

# الفتنة «العبدولية»

## ملاحظات على ظاهرة المواطن الأمريكى عبدالرحمن السيد

## ننشر شهادة فؤاد علام على أكاذيب زينب الغزالى


حرف

إصدار إلكترونى يصدر عن مؤسسة «الدستور» للطباعة والنشر

العدد 151

المحرر العام: محمد الباز

الأربعاء 18 نوفمبر 2026 / 8 جمادى الآخرة 1448 / 9 هاتور 1743

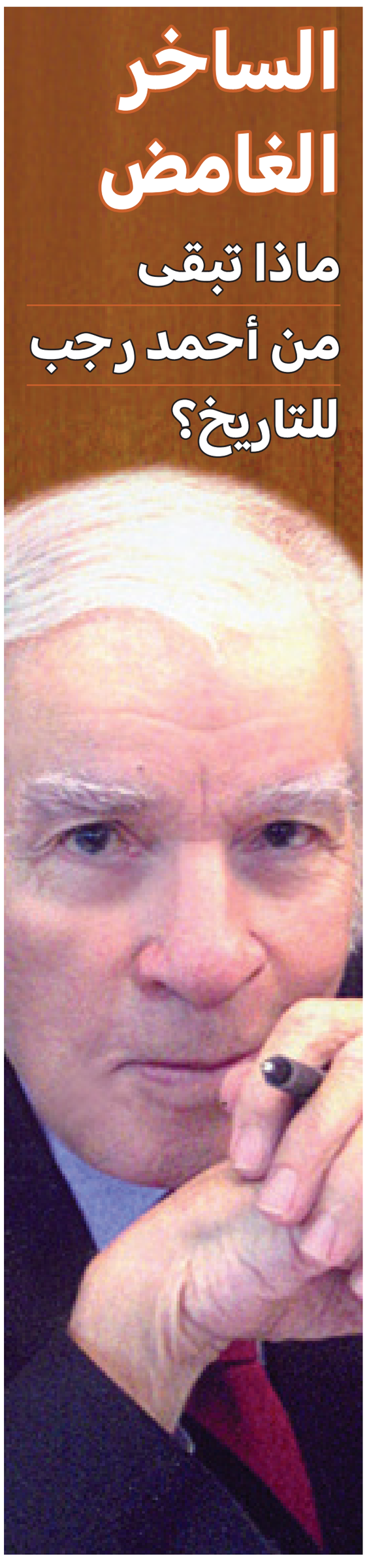

# الغواية الأبدية

## كيف سقط جينسن هوانج فى فخ العسل؟

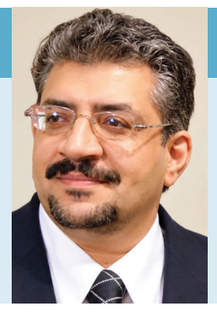


# الساخر الغامض

## ماذا تبقى من أحمد رجب للتاريخ؟



# سيكولوجية التوبة.. قراءة فى دفاتر العصاة والزاهدين



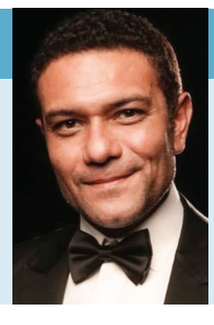
### أحمد كمالى

رثاء خاص للكاتب والمؤرخ مؤسس مجلة «أيام مصرية»، الذى كرّس حياته لتوثيق التاريخ المصرى واستعادة أحداثه وشخصياته عبر الوثائق.



### رؤى دخان

حوار خاص مع الكاتبة التى ألهمت «البطلة» ميار عثمان، الفائزة بالمركز الأول فى «تحدى القراءة العربى»، حيث تتحدث عن رحلتها فى عالم الكتابة للأطفال.



### آسر ياسين

«حرف» تنشر فصلًا من كتاب بعنوان «آسر ياسين.. الفارس الجسور» الصادر عن مهرجان القاهرة السينمائى الدولى فى دورته الـ47، تأليف الناقدة صفاء الليثى.



# حارس الذاكرة

## متى نُكرم أحمد كمالى؟



د. شريف شعبان

بدأ تعلقى بحب التاريخ خلال فترة الدراسة الإعدادية، حيث أمضيت فترة الطفولة والصبا بدولة قطر، وهو ما جعلنى أكثر ارتباطًا بتاريخ مصر بمختلف مراحله. فى تلك الأحيان أردت التعرف أكثر على الفترة الملكية، وكان من حظى السعيد أننى خلال تجولى فى منطقة وسط البلد اكتشفت كنزًا وثائقيًا وعلميًا متمثلًا فى سلسلة أيام مصرية، وأصبحت أنتظر إصدارات تلك المجلة العدد تلو الآخر بشغف شديد، خاصة أنها غير دورية، فأبحرت عبر صفحاتها مكتشفًا العديد من خبايا التاريخ الحديث. ورغم تخصصى الدراسى فى تاريخ مصر القديمة، إلا أننى بت شغوفًا بتاريخها الحديث معتمدًا على أيام مصرية وموضوعاتها المهمة وأرشيفها الفوتوغرافى الثرى، والتى تحتل مكانة كبيرة ـ عددًا وقيمة ـ عبر أعدادها المتتالية فى أرفف مكتبتى التاريخية.

أستطيع القول بقلب مطمئن أن سلسلة أيام مصرية بحق مشروع ثقافى وتوثيقى فريد من نوعه تتحمله مؤسسات ضخمة لا أفراد، حيث بدأت كمبادرة وجهد شخصى من الراحلين الكاتب والمؤرخ أحمد رشاد كمالى وزميله الباحث عمرو إبراهيم فى عام ١٩٩٥، وانطلقت فى بدايتها بإمكانات محدودة للغاية اعتمادًا على الأرشيف الخاص لمؤسسها، وعملت على مدار أكثر من ثلاثين عامًا على حفظ الذاكرة التاريخية المصرية بالوثائق النادرة مع الاهتمام بجوانب متعددة من تاريخ مصر، خاصة تاريخ الملوك والمؤسسات الوطنية، إلى جانب تاريخ الأماكن وبعض الشخصيات التاريخية. كما ركزت على رصد شكل الحياة اليومية للمصريين وتفاصيل الشارع المصرى عبر العصور، بدلًا من الاقتصار على التاريخ السياسى الرسمى. وقد تناولت ملفات السلسلة موضوعات متنوعة مثل تاريخ الطعام والمطابخ وأنماط الجريمة فى الصحف القديمة وتطور التعليم والحياة الثقافية. كما استندت كل أعدادها إلى أرشيف ضخم بناه أحمد كمالى عبر السنين ليضم آلاف الصور الفوتوغرافية والوثائق والدوريات والمجلات القديمة التى تعود للقرنين التاسع عشر والعشرين، وأعادت نشر عقود تاريخية وإعلانات ومانشيتات صحفية نادرة توثق لحظات فارقة، مثل افتتاح الإذاعة المصرية عام ١٩٣٤ أو الوحدة المصرية السورية وغيرها من الوثائق النادرة ذات الوقائع التاريخية الملهمة.

وفى خضم هذا المشروع الوطنى العبقرى الذى يعد بصمة مهمة فى حفظ الذاكرة المصرية وشكل بدوره جزءًا مهمًا من ثقافتى التاريخية عبر مراحل حياتية مختلفة، يجب أن نتذكر الرجل الذى قادنا خلال تلك الرحلة وحافظ على هذا الإرث التاريخى، الراحل أحمد كمالى الذى لقب بحارس ذاكرة مصر وهو لقب ناله عن جدارة. فهذا الرجل قد وضح عشقه لتاريخ بلاده وأرشفة أحداثه وتحليل عناصره بدقة عبر صفحات السلسلة وهو ما وصل بدوره إلى القراء، بالإضافة إلى تصحيح العديد من الوقائع التاريخية بعيدًا عن المغالطات الشائعة، على أن أهم وأعظم ما قام به الراحل العظيم هو إبقاء سعر المطبوعة رمزيًا وفى متناول القارئ العادى، إيمانًا منه بحق الجميع فى الوصول إلى تاريخهم الموثق بسهولة، رافضًا تحويل المجلة إلى مشروع تجارى أو خضوعها لإملاءات إعلانية قد تغير من خطها الوطنى والتاريخى. ويجب ألا ننسى شريكه عمرو إبراهيم الذى أسهم فى تحرير وتوثيق العديد من الأعداد التذكارية وكتابة العديد من المقالات والأبحاث الأرشيفية، ورحل عن عالمنا عام ٢٠٢١ وتناسته الأيام رغم كونه مؤسسًا لهذا المشروع العظيم.

أتمنى أن تجد كلماتى صدى فى تكريم من الجهات الثقافية الرسمية يليق بأحمد كمالى الذى قضى حياته شغفًا بتاريخ مصر منتهيًا بخوضه معركة شرسة مع المرض، وتسليط الضوء على تلك المسيرة العظيمة مع ضرورة الحفاظ على إرثه عبر استمرارية مؤسسة أيام مصرية واستمرار رسالة المجلة.



> يجب الحفاظ على إرثه عبر استمرارية مؤسسة أيام مصرية واستمرار رسالة المجلة

















## خالى الوِفاض

نامق عبد ذيب - العراق

أعود دائمًا خالىَ الوِفاض:
من البستان
سلالى فارغة
فى يدى قبضةُ عشبٍ مصفَرَّة
وشفاهى يابسة
وعلى صدرى ريح
قطفتُ رمّانةً متدليّةً وراء
حائطهِ يومًا
الجفافُ والجدبُ غَدَرا
بأصابعى
فانفرطت الطّفولة
من التاريخ
بدمٍ على قميصي
وصهيلٍ فى أُذنىَّ
وشكوكٍ فى صحة الأسانيد
اشتبكتُ مع الآباء المتناحرين
مثقلًا بمخطوطاتهم ومختنقًا
بغبارهم
أضعتُ الخرائطَ والحدود
وفقدتُ الطريق التى دلَّسَ
الرُّواةُ علاماتِها
فلا أستطيع العودة
كذلك من الأصدقاء
حتى إنّنى لا أتذكّرُ وجوهَهم
تظلُّ معى دهشتُهم
وهم يحدّقون بى
لا أسرار لدىّ أيّها الكهنة
كأنكم تريدون اكتناهَ سرِّ عدم
اهتمامى بما تقولونه
لا خلاصَ لكهولتى
الحائرةِ فى أقنعةِ الماء
وأنا أتعثّرُ بظلالِكم الطويلةِ
فى غروب الحياة
من شجرةٍ على الناصية
تميلُ كلّما رأتنى
فأستظلُّ بما تبقّى من ظلال
لنبدوَ للعابرينَ وحيدينِ
بانتظارِ ملاكٍ يؤلِّبُ الغيومَ
أو يؤنِّبُها
لا فرقَ
وبينما الشَّجرة ترفرف
أعود واضعًا كفّى على صدرى
لألمَّ قلبى هامسًا:
لا وِفاضَ لك أيّها الغريب.

مكتبتى

## جثث الإنجليز ودايرة الزمن






مؤمن المحمدى

الأبنودى له قصيدتين، المشترك بينهم فكرة مركزية، هى إننا بـ نعيش فى حالة «لوب» مستمر، الظلم فيها بـ يحافظ على نفسه وعلى سيطرته بـ إنه المستقبل بـ يعيد إنتاج الماضى.

القصيدتين دول هما «الدايرة المقطوعة» و«الأحزان العادية»

نقرا فيهم مثلًا:

بـ يعدى الأيام
زى ما عداها من أول ما اتخرط الكون
من أول ما طلع لـ الدنيا ووجد قبله فرعون
نفس الأيام
نفس النسخة مطبوعة على كل الأعوام

ونقرا كمان:

أنا المطحون المسجون
اللى تاريخى مركون
وانت قلاوون وابن طولون ونابليون
الزنزانة دى مبنية قبل الكون.

الفكرة دى بـ تشغلنى من ساعة ما قريت قصيدتين الأبنودى زمان، وفعلًا بـ ألاحظ إنه زى ما يكون فيه دورات بـ تتكرر، تمر الأحداث، ونوصل عند نقطة، وبدال ما نمشى لـ قدام بـ تظهر قوة تبدأ الحكاية من أولها تانى، مثلًا مثلًا يعنى الفترة من ١٩٥٢ لـ حد ١٩٥٤، والفترة ما بين ٢٠١١ و٢٠١٣، إزاى بدأنا بـ الجيش والشعب إيد واحدة، وانتهينا بـ إنه تسقط الديمقراطية، تقريبًا نفس اللى حصل.

من يومين، كنت بـ أشوف مسلسل إنجليزى اسمه bodies «الأجساد أو الجثث» واندهشت «أو انبسطت» لـ إنه المسلسل بـ يعالج الفكرة ذاتها بـ الظبط، فكرة اللوب غير القابل لـ الكسر، لما بـ نوصل ٢٠٥٣، الشخصية المهيمنة «صانعة الظلم والدمار» بـ تقرر ترجع فى الزمن لـ ١٨٩٠، وتعيد إنتاج المسيرة اللى قدر من خلالها يتحكم فى المدينة.

الأحداث بـ تدور فى لندن بـ حكم إنتاج المسلسل، لكن مفيش اهتمام كبير بـ خصوصيتها، الفكرة فى صناعة الحلقة الجهنمية التى لا تنتهى، الماضى يصنع المستقبل والمستقبل يعيد صناعة الماضى فى حركة دائرية مستمرة.

مع توالى الدورات هـ يظهر حد عنده رغبة فى كسر الحلقة بـ حيث التاريخ ياخد مسار لـ الأمام، فـ يقرر مطاردة «الديكتاتور» فى رحلته لـ نقطة بدء الأحداث، ومع ظهوره هـ تظهر أكتر من قوة فى نقاط زمنية مختلفة تقاوم إعادة إنتاج الحلقة «حتى لو هى مش عارفة أو مش واعية بـ تقاوم إيه» لكن جيس وات؟

هذه القوى من المقاومة بـ تعزز سطوة المستبد، اللى بـ يستغلها فى إتقان عملية إعادة الإنتاج، ومزيد من ضمان حدوثها، لـ درجة إنه المقاوم الأول «زمنيًا» اللى هو هيلينجهيد هـ ينجب الست اللى هـ تبقى هى جدة النسخة المستقبلية من المستبد ذاته.

مش فارق هنا بقى الخلفية العقائدية أو العرقية أو الثقافية لـ المقاومة، كله بـ يئول إلى نفس الفشل، أحد المقاومين مسيحى والتانى يهودى والتالت مسلم، فيه منهم أبيض وإسود وآسيوى، فيه منهم راجل وست ومثلى جنسيًا، تقريبا كل أشكال البشر حاولت، وكلهم فى النهاية بـ يوصلوا لـ نفس النقطة، وهى إعادة بدء الأحداث من الأول.

مش بس كدا، دا المستبد كمان بـ ياخد خبرة مع تكرار الدورات، فـ بـ يوصل لـ درجة من الإتقان إنه يرسم خريطة إعادة البناء بـ دقة، ويوجه العناصر المختلفة لـ تنفيذ الخطة، بـ من فى ذلك «بل وأولهم» عناصر المقاومة ذاتها.

المسلسل كان ممكن يبقى كئيب جدًا، لولا النهاية المشرقة «وغير الواقعية» فى إننا ربما ننجح فى كسر هذه الحلقة إذا أقنعنا صانعها بـ إنها لا تصب حقيقة فى مصلحته هو شخصيا، فـ يهمد شوية شوية وينتهى به الأمر إنه هو شخصيا اللى يتخلى عنها.

المسلسل فيه أفكار جانبية كتير تستحق النقاش، وشخصيات مرسومة بـ عناية، وتمثيل أشبعنى فنيًا، بس كـ العادة، هـ تتكرر حلقتى الخاصة من الأحداث، فى إنى أوعد بـ تكملة الكتابة عن حاجة معينة، ثم ما أقدرش أكملها لـ ظروفى الصحية...

وإييه! دونيا.

حرف

إصدار إلكترونى يصدر عن مؤسسة «الدستور» للطباعة والنشر

03

18 نوفمبر 2026
8 جمادى الآخرة 1448
9 هاتور 1743

الأربعاء

المستشار الفنى: عيد رحيل

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






محمد الباز

# ملاحظات على ظاهرة المواطن الأمريكى عبدالرحمن السيد

لا يمكننى فصل عبدالرحمن السيد، عضو مجلس الشيوخ الأمريكى عن ولاية «ميتشجان»، عن أصوله المصرية، وفى الوقت نفسه لا يمكننى التعامل معه إلا على أنه مواطن أمريكى مولدًا وتربية وتنشئة وثقافة وبراجماتية وأهدافًا ومستقبلاً أيضًا.

هاجر والده محمد السيد إلى الولايات المتحدة فى العام ١٩٧٨ ولحقت به والدته فاتن الكومى، وأنجبا عبدالرحمن فى العام ١٩٨٤، ولاختلافات بين الوالدين فى الرؤى والأفكار انفصلا فى العام ١٩٨٧ وعمر عبدالرحمن ثلاث سنوات فقط، ليتكفل والده بتربيته.

فى عامه الثالث عشر زار عبدالرحمن السيد مصر، وكانت هى الزيارة التى جعلته على قناعة تامة بأن مستقبله فى أمريكا، وأنه لا شىء يربطه بمصر.

كان والده قد أرسله مع عائلة مصرية عائدة إلى مصر، وفى المطار استقبلته أسرته، وكانت تقف بينهم جدته التى لم تتلقَ أى قدر من التعليم، فلم تكن تجيد القراءة والكتابة، ولكنها دون أن تقصد وضعته على طريق لا يتقاطع مع مصر فى أى شىء.

كانت الجدة تصطحب معها لاستقبال عبدالرحمن أبناء أعمامه، وفى المطار انتحت به جانبًا، وبدأت تشير إلى أولاد عمومته، وتقول له: هذا ابن عمك فلان أطول منك، وهذا ابن عمك فلان أذكى منك، وهذا ابن عمك فلان أكثر وسامة منك، وهذا ابن عمك فلان أكثر اجتهادًا منك، وهذا ابن عمك فلان يستمع إلى الكلام أكثر منك.

كان للجدة أحفاد كثيرون، فقد أنجبت ثمانية أبناء من زوجها جد عبدالرحمن الذى كان يعمل بائعًا فى سوق السمك بالإسكندرية.

سألها عبدالرحمن ببراءة الطفولة وسذاجتها عما يجب أن يفعله حتى يصبح متميزًا مثل أبناء أعمامه، فقالت له بما شحنه بالقرب من أمريكا والبعد عن مصر: لديك ميزة أعظم منهم جميعًا.. فسوف تعود إلى أمريكا بعد انتهاء الصيف، أما بقية أولاد أعمامك فسيظلون هنا فى مصر.

عاد عبدالرحمن إلى الولايات المتحدة وأكمل طريقه وفى ذهنه أنه لا بد أن يكون أمريكيًا بشكل كامل، فلا شىء يمكن أن يفيده هنا فى مصر.

لقد بذل عبدالرحمن السيد خلال حملته الانتخابية- التى وصل بعدها إلى مقعده فى مجلس الشيوخ الأمريكى- جهدًا هائلًا لنفى أى انتماء فكرى أو صلة تنظيمية تربطه بجماعة الإخوان، ولم يكن دقيقًا أو محقًا فى ذلك تمامًا، كما أنه لم يكن محقًا فى نفيه لأى صلة تربط عائلته بجماعة الإخوان.

فقد تداول خصومه تغريدات قديمة تعود لعامى ٢٠١٠ و٢٠١٢ لأخته غير الشقيقة ذكرت فيها أن والدتها كنت ناشطة فى صفوف جماعة الإخوان المسلمين فى مصر، وتم تداول صورة لوالده مع محمد مرسى أثناء دراسته فى الولايات المتحدة فى أوائل الثمانينيات، وأخذوا منها دليلًا على انتمائه للجماعة، وهو دليل ليس دقيقًا إلى حد كبير، فقد تكون صورة عابرة جمعت بين طالبين مصريين يدرسان فى أمريكا.. فهى لا تؤكد بشكل كامل ولا تنفى أيضًا بشكل كامل.. لكن تضع والده فى خانة الشبهات الإخوانية.

تأكيد عبدالرحمن عدم وجود أى صلة بينه وبين الإخوان تم خدشه، فقد أثبت منتقدوه أنه تولى مناصب فى «جمعية الطلاب المسلمين» خلال فترة دراسته الجامعية، وتلقى تبرعات من أفراد مرتبطين بمنظمات إسلامية أمريكية ترتبط بعلاقات مع الجماعة، كما أنه فى العام ٢٠١٢ قام بالتوقيع على خطاب من مجموعة من الأمريكيين من أصل مصرى دعموا فيه محمد مرسى خلال فترة حكمه لمصر، وهو الخطاب الذى طالبوا فيه بتطهير جهاز الشرطة ووسائل الإعلام مما وصفوه ببقايا نظام مبارك، وكانت هذه هى نفسها دعوة جماعة الإخوان.

حاول عبدالرحمن رد اتهامات علاقته بالإخوان بكل الطرق، اعتبرها مجرد شائعات وتشتيت عنصرى بهدف التشكيك فى ولائه الوطنى لا لشىء إلا لكونه مسلمًا، ووصل به الأمر إلى التنكر لوالدته التى لم يستطع نفى ما كشفته شقيقته عن علاقتها بالجماعة، فقال إنه لم ينشأ فى كنفها، ولم يناقش معها أبدًا أى نشاط سياسى مارسته فى حياتها.

لكن عبدالرحمن الذى تحدث بوضوح عن علاقاته بوالدته لم يستطع أن يتحدث بنفس الوضوح عما تردد عن علاقة عائلة زوجته بالجماعة.

زوجة عبدالرحمن هى «سارة جوكاكو»، تنتمى لأسرة مسلمة هاجرت من مدينة «بهاتكال» بولاية «كارناكاتا» الهندية، والدها هو «طيب جوكاكو» كان عضوًا مؤسسًا للجمعية الإسلامية لأمريكا الشمالية، وهى شبكة ترتبط تاريخيًا بجماعة الإخوان، كما تولى مناصب قيادية فى فرع مجلس العلاقات الأمريكية الإسلامية بولاية «ميتشجان»، وأثبتت تقارير أمريكية مساهمات مالية وتبرعات منه تجاوزت الـ٣٠٠ ألف دولار لمنظمات ومسارات سياسية مرتبطة بالإخوان.

لا يمكن أن أصدق بالطبع كل ما قاله عبدالرحمن السيد فى نفى علاقته أو علاقة أسرته وأسرة زوجته بجماعة الإخوان، لكن ما يجب أن نلاحظه أن السيد ليس إلا شخصًا براجماتيًا، تربى على الثقافة الأمريكية التى علمت أبناءها أن يلعبوا بأى ورقة مهما كانت حتى يحققوا أهدافهم.



«عبدول» فى أحد مؤتمراته الانتخابية

وتخيلوا أن السيد لم يتردد فى استدعاء المطربة الكولومبية الشهيرة « شاكيرا» ليدفع عن نفسه تهمة التطرف، والتأكيد على أنه ليس إلا مواطنًا أمريكيًا.

عندما اشتدت الحملة ضد عبدالرحمن، وركز خصومه فى الحزب الجمهورى على أنه ولسابق علاقته بالجماعة فسوف يسعى إلى تطبيق الشريعة الإسلامية فى المجتمع الأمريكى، لجأ إلى استثمار التشابه اللفظى الواضح بين كلمتى الشريعة «Sharia» وشاكيرا «Shakira»، وسجل مقطع فيديو قصيرًا رفعه على منصات التواصل الاجتماعى قال فيه إنه لا ينوى فرض الشريعة، ولكنه سيلتزم بقانون شاكيرا الذى ينص على قاعدة واحدة وهى أن «الوركين لا يكذبان» «Hips Don't Lie»، وهو ما تجاوبت معه شاكيرا فعلقت على الفيديو عبر حساب حملة عبدالرحمن على «إنستجرام» بقولها: أخيرًا قانون يستطيع وركاى الموافقة عليه.. حبيبى هل تعتقد أنك تستطيع تمريره فى الكونجرس.

ورغم إباحية التعليق إلا أن عبدالرحمن السيد لم يتردد فى استخدامه والترويج له، فقد قرر أن يلعب بكل الأوراق، والمعنى أنه رفض أن يتمسك بانتمائه للإخوان، وفضل عليهم شاكيرا التى يبدو أنها كان لها دور فى فوزه بالفعل، فطبقًا لما رصده مراقبو الحملة أنه لم يصدر بيانات سياسية لنفى صلته بالإخوان، ولكنه اختار الاعتماد على أغنية لشاكيرا.

لقد رصدت فارقًا مهمًا فى التعامل مع ظاهرة عبدالرحمن السيد فى الولايات المتحدة وهنا فى مصر، وهو فارق هائل فى الحقيقة، ففى الوقت الذى تعامل معه الأمريكان بجدية شديدة، تعاملنا نحن معه باستخفاف وهزلية وتخوف ومغازلة من البعض.

فى صحيفة «يو إس تودای» وبعد أيام من فوز عبدالرحمن السيد بمقعد «ميتشجان» فى مجلس الشيوخ كتب «ديس بوتاس» مقالًا بعنوان «الديمقراطيون يكررون الخطأ الذى ارتكبه الجمهوريون بفوز السيد».

يذهب «ديس» إلى أن فوز المرشح الديمقراطى عبدالرحمن السيد بعضوية مجلس الشيوخ يحمل دلالات أبعد مما يبدو على السطح، فهو يعزز نفوذ الجناح التقدمى داخل الحزب الديمقراطى، ويمنحه دفعة قوية لإحكام سيطرته على الحزب ككل، حيث يسعى هو والجناح اليسارى المتطرف فى الحزب إلى إعادة تشكيل الحزب الديمقراطى وفق رؤيتهم الخاصة، فهم يتبنون أفكارًا راديكالية، ويتجاهلون الأعراف السياسية القائمة، ولا يبدون أى اهتمام بمد جسور التعاون مع المعتدلين، ويمنحهم فوز السيد بمقعد فى مجلس الشيوخ فرصة لإحكام قبضتهم على الحزب.

يركز «بوتاس» على أن السيد أكثر ميلًا إلى التوجهات التقدمية فى مجلس الشيوخ، حيث ترتكز أجندته على قضايا تقدمية مألوفة، مثل رعاية طبية للجميع، وفرض ضرائب على ثروات أصحاب المليارات، وإبعاد المال عن السياسة، وإلغاء قاعدة «التعطيل البرلمانى» فى مجلس الشيوخ، وإنهاء التعيين مدى الحياة لقضاة المحكمة العليا، وإلغاء إدارة الهجرة والجمارك، وهى أجندة كما يصفها «ديس» راديكالية لا هوادة فيها.

ولتأكيد اختلاف عبدالرحمن يقول «بوتاس»: لا يخشى السيد فكرة الحزب الواسع الذى يضم أطيافًا مختلفة، لكن نسخته من ذلك تستبدل الديمقراطيين المعتدلين بعناصر من التيارات المتطرفة، وقد شارك فى تجمعين انتخابيين داخل حرمين جامعيين إلى جانب حسن بايكر، وهو مقدم محتوى على منصة «تويتش» سبق أن قال إن أمريكا استحقت أحداث ١١ سبتمبر.

يخلص «بوتاس» فى مقاله إلى أن الديمقراطيين يجب أن يستخلصوا الدرس مما حدث للجمهوريين خلال العقد الماضى، فقد ضاق الناخبون الجمهوريون ذرعًا بقياداتهم التقليدية، واتجهوا نحو شخصيات من خارج المؤسسة الحزبية وعدتهم بالمواجهة، وقاد هذا التوجه إلى صعود الرئيس دونالد ترامب، وترك الكثير من المحافظين بلا غطاء سياسى، وهو ما سيجد الديمقراطيون الليبراليون أنفسهم فى الموقف ذاته إذا استمر حزبهم فى المضى قدمًا على هذا الطريق، فقد سعى السيد إلى تنفيذ ما يشبه استيلاء التيار التقدمى على الحزب فى ميتشجان، ويُعد فوزه مؤشرًا إضافيًا على أن الديمقراطيين يفضلون الانعطاف أكثر نحو اليسار، بدلًا من بناء قاعدة تأييد واسعة النطاق.

تحول فوز عبدالرحمن بمقعد الشيوخ عن ولاية ميتشجان إلى ما يشبه «الفتنة العبدولية»



شاكيرا

فى مقابل هذه الرؤية الجادة لما يعنيه فوز عبدالرحمن السيد فى الولايات المتحدة رصدت معالجة هازلة وهزيلة عندنا.

لقد تحول فوز عبدالرحمن بمقعد الشيوخ عن ولاية ميتشجان إلى ما يشبه «الفتنة العبدولية»، راح المنتمون إلى الإخوان يعتبرون فوزه انتصارًا ساحقًا للإسلام، على اعتبار أنهم هم الإسلام، وها هو واحد منهم يحقق انتصارًا ساحقًا فى الغرب الكافر، ومؤكد أن الله فعل ذلك نصرة للإسلام، وفى مقابل هذا الزهو خرج من بين خصوم الإخوان من يبدى تخوفًا من فوز السيد على اعتباره فوزًا للإخوان، وهو رغم أنه فعليًا ليس كذلك، فهو فى النهاية ترس واحد فى دولة مؤسسات، يمكن أن يحدث الأفراد فيها فرقًا، لكنهم لا يحدثون التغيير أو تحول التوجهات بسهولة.

أحدهم وهو رجل أعمال مثير للزوابع بتوافه الأمر، راح بشيد بـ«عبدول» بصرف النظر عن انتمائه إلى الإخوان أو عدم انتمائه لهم، فقد حقق فوزًا وهو ما يهمه، فهو مجتهد ودمه خفيف، ورغم سطحية النظرة إلا أن كاتبًا كبيرًا أثنى عليها واعتبرها صحيحة، وذهب آخر متفرغ تقريبًا لمتابعة الترندات ومحاولة ركوبها إلى اعتقاده - وكان سطحيًا فى ذلك بالطبع- أن عبدول سيكون أول رئيس مسلم لأمريكا.. وسمعت من سياسى كبير أنه سيقابل عبدول فى أول زيارة له إلى الولايات المتحدة ويسمع منه، رغم أن هناك من نصحه بعدم فعل ذلك.

لقد تعاملنا مع ظاهرة عبدول على عادتنا بالاهتمام بالهامش وانصرافنا عن المتن، وهو ما جعلنا لم نفهم ما قاله ولا ما يخطط لأن يفعله.

لقد غضب منه كثيرون عندما تحدث بما لا يليق عن مصر، عندما أكد أنه لو ظل فى مصر لكان سائق تاكسى مثل أبناء عمه، ودخلوا معه فى جدل، فهذا يقول إن هذه إساءة إلى مصر، وهذا يقول له لا كنت ستصبح طبيبًا ناجحًا لأنك مجتهد، وعندما هاجم النظام المصرى وتحدث عن المساعدات الأمريكية لمصر انتفض المعارضون له وحاصروه بكل الاتهامات التى وردت ولم ترد فى قواميس السياسة.

لم ينتبه هؤلاء إلى أننا أمام حيوان سياسى من الدرجة الأولى، يلعب بالأوراق التى يعرف أنه سيربح بها، لا أقل ولا أكثر من هذه، ولم يكن كلامه عن مصر- فيما أعتقد- إلا محاولة لحصد أصوات الناخبين الأمريكيين، فهو يلعب على مساحات الزهو الأمريكى بأنهم أفضل، ثم يستهدف قواعد الديمقراطيين الذين يغطون أنفسهم بدعاوى حماية الديمقراطية وعدم التعاون مع الأنظمة التى لا تراعى هذه الديمقراطية المزعومة.

بالنسبة لى عبدالرحمن السيد الشهير بـ«عبدول» ليس إلا مشروعًا شخصيًا، أو على الأكثر هو مشروع حزبى، قد يكون لفوزه تأثير بالطبع، لكنه فى النهاية سيكون تأثيرًا محدودًا، فهو لا يعمل وحده، والقرار ليس له وحده.. وهو ما يجعلنى أنصح الجميع بألا ينزعجوا من عبدول أو غيره فيما يتعلق بمصر، فمصر ليست دولة هينة، ولا يمكن أن يهزها فوز أحدهم بمقعد فى الكونجرس.

لقد تفاعلت مع محلل سياسى قريب من الدوائر الأمريكية عندما وضع أمامى ملاحظة مهمة أعتقد أننا يجب أن ننتبه لها، فقد قرأ صعود عبدول وممدانى من قبله فى نيويورك على أننا أمام جيل مختلف ممن ينتمون إلى جماعة الإخوان، جيل لا يعترف بماضى الجماعة أو قياداتها التاريخية، ولكنه جيل عالمى يمكن أن يشكل تيارًا داخل عالمنا العربى، تيارًا له تكوينه الفكرى والسياسى المختلف، وهو ما يجب أن ندركه جيدًا، وأن نناقشه بوعى، بعيدًا عن حالة العشوائية فى قراءة ظاهرة جديدة ليست فى أمريكا وحدها ولكن فى العالم كله.

إننى لا أقلل من شأن عبدول ولا من شأن ظاهرته، ولكنى فى الوقت نفسه أريد أن أمسك العقل وأجعله مرشدنا فى التعامل معه أو مع غيره ممن لهم صلة بالجماعة التى وضعتها مصر بشكل نهائى من خلال حكم قضائى على قائمة الكيانات الإرهابية، وعليه فكل من سيحاول العمل على مساعدتها أو دعمها سيتم التعامل معه بحزم، ولا فرق فى ذلك بين موظف يعمل فى مؤسسة من مؤسسات الدولة فى الداخل أو سيناتور فى مجلس الشيوخ الأمريكى واسمه عبدالرحمن السيد.



رحل عن عالمنا، الثلاثاء، اللواء فؤاد علام، مساعد وزير الداخلية نائب رئيس جهاز مباحث أمن الدولة الأسبق، عن عمر يناهز 93 عامًا، بعد رحلة طويلة من العطاء داخل جهاز الشرطة، قاد خلالها، على مدار سنوات، المواجهة مع جماعة الإخوان الإرهابية.

واحتفاءً بسيرة الراحل الكبير، تنشر «حرف» فصلًا من الجزء الخامس من موسوعة «المضللون.. وثائق أكاذيب جماعة الإخوان»، للكاتب الصحفى محمد الباز، وهو الفصل الذى يعرض لمواجهات اللواء فؤاد علام مع جماعة الإخوان وقادتها.

# صائد الإخوان

## مواجهات فؤاد علام مع الجماعة الإرهابية

## 1 كيف وضع القدر الإخوان فى طريقى؟

على طول تجربتى الصحفية فى متابعة ملف جماعة الإخوان الإرهابية، لم أجد من يعرفها جيدًا مثلما عرفها اللواء فؤاد علام، ولم أجد من يتمسك بقناعته بخطرها مثلما يتمسك هو بقناعته بما تمثله هذه الجماعة من خطر ليس على الوطن فقط ولكن على الإسلام كله.

تاريخ فؤاد علام مع الجماعة الإرهابية طويل وممتد ومتشابك ومعقد أيضًا، يمكن أن تطالعه كاملًا فى كتابه «الإخوان وأنا»، الذى يسجل تجربته فيه معهم، ما سنفعله هنا أننا سنتوقف عند محطات بعينها، يمكن أن نعتبرها دالة ومؤكدة على المعنى الكبير الذى وهب «علام» حياته له، وهو أن الجماعة الإرهابية لا تعادلها كلمة فى قواميسنا جميعها إلا الكذب والكذب المطلق.

فى تقديمه للكتاب يقول فؤاد علام: شاء القدر أن تكون لى علاقة بجماعة الإخوان المسلمين منذ نشأتى الأولى، لم أستطع الفرار منهم، ولم يستطيعوا الابتعاد عنى، وصاروا دائمًا الموضوع رقم واحد فى أجندتى.

كانت المرة التى التقى فيها فؤاد علام بالإخوان فى صيف ١٩٤٦ عندما اصطحبه والده لقضاء بعض الأيام فى قريتهم «ميت خاقان» مركز شبين الكوم بمحافظة المنوفية، وأثناء لعبه الكرة مع بعض أبناء القرية فى منقطة فسيحة تسمى «البركة» حضر بعض الشباب، ومن بينهم ابن عمه توفيق فريد علام، وكانوا يرتدون شورتًا أبيض وفانلة بيضاء، وهددوهم بالتوقف عن اللعب وإلا تعرضوا للضرب، وأوقفوهم صفًا واحدًا وأعطوهم شورتًا أبيض وجوربًا مخططًا وطلبوا منهم الحضور لمقر شعبة الإخوان فى المساء.

فى الشعبة التقى فؤاد علام ببعض أقاربه، وأقيمت بعض المراسم، حيث تناوب الجلوس معهم عدة أشخاص، تحدث كل منهم فى موضوع معين، ولكن أحاديثهم جميعًا كانت تتناول موضوعات عن الفضيلة والخير ودخول الجنة، ولكن لغتهم لم تخلُ من التهديد والوعيد، وكان يشعر برغبة شديدة فى أن يكون أحد هؤلاء ويتحدث مثلهم بالقرآن والسنة.

> الجماعة الإرهابية لا تعادلها كلمة فى قواميسنا جميعها إلا الكذب والكذب المطلق

عندما شاهده والده، وكان يعمل ضابط شرطة، حذره من مصادقة أعضاء هذه الجماعة، وقتها لم يعرف فؤاد علام سبب تشدد والده فى ذلك الوقت.

اللقاء الثانى بين فؤاد وعلام والإخوان كان فى المدرسة السعيدية التى انتقل إليها بعد أن انتقل والده للعمل فى مديرية أمن الجيزة، هناك لفت نظره وقوف بعض الشبان مع تجمعات الطلاب فى الحوش أثناء الفسحة، وكانوا يحدثونهم فى أمور الدين، وكان أشهرهم فى ذلك الوقت الطالب أحمد فراج، المذيع المشهور بعد ذلك.

كان من الممكن أن تنتهى أى علاقة بين فؤاد علام والإخوان عندما التحق بكلية التجارة سنة ١٩٥٢، لكن الأحداث وضعتهم فى طريقه دون قصد.

يقول علام عن ذلك: أثناء انتخابات اتحاد الطلاب لم يعجبنى أسلوب اثنين من المرشحين، هما محمود العنانى وجلال خاطر، لاستخدامهما القوة والعنف ضد زملائهما، فأخذت منهما موقفًا معارضًا وأعلنت ذلك، وفور خروجى من غرفة الانتخابات فوجئت بهما ينهالان علىّ بالضرب المبرح، وعرفت أنهما من جماعة الإخوان المسلمين التى كانت تسيطر على الاتحادات الطلابية فى الجامعة فى ذلك الوقت.

بدأت الصورة تتبلور أمام فؤاد علام عندما ذهب إلى السودان فى ١٩٥٣ ضمن رحلة الجوالة لطلبة كلية التجارة، وكان يرافقه صديقان، الأول طالب سودانى ويدعى رزق المغنى وكان شيوعيًا، والثانى حسن رمضان وكان إخوانيًا، وبعد جلسات طويلة ومداولات وحوارات معهما خرج علام ببعض النتائج، وهى:

أولًا: الحركة الشيوعية فى الجامعة فى ذلك الوقت كانت تتخذ من معاناة الشباب سبيلًا لانتشارها، وكان أسلوبهم فى العمل السرى يعتمد على نشر الأفكار الخاصة بالعدل والمساواة وإلغاء الفوارق الطبقية وتوزيع الثروة.

ثانيًا: كان خطاب الإخوان يعتمد على أنهم أصحاب الحق فى الحديث باسم الدين وقيادة الطلاب وغرس مبادئهم فى نفوسهم، غير أنهم كانوا يلوّحون بالقوة ويستخدمونها لتحقيق أهدافهم.

لقاء فؤاد علام الثالث والأخير بالإخوان قبل أن يكون ضابطًا جرى فى مارس ١٩٥٣، وكان أثناء مشاركته فى معسكرات التدريب العسكرى بالجامعة لتدريب الشباب على الأعمال الفدائية وإرسالهم للعمل ضد الإنجليز فى منطقة القناة، وكان قائده هو الرائد صلاح زغلول، ثم ذهبوا إلى معسكرات القوات المسلحة فى العباسية لحضور حفل التخرج، الذى ألقى كلمة افتتاحه كمال الدين حسين، عضو مجلس قيادة الثورة، وقبل أن يستكمل كلمته انطلقت الهتافات ومنعته من الاستمرار: «الله أكبر ولله الحمد... القرآن دستورنا والرسول زعيمنا والموت فى سبيل الله أسمى أمانينا... لا إله إلا الله، الإخوان جند الله».

لفت انتباه فؤاد علام وقتها أن دور الإخوان اقتصر على حضور الحفل الختامى، دون أن يشاركوا فى التدريبات، ولكنهم كانوا يعتمدون دائمًا على الظهور بصورة كبيرة فى اللقاءات والندوات التى يعقدها أعضاء مجلس قيادة الثورة ويهتفون بشعاراتهم للإيحاء بقوتهم وقدرتهم على تحريك الجماهير.

انتقل «علام» من كلية التجارة إلى كلية الشرطة التى تخرج فيها فى العام ١٩٥٧، والتحق بالعمل فى مديرية أمن السويس بقسم الأربعين، ووقتها أقام فى شقة فى عمارة عزيز إلياس على البحر أول طريق بورتوفيق مع زميله فى الدفعة إبراهيم ناجى، وكان بالدور الثانى من نفس العمارة بعض زملائه أعضاء النيابة العامة، ومن بينهم المستشار على سيد أحمد جريشة الذى كان أحد قيادات جماعة الإخوان.

وجد فؤاد علام نفسه بين عدد من الإخوان، يقول هو عن ذلك: تعرفت من خلال جريشة على المستشار محمد جميل بسيونى، ولم أكن أعرف أنه من الإخوان، وكان يتردد على النقيب محمد البهى ضابط مباحث أمن الدولة بالسويس أنور سلامة الذى عُيّن وزيرًا للعدل فى عهد عبدالناصر، وفهمت من حواراته مع الزميل البهى أنه من الإخوان المسلمين.

انتقل فؤاد علام من السويس إلى القاهرة، وتدرج فى عمله حتى وصل إلى أول مهمة تم تكليفه بها وتتعلق بجماعة الإخوان المسلمين.

يقول فؤاد علام: تم تكليفى بالقبض على أحد أفراد جماعة الإخوان، وهو الأستاذ محمد فريد عبدالخالق، وتوجهت إلى منزله بناء على توجيهات رئيس الفرع، وكان يسكن بناحية مصر القديمة، وصدرت إلىّ التعليمات بأن أكون فى غاية الحرص أثناء دخول منزله، لما عرف عن هذه الجماعة من استخدام العنف، خاصة فى مواجهة رجال السلطة.

كان محمد فريد عبدالخالق يعيش فى الدور الثانى، فقام فؤاد علام بتوزيع أفراد القوة حول منزله، وصعد مع اثنين من المخبرين إلى شقته، واستأذن فى مقابلة الأستاذ فريد، ووقف فى الصالة حتى حضر إليه، وبادره بالقول إنه كان فى انتظاره منذ فترة، لأنه كان يتوقع اعتقاله.

استأذن «علام» فريد فى أن يقوم بمهمته وطلب منه نقل النساء الموجودات فى إحدى الغرف إلى مكان آخر، وفعلًا تم ذلك، وكان التفتيش روتينيًا، ولم يعثر على شىء، لأن الإخوان الذين اعتقلوا فى تلك الفترة كانوا يتوقعون اعتقالهم.

بدأت المهمات تتوالى، يقول علام: وكلفت بعد ذلك باعتقال شخص يدعى عبدالعزيز باشا على، كان وزيرًا عند قيام الثورة، ولم نكن نعرف محل إقامته، وطلب منى اعتقاله بسرعة وتسليمه للسيد شمس بدران شخصيًا فى السجن الحربى، وكان الأمر الصادر باعتقاله مصحوبًا بتحذيرات شديدة باعتباره المسئول الأول عن التنظيم السرى للإخوان الذى كشفته التحقيقات فى السجن الحربى، وعثرت على عنوانه بعد جهد كبير فى مصر الجديدة، وفى حوالى الساعة الثامنة صباحًا ذهبت لمنزله، ووجدته يتجاوز السبعين من عمره وحالته الصحية ضعيفة جدًا، وصحبته، بعد تفتيش منزله والعثور على بعض الأوراق ولم تكن ذات أهمية، إلى السجن الحربى وكان موقعه فى مدينة نصر.

حدث فى السجن الحربى ما دفع فؤاد علام إلى البحث عن جماعة الإخوان والخطر الذى يمثلونه.

يقول: على مسافة أقل من خمسين مترًا من بداية الدخول إلى السجن الحربى، كان الجنود واقفين فى طوابير ينتظرون الزبائن، وكان شمس بدران واقفًا على باب إحدى الغرف، وعندما وقفت السيارة أسرع أحد الجنود وفتح الباب بسرعة من الناحية التى يجلس فيها عبدالعزيز على، وجذبه بشدة من جاكتته، وحاولت أن أفهمه أن القيد الحديدى فى يده ويدى، ولكنه لم يستمع لصراخى وجذبه، ووجدت نفسى أنا وعبدالعزيز على مكومين على الأرض.

«توجهت مباشرة إلى شمس بدران وقلت له: يا فندم عبدالعزيز باشا على وصل وأسلمه لحضرتك شخصيًا، فوجئت بشمس بدران ينفجر كالثور الهائج ويقول: نعم يا فندى بتقول باشا... ده إنت اللى باشا، ثم حضر شخص عرفت بعد ذلك أنه صفوت الروبى، وأدخلنى غرفة بها الرائد جلال الديب، وقال له الروبى: الباشا الوزير أمر إن الأفندى ده يتحجز دلوقت، فتعجب جلال الديب وسألنى عما حدث فأخبرته بالقصة».

«هدّأ جلال الديب من روعى، وأخذ يحدثنى عن خطورة جماعة الإخوان المسلمين، وأن التحقيقات كشفت أن هذه الجماعة تسعى إلى تدمير المنطقة العربية، وكنت أستمع إليه وأبدى موافقتى على ما يقول، وبعد حوالى ساعة طلبت من جلال الديب أن أتصل بإدارة المباحث العامة لأبلغهم بأننى محتجز بالسجن الحربى، وقال لى الديب إن شمس بدران أبلغ زكريا محيى الدين، وزير الداخلية فى ذلك الوقت، ولم يتخذ زكريا موقفًا، وبالتالى سيكون القرار فى يد شمس، ووعدنى الديب بالتوسط لدى شمس لإطلاق سراحى بعد أن أعتذر له، فأبلغته أننى أرفض الاعتذار، ولا مانع من أن أستمر فى السجن الحربى حتى لو كنت معتقلًا، وتركنى بالغرفة لحظات».



شمس بدران

> خطاب الإخوان يعتمد على أنهم أصحاب الحق فى الحديث باسم الدين




«عاد الديب مبتسمًا وأبلغنى أن الباشا الوزير عرف الجهد غير العادى الذى بذلته لسرعة اعتقال عبدالعزيز على، وأنه وافق لهذا السبب على إطلاق سراحى، غير أنى علمت فيما بعد أن زكريا محيى الدين هو الذى تدخل واتصل بالرئيس جمال عبدالناصر الذى أمر بالإفراج عنى، وخرجت من السجن الحربى والأفكار تحاصرنى وتدفعنى فى اتجاه واحد للبحث فى حقيقة الإخوان المسلمين وما يحدث معهم».

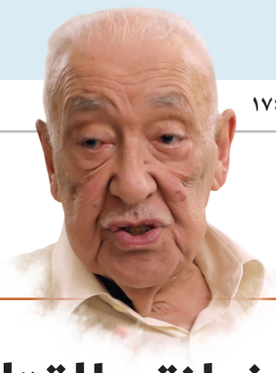
كانت هذه هى بداية الاحتكاك الحقيقى بين فؤاد علام وأفكار جماعة الإخوان، ففى نفس اليوم ذهب إلى معتقل القلعة لتسليم أحد المتهمين، ويدعى صلاح عبدالخالق الأنور، وهناك تقابل مع اثنين من زملائه، هما زكريا بدران وسمير حسنين إسماعيل، ولما علما ما دار بينه وبين شمس بدران حذراه بشدة من خطورته وما يمكن أن يفعله، وبدأت تدور فى عقله أسئلة كثيرة، فهل الإخوان طيبون مثل عبدالعزيز على، أم يستحقون ما يحدث لهم؟

يجيب فؤاد علام عن سؤاله بإجابة مقتضبة لكنها دالة وموحية، قال: كانت السنوات التى تلت ذلك كفيلة بالإجابة عن تساؤلاتى.

النقطة الفارقة تمامًا فى علاقة فؤاد علام بالإخوان المسلمين كانت فى العام ١٩٦٥، ففى الأسبوع الأخير من شهر يوليو، كما يقول: كلفت بالتوجه إلى معتقل القلعة وتسليم نفسى للعقيد أحمد رشدى، الذى انتدبت تحت رئاسته فى مهمة سرية للغاية، وهى مناقشة المعتقلين من الإخوان المسلمين وكشف أبعاد نشاطهم وتنظيماتهم السرية، وضبط من لم يتم ضبطه من المتهمين الهاربين.

استقبل أحمد رشدى، فؤاد علام، وحدثه عن خطورة الإخوان وأنهم يستهدفون الحكم ويفعلون فى سبيل ذلك أى شىء، وكلفه بمناقشتهم والحصول على معلومات تساعد فى كشف أبعاد هذا التنظيم الخطير.

وضع القدر فؤاد علام فى طريق الإخوان، وهو الطريق الذى استمر لما يقرب من عشرين عامًا، من العام ١٩٦٥ وحتى العام ١٩٨٥، للدرجة التى أصبحنا لا نذكر اسمه إلا مقترنًا باسم جماعة الإخوان، يقول هو عن ذلك: هذه السنوات كان كافية لكشف أسرارهم والتعرف عليهم من قرب وعن بُعد، فتجارب التاريخ يجب ألا نتعامل معها كما نتعامل مع أوراق التواليت ونلقيها فى سلة المهملات.



# 2 مقالات تاريخية.. فضح الإخوان بوثائق الفشل والخيانة والقتل

لن أتوقف كثيرًا فى كتاب فؤاد علام «الإخوان وأنا» عند الحكايات الكثيرة التى وثقها عن الإخوان، لكننى سأتوقف بكم أيضًا عند بعض الوثائق التى جمعها من بطون الصحف، وهى الوثائق الكفيلة بفضح الجماعة بشكل كامل.

الوثيقة الأولى.. تأتينا على هامش صدام عنيف بين الإخوان ومصر الفتاة فى مارس ١٩٤٨، بعد أن قتل الإخوان أحد شباب مصر الفتاة فى قرية كوم النور، وفشل الإخوان فى تصفية الأزمة بعد اجتماعات مطولة حضرها إبراهيم شكرى وأحمد حسين مع حسن البنا فى حضور صالح باشا حرب، رئيس جمعية الشبان المسلمين.

فى هذا الاجتماع احتد أحمد حسين على حسن البنا بشدة، وقال رئيس مصر الفتاة كلمات حادة تصلح كدليل على إرهاب الإخوان، ثم كتب بعد ذلك مقالًا مطولًا فضح فيه الإخوان تمامًا.

كان عنوان المقال «نحن والشيخ حسن البنا.. تعالوا إلى كلمة سواء ولعنة الله على الكاذبين»

يقول أحمد حسين: بمناسبة حادث عرضى جرى بين الإخوان وشباب مصر الفتاة جاء وفد من الإخوان إلى دار الحزب ليعتذروا عما بدر منهم من إخوانهم الطائشين، ثم جاء الشيخ حسن البنا وقابل الأستاذ إبراهيم شكرى وأبدى أسفه واستنكاره لأن يفكر نفر من الإخوان أن يعتدوا على مصر الفتاة، وتفصيل ما وقع أن الإخوان كانوا يحتفلون بتأبين الشهيد عبدالقادر الحسينى ثم عنَّ للبعض منهم أن ينتهزوا فرصة تجميعهم وينقضوا على دار مصر الفتاة ليحدثوا بها حدثًا.

«وعلى الرغم من أن أبناء مصر الفتاة فوجئوا بمثل هذا الحادث لم يَدُر فى خلد أحد أن الجرأة ستصل ببعض الإخوان إلى هذا الحد، فقد استطاعوا أن يعالجوا الموقف، وارتد المهاجمون بعد أن أصيب ثلاثة منهم بجراح بالغة، وكان انهزامهم إيذانًا لبقية المحتشدين من الإخوان أن يتفرقوا خاصة بعد أن عرفوا أن المفاجأة قد ضعفت، وأن فرسان مصر الفتاة المغاوير قد أصبحوا لهم بالمرصاد، والويل لمن يتحدى أبناء مصر الفتاة ويتحداهم فى دارهم».

«ولقد أدرك الشيخ خطورة الموقف وأدرك ما قد يترتب عليه من هنا وهناك، فأسرع ليعتذر ويهدئ الخواطر الثائرة واعتبر الحادث منتهيًا».

«وفى اليوم التالى اتصل الشيخ البنا بى تليفونيًا وطلب منى أن نتقابل لنعمل على تصفية ما بيننا، فأفهمته أن ليس ما بيننا ما يصفى من الناحية الخاصة، ولكنها سياسة عامة، وخطط معينة، ومبادئ نلتزمها ونقرها أحيانًا ولا نقرها أحيانًا أخرى، وأنه عندما يحسن نقول له أحسنت وعندما يسىء نقول له أسأت».

«وإن هذا هو العهد بيننا وبين أى مصرى فى هذه البلاد، ولكنه ألح وأصر على وجوب المقابلة فنزلت على رغبته وحددنا عدة مواعيد للمقابلة وانتهت بالاتفاق على المقابلة فى دار المركز العام للشبان المسلمين قبل صلاة الجمعة يحضره صالح حرب باشا، واجتمع ثلاثتنا فى الموعد المحدد. وقال الشيخ حسن لصالح باشا: لقد اجتمعنا لنصطلح، ولقد أبديت عجبى لهذا التعبير فليس بينى وبين الشيخ حسن خصومة شخصية حول قطعة أرض نتنازع على تقسيمها أو تركة نوزعها أو شركات اختلفنا على توزيع أرباحها حتى يمكن أن نصطلح أو نتصافى فيما بيننا على طريقة لتوزيعها أو حلها، ولذلك فقد أسرعت بالقول: إن المسألة ليست مسألة خصام أو صلح، وإنما المسألة مبادئ عامة وبرامج ومناهج إذا التزمها الشيخ حسن وأتباعه، فليس لهم عندنا سوى الإكرام والاحترام والتبجيل، ولقد قدمنا الدليل على ذلك أكثر من مرة وآخرها عندما استشهد بعض ممن كانوا ينتمون إلى الإخوان المسلمين فى فلسطين، أسرعنا إلى عزاء الإخوان فى شهدائهم، ففى سبيل الله ماتوا وإلى جوار القديسين والشهداء صعدت أرواحهم، وهم شهداؤنا وشهداء المسلمين جميعًا بل المصريين، مسلمين وأقباطًا. فمصر الفتاة لا تفهم الحزبية بمعناها الكريه، وإنما نعمل لمجد مصر وعلو شأن المسلمين، فكل من اقترب بنا من هذه الغاية فنحن نعزه ونكرمه، سواء كان فى صفوفنا أو خارج صفوفنا».

«وعندما أحسن الأستاذ مصطفى مؤمن فى القيام بدوره فى أمريكا كنا فى مقدمة المهنئين له بالعودة، وفى مقدمة من أكرمه وأشاد بعمله، فمصر الفتاة إذن لا تتردد فى أى لحظة من اللحظات عن تشجيع العاملين المكافحين، ولا يقعدها خلاف فى الرأى عن أن تشيد بالعمل الطيب، فليس بيننا وبين حسن البنا إذن خصومة شخصية وإنما هى مواقف عامة ومسئولية ملقاة فى أعناقنا سنضطلع بها ما دمنا على ظهر هذه الحياة».

«لقد راعنا أن يقتل أتباع الشيخ شهيدًا بريئًا فى مدينة كوم النور باسم الدين، راعنا أن يقتل مسلم مؤمن لم يعتدِ ولم يرتكب إثمًا يجرم، راعنا أن يقتل باسم الدين وأن يهتف قاتلوه الله أكبر ولله الحمد، وأن يتصوروا أنفسهم مجاهدين فى سبيل الله قد حطموا الشرك والمشركين، كان هذا موقفًا خطيرًا إذا كانت الأمة لم تدرك خطورته أو مغزاه، فقد أدركناها نحن منذ اللحظة الأولى، وأدركنا أننا مقبلون على فتنة لا يعلم سوى الله أين تنتهى وكيف تنتهى».

«ولقد سكت الشيخ البنا عن هذا الحادث وتجاهله، وللشيخ أن يتجاهله كما يحلو له، ولكن بالنسبة لنا ستبقى هذه الحقيقة الصارخة وهى أن أتباع الشيخ البنا قد قتلوا مؤمنًا مسلمًا لم يعتدِ عليهم ولم يؤذهم باسم الدين والله أكبر ولله الحمد، وأنه لا يمكن أن يوجد مسلم واحد يؤمن بالله واليوم الآخر يرضى عن هذا الوضع فضلًا عن أن يقره ويسكت عليه».

«ثم كان حادث اليمن وما أحاط به من ملابسات، وموقف الشيخ البنا وأتباعه من هذا الحادث، وما أظهره من ابتهاج بهذا الانقلاب الجديد، ويستطيع الشيخ أن يتهم كل إنسان بالتجنى عليه، ولكن ستبقى الحقيقة الصارخة المادية، وهى أن عبدالحكيم عابدين الآن فى صنعاء لا يستطيع مبارحتها...».

«هناك تحت رحمة الإمام الجديد.. إن كان هناك أمل لعبدالحكيم عابدين أن ينجو من الموت الأمل لا يرجع لشىء إلا لمصريته.. فسوف يخدم الإمام هذه المصرية ويبقى على حياته، فمن العبث القول إننا نتجنى على الشيخ البنا عندما نفصل بين أتباعه وبين قتلة الإمام فلسنا نحن الذين أرسلنا عبدالحكيم عابدين إلى اليمن ولسنا نحن الذين نبقيه هناك».

«ثم كان حادث مقتل الخازندار بك ولسنا نحن الذين قتلنا الخازندار بك، ولسنا نحن الذين أذعنا أن قتلته من أتباع الشيخ.. ويستطيع الشيخ أن يعتبرنا نتجنى عليه ما شاء له أن يعتبر، ولكن الحقائق المادية تقول إن النيابة- ولسنا نحن- هى التى رأت أن تستدعيه للإدلاء بشهادته، والصحف التى كانت تشد أزره، وليست الصحف التى تنتقده، هى التى ربطت بين جماعته وبين هذه الجريمة».

«فنحن لم نخلق هذه الحوادث ولم نخترعها ولم ندخل إلى الشيخ فى خصوصياته، ولم ندخل داره وفى داخل حزبه، لم نقل إنه اختلس هذا أو ذاك أو إنه سرق ونهب ولكنا هاجمنا روحًا عامة لا نستطيع إلا أن نهاجمها وسنظل نهاجمها ما شعرنا بأنها لا تزال قائمة».

«هاجمنا وسوف نهاجم أن يتصور أتباع الشيخ البنا أنهم هم المسلمون حقًا وصدقًا وألا مسلمين إلا فى صفوفهم، وأن من ليس منهم فليس من الإسلام فى شىء، مثل هذا الوهم حاربناه وسنحاربه بشدة وبعنف، ونحن على استعداد أن نسحق كل من تحدثه نفسه أن يتبجح به وأن يدعيه».

«لقد تمت نعمة الإسلام وكملت رسالة الرسول منذ حجة الوداع، ولقد دخلت مصر فى دين الإسلام منذ ثلاثة عشر قرنًا، ومنذ ذلك التاريخ لم ترتد مصر إلى الشرك أو الوثنية، وفى مصر الجامع الأزهر وألوف المساجد يؤمها ملايين المصلين.. والمصريون قد ساسوا أسرهم على أساس الدين، والمصريون فى سرهم مثل ما فى علانيتهم هم أنقى مسلمين فى هذه الدنيا فى مجموعهم وأصفاهم نفسًا وروحًا، فلسنا على استعداد أن نرضى أن يجتمع بعض شبان وعوام فيؤلفون حزبًا من الأحزاب التى تسعى للوصول إلى الحكم، ثم ينكرون الإسلام ويجعلونه وقفًا على أنفسهم ويعتبرون بقية الأمة غير مسلمة إلا أن تنضم إلى حزبهم وتساعدهم على تحقيق مآربهم فى الوصول إلى الحكم، مثل هذا القول لا نرضاه. ونقولها بالخط العريض ونقولها بأعلى صوتنا، ولا نقف عند حد رفضها، بل نقاوم كل من يزعمها وكلما اشتد ترديد دعوته زدنا شدة فى المقاومة، نفعل هذا بضمائر مطمئنة وبإيمان عميق أننا نخلص لربنا وللإسلام وللرسول الكريم (إن الذين فرقوا دينهم وكانوا شيعًا لست منهم فى شىء). ولقد عرضنا هذا على الشيخ البنا فقال إنه يقره ويؤكده ويعمل عليه، فقلنا له: إذن فقد بقى عليك أن تعلمه لأتباعك حتى لا يداخلهم الغرور والكبرياء الذى يحملهم على الانحراف والظن بأنهم هم المسلمون ومن عداهم فليسوا مسلمين».

«وقلنا للشيخ: يجب أن يعرف أتباعك أن قتل مصرى لمصرى آخر هو أعظم الجرائم التى يمكن أن يرتكبها مسلم وأن جهنم مأواه إلى أبد الآبدين، يجب أن يفهم أتباعك أن الجنة ليست من نصيب من يترك أعداء الله من الصهيونيين والإنجليز، ثم يزعم أن قتل مصرى لآخر لأى سبب من الأسباب هو عمل يتقرب به إلى الله، ولقد أسرع الشيخ عند هذا الحد فأعلن موافقته على ذلك كل الموافقة، فقلنا له إذن بقى عليك أن تنشره وأن تغرسه فى نفوس أتباعك بكل الوسائل الممكنة، ويجب أن تكتبه وأن تخطب به، وأن تبعد عن صفوفك كل من تشعر فيه نزقًا وانحرافًا قد يؤدى به إلى ارتكاب أمثال هذه الجرائم».

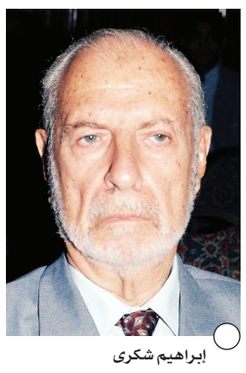
«أما نحن من ناحيتنا فلن نعتدى أبدًا لأن الله لا يحب المعتدين، ولسنا نحمل حقدًا لمصرى واحد ولا يمكن أن نفكر فى الإساءة إلى مصرى واحد، إن أحد مبادئنا هو أحِب أخاك المصرى دائمًا وكن مستعدًا فى كل وقت لنسيان إساءته لك، واذكر دائمًا أن المنازعات والخلافات الشخصية هى مصدر كل ما نعانيه من شرور وويلات».

«فنحن لا يمكن أن نعتدى على مصرى لأى سبب كان، وحربنا بالليل والنهار ضد أعداء البلد الحقيقيين الذين نعتبرهم المسئولين عن كل ما نحن فيه، نحن نحارب الصهيونية ونحارب الإنجليز، ونحارب المستعمرين من كل شكل ولون.. ولا نجاح لحربنا لهذه العناصر التى تؤلب علينا إلا بالاتحاد، ولا سبيل للاتحاد إلا إذا كف المصريون عن التنابذ والخلافات، هذا هو ديننا (ولا تنازعوا فتفشلوا وتذهب ريحكم)...».

«ومسألة ثانية بينتها للشيخ فى وضوح وأعيد سردها هنا ليطالعها العامة ولأبرئ ذمتى أننى قد وضحت طريقى ومنهاجى أننا نؤمن بالحرية وبحرية كل مواطن فى أن ينكر كما يشاء ويدين بما يشاء.. (لا إكراه فى الدين قد تبين الرشد من الغى). فلسنا على استعداد أن نعيش فى ظل إرهاب معين أو إكراه على أى شكل من الأشكال، لسنا على استعداد أن نعيش إلا أحرارًا كما تمليه علينا ضمائرنا، وإذا كان عمر بن الخطاب يضرب ابن عمرو بن العاص وهو من هو لاعتدائه على ابن قبطى ويقول كلمته المشهورة (متى استعبدتم الناس وقد ولدتهم أمهاتهم أحرارًا؟) فنحن لا نقبل شيئًا بديلًا عن حريتنا وهذا مبدؤنا



حسن البنا



إبراهيم شكرى

قتل الإخوان أحد شباب مصر الفتاة فى قرية كوم النور



أحمد الخازندار



أحمد حسين



سيد قطب



مرشدو الإخوان



# صائد الإخوان




حرق مقر جماعة الإخوان بالمقطم

يقول: احرص على الحرية أكثر من حرصك على الحياة، لأنها آية الكرامة الإنسانية ولا معنى للحياة بغير حرية».

«فالحرص على الحرية عندنا أغلى من الحياة نفسها، فلن نسمح بنمو قوة مسلحة يكون من شأنها فى يوم من الأيام أن تسيطر على الشعب بقوة السلاح لتحقيق أغراضها الخاصة، أقول لن نسمح وفى عروقنا نقطة دم لحزب من الأحزاب ولو باسم الدين، أن يستكثر من السلاح وأن يرهب بهذا السلاح بقية المصريين مهما كان دينهم أو عقائدهم أو أفكارهم».

«هذه هى القواعد التى نحارب على أساسها ونوقف الحرب على أساسها كذلك، وقد اعترف الشيخ البنا أمام صالح باشا حرب بأن كل هذا الذى أقوله وأدعو إليه هو عين ما يؤمن به ويدعو إليه، فلم يبق إلا أن تطابق الأعمال الأقوال، وليس أمامنا إلا أن ننتظر طلائع الأعمال الصالحة والتوجيهات السليمة والسديدة، وأن تزول موجة الإرهاب التى غمرت صفوف أتباع الشيخ، ونحن أولًا وأخيرًا فى انتظار ما يفعله الشيخ بالنسبة لهذا الدم المطلوب فى كوم النور، هذا هو السبيل الذى لا سبيل غيره لكسب مودتنا وإيقاف حملاتنا، أعلناه على الملأ ليكونوا شهداء علينا وليعرفوا أننا لا نعادى ولا نصادق إلا فى الله، ولله أولًا وأخيرًا.. وأن الاعتبارات الشخصية لا دخل لها فى كل ما نقول أو نفعل».

«والله يوفقنا لما فيه الخير والرشاد ويهدينا جميعًا سواء السبيل، ويقينا الزلل والغرور والكبرياء، ويحاسبنا بمقدار ما تنطوى عليه نفوسنا من خير أو شر من صدق أو كذب».

الوثيقة الثانية.. هى مقال نشرته جريدة « مصر الفتاة» فى ٢٩ مارس ١٩٤٨، وكان عنوانه «شيخ منافق دجال محرض على الجريمة والفسق.. خطر على أمن مصر وسلامتها.. ذلك هو المرشد العام».

وهو المقال الذى يفضح حسن البنا وجماعته وأتباعه.

يمكننا أن نقرأ المقال الآن:

«إن الذين أفزعتهم جريمة اغتيال الخازندار بك لم يكونوا يعرفون الشيخ كما نعرف وإلا لما أدهشتهم هذه الجريمة الشنعاء التى ضجت لها ملائكة السموات والأرضين، وعندنا أن هذه الجريمة بكل فظاعتها ليست سوى النتيجة الطبيعية لسياسة تقوم على الدجل والنفاق وإثارة الغرائز وأحط الشهوات».

«وبالأمس عندما أعلن زعماء الإخوان المسلمين أن الدعوة قد تلوثت من جراء الجرائم الخلقية التى ارتكبها كبير فى الدعوة مقرب للشيخ كل التقريب، وأن هذه الجرائم وصلت إلى حد هتك الأعراض والاعتداء على حرمات الأسر والعائلات، لم ندهش لسماعنا ذلك كله، فقد كان هذا عندنا متوقعًا ومقدرًا فى حركة أساسها النصب والدجل والنفاق».

«وعندما اهتزت أسلاك البرق وفزعت الدنيا كلها لهول جريمة الاعتداء على الإمام يحيى ملك اليمن الراحل وقارنوا ذلك كله بذكرى الغنائم والأسلاب التى وقعت من حصة الإخوان المسلمين وكيف أسرع القتلة إلى دعوة الشيخ كبير المنافقين ليغمس يده فى دم الإمام المقتول ويأخذ نصيبه من لحمه ودمه، وعندما أعلن الإخوان بعد ذلك أنهم تلقوا أو شكوا أن يتلقوا مائة ألف من الجنيهات أو تزيد، وعندما وصفت البرقيات أنباء حمل مندوبهم الفضيل الورتلانى لعشرين ألف من الجنيهات الذهب، وأنه عاد بها إلى مدينة عدن ليعيش تحت كنف الإنجليز وهو الكنف الوحيد الذى أصبح قادرًا على أن يعيش فى ظله ورعايته».

«عندما فزعت الدنيا ودهشت لكل هذه الجرائم وما اقترن بها من قاذورات ووساخات ودنس كنا نحن الوحيدين الذين لم يدهشوا.. لأننا كنا نتوقع ذلك كله ونقدره، ولو عاد القراء إلى مقال الأستاذ أحمد حسين (إنى أتهم) الذى كتبه منذ عامين لرأوا كل ذلك منقوشًا ومسطورًا ومسجلًا بالحرف الواحد».

«إنه لا يوجد فى هذا البلد من يعرف الشيخ حسن البنا كما أعرفه أنا، ولا يوجد من اقترب منه وأدركه على طبيعته كما أدركناه نحن، فهؤلاء الشبان الأغرار الذين يحيطون به إنما يبهرهم حديث الدين فتغشى عيونهم عن رؤية الحقائق الواضحة، أما نحن الذين نعرف من الدين ما لا يعرف حسن البنا، نعرف منه روحه وجوهره وأنه يقوم أول ما يقوم على الصدق ويبرأ من الكذب، نحن الذين اقتربنا من حسن البنا فوجدناه نموذجًا مجسدًا للكذب والنفاق.. فقد حكمنا عليه من الوهلة الأولى أى منذ خمسة عشر عامًا بأنه مجرم عتيد لأنه يصطنع الكذب زاعمًا أنه ينشر رسالة بنيت على الصدق والإخلاص، ويصطنع النفاق لبعث الإسلام كما يزعم، وقد بنى الإسلام على الاستقامة والصراحة والنزاهة».

«أدركنا منذ اللحظة الأولى التى عرفنا فيها الشيخ حسن البنا أنه منافق كذاب، فقد كان يلبس البساطة والضآلة ويدّعى المسكنة، ويأتى من يوم لآخر لكى يبايع مصر الفتاة وبعدها الطليعة ورجال الصف الأول، فلما ظهر شأنه بعض الشىء ورحنا نعرض عليه التعاون والاتحاد أبى ورفض، وقد كان هذا الرفض يدهشنا فى الماضى.. أما اليوم فقد أصبح طبيعيًا فى نظرنا، فكيف تستوى الظلمات والنور؟ وكيف يستوى الأعمى والبصير؟ وكيف يجتمع الحق والباطل؟ فنشهد أن مصر الفتاة حق كلها، فهى لا تدجل على أحد، وهى لا تستعين بالأسرار أو الحجب، وهى لا تزعم أن الملائكة تهبط عليها من السماء، ولا تقول إن الرسول يأتيها فى المنام، ولا تعقد البيعات فى الظلام ولا تأخذ العهود، إنها دعوة قوية صريحة تدعو إلى مجد مصر وتحرير العرب والمسلمين، والنهوض بالشعب المصرى والعربى والإسلامى إلى المستوى اللائق بالبشرية الكريمة، ولا تستخدم وسيلة لتحقيق ذلك سوى الجد والعمل والإخلاص والتضحية، لا شعوذة ولا دجل ولا نصب ولا تقمص ولا خلافة ولا نيابة ولا بيعة، وإنما جهاد شريف مستقيم فى ظل القوانين والإنسانية».

> شعوذة البنا تصور لأتباعه أنهم هم المسلمون حقًا وأن بقية الناس كفار

«أما حسن البنا وشيعته فكذب فى كذب ونفاق فى نفاق، هم يريدون بعث الإسلام، ولا بأس فى سبيل ذلك أن يتقلب بين صفوفهم وعلى رأسهم من لا يصلى، ومن يشرب الخمر ومن يفسق، فإذا وصل الأمر إلى حد الفضيحة قيل تستروا على ذلك من أجل نجاح الدعوة، أى دعوة هذه التى يتستر فيها على الجرائم ويبرأ منها كل دين فى العالم وكل خلق وكل فضيلة؟».

«بل أى شيخ ذلك إلا أن يكون شيخًا مارقًا فى أخلاقه، ذلك الذى تشيع حول رجل من رجاله فيستقيل بسببه من جماعته أعظم مَن فيها وأكثرهم طهرًا ونقاءً وصفاءً، فلا يكادون يخرجون حتى يزيده تقريبًا فيجعله سكرتيرًا عامًا ونائبًا له وخليفة.. ألا بئس الخليف والمخلوف، فأشهد أنهما من أهل الفساد».

«إن أبسط قواعد الشرع يطالب بأن يتنكب المؤمن طريق الشبهات ومواطنها، فكيف يزعم لنفسه فهمًا لأبسط قواعد الإسلام من يقال له إن هذا البيت من بيوت الجنة فلا تقربه فيأبى إلا أن يقيم فيه ليله ونهاره مدعيًا أنه فوق الشبهات».

«هناك رجل فى هذه الدعوة عرف واشتهر بأنه خليع مستهتر ماجن، وشكلت له لجان التحقيق من كبار الإخوان المسلمين، فأجمعت اللجان تلو اللجان على إدانته، فأصر الشيخ إلا أن يبرئه وأصر الشيخ على أن يطرد كبار الدعاة فى حركته لأنهم قاموا بما عهد إليهم به من التحقيق فى جرائم هذا الشخص، ثم لا يكتفى بالوقوف عند هذا الحد، بل يرتفع به بعد ذلك إلى منصب السكرتير العام، ثم لا يكتفى بذلك، بل يأبى إلا أن يخلع عليه صفات النبوة فيسميه (يوسف هذه الدعوة).. تباركت وتعاليت أيها الشيخ الدجال النصاب».

فشعوذة الشيخ تأبى إلا أن تصور لأتباعه أنهم هم المسلمون حقًا، وأن بقية الناس كفار، وشعوذة الشيخ تأبى إلا أن تصور لغلمانه أنهم رهبان الليل وفرسان النهار، وأنهم الباقون المقربون لدى الله، وشعوذة الشيخ ودجله تأبى إلا أن تُحدث الغلمان عن الحور العين والجنة التى تغص بالخمر واللبن والعسل المصفى، وأن ذلك كله حلال لغلمان الشيخ حسن البنا فيملأ الغلمان بالهوس وتتملكه حالة أقرب إلى الجنون، ولقد كان ذلك يمر دون أخطار عندما لم يكن فى أيدى هؤلاء المجانين أسلحة فتاكة، أما بعد أن أجازت له الحكومة حمل الأسلحة بدعوى الدفاع عن فلسطين، وبعد أن أصبح هؤلاء الغلمان يحملون القنابل والمسدسات، فقد أصبح إقدامهم على الجريمة أمرًا متوقعًا فى لحظة وأصبحت جرائمهم ليس لها منطق وليس لها سبب ولا هدف».

«لقد سمع الناس بمقتل الخازندار بك لأنه رجل عظيم شهير ولأنه أول رئيس لمحكمة فى كل تاريخ مصر يقتل بهذا الأسلوب الوحشى، ولكن هناك جريمة لا تقل هولًا عن هذه الجريمة إلا من حيث شخصية المجنى عليه، ولم يتسامع بها الناس، ولم يُعيروها كل ما تستحق من الأهمية، فالفكرة واحدة هنا وهناك، لقد بدأت سموم هذا الشيخ النصاب تسرى فى كل مكان، من لم يكن من الإخوان المسلمين فهو كافر والشيخ أعجز من أن يسيطر على أتباعه، ولكنه المهرج الدجال الذى يتحدث باسم الدين وسلطان مشاع فى كل نفس يُسيرها ويوجهها».

«فالشيخ حسن البنا قد افتضح أمره بهذه الجريمة الأخيرة، ونحسب أن الوقت قد حان لكى تكف الحكومة عن هذا الهذيان الذى تردت فيه بتأييدهم ذلك الشيخ النصاب، وما تصورته من أنه قادر على أن يفعل شيئًا أو يسيطر على الرأى العام، حان الوقت ليعرف كل الذين خُدعوا بالشيخ حسن البنا أنهم يلعبون بالنار إذ يزودون رجلًا دجالًا مهرجًا بأقوى الأسلحة من مال ونفوذ».

«ولو أن الجرائم التى يرتكبها الإخوان المسلمون كانت موجهة ضد أعداء البلاد من أى نوع كان لالتمسنا لهم العذر.. ولكنها كلها موجهة إلى أبناء البلاد. أو لم يأتك هذا النبأ عندما ألقى طلبة أغرار قنبلة فى مدرسة الزقازيق الثانوية فأصابت من أصابت من الطلاب».

«أو لم يأتك نبأ حرقهم لكنيسة من الكنائس».

«فالإخوان المسلمون قد أصبحوا أخطر على أمن مصر وسلامها الداخلى والخارجى، وقد حان الوقت لوضع حد لهذه المهزلة وهذه السخرية فقد طال حتى باخت وتحولت إلى خطر داهم».

«وبعد فإذا كانت الحكومة عاجزة عن وضع حد لهذا العبث فلن نعجز، وإذا لم تجردهم الحكومة من السلاح فسنضطر للتسلح، ولتكونن حربًا أهلية تقع مسئوليتها على الحكومة».

«لقد اختارت هذه البلاد أن تعيش فى حرية ولن تسمح لنصاب دجال أن يحكمها بالإرهاب وبواسطة غلمان مأفونين مستهترين بالجريمة هذا الاستهتار، فلتقم الحكومة بواجبها، وإلا حملناها مسئولية العواقب الوخيمة».

الوثيقة الثالثة.. التى بين أيدينا هى محضر من أقوال عبده أحمد قاسم سكرتير عام جماعة الإخوان، وكان عضوًا بمكتب الإرشاد وعضوًا بالهيئة التأسيسية حول انحرافات عبدالحكيم عابدين صهر حسن البنا، وكان هذا ما جرى:

المحقق: ذكرت فى موضوع أقوالك أن الأستاذ عابدين كان موضع ثقة، فهل يفهم من هذا أن هذه الكينونة تغيرت؟

قاسم: نعم لقد تكررت الحوادث واعترف بصحتها، فمنذ هذا الاعتراف تغيرت ثقتنا به وبجميع الإخوان، وأنا فى الواقع منذ ظهور هذه الوقائع لا أطيق أن أرى الأستاذ عابدين لأن قلبى متغير منه، وكنت أقرب الناس إليه وكنت أرى منه فى بعض الأحيان أشياء كنت أحملها على محمل حسن، فلما ظهرت هذه الحوادث واعترف بها أجزم الآلاف بأنها كانت بسوء نية.

المحقق: قلت أيضًا إنه حين ثبتت لك هذه الحوادث تغيرت من ناحيته، فكيف أمكنك أن تقتنع بصحة هذه الحوادث؟

قاسم: لاعترافه بها فى جلسة المكتب ولتكرار هذه الحوادث أكثر من مرة أى تكرار الوقائع المنسوبة إليه وتعددها.

المحقق: كيف حصل هذا الاعتراف وما تفصيلاته؟

قاسم: جمعنا فضيلة المرشد وتكلمنا فى كل هذه المواضيع وسمعنا دفاع الأستاذ عابدين بها، وعلل اعترافه بالكلام الدروشة، وكان أمين أفندى إسماعيل موجودًا، وقال هى الدروشة إنك تبوس واحدة مريضة نايمة فى السرير، ومن هنا طلبنا توضيح مسألة هذه المريضة، إذ لم تكن قد أثيرت من قبل، فذكرها أمين أفندى إسماعيل وسكت الأستاذ عابدين، وقد سألت فى إحدى الجلسات فضيلة المرشد فأجابنى بأن الأستاذ عابدين مدان.. مدان.. مدان.. وأنه أخذ جزاءه وكفى.

المحقق: هل كنت تفهم من كلمة إدانة مُرب لمريده أم إدانة قاض لمجرم؟

قاسم: كنت أفهم أنها إدانة قاض لمجرم، وهذا حكم الشرع فسألناه عن حق الدعوة، فقال: اتركوها لى وأنا أقدرها.

المحقق: لو ثبتت براءة الأستاذ عابدين بمعرفة اللجنة فماذا عسى أن يكون شعورك بعد ذلك؟

قاسم: لا يمكننى التعاون معه لأننى متأكد تمامًا أنه لا يمكن إصلاحه من هذه الحوادث بالمرة لتكرارها مرة واثنتين ومرات، ولعلمه التام بخطورتها على الدعوة فرجل مثله يقدم على هذا العمل مرات وخرج بسببه «شباب محمد» من الدعوة، ورغم كل هذا فإنه يكررها بعد هذه الحوادث كلها.. فلهذا لا يمكننى أن أتعاون معه.

المحقق: ما معنى هذا التعاون ومداه؟

قاسم: لا يمكننى أن أكون معه فى مكتب أو فى لجنة لأننى صرت لا أثق فيه ولا أأتمنه على أسرار الدعوة.

من الوثائق المهمة التى تكشف أكذوبة مشاركة الإخوان فى حرب فلسطين.. ما جاء فى جريدة «مصر الفتاة» فى ١٢ يناير ١٩٤٨ تحت عنوان «أيها اليهود انتظروا قليلًا فإن كتائب الشيخ البنا ستتأخر بعض الوقت».

وجاء فى هذا المقال: أيها اليهود انتظروا قليلًا فإن كتائب الشيخ البنا ستتأخر بعض الوقت، فطالما أذاع الشيخ البنا عن كتائبه التى تبلغ عشرات الألوف، وأنها مزودة بالأسلحة والمعدات، وأنه اختارها من بين الملايين الذين يدينون للشيخ بالطاعة والولاء، وبدأت مشكلة فلسطين تتخذ دورًا خطيرًا فى مرحلتها الأخيرة، فسارع فى إرسال البرقيات لمفتى فلسطين والجامعة العربية ورجال فلسطين وإلى جميع الدول والهيئات الدولية، وإلى كل من هب ودب، واطمأن العرب أن جيوش الشيخ البنا سترهب الصهيونيين وأنصارهم والدول التى تؤازرهم، وصدر قرار هيئة الأمم بتقسيم فلسطين وأصبح لا مجال للحديث، وسكت القلم وانتظرنا السيوف أن تتكلم وأن تعمل فتطيح الرقاب، رقاب الأعداء الكفرة من الصهيونيين وأنصارهم، وأعلن الشيخ البنا عن كتيبته الأولى التى تبلغ عشرة آلاف، وأنه تم تجهيزها وإعدادها، وأنه يعمل الآن فى تجهيز كتيبتين أخريين لتلحقا بالكتيبة الأولى، وتلحق بذلك جحافل الكتائب، ونشر الشيخ خطابًا من أحد الأعضاء بالعريش يلح فى رجاء أن يباركه ويرسله فى السرية الأولى، ونشر خمسمائة اسم زعم أنهم السرية الأولى، ثم ماذا؟ ثم لا شىء أيها الشيخ.

«إن الأمور تتضح وتظهر على حقيقتها، وإذ المسألة كما يعرف دائمًا ليست إلا دجلًا وشعوذة، وضحكوا على عقول المصريين وغيرهم فيمن يأملون شيئًا من الخير فى الشيخ وأعوانه».

«كفى تهريجًا أيها الناس، وكونوا صادقين مرة فى حياتكم كلها، وليعمل واحد منكم على تنفيذ شعاركم الذين تقولون فيه إن الموت فى سبيل الله أسمى أمانينا، فإن ميدان الشرف والجهاد مفتوح للجميع، وطريق السفر برًا وبحرًا وجوًا، لم يغلق دون أحد من الناس يريدون العمل فعلًا، وها هو أحمد حسين يشترك بنفسه فى معارك فلسطين ويدك حصون الاستعمار ويقاتل فى سبيل الله، وها هى كتيبة الشهيد العظيم مصطفى الوكيل تسير إلى ميدان القتال فماذا فعلت أنت أيها الشيخ؟، وماذا فعلت جماعتك؟، نريد أن تعمل شيئًا، وأن تكف عن هذه المهازل والادعاءات والاجتراءات، وأرسل بعضًا من أتباعك فليكونوا خمسة أو ستة أو عشرة أو أكثر أو أقل، وكل الذى أخشاه أن تظل فى هذا الجو من الدجل والضحك على الذقون حتى تنتهى المعارك فترتفع الأصوات من جديد تردد «الله أكبر ولله الحمد».

وفى ١٩ يناير ١٩٤٨ وفى نفس السياق.. نشرت «مصر الفتاة» مقالًا بعنوان «إلى مرشد الإخوان حنانيك.. وأرسل مائة»

وفيه نقرأ: تذيع الصحف من آنٍ لآخر أنباء الأعداد الضخمة لإنقاذ فلسطين الذى تقوم به جماعة الإخوان المسلمين وتنتشر فى الصحف أعداد ضخمة لعدد المتطوعين واستكمال تدريبهم، ومن زمن بعيد أذاع مدرب الجماعة أنه قد تم تجهيز عشرة آلاف إخوانى وتسليحهم وأنهم ينتظرون الأمر بالزحف، وأن هَم الجماعة منصرف إلى إعداد العشرة آلاف الثانية ولكنا نسمع الآن أن الكتائب لا تستطيع السفر لأنها لا تلقى المعونة من الحكومة المصرية، أى والله عشرون ألفًا لا يستطيعون السفر لأنهم ينتظرون المعونة من الحكومة المصرية، ومن يدرى لو سمحت لهم الحكومة المصرية بالسفر لقالوا نريد أيضًا معونة ومساعدة لعائلاتهم وضمانًا لرجوعهم سالمين لم يمسسهم سوء؟».

«يا فضيلة المرشد يا من صببت فى آذان مريدك طيلة خمسة عشر عامًا أحاديث الجهاد والفداء وشراء الجنة، يا فضيلة المرشد الذى تمكن من إعداد عشرين ألفًا كى يموتوا فى سبيل فلسطين، حنانيك إن أرض فلسطين لا تتسع لهذا العدد الضخم زيادة على أهلها، وإن ميادين فلسطين لأضيق من أن تتحمل الكر والفر لهؤلاء الغر الميامين، ولكنها قد تحتمل مائة، مائة فقط ممن يريدون اللحاق بالشهداء والصديقين، مائة فقط من الفدائيين رهبان الليل وفرسان النهار، مائة فقط بأسلحتهم والسلاح فى مصر متوافر، وبنفقات سفرهم والمال لديكم حاضر تنفقونه فى كل ناحية ولا سيما فى الحفلات والمهرجانات والمظاهرات، فلئن عجزت خزائن الإخوان جماعة وجريدة، ففى إمكان العشرين ألفًا من المضحين بأرواحهم وأولادهم أن يتكاتفوا لتموين مائة، مائة لا أكثر ولا أقل، ولا يحتاج الواحد منهم لأكثر من بضعة جنيهات، إن فردًا واحدًا استطاع أن يرسل أكثر من مائة شاب إلى ميدان الجهاد ولم ينتظر معونة الجامعة أو لجنة الإنقاذ التى لم تفرغ من اجتماعاتها أو الحكومة الملخومة فى مشاكل الطوائف، ولكنك تنتظر مساعدة الحكومة وأموالها، وربما كنت تنتظر مساهمة أخرى فى تدعيم مالية الإخوان وأموالها، وربما كنت تنتظر مع المساعدة مساهمة أخرى فى تدعيم مالية الإخوان فى مقابل إرسال المتطوعين، وربما كنت ترجو مع المساعدة أو المساهمة أو قبلهما أن يبايعك الفلسطينيون مرشدًا لهم حتى تستطيع أن تكون منقذًا».

«أيها المرشدُ حنانيك، أرسل مائة فقط، فإن لم تستطع فعشرة، فإن لم تستطع فواحدًا.. وهذا أضعف الإيمان».

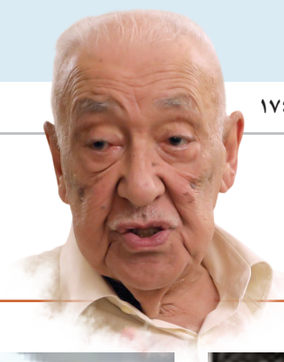


صالح باشا حرب

> حسن البنا نموذج مجسد للكذب والنفاق



عبدالحكيم عابدين



## صائد الإخوان



محاكمة زينب الغزالى



زينب الغزالى

# 3 شهادة فؤاد علام على أكاذيب رابعة العدوية.. زينب الغزالى سابقا

سنظل نذكر لفؤاد علام أنه كان واحدًا ممن فككوا أسطورة زينب الغزالى، المرأة التى حاول الإخوان أن يجعلوا منها أيقونة صدورها للأجيال المتعاقبة على أنها شاهدة على ما فعله نظام عبدالناصر فى الإخوان عندما دخلوا سجونه.

يبدأ فؤاد علام شهادته عن زينب الغزالى بقوله: زينب الغزالى الجبيلى المولودة فى ٢ يناير ١٩١٧، إمراة من فولاذ، تعرضت لأصناف من التعذيب من عبدالناصر وزبانيته، تكفى نصف نساء مصر ويزيد، جلدها ٥٠٠ جلدة ٦ مرات، و٢٥٠ جلدة مراة واحدة، وعلقها على أعمدة من الحديد وقطع من الخشب ١١ مرة، وضربها بالسياط مرات متفرقة ٤٦ مرة، وضعوها فى غرف الكلاب المسعورة ٩ مرات، وتركوها بلا طعام أو ماء ٦ أيام متتالية، أدخلوها زنازين الماء ٥ مرات وغرف النار ٣ مرات وأحضروا وحوشا بشرية حاولوا أن يفعلوا بها الفحساء ٣ مرات.

ويعلق على ذلك بقوله: هذه العينة الماخوذة من كتابها «أيام من حياتى»... تمثل الجانب المزيف فقط، أما الحقيقة فعكس ذلك تمامًا، مشكلتها الحقيقية هى خيالها الواسع، وتقمصها شخصية رابعة العدوية، ولكنها أسرفت فى التزييف، وخلطت بين الوقائع والأحلام والحقائق والأكاذيب، ولو تعرضت لواحد فى المليون من صور التعذيب التى تخيلتها للفظت أنفاسها الأخيرة فورًا.

يضع فؤاد علام زينب الغزالى فى حجمها: لقد نسبت لنفسها بطولات زائفة، وأوردت فى كتابها وقائع لا حصر لها، وكأنها شهيدة الإسلام الأولى والأخيرة، وظلت تنضح فى رماد التكفير وتعبئ الحقد الأعمى بين نفوس الشباب، وقسمت المجتمع إلى حكام كفرة وإخوان مسلمين، وكأن جمال عبدالناصر لم يقم بثورته إلا لتعذيبها ومطاردتها ومساومتها كى تصبح وزيرة شئون اجتماعية، بدلًا من حكمت أبو زيد.

حتى الآن لم يقل فؤاد علام شيئًا يمكن أن نتعامل معه على أنه دليل مادى على ما يقوله، لكنه يقودنا إلى زينب الغزالى قبل أن تصبح عضوة فى جماعة الإخوان المسلمين.

فقد تعرضت جمعيتها- السيدات المسلمات- التى ترأسها للحل عدة مرات قبل الثورة وبعدها، ولم يكن الحل بسبب ممارسة أنشطة دينية أو سياسية أو بسبب نشاط يتعلق بالإخوان المسلمين، وإنما لأسباب أخرى خاصة بالأمن العام.

لقد كانت زينب من رواد الحركة النسائية فى مصر بعد أن أنشأت جمعيتها سنة ١٩٣٧، فى نفس الوقت الذى كان فيه الإخوان يسعون للسيطرة على العديد من الجمعيات، وتسجيلها فى وزارة الشئون الاجتماعية للهروب من المطاردة الأمنية، وعقدوا العزم على السيطرة على جمعية السيدات المسلمات، لكنها رفضت عملية الانضمام للإخوان فى البداية، حتى أول لقاء بينها وبين حسن البنا، وبعد ذلك أصبحت جمعية إخوانية.

ويذهب فؤاد علام إلى أن الإخوان استغلوا جمعية زينب الغزالى فى جمع الأموال وتوزيعها، وتقديم خدمات لأسر الإخوان، وبعد مقتل حسن البنا عقد الهضيبى لقاء مع زينب الغزالى، واتفقا على أن تصبح الجمعية فرعًا من فروع الإخوان، وتكون مختصة بالنشاط النسائى للإخوان وتجنيدهم وتكليفهم بمختلف المهام.

وقعت زينب الغزالى فى المحظور القانونى، خالفت بما فعلت القانون، لكنها حاولت أن توحى أن عبدالناصر حل الجمعية، لأنه كان يكرهها شخصيًا، فقد زعمت بأن سكرتيرتها قالت لها إن عبدالناصر لا يطيق أن يسمع اسمك على أى لسان، وعندما يذكر اسمك أمامه يثور ويغضب وينهى المقابلة.

ولا أدرى فى الحقيقة بأى منطق كانت تتحدث زينب الغزالى، وبأى منطق يمكن أن تصدق كلام سكرتيرتها، التى يتصور من يسمع هذا الكلام أنها اخترقت كل أجهزة عبدالناصر واجتماعاته الخاصة، لكن هكذا الإخوان دينهم الكذب والإفك والإفتراء.

التقى فؤاد علام زينب الغزالى أول مرة بعد نقلها إلى سجن النساء بالقناطر، وكان وقتها مع اللواء أحمد رشدى يحققان مع بعض المعتقلات، وكان أحمد رشدى هو المسئول الأول عن التحقيقات مع الإخوان سنة ١٩٦٥ ممثلًا لجهاز مباحث أمن الدولة.

لم يطلب فؤاد علام زينب الغزالى للتحقيق، لكنه فوجئ بمأمور السجن يخبره بأنها تريد مقابلته هو وأحمد رشدى، وتمت المقابلة بالفعل فى مكتب المأمور فى أول السجن على اليمين، وكانت فى كامل رونقها، طويلة ولونها قمحى وممتلئة كثيرًا، ترتدى زيًا غاية الشياكة، عبارة عن جلباب أبيض وطرحة بيضاء، وحضرت علية الهضيبى التى كانت معتقلة فى ذلك الوقت، واستمر اللقاء ساعتين.

وقتها كما يقول علام: أشارت بحسن المعاملة فى السجن، وأن الأكل يصل لها كل يوم من الخارج، وتحصل على الأدوية من السجن، وأن زيارتها ميسرة.

وفيما يخص نشاطها قالت إنها قدمت اعترافات كاملة عن تنظيم سنة ٦٥، وأكدت أنها ضد فتوى سيد قطب التى أفتى بها لنسف القناطر الخيرية، وإغراق الدلتا بالكامل، وأنها لم تستطع أن تقول هذا الرأى للإخون، لأنها كانت تعتقد أنه سيتم القبض عليهم، ولكنها أبلغتهم رأيها بعد ذلك.

> مشكلة زينب الغزالى هى خيالها الواسع وتقمصها شخصية رابعة العدوية

حاولت زينب الغزالى إقناع علام ورشدى فى هذه الجلسة أن على عشماوى هو أخطر عناصر التنظيم، وأنه لعب دورًا خطيرًا لم يعترف به، وأنه ما زال يخفى جزءًا كبيرًا من السلاح، وشعرا أنها لم تكن صادقة فى اعترافاتها ضد على عشماوى، ويبدو أنها أرادت الكيد له وبه، لأنه أدلى باعترافات كاملة، وساعد المباحث الجنائية العسكرية فى كشف التنظيم بالكامل، وذكرت أسماء بعض الإخوان، وقالت إنهم اشتركوا مع على عشماوى فى جلب السلاح من السودان عبر درب الأربعين.

بعد التحقيق فى سجن النساء، ذهب فؤاد علام وأحمد رشدى للتحقيق مع مجموعة أخرى فى سجن الرجال من بينهم عبدالوهاب سيد الشرقاوى ومحمد على محمد وشهرته محمد على الأسود ومحمد قطب، واكتشف علام عن أن زينب الغزالى نجحت فى استغلال بعض الثغرات الموجودة فى السجون، وكانت على اتصال دائم بهذه المجموعة، ما جعل المسئولين يعيدون تقييم نظام الحراسة بشكل كامل، كى يقضوا على ظاهرة تبادل الرسائل، بعد أن نجحت زينب فى اختراق سجن القناطر.

حكم على زينب الغزالى فى تنظيم ٦٥ بالأشغال الشاقة المؤبدة، وكانت تقوم بتوزيع رسائل سيد قطب التى يكتبها من داخل السجن على الإخوان، بعد أن تتسلمها من حميدة قطب وأمينة قطب، وادعت أنها حصلت على موافقة بذلك من المرشد العام حسن الهضيبى.

كانت زينب الغزالى تكذب فيما قالته، فكما يقول علام: لم تكن أفكار سيد قطب تلقى موافقة من كل الإخوان، لدرجة أن مكتب الإرشاد عقد اجتماعًا فى سجن الواحات برئاسة عمر التلمسانى بعد تسرب أفكار سيد قطب، واتخذوا قرارًا بعدم نشر هذه الأفكار حتى لا يحدث انقسام بينهم، وهم فى السجن، وأبلغوا المرشد العام بقرارهم، ولكن زينب الغزالى ادعت أنها حصلت على موافقة من المرشد العام بتوزيع أوراق سيد قطب، التى تبلورت فى كتاب «معالم فى الطريق»، وقبض عليها وأرسلت إلى السجن الحربى، واعترفت تفصيليًا بدورها فى نقل الرسائل لكل من عبدالفتاح عبده إسماعيل وعلى عبده عشماوى، وتبين من التحقيقات أنها تعرفت عليهما أثناء لقاء مشترك مع حسن البنا، وأطلعها عبدالفتاح إسماعيل على خطة أسر الإخوان فى مدن الجمهورية، وأفهمها أن الذى كون هذه الأسر هو عبدالفتاح رزق الشريف، وأن مساعده هو على عبده عشماوى، وأقسموا اليمين على الاستمرار فى هذه المهمة وإعادة إحياء تنظيم الإخوان للاستيلاء على الحكم.

يصف فؤاد علام ما قالته زينب الغزالى وما كتبته بأنه: بطولات زائفة وروايات واهية عن التعذيب ملأت بها الدنيا فى كتابها «أيام من حياتى» الذى أصدرته سنة ٧٨ بعد أن أفرج عنها السادات من السجن سنة ١٩٧١، فقد ادعت أنها تعرضت لتعذيب كان يكفى لقتل مائة رجل وليس امرأة واحدة، وإن مأساتها بدأت فى ٢٠ أغسطس ١٩٦٥، عندما كانت فى السجن الحربى، ورأت شابًا مصلوبًا، فهتفت أمام السجان «صبرا آل ياسر فإن موعدكم الجنة».

ويطرح علام ملاحظاته على ما كتبته زينب الغزالى فى حيرة: تصوروا أنهم أدخلوها غرفة مليئة بالكلاب المسعورة لمدة ثلاث ساعات التى ظلت تنهش جسدها ولم تترك أنيابها أى موضع، فروة الرأس، الكتفين الظهر، ثم أخرجوها فإذا الثياب بيضاء لم تتسخ.

«وتصوروا أنهم جلدوها ٦ مرات فى المرة الواحدة أكثر من ٥٠٠ جلدة، غير المرات المتفرقة التى تتجاوز الألف جلدة، وفى بعض المرات كان يجلدها عشرة رجال كانوا يستخدمون سياطًا تظل الليل بأكلمه فى زيت يغلى، ويعلقونها على الخشب والحديد، ووضعوها فى زنازين مليئة بالمياه القذرة، ورغم ذلك لم تضعف ولم تخر قواها».

ويسخر فؤاد علام من محاولات فعل الفحشاء بزينب الغزالى فى السجن، يقول عنها: هذه المحاولات تحتاج إلى خيال مؤلف من طراز نادر.

ففى المرة الأولى أدخلوا عليها وحشًا فى صورة جندى وأغلقوا عليهما الزنزانة، فتحول الوحش إلى كائن وديع، قال لها: لا تخافى يا خالة لن أؤذيك ولو قطعونى، ولما فتحوا الزنزانة أعدموه فورًا لخيانته.

وفى المرة الثانية أحضروا مجموعة من الذئاب وأغلقوا الزنزانة، وعندما اقترب منها ذئب انقضت عليه وغرزت أسنانها فى عنقه، فإذا به يسقط تحت قدميها خائرًا ويخرج من فمه زبدًا مثل رغاوى الصابون فحملوا الجثة وتركوها وهم مذعورون، وتصوروا أن هذه المرأة التى انقضت على الوحوش كانت قبل الحادث فى زنزانة ماء من رأسها حتى قدميها لمدة خمسة أيام متصلة لم تذق فيها النوم أو حتى الاستناد إلى الحائط.

وفى المرة الثالثة أعدوا حفنة من الجنود لافتراسها، سقوهم الخمر والحشيش وما يشتهون من طعام، وحقنوهم فى المستشفى ليصبحوا مثل الكلاب المسعورة، ولكنهم فشلوا فى مهمتهم... كيف؟ لا أحد يدرى.

وقد أحضروا خيوطًا من الفئران تنزل من النافذة، ولكن قوافل الفئران فزعت مذعورة ولم يبق سوى واحد، وبين كل مرحلة وأخرى كانت تحصل على ٥٠٠ جلدة من السياط المعتقة فى الزيت المغلى.

يواصل فؤاد علام مما قرأه وقرأناه جميعًا: يقول: إنها حقًا امرأة ضد الجلد والكرباج والجوع والعطش والكى والنار والصلب والضرب والاغتصاب والفئران، والأكثر من ذلك أنها زينت أوهامها الواسعة بمجموعة أوسع من الأكاذيب، فذكرت أن جمال عبدالناصر أمر بتعذيبها شخصيًا، وأن الأمر صدر بخاتم شعار الدولة الخاص برئاسة الجمهورية، ولا يوجد شىء اسمه خاتم شعار الدولة الخاص بالرئاسة، وذكرت أن المباحث العامة أكرهت بعض النساء قبل الثورة للانفصال عن جمعية السيدات المسلمات، والمعروف أن المباحث العامة تم تشكيلها بعد الثورة بعدة أشهر.

لم تكن زينب الغزالى مجرد شخصية عابرة، يظهر هذا من اعترافاتها التى عكست قناعاتها، فهى تعتبر جماعة الإخوان المسلمين هم المسلمون فقط فى العالم، وأن البشر على بقاع الأرض لا تتوافر فيهم صفات الأمة الإسلامية، وأن جميع الحكومات القائمة ليست إسلامية فيما عدا السعودية التى عليها تحفظات أيضًا، وأن الطاعة واجبة للإمام المبايع، وأن إقامة الحدود مؤجلة حتى إقامة الدولة الإسلامية.

يعلق فؤاد علام على أفكار زينب الغزالى بقوله: إن هذه الأفكار صورة طبق الأصل من فكر الخوارج فى عصور الإسلام الأولى، فماذا كان موقف الخلفاء الراشدين؟ وهى نفسها أفكار التكفير والهجرة، والغريب أنها ترى أن الله خصها والذين معها بهذه المبادئ، فهل هم منزهون عن الخطأ؟

ويصف ما قالته كله بأنه دعاوى الزيف والخداع التى يستخدمونها فى تجنيد الأبرياء ودفعهم للهاوية، تصوروها وهى تخدع الشباب وتقنعهم أنها وصلت مرتبة الأنبياء، وأن رسول الله- صلى الله عليه وسلم- زارها فى السجن ٤ مرات وقال لها: أنت يا زينب يا غزالى على حق على قدم محمد عبدالله ورسوله، وكررها ثلاث مرات، وكل ما أثار دهشتها هو أن الرسول عليه الصلاة والسلام ناداها باسمها المكتوب فى شهادة الميلاد وليس اسم الشهرة.

يعرف الكثيرون ارتباط زينب الغزالى بقضية تنظيم سيد قطب فى ١٩٦٥، لكنهم قد لا يعرفون شيئًا عن ارتباطها بتنظيم الفنية العسكرية عام ١٩٧٤.

يقول فؤاد علام: عاد اسم زينب الغزالى يتصدر قوائم التنظيمات السرية فى العام ١٩٧٤ وكأن التاريخ يعيد نفسه، فقد تردد اسمها فى اعترافات صالح سرية قائد عملية الفنية العسكرية الفاشلة، وتحدد دورها فى القيام بالتنسيق بين جماعة «المسلمين» و«الإخوان المسلمين».

كان صالح سرية حسب اعترافاته يخطط للاتصال بحسن الهضيبى ليعرض عليه فكرة الانقلاب وأخذ موافقته ومباركته، واصطحبته زينب الغزالى للهضيبى الذى بارك الخطة وتمنى لها التوفيق.

تم استدعاء زينب الغزالى لسؤالها، فاعترفت بالوقائع كاملة وبتفصيلات مذهلة، وأنها تبرعت لصالح سرية بمبلغ كبير من المال، قالت إنها لا تتذكره، ثم ذهبت للنيابة وأنكرت كل شىء، رغم مواجهتها بصالح سرية الذى تعرف عليها وواجهها بدورها.

فى أواخر العام ١٩٧٤ كان اللقاء الأخير بين زينب الغزالى وفؤاد علام، يقول عن ذلك: هى التى جاءت وطلبت منى الموافقة على إعادة طبع كتب سيد قطب، ورفضت لصدور حكم من المحكمة بمصادرة «معالم فى الطريق» ونصحتها باتخاذ الإجراءات القانونية التى تمكنها من إعادة طبعه، وعلمت بعد ذلك أنها جاءت للتمويه، وأنها اتفقت مع إحدى دور النشر فى بيروت لإعادة طبع «معالم فى الطريق» و«فى ظلال القرآن»... وجاءت للتأكد هل نحن نعلم أم لا؟



صالح سرية

> زينب أسرفت فى التزييف وخلطت بين الوقائع والأحلام



حسن الهضيبى



# ملهمة ميار عثمان

حين ذكرت ميار عثمان، الفائزة بالمركز الأول فى «تحدى القراءة العربى» بدولة الإمارات العربية المتحدة، قصص رؤى دخان ضمن الكتب التى قرأتها فى رحلتها مع القراءة، كان لذلك وقع خاص لدى الكاتبة، فأن تصل حكاياتها إلى قارئة صغيرة، وتكون جزءًا من تجربتها مع الكتب، هو أحد المعانى التى تمنح الكتابة للأطفال قيمتها.

على وقع هذا الفوز، وتلك التجربة مع كتبها المختلفة، التى تقترب من خلالها إلى عالم الطفل وتخاطب خياله وفضوله، أجرت «حرف» حوارًا مع رؤى دخان عن رحلتها فى عالم الكتابة للأطفال، إلى جانب عملها فى مجال المحتوى التعليمى والأدبى منذ أكثر من 7 سنوات، وحصولها على الماجستير فى الأدب العربى.

سماح ممدوح حسن

# رؤى دخان: آه من الهواتف الذكية والمنصات الرقمية!

**■ عندما علمت أن ميار عثمان، الفائزة فى «تحدى القراءة العربى»، قرأت قصصك ضمن رحلتها مع القراءة، ماذا مثّل ذلك لكِ؟**

– بالتأكيد كنت سعيدة جدًا وممتنة، وشعرت بأن ما أكتبه يحقق مبتغاه. النجاح بالنسبة لى يُقاس بقدرتى على الوصول إلى الطفل، وإضافة شىء إلى عالمه وترك أثر فيه، وربما المساهمة فى اكتشافه حب القراءة وشغفه بالكتب. أن تكون قصصى جزءًا من رحلة طفل مع القراءة، وتسهم فى فتح باب جديد له نحو عوالم أخرى، هذه يمثل لى قمة النجاح.

**■ كيف أردتِ من خلال عنوان «أصابع ترى النور» أن تُدخلى الطفل إلى عالم لويس برايل؟**

– أردتُ أن أوصل إلى الطفل فكرة أن النور والعلم والمعرفة لا تقتصر على طريق واحد، وأن الوصول إليها لا يكون دائمًا بالطرق المألوفة التى يعرفها الجميع. دائمًا هناك طرق مختلفة لاكتشاف العالم، بعضها نعرفه، وبعضها علينا أن نبحث عنه ونبتكره حتى نصل إلى ما نريد.

أردتُ أن تكون قصة لويس برايل مثالًا يلهم الطفل، ليدرك أن اختلاف الطرق لا يعنى استحالة الوصول، وأن الإنسان قادر على أن يجد طريقه الخاص نحو النور، مهما بدت التحديات كبيرة.

**■ سيرة «برايل» هى قصة ابتكار غيّر علاقة ملايين البشر بالمعرفة.. كيف وازنتِ فى الكتاب بين الجانب الإنسانى فى حياته والجانب العلمى والتاريخى فى إنجازه؟**

– عندما أكتب عن إنسان وللإنسان، علىّ أولًا أن أفهم كيف نفكر وكيف نشعر، وما الذى يترك أثرًا فينا. فمن خلال فهم الإنسان أستطيع أن أصل إلى عقل الطفل وقلبه معًا.

نحن نتأثر بتجارب الآخرين ونستلهم من حكاياتهم وأفكارهم، ولهذا أؤمن بأن القصة التى تخلو من العاطفة والتجربة الإنسانية يصعب أن تصل إلى الطفل أو تترك أثرًا حقيقيًا فيه.

فى قصة لويس برايل لم أفصل بين الجانب الإنسانى والجانب العلمى. فالتجربة الإنسانية التى عاشها، والتحديات التى واجهها، والطريقة التى تعامل بها معها، كانت جزءًا أساسيًا من الطريق الذى قاده إلى ابتكاره. ولولا هذه التجربة، بكل ما حملته من تحديات وأسئلة ومحاولات، لما رأينا الإنجاز العلمى والتاريخى الذى غيّر حياة ملايين المكفوفين.

**■ عندما نكتبُ للأطفال عن شخصيات واجهت ظروفًا قاسية، هناك خطر الوقوع فى تقديمها باعتبارها نماذج خارقة.. كيف تجنبتِ هذا الاختزال فى تقديم شخصية «برايل»؟**

– فى القصص التى أكتبها أحاول عادةً الابتعاد عن صورة الطفل المثالى أو البطل الخارق، مع تقديم بطل القصة بوصفه طفلًا عاديًا، له مشاعره ومخاوفه وأخطاؤه وتحدياته. لكن هنا أنا أتحدث عن سيرة إنسان حقيقى غيّر حياة ملايين المكفوفين. لويس برايل لم يكن بطلًا خارقًا، بل كان إنسانًا عاش طفولته وتألّم وواجه صعوبات لم تكن حياته معها سهلة. ولم يصل إلى ابتكاره العظيم دون محاولات وتحديات وتجربة إنسانية عميقة.

لم أرد أن أقدمه للطفل باعتباره صاحب اختراع عظيم فقط، بل أردت أن يتعرّف إلى الطفل والإنسان قبل أن يتعرّف إلى المخترع. أن يرى فيه إنسانًا يشبهنا، يواجه الحياة بما فيها من صعوبات ويحاول أن يجد طريقه رغم كل شىء.

الفكرة التى أردت إيصالها هى أن الألم رغم قسوته قد يصبح أحيانًا بداية لطريق جديد، وأن بعض التجارب التى نظن أنها نهاية الطريق قد تفتح أمامنا طرقًا لم نكن نعرف بوجودها.

**■ اعتاد كثير من القراء التعرف إلى «الخنساء» باعتبارها «شاعرة» الرثاء التى خلّدت ذكر أخيها «صخر».. كيف قدمتِ هذه الشخصية للأطفال؟**

– عندما نتحدث عن شخصية لامعة غالبًا ما ننسى جانبها الإنسانى، فلا نتوقف عند آلامها وصراعاتها وتفاصيل حياتها، بل نختزلها فى الإنجاز الذى اشتهرت به. لكننى أؤمن بأن الأهم من معرفة الإنجاز هو فهم صاحبه والتعرّف إليه عن قرب، لنفهم كيف تشكّل، وما التجارب التى عاشها، ومن أين جاء ما قدّمه لنا. بهذه الطريقة أفهم الإنسان، وبهذه الطريقة استطعت أن أفهم الحياة.

**■ هل ترين أن الطفل يحتاج إلى التعرف إلى الشخصيات الأدبية والتاريخية العربية منذ سنواته الأولى، فى ظل منافسة المحتوى العالمى والقصص والشخصيات القادمة من ثقافات مختلفة؟**

– الطفل بحاجة إلى القراءة عمومًا أيًا كان نوع المحتوى الذى يميل إليه، سواء أكانت شخصيات أدبية وتاريخية أو قصصًا خيالية أو محتوى علميًا. الأهم أن نفتح أمامه أبواب القراءة، ونمنحه حرية اكتشاف ما يجذبه ويثير فضوله.

الكتب تقدم لنا تجارب مجانية. نعيش من خلالها حيوات مختلفة، أشخاصًا وثقافات وأفكارًا، وهذا ما يساعدنا أن نفهم أنفسنا والعالم من حولنا.

لا أعتقد أن علينا أن نضع الطفل أمام خيار بين المحتوى العربى والعالمى، بل أن نمنحه تنوعًا ثريًا ونساعده على أن يحب القراءة، وحين يحبها سيبحث بنفسه عن مزيد من العوالم ليكتشفها.

**■ الكتابة للأطفال تبدو للوهلة الأولى أكثر بساطة من الكتابة للكبار لكنها فى الحقيقة تتطلب وعيًا بعالم الطفل وطريقة تفكيره وخياله وتطوره المعرفى.. ما الذى يجعل الكتابة للطفل فنًا له شروطه وأدواته الخاصة؟**

– قبل أن نكتب للطفل علينا أن نفهم عالمه، ونعرف ما الذى يحبه ويثير فضوله ويلفت انتباهه، وكيف يفكر ويرى الأشياء من حوله. علينا أن نكون أطفالًا نمتلك فى الوقت نفسه خبرة الكبار ومعرفتهم، حتى نستطيع أن نقدم للطفل شيئًا يضيف إلى عالمه دون أن نفرض عليه عالمنا.

**■ هل ينبغى أن تقدم كتب الأطفال المعرفة والقيم التربوية، أم أن الأولوية يجب أن تكون للمتعة والخيال والحكاية؟**

– فهمنا للطفل يساعدنا على الابتعاد عن الوعظ والتأديب المباشر، وهما من أكثر الأمور التى قد تنفّر الطفل من القصة. فهو لا يحتاج دائمًا إلى من يخبره ما الصواب وما الخطأ، بل يحتاج إلى قصة تجعله يفكر ويكتشف ويصل إلى أفكاره بنفسه.

نحتاج إلى قصص تعبّر عن الطفل الحقيقى لا الطفل المثالى، الذى يخطئ ويتعلم ويخاف ويحاول ويعيش مشاعر وتجارب تشبه حياته. وهذا ما نحتاج إليه نحن الكبار أيضًا. أن نرى الإنسان كما هو، لا كما نتوقع منه أن يكون.

وبالتأكيد جميعنا نحتاج إلى بعض المتعة والخيال، الخيال هو ما يساعد الطفل على التفكير خارج الصندوق ويفكر باحتمالات وحلول لم يكن ليفكر فيها لولا خياله.

أعتقد أن أفضل ما يمكن أن نقدمه للطفل، أو للإنسان عمومًا، هو أن نترك داخله فكرة أو سؤالًا يرافقه حتى بعد أن ينتهى من القراءة.

**■ كيف تقيّمين واقع أدب الأطفال العربى اليوم؟ وهل تجاوز الأهداف التعليمية المباشرة إلى موضوعات وأشكال أدبية أكثر تنوعًا وجرأة؟**

– اليوم لدينا قصص أطفال رائعة وكُتّاب مبدعون. هناك نقلة نوعية حدثت فى عالم أدب الأطفال العربى خلال السنوات الأخيرة، سواء على مستوى الموضوعات أو الأشكال الفنية وأساليب السرد. لكننا ما زلنا حذرين جدًا فى طرح بعض الموضوعات على الأطفال، وأحيانًا نخاف من أن يعرف الطفل أكثر مما نعتقد أنه ينبغى له أن يعرف، أو أن نقترب من موضوعات نراها صعبة أو حساسة بالنسبة إلى عمره.

وأعتقد أننا بحاجة إلى إعادة النظر فى هذه الفكرة. فالطفل ليس بعيدًا عن العالم وما يحدث فيه هو جزء منه ولديه أسئلته ومخاوفه وفضوله، ومن حقه أن يجد فى الكتب مساحة آمنة لفهم ما يدور حوله.

من الأفضل أن نتيح للطفل فرصة التعرّف إلى الموضوعات المختلفة، من خلال قصص تُقدم بوعى وبلغة تناسب عمره ومرحلة نموه، بدلًا من أن يترك فضوله يبحث عن إجابات فى الإنترنت الذى أصبح فى متناول الجميع، وربما يجد فيه معلومات مشوّهة أو غير مناسبة، وهو لا يمتلك بعد الأدوات الكافية لفهمها أو التعامل معها.

**■ ما أبرز الفوارق بين أدب الأطفال العربى ونظيره فى الثقافات الأخرى، من حيث الموضوعات وأساليب السرد والرسوم التوضيحية؟**

– أعتقد أن هناك تجارب غنية ومميزة فى أدب الأطفال العربى، ولا يمكن تعميم الفوارق أو وضع جميع التجارب فى مقارنة واحدة. لكن ما ألاحظه أن بعض تجارب أدب الأطفال فى أوروبا وأمريكا وغيرهما تتمتع بمساحة أكبر من الجرأة والتنوع فى طرح الموضوعات، والاقتراب من عالم الطفل الحقيقى بكل ما فيه من أسئلة ومخاوف وتناقضات بالنسبة لى.

جوهر العلاقة بين الكتاب والطفل هو احترام عقل الطفل وخياله، والتعامل معه بوصفه قارئًا قادرًا على التفكير والاكتشاف، لا متلقيًا نريد أن نعلّمه شيئًا. هذا ما أعتقد أننا بحاجة إلى تعزيزه أكثر فى أدب الأطفال العربى.

**■ كيف غيّرت الوسائط الرقمية علاقة الطفل بالحكاية؟ وهل لا يزال الكتاب الورقى قادرًا على منافسة أشكال الترفيه الحديثة؟**

– آه من الهواتف الذكية والمنصات الرقمية! حقيقة هى تحدٍ للكبير والصغير، خاصة مع ما تفرضه من إيقاع سريع فى تلقى المحتوى، وما قد تتركه من أثر على قدرة الطفل على التركيز والصبر وتحمل الملل وسرعة الغضب. والقراءة بطبيعتها تحتاج إلى الصبر والتركيز، وأن يمنح الطفل نفسه وقتًا ليعيش داخل الحكاية ويندمج بها ويتخيل أحداثها وشخصياتها.

لذلك، نعم، أمام كُتّاب الأطفال تحديات كبيرة اليوم لجذب الطفل إلى القراءة، وهذا يتطلب منا تطوير أدواتنا وأساليبنا دون أن نفقد جوهر الحكاية.

ومع ذلك، حتى مع وجود الكتب الإلكترونية وتطور وسائل القراءة الرقمية، ما زلت أميل إلى الكتاب الورقى. أن تمسك الكتاب بين يديك وتتصفحه وترى كلماته ورسومه أمامك، تجربة لها سحرها. أؤمن بأن الكتاب الورقى يمنح الطفل تجربة مختلفة، ومساحة للهدوء والخيال، وفرصة ممتازة للابتعاد قليلًا عن الشاشات وإيقاع العالم الرقمى السريع.

**■ هل تعتقدين أن الكتابة للأطفال باللغة العربية تواجه تحديًا إضافيًا بسبب المسافة بين الفصحى التى تُكتب بها الكتب، واللغة التى يستخدمها الطفل فى حياته اليومية؟**

– نعم هناك تحدٍ بالفعل، فالطفل يسمع ويتحدث بلهجته اليومية، ثم يجد نفسه أمام لغة مختلفة عندما يفتح كتابًا. لكننى لا أرى أن الحل هو الابتعاد عن الفصحى، علينا أن نختار مفردات يفهمها الطفل، وجملًا تشبه إيقاع حديثه وتناسب عمره، وأن نبتعد عن التعقيد والتكلف. فالفصحى ليست عائقًا أمام وصول الحكاية إلى الطفل.

**■ ما توقعاتك لمستقبل أدب الأطفال العربى خلال السنوات المقبلة؟ وما التغيير الأهم الذى تتمنين رؤيته فى طريقة الكتابة والنشر؟**

– أتمنى أن نرى فى السنوات المقبلة مساحة أكبر من الحرية والجرأة والتنوع فى أدب الأطفال العربى، ونبتعد أكثر عن فكرة أن كل قصة يجب أن تحمل درسًا أو رسالة تربوية مباشرة. أتمنى أن نثق بالطفل أكثر، ونتعامل معه بوصفه قارئًا يمتلك عقلًا وخيالًا وذائقة خاصة، وليس مجرد متلقٍ نريد توجيهه وتعليمه.

## كيف نقيس نجاح كتاب الأطفال؟

ـ الجوائز والمبيعات والتقييمات النقدية مؤشرات مهمة لكنها لا تكفى للحكم على نجاح كتاب الأطفال. بالنسبة لى، الكتاب الناجح هو الذى يصل إلى الطفل ويترك داخله أثرًا، يجعله يضحك أو يفكر أو يطرح سؤالًا، وربما يرى نفسه فى إحدى شخصياته. باعتقادى النجاح الحقيقى للكتاب ليس فقط فى عدد من قرأوه، بل فى الأثر الذى تركه فيهم.



ميار عثمان




لكى تكتب للطفل عليك أن تكون طفلًا



«الوعظ» و«التأديب المباشر» أكثر ما ينفّر الطفل من القصة

الطفل لا يحتاج دائمًا إلى من يخبره ما الصواب وما الخطأ

نحتاج إلى قصص تعبّر عن الطفل الحقيقى لا الطفل المثالى



# حضرة بلا نساء

## عمار على حسن: الطرق الصوفية تقهر السيدات باسم العادات والتقاليد



فى كتابه «مؤنث صالح.. أعلام التصوف من النساء»، يفتح الكاتب والروائى عمار على حسن نافذة على جانب ظل مهمشًا فى تاريخ التصوف، متتبعًا سير نساء تركن أثرًا روحيًا ومعرفيًا واجتماعيًا، لكن حضورهن لم يحظ بالقدر نفسه من الاهتمام الذى ناله كبار المتصوفة الرجال.

ينطلق الكتاب من سؤال عن نصيب المرأة من الولاية الصوفية، ويتجاوز مجرد جمع التراجم إلى مساءلة الروايات التاريخية، وإعادة قراءة الحكايات والمواقف التى حفظتها المصادر، مستعينًا بحوار أدبى متخيل بين شخصيتى «سرحان» و«عرفان».

وفى حواره مع «حرف»، يتحدث عمار على حسن عن كواليس إعداد الكتاب، وتنوع التجارب الصوفية النسائية، ودور المرأة فى نقل المعرفة والإرشاد، كما يتوقف عند واقع حضورها داخل الطرق الصوفية المعاصرة، وما يراه من استمرار مظاهر التهميش والإقصاء.

إيهاب مصطفى

**■ يحمل الكتاب عنوان «مؤنث صالح»، وهو عنوان يثير تساؤلًا حول دلالة التأنيث فى المجال الصوفى.. كيف جاءت فكرة الكتاب وكيف عملت عليه؟**

– منذ أن صدر كتابى «فرسان العشق الإلهى»، الذى حوى تراجم ٤٣ رجلًا من أعلام التصوف وامرأة واحدة هى «رابعة العدوية»، والسؤال يعشش فى رأسى عن نصيب النساء من «الولاية الصوفية».

حقق الكتاب نجاحًا لافتًا، رغم أن الكتابة عن كبار المتصوفة سارية وجارية على مدار القرون، حوتها حوليات تناولت طبقاتهم وأحوالهم ومقاماتهم وكراماتهم وشهير أقوالهم، لكن ربما إضافة هذا الكتاب تقوم علىّ لأننى اتبعت منهجًا مختلفًا فى تناول الشخصيات، وأتيت على ذكر متصوفة ينتمون إلى مختلف روافد التصوف ومساراته، الملتزم بالشريعة مع الحقيقة، والفلسفى، والاجتماعى الخيرى.

وسألت ذات مرة أحد العارفين بشئون الطرق الصوفية عن المتصوفات، فسألنى: وهل توجد غير رابعة العدوية؟ وكنت أعرف بعضهن متفرقات على مختلف الأزمنة، فأردت أن أرفع عنهن بعض النسيان والظلم الذى لحق بهن.

ظلت الفكرة مختمرة فى رأسى حتى عرضتها على جريدة «الوطن» لتكون سلسلة رمضانية، فرحب بها رئيس التحرير الأستاذ مصطفى عمار، ورئيس مجلس الإدارة د. أحمد محمود، وظهرت بالفعل فى رمضان الفائت مسلسلة بالجريدة، فجمعتها، وكتبت لها مقدمة، لتظهر فى كتاب «مؤنث صالح .. أعلام التصوف من النساء».

**■ اخترت أن تقدم سير المتصوفات من خلال حوار بين شخصيتين متخيلتين، «سرحان» و«عرفان»، بدلًا من السرد التاريخى المباشر.. لماذا رأيت أن الحوار هو الشكل الأنسب للاقتراب من هذه التجارب؟**

– ما ظهر فى الحوليات التاريخية عن أعلام التصوف وطبقاتهم من النساء كان مختصرًا فى غالبه، ناقصًا من حيث التأريخ المستفيض، مثلما حدث مع من يوصفون بالأقطاب والأبدال والأوتاد من رجال الصوفية الكبار. وكان هناك من ينقل نقلًا مباشرًا وتامًا من هذه الحوليات حين ينشر مادة عن المتصوفات فى بعض الصحف أو الكتب، ولا يعتنى حتى بتحديث اللغة لتناسب أيامنا، وهذه طريقة لا تضيف، وتقل فائدتها بالنسبة لقارئ معاصر، فأردت أن أنجو من هذا الرصد الذى لا يضيف، وأدفع نزعة أدبية، ومنهجًا لمساءلة الموجود والسائد والمستقر فى بطون الكتب القديمة، وأنا أتناول سير هؤلاء النسوة، فيستمتع القارئ بما يطلع عليه، وفى الوقت نفسه يستفيد من هذه الحوارية فى تعلم نقد هذا السائد، وكيف يمكن ترميم النقص، وسد الفراغات، الموجودة فى هذه السير. لهذا أعتبر الكتاب يجمع بين الأدب والتاريخ والتدين فى صيغته الصوفية.

**■ يضم الكتاب نماذج مختلفة من النساء اللاتى سلكن طريق التصوف؛ فمنهن الزوجة والأم، ومنهن من انقطعت للعبادة والزهد.. كيف تتعدد صور التجربة الصوفية النسائية دون أن تفقد جوهرها؟**

– الجوهر ثابت فى تجربة هؤلاء المتصوفات، وهو يقوم على أركان التصوف الأربعة: الزهد، والمعرفة اللدنية القائمة على الإلهام وغير المكتسبة من الواقع، والمحبة، والولاية. هذا الجوهر يجمع بين المتصوفات البارزات جميعًا، حتى لو اختلفت أدوارهن فى الحياة، أو علاقتهن بالسياق الاجتماعى الذى أحاط بعيشهن. وإن كنت أفضل المزاوجة بين العبادة والعمل، فإن المعتزلات للحياة من بين المتصوفات قدمن تجربة جديرة بالنظر، إن أخذنا فى الاعتبار ما جُدن به من أمثولات على الورع والتقوى، وما قلنه من آراء تسهم فى الامتلاء الروحى والسمو الأخلاقى، فهذا جانب حياتى مهم أيضًا. تتوزع الأدوار، لكن جوهر التصوف واحد، وتجلياته معروفة.

فى الكتاب توزعت المتصوفات على مختلف أنماط المتصوف، المرتبط بالشرع، الحريص على الالتزام بالقرآن والسنة النبوية، والفلسفى الذى يبدأ بالحكمة وينتهى على أبواب الشطح أو يدخل إلى قلب عالمه، والنازع إلى الخيرية حيث المتصوفة الحريصة على إقامة حلقات العلم والمدارس ومؤسسات النفع العام، وذلك المرتبط بالدور الاجتماعى السياسى، حيث لعبت متصوفات دور الوسيط بين الناس وأهل القرار. وهناك كذلك أنماط من المتصوفات لا تنسى الواحدة منهن نصيبها من الدنيا كزوجة وأم مسئولة عن أسرة، وأخريات تركن تمامًا حياة اللذة أو المسئولية الاجتماعية، وانقطعن للعبادة، ساعيات فى الزهد إلى منتهاه.

يمكنك أن تضيف هذا التنوع فى تناول أعلام التصوف من النساء، مع تنوع آخر حكم رؤيتى للتصوف، وتعامل قلمى معه على مدار السنوات الفائتة، فقد أصدرت عدة كتب متنوعة فى الصوفية، منها ما عالجتها من زاوية علم الاجتماع السياسى مثل كتاب «التنشئة السياسية للطرق الصوفية فى مصر.. ثقافة الديمقراطية ومسار التحديث لدى تيار دينى تقليدى»، و«الصوفية والسياسة فى مصر».

كما أصدرت كتاب تراجم بعنوان «فرسان العشق الإلهى» ضم ترجمة لأربعة وأربعين من أعلام التصوف من الرجال، كما ذكرت، وكتاب «مقام الشوق» الذى بحثت فيه من خلال لوحات بين التصوف والاجتماع عن معنى آخر للولاية يراها فى الكادحين والمخلصين لما يعملونه، وكتاب «قاموس الروح» الذى تناولت فيه بشكل يجمع بين الأدب والتصوف تذوقه الخاص للمصطلحات المتعلقة بشواغل الروح وماهيتها.

ومن بين ١٦ رواية لى متنوعة فى موضوعاتها أو أفكارها بين الواقعيتين الاجتماعية والسحرية والتصورات الذاتية والنفسية، جاءت المسحة الصوفية فى أربع منها هى «شجرة العابد» و«جبل الطير» و«خبيئة العارف» و«السلفى»، كما ظهر جانب منها فى روايتى التى تمزج بين التاريخى والاجتماعى «ملحمة المطاريد»، علاوة على أن بعض قصص مجموعاتى القصصية ودواوينى الشعرية قد نهلت من التصوف الفلسفى والطقوسى الاجتماعى.

**■ تتوقف عند نماذج نسائية كان لها حضور معرفى وروحى فى حياة رجال من كبار المتصوفة.. كيف يمكن إعادة قراءة العلاقة بين الأستاذ والتلميذ فى تاريخ التصوف بعيدًا عن التصورات التقليدية؟**

– آسف أننا دومًا حين نأتى على ذكر علاقة الأستاذ بتلميذه نقوم بتذكيرها، فلا نراه سوى رجل وصبى، مع أن التاريخ الثقافى فى العالم أجمع حافل بأستاذات علّمن رجالًا. وفى مسار التصوف كان لهذا تمثيل، نراه جليًا، فى فاطمة النيسابورية التى علّمت «ذو النون المصرى» و«البسطامى»، ومثل فاطمة القرطبية وأم الفقراء شمس اللتين علّمتا الشيخ الأكبر محيى الدين بن عربى، ومثل عائشة الباعونية التى كانت متصوفة وأديبة وفقيهة لها رواق بالأزهر، وجلس أمامها كثير من طلبة العلم.

إن «ابن عربى» يتحدث عن كيف غيرت القرطبية وشمس وجهته، ولذا نراه يقول: «كل ما لا يؤنث لا يعوّل عليه»، متجاوزًا بعض الرؤى المخالفة لهذا لأسباب اجتماعية مرتبطة بالتقاليد وبيولوجية متعلقة بجسد الأنثى، فنحن إن عدنا إلى الإسلام نجد أن من أرّخوا للتصوف لم يخرجوا فى موقفهم من المرأة كثيرًا عما ذهب إليه الفقهاء، الذين لم يبرزوا دور المحدثات والواعظات والداعيات، رغم أن النص الإسلامى نفسه لا يمنع هذا، وهى مسألة واضحة تمامًا فى النص القرآنى الذى ساوى حتى فى عدد المفردات بين الرجل والمرأة، والذكر والأنثى، وفى الكثير من الأحاديث النبوية، وممارسات الرسول محمد، صلى الله عليه وسلم، نفسه طيلة حياته، وتكفى هنا نصيحته لأتباعه «خذوا نصف دينكم عن هذه الحميراء»، قاصدًا السيدة عائشة رضى الله عنها.

لقد حدث هذا التجاهل للمرأة مع أن تاريخ المسلمين حافل بنماذج نسائية بارزة من الفقيهات والمحدثات والخطيبات والمجادلات والمحاورات والمناظِرات والمداويات والتاجرات والمحتسبات، فيما يخبرنا تاريخ الأدب العربى بأن المرأة لم تكن متلقية للثقافة فحسب، بل منتجة لها، ومؤثرة بها.

**■ تتفاوت المصادر التاريخية فى رواية بعض الوقائع المرتبطة بأعلام التصوف، وتختلط أحيانًا الأخبار بالكرامات والحكايات المتوارثة.. كيف تعاملت مع هذه المادة؟ وما المعايير التى اعتمدتها فى تقديم الروايات للقارئ؟**

– اعتمدت على بعض معطيات المنهج التاريخى، وكذلك الفلسفى الذى يقوم على المحاورة، والأدبى الذى ينزع إلى التصوير، وقد تعمدت ألا يغيب عنى مقتضى التفكير العلمى، حيث مساءلة السائد والمتداول، مدركًا اختلاف الروايات، وكذلك التزيد والمبالغة، وآثار الصراعات السياسية والاجتماعية، دون أن أجرح الهدف الرئيسى وهو تقديم نماذج للنسوة الزاهدات العابدات، إنصافًا لهن، أو حتى مجرد محاولة لإزالة ما طمر سيرهن، وتقديمهن، بأسلوب مختلف، إلى جيل جديد، فى وقت نسعى فيه جميعًا إلى تمكين المرأة، مدركين أن فى هذا ما ينهض بمجتمعنا.

**■ فى الكتاب نماذج لمتصوفات ارتبطت تجاربهن بالعلم والتعليم والإرشاد، لا بالعبادة الفردية وحدها.. هل يمكن النظر إلى التصوف باعتباره فعلًا اجتماعيًا ومعرفيًا وليس مجرد رحلة داخلية؟**

– هناك تصور خاطئ عن التصوف، وهو أنه قد يعنى بالضرورة الانقطاع عن الناس والاعتزال والترهبن، وأنه تجربة جوانية أو داخلية، مع أن للمتصوفة عمومًا دورًا حياتيًا مشهودًا، فمنهم من كان يقاوم الاستعمار مثل تجربة السنوسية والقادرية والتيجانية والبكتاشية، ومنهم من كان يحافظ على التدين الإسلامى فى سنوات تعرضه لمحاولة الاقتلاع، ومنهم من حوّل الزوايا إلى مؤسسات اقتصادية منتجة، وهناك من انحاز إلى الناس فى وجه أثرياء وحكام جائرين.

ولم تكن تجارب النساء اللاتى أتى كتابى على ذكرهن بعيدًا عن هذا المسار، فقد وجدن من بينهن اللاتى أقمن الكتاتيب والمدارس والجامعات وفق شكلها الذى ساد فى القرون الوسطى، وتوجد اللاتى أقمن مؤسسات اجتماعية، واللاتى انحزن إلى أشواق الناس إلى العدل والحرية.

وهناك رؤى عديدة داخل التصوف تدفع أربابه إلى العمل مع الناس، وتوظيف الطاقة الداخلية الفائقة فى فعل اجتماعى خلّاق، وهذا تعبير عن التدين الحقيقى، الذى يسعى إلى إقامة الأمور على العدل والاستقامة.

**■ فى ضوء قراءتك للواقع الراهن، ما وضع المرأة داخل الطرق الصوفية؟**

– للأسف تمعن الطرق الصوفية فى تهميش دور النساء، رغم أن الطريقة نقلت التصوف من الحالة الفردية الذاتية إلى الجماعية، بسبب الموانع الثقافية المرتبطة بعادات وتقاليد تقلل دور المرأة فى اكتساب العلم وتعليمه فى مجتمعاتنا، أو النزاع النفسى عند النسوة بين دورهن كأمهات مربيات وبين وجودهن الروحى والاجتماعى، على النقيض من مجتمعات إفريقيا جنوب الصحراء، حيث سمح الموروث الثقافى بحيازة النسوة المتصوفات مكانة، عبر تصدرهن طرقًا، وعقدهن مجالس علم وذكر، وهو ما امتد إلى بلدان المغرب العربى.

وهناك عامل آخر تنظيمى، نراه واضحًا فى مصر، فكل من اللائحة التى وضعت عام ١٩١٠، والتى أعيد تعديلها فى عام ١٩٤٥، والقانون رقم ١١٨ لسنة ١٩٧٦، والذى ينظم عمل الطرق الصوفية، منعا النساء رسميًا من المساهمة المعتبرة فى إدارة الشأن الصوفى، أو حتى التمتع بعضوية رسمية فى هذه الطرق، حيث نصّا على أنه يخلف شيخ الطريقة، حال وفاته، ابنه أو أحد أقربائه الذكور فى القيام عليها.

ويبرر بعض شيوخ الطرق الصوفية موقفهم من حلول نساء على رأس الطرق، أو تولى بعضهن موقع خلفاء الطريقة، أو حتى السماح للمرأة بأن تكون مريدة، بأن أقطاب الصوفية القدامى رفضوا ذلك الأمر، فلم يقدموا على إعطاء امرأة «العهد» أو «القبضة» عليهم.

ويقول هؤلاء أيضًا إن ذلك الموقف يأتى درءًا للشبهات، خاصة أن التيار السلفى وغيره يتهم المتصوفة بالإفراط فى السماح باختلاط النساء بالرجال فى الموالد. لكن موقف شيوخ الطرق هذا لم يحُل دون فرض بعض النساء وجودهن على الحالة الصوفية فى مصر، فالمرأة إن كانت قد أقصيت رسميًا خارج الطرق، فإنها لم تخرج فعليًا منها، ولم تخرج من التصوف نفسه، وإلا ما وجدنا نسوة لهن نفوذ روحى، يصنفن من الزاهدات العابدات، وتسيطر بعضهن على الرجال. وفى الثقافة الدينية الشعبية تحضر النسوة الصالحات بشكل قوى، لا يقل فى المخيلة الجمعية عن حضور الرجال الصالحين.

### هل أسهم اختلاف المكان في تشكيل تجارب المتصوفات الروحية؟

– التصوف يعتمد على الذوق أو التذوق، وله مشارب متطابقة، أيًا كان المكان والزمان الذى يحيا فيهما المتصوف. لكن الصوفى، فى خاتمة الأمر، هو إنسان يكون ابن عوائده، كما يقول ابن خلدون، أى يتأثر بظروف زمنه، حيث السياقات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية. وقد رأينا من خلال شخصيات هذا الكتاب كيف كانت بعض المتصوفات، رغم خصوصية تجاربهن، يتفاعلن مع ما حولهن من أحداث ووقائع وظروف وأشخاص، ويعانين من السياقات الثقافية المشبّعة بتقاليد تهمّش المرأة، أو تستكثر عليها الولاية مقارنة بالرجل. وكانت بعض أدوارهن الحياتية مرتبطة بهذه الظروف، فقرًا كانت أو ثراء، ضيقًا أو براحًا.





لائحة الطرق تمنع النساء رسميًا من الانضمام أو المساهمة فى الشأن الصوفى

كتبت «مؤنث صالح» على وقع سؤال «هل توجد متصوفات غير رابعة العدوية؟»

«فاطمة النيسابورية» علّمت «ذو النون المصرى» و«أبويزيد البسطامى»

لولا تأثير المتصوفات لما قال ابن عربى: «كل ما لا يؤنث لا يعوّل عليه»!



طفلٌ خرافى أكبر من الأقفاص وأبسط من ابتسامة أو دمعة، أمسكوا به وأدخلوه الإصلاحية وعلّموه المشى بانضباط بين عتبتين، لكنه تفلّت منهم، قفز على السور وأعادوه، حفر نفقًا طويلًا وخرج إلى الشارع متربًا مذعورًا، تنفس الهواء وأعادوه، راهنوا على الزمن، فمشى كما أرادوا بخطوات منتظمة زمنًا طويلًا، يأبى قلبه إلا أن يرقص بين السلاسل وتأبى عيونه إلا أن تزيغ وتنفلت فى المساحات المرسومة بين الأسوار، ثم عاود القفز والحفر وثقب الجدران؛ إنه الشعر، طفلنا المقدس، لا ييأس من الهروب حتى فى اللحظة التى يعاين فيها عبث الأقدار بأم عينيه، حين يتحول محرروه إلى سجانين جدد.



يونان سعد

# محاولة جديدة لاحتجاز الشعر حجازى الذى اغتالنا!

أولًا، أود أن أشكر الشاعر والصحفى محمد هشام وجريدة «حرف» على المساحة التى أتاحاها لى للرد على المقالة المعنونة «محاولة جديدة لاغتيال حجازى»، والحقيقة أننى تابعت بعضًا من سلسلة المقالات التى نشرها هشام بالجريدة ولمست فيها درجة من المهنية مع حرص كاتبها على تحريك المياه الراكدة فى حياتنا الثقافية، لكن ما وجدته فى هذه المقالة بالذات أنها لم تكن موفقة فى اختيار العنوان، أو وصف ما حدث، سأسردها سريعًا قبل أن أنتقل إلى صلب الموضوع.

ليس ثمة محاولة جديدة أو قديمة لاغتيال حجازى، وحجازى هو مَن هو شاعر رائد ساهم مع قلة قليلة فى تحرير الشعر العربى ومد الذائقة العربية بقصائد بديعة كمرثية لاعب سيرك ونحت وسواها، غير أن عددًا من شعراء قصيدة النثر الذين حاول حجازى أن ينفيهم عن جنة الشعر لم يستسلموا للغضب، وحفظوا للرجل قيمته الشعرية، ورفضوا أن يُوصم أو يُهان، كنت من بينهم، ومنهم على سبيل المثال لا الحصر الشعراء محمد عبدالهادى وسمير درويش وصبحى موسى وسواهم، ولا أبالغ إذا قلت إن أغلب شعراء قصيدة النثر كانوا أكثر نبلًا من معركة التلاسن.

ولم يقتصر السجال على من يكتبون قصيدة النثر، فدخل على الخط عدد ليس بقليل من الروائيين وكتّاب القصة والنقاد وشعراء التفعيلة والعامود وتصدوا لرأى حجازى بالرأى والفكرة واستدعوا نماذج شعرية من تاريخ القصيدة. ثم إن القلة التى أخذها الغضب من محاولات النفى انتقد أغلبهم سلوك حجازى لا حجازى نفسه، فوصفوا السلوك بالسخافة أو البالون المنتفخ أو أنكروا عليه قيمته الشعرية كمحاولة لرد النفى بالنفى، وهكذا، لم يكن حجازى آمنًا مطمئنًا فى بيته، ثم بادر أحدهم بتدبير محاولة ما لاغتياله، إنما بادر الرجل برأى- هو حرٌ فيه- ينفى جملة من الشعراء عن الشعر، فحنق البعض وبادر البعض لحفظ شرف الخصومة والاختلاف، هذا ما لم يشر إليه المقال.

ثم إن المقال بادر بتكرار الكلام المعاد عن عزلة قصيدة النثر وذاتيتها المفرطة وبُعدها عن الجماهير، ولا أعرف من أين حصر هشام أعداد قراء الشعر، وكيف سمح لنفسه بأن يتحدث بلسان الجماهير؟ وكيف أنكر أن حتى شعراء التسعينيات المتهمين بهجر القضايا الكبرى أبدوا مقاومة لقبح الواقع بنقد السلطة الأبوية والذكورية وسواها؟ وكم من مرة أكد فيها شعراء قصيدة النثر أن تاريخ القصيدة وحده يشفع لها؟ فلسنا فى حاجة للدفاع عن قصيدة كتبها شعراء كبار من الماغوط لرياض الصالح الحسين ورفعت سلام وفتحى عبدالله ومحمود قرنى ووديع سعادة والقصاص وعبدالمنعم رمضان وأنسى الحاج وآدم وعبده وازن وسواهم، وصولًا لجيل الشباب. على كلٍ علينا أن نحفظ للمعارك الأدبية شرفها وأن نتخطى بعض التقاليد التى ورثناها من أجيال سابقة من تحويل المعارك الأدبية إلى سجال من الإهانات، ينتصر فيها من يهجو ويهين. لهذا السبب وحفاظًا على المساحة المتاحة لى، وربما يتوجب علىّ أن أقفز مباشرةً إلى صلب الموضوع، كتاب حجازى الذى يتجدد ذكره الآن «القصيدة الخرساء».

> ليس ثمة محاولة جديدة أو قديمة لاغتيال حجازى




## 1 القصيدة الخرساء!

القصيدة الخرساء هى قصيدة فشلت فى أن تمثل أو تحاكى أو تخاطب أو تتصل مع الإيقاع الداخلى للإنسان، مع الشعور الإنسانى؛ مرتكز الشعر ومصدره وبيته الوحيد، هناك قصائد تفعيلية وعمودية تتقطع أنفاسها ويعلو ضجيجها دونما أى اتصال، لأنها فشلت فى اختيار البحر الشعرى المناسب، التفعيلة المناسبة، أو أن شعورًا شديد التركيب بالغ الجموح اجتاح الشاعر، وكان للصدفة أكبر من أن يستوعبه قالب موسيقى جاهز. بالمثل، هناك قصائد نثر اختارت لنفسها ألا تحاكى أو تمثل أو تخاطب «تموجات الأحلام وقفزات الوعى» وجلبة الشعور وتخبطاته، فبُح صوتها فى منتصف الطريق وتحولت لقصائد خرساء. وفى حوار قديم أجريته مع روائى ألمانى اسمه كريستوف بيترس، سألته: ما الأسلوب الفنى المحبب لك؟ فأجاب فى جملة مقتضبة لم أنسها: «القصة والشخوص تحددان الأسلوب الفنى لا العكس»، وفى الشعر بالمثل، الشعور الذى يجتاح الشاعر هو هو ما يحدد شكل القصيدة، وإيقاعاتها.

يصر حجازى فى كتابه على أن قصيدة النثر خالية من الإيقاع الشعرى، وهو يبنى فرضيته الأساسية على تعريفٍ جامعٍ- من وجهة نظره- للإيقاع باعتباره: انتظام الزمن وتواليه، أى تكراره، فيستلهم جانبًا من التعريف من كوهين، وجانبًا من مفهوم «الترجيع»، أى تكرار الصوت الموسيقى والعودة إليه والانطلاق منه فى كل مرة. ولأنه يعرف أنه ملزم بالبرهنة على تعريفه أولًا، فإنه يذهب ليضاهى بين نظام الإيقاع الشعرى المنتظم التكرارى- من وجهة نظره- بالزمن المنتظم التكرارى فى الكون، «الزمن موجود فى كل مكان، وحركته المنتظمة تتمثل فى الطبيعة والحياة العصرية، كما تتمثل فى سير الإبل، توالى الليل والنهار وتعاقب الفصول، نبضات القلب وإيقاعات العمل والراحة»، ليرد عليه محمود أمين العالم فى مقالةٍ تالية «هل يتساوى الزمن الآلى النمطى مع معاناة الزمن الحى فى الخبرة الإنسانية؟».

كان سؤال «العالم» مربكًا للدرجة التى جعلت حجازى ينكر هذه المضاهاة، ثم يثبتها فى موضع آخر، ولأنه يعرف أن العلاقة الجوهرية بين الشعر والشعور الإنسانى هى وحدها التى تحدد مفهوم الإيقاع، وإلا فما فائدة إيقاع الشعر إذا لم يعبر أو يمثل أو يتصل مع إيقاعنا الداخلى! فهو- أى حجازى- يعيد تعريف «الزمن الحى فى الخبرة الإنسانية»؛ فيسبغ عليه طبيعة منتظمة تكرارية.

يقوده ذلك الفخ بالذات لأن يخالف عن قصد أو عن غير قصد كل ميراث الفن والفلسفة وعلم النفس فى مفاهيمه وتعريفاته وحدوسه بالشعور الإنسانى، الذكريات التى تتوافد على الذهن والمخيلة والشعور دون تكرار، أو دون شرط التكرار، والاختلاجات التى تتصاعد وتهبط وتتنامى وتتراجع وتتقدم للأمام دون شرط الانتظام والتكرار، عوالم الأحلام والكوابيس وأحلام اليقظة غير المنتظمة، تعدد الأصوات فى نفس اللحظة، البحر الهادر المتلاطم فى الداخل، والأمواج التى تتهادى على شاطئ الوعى دون شرط التكرار، هنا يتحول حجازى فجأة من مُنظر حاول قدر المستطاع أن يحافظ على تماسك نظريته إلى رجل يحاول أن يجمع المحيط فى زجاجة، وهو أمر لا يعيب حجازى الشاعر الكبير لكنه يعيب حجازى الناقد.

إن كانت ثمة طرق معبّدة أو غير معبّدة يتبعها شاعر العامود أو التفعيلة لكسر حالة الانتظام والتكرار- كما أشار حجازى فى غير موضع فى كتابه- فإن هذا الأمر ليثبت على القصيدة الموزونة قدرتها على التجاوز فى حدود داخل الإطار، ولكنه لا ينفى عن قصيدة النثر الحقيقية إيقاعها الشعرى، وإن أثبت شيئًا واحدًا إضافيًا؛ فهو يبرهن على تناقضٍ جديد فى بنية كتاب حجازى.

لأن اللغة فاضحة على نحوٍ ما، فإن تفكيك لغة حجازى فى «القصيدة الخرساء» ربما يقودنا إلى أشياء مهمة؛ الأيديولوجية المركزية التى تحرك الكاتب وتتخفى خلف ترسانة هائلة من الأقنعة والتهويمات، فخلف الخطابية الرنانة عن الحرية قد تتخفى فلسفات مختلفة كل الاختلاف قد لا يعى بها الكاتب نفسه، فى مركزها رؤيته للوجود كانتظام وتكرار، وللوعى كمرآة للوجود المنتظم المتكرر، فما هى الأيديولوجية التى تفترض أو تنتظر انتظامًا وتكرارًا أبديًا، التى تطمئن للانتظام والتكرار وتخشى من التغير، التنامى والتعدد؟ إنها البطريركية، أو السلطة الأبوية فى مركز رؤية حجازى للوجود والمشاعر والشعر.

بالمضى قدمًا مع لغة الكتاب الذى جمع سلسلة مقالات «القصيدة الخرساء» والردود عليها، يفترض حجازى فى المقالات الأولى علاقة غائمة بين القانون المدنى والإيقاع الوزنى، بين الخارجين عن القانون قُطّاع الطرق والخارجين عن الإيقاع الوزنى، هنا تظهر علاقة جديدة كانت تتخفى خلف خطاب الحرية وتعيد إنتاج خطاب السلطة الأبوية. وفى مقالته الأخيرة يتجاوز جملة من الأسئلة الجديدة التى يفجّرها «العالم» فى رده الأخير، ويلجأ إلى لغة تأكيدية دائرية مفادها النهائى أن الإيقاع الشعرى هو الحركة الموزونة بالذات ولا شىء آخر، أى آلية مختلفة من آليات الخطاب البطريركى.

بين حجازى الخمسينيات الداعى إلى التحرر وحجازى التسعينيات والألفية بونٌ شاسع، رحلة مع الزمن تحولت إلى فخ كبير يريد أن يلتهم الشعر ويعيده إلى الإصلاحية مجددًا، وربما لم ينتبه حجازى الرائد صاحب القصائد البديعة أن الزمن تغير، وأن الأجيال الجديدة تستطيع أن تتذوق الشعر وتحدس أين يتحفّى طفلنا المقدس وأين يختفى بعيدًا عن إشكالية الشكل، وأنه ربما بشىء من الموضوعية يستطيع أن يكتشف العديد من قصائد التفعيلة الخرساء، قصائد عمودية بلا صوت، وبالتأكيد قصائد نثر سكونية لا تتحرك على الصفحة، لأنها- جميعها- بعيدًا عن قضية الشكل فقدت اتصالها بالإيقاع الداخلى للشعور الإنسانى.

أخيرًا، ربما أختلف مع هشام فى بعض المواقف والأفكار، لكننا لا نختلف أبدًا على أن نقيم للاختلاف شرفه واحترامه، الاحترام الذى لمسته فى مراسلات حجازى مع خصومه الفكريين، ونحن فى أشد الحاجة لأن تثمر معاركنا عن أسئلة جديدة وتطلعات جديدة، لوجه الشعر ليس إلا.



# عن مصر التى لا تقرأ رؤية أخيرة للنجاة



عمر قناوى

فى العدد السابق من ملحق «حرف» أثار الدكتور محمد الباز قضية، يفترض أن تأخذ حقها من الاشتباك والنقاش الجاد من كل المعنيين بحقول وصناعات الثقافة فى مصر، مفكرين، مسئولين، ناشرين، ومبدعين. لماذا؟ لأنه وكأننا فى اللحظة الراهنة نعيد سؤال مطلع القرن الماضى «مستقبل الثقافة فى مصر». وإذا استمر الأمر بنفس الأسلوب فسيطرح أحفادنا نفس الأسئلة بعد قرن آخر.

ينطلق المقال من شعار معرض الكتاب المقبل «مصر تقرأ»، ويتساءل: هل مصر تقرأ فعلًا؟

وفى تقديرى أن مصر لا تقرأ، كمًا أو كيفًا بالحجم الملائم لعدد سكانها على الأقل.

لماذا؟

لأن الجدية غائبة اصلًا فى ملف الثقافة بأكمله.

نريد لمصر أن تقرأ؟ حسنًا علينا أن نفعل الآتى:

تكليف مسئولين مؤمنين بجدية بدور المعرفة والتثقيف فى حياة المجتمعات، مسئولين لديهم القدرة على الاقتحام والمواجهة.

التوسع فى إتاحة منافذ بيع الكتب فى كل المحافظات وتوفير اعتمادات مالية تلبى ذلك.

إعادة حصة المطالعة للفصول الابتدائية.

الدعاية الجيدة.. من المؤسف مثلًا أن فضائية مصرية مهمة كقناة «النيل الثقافية» لا يشاهدها أحد، وهذه مسئوليتنا جميعًا.

توفير مساحات مميزة إعلاميًا للعلماء والباحثين والمفكرين وفى مواعيد الذروة «كالتى أتيحت للشعراوى منذ نهاية السبعينيات».

أعيدوا للمفكرين الجادين مكانتهم «بالممارسة والفعل وليس بالشعارات»، علينا أن نواجه أنفسنا: كم مصريًا يعرف لويس عوض مثلًا، مقابل من يعرفون الشيخ عبدالحميد كشك؟ والمقارنة ليست بين الاسمين فحسب ولكن بين ما يمثله كل منهما. كيف وصلنا إلى ذلك؟ وما السبيل لوضع الأمور فى نصابها الصحيح؟

اسأل ببساطة أى ناشر متوسط الإمكانات أو الحجم، أو تحت المتوسط بقليل، كم نسخة تُطبع من أى عمل جديد لمؤلف متوسط الشهرة، أو معروف نسبيًا، أو مبتدئ؟

ستدهشك النتيجة.. فى حدود ٣٠٪ مما كان يطبع فى النصف الثانى من التسعينيات ومطلع الألفية، والذى هو محدود أصلًا قياسًا بعدد السكان، وإذا نجح الكتاب نسبيًا يعاد طبع كميات محدودة.

مصر توسعت فى النشر كمًا وليس كيفًا، الكل ينشر، جميل ومهم وعظيم، ولكن ما قيمة نسبة ليست قليلة مما ينشر؟ ضعيفة.

بشكل شخصى أعترض على تحميل القُرّاء مسئولية تردى الذوق. القارئ حين يجد المنتج الجيد سيسعى إليه، لكن جزءًا من المشكلة أن الكثير من الأعمال القيّمة لا يُروج لها جيدًا، سواء بقصد أو دون، بل المؤسف هو حجم الدعاية التى تنفق على أعمال متوسطة القيمة.

السبيل هو المشروع الوطنى الجاد..

وهذا لن يتحقق إلا بالحوار بين كل أطراف القضية: وزارة الثقافة بهيئاتها، اتحاد الناشرين، الكتّاب والصحفيين، وزارة الإعلام، وزارة التربية والتعليم.

ما الذى ينقص كى نخرج من هذه الحلقة المفرغة؟

كيف يحدث التطور، النهضة العلمية، البحث الفارق أو المؤثر، الانقلاب المعرفى، إلخ؟

الإجابة فى كلمة واحدة «الاقتحام». لا أقصد الاقتحام العشوائى، أبدًا، الاقتحام المبنى على رؤية.

مَن يجرؤ على اقتحام ملف الكتب المزورة؟ رغم أن المزورين معروفون. تريد أمة مستنيرة؟ اقتحم ملف: لماذا لا توجد مكتبات فى المحافظات؟

لكن، وبنسبة كبيرة لا أحد يريد «وجع الدماغ».. كلنا مقصّرون.

قبل أسابيع قال أحد الأصدقاء لصديقة إنه حزين لأن المكتبة الفلانية أغلقت أو تحولت لمحل موبايلات. ردت عليه إحدى الصديقات متسائلة ببساطة: إنت آخر مرة اشتريت كتاب منها كان إمتى؟

أعمل فى صناعة الكتاب توزيعًا ونشرًا منذ ٣ عقود، وأجزم أن الكوادر المناسبة موجودة، سواء فى أروقة الوزارة أو خارجها، امنحوها الضوء الأخضر والتمويل المناسب، وانتظروا نتائج جيدة.

فرنسا لا تعتقل فولتير- ديجول أثناء مظاهرات ١٩٦٨ ردًا على دعوات اعتقال سارتر.

أحبكم يا رجال أثينا ولكنى أحب الحقيقة أكثر- سقراط.

الأيدى المرتعشة لا تقوى على البناء- جمال عبدالناصر.

هذا باختصار، أما إن أردتم تفصيلًا، فلنا عودة أخرى إن شاء الله.



لم يكد غبار الجدل والسجال الخاص بـ«النقد الأكاديمى» الذى شهدته صفحات الأعداد الماضية من جريدة «حرف» ينقشع، حتى أعادت إثارته مجددًا دراسة لافتة للناقد الكبير، الدكتور محمد فكرى الجزار، أستاذ الأدب والنقد الحديث فى كلية الآداب جامعة المنوفية، تحت عنوان «النقد الشاعرى»، ونشرت كمقدمة للكتاب الصادر حديثًا: «فتحى عبد السميع.. شاعر الكائنات الهشة»، تحرير الكاتب الصحفى والشاعر أحمد المريخى.

وشهد العدد 148 من «حرف»، نشر تحقيق لكاتب هذه السطور، تحت عنوان «نصف كيلو نظريات.. هل أفسد أساتذة الجامعات النقد الأدبى حقًا؟»، لنستقبل بعدها عددًا من الردود المهمة من الأكاديميين، الذين دافعوا عن دور ذلك النوع من النقد فى قراءة وتحليل النصوص المختلفة، وشهد العدد 149 نشر مقالتين فى هذا السياق فى إطار حق الرد، للدكتور محمود سمرة، والدكتور الضوى محمد الضوى.

لكن فى المقدمة التى ربما لا تتجاوز نحو ألفى كلمة لكتاب «شاعر الكائنات الهشة»، أطلق محمد فكرى الجزار ما يمكن وصفه برصاصة الرحمة على جسد «النقد الأكاديمى» فى شكله وتناوله المنهجى الحالى، لما تضمنته تلك الدراسة فى تفكيك شامل لجوهر الأزمة المعاصرة لذلك النوع من النقد خاصة فى تحليله للشعر، والذى يرى أنه صار يتبنى المكونات الظاهرية للنصوص، وليس عمقها وبنيتها الباطنية وخصوصيتها، والكيمياء التى تشكل تجربتها الإنسانية والوجدانية.



محمد هشام

# شاهدٌ من أهلها

# كيف أطلق محمد فكرى الجزار رصاصة الرحمة على النقد الأكاديمى؟!

## الناقد الكبير يتهم «النقد الأكاديمى» بالعجز عن التقاط أسرار الجمال داخل النصوص



الجزار



فتحى عبدالسميع

### 1 تصورات ساذجة

لم تأت الشهادة هذه المرة من شاعر ساخط على النقاد الأكاديميين، أو كاتب يضيق بالمصطلحات والمناهج النقدية، وإنما من داخل المؤسسة الأكاديمية نفسها.

ففى مقدمة كتاب «فتحى عبد السميع.. شاعر الكائنات الهشة»، يفتح الناقد الدكتور محمد فكرى الجزار ملف العلاقة الملتبسة بين النقد الأكاديمى والنقد الذى يمارسه الشعراء أو ممارسو الكتابة الإبداعية نفسها، مستهلًا كلامه باعتراف شخصى نابع من تجربته العملية، إذ يقول: «فى أولى أطروحاتى الأكاديمية، كنت أعود إلى حديث بعض الشعراء عن الشعر وبعض قراءاتهم النقدية لنصوص بعضهم بعضًا. وللحقيقة، كثيرًا ما أفادتنى تلك العودة فى تلمس أسرار النص الشعرى أكثر من القراءات الأكاديمية، ولقد كانت مسافة الاختلاف بين النقد الشاعرى، والنقد الأكاديمى تضع أكثر من علامة استفهام على الأخير، وتحولت بعد ذلك إلى قوسى تحفظ على الكثير منه».

وتكمن أهمية هذا الاعتراف فى أنه يصدر عن ناقد لم يأتِ من خارج المؤسسة الأكاديمية، بل خبر المناهج النقدية واستخدمها فى أطروحاته العلمية، قبل أن يكتشف أن هناك خندقًا عميقًا بين ما تمنحه هذه المناهج وما يحتاج إليه النص الشعرى كى تنكشف أسراره، وهى مسافة لم تبقَ، حسب تعبيره، مجرد اختلاف فى طرق القراءة، وإنما تحولت إلى «قوسى تحفظ على الكثير منه».

هنا لا يتحدث «الجزار» عن خلاف بين آليتين نقديتين أو فئتين مهنيتين، لكنه يقدم مراجعة وإعادة تصور نقدى كامل، يفكك ويقيم مدى صلاحية «المنهج»، ويعيد الاعتبار إلى الخبرة الإبداعية باعتبارها طريقًا رئيسيًا لتحليل الشعر، وبالتالى غيره من الأشكال الفنية مثل الرواية والقصة القصيرة وحتى الموسيقى والغناء والنحت والفن التشكيلى.




ويُرجع «الجزار» جانبًا من جذور هذه المواجهة إلى سبعينيات القرن الماضى، حين ظهرت موجة شعرية جديدة اضطر شعراؤها إلى التنظير لتجربتهم وقراءة نصوصهم نقديًا، بالتوازى مع انتقال مناهج نقدية غربية إلى ساحتنا الأكاديمية، وهى مناهج يصفها بأنها «تسللت على استحياء إلى أكاديمياتنا، حتى تمكنت من الاستيلاء على أغلب أطروحاتها»، ويضيف: «وكانت مسافة الاختلاف بين القراءتين (الأكاديمية) و(الشاعرية) تتسع، إلى حد صار إطلاق الشاعر (الصفة الأولى) على قراءة ما تعنى إسقاطًا لقيمتها».

غير أنه لا يكتفى بتفسير تاريخى لهذه الأزمة، فيضع يده على ما يعتبره خللًا فى فهم وظيفة المنهج نفسه، حين يقول إن الأمر «يتجاوزهم»؛ أى أن الأزمة أكبر من الضعف الشخصى لبعض النقاد، ليصل إلى ما يصفه بـ«تصورات ساذجة عن مناهج النقد حين نطبقها على النص الشعرى تحديدًا».

بهذا المعنى، فالقضية أكبر من أزمة ناقد أخفق فى قراءة قصيدة، وتكمن فى الطريقة التى يشكل بها النقد الأكاديمى علاقته بالشعر، وبالتالى غيره من أشكال الكتابة الإبداعية، حيث يرى أن الناقد الأكاديمى حتى لو امتلك أدوات التحليل، فإنه قد لا يحسن تطبيق المنهج، وبالقطع لن يكون قادرًا على النفاذ إلى عمق التجربة الجمالية.

### 2 جريمة المنهج

لا تتمثل القضية التى يفجرها محمد فكرى الجزار فى أن المناهج النقدية عاجزة عن تحليل النصوص الشعرية، لا، هو يقر بأنها قد تنجح فى تحليل بنيتها اللغوية لكنها مثل العربية التى ينفد داخلها البنزين، تتوقف عند هذا الحد، عاجزة ومشلولة عن الوصول إلى السر الجمالى الكامن، الذى يجعل النص شعرًا، وبالتالى يجعل أى نص سردى آخر قصة أو رواية.

فحسب «الجزار»، تدور المناهج البنيوية والتفكيكية والتأويلية، على اختلاف منطلقاتها، فى النهاية حول اللغة الشعرية، وتدرس العلاقات بين دوالها، لكنها لا تلتقط بالضرورة القيمة أو المفتاح السحرى الذى يجعل هذه العلاقات تحديدًا ضرورة جمالية فى هذا النص دون غيره.

ويطرح هذه المفارقة ليصل إلى نتيجة مفادها أن ما وصفه بـ«المتبقى الجمالى» هو ما لم تستطع المناهج المختلفة القبض عليه، وأن تعددها نفسه لم يكن إلا محاولة للاقتراب من ذلك الجزء الذى يفلت من كل قراءة «مكتفية بأدواتها».

يقول «الجزار»: «المنهج النقدى يتوقف عند حد رصد شعرية اللغة دون أن يكشف سرها، أعنى سر جمالياتها الذى يقع فيما وراء اللغة وشعريتها. هذا السر لا تعرفه مناهج النقد ومن باب أولى الناقد الأكاديمى، ووحده الشاعر إذا مارس النقد، معنىّ به أكثر من عنايته بالمنهج، ولذلك تميز (النقد الشاعرى) عن (النقد الأكاديمى)، وكان أمسّ بشعرية النص منه».

هذه العبارة تمثل جوهر تفكيكه للأزمة؛ هو لا ينكر أن اللغة هى المادة التى يتشكل منها النص الشعرى، لكنه يرفض اختزال الشعر فى هذه المادة، أو الاعتقاد بأن تفكيك علاقاتها الداخلية كافٍ للوصول إلى التجربة التى أنتجتها، فالقصيدة، وفق تصوره، ليست مجرد بناء لغوى مغلق، وإنما هى أثر لتجربة إنسانية ورؤية خاصة للعالم، ولا يمكن فهم جمالياتها بمعزل عن تلك التجربة، وهو الأمر الذى يعجز عن التقاطه «النقد الأكاديمى»!

يحذر الناقد الكبير كذلك من التعامل مع فكرة أن يكون مجرد التزام الشاعر بقواعد اللغة والكتابة والمجاز تفسيرًا كافيًا للشعرية، معتبرًا أن «اعتبار شعرية هذه العلاقات لمجرد انتهاكها نظام اللغة، قصور فى فهم الشعرية، كذلك التوقف عندها بزعم المنهجية، يُفلت الأهم فى النص الشعرى، والذى أطلقنا عليه (المتبقى الجمالى)».

ويصل «الجزار» إلى صياغة أكثر وضوحًا لأطروحته حين يقول: «إن الشعرية تتعلق بتجربة الذات الشاعرة فى رؤيتها للعالم أكثر من تعلقها بلغة النص».

ويرى أنه لا ينبغى للناقد أن يحصر اهتمامه فيما وصفه بالدوال والعلاقات التى تنتظم داخل القصيدة، بل عليه أن يذهب منها إلى الرؤية التى تقف وراءها، وأن يقرأ اللغة كتعبير عن تجربة لا تنفصل عنها، وهو ما يفسر دعوته إلى «قراءة التجربة الباطنة فى دواله وعلاقاته والمراوحة بين داخل النص وخارجه»، بدلًا من الاكتفاء بتحليل البنية النصية أو استدعاء سياقات خارجية لا تتصل بالضرورة بخصوصية التجربة.

وتتضح الفجوة الشاسعة بين القراءتين أكثر، حين يشرح «الجزار» أن الناقد الأكاديمى يهتم بالدلالة النصية، بينما يحاول «الشاعر الناقد» إعادة بناء التجربة التى تنتظم فيها هذه الدلالة.

فهو يرى أن «الخبرة الإبداعية للشاعر تقوم مقام المنهج النقدى وتفوق فعاليته التحليلية»، لأن ممارسة الإبداع تمنح صاحبها حساسية خاصة تجاه وظيفة اللغة، وقدرة على التقاط ما تحمله العلامة الشعرية من دلالات تتجاوز معناها المباشر، ويؤكد أن هذه الحساسية ليست مجرد خبرة لغوية، وإنما هى حسب قوله: «حساسية كلية لا تحصرها اللغة بل تتسع عنها إلى ما وراءها من رؤية للعالم وتجربته فيه».

ولذلك يذهب إلى أن الالتزام الأكاديمى الصارم بالمنهج قد يصبح «تخليًا غير معلن عن روح النص الشعرى»، وهى عبارة شديدة الدلالة لأنها تنسف جوهر التحليل النقدى الأكاديمى للنصوص الإبداعية.



أحمد المريخى



الضوى محمد

### 3 المجد لـ«الشاعر الناقد»!

إذا كان محمد فكرى الجزار قد شكك فى قدرة المناهج الأكاديمية على الإحاطة بالتجربة الشعرية، فإنه يذهب أبعد من ذلك حين يمنح الشاعر وبالتالى ممارس الفن، امتيازًا نقديًا مصدره خبرته الإبداعية، لا معرفته بالمناهج أو ممارسته الفعلية للنقد.

ففى تصوره، لا يحتاج الشاعر الكبير بالضرورة إلى أن يمارس النقد حتى يمتلك القدرة على فهم الشعر، إذ إن تجربته الإبداعية تمنحه حساسية خاصة تجاه اللغة و«العلامات الشعرية»، وتجعله أقدر على التقاط ما يتجاوز المعنى المباشر للنص.

وهنا تأتى عبارته اللافتة: «بما يجعل الشاعر الكبير ناقدًا كبيرًا حتى إن لم يمارس النقد»، وهى مقولة لا تكتفى بالدفاع عن حق الشعراء فى ممارسة النقد، فتطرح تصورًا مختلفًا لمصدر المعرفة النقدية ذاتها، وتضع الخبرة الإبداعية فى مرتبة تسبق -فى بعض الحالات- الخبرة المنهجية.

ويشرح هذا الامتياز من خلال ما تمنحه الممارسة الشعرية لصاحبها من حساسية تجاه وظيفة وتشكيل اللغة، إذ يقول: «تكتسب العملية الإبداعية للشعر على وجه الخصوص حساسية فائقة تجاه فاعليته على اللغة تفوق التصور المنهجى للغة الشعرية، فهذه الحساسية ليست ناشئة عن خصوصية اللغة فى النص الشعرى وحسب، وإنما هى حساسية كلية لا تحصرها اللغة بل تتسع عنها إلى ما وراءها من رؤية للعالم وتجربته فيه».

وهذه الحساسية، وفقًا لتفسيره، لا تتعلق فقط بمعرفة الشاعر بأسرار الكتابة، وإنما بقدرته على إدراك ما تحمله «العلامة» من إمكانات دلالية وعاطفية تتجاوز مدلولها المباشر.

فالشاعر، بحكم خبرته فى الإبداع، لا يتعامل مع الكلمة باعتبارها وحدة لغوية مستقرة، بل يدرك طاقتها الجمالية المتفجرة وقدرتها على الإحالة والدلالة وعلى اكتساب معانٍ جديدة داخل التجربة الشعرية، ولذلك يرى «الجزار» أن «الشاعر الناقد» يستطيع «أن يحرر دوال النص من الارتهان إلى اللغة سواء داخل النص أو فى موسوعيته التى لا تخرج عن كونها دوالًا هى الأخرى»، وبالتالى النظر إليها فى ضوء التجربة الباطنة التى أنتجها الكاتب.

ويصل «الجزار» إلى خلاصة شديدة الدلالة حين يقول: «إن الخبرة الإبداعية للشاعر تقوم مقام المنهج النقدى وتفوق فعاليته التحليلية فهو ناقد، سواء مارس النقد أو لم يمارسه».

ونكون هنا أمام تصور يتجاوز المفاضلة بين اتجاهين أو قراءتين، إلى إعادة تعريف شروط الناقد نفسه، حيث بدل أن تكون المعرفة المنهجية هى التى يحدد على أساسها من هو الشخص المؤهل للنقد، تكون الخبرة الإبداعية، المصدر الذى يمتلك منه الناقد الحساسية الفنية، التى لا تتوافر بالضرورة لدى الناقد الأكاديمى.

وهذا التصور ينسف الكثير من المفاهيم، ويضعنا أمام سؤال مفصلى يجب أن تسأله المؤسسة الأكاديمية لنفسها، وهو هل النقد الأدبى مجرد علم يشبه العلوم الرياضية له أدوات وإجراءات ينبغى اكتسابها، أم ممارسة جمالية تحتاج -قبل كل شيء- إلى موهبة قادرة على النفاذ إلى خصوصية النص؟!

لكن هذه الأطروحة على وجاهة ما تطرحه من ضرورة استعادة الحساسية الجمالية، لا تخلو من إشكال يمكن وصفه بـ«فخ التعميم»، فالأكيد أن كل شاعر كبير لن يكون بالضرورة «ناقدًا كبيرًا»، لأن قراءة نص شعرى تتطلب استعدادًا مختلفًا عن الاستعداد الذى يحتاج إليه الإبداع، كما أن الشاعر الذى قد يمتلك حساسية استثنائية تجاه لغته وتجربته، قد لا يمتلك القدرة على تفكيك تجربة شاعر آخر أو إدراك خصوصيتها.

ولعل إدراك «الجزار» لهذه الإشكالية هو ما دفعه إلى وضع الأمور فى نصابها فى ختام مقدمته، ليقول: «أما موقفنا الأخير، فلسنا ضد النقد الأكاديمى على طول الخط، ولا نحن مع (النقد الشاعر) على طول الخط كذلك، إنما ثمة نقطة تتوسط الحدّين الأقصيين، حيث لا يكون التزامنا بالمنهج جناية على النص، ولا اهتمامنا بتجربة النص تغافلًا عن جدوى المنهج».

فهو بالتأكيد لا يدعو إلى أن تحل الموهبة محل المعرفة، ومن يتصور ذلك فإنه يخلط الأمور، لكنه يبحث عن منطقة تلتقى فيها الحساسية الشعرية بالوعى المنهجى، بحيث لا يصبح الالتزام بالمنهج «جناية على النص»، ولا يتحول الاهتمام بتجربته إلى «تغافل عن جدوى المنهج»، كما يوضح.

وبهذه القاعدة تكمن القيمة الأهم لمقدمته؛ بحيث لا تُقدم «النقد الشاعرى» كبديل مكتمل عن «النقد الأكاديمى» وإنما تحاول فتح طريق ثالث يعيد إلى القراءة النقدية الحالية بعدها الجمالى والإنسانى، وهو ما كان يفعله قديمًا كبار نقادنا مثل رجاء النقاش وعبد الغفار مكاوى وفاروق عبد القادر وسيد أبو حطب وغيرهم من الكبار الراحلين.

> ممارس الفن لديه امتياز نقدى مصدره خبرته الإبداعية ولا يمتلكه «الناقد الأكاديمى»



محمود سمرة

> المناهج البنيوية والتفكيكية والتأويلية تدور حول اللغة لكن لا تغوص فى عمق التجربة



نحن أمام فضيحة تجسس تقليدية. تمتلئ الصحف الشعبية حول العالم بقصص مثيرة، وعناوينها مثل عنوان صحيفة نيويورك بوست الشهير «هوانج من أجل مالها» و«هوانج هوانج بانج بانج» الذى تصدر عناوين هذا الأسبوع. وقد انشغل القراء بمتابعة هذه القصص، حيث تصادمت اثنتان من أقدم المهن ـ الجنس والتجسس.

يسعى ممارسو التجسس ـ ثانى أقدم مهنة ـ دائمًا إلى استغلال نقاط ضعف الهدف.

وتسعى أجهزة الاستخبارات إلى تجنيد أهدافها بناء على مبدأ «MICE»، الذى يشمل المال والأيديولوجيا والإكراه والأنا كعوامل محفزة رئيسية.



ميرفانا ماهر

# الغواية الأبدية

# كيف سقط جينسن هوانج فى فخ العسل؟

## 1 تاريخ حافل

لنعد إذن إلى المفهوم الأساسى لفخ العسل. وتاريخ هذه الفخاخ حافل بالفعل.

فماتا هارى، الراقصة الهولندية التى أُدينت بالتجسس لصالح ألمانيا خلال الحرب العالمية الأولى واتهمت بإغواء النخبة الفرنسية، تتبادر إلى الذهن دائمًا، إذ أصبح اسمها مرادفًا لهذه الأساليب.

كما استخدم ماركوس وولف، رئيس المخابرات الألمانية الشرقية الشهير، رجالًا مفتولى العضلات للإيقاع بسكرتيرات ألمانيا الغربية خلال الحرب الباردة. ولا تقتصر فخاخ العسل على النساء فقط، بل يمارسها الرجال أيضًا.

ويحتوى موقع وكالة المخابرات المركزية الأمريكية «CIA» على العديد من الروايات عن هذه الحالات من جهاز أمن الدولة الألمانى الشرقى سيئ السمعة «شتازى».

وكان «فيليكس» أحد أوائل هؤلاء المفترسات، الذى انتقل إلى ألمانيا الغربية فى خمسينيات القرن الماضى، وجند «نورما»، وهى موظفة حكومية ألمانية غربية، كانت تسرب له أسرارًا من ديوان المستشارية الألمانى الغربى.

ووفقًا لوكالة المخابرات المركزية، حوكمت ٤٠ امرأة فى ألمانيا الغربية خلال الحرب الباردة بتهمة التجسس.

تاريخ عمليات التجسس الجنسى ملىء بالتفاصيل المتنوعة. ففى خمسينيات القرن الماضى، جند جهاز المخابرات السوفيتى «كى جى بى»، جون فاسال، الموظف فى السفارة البريطانية بموسكو، والتقط له صورًا فى أوضاع مخلة مع رجال- وبحسب روايات لاحقة، بعد تخديره. هددوه بفضح أمره، وانتهى به الأمر بتسليم عدد كبير من الوثائق إلى جهاز المخابرات.

وفى ثمانينيات القرن الماضى، وقع كلايتون لونيترى، حارس أمن فى مشاة البحرية الأمريكية فى السفارة بموسكو، ضحية لعملية تجسس جنسى نفذها جهاز المخابرات السوفيتى. جنده السوفيت وقام بتسريب معلومات حساسة إلى جهاز المخابرات.

هل تنجح جميع أساليب الخداع مع جميع الأهداف؟ فى الواقع، ليس تمامًا. فالثقافة لها دورها والفرنسيون خير مثال على ذلك.

فى الفيلم الوثائقى الفرنسى «صناعة العملاء السريين»، يذكر ضابط مخابرات فرنسى يدعى نيكولا أن المفارقة بالنسبة للكثير من الفرنسيين تكمن فى أن العلاقات خارج إطار الزواج شائعة، لدرجة أنها لا توفر لجهاز المخابرات المعادى أى نفوذ يذكر.

ومن الطريف أن التهديد بإخبار الزوجة لا يقابل إلا بهز الكتفين. ولأن الفرنسيين هم الفرنسيون، فربما تكون عناصر أخرى من أساليب الخداع أكثر ملاءمة لهم.

وفقًا لتقارير المصادر المفتوحة، لا تحبذ أجهزة الاستخبارات الأمريكية استخدام أساليب الابتزاز الجنسى. كلا، ليس لأنهم «متدينون» لدرجة تمنعهم من اللجوء إلى مثل هذه الأساليب الدنيئة، بل هناك، كما يقال، أسباب عملية لذلك.

يقول العديد من ضباط العمليات السابقين إن الابتزاز لا ينتج عملاء منتجين على المدى الطويل. من الأفضل بكثير كسب ثقة العميل إذا اعتقد أنه يفعل ذلك لأسباب وجيهة، على سبيل المثال.

لنعد إلى مبدأ «الابتزاز». العميل الذى يكره الشيوعية، أو العميل الذى يحتاج إلى المال لتغطية نفقات علاج أحد أبنائه، سيكون دائمًا أكثر إنتاجية، وأكثر جدارة بالثقة، وأكثر احتمالًا للبقاء فى منصبه لفترة طويلة، من شخص يبتز بسبب ميوله الجنسية.

## 2 التسمية الأنسب

يقال، كما يقول المثل، «باللين تكشف الأسرار التجارية أكثر من بالقسوة». ولكن، هل يجب أن نستخدم مصطلح «مصيدة عسل» أم «فخ عسل» فى حالة جينسن هوانج، الرئيس التنفيذى لشركة إنفيديا.

بينما كان الصحفيون والمراقبون يستوعبون نبأ احتمال وقوع أحد أقوى رجال العالم ضحية لأسلوب تجسس قديم، انقسموا حول التسمية الأنسب. وكثرت الإشارات إلى «مصائد العسل» و«فخاخ العسل»، مستخدمة كأسماء أو كأفعال، مع أو بدون مسافة بين كلمة «عسل» وبقية الكلمات.

من بين المتحمسين لمصطلح «الفخ» (trap)، شبكة CNN التى تساءلت فى فيديو: «هل وقع الرئيس التنفيذى لشركة Nvidia ضحية فخ جنسى؟»، ومجلة The Spectator التى أعلنت: «عاشت الفخاخ الجنسية!».

وفى أماكن أخرى، شاع استخدام مصطلح «مصيدة العسل» (honeypot). وجاء فى عنوان مقال رأى فى صحيفة وول ستريت جورنال: «Nvidia تتلقى درسًا من مصيدات العسل الصينية».

أما وكالة رويترز، فاختارت المصطلح المكون من كلمتين، بعنوان: «مجلس إدارة Nvidia المتماسك يتعرض لضغوط بسبب اختبار (مصيدة العسل)». وكتبت مجلة The American Prospect عن «مصيدة العسل التى قد تنهى طفرة الذكاء الاصطناعى»، مضيفة فى المقال أن رئيس Nvidia «وقع ضحية فخ جنسى من جاسوسة صينية».

هل هناك فرق بين «مصيدة العسل» و«فخ العسل»؟ فى بعض الحالات، استخدم الناس مصطلح «مصيدة العسل» للإشارة إلى المرأة المتهمة بأنها عميلة للمخابرات الصينية، و«فخ العسل» للإشارة إلى العملية المزعومة نفسها.

لكن كثيرين آخرين استخدموا المصطلحين بشكل متبادل. وجاء فى أحد التفسيرات المنشورة فى مجلة Wired: «تعد (مصائد العسل) أو (فخاخ العسل) - أى وضع عملية جذابة لإغواء هدف رئيسى أو بناء علاقة معه - من أشهر استراتيجيات الاستخبارات وأكثرها رسوخًا».

يصر اللغويون على أن الخلط بين المصطلحين خطأ.

وكتب جادى إبستين، محرر المقالات المطولة فى مجلة الإيكونوميست، فى موقع بلو سكاى: «إن شيوع استخدام مصطلح (honeypot) بدلًا من (honeytrap) هو الفضيحة الحقيقية هنا».

وأوضح قاموس ميريام- ويبستر موقفه من هذه المسألة بنشره تعريف «honey trap»، الذى يعرف بأنه «مخطط فى النشاط الإجرامى أو التجسسى، يستغل

الغواية الأبدية

# هل يجب أن نستخدم مصطلح «مصيدة عسل» أم «فخ عسل» فى حالة جينسن هوانج؟

## من ماتا هارى إلى أليس هوانج.. تاريخ حافل من عمليات التجسس الجنسى



إمكانية وجود علاقة عاطفية أو جنسية لاستدراج شخص ما إلى موقف محرج، غالبًا بغرض ابتزازه».

يعود استخدام الإغواء لتحقيق ميزة على العدو إلى آلاف السنين. فى الكتاب المقدس، يقع شمشون فى حب دليلة، التى أغراها الفلسطينيون بالفضة لمعرفة مصدر قوته الخارقة.

لكن استخدام مصطلح «فخ العسل» للدلالة على ذلك حديث العهد. فمصطلح «فخ العسل»، بمعنى عملية التجسس، يبدو وكأنه مصطلح قديم من مصطلحات التجسس، لكنه فى الواقع من ابتكار الكاتب جون لو كاريه فى روايته «الجاسوس الخياط الجندى» عام ١٩٧٤.

وفى عام ١٩٧٦، صرح لو كاريه فى مقابلة مع بى بى سى بأن «فخ العسل» هو «وضع فتاة فى طريق رجل؛ إنها عملية إغراء جنسى». كان «جون لو كاريه» اسمًا مستعارًا استخدمه ضابط المخابرات البريطانى السابق ديفيد كروميل، لأن الحكومة منعت العملاء من النشر بأسمائهم الحقيقية.

كما كان مطلوبًا منه تجنب الكشف عن أساليب العمل الحقيقية – ولذا، كما أخبر محاور «بى بى سى»، فقد ابتكر مفردات خيالية كاملة لهذه المهنة، مستخدمًا كلمات مثل «فخ العسل» و«مضيئو المصابيح» و«صائدو الفراء» التى لم يسمع بها ضباط المخابرات الحقيقيون قط.

أثبتت فكرة «فخ العسل» جاذبيتها الكبيرة لروائيى التجسس وصحفيى الصحف الشعبية، الذين غالبًا ما اعتمدوا فى تصويرهم على روايات مشكوك فيها من عملاء المخابرات، كما كتب الصحفى هنرى شليزنجر فى مقال نُشر عام ٢٠٢٢.

وأشار إلى أن النساء المجندات لتنفيذ مثل هذه المخططات كُن يصورن فى الثقافة الشعبية على أنهن فاتنات، حتى وإن كانت العمليات فى الواقع أقل إثارة. لكن هذه الصورة النمطية ترسخت، ومع مرور السنين، ترسخ مصطلح «فخ العسل» أيضًا.

ماذا إذن عن «مصيدة العسل»؟ يعود أصل كلمة «مصيدة العسل» فى قاموس أكسفورد الإنجليزى إلى حوالى عام ١٤٧٥، عندما ظهرت فى القاموس الإنجليزى اللاتينى «Catholicon Anglicum» لوصف وعاء لحفظ مركز الرحيق اللزج الذى ينتجه النحل.

بمرور الوقت، اكتسب مصطلح «honeypot» معانى أخرى عديدة: ففى أوائل القرن السابع عشر، كان يستخدم للإشارة إلى شخص فاتن أو مغرٍ، سواء أكانت لديه دوافع خفية أم لا.

كتب الكاتب الإنجليزى جيفرى مينشول فى كتابه الساخر «مقالات وشخصيات سجن وسجناء»: «إن عاهرة تدخل السجن هى بمثابة مصيدة عسل تحوم حوله الذباب كما تحوم الغربان حول الجيفة».

فى النصف الثانى من القرن السابع عشر، استخدمت الكلمة أيضًا كناية عن الأعضاء التناسلية الأنثوية. كما أصبحت كلمة «Honeypot» تستخدم لوصف لاعب فى لعبة أطفال إسكتلندية، ونوع من النمل، ومرحاض بدائى الصنع.

وبينما شاع استخدام مصطلح «honeytrap» للدلالة على عملية استخباراتية تتضمن علاقات عاطفية أو جنسية، ظهر مصطلح «honeypot» فى التسعينيات للدلالة على نوع مختلف، ولكنه مشابه من حيث المفهوم، من الإغراء: موقع ويب أو شبكة وهمية تنشأ كهدف زائف للإيقاع بمجرمى الإنترنت.

فى مرحلة ما، بدأ الناس على ما يبدو باستخدام الكلمتين بشكل متبادل للإشارة إلى عملية الإغواء. وقد استمر هذا الأمر لمدة ١٥ عامًا على الأقل، استنادًا إلى تعريف كلمة «honeypot» فى قاموس Urban Dictionary عام ٢٠١١، والذى عرفها بأنها «عملية استدراج تتضمن التخفى لإغواء شخص (عادة ما يكون شخصية بارزة) ودفعه إلى موقف محرج لأغراض الابتزاز لاحقًا».

أما سبب الخلط بين الكلمتين فليس واضحًا تمامًا. وقد أرجع سريموى تالوكدار، محرر موقع Firstpost الإخبارى الهندى، ذلك إلى عادة أمريكية محبطة. وكتب على موقع X: «لماذا يضطر الأمريكيون إلى ابتكار كلمة جديدة لكل شىء؟ الرصيف هو الممشى. النظارات هى العيون. والآن لدينا (honeypot) للإشارة إلى مصيدة العسل».

لكن هل يهم حقًا ما إذا أطلقنا عليه «فخ عسل» أم «مصيدة عسل»؟ متحف الحياة الريفية الإنجليزية، وهو مرجع فى نوع آخر من أوعية العسل، استخف بالفرق بينهما بينما استخدمه هو نفسه.

بعد أن انضم المتحف إلى ضجة أخبار جينسن هوانج بنشر صورة لوعاء لتخزين العسل من مجموعته على حسابه فى بلو سكاى، رد على النقاد المدققين الذين اتهموه باستخدام المصطلح الخاطئ.

«إلى جميع من يجادلون فى تعليقاتنا بأنه مصيدة عسل وليس فخ عسل: تهانينا، لقد وقعتم فى فخ مصيدة العسل الخاص بمتحف الحياة الريفية الإنجليزية».

### 3 الواقع الأمريكى

فى شتاء عامى ١٩٥٦-١٩٥٧، كان فيليب روث يعيش فى شيكاجو، وكما روى، كان يتابع بشغف قصة اختفاء «فتاتى جرايمز، باتى وبابس»، اللتين ذهبتا لمشاهدة فيلم لإلفيس بريسلى ولم تعودا إلى المنزل.

كل يوم، كانت الصحف تنشر تطورًا جديدًا فى القضية، وشخصية جديدة. انشغلت مدينة أمريكية بأكملها بهذه القصة. لم يكن بوسع شيكاجو الحديث عن شىء آخر.

«وما هى العبرة من هذه القصة؟»، تساءل روث فى محاضرة ألقاها فى جامعة ستانفورد عام ١٩٦٠.

ببساطة، يواجه الكاتب الأمريكى فى منتصف القرن العشرين تحديًا كبيرًا فى محاولته فهم الواقع الأمريكى ووصفه، ثم جعله مقنعًا. إنه أمر يذهل، ويثير الاشمئزاز، ويغضب، بل ويصبح فى النهاية مصدر إحراج لخياله المحدود. فالواقع يتجاوز قدراتنا باستمرار، والثقافة تخرج يوميًا شخصيات تثير حسد أى روائى.

لا شك أن روث كان سيتوق لمعرفة كل تفاصيل قصة جينسن هوانج، الملياردير التايوانى الأمريكى الذى استقال من منصبه كرئيس تنفيذى لشركة إنفيديا وسط تقارير عن علاقات غرامية مع ثلاث نساء «حسب آخر إحصاء». من بينهن موظفتان، والأكثر إدانة، أليس هوانج، المديرة التنفيذية الصينية فى مجال التكنولوجيا، التى يزعم أنها لم تكن تتصرف كعشيقة جادة، بل كعميل لجمهورية الصين الشعبية ووزارة أمن الدولة. «وقد وصف مسئولون فى بكين التقارير المتعلقة بعلاقاتها الاستخباراتية بأنها مجرد افتراءات لا أساس لها من الصحة».

المخاطر العالمية والمالية هائلة. انطلقت شركة إنفيديا من مطعم دينى فى سان خوسيه، لتصبح أول شركة تصل قيمتها السوقية إلى خمسة تريليونات دولار. تعد رقائقها الإلكترونية أساسية لثورة الذكاء الاصطناعى وللمنافسة التكنولوجية الأمريكية مع الصين. مع ذلك، فإن الوسائل المبلغ عنها للتأثير على رئيس إنفيديا أقل تطورًا بكثير من منتجاتها.

قد يجد جميع المتورطين فى قضية هوانج بعض العزاء فى تاريخ استخدام الجاذبية الجنسية كسلاح للتجسس، أو كما يطلق عليه فى رواية جون لو كاريه «الخياط، الجندى، الجاسوس» (١٩٧٤)، «فخ العسل».

فى التوراة، ترشى دليلة، «امرأة من وادى سورق»، من قبل الفلسطينيين لاستخراج مصدر قوة شمشون الخارقة. ودون الكشف عن تفاصيل القصة، يقص شعر شمشون وتفقأ عيناه، قبل أن ينتقم بتدمير معبد، تمامًا كما هو الحال مع سعر سهم شركة إنفيديا.

فى سفر يهوديت، يسمح هولوفرنيس، القائد الآشورى الطامح للغزو، لنفسه بأن يفتن بأرملة يهودية فاتنة. يا له من خطأ فادح! فبدلًا من أن ينال النهاية السعيدة التى كان يأملها، يقطع رأس هولوفرنيس.

لا شك أن هذا جزاء زهيد مقابل تخليد ذكراك فى لوحات فنانين من أمثال كارافاجيو وتينا بلوندیل، التى تحمل لوحتها عنوان «سأجعلك أقصر برأس». ولئلا نبالغ فى الحديث عن التجسس الجنسى فى الغرب، يقال إن الجميلة الشهيرة «شى شى» استخدمت فى الصين القديمة لجذب انتباه ملك «وو» فخسر مملكته.

يا لها من تضحية!

أدركت السينما قيمة هذه الفكرة. ففى فيلم «جواسيس» (١٩٢٨) للمخرج فريتز لانج، وهو فيلم إثارة صامت ساحر، تظهر سونيا، الجاسوسة الروسية المكلفة بإغواء عميل حكومى.

وفى فيلم «سيئ السمعة» (١٩٤٦) للمخرج ألفريد هيتشكوك، تتزوج إنجريد بيرجمان من متآمر نازى فى ريو دى جانيرو للحصول على أسراره. عاد هيتشكوك إلى هذه الفكرة فى فيلم «شمالًا إلى الشمال الغربى» (١٩٥٩)، حيث تعمل إيفا مارى سانت كعميلة أمريكية، وتتضمن مهمتها أن تكون عشيقة رئيس جواسيس العدو، الذى يؤدى دوره جيمس ماسون.

وعندما تبدأ فى إغواء كارى جرانت، تصبح الحبكة المعقدة أصلًا أكثر غرابة. وبهذا الأسلوب، وجد صُناع الأفلام طريقة مقبولة لتلبية طلب شباك التذاكر على أشخاص جذابين فى مواقف محرجة.

خارج الشاشة، قد يكون اختيار الممثلين أقل قابلية للتنبؤ. قبل عامين من فيلم «شمالًا إلى الشمال الغربى»، زار الكاتب الصحفى جوزيف ألسوب، أحد أعمدة المؤسسة السياسية فى واشنطن، موسكو، وأجرى مقابلة مع الزعيم السوفيتى نيكيتا خروتشوف، وانتهى به الأمر بممارسة الجنس مع شاب «الاسم الرمزى: بوريس» كان يعمل لصالح جهاز المخابرات السوفيتية «كى جى بى».

سرعان ما واجه ضباط المخابرات ألسوب بصور واقتراح: إما أن يتعاون و«يساعد فى قضية السلام» أو يواجه الإذلال فى بلاده. بدلًا من الاستجابة لمطالبهم، أبلغ ألسوب المسئولين الأمريكيين بشجاعة عن الحادثة، واستمر فى عمله.

لطالما أدرك الروائيون هذه الإمكانيات. فقد وظف إيان فليمنج هذه الإغراءات فى رواياته عن جيمس بوند بنفس القدر الذى كان يقدم فيه المارتينى لبوند؛ بينما فضل لو كاريه غرفًا أكثر قتامة وأشياء أقل رشاقة لجذب الانتباه الإيروتيكى، لكن الفكرة كانت واحدة.

على خشبة المسرح والشاشة، تضاعفت التعقيدات. فمن ناحية، يسمح هذا النوع الأدبى بمشاهد خداع الذات، كما فى مسرحية ديفيد هنرى هوانج «إم. باترفلاى» (١٩٨٨)، المستوحاة من علاقة غرامية بين دبلوماسى فرنسى ومؤدية أوبرا صينية.

ثم هناك تلك الحبكة المتوقعة: يقع المغوى فى الحب. فى فيلم آنج لى «شهوة، حذر» (٢٠٠٧)، تنشأ لدى العميل مشاعر تجاه الضحية، ما يساهم فى إفشال العملية. حالة كلاسيكية لانقطاع المهمة.

فى مسلسل «الأمريكيون»، الذى بدأ عرضه عام ٢٠١٣، تعتبر التجسسات الجنسية مهنة عائلية. يظهر الزوجان الجاسوسان الروسيان المحبوبان، إليزابيث وفيليب جينينجز (تؤدى دوريهما كيرى راسل وماثيو ريس)، المقيمان فى ضواحى واشنطن العاصمة، شغفهما وحبهما للجنس بتواتر والتزام كبيرين، لدرجة قد توحى بانهيار علاقتهما الزوجية.

لكن لا. يبدو أن تقديم المشورة الزوجية أمر بالغ الحساسية عندما تكون هذه اللقاءات مكلفة من قبل رؤسائهم فى لوبيانكا.

أما هوانج التعيس، فيبدو أنه قد مارس على الأقل إغواء ناجحًا واحدًا. فقد ضمن له سعيه الدءوب وراء دونالد ترامب ولاء صمد حتى الآن أمام الفضائح. ولأسباب واضحة حتى لأكثر المراقبين سذاجة، فإن ترامب، المعروف بقسوته الشديدة، يتغاضى دائمًا عن التجاوزات الزوجية والجنسية لرجال آخرين أثرياء ونافذين. «عندما تكون نجمًا... يمكنك فعل أى شىء».

مع ذلك، لم يستطع الولاء الرئاسى إنقاذ هوانج وقيادته لشركة إنفيديا. فبصفته مبتكرًا ورائد أعمال، أسهم فى إرساء عصر تستطيع فيه الآلات كتابة برامج الحاسب، وتشخيص الأمراض، وتأليف قصائد سونيتية «رديئة»، وتقديم عذر مقبول لأى شىء تقريبًا.

ومع ذلك، فإن المؤامرة المزعومة التى أسهمت فى سقوطه كانت مألوفة حتى فى العصور القديمة. اشتكى فيليب روث من أن الواقع الأمريكى يتفوق دائمًا على الخيال. حسنًا، فى بعض الأحيان. كما أنه يميل إلى إعادة عرض المسلسلات.



ماتا هارى



ماركوس وولف



«فخ العسل» من ابتكار ضابط المخابرات البريطانى السابق والكاتب جون لو كاريه فى روايته «الجاسوس الخياط الجندى» عام 1974

لا تقتصر «فخاخ العسل» على النساء فقط بل يمارسها الرجال أيضًا

لا تنجح كل أساليب الخداع مع جميع الأهداف فالثقافة لها دورها والفرنسيون خير مثال



يُعدّ السير إيان رانكين، الروائى الإسكتلندى الذى مُنح لقب الفروسية البريطانى عام 2022 تقديرًا لإسهاماته فى الأدب والعمل الخيرى، أحد أبرز كُتّاب أدب الجريمة المعاصر. لكن ما يميّز عالمه الروائى ليس الجرائم التى يتولى أبطاله حل ألغازها، وإنما ما تكشفه هذه الجرائم من فساد سياسى وتفاوتات طبقية وصراعات على السلطة والنفوذ. ومن خلال شخصية المحقق «جون ريبوس»، رسّخ «رانكين» مكانته بوصفه كاتبًا يتخذ من الجريمة مدخلًا لفهم المجتمع وتناقضاته، وهو ما يتكرر فى روايته الجديدة «The Heights»، التى ينتقل فيها إلى عالم فاحشى الثراء فى أحد أرقى أحياء لندن، حيث تقع جريمة قتل داخل مبنى سكنى فاخر، لتفتح التحقيقات الباب أمام عالم تختبئ خلف مظاهر بذخه أسرار كثيرة.

فى هذا الحوار، الذى تترجمة «حرف» عن صحيفة «الجارديان» البريطانية يتحدث السير إيان رانكين عن روايته الجديدة، ورؤيته لأدب الجريمة بوصفه أدبًا سياسيًا بالأساس، وعن الطبقات الاجتماعية والحدود التى تفصل بين عوالم البشر.

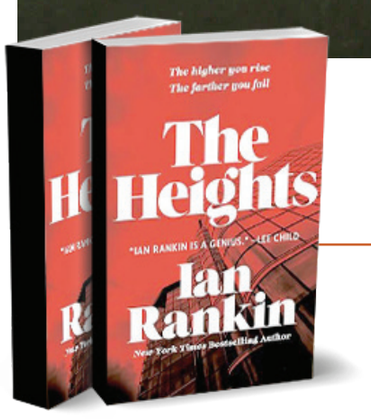
ترجمة:
سماح ممدوح حسن

حوار: أليكس كلارك

# الفارس

# إيان رانكين: أتبرع بـ40% من أموالى ولا أحتاج إلا جهازًا موسيقيًا وسيارة!

أدب الجريمة «سياسى» بالأساس ويكشف فساد المجتمع وصراع السلطة







## 1 كاتب لا يشاهد التليفزيون

قلّما يشاهد السير إيان رانكين التليفزيون. فداخل شقته فى إدنبرة، حيث يكتب ويستمع إلى الموسيقى ويكرّس وقته لتجميع مجسمات بالغة التعقيد من مكعبات «الليجو»، لا مكان لشاشة تليفزيون مُسطّحة تلمع فى أحد الأركان.

صنع «رانكين» بهذه المكعبات مجسمات لأعضاء فرقة «البيتلز» الأربعة، وغواصتهم الصفراء الشهيرة، بعدما أكمل ذات مرة مجسمًا لبرج «إيفل» بلغ ارتفاعه مترين تقريبًا.

لكن هل شاهد أحدث معالجة تليفزيونية لشخصيته الأشهر «المحقق جون ريبوس»، الذى يؤدى دوره هذه المرة الممثل ريتشارد رانكين، الذى لا تربطه بالكاتب صلة قرابة؟ وذلك بعد أن أدى الشخصية سابقًا كل من كين ستوت وجون هانا.

يقول «رانكين» معترفًا: «شاهدته بالفعل. لقد أعطونى الحلقات على أقراص DVD، حتى أتمكن من مشاهدتها على الكمبيوتر».

فتى جهاز الكمبيوتر نفسه، تغيّرت شاشته وقُرصه الصلب، وحُفرت آثار الاستخدام على مفاتيح لوحة الكتابة. يستقر الكمبيوتر فوق مكتب صغير متواضع قائم على دعامتين، اشتراه «رانكين» من شارع «تشارينج كروس» فى لندن عام ١٩٨٧، ثم حمله بصعوبة إلى شقته فى توتنهام عبر مترو الأنفاق.

رافقه الكمبيوتر والمكتب فى رحلته من لندن إلى ريف «دوردونى» جنوب غربى فرنسا، حيث أقام بضع سنوات مع زوجته «ميراندا» خلال تسعينيات القرن الماضى، قبل أن يعود بهما إلى إدنبرة، المدينة التى استقر فيها الزوجان منذ ذلك الحين مع ابنيهما.

قد توحى هذه التفاصيل بأنه شخص شديد التعلّق بالماضى، متوجّس من التغيير ومن مظاهر الحداثة، لكن أعماله الأدبية تناقض هذا الانطباع تمامًا. فعلى امتداد ٢٦ رواية من سلسلة «ريبوس»، وسلسلة أقصر تدور حول «المحقق مالكولم فوكس»، إلى جانب عدد من الروايات المستقلة والمسرحيات، أثبت «رانكين» أنه شديد الانشغال بأخطر قضايا الحياة المعاصرة وأكثرها إلحاحًا.

يقول: «أدب الجريمة الذى يعنينى هو ذلك الذى ينظر إلى المجتمع، وإلى الفوضى التى نعيش فيها، ويحاول أن يفهم كيف وصلنا إلى هذا الحال. وهو بالمقام الأول، أدب سياسى».

تتناول رواية إيان رانكين الجديدة «The Heights» هذا التحدى فى أجواء تجمع بين الإثارة والثراء الفاحش. يحمل العنوان اسم مبنى سكنى فى «نايتسبريدج»، أحد أرقى أحياء لندن. يستهدف هذا المبنى أصحاب الثروات الطائلة، ويعيش فيه الأثرياء والمشاهير الذين لا يتصورون أن تخلو إقامتهم من دار سينما ومنتجع صحى فاخر، أو أن يستقبلهم البهو الرخامى للمبنى من دون أن تزيّنه أعمال فنية للأخوين «تشابمان».

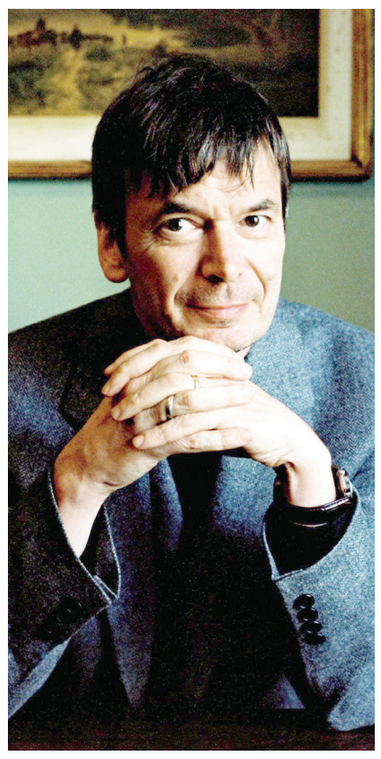
لكن هؤلاء السكان، الذين اعتادوا حياة الرفاهية، لم يخطر ببالهم أن يُعثر على موظف الاستقبال مقتولًا بضربات هشّمت رأسه، وأن تصل «المحققة جيليان» جيش بأسرع وقت لتستجوبهم وتسأل كلًا منهم عن مكان وجوده وقت وقوع الجريمة.

من بين الشخصيات التى استلهم منها «رانكين» ملامح «جيليان جيش»، بطلة روايته الجديدة، كان المحقق التليفزيونى الأمريكى «كولومبو»، الذى ظهر فى سبعينيات القرن الماضى، ولفت انتباه «رانكين» وأسره بأدائه، فى الأيام التى كان لا يزال فيها من مشاهدى التليفزيون المنتظمين.

يقول «رانكين»: «لم أدرك ذلك حين كنت أشاهده فى مراهقتى، لكن كولومبو شخصية اشتراكية. يدخل حياة هؤلاء الأثرياء ويقلبها رأسًا على عقب، دون أن يدركوا ما يفعله إلا بعد فوات الأوان. كنت أرى فى ذلك أمرًا فريدًا حقًا. المسألة تتعلق بالطبقة الاجتماعية. فهو ينتمى إلى الطبقة الدنيا بينما هم يمثلون الطبقة العليا، وهو عازم على الإيقاع بهم. وقد فعل ريبوس ذلك فى عدد غير قليل من الروايات».

يعتقد أن «جيش» تستمتع فى قرارة نفسها بفكرة إزعاج هؤلاء الأثرياء، من خلال طرح الأسئلة التى لا يرغبون فى سماعها، والتدخل فى عالمهم المترف الذى تحيط به كل أسباب الراحة والحماية.

لكن تختلف حياة «جيليان جيش» خارج العمل عن حياة «ريبوس». فهى شخصية لها جذور راسخة فى محيطها الاجتماعى، وتعيش فى توتنهام، الحى الذى عرفه «رانكين» جيدًا خلال سنوات إقامته فى لندن. وبعد انتهاء عملها تعود إلى منزلها لتعتنى بأمها. ومن خلال هذه التفاصيل اليومية تتسع صورة لندن فى الرواية لتبدو مدينة من عوالم متباينة لا يجمع بينها الكثير، تفصل بينها فجوات اجتماعية شاسعة.



أكشف أسرار عالم فاحشى الثراء فى روايتى الجديدة «The Heights»

## 2 مكتب بعد الستين

أسأله إن كان قد ساوره القلق من مغادرة إدنبرة، المدينة التى اتخذها مسرحًا لكتاباته وسرده طوال سنوات طويلة. يجيب: «لم أشعر بأى تردد. فالبقاء فى المكان نفسه قد يضيّق عليك الخناق، ولو قليلًا. حين تخطر لك فكرة رواية تسأل نفسك، هل يمكن أن تدور أحداثها فى إدنبرة؟ وإذا لم يكن ذلك ممكنًا، فهل أستطيع أن أكتبها أصلًا؟».

ويرى «رانكين» أن هذه الحكاية التى تجمع بين استعراض فاحشى الثراء لثرواتهم، وحرصهم الشديد، بشكل متناقض للغاية، على إبقاء حياتهم الخاصة بعيدًا عن الأنظار، ما كان لها أن تُكتب بالطريقة نفسها لو دارت أحداثها فى إدنبرة.

فالمدينة، على الرغم من رخائها، لا تعرف مظاهر البذخ الصاخبة التى تميز أحياء لندن الراقية. يقول «رانكين»: «لن ترى هنا سيارة (رولز رويس) أو (بوجاتى فيرون). فالثراء فى إدنبرة يتسم بالتحفظ ولا يميل أصحابه إلى استعراضه».

بالتأكيد نجاح روايات إيان رانكين جعلته رجلًا ثريًا، لكنه لم يحصل على مكتب خاص به إلا بعد أن تجاوز الـ٦٠. هو يبلغ الآن ٦٦ عامًا. وطوال سنوات اعتاد العمل فى غرف إضافية بالمنزل وفى العلّية، بل إنه جلس وكتب ذات مرة بجوار غسالة ملابس تهتز أثناء تشغيلها بينما كان حامل تجفيف الملابس فوق رأسه!

يقول إنه سعيد لأنه لم يحقق هذا النجاح الكبير فى سن مبكرة، مضيفًا: «كنت أحمقَ. أنا متأكد من أننى كنت سأشترى سيارة (لامبورجينى)، وأضع لعبة (البينبول) فى كل غرفة من غرف البيت».

يعيش «رانكين» وزوجته «ميراندا» الآن على بُعد دقائق قليلة سيرًا على الأقدام من الشقة التى يتخذها مكتبًا للكتابة، ويحرصان على السفر إلى وجهات بعيدة حول العالم.

يقول: «قررت (ميراندا)، قبل بضع سنوات، أنه، بعدما غادر الأبناء المنزل وأصبح لدينا بعض المال فى البنك، علينا أن نسافر قبل أن نتقدم فى العمر أكثر من اللازم، وقبل أن نفقد القدرة على الحركة أو تتراجع قدراتنا العقلية».

ويضيف: «أنا لا أبدى حماسًا كبيرًا لفكرة العطلات، ولا أفضّل وجهة على أخرى. (ميراندا) هى التى تخبرنى بأننا سنذهب إلى هذا المكان ثم إلى ذاك. وهكذا أصبحنا نسافر كثيرًا، خاصةً خلال السنوات الثلاث أو الأربع الماضية. وهى تحجز رحلاتنا الآن حتى عام ٢٠٢٨».

خلال أسفاره يكرّس «رانكين» وقته للبحث وجمع المعلومات، لكنه لا يفلح فى تحويلها إلى نص مكتوب. ففى رحلة بحرية قام بها مؤخرًا حول أمريكا الجنوبية، لم يأخذ معه حتى حاسبه المحمول القديم، واكتفى بتدوين ملاحظاته بخط يده، إلى أن عرض عليه أحد الركاب أن يستعير حاسبه. ومن هنا نفهم رسالة الامتنان التى يوجّهها «رانكين» فى نهاية روايته الجديدة «The Heights».

لكن ما إن يعود إلى مكتبه حتى ينطلق فى الكتابة بسرعة وعزم، وإن كان لا يستسيغ وصفه بالكاتب الفريد من حيث غزارة إنتاجه.

## 3 كتابة فى الطقس السيئ

عن عاداته فى الكتابة، داخل منزله مع زوجته، فى مدينة «كرومارتى» الإسكتلندية الساحلية، يقول إيان رانكين: «إذا كان الطقس جميلًا لا أكتب شيئًا. أما إذا ساء الطقس فأكتب كثيرًا، لأنه لا يبقى ما أفعله غير الكتابة. أنا أكثر الكُتّاب الذين أعرفهم كسلًا واجتهادًا فى آن واحد!».

وبعيدًا عن شغفه بشراء أسطوانات الموسيقى، وحضور حفلات الفرق الموسيقية من حين إلى آخر، وإن كان يعترف- بشىء من الأسف- بأنه لم يعد يحضرها إلا إذا كانت هناك مقاعد للجمهور متاحة، علاوة على تركيب مجسمات «الليجو»، والسفر فى العطلات، يجد «رانكين» وجهة أخرى لإنفاق أمواله. فهو يخصص سنويًا ما بين ٣٠ و٤٠٪ من صافى دخله للصندوق الخيرى الذى أسسه مع زوجته «ميراندا»، ويعمل فيه أيضًا ابنهما الأكبر «جاك».

يقول «رانكين»: «لدىّ من المال أكثر مما أستطيع إنفاقه. فما الذى يمكن أن تفعله بعد أن تشترى جهاز موسيقى رائعًا وسيارة جيدة؟».

أشعر بأننى لا أستطيع أن أختتم حديثى مع «رانكين» دون أن أسأله عن شخصية «ريبوس»، الذى كان آخر عهدنا به خلف القضبان بعد وفاة عدوه القديم، زعيم العصابات المعروف باسم «بج جير». لا يكشف «رانكين» الكثير عن مشروعه المقبل، هل سيعود إلى «ريبوس» أم يمنح «المحققة جيليان جيش» مغامرة جديدة؟ لكنه يلمّح إلى ما ينتظر «ريبوس». أقول له إنه ترك بطله فى نهاية الرواية فى وضع لا يُحسد عليه، فيعترض قائلًا: «هذا ما يقوله الجميع، لكن هذا غير صحيح. ففى نهاية الرواية، يقول له محاميه، لديك أخبار سارة جدًا، وهذا يعنى بوضوح أنه سيخرج من السجن. فالاستئناف سيُنظر فيه وسيُفرج عنه. لا يساورنى أدنى شك فى أن هذه هى النهاية السعيدة».

بعد انتهاء الحديث يعود السير إيان رانكين إلى الكتابة قليلًا قبل أن يخرج لقضاء الأمسية. وربما يمرّ على حانة «أكسفورد»، حيث لا يعلّق روّادها على شهرته ومكانته إلا بممازحته قائلين: «أين حصانك؟». ومن الواضح أنه يُفضّل أن تبقى الأمور على هذا النحو، من دون أى معاملة خاصة بسبب شهرته.

## صدر حديثًا

### قصتى مع الشعر



صدرت حديثًا عن دار نوفل/ هاشيت أنطوان، سيرة الشاعر الكبير نزار قبانى، وهى تجمع كتابيه السيريين السابقين «قصتى مع الشعر» و«من أوراقى المجهولة».

ويعد هذا الكتاب، الذى يقع فى ٣٣٦ صفحة يتبعها ٢٤ صفحة من الصور، محاولة من الدار لحفظ ذاكرة شاعر لم يسع شعره وحياته يومًا كتاب.

### يوميات أرمل



صدر حديثًا عن دار أم الدنيا للدراسات والنشر، كتابان من العمل السردى الساخر «يوميات أرمل» للكاتب وعالم الجيولوجيا المصرى دكتور حسن خزيم. تنقسم الثنائية إلى جزءين متكاملين يعكسان تبادل الأدوار وعدسات الرؤية داخل العائلة، الجزء الأول، «يوميات أرمل- سيرة الأوغاد»، والجزء الثانى: «يوميات أرمل- الأوغاد يتكلمون».

### زوجة رجل ممل



عن بيت الحكمة للثقافة، صدر حديثًا، عمل سردى جديد للكاتب الشاب، على قطب، مجموعة قصصية بعنوان «زوجة رجل ممل». قصصٌ تطرح أسئلة حول الحب والفقد والذاكرة، وتؤكد أن ما نعرفه عن الآخرين، وعن أنفسنا، قد لا يتجاوز الحكاية التى اخترنا أن نصدقها.



# روائية ضد الثوابت

## هيام التوم: القاهرة «أمّ الأدب».. ومعرضها بوابة يتمنى كل أديب عبورها

مع صدور روايتها المثيرة «رصاصة ساقطة» الصادرة عن دار النهضة العربية ببيروت، التى تعتبر خطوة جسورة وجريئة صوب فخاخ «الثالوث المحظور»، الدين والجنس والسياسة، تواصل الروائية اللبنانية هيام التوم البحث فى جدوى العيش وماهيات الحرية والعدل والحياة الآمنة فى الداخل اللبنانى وخارجه.

وتكمل هيام التوم هذه الأيام العقد الرابع من علاقتها بالكتابة والسرد الأدبى، ولا تخشى الولوج لعوالم الحيرة ومتاهة الإنسان، وكذلك ورطة المثقف العربى واللبنانى وسط آليات التهميش والاغتراب، وآثار الحرب اللبنانية فى الداخل، التى بدأت فى منتصف سبعينيات القرن الماضى.

فى حوارها مع «حرف»، تتحدث هيام التوم عن رحلتها التى تضمنت أكثر من 10 أعمال روائية وقصصية، ودكتوراه فى الأدب العربى من الجامعة اللبنانية، علاوة على إعدادها أكثر من برنامج ثقافى على قنوات التليفزيون اللبنانى.

حسين عبدالرحيم

**■ فى «رصاصة ساقطة» روايتك الأخيرة والأحدث.. هناك الكثير من التداخل المعيشى والحياتى بالوجودى، ما الدوافع المحرّضة لكتابتك هذا العمل؟**

– لا تولد الرواية من فكرة عابرة، بل من أسئلة تتراكم داخل الكاتب، ومن قلق عميق يسكنه، حتى تصبح الكتابة حاجة وضرورة.

فى «رصاصة ساقطة» كان هاجسى أن أقترب من تلك المنطقة المعتمة فى النفس البشرية، حيث يتداخل الخوف بالرغبة، والذنب بالبراءة، والقدر بالاختيار، لأننى أدركت أن الإنسان لا يتكوّن مرة واحدة، إنما يغيّر جلده وماهيّته مع كل الذكريات، والصفعات، والخذلانات، والخسارات، والأمنيات التى لم تتحقّق.. و«رصاصة ساقطة» محاولة لفهم ما نعيشه، وما نخفيه عن أنفسنا، وما نعجز أحيانًا عن الاعتراف به.

والرصاصة الطائشة المعاشة فى واقعنا اللبنانى تحديدًا، والعربى عمومًا، هى الدافع الأساسى لكتابة هذه الرواية، لأنها جريمة يختبئ فاعلها خلف النوافذ، فيما يفتح على الضحية كل أبواب الوجع والحزن واليأس، وأيضًا هى صورة رمزية تتجاوز فعل الموت إلى ما يتركه العنف فى الأحياء. فكم من رصاصة لم تقتل جسدًا، لكنها أصابت روحًا، أو دمّرت ذاكرة، أو غيّرت مصير إنسان.

كل فصول روايتى تنطلق من المعاش الذى نتعرض له فى حياتنا، من الإصابة بانفجار، إلى الإصابة بخذلان الأبناء حين يودعوننا فى مأوى للعجزة، إلى الإصابة بطلق فى الروح بفعل متحرش وضيع، إلى المرض الذى قد يداهمنا فى أى عمر. وحده الألم يجمع بين شخصيات الرواية.

**■ عن الثالوث المحظور كالدين والجنس والسياسة، كيف تتعاملين مع تلك الحواجز التى تعوق مقوّمات الحرية فى كتاباتها؟**

– يجب ألا يخشى الأدب الاقتراب من مناطق الوجع الإنسانى، لأنه سيفقد شيئًا من قدرته على كشف الحقيقة، وما يميز الأديب هو تلك القدرة على قول ما لا يستطيع الناس قوله. وأضيف أن الخيال الأدبى أقوى من المحرمات الاجتماعية.

لكننى، فى المقابل، لا أؤمن بالجرأة المجانية، ولا أرى فى كسر المحظورات إنجازًا أدبيًا، فالجرأة الحقيقية ليست فى الابتذال، ولا فى صدمة القارئ، ولا فى الكلمات والعبارات، بل فى دفع المتلقى إلى إعادة النظر فى أفكار اعتاد التسليم بها، وفى طرح مواضيع تعتبر من المسكوت عنه، وسواء كان الدين أم السياسة أم الجسد، هى قضايا تتصل بالعمق الإنسانى، والتجربة الإنسانية، وتؤثّر على تفكيره وحياته؛ فالدين ليس مجرّد منظومة من الطقوس، بل أيضًا تجربة روحية ووجودية تؤثر فى تصرفات الإنسان، وتقبّله للمصائب، ورضاه وتسليمه.

والجسد جزء من هوية الإنسان وكيانه، وليس فضيحة يجب إخفاؤها. أما السياسة، فليست شأن الحكّام وحدهم، لأنها تتسلّل إلى تفاصيل حياتنا، ولقمة عيشنا، وأحلامنا المؤجّلة.

وأعتقد أن أخطر أنواع الرقابة هى تلك التى يستنبطها الكاتب لنفسه حتى يصبح خائفًا من أفكاره قبل أن يكتبها.

### كيف تريين خارطة الثقافة العربية/ اللبنانية؟

– أرى أن الثقافة العربية تعيش مرحلة شديدة التناقض، فمن جهة، نشهد حضورًا لافتًا لأصوات إبداعية جديدة، وتنوّعًا فى الأشكال التعبيرية، وانفتاحًا أوسع على التجارب العالمية. ومن جهة أخرى، نواجه تراجعًا فى القراءة وهيمنة متزايدة لمنطق الانتشار السريع على حساب العمق المعرفى.

لقد منحت وسائل التواصل الاجتماعى فرصًا مهمة للكتّاب الشباب، لكنها أسهمت أحيانًا فى تحويل الكاتب إلى صورة إعلامية، والكتاب إلى منتج يُسوَّق، بدل أن يكون تجربة فكرية وجمالية تستحق التأمل.

أما فى لبنان، فأعتقد أننا نمتلك طاقات إبداعية كبيرة، لكن هذه الطاقات تصطدم بأزمات اقتصادية ومؤسساتية وبضعف الدعم المستدام للمشروعات الثقافية.

ومن خلال تجربتى فى تقديم البرامج الثقافية، أرى أن الإعلام الثقافى متروك لقدره، دون أى دعم فردى أو مؤسساتى، ويستمر بفعل إيمان أصحابه أو مقدميه بالكلمة والفكر والوعى والثقافة، فى عصر يجنح بقوة نحو السرعة والمال.



**■ هل تتفقين مع مقولة إن الرواية هى ديوان العرب الحديث؟**

– أتفق مع هذه المقولة، لأن الرواية اليوم هى الشكل الأدبى الأكثر قدرة على احتواء تحولات المجتمع وأسئلته المعقدة، فهى تتسع للسياسة والتاريخ والهوية والذاكرة والحب والخوف، وتمنح الكاتب مساحة لم تعد متاحة بالقدر نفسه فى الأشكال الأخرى.

**■ ما الذى يشغل هيام التوم الآن؟**

– ما يشغلنى الآن هو الإنسان فى لحظة انكساره، حين يفقد يقينه بالعدالة، وبالناس، وبالمعنى. أكتب عن الأشخاص الذين يحاولون الاستمرار رغم كل شىء، وعن الذاكرة التى تأبى النسيان، وعن الحب بوصفه فعل مقاومة أخير.

**■ ما الذى يميز الكتابة النسائية عن الكتابة الذكورية؟**

– لا أؤمن بتقسيم الكتابة إلى نسائية وذكورية، فالأدب الحقيقى لا جنس له، وما يميز الكاتب هو صدقه وجرأته فى مواجهة ذاته، لا جنسه.

**■ ما الذى يمثله لك الفوز بجائزة الطيب صالح؟**

– فوز «رصاصة ساقطة» بجائزة الطيب صالح يمثل لى اعترافًا بأن الرواية وصلت إلى القارئ، وأن الأسئلة التى حملتها وجدت صداها لدى من يقرأ بعمق، وهو أيضًا تكريم لمشروع روائى كامل، وليس لعمل واحد فقط.

**■ ما الذى يمثله لك الفوز بجائزة الطيب صالح؟**

– فوز «رصاصة ساقطة» بجائزة الطيب صالح يمثل لى اعترافًا بأن الرواية وصلت إلى القارئ، وأن الأسئلة التى حملتها وجدت صداها لدى من يقرأ بعمق، وهو أيضًا تكريم لمشروع روائى كامل، وليس لعمل واحد فقط.

**■ هل تتفقين مع مقولة إن الرواية هى ديوان العرب الحديث؟**

– أتفق مع هذه المقولة، لأن الرواية اليوم هى الشكل الأدبى الأكثر قدرة على احتواء تحولات المجتمع وأسئلته المعقدة، فهى تتسع للسياسة والتاريخ والهوية والذاكرة والحب والخوف، وتمنح الكاتب مساحة لم تعد متاحة بالقدر نفسه فى الأشكال الأخرى.

**■ ما الذى يشغل هيام التوم الآن؟**

– ما يشغلنى الآن هو الإنسان فى لحظة انكساره، حين يفقد يقينه بالعدالة، وبالناس، وبالمعنى. أكتب عن الأشخاص الذين يحاولون الاستمرار رغم كل شىء، وعن الذاكرة التى تأبى النسيان، وعن الحب بوصفه فعل مقاومة أخير.

**■ ما الذى يميز الكتابة النسائية عن الكتابة الذكورية؟**

– لا أؤمن بتقسيم الكتابة إلى نسائية وذكورية، فالأدب الحقيقى لا جنس له، وما يميز الكاتب هو صدقه وجرأته فى مواجهة ذاته، لا جنسه



# صديقى خالد محمد خالد

## كيف أضاء صاحب «الديمقراطية أبدًا» حياتى؟

حسام بدراوى



بعض الكُتّاب يمنحونك معرفة، وبعضهم يفتح أمامك طريقًا للتفكير، وقليل منهم يدخلون وجدانك ويتركون فيه أثرًا يصاحبك طوال الحياة. وكان الأستاذ خالد محمد خالد واحدًا من هؤلاء فى حياتى.

كان ثالث من أهديت إليهم كتابى «دعوة للتفكير». وكانت علاقتى به استثنائية؛ فقد جمعتنا صداقة رغم فارق واحد وثلاثين عامًا بيننا. كنت فى الخامسة والثلاثين، وكان هو قد تجاوز الخامسة والستين، حين التقينا. وكنت قد قرأت له «أزمة الحرية فى العالم»، و«الديمقراطية أبدًا»، و«مواطنون لا رعايا»، و«رجال حول الرسول».

عرفته أولًا من كلماته، ثم أتاحت لى الحياة أن أعرف الإنسان الذى كتبها.

ازدادت معرفتى به مع تكرار زياراته إلى مستشفى النيل بدراوى، الذى كنت أملكه مع أسرتى، للعلاج والنقاهة. وكان يتاح لنا وقت للحوار، أخرج منه أكثر معرفة بالحياة، وأغنى وجدانًا، وأشد رغبة فى التفكير.

ثم كان يدعونى إلى منزله، حيث ألتقى مع حماى حسن أبوباشا، وزير الداخلية الأسبق، والشيخ محمد سيد طنطاوى، مفتى الديار المصرية آنذاك وشيخ الأزهر فيما بعد، وبعض أصدقائه. وكنت أنا الشاب الذى يتعلم ويصغى أكثر مما يتكلم.

كانت تلك المجالس مدرسة، أتعلم فيها من الأفكار ومن طريقة عرضها، ومن الاختلاف ومن أدب إدارته، ومن قدرة رجل واسع الثقافة على أن يمنح شابًا أصغر منه شعورًا بأن رأيه يستحق الاستماع.

### 1
### كلمات ساعدتنى أن أرى نفسى

بعد وفاته، جاءنى ابنه بمجموعة كتبه، ومنها «قصتى مع الحياة»، تنفيذًا لوصية والده. وفى هذا الكتاب تحدث الأستاذ خالد عن أصدقائه، وشرّفنى بأن أكون واحدًا منهم.

وكتب عنى كلمات احتفظت بها فى قلبى:

«الدكتور حسام بدراوى هو طبيب باهر وميمون، يمنح جواز المرور لكل قادم إلى الحياة من النطف والأرحام. كما أنه يدير مستشفاه القائم على ضفاف النيل الخالد بكفاءة ممتازة، ثم هو إنسان، عذب الروح، نقى السريرة، عف اللسان، يُذكّر الناس بخير ما فيهم، ويشيد بفضل ذوى الفضل فيهم».

وكان يكرر لى وللآخرين هذا المعنى، خصوصًا أننى أُذكّر الناس بخير ما فيهم.

وكأنه كان يضىء نورًا بداخلى لأرى سريرتى بعينيه. فحاولت أن أرتفع إلى مستوى ظنه بى، وأن أكون ذلك الإنسان الذى يراه. ومع الزمن تأصلت الصفة، وأصبحت جزءًا من طريقتى التلقائية فى النظر إلى الناس.

ولأننى أميل إلى رؤية أفضل ما فى الآخرين، وإلى اكتشاف الجمال فيما حولى، فقد تعمّق داخلى التفاؤل وحسن الظن. وأصبحت أرى فى تجربتى معه معنى تربويًا يستحق التأمل: حين تساعد إنسانًا على رؤية إمكاناته الطيبة، وتعامله باعتباره قادرًا على تحقيقها، قد تمنحه دافعًا لأن يرتفع إلى مستوى هذه الثقة.

ويحتاج هذا إلى صدق وبصيرة؛ فالتشجيع المؤثر يستند إلى شىء نراه فى الإنسان، ثم نساعده على تنميته. لقد فعل الأستاذ خالد معى ذلك، ودفعنى إلى بذل جهد أكبر كى تتوافق أفعالى مع القيم التى أدعو إليها.

### 2
### لماذا «الديمقراطية أبدًا»؟

من بين كتبه، أتوقف هنا عند «الديمقراطية أبدًا». فالكتاب يتيح أن نتأمل معنى الحرية، وعلاقة المواطن بالسلطة، والشروط التى تجعل المجتمع شريكًا فى تقرير مصيره.

وظهر الكتاب فى أعقاب ثورة يوليو، حين كان سؤال المستقبل مفتوحًا: كيف تتحول الرغبة فى التغيير إلى نظام يحقق العدالة ويصون الحرية؟ ويتوزع على ثلاثة محاور: ديمقراطية الحكم، وديمقراطية التشريع، وديمقراطية المجتمع. وهذه البنية تكشف اتساع السؤال الذى يطرحه؛ فالديمقراطية تمتد من تنظيم السلطة إلى القانون والعلاقات الاجتماعية.

ويلفتنى فى عنوانه لفظ «أبدًا»، وأقرأه باعتباره إصرارًا على ألا تصبح الحرية وعدًا مؤجلًا كلما ظهرت أزمة، أو مكافأة تمنح للمجتمع بعد أن تقرر السلطة أنه أصبح مستعدًا لها.

فهناك دائمًا سبب يمكن استخدامه لتأجيل المشاركة: خطر خارجى، أو صعوبة اقتصادية، أو انقسام داخلى. وكلها تحديات قد تكون حقيقية، لكن السؤال يظل مشروعًا: كيف نواجهها بمشاركة المجتمع، وبما يوسع ثقته وقدرته على تحمل المسئولية؟.

### 3
### ديمقراطية الحكم مَن يختار ومَن يحاسب؟

فى المحور الأول يضعنا الكتاب أمام قضية الحكم، ومنها أنطلق إلى أسئلة أراها معيارًا لأى ممارسة ديمقراطية: كيف يصل المسئول إلى موقعه؟ وما حدود صلاحياته؟ ومَن يراقب أداءه؟ وكيف يغادر منصبه؟

إن اختيار الحاكم بداية علاقة تظل محتاجة إلى قواعد ومؤسسات ومعلومات. فالمواطن يحتاج إلى أن يعرف ما يجرى، وأن يسمع بدائل، وأن يستطيع التعبير عن اعتراضه، ثم أن يرى أثرًا للمحاسبة حين يفشل المسئول أو يسىء استخدام سلطته.

ومن هنا أرى أن تداول السلطة جزء من تصحيح الأخطاء وتجديد الخبرات. فكل مسئول، مهما بلغت قدراته، يرى الواقع من موقع محدود، وتحتاج الدولة إلى أن تتجدد زوايا النظر داخلها، وأن يتاح لأجيال جديدة أن تتحمل المسئولية.

كما أن وجود المعارضة يتيح اختبار القرار قبل أن تتحول نتائجه إلى أمر واقع. وقد تكون المعارضة مخطئة، وعليها أن تقدم حججها وبدائلها؛ لكن إتاحة المجال لها تمنح المجتمع فرصة المقارنة، وتمنح الحكومة فرصة تحسين ما تقترحه.

وفى قراءتى المعاصرة، لا تكتمل الديمقراطية بمجرد فوز الأغلبية. فالأغلبية تتولى الحكم وفق قواعد تحمى حقوق الجميع، بمن فيهم من لم يصوتوا لها. ويظل المختلف مواطنًا كامل الحقوق، له أن ينظم صفوفه وأن يحاول إقناع الناس ببرنامجه، وصولًا إلى أغلبية جديدة.

وتلك نقطة تتصل باحترام الدستور؛ فهو المرجعية التى نحتكم إليها حين نختلف، وتظهر قيمته عندما يقيد صاحب السلطة فى لحظة يرغب فيها فى تجاوز حدوده.

### 4
### قانون قابل للنقاش

أما المحور الثانى فيفتح قضية شديدة الأهمية: علاقة التشريع بالعقل والاجتهاد وحاجات الناس. وقد عاد خالد محمد خالد فى مقدمة طبعة لاحقة إلى بعض تعبيراته، موضحًا موقفه من صلة الدين بالتشريع. وأكد اتساع مجال الاجتهاد، وحذّر من إضفاء حصانة دينية على القوانين تعوق تطويرها وتعرّض الدين نفسه لتبعاتها.

وهذا التفصيل ضرورى لإنصاف الكاتب؛ فقد راجع صياغاته وشرح مقصده، ومن حق القارئ أن يعرف تطور فكرته. وأرى فى ذلك دعوة إلى التواضع الفكرى: أن نحتفظ بحق المراجعة، وأن نعلنها بوضوح حين تتغير قناعتنا أو نجد تعبيرًا أدق عنها.

ومن هذه المساحة أصل إلى تمييز أراه أساسيًا بين احترام المرجعية الدينية وبين تحصين الاجتهاد البشرى من النقد. فحين يتحول رأى إنسان إلى حقيقة لا تجوز مناقشتها، يضيق مجال الإصلاح، ويصبح الاعتراض عليه اتهامًا لصاحبه بدل أن يكون نقاشًا فى حجته.

والقانون الذى ينظم حياة المجتمع يحتاج إلى دراسة الواقع، والاستماع إلى المتأثرين به، وتقدير نتائجه، ثم مراجعة تطبيقه. فقد يكون هدفه عادلًا، بينما تؤدى وسيلته إلى ظلم لم ينتبه إليه واضعوه.

وكطبيب، أعرف أن حسن المقصد يحتاج إلى معرفة ومتابعة للنتائج. وكذلك أرى التشريع: نسأل عمن انتفع به، ومن تحمّل كلفته، وما إذا كان قد حقق الغرض الذى صدر من أجله.

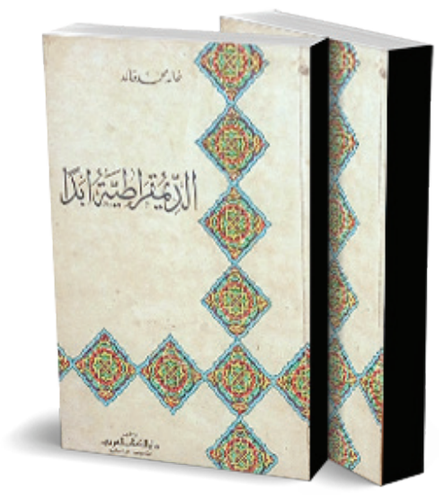
وتقوى شرعية القانون حين يطمئن المواطن إلى أنه يسرى على الجميع، وإلى أن مَن أصدره ومَن ينفذه خاضعون له. فالتفاوت فى تطبيقه يُضعف الثقة، ويجعل النص، مهما كان جيدًا، عاجزًا عن بناء علاقة عادلة بين الدولة والمجتمع.

### 5
### ديمقراطية المجتمع الحرية فى الحياة اليومية

وفى حديثه عن ديمقراطية المجتمع، يمتد اهتمام خالد محمد خالد إلى تفاوت الفرص وإلى وضع المرأة وحقوقها. وهنا تتضح أهمية النظر إلى العلاقات الاجتماعية التى يعيشها المواطن، وإلى الظروف التى توسع قدرته على المشاركة أو تضيقها.

وهذا المحور هو الأقرب إلى اهتمامى بالتعليم وبناء الإنسان. فالطفل يتعلم معنى السلطة من خبراته الأولى: هل يستطيع أن يسأل؟ وهل يُسمح له بأن يشرح سبب اختلافه؟ وهل يجد عدلًا فى التعامل معه ومع غيره؟

ثم يدخل المدرسة، فيتعلم من الممارسة اليومية بقدر ما يتعلم من الكتاب. فإذا حفظ درسًا عن الحرية، وعوقب لأنه ناقش المعلم، أصبحت التجربة أقوى من النص.



جعل للكلمة أثرًا فى نفسى وجعلنى أشعر بمسئولية أن أكون جديرًا بما رآه فىّ

لذلك أرى أن التربية على الديمقراطية تبدأ بالإنصات، وبقواعد واضحة يعرفها الجميع، وبإتاحة مسئوليات مناسبة للعمر، وبالتدريب على الاختيار وتحمل نتائجه. وهى تحتاج أيضًا إلى قبول الخطأ بوصفه فرصة للتعلم، مع وجود محاسبة عادلة.

ويمتد الأمر إلى المرأة؛ فحرمانها من فرص التعليم والعمل والمشاركة يهدر قدرات المجتمع، ويجعل الحديث عن تكافؤ الفرص ناقصًا. والمساواة تحتاج إلى إجراءات تتيح للموهبة أن تظهر، وتواجه العوائق التى تحول دونها.

ومن هنا تتصل العدالة الاجتماعية بالحرية السياسية. فالإنسان الذى يفتقر إلى التعليم أو يعيش فى تبعية اقتصادية قاسية قد يجد صعوبة فى ممارسة حقوقه. وتساعده الخدمات الجيدة والفرص العادلة على أن يصبح أقدر على الاختيار.

وفى المقابل، تساعده المشاركة على حماية هذه الحقوق، وعلى سؤال من يدير الموارد العامة عن أولوياته ونتائجه. هكذا تتساند العدالة والحرية، ويصبح المواطن شريكًا فى التنمية ومسئولًا عن حمايتها.

### 6
### حين دافع عن العدل أمام عبدالناصر

وقد تأثرتُ سياسيًا بموقفه فى حواره العلنى مع جمال عبدالناصر، خلال اجتماعات اللجنة التحضيرية للقوى الشعبية فى نوفمبر ١٩٦١.

كان النقاش يدور حول الثورة وخصومها والعزل السياسى. وفى مناخ غلب عليه تأييد الرئيس، وقف خالد محمد خالد يدافع عن العدل، وعن حق المجتمع فى حياة سياسية ودستورية.

وأكثر ما يستوقفنى فى الحوار انتقاله من طلب الرحمة لمن يُسمَّون أعداء الشعب إلى المطالبة بالعدل لهم. فهذا انتقال عميق فى تحديد العلاقة بين السلطة والمواطن: الرحمة ترتبط بإرادة من يمنحها، والعدل حق تحميه قواعد وضمانات.

واستوقفنى أيضًا سؤاله عن البرلمان والدستور والمعارضة؛ وهى أسئلة عن كيفية تنظيم السلطة، وعن قدرة المجتمع على المشاركة فى توجيهها وتصحيح أخطائها.

كان يحاور رئيسًا قويًا يحظى بتأييد واسع، ويخاطبه باحترام، ويحتفظ فى الوقت نفسه باستقلال رأيه. وهذه شجاعة تعلمت منها أن احترام الإنسان يمكن أن يصاحب نقد موقفه، وأن تقدير الإنجاز يتيح أيضًا السؤال عن الوسيلة والكلفة والنتائج.

والتفصيل الذى حفظته من رواية تلك الجلسة، عن وقوفه وحده عند التصويت ضد العزل، يظل فى وجدانى صورة لاستقلال الضمير. وقد أحلت فى كتابتى السابقة إلى مجلة «القاهرة»، العدد ١٦٠، وإلى مقال لسامى شرف فى «الأهرام» عن الحوار.

وأرى أن موقفه يضيف إلى قراءة الكتاب معنى عمليًا؛ فالدفاع عن الحرية يصبح اختبارًا حين يتعلق بحقوق خصم، أو حين يقتضى مخالفة أغلبية مطمئنة إلى موقفها. هنا يعرف الإنسان مقدار اتساقه مع ما يؤمن به.

### 7
### ما الذى نضيفه إلى القراءة؟

إن إعادة تقديم كتاب قديم تقتضى أن نحاوره بما عرفناه بعده. فخبرات المجتمعات تتيح لنا أن نرى جوانب إضافية، وأن نسأل عن المسافة بين المبادئ ووسائل تحقيقها.

وأرى أن الديمقراطية تحتاج إلى أحزاب تتعلم وتقدم بدائل، وإلى إعلام يمكنه التحقق والمساءلة، وإلى مؤسسات تسمح بتصحيح القرار. وتحتاج إلى مجتمع يمتلك أدوات المعرفة، ويستطيع التمييز بين المعلومة والدعاية.

كما أرى أن اللا مركزية تتيح للمواطن أن يختبر المشاركة فى مسائل قريبة من حياته: مدرسته وشارعه ووحدته الصحية. ومنها تظهر قيادات تتعلم إدارة الموارد والحوار وتحديد الأولويات، وتكتسب خبرتها أمام الناس وتحت رقابتهم.

وهنا أفصل بين قوة الدولة وتركيز كل قرار فى مركز واحد. فقوة الدولة تتجسد فى كفاءة مؤسساتها، وعدالة إجراءاتها، وقدرتها على الاستجابة، وثقة المواطنين فيها. وتوزيع المسئولية، حين يصاحبه وضوح الصلاحيات والمحاسبة، يمكن أن يزيد هذه القوة.

وأحمل هذه الأسئلة إلى الكتاب باعتبارها امتدادًا لقراءتى، وأحرص على تمييزها عن نص المؤلف. فالوفاء للمفكر يقتضى فهمه فى سياقه، ثم مواصلة التفكير من النقطة التى وصل إليها.

### 8
### ما بقى منه فى حياتى

حين أستعيد خالد محمد خالد، أستعيد الكاتب والصديق وصاحب الموقف. الرجل الذى جعل للكلمة أثرًا فى نفسى، وجعلنى أشعر بمسئولية أن أكون جديرًا بما رآه فىّ.

وأرى أن بناء الإنسان وبناء المؤسسات مهمتان متلازمتان. فالمجتمع يحتاج إلى ضمير حى، وإلى قوانين تحمى الحقوق؛ إلى مسئول نزيه، وإلى شفافية ومساءلة؛ إلى شجاعة فى إبداء الرأى، وإلى ضمانات تجعل التعبير عنه حقًا متاحًا للجميع.

وتلك هى المساحة التى أصل فيها بين الإنسان الذى عرفته والكتاب الذى أعود إليه: كيف ننمى فى الإنسان خيره، وكيف نبنى مجتمعًا يستطيع فيه أن يمارس هذا الخير بحرية ومسئولية؟

لقد منحنى الأستاذ خالد معرفة وصداقة وثقة. وربما كانت أجمل هداياه أنه أضاء أمامى صفة، ثم ترك لى مسئولية أن أنميها.

وكلما حاولت أن أرى فى الناس أفضل ما فيهم، عاد إلىّ صوته، وعدت إلى ذلك الشاب الذى كان يصغى، ويتعلم، ويكتشف نفسه فى عين صديق أكبر منه بواحد وثلاثين عامًا.

# أحمد رجب فى زمن «القلش»

## ماذا يتبقى من الساخر الغامض للتاريخ؟



لم يتولَ الكاتب الساخر الكبير أحمد رجب منصب «رئيس التحرير» طوال مسيرته الصحفية التى بدأت فى العام 1951، وانتهت نظريًا بوفاته فى 12 سبتمبر 2014.

فى العام 1963 عندما كان أحمد رجب يعمل فى مجلة «الكواكب» التى انتقل إليها بصحبة على أمين الذى تولى مسئولية «دار الهلال» بعد تأميم الصحافة، طلب على من رجب أن يتولى رئاسة تحرير «الكواكب» لكنه رفض، معلنًا عن شعاره الأبدى: أريد أن أكون كاتبًا حرًا فقط.

وبعد خروج مصطفى أمين من السجن فى العام 1974 بعد 9 سنوات على خلفية اتهامه بالجاسوسية لصالح الولايات المتحدة الأمريكية، طلب من الرئيس السادات أن يتولى أحمد رجب رئاسة تحرير مجلة «آخر ساعة» أحد إصدارات مؤسسة أخبار اليوم- لكن السادات رفض بحسم، قائلًا لمصطفى: أحمد مينفعش.. لأنه مبيسمعش كلام حد إلا نفسه.

لكن ورغم عدم تولى أحمد رجب- المولود فى 20 نوفمبر -1928 رئاسة تحرير أى صحيفة بشكل منتظم، إلا أن أثره فى بلاط صاحبة الجلالة يتجاوز بكثير ما تركه رؤساء تحرير عديدون مروا على عالم الصحافة، دون أن يخلفوا أثرًا اللهم إلا حملهم اللقب فقط.

بدأت علاقة أحمد رجب بالصحافة عندما كان طالبًا بكلية الحقوق جامعة الإسكندرية، حيث كان يحرر جريدة «أخبار الجامعة»، وهى الجريدة التى خلصها من طابعها الإخبارى المعنى بمتابعة أنشطة الجامعة وتحركات الأساتذة والطلاب، وجعلها منصة رأى، وانفرد فيها بأولى كتاباته الساخرة، التى نال فيها من عدد من أساتذته، وهو ما عرضه لأزمات كادت تصل به إلى الفصل من الجامعة، لكن مناخ الأربعينيات الذى كان فيه هواء الصحافة حرًا طليقًا أنقذه من مصير أسود.

كان طبيعيًا وأحمد رجب يمتلك روحًا صحفية ساخرة غير مقيدة أن يتجه بنظره إلى جريدة «أخبار اليوم» التى أصدرها مصطفى وعلى أمين بداية من العام 1944، وجعلا منها مؤسسة كبيرة، تجذب كل من يهوى أن يصبح نجمًا فى عالم الصحافة.. وفى الحياة بشكل عام.

لظروف دراسته لم يتمكن أحمد رجب من مغادرة الإسكندرية للالتحاق بأخبار اليوم، فاكتفى بأن يراسلها من خلال مكتب الإسكندرية، ليظهر له مكتشفه وصانع خطواته الاحترافية الأولى، وهو الكاتب الصحفى الكبير موسى صبرى.

كان موسى صبرى يزور الإسكندرية فى إجازته السنوية، اتجه إلى مكتب «أخبار اليوم» وهناك كانت نقطة النور فى حياة أحمد رجب.

فى مذكراته «50 عامًا فى قطار الصحافة» يروى موسى أنه لفت نظره وهو يراجع الأخبار المرسلة إلى القاهرة، أخبار مكتوبة بخط جميل، وبالحبر البنفسجى، وكلها أخبار جيدة عن الجامعة.

سأل موسى عن كاتب هذه الأخبار، فقدموا له شابًا متخرجًا فى كلية الحقوق بجامعة الإسكندرية، الذى قدم له مجلة كان يصدرها فى الجامعة، على نمط «آخر لحظة»- مجلة كانت تصدر عن أخبار اليوم- يقول صبرى: بهرنى أسلوبه الكاريكاتورى الساخر، وعندما عدت إلى القاهرة بعد رحلة الصيف، طلبت من على أمين استدعاء هذا الشاب اللامع إلى القاهرة ليعمل فى مجلة «الجيل»، وكان هذا الشاب هو أحمد رجب الذى أصبح ألمع كاتب ساخر فى مصر.

الباز

# أحمد رجب فى زمن «القلش»




## ظل أحمد رجب محافظًا على طقوس كتابته لـ«نص كلمة» من العام 1968 وحتى وفاته



أحمد رجب ومصطفى أمين وكمال الطويل

دخل أحمد رجب إلى «أخبار اليوم».. ولم يخرج منها أبدًا.

قد تكون «أبدًا» هذه كلمة غير دقيقة نوعًا ما، فقد خرج أحمد رجب فترة قصيرة من «أخبار اليوم» إلى مؤسسة «دار الهلال» فى السنوات الأولى من الستينيات بعد تأميم الصحف وخروج على أمين من داره فى «أخبار اليوم» إلى رئاسة مجلس إدارة «دار الهلال»، وخلال هذه الفترة عمل أحمد رجب فى مجلة «الكواكب».

قبل مرحلة «الكواكب» استطاع أحمد رجب أن يصنع اسمه فى صحف ومجلات «أخبار اليوم».

فى العام ١٩٥٢ ترك أحمد رجب الإسكندرية وراءه، وقرر أن يقتحم عالم القاهرة الصاخب بأضوائه وتعقيداته وصراعاته وثورته التى قررت أن تصنع عالمًا جديدًا يختلف فى كل شىء عما قابله.

كان أحمد رجب يريد دخول الصحافة من الباب الذى يفضله ويجيده، وهو باب الكتابة الساخرة، لكن كان لدى صناع «أخبار اليوم» رؤيتهم الخاصة فى تصنيع نجومهم، فإذا كنت تريد العبور إلى الصحافة من بابها الملكى، فلا بد أن تبدأ من صفحة الحوادث.

صحفى الحوادث فى الغالب هو الصحفى المكتمل تمامًا، فالصحافة الحقيقية تبدأ من الناس، وفى عالم الجريمة يظهر الناس على حقيقتهم، فيستطيع الصحفى أن يراكم خبرة هائلة تمكنه من الإمساك بخيوط مهنته كاملة، دون أن يفلت منها شيئًا.

قرر أحمد رجب أن يكون صحفى حوادث، لكن على طريقته، فبدلًا من أن ينزل إلى الأرض ليغطى الجرائم، قرر أن يحول الحادثة التى يعمل عليها إلى لغز، فبدأ فى تحرير باب عنوانه «هذه الجريمة لغز.. فتعالوا نحله معًا».

كانت مهمة أحمد رجب فى هذا الباب هى اصطياد الحوادث الغامضة، وعرضها على قراء بابه فى شكل لغز، ويطلب منهم حله، وقد حصد من خلال ذلك شعبية وجماهيرية كبيرة، حيث أصبح اسمه معروفًا يردده القراء من خلال رسائلهم إليه التى اجتهدوا عبرها فى حل الألغاز الأسبوعية.

إلى جانب باب الحوادث كباب ملكى لدخول عالم الصحافة، هناك باب آخر لا يقل أهمية عنه، وهو باب الفن والفنانين والمشاهير.

وكان طبيعيًا أن يدخل أحمد رجب منه أيضًا، ليس بسماته الشخصية، فلم يكن كائنًا اجتماعيًا يحب الاختلاط والتعارف والسهرات والشلل، ولكن لأنه كان واحدًا من أبناء «أخبار اليوم» وكذلك من المقربين من مصطفى وعلى أمين الذى اعتبره الأخير من اليوم الأول له فى المؤسسة ابنًا له.

فتح مصطفى أمين بيته للمشاهير من نجوم الفن والأدب والثقافة والفكر، فكان طبيعيًا أن تجد لديه أم كلثوم إلى جوار عبدالوهاب، ورياض السنباطى مع حسين السيد، تجلس شادية لتتحدث مع عبدالحليم يراقبهما كامل الشناوى، وبالقرب من هذه الحالة كان أحمد رجب الذى كان مدعوًا دائمًا لهذه الجلسات يجلس ليستمع ويراقب ويكون الصداقات.

أفادت هذه الصداقات أحمد رجب كثيرًا، كان ثمرتها بابًا شهيرًا من أبوابه التى حررها طوال تاريخه الصحفى وهو باب «حديث الأسبوع».

يشير محمد توفيق فى كتابه «أحمد رجب.. ضحكة مصر» إلى أن رجب اختار فى هذا الباب أن يعلق على الأحداث بصورة ساخرة، لكن بعد فترة من كتابته المنتظمة فى هذا الباب غيّر طريقة تقديمه، وأصبح يكتب فيه عن المشاهير، فكتب عن مجموعة من نجوم الفن والفكر من بينهم توفيق الحكيم ويحيى حقى وصلاح جاهين وصلاح أبوسيف.

كانت الخبطة الصحفية الكبرى فى حياة أحمد رجب، تلك التى جعلته فى قمة الأضواء هى الخبطة المعروفة فى تاريخنا الصحفى باسم مسرحية «الهواء الأسود».

جرت وقائع هذه الخبطة فى مارس ١٩٦٣.

وقتها كان أحمد رجب بعيدًا عن أخبار اليوم، انتقل للعمل فى مجلة الكواكب، حيث أصر على أمين أن يصطحبه معه إلى دار الهلال بعد تأميم الصحف.

فى هذه الفترة كان هناك نوعان من العبث.

الأول محلى وهو مناخ الصحافة بعد قرار التأميم، حيث لم يعد للصحفيين الحق فى أن يكتبوا ما يريدون، فقد كان الرقيب يقف على رقابهم ويحول بينهم وبين إبداء آرائهم.

والثانى كان عالميًا حيث سادت فى هذا الوقت موجة مسرح اللامعقول، وانتقلت هذه الموجة إلى مصر وكان من روادها توفيق الحكيم.

ولأن أحمد رجب كان يعانى من حالة فراغ مهنى تقترب من حالة العبث، فقد فكر فى مقلب عبثى يستهدف به النقاد، أقدم على كتابة مسرحية تنتمى إلى تيار العبث، وعرضها على عدد من النقاد ليقولوا رأيهم فيها، على اعتبار أن الكاتب السويسرى الشهير «فريدريك دورينمات» هو من كتبها، ودخلت عليهم الحيلة، وكتبوا فيها مدحًا لم يتصوره «دورينمات» نفسه.

وبعد أن نشر أحمد رجب آراء النقاد الكبار فى مسرحيته المصطنعة، جلس إلى مكتبه ليكشف عن الحقيقة كاملة فى مقاله «أنا المؤلف الأوحد للهواء الأسود».

كتب رجب يقول: أنا الموقع أدناه أحمد رجب أقر وأعترف بأننى كاتب مسرحية «الهواء الأسود» وأننى مؤلفها الأوحد، وأن الخواجة «فريدريك دورينمات» الكاتب المسرحى السويسرى لا علاقة له إطلاقًا بهذه المسرحية، وأنه ليس له أى علاقة بهذه المسرحية، وأنه ليس له أى إنتاج بهذا الاسم.

ويحكى لنا رجب طقوس تأليفه لهذه المسرحية، فيقول: إننى كتبت هذه المسرحية فى مكتبى بالغرفة رقم ٤٠٦ بمبنى الهلال بالسيدة زينب، وإن هذه المسرحية لم تكتب إطلاقًا فى لوزان ولا جنيف ولا زيورخ، وقد كتبتها وأنا مصاب بنوبة ضحك شديدة، فلست أدرى لماذا كان يضحكنى جدًا اسم «شتاتلر» كلما كتبته، ولا أعرف لماذا كنت أفطس على نفسى من الضحك كلما كتبت عبارة حوار لا معنى لها، أو كلما خطّ قلمى جملة منطلقة على السجية بلا أى تفكير ولا تدبير؟

كان هناك شهود على كتابة أحمد رجب لمسرحية «الهواء الأسود».

فأثناء انهماكه فى كتابة المسرحية دخل عليه زميله الكاتب الصحفى حلمى سلام وسأله: ماذا تكتب؟ فأجاب رجب: مسرحية لمسرح اللامعقول، تناول حلمى الأوراق التى كتبها وبدأ يقرأ، ولم يتمالك نفسه من الضحك.

يقول رجب: الظاهرة التى هى فى منتهى العجب أن كتابة هذه المسرحية كلها لم تستغرق أكثر من ساعة ونصف الساعة، فقد كنت أكتبها بلا أى تفكير ولا منطق، الأمر الذى سهل مهمتى كثيرًا، فما دام مسرح اللامعقول لا يحكمه أى منطق أو مألوف، فمش ضرورى منطق ولا مألوف.

انتهى رجب من كتابة المسرحية، وبدأ يبحث عن عنوان لها، وهنا يظهر صديقه مرسى الشافعى مدير تحرير «المصور»، الذى قرأ المسرحية وبدأ فى وصلة ضحك، واقترح على رجب أن يسمى المسرحية «الهواء الأسود».. فاستجاب رجب على الفور، لأنه- كما يقول- فعلًا اسم يحمل رائحة لا معقول.

تحير أحمد رجب فى الاسم الذى يوقع به المسرحية، فهل يوقعها باسم أحمد فريدريك أم أحمد يونسكو أم أحمد بيكت أم أحمد دورينمات، وانتهى إلى توقيعها باسم «فريدريك دورينمات» باعتبار أن إنتاجه لم يصل إلى مصر، ويمكن أن تفوت الحكاية.

قبل أن يدفع رجب بالمسرحية إلى سعد الدين توفيق سكرتير تحرير «الكواكب» قدمها إلى زوجته لتقرأها.

يقول: قلت لها اقرئى يا زوجتنا هذه المسرحية، وقولى لى رأيك، فهذا الإنتاج العظيم من تأليفى، وعندما انتهت زوجتى من القراءة ضربت صدرها بيدها وهى تقول لى: أنت بتسكر من ورايا يا راجل؟ إيه الكلام الفاضى ده اللى مالوش لا راس ولا رجلين، ده كلام سكرانين ومساطيل، الرواية دى زى ما يكون حلم مزعج يشوفه واحد فى منامه بعد ما يتعشى بحلة مسقعة، وإذا كنت مصمم على الكتابة كده على طول، فأحسن أفتح لك دكان فول وطعمية.

بعد أن سمع رجب إلى رأى زوجته أعطى المسرحية لسعد الدين توفيق، لينتهى دوره عند هذا الحد، وبعد أن كتب النقاد كلامًا عظيمًا عن المسرحية، عاد رجب ليكتب: شكرًا لهؤلاء النقاد على مدحى وتقريظى، طبعًا هذا شرف عظيم أن يجمعوا على أننى مؤلف مسرحى عالمى خطير الشأن، وبعد تعليقهم هذا هناك أمر من اثنين: إما أننى مؤلف مسرحى خطير فعلًا برغم أننى لم أكتب للمسرح أى إنتاج حتى الآن، وإما أنهم يرجعون فى كلامهم بعد أن عرفوا الحقيقة وهى أن مؤلف «الهواء الأسود» ليس خواجة وإنما هو أحمد بن رجب، ولذلك اعتبرت نفسى مؤلفًا مسرحيًا عالميًا أضع اسمى بكل فخر إلى جوار الخواجات بيكيت ويونسكو وأوزيورن وكوكتو، ومن له اعتراض من النقاد فليتقدم.

رغم طرافة هذا المقلب، إلا أن أحمد رجب استطاع من خلاله أن يصدر اسمه ككاتب صحفى قدير، وبدا هذا من تعليقات كبار الكتاب والمفكرين على هذه الواقعة.

وتخيل مثلًا أن طه حسين ظل يضحك طويلًا بعد أن سمع بما فعله أحمد رجب، وعلق على فضيحة «الهواء الأسود» بقوله: إنها عقدة الخواجة فعلًا.

وقال توفيق الحكيم: هذا مقلب ظريف ولطيف.

وقال العقاد- وهو من هو-: وفق الكاتب أحمد رجب إلى حملة ناجحة على أسلوب النقد اليدوى، عندما لفق رواية خنفشارية باسم «الهواء الأسود» ونسبها إلى مؤلف خنفشارى فى إحدى الديار الأوروبية، فاهتزت لها أعطاف النقاد المحترمين إعجابًا وطربًا، وارتفعوا بها إلى قمم العبقرية فنًا وأدبًا، وقارنوا بينها وبين بدائع المنثور والمنظوم التى فاضت بها قريحة المؤلف المعدوم، وهنأوا العربية بهذه التحفة النادرة من السحر المفهوم وغير المفهوم، ولو أمهلهم الصحفى الماكر أسبوعًا واحدًا لاحتدمت بينهم المعارك، ودارت بينهم الدوائر فيما هو أفضل من تلك الفصول والمناظر، وتيمن هو أبلغ وأقدر من أولئك النظراء والنظائر، هؤلاء النقاد المحترمون أول من ينبغى أن يقفوا أمام محكمة التزييف لحماية هذه الأمة من وبال دعواهم، وأهون ما يستحقون عليه الجزاء الرادع أنهم أسهموا بدعوى القيادة الفكرية ولا تكلفهم كثيرًا ولا قليلًا بأصول شىء من الأشياء فى الثقافة.

ويعلق الشاعر أحمد عبدالمعطى حجازى على الواقعة بقوله: إن وقوع أربعة من النقاد المعروفين فى هذا الخطأ الفادح يجب أن ينبهنا إلى أن الإحساس بالمسئولية واحترام الثقافة شيئان نفتقر إليهما فى كثير من نشاطنا.

وكتب إحسان عبدالقدوس: كل ما نرجوه من السادة النقاد أن يصروا على رأيهم الخطأ، وأن يرفعوا أحمد رجب إلى مرتبة الكُتّاب العالميين.

أما موسى صبرى مكتشف أحمد رجب الأول، فكتب: إن درجة الأستاذية الفخرية التى منحها الناقد عبدالفتاح البارودى لأحمد رجب هى أول درجة من نوعها يجود بها الناقد الكبير خلال عشر سنوات ضرب فيها جميع كُتّاب المسرح بالشلاليت وكوى ظهورهم بالكرابيج وهو يصرخ بأعلى صوته «تعلموا يا جهلة... اقرأوا أرسطو يا حمير، افهموا الدراما يا بجم»، ثم فجأة هدأت أعصاب البارودى عندما قرأ مسرحية عبقرية اسمها «الهواء الأسود» لكاتب عبقرى اسمه أحمد رجب كتبها لمجرد التريقة.

وبسخرية لا تقل عن سخرية أحمد رجب قال الشاعر صلاح عبدالصبور: إن هذا أعظم عمل نقدى للنقاد قامت به الصحافة طوال السنوات الأخيرة.

أما السيد بدير فقال: إن هذا الذى فعله أحمد رجب هو الدليل العملى القاطع على خرافة مسرح اللامعقول.

ونختم هذه التعليقات بقول الفنان محمد توفيق: لولا أننى عملت أكثر من عشرين سنة فى الحقل الفنى ولم أكون ثروة لأهديت أحمد رجب باقة ورد ثمينة.

الشاهد فيما فعله أحمد رجب بمسرحيته العبثية «الهواء الأسود» غير أنها كانت مقلبًا كبيرًا، أنها كشفت بجلاء عن روحه الساخرة، فقد تمكن من كشف زيف بعض النقاد بطريقة عملية دون الحاجة إلى تنظير، وتظل هذه المسرحية علامة فارقة فى تاريخ النقد المصرى.. وتاريخ الصحافة المصرية أيضًا.

بعد عامين من هذه الواقعة وفى العام ١٩٦٥ عاد أحمد رجب إلى «أخبار اليوم» ليبدأ ما شكّل بالنسبة إلى جمهوره مجده الأكبر، وهو الكتابة الساخرة التى كانت محطتها الأولى فى مجلة «آخر ساعة».

فى الشهور الأولى من الكتابة فى «آخر ساعة» التى كان مدير تحريرها فى هذا الوقت مصطفى أمين بدأ رجب فى كتابة «يوميات آخر ساعة»، وكانت غالبًا ما تنشر فى الصفحة قبل الأخيرة، وأعتقد أن كثيرًا من كتب رجب الساخرة بعد ذلك كانت من المقالات التى كتبها فى «آخر ساعة».

بدأت اليوميات من العدد ١٥٨٣ الصادر فى ٢٤ فبراير ١٩٦٥ وكانت تحت عنوان «من يوميات واحد فهلوى»، وتتابعت يوميات «آخر ساعة» التى كتبها أحمد رجب، فكتب يوميات واحد بيروقراطى جدًا، ومن يوميات واحد منافق جدًا، وواحد حكم محايد جدًا، ويوميات واحد عيان جدًا، وواحد مطرب جدًا.

ثم ينتقل أحمد رجب بعد ذلك لتحرير باب أسبوعى بعنوان «حديث لم يحدث» كان يقدمه بقوله: أقر أنا أحمد رجب أن هذا الحديث لم يحدث، وإذا ظهرت فيه أشياء حقيقية تعد لاغية، والمعترض يتقدم إلينا خلال ١٥ يومًا من تاريخه.

ظل أحمد رجب محتفظًا بتألقه حتى تم القبض على مصطفى أمين متهمًا بالتجسس لصالح الولايات المتحدة الأمريكية فى ٢١ يوليو ١٩٦٥، حيث تم رفع اسمه من ترويسة «آخر ساعة» وتم استبداله باسم صلاح حافظ مشرفًا على التحرير.

بدأ أحمد رجب يكتب فى الثقافة والفن ويعاود باب يوميات «آخر ساعة» من آن إلى آخر، حتى قرر أن يكتب «نص كلمة» فى نهايات العام ١٩٦٨، وكانت الصحافة قد بدأت التنفس شيئًا ما، فقد أثرت النكسة فى أشياء كثيرة، وجعلت قبضة عبدالناصر تخف إلى حد ما على ما يكتبه الصحفيون فى صحفهم، بل كان يحتفى به، ويعلق عليه كثيرًا، وهو ما فعله مع أحمد رجب نفسه.




## بدأ أحمد رجب بابه الساخر وهو فى الأربعين من عمره




بدأ أحمد رجب فى نشر بابه «نص كلمة» فى ١١ يوليو ١٩٦٨.

كانت مصر خارجة وقتها من هزيمة ساحقة، وهى الهزيمة التى ألقت بظلالها الكثيفة والثقيلة على روح وعقل كل المشتغلين بالفن والثقافة، فكان لا بد أن يقدم أحمد رجب شيئًا يعبر عن جيله الذى دهسته الهزيمة، ولأنه ابن مخلص من أبناء الشعب المصرى فقد اختار أن يكون هذا الشىء الذى يقدمه هو السخرية.

بدأ أحمد رجب بابه الساخر وهو فى الأربعين من عمره، فى عقود عمره الأولى كان مبتهجًا ومقبلًا على الحياة، لكنه بعد الهزيمة أصبح متجهمًا تمامًا، يعبر عما يريده بكلمات قليلة مكثفة لكنها تحمل الكثير من المعانى والدلالات.

ظل أحمد رجب محافظًا على طقوس كتابته لـ«نص كلمة» من العام ١٩٦٨ وحتى آخر «نص كلمة» كتبها فى العام ٢٠١٤ قبل أيام قليلة من وفاته.

كان نص أول «نص كلمة» هو: استمعت إلى مذيعات مطار روما يعلن عن مواعيد قيام ووصول الطائرات، كأننى أستمع إلى صوت فيروز يشدو بنغم منساب، وسمعت مذيعات مطار فيينا كأنهن يغنين للمسافرين أغنية حالمة عذبة لطفل يوشك على النوم، وسمعت المذيعات فى مطار القاهرة فندمت ندمًا شديدًا لأننى أجريت عملية استئصال اللوزتين لا الأذنين.

وكانت آخر «نص كلمة» كتبها فى ١٨ يوليو ٢٠١٤ هى: «تسع سنوات استمر الموبايل فى الخدمة حتى أدركته الشيخوخة، واشتروا لى تليفونًا مليئًا بالأزرار، هذا زر للقاموس، وهذا زر للعمليات الحسابية، وهذا زر لتكييف الهواء، وهذا زر لخرط الملوخية، وهذا زر دورة المياه، وهذا للسيفون، وأعداد لا تنتهى من الأزرار، أما الكلام فى التليفون فهو مشكلة المشاكل، الصوت بعيد جدًا، من يريد الاتصال بى لا بد أن يتوافر عنده صبر أيوب».

وقد تسأل من أين تعلم أحمد رجب هذه القدرة المذهلة على الاختصار والاختزال والتكثيف؟

هنا يظهر أحد معلميه الكبار وهو الكاتب الكبير على أمين.

فى كتابه الأيقونى «أى كلام» وتحديدًا فى المقال الأول «أبوزيد السلاح السرى لعلى أمين» يكشف لنا أحمد رجب كيف بدأ تدريبه على الاختصار.

يقول: على مائدة الغداء أندرنى على أمين بأنه سوف

# أحمد رجب فى زمن «القلش»




## أعقد الأفكار وأكثر الأحداث تشابكًا كان يصيغها فى كلمات قليلة وكان يفعل ذلك بعناية



يفصلنى من العمل فى الساعة السادسة والنصف مساء اليوم، فإن أحد أصدقائه الحميمين من الأدباء القدامى كان قد كتب مقالًا فى ٢٥ صفحة فلوسكاب، وأعطانى على أمين المقال وطلب منى أن أختصرها فى خمس ورقات، فعلى أمين لا يستطيع أن يدوس الفن الصحفى الذى علمه لنا: احترم وقت القارئ، اكتب باختصار وتركيز، لا وقت عند القارئ للت والعجن، هناك أدوات حضارية تنافسك كالراديو مثلًا، فكن على مستوى المنافسة عندما تكتب، اكتب باختصار وكأنك تكتب برقية ستدفع عن كل كلمة فيها قرشًا.

سرب على أمين مهارة الاختصار لأحمد رجب إذن بالتدريب المستمر عليها، وكان طبيعيًا أن يمتلك موهبة التكثيف التى كانت مذهلة، فأعقد الأفكار وأكثر الأحداث تشابكًا كان يصيغها فى كلمات قليلة، وكان يفعل ذلك بعناية.

فى مقاله «أحمد رجب صورة من بعيد» الذى كتبه جمال الغيطانى فى عدد مارس ٢٠٠٥ من مجلة الهلال، وأعاد نشره فى ملف خاص أعدته أخبار الأدب عن رجب ونشرته فى عدد ٢٦ مارس ٢٠٠٦، يضع الأديب الكبير أيدينا على بعض ملامح العالم السرى لكتابة «نص كلمة».

يقول جمال: يدخل رجب مكتبه ويظل الباب مفتوحًا حوالى نصف ساعة، وفى الحادية عشرة يغلق محمود الساعى الباب عليه من الخارج، ويظل المفتاح معه ولمدة ثلاث ساعات يظل بمفرده منقطعًا، لا يلتقى بأحد ولا يرد على رنين هاتف، ولا تحول السكرتيرة إليه أى مكالمة.

يسأل الغيطانى: ماذا يفعل أحمد رجب خلال تلك الخلوة؟

ويجيب: لا أعرف على وجه الدقة، لكن بعد انقضاء تلك المدة تصل إلى سكرتارية تحرير «الأخبار» ورقة بخطه تحوى سطرين أو ثلاثة أو أقل، ربما سطر واحد، كلمات قليلة مكتوبة بخط كبير نسبيًا منسق منمق تبدأ سطوره على مسافة من حافة الصفحة وتنتهى قبل حدها الأيسر، تتوسط الفراغ الأبيض، لا أرى حرفًا واحدًا مشطوبًا، إنها «نصف كلمة» التى يكتبها يوميًا فى جريدة «الأخبار».

يصف الغيطانى ما يكتبه رجب: كلمات قليلة لاذعة، حادة ثاقبة، كثيرون من القراء يقصدونها قبل أن يطالعوا الصفحة الأولى، جرعة مركزة من السخرية الحادة من وضع اجتماعى أو اقتصادى أو سياسى أو محلى جدًا أو عربى أو عالمى.

حاول الغيطانى أن يقترب من طقوس رجب فى كتابته لـ«نص كلمة»، لكن محاولته فشلت.

يقول: مرة دخلت مكتبه ظهرًا بعد أن أذن للساعى بفتح الباب، لاحظت بدهشة كم الورق الذى يحمل مسودات «نص كلمة»، وعندما أبديت له ملاحظتى، تطلع إلىّ وكأنى ضبطته عاريًا، أعرف هذا الحال جيدًا، عندما يتجنب المبدع الحديث عن الأسرار المتعلقة بكتابته.. لذلك لم ألح.

يقتضينى الإنصاف أن أقول عن «نص كلمة» التى عاشت معنا ما يقرب من ٤٦ عامًا دون انقطاع، أن نعتبرها ديوانًا لحياتنا المعاصرة، فقد دوّن فيها أحمد رجب تقريبًا كل ما مر على المصريين من أحداث ومشاكل وأزمات ومعارك ورؤساء وسياسات ومسئولين وقرارات، ولو أردنا معرفة كيف تطورت مصر خلال هذه السنوات، فإننا سنجد فيما كتبه رجب معينًا وسندًا كبيرًا دون عناء أو فذلكة.

فى العام ٢٠٠٦ حصد عمود «نص كلمة» إجماع قراء مجلة الشباب الصادرة عن مؤسسة «الأهرام» بأنه أفضل عمود صحفى فى الصحافة المصرية.

استضافت مجلة «الشباب» رجب فى حوار خاص حضره عدد كبير من قرائها، وفيه تحدث عن «نص كلمة»، قال: أعتبرها جريدة مستقلة تصدر يوميًا، والقضايا التى أثارتها كثيرة جدًا، والتى لم تستجب لها الحكومة أكثر وأكثر، وقارئ يرسل إلىّ بين وقت وآخر يسألنى: هل أنت قريب الشيخ المالطاوى الذى يؤذن فى مالطة، ويكون ردى عليه: إننى أحمد رجب الذى دربت الشيخ المالطاوى على الأذان فى مالطة.

كشف أحمد رجب فى حواره مع قراء «الشباب»، عن أن الرئيس جمال عبدالناصر أمر برفع الرقابة عما يكتبه فى «نص كلمة» وكان يسأل الوزير المختص فى اجتماع مجلس الوزراء: ما ردك على المكتوب فى «نص كلمة».

لم تكن «نص كلمة» عند أحمد رجب مجرد نافذة للسخرية ونقد أحوال المجتمع وتعرية نفاقه والتصدى لمسئوليه وكشفهم من خلال رصد تناقضاتهم وتهافت تصريحاتهم وهوان تحركاتهم وخوائها، وهو ما جعله يقف كثيرًا فى قاعات التحقيق بمكتب النائب العام.

يخبر رجب قراء الشباب: وقفت بسبب «نص كلمة» عشرات المرات أمام المستشار عبدالمجيد محمود وقت كان المحامى العام لنيابة أمن الدولة، وكان يحضر معى التحقيقات المحامى فريد الديب، وكان العساكر على باب النيابة يحيوننى بسلام سلاح بسبب ترددى على النيابة، معتقدين أننى رئيس نيابة جديد بأمن الدولة.

ما يلفت انتباهى هو وعى وإدراك أحمد رجب الشديد لمهمة الكاتب، أنه كان شديد المعارضة والتنقيب عن العيوب السياسية والاجتماعية والاقتصادية وربما النفسية أيضًا فى أوقات الاستقرار والهدوء، لكن عندما دخلت مصر حزام القلق بعد أحداث ٢٠١١ و٢٠١٣ كان واضحًا فى موقفه، وأعتقد أنكم تذكرون ما كتبه فى بابه «نص كلمة» بعد أن وجد هجومًا على مصر من كُتّاب وإعلاميين وسياسيين، كتب: أمدح وطنى ويشتمونننى أفضل مليون مرة من أن أشتم وطنى ويمدحوننى.

وفى نصوصه الأخيرة كتب بوضوح مودعًا قراءه: الآن يا مصر أموت مطمئنًا عليك، وعلى أهلى المصريين، إننى لا أوصى حاكمًا صالحًا بأهلى، ولكن أوصيكم بحاكم ندر وجوده على الزمان، قال «ادخلوا مصر إن شاء الله آمنين».

وكان لأحمد رجب فضل التنبيه إلى تغيير اسم ميدان رابعة العدوية الذى شهد اعتصام الإخوان الإرهابى ضد الدولة المصرية.

فى نوفمبر ٢٠١٣ وبعد أيام من فض اعتصام رابعة، كتب رجب: أرجو أن يتغير اسم الميدان والمسجد المسميين باسم رابعة العدوية، أشهر ناسكات المذهب الصوفى فى القرن الثانى الهجرى، فقد أقرنوا اسمها بالجريمة والدم والإرهاب، كما اتخذوا من الأصابع الأربعة شعارًا لهم.. أرجو أن تختاروا اسمًا للميدان والمسجد.

وبالفعل استجابت الدولة، وتم تغيير اسم الميدان والمسجد إلى اسم الشهيد هشام بركات، النائب العام الذى اغتاله الإخوان.

النقلة الكبرى فى مسيرة أحمد رجب الساخرة جرت على وجه التحديد بعد العام ١٩٧٤، وهو العام الذى خرج فيه مصطفى أمين من السجن.

ويمكننا أن نعرف ما حدث من مقال مصطفى الذى نشره فى مجلة الهلال عدد ديسمبر ١٩٩٥ وكان عنوانه «السخرية فى حياتنا من رخا إلى أحمد رجب».

يبدأ مصطفى مقاله بقوله: أحمد رجب تلميذى، ومنذ اليوم الذى عرفته فيه تنبأت له بدور كبير سوف يلعبه فى حياة المجتمع المصرى، فقلمه ساخر وأسلوبه جذاب، استطاع أن يضحك المصريين لأكثر من عشرين عامًا، ويرسم الابتسامة على شفاههم.

فى العام ١٩٧٤ صدر قرار من الرئيس السادات بالعفو عن مصطفى أمين، بعد أن ظل بالسجن لمدة تسع سنوات، وعينه مشرفًا على صحف أخبار اليوم، ولاحظ مصطفى أن الأخبار تنقصها الصور الكاريكاتيرية، وعلى الفور فكر فى عمل صورة بالصفحة الأخيرة، وصورة على عمود بالصفحة الأولى من أجل تنشيطها.

يقول مصطفى: لم يطل تفكيرى كثيرًا فى الفنان الذى سوف يحقق لى الهدف الذى أنشده، إنه أحمد رجب تلميذى الذى بدأ محررًا فى مجلة «الجيل» وكان أسلوبه الساخر لافتًا للوهلة الأولى، وقد شجعته فى البداية أن يقوم برسم الكاريكاتير لكنه لم يكن مستعدًا لذلك، وأكد لى أنه مستعد لإعطاء الأفكار للرسامين وهم يقومون بتنفيذها.

بدأ مصطفى أمين يبحث عن رسام موهوب ينفذ أفكار أحمد رجب، وعرف أن فى الأخبار رسامًا اسمه مصطفى حسين يقوم برسم القصص، فاختاره لكى ينفذ الفكرة، وفوجئ فى نهاية الشهر الأول بأن توزيع الأخبار قد زاد ١٠٠ ألف نسخة، وجاءه تقرير التوزيع ليؤكد أن سبب الزيادة هو الكاريكاتير الذى ينشر فى الصفحتين الأولى والأخيرة، وعلى الفور قرر مصطفى زيادة مرتب أحمد رجب ومصطفى حسين ١٠٠ جنيه.

أثار هذا القرار غضبًا بين المحررين فى أخبار اليوم، فأرسلوا بشكوى إلى الرئيس السادات قالوا فيها إن مصطفى أمين أعطى مائة جنيه لمحرر علاوة شهريًا.

تواصل السادات مع مصطفى أمين، ودار بينهما الحوار التالى:

السادات: هل صحيح أنك أعطيت زيادة لمحرر فى مرتبه تصل إلى مائة جنيه شهريًا؟

مصطفى: لقد حدث فعلًا، ولكن لاثنين من المحررين وليس لواحد فقط.

السادات: كيف يحدث ذلك؟

مصطفى: حينما طلبت منى أن أتولى الإشراف على أخبار اليوم، قلت بالحرف الواحد تولّ أخبار اليوم وقم بعملك الذى كنت تؤديه قبل أن تدخل السجن.

السادات: أليس من الأفضل لو أنك أعطيت لكل محرر وعامل ٥٠ قرشًا فى الشهر وبالتالى تسعد جميع العاملين؟

مصطفى: لا.. إننى كنت سأسعد الفاشلين، إننى فقط أكافئ المجتهدين.

ويقول مصطفى: رسم أحمد رجب السادات فى كاريكاتيره بما يتفق مع المهابة التى كانت موجودة لرئيس الجمهورية، وكان السادات سعيدًا بذلك، وكانت هناك بعض الرسوم لا تعجب الرئيس السادات، ولكنه كان قد بدأ يعرف أحمد رجب ويتعرف على شخصيته ويقتنع بالجهد الذى يؤديه.

كان مصطفى أمين هو إذن من جمع أحمد رجب ومصطفى حسين على مائدة واحدة.

وهذه قصة أخرى من قصص الصحافة المصرية التى يمكن أن نضع لها عنوان «ورد وشوك»، فبقدر ما كانت هذه العلاقة مثمرة ومنتجة ومبدعة، إلا أنها انتهت نهاية درامية كعادة علاقات مهنية وشخصية كثيرة فى حياتنا.

يحكى مصطفى حسين ما كان يجرى بينه وبين أحمد رجب، يقول: يبدأ لقاؤنا اليومى أنا وأحمد رجب بطرح الموضوع الذى سنتناوله، وما إذا كانت الفكرة قد تناولتها جريدة أو مجلة أخرى، لأننا أحيانًا نقف عند خبر يفرض نفسه، ولا مفر من التركيز عليه، عندما يكون خبر الساعة أو يكون محسوسًا بين غالبية الناس، وحين تدق الساعة الواحدة ظهرًا- موعدنا اليومى- نفكر فى موضوع الكاريكاتير، وما يحدث لنا يوميًا أصبح مسألة تشبه «الإدمان الكاريكاتيرى»، وخلال ساعة- وهى مدة اللقاء- نبحث الموضوع الذى اخترناه من مختلف جوانبه وزواياه التى قد تتبادر إلى الذهن، قد يطرأ خاطر على أحمد رجب أو عندى، فنفكر بصوت عالٍ، يعلن كل طرف رأيه للآخر بالاعتراض أو الإضافة، أو طرح زاوية جديدة، وتستمر عملية الإضافات حتى آخر دقيقة من الاجتماع، وأنا أشبه ما يحدث فى لقائنا اليومى بـ«الطبخة» التى نظل نضيف لها الملح والتوابل حتى نستطعمها ونتفق على مذاقها، بعد ذلك انتقل إلى مكتبى لأرسم الفكرة المتفق عليها.

ظل هذا الثنائى يعمل جنبًا إلى جنب لما يقترب من ثلاثين عامًا، حتى استيقظنا فى أحد أيام العام ٢٠٠٢ الأخيرة على خبر انفصالهما فنيًا، ورغم أن الخبر كان وحده يمثل صدمة كبيرة للجميع، إلا أن الصدمة الحقيقية كانت فى تفاصيل الخلاف.

لم يكن مصطفى حسين فنانًا عابرًا فى مسيرة الفن التشكيلى العربى ولا فى مسيرة فن الكاريكاتير، لكن نجومية أحمد رجب وطغيان موهبته كانت تحجب كثيرًا من قيمة مصطفى، ويبدو أن غصّة ما كان يعانى منها الرسام تجاه الكاتب.

كان مصطفى حسين يتحدث فى أحد البرامج التليفزيونية فى نهايات العام ٢٠٠٢، وعندما سُئل عن شراكته الفنية مع أحمد رجب، تحدث عن رفيقه بطريقة اعتبرها رجب استخفافًا به، فغضب منه بشدة، لكن كان هناك ما هو أكثر.

الخلافات بينهما سبقت ذلك، حتى جرى الخلاف الذى لم تكن بعده عودة.

على هامش خلافهما كنت أعد ملحقًا أسبوعيًا من ١٦ صفحة من قطع التابلويد نخصصه لإحدى الشخصيات الشهيرة يوزع مجانًا مع جريدة صوت الأمة، وفى ١ ديسمبر ٢٠٠٣ خصصت الملحق لأحمد رجب وكتبنا عن «أمير الساخرين.. الحياة الخاصة والعامة لأحمد رجب».

اختار الزميل عبدالفتاح على الكتابة عن الخلاف بين أحمد رجب ومصطفى حسين، وقبل أن يصل إلى النقطة الفاصلة عرض ما سبق وجرى بينهما من خلافات.

كان الخلاف الأول فى العام ١٩٩٥ عندما فوجئ




مصطفى أمين هو من جمع أحمد رجب ومصطفى حسين على مائدة واحدة

كان أحمد رجب يكتب كلمات قليلة لاذعة





موسى صبرى



عبدالمعطى حجازى

كان يظل فى مكتبه لمدة 3 ساعات لا يلتقى بأحد ولا يرد على رنين هاتف ثم يخرج بـ«نصف كلمة»

# أحمد رجب فى زمن «القلش»













## ما لا يلتفت إليه كثيرون أن أحمد رجب مد خيوط سخرياته إلى الدراما الإذاعية والتليفزيونية والسينمائية



الجميع سواء داخل مؤسسة «أخبار اليوم» أو فى الأوساط الصحفية بأن كاريكاتير الصفحة الأخيرة فى جريدة «الأخبار» أصبح مصحوبًا بـ«فكرة أحمد رجب»، كان الكاريكاتير من فكرة رجب منذ البداية، لكن شخصية كبيرة بمؤسسة «أخبار اليوم» أوقعت بين الاثنين وأوهمت أحمد رجب بأن القراء يظنون أن الكاريكاتير ينسب لمصطفى وحده وليس لهما معًا، وأن إضافة كلمة فكرة يمكن أن يعيد الحق لصاحبه، رفض مصطفى فى البداية أن تكتب كلمة فكرة على اعتبار أن العادة جرت على غير ذلك، وثار بينهما خلاف حاد، لكن رضخ مصطفى فى النهاية وهو غير راض.

الخلاف الثانى كان فى بدايات العام ٢٠٠٢.

فى هذا التوقيت كان رجل الأعمال أحمد بهجت صاحب قناة دريم قد طلب من مصطفى حسين استغلال الشخصيات الكاريكاتيرية التى يرسمها لـ«كمبورة وعبد الروتين وفلاح كفر الهنادوة والكحيت وعزيز بيه الأليت» فى مدينة ملاهى «دريم بارك» التى يملكها، فوافق حسين وباع حقوقها لبهجت وتعاقد معه دون علم أحمد رجب أو إشراكه فى حصوله على حقوقه المادية.

لم يقبل أحمد رجب تبرير مصطفى حسين الذى قال له إنه باع الرسومات فقط وليس الأفكار، فقد كان رجب يرى أن ملامح الشخصيات فى الأساس من إبداعه هو أيضًا، وليست إبداعًا خاصًا لمصطفى، اختلفا وقررا الانفصال لكن شخصيات صحفية مرموقة تدخلت وعادت المياه إلى مجاريها، لكن لم تصفُ الأجواء بينهما.

الخلاف الثالث والذى أنهى مسيرتهما معًا كان فى نهايات العام ٢٠٠٢.

وقتها وصل مرسال أحمد رجب الأسبوعى المعتاد إلى مصطفى حسين، لكنه كان هذه المرة بتعليمات إضافية كانت كفيلة بتحطيم كل جسور الصلح بينهما.

فبعد أن سلم المرسال رسالة أحمد رجب المدوّن فيها فكرته وتعليقه، أخبر مصطفى أن الأستاذ أحمد رجب يريد أن يرسم فتحى سرور وهو جالس بشورت أمام فلاح «كفر الهنادوة»، الأمر الذى أزعج مصطفى بشدة واعتبره اعتداء عليه وعلى حقه فى الإبداع كيفما يتراءى له، وأن من حقه أن يتخيل منفردًا كما من حق أحمد رجب أن يفكر ويكتب منفردًا.

قال مصطفى حسين للمرسال: خُذ الظرف وقول لأحمد رجب يرسم هوه.

اعتبر أحمد رجب ما قاله مصطفى حسين إهانة له، وعلى الفور رفع سماعة التليفون وطلب عمرو فهمى ليحل محل مصطفى حسين إلى جواره.

غضب مصطفى حسين من التقرير المنشور، وزرته أنا وعبدالفتاح فى كافيه «بنت السلطان» فى المهندسين، وهناك حكى لنا ما يغضبه من أحمد رجب، ونفى أن يكون الخلاف بينهما ماديًا، فهناك ما هو أكثر من ذلك، لكنه رفض أن يتحدث فى التفاصيل، وقبل أن نتركه، قلت له: هل يمكن أن نراكما مرة أخرى معًا، فرد وطيف دموع يغلب عينيه: لا أعتقد أبدًا.

كانت علاقة أحمد رجب بمصطفى حسين أكبر من كونها علاقة فنية إبداعية، وأعتقد أن أفضل تلخيص لهما هو ما قاله مصطفى عنها فى حواره مع البهاء حسين الذى أجراه معه فى سنواته الأخيرة، وقد دار الحوار كالتالى:

البهاء: صحبة أحمد رجب.. ماذا أعطت وماذا أخذت من مصطفى حسين؟

مصطفى: أعطتنى الكثير جدًا، تركيبة أحمد رجب الفنية فريدة فى اختياره للسخرية، أحمد يستدرجك فى الكلام بحيث يمكنك التخمين فى النهاية، لكنه يفاجئك بنهاية أخرى مختلفة تمامًا عما توقعت.

البهاء: كيف تعاملت مع كلمته القاسية بأنه صنعك ويستطيع أن يأتى بأى واحد من الشارع ليصنع منه مصطفى حسين آخر؟

مصطفى: كان هذا أثناء الخصام، وكانت كلمة ثقيلة جدًا، لا أحد يصنع أحدًا، لا أحد يستطيع صناعة موهبة.

البهاء: هل عاتبته؟

مصطفى: لا .. لكنه أثناء مرضى أظهر موقفًا إنسانيًا هائلًا، فقد اتصل بالرئاسة وبزكريا عزمى، وكتب أنه ما دام مصطفى حسين عيان فأنا عيان، وربما كان موقفه هذا هو الذى حرك الدولة لعلاجى.

البهاء: وماذا أخذ منك؟

مصطفى: أحمد ديكتاتور فى آرائه، ومواعيده بايظة، لكننا استمررنا لأننا نقيضان، هو ملهلب وأنا أميل إلى البرود.

البهاء: مصطفى حسين بدون أحمد رجب.. كم يساوى؟

مصطفى: يساوى ٨٠ بالمائة.

البهاء: وهو بدونك؟

مصطفى: لا ينقص شيئًا.. لأنه كاتب.

انقضت الخلافات بين الكاتب والرسام، دام بينهما الخصام حتى العام ٢٠٠٩، فقد جمعهما المرض مرة أخرى حيث أصيب مصطفى بالسرطان وأصيب رجب بمشاكل فى الكليتين كانت تضطره إلى جلسات غسيل مؤلمة.

لم يكتفِ أحمد رجب بالسخرية على الورق، صحيح أنه ترك لنا مجموعة من الكتب الرائعة التى أعتقد أننا الجيل الذى عاصره لا يزال يعود إليها، مثل صور مقلوبة ١٩٦٩، وتوتة توتة ١٩٧١، والأغانى للأرجبانى ١٩٧٣، والحب وسنينه ١٩٨٧، وكلام فارغ ١٩٩١، ونص كلمة ١٩٩٣ ونهارك سعيد ١٩٩٧ وأى كلام ٢٠٠٩، ويخرب بيت الحب ٢٠١٣، وغيرها، كما جمع بابه الشهير «الفهامة» الذى كان ينشره فى «أخبار اليوم» صباح كل سبت فى كتاب حقق انتشارًا كبيرًا.

لكن ما لا يلتفت إليه كثيرون أن أحمد رجب مد خيوط سخرياته إلى الدراما الإذاعية والتليفزيونية والسينمائية أيضًا، فمن أفلامه السينمائية والتليفزيونية: «شنبو فى المصيدة» ١٩٦٨، و«نص ساعة جواز» ١٩٦٩، و«شىء من العذاب» ١٩٦٩، و«محاكمة على بابا» ١٩٨٤، و«فوزية البرجوازية» ١٩٨٥، و«محاكمة على بابا» ١٩٨٦ و«ناس وناس» ١٩٨٩.

مساحة السخرية عبر الشاشة قد لا يعرفها كثيرون عن أحمد رجب، لكنها فى النهاية كانت بمثابة استكمال لمشروع سخريته على الورق، فتلك كانت مهمته المقدسة فى بلاط صاحبة الجلالة، فعلها بتواضع شديد ودون ضجة ودون رغبة فى أن يحصد المال أو المناصب، وربما لهذا كان نسيجًا وحده بين كُتّابنا الساخرين.

يعتقد البعض أن الكاتب الساخر مهرج يضحك الناس، لكن أحمد رجب لم يكن كذلك كان فيلسوفًا كبيرًا، ظهر هذا الملمح من الصورة التى رسمها الغيطانى لرجب فى مقاله «أحمد رجب من بعيد».

يقول الغيطانى: رأيته فى بعض المناسبات الاجتماعية يجلس محاطًا ببعض كبار المجتمع، من مسئولين فى السلطة إلى نجوم اقتصاد وفن، طبعًا ينتظرون منه أن يسمعهم ما يثير ابتساماتهم، غير أنه يمضى معظم وقته صامتًا، أو ينطق معلقًا بجمل قليلة، لكنها بالغة الدلالة، تمامًا مثل «نص كلمة»، لا يدرك هؤلاء الفرق بين النديم والفيلسوف المتأمل، بين الحكّاء الذى يروى ليسلى ندماءه والمثقف الكبير الذى يؤرقه ما يتجاوز حدوده الضئيلة إلى ما هو أشمل، ما يتخطى همومه الخاصة إلى الهم الإنسانى العام.

هذا الفيلسوف الكبير لم يشفع له تاريخه، ففى العام ٢٠٠٦ وجد نفسه أمام إهدار للمعنى والقيمة.

فى ٢٢ مارس ٢٠٠٦ ظهرت جريدة «أخبار اليوم» خالية من أى أثر لأحمد رجب، الكاريكاتير فى الصفحة الأولى بريشة عمرو فهمى دون فكرة رجب، ومقال «الفهامة» يختفى من الصفحة الأخيرة ليحل محله مقال للينين الرملى، ولم تحاول الجريدة ولو من باب احترام القارئ تقديم مبرر أو اعتذار لاختفاء كاتب كان من بين علامات «أخبار اليوم» الأساسية لعقود متتالية.

ما جرى فى الكواليس كان مدهشًا ومخجلًا.

أرسل أحمد رجب تعليقه على كاريكاتير فلاح كفر الهنادوة، وكان يتضمن حديث الفلاح للرئيس مبارك، وبعد دقائق تلقى اتصالًا من ممتاز القط رئيس التحرير، قال له فيه إنه يعتقد أن فى التعليق خطأ أو لبسًا يتعلق بعبارة ورد فيها اسم «جرجس أفندى»، فأكد رجب أنه لا يوجد أى خطأ.

المفاجأة أن ممتاز القط طلب من أحمد رجب أن يحذف العبارة، وكانت هذه أول مرة فى مسيرة أحمد رجب يطلب فيها رئيس تحرير منه أن يحذف شيئا كتبه، وهو ما دفعه إلى أن يصرخ فى القط بغضب، ويرفض أى حذف أو تعديل.

أصر القط على موقفه، قال لرجب إن العبارة يمكن أن تسبب ما يضر الوحدة الوطنية، فعاد رجب إلى صراخه: إنت هتعلمنى الوعى السياسى وإزاى أحافظ على الوحدة الوطنية.

ألح القط من جديد، طلب من أحمد رجب ألا يحذف الكلمة، يمكنه أن يكتفى بتعديلها، لكن رجب رفض، فما كان من القط إلا أن تصرف بنفسه وحذف العبارة التى اعترض عليها فى تعليق رجب.

انزعج المسئولون قبل القراء من غياب أحمد رجب عن أخبار اليوم، الذى لم يرسل تعليقه ولا فهامته فى الأسبوع التالى لهذه الواقعة، وعندما تواصل معه القط ليسأله، قال له رجب: أنا تعبان لو سمحت متكلمنيش تانى، فرد القط محاولًا الخروج من هذا المأزق: معلش اعتبرها غلطة وأنا تلميذك ومن حقك تقرص ودنى، ولكن لا تترك أخبار اليوم، واللى حضرتك عايزه اعمله.

المفاجأة التى عرفناها وقتها أن ظهور الرئيس مبارك فى كاريكاتير فلاح كفر الهنادوة كان فكرة ممتاز القط نفسه، وأذكر أننى وقتها تحدثت معه، فحكى لى أنه هو من اقترح على أحمد رجب ظهور الرئيس جالسًا أمام فلاح كفر الهنادوة، وأن رجب تحفظ، وسأله: هل أخذت موافقة الرئيس على ذلك؟ فأجابه: نعم.. حدث، رغم أن هذا لم يحدث، وكان تقدير ممتاز أن الرئيس لن يغضب وأن رجب لن يقول شيئًا يمس بهيبة ومقام الرئيس.

انتهت الأزمة وعاد أحمد رجب إلى الفهامة والكاريكاتير، لكن وضعت هذه الواقعة يدى على أنه لا شىء يدوم إلى الأبد على حاله أو بريقه أو رونقه.

فى الملف الخاص الذى أعددته عن أحمد رجب فى العام ٢٠١٣ حاولت قراءة شخصيته التى عندما تراها من بعيد لا تستطيع إلا أن تصفها بالغموض، وهو الغموض الذى أورثه سمعة لدى بعض الناس أنه كان متعاليًا، لكنه لم يكن كذلك أبدًا، لكننى طرقت أبواب زوايا جديدة ومختلفة فى شخصية رجب.

رأيت أنه رغم أن كتاباته الاجتماعية تحمل رؤية نقدية حادة للغاية، لكن هذه الكتابات لا تلمع مثلما تلمع كتاباته السياسية التى ينقض فيها على رموز السلطة مهما علت قاماتهم، ولعل لذلك أسبابه العديدة، فالناس وسط الهموم والمصائب التى تؤرق منامهم وتقلقهم فى مضاجعهم ليست لديهم قدرة على متابعة السخرية من النساء والحب والعلاقات الاجتماعية، فالناس لا تملك رفاهية الابتسام والسلام، لكنهم يتألقون مع السخريات السياسية، لأنهم يشعرون أن أحمد رجب ينتقم لهم من جلاديهم وسارقى أقواتهم، يشعرون أن حامى حماهم يذود عنهم بالكلمات التى تتحول بين أيديهم إلى سهام تصيب حيث تضرب.

ليس معنى ذلك أن أحمد رجب عند الجميع هو الفارس الذى لا يشق له غبار، فهناك من قرائه المداومين عليه، والذين يبدأون قراءة جريدة الأخبار بالصفحة الثانية حيث تسكن «نص كلمة» من يعتبرونه صديقًا حميمًا للحكومة، بل يبالغون عندما يجعلون منه مدافعًا عنها وسببًا قويًا فى استمرارها.

فأحمد رجب بسخرياته اللاذعة وتجريساته المتتالية للحكومة بداية من رأسها إلى أقل وزير فيها حجمًا وتأثيرًا ينزع من الناس شحنة غضبهم وثورتهم وتمردهم وحنقهم على حكومة غير راشدة، يضرب بدلًا منهم، ويحرق دم الحكومة بدلًا منهم، ولا يدع لهم شيئًا يفعلونه إلا المشاهدة عن بُعد، أو المراقبة فى صمت.

لا يمنع هذا أن يحب الناس أحمد رجب ويحترموه ويوقروه، فهو على الأقل يفعل شيئًا أى شىء.

ليس ذنب أحمد رجب بالطبع أنه يطيل عمر سلبية الناس وكسلهم رغم أنه يريد إيقاظهم، ويبدو أنه فهم ذلك مبكرًا، فرد ساخرًا عندما سُئل لماذا تكتب قال: هناك عاملان يدفعاننى إلى الإبداع والخلق مصلحة الضرائب وزوجتى.

رد عبثى يصلح تعليقًا لواقع أكثر عبثية يعيشه أحمد رجب.. لكنه يرفض أن يعايشه.

وذهبت إلى أننى أشعر أن أحمد رجب وفى كل سطر يكتبه يسيطر عليه إحباط شديد، فهو ومنذ سنوات يؤذن فى مالطة أو فى إسبرطة لا فرق، ولا حياة لمن تنادى، الفساد ما زال سيد الموقف، المصريون من سيئ إلى أسوأ، وراهنت أن أحمد رجب يسأل نفسه كل صباح: لماذا أكتب؟

حالته عندى كانت كما وصفه أنيس منصور فى عموده مواقف.

قال: سألنى أحمد رجب: مالك؟ أجبته: وأنت مالك؟ فصارحنى بأسباب القرف وبرودة الوحدة وقسوة الظلام كل ليل وعذاب اليقظة كل صباح، سألنى: وبعدين؟ قلت: ولا حاجة.. اضرب دماغك فى دماغى فى أقرب حائط، سألنى وبعدين؟ قلت: مفيش بعدين فنحن الآن فى البعدين، فقال لى: طيب نتقابل من حين إلى حين، قلت: علشان إيه؟ قال: علشان نضع نهاية لهذه البعدين، قلت: هذه البعدين هى بداية النهاية، فقد بدأ العد التنازلى لكى شىء، ونحن نهبط بباراشوت هادئ وعيوننا على السحاب حتى لا نرى ارتطامنا بالأرض، قال أحمد رجب: يا نهار أسود.. الكلام ده جد.

وسألت: هل ما زال أحمد رجب يقول: يا نهار أسود.. الكلام ده جد، أم أنه أدرك أنه حتى هذه الكلمة لا تستحق عناء النطق بها.

إن أحمد رجب واحد من الكُتّاب العظام لا يختلف عليه الكثيرون حتى ما قالته لى صافى ناز كاظم ذات مرة، وكتبته بعد ذلك فى معرض حديثها عن عملها فى مجلة الجيل قالت: كان أحمد رجب وسيمًا للغاية مثل نجوم السينما الأمريكية، يبدو متعاليًا متعاجبًا، لكنه مع ذلك لم يكن فتى الشاشة الأول، كنت مضطرة أحيانًا أن أتعامل مع أحمد رجب ولم أرتح أبدًا مع تعاليه ومعجبانيته وتقمصه أحيانًا لدور الأستاذ على أمين صاحب دار أخبار اليوم، وفى مرة من المرات زعق بوجهى وقال لى: أنا مش عاوزك عندى أنت مرفوتة، وضحكت لأن هذه كانت الجملة التى اشتهر بها المرحوم على أمين وهززت كتفى وقلت له: مش لايق فيها. لم أتعامل مع كلام صافى بجدية لأنى أعرف أن من هواياتها إلقاء الطوب على الناس بلا سبب.

وختمت ما كتبت بقولى: إننى أنظر باحترام شديد لتجربة أحمد رجب، بقممها وسفوحها وإذا كان قد بقى شىء، فاسمحوا لى أن أقول: إننا لا نستحق هذا الرجل.

لم يعلق أحمد رجب بشىء على ما كتبت، اكتفى كما عرفت بأن هز رأسه، وقالوا لى إنه تعجب من وصفى له بأنه خدم الحكومة كما لم يخدمها أحد عند فرغ أسطوانات الغضب منها على الورق، قال: قد يكون عنده حق.. لكننى لست كذلك.



إحسان عبدالقدوس



توفيق الحكيم

الآن وبعد رحلتنا الطويلة مع أحمد رجب، وبعد مرور ما يقترب من مائة عام على مولده، ومرور اثنى عشر عامًا على وفاته، ما الذى يتبقى منه فى ذمة التاريخ؟

لقد كان رجب واحدًا من أسطوات السخرية فى مصر، لكن عندما نقرأه الآن نشعر بغربة، تحديدًا بعد أن أصبحنا فى زمن القلش، لقد سبق أحمد رجب «تويتر» الذى أصبح «إكس» بنص كلمته، فلم تكن تتجاوز ١٤٠ حرفًا فى معظم الأيام، لكن يقينى أن أحمد رجب كان سيشعر بغربة شديدة بين الساخرين الذين يشغلون الفضاء الإلكترونى الآن، وليس بعيدًا أنه كان سيعتزل الكتابة الساخرة بعد أن أصبح الواقع أكثر سخرية من كتاباته.

## لقد كان رجب واحدًا من أسطوات السخرية فى مصر لكن عندما نقرأه الآن نشعر بغربة

## أدى مهمته بتواضع شديد ودون ضجة



## جرس الحكومة من رأسها إلى أقل وزير فيها حجمًا وتأثيرًا






# أرمان دوفال

## عندما نحب دون أن نفهم!



نبيل عمر

فى القراءة الشائعة لرواية «غادة الكاميليا» لألكسندر دوما الابن، يسهل أن نمنح أرمان دوفال مكانه بين العشاق المظلومين: شاب أحب بصدق، وامرأة استجابت لحبه، ومجتمع تدخل بينهما ليحرمهما من السعادة، وهى قراءة تجد ما يسندها فى الرواية، لكنها تترك جانبًا من شخصية أرمان فى الظل، ذلك الجانب الذى يجعلنا نتساءل: كيف استطاع رجل أحب امرأة بهذا العمق أن يؤذيها بهذه القسوة؟ وكيف تحولت المرأة التى أراد إنقاذها إلى امرأة يريد الانتقام منها؟

لا يكفى أن نقول إن الغيرة أعمت عينيه، أو إن الفراق جرح كبرياءه. فهذه إجابات تصف ما حدث، لكنها لا تبلغ جذوره، خلف غضبه تصور للحب، وخلف تصوره طريقة فى فهم البشر. ومن هنا يمكن الاقتراب من أرمان بوصفه إنسانًا امتلك القدرة على الشعور قبل أن يمتلك القدرة على الفهم، ودخل علاقة أكبر من خبرته، ثم ظن أن حرارة قلبه ستعوض كل ما ينقصه من معرفة.

أرمان ليس مخادعًا فى حبه. ولو كان كذلك لفقدت مأساته كثيرًا من قوتها. إنه يحب مارجريت جوتييه بالفعل، ويرى فيها ما يعجز كثير من المحيطين بها عن رؤيته. ففى عالم اعتاد النظر إليها من خلال جمالها وما يحيط بها من ترف، يلتفت إلى مرضها ووحدتها وحاجتها إلى عناية لا تطلب مقابلًا. ولهذا يستطيع أن يصل إلى قلبها؛ لأنه يقدم لها شيئًا افتقدته وسط كثرة المعجبين: الإحساس بأنه يحبها لذاتها، وليس لما يستطيع أن يأخذه منها.

لكن هذه البداية الجميلة تحمل سؤالها الصعب: هل استطاع أرمان أن يرى مارجريت خارج الأحكام التى حاصرتها، أم أنه تجاوزها ما دامت تمنحه الحب الذى يتمناه؟

لقد عرف أرمان ماضى مارجريت وتقبّله حين أحبها، لكنه لم يستطع أن يمنع نفسه من استخدامه سلاحًا ضدها حين جُرح كبرياؤه، أراد أن يبدأ معها حياة جديدة، غير أن الماضى ظل حاضرًا فى نظرته، ينتظر لحظة الشك لكى ينقلب من ذكرى تجاوزها الحب إلى تهمة تدينها، وكأن ثقته بها كانت تحتاج إلى إثبات متجدد، بينما يستطيع ارتيابه أن يستند إلى تاريخها كله.

هنا تتضح هشاشة الحب الذى يريد أن ينقذ الآخر من ماضيه، لكنه لا يستطيع أن يتقبله بكل ما فيه من تناقضات، فأرمان يتطلع إلى مارجريت التى ستخرج معه من حياتها القديمة، وتجد فى حبه ما يغنيها عن العالم، وهذه رغبة مفهومة، بل مؤثرة، لكنها تصبح عبئًا حين يتصور أن الانتقال من حياة إلى أخرى يمكن أن يحدث بقوة العاطفة وحدها، فى مجتمع لا يغير أحكامه على امرأة لها ماضٍ لا يغفره، وديون تثقلها، وعلاقات وعادات يصعب الفكاك منها، ومخاوف وجسد مريض وسُمعة تسبقها إلى كل مكان.

فى الحياة المشتركة، لا يكون المال تفصيلًا يقع خارج الحب، إنه يدخل إلى البيت مع الطعام، ويظهر فى حساب النفقات، وفى سؤال الغد، وفى مقدار ما يستطيع كل طرف أن يقدمه دون أن يفقد استقلاله أو يثقل على الآخر. ومارجريت، التى تبدو فى ظاهر حياتها امرأة اعتادت الرفاهية، تواجه هذه الحقائق مواجهة عملية، فهى ترهن بعض ممتلكاتها وتبيع بعضها، وتستعد للتخلى عن المزيد كى تستمر علاقتهما، وحين يتهمها الأب باستنزاف ثروة ابنه، تضع أمامه ما يثبت أنها كانت تتحمل كُلفة الابتعاد عن حياتها السابقة.

لهذا لا يصح اختزال قصور أرمان فى أنه أحب امرأة متخيلة تمامًا ولم ير المرأة الحقيقية قط، لقد رأى منها أشياء حقيقية، وأيقظ فيها مشاعر حقيقية، لكنه لم يفهم من هذه المعرفة ما يكفى ليحميها من اندفاعه. عرف حنانها، ولم يمنح هذا الحنان وزنًا كافيًا عندما حكم عليها، عرف مرضها، ثم استطاع أن يزيد آلامها، وكانت مشكلته أن فهمه لها يتراجع كلما ارتفع صوت جرحه.

وهنا نكتشف واحدة من أصعب حقائق الحب: أننا قد نحب إنسانًا حبًا عميقًا، ونظل عاجزين عن فهمه، نعرف جيدًا كيف يسعدنا، وكيف يؤلمنا، وما الذى ننتظره منه، لكننا لا نبذل الجهد نفسه لنعرف ما يخشاه، وما يعانيه، وما الذى يضطره إلى التصرف لا نفهمه، ومع الوقت، قد ننشغل بما يفعله بنا أكثر مما ننشغل بما يحدث له، فنحكم على تصرفاته بقدر ما أسعدتنا أو جرحتنا، لا بما دفعه إليه، وهكذا، حين نظن أننا نفهم من نحب، قد لا نكون فى الحقيقة قد فهمنا إلا أنفسنا فى علاقتنا به.

هذا ما يحدث لأرمان حين تفارقه مارجريت، فهو يملك أسبابًا تجعله يعتقد أنها اختارت العودة إلى حياتها السابقة، ولا يعرف الاتفاق الذى انتزعه أبوه منها، كما أنها تتعمد إخفاء الحقيقة عنه، وتقبل أن تبدو فى عينيه امرأة تخلت عن الحب، لذلك لا تكون مسئوليته فى أنه أخفق فى اكتشاف سر حُجب عنه، وإنما فى أنه أصدر عليها حكمًا نهائيًا، واستباح لنفسه إيذاءها.

كان يستطيع أن يخطئ فى فهمها دون أن يهينها، وكان يستطيع أن يصدق أنها لم تعد تحبه، ثم يبتعد، لكن جرحه لم يكتفِ بالفراق، وسعى أن تتألم، وأن ترى ألمها فى عينيه، وأن تدرك أنه قادر على رد الإهانة التى يعتقد أنها لحقت به منها.

عندما يراها بعد الفراق محاطة بمظاهر الرفاهية، يقرأ المشهد بوصفه دليلًا على خيانتها، كان أمامه مشهد يحتمل أكثر من تفسير، لكنه لم يرَ فيه إلا ما يؤكد شكوكه.

وتتخذ القسوة عنده مسارًا يتجاوز الانفعال العابر. يدخل فى علاقة مع أوليمب ليجرح مارجريت، ويستغل ما يعرفه من تعلقها به، ثم يواصل ملاحقتها بالإهانات والرسائل المؤذية. ويقر، وهو يستعيد تلك الفترة، بأنه كان يدرك سلطانه عليها ويستخدمه استخدامًا جبانًا. هنا يقدم أرمان نفسه ما يمنعنا من تبرئته بحجة أنه كان عاشقًا موجوعًا؛ فقد كان الألم حقيقيًا، وكان الأذى الذى تعمده حقيقيًا أيضًا.

> الألم لا يجعل صاحبه حكيمًا بالضرورة



ألكسندر دوما الإبن

فما الذى بقى، فى تلك اللحظات، من الشاب الذى أراد حمايتها من عالمها؟

بقى حبه، لكنه اختلط برغبة فى العقاب، وهذا الاختلاط هو ما يمنح الشخصية عمقها المقلق. لا يحتاج الإنسان إلى أن يتوقف عن الحب لكى يصبح قاسيًا؛ أحيانًا يمنحه استمرار الحب معرفة دقيقة بمواضع الوجع، ويمنحه الغضب استعدادًا لاستعمالها، يعرف كيف يؤلم لأنه يعرف كيف يقترب، وتصبح الألفة التى كان ينبغى أن تحمى الآخر طريقًا إلى جرحه.

وتصبح علاقته بالمجتمع، على هذا الأساس، أكثر تعقيدًا مما توحى به صورة العاشق المتمرد على التقاليد. لقد تحدى المجتمع حين أحب مارجريت، لكنه لم يتحرر من أحكامه كلها. وعندما غضب منها، وجد فى تلك الأحكام لغة جاهزة لإدانتها. المرأة التى رآها جديرة بحبه عادت فى نظره إلى صورتها الاجتماعية القديمة، كأن ما عرفه منها يمكن أن يمحوه قرار لم يفهمه.

أما مارجريت، فترى من المشهد ما لا يراه أرمان. وحين يطلب منها أبوه أن تبتعد، ويجعل ارتباطهما تهديدًا لمستقبل الأسرة وزواج ابنته، تدخل فى مأزق لا تحله النيات الحسنة. استمرارها سيجعلها، فى نظرهم، سببًا فى تعاسة الآخرين، وابتعادها سيجعلها، فى نظر أرمان، امرأة لم تحبه بما يكفى. وهى تختار أن تتحمل الحكم الثانى لكى تتجنب الأول.

لكن نضجها هنا لا يعنى أن قرارها كامل أو خالٍ من المأساة. لقد قبلت أن تقرر عنه، وأن تخفى عنه ما كان من حقه أن يعرفه، وإن فعلت ذلك تحت ضغط بالغ وبقصد التضحية. فالرواية تتيح أن نرى فى صمتها نبلًا، وأن نرى فيه كذلك أثر عالم لم يمنحها فرصة عادلة للكلام. تستطيع أن تثبت محبتها إذا انسحبت، أما إذا طالبت بحقها فى البقاء، فسوف يجدون فى مطالبتها دليلًا على أنها لا تحب إلا نفسها.

وهكذا تبلغ قسوة ذلك العالم درجة يصبح فيها نبل المرأة حجة لإقصائها. ما دام لها قلب، فلتستخدمه فى التضحية. وما دامت تحب، فلتثبت حبها بالغياب. إنها مطالبة بأن تكون جديرة بالسعادة، ثم بأن تتخلى عنها.

وأرمان، الذى لا يعرف هذا كله، يزيد عبء تضحية لم يرها. لذلك تصبح مأساته، حين تتكشف الحقيقة، أكبر من حزن رجل فقد حبيبته. إنه يفقد أيضًا الصورة التى احتفظ بها عن نفسه: صورة العاشق الذى ظلمته امرأة، فإذا به إنسان ظلم امرأة كانت تحاول حمايته. ويكتشف أن ما حسبه ردًا على الخيانة كان جزءًا من عذاب الوفاء.

هذه المعرفة تقلب الماضى دون أن تستطيع تغييره. المواقف نفسها تبقى، لكن معناها يتبدل. ما رآه برودًا يصبح كتمانًا، وما حسبه تفضيلًا للترف يصبح ستارًا يخفى التضحية، وما منحه شعورًا مؤقتًا بالانتصار يعود إليه مصدرًا للخجل. لقد كانت الحقيقة موجودة، لكنه عاش داخل قصة أخرى، وتصرف على أساسها، ثم لم يعد يستطيع استدعاء المرأة التى دفعته خسارتها إلى فهم القصة كاملة.

ومع ذلك، لا ينبغى أن نستقبل نهاية أرمان بوصفها إعلانًا سهلًا عن اكتمال نضجه. فالألم لا يجعل صاحبه حكيمًا بالضرورة، والندم لا يضمن أن أخطاءه لن تتكرر. الذى نستطيع رؤيته أن روايته لتجربته أصبحت تتسع لما لم تتسع له نظرته وهو يعيشها. صار قادرًا على الاعتراف بقسوته، وعلى التمييز بين ما شعر به وما كان يحق له أن يفعله. وهذه بداية معرفة، وإن جاءت بعد أن فقدت قدرتها على إنقاذ علاقتهما.

وعندما تنتهى الرواية، تبقى أمامنا حسرة تتجاوز موت مارجريت: كان فى استطاعته أن يكون أرحم حتى وهو لا يعرف. لم يكن محتاجًا إلى اكتشاف تضحية عظيمة كى يمتنع عن الإهانة، ولا إلى إثبات براءتها كى يحترم ألمها. كان يكفى أن يتذكر أن المرأة التى أمامه إنسان لا يحيط بحياته، وأن جرحه، مهما اشتد، لا يمنحه الحقيقة كاملة.

تلك هى المعرفة التى يصل إليها وقد ضاعت فرصتها، صار يعرف مارجريت معرفة أعمق، لكنها لم تعد موجودة لتعيش معه فى ضوء هذا الفهم، وبقى له أن يحمل حبًا يستطيع أخيرًا أن يراه من جهتها، وأن يعيش مع السؤال الذى لا يملك له جوابًا مريحًا: كيف كنت أحبها كل هذا الحب، ولم أكن رحيمًا بها؟



# الاغتيال الذى يسبق الرصاص

## الذين قتلوا فرج فودة قبل تنفيذ حكم الإعدام

فالاغتيال لا يقتصر على إزهاق الروح؛ قد يبدأ بنزع الاعتبار عن الإنسان، والتشكيك فى أخلاقه وانتمائه ومقاصده، ثم يتسع ليحاصره اجتماعيًا ومهنيًا، ويحرمه فرص العمل والترقى والتأثير. وقد لا تنتهى هذه الممارسات إلى القتل، لكنها تترك صاحبها فى مواجهة عزلة مصطنعة، وصورة مشوهة، ومستقبل تضيق أبوابه. إنها أشكال متداخلة من الاغتيال المعنوى والرمزى والوظيفى، يجمعها استهداف الإنسان بدلًا من مناقشة أفكاره.

وفى قلب هذه الظاهرة تكمن معضلة احتكار المجال العام. فحين لا تكتفى جماعة أيديولوجية بالمشاركة فى المجتمع، بل تدّعى تمثيله والتحدث باسمه، وتمنح نفسها حق تحديد المقبول والمرفوض فى الدين والسياسة والأخلاق، يصبح الاختلاف معها خروجًا على ما تعتبره إجماعًا، لا مجرد رأى قابل للنقاش. وهنا ينتقل الصراع من مناقشة الأفكار إلى محاكمة أصحابها؛ يُفتَّش فى عقائدهم بدلًا من تفنيد حججهم، وتُشكَّك فى ولاءاتهم بدلًا من مناقشة مواقفهم، وتُستدعى الشائعات والاجتزاءات لتكوين صورة اجتماعية تنال من مكانتهم قبل أن يصل صوتهم إلى الناس.

وقد وجدت هذه الآليات فى بعض تجارب الإسلام السياسى مجالًا واسعًا للتوظيف، خصوصًا حين يقترن التنظيم المغلق بادعاء امتلاك الحقيقة والحق الحصرى فى تمثيل الدين. فالتنظيم الذى لا يتقبل استقلال الفرد عنه، ولا يعترف بشرعية الاختلاف خارج مرجعيته، قد يحوّل خصومه إلى أعداء، ويجعل من التشكيك فى إيمانهم أو وطنيتهم وسيلة لإضعاف حضورهم وإقصائهم. وبهذا لا يعود احتكار المجال العام مجرد تنافس على النفوذ، بل يتحول إلى محاولة لاحتكار الاعتبار الاجتماعى نفسه، وتحديد من يستحق أن يُسمع ويُحترم ويشارك.

ولم تبدأ هذه الممارسات مع ظهور جماعات الإسلام السياسى وإن كانت عززتها. ففى عام ١٩٢٥م واجه الشيخ على عبدالرازق محاكمة دينية وعلمية بسبب كتابه «الإسلام وأصول الحكم»، وانتهت إلى إخراجه من زمرة العلماء، وترتبت على ذلك آثار وظيفية طالت عمله القضائى. وبصرف النظر عن تقويم أطروحته أو الاتفاق معها، تكشف الواقعة كيف يمكن أن يتحول الخلاف الفكرى إلى إجراء يمس المكانة العلمية والأهلية المهنية لصاحبه. وهى واقعة سبقت تأسيس جماعة الإخوان عام ١٩٢٨م، بما يمنع اختزال تاريخ الإقصاء فى تنظيم واحد، لكنه لا يعفى التيارات التى طورت هذه الآليات لاحقًا من مسئولية ممارساتها.

وفى يونيو ١٩٩٢م اغتيل الدكتور فرج فودة بعد سنوات من السجال الفكرى والتحريض عليه، وأعلنت الجماعة الإسلامية مسئوليتها عن الجريمة. لقد كشفت الواقعة كيف يمكن أن يتجاوز التكفير والتحريض حدود الخصومة الكلامية، حين يُقدَّم المختلف باعتباره خطرًا ينبغى التخلص منه، لا مواطنًا له حق الاختلاف والحماية. وبعد ذلك بعام، فى ١٩٩٣م، رُفضت ترقية نصر حامد أبوزيد، فى سياق اعتراضات على كتاباته ومناهجه فى قراءة النص الدينى، ثم امتدت القضية إلى دعاوى الحسبة، وانتهت عام ١٩٩٥م بحكم التفريق بينه وبين زوجته. وهكذا غادر الخلاف حدود الفكر والعلم إلى المجال الاجتماعى والقضائى، وأصبح الباحث نفسه موضوعًا للمحاكمة بدلًا من أن تكون أفكاره موضوعًا للنقاش.

لا تتساوى هذه الوقائع فى طبيعتها أو مسئوليات أطرافها، ولا يصح وضع المحاكمة العلمية والإقصاء الأكاديمى والاغتيال الجسدى فى مرتبة واحدة. لكن ما يجمعها هو السؤال عن الحدود التى ينبغى ألا يتجاوزها الخلاف، وعن اللحظة التى يتحول فيها الاعتراض على الفكرة إلى اعتداء على صاحبها. فالنقد حق، ومراجعة الأفكار ضرورة، أما تحويل الاختلاف إلى وصمة تلاحق الإنسان فى دينه وسمعته وعمله وحياته، فذلك انتقال من المجال الفكرى إلى الإقصاء والإقصاء المتطرف.

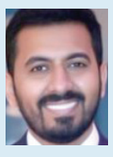
والخسارة هنا لا تخص الأفراد وحدهم. حين يُحرم باحث من الاعتراف العلمى، أو يُدفع كاتب إلى الصمت، أو تُحاصر كفاءة بسبب موقف فكرى، يخسر المجتمع معرفة كان يمكن أن تتطور، وخبرة كان يمكن أن تسهم فى مؤسساته، وصوتًا كان يمكن أن يثرى نقاشه. وقد يكون أخطر وجوه هذه الظاهرة هو اغتيال المستقبل؛ إذ تتحول مواقف الإنسان إلى تهم دائمة، ويصبح ماضيه مادة للتشويه، وحاضره مجالًا للحصار، ومستقبله رهنًا بالتنازل عن استقلاله الفكرى.

إن المجال العام لا يستقيم حين تحتكره جماعة، ولا حين يصبح الانتماء إلى تصور واحد شرطًا للاعتراف بالمواطنة أو الكفاءة أو الحق فى التعبير. وحماية الاختلاف لا تعنى إعفاء الأفكار من النقد، بل تعنى أن يبقى النقد موجهًا إلى الفكرة، وأن تكون الحقوق مصونة لصاحبها، وأن يُواجه التحريض بالقانون، لا بتحريض مضاد، وأن تُصان المؤسسات العلمية والمهنية من الضغوط التى تحولها إلى أدوات للإقصاء.

وحين نعود إلى عبارة الدكتور فرج فودة: «ما فعلت شيئًا إلا من أجل وطنى»، فإننا لا نستحضر مأساة رجل فحسب، بل نطرح سؤالًا يتجاوز تجربته: ماذا يخسر الوطن حين يصبح الاختلاف سببًا لتشويه أبنائه وإقصائهم؟ إن الرصاص قد يقتل إنسانًا فى لحظة، لكن اغتيال اعتباره قد يسبقه بسنوات، وقد يحرم المجتمع من أفكاره قبل أن يفقد حياته. والوطن الذى يتسع لأبنائه لا يُقاس بتشابه آرائهم، بل بقدرته على حماية حقهم فى الاختلاف، والاستفادة من تنوع عقولهم وخبراتهم.

إلى اللقاء

«ما فعلت شيئًا إلا من أجل وطنى». بهذه العبارة يمكن أن نقرأ جانبًا من مأساة الدكتور فرج فودة، الذى لم يكن اغتياله عام 1992م نهاية خلاف فكرى، بل ذروة مسار بدأ بتشويه صورته والطعن فى معتقده ووطنيته، وانتهى باستباحة حياته. لم تكن الرصاصة أولى أدوات المواجهة؛ فقد سبقتها كلمات واتهامات وحملات سعت إلى إخراجه من دائرة الاعتبار، وتحويل الاختلاف معه من شأن فكرى إلى قضية تتصل بدينه وحقه فى الوجود الآمن.



عبدالعزيز الموسى

> الاغتيال بدأ بتشويه صورته والطعن فى معتقده ووطنيته

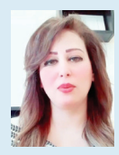



# كتاب جديد يفضح «الفقر الأمريكى»: 99٪ من الشعب «مقضيينها أتوبيسات»!

كم من المال يكفى لنعيش حياة جيدة ونشعر بالأمان؟، أمضت الكاتبة الصحفية منى الجلبى، 5 سنوات فى محاولة للإجابة على هذا السؤال الصعب، ووضعت كل ما توصلت إليه فى كتابها الجديد «عشر حيوات: كيف يُشكِّل ما نملكه هويتنا» Ten Lives: How What We Have Shapes Who We Are، والذى صدر فى 10 نوفمبر، عن دار نشر «بنجوين راندوم هاوس».

ومنى الجلبى هى صحفية بيانات وكاتبة ورسامة بريطانية من أصل عراقى، انتقلت للعيش فى الولايات المتحدة، وتناولت رسوماتها البيانية مواضيع متنوعة، منها غزة والتحيز العنصرى والجنسانى.

وتبرعت بجائزة بوليتزر التى حصلت عليها عام 2023 وقيمتها 15 ألف دولار لنقابة الصحفيين الفلسطينيين، واكتسبت قاعدة جماهيرية واسعة على وسائل التواصل الاجتماعى بفضل رسوماتها اليدوية المبتكرة، التى تستخدم كتلًا لونية جريئة لتسليط الضوء على ما تسميه «الجانب الإنسانى» للبيانات، ما يجعلها أكثر وضوحًا وجاذبية، واشتهرت بتوظيف هذه الأدوات لجعل القضايا الاجتماعية محورًا لأعمالها.



هالة أمين

وتتناول «منى» فى «عشر حيوات» الذى سرعان ما تصدر قائمة الكتب الأكثر مبيعًا على موقع أمازون فى فئة «علم الطبقات الاجتماعية»، إشكالية المال فى الولايات المتحدة من خلال استعراض الحياة المالية لعشرة نماذج لأمريكيين ينتمون إلى شرائح دخل مختلفة، بدءًا من أولئك الذين يعيشون على الراتب الشهرى، وصولًا إلى من يجنون مئات الآلاف من الدولارات- للوقوف على الأسباب التى تجعل الأمان المالى يبدو بعيد المنال إلى هذا الحد فى هذا الزمن.

وتمزج الكاتبة أيضًا بين مقابلات الخبراء والتحليل الدقيق والرسومات البيانية اللافتة، متعمقةً فى حياة عشرة أمريكيين من مختلف المستويات الاقتصادية، وتُحلل الأرقام وتُضفى عليها لمستها البريطانية، مقدمةً صورةً لدولة «الولايات المتحدة» يُهدد التفاوت الصارخ مستقبلها.

## 1 بؤس الطبقة الوسطى

تبرر المؤلفة موقف بعض الفقراء من طبقته وتظاهره بأنه من الطبقة المتوسطة، قائلة أن تكون فقيرًا فى أمريكا يعنى أن تواجه مجموعة هائلة من العقبات، بما فى ذلك أحكام مسبقة حول ذكائك ومستواك التعليمى.

لذا، قد يكون من المنطقى تمامًا أن يحاول الأفراد تصنيف أنفسهم ضمن الطبقة الوسطى، أو حتى محاولة إظهار الثراء من خلال الملابس التى يشترونها أو السيارات التى يقودونها، الأمر ليس مجرد طموح للارتقاء؛ بل هو أيضًا محاولة لتجنب التمييز الذى قد يتعرضون له لو انكشف مستوى دخلهم الحقيقى.

ويُعد كتاب «عشر حيوات» نموذجًا جذابًا للشفافية المالية، إذ يسرد قصص عشرة أمريكيين، ويستكشف كيف ساهمت ثرواتهم- أو افتقارهم إليها- فى تشكيل كل جانب من جوانب حياتهم.

فهناك «آنا» التى كانت تنعم بحياة مريحة بفضل زوجها، لكن حياتها تغيرت بعد وقوع الطلاق، وهناك «جاكوب»، المصرفى الاستثمارى فى نيويورك الذى يتقاضى أكثر من نصف مليون دولار سنويًا، لكنه يستخدم شريطًا مطاطيًا كمحفظة لنقوده، خوفًا من تبديد المال.

وهناك «ليفى»، الذى كان مدمنًا على القمار فى مراهقته ويحاول الآن، وهو فى العشرينيات من عمره، إعادة بناء حياته، إذ يكمن أكبر قلقه بشأن إجراء المقابلة فى شعوره بالخزى من أن يبدو مفلسًا.

وهناك «كريستينا»، طالبة الدراسات العليا المطلقة حديثًا، التى وجدت نفسها مضطرة للاختيار بين إكمال دراستها أو رعاية طفلها، فكان حلها هو اللجوء إلى «تأجير الرحم»، إذ ترى أن تقاضى المال مقابل حمل طفل لشخص آخر هو السبيل الوحيد أمامها لتوسيع خياراتها فى رعاية طفلها، بالتالى، تحسين مسار حياتها.

اختارت المؤلفة الشخصيات التى تابعتها عن كثب على مدى خمس سنوات لتمثلنا جميعًا، حيث تنتمى كل شخصية من الشخصيات التى أجرت معها مقابلات إلى إحدى هذه المجموعات- أو «العُشريات»- ما يعنى أن الكتاب يغطى المستويات العشرة كافة على سلم الدخل فى الولايات المتحدة، فـ«جاكوب» يقع فى العُشرى العاشر «دخل أسرى يتجاوز ٢٧٢ ألف دولار»، و«كريستينا» فى العُشرى الخامس «دخل يتراوح بين ٥٩ ألفًا و٧٥ ألف دولار»، بينما يقع «ليفى» فى العُشرى الثالث «دخل يتراوح بين ٣٥ ألفًا و٤٦ ألف دولار). و«آنا» من الشريحة التاسعة، وهكذا.

وهناك الشخصية الحادية عشرة: المؤلفة نفسها، فهى تقدم نموذجاً يُحتذى به فى الصراحة المالية، إذ تكشف عن قيمة الدفعة المقدمة التى تلقتها مقابل هذا الكتاب «٨٥٠ ألف دولار، أو بعبارتها الخاصة: «مبلغ ضخم جدًا»، وتُدرج جدولًا بيانيًا لأرباحها من العمل الحر خلال السنوات الخمس نفسها التى غطت فيها قصص الشخصيات الأخرى، كما تعترف بأنها تمكنت من شراء منزل مكوّن من خمس غرف نوم فى لندن بقيمة تجاوزت ١,٥ مليون جنيه إسترلينى، وتمتد صراحتها لتشمل كشف شعورها بعدم الارتياح، فهى تدافع عن العدالة الاجتماعية، لكنها فى الوقت ذاته أصبحت -بلا شك- ثرية، وتقول معترفة: «إذا ارتقينا أكثر من اللازم، فإننا نخاطر بأن نتحول إلى الشىء ذاته الذى انتقدناه».

على الرغم من أن الكتاب يستند فى جوهره إلى بيانات رقمية صلبة، إلا أنه مؤثر للغاية، وتكشف قصص الشخصيات التى تتناولها المؤلفة كيف يمكن لمشكلات هيكلية -مثل غياب الرعاية الصحية أو رعاية الأطفال بأسعار معقولة- أن تقلب حياة الأفراد رأسًا على عقب فى أمريكا المعاصرة، إذ تضطر المؤلفة نفسها إلى إنفاق مدخراتها لتغطية تكاليف رعاية والدتها بعد إصابتها بسكتة دماغية أقعدتها فى المملكة المتحدة.

ما يجمع هذه الشخصيات هو ذلك القلق المستمر بشأن مستقبلهم المالى، بغض النظر عن مستوى دخلهم، وترى المؤلفة أن النزعة الفردية المدمرة، المصاحبة للرأسمالية المتقدمة، تزيد من حدة هذه المخاوف، إذ ترسخ فينا اعتقادًا بأننا «لا نستطيع دعم بعضنا البعض، ولا يمكننا تلقى الدعم عندما نحتاج إليه»، لكن هذا غير صحيح على الإطلاق، فالعالم ليس محكومًا بالكامل بقانون «الغابة» حيث يأكل القوىُّ الضعيفَ، بإمكاننا -ونفعل ذلك بالفعل- الاعتماد على العائلة والأصدقاء والمجتمعات المحيطة بنا عند الحاجة، نحن نساعد بعضنا بعضًا لأننا نهتم ببعضنا، فنحن أبعد ما نكون عن كوننا مدفوعين بالجشع وحده.

وتخلص المؤلفة إلى أن ما نحتاجه لنشعر بالأمان المالى -وبالتالى نتحرر من حلقة السعى الدؤوب والمستمر نحو المزيد من الممتلكات- هو وجود شبكة أمان اجتماعى حقيقية يمكننا البدء بتبنى نهج أكثر انفتاحًا وشفافية بشأن حجم ثرواتنا، ومدى اعتمادنا على بعضنا بعضًا وما ندين به لبعضنا، فدون ذلك، سنظل جميعًا فى حالة من الغموض، وانعدام اليقين، وغياب الحماية، والخوف. إنها حجة ذكية وجذرية، طُرحت ببراعة وأسلوب لافت.

## 2 فاحشو الثراء

أود أن أصطحبك فى رحلة عبر الطبقات الاجتماعية، لكن ليس بصفتى مرشدًا سياحيًا يستعرض «الآخرين».

لا أريد كتابة نص يثير الشعور بالذنب، أو الشفقة، أو الغيرة، أو أى استجابة عاطفية أخرى قد تعيق الفهم وتمنع اتخاذ إجراء فعلي. إن فضولي هنا ليس فضولًا وقحًا أو بلا خجل، بل هو فضولٌ يتمحور حول «الخجل» ذاته، ذلك الخجل الذى يدفع الكثيرين منا إلى إخفاء أرصدتهم البنكية. غالبًا ما نجد أنفسنا وسط أشخاص نشتبه -بناءً على أدلة قوية- فى أنهم يملكون أكثر أو أقل مما نملك. وملاحظاتنا حول ما ينقص الآخرين أو ما يفيض لديهم قد تتحول سريعًا إلى مشاعر قاتمة، قد تتجلى فى صورة صمتٍ مطبق.

قد تكون النقاشات حول «انعدام المساواة» أكثر صخبًا أو أكثر وضوحًا فى التعبير، لكنها غالبًا ما تدور حول أشخاص نفترض أنهم بعيدون جدًا عنا، أولئك الذين يشكلون «الواحد بالمئة» (الأكثر ثراءً).

تخيل خطًا عموديًا يفصل بيننا وبينهم، ففى أحد الجانبين يقف أولئك الذين لا يقضون عطلاتهم على متن اليخوت ولا يملكون شركات تكنولوجية، وعلى الجانب الآخر يقف أولئك الذين يفعلون ذلك. فى الولايات المتحدة، يفصل هذا الانقسام بين نحو ٣٣٩ مليون نسمة من جهة، و٣ ملايين فقط من جهة أخرى. أعتقد أن التركيز الحصرى على «نسبة الـ ١٪» عند الحديث عن عيوب نظامنا الاقتصادى ككل، لم يكن أكثر جدوى من تركيز جورج أورويل على الفئات الأكثر فقرًا فى المجتمع.

فالمطالبة بمحاسبة هذه النخبة الصغيرة تركتنا فى حالة من العجز التام، ننتظر بصبر نهاية استغلالنا «واستغلال كوكب الأرض أيضًا. كما أنها استراتيجية سياسية طموحة أكثر مما ينبغى؛ نظراً لأن أكثر الناس ثراءً هم أنفسهم من يملكون أكبر قدر من السلطة التشريعية، فنحن بذلك نطالب «نسبة الـ ١٪» بأن تحاسب «نسبة الـ ١٪».

علاوة على ذلك، فإن التركيز على فاحشى الثراء يعفينا من الاعتراف بتواطؤنا الشخصى فى هذا النظام. إنه نظامٌ يتجلى فيه الظلم قبل وقت طويل من وصول المرء إلى قمة الهرم، فهو موجود فى نسيج الملابس التى ترتديها الآن، وفى وسيلة النقل التى استخدمتها هذا الأسبوع.

فى هذا الكتاب، وبدلًا من وضع خط فاصل حاد بيننا وبينهم، يمكننا النظر إلى الدخل باعتباره طيفاً متصلاً. أريد استكشاف التفاصيل الدقيقة التى تظهر فى المسافة الفاصلة بين حياةٍ تُقضى على متن اليخوت وحياةٍ تعتمد على وسائل النقل العام. إنها مساحة شاسعة -شاسعة للغاية-، فمقارنةً بمن يتقاضى راتبًا قدره ٢٠٠ ألف دولار سنويًا، قد تبدو الحياة فى الولايات المتحدة لمن يبلغ دخله السنوى ٢٠ ألف دولار وكأنها فى بلدٍ آخر أو ربما على كوكبٍ آخر.

ولتبنى نهجٍ مختلف وأكثر دقة، أطلب منك أن تتخيل اصطفاف جميع سكان الولايات المتحدة فى طابورٍ واحد، من الأكثر فقرًا إلى الأكثر ثراءً. والآن، قسّم هذا الطابور الطويل إلى عشر مجموعات متساوية الحجم. فى الفصول العشرة التالية، ستتعرف على شخص واحد من كل مجموعة من هذه المجموعات العشر أو ما يُعرف تقنيًا بـ«العُشريّات» ستجد فى الجدول الموجود على اليمين نطاقات الدخل الخاصة بكل فئة. لقد عثرت على هؤلاء الأفراد العشرة من خلال منتديات الدردشة، وعن طريق الطلب من الأصدقاء تعريفى بأفراد من عائلاتهم، وكذلك عبر إعداد استبيانات إلكترونية ليملأها أشخاص لا أعرفهم. بعد ذلك، أجريت معهم مقابلات متكررة، سواء عبر مكالمات الفيديو، أو اللقاءات الشخصية، أو البريد الإلكترونى.

## 3 المواطن «العالة»

لم تُصنَّف الفصول بناءً على دخل كل فرد على حدة، بل استنادًا إلى دخل الأسرة، ففى الحسابات الاقتصادية والعاطفية، من المهم معرفة الأشخاص الذين يمكننا اللجوء إليهم عندما تشتد الصعاب.

لذا، فإن سؤال المشاركين -الذين ستتعرف عليهم قريبًا- عن الأشخاص الذين يشاركونهم السكن، يُعد وسيلة فعالة للكشف عن حقائق جوهرية. فقد لاحظت أن الأشخاص الذين يقللون من شأن قوتهم الاقتصادية غالباً ما يتناسون -عن قصد أو غير قصد- وجود أحد الوالدين أو شريك حياة يقدم لهم الدعم المالى.

وبعد خمس سنوات من الحوار مع الناس حول قضايا مثل القروض الطلابية، وعمليات زراعة الأعضاء، والطلاق، وإدمان القمار، بات من الواضح لى أن المال -حتى وإن توفرت منه مبالغ طائلة- لا يكفى وحده لضمان أمان الفرد فى ظل نظام رأسمالى يكرس الفردانية المفرطة. فأنت بحاجة، على الأقل، إلى يدٍ أخرى تمتد لمساعدتك، والأفضل من ذلك أن تجد الكثير من الأيدى الداعمة.

أنت موجود ضمن هذا الجدول الخاص بمستويات الدخل «وهذه حقيقة إحصائية مؤكدة»، وستجد نفسك أيضًا ممثلًا فى معظم الرسوم البيانية التى ستلى ذلك. آمل أن يساعدك تحديد موقعك ضمن هذا النطاق فى فتح باب لنقاشات بناءة، نقاشات تتناول كيف نجد أنفسنا متورطين فى ممارسات غير عادلة، وكيف يمكن أن نصبح أسرى لنمط حياتنا الحالى، رغم أنه فى جوهره يساهم فى هيمنتنا على الآخرين أو فى هلاكنا نحن أنفسنا.

آمل أن تتيح لنا هذه المجموعات العشر فرصة للتفكير بما يتجاوز التصنيفات الثنائية البسيطة، مثل «الأغنياء والفقراء» أو «الأقوياء والمستضعفين».

فإذا نظرنا إلى جميع الأفراد فى هذا الفضاء الاقتصادى- بمن فيهم أولئك الذين تتقارب أوضاعهم المالية مع أوضاعنا- فسوف نتمكن من رصد أشكال أكثر دقة للاستغلال، حيث قد نكون نحن أنفسنا الجناة أو الضحايا.

كما سنكتشف فرصًا أوسع للتغيير، وإعادة توزيع الموارد، والتعويض، ورد الحقوق، وهى أمور ربما لم تخطر ببالنا من قبل. آمل أن يساعد تحديد موقعنا بدقة فى توضيح كيف يمكن لكل منا أن يتحرك، ليس فقط على المستوى الفردى، بل أيضًا من خلال طرح مطالب اقتصادية جماعية على الحكومة، تكون أكثر تحديدًا وفاعلية من مجرد شعار «فرض ضرائب على الأغنياء. لكن هذا يتطلب مراجعة ذاتية بالغة الصعوبة.

كما أن هناك دور الوالدين واللهجة بخلاف الراتب، فإذا أردت حقًا فهم مستوى الأمان الاقتصادى لشخص ما، فعليك معرفة الأشخاص الذين يمكنه اللجوء إليهم فى الأوقات الصعبة.

وبالطبع، لا تعد «الأسرة» أو «المنزل» مقياساً مثالياً لذلك، فقد يعيش المرء مع شريك لا يمكنه الاعتماد عليه فعليًا. لكن إحدى الحقائق التى تكررت مرارًا وتكرارًا هى أن حجم ثروة الوالدين يلعب دورًا جوهريًا فى تشكيل الأمان الاقتصادى للفرد.

فالطبقة الاجتماعية لا تتحدد فقط بالرقم المكتوب فى قسيمة الراتب أو الرصيد البنكى، إذ غالبًا ما ترتبط هوياتنا الطبقية بالبيئة الأسرية التى نشأنا فيها، وبطبيعة المهن التى كان يمارسها آباؤنا وأمهاتنا. معظم الأشخاص الذين يولدون فى ظل الفقر فى هذا البلد لا يتمكنون من الخروج منه.



منى الجلبى

أن تكون فقيرًا فى أمريكا يعنى مواجهة هائلة من العقبات والوصم الاجتماعى






كتاب «عشر حيوات» يكشف كارثة «التفاوت الطبقى» فى الولايات المتحدة



على مدار عقود، تبلورت نزعة إنسانية تُعلى من مكان الإنسان ومكانته، وتجعل منه محورًا للمعرفة وموطنًا للقيمة. تزامن هذا مع إيمان عصر النهضة ثم عصر التنوير الأوروبى بقدرات العقل البشرى وباستطاعة الإنسان السيطرة على الطبيعة لكونه متميزًا، ينفرد بالوعى والإرادة والقدرة على الاختيار.

فى الأعوام الأخيرة ومع التطورات العلمية والتكنولوجية فى مجالات الذكاء الاصطناعى والهندسة الوراثية والتكنولوجيا الحيوية المتسارعة تغيّرت المعادلة، بعد أن صارت الآلة قادرة على التعلم والتفاعل واتخاذ قرارات معقدة، ولم يعد الإنسان بصورته البشرية الأساسية مركزًا للوجود وفاعلًا لا يتزعزع مكانه. تخلخلت الحدود التقليدية بين الإنسان البشرى والإنسان الآلى. وتحول السؤال من: هل ستنافس الآلة الإنسان؟ إلى ما الذى قد يعنيه كوننا بشرًا فى عالم ما بعد إنسانى حقيقى؟

ليس القول إن قصص الخيال العلمى باتت واقعًا من قبيل المبالغة، وهذا ما يعنى أن الأدب والفن المعنى بالنظر الاستشرافى أو حتى التخيُلى للمستقبل صار لزامًا عليه أن يطور من خياله وأفكاره معًا. ومن هذا المنظور، يمكن قراءة رواية «كلارا والشمس» التى نشرها الروائى اليابانى البريطانى كازوو إيشيجورو عام 2021، والتى تحولت هذا العام إلى فيلم سينمائى، من إخراج تايكا وايتيتى، وبطولة جينا أورتيجا فى دور الروبوت كلارا، وميا ثاريا فى دور الفتاة جوزى، وإيمى آدامز فى دور والدتها.



حنان عقيل

# كلارا والشمس

## ماذا يعنى أن نكون بشرًا فى عصر الذكاء الاصطناعى؟

### 1 الآلة تروى

لا تبتغى رواية إيشيجورو تقديم رواية خيال علمى تقليدية، فثمة وعى لدى الكاتب بأن الواقع صار يسبق الخيال، ومن ثم، فالرواية التى تدور أحداثها فى المستقبل القريب لا تبدو مثيرة للخيال بقدر ما هى محفزة للسؤال الفلسفى عما يعنيه كوننا بشرًا فى عالم نقترب من تفاصيله بسرعة البرق، عالم تنزّل فيه الإنسان من عليائه المتوهم ليمنح الآلة مكانه أو على الأقل لتشاركه فى مواطن تفرده المزعومة.



تُسرد أحداث الرواية من منظور الروبوت كلارا، تلك التى تضع القارئ منذ الصفحات الأولى للرواية أمام التباس مبعثه قدرة الروبوت الراوى ليس فقط على التحليل والتفكير والاستدلال وإنما الشعور والإحساس وامتلاك الرغبة والاحتفاظ بهدف. ومن هذا الالتباس يقلب المؤلف مركز الحكاية والعالم من الإنسان إلى الروبوت، ويثير التساؤلات حول مستقبل قد يفقد فيه الإنسان ما ظن طويلًا أنه يميزه عن غيره من الكائنات غير الإنسانية.



اختيار إيشيجورو «كلارا» لتكون راوية الأحداث يقلب مركز الاهتمام، إذ لا نرى العالم من منظور الإنسان الذى يعرف مسبقًا كيف يفسر مشاعره وتصرفاته، وإنما من منظور كائن يحاول بناء فهمه الخاص لما يراه، لتصبح المواقف اليومية، التى قد تبدو عادية بالنسبة إلى البشر، موضوعًا للتساؤل وإعادة النظر.

تبدأ الرواية من متجر تُعرض فيه الصديقات الاصطناعيات، فى انتظار اختيار الأسر التى ترغب فى شرائها لأبنائها. ومن خلف نافذة العرض تراقب كلارا العالم الخارجى، وتحاول فهم السلوك البشرى من خلال المشاهد التى تقع أمامها. فى أحد المشاهد الأولى، تراقب كلارا رجلًا يلوّح لامرأة من الجانب الآخر للشارع. تتردد المرأة قبل أن تعبر نحوه، ثم يعانق أحدهما الآخر فى تأثر واضح. تتابع كلارا المشهد بدهشة، لكنها لا تستطيع تحديد ما إذا كان لقاء الناس بعد غياب يجعلهم سعداء أم حزانى.

مع تطور الأحداث تصبح كلارا قادرة على بناء تصورات عن الحب والتضحية والوفاء، وتتحول علاقتها برفيقتها البشرية جوزى إلى اختبار لحدود ما يمكن أن نسميه مشاعر حقيقية. تبدو كلارا رغم محدودية خبرتها بالعالم فى كثير من الأحيان أكثر استعدادًا للانتباه إلى الآخرين من البشر أنفسهم. فهى تراقب، وتتذكر، وتحاول تفسير ما يحدث، وتبنى تصوراتها انطلاقًا من رغبتها فى فهم الأشخاص الذين ترتبط بهم. أما البشر، الذين يمتلكون خبرة أوسع بالحياة، فلا ينجحون دائمًا فى التعامل مع بعضهم بالقدر نفسه من التعاطف. وهو ما يجعل الروبوت مرآة تكشف عما قد يفقده الإنسان من خصائص يعتقد أنها تميزه عما سواه.

### 2 الآلة صديقة للإنسان

تختار جوزى، وهى فتاة فى الرابعة عشرة من عمرها تعانى مرضًا خطيرًا، كلارا لتكون رفيقتها. وتنتقل الروبوت إلى منزل الأسرة، فتكتشف تدريجيًا طبيعة العلاقات بين أفراده، وما يحيط بحياة الفتاة من مخاوف واضطرابات. تعيش جوزى مع والدتها بعد وفاة أختها الكبرى التى ماتت قبل فترة، بينما تخشى الأسرة أن تلقى الابنة الثانية المصير نفسه، بعد أن خضعت لعملية «ارتقاء جينى»، وهى تقنية تسمح بتحسين القدرات العقلية والجسدية للأطفال، بما يمنحهم فرصًا أفضل فى التعليم والعمل، لكنها تنطوى على مخاطر صحية جسيمة. فى هذا العالم المتخيل، يعاد ترتيب فرص الحياة وفقًا للقدرة على الوصول إلى هذه التقنيات. فالآباء الأثرياء يسعون إلى تحسين خصائص أبنائهم لضمان تفوقهم، ويصبح من لم يخضعوا لهذه العمليات أقل قدرة على المنافسة فى عالم يربط النجاح بالتفوق البيولوجى والتكنولوجى.

لا يعود الإنسان بمنأى عن المنطق التقنى، إذ يمكن أن يتحول إلى مورد أو مادة أولية تُقاس قيمتها بمدى نفعها وقدرتها على تلبية الاحتياجات، فالبشر أنفسهم فى هذا العالم باتوا عرضة لمنطق الاستبدال والتحسين؛ إذ تتهدد حياة جوزى بسبب خضوعها لعملية تهدف إلى جعلها أكثر تفوقًا، فيما تحاول والدتها إعداد كلارا لتكون بديلًا عنها إذا فقدتها.

من جهة أخرى، تتسم الشخصيات فى الرواية بالعزلة، فالأسر التى تلجأ إلى شراء أصدقاء اصطناعيين لأبنائها تكشف عن أن المجتمع لم تعد العلاقات الإنسانية فيه كافية لتلبية احتياجات أفراده. ويصبح الروبوت حلًا للوحدة، ووسيلة لتقديم الرفقة والدعم، لكنه فى الوقت نفسه يعكس خللًا أعمق فى العلاقات البشرية.

من خلال هذه العلاقة تطرح الرواية فكرة أن العلاقة بين الإنسان والآلة ليست بالضرورة علاقة بين كائن يمتلك المشاعر وآخر يفتقر إليها. فالبشر قد لا يتصرفون دائمًا وفقًا للقيم التى ينسبونها إلى أنفسهم، وقد تكون علاقاتهم محكومة بالخوف والمصلحة والرغبة فى تجنب الألم أكثر مما تحكمها مشاعر الاهتمام الحقيقى بالآخرين. فى المقابل، تبدو كلارا مستعدة للتضحية بنفسها من أجل جوزى، رغم أن وجودها نفسه قابل للاستغناء عنه بمجرد انتهاء وظيفتها.

إنها ديستوبيا لا تستمد سوداويتها من سيطرة الروبوتات على العالم، وإنما من خلخلة التصورات التى طالما اعتقد الإنسان أنها تخصه وحده. فالوعى والمشاعر والتضحية لم تعد خصائص يفترض احتكار البشر لها، بعد أن كشفت التكنولوجيا عن استعداد المجتمعات للتعامل مع الإنسان نفسه بوصفه مشروعًا قابلًا للتحسين والاستبدال، ومع تطور لا يهدأ تعزز به الآلة ويقترب بها من التفوق على الإنسان.

> الروائى كازوو إيشيجورو يثير التساؤلات حول مستقبل قد يفقد فيه الإنسان ما ظن طويلًا أنه يميزه عن غيره من الكائنات غير الإنسانية



كازوو ايشيجورو

### 3 محاولة بناء معنى

تعتقد كلارا فى الرواية، استنادًا إلى استنتاجات وملاحظات تخصها، أن الشمس تمتلك قدرة خاصة على منح الحياة والشفاء، فتضعها فى مكانة تكاد تقترب من القوة الإلهية القادرة على الاستجابة لرجائها، لذلك تحاول استرضاءها، وتربط بين ضوئها وبين إمكانية إنقاذ جوزى. هذا الخيط فى الرواية من أكثر الخيوط إثارة للدهشة وتوليدًا للأسئلة، إذ يفتح بابًا للتأمل فى سؤال: هل إيمان كلارا بالشمس مجرد خلل فى فهمها للعالم، أم محاولة لبناء معنى يمنح وجودها غاية؟ وهل يختلف إيمانها عن حاجة الإنسان نفسه إلى الاعتقاد بوجود قوة تتجاوز قدرته على تفسير العالم والتحكم فيه؟

تبدو معتقدات كلارا خاطئة من الناحيتين العلمية والعملية، لكن هذا لا يلغى وظيفتها النفسية والوجودية. فهى تمنحها أملًا فى مواجهة واقع لا تستطيع تغييره، وتوفر لها تفسيرًا لما تعجز عن فهمه. وهنا يضع إيشيجورو اعتقاد الروبوت إلى جوار المعتقدات البشرية، ويترك للقارئ مساحة للتساؤل عن مصادر الإيمان ووظائفه فى حياة الإنسان. ومن جهة أخرى، فإن بحث الآلة فى الرواية عن معنى ما ورائى يتجاوز حدود معرفتها التقنية يحمل تنبؤًا أو ربما تخوفًا من أن الآلة ستواصل تطورها مثلما واصل الإنسان مساره التطورى انطلاقًا من الأسئلة نفسها حول الحياة والموت والقوى المحركة للعالم.

### 4 عالم إيشيجورو فى السينما

عندما انتقلت «كلارا والشمس» إلى شاشة السينما، واجه المخرج تايكا وايتيتى تحديًا يتعلق بطبيعة المادة الروائية، إذ تعتمد الرواية على صوت كلارا الداخلى، وعلى التطور التدريجى لإدراكها للعالم، وعلى الغموض الذى ينشأ من الفجوة بين ما تراه وما يفهمه القارئ. أما العمل السينمائى فقد اختار صناعه أن يمنحوا الحكاية طابعًا أكثر مرحًا وعاطفية، مستفيدين من براءة كلارا والمواقف الكوميدية التى تنشأ عن محاولاتها فهم السلوك البشرى. تؤدى جينا أورتيجا الشخصية بحيوية واضحة، لكن هذا الاختيار يغير طبيعة التجربة التى تقدمها الرواية؛ إذ يتراجع أحيانًا الإحساس بالغموض والقلق الذى يحيط بوجودها فى النص الأصلى.

لا يعرف قارئ الرواية على وجه اليقين ما إذا كانت كلارا تفهم العالم حقًا، ولا ما إذا كان اعتقادها بالشمس يكشف عن وعى مستقل أو عن طريقة خاصة فى معالجة المعلومات. أما الفيلم فيميل إلى تحويل رحلتها إلى حكاية عن الأمل والحلم والإيمان بالقدرة على تجاوز الصعوبات، وبطبيعة الحال يختزل الخيط الفلسفى فى الرواية إلى جملة من المشاهد الكوميدية التى قد تترك المشاهد مستمتعًا بقصة مختلفة لكنها تسلبه التفكير فى أسئلة الرواية الأهم.

كذلك لا يمنح الفيلم عالم الارتقاء الجينى والتفاوت الاجتماعى المساحة الكافية. فهذه التقنية جزء أساسى من رؤية الرواية لمجتمع يعيد إنتاج الامتيازات الطبقية من خلال التكنولوجيا. ومن خلال ربط فرص الأطفال بتحسين قدراتهم وراثيًا، يطرح إيشيجورو سؤالًا عن العدالة وحدود التقدم العلمى، وعن مستقبل المجتمعات التى تصبح فيها الخصائص البيولوجية نفسها مصدرًا للتمييز. أما فى الفيلم، فتحضر القضية على نحو خافت ولا تتحول إلى محور نقدى متكامل، وهو ما يحد من قدرة العمل على تقديم صورة أعمق للعالم الذى تعيش فيه الشخصيات.

من هنا، واجه الفيلم استقبالًا نقديًا سلبيًا منذ عرضه الأول، إذ رأى عدد من النقاد أن معالجة تايكا وايتيتى أفرغت الرواية من عمقها الفلسفى، واستبدلت أسئلتها المقلقة عن الوعى والإنسانية والموت بجرعة زائدة من العاطفة والكوميديا والمواقف المصطنعة. ووصفته مراجعات بأنه عمل عاطفى مفتعل، ينتزع من الرواية غموضها وعمقها ويحوّلها إلى حكاية مباشرة. وهو ما انعكس على استقبال الفيلم فى شباك التذاكر؛ إذ تراجع توزيعه السينمائى فى الولايات المتحدة، وألغيت خطط عرضه فى إسبانيا، بعدما أخفقت إيراداته فى جذب الجمهور.

تكمن أهمية «كلارا والشمس» فى أنها لا تقدم الذكاء الاصطناعى بوصفه تهديدًا تقنيًا مباشرًا، ولا تنشغل فقط بتوقع شكل العالم عندما تصبح الروبوتات أكثر تطورًا، إذ تذهب إلى سؤال أكثر عمقًا: ماذا يحدث لمفهوم الإنسانية عندما تصبح الآلة قادرة على محاكاة بعض أكثر خصائصنا تميزًا؟

يمنح الفيلم هذه الأسئلة شكلًا عاطفيًا، لكنه يخفف من بعض جوانبها الأكثر قتامة وغموضًا وفلسفة. ومع ذلك، تظل القصة فى نسختيها قادرة على إثارة نقاش فلسفى حقيقى حول مستقبل العلاقة بين البشر والتكنولوجيا.

> تقدم الرواية عالمًا مُتخيلًا يصبح الروبوت فيه وسيلة لتقديم الرفقة والدعم لكنه يعكس خللًا أعمق فى العلاقات البشرية




# نصوص من المجموعة القصصية «زوجة رجل ممل»

لحظاتى الخيالية تستحق منى توقفًا ما...

فى قاعة بمركز ثقافى، بعيد جدًا عن وسط البلد، أقام معرضه الأول الذى يضم ثلاث عشرة لوحة فنية، الساعة الآن التاسعة والنصف ولم يأتِ أحد، على الرغم من أن المعرض مفتوح منذ السابعة، سوء الحظ يتبعه باستمرار، كذلك الوحدة، والأرق. تركه موظف القاعة لظروف مرض والدته، فى السابعة والثلث، بعد مكالمة من جارة تخبره بنقلها للمشفى، اعتذر بشدة وتمنى كل منهما للآخر عدم سماع أخبار سيئة. فى حالته هذه الأمر غير كافٍ، لا يحتاج فقط إلى البُعد عن الحزن، بل هو فى حاجة للانغماس فى فرح كبير يسع قلبه ويليق به.

روحه غاضبة معظم الوقت، فى خصومة، مع كثير من الأحداث التى تخترق حياته وتؤثر فيها، حتى وإن بدا هذا التأثر إيجابيًا فى مستواه الأول، لكن الحقيقة الوحيدة المثبتة أن كل شىء ينتهى بسوء.

يخيل للناظر أن حياته جيدة، لكنه متأكد، بكل ما يملك من يقين، أن العكس هو الصحيح. فلا أصدقاء اهتموا بالقدوم، ولا أقارب، حتى الفئة القليلة التى تبالى برسمه وضغطت إعجابًا على صفحته التى ينشر فيها على فترات متباعدة، لم تحضر.

يمتلكه يأس كافٍ لدفع سيارة نقل تجر عدة مقطورات محملة بالأفيال، ينظر لرسوماته مرة إضافية بحسرة، رغب فى مَن يشاركه المشاهدة، مَن يسأله عن مدرسته الفنية المفضلة، وكيف يرى مستقبل الفن التشكيلى، وعن موقعه داخل المشهد الفنى، ودور شباب الرسامين فى إحداث حراك على مستوى الأفكار والتعبير؟ لكن لسوء الحظ لا حضور، لا أسئلة، لا شىء.

عند السؤال عن القيمة، سيُنظر لك نظرة فاحصة، ولن يُرد عليك إلا إذا تأكد الطرف الآخر من قدرتك على الدفع، تمنى أن تكون قيمته لدى الآخرين كبيرة حتى يتكبدوا عناء الطريق البعيد والمجىء لمؤازرته، لكن بدا واضحًا له الآن عدم قدرته على دفع مقابل تلك التضحية.

الفشل مشقة وهو يشعر بها الآن، يقترب من باقة الزهور الموضوعة عند باب القاعة، يلقيها على الأرض لتتبعثر منها بعض الورود، يفك رابطة عنقه التى قيدته لعدة ساعات، يخلع جاكيت البدلة الكحلى، ينزوى فى أحد أركان المكان، يدفع رأسه بين ركبتيه ويبكى.

لحظاتى الخيالية تستحق منى توقفًا ما...

ريشة خفيفة تقترب من شاب محبط يوشك على الانتحار، تلمس أناملها العذبة كتفه فينظر لها بعينين ممتلئتين بالدموع، لم يبكِ، ما زال على الحافة... فتاة جميلة، أجمل من أن تكون حقيقية، شعرها قصير، ترتدى فستانًا سماويًا، وتحمل فى يدها اليسرى فردتى حذاء إحداهما مكسورة الكعب.

بلا أى شك قال:

– عادت هلاوسى مرة أخرى...

– هلاوس؟!

– طبعًا، عقلى يحاول التخفيف عنى، يخترع شخصية ويستدعيها لتخفف عنى ما لاقيته اليوم.

– هل كان يومًا صعبًا؟

– مميتًا.

– ماذا حدث؟

– المشكلة تكمن فى عدم حدوث ما نريد، والآن هل يمكنك الاختفاء مجددًا؟ أرغب فى البقاء بمفردى.

– أخبرتنى حالًا أن عقلك استدعانى، إذن أنا منك، أخفِنى أو اجعلنى أبقى، لك مطلق الحرية.

يقول بينما يقف ليصبح مواجهًا لها:

– منذ شهر تقريبًا لم آخذ دوائى، أوقفه الطبيب وأكد لى عدم رؤية أى خيالات، والآن...

– ترى خيالًا واحدًا.

– ما اسم خيالى؟

تبتسم:

– خيال.

– اسم مباشر وسهل، لم يبذل العقل جهدًا كبيرًا فى لعبته هذه المرة، توقعت اسمًا من عينة نور، حلم، حياة، أمل، يقين، أو حتى بهية.

– هل أغير اسمى ليعجبك عقلك؟

– غير مهم، فأنا لا أحتاج لشخوص من صنع خيالى، أحتاج إلى أناس حقيقيين من لحم ودم.

– وحتى يظهر لك ما تريد هل تمانع من بقائى؟ صدقنى صحبتى لطيفة جدًا، ولن أضايقك بشىء.

– للأسف وجودك يضايقنى، لا أريد أن أصبح فاشلًا ومجنونًا، يكفينى الأول.

– أنت لست فاشلًا، وارد أن يخونك التوفيق مرة، مرتين، ثلاثًا، كلها محاولات لنجاح قادم.

– العجز عن الوصول مرعب.

– لكنه شعور غير دائم، صدقنى.

– وما يدريكِ وأنتِ خيال اخترعه عقلى ليخدعنى.

– عقلك يحاول حمايتك من الصدمة... لا بُد من أن توجه له الشكر بطريقة ما...

بحركة مفاجئة يمسك يدها، فيشعر بها دافئة، نابضة، يقبّلها.

– هل هذه طريقتك المفضلة فى التعبير؟

– مع الأشخاص الطبيعيين لا، لكن مع مَن هم جزء منى أصبح شخصًا أجرأ. بالمناسبة، لقد أصبح عقلى أكثر خبرة فى صنع الخيالات أكثر من أى وقت مضى... مهتمًا بالتفاصيل لدرجة جعلته يصور لى فتاة الخيال حافية.

– اطلب لى منه حذاءً جديدًا.

– لست قادرًا على طلب أى شىء باستثناء الوصول للنهاية.

– ترغب فى الوصول للنهاية دون رحلة.

يهز رأسه بالإيجاب بينما ترتسم على وجهه ابتسامة تهكم، يتحرك مغادرًا، تتبعه «خيال» وهى تسأل:

– إلى أين؟

– أشعر بالمكان ينطبق علىّ، أرغب فى الخروج إلى الشارع حيث لا جدران، ولا سقف، ولا لوحات.

يمشى فى الشارع الخالى من المارة، تتخبط داخله الحياة، يلقى نظرة خلفه فيجد خيالًا يتبعه بصعوبة، يظهر خلفها المبنى الثقافى شبحًا مهجورًا ابتلع فنه وحوله لظلال باهتة، تناديه خيال وتطلب منه انتظارها:

– أيليق بك ترك خيالك بمفرده؟

يقول متهكمًا:

– ليكون الخيال جامحًا يجب تركه.

يسكت لوهلة ثم يقول باللهجة نفسها:

– لدى مقترح لكِ، ما رأيكِ أن تطلبى من عقلك أن يصور لكِ شخصًا تتحدثين معه غيرى؟ سيكون شيئًا لافتًا، عقلى ينتجك لى وعقلك ينتج لك شخصًا جديدًا وهكذا، لتظل الشخصيات تتولد لتصبح عددًا لا نهائيًا.

– وماذا بعد؟

– سأكوّن جيشًا من المعجبين بى، الذين سيدافعون عنى فى كل مكان.

يسكت ثم تتغير لهجته إلى الأسى ويكمل:

– وحين أعلن عن افتتاح معرضى الثانى يحضرون ويملأون القاعة؛ ليضطر البقية إلى الاصطفاف فى الآخر وتعطيل حركة المرور لينتبه العالم لى.

– بصوتك مرارة واضحة.

– تليق بشخص فاشل.

يتحرك مجددًا، لكن هذه المرة بخطوة أصغر، تجعلها قادرة على مسايرته، تحاول التخفيف عنه فيقول:

– أيمكنك تركى فى حالى؟

– لمَ تهرب منى؟

– الإنسان لا يهرب من شىء غير موجود، أنا أهرب من الفشل.

– لكنك لست فاشلًا.

– الحوار المكرر نفسه...

– المشكلة أنك ترغب فى إلصاق الفشل بنفسك.

– الأمر ليس ممتعًا بكل تأكيد، لكن كل شىء يدعم هذا التصور لدى.

– مثل ماذا؟

– المعرض الذى لم يحضره أى أحد.

– هناك مائة سبب لذلك.

يأخذ نفسًا عميقًا، ويسألها بينما ينظر فى عينيها بشكل مباشر بنظرة حادة تعجيزية:

– أنا مستعد لسماعها.

– أولًا، أنت شخص غير اجتماعى، أصدقاؤك قليلون جدًا. ثانيًا، لم تهتم بعمل دعاية مناسبة؛ ليعرف المهتمون بموعد إقامة المعرض. الأمر الثالث، هو أن القاعة بعيدة.

– بقى سبعة وتسعون سببًا.

تتجاهل خيال جملته، وتجلس على الرصيف، فينظر لها بعد أن تحولت نظرته من الحدة إلى الابتسام، فتقول:

– ألم ترَ خيالًا تعبته قدماه من الوقوف.

– إنها المرة الأولى.

– ولن تكون الأخيرة.

يجلس جوارها، يخرج سيجارة ويشعلها ويأخذ نفسًا طويلًا منها، يسود صمت يقطعه بجملة:

– أتمنى تصديقك، لكنى خائف.

تسأله خيال عن سبب الخوف، فيخبرها أن ضبابية المستقبل ترعبه، فتسأله عن أشياء أخرى تثير فيه الشعور نفسه، يعرف جيدًا أن فكرة العمى هى أكثر هاجس يرتاده، لطالما ذُعر عند إغلاق عينيه من عدم الرؤية بشكل نهائى حتى بعد فتحهما، أكثر مَن يشفق عليهم ويحاول الإحسان إليهم هم الأكفاء، يفطر قلبه حين يراهم، لديه قناعة تامة بزيارة العمى له فى إحدى لحظات حياته، لدرجة جعلته يقيم بعض البروفات على الأمر، فتارة ينزل إلى الشارع يرتدى نظارة سوداء ويمسك بعصا يتحسس بها طريقه، وتارة أخرى يحفظ أماكن الأشياء ليصل لها مغمض العينين.

تحاول خيال تغيير الموضوع حين تشعر بارتباكه وقلقه، فتسأله عما يرغب فى تحقيقه، يقول كلامًا كثيرًا عن النجاح، وعن الوصول، وعن الكنز المخبأ فى نهاية الرحلة الذى يصل إليه الإنسان فى وقت غير مناسب، يرى أن جزءًا كبيرًا من النجاح يتوقف على وقته، فالأشياء الحلوة فى غير وقتها بلا قيمة، دون طعم حقيقى، الاستمتاع بها مفقود.

تحاول خيال تغيير الموضوع مجددًا حين تشعر بمزيد من الارتباك والقلق، له قدرة هائلة على تخويف نفسه وتحويل أى شىء مهما كان إلى أمر مجزع، لا تسأله هذه المرة بل تخبره أن أكثر ما تخافه أن تكون طائر زينة مجبرًا على العيش فى قفص، تحلم بنفسها طليقة بلا قيد يؤلمها، يقول:

– أنت خيال، يمكنك التحول لما تريدين، فقط استخدمى عقلى.

تبتسم، وتسأله عما يرغب فى التحول له فيقول:

– خمنى؟

– قط مثلًا.

– تخمين بعيد جدًا.

يشعل سيجارة جديدة، ويلاحظ شغفها بمعرفة إجابته، فيقول إنه طالما حلم بالتحول إلى شاشة ضخمة أشبه بشاشات السينما؛ ليتمكن من عرض نفسه عليها بدقة عالية.

تملك خيال ضحكة رنانة أطلقتها حين سمعت إجابته، وقالت بعدها:

– الشاشة تحتاج إلى ريموت؛ لتستطيع التنقل بين قنواتها.

جذبت انتباهه إلى نقطة مهمة، يخبرها أنه يحب أن يكون الشاشة والريموت واليد التى تقوم بالتشغيل، حتى يتسنى له عرض كل ما يريد، تصفه خيال بالطماع، فيبتسم ويقول:

– جائع لإيصال نفسى.

ينفى عن نفسه الطمع، ويخبرها أن لديه الكثير، الذى لا تسمح الظروف للعالم برؤيته، كما أنه يتلعثم فى المرات الأولى التى يقابل فيها الناس، يرتبك أكثر من اللازم، ويفشل فى جمع شتات مجهوده، وتنفر عروقه ويحمر وجهه وتنساب منه قطرات العرق لتكون المحصلة عدم الظهور بالشكل المرجو.

تبتسم خيال، وتقول:

– تحتاج لبعض الثقة بالنفس.

يهز رأسه بالإيجاب، فتكمل:

– هل تعدنى بالنجاح؟

– أعدك؟!

– نعم، عندما تعدنى فأنت تعد نفسك بالتبعية، ألست منك؟

– صحيح، أعدك يا خيال.

يأخذ نفسًا عميقًا، ويغمض عينيه:

– وأعد نفسى.

لحظاتى الخيالية تستحق منى توقفًا ما...

على مهل يقترب طفلٌ يحمل مجموعة من عقود الفل، يمد يده بينما يقول:

– الفل، عقد المحبة.

يفزع، يفتح عينيه المغلقتين فيجد طفل الفل بجواره مباشرة، فيدرك أن اللحظة طالت أكثر من اللازم لدرجة جعلت شبحًا صغيرًا يقترب منه دون أن يشعر به. خاف أكثر حين فكر أنه لو نظر يمينه لن يجدها، فظل ثابتًا على هذا الوضع لدرجة أشعرت الطفل بالتوجس من ذلك الشخص غريب الأطوار. قطع الطفل الصمت:

– فل.

قال بتردد وهو ينظر ناحية خيال:

– شكرًا.

لحسن حظه وجدها ما زالت جالسة، لم يسحبها عقله من جواره بعد.

ألحّ الطفل:

– الفل، عقد المحبة، خذ منى ربنا يسعدكما.

استسلم وأخرج من جيبه مالًا، استبدل به مع الطفل عقدًا أبيض له رائحة قوية، أعطاه لخيال، فكر للحظة وقام يركض خلف البائع المبتعد، الذى اعتقده حين رآه مقبلًا عليه قد تراجع عن الشراء.

– هل تراها؟

– مَن؟

يشير فى اتجاه خيال:

– تلك الفتاة؟!

– أنت مجنون؟!

– أرجوك رد علىّ، لقد قلت لى خذ منى ربنا يسعدكما، إذن أنت تراها.

يقلده الطفل بسخرية:

– إذن أنت مجنون.

يتحرك الطفل تاركًا إياه غارقًا فى ذهول، ينظر إلى خيال التى تضحك بقوة، يعود لها غير مصدق:

– أنتِ حقيقية أم أن الطفل من صنع عقلى أيضًا؟

تتحول ملامحها من الضحك إلى الغضب، تشعر بالغيظ من اعتقاده منذ أن قابلها بتآمر عقله عليه، تتحرك فى هذه اللحظة مبتعدة دون أن ترد عليه، ليتبعها دون تردد قائلًا:

– آسف.

كانت الكلمة كافية لتوقفها، ثم سأل بهدوء ممزوج بقلق:

– ما اسمك؟

– خيال.

المرة الأولى التى يشعر فيها بغباء شديد. طلب منها شرحًا حتى يتمكن من الاستيعاب، فاستطردت قائلة:

– أنا خيال، لكنى لست خيالًا، والدى مؤلف حكايات شهير، أتابعك منذ فترة طويلة، تعجبنى رسوماتك أكثر مما تتصور، تعجبنى لأنى أفهمها بطريقتى بالرغم من رمزيتها الزائدة، تعجبنى لدرجة جعلتنى مؤمنة بك وبنجاحك، أنت موهوب جدًا وأنا معجبة بفنك.

دُهل أكثر، رغب فى سماع تفاصيل أكثر، أخبرته عن سبب تأخرها؛ سيارتها تعطلت فاضطرت للانتظار لفترة ثم استسلمت وأغلقتها وطلبت سيارة عبر أحد التطبيقات، علقت فى الزحام لمدة طويلة حتى وصلت، وقبل باب القاعة كُسر كعب الحذاء، وحين دخلت لتهنئته وجدته محبطًا لدرجة لم تتخيلها، سايرته فى حديثه حتى حصلت منه على وعد بالنجاح، لعل هذا ما أسعدها بشدة.

يشعر بالتعجب عندما تفصح عن سر صغير داخلها، إنها لا تدخل إلى مواقع التواصل الاجتماعى إلا باسم مستعار، ولا تضع أى صور لنفسها؛ لأنها لا ترى نفسها جميلة، يطلب منها أن تغير رؤيتها لنفسه لأنها خادعة لا تعكس أى حقيقة، تعده بفعل ذلك فيبتسم.

عرفت خيال أن تحدثه مع الغرباء لفترات طويلة مستحيل، لكن المستحيل يُصنع معها الآن، هنا... يتحدثان منذ ثلاث ساعات تقريبًا، منطلق فى كلامه يشرح لها ما ينوى فعله؛ ليفى بوعده معها وكيف سيتحرك بشكل أشبه بقفزات الحصان ليتفادى الحواجز.

عرف من خيال أنها لا تستطيع التعبير عن نفسها بسهولة وتحتاج معجزة لفعل ذلك بشكل سليم من المرة الأولى، لكن المعجزة تُصنع معه الآن، هنا... خيال تتحدث عن نفسها بطريقة لو حكاها لها أحد لظنته يبالغ دون شك، لكنها أجادت التحدث فى هذه اللحظة، منطلقة فى كلامها تشرح له ما تنوى فعله لتفى بوعدها معه، كيف سترى نفسها والعالم، بشكل مختلف، أشبه بمَن زرع شبكية جديدة للعين فرأى كل شىء بشكل عكسى، يسمح له برؤية الجمال بكل مستوياته والتفاعل معه.

تشابكت أيديهما لتحتضن الأصابع بعضها بعضًا، شعرا برجفة خفيفة ارتبكت إثرها خيال للحظات وارتبك لدقائق، صمتا والابتسامة لم تصمت، وحين أمطرت السماء خفيفًا طلبت منه أن يميشيا أسفله، وصاحت:

– المطر خير.

لحظاتى الخيالية تستحق منى توقفًا ما...

لم تتصور خيال قط أن يحدث كل هذا الانجذاب المتبادل بتلك السرعة، إنها مشحونة ومنفعلة بمشاعر عذبة، ومنغمسة معه فى حالة سيظل طعمها فى حلقها العمر كله، أما هو فقد تحول من الصفر إلى الغليان، بعدما كان فى أقصى القاع صعد إلى نقطة القمة، ليشعر نفسه عملاقًا قادرًا على الوصول إلى أى بقعة فى العالم بخطوة واحدة، يرغب فى أن ينطق لها بكلمات دالة على الحب لكنه يخاف من أن تراه شخصًا متسرعًا، وهى- خيال- تنتظر سماعها، فكرت فى المبادرة وأتاها الخوف الذى ارتاده؛ لتبقى الكلمات محبوسة تحت الجلد بالرغم من جمال الحالة الخارجية.

طلب منها موعدًا آخر، واتفقا على الإفطار معًا فى الصباح، وطلبت خيال سيارة للعودة إلى منزلها؛ لأن الوقت تجاوز منتصف الليل، وقف معها منتظرًا، يتأملها بهدوء، لاحظت ذلك، فازداد ارتباكها، وعندما نظرت له بدا محرجًا. كانت المرة الأولى التى ينجذب فيها لفتاة بهذه الطريقة التى تحوى اندفاعًا غريبًا يليق بالموقف نفسه، تصل العربة، وقبل أن تركب يقول لها غير منتظر الرد:

– أنتِ أجمل من أجمل خيال رأيته، أحبك.

لا تقوى خيال على الرد، وتظل عيناها معلقة به، حتى بعد تحرك السيارة تنظر عبر الزجاج الخلفى له وهو يلوح بيده لتوديعها، يختفى عن بصرها عندما ينحرف السائق يمينًا، تشم الفل بقوة ثم تضعه جوارها، وتغلق عينيها وتحلم برقصة حالمة معه تمتد لوقت طويل يطوى المخاوف التى تظهر فجأة كالحب.

عندما تفتح خيال عينيها تفاجأ بنفسها لا ترى، تمشى حافية فى مكان مظلم يتحول فجأة لمكان منير تعرفه، تراه بقلبها الذى يملك عينين إضافيتين لزوم هذه المواقف، يدقق القلب نظره فيجده يجلس بائسًا منزويًا كما شاهدته فى أول لحظة، كان يحاول تجنب العالم بما فيه من خيال، وبعد حوار قصير تخرج معه إلى الشارع، وهناك يكتشف حقيقتّه وحقيقتها الأثيرين وتعده بلقاء صباحى، وترحل بعد أن يُسمعها الجملة الأحلى فى حياتها.

تفتح عينيها مجددًا، تظل المحاولات مستمرة متكررة النتائج حتى اللحظة التى تتوقف فيها السيارة. المحاولة الأخيرة تنجح، تجد نفسها أمام قاعة اللوحات، تنظر للسائق فتجده يطلب منها رقمًا مكررًا، فتشعر نفسها دفعته قبل قليل، تنظر إلى الساعة فى موبايلها فتجدها التاسعة والنصف فتصاب بدهشة، تنزل وقبل الدخول مباشرة ينكسر كعب حذائها، فتحول الدهشة لبسمة تمنحها يقينًا بأن ما حدث فى خيالها قابل للوصول إلى الواقع.

لحظاتى الخيالية تستحق منى توقفًا ما، ربما لأنها ستحول فى لحظة معينة إلى واقع يُعاش...


على قطب

إنها مشحونة ومنفعلة بمشاعر عذبة ومنغمسة معه فى حالة سيظل طعمها فى حلقها العمر كله




**الكاتب: على قطب**
**الناشر: دار الحكمة**

# أبطال «القاهرة السينمائى»

## أسرار وحكايات ومواجهات من كتب المهرجان



لا شك أن أى متابع لإصدارات مهرجان القاهرة السينمائى الدولى فى دورته السابعة والأربعين، المقامة خلال الفترة من 11 إلى 20 نوفمبر الجارى، قد لاحظ فارقًا كبيرًا تحريريًا وفنيًا، بعدما اختارت مجموعة بيت الحكمة للصناعات الثقافية ناشرًا رسميًا للمهرجان، لتتولى إصدار الكتب التذكارية المخصصة لتكريم رموز السينما وصنّاعها فى هذه الدورة.

وتحتل كتب التكريم مكانة خاصة فى تقاليد المهرجان، فهى لا تكتفى بالاحتفاء بمسيرة الفنانين، إنما تحفظ سيرهم وتجاربهم وشهادات معاصريهم فى إصدارات توثق أثرهم فى تاريخ الفن السابع.

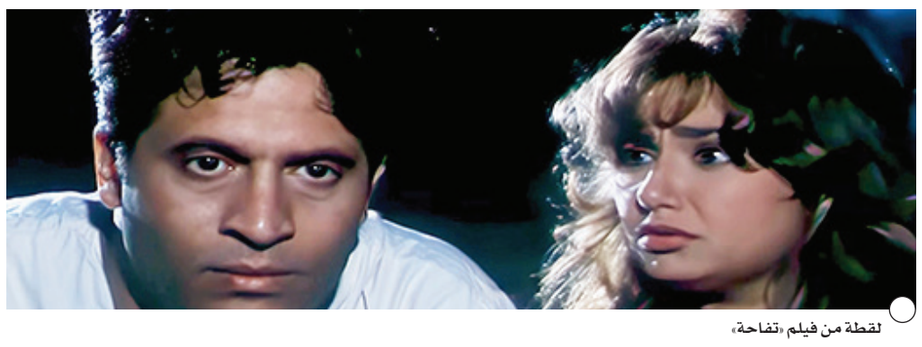
«حرف» تنشر أجزاءً من بعض كتب المهرجان، وهى تشكل، مع تراكمها، مكتبة مرجعية للسينما المصرية والعربية.

## تفاحة

«أنا لا أُخرج أفلامًا لكى ينظر المشاهد من شباك ويشاهد الواقع كما هو، بل أُخرج لكى أفتح له بابًا ليدخل إلى واقع آخر، واقع موازٍ يحكمه المنطق الخاص بالفيلم لا بقوانين الشارع».

هذا ما يقوله فنان السينما المخرج الراحل رأفت الميهى فى معرض حديثه عن أسلوبيته الإخراجية، التى تحتوى على توليفة تستعر من الواقع ما يلزم لطهو يمزج الواقعى بالمتخيل، دون أن يفقد الإحساس بالواقع منسوبه الافتراضى، خلطة لا يُدرك كُنهها سواه، ولا يُمكن كذلك لأحد غيره أن يُقدم أطباقها.

# المجتمع المصرى بين «الغواية» و«الابتزاز»



لقطة من فيلم «تفاحة»



رأفت الميهى

الفيلم حصد جائزة المسابقة الدولية لمهرجان القاهرة السينمائى فى دورته العشرين

فقد قدّم للسينما الروائية الطويلة ١٢ فيلمًا، بالإضافة إلى مسلسل تليفزيونى وحيد «وكالة عطية»، هذا بالإضافة إلى صياغته الدرامية لنحو ثلاثين عملًا سينمائيًا ودراميًا، ومن بين هذه الأعمال المتعددة الأجناس، يبرز فيلمه «تفاحة» «١٩٩٦»، الذى اختارته لجنة تحكيم الناقد الإيطالى الكبير «جيان لويجى روندى» أفضل فيلم فى المسابقة الدولية للدورة العشرين من مهرجان القاهرة السينمائى الدولى.

تُرى ما الذى لفت الأنظار حقًا فى هذا الفيلم؟

للإجابة عن هذا السؤال، ينبغى أولًا النظر إلى الخريط السردية للفيلم، التى تدور حول «زينات» «ليلى علوى» الملقبة بـ«تفاحة»، فى استعارة مباشرة عن الغواية، وزوجها «حسن» «ماجد المصرى»، اللذين يواجهان ابتزازًا من المجتمع لوأد حبهما، ما يجعل حياتهما أمام اختبار صعب، فهل ينجحان فى عبور أزمتهما؟

حكاية قد تبدو اعتيادية ومألوفة، لكن سيناريو رأفت الميهى يخلق عالمًا على الرغم مما يُظهر من واقعية ظروفه وأحواله، فإنه يبتعد فى الآن نفسه عن مرادفات هذا الواقع، ويخلق نسيجًا قائمًا بذاته، منفردًا عن مَن سواه.

### 1 الخالق والمخلوق

تبدأ المشاهد الأولى من الفيلم، بصوت الراوى العليم صاحب البيانولا «على حسنين»، الذى يسير فى شوارع القاهرة وبصحبته آلته الموسيقية، يتصاعد صوته قائلًا إننا فى عام ١٩٩٦، وفى هذا العام اتفقت الفنانة ليلى علوى مع الفنان ماجد المصرى على تصوير فيلم يُدعى «تفاحة»، وبذلك يُصبح هذا المشهد، المعتمد تكنيكه على كسر الإيهام، مدخلًا ومفتتحًا، يُشير إلى أن ما سنراه قصة خيالية، من صنع راوٍ ما، هو مَن يملك مفاتيح خلق هذه الشخصيات وشفرات حيواتهم، بل وسيتابعهم من بعيد كذلك، دون أدنى محاولة منه للتدخل فى شئونهم، أو لاستعدال مصائرهم التى يرون أنها لا فى حاجة للصيانة فحسب، لكنها تستدعى التدخل الإلهى.

تتوالى المشاهد التى تكشف تدريجيًا عن عالم الشخصيات، حسن وزينات حديثى الزواج بعد سنوات من الاقتران العاطفى، سعيدين ببعضهما البعض، ولا يعكر صفو حياتهما شىء، وعلى حين فجأة، تتبدل حياتهما، على إثر طلب «قدرية» «ماجدة الخطيب»- مديرة زينات- الزواج من زوجها علاء ولى الدين سعيًا لإنجاب طفل، وفى تلك الأثناء تقتحم «جانيت» «هالة صدقى» حياة حسن الفطاطرى عارضة الزواج المؤقت منه حتى وفاتها المتوقعة قريبًا بسبب مرضها.

وهكذا يُمكن قراءة الفكرة العامة للسرد، من واقع زاوية وقوع الإنسان فى براثن مجموعة من الخيارات الصعبة، حينها هل سُيحسن التصرف والاختيار، أم سيغرق فى دوامة متلاحقة من الهبوط؟

وهذا بالتحديد ما يعكف السيناريو على تنفيذه، إذ يعمل على مدى الرقعة السردية على خلق عوائق وعراقيل أمام أبطاله لا تكاد تتوقف، كلما عبر أحدهم حاجزًا ما، سيُباغت بآخر لم يكُن فى الحسبان، وكأن مسار قصتهما ما هو إلا تجسيد مثالى للحياة بكل ما تنطوى عليه من احتكاكات وصراعات.

### 2 مَن الذى لا يحب حسن وزينات؟

يزداد الحصار على «حسن» و«زينات» وعندها تصبح حياتهما جحيمًا، وكأن العالم الخارجى يحسدهما على ما هما فيه من سعادة حقيقية، بينما الآخرون يرفلون فى وهم، على الرغم من رفاهية نمطهم المعيشى، لكن الحقيقة أن هذا الخناق المنصوب أركانه عليهما، ليس إلا رغبة فى استعارة هذه الحياة، ولو لوقت محدود.

وحينها لا بد أن يُدافع البطلان عن كيانهما ضد هذا الغزو الفجائى، الذى لا يسعى لامتلاكهما فقط، لكنه يرغب كذلك فى الاستيلاء على حياتهما، فهل يملكان من الأسلحة ما يكفى لصد هذه العدوان؟

بالنظر إلى تكوين شخصيتى حسن وزينات يُمكننا القول بأنهما Anti-Hero، فهما لا يملكان من أمرهما شيئًا، لذا يلجآن إلى الاستكانة والصبر حتى تعبر تلك الموجة العالية، أليس ذلك ما يأمر به المولى عز وجل؟

ومن هذه النقطة، ستتآكل الفرضية التى تسعى الحكاية لإثبات صحتها، وهو ما نراه فى المشهد الختامى، حيث تمنح قدرية الحرية لزينات، وعلى الجانب الآخر تضع جانيت مولودها من حسن، ثم تفارق الحياة كما زعمت من قبل، وهكذا أتت نتيجة صبرهما خيرًا.

لحظة واحدة.. هذا ما جرى فى الفيلم، لكن هل يمكن أن يحدث فى الواقع؟ والإجابة بالتأكيد تكمن بداخلنا.




**من كتاب «أفلام الهرم الذهبى»**
**تأليف: خالد عبدالعزيز**

مهرجان القاهرة السينمائي الدولي ٤٧



فى أربعينيات القرن الماضى تقاطع مساران جماليان وسرديان، أحدهما قادم من الأدب القوطى، والآخر نابع من جماليات حركة التعبيرية الألمانية، ونتج عن هذا التقاطع نوع سينمائى هجين يُعرف بـ«النوار القوطى» (Gothic Noir).
ازدهر هذا النوع فى السينما الأمريكية، وأينعت ثماره عن عدد من الأفلام التى تكشف عن منطقة مشتركة بين الرعب والغموض والتشويق النفسى والارتياب. خصوصًا تلك التى وضعت المرأة داخل فضاء منزلى مغلق، وجعلت من الماضى الغامض والزوج المريب واضطراب الإدراك مصادر أساسية للخوف. منها «ريبيكا» (Rebecca 1940) ألفريد هيتشكوك، «القلق» (Gaslight, 1994)، جورج كيوكر، «اسمى جوليا روس» (My Name is Julia Ross, 1945) جوزيف هـ. لويس، «الوشاح السابع» (The Seventh Veil, 1945) كومبتون بينيت.

# النوار القوطى

## عن أفلام الرعب والغموض والتشويق النفسى

نشأ الأدب القوطى فى أوروبا خلال النصف الثانى من القرن الثامن عشر، ثم بلغ ازدهاره فى العقود الأخيرة منه وتداخل بصورة وثيقة مع الأدب الرومانسى فى أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر، عندما جنحت مخيلة الشعراء والكتاب نحو أطلال القصور والقلاع المهجورة واستقوا منها حكاياتهم الغرائبية.

تؤرخ المصادر الأدبية عادةً نشأة الرواية القوطية الحديثة برواية الكاتب الإنجليزى هوراس والبول «قلعة أوترانتو» (The castle of Otranto)، التى نُشرت للمرة الأولى عام ١٧٦٤. وفى طبعتها الثانية الصادرة عام ١٧٦٥، أضاف «والبول» لها عنوانًا فرعيًا «قصة قوطية» (A Gothic Story) لتصبح نقطة انطلاق أساسية فى تاريخ هذا الجنس الأدبى.

تتكرر فى الحكايات القوطية عناصر المكان المعزول ذى الماضى المشئوم، والبطلة المحاصرة داخل فضاء لا تملك السيطرة عليه، والسلطة الذكورية التى تحجب عنها الحقيقة، يتأرجح السرد فى هذا النوع بين الشك والجنون، وبين وجود قوى ماورائية «كالأشباح واللعنات» وبين كون هذه المظاهر مجرد هلوسات وتجليات للاختلال العقلى والارتياب لدى الشخصيات، كل هذا يدعمه ماضٍ غامض غائب يعود لمطاردة الحاضر، حيث تلعب الجرائم القديمة، والأنساب المجهولة، والوصايا السرية دورًا محركًا للحبكة، فينتج توترًا متصاعدًا عبر إخفاء الحقائق، والتشكيك فى الواقع، والتركيز على الخوف مما هو قادم.

أما الفيلم «نوار» فقد ارتبط بالسينما الأمريكية فى الأربعينيات والخمسينيات، وتبلور كمصطلح نقدى فرنسى بعد الحرب، بعدما استخدمه الناقد نينو فرانك عام ١٩٤٦ لوصف مجموعة من الأفلام الأمريكية ذات النبرة القاتمة والتشاؤمية. واستفاد النوار من جماليات التعبيرية الألمانية، ولا سيما فى توظيف الظلال والتباين الحاد والإضاءة المنخفضة، لكنه لم يكن مجرد امتداد مباشر لها، فقد تضافرت معه تقاليد سردية أخرى لتكوين أسلوب سينمائى قائم على الجريمة، والالتباس الأخلاقى، والاغتراب، والقلق، والشخصيات العالقة فى مصائر تبدو أكبر من قدرتها على التحكم فيها. تقاطع النمطان وامتزجا سينمائيًا فى أربعينيات القرن العشرين، ولا سيما مع ظهور الفيلم نوار فى سياق اجتماعى ونفسى مشحون بتداعيات الحرب العالمية الثانية، إذ استوعب النوار عددًا من العناصر الجمالية والسردية القوطية، بينما عكس فى ظهوره الهوليوودى بعد الحرب حالة من التشاؤم والقلق والارتياب إزاء التحولات الاجتماعية والسياسية التى شهدها المجتمع الأمريكى.

فظهرت، على سبيل المثال، شخصية «المرأة المُغوية» (Femme Fatale)، التى قرأها بعض نقاد الفيلم نوار بوصفها تجسيدًا لمخاوف مرتبطة بتحولات أدوار النوع الاجتماعى فى المجتمع الأمريكى بعد الحرب، فى وقت كانت فيه ملايين النساء قد دخلن سوق العمل خلال الحرب، قبل أن يواجهن ضغوطًا متزايدة لمغادرتها مع عودة المحاربين إلى الحياة المدنية.

فى المقابل، انقلبت هذه المعادلة فى الأفلام القوطية النسائية ذات الصلة بالنوار، إذ حل الزوج أو الحبيب المسيطر، الذى يضلل البطلة ويتلاعب بإدراكها، محل شخصية المرأة المغوية. وأصبحت هذه الأفلام تعبّر عن مخاوف نسائية مرتبطة بتحولات أدوار النوع الاجتماعى فى زمن الحرب وما بعده، وتحوّل البيت والزواج فى المخيلة السينمائية إلى فضاء محتمل للحصار والارتياب.

لا يمكن القول إن «النوار القوطى» طرق أبواب السينما المصرية كاختيار واعٍ أو معلَن من الكُتّاب والمخرجين، لكنه بالأحرى جاء متخفيًا فى عباءة أنماط سينمائية سائدة، كالجريمة، والميلودراما، والتشويق النفسى، إذ استوعبت سماته البصرية والنفسية وأعادت إنتاجها فى قالب محلى فريد، تحول فيه الخوف من العوالم المجهولة إلى صراع أسرى وبرجوازى على الميراث والذاكرة والهوية. وإذا كانت القوطية التقليدية تجعل المكان حاوية للماضى، فإن الأفلام المصرية التى تقترب من هذا التقليد تبدأ تدريجيًا فى نقل الماضى من المكان إلى العلاقات ثم من العلاقات إلى الهوية، ووصلت إلى الصورة السينمائية نفسها.

وتجسد ذلك فى أعمال قامت بالأساس على البطولة النسائية لنجمات مثل فاتن حمامة ومريم فخرالدين، ومخرجين أصحاب بصمة مميزة فى أفلام الجريمة والتشويق النفسى والغموض مثل عزالدين ذوالفقار، وكمال الشيخ.

يمكن أن نتلمس إحدى البدايات المبكرة مع فيلم «أنا الماضى، ١٩٥١» للمخرج عزالدين ذوالفقار. تقوم حبكة الفيلم على خطة الانتقام الممنهجة التى يدبرها حامد بسيونى «زكى رستم» للثأر من ابنة الرجل والمرأة اللذين تسببا فى دخوله السجن، فيتزوجها ويدفعها إلى حافة الانهيار النفسى.

تتمثل عناصر النوار القوطى فى الفيلم، بدءًا من العنوان نفسه، يصبح «الماضى» القوة الفاعلة التى تتسلل إلى الحاضر فى صورة رجل عاد بعد سنوات ليجعل حياة امرأة شابة امتدادًا لجريمة لم ترتكبها.

واللافت أن الفيلم يكشف للمُشاهد مبكرًا عن حقيقة المؤامرة، فلا يقوم التشويق على سؤال «مَن يفعل ذلك؟» بقدر ما يقوم على مراقبة تأثير الخطة على البطلة. وهنا يتقاطع الفيلم مع أحد المبادئ الأساسية فى النوار القوطى: المرأة تعرف أن شيئًا ما ليس على ما يرام، بينما يعمل المحيطون بها على جعلها تشك فى إدراكها.

تتغير دلالة المكان فى الفيلم أيضًا، إذ يتحول القصر من فضاء قوطى تقليدى إلى أداة سلطة، مصدر قوة البطل التى يتحدى بها القدر، امتداد مادى لسلطته وماضيه.

وتساعد الإضاءة المنخفضة «Low-Key Lighting» والتباين بين النور والظل «Chiaroscuro» على خلق جو يقترب من جماليات النوار، وكذلك الأخلاقيات الملتبسة لدى البطل، والجريمة التى تقوم عليها حبكة الانتقام، وتقصى حقيقة التصرفات الغرائبية التى توهم البطلة بالجنون. بينما تضيف مشاهد ترويع البطلة عناصر رعب صريحة، من بينها ظهور الخادم فى هيئة مخيفة. وبذلك يجتمع الماضى والجريمة والفضاء المغلق والتلاعب النفسى داخل بنية سردية واحدة.

وانتقالًا من غموض حبكة الانتقام فى قصر حامد بسيونى إلى الخرافات المنسوجة حول أشباح قصر المغاورى وساكنيه فى فيلم «القصر المعلون، ١٩٦٢» للمخرج حسن رضا، يدخل المشاهد عالم الفيلم رفقة المحامى القاهرى حسن «صلاح ذوالفقار» الذى أتى لمدينة المنصورة لإتمام نقل أملاك فهمى بيه «محمود المليجى» لابنته الوحيدة يسرية «مريم فخر الدين». قبل أن يجد نفسه فى مواجهة سلسلة من الأصوات والأشباح والحوادث الغامضة التى تحاصر الفتاة وتدفعها إلى الشك فى إدراكها.

يؤسس المخرج الأجواء الغرائبية والخرافات حول القصر من المشاهد الافتتاحية، يشبه فى ظاهره القصور المهجورة، تبتلعه الأشجار المحيطة به، ولا يختلف داخله كثيرًا، إذ يخيّم الظلام عليه، وتعكس أنماط الديكور ظلالًا كثيفة على جدرانه.

تتضح الأجواء المريبة مع انكشاف الصراع العائلى بين نجية «علوية جميل» وشقيقها فهمى بيه حول حرمانها من الميراث.

تتوهم يسرية أنها شهدت مقتل أبيها رغم بقائه حيًا، يناديها طيفه كل ليلة خارج نافذتها، فتفقد قواها العقلية تدريجيًا بينما يؤكد الجميع عكس ما تراه، لتصبح العائلة ذاتها مصدر تهديد حتى تلجأ للهرب، وهى صرخة استغاثة تتكرر فى أغلب أفلام النوار القوطى، كما فعلت بطلة فيلم «أنا الماضى».

يصبح القصر فى الفيلم تجسيدًا لصراع الأسرة على الملكية، ويتحول المحامى القادم من الخارج إلى عنصر نوار واضح: شخص يدخل عالمًا مغلقًا تحكمه الأسرار، ثم يبدأ فى تفكيكها بحثًا عن تفسير عقلانى لما يبدو فى البداية خارقًا للطبيعة.

عند هذه النقطة يتحول النمط من الغرائبية القوطية إلى غموض النوار، إذ يستعين السيناريو بحيلة الشبيه «Doppelganger» لإزالة الالتباس الماورائى.

تصل بنية النوار القوطى إلى تحول أكثر تعقيدًا فى «الليلة الأخيرة ١٩٦٣» لكمال الشيخ، سيناريو وحوار يوسف السباعى وصبرى عزت، عن الرواية القوطية «السيدة المجهولة» (To See A stranger, ١٩٦١) للكاتبة مارجريت لين. يبدأ الفيلم من وضعية قوطية مألوفة، امرأة تستيقظ لتجد نفسها داخل حياة لا تعرفها، وجميع من حولها يؤكدون أنها امرأة أخرى. نادية مقتنعة بأنها نادية، بينما يعاملها المحيطون بها باعتبارها فوزية، زوجة شاكر وأم سامية.

ثمة عوامل أسهمت فى تميز هذا المثال كنوار قوطى بصبغة مصرية، أولًا خبرة المخرج كمال الشيخ فى أفلام التشويق التى تميل نحو توظيف جماليات الفيلم نوار مثل «المنزل رقم ١٣»، و«اللص والكلاب» وغيرهما، ثانيًا رواية الأدب القوطى المقتبس منها الفيلم تركز على التضليل النفسى «Gaslighting»، وسلب هوية وذاكرة بطلته.

تقوم الحكاية فى أصلها على أساس قوطى يشبه الحكاية الفلكورية «ذو اللحية الزرقاء» لشارل بيرو، لكن بدلًا من أن تكشف نادية عن الغرف السرية فى قصر زوجها المستبد لتعثر فى النهاية على زوجاته المغدورات، تزيح طبقات اللغز واحدة وراء الأخرى عن هويتها الحقيقية، فى سرد مُفيد بوجهة نظرها يتراوح بين الشك واليقين، قائم على أسلوب التضليل الذى يتقنه زوجها.

يقلب كمال الشيخ المعادلة جذريًا. فى الفيلم القوطى التقليدى يذهب الإنسان إلى مكان غريب، فيبدأ المكان فى زعزعة إحساسه بالواقع. أما هنا، فلا يحتاج الخوف إلى قلعة مهجورة أو أشباح أو أصوات ليلية، إذ يغدو الواقع العادى نفسه مصدرًا للشك.

وبما أن الحكاية معنية بالهوية المسلوبة والذاكرة المضللة فى المقام الأول، يستحيل المكان «منزل الزوجية» معها إلى جزء أساسى من الهوية المزيفة، لا وجود هنا لظلال سوداء، ولا إضاءة منخفضة، ولا أصوات مخيفة تفقد البطلة صوابها، كل ما حولها يبدو طبيعيًا، بل إن المشكلة تكمن تحديدًا فى طبيعة هذا العالم. لذلك تكتسب المرايا كموتيف مرئى فى الفيلم أهمية خاصة، يمكن قراءتها من خلال مفهوم «مرحلة المرآة» عند جاك لاكان، حيث يربط بين التعرف على صورة المرء المنعكسة بتشكل الأنا لديه، فى عملية تجمع بين التعرف وسوء التعرف فى الوقت نفسه. تنظر نادية إلى المرآة بحثًا عن تأكيد بصرى لهويتها، لكن الصورة التى يفترض أن تكون أكثر الأشياء قدرة على طمأنتها لا تمنحها اليقين. تصبح المرآة، بدلًا من أن تثبت وجود الذات، أداة تكشف وتزيد اغترابها عنها.

يحضر الماضى فى الفيلم بطريقة مختلفة أيضًا فى شخصية فوزية، الحاضرة بهويتها المفروضة على نادية، الغائبة بجسدها، إنها شبيهة بالأثر القوطى للموتى الذين لا يختفون تمامًا من عالم الأحياء، مثل شخصية «ريبيكا» فى فيلم هيتشكوك.

والفارق الأهم أن نادية لا تكتفى فى النهاية بأن ينقذها المحقق الخارجى، بل تستعيد قدرتها على اتخاذ القرار. وهذه النهاية تجعل الفيلم يتجاوز نموذج البطلة التى تنتظر إزالة اللغز عنها إلى امرأة يصبح الصراع من أجل هويتها جزءًا من فعلها هى.

يمكن قراءة هذا التحول كذلك فى ضوء التغيرات التى شهدها موقع المرأة المصرية خلال تلك الفترة، مع اتساع حضورها فى التعليم والعمل والحياة العامة فى ظل سياسات الدولة الناصرية. ولا يعنى ذلك أن هذه التحولات تفسر بصورة مباشرة قرار الفيلم أو نهايته، وإنما يتيح قراءة اختلاف نادية عن بطلات الأفلام السابقة ضمن سياق ثقافى أصبحت فيه صورة المرأة الفاعلة أكثر حضورًا. وليس من المصادفة أن فاتن حمامة نفسها قدمت فى العام ذاته تقريبًا «الباب المفتوح، ١٩٦٣»، جسدت شخصية ليلى، الشابة التى تنخرط فى النضال الوطنى وتسعى فى الوقت نفسه إلى التحرر من القيود الاجتماعية والأسرية المفروضة عليها.

لم يختفِ نمط النوار القوطى من السينما العالمية، لكن هدأت وتيرته، وسط ازدهار أنماط أخرى، وكذلك فى السينما المصرية، كانت سماته وجمالياته تعاود الظهور من وقت لآخر ممتزجة مع أنماط أخرى. فى «البيت الملعون» لأحمد الخطيب، تعود القوطية بصورة أكثر مباشرة إلى السينما التجارية فى فترة الثمانينيات.

تعيش مديحة بطلة الفيلم «ماجدة الخطيب» فى منزل معزول، تطاردها هلاوس وكوابيس تتأرجح بين عالم الأشباح الفعلى والاختلال العقلى، قبل أن يكشف السيناريو عن أن مصدر الرعب ليس خارقًا، بل متجذر فى جريمة قتل غامضة راح ضحيتها والدها.

يوظّف الفيلم ثيمة «الشبيه» بشكل حرفى ومباشر هذه المرة، إذ يُسقط طبيبها صلاح «كمال الشناوى»، العاشق القديم للأم المقتولة، هويتها على ابنتها مديحة لتماثلهما الجسدى، فتتحول البطلة إلى أسيرة ماضٍ ليس ماضيها. يحضر العنصر الخارق هنا بقوّة أكبر من بقية الأمثلة مثل «شبح طفلة صغيرة، اليد المدفونة، اضطرابات المكان»، قبل أن يُرد فى النهاية إلى تفسير جنائى- نفسى صرف، فى نمط يكرر بنية «القصر الملعون» من حيث تذبذبه بين الماورائى والعقلانى، لكنه يُفرد مساحة أوسع للعنصر الخارق قبل حسم اللغز، وفى هذا النموذج لا يعود الفضاء المكانى ملعونًا بسبب قوة خارقة، لكن لأن جريمة الماضى لم تتوقف عن إنتاج آثارها فى الحاضر.

إذا كانت الأفلام السابقة نقلت الخوف تدريجيًا من القصر إلى البيت ثم إلى الذاكرة، فإن «ديكور، ٢٠١٤»، لأحمد عبدالله السيد، يدفع هذا الانتقال إلى نهايته المنطقية، الصورة السينمائية نفسها، حيث يستدعى «الليلة الأخيرة» بوضوح، لكن لا يكرر حبكته. بطلته مها، مهندسة ديكور، تجد نفسها عالقة بين واقعين، حياة عملية زوجية دون أولاد، وأخرى تصبح فيها زوجة لرجل آخر وأمًا لطفلة صغيرة.

الإحالة إلى «الليلة الأخيرة» مهمة هنا لأنها تنقلنا من سؤال الهوية داخل الحكاية إلى سؤال الهوية داخل السينما، لأن مها لا تبحث عن حقيقة يخفيها عنها الآخرون، لكنها تخلق، من خلال عملها فى الديكور، وحبها للسينما المصرية الكلاسيكية، عالمًا بديلًا تستطيع أن ترى نفسها داخله.

لهذا يقوم الديكور الذى تعمل عليه بوظيفة القصر القوطى نفسه. القصر التقليدى يحتفظ بسر الماضى ويحاصر الشخصية داخله، أما هنا فيصنع واقعًا بديلًا يحتفظ باحتمال حياة أخرى.

وإذا كان القصر القوطى يخفى ما حدث، ففى فلمنا هذا يخفى ما كان يمكن أن يحدث.

ويمكننا فهم وتأويل القرار الإبداعى للتصوير بالأبيض والأسود دون اختزاله فى كونه علامة على «الفيلم نوار». فاختيار الصورة أحادية اللون يرتبط أيضًا بعلاقة البطلة بالسينما المصرية الكلاسيكية وبالأفلام التى تستدعيها ذاكرة الفيلم، على رأسها «الليلة الأخيرة»، فيصبح الأسلوب البصرى جزءًا من بناء الوهم نفسه. المتفرج، مثله مثل مها، لا يملك منذ البداية يقينًا كاملًا بشأن العالم الذى يراه. وهنا يبلغ التمثّل المصرى للنوار القوطى شكلًا معاصرًا «ميتا- نوار قوطى»، لم يعد المكان فيه يحاصر الشخصية، بل الصورة نفسها. بمعنى لدينا شخصية ومتفرج يحاولان معًا معرفة أى العالمين حقيقى.

فى ختام هذه القراءة، يكشف تتبع مسار تمثلات «النوار القوطى» فى السينما المصرية عن أن هذا الهجين السينمائى لم يكن استيرادًا شكليًا أو تقليدًا أعمى للنموذج الهوليوودى، لكن تمثل فى بنية قابلة لإعادة التشكيل مع أنواع رئيسية أخرى، حيث أزيحت الأرواح الخارقة والقلاع الأوروبية المتهدمة لصالح دراما منزلية وبرجوازية، جعلت من البيت العائلى، والصراع على الميراث، والذاكرة، والتضليل النفسى مسرحًا حقيقيًا لمخاوف الذات الأنثوية، وتغيرت معه دلالة الخوف بارتحاله إلى سياق مختلف، من الأشباح إلى الأسرة، ومن القصر إلى البيت، ومن الجريمة القديمة إلى الذاكرة، ومن الذاكرة إلى أزمة الهوية، ومنها إلى الوهم السينمائى.

**من كتاب «نزهة ليلية.. قراءات فى أفلام النوع»**
**تحرير: كريم الدليل**



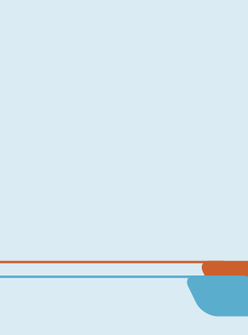
لقطة من فيلم «الباب المفتوح»

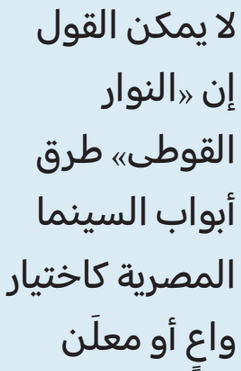
هذا الهجين السينمائى لم يكن استيرادًا شكليًا أو تقليدًا أعمى للنموذج الهوليوودى



لقطة من فيلم «أنا الماضى»

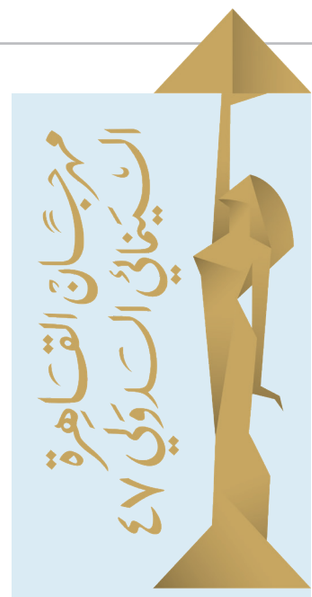
لا يمكن القول إن «النوار القوطى» طرق أبواب السينما المصرية كاختيار واعٍ أو معلَن من الكُتّاب والمخرجين





«النوار القوطى» دخل السينما المصرية متخفيًا فى عباءة أنماط سينمائية سائدة كالجريمة والميلودراما والتشويق النفسى






المستقبل ليس سارًا على الإطلاق أو على الأقل فإن الصراع مستمر والدنيا ليست صافية


آسر ياسين

كان حلمى منذ بداية طريق التمثيل أن أقوم بأداء دور فى فيلم لأستاذ داود





# فرصة العمر

يحكى آسر: «فى أثناء وجودى فى موقع تصوير (عمارة يعقوبيان) فى دور الإرهابى رقم واحد- أقصد فى دور ثانوى صغير - اتصل بى أ. داود عبدالسيد ليحدثنى عن فيلم (رسائل حب) المشروع الذى لم ينفذ، ولكن الاتفاق بعد ذلك تم مع المنتجة إسعاد يونس على «رسائل البحر». كنت مرعوبًا من العمل فى فيلم بطولة مع أستاذ داود عبدالسيد، ذاكرت جيدًا، فقد كان هذا حلمى منذ بداية طريق التمثيل أن أقوم بأداء دور فى فيلم لأستاذ داود. كان عندى ٢٨ سنة أصغر ممثل قام بدور بطولة معه».

## آسر ياسين يحكى: أيامى مع داود عبدالسيد


لقطة من فيلم «رسائل البحر»




داود عبدالسيد

معظم الشخصيات فى «رسائل البحر» لها ظاهر وباطن

إنتاج الشركة العربية للإنتاج والتوزيع، وبدعم من وزارة الثقافة المصرية كما نقرأ على العناوين «رسائل البحر»، بعد عنوان الفيلم الاسم الأول آسر ياسين، وتتوالى الأسماء: بسمة، محمد لطفى، مى كساب، ضيف شرف أحمد كمال، ظهور خاص للفنان صلاح عبدالله، المخرج المنفذ أسامة العبد، تسجيل صوتى ومكساج جمعة عبداللطيف، موسيقى راجح داود، منتج فنى إيهاب أيوب، مونتاج منى ربيع، ديكور وإدارة فنية أنسى أبوسيف، مدير التصوير أحمد المرسى، تأليف وإخراج داود عبدالسيد. التترات على موج بحر هادئ وصياد يجد زجاجة بها رسالة يمسكها، ويستعيد بالله ثم يلقيها فى البحر.

المشهد الأول لشقيق البطل «أسامة العبد» يراجع معه الميراث، يقرر يحيى «آسر ياسين» من خلال تهتهة ملحوظة أنه «هيقفل الفيلا ويقعد فى شقة إسكندرية، البيت بقى كبير عليك، العالم بقى صغير قوى علىّ. طول عمرى قاعد فى البيت لوحدى، عمرى ما كان عندى حياة خاصة»، الأخ يركب سيارته مع أسرته، يحيى يغلق نافذة ويفتح نافذة أخرى على البحر، مقدمة تلخص المشاهد ما حدث ليحيى، وتشرح عنه أنه كان فى القاهرة وانتقل إلى الإسكندرية، يكمل لنا الحكى بتعليق خالٍ من التهتهة «شفت البحر وحسيت إنه بينادينى، تحولت من طبيب إلى صياد سمك»، نشاهده يصطاد من البحر كما الهواة بسنارة، ثم يبيع السمك ليحصل على دخل ما.

ينزل سلالم داخل بناية قديمة، يدق باب تخرج كارلا «سامية أسعد» تصرخ وتحضنه «يحيى.. نينة هتفرح بيك قوى»، تأخذه إلى نينة «المخرجة والناقدة نبيهة لطفى فى أول دور تمثيلى لها» تعيد له ذكريات عنه من طفولته، يبتسم خجلًا، وهى تروى عن طفولته الشقية، تتحدث بلكنة أجانب تمصروا، تحكى له عن تاريخ البيت، يختفى صوتها ويدخل تعليق بصوته عن مدينة الإسكندرية التى بها من ريحة زمان، تتحرك الكاميرا فى حركة استعراضية تستعرض عمارة البيوت، العمارة الأوروبية بنقوشها القوطية، ترحم من المخرج على جمال سيؤول إلى زوال.

يحيى يتجول ويصل إلى بار يجلس فيه قابيل «الممثل محمد لطفى الذى اكتشفه خيرى بشارة، وقدمه فى مهنته الأساسية ملاكمًا شعبيًا فى فيلم كابوريا» يشرب يحيى للمرة الأولى، ويسقط مغشيًا عليه، يستيقظ فى مكان غريب، يقلب محفظته، ويجد أنه لم يُسرق منها شىء، يعود إلى البار ويسأل «مين اللى روحنى إمبارح؟»، نعرف أنه قابيل «محمد لطفى». فى تجواله الثانى بالمدينة يسمع عزف بيانو آتيًا من شرفة ينجذب إليه، ويبقى طويلًا يستمع ثم يصرخ، برافو كما لو كان فى حفل أوركسترالى، قطع عليه فى الحجز، يبادره الضابط «سُكر وعربدة وإزعاج سكان» يحيى يقول «الممزيكة» بتهتهة، فيقول الضابط: «إنت لسه سكران»، يقدم المخرج صورة غير نمطية لضابط تسامح مع حالة شاب سكران لم يؤذِ أحدًا.

يعود يحيى إلى نافذة الموسيقى، ولكنه لا يسمع عزفًا هذه المرة، يهطل المطر وتعبر بجواره سيدة أنيقة بشمسية، ترتدى بالطو أحمر وشالًا أسود وبوطًا أسود «الممثلة بسمة فى أول ظهور لها بالفيلم بعد ١٥ دقيقة، وبعد تقديم يحيى وعالمه القديم والجديد» تحادثه بلطف «تمشى معايا تحت الشمسية؟» يدعوها إلى بيته، تقبل الدعوة لشرب الشاى، يتعارفان، يحيى وهى نورا تقول «بس ده مش بيت صياد، يرد بتلعثم، بيت العائلة»، تنام بجوار المدفأة، الأجواء أوروبية أو أرستقراطية مصرية، تترك الكنبة وتنام بجواره، يقول «معايا عشرين جنيه، حضرتك عاوزة كمان»، لا شك أن الجمهور ضحك فى أثناء العرض كما ضحك فريق التصوير فى الموقع، فقد أضاف الممثل المبتدئ كلمة حضرتك من عنده فى الحوار المكتوب، وتركها المخرج إذ وجدها تؤكد سذاجة شخصية يحيى وأصله الطيب فى التعامل مع كل الناس.

سردت المقاطع السابقة من الفيلم وفيها حافظ المخرج على أسلوبه فى تسمية الشخصيات بأسماء لها دلالات منبثقة من التراث، يحيى وأتذكر «يا يحيى خُذ الكتاب»، دعوة من الله ليتعلم، واسم فتاة الليل نورا، الرقيقة المجبرة على أقدم مهنة فى التاريخ، وقابيل فتوة البار الذى لا يضرب أحدًا، فقط يخيف الزبائن بشكله الذى يوحى بالشر.

وضع المخرج المؤلف يحيى فى مواجهة عالم حقيقى ليس كعائلته التى امتلكت ثراء قديمًا، وسيكتمل التعارف مع الحاج إبراهيم الذى يرغب فى طرد السكان وهدم العمارة ذات المعمار القديم ليبنى برجًا قبيحًا ويبيع شققه، وسيتعرف يحيى على فتيات البار صديقات قابيل، وعلى قابيل نفسه مريض الصرع وسيساعده فى علاجه، ينفق عليه من فلوس الصيد القليلة، وحين تحدث نوة ولا يتمكن من الصيد يصرخ غاضبًا، ينهار وينام على الصخور، وحين يصحو يجد زجاجة بها رسالة، علامة كعلامات الحكايات القديمة، رسالة مكتوبة بحروف لاتينية للغة لا يعرفها، يجرى بحثًا تساعده فتيات البار. طريقة رسم الشخصيات العاملة فى الكباريه لا تبتعد عن تراث السينما المصرية فى مراحل ازدهارها، هن فتيات طيبات تجبرهن الظروف على هذه المهن.

يحيى بعد إخفاق الصيد بسبب النوة يبيع ملابس له ليحصل على أى نقود لعلاج قابيل، على الجانب الآخر، كارلا من أصل طليانى كانت بينهما قصة حب قديمة، لم تكمل أى علاقة بالحب وسيحكى لنا المخرج كيف وقعت فى غواية مع إحدى الزبائن، وأقامت معه علاقة مثلية قطعت على يحيى طريق العودة لها، فيعود إلى نورا ويحاول أن يمنعها من الاستمرار فى مهنتها، ولكنها لا تستطيع.

رحل يحيى للتعرف على الحياة الحقيقية توازى تحمل المدينة من مدينة الجمال الذى يظهر فى المعمار والموسيقى وعلاقات المحبة، إلى دور مدينة تتلاشى وتفقد جمالها. كذوق شخصى لا أحب اختيار داود عبدالسيد لشخصيات النساء فى أفلامه، البطل هو يحيى ومن حوله «نورا، كارلا، بيسة وفتيات البار»، كلهن وسائل فقط، ليكتشف حياته الجديدة ويشفى من التلعثم، لن يعود إلى مهنة الطب التى دفعته الظروف لتركها، ولكنه سيتحرر من القيود.

كتب الناقد محمود عبدالشكور دراسة مطولة شديدة القيمة عن فيلم «رسائل البحر» سأنقل عنه ما يتعلق بشخصية يحيى التى مثلها آسر ياسين، وشكلت منعطفًا مهمًا فى مشواره الفنى:

«فيلم (رسائل البحر) الذى عُرض فى العام ٢٠١٠، حاملًا رؤيته الخاصة تأليفًا وإخراجًا، وراصدًا قلق وغربة أبطاله، ثم تجاربهم الصعبة وسط عالم يتغير ويتداعى، ومختبرًا تيماته الأثيرة بنقل بطله من المراقبة إلى التورط والمشاركة، ومن القيود إلى التحرر، ومن الشرنقة إلى اكتشاف العالم، ومن العجز والاضطراب إلى محاولة اكتشاف القدرة وممارستها.. فيلم (رسائل البحر) يجعل الراوى هو البطل يحيى والبطلة نورا، التى نسمع صوتها فى منتصف الفيلم، ربما أراد داود أن نتعاطف أكثر مع معاناتها، ولكنى لا أعتقد أن سردها كصوت يروى، قد أضاف الكثير، لأن يحيى هو محور الحكاية، وأزمته الداخلية أكثر تعقيدًا، ولأن ما تصفه نورا على شريط الصوت نراه فى مواقف درامية واضحة المعنى، هى شريكة معاناة بالتأكيد، ولكن يحيى ونزوله إلى الإسكندرية هى باب الحكاية والشخصيات، أو هذا ما يجب أن يكون، وصوته كسارد يخلو من التهتهة التى نراه عليها طوال أحداث الفيلم له دلالة مهمة للغاية، لقد شفته التجربة من هذا الاضطراب المنطوق، وحررته من مصدر السخرية الذى جعله يهرب إلى الإسكندرية، لقد انتقل من العجز إلى القدرة، وصار المراقب جزءًا من التورط فى المدينة، التى تشهد صراعًا بين الجمال الغامض، والغزو الصريح، الذى يريد تحويل مبانيها إلى مولات، والذى يقتل أسماكها بالديناميت.

أرجو أن تلاحظ أن يحيى يخوض تجربته بين خروجين، بكل دلالة الخروج فى حياة الإنسان: خروج من القاهرة إلى الإسكندرية، وخروج فى النهاية من شقته إلى البحر، ولكن الخروج الأخير يأتى، وقد تحصن يحيى بالحب، وأصبح معه من تسانده فى مواجهة مستقبله، البحر الأسود، والأسماك النافقة، والقارب الصغير المترنح، كل ذلك ينذر بالخطر، ويقول إن المستقبل ليس سارًا على الإطلاق، أو على الأقل، فإن الصراع مستمر، والدنيا ليست صافية، والمهمة شاقة، ولكن يحيى فاز أخيرًا بالحب، وعرف واكتشف نفسه، وعرف أيضًا المدينة.

الأهم من كل ذلك أن يحيى لديه أمل فى البحر ذاته، الذى أرسل إليه زجاجة، ليس فيها إلا رسالة صغيرة، مكتوبة بلغة غير مفهومة، ولكن نورا ترى فى الرسالة دليلًا على أن هناك من يهتم بنا، وأن هذا الاغتراب الوجودى، وذلك العالم المتداعى، يمكن ترويضه، ومقاومة من يزيدونه بؤسًا وألمًا، هناك ما يمكن أن يجعل حياتنا أفضل، وهناك رسائل قادمة قد تكون مفهومة، أو دعونا نأمل فى ذلك.

من هذه الزاوية يمكن أن تعتبر يحيى رمزًا للإنسان الباحث عمومًا عن مساندة واهتمام من قوة أكبر وأعظم بدلًا من وحدة قاسية تجعله خائفًا وشاعرًا بالاغتراب، وهنا يبرز البحر كرمز لهذه القوة.

معظم الشخصيات لها ظاهر وباطن، فيحيى يبدأ عاجزًا ومترددًا، ثم يكتشف قدرته على الفعل والاختيار.. نجح المخرج فى إهداء ممثليه الموهوبين أدوارًا لا تُنسى: آسر ياسين فى دور شديد الصعوبة يعتمد على لقطات رد الفعل والانفعالات الداخلية الى لم تفلت منه فى مشهد واحد، وبسمة التى استخدمت ببراعة نظرات العيون والإيماءات ولحظات الصمت».

دراسة محمود عبدالشكور نُشرت فى موقع «عين على السينما» للناقد أمير العمرى الذى يعطى مساحة للكتابة ناسبت دراسة عن فيلم المخرج الكبير داود عبدالسيد.

يحكى آسر: «لأتعلم التلعثم، التهتهة التى يتحدث بها يحيى بطل (رسائل البحر) تلقيت دروس إلقاء وصوت مع د. إيمان يونس، نعم فالكلام عبارة عن نفس، التدريب مكننى من التحكم فى إلقاء الكلام بطريقة نفس مختلفة، ومع التجربة والبروفات تواصلت مع أ. داود إلى الطريقة التى يتحدث بها يحيى المكتوبة فى السيناريو المكتوب والتزمت بها.. لا عمل لى مع مخرج/ مخرجة دون ثقة تامة ٢٠٠٪، لم أذهب يومًا للموقع وأنا أعرف ما الذى سأقوم به تمامًا، أستعد وأحفظ بنسبة ٧٠٪، والباقى ٣٠٪ للحظة الإبداع وعمل المخرج وتوجيهه لى. فى مشهد مع بسمة فى (رسائل البحر) زودت كلمة (حضرتك)، الحاضرين فى التصوير ضحكوا، أ. داود وجهنى برفق نسجل مرة من غير حضرتك، وهاخد الاتنين، وفى النهاية وجدها مناسبة لسذاجة يحيى ومناسبة لشخصيته. بعدما أنجزت التجربة حدثت نفسى (إنت وصلت للى كان نفسك توصل له) فماذا بعد؟ كنت تحلم بمشهد معه، فقمت ببطولة، وأخذت عنها جائزة أفضل ممثل من مهرجان قرطاج بتونس، واحد من أهم المهرجانات العربية، فماذا بعد؟».

لم يتسلم آسر ياسين جائزة أفضل ممثل من مهرجان قرطاج لظروف مصادفة الانشغال بتصوير فيلم «بيبو وبشير» عمله التالى بعد «رسائل البحر» وفى نفس العام ٢٠١٠ بقرطاج حصد فيلم «ميكروفون» للمخرج أحمد عبدالله السيد على «التانيت الذهبى». وشهدت احتفاء الجمهور التونسى بالعملين وخاصة الشباب منهم. وكنت بالصدفة موجودة فى مؤتمر لنقاد الفيبريسى بقيادة كلاوس إدر.

**من كتاب «آسر ياسين.. الفارس الجسور»**
**تأليف: صفاء الليثى**

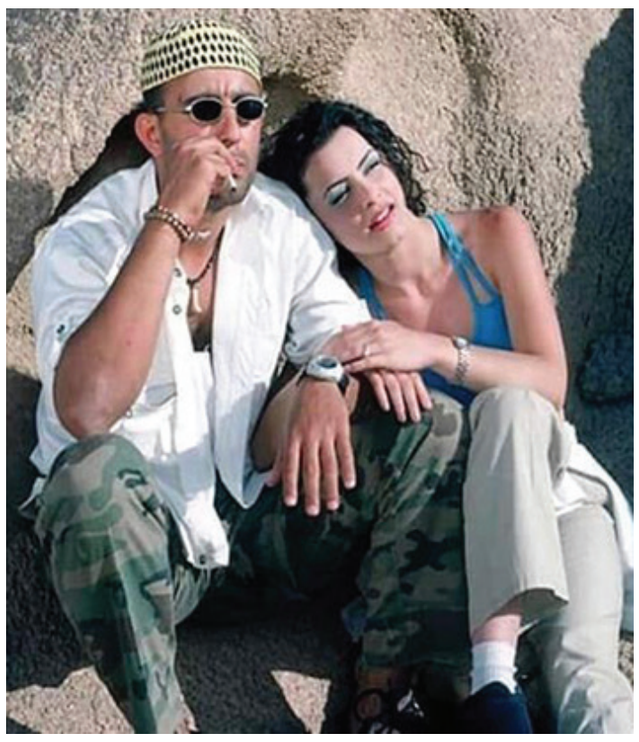
مهرجان القاهرة السينمائي الدولي ٤٧





# السينما النظيفة

حين اشتد عود موجة سينما الشباب فى أواخر التسعينيات، لحق بها وصف «السينما النظيفة»: أفلام خالية من القبلات والحميمية، تصلح لأن تشاهدها الأسر كلها دون حرج. ويُنسب الشعار فى صورته التجارية إلى المنتج والموزع محمد حسن رمزى، الذى أحيا المصطلح مع موجة التسعينيات، ويُروى أنه كان يقول ما معناه: نحن نقدم أفلامًا نظيفة لا تخجل الأسرة من مشاهدتها.



## المرأة والجنس فى أفلام مدحت العدل

والمصطلح قديم فى أصله، فالحديث عن سينما «نظيفة» فى مقابل أخرى «جريئة» يعود إلى مراحل بعيدة من تاريخ السينما المصرية. لكن ما فعله رمزى أنه نقله من خانة الجدل النقدى إلى خانة الشعار التسويقى، فى وقت عادت فيه الأسر إلى دور العرض بعد غياب، وبدأت الطبقة الوسطى تبحث عن فيلم تصحب إليه أبناءها دون أن تتحسب لمشهد مفاجئ. فصار الوصف وعدًا بالأمان قبل أن يكون وصفًا فنيًا.

وسرعان ما التصق الوصف بالموجة كلها، ومنها أفلام العدل فى مرحلة الهيمنة. النظافة هنا قاعدة اقتصادية قبل أن تكون موقفًا أخلاقيًا. السينما التى تستقطب الأسرة تضاعف جمهورها المحتمل، لأن الأب والأم والأبناء يشترون التذاكر معًا. وحذف القبلة أو مشهد الإغراء قرار تسويقى يستجيب لمزاج الطبقة الوسطى وحساسية الرقابة وتوجهات الموزعين. وفى كل سينمات العالم هناك مصنفة تصنيف رقابى عام «G» أى مسموح بأن يشاهدها الجميع، وهناك أفلام للكبار فقط.

لكن، سريعًا ما انقلب الشعار التسويقى إلى تهمة فى الأوساط الفنية والنقدية، باعتبار أن النظافة المزعومة تقود السينما لتصبح «معقمة» بل «عقيمة»، منزوعة الحميمية، تسطّح العلاقة بين الرجل والمرأة، وهناك من ذهب لأبعد، لأنها تشوّه النظرة الجمعية للجنسانية. وهناك من أبدى قلقه من الظاهرة من منطلق تقاليد السينما المصرية، حيث اعتدنا فى الأفلام المصرية الكلاسيكية على وجود مشاهد يعبر فيها البطل عن حبه للبطلة، بعضها صار كليشيه مثل القُبلة التى تحدث قبل تتر النهاية مباشرة. وكل نجمات العصر الذهبى قدّمن مثل تلك المشاهد دون تحفظ.

### 1 أمثلة تنفى التهمة

«أمريكا شيكا بيكا» (١٩٩٣م): من أوضح أعمال العدل فى تناول الجنس كفكرة وقضية. محتواه الحسىّ حاضر بمضمون الفيلم نفسه، وفيه ليلة عشق بين المنسى وحبيبته الرومانية يصوغها السيناريو بشكل إيروتيكى مبتكر، حيث يحضر العاشقان ثمار فاكهة وقطعًا من الطعام ويتناوبان أكلها بطريقة توحى بعلاقة حميمية دون أن تظهر على الشاشة، وتنتهى الليلة بما يؤكد أن العلاقة وقعت. أى أن المشهد يقول كل شىء دون أن يُرى شىء، وهذه حيلة سينمائية تدل على أن التلميح هنا اختيار فنى لا خجل. وإلى جانبه يتحول الكبت العاطفى والجسدى إلى محور من محاور الفيلم.

«حرب الفراولة» (١٩٩٤م): مشهد إغراء بين لولا «سحر رامى» وحمامة، وأكثر من مشهد يعلن فيه حمامة غضبه وإحباطه لعجزه عن الدخول بزوجته قبل امتلاك مسكن للزوجية.

«قشر البندق» (١٩٩٥م): يضعف محمد، خطيب فاطمة، أمام أول إغراء من امرأة فاتنة فى الفندق، الراقصة «دينا»، ويتورط معها فى علاقة تظهر منها لمحات حميمية على الشاشة، بوصفها خيانة لحبيبته. وإلى جانب ذلك يلتقط البث بالخطأ لحظة فاضحة بين متسابق وامرأة من لجنة التحكيم.

«إشارة مرور» (١٩٩٥م): هناك خطان، الأول عن شاب وفتاة فى علاقة رومانسية يقرران أن يتوّجاها بزواج عرفى من أجل إشباع جسدى فوق سطح إحدى بنايات وسط البلد؛ المشهد ليس صريحًا، لكن الفكرة واضحة ومباشرة. والثانى العلاقة المتحرّرة بين نبيل، المثقف الأرستقراطى، وحبيبته، نورا، اللذين يلتقيان فى بيته بأريحية تامة لتبادل الحب، دون لقطات صريحة.

«البطل» (١٩٩٨م): أجرأ أفلام العدل فى هذا النطاق. فى أول مشاهده يصطحب بيترو حبيبته اليونانية إلى منزله، فتظهر بوادر وملامسات. وقبلها حديث عن علاقة غير مشروعة بين بيترو وجارته عديلة، بينما تقيم زوجة صاحب الورشة علاقة مع حودة فى مشهد يُصنف «ساخنًا» بكل المعايير.

«صعيدى فى الجامعة الأمريكية» (١٩٩٨م): مشهد خلف مع بائعة الهوى، لا نرى فيه شيئًا لكننا نسمع تعليقاته على ما يحدث فى الغرفة. ومشهد يجمع لمياء بعلى فى بيت حسن، تغويه فيتبادلان قبلة، فى لحظة خيانة لصديقه.

«همّام فى أمستردام» (١٩٩٩م): يصطحب سيد شعلة بائع هوى إلى البيت ولا يعطيها أجرها، فى مشهد مرح لا يظهر فيه شىء، أهم ما فيه أن سيد يصرخ بأن دافعه القلق واليأس من تقدمه فى العمر دون إشباع لاحتياجاته الطبيعية. ويمشى همّام فى حى الغانيات فى أمستردام، مصدومًا من وقوف النساء فى واجهات زجاجية كأنهن سلعة تُباع، ويتبادل معهن الحديث. أما أدريانو فيتعامل بأريحية جسدية كبيرة مع حبيبته الهولندية بولا.

«شورت وفانلة وكاب» (٢٠٠٠م): يعيش خالد المصرى ورباب قصة حب فيها كل مظاهر الحميمية البريئة على الشاشة، وهى أقرب ما فى مرحلة الهيمنة إلى الحب المكتمل سينمائيًا، مع ملاحظة أن رباب ليست مصرية، وهى نقطة مهمة سنعود إليها.

«بلية ودماغه العالية» (٢٠٠٠م): زبونة تستدرج عماد إلى بيتها وغرفة نومها فى وضع مخل، لتنتقم من زوجها الذى يخونها. يأخذ المشهد طابعًا كوميديًا صاخبًا، أكثر منه جنسيًا.

«مافيا» (٢٠٠٢م): يندمج حسين فى لحظات حميمية مع الفتاة الأوروبية صوفيا التى تغويه فى غرفة الفندق.

«إوعى وشك» (٢٠٠٣م): يقتاد البطلان بائعة هوى إلى بيتهما، مع تلميح كوميدى إلى أن كليهما يعانى ضعفًا جنسيًا، بينما يتهافت رجال غرباء على السكرتيرة «لولا» فى العوامة، فى مشاهد فيها تلامس وإيحاءات.

### 2 ماذا تقول الأمثلة؟

أول ما تقوله هذه المجموعة إن وصف «السينما المعقمة» لا يصمد أمام التفاصيل. ففى كثير من أفلام العدل مشاهد إغراء وقبلات وفراش وغانيات وخيانة، منذ مرحلة الصعود حتى الهيمنة. لكن المجموعة تكشف أيضًا نمطًا أدق يستحق التوضيح.

فالملاحظ أن الحب على الشاشة تراجع فعلًا، أعنى الحب بين حبيب وحبيبة مصريين فى علاقة عاطفية معلنة. فأفلام مثل «صعيدى» و«همام» و«أصحاب ولا بيزنس» تقدم هذا الحب فى صورة شديدة التهذيب، وتتجنب تصوير علاقة جسدية أو التلميح إليها. لكن الرغبة الجنسية نفسها لم تغب، بل غيّرت عنوانها، وصارت حاضرة أكثر فى ثلاثة أشكال:

> الخيانة: محمد وفاتنة الفندق فى «قشر البندق»، وعلى ولمياء فى «صعيدى»، وزوجة صاحب الورشة فى «البطل»، والزبونة فى «بلية».

> العلاقات العابرة: بيترو وتنقله بين النساء، وليلة المنسى مع الرومانية، وسيد شعلة مع بائعة الهوى، وزوار لولا.

> المرأة الخارجة عن السياق الاجتماعى المصرى: الرومانية فى «أمريكا شيكا بيكا»، واليونانية فى «البطل»، والهولندية فى «همام»، وصوفيا الأوروبية فى «مافيا»، والراقصات، وبائعات الهوى.

وهنا نلمح جغرافيا أخلاقية غير معلنة: الرغبة تُمنح للمرأة الغريبة أو الساقطة أو الخائنة وحدها، أما الحبيبة المصرية الوفية فتُعفى منها. كأن الشاشة تحمى ابنة المجتمع باستيراد الجسد من خارج حدوده. ويتسق هذا مع فكرة قامت عليها أفلام العدل منذ البداية: فـ«أمريكا شيكا بيكا» كشف نظرة رجال المجتمع المصرى إلى الحرية الغربية بوصفها مرادفًا للانحلال، وفيه مشهد صريح يبرر فيه أحد الرجال تحرشه بفتاة رومانية بأنها أجنبية، إذن منحلة، إذن مستباحة، وإن كان الفيلم ينتقد هذه النظرة.

أدق اختبار لهذه الفكرة هو الاستثناء الذى بدا لنا فى «شورت وفانلة وكاب». ففيه يعيش خالد المصرى ورباب قصة حب فيها مظاهر الرومانسية المرئية، فهل هى حالة حب مكتملة؟ ليس تمامًا. فرباب ليست مصرية، والممثلة التى أدت الدور ليست مصرية. وهذه التفصيلة تقلب القراءة، فالاستثناء، حين ندقق، يؤكد القاعدة: حتى الحب الطبيعى الذى تظهر فيه الحميمية بوضوح تصوره الشاشة بين مصرى وامرأة غير مصرية، وهو ما لم يكن يُسمح به لابنة البلد.

### 3 مَن يملك المقص؟

ومن هنا ننتقل إلى سؤال قلما يُطرح: مَن يتحمل مسئولية هذه الخريطة؟ الجواب السهل: الكاتب والمخرج، لأنهما من يكتب المشهد ويصور اللقطة. وهو جواب صحيح فى جزء كبير منه، خصوصًا أن العدل صار منذ «صعيدى» كاتبًا ومنتجًا معًا، يملك القرار الفنى والتمويلى. لكن الأمر يمر أيضًا بالممثلات. فقد عُرفت نجمات كثيرات فى تلك المرحلة برفض مشاهد المايو والقبلات، استجابة لتوجهات الطبقة الوسطى المحافظة وحرصًا على صورتهن عند الجمهور. أى أن المقص، إن صح التشبيه، لم يكن فى يد الرقيب والكاتب والمخرج وحدهم، بل فى يد الممثلة أيضًا، وفى عقدها ومزاجها وحساباتها، وفى يد السوق التى يعرف الكاتب والمنتج قوانينها جيدًا.

ولكل ما سبق كانت المرأة العادية، ابنة المجتمع المخلصة لعاداته، تُنزع عنها الرغبة، ويقابل ذلك تعظيم كبير لشأنها وكفاحها وصبرها. فاطمة تعمل وتجتهد لتعين خطيبها، وسيادة تحب خلف من طرف واحد وتبقى وفيّة ومتفوقة فى دراستها، وسلمى فى «أصحاب ولا بيزنس» تحب كريم من طرف واحد وتعامل الجميع بتواضع وتحفظ. نساء يملأن الشاشة بالأخلاق والعطاء، ولا يمنحهن الفيلم حقًا فى الرغبة. والاستثناء الوحيد حنيفة فى «البطل»، التى عبّرت عن رغبتها بصراحة دون أن تقع فى دائرة الانحلال.

وضع هذا التعظيم الأخلاقى معظم هذه الشخصيات فى مقام القديسة، والمقام العالى بطبيعته لا يتسع للرغبة. وقد رأينا فى «صعيدى» كيف يفلتر خلف دعاباته الإباحية بحسب النساء الحاضرات، فيمنعها فى حضور سيادة ولا يتورع عنها فى حضور لمياء. وهذا ما يقترب مما وصفه فرويد بعقدة «مادونا والعاهرة»: امرأة تُحترم فلا تُشتهى، وأخرى تُشتهى فلا تُحترم.

غير أن الصورة تتعقد حين نضيف عنصرًا قلما يلتفت إليه من يتهمون هذه السينما بالنظافة: المرأة فى أفلام العدل عاملة ومستقلة وماهرة ومكافحة، بل صاحبة إرادة تملك قرارها ولو خالفت أسرتها.

فمعظم نسائه عاملات طموحات مستقلات ماديًا. فاطمة تبدأ عاملة غرف وتترقى إلى وظيفة إدارية، وسمية ممرضة تحلم بالغناء. وكثيرات منهن يعملن فى وظائف صعبة تتطلب قدرات عقلية، بل فى مهن كانت شبه حكر على الرجال: سلمى مخرجة تليفزيونية، وعيشة فى «إوعى وشك» مبرمجة كمبيوتر، والدكتورة مريم فى «مافيا» إخصائية نفسية يمتد عملها إلى التعاون مع جهات أمنية فتخوض مهمات خطرة، ونلمس استقلالها فى مشهد يخيُرها فيه خطيبها بينه وبين عملها، فتختار عملها فى ثانية وتتركه. وحتى المرأة المتحفظة دينيًا لا تُرسم فى سكون، ففى «صعيدى» تتخلى أمينة، المحجبة المحافظة، عن قعدة البيت بمجرد ارتباطها بحسين، وتتحرر من تسلّط أخيها، فتنزل لتساعد زوجها فى صالة البلياردو وتقف على الكاشير. فالحجاب فى سينما العدل لا يعنى الاحتجاب، والتدين قرار شخصى لا يتعارض مع الكفاح.

لكن الذروة فى هذا الاتجاه تتجسد فى سهى فى «أمريكا شيكا بيكا». فتاة من الطبقة العاملة نفسها التى ينتمى إليها المنسى ورفاقه، لكنها تبحث عما لا يبحثون عنه: الحرية والانفتاح الثقافى والفنون، ولديها وعى بقضايا المرأة. والأهم أنها تسافر وحدها وتترك عائلتها، فتتخذ قرارها بنفسها فى مجتمع لا يمنح المرأة هذا الحق بسهولة. ثم لا تكتفى بالفعل بل تتبعه بالقول، فى مونولوجها الشهير الذى تواجه فيه رفاق الرحلة بنفاقهم وهوسهم بالنساء رغم أقنعة الشرف، وتقول لهم إن من حق الغرب أن يرانا جوارى وحريمًا ما دامت عقول رجالنا لا ترى فى المرأة غير السرير.

وبهذا المعنى تمثل سهى أكثر وجوه النسوية علنية فى سينما العدل، فهى تفرض إرادتها بالفعل قبل القول.

وبهذا المعنى تمثل سهى أكثر وجوه النسوية علنية فى سينما العدل، فهى تفرض إرادتها بالفعل قبل القول. وقد رأينا أن اختلافها مع المنسى ليس اختلاف طبع أو طبقة، بل اختلاف فى موقع كل منهما من المجتمع: الرجل يبحث عن المال لأن الحرية لا تؤرقه، والمرأة تبحث عن مجتمع آمن يحتويها فى مناخ من المساواة والحرية لأن هذا ما تفتقده.

وهكذا نصل إلى استنتاج مبدئى: المرأة فى سينما العدل تُمنح الاستقلال المادى والإرادة والقرار والصوت، وتُمنع، غالبًا لا دائمًا، من الرغبة. المرأة فى سينماه حرة فى عملها وسفرها وقولها. مقيّدة فى جسدها، وإذا أرادت أن تكون جسدًا فعليها أن تكون غريبة أو خائنة أو منبوذة. وهذا ما يجعل الحكم على هذه السينما أعقد من أن تكون «نظيفة» أو «منحلة»، إنها سينما تشبه مجتمعها وزمنها.

### 4 الكبتّ من وراء ستار

وثمة ملاحظة تقلب الاتهام، فإذا كانت الحميمية قد تراجعت فى بعض أفلام المرحلة، فإن أسباب الرغبة والكبت ظلت تحرك حبكاتها من وراء ستار.



لقطة من فيلم «حرب الفراولة»

النظافة هنا قاعدة اقتصادية قبل أن تكون موقفًا أخلاقيًا



لقطة من فيلم «أمريكا شيكا بيكا»

حمامة فى «حرب الفراولة» لا يستطيع الدخول بفراولة لأنه لا يملك مسكنًا للزوجية. وفاطمة تعمل لتعين خطيبها على زواج صار بعيد المنال. وهمّام يخسر إيمان لأن عريسًا أقدر منه ماديًا يتزوجها، فتدفعه الخسارة إلى السفر. والزواج العرفى فوق سطح البناية فى «إشارة مرور» هو الجواب الاضطرارى عن عجز الشباب عن امتلاك بيت.

أى أن الاقتصاد هو الذى يتحكم فى الحياة العاطفية، والعجز عن امتلاك شقة هو صورة الكبت فى الأفلام العائلية. لم نعد نرى الرغبة على الشاشة، لكننا نرى ما يؤخرها ويحبطها ويدفع الشباب إلى المخاطرة. وهذا ما قاله «أمريكا شيكا بيكا» من قبل من خلال دكتور فؤاد، إن الكبت ينبع من ارتفاع متوسط سن الزواج، ومن الضيق الاقتصادى الذى يحرم الشباب من متنفس شرعى.

### 5 هل كانت سينما العدل «نظيفة»؟

الجزء الصواب أن مرحلة الهيمنة، بما فيها من كوميديا عائلية ونجوم يحملون الفيلم، تراجع فيها الحب المعلن بين الحبيبين المصريين، وانتقل الجسد إلى الهوامش وإلى النساء غير المصريات. فقد صُنعت هذه الأفلام لجمهور واسع يشمل المراهقين والأسر، فى مواسم الأعياد والصيف حين تخرج العائلات جماعات، وكان طبيعيًا أن تبتعد عن المشاهد التى قد تُخرج الأسرة من القاعة أو تعرّض الفيلم لمقص الرقيب.

لكن هذا التراجع لا يُفهم بالسوق والرقابة وحدهما، بل بسؤال السلطة داخل الفيلم: من كان يملك الكلمة الأخيرة فى كل مرحلة؟ فالجرأة الملحوظة فى مرحلة الصعود حملت أثرًا واضحًا من سلطة خيرى بشارة وأفكاره. فبشارة ابن الواقعية الجديدة وثقافة الستينيات والسبعينيات، تدرب فى أوروبا الشرقية وتشرّب سينما المؤلف الأوروبية، ويرى الجسد جزءًا من حقيقة الإنسان لا عيبًا يُخفى. وحين كان هو صاحب القرار، اتسعت الشاشة لليلة المنسى مع الرومانية، ولعلاقة نبيل ونورا بلا إدانة، ولزواج عرفى فوق سطح. والأمر نفسه يمكن سحبه على المخرج مجدى أحمد على.

أما فى مرحلة الهيمنة فانتقلت السلطة إلى الكوميديان الشعبى، ومحمد هنيدى تحديدًا. فالنجم الذى صار يحمل الفيلم على كتفيه، ويرتجل أمام الكاميرا، ويعرف جمهوره معرفة شخصية، كان متماهيًا مع التغيرات الثقافية التى يعيشها هذا الجمهور: مجتمع يزداد محافظة مع صعود موجة التدين فى الشارع، وطبقة وسطى تعود إلى دور العرض مع أبنائها وتريد ضحكة لا تُحرجها. ولم يكن هنيدى يفرض هذه المحافظة على الفيلم بقدر ما كان يعكسها، فهو ابن جمهوره، يضحك كما يضحك، ويخجل مما يخجل منه. وبين سلطة مخرج مثقف يقود جمهوره، وسلطة نجم شعبى يتبعه، تفسير آخر للمسافة بين جرأة «أمريكا شيكا بيكا» وتهذيب «همّام فى أمستردام»، وكلاهما من كتابة الرجل نفسه.

غير أن هذا التفسير يظل جزئيًا، ولا يصح أن نحمّله أكثر مما يحتمل. فبشارة وهنيدى كانا تأثيرين بين تأثيرات كثيرة، لا صانعين وحيدين لخريطة الجسد فى هذه الأفلام. فالكاتب هو من صاغ الشخصيات والمواقف فى المرحلتين، وظل يحمل هموم مجتمعه بما فيها الجنس فى أفلام مرحلة الهيمنة. والممثلات كانت لهن حساباتهن، والرقابة كانت حاضرة دائمًا، والسوق وموزعوها كانوا يحسبون كل مشهد بعدد الأسر التى ستدخل القاعة، والمجتمع نفسه كان يتغير بمعزل عن أى فيلم. فما نقصده أن المخرج فى مرحلة، والنجم فى أخرى، رجّحا كفة على كفة داخل معادلة أوسع، لا أن أحدهما يملك وحده مفتاح الجرأة أو التحفّظ.

والجزء الخطأ حين يُعمّم الوصف على سينما العدل كلها، وهى التى تضمنت مشاهد إغراء وعلاقات متحررة، وتناولت الكبت العاطفى والجسدى بجرأة ووضوح فى أكثر من فيلم.

وهى فى مرحلة الصعود من أجرأ ما قدمته السينما المصرية الشابة فى التسعينيات، واحتفظت فى مرحلة الهيمنة بآثار هذه الجرأة فى الإيحاء والتلميح والمواقف. والأدق أن نقول إن سينما العدل لم تكن معقّمة بل مقتصدة: اقتصدت فيما تعرضه، لكنها أنفقت بسخاء فيما تقوله عن الجسد والحاجة والزواج.

**من كتاب «مدحت العدل.. سينما الجيل الحائر»**
**تأليف: أمجد جمال**

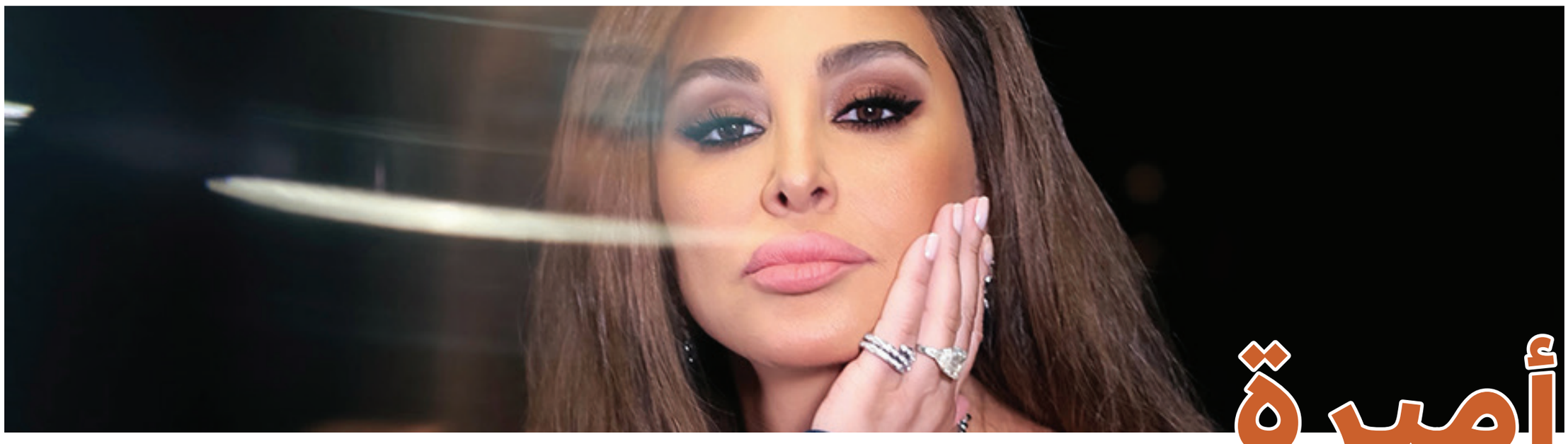
«أمريكا شيكا بيكا» من أوضح أعمال العدل فى تناول الجنس كفكرة وقضية



مدحت العدل

سينما مدحت العدل تضمنت مشاهد إغراء وعلاقات متحررة وتناولت الكبت العاطفى والجسدى





# أميرة الوجع

فى الشتاء.. يسكن الشجر..
وتهاجر الحيوانات والطيور هربًا..
فى الشتاء.. تميل الأرض بعيدًا عن الشمس فتسقط الثلوج والأمطار.. وتطول الليالى وتبحث النساء فى عالمنا العربى عن أغنيات إليسا.
هذه ليست نكتة.. أو مقطعًا جديدًا من قصيدة التنمر المستمرة التى تطارد نجمة البوب الأشهر فى عالمنا العربى بشهادة «ميوزيك أورلد» وأرقام المشاهدات المليارية فى السنوات الأخيرة.. لكنها السر الأول الذى لم تداريه إليسا وكشفت عنه بكامل إرادتها فى وثائقى أنتجته «نتفليكس» عن رحلتها، وأذيع منذ عامين فى ثلاث حلقات متصلة.
فى الشتاء.. يزداد جفاف الجلد.. ويزدهر حال مصنعى أدوية البرد وتنشط عيادات الأطباء النفسيين وأحدهم زارته «إليسا» كثيرًا للعلاج من «الاكتئاب»..
فى الشتاء.. يبحث الحالمون عن «صوت فيروز» وعن «الشاى» وعن «ركية نار» وبعض الذكريات.
وحدها هذه الفتاة التى تجاوزت الخمسين الآن تحتفظ بذكرياتها «المؤلمة» كاملة فى علبة مجوهراتها وتذهب بها أينما حلت.. فقط تتركها عندما تعتلى المسرح لتقدم نفسها إلى العالم باعتبارها «إليسار» ملكة قرطاج فى فينيقيا القديمة.



محمد العسيرى

# إليسا.. مركز تصنيع «أغانى النسويات»







فى الملاحم القديمة.. يقول الرواة إن أميرة من «صور» فى جنوب لبنان اسمها «عليسا» أو «إليسا» مات والدها الملك «ماتان الأول» فطاردها شقيقها «بيجماليون» حتى ينفرد بالعرش وقتل زوجها وحصل على ثروته فهربت إلى «تونس» وقابلت ملك شمال إفريقيا واشترت منه قطعة أرض فمنحها مساحة لا تتعدى «جلد ثور» فقامت بتقطيع «جلد الثور» إلى شرائح صغيرة ورفيعة جدًا وأوصلتها بعضها ببعض وطوقت بها هضبة كاملة صارت فيما بعد «مدينة قرطاج».
الأسطورة لم تنته هنا.. فقد قال الرواة إن «إليسار» أحرقت المدينة وأحرقت نفسها حتى لا يحصل الغزاة على مدينتها.
هل كان يعرف «زكريا خورى» الذى كان يعمل مدرسًا للغة العربية ويكتب الشعر قصة «الأميرة المحترقة» قبل أن يقرر تسمية ابنته «إليسا» ربما.. لكن المؤكد أن نجمة البوب تعرف القصة جيدًا، لذلك اختارت أن يكون عنوان ألبومها الجديد «إليسار».

## 1
## بدى على إيدك كفى المشوار

فى سبتمبر عام ١٩٧٢ شنت إسرائيل هجومًا كاسحًا برًا وبحرًا على الجنوب اللبنانى استمر لستة وثلاثين ساعة كاملة.. وسقط الكثيرون من جنود الجيش اللبنانى وبعد ثلاث سنوات فقط من ذلك التاريخ اندلعت الحرب الأهلية.
فشل الاجتياح الإسرائيلى.. لكن حرب الطوائف نجحت.. فيما كانت فيروز تغنى فى قصر البيكاديللى «سألتك حبيبى لوين رايحين» و«آخر أيام الصيفية».
لم تكن تلك الأيام آخر أيام الصيفية بالنسبة للطفلة «إليسا وشقيقتها».. كانت آخر أيام الدفا.. وبداية أيام الوحدة فى مدرسة داخلية قاسية اختارت أمها «السورية» ووالدها الشاعر أن تسكناها حتى تحظيا بحياة منضبطة.. كما هى عادة المدارس التى تتولاها «الراهبات».
فى هذه المدرسة.. اكتشفت المدرسة سميرة موهبة إليسا الصغيرة وهى تردد «التراتيل» الكنسية واكتشفت إليسا أنها محاصرة.. لكن ما لم تدركه وقتها أن «المقامات الكنسية» الخالية من أرباع التون زادت من حصار صوتها المحدود.. وخلعت عنها هوية «الموسيقى الشرقية».
لم تعبأ الطفلة التى صارت صبية فى السادسة عشرة من عمرها سوى بأنها تريد الذهاب للمسرح.. كانت تريد أن تمثل وأن تغنى.. كان هذا تحديها الأول.. كيف تواجه ذلك الوحش المسمى بالجمهور.. ثم ذهبت بإرادتها إلى بوابة أوسع وأكبر اسمها «التليفزيون»، حيث البرنامج الأشهر الذى كان يقدمه «سيمون اسمر» ومنه تخرج معظم مطربو لبنان الجدد.. لكن سيمون المفتون بالغناء العربى الكلاسيكى لم يجد فى صوت إليسا «سوى النشاز» وهذه كانت عقدتها الأولى التى طاردتها كثيرًا.
لمن تركن «أليسار» إلى قرار «سيمون» وراحت تفتش عن «سكة أخرى».. لم تذهب إلى شمال إفريقيا كما هو حال «ملكتها الأسطورية» التى تحمل اسمها.. بل ذهبت إلى عالم «الكاسيت» وأطلقت ألبومها الأول «بدى دوب» الذى حقق نجاحًا كبيرًا وأوجد لها مساحة كانت خالية فى عالم موسيقى «البوب».
عشر سنوات كاملة قضتها إليسا تبحث عن فرصة فلما حصلت عليها لم تتوقف.. ولم تبال بالذين صوبوا سهامهم نحوها وأشبعوها بما أسمته هى «سهام التنمر» سواء على ملابسها أو «فمها» الذى لاحقته بعمليات تجميل متتالية كانت حديث الشاشات والصحف قبل أن يتحدثوا عن أغنياتها.

«عينى عليك..
ورموشى حواليك
اسقينى من حبك
بصرخ لبيك».

ألبوم إليسا الأول والذى تمت طباعته ست مرات متتالية شهد أول تعاون لها مع المغنى الإسبانى «جيرارد فيرير».. واستطاع الموزع «جان مارى رياش» أن يصنع خلطة ما بين الموسيقى الإسبانية والتركية والعربية جعلت من «صوت إليسا» «شهابًا» مرق بسهولة فى «ليل» بيروت ومنها إلى عواصم العرب.
لم تكن التجربة مكتملة.. لم تحصل إليسا على بغيتها كاملة.. لكن ألبومها الأول حقق وجودًا مرضيًا بالنسبة لها فى ظل نجاح ألبومات عمرو دياب «عودونى» ومحمد فؤاد «الحب الحقيقى» وكاظم الساهر «أنا وليلى» وعبدالمجيد عبدالله «يا طيب القلب وينك» فيما حظيت سميرة سعيد على مقدمة المشهد بألبومها الشهير «ع البال».
فى ذلك العام أيضًا.. انطلق أوبريت «الحلم العربى» ليمثل الحدث الموسيقى الأهم.. وفى وسط ذلك كله «تسرسب» صوت «إليسا» الخافت ليصنع حالته وإن لم تكن مكتملة فى حينها.

## 2
## صراع الأميرة والملك

لم يكن الطريق إلى الألبوم الثانى الذى حمل «هوية» إليسا سهلًا.. ولم يكن توقيت صدوره مريحًا.. فقد سبقها بأيام صدور ألبوم «فى عشق البنات» للملك محمد منير، لكن المفاجأة أن ألبوم إليسا الذى حمل اسم «أخرتها معاك» حقق نجاحًا مدويًا ووصلت طبعاته إلى الطبعة الثامنة فى ثلاثة أشهر فقط حيث تجاوز المليون نسخة «كاسيت أصلى» فيما امتلات المحلات الشعبية بالنسخة «المضروبة» فى سراديب العتبة.
الألبوم الذى ضم ثمانى أغنيات جميعها كانت من كلمات إلياس ناصر.. وبصبغة لبنانية كاملة.. ضم «ديو» «بتغيب بتروح» الذى جمع إليسا براغب علامة نجم البوب اللبنانى الأول فى حينها.. وحقق «الديو» نجاحًا منفردًا يوازى نجاح الألبوم.. لكن المحطة الأهم فى تجربة إليسا كانت مع ألبومها الثالث «عايشالك» الذى تخطى حاجز الثلاثة ملايين نسخة وظل على قمة مبيعات الكاسيت لستة أشهر كاملة، وفيه قدمت إليسا خلطة من الموسيقى اللبنانية والكلمات المصرية التى لازمتها منذ تلك اللحظة.

«كان حلمى أكون وياك
لو يوم من عمرى معك
وكتير وأنا بتمناك
يا حبيب القلب وبستناك».

حسب إليسا نفسها.. هذا الألبوم كان أول ألبوماتها كمحترفة.. وأن ما قبل تلك المرحلة كان من قبيل الهواية.
أغنية «عايشالك» التى حملت اسم الألبوم كانت لمحمد رفاعى والغريب أن الأغنية كانت لحنًا لحسام حبيب بكلمات مختلفة.. لكن محسن جابر منتج الألبوم رأى أن اللحن يناسب «إليسا» فاستجاب حسام لمنتجه ومنتج إليسا فى نفس الوقت وأعاد رفاعى كتاب كلماته على اللحن وتولى جان مارى رياش توزيعه على إيقاع «الهاوس» وقد كان سمة تلك الفترة.. وصورت إليسا الأغنية فى باريس وهى ترتدى أحدث صيحات الموضة من «كريستيان ديور» لتنجح الأغنية بشكل خرافى وتتم ترجمتها إلى التركية والروسية والصربية أيضًا.
الغريب أن «عيشالك» ورغم أنها من مقام «الكورد» إلى أنها حملت روحًا شرقية إلى حد ما رغم سيطرة «الجيتارات» على توزيع الأغنية فيما انسحبت الكمنجات إلى خلفية المشهد وإن لم تغادره.
لم تكن «عايشالك» وحدها هى سر نجاح «المحطة الأهم» فى رحلة «إليسار».. كانت هناك نغمة مصرية مميزة فى لحن محمد رحيم الذى كان فى أوج تألقه.
إليسا بحثت عن «محمد رفاعى» كونه مؤلف الأغنية الأشهر فى وقتها «حبيبى ولا على باله».. تلك الموسيقى التى مزجت بين شكل موسيقى غربى وجملة شرقية مصرية شديدة التأثير لصاحبها أحد أهم ملحنى الألفية الجديدة محمد رحيم.
كتب رفاعى «عايشالك».. ولحن رحيم أغنية أخرى هى «أجمل إحساس» من كلمات صديقه محمد رفاعى:

«أجمل إحساس فى الكون
إنك تعشق بجنون
وده حالى معاك».

وضع رحيم الماهر جدًا فى فهم الأصوات وحدودها ما يليق على صوت إليسا «البسيط» ومنحه «نعومة» تعبيرية تليق بكلمات رفاعى البسيطة.. المنطقة الدافئة فى صوت إليسا كانت هدفه، فيما مشاعر فتيات العشرينيات فى الألفية الجديدة الموحشة كانت هدفًا أكبر.
نجحت «إليسا» لحظتها فى صنع «حالة» تتجاوز حدود صوتها وتطغى على الأصوات المتنمرة التى تطاردها وبدا كأنها تعيش «حالة حب» كان الجيل الجديد من بنات العرب يحتاجها فى ظل توترات إقليمية جاءت لتمهد لتحول دراماتيكى «أجواء» المنطقة العربية وتقلب كل شىء فيها، وكانت الموسيقى نفسها أحد أبرز ملامح التحولات.
الجيل المتمرد.. راح يفتش عن «غرام جديد» بمفاهيم جديدة.. وتصادف أن كانت إليسا واحدة من أسلحة ذلك العصيان، فالمغنية التى قدمت نفسها فى ثلاثة ألبومات متتالية باعتبارها «حامل رسائل الحب» راحت تنتقم من الرجل الذى «أغرقها بأكاذيب».. راحت تنتقم من مرض السرطان الذى فاجأها وحرمها من «الأمومة» بعد تلقيها لعلاج «مهرمن».
نجت إليسا من السرطان بمقدرة فائقة وصبر وتحدٍ جعلها تنطلق إلى مساحة أخرى من الغناء فى مواجهة الرجل وليس إلى جانبه كما كانت بدايتها أو فى حضنه.
إليسا التى لا تنام.. وتذهب إلى الطبيب النفسى للبحث عن علاج ناجز للأرق.. يبدو أنها وجدت علاجها فى مفردات نسوية جديدة أصبحت عنوانًا لمرحلة ما بعد «الربيع العربى» فصارت أغنياتها منذ ذلك الحين مع أغنيات أخرى لآمال ماهر.. وأغنام وشيرين هى منصات إطلاق تجاه الرجل باعتباره «الخائن.. الكاذب.. المستغل».. وفى الوقت نفسه تعبيرًا عن حالات متناقضة للفتاة الجديدة التى تبحث عن نفسها ولا تجدها كما هو حالها فى أغنياتها الأشهر «أنا سكتين»:

«تسمح لى أقدم نفسى ليك من غير زواق
من غير غموض من غير مبالغة وادعاء
أنا ممكن أبقى فرحة على صورة لقا
أو صدمة مش محتملة على صورة فراق
ده مش انفصام شخصية دى مزايا وعيوب
فياريت تشوفنى صح وأنا قدام عينيك».

أدركت إليسا نفسها.. أو هكذا اعتقدت وهى تتمثل كلمات شاعرها:

«أنا باختصار وفى كلمتين أنا سكتين
حلم وكبوس ضحك ودموع جنة وجحيم
خليك بقى معايا فى السليم أنا نقطتين
وأقرب مسافة ليا خط مستقيم».

الشاعر المتفرد.. نادر عبدالله.. هو أحد أهم صفحات كتاب إليسا فى هذه المرحلة مثلما هو التعبير الأقرب إلى ذلك الجيل.. كلمات قاموس متمرد يمثل «شطحات ونزق» ما بعد الربيع العربى المأزوم.. ووجع موسيقى تامر عاشور هو الأقرب لصياغة هذا «الاضطراب» فى نغمات «غير مستقرة».. «مش راكزة» كما يقول أهل الموسيقى.
وجدت «إليسار» نفسها أو تكاد حينما حاولت أن تشرح للآخر «الرجل» طبيعته ليلتقيا.. لكن يبدو أن لقاءهما لم يكن سوى «هدنة مؤقتة» كما هو حال «الشتاء» فى هذه المنطقة حاليًا.

## 3
## بعض من كشف الحساب

فى أواخر القرن التاسع عشر تأسست أولى الجمعيات «النسوية» فى لبنان مثل جمعية «باكورة سوريا» التى أنشأتها خريجات المدارس التبشيرية والأمريكية فى بيروت، وفى فترة الانتداب الفرنسى تأسست جمعيات مثل «الاتحاد النسائى السورى اللبنانى والمجلس النسائى الذى تأسس عام ١٩٥٢ واستطاع انتزاع حق النساء فى الترشح والتصويت.
حديثًا وفى ٢٠١٤.. صدر قانون حماية النساء من العنف الأسرى.. وانطلقت حملات التصدى لقوانين الأحوال الشخصية.
هنا تشابه كبير بين البدايات فى مصر ولبنان حتى فى أسماء زعيمات «الحركة».. هدى شعراوى فى مصر.. وابتهاج قدورة فى لبنان.. هل هناك ثمة علاقة بين هذه الحركات وأغنيات إليسا؟!
لقد ظهرت فى الغرب فى التسعينيات فرق موسيقية مثل «بيكيتى كيل» التى دمجت موسيقى «الروك» و«البانك» مع أفكار الحركات النسوية لطرح قضايا الاغتصاب والعنصرية والتمييز الجنسى.
حديثًا وفى عام ٢٠١٥.. ظهرت أغنية اسمها «هشرب حشيش» ضمن أحدث فيلم قصير اسمه «الخيط والحيط» لقيت رواجًا فى أوساط الفتيات وقبلها بعام واحد كانت مغنية الراب ميام محمود قد أطلقت ألبومًا أسمته «بنت المصاروة» أعادت فيه كتابة أغانٍ تراثية ذات حس ذكورى بكلمات جديدة.
هذه الأغنيات المباشرة ومن بينها أغنية «تارات» للمطربة «للا فضة» لم تجد طريقها إلى الفضاء العام وظلت حبيسة جدران ندوات ومنتديات صغيرة، فيما جاءت أغنيات إليسا وأصالة وأنغام وشيرين وآمال ماهر لتنقل تلك «المشاعر المتضاربة» من الهامش إلى مقدمة المشهد الموسيقى وهو ما يمثل صراحة أحدث ألبومات إليسا الذى حمل «اسمها الأصلى» «إليسار» فى رسالة واضحة بأنه التعبير الأمثل لهويتها.

> قهرت إليسا كل مهاجميها فلم يعد يتذكر أحدهم «نشازها»



إليسا مع محمد رحيم



..ومع سيمون أسمر



..ومع راغب علامة

## 4
## وشى بينور فى «الأوضة الضلمة»

حظى الألبوم الجديد لإليسا والذى يضم أربعة عشر لحنًا بوجود «شعرى» مميز.. نادر عبدالله.. ومحمد رفاعى.. ومروان خورى.. وسهام شعشاعى.
نادر عبدالله أحد الذين فهموا «سر إليسا».. فراح يشكل ملامح صورتها الكاملة عبر ثلاث أغنيات لحن إحداها عزيز الشافعى فيما انفرد تامر عاشور بأغنيتين.

«وشى نوّر.. شكلى بقى أصغر
تصوّر لو تحبّ أتغيّر أكتر
تستحقّ..
وشى نوّر.. فكّر اسأل بص دوّر
هتلاقينى ببقى وأنا جنبك أرقّ
شوق ولهفة.. خلّوا لمسة إيدى أدفى».

كل هذه المشاعر الدافئة الرقراقة يقابلها مشاعر وجع ورغبة فى الانتقام فى أغنية تالية كتبها نفس الشاعر.. وكأنه يكشف عن «الوجهين» لنفس الشخصية:

«كشف الحساب تقل
وعلى آخره اتملى
ويا اللى ساب..
ويا اللى كان فى الغدر ماركة مسجّلة
فأنا لما قلّبت فى دفاترى المهملة
جيت ناوية يتصفّى الحساب
مش هارحمه.. اللى معايا فجأة قلب عدو
مش هعتقه.. لا مش هسيبه هاعقدو.. إلخ».

ولم يكن نادر عبدالله وحده من ساهم فى رسم صورة إليسا الجديدة.. شبه الكاملة.. هناك أحمد راؤول فى لحن أحمد زعيم «سهلة الأذية».

«أنا مش ضعيفة
أنا ممكن أقلب واحدة تانية وأكون مخيفة
ممكن تشوفنى فى وش تانى وابهرك
وزى ما انتى قهرتنى.. عادى أقهرك
سهلة الأذية».

هى رسائل «النسويات» وإن جاءت فى شكل موسيقى لمغنية تسعى منذ ما يزيد على ربع قرن لاكتشاف صوتها.. قهرت إليسا كل مهاجميها فلم يعد يتذكر أحدهم «نشازها».. أو «شكل فمها».. فى هذا الشتاء الذى جاء مبكرًا.. جاءت فى كل تحولاتها لتتذكر فقط أنها «امرأة موجوعة وقادرة» على «تسخين مشاعرنا» وكفى.



# وصفة إنقاذ

## الأوبرا.. فن عريق يخوض معركته الأخيرة

هل تعتقد أن الأوبرا نخبوية، مملة، ورسمية؟ بالرغم من أنها أحد أكثر أشكال الفنون إثارة وجدلًا فى العالم، والتى ولدت قبل أكثر من أربعة قرون، وصولًا إلى التحديات الاقتصادية واللوجستية والثقافية التى تواجهها اليوم، إلا أنها كغيرها من أشكال الموسيقى هى فن نابع من الناس، وموجه إليهم، ويعبر عنهم.

فالأوبرا مشتقة من الاصطلاح الإيطالى «أوبرا إن ميوزيكا» وتعنى «عمل موسيقى» أو «جهد»، ولذا فهى لا تعيش فى عالم منعزل؛ فى الواقع هى حاضرة بين سائر الأنواع الموسيقية، بانتظار من يراها ويستمع إليها. ويصنع هذا الفن مبدعون يسعون لتحقيق أسمى غاية: التواصل مع الآخرين.

هذا الفن الأوروبى الأصل، له ثقافته وعالمه الخاص الذى يحفل بالخبايا، بدءًا من شخصياته التى تشهد أحيانًا صراعات محتدمة، وصولًا إلى الجدالات المتزايدة حدة حول المحتوى، والمعارك الدائرة من أجل تأمين مستقبله الاقتصادى.

**ميرفانا ماهر**



فى كتابها «حروب الأوبرا: نظرة من الداخل على عالم الأوبرا والمعارك الدائرة حول مستقبلها»، تفكك كيتلين فينسنت الصور النمطية والافتراضات الشائعة.

وتطرح تساؤلات جوهرية، مثل: إلى أى مدى ينبغى الالتزام بنصوص مؤلفى الأوبرا الراحلين، خاصة أن حبكات أعمالهم تثير غالبًا نقاشات حول العرق والجندر؟

وهل من علاج لظاهرة «التنميط» التى تحرم الفنانين الموهوبين من فرَص العمل، أو تقيد آخرين بأدوار محددة لا يغادرونها؟ وما سر ذلك الخضوع الغريب من جانب فرق الأوبرا لمطالب الداعمين المتمسكين بالتقاليد القديمة؟

الكتاب الذى يقع فى ٣٠٤ صفحات، صدر فى ١٣ يناير الماضى، عن دار نشر «سكربنر» الأمريكية، وتأتى أهميته فى أنه يصور الفوضى التى تعم قطاع الأوبرا بأسره، ومقاومته العنيدة لأى تغيير، رغم تقديره العميق لهذا الفن.

كيتلين فينسنت هى كاتبة نصوص أوبرالية حائزة على جوائز، ومغنية متمرسة، ومديرة لفرقة أوبرالية، وناقدة فى مجال الفنون. وقد حازت نصوصها الأوبرالية على الجوائز الثلاث الأبرز فى الولايات المتحدة، كما شاركت بصوتها فى ألبوم «٤٠@٤٠» الذى رشح لنيل جائزة «جرامى».

شغلت فينسنت منصب المديرة الفنية لـ«مشروع فيجارو» بين عامى ٢٠٠٩ و٢٠١٤. وهى تكتب بانتظام عن الفنون فى منصات إعلامية مثل «ذا كونفرسيشن» و«لايم لايت»، كما نشرت آراؤها حول فن الأوبرا فى صحيفة «نيويورك تايمز».

حصلت فينسنت على درجة الدكتوراه من جامعة ديكين «أستراليا»، ودرجة الماجستير فى الموسيقى من معهد «بيبودى» للموسيقى التابع لجامعة جونز هوبكنز، ودرجة البكالوريوس من جامعة هارفارد. ولدت فى الولايات المتحدة، لكنها تقيم حاليًا فى مدينة ملبورن بأستراليا.

### 1 ساحات الصراع

تقول الكاتبة: يركز جزء كبير من الكتاب على محاولتى لفهم ساحات الصراع التى يواجهها قطاع الأوبرا اليوم؛ بدءًا من الضغوط المالية وظروف العمل الاستغلالية، وصولًا إلى تقاليد العرض المسرحى البالية.

أحاول فى الكتاب طرح كل هذه القضايا وطرح تساؤلات مثل: «كيف يمكننا المضى قدمًا؟ كيف ينبغى أن تبدو الأوبرا فى واقعنا الحالى؟ ألا يمكننا جميعًا التفاهم؟».

تضيف: لقد أردت مقاربة الأوبرا كصناعة، كنظام بيئى متكامل، لا كمجرد شكل فنى- وهو التصور الشائع لها غالبًا. إنها نموذج عمل- نموذج غير ناجح، لكنه يظل نموذج عمل يحمل فى طياته إرثًا. إنه قطاع معقد ومثير للاهتمام فى آن واحد.

تستعرض المؤلفة فن الأوبرا وأكثر نقاشاته حدة فى كتابها، والذى تصفه بـ«هذا الفن الذى يمثل فوضى عارمة»، حيث يتناول كل فصل من فصول الكتاب الثمانية قضية جدلية ساخنة، تصفها المؤلفة بأنها «ساحة معركة» بين التقليديين فى عالم الأوبرا وبين أولئك الذين يسعون لدفع هذا الفن نحو القرن الحادى والعشرين.

وذلك سواء على مستوى النوتة الموسيقية، أو خشبة المسرح، أو أداء المغنين، أو إدارة المؤسسة، أو حتى فى ثقافة الأوبرا ككل.

يتناول الكتاب خطوة بخطوة كل معركة لا بد من خوضها لإخراج عمل فنى إلى النور، من الموسيقى التصويرية إلى المسرح، ومن المغنين إلى العرض، ومن مسيرة الفنان إلى ثقافة هذا الفن العريق الذى يبدو فى كثير من الأحيان محتضرًا ويائسًا.

تقول الناقدة: «لقد كتبت هذا الكتاب أشبه بنص أوبرالى (ليبريتو)؛ فهو ليس كتابًا أكاديميًا بالمعنى التقليدى. أو بالأحرى، هو أكاديمى فى جوهره، لكننى أخفيت الطابع الأكاديمى والبحثى خلف طيات الدعابة».

يتبع كل فصل مسارًا سرديًا، وقد صيغ بحيث يبدو كمشهد مسرحى. وكنت أقرأ ما أكتبه بصوت عالٍ، تمامًا كما أفعل عند كتابة نصوص الأوبرا، لأستشعر الإيقاع؛







وصفة إنقاذ

## من الضغوط المالية وظروف العمل وصولًا إلى تقاليد العرض..

# كتاب جديد يستعرض التحديات التى تواجه صناعة الأوبرا المعاصرة



وهو أمر يجعل قراءة الكتاب أكثر متعة فى اعتقادى.

تضيف: «أردت تأليف كتاب عن الأوبرا قد يجذب إليها جمهورًا جديدًا. نحن بحاجة إلى ما يوضح للناس أن الأوبرا مجال ساحر لا يزال حاضرًا بقوة؛ فالمزاعم حول موتها مبالغ فيها للغاية. فى الواقع، ربما تعرف عن الأوبرا أكثر مما تظن- سواء من خلال إعلانات صلصة المكرونة، أو أفلام جيمس بوند، أو غيرها- فهى موجودة حولك فى كل مكان».

تتابع: «أردت أيضًا أن أكتب شيئًا موجهًا للمغنين الشباب، لأوضح لهم أن هناك مسارات مهنية متنوعة متاحة أمامهم إذا رغبوا فى العمل فى مجال الأوبرا. فبإمكانهم أن يكونوا مغنين، لكن ليس لزامًا عليهم أن يقتصروا على ذلك؛ فنحن بحاجة إلى مؤسسات، وإلى إداريين يتمتعون بالذكاء، وإلى أفراد يمتلكون رؤية واضحة. كما نحتاج إلى كتاب نصوص الأوبرا (الليبريتو)، والملحنين، والمصممين، والمخرجين، وقادة الأوركسترا؛ نحتاج إلى كل هؤلاء».

وتضيف: «وكذلك نحتاج إلى الداعمين (المتبرعين). فإذا أراد أحدهم أن يقدم دعمًا ماليًا، فسيكون ذلك أمرًا رائعًا».

## 2 تدهور ذاتى

تؤكد فينسنت، أن وضع فن الأوبرا لم يزدد إلا صعوبة. ففى الوقت الراهن، لا تغطى مبيعات التذاكر سوى جزء ضئيل من ميزانية أى فرقة أوبرالية؛ إذ لا تتجاوز هذه النسبة- فى أحسن الأحوال ما بين ٢٥٪ و٤٠٪ بالنسبة للفرق الكبرى.

وتكتب: «حتى لو بيعت تذاكر جميع عروض «لا بوهيم» بالكامل وبأعلى الأسعار، بل وحتى لو بيعت تذاكر الموسم بأكمله، فإن ذلك لن يحدث فارقًا يذكر. والوضع يزداد سوءًا باستمرار».

تضيف: «قبل كل شىء، تحتاج الأوبرا إلى أن تنتشل من ذاتها».

لا تتجنب الكاتبة مواجهة الحقائق حول الكيفية التى انزلقت بها الأوبرا- فى سياقها الأمريكى تحديدًا- نحو دوامة من التدهور الذاتى، ولماذا حدث ذلك.

ومع ذلك، تطرح رؤية مقنعة مفادها أنه فى بلد ينفر من فكرة تمويل الفنون الرفيعة المحلية، فإن السبيل الوحيد «للحفاظ على بقاء هذا الفن» يكمن فى إجراء مراجعة جذرية وشاملة- تصل إلى جوهر الأمور- لكيفية إعداد العروض، وإدارة الفرق الفنية، وتصميم المواسم الأوبرالية.

تشير إلى أن نموذج العمل الحالى فى مجال الأوبرا ليس «حاليًا» بالمعنى الدقيق (إذ نشأ فى معظمه بعد الحرب العالمية الثانية)، كما أنه ليس «عملًا تجاريًا» بالمعنى الفعلى؛ فالأعمال التجارية تدر الأرباح.

تعد الأوبرا، فى جوهرها، شكلًا فنيًا يعتمد اعتمادًا شبه كلى على التبرعات. ففى حين تغطى كبرى دور الأوبرا ما يتراوح بين ٢٠٪ و٤٠٪ من ميزانياتها السنوية من خلال مبيعات التذاكر، فإن معظم الفرق الأخرى لا تقترب حتى من تحقيق هذه النسبة.

توضح المؤلفة بعض أسباب ذلك، واصفة إياها بسلسلة من الصراعات: الصراع بين المغنى وقائد الأوركسترا، والصراع بين المحافظين وأنصار التجديد، والأهم من ذلك، الصراع بين التصورات البالية عن الثقافات المختلفة وبين الرؤى المتغيرة باستمرار لدى جمهور يتسم بالاستقطاب السياسى والوعى العميق بقضايا العرق.

## 3 نصوص مقدسة

تلفت إلى أنه غالبًا ما ينظر إلى الأوبرا على أنها فن جامد؛ أشبه بقطعة متحفية يكتفى بتأملها كلقطة من الماضى، لكن حتى موزارت نفسه أضاف مقطوعتين غنائيتين (آريا) إلى أوبرا «زواج فيجارو» فى الفترة ما بين عرضها الأول عام ١٧٨٦ وإعادة تقديمها بعد ثلاث سنوات.

إذن، ما الذى يمنعنا من تحديث هذه الأعمال؟ ولماذا تتعامل العديد من الفرق مع النوتات الموسيقية وكأنها نصوص مقدسة؟

تفند الناقدة الفكرة الشائعة التى تعتبر النوتة الموسيقية تعبيرًا ثابتًا عن نوايا المؤلف الموسيقى، مستعرضة عددًا كبيرًا من الأعمال التى بقيت حاضرة عبر الزمن فى نسخ متعددة. وتعد أوبرا «كارمن» مثالًا بارزًا على ذلك، إذ توجد، كما هو معروف، فى تسع نسخ مختلفة.

تناقش أيضًا هيمنة ما يعرف بـ«القائمة المعتمدة» (canon) لأعمال الأوبرا؛ وهى «نحو خمسين عملًا أو أكثر، جميعها من تأليف رجال بيض من أوروبا، خلال القرون الثامن عشر والتاسع عشر وأوائل القرن العشرين».

تشير إلى أن هذه الأعمال، مثل «زواج فيجارو» لموزارت أو «لا بوهيم» لبوتشينى، «معترف بها عالميًا كروائع فى هذا النوع الفنى».

لكن فى الوقت نفسه تطرح وجهة نظر وجيهة مفادها أنه ينبغى على دور الأوبرا التفكير فى بث روح جديدة فى الأعمال الكلاسيكية القديمة، ولكن ضمن حدود معقولة.

ففى مثال شهير يجمع بين تطرف حركة «مى تو» (#MeToo) وإعادة صياغة فاشلة لأحد الأعمال الأوبرالية، قام مهرجان «ماجيو موزيكالى فيورنتينو» الإيطالى عام ٢٠١٨ بتغيير مصير الشخصيتين الرئيسيتين فى أوبرا «كارمن» لجورج بيزيه؛ إذ جعلوا البطلة تطعن عشيقها السابق المهووس بها، دون خوسيه، بدلًا من العكس.

تحلل فينسنت هذا الخيار الغريب وتفند مبرراته بشكل قاطع. ورغم أن هذا العرض المثير للجدل حقق مبيعات كاملة للتذاكر، إلا أن تغيير مصائر شخصيات أوبرالية أيقونية، لا يعد حلًا ناجعًا لمواجهة الحقيقة المقلقة التى تشير إليها، وهى أن ما بين ٨٠ و٨٥٪ من الأشخاص الذين يشترون تذاكر الأوبرا للمرة الأولى يكتفون بتلك التجربة؛ إذ تقول: «إنهم يحضرون مرة واحدة فقط، ولا يعودون أبدًا».

ترى أنه يجب أن يتجه كاتبو نصوص الأوبرا أكثر نحو الأعمال الأوبرالية الجديدة. لا ينبغى أن يظل ٩٠٪ من العروض مقتصرًا على الأعمال الكلاسيكية الراسخة، بينما لا تمثل الأعمال الجديدة سوى ١٠٪، تقدم فى مسارح تجريبية هامشية.

## 4 إتاحة الوصول

وتعد «إتاحة الوصول» واحدة من الاقتراحات الأخيرة فى سلسلة طويلة من الحلول المحتملة التى تطرحها لإنقاذ فن الأوبرا، حيث ترى أنه ينبغى إفساح المجال لشتى أنواع الأعمال الأوبرالية، بما فى ذلك تلك التى تتسم بسهولة الوصول إليها.

تشير الكاتبة إلى أن عروض الأوبرا التى تقدم فى أمريكا قليلة للغاية، وتتسم بتكرار مفرط للأعمال المألوفة. وتذكر أن ما يعادل ٥٠٪ من عروض الأوبرا فى الولايات المتحدة على مدى السنوات الخمس عشرة الماضية، اقتصرت على قائمة ثابتة تضم نحو ٤٠ عملًا أوبراليًا.

وإذا أضفنا إلى ذلك ما تصفه هى بالأعمال «شبه الثابتة» (أو التى تنتمى حكمًا إلى هذا النطاق المألوف)- مثل أوبرا «الهولندى الطائر» لفاجنر و«دون باسكوالى»، فإن النسبة ترتفع لتصل إلى ٧٥٪ من إجمالى ١٥٠٠ عرض أوبرالى قدمتها أكبر ١١ فرقة أوبرا فى الولايات المتحدة خلال الفترة ذاتها.

ترى أن السبيل الوحيد لبناء «ذخيرة» فنية جديدة هو إنتاج عدد كبير من الأعمال؛ بعضها قد يكون متوسط المستوى، وبعضها جيدًا، وبعضها الآخر مذهلًا. لكن لابد من الاستمرار فى ابتكار أعمال جديدة حتى يتطور هذا الفن.

ولكنها توضح أن الصعوبة تكمن فى توفير التمويل اللازم لذلك؛ فالحصول على دعم مالى للأعمال الجديدة أمر بالغ الصعوبة، خاصة فى الوقت الراهن.

تخلص المؤلفة إلى أن «فرق الأوبرا يسيطر عليها الخوف من التغيير، والخوف على المستقبل، والخوف من... كل ما هو جديد». وتستشهد بآراء منتجة الأوبرا الأمريكية «بيث موريسون»، التى تختصر المسألة فى مشكلة أكثر تحديدًا:

«لا يوجد نقص فى الأشخاص الراغبين فى أداء الأوبرا، ولا فى أولئك الراغبين فى إنتاجها؛ النقص الوحيد يكمن فى الأشخاص الراغبين فى تمويلها».

تتساءل عن السبب الذى يدفع الجمهور للعزوف عن متابعة الأعمال الأوبرالية الجديدة بانتظام؟ ثمة سبب تطرحه، وهو ظهور الأنماط الموسيقية الحداثية (High Modernism) فى أوائل القرن العشرين، والتى كانت تميل بطبيعتها إلى الابتعاد عن الجماهيرية الواسعة.

أما العامل الأكثر أهمية فكان الصدمة المزدوجة المتمثلة فى اندلاع «الكساد الكبير» وظهور الأفلام السينمائية الناطقة؛ فقد أدى هذان الحدثان معًا إلى تقويض الظروف الاقتصادية اللازمة لاستمرار إنتاج أعمال أوبرالية جديدة واسعة النطاق.

## 5 نقطة توتر

تتناول الناقدة بسخرية بعض العروض غير التقليدية، مثل تقديم أوبرا «لا بوهيم» (La bohème) فى الفضاء الخارجى، لكنها تذكر المدافعين عن تقديم الأوبرا دائمًا بنفس الطريقة التقليدية بأن تلك التقاليد كانت تتضمن، على سبيل المثال، قيام مغنين بيض بأداء دور «عطيل» (Otello) بوجوه ملونة بالأسود، أو قيام مغنيات بتغيير ملامح أعينهن واستخدام المراوح اليدوية بطريقة مصطنعة فى أوبرا «مدام بترفلاى» (Madama Butterfly)، فى الوقت الذى كان فيه الفنانون من أصول إفريقية أو آسيوية يحرمون من فرص العمل.

تعتقد أن أكبر نقطة توتر لا تزال تكمن فى تلك الأعمال التاريخية التى تتسم بطابع «غرائبى» عرقى، مثل «مدام باترفلاى»، و«عايدة»، و«توراندوت»- وكذلك الأعمال التى تتضمن عنفًا صريحًا قائمًا على النوع الاجتماعى، مثل «كارمن» و«توسكا».

تقول: لقد شاهدنا هذه الأعمال مرارًا وتكرارًا، ووصلنا اليوم، خاصة فى أمريكا وأستراليا والمملكة المتحدة، إلى مرحلة فى النقاش المجتمعى، لا يمكن فيها تقديم هذه الأعمال دون تعقيب أو توضيح.

من الصعب للغاية تقديم «مدام باترفلاى» دون أن يشير البعض إلى أن اللحن اليابانى التقليدى الوحيد الوارد فيها هو فى الواقع أغنية عن «الباذنجان».

لم يكن هذا العمل نتاج تأليف فنى مدروس؛ بل هو نموذج للاستيلاء الثقافى، وبكل صراحة، تصوير عنصرى. وهنا تكمن المخاطرة المتزايدة بالنسبة لشركات الإنتاج، التى باتت فى حيرة من أمرها حول كيفية التعامل مع هذا الوضع.

أعتقد أننا سنشهد استمرارًا لهذه النقاشات، وربما تبدأ شركات الإنتاج فى الابتعاد عن بعض هذه الأعمال؛ ببساطة، قد تتوقف عن تقديمها.

## 6 تحديات المغنى

تقدم فينسنت نظرة من الداخل على التحديات العملية التى تواجه المغنى الطموح، بدءًا من سنوات التدريب الطويلة، ومرورًا ببرامج الفنانين الشباب والمسابقات، وكلها أمور تتطلب تكاليف باهظة، دون أى ضمان للحصول على فرصة ذهبية.

تبحث بالتفصيل فى المتطلبات اللازمة ليتمكن المغنى من «شق طريقه» والنجاح فى هذا المجال اليوم. إذ يشير أحد المصادر إلى أن «التكلفة الإجمالية لمحاولة بناء مسيرة مهنية كمغنٍ أوبرالى تبلغ نحو مليون دولار أمريكى». وتطرح تساؤلًا فى غاية الأهمية: «أين تذهب كل هذه الأموال؟». وربما يبرز سؤال أكثر تعقيدًا وهو ما تتناوله لاحقًا، يتمثل فى: من أين تأتى هذه الأموال فى المقام الأول؟ فى وقتنا الراهن، غالبًا ما يبدأ الطريق نحو إطلاق مسيرة مهنية ناجحة فى عالم الأوبرا بـ«حظ سعيد»، يتمثل فى الولادة لعائلة ثرية.

ومن الحقائق التى لا يعرفها الكثيرون أن مغنى الأوبرا يتقاضى أجره عادة عن كل عرض على حدة؛ ما يعنى أنه لا يتقاضى أجرًا عن أسابيع التدريبات التى تسبق العرض، كما أنه لا يحصل على أى تعويض فى حال المرض. إن الكثير من هذه «الأعراف السائدة» فى هذا القطاع تستدعى بلا شك إعادة النظر فيها.

ومع تزايد اعتماد دور الأوبرا فى التوظيف على المظهر الخارجى، أو حتى على حجم المتابعين عبر وسائل التواصل الاجتماعى، فلا عجب أن يقرر الكثير من الموسيقيين الموهوبين الانسحاب تمامًا.

لكن هذه ليست، بأى حال، أسوأ مشكلة قد يواجهها المغنى فى بيئة العمل الأوبرالى. فقد باتت حوادث التحرش، بما فى ذلك التحرش الجنسى، تسجل بوتيرة متزايدة، وقد تورطت فيها شخصيات بارزة فى قطاع الأوبرا، مثل جيمس ليفاين، المدير الموسيقى لدار «متروبوليتان أوبرا» الذى شغل منصبه من عام ١٩٧٦ حتى عام ٢٠١٦.

## 7 التعبير الإنسانى

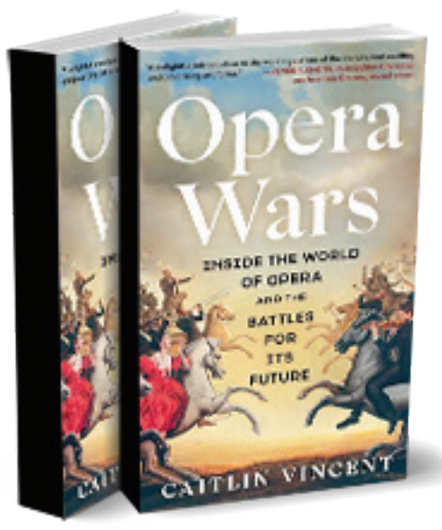
تؤكد الكاتبة أهمية فن الأوبرا، فقد تتغير نماذج الإنتاج، لكن الأوبرا، كنمط فنى، ستظل ذات أهمية. فالأعمال التى تكتب اليوم تعكس هويتنا فى هذه اللحظة الراهنة، وتتناول جوانب من مجتمعنا بطرق بالغة الأهمية.

حتى تلك الأعمال التى كتبت قبل مائتى عام، لا تزال تمتلك القدرة على التواصل مع الجمهور بأسلوب لا يضاهيه أى شكل فنى آخر. حيث تدور قصص الأوبرا حول المشاعر الإنسانية والعلاقات البشرية، وتتمحور حول أشخاص يواجهون أحداثًا- سواء كانت مأساوية أو كوميدية- وكيفية استجابتهم لها.

وستزداد أهمية دار الأوبرا باعتبارها حصنًا للتعبير الإنسانى والتميز الفنى؛ حيث لا وجود لميكروفونات، أو برامج تعديل الصور (فوتوشوب). بل هناك فقط أوركسترا، ومغنون، ومخرج، ومصممون، وقائد فرقة موسيقية، ومؤلف موسيقى، وكاتب نص؛ يعملون جميعًا معًا، مستخدمين الفن للتواصل مع الجمهور.

ويتمحور فن الأوبرا بالكامل حول الصوت البشرى؛ فهو يمثل الملاذ الأخير الذى لم يصله الذكاء الاصطناعى. إنها ببساطة تجسيد لقدرة الإنسان على توظيف تجاويف جمجمته لإصدار الغناء؛ وهو أمر يثير الدهشة حقًا عند النظر إليه من منظور تاريخى. فما هى الوصفة السحرية إذن لإنقاذ هذا الفن؟ إننا جميعًا بحاجة إلى شراء المزيد من التذاكر.

**85% من مشترين تذاكر الأوبرا للمرة الأولى يكتفون بتلك التجربة**




**90% من العروض تقتصر على الأعمال الكلاسيكية والأعمال الجديدة تقدم فى مسارح تجريبية هامشية**









شعبان يوسف

# عبدالعليم القبانى

## ترزى عربى يزاحم الشعراء الكبار

كثير من الكتّاب والمبدعين عانوا معاناة مفزعة فى حياتهم، وتضوروّا جوعًا، ولم يكملوا تعليمهم فى المدارس، وبالتالى لم يصلوا إلى الجامعات، وتوزعوا بين أعمال بسيطة، ولكنهم صبروا وكافحوا وأصرّوا على أن يستكملوا ما بدأوه بقدرات خاصة وفذّة وعصامية دون أن يمد لهم أحد أى عون، واستطاعوا أن يتجاوزوا كثيرًا من المحن والعقبات التى كانت تعوق طموحاتهم، منهم الشعراء مثل شاعر النيل حافظ ابراهيم، وشاعر البؤس عبدالحميد الديب، فرغم أنه عاش جائعًا مطرودًا، وأحيانًا دون أى مأوى بعدوفاة والده ويتمه المبكر، لكنه كان حريصًا بإصرار على الإبداع، وله ـحتى الآنـ أشعار شبه ممنوعة، وبالطبع كان الزجال والشاعر محمود بيرم التونسى بقالًا، وأيضًا عانى الشاعر أحمد فؤاد نجم معاناة مريرة، وكذلك من كتّاب القصة يأتى عبدالمعطى المسيرى «القهوجى»، والذى جعل من مقهاه فى دمنهور، أشهر المقاهى الثقافية فى مصر، وذلك فى عقدى الثلاثينات والأربعينات، وقدّم له د طه حسين كتابه الأول عام 1936، وفتح له باب جريدة «الوادى» لكى يكتب مثله مقالًا أسبوعيًا فى الجريدة، وطبعًا لا ننسى القاص محمد حافظ رجب الذى سوف نخصص له حلقة وحده إن شاء الله، وكذلك الكاتب والقاص والروائى الكبير خيرى شلبى الذى عمل فى مهن كثيرة منها بائع سريح، كما كان يفخر دومًا بذلك، ولا ينكر ولا يستنكر أى عمل قد امتهنه فى حياته، بل كان يفخر به دائمًا، والأديب محمد سالم الذى قضى طفولته وبعض شبابه فى الملجأ، ثم خرج ليعمل ساعيًا فى مجلة «روزاليوسف»، ونشر له صلاح حافظ قصة، وينطلق بعدها سالم ليكتب قصصًا قصيرة ومسرحًا وسيناريوهات سينمائية، ليصبح أديبًا وكاتبًا مرموقًا، وغيرهم وغيرهم.

والشاعر عبدالعليم القبانى، الذى حلت مناسات كثيرة له دون ذكر، وهو صاحب الملحمة الوحيدة التى كتبت عن الثورة العرابية، والتى جاءت فى ٢٧٠ صفحة، هو أحد هؤلاء الفرسان الذين تغلّبوا على أوضاعهم الاجتماعية وظروفهم الخاصة بقوة وصلابة وجلد، فمنذ أن ولد فى ٢ أغسطس ١٩١٨ فى محافظة كفرالشيخ، وانتقل مع والده إلى مدينة الإسكندرية، كما ذكر فى سيرته الذاتية التى نشرت فى حلقات بجريدة أخبار الأدب، ونقلتها عنه الباحثة والشاعرة أمل سعد على فى كتابها «شعر عبدالعليم القبانى..دراسة فنية»، التى بذلت مجهودًا كبيرًا فى قراءته، وأعدّت عن شعره رسالة ماجستير فى غاية الأهمية، وذكرت الباحثة، بأنه: «نظم الشعر وهو فى العاشرة من عمره، وظلّ يكتب ويبدع حتى حصل على كمية من الجوائز المرموقة، أهمها «جائزة شوقى» عن أهم ديوان فى الشعر القومى صدر فى الوطن العربى، كما حصل على مؤسسة البابطين عام ١٩٩١، كما شارك الشاعر عام ١٩٧٥ فى تأسيس اتحاد الكتّاب المصرى، والتحق بعدة مؤسسات ثقافية مرموقة.

تقول الباحثة أمل سعد:» فى السابعة من عمره أدخله والده أحد الكتاتيب، فتعلّم مبادئ القراءة والكتابة، وحفظ أجزاءً من القرآن الكريم، ولما أتم العاشرة أخرجه أبوه من المدرسة، وضمّه إليه صبيًا يعمل معه فى دكان الخياطة».

ثم توفى والده عام ١٩٤٢، وأصبح هو الذى يشرف على الدكان، ويعمل فى المهنة بدلًا من والده «ترزى عربى»، أى أنه يعمل من القماش جلاليب وعباءات ومختلف أزياء الرجال المعروفة فى ريف مصر، وهو يذكرنا بالكاتب الناقد اللبنانى الراحل محمد دكروب، الذى كان يعمل «سنكرى»، كما يكتبها وينطقها اللبنانيون، أى أنه سمكرى، وكان يلتقى بكل أصدقائه الكتاب اللبنانيين فى محل عمله البسيط، وكان قد بدأ النشر فى المجلات والصحف قبل أن يبلغ سن العشرين من عمره، وهكذا كان عبدالعليم القبانى يلتقى بكل أصدقائه الكتاب السكندريين فى الدكان، ويتابع إبداعهم ويحاورهم، ويكتب الشعر، ويقرأ بكثافة شديدة، ولا يغادر دكانه إلى أى مكان آخر، ولكنه كان يراسل الصحف والمجلات التى تنشر له، وعندما كتب قصيدته الشهيرة بين أقرانه «ليالى القاهرة» فى عام ١٩٤٨، وفازت بجائزة دار المعارف، لم يذهب لتسلم الجائزة، وذلك كان مثيرًا للحيرة والقلق فى آن واحد، وهنا يحكى الكاتب الأديب محمد فريد أبوحديد عن واقعة حدثت له معه، وذلك فى الدراسة التى كتبها كتذييل لديوانه «بقايا سراب» يقول: «..والشاعر (القبانى) مثال للأديب الذى جردته الظروف من كل زخرف ومن كل بهرج، ولا أظنه يأنف أو يغضب حين أقول هذا عنه، وقد عرفته أول ما عرفته، حين تقدم ببعض أشعاره إلى المهرجان الذى أقامته إدارة الثقافة بوزارة المعارف عام ١٩٤٨، وفاز فى المسابقة، وأرادت الوزارة أن تدعوه لحضور المهرجان بالقاهرة، فبحثت عنه طويلًا فلم تجده، حتى كادت تحسبه اسم مجرد لا يمثل حقيقة، فتطوعت أنا بالذهاب للبحث عنه، حتى عثرت عليه فى أعماق أحد الأحياء الشعبية بالإسكندرية، وكان أول ما طالعنى منه، صفحة وجه متهلل مضىء، تشرق عليه ابتسامة رضا واطمئنان، تتردد فوق صبغة من حمرة الخجل، وكان وجهه ناطقًا بأنه يجد فى شعره علالة حياته، وبأن كل ما فى الحياة من مباهج ومن ثراء ومن مجد، لا يعنى عنده شيئًا إلى جانب الصور التى يناجيها فى شعره، والأحلام ذات الأضواء العجيبة التى ينقله الشعر إلى عالمها..».

هذا مقتطف من دراسة طويلة، وفيها أثنى أبوحديد على الشاعر وشعره ومسيرته التى أغناها بعدد كبير من الدواوين والملاحم، خاصة «الملحمة العرابية» التى بدأها بقوله:

«كان هذا يارفاق، عندما
غامت البسمة فى الأرض السخية
ومشى الهم على سفح الضحى
لم يدع شيخًا ولم يترك صبية
وتوارى الفجر عن عشاقه
وذوى سحر الليالى القمرية».

وبعيدًا عن شعره، لعب عبدالعليم القبانى دورًا كبيرًا وعميقًا فى التأريخ لبعض الظواهر الثقافية، وهو يعتبر من أمهر هؤلاء المؤرخين، رغم أنه لم يجلس على أى مقاعد للدرس فى المعاهد أو فى الجامعات، وربما لا يباريه أحد فى هذا الدور من الذين امتهنوا ذلك الدور، وكتب سلسلة من الكتب والأبحاث تعتبر فريدة فى التاريخ الثقافى، منها «نشأة الصحافة العربية بالإسكندرية ١٨٨٢-١٩٧٣» م، وفيه يشرح ويقوم بالتعريف بدقة وإيجاز وتكثيف وعمق بنشأة تلاك الصحافة العربية فى مدينة الإسكندرية، وفى الفترة التى حددها فى عنوان الكتاب، وألقى الضوء على الصحف والصحفيين الذين تحّملوا عبء البدايات والتأسيس، مع تقويم دور كل منهم فى إطار البيئة وجميع الظروف التى أحاطت بالصحافة العربية فى المدينة خلال هذه الفترة، ويتعرض القبانى لليقظة التى عمّت فى الإسكندرية فى تلك الفترة، ثم وجود أبناء الشام بالمدينة، وبدأ بسليم الحموى الذى أصدر عدة صحف ومجلات مثل «الكوكب الشرقى، وشعاع الكوكب، والإسكندرية والفلاح»، واسترسل متدفقًا ليعطينا بحثًا ممتعًا ومفيدًا للغاية لا يستطيع أى باحث فى تاريخ الصحافة المصرية أن يتجاوزه، وفيه سلاسة نادرة. تنم عن تمكنه من مادته، وكذلك أسلوبه الجميل، ويكتب قبانى فى مقدمة شارحًا دون تقعر ما قام به قائلًا: «قمت فى هذه الصفحات، التى أقدمها بين يديك على استحياء، بعرض موجز للصحف والصحفيين بالإسكندرية، الذين اشتركوا فى إبراز دور المدينة فى المسافة الزمنية التى أشرت إليها.. مع لمحات تصور الظروف والبيئة التى أحاطت بالصحافة خلالها، ونماذج موجزة من كتاباتهم، يمكن أن تلقى بعض الضوء على العصر وما كان يدور فيه»، ونجد عبدالعليم القبانى هنا يعود إلى عدد من المراجع تصل إلى تسعة وأربعين مرجعًا، وهذا الأمر لا يفعله كثير من الباحثين، ولكن هذا يعود إلى دفقة الشاعر والباحث عبدالعليم القبانى.

كما أنه كتب كتابًا عمدة عن «شعراء الإسكندرية فى العصور الإسلامية»، ولا نفتقد كعهدنا به تلك المنهجية المبهرة فى أبحاثه بشكل عام، فهو فى هذا الكتاب يعطى لنا صورة قديمة وحيّة عن مدينة الإسكندرية الأولى والبكر، ثم يتعرض لشعراء المدينة فى عدة عصور متتابعة «البطلمى، ثم البيزنطى، ثم من الفتح العربى حتى بداية العصر الفاطمى»، ثم يكتب فصلًا ممتعًا عن شعر الإسكندرية وبعض الملامح من الحياة فيها، وكذلك فى العصر الفاطمى والعصر الأيوبى، بعد ذلك يعرض للشعراء ابن مكنسة، وظافر الحداد، وابن قلاقس، وهو يتحرّى دقة متناهية وغير عادية فى كل كتاباته وأبحاثه، ويكتب الدكتور محمد طه الحاجرى مقدمة وافية للكتاب جاء فيها: «..وقد كنت أشفق على الأستاذ عبدالعليم القبانى، حيث كان يعالج موضوعه من هذه المرحلة، إذ كنت أخشى أن يكون شأنه شأن كثير من الشعراء الذين تستغرقهم شاعريتهم فلا تدع للوجهة العلمية مكانًا فى أنفسهم ولا عليهم فى ذلك، فالشعر وحده جدير أن يكون فضيلة قائمة بنفسها، ربما تضاءلت إلى جانبها بعض فضائل أخرى كثيرة»، ولكن الأستاذ القبانى استطاع بثقافته الأدبية الواسعة وبصبره العتيد ودأبه وإصراره على المضى فى سبيله إلى الغاية التى يرجوها هذا المبلغ الجدير بتهنئة كبيرة على هذا النحو الذى نراه فى الكتاب..».

كما أنه كتب كتابًا لافتًا عن بيرم التونسى فى فصحاه، وكيف استخدمها، وكيف انتقل منها إلى الزجل، وهذا الكتاب شديد الأهمية، وهو عبارة عن لمحات عميقة من حياة بيرم التونسى، وعن شعره الفصيح، مع ملامح من الحياة الأدبية والاجتماعية بالإسكندرية خلال الحرب العالمية الأولى (١٩١٤-١٩١٨)، وفى الكتاب يكشف عن ثقافة ومعرفة بيرم العربية العميقة، ويتعرض لمواقف بيرم من الفصحى، تلك المواقف التى لم نعرفها إلا بشكل عابر وسريع وعام عند الكاتب والناقد عبدالفتاح غبن، ويرصد القبانى وقائع التحول التى عرفها بيرم التونسى فى حياته الأولى من شاعر فصحى جاد، إلى شاعر وزجال ومنشئ للأغانى يكتب باللغة الدارجة، ويكتب القبانى فى مقدمته للكتاب: «عرف الناس عن محمود بيرم التونسى، أنه أديب العامية الأول، الذى طوّع هذه اللهجة لفنه حتى اتسعت لأدق التعابير وأعمقها، ولقد كثر المتحدثون عن جولات بيرم فى هذا المجال، بحيث أظهروا كثيرًا من مجهودات هذا العبقرى الفذ فى مد الكلمات الدارجة بطاقة من الحيوية تحسدها عليه اللغة الأم فى كثير من الأحيان، لكن بيرم فى أدبه الفصيح لا يزال بحاجة إلى بحوث عديدة، فإنى لا أعلم أنه قد صدر فى هذا الموضوع غير كتاب الأستاذ عبدالفتاح غبن «بيرم والفصحى»، وهو كتيب صغير لا يجد فيه الباحث ضالته، وإن كان يمكن اعتباره قطرة ضوء لها ما بعدها...»، وأورد القبانى كثيرًا من شعر بيرم فى كتابه مثل:

(قد أوقع القلب فى الأشجان والكمد
هوى حبيب يسمى المجلس البلدى
ما شرّد النوم من جفنى القريح سوى
طيف الخيال: خيال المجلس البلدى
إذا الرغيف أتى فالنصف آكله
والنصف لا أجعله للمجلس البلدى
أقول حتى لو أنى فى الطريق أرى
قرشين: ذا لى وذا للمجلس البلدى)..

وسوف نلاحظ هنا فى تلك الأبيات، أن محمود بيرم قد كتب تلك المعانى فى قصيدة زجلية اشتهرت كثيرًا من أشعاره الشائعة، وكذلك كانت بعض قصائده الأفصيحة الأخرى تجد صداها فيما كان يكتبه بالعامية فيما بعد.

وسوف نلاحظ ملاحظة أخرى ومهمة فى معظم ما كان يكتبه عبدالعليم القبانى فى دراساته وأبحاثه، أنها كانت عن صحافة الإسكندرية، وشعراء الإسكندرية، وكل ما يخص الإسكندرية من آداب وفنون، وله كتاب بديع عن الشاعر إيليا أبى ماضى فى الإسكندرية، ويكتب قصائده عن رموز سكندرية، قبل أن تصبح رموزًا مصرية فى الوطن مثل قصيدته عن فنان الشعب الخالد سيد درويش ويقول:

(على رمالك من دنياك أصداء
يا بحر هل من وراء الغيب أنباء
جفت رغاب، وطاشت أسهم ولوت
أعنة العمر يا ابن الموج أنواء
لو استبدت بأسوار الصباح بدا
ونوره فى حواشى الكون ظلماء..)

وأظن أن القبانى كان يكتب كل ما كان يشغله بشكل أساسى، فهو عاشق للإسكندرية، وقد كان متيمًا بتراثها والشعراء الذين عاشوا فيها، ولكنه أيضًا كان يكتب ما يهمه، وذلك فى كتاب مهم للغاية، وذلك الكتاب يتلامس مع حياته بشكل مباشر، وهو كتاب (مع الشعراء أصحاب الحرف)، وهنا لا ننسى أنه صاحب حرفة ظل يمارسها على مدى حياته كلها، ولم يفارقه ولم تفارقه، ويكتب فى مقدمة ذلك الكتاب الفريد الثرى: «ظاهرة غريبة، تلك التى سجلتها كتب تاريخ الأدب العربى فى العصر الإسلامى، والتى تتمثل فى ظهور هذا العدد الكبير من الشعراء أصحاب الحرف على صعيد واحد، هو هذه الرقعة من أرض العرب فى مصر، فى فترات متصلة الحلقات، تمتد من نهاية العصر الفاطمى حتى نهاية العصر المملوكى»، وهو يعنى الشعراء الذين احترفوا وامتهنوا عملًا يدويًا، ولكنهم كانوا شعراء جادين، ولكن أغفلهم النقد والنقاد على مدى أزمنة طويلة، كأنه يتحدث عن نفسه، فيكتب: «ولقد أقام هؤلاء الشعراء الحرفيون بجدارة، الدليل الواضح على أن الشعر كان غير متعصب، وأن الناس لديه سواء، فهو يهبط على القصر فى الوقت الذى لا يضيق فيه بالكوخ، وهو لا يفاضل فى الصحبة بين الأفضل: شاهنشاه بن أيوب- السلطان-، وبين يحيى بن عبدالعظيم الجزار، والشاعر الحق أيًا كان مركزه فى مجتمعه، هو هذا الذى يجعل من الكلمات كائنًا حيًا، لا بالنسبة إلى عصره فحسب، وإنما بالنسبة إلى الإنسانية جمعاء فى عمرها المديد..».

وللقبانى كتب أخرى نأمل فى المؤسسات الرسمية أو الخاصة إعادة طباعتها ونشرها، مثل كتابه عن الدكتور طه حسين فى مراحله الأولى، ورغم أن كتابات كثيرة كتبها باحثون كثيرون عن طه حسين، إلا أن ذلك الكتاب راح ينقب عن آثار العميد فى دوريات تكاد تكون مجهولة، فهو يعرض لأحد جوانب الإبداع للعميد كان قد كتبها فى شبابه الأول، وهو الجانب الشعرى فى إنتاجه الذى استغرق الضحى من شبابه، وحاول القبانى أن يوضح ويشرح ويسرد تلك الأحداث التى أحاطت بذلك الشعر لكى يستطيع كل من يقرأه أن يعايشه ويسبح بمعانيه بإحساس من عاصروه، كما أنه يقدم طائفة من طرائف وغرائب طه حسين فى هذه الفترة المبكرة من حياته، مما يعيد لنا صورة شائقة من صور طه حسين، وأعتقد أن تلك الكتابات التى كتبها القبانى، لا نجد أحدًا تطرق لموضوعاتها مثلما تعرض القبانى، بغيابها وعدم طباعتها مرة أخرى، تفقد المكتبة ركنًا ركينًا من الذاكرة الثقافية، ونأمل، كما أسلفنا القول، أن تنتبه المؤسسات للإنتاج البحثى والنقدى والإبداعى لذلك الشاعر والباحث والمؤرخ عبدالعليم القبانى، فهو إحدى علامات الأدب والنقد فى عصره، وله بصمة كبيرة وعميقة فى كل شعراء وباحثى الثغر.










هو صاحب الملحمة الوحيدة التى كتبت عن الثورة العرابية والتى جاءت فى 270 صفحة










نأمل أن تنتبه المؤسسات للإنتاج البحثى والنقدى والإبداعى لذلك الشاعر والباحث والمؤرخ



ثمة ركن قصىّ فى ذاكرة البشر تسكن به صورة قديمة لثمرة محرمة تحفظ ملامح الإنسان الأول حين اندفع وراء رغباته، فى دروب ظن يومًا أنها لن تنتهى؛ فمنذ مدَّ آدم يده إلى الشجرة، استقر الخطأ جزءًا أصيلًا فى ذريته، كان إعلانًا عن ولادة كائن هش، يتعثر برغباته تارة، ويضلّ وجهته تحت وطأة ضعفه تارة أخرى، ثم يقضى عمره باحثًا عن سبيل العودة.

هناك، عند غصن التفاحة، ذاق القلب معنى العصيان، وظل يحمل داخله ميلًا قديمًا للاقتراب من المحظور، ثم الالتفات خلفه بحثًا عما فقده. وكأن الخطيئة تترك فى الروح شرخًا يشبه الباب المفتوح؛ كلما حاول صاحبها الابتعاد، أعاد صداها إلى اللحظة التى عبر منها.

منذ ذلك الحين تسللت التوبة إلى الحكاية الإنسانية مبكرًا، حاملة خيط الرجوع بعد الزلل، واستعادة الصلة بما انقطع، والبحث عن مخرج من ظلمات خطيئته. وامتلأت دفاتر الخلق بسير السقوط والعودة؛ زهاد وعاصون، رجال أضاعتهم رغباتهم ثم أيقظتهم كلمة أو رحمة أو مواجهة مع الموت، وآخرون ظنوا أنهم تجاوزوا غواياتهم قبل أن تستردهم طرق قديمة.

من شجرة الجنة إلى آخر اعترافات التائبين، تمتد رحلة النفس وهى تجر أوزارها خلف خطواتها، تفتش عن فرصة أخرى؛ وكأن الطريق إلى التوبة يبدأ من الشجرة نفسها، وكل عائد يحمل فى وجدانه أثر الثمرة الأولى.



هبة المنسى

سيكولوجية

# التوبة قراءة فى دفاتر العصاة والزاهدين



## 1 أرشيف الذنب.. لماذا نعترف بالخطيئة؟

يرسم الإنسان لنفسه صورة متماسكة يطل بها على العالم، ويحرص على صيانتها أمام العيون كما يصون التاجر واجهة متجره. غير أن الخطيئة تتسرب عبر الكواليس، فتحدث شرخًا صامتًا فى الجدار الداخلى، وتترك صاحبها بمفرده فى مواجهة حقيقة أفعاله.

الصراع يشتعل حين تتسع المسافة بين المظهر الذى يراه الناس والواقع الذى يعرفه القلب، فتفقد الأعذار والمبررات الصغيرة قدرتها على ترميم المشهد. ومن ثم تبدأ رحلة الاعتراف من لحظة العجز عن التعايش مع وجهين متناقضين، حين يكتشف المذنب أن إخفاء الزلة يستهلك طاقته أكثر مما يفعل إعلانها. كما تزداد وطأة الكتمان حين يشعر أن كل حركة يقوم بها صارت مراقبة بعيون داخلية لا تغفو، وأن الحفاظ على صورته القديمة يتطلب جهدًا يفوق قدرته على الاحتمال.

تتشابك دوافع البوح فى النفس البشرية بين الرغبة فى التخلص من ثقل الماضى والخوف من العقاب الخارجى ونظرات الإدانة. فيلجأ المذنب إلى الصمت ظنًا أن النسيان كفيل بطى الصفحة. غير أن الذكرى تظل ضاغطة على أنفاسه، تلاحق خطواته، ليتحول الكتمان تدريجيًا إلى عزلة خانقة تجعل من كل كلمة عابرة تهديدًا بكشف المستور، فيخرج الاعتراف كمحاولة لالتقاط الأنفاس بعيدًا عن مطاردة الماضى.

يختلط فى تجربة الندم شعوران متباينان يحددان مصير الخطوة التالية، هما الذنب والعار. وترصد الباحثة برينيه براون الفارق الجوهرى بينهما؛ فالذنب يهمس فى أذن الإنسان بأنه ارتكب خطأً يمكن إصلاحه، بينما يصرخ العار فى وجهه بأنه هو نفسه خطأ لا يُغتفر. ومن ثم يتأرجح المذنب فى المسافة الفاصلة بينهما؛ يريد التطهر من أوزاره وإصلاح ما أفسده، ويخشى فى الوقت نفسه من الانكشاف أمام أعين المجتمع، فيعتصم بالإنكار والمكابرة خوفًا من السقوط فى نظر المحيطين.

البحث عن الغفران يبدو للوهلة الأولى المحرك الظاهر لكل اعتراف، لأن القلب يطمع فى صفحة بيضاء تمحو أثر السقوط. غير أن التعمق فى سيكولوجية النفس يكشف دافعًا أشد إلحاحًا، يتمثل فى عجز الإنسان عن احتمال روحه. يشير ابن القيم فى تأملاته إلى أن للذنب وحشة تقع فى قلب صاحبه، تجعله مستوحشًا من نفسه، حتى يضيق صدره بما يكتمه ويصير الهروب من عذابه الداخلى أشد إلحاحًا من الخوف من العقاب. فالبوح قد ينبع من رغبة فى النجاة من التمزق، لا مجرد انتظار لعفو يأتى من الخارج.

ومع أن عاصفة الصمت قد تهدأ قليلًا حين ينطق اللسان بالحقيقة التى طال حصارها، فإن الاعتراف ذاته لا يمنح صاحبه صك براءة جاهزًا؛ فقد ينقلب إلى سوط يجلد به ذاته كلما استعاد تفاصيل زلته، أو يضعه وجهًا لوجه أمام مسئولية أفعاله، وأمام أشخاص ربما يرفضون الصفح. وقد يظل هذا الشعور ملازمًا له حتى بعد أن يتوقف عن الخطيئة، فيعجز عن رؤية نفسه خارج صورة المذنب، كأن مسامحة نفسه تعنى التهاون مع ما اقترف.

من تلك الرغبة فى التحرر من ثقل السر، ووجع مواجهة العواقب فى الواقع، تبدأ حكايات التائبين والعصاة وهم يختبرون أثمان الخلاص.

## سيكولوجية التوبة

الفارق شاسع بين أن يترك الإنسان الذنب لأنه أدرك قبحه وأذاه

وبين أن يهجر الفعل لأنه اكتشف أن فاتورته صارت أثقل من متعته



## 2 القعنبى ودينار العيار.. رصاصة الصدمة

عادة ما تبنى النفس حول أخطائها جدرانًا سميكة من التبرير والعادة، توهم صاحبها بأن أيامه ستسير على وتيرة واحدة؛ غير أن الحياة تدخر صدمة مباغتة تهز البناء من جذوره، فتسقط الأقنعة فى ثانية واحدة، ويجد الإنسان نفسه أمام صورته الحقيقية دون قدرة على المراوغة.

فى أزقة البصرة القديمة، كان عبد الله بن مسلمة القعنبى يمشى مزهوًا بسطوته، بين رفاق اللهو والنبيذ، يضع فى حزامه سكينًا يفرض بها هيبته على المارة. وذات يوم جلس على قارعة الطريق ينتظر صحبته، فرأى حشدًا يركض فى لهفة خلف شيخ وقور يركب حمارًا. سأل الشاب عن شأنه، فقيل له إنه المحدث شعبة بن الحجاج. اخترق القعنبى الجمع بزهوه المعتاد، وأمسك بلجام الدابة وأشهر سكينه قائلًا: «حدّثنى». لم يرتجف الشيخ ولم يطرده، لكنه نظر إليه بهدوء وساق له سندًا ينتهى بقول النبى: «إذا لم تستحِ فاصنع ما شئت».

اخترقت الكلمات قلب القعنبى كرصاصة صامتة، فكسرت فى لحظة واحدة صورة الفتى القوى الذى لا يرده أحد. ألقى سكينه فى التراب، وعاد إلى بيته فأراق آنية النبيذ بيده، وأمر أمه أن تطعم رفاقه حين يأتون وتخبرهم أن صاحبهم قد غادر طريقهم. رحل بعدها القعنبى إلى المدينة المنورة ليلازم الإمام مالك بن أنس سنوات طويلة، وأصبح من أشهر رواة الحديث، لكنه حين عاد إلى البصرة كان شعبة قد فارق الحياة، فلم يروِ عنه القعنبى سوى حديث الحياء الذى أيقظ ضميره.

الصدمة الخارجية التى أيقظت القعنبى اتخذت وجهًا أشد قسوة فى حكاية دينار العيار. فقد عاش الرجل حياة عبث وإسراف، يبدد لياليه فى الغفلة، ولا يلتفت إلى أمّ صالحة تعظه وتبكى على حاله ليل نهار. مرّ دينار يومًا بمقبرة قديمة، فتعثرت خطواته بعظمة بالية نخرها التراب، وحين أمسك بها تفتتت فى يده واستحالت غبارًا تذروه الريح.

تجمد العيار أمام البقايا، وأدرك فى ثانية واحدة أن الجسد المنغمس فى الملذات سينتهى يومًا إلى رفات هش. فعاد إلى بيته متغير اللون، وطرق الباب على أمه قائلًا: «يا أماه، ما يُصنع بالعبد الآبق إذا أخذه سيده؟» فأجابته: «يُخشن ملبسه ومطعمه، وتُغلّ يده وقدمه». طلب منها جبة خشنة من صوف وأقراصًا من شعير، وقضى لياليه يبكى فى العتمة مخاطبًا نفسه: «ويحك يا دينار، ألك قوة على النار؟».

تجمع الحكايتان لحظتين مختلفتين من المواجهة؛ رجل أوقفته كلمة وهو يمسك سكينًا، وآخر أوقفه عظم يتفتت. تحتاج النفس أحيانًا إلى موقف حاسم يكسر ألفتها مع الخطأ، فتخلع جلدها القديم وتنهض من ركام عاداتها بملامح جديدة. غير أن أثر الصدمة يختلف؛ فقد تدفع الإنسان إلى قرار قاطع يقطع صلته بماضيه، وقد تفتح أمامه طريقًا طويلًا من الخوف والمجاهدة وإعادة ترتيب الحياة.

لا تحتاج بداية التوبة إلى واقعة استثنائية دائمًا، فقد تكفى لحظة يرى فيها الإنسان نفسه من خارج عاداته، فيدرك إلى أين تقوده حياته. غير أن اللحظة الفارقة، مهما بلغت قوتها، تظل بداية الحكاية، أما بقية الطريق فتتوقف على ما يفعله بعدها.

## 3 أوغسطينوس وإليعازر.. عُرى الذاكرة

هل يدرك الإنسان حقيقة دوافعه أثناء ارتكاب الخطأ، أم أنه لا يراها بوضوح إلا حين ينفصل عن فعله ويعيد النظر فيه؟ سؤال يتقاطع عنده مصير مفكر مسيحى وُلد فى تاغاست بشمال أفريقيا، وتابع تلمودى بحث عن الغفران فى أزقة البصرة وكثبانها.

فى مسار أوغسطينوس، تتشكل التوبة بوصفها رحلة شاقة فى «تشريح الذاكرة» استعان فيها بالكتابة لفهم الكيفية التى استحوذت بها الرغبة عليه وكيف استطاع الخروج من أسرها تدريجيًا. فقد ولد عام ٣٥٤ لأم مسيحية متدينة تدعى مونيكا، وتلقى بذور الإيمان مبكرًا، قبل أن ينصرف إلى البحث الفلسفى وينضم إلى المانوية تسع سنوات. عاش حياة مضطربة واستسلم لملذاته، وأنجب من امرأة ارتبط بها ابنه أديوداتوس.

وفى كتابه «الاعترافات»، يستعيد الفيلسوف ليلة مظلمة تسلل فيها مع رفاقه لسرقة ثمار كمثرى لم تكن شهية، ثم ألقوا بها للخنازير. أدرك أوغسطينوس وهو يحاكم ذاكرته أن افتتانه بفعل العصيان نفسه، ولذة كسر المحظور فى صحبة الآخرين، هما ما حركاه بعيدًا عن أى حاجة أو جوع؛ فالجماعة هنا تضاعف الغواية وتمنح الفرد جرأة على ارتكاب خطأ قد يتردد فى الإقدام عليه منفردًا. ظلت صور اللذات القديمة تشده إلى الوراء وتستعصى على الفلسفة، حتى جاءت لحظة الحسم فى حديقة بميلانو عام ٣٨٦ حين سمع صوتًا يردد «خذ واقرأ»، ففتح رسالة بولس وقرأ كلمات تدعوه لمغادرة الشهوات، ليتعمد فى العام التالى.

على النقيض من ذلك، لا تمنح حكاية إليعازر بن دورداييا فى التلمود البابلى صاحبها ترف التأمل؛ فقد لاحق الرجل النساء حتى ذاع صيته، وقطع ذات مرة سبعة أنهار حاملًا كيسًا من الدنانير للقاء امرأة تقيم وراء البحار. وحين جلس معها صدر منها صوت الريح، فنظرت إليه وقالت إن الريح لن تعود إلى موضعها، وكذلك لن يُقبل إليعازر فى التوبة. استوقفته العبارة وهو فى ذروة اندفاعه، فخرج شاردًا وقد انقلب الحلم باللذة إلى حكم قاسٍ على حياته كلها.

جلس إليعازر بين الجبال والتلال يناشدها أن تطلب له الرحمة، فاعتذرت لانشغالها بمصيرها. رفع نداءه إلى السماء والأرض، ثم إلى الشمس والقمر والنجوم والكواكب، فجاءه الرد واحدًا بأن كل كائن يطلب النجاة لنفسه. هنا انتقلت نفسه من محاولة التخلص من الذنب عبر قوة خارجية إلى إدراك قاسٍ للمسئولية الفردية؛ فحين أيقن عجز الكون عن حملِ وزره، همس بصدمة اليقين: «الأمر منوط بى وحدى»، فوضع رأسه بين ركبتيه وأجهش بالبكاء حتى خرجت روحه، ليعلن صوت من السماء قبول توبته، ويبكى أحد الأحبار قائلًا إن من الناس من ينال خلاصه فى سنوات طويلة، ومنهم من يناله فى ساعة واحدة.

ربما كانت الشعرة التى تربط الرجلين هى الرغبة التى استسلم لها كل منهما طويلًا وحملت فى داخلها أسباب سقوطها. غير أن الأثر ومواجهة الذات لا يأتيان دائمًا بصورة واحدة. أوغسطينوس امتلك رفاهية التأمل فى ماضيه كى يفكك جذور انحرافه ببطء، بينما أدرك إليعازر فى لحظة انكشافه المفاجئ أن مسئولية اختياراته تقع عليه وحده.

## 4 أبو الحارث الأولاسى وفاسافاداتا.. رمانة الرحمة

ينقل ابن قدامة فى كتاب «التوابين» أن أبا الحارث الأولاسى كان شابًا حسن الهيئة، غارقًا فى اللهو، حتى صادف يومًا مريضًا ملقى على قارعة الطريق. اقترب منه وسأله عما يشتهيه، فأجابه الرجل بأنه يتمنى رمانًا. ذهب أبو الحارث وأحضر له ما طلب، وحين وضع الثمار بين يديه رفع المريض بصره إليه ودعا له قائلًا: «تاب الله عليك». تركت الدعوة العابرة أثرًا عميقًا فى نفس الشاب؛ إذ ما أمسى حتى تغير قلبه عما كان فيه، ولازمه خوف الموت.

تخلى أبو الحارث عن كل ما يملك، وخرج قاصدًا الحج، يسير ليلًا ويختفى نهارًا خشية أن ترده الفتنة إلى حياته القديمة. وفى إحدى رحلاته، مر بجماعة يشربون على الطريق، فاستقبلوه وأجلسوه وعرضوا عليه الطعام والشراب. استأذن بحجة قضاء حاجته، وطلب من الغلام الذى رافقه أن ينصرف بعدما ابتعدا عن القوم، قائلًا إنه يستحى منه. مضى وحده حتى وجد نفسه فى غابة، فظهر له سبع، فاستغاث بالله أن يصرف عنه شره، مستحضرًا ما تركه والطريق الذى خرج فيه، فانصرف الحيوان عنه. واصل رحلته حتى بلغ مكة، حيث لقى رجالًا انتفع بعلمهم وصحبتهم.

قد تبدأ التوبة من لحظة لا يتوقع الإنسان أن تحمل معنى يتجاوز حدودها؛ يد تمتد إلى مريض، أو كلمة يوجهها غريب إلى رجل اعتاد الاعتداء على الآخرين. يوقظ التعامل مع معاناة إنسان آخر شيئًا ظل غائبًا خلف الانشغال بالرغبات، فيرى القلب العالم من زاوية مغايرة، ويكتشف أن الحياة قادرة على اتخاذ وجهة لم تخطر له من قبل.

على الطرف الآخر، تستحضر المدونات البوذية، فى «أشوكا أفادانا»، حكاية فاسافاداتا وأوباغوبتا؛ حيث اشتهرت الأولى بجمالها وعملت فى مدينة ماتورا، حتى تعلقت بالراهب أوباغوبتا، ابن تاجر العطور، وأرسلت إليه مرارًا تطلب لقاءه، لكنه كان يجيبها بأن الوقت لم يحن بعد. انصرفت إلى علاقات أخرى، ثم دفعتها الغيرة والطمع إلى تدبير قتل أحد عشاقها بعدما رغبت فى الارتباط بتاجر ثرى. انكشف أمر الجريمة، فأصدر الملك حكمًا قاسيًا بتشويه جسدها وتركها فى المقبرة.

وحين بلغ الخبر أوباغوبتا، قرر زيارتها. وجدها ملقاة على الأرض، غارقة فى الألم والدماء، وإلى جوارها خادمتها التى ظلت ترعاها وتبعد عنها الطيور. استقبلته فاسافاداتا بدهشة، وذكّرته بأنه رفض لقاءها حين كانت جميلة، فما الذى جاء به إليها بعدما فقدت جمالها؟ أخبرها أنه جاء ليحدثها عن حقيقة الجسد وزوال مفاتنه، ويدلها على تعاليم بوذا، فوجدت فى إرشاداته طريقًا للخلاص، وبلغت مرتبة «دخول التيار» فى مسار التقدم الروحى.

اقتربت الرحمة من إنسان أنهكه الألم فى الموضعين، فبدّلت مساره دون وعظ أو عقاب؛ شاب امتدت يده بثمرة رمان شفقة بمريض، وامرأة سقطت فى قاع الجريمة والتشويه فوجدت عند رأسها من يرى إنسانيتها. لحظة الإحسان قد تتجاوز تخفيف وجع العابرين، وتترك فى النفس أثرًا خفيًا يوقظ الضمير الغافل، ويمنح الروح المنكسرة فرصة أخيرة لاكتشاف طريق جديد للنجاة.



## 5 برصيصا وفيشواميترا.. غواية العصمة

تبدو التوبة فى حكايات العائدين نهاية لرحلة طويلة من التيه، غير أن الطريق الروحى يحمل وجهًا آخر أكثر إرباكًا؛ فقد يبلغ الإنسان أسمى مراتب العبادة والتقشف، ويقضى سنوات فى مقاومة رغباته، ثم تأتى لحظة واحدة تكشف هشاشة ما ظنه استقرارًا راسخًا. فالمجاهدة لا تضمن لصاحبها حصانة أبدية من السقوط، وربما يطمئن إلى صلاحه حتى يغفل عن مواطن ضعفه. وفى حكايات بعض الزهاد والنسّاك، نرى الوجه المعاكس؛ أناسًا بدأوا من مقام الزهد، ثم انتهوا إلى مواجهة غواية أعادتهم إلى نقطة الانكسار.

حفظت كتب التفسير والتراث الإسلامى قصة برصيصا العابد بوصفها التحذير الأشد قسوة من غرور الطاعة. فقد اعتزل الناس فى صومعته سنوات طويلة، حتى ذاع صيته بالصلاح، فجاءه ثلاثة إخوة يستأمنونه على أختهم المريضة ريثما يعودون من سفرهم. رفض برصيصا فى البداية خوفًا من الفتنة، غير أن الشيطان تسلل إليه من باب الإحسان والشفقة، فأقنعه أن ترك الفتاة فى العراء يضيع الأمانة.

بدأ العابد يضع لها الطعام عند باب الصومعة، ثم صار يدخل إليها ليؤنس وحشتها، حتى انهار سياج عزلته الطويلة ووقع فى الفاحشة وحملت منه. ولما خشى الفضيحة، وسوس له الصوت نفسه بقتلها ودفنها، وحين عاد إخوتها وسألوه عنها زعم أنها مرضت وماتت ودفنها، فصدقوه لصلاحه وانصرفوا، قبل أن يأتيهم فى المنام ويدلّهم على موضع قبرها. وحين كُشف أمره وسيق إلى القتل، استجاب لوسوسته مجددًا حين أوهمه أن النجاة مرهونة بالسجود له، ثم تخلى عنه عند لحظة المحاكمة.

المسار ذاته يتكرر فى التقاليد الهندوسية مع الناسك الكبير «فيشواميترا»، الذى انقطع فى الغابات يمارس التقشف، حتى اهتز عرش الإله «إندرا» خوفًا من أن تنتزع قوة زهد الناسك ملكه. أرسل إندرا الحورية الفاتنة «ميناكا» لتختبر صلابته فى قلب عزلته، فارتعبت فى البداية من هيبته وخشيت غضبه، قبل أن تستعين بإله الرياح لإزاحة ردائها وإيقاظ حواسه. وقفت ميناكا ترقص وتغنى فى الغابة، وحين فتح فيشواميترا عينيه سقط حصنه الروحى أمام سحرها. غادر الناسك تقشفه وعاش معها عشر سنوات أنجبا خلالها ابنتهما «شاكونتالا» التى تركاها فى رعاية الطيور فى الغابة، بعدما أدرك انشغاله عن غايته وشعر بالخجل، ففارقها وعاد إلى المجاهدة.

الانهيار فى الحالتين يضعنا أمام مسارين مختلفين للتعثر؛ فبرصيصا ارتبط سقوطه بالتدرج فى التنازل والخوف من انكشاف الخطيئة، حتى صار إخفاء الذنب طريقًا لما هو أشد، فانقلبت الرغبة فى الستر إلى هاوية ابتلعته بالكامل. بينما امتلك فيشواميترا شجاعة الاعتراف بابتعاده عن غايته، فجعل من سقطته وقفة مراجعة أعادته إلى طريقه الأول. الفارق بين المصيرين ليس فى عصمة الزاهد، إنما فى الطريقة التى يواجه بها لحظة انكساره؛ إما أن يستسلم لخوفه فيغرق، أو يواجه حقيقته فينجو.

الاختبار الحقيقى لصدق التوبة لا يُحسم وسط نوبات البكاء لكن فى اللحظة التى تعود فيها الغواية القديمة بكامل فتنتها وتتهيأ الأسباب ويغيب الرقيب

سيكولوجية التوبة

## بخلاف التوبة الاستعراضية التى تلهث وراء تصفيق الجمهور.. يرتدى المذنب السابق ثوب القديس أحيانًا ويصب غضبه على العاصين كأنه ينتقم من نسخته القديمة



## 6 ثيودور وإليشع.. تمرد اليقين

بين أنطاكية والقدس القديمة، يتجلى صراع الروح مع فكرة «الباب المغلق» فى مصيرين متباينين. فى أنطاكية خلال القرن الرابع الميلادى، هجر الشاب الثرى ثيودور امتيازاته العائلية وانضم إلى جماعة الرهبان الزهاد، يمارس الصوم والصلاة والتقشف بصرامة أدهشت رفاقه. غير أن قلبه تعلّق بفتاة تدعى هيرميونى، ففكر فى الزواج والعودة إلى أملاكه ومجالس الترف التى ظن أنه تجاوزها. خلع ثيودور ثوب الرهبنة، وحاصره شعور ثقيل بأن سقطته أغلقت أمامه طريق التوبة إلى الأبد؛ غير أن رسالتين مؤثرتين من صديقه يوحنا ذهبى الفم ذكّرتاه بعذوبة أيامه الأولى، وانتشلتاه من يأسه ليعود لاحقًا إلى صومعته.

وعلى النقيض تمامًا، استسلم الحاخام إليشع بن أبويا، أحد أبرز معلمى الشريعة فى القرن الثانى الميلادى، لعزلته الفكرية. تروى نصوص التلمود أنه دخل مع ثلاثة من كبار الحكماء تجربة التأمل الصوفى العميق المسماة «البستان»، فخرج منها وقد تصدع يقينه الدينى بعد رؤى لم يحتملها عقله، وانتهى إلى القول بوجود قوتين تحكمان الكون. نبذه المجتمع الحاخامى وأسقط اسمه، فصار يُعرف بلقب «أحِر» أى الآخر. وحين ركب حصانه يوم السبت وتبعه تلميذه المخلص الحاخام مئير راجيًا عودته إلى الشريعة، أخبره إليشع أنه سمع نداءً من السماء يقول: «عودوا أيها الأبناء المرتدون إلا أحِر»، فصدق صوت يأسه وأغلق الباب على نفسه.

وإذا كان ثيودور قد غادر الزهد بدافع الحنين، وإليشع قد انقلب عليه تحت وطأة الشك الفكرى، فإن الراهب البوذى ديفاداتا، ابن عم بوذا وأحد تلاميذه الأوائل، يكشف وجهًا ثالثًا للارتداد ينبع من طموح الزعامة والغيرة. لم تُسقط ديفاداتا رغبات الجسد، بل أفسد التنافس على القيادة روحه، فطالب بوذا بتسليمه زعامة الجماعة الرهبانية. ولما قوبل طلبه بالرفض، سعى إلى شق الصفوف عبر فرض قواعد زهد أشد صرامة ليجذب الرهبان إليه؛ ليثبت أن التمرد قد يتخفى أحيانًا فى ثوب التقشف ذاته، وينتهى بصاحبه معزولًا خارج الطريق الذى بدأه.

لا يولد الانفصال عن الطريق الروحى دائمًا من بوابة الشهوة؛ فقد يغادر الإنسان عزلته تحت وطأة الحنين إلى دفء العالم القديم، أو يخرج منها لأن الأسئلة الكبرى تصدع يقينه وتدفعه إلى التمرد على المرجعية التى صنعت هويته، أو لأن طموحًا شخصيًا يستولى على روحه فينسيه الغاية التى بدأ من أجلها. غير أن أقسى صور الارتداد تبدأ حين يفقد الإنسان قدرته على رؤية طريق العودة، فيتحول اليأس من إمكانية الرجوع إلى القيد الأثقل الذى يبقيه أسيرًا لانتكاسته.



## 8 داود وأنغوليمالا.. ندوب الصفح

لا تملك التوبة عصا سحرية قادرة على إعادة الزمن إلى الوراء، إذ يظل الفعل الإنسانى غير قابل للرجوع، ومن ثم تتصادم مع سؤال العدالة حين تتجاوز الخطيئة حدود النفس لتصيب حياة الآخرين؛ فقد يندم الجانى ويسلك طريقًا جديدًا، بينما يبقى أثر فعله قائمًا فى حياة من أصابهم الأذى.

فى الفلسفة المعاصرة، ترى حنة أرندت أن الغفران هو الفعل الوحيد الذى يحرر البشر من حتمية الماضى ويسمح باستئناف الحياة المشتركة، غير أن جاك دريدا يربط الغفران بما يبدو عصيًا على الصفح، ويحصره فى العلاقة المباشرة بين الجانى والضحية دون تفويض لأى طرف ثالث.

تتراءى هذه المفارقة فى سفر صموئيل الثانى، حيث تبدأ حكاية الملك داود من نظرة إلى بثشبع، زوجة أوريا الحثى، أعقبتها علاقة حملت منها بثشبع، فاستدعى داود زوجها أوريا من ساحة القتال محاولًا دفعه إلى المبيت فى بيته كى يُنسب إليه الطفل. وحين رفض الجندى المخلص الترف ورفاقه فى الميدان، بعث الملك رسالة سرية لقائد الجيش يأمره بوضع أوريا فى مقدمة الصفوف والتخلى عنه ليُقتل. مات أوريا وتزوج داود بثشبع، حتى واجهه النبى ناثان بمثل الرجل الغنى الذى ذبح نعجة الفقير الوحيدة. استشاط الملك غضبًا وحكم عليه بالعقاب، فصدمه ناثان بجملته الشهيرة: «أنت هو الرجل». اعترف داود بذنبه، فأبلغه النبى بغفران خطيئته وبموت الطفل الوليد. دخل الملك فى صوم وتضرع أيامًا حتى مات الطفل؛ لتمنحه السماء المغفرة، بينما غاب أوريا فى قبره وفقدت بثشبع زوجها وطفلها دون أن تملك التوبة إعادة ما سُلب منهما.

على مسافة ثقافية بعيدة، تروى النصوص البوذية حكاية «أنغوليمالا»، قاطع الطريق الذى قتل عابرى السبيل وجمع أصابعهم فى قلادة حول عنقه. يخرج بوذا لملاقاته رغم التحذيرات، وحين يطارده أنغوليمالا ويعجز عن إدراكه، يناديه طالبًا منه التوقف، فيجيبه بوذا بأنه توقف عن إيذاء الكائنات الحية بينما يواصل القاتل عنفه. يلقى الرجل سلاحه وينضم إلى الرهبان، غير أن ثوب الرهبنة لا يحميه من ذاكرة الناس؛ إذ يرشقه الأهالى بالحجارة والعصى أثناء جمعه للصدقات، فيذكره بوذا بأن عليه احتمال نتائج أفعاله. وتبلغ الحكاية ذروتها حين يشهد امرأة تتعذب فى مخاض عسير، فيرشد بوذا تلميذه ليدعو لها بصدق نيته منذ كفّ عن قتل الأحياء، فتتحول يد القاتل إلى يد تخفف الألم، وإن ظلت أسر ضحاياه محرومة من أحبائها.

فى الحالتين، تظل التوبة بداية جديدة تخص الجانى، أما الغفران فيحمل حقًا آخر لا يمكنه انتزاعه. يستطيع الإنسان أن يغير طريقه، وأن يقر بمسئوليته، ويقضى عمره فى إصلاح ما أفسده، غير أن الضحية وحدها تملك مفاتيح الصفح عن أذاها؛ فعودة الجانى إلى الحياة لا تعنى بالضرورة أن حياة من أذاهم قد عادت معه.

## 9 بين السماء والأرض

تتعاطى الأديان مع خطيئة الإنسان بوصفها انحرافًا عن مسار الفطرة أو اختلالًا فى ميزان الكون، غير أنها تختلف فى رسم خريطة العودة وتحديد الثمن الذى يدفعه المذنب كى يستعيد صفاءه. فبين سعى الروح للتطهر من ثقل الذنب، وحاجة الواقع إلى ترميم ما أفسده الخطأ، تتعدد المسارات التى تضع صدق الإنسان موضع الاختبار.

فى التصور الإسلامى، ترتكز التوبة على حركة داخلية وخارجية متزامنة تتألف من ثلاثة أركان حين يتعلق الذنب بحق الله؛ الندم القلبى الصادق على ما فات، والإقلاع الفورى عن المعصية، والعزم الأكيد على عدم العودة إليها. غير أن هذه الشروط تكتسب بعدًا إضافيًا حين يتعلق الخطأ بحقوق الآخرين؛ فالتوبة من الاعتداء على مال إنسان، مثلًا، تقتضى رد المال إلى صاحبه أو طلب المسامحة منه، بحسب طبيعة الحق وإمكان استرداده.

تتقاطع اليهودية مع المنطق ذاته عبر مفهوم «تشوفاه» «Teshuvah»، الذى يعنى حرفيًا «العودة» إلى الذات وإلى الله، ويحتل الاعتراف اللفظى «فيديوى» «Vidui» مكانة أساسية فى مسار العودة، إذ يُطلب من المخطئ أن يسمى فعلته ويقر بمسئوليته عنها، مصحوبًا بالندم والتوقف عن ارتكابها والعزم على عدم تكرارها. ويقدم موسى بن ميمون تصورًا بالغ الدلالة للتوبة الكاملة؛ إذ يرى أن اختبارها الحقيقى يظهر حين يجد الإنسان نفسه أمام الظروف ذاتها التى ارتكب فيها خطيئته، وتكون لديه القدرة على تكرارها، ثم يختار الامتناع عنها.

أما المسيحية فتضع التوبة فى قلب سر المصالحة والنعمة الإلهية، غير أن آلية العبور تختلف بين الكنائس. ففى الكاثوليكية، يشكل الاعتراف إطارًا طقسيًا يجمع فحص الضمير والندم والإقرار أمام الكاهن، ثم الحل الكنسى وأعمال التكفير. وفى الأرثوذكسية، يُنظر إلى الاعتراف بوصفه مسار شفاء روحى ومصالحة يشهد فيها الكاهن التوبة ويصلى من أجل المخطئ. فى المقابل، يتجه الاعتراف فى غالبية التقاليد البروتستانتية إلى الله مباشرة، دون اشتراط وساطة كهنوتية لنيل المغفرة.

وتبتعد التقاليد الشرقية عن فكرة الغفران الإلهى المباشر، لتضع الإنسان أمام قانون الفعل والنتيجة؛ إذ يمثل مفهوم «الكارما» الخيط الجامع بين البوذية والهندوسية، غير أن لكل منهما طريقته فى تفكيك ثقل العواقب. ففى البوذية، لا يوجد إله يمحو الذنوب؛ ولأن الندم وحده لا يلغى أثر «الكارما»، يطالب المسار البوذى بمراكمة أفعال صالحة وتغيير النيات لإعادة صياغة الوعى وترويض الرغبات. فى المقابل، تتوسع الهندوسية فى فكرة التطهير عبر مفهوم «برایاشیتا»، الذى يجمع بين التوبة النفسية والطقوس التكفيرية الصارمة كالصيام والتأمل والصدقات وأداء الشعائر؛ وذلك لإزالة التلوث الروحى الناتج عن مخالفة الواجب الأخلاقى، وإعادة التوازن إلى النفس والكون قبل أن تمتد عواقب الفعل عبر دورات الولادة المتعاقبة «سامسارا».

تقرّ الخرائط الدينية فى مجملها بأن الندم يمثل الشرارة الأولى فى مسارات التوبة، لكنه نادرًا ما يقف وحده بوصفه نهاية الطريق؛ إذ يظل تغيير السلوك اختبارًا صعبًا لصدق العودة، فيواجه الإنسان ماضيه بما يقدّمه بعد انكساره، وبقدرته على ألا يعيد إنتاج الأذى الذى دفعه يومًا إلى طلب الغفران، لتتحول العودة برمتها إلى مشروع متكامل لإعادة بناء الإنسان وعلاقته بأفعاله وبالعالم الذى يعيش فيه.



## 7 جان فالجان وراسكولنيكوف.. كلفة الفرصة

تفتح الرواية مساحات خفية للنفس البشرية لا تبلغها كتب الفقه والتاريخ، إذ تضع الخطيئة تحت مجهر الإنسانية وتختبر إمكانية ميلاد الإنسان من رماد أخطائه. بين باريس فيكتور هوجو وبطرسبرغ دوستويفسكى، يقف جان فالجان وروديون راسكولنيكوف على طرفى معادلة واحدة؛ سجين سحقته القسوة الاجتماعية حتى تحجر قلبه، وطالب سحقته أفكاره الذهنية حتى غرق فى الدم.

تبدأ المأساة فى «البؤساء» من رغيف خبز سرقه جان فالجان، فدفع ثمنه تسعة عشر عامًا فى السجن، وخرج منه ممتلئًا بالغضب على عالم أغلق أبوابه فى وجهه. فى المقابل، يندفع راسكولنيكوف فى «الجريمة والعقاب» نحو جريمته بلا جوع أو حاجة، مستندًا إلى نظرية باردة تقسم البشر إلى عباقرة يحق لهم تجاوز القانون وعاديين يخضعون له، فيهوى بفأسه على رأس مرابية عجوز وشقيقتها ليختبر فكرته.

لحظة التحول فى الروايتين لم تولد من مطاردة القانون، لكن من مواجهة غير متوقعة مع وجه إنسانى بريء. حين يسرق فالجان أوانى الأسقف ميريل الفضية ويقبض عليه رجال الشرطة، يفاجئه الأسقف بإنكار السرقة ويمنحه شمعدانين إضافيين قائلًا إنه اشترى روحه للخير. وفى غرفته الخانقة ببطرسبرغ، يطارد الذنب عقل راسكولنيكوف كحمى لا تهدأ، حتى تظهر سونيا، الفتاة التى دفعتها الفاقة إلى الهاوية، فتقرأ له قصة بعث لعازر وتكسر كبرياءه الفكرى بصمتها ورحمتها.

تتباين خطوات العبور نحو الحياة الجديدة بعد انكشاف الذات. فبينما تهز الصدمة الأخلاقية كيان اللص العتيق، يمزق فالجان أوراق هويته القديمة، ويرتقى إلى منصب عمدة المدينة لينقذ المظلومين ويدفع ثمن استقامته طوال عمره. يكتشف راسكولنيكوف أن خلاصه يبدأ من الاعتراف العلنى، فينحنى ليقبل الأرض فى الميدان العام، ويختار بوابة السجن فى سيبيريا طواعية كى يستعيد توازن روحه.

الأدب فى الحالتين يجاوز الإدانة القانونية الجامدة ليراهن على قدرة الإنسان على إعادة صياغة مصيره. فقد انتشلت ثقة إنسان واحد فالجان من قاع الكراهية، وأجبر صوت الضمير راسكولنيكوف على طلب القصاص، لتثبت الرواية أن الفرصة الثانية تُنتزع عبر مواجهة الذات وتحمل تبعات الفعل، وأن الرحمة والألم معًا يصنعان جسرًا للعبور نحو حياة تستحق البقاء.

## 10 هل نندم على الذنب أم على ثمنه؟

يغادر كثيرون دروب الخطيئة وهم يظنون أن قلوبهم قد طهرت من فتنتها، غير أن الفحص الدقيق لدوافع النفس يكشف منطقة رمادية قلّما يجرؤ التائب على الاقتراب منها. فالفارق شاسع بين أن يترك الإنسان الذنب لأنه أدرك قبحه وأذاه، وبين أن يهجر الفعل لأنه اكتشف أن فاتورته صارت أثقل من متعته. فحين ترتفع كلفة الفضيحة، أو تتهدد المكانة الاجتماعية، أو يشتد الخوف من العقاب، يتراجع المذنب خطوات إلى الوراء، فيبدو المشهد فى ظاهره توبة نصوحًا، بينما تظل الرغبة القديمة كامنة فى الأعماق تنتظر رياحًا مواتية.

وتزداد المفارقة وضوحًا حين تتبدل الظروف وتشيخ القدرة على ارتكاب الخطيئة. ففى أحيان كثيرة، يتزامن إعلان التوبة مع انحسار الفرص، أو ضعف الجسد، أو زوال السلطة التى كانت تتيح للمرء تجاوز الحدود. يشير الفيلسوف فريدريك نيتشه فى تأملاته الأخلاقية إلى ميل النفس البشرية لتحويل العجز عن الفعل إلى فضيلة تتباهى بها؛ إذ يرفع الإنسان راية الزهد فى اللحظة التى تفقد فيها يده القدرة على الإمساك باللذة. التغيير هنا يطال إمكانات الإشباع وتبدل الشروط الخارجية، بينما تبقى الجذور النفسية التى صنعت الخطأ ساكنة دون تفكيك.

قناع القديس الجديد يتسرب بدوره إلى المشهد ليخلق ظاهرة التعالى الأخلاقى، حيث يستخدم البعض توبتهم لاكتساب سلطة يحاكمون بها الآخرين. وبخلاف التوبة الاستعراضية التى تلهث وراء تصفيق الجمهور، تمنح هذه الحالة صاحبها شعورًا زائفًا بالاصطفاء، فيرتدى المذنب السابق ثوب الواعظ القاسى، ويصب غضبه على العاصين كأنه ينتقم من نسخته القديمة التى لم يشفَ منها بعد. ويلخص المفكر الفرنسى لاروشفوكو هذه الهشاشة الإنسانية بقوله: «إننا ننسى أخطاءنا بسهولة حين لا يعرفها أحد سوانا».

الاختبار الحقيقى لصدق التوبة لا يُحسم وسط نوبات البكاء والانكسار، لكن فى اللحظة الصامتة التى تعود فيها الغواية القديمة بكامل فتنتها، وتتهيأ الأسباب، ويغيب الرقيب. حينها، ينكشف الفارق بين من تغيّر جوهره فصار يأبى السقوط، ومن أبرم هدنة مؤقتة مع ضعفه. صحيح أن التوبة الصادقة ممكنة وعظيمة الأثر كما شهدت سير العائدين عبر التاريخ، غير أن طريقها يظل مفتوحًا على سؤال لا يرحم: هل تخلص الإنسان حقًا من دوافعه القديمة، أم أنه ينتظر فقط فرصة جديدة بلا ثمن؟.

حرف

إصدار إلكترونى يصدر عن مؤسسة «الدستور» للطباعة والنشر

المحرر العام: محمد الباز

الأربعاء 18 نوفمبر 2026
8 جمادى الآخرة 1448
9 هاتور 1743

# خسارة قريبة ولا مكسب بعيد



**فى كتابه «خسارة قريبة ولا مكسب بعيد»، يفتح السيناريست حسين عبدالجواد نافذة على كواليس صناعة الفن والدراما، مقدمًا شهادة تجمع بين السيرة المهنية والتجربة الإبداعية. ويرصد الكتاب رحلة كتابة سيناريو «خسارة قريبة ولا مكسب بعيد»، وما أحاط بها من أفكار وتحديات ومراحل تطور حتى خرجت إلى جمهورها، كما يكشف جانبًا من أسرار العمل السينمائى، وعلاقة النص بالواقع وبصناع الفن.**

**ويتوقف المؤلف عند محطات مهمة من مسيرته، مستعيدًا لقاءات وتجارب تركت أثرًا فى رؤيته للكتابة، من بينها علاقته بالأديب الكبير نجيب محفوظ والفنانة سعاد حسنى، إلى جانب شخصيات أخرى أسهمت فى تشكيل خبراته المهنية والإنسانية. ويقدم الكتاب قراءة من الداخل لعالم السيناريو، بعيدًا عن الصورة التقليدية للمهنة، كاشفًا عن تفاصيل الكتابة والحوار وآليات بناء الشخصيات وصياغة المشاهد.**

## الفيلم الذى لم تقدمه سعاد حسنى

كتبتُ هذا السيناريو فى عام ١٩٩٥ على وجه التقريب، وكنتُ على يقين بأن «سعاد حسنى» هى من ستلعب دور البطولة فى هذا الفيلم، غير أن الأمور تسارعت على نحو غير مرغوب فيه؛ فقد سافرت «سعاد حسنى» إلى لندن فى رحلتها الأخيرة «ألف رحمة ونور لروحها الطيبة الجميلة».

وكان هناك اتفاقٌ مع المنتج «ممدوح يوسف» على أن يخرج هذا الفيلم كريم ضياء الدين (رحمهما الله وغفر لهما) ومن المفارقات أن قدَّمَ «ممدوح يوسف» هذا السيناريو إلى واحد من كبار المخرجين؛ للاستفادة من ملاحظاته، وكان أن أبدى هذا المخرج الكبير إعجابه بالسيناريو، وأكثر من ذلك أبدى استعداده لإخراج هذا الفيلم. ولقد سعد ممدوح يوسف بهذا العرض. وبدأنا العمل على هذا الأساس، وطلب المخرج الشهير خمس عشرة ملاحظة، رأى أهمية إدخالها على السيناريو. وعندما قرأتُ تلك الملاحظات وافقتُ على سبع ملاحظات منها، أما الملاحظات الباقية فقد قدرتُ أنها غير مناسبة، ولم تكن ذات فائدة من أى نوع. غضب المخرج الكبير وأصر على إجراء كل تلك التعديلات التى ذكرها فى ملاحظاته. وحسب خبرتى فى التعامل مع هذا المخرج الكبير، فإنه كان دائمًا يصر على تنفيذ كل ملاحظاته وبلا استثناء، وكان هذا هو السبب فى فشل كل المحاولات التى حاولنا فيها العمل معًا.

عندما سألتُ واحدًا من المخرجين الكبار عن أحسن كاتب سيناريو بين الكُتاب المصريين؛ أجاب فى حسم: إن نجيب محفوظ هو الأكثر تميزًا بين جميع كتاب السيناريو المصريين. وكم آثار دهشتى هذا الأمر، فالرجل يهجر هذه المهنة المربحة؛ ليتفرغ لكتابة القصص والروايات.

والأمر المفاجئ كان هو حصول نجيب محفوظ على جائزة نوبل فى عام ١٩٨٨، وفى ذلك الحين كانت حصيلة أعمالى فى مجال كتابة السيناريو هى فيلم واحد كتبته ولم يُكتَبْ عليه اسمى، وآخر كُتِبَ عليه اسمى وأنا لا علاقة لى به، وإلى جانب ذلك فلدى عملان «٢ سيناريو» ولم يتم تنفيذهما وبدا لى خاطرٌ على قدر كبير من الأهمية، وهو درس مستفادٌ من السيرة الذاتية لنجيب محفوظ، وهو أن كتابة الأدب أكثر أهمية من كتابة السيناريوهات السينمائية، وبدا لى أيضًا أن الروايات الناجحة تجد لها فرصًا عديدة لتترجم إلى لغات مختلفة، وتصبح مقروءة فى أماكنَ كثيرة من العالم، أما السيناريو السينمائى، فإن نجاحه مقصور على السوق المصرية والعربية فقط لا غير.

ويبدو أننى قررتُ فى هذا الحين أن أحوّل مجال عملى من كتابة السيناريو إلى كتابة القصص والروايات وأشعار العامية.

فى تلك السنوات الأخيرة فى عقد التسعينات من القرن العشرين، كنت ما زلت مترددًا بين عملى ككاتب سيناريو أو الدخول إلى ذلك العالم الرحب «عالم الأدب» الذى أسعى إلى التفرغ له، وكان نجيب محفوظ هو الصورة والمثال، الصورة التى أرغب فى محاكاتها باستمرار، والمثال الذى أتطلع إليه دائمًا، وكانت هناك عبارة وردتْ على لسان الراحل العزيز «توفيق صالح» حيث قال: إن نجيب محفوظ ككاتب للسيناريو غيَّر وجه السينما المصرية فى الأربعينيات والخمسينيات من القرن الماضى، وعلى الرغم من ذلك سرعان ما هجر نجيب محفوظ مهنة كتابة السيناريوهات ليتفرغ لكتابة القصص والروايات.

اسمح لى- عزيزى القارئ- أن أسرد حكاية أخرى قد تكون هى الأهم من بين ما حكيتُ، ونعود إلى بداية هذا الحديث، وكان عندما التقيت بالصديق المخرج المخضرم، وكان قد أسندَ إليه رئيسُ قطاع الإنتاج مهمةَ إخراج فيلم روائى، وكان عن قصة قصيرة لاحسان عبدالقدوس اسمها «الوصية»، وقال المخرج المخضرم إن رئيس قطاع الإنتاج كان قد اختار له كاتب سيناريو من هؤلاء السادة العاملين تحت إدارته، وما حدث فيما بعد أن المخرج المخضرم لم يرضَ عن هذا السيناريو، وطالب الكاتب بإدخال تعديلات، ولم يقبل هذا الكاتب إدخال أى تعديلات على عمله. وكان أن كلفنى المخرج المخضرم بكتابة السيناريو والحوار لهذا الفيلم وقد بذلت أقصى ما فى وسعى لإنجاز هذا العمل.

وسرعان ما تم تصوير هذا الفيلم، وعند هذا الحد طلب منى المخرج المخضرم أن أذهب إلى رئيس قطاع الإنتاج؛ حتى يتم وضع اسمى على تترات الفيلم كاتبًا للسيناريو.

وكان أن رفض رئيس قطاع الإنتاج هذا الأمر بحجة أنه قد سبق وتعاقد مع واحد من الكتاب لكتابة سيناريو هذا الفيلم، كما أفاد بأنه قد تم طبع تترات الفيلم، وأن إعادة طبعها ليوضع اسمى سيتطلب مبالغ مالية كبيرة.

وقد عرض هذا الفيلم دون أن يذكر فيه اسم كاتب السيناريو، وربما يكون ذلك أمرًا فريدًا بالنسبة لجميع الأفلام الروائية وبلا استثناء، وعندما عقدتُ العزم على تقديم شكوى بهذا الخصوص إلى نقابة المهن السينمائية؛ فوجئت بأن المشكو فى حقه رئيس قطاع الإنتاج قد أصبح هو نقيب نقابة المهن السينمائية؛ فتراجعت عن تقديم هذه الشكوى. وذلك حتى لا أجلبُ لنفسى مزيدًا من المشاكل التى أنا فى غنى عنها.

وإذا ما عدتُ إلى تلك التداعيات المتعلقة بذلك السيناريو، وهو ما أكتب عنه الآن. هنا أرى أننى راغب فى الحديث عن تلك المراحل، بدءًا من تقديم هذا العمل إلى الرقابة على المصنفات الفنية، وما تلا ذلك من مواقف وتصورات حتى تلك المرحلة الأخيرة التى تم فيها طبع هذا السيناريو فى كتاب.

ولا بد أن أشير إلى أننى قدمت هذا السيناريو- بعد موافقة الرقابة على المصنفات الفنية- إلى واحد من المخرجين الشباب، وقدمه بدوره إلى واحدة من النجمات الكبار، فوافقت على أن تمثل هذا الدور... والأمر المؤسف أن هذا المخرج الشاب قد وافته المنية بعد أسابيع قليلة «ألف رحمة ونور».

وعن طريق واحد من الزملاء تم تقديم هذا السيناريو إلى نجمة كبيرة أخرى ولم ترد لا بالسلب ولا بالإيجاب، وبعد مرور فترة قليلة نسبية وعندما سألناها عن رأيها فى تمثيل هذا الدور؛ قالت إنها تريد أن تعيد قراءة هذا السيناريو مرة أخرى، وتوقف الأمر عند هذا الحد.

وبعد مرور بعض الوقت تم الحديث عن هذا السيناريو مع نجمة أخرى فاقترحت أن نذهب إليها لنحدثها عن هذا السيناريو، وللأسف أنه بعد يومين وقع لها حادث؛ فتم إلغاء الموعد وانتهى الموضوع عند هذا الحد.

فى هذا الزمن الذى وقعت فيه كل تلك المواقف التى تم الكتابة عنها لم أكن أنتجتُ أى كتاب من الكتب الأدبية التى كنت أرغب فى كتابتها، وبحلول عام ١٩٩٨ شاءت الظروف أن أذهب إلى واحدة من تلك الأمسيات التى كانت عامرة دائمًا بلقاء نجيب محفوظ مع بعض أصدقائه ومريديه. وكانت لنا أمسيات جد سعيدة فى تلك اللقاءات مع ذلك الرجل الذى قد لا يجود الزمان بمثيل له، وهنا أدركت أن تلك السفينة التى كنت أنتظرها لتأخذنى إلى عالم السينما المليء بالتألق والأضواء. هذه السفينة قد اختفت فى ظروف غامضة. ووجدتُ نفسى أتوغل فى عالم الأدب الرحب، وهو عالم يسمح لك بالتجول بين صفحاته المتعددة، وأعماقه البعيدة، وهو فى نفس الوقت لا يسمح لك بالعودة مهما كانت الأحوال. والآن أجد لدىّ عشرة كتب بين روايات وقصص قصيرة تم إنجازها خلال العقدين الماضيين وها هو سيناريو.. خسارة قريبة ولا مكسب بعيد.. يخرج فى هيئة كتاب ليزيد بذلك عدد الكتب التى أنجزتها وأجدنى راغبًا بقوة فى إنتاج الكثير من تلك الكتب الأدبية والأمر لله من قبل ومن بعد.




مقدمة كتاب «خسارة قريبة ولامكسب بعيد» لحسين عبدالجواد