مبدعون وجوائز



الفائزون بجوائز «الثقافة الجماهيرية» و«مكتبة الإسكندرية» يتحدثون

حرف

إصدار إلكترونى يصدر عن مؤسسة «الدستور» للطباعة والنشر

العدد 150

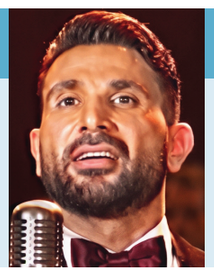
المحرر العام: محمد الباز

الأربعاء 11 نوفمبر 2026 / 1 جمادى الآخرة 1448 / 2 هاتور 1743

هل يعلنون وفاة القراءة؟

قُل «مصر تشاهد».. ولا تقُل «مصر تقرأ»





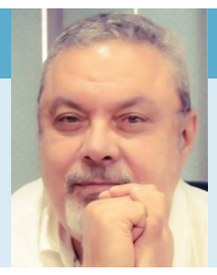
أحمد سعد

الكاتب والشاعر محمد العسيرى يقدم قراءة فى رحلة المطرب أحمد سعد، وكيف أصبح ما وصفه بـ«فتوة الغناء فى الجمهورية الجديدة».



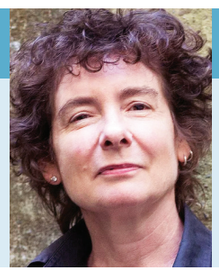
سعيد الشحات

يتحدث للزميل محمد جلال فراج عن كتابه الجديد «الأنسة أم كلثوم- نقيب الموسيقيين»، الصادر مؤخرًا عن دار ريشة للنشر والتوزيع.



أحمد صبرى أبوالفتوح

الكاتب والروائى يختص «حرف»، فى عددها الجديد، بفصل من السيرة الروائية «حياة طويلة»، يحمل عنوان: «كلبى الذى بلا اسم».



جانيت وينترسون

الكاتبة الإنجليزية تتحدث عن التحولات التى يفرضها الذكاء الاصطناعى، محذّرة من تركيز السلطة والثروة فى أيدى قلة.



أسمر فى مدينة بيضاء

ندوب وأحلام أحمد زكى



المغسلون

الأحاديث السرية لحارس الجثث الأخير

شخصيات نتعلم منها الحيلة

جافيـر



نبيل عمر

حين نذكر كلمة «البؤساء» تقفز إلى أذهاننا الجوع والفقر والحرمان، نرى فانتين، أم كوزيت، وقد دفعتها الحاجة إلى بيع شعرها وأسنانها وجسدها، وكوزيت تحمل دلو الماء فى البرد، وجان فالجان يسرق رغيف خبز ليطعم أطفال أخته، فيدخل السجن ويخرج منه مطاردًا بماضيه، لكن البؤس عند فيكتور هوجو يتسع معناه ليشمل رجلًا مثل جافير، فهو شرطى يحمل سلطة الدولة ويلهث خلف الهاربين من العدالة حتى تنقطع أنفاسه، ومع ذلك يبدو واحدًا من أكثر شخصيات الرواية بؤسًا.

البائس الذى يحمل سجنه فى عقله

وُلد جافير فى السجن لأب محكوم عليه وأم عرّافة، ونشأ وهو يشعر بأنه خارج المجتمع، ويفسر هوجو انضمامه لسلك للشرطة بهذه التنشئة المتواضعة، فقد رأى أمامه طريقين، فإما أن يبقى فى الجانب الذى يرفضه المجتمع، وإما أن يقف فى الجانب الذى يحرسه. فاختار أن يكون شرطيًا. وربما كان يريد أن يبتعد عن الشبهة التى التصقت بأصله، لكن ما نراه فى سلوكه أنه اتخذ من القانون معيارًا وحيدًا يحكم به على الآخرين وعلى نفسه، وكأن الرجل الذى وُلد وراء القضبان وجد مكانه بين الذين يحملون مفاتيح السجن، ويحمون أسواره.

كان جافير شديد الانضباط، قاسيًا على نفسه مثلما كان قاسيًا على الناس. وحين اشتبه فى أن العمدة مادلان هو السجين السابق جان فالجان، أبلغ عنه، وحين علم أن الشرطة قبضت على رجل تظن أنه جان فالجان، ذهب إلى العمدة وأخبره بشكه وطلب منه أن يعزله من وظيفته، كان يعتقد أنه ظلم الرجل، وكان مستعدًا لأن يدفع ثمن خطئه وفق القواعد التى يطبّقها على الآخرين. وكان يستطيع أن يسكت عن بلاغه ويحتفظ بوظيفته، لكن ذلك كان يعنى أن يمنح نفسه امتيازًا يحجبه عمّن يخضعون لسلطته.

واللافت أنه راجع حكمه على العمدة فور أن ظن أنه أخطأ فى تحديد هويته، بينما ظل حكمه على جان فالجان نفسه كما هو. كان يكفى أن يعرف ما ارتكبه الرجل ليقرر من يكون، لهذا استطاع أن يعترف بخطئه ويطلب العقاب لنفسه من غير أن يتزعزع شىء فى نظرته إلى الناس. فقد أخطأ، فى تقديره، حين وضع اسم رجل فى سجل رجل آخر، إما أن يكون السجل صحيحًا، ومع ذلك يعجز عن وصف صاحبه، فذلك هو الاحتمال الذى سيضعه جان فالجان أمامه.

ونرى أثر هذا اليقين فى مصير فانتين، فى الشارع، يعبث رجل بها ويدسّ الثلج فى ظهرها، فتهجم عليه، يرى جافير اعتداءها ويقبض عليها، ثم يأمر بحبسها ستة أشهر. تتوسل إليه من أجل ابنتها، لكن مصير كوزيت لا يدخل فى حسابه، وفى إمكانه أن يطمئن إلى أنه أدّى واجبه كاملًا، مع أن عقوبته كانت ستقع على امرأة تستنفد جسدها لتطعم طفلتها، وعلى طفلة لم ترتكب شيئًا، هنا يظهر نصيب جافير من المسئولية عن بؤس الآخرين. فقد كانت لديه سلطة، وكان للطريقة التى يستعملها بها ثمن يدفعه أناس بسطاء يستطيع أن يسمعهم، ثم يسد وعيه عن فهم ما يقولون ويمضى فى قراره إلى نهايته.

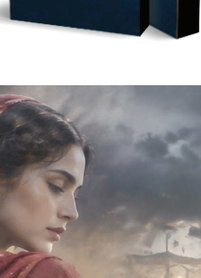
وكان العمدة الذى تدخّل لإطلاق سراح فانتين هو نفسه الرجل الذى ظل جافير يراه من خلال ماضيه، لقد صار جان فالجان صاحب مصنع يوفر العمل للناس، وعمدة يحظى باحترامهم. وحين أوشكت المحكمة أن تدين رجلًا ظنّته جان فالجان، ذهب إليها وكشف عن هويته، وهو يعرف ما يعرّض نفسه له. كان يستطيع أن يبقى فى مكانه وينجو، لكنه رفض أن يدفع رجل آخر ثمن نجاته، وتكشف هذه الأفعال أن ماضيه، بكل ما فيه، لا يقول كل شىء عنه. فهل تكفى جريمة ارتكبها إنسان لتفسير كل ما صار إليه بعدها؟

وتبلغ المحنة ذروتها عند المتراس، يقع جافير فى قبضة الثوار، ويصبح مصيره بين يدى جان فالجان، ولو قتله، لاستقام العالم فى ذهن الشرطى. مجرم يقتل رجل قانون، وكل شىء يعود إلى مكانه القديم، لكن جان فالجان يفكّ وثاقه ويطلق سراحه، ويطلق رصاصة فى الهواء كى يظن من عند المتراس أنه نفّذ فيه الحكم. ويتركه يذهب من غير أن يطلب منه وعدًا بالكفّ عن مطاردته.

هنا حدث ما لم تستطع سنوات المطاردة أن تفعله، صار جافير مدينًا بحياته للرجل الذى اعتاد أن يرى فى القبض عليه أداءً للواجب، وقد يبدو فى وسعه أن يعترف له بالجميل، ثم يواصل عمله كما كان، لكن ما حدث عند المتراس أبعد من مسألة الوفاء بدَين شخصى، فقد كان جان فالجان قادرًا على أن يتخلص ممن يطارده، وكانت نجاته الشخصية تدعوه إلى ذلك، ومع هذا تركه حيًا وحرًا، فكيف يُصر جافير على الاحتفاظ به فى المربع الضيق الذى خصّصه له فى ذهنه، متجاهلًا أنه نفسه حى بفضل قرار اتخذه ذلك الرجل؟

ثم يأتى الاختبار الأخير. يخرج جان فالجان من المجارى حاملًا ماريوس الجريح، فيجد جافير أمامه. يطلب أن يوصل الجريح إلى أهله أولًا، فيجيبه جافير إلى طلبه. ثم يطلب أن يمرّ ببيته، فيصحبه جافير إلى هناك. يصعد جان فالجان، وحين ينظر إلى الشارع يجد أن الشرطى قد انصرف. كان جافير يستطيع أن يقبض عليه بعد أن اطمأن إلى وصول ماريوس، لكنه تركه يمضى.

حين ترك جان فالجان يمضى، رأى للمرة الأولى أن هناك حياةً خارج عالم القانون الذى عاش فيه وأساليب المطاردة التى أدمنها، لكنه عجز عن دخول هذه الحياة. لقد استطاع أن يتصرف برحمة، ثم وجد نفسه يحاكم فعله بالقواعد التى قضى عمره يحاكم الناس بها. يوم ذهب إلى العمدة ليطلب عزله، كان العقاب الذى يطلبه دليلًا فى نظره على وفائه لواجبه. أما الآن، فقد صار الفعل الذى أملاه عليه ضميره هو نفسه الفعل الذى يدينه الشرطى فى داخله. وكانت أمامه، للمرة الأولى، واقعة يعرف تفاصيلها كلها ويعجز عن إصدار حكم يستطيع أن يعيش به.



فيكتور هوجو

وقد عرف جان فالجان من قبل معنى أن يتركك إنسان يملك أن يسلّمك إلى الشرطة. حين أعاده الدرك إلى الأسقف بعد سرقة الفضة، قال الأسقف إنه أعطاها له، وزاده الشمعدانين. فتحت له تلك الرحمة طريقًا إلى حياة جديدة. ومع ذلك، نراه بعدها يأخذ قطعة الصبى جيرفيه، ثم يندم ويبحث عنه ليردّها إليه. كانت فرصته فى التغيّر بداية صراع طويل مع نفسه. وحين كشف عن هويته أمام المحكمة، وحين فكّ وثاق جافير، كان عليه فى كل مرة أن يختار وأن يقبل الثمن الذى قد يدفعه.

أما جافير، فقد استطاع أن يفعل مرةً ما فعله الأسقف وما فعله جان فالجان. كانت لديه فرصة أن يسلب رجلًا حريته فتركه حرًا. لكنه أمضى عمره يستمد يقينه من تقسيم الناس إلى من يطيعون القانون ومن يخالفونه. وحين وجد نفسه فى الجانب الذى قضى عمره يطارده، لم يستطع أن يمنح نفسه فرصة المراجعة التى أتاحها الأسقف لجان فالجان. ألقى بنفسه فى النهر، وبقى الرجل الذى تركه يمضى حيًا بفضل فعلٍ عجز هو عن العيش بعده.

لهذا يبدو جافير واحدًا من «البؤساء». فانتين يسحقها مجتمع يدفعها إلى السقوط ثم يعاقبها عليه، وجان فالجان يحاول أن يبنى حياةً يظل ماضيه حاضرًا فيها، أما جافير فيحمل سجنه فى عقله، ويحمل مفاتيح سجون الآخرين فى يده. كان فى وسعه أن يسمع فانتين ويعيد النظر فى عقابها، وكان فى وسعه بعد أن ترك جان فالجان أن يعيد النظر فى حكمه على نفسه. وتلك هى قسوة مأساته. فقد أمضى عمره مخلصًا لما يراه فضيلة، ثم اضطر إلى مواجهة ما فعله بهذا الإخلاص فى حياة الآخرين وفى حياته. ما قيمة فضيلة لا تستطيع أن تتعلم من فضيلة أخرى؟

وُلد جافير فى السجن لأب محكوم عليه وأم عرّافة



البؤساء

موال

حسين عبدالجواد

الأولة عيرونى إن أنا وحيد وخالى
والتانية أكتب وأوصف أحوالى
والتالتة فاضت بقلبى أحزانى

الأولة عيرونى إن أنا وحيد وخالى
وعاشق للفنون
التانية أكتب وأوصف أحوالى
وأبعد الظنون
والتالتة فاضت بقلبى أحزانى
وأنا إيش أكون

الأولة عيرونى إن أنا وحيد وخالى
وعاشق للفنون وفقير الحال
التانية أكتب وأوصف أحوالى
وأبعد الظنون وأضيع المال
والتالتة فاضت بقلبى أحزانى
وأنا إيش أكون والدمع سال

الأولة مش بإيدى دا قضا محتوم
والتانية أفكار وغضب وهموم
والتالتة كانت عواصف وسحب وغيوم

ويا ريت تعود أيام زمانك
وذكريات العشق والهوى
عايشين عشانك
ويوم رجوعك حلم من أحلامى
ويا ريت أعرف فى يوم فين مكانك

جمالك صورة عايشة فى خيالى
وصبحت أنا تايه ومشغول بالى
وليه أيامنا ولياليا تبقى ذكرى
وإنت ومين غيرك عالم بحالى

ولا حد غيرك يقدر يسعدنى
وعلى إيه العزول كان دايمًا
حاسدنى
والغنا والمزامير وحمر المواويل
ويا ريتك يا جميل قبل الهجر
كنت تعاتبنى

الأولة عيرونى إن أنا وحيد وخالى
التانية أكتب وأوصف أحوالى
والتالتة فاضت بقلبى أحزانى

الأولة مش بإيدى ده قضا محتوم
والتانية أفكار وغضب وهموم
والتالتة كانت عواصف وسحب وغيوم

مكتبتى

مزاولة أم كلثوم



مؤمن المحمدى



أم كلثوم

«هـ أسيبك لـ الزمن» أغنية معروفة لـ الست أم كلثوم، غنتها أول مرة ٦ ديسمبر ١٩٦٢، وقدمت فيها تركيبة غريبة شوية، الكلمات لـ الشاعر الشاب اللى كان إلى حد ما جديد، اسمه يدوب ظهر من سنتين، المهندس عبدالوهاب محمد والألحان لـ رياض السنباطى الغنى عن التعريف اللى بـ يلحن لـ الست بقى له ما يقرب من ٣٠ سنة.

التركيبة غريبة مش بس علشان فرق السن والأجيال، إنما كمان لـ إن عبدالوهاب محمد كان مطروح بـ اعتباره نقلة من الست لـ مواكبة جيل الشباب اللى بدأ يتعود على حليم وشادية وصباح ونجاة الصغيرة، فى حين السنباطى أكتر واحد من القدام كلاسيكية ومحافظة على الألحان المسبكة بتاعة «زمان».

الغنوة دى نجحت كـ عادة أم كلثوم، والناس رددتها إنما تقدر تقول إن فيها مزاولة جامدة، اللى هو ما تعرفش تكون صورة عن صاحب/ صاحبة الخطاب فى الرسالة، وقبل ما نسترسل فى هذا خلينى أقول لك ملحوظة عن عبدالوهاب محمد.

الراجل دا من أكتر شعراء الأغنية المصرية اللى قدم «أفكار» جديدة، يعنى اعتناؤه طول الوقت بـ إن الموقف يبقى جديد سواء لـ ما قدمه مع ثومة أو غيره وصولًا لـ لطيفة، والمفارقة إنه الأغلبية الكاسحة من أغانيه على لسان واحدة ست، وبـ تغنيها مطربة مش مطربة، حتى أم كلثوم من النوادر اللى تغنى خطاب على لسان سيدة بـ شىء من الوضوح، فـ هو مهتم جدًا بـ سيكولوجية السيدات فى معظم ما قدمه من إنتاج.

فى «هـ أسيبك لـ الزمن» إحنا طول الوقت عمالين نسمع نبرة استقواء من المتكلم، اللى بـ يخاطب الطرف التانى، اللى كان شريك، أو الإكس بـ لغة الأيام دى، وعمالة تقول لـ: إنت ضعيف وحالك عدم، وبـ تشكى، وبـ تبكى، والأيام جات عليك بـ الجامد، بس أنا بقى مفيش عندى رحمة ليك، مفيش غير معاملة بـ ما تستحق، مالكش عندى غير التشفى والمرمطة والبهدلة وقلة القيمة.

الكلام دا على مدار الغنوة من أولها لـ آخرها، حيلو! حيلو.

لكن لما تركز، تلاقى مفيش الكلام دا أساسًا، زمن النص، كما هو واضح ولا يحتاج لـ تأويل، وهى لسه واخدة المقلب طازة، وهو لسه سايبها، أو عامل اللى خلاها تسيبه، فـ كل المذكور أعلاه دا ما حصلش، ومفيش أى معطيات أو إشارات أو مقدمات أو دلائل إنه حتى ممكن يحصل، يعنى مفيش أمارة تقول لنا ما يؤكد حدوث هذا أو حتى يخليه متوقع.

يا عينى، هى كل رهانها ع «الزمن»، بس كدا! الزمن! على اعتبار يعنى إنه لما الزمن دا هـ يدور، الأمور هـ تتبدل من تلقاء نفسها، وأكيد طبعًا هـ تتبدل فى اتجاه «العدل»، لـ إنه، زى ما إحنا عارفين، لا بد عن يوم محتوم تترد فيه المظالم، وكل واحد هـ ياخد جزاته، وأنا مش عارف الثقة دى جاية لـ الذهنية المصرية منين؟

مع إنه كل التجارب بـ تقول إنه الحياة مالهاش صيرورة حتمية، وصناعة أى لحظة مقبلة يلزمها حاجات كتير جدًا من جانبك علشان فى النهاية «ربما» تصل إلى ما تبتغيه، إنما فكرة إنه

«غدًا
سوف يولد من يلبس الدرع كاملة
يوقد النار شاملة
يستولد الحق من أضلع المستحيل»

دا زيه زى الصبر، خيال، وكلام فى الشعر يدوب يتقال، الواقع إنه من كانت تغنى له الست غالبًا كمل حياته عادى، وزمان ولاده دلوقتى مسئولين كبار فى الحكومة، ومات وهو أصلًا مش فاكر هو شافها فين.

حرف

إصدار إلكترونى يصدر عن مؤسسة «الدستور» للطباعة والنشر

03

11 1 2

الأربعاء

نوفمبر 2026

جمادى الآخرة 1448

هاتور 1743

المستشار الفنى: عيد رحيل

مدير التحرير: محمود الشهاوى

الإخراج الفنى: محمد جلال فراج

سكرتير التحرير: بيجاد سلامة

الديسك: كرم منصور

التصحيح: وائل فصيح

مدير الإنتاج: رائف الخولى



الحقيقة المهجورة



محمد الباز

قُل «مصر تشاهد».. ولا تقُل «مصر تقرأ»

تصادف ونحن نعمل فى تجهيز مواد هذا العدد من «حرف»، العدد ١٥٠، أن اقترحت الزميلة ميرفانا ماهر ملفًا عن الجدل الدائر فى الغرب الآن عما يسمونه نهاية عهد القراءة.

استندت ميرفانا فى دعم فكرتها أنه وقبل عام من الآن نشرت مجلة «ريدرز دايجست» تقريرًا أشارت فيه إلى وجود حالة ركود فى القراءة، ومنذ انطلاق هذه الصرخة من واقع الإحصائيات المنضبطة، لا حديث فى الصحف العالمية يعلو فوق الكلام عن الأزمة التى تعانى منها القراءة فى العالم، وعلت كذلك التحذيرات من تراجع معدلاتها.

أرسلت ميرفانا ملفها الذى كتبته بعناية، رصدت خلاله ما أنجزته حالة الجدل حول ما يمكننا اعتباره إعلانًا لوفاة القراءة، طرحت الأسئلة الكبرى التى يناقشها الغرب الآن: ماذا حدث للقراءة؟ وكيف تغيرت طبيعتها؟ وهل نعانى بالفعل من تراجع للقراءة، أم أن الذى تغير هو المحتوى الذى تتم قراءته وكيف يُقرأ؟

فى الوقت نفسه أعلنت اللجنة العليا لمعرض القاهرة الدولى للكتاب عن شعار الدورة الـ٥٨ وهو «مصر تقرأ».. وقالت فى تبريرها لاختيار هذا الشعار دون غيره أنه يعكس توجهًا للاحتفاء بالقراءة باعتبارها ركيزة أساسية لبناء الوعى ومحركًا للتنمية المعرفية، فضلًا عن ارتباطها بتاريخ المصريين وشغفهم بالعلم والثقافة والمعرفة، كما يحمل رسالة تتجاوز الترويج للكتاب خلال أيام المعرض، لتؤكد أن القراءة ليست نشاطًا موسميًا، وإنما قيمة إنسانية ومجتمعية ينبغى أن تتحول إلى ممارسة مستمرة تتوارثها الأجيال.

وعدت اللجنة العليا للمعرض، كذلك، بأن تنعكس فلسفة «مصر تقرأ» على طبيعة البرنامج الثقافى والفعاليات المصاحبة للمعرض بما يتيح مناقشة واقع القراءة فى المجتمع المصرى، والتحديات التى تواجه انتشار الكتاب، وسبل الوصول إلى شرائح جديدة من الجمهور، خاصة الأطفال والشباب، فى ظل التحولات المتسارعة التى يشهدها العالم فى مجال التكنولوجيا والاتصال وإنتاج المعرفة.

يمكننا أن نقول حسنًا فعلت اللجنة العليا للمعرض باختيارها هذا الشعار، وأتخيل أن أعضاء اللجنة عندما فكروا فيه، ثم أقروه، لم يفعلوا ذلك بشكل تقريرى، فالذهنية التى صاغته مؤكد أنها فعلت ذلك وهى تطرحه كسؤال، وليس مجرد تقرير يؤكد أن مصر تقرأ، وأعتقد أن الشعار يحتاج إلى علامة استفهام تصاحبه، أو على الأقل علامة تعجب، حتى يكون فاتحة لحوار حول أوضاع القراءة فى مصر، وهو ما يبدو أن اللجنة تريد أن تفعله، فهذا ما يظهر لنا من حيثيات اختيارها الشعار.

لقد حاولت الحصول على رقم أو إحصائية تقول لنا ما هو عدد الكتب التى صدرت فى مصر خلال العام ٢٠٢٥، فلم أنجح فى ذلك، كانت الإجابات التى توافرت أمامى تركز على أنه لا يوجد إحصاء رسمى نهائى يضم العدد الإجمالى الدقيق لكل الكتب والروايات الصادرة عن جميع دور النشر الخاصة والحكومية فى مصر خلال هذا العام بشكل مجمع.

كل ما يمكن أن نعرفه هو أن الهيئة المصرية العامة للكتاب، وهى الناشر الحكومى وأكبر دار نشر ليس فى مصر فقط ولكن فى العالم العربى، أصدرت خلال هذا العام ما يقرب من ٣٩٨ عنوانًا جديدًا غطّت مجالات الفكر والأدب والتاريخ والعلوم، أما دون ذلك فلا يوجد رقم واحد يمكن أن نعرفه لما صدر عن دور النشر الخاصة.

لدينا فى مصر، وطبقًا لجداول المقيدين فى اتحاد الناشرين المصريين، ١٢٠٠ ناشر، يتوزعون على خريطة تضم دور النشر الخاصة، والمؤسسات الصحفية القومية، وقطاعات وزارة الثقافة والمراكز الأكاديمية والجامعية.

قد يكون من السهل أن يصدر رقم يقترب من الحصر الشامل لجميع الكتب المطبوعة فى مصر «حكومى وخاص» إذا ما فكرت دار الكتب والوثائق القومية، التى تملك سجلات رسمية لأرقام إيداع الكتب التى تصدر فى مصر، فى إعلان إحصائية رسمية، لكنها لا تقوم بذلك، ولا أعرف لذلك سببًا، ويمكن أن يجتهد اتحاد الناشرين للبحث والتدقيق لإصدار هذه الإحصائية، ولكنه لا يفعل ذلك دون أن نعرف لذلك سببًا أيضًا.

تعانى حركة إصدار الكتب فى مصر إذن من حالة عشوائية ظاهرة، وأعتقد أن هذه العشوائية انعكست على حالة القراءة، فالقراءة فى مصر عشوائية كما إصدار الكتب تمامًا، فلا يمكن أن نضع أيدينا على خطة واضحة ومحكمة للنشر، فدور النشر الخاصة تنشر ما ترى أنه رائج بصرف النظر عن قيمته وأهميته، ودور النشر الحكومية يغلب عليها الروتين ولا تخلو مسيرتها من مجاملات واضحة، أما المراكز الأكاديمية والجامعية فهى تنشر كتبًا فى الغالب لا يلتفت إليها أحد، ورغم أهمية بعضها فإنها لا تبذل الجهد اللازم فى الترويج لها وإلقاء الضوء عليها.

لا يمكننى الاستسلام لحالة الحوار فى الغرب حول وضعية القراءة، وأسعى وراء بعض من يقولون هناك إن القراءة انتهت، وحلّت محلها حالة المشاهدة بعد أن طغت المواد المصورة على وسائط إنتاج المعرفة، لكن لا يمكننى أن أتجاهل أيضًا ما وصلت إليه أوضاع القراءة فى مصر.

صحيح أننا ومن الطبيعى ألا نعرف عدد النسخ المبيعة من الكتب فى مصر لأننا لا نعرف فى الأساس عدد الكتب المطبوعة، ومن الطبيعى وتأسيسًا على ذلك أننا لا نعرف تصنيف الكتب الصادرة أو خريطتها، وعليه فنحن فعليًا لا نعرف ماذا تقرأ مصر. يخضع الموضوع لعشوائية واضحة جدًا، وهو ما كان له أثر بالغ فى عشوائية العقل المصرى خلال السنوات الماضية.

من النظرة الأولى لخريطة القراءة المصرية، ومن واقع مناقشات مع ناشرين مختلفين، يميل المزاج المصرى إلى قراءة الروايات فى المقام الأول، ما يفسر ركام الروايات الذى يصدر كل عام، لكن المشكلة فى نوعية الروايات التى يتم إنتاجها، عدد قليل جدًا من هذه الروايات يمكن أن يمثل إضافة نوعية فى مسيرة السرد العربى، فأغلبها يقترب من كونها روايات استهلاكية فقط، بضاعة يقتات عليها جمهور يميل إلى التسلية وتزجية وقت الفراغ ولا أكثر من ذلك.

وعندما تسأل عن نصيب الكتب العلمية أو السياسية أو الفنية أو كتب الدراسات النقدية والتاريخية والفلسفية، فلن تجد لها نصيبًا يُذكر، وحتى عندما تصدر كتب من هذه النوعية فلن تخرج عن كونها كتبًا خفيفة لطيفة تمر عليها بعينيك، تستمتع بحكاياتها دون أن تتوقف عندها بالتأمل أو الدراسة، فقد انتهى عصر الكتب الملهمة، تلك التى يمكن أن يتحاور حولها المجتمع، فخلال السنوات الماضية لم يصدر كتاب واحد كان سببًا فى معركة فكرية، أو أثار حوارًا فى المجتمع، أو اختلف حوله الناس، فكل الكتب تمر، وكل المؤلفين أصبحوا مجرد عابرين.

لا يعنى هذا أنه ليس لدينا كتب مهمة، لكن هذه الكتب لا نصيب لها إلا الإقصاء والتجاهل والغفلة عن مضمونها ومحتواها، وأستطيع أن أعدد لكم أسماء لمئات الكتب التى صدرت خلال الأعوام الماضية وتستحق التوقف عندها، لكننا لا نفعل ذلك، وقد يكون السبب المباشر فى ذلك بالنسبة لى هو أننا أصبحنا نعانى من حالة فساد فى ذوق القراء.

لقد رصدتُ منذ سنوات غياب أبواب عرض الكتب ونقدها فى الصحف المصرية، وهى أبواب كانت تسهم بقدر كبير فى التعريف بالكتب والترويج لها وإلقاء الضوء عليها بما يكفى، وكان السبب المباشر عندى لذلك هو أن الصحفيين أيضًا لم يعودوا يقرأون كما كان يفعل أسلافهم.

أصبحنا نكتفى بنشر فصول من الكتب كما هى، دون أن نعرض لها بالتحليل والتفسير، ولا أخفى أن هناك ظواهر صحفية غريبة، فمن باب الاستسهال يكتب المؤلفون عروضًا لكتبهم ويرسلون بها للصحف لنشرها، وهى عروض بالطبع منحازة، وحتى عندما نجرى حوارات مع المؤلفين عن كتبهم فإننا نكتفى بالأسئلة السطحية المعلّبة، التى يجيب عنها المؤلفون من طرف ألسنتهم، دون أن يتعمقوا فى طرح رؤيتهم أو فكرتهم.

لا أنكر أن لدينا بعض الكتّاب القابضين على الجمر، يخصصون الزاوية المخصصة لهم فى الصحف لعرض كتاب هنا أو كتاب هناك، لكنهم يفعلون ذلك أحيانًا من باب سد فراغ المساحات البيضاء، فلا يوجد اشتباك حقيقى، ولا نرى عرضًا نقديًا حقيقيًا، حيث يغلب على هذه الزوايا منطق المجاملات التى لا تكشف حقيقة الكتب أو جوهرها.

ولأن هذا الغياب ترك وراءه فراغًا، فكان لا بد من أن يظهر من يشغله، فكانت أن ظهرت أمامنا ظاهرة ضررها أكثر من نفعها، وهى ظاهرة «البوكيوبر»، شباب صغار يصنعون فيديوهات قصيرة يعرضون من خلالها للكتب فى دقائق، وهى عروض مبتورة، كما أنها عملية تجارية بحتة، فكثيرون ممن ينتمون إلى فئة «البوكيوبر» يعملون لصالح دور النشر، بما يعنى أن هذه العروض مدفوعة مقدمًا، وهو ما يعنى أيضًا أن هناك خطة لتغليب كتب بعينها مهما كانت قيمتها. ونستطيع أن نرصد صعود بعض الكتب التافهة التى لا تقدم شيئًا، فقط لأن هناك مَن روّج لها وألحّ على القراء بأهميتها، رغم أنه لا أهمية لها على الإطلاق.

أعرف أن النشر فى مصر لا يتم بخطة محددة، فلا يوجد عقل مركزى يحدد ما الذى يحتاجه القراء، فنجتهد فى نشره، الأمر متروك للناشرين على اختلاف ثقافاتهم واهتماماتهم وقدراتهم وخلفياتهم ومصادر تمويلهم أيضًا، ولذلك تعانى خريطة النشر من العشوائية والتكرار، بل تخضع فى أحيان كثيرة لما يمكننا تسميته بـ«موضة النشر»، وهى الموضة التى تتشكل طبقًا للحالة المزاجية للقراء، وهو المزاج الذى تصوغه الظروف السياسية والحالة الاقتصادية والنفسية.

فى نهايات عصر مبارك، وبعد أن يئس المصريون من إصلاح نظامه، كان أن تكاثرت الكتب الساخرة، ووصلت مبيعات بعضها إلى مئات الآلاف من النسخ، وظهرت أسماء لكتّاب لم نكن نعرف عنهم شيئًا، وكان تفسير هذه الظاهرة أن مزاج الناس يميل إلى السخرية، وأعتقد أن أيًا من هذه الكتب لم يصمد، ولا نذكر من عناوينها شيئًا، فقد كانت مجرد بضاعة استهلكناها وانتهى الأمر.

وبعد أحداث يناير فى ٢٠١١، وخلال فترات القلق التى مرت بها مصر حتى العام ٢٠١٤، وفى ظل حالة الخوف والقلق والاضطراب والريبة، سادت روايات الرعب والفانتازيا، وتخصصت دار نشر بعينها فى إصدار هذه الروايات، وأقبل المؤلفون عليها، وزادت مبيعاتها بتفضيل القراء لها، لكن، وكما انتهت موضة الكتب الساخرة، انتهت كذلك موضة روايات الرعب والفانتازيا.

وخلال السنوات الماضية عندما تعرض المجتمع المصرى لأكبر عملية إرباك وإنهاك بتأثير الدعايات السياسية التى قامت بها جهات معادية، وهى دعايات كان التشكيك فى كل شىء هو السائد، بما أفقد الناس اليقين تمامًا فى كل ما يمرون بهم، بدأت تظهر الحاجة إلى العودة إلى التاريخ، فظهرت الروايات التاريخية، وكذلك الكتب التى ألقت بنفسها بين أحضان الأرشيف الصحفى تستخرج منه الحكايات والقصص المسلية.

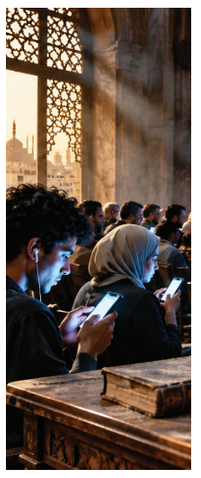
معنى ذلك أننا فى عالم النشر وصناعة الكتب تحكمنا العشوائية، كما تحكم أشياء كثيرة فى حياتنا، وإذا كنا نريد دراسة ما يحدث فى عالم القراءة فى مصر الآن، فلا بد أن نضع أيدينا على مواطن العشوائية أولًا، على الأقل تكون لدينا إحصائية بعدد الكتب التى تصدر فى مصر، ونستفيد من هذه الإحصائية فى تصنيف الكتب ونوعياتها، ثم ندخل لعمل توازن فيما ننشره. لا يمكن أن تكون الكتب مجرد سلعة نوفرها طبقًا لما نريده، بل طبقًا لما نحتاجه، والفارق كبير بين هذه وتلك.

لقد وعدتنا اللجنة العليا لمعرض الكتاب، كما قالت، بأن تتجاوب فعاليات المعرض مع التحديات التى تواجه انتشار الكتب، فى ظل التحولات المتسارعة التى يشهدها العالم فى مجال التكنولوجيا والاتصال وإنتاج المعرفة.

الوعد جميل بالطبع ومطلوب، لكننى فى انتظار ما سيحدث على الأرض، وكل ما أتمناه ألا يكون وعدًا نظريًا تتم مناقشة التحديات خلاله من خلال جلسات نظرية عابرة، فالتحدى التكنولوجى عنوانه الكبير أن مصر لم تعد تقرأ، مصر الآن تكتفى بالمشاهدة.

مصر تشاهد ولا تقرأ، وللأسف الشديد فالمشاهدة أيضًا عشوائية من خلال المنصات المتعددة، وليس عليكم إلا أن تراجعوا محتوى منصة مثل «تيك توك» لتعرفوا ما الذى يشاهده المصريون، لتتأكدوا أننا أمام أزمة كبيرة، تحتاج فعلًا إلى نقاش حر ومفتوح.

إننى لا أصنع بما أقوله بابًا مغلقًا أمام الحوار، أنا فقط أنبّه إلى ما يحدث على الأرض، وأتمنى أن أفتح بذلك حوارًا حقيقيًا، وفى انتظار مَن يفكر معى ويكتب ويتحاور حول هذه الحقيقة؛ وهى أن القراءة فى مصر تتعرض إلى أزمة.. أزمة تحتاج إلى حل.. فهل مِن مشارك فى هذا الحوار؟



لا يوجد عقل مركزى يحدد ما الذى يحتاجه القراء فنجتهد فى نشره



تتجه الأنظار إلى الدورة الـ58 من معرض القاهرة الدولى للكتاب، المقررة إقامتها فى يناير 2027، التى تستعد الهيئة المصرية العامة للكتاب لتنظيمها تحت شعار ,مصر تقرأ، فى دورة تحمل العديد من الملامح الفكرية والثقافية الجديدة، بداية من اختيار شخصيات المعرض، مرورًا بمحاوره الثقافية والفنية، وصولًا إلى التوسع فى المساحات المخصصة لدور النشر، ما يعكس مكانة المعرض باعتباره أحد أبرز الأحداث الثقافية فى مصر والعالم العربى.

واستقرت اللجنة العليا لمعرض القاهرة الدولى للكتاب على اختيار شخصيتين للمعرض هذا العام تجمعان بين العطاء العلمى والإنسانى من جهة، والإسهام الفكرى والتنويرى من جهة أخرى، حيث وقع الاختيار على العالم المصرى الدكتور مجدى يعقوب، والمفكر الكبير أحمد لطفى السيد، تقديرًا لما قدماه من إسهامات استثنائية فى مجالى الطب والفكر، وما تركاه من أثر ممتد فى الوعيين المصرى والعربى.

جمال عاشور

مفاجآت معرض الكتاب

احتفاء بـ«مجدى يعقوب ولطفى السيد»

ونصف مليون جنيه لتشجيع المبدعين



أحمد لطفى السيد



مجدى يعقوب



محمود سالم

1 قدوة الأجيال

جاء اختيار الدكتور مجدى يعقوب تقديرًا لمسيرته العلمية والإنسانية الممتدة، باعتباره أحد أبرز جراحى القلب فى العالم، وصاحب إسهامات رائدة فى تطوير جراحات القلب والصدر، فضلًا عن دوره فى تأسيس منظومة متكاملة للعمل الطبى والبحثى والخيرى، من خلال مركز مجدى يعقوب للقلب، الذى أصبح نموذجًا للعطاء الإنسانى وتقديم الرعاية الطبية المتخصصة دون تمييز.

ولا يقتصر الاحتفاء بمجدى يعقوب على إنجازاته الطبية والعلمية، إنما يمتد إلى تجربته الإنسانية التى جعلت من العلم وسيلة لإنقاذ حياة الآلاف، ورسخت صورة العالم الذى لا تنفصل لديه المعرفة عن المسئولية المجتمعية، ما يمنح اختياره شخصية المعرض دلالة تتجاوز حدود التكريم التقليدى، لتقدم للأجيال الجديدة نموذجًا مصريًا ملهمًا فى العلم والعمل والإخلاص للإنسان.

أما اختيار المفكر أحمد لطفى السيد، المعروف بلقب «أستاذ الجيل»، فيأتى احتفاءً بإرثه الفكرى ودوره البارز فى حركة التنوير والنهضة الوطنية والثقافية فى مصر الحديثة، إذ كان أحد أبرز المدافعين عن حرية الفكر واستقلال العقل، وأسهم فى ترسيخ قيم التعليم والبحث العلمى والحياة المدنية، إلى جانب دوره فى تطوير الجامعة المصرية والحركة الفكرية والسياسية.

ويعد لطفى السيد أحد الرموز المؤسسة للفكر الليبرالى المصرى الحديث، وصاحب مشروع فكرى ارتبط بالدفاع عن حرية الفرد وحقه فى الاختيار، والإيمان بأهمية العقل والنقاش والحوار فى بناء المجتمعات، وجاء اختياره شخصية المعرض فى سياق الاحتفاء بالرموز التى أسهمت فى تشكيل العقل المصرى الحديث، واستعادة أفكارها فى ظل التحديات المعاصرة التى تواجه الثقافة والمعرفة.

وفى إطار الاحتفاء بشخصيتى المعرض، من المقرر الإعلان عن جائزتين جديدتين تحملان اسمى الدكتور مجدى يعقوب والمفكر أحمد لطفى السيد، بقيمة إجمالية تبلغ ٥٠٠ ألف جنيه، بواقع ٢٥٠ ألفًا لكل جائزة.

وتحمل الجائزة الأولى اسم الدكتور مجدى يعقوب، فيما تحمل الثانية اسم المفكر أحمد لطفى السيد، فى خطوة تستهدف تحويل الاحتفاء برموز المعرض إلى مبادرة ثقافية ومعرفية ممتدة، تربط بين التكريم وتشجيع الإبداع والبحث والإنتاج الفكرى، وتمنح اسمى الشخصيتين حضورًا يتجاوز أيام المعرض وفعالياته.

ومن المنتظر أن تمثل الجائزتان إضافة إلى مسار الجوائز الثقافية المرتبطة بمعرض القاهرة الدولى للكتاب، بما تحمله الأسماء التى اختيرت لها من دلالات تتصل بقيمة العلم والبحث والابتكار من ناحية، وحرية الفكر والتنوير من ناحية أخرى.

2 حراس الطفولة

لم يقتصر اختيار شخصيات الدورة الـ٥٨ على المعرض الرئيسى، حيث استقرت اللجنة العليا، وفق المعايير ذاتها، على اختيار شخصيتين لمعرض كتاب الطفل، هما الكاتب والروائى الراحل محمود سالم، والكاتب الكبير جارالنبى الحلو، تقديرًا لإسهاماتهما فى إثراء أدب الطفل المصرى والعربى.

يأتى اختيار محمود سالم استعادة لتجربة أدبية ارتبطت بذاكرة أجيال متعاقبة من القراء الصغار، بعدما نجح فى تقديم أدب المغامرات والتشويق من خلال أعماله الشهيرة، وفى مقدمتها سلسلة «المغامرون الخمسة»، التى أصبحت واحدة من أبرز العلامات فى تاريخ أدب الطفل العربى، وأسهمت فى جذب الأطفال إلى القراءة، وتعزيز ارتباطهم بالكتاب من خلال الحكاية والمغامرة والخيال.

أما اختيار الكاتب جارالنبى الحلو، فيعكس تقديرًا لمسيرته الأدبية وإسهاماته فى الكتابة للأطفال، وما قدمه من أعمال تنتمى إلى عالم الطفل وتخاطب خياله ووجدانه، فضلًا عن حضوره فى المشهد الثقافى والأدبى المصرى.

ويحمل الجمع بين الاسمين رسالة مهمة بشأن دور أدب الطفل فى تشكيل الوعى وتنمية الخيال، خاصة أن معرض الطفل لا يمثل مجرد مساحة لعرض الكتب الموجهة للصغار، بل يعد أحد المداخل الأساسية لبناء علاقة مبكرة بين الأجيال الجديدة والقراءة، وتقديم نماذج أدبية قادرة على مخاطبة الأطفال بلغتهم واهتماماتهم.

3 مصر تقرأ

فى سياق الاستعدادات للدورة الجديدة، استقرت اللجنة العليا على اختيار «مصر تقرأ» شعارًا رسميًا للمعرض، مع التأكيد على ضرورة ترسيخ الهوية البصرية للدورة وفقًا لهذا الشعار، ليكون حاضرًا فى مختلف عناصر التصميم والتواصل الإعلامى والأنشطة المصاحبة.

ويعكس الشعار توجهًا للاحتفاء بالقراءة باعتبارها ركيزة أساسية لبناء الوعى، ومحركًا للتنمية المعرفية، فضلًا عن ارتباطها بتاريخ المصريين وشغفهم بالعلم والثقافة والمعرفة، كما يحمل الشعار رسالة تتجاوز الترويج للكتاب خلال أيام المعرض، لتؤكد أن القراءة ليست نشاطًا موسميًا، إنما قيمة إنسانية ومجتمعية ينبغى أن تتحول إلى ممارسة مستمرة تتوارثها الأجيال.

ومن المنتظر أن تنعكس فلسفة «مصر تقرأ» على طبيعة البرنامج الثقافى والفعاليات المصاحبة، ما يتيح مناقشة واقع القراءة فى المجتمع المصرى، والتحديات التى تواجه انتشار الكتاب، وسبل الوصول إلى شرائح جديدة من الجمهور، خاصة الأطفال والشباب، فى ظل التحولات المتسارعة التى يشهدها العالم فى مجالات التكنولوجيا والاتصال وإنتاج المعرفة.

4 مستقبل صناعة النشر

أما على مستوى البرنامج الثقافى، فبدأت الهيئة المصرية العامة للكتاب إعداد التصور الخاص بفعاليات الدورة الجديدة، من خلال مجموعة من المحاور المقترحة التى تستهدف تحقيق التكامل بين القضايا التقليدية المرتبطة بصناعة الكتاب، والتحولات التى فرضتها التكنولوجيا الحديثة على مستقبل النشر والقراءة.

وتتضمن المحاور المطروحة «الكتاب وصناعة النشر»، و«حقوق الكتابة والترجمة والملكية الفكرية»، و«الكتاب والذكاء الاصطناعى ومستقبل النشر»، و«الكتاب والهوية والذاكرة والثقافة الرقمية»، إلى جانب محور «الكاتب والكتاب»، ومحور «شخصيات وكتب»، فضلًا عن «ساحة الكتاب وتوقيعاته».

وتكشف هذه المحاور عن توجه لمناقشة صناعة النشر باعتبارها منظومة متكاملة، لا تقتصر على إنتاج الكتاب وتوزيعه، إنما تشمل حقوق المؤلفين والمترجمين، وحماية الملكية الفكرية، والتحولات التى فرضتها الوسائط الرقمية، وتأثير الذكاء الاصطناعى على مستقبل الكتابة والتحرير والترجمة والنشر.

كما تحظى قضية القراءة ومستقبل الكتاب فى ظل التطورات التكنولوجية بأهمية خاصة ضمن التصور المقترح للبرنامج الثقافى، ما يحقق توازنًا بين الفعاليات التى تحتفى بالكتاب والكاتب، وتلك التى تفتح نقاشًا جادًا حول مستقبل المعرفة، والعلاقة بين الكتاب الورقى والمنصات الرقمية، وقدرة صناعة النشر على مواكبة التحولات الجديدة.

وتسعى اللجنة العليا، كذلك، إلى تحقيق التكامل بين النشاط الفكرى والثقافى والفنى والمهنى وأنشطة الطفل، مع تفعيل آليات التنسيق بين الوزارات والهيئات والمؤسسات الرسمية والتعليمية والإعلامية المشاركة، ما يضمن تنوع الفعاليات وتكامل أدوار الجهات المختلفة، وعدم اقتصار المشاركة على تقديم أنشطة منفصلة أو متكررة.

وفى هذا الإطار، جرى التأكيد على أهمية استعراض أدوار قطاعات وزارة الثقافة ومؤسساتها المختلفة، وتنسيق مشاركاتها ضمن رؤية موحدة، تضمن تقديم برنامج متنوع يجمع بين الندوات الفكرية والأدبية، والأنشطة الفنية، والفعاليات المهنية، والبرامج الموجهة للأطفال والشباب.

5 اللجان التنفيذية

على صعيد الاستعدادات الإدارية والتنظيمية، تم تشكيل اللجان التنفيذية المعنية بتنظيم الدورة الـ٥٨، فى إطار التحرك المبكر لتوزيع المسئوليات وتحديد اختصاصات الجهات والقطاعات المشاركة، ومتابعة تنفيذ مختلف الملفات المرتبطة بالمعرض.

كما شهدت الاجتماعات مناقشة المحاور المقترحة للبرنامج الثقافى، وآليات التنسيق مع المؤسسات والجهات المعنية، ما يضمن تحقيق أعلى مستويات الاحترافية التنظيمية، وتوفير الظروف المناسبة لاستقبال الناشرين والجمهور والمشاركين من مصر ومختلف دول العالم.

وأكدت الترتيبات الخاصة بالدورة الجديدة أهمية التكامل بين الجوانب التنظيمية والثقافية والإعلامية، باعتبار أن نجاح المعرض لا يرتبط فقط بحجم المشاركة أو عدد الفعاليات، إنما بقدرته على تقديم تجربة متكاملة للناشر والقارئ والباحث والطفل، وتوفير مساحات حقيقية للتفاعل مع الكتاب والمعرفة.

6 توسيع المشاركات

من أبرز المستجدات المنتظرة فى الدورة الـ٥٨، التوسع فى المساحات المخصصة لاستقبال دور النشر، حيث تشير الترتيبات إلى إضافة صالات عرض جديدة، ليصل إجمالى عدد الصالات إلى ٨ بدلًا من ٦ فى الدورة السابقة.

يأتى هذا التوسع فى ظل الإقبال الكبير من دور النشر على المشاركة فى المعرض، وما يمثله من أهمية متزايدة لدى الناشرين المصريين والعرب والأجانب، باعتباره نافذة رئيسية لتسويق الإصدارات الجديدة، والتواصل مع القراء، وعقد الاتفاقات المهنية، والتعريف بحركة النشر فى بلدانهم.

ومن شأن زيادة عدد الصالات أن تتيح مساحات عرض إضافية، وتساعد فى استيعاب أعداد أكبر من المشاركين، وتخفيف الضغط على المساحات المتاحة، إلى جانب تعزيز قدرة المعرض على استيعاب التنوع المتزايد فى حركة النشر والإصدارات. ويعكس هذا التوسع استمرار المكانة التى يحتلها المعرض على خريطة معارض الكتاب العربية والدولية، باعتباره ملتقى سنويًا يجمع الناشرين والمثقفين والكتاب والقراء، ويتيح فرصًا للتبادل الثقافى والمعرفى بين مختلف الدول.

7 ضيف الشرف

وفيما يتعلق بمشاركة ضيف الشرف، بدأت هيئة الكتاب التنسيق مع دولة قطر، ضيف شرف الدورة الـ٥٨، لإعداد البرنامج الثقافى والفنى الخاص بمشاركتها، ما يعكس ملامح الثقافة القطرية وتنوعها الأدبى والفنى، ويفتح المجال للتعريف بإنتاجها الفكرى والإبداعى أمام الجمهورين المصرى والعربى.

ومن المنتظر أن تتضمن مشاركة قطر مجموعة من الفعاليات والأنشطة الثقافية والفنية، إلى جانب تقديم إصداراتها الأدبية والفكرية، وإتاحة الفرصة للقاءات بين الكتاب والمبدعين المصريين والقطريين، ما يعزز التواصل الثقافى بين البلدين. وتكتسب مشاركة قطر أهمية إضافية فى ظل طبيعة معرض القاهرة الدولى للكتاب؛ باعتباره منصة للتواصل بين الثقافات، لا تقتصر وظيفتها على عرض الإصدارات، إنما تمتد إلى بناء جسور الحوار والتبادل المعرفى، والتعريف بالتجارب الأدبية والفنية المختلفة.

ومن المقرر إقامة الدورة الـ٥٨ من معرض القاهرة الدولى للكتاب خلال يناير ٢٠٢٧، فيما أكدت الاستعدادات المعلنة الانتهاء من الجوانب اللوجستية الخاصة بإقامة المعرض، بالتوازى مع استمرار العمل على إعداد البرنامج الثقافى والفنى، واستكمال التنسيق مع الجهات المشاركة، ودولة قطر ضيف الشرف.

وتأتى الدورة الجديدة فى ظل رهان على تقديم تجربة أكثر تنوعًا واتساعًا، تجمع بين الاحتفاء برموز مصر العلمية والفكرية والأدبية، وفتح ملفات صناعة النشر ومستقبل الكتاب، والتوسع فى مشاركة دور النشر، وتعزيز حضور الأنشطة الموجهة للأطفال والشباب.

وبين مجدى يعقوب الذى جعل من العلم رسالة إنسانية، وأحمد لطفى السيد الذى دافع عن حرية العقل والتنوير، ومحمود سالم وجارالنبى الحلو اللذين أسهما فى تشكيل خيال أجيال من الأطفال، يقدم المعرض فى دورته المقبلة مجموعة من النماذج التى تتقاطع تجاربها عند قيمة المعرفة ودورها فى بناء الإنسان، وعليه جاء شعار «مصر تقرأ»؛ ليكون أكثر من مجرد عبارة ترفعها الدورة الجديدة؛ فهو عنوان لرسالة ثقافية تسعى إلى ربط الماضى بالحاضر، والاحتفاء بالرموز التى صنعت أثرًا فى المجتمع، وفتح المجال أمام أجيال جديدة لتكون القراءة والعلم والإبداع جزءًا أصيلًا من مستقبلها.

محمود سالم وجارالنبى الحلو شخصيتا معرض الطفل لتأثيرهما فى ذاكرة القراء الصغار

توسع المساحات المخصصة لاستقبال دور النشر وتخصيص 8 صالات بدل 6

فعاليات لمناقشة سبل الوصول إلى شرائح جديدة من الجمهور خاصة الأطفال والشباب

شخصية معرض الكتاب

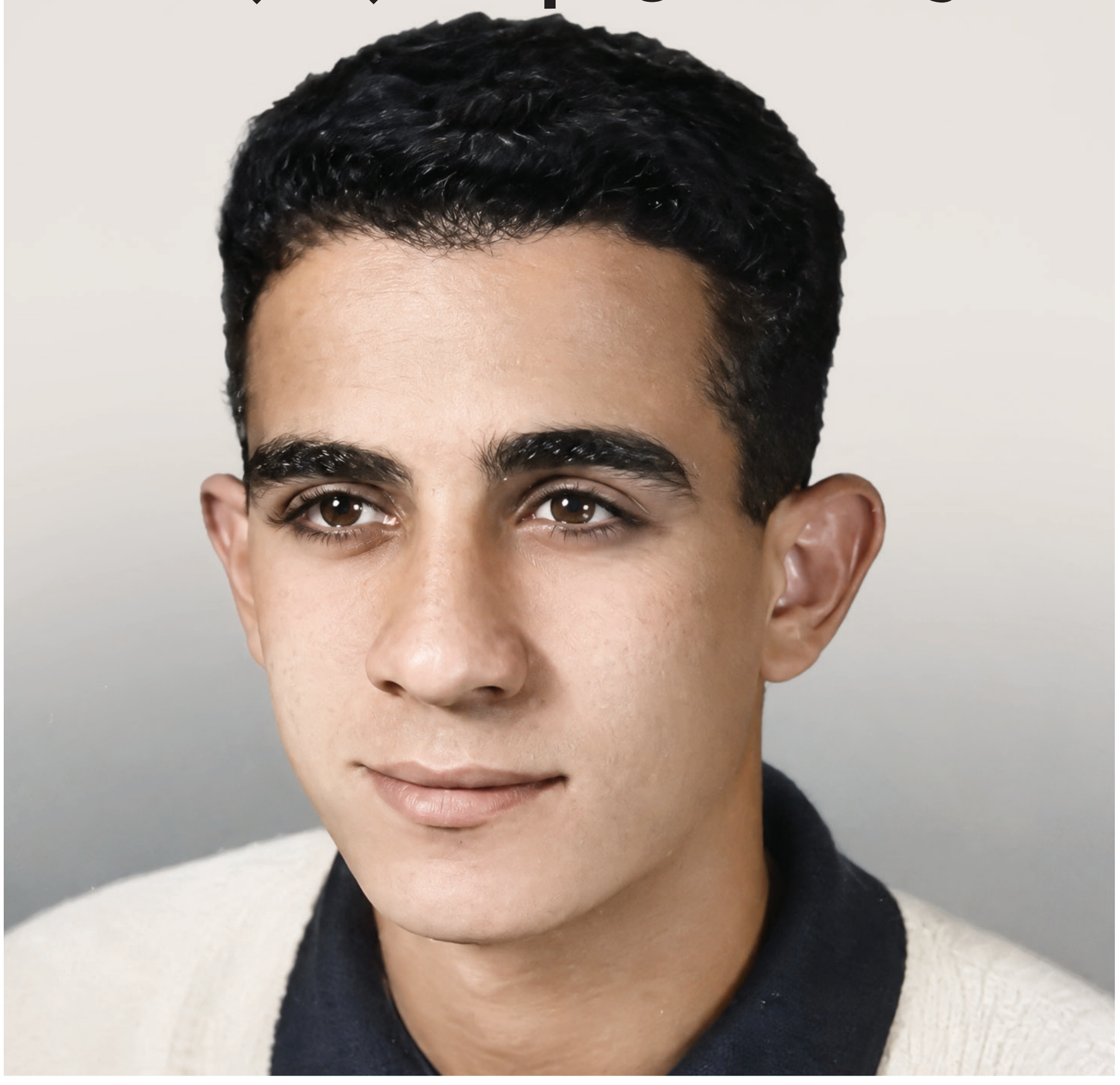
صاحب البهجة

لم يكن اختيار الكاتب الكبير جارالنبى الحلو شخصية لمعرض القاهرة الدولى للكتاب مجرد تكريم لمسيرة أدبية ممتدة، بل كان احتفاءً بتجربة إبداعية تشكلت بعيدًا عن مركزية العاصمة، وظلت وفية للمكان والناس والتفاصيل اليومية التى صنعت عالم صاحبها. فمن مدينة المحلة، بما تحمله من خصوصية صناعية وإنسانية، انطلقت رحلة «الحلو» مع الكتابة، محمولًا على شغف مبكر بالقراءة، ووعى تشكل بين الكتب ومشاهد العمال وحركة المدينة وتحولاتها.

فى حواره مع «حرف»، يتحدث جارالنبى الحلو عن دلالة اختياره شخصية لمعرض القاهرة الدولى للكتاب، وعلاقته الأولى بالقراءة، وذكريات النشر فى الملحق الثقافى، ورؤيته للكتابة للأطفال فى زمن الشاشات الرقمية، كما يكشف عن علاقته بالمحلة، ومصادر أعماله الروائية، وأسباب ابتعاده عن الكتابة الروائية سنوات طويلة، قبل أن يستعيد شغفه بها من جديد.

إيهاب مصطفى

جارالنبى الحلو: «سنوات العمل لم تذهب هباءً»



■ بعد هذه الرحلة الطويلة.. ماذا يعنى لك احتفاء القراء والمثقفين بك واختيارك شخصية لمعرض القاهرة الدولى للكتاب؟

– أشعر بسعادة كبيرة عندما أجد الناس الذين أحبهم ويهتمون بالثقافة يحتفون بى ويفرحون بما حدث. هؤلاء هم أهلى الحقيقيون، الكتاب والمثقفون وكل من يهتم بالثقافة والكتابة. أشعر بأن هذا الاحتفاء يحمل محبة كبيرة، ويضعنى أمام مسئولية تجاه ما قدمته وما يمكن أن أقدمه فى الفترة المقبلة.

لقد كانت رحلة طويلة، بدأت من بيت يضم عددًا من الكتب، ومن مدينة أحبها وأعرف تفاصيلها، ثم امتدت إلى القصة والرواية وأدب الأطفال. لم أكن أخطط للوصول إلى لحظة مثل هذه، لكننى كنت أحاول أن أكتب ما أؤمن به، وأن أكون وفيًا لعالمى وللناس الذين عرفتهم وعشت بينهم. ولذلك فإن أجمل ما فى هذا التكريم أنه يأتى من محبة القراء والمثقفين، ومن تقديرهم لتجربة ظلت قريبة من الإنسان والمكان.

■ كيف استقبلت اختيارك شخصية لمعرض القاهرة الدولى للكتاب؟ وهل توقعت يومًا أن تصل رحلتك التى بدأت من المحلة إلى هذا الموقع؟

– بالتأكيد لم أتوقع ذلك، ولم يكن الأمر حلمًا يراودنى، حتى أن تكون شخصية معرض القاهرة الدولى للكتاب، وهو أكبر معرض للكتاب فى العالم العربى، فهذا شىء كبير وعظيم، ويجعل الإنسان يتوقف أمام نفسه ويسأل: هل أستحق هذا التقدير؟ وهل أليق بمقام معرض بهذا الحجم والمكانة؟

الحقيقة أننى لم أكن أعلم أن هذا اليوم سيأتى، ولم أتخيله أو أحلم به. لكن هناك شعورًا ينتابنى الآن، وهو أننى لم أخذل من وثقوا بى، وأن سنوات الكتابة والعمل لم تذهب هباءً. أن تجد نفسك بعد هذه الرحلة كلها فى موقع الاحتفاء داخل أكبر حدث ثقافى فى مصر، فهذا أمر يصعب علىّ وصفه.

■ ارتبطت تجربتك بمدينة المحلة وظللت تكتب منها بعيدًا عن الانتقال إلى القاهرة.. كيف تنظر إلى اختيار كاتب من خارج العاصمة ليكون شخصية لمعرض بهذا الحجم؟

– أعتقد أن المكان الذى ينشأ فيه الكاتب يترك أثرًا عميقًا فى تكوينه، وأنا مدين للمحلة بجزء كبير مما أصبحت عليه. لم تكن المدينة مجرد مكان أعيش فيه، وإنما كانت عالمًا كاملًا دخل إلى روحى وذاكرتى، وأصبح حاضرًا فى كتابتى. فيها عشت طفولتى، وشاهدت تحولات اجتماعية وإنسانية كبيرة، وتعرفت إلى الناس والعمل والحركة اليومية، وكل ذلك ترك أثره فىّ.

لقد كتبت من المحلة، وظللت قريبًا من أهلها وتفاصيلها، ولم أشعر بأن وجودى بعيدًا عن القاهرة يحول دون أن أكون جزءًا من الحياة الثقافية. ربما يكون هذا من الأمور التى تمنح تجربتى خصوصيتها، أن أظل فى مكانى، وأن أكتب عن العالم الذى أعرفه وأعيشه، وأن تصل هذه الكتابة إلى القراء والمؤسسات الثقافية.

■ لنعد إلى البدايات.. كيف تشكلت علاقتك بالقراءة والكتابة فى طفولتك؟

– كانت القراءة مبكرة جدًا فى حياتى، وكانت هناك ظروف وبيئة ساعدت على ذلك. كان أبى يمتلك مكتبًا صغيرًا فيه مجموعة من الكتب التراثية، مثل «ألف ليلة وليلة» و«كليلة ودمنة» و«عنترة بن شداد»، إلى جانب أعداد من سلسلة «الهلال» فى مراحلها القديمة. وكانت هذه الكتب متاحة أمامى، فبدأت أقترب منها وأتأمل صورها وعناوينها وحكاياتها.

وكان لأخى بكر، رحمه الله، دور آخر فى هذا التكوين،

خرافات رجل عجوز



تمشية

اتكأتُ على عُكازى!
نهضتُ من على الكنبة بصعوبة، خلعتُ شبشبى.. مشيتُ حافيًا، استندتُ على ترابيزة السفرة، وأزحتُ بيدى مطفأة السجائر وكوبًا به تفل شاى.
على الضوء العليل القادم من البلكونة تحسستُ طريقى، سندتُ على جدار أملس، قابلتْ قدماى برودة البلاط بفرح، وحين عبرتُ باب حجرة النوم أصابتنى نشوة الاقتراب من باب البلكونة المغلق، ومن الستارة المشدودة عليه كان يأتى الضوء العليل، وما إن لمستُ أخيرًا الستارة، حتى رفعتُ عكازى لأعلى كمنتصرٍ، بعد أن نفّذتُ أوامر الطبيب.



الابن

فى كل مرة تمسكُ يدى المرتعشة بيدها المعروقة الباردة النحيلة، كانت فجأة تجرى، باتجاه الشرفة فى الطابق الثالث، تجرى ملسوعة، بشغف، بلهفة لم تفارقها من أربعين سنة خلت، وأنا يُرجفنى حزن، ويتخللنى ألم، كان فى حجم كف اليد، حين لوّح ومضى.
بلهفة، تظنُ أنّ الابن عاد، وتبص على الشارع المزدحم، بعينين كليلتين تحاول.

الخاتم

ظللتُ سبعين عامًا هائمًا فى قاع النهر، النهر الذى لا يمرّ من أمام دارنا إلا بعد أن يربّت على وجه أبى بنسمة.
سبعون عامًا، فى قاع النهر أشقى بطينه الطرىّ، وبقايا أسماكه، وقواقعه، وعُملات معدنية بلا تواريخ.
سبعون عامًا، فى قاع النهر أبحثُ عن خاتم أمى الذى انسلّت من إصبعها إلى حيث الطين الطرى، الذى احتفظ بالخاتم للأبد.

صاحب البهجة

لم أحلم بالاختيار.. والمفاجأة جعلتنى أتساءل: «هل أستحق كل هذا التقدير؟»

لم أشعر بأن وجودى بعيدًا عن القاهرة يحُول دون أن أكون جزءًا من الحياة الثقافية





فقد كان طالبًا فى كلية الآداب بجامعة الإسكندرية، قسم اللغة الفرنسية، وكانت لديه كتب وروايات مختلفة، منها أعمال لنجيب محفوظ وكتاب آخرين من أصحاب الكتابات الحديثة. وهكذا نشأت وأنا محاط بعوالم متعددة من الكتب، أتنقل بينها وأكتشفها.

■ ماذا عن كواليس نَشر أول قصة لك؟

– كنت أكتب القصص، وأجرب وأتعلم، إلى أن كتبت قصة بعنوان «انتظار»، وكانت فى حدود صفحتين. فى ذلك الوقت كانت هناك حركة ثقافية فى المحلة، وكان الأستاذ خليل كلفت يجمع بعض القصص، ثم أخذها إلى الأستاذ عبدالفتاح الجمل ليختار منها ما يصلح للنشر فى الملحق الثقافى بجريدة «المساء».

اختار عبدالفتاح الجمل قصتى ونشرها فى يناير ١٩٧٠، وكانت هذه أول قصة لى تُنشر فى الملحق الثقافى. وبعد ذلك بدأ ينشر أعمالى بصورة منتظمة، وأصبحت أنشر إلى جوار أسماء كبيرة مثل يحيى الطاهر عبدالله وإبراهيم أصلان وأمل دنقل وعبدالرحمن الأبنودى وجمال الغيطانى ومحمد البساطى، وغيرهم. وكان ذلك بالنسبة إلىّ تدشينًا حقيقيًا لكاتب بدأ يخرج إلى الحياة الثقافية المصرية.

وأذكر أننى سألت عبدالفتاح الجمل ذات مرة عن سبب اختياره قصصى للنشر، فقال لى إن هناك آخرين يكتبون قصصًا جيدة مثلما يكتب الآخرون، لكننى لا أكتب مثلهم. هذه العبارة ظلت عالقة فى ذهنى، لأنها جعلتنى أنتبه إلى ضرورة أن يمتلك الكاتب عالمه الخاص، وأن يكتب ما يعرفه وما لا يستطيع الآخرون كتابته بالطريقة نفسها.

■ بعد نشر قصتك الأولى.. كيف تطورت علاقتك بالمشهد الثقافى خصوصًا أنك بدأت تنشر فى مجلات عربية وأنت لا تزال فى المحلة؟

– كانت تجربة النشر مهمة جدًا بالنسبة إلىّ، لأنها جعلتنى أشعر بأن الكتابة تستطيع أن تتجاوز حدود المكان الذى أعيش فيه. بدأت أنشر فى مجلات بالكويت والعراق والسعودية والمغرب وليبيا، وكل ذلك وأنا مقيم فى المحلة. كنت أكتب القصة، ثم أرسلها فى خطاب مسجل عن طريق البريد، وأنتظر أن تصل إلى المجلة وأن تجد طريقها إلى النشر.

■ كتبت للكبار والأطفال.. فهل تختلف رؤيتك للعالم عندما تكتب للطفل؟

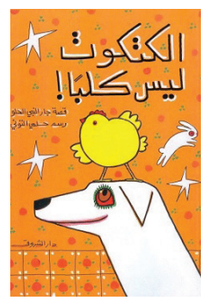
– على كاتب الأطفال أن يمتلك رؤية الطفل وبهجته وفرحه، وأن يعرف أيضًا مخاوفه وأسئلته. عندما أكتب للطفل، لا أستطيع أن أتعامل مع الجملة بالطريقة نفسها التى أتعامل بها عندما أكتب للكبار. جملة الطفل لها طبيعتها وإيقاعها وصورتها.

قال عنى الفنان الكبير بهجت عثمان: «يكتب (طقس دق دق)، والجملة عنده فى قصر تنساه». وما يعنينى فى هذه الفكرة أن الجملة لا ينبغى أن تكون مجرد كلمات تُقرأ، بل يمكن أن تكون صورة يراها الطفل ويتخيلها. أحاول أن أصل إليه من خلال الألوان والبهجة والخيال، وأتسلل إلى عالمه الفنى دون أن أقدم له مضمونًا فى صورة مباشرة أو وعظية.

لا أكتب للأطفال مواعظ، ولا أريد أن أكون فى موقع من يحذرهم أو يوبخهم. تجربتى تقوم على أن أقدم لهم فنًا حقيقيًا، لأن الطفل يمتلك قدرات كبيرة، وإذا استهان الكاتب به يشعر بذلك ويبتعد عن العمل. أما إذا استطاع أن يلعب معه «لعبة الفن»، وأن يقدم له حكاية وصورة وخيالًا حقيقيًا، فسوف يصل إلى عقله ووجدانه.



أحاول أن أصل إلى الطفل من خلال الألوان والبهجة والخيال



■ فى ظل وجود الهواتف والألعاب الرقمية والشاشات.. هل تغير الطفل الذى تكتب له اليوم عن الذى عرفته فى بداياتك؟

– الذى تغير فى الأساس هو الأدوات، وليس الإنسان. القلم والورق أدوات، والكتاب أداة، وكذلك الكمبيوتر والهاتف المحمول. الشكل الذى تصل من خلاله الكتابة إلى الطفل يتغير، لكن الإنسان هو الذى يصنع الفكرة والمغامرة والشخصيات والألوان التى نقدمها إليه.

أستطيع الآن أن أقرأ كتابًا لنجيب محفوظ على شاشة الكمبيوتر، وهى الكتابة نفسها التى أقرؤها فى الكتاب المطبوع، لكن شكل الوسيط هو الذى اختلف. لذلك لا أرى أن علينا الابتعاد عن الواقع الجديد، أو التعامل مع التكنولوجيا باعتبارها خطرًا ينبغى الهروب منه. على كاتب الأطفال أن يفهم ما يحدث حوله، ويكتشف الطريقة الأحدث للتواصل مع الطفل.

■ هل ترى أن أدب الطفل فى مصر يحظى اليوم بالاهتمام الذى يستحقه؟

– هناك اهتمام مهم، ولدينا كُتَّاب يكتبون للأطفال على مستوى جيد جدًا. كما أن وجود جوائز مخصصة للإبداع الصغير أمر إيجابى ويستحق التقدير. لكن المشكلة الأساسية فى رأيى أن مطبوعات الأطفال لا تصل إلى الطفل بالقدر الكافى.

نحن بحاجة إلى مجلات أطفال تصدر بأعداد كبيرة، وتصل إلى المدارس والبيوت والأماكن التى يوجد فيها الأطفال. «قطر الندى» مثلًا مجلة مهمة، لكن ينبغى أن تُتَاح منها أعداد كبيرة حتى تصل إلى أكبر عدد ممكن من الأطفال. وكذلك كتب الأطفال، فالمسألة لا تتعلق بمجرد إصدار الكتاب، وإنما بقدرته على الوصول إلى جمهوره الحقيقى.

■ تنوعت كتاباتك بين القصة القصيرة والرواية وأدب الأطفال والكتابة الدرامية.. أى منها يمنحك مساحة أكبر من البهجة والحرية؟

– أكثر ما أشعر معه بالبهجة هو الكتابة للأطفال، لأننى عندما أكتب لهم أكون فى حالة من اللعب الفنى معهم. لم أكتفِ بكتابة القصص المنشورة فى المجلات، بل كتبت السيناريوهات المصورة والأبواب المختلفة، وتناولت موضوعات متنوعة. كتبت للأطفال عن السينما لمدة عام، وعن المدن الكبرى لمدة عام آخر، وحاولت أن أقدم لهم كل ما أستطيع تقديمه.

هذه التجربة أخذت من وقتى الكثير، وربما كان ذلك على حساب كتابة الرواية والقصة القصيرة. فقد انشغلت بأدب الأطفال وأحببت هذا العالم، ولم أتعامل معه باعتباره مساحة جانبية أو عملًا أقل أهمية من الكتابة للكبار. كنت أريد أن أقدم للطفل معرفة وخيالًا وفنًا، وأن أفتح أمامه أبوابًا جديدة للتفكير والاكتشاف.

■ تبدو المحلة والنهر والناس حاضرة فى كثير من أعمالك.. هل تبدأ الكتابة من مشهد واقعى، أم من صورة أو حلم أو تجربة شخصية؟

– أعمالى الروائية جزء منى، لكنها ليست كلّى. هى تتكون من أشياء كثيرة عشتها وشاهدتها وتخيلتها وحلمت بها. أحيانًا أجد نفسى أمام مشهد واقعى يظل عالقًا فى ذاكرتى، وأحيانًا تأتى الكتابة من تجربة أو فكرة أو حلم. كل هذه العناصر تتداخل وتتحول إلى مادة للكتابة.

ساعدنى قربى من البشر والمكان ومدينة المحلة وأهلها على أن أكتب عن عوالم أعرفها جيدًا. لكن العمل الفنى لا يكون نقلًا حرفيًا لما عشته، وإنما يصبح جزءًا من رؤية الكاتب للعالم. كل عمل فنى، سواء كان لوحة أو قصة للأطفال أو رواية أو قصيدة، يحمل شيئًا من صاحبه.

أنا أكتب عن نصيبى فى هذا العالم، عن أحلامى وانكساراتى، والأشياء التى تخصنى ولا يستطيع أحد أن يكتبها بالنيابة عنى. ما يدفعنى إلى الكتابة هو أن أقدم تجربتى الخاصة، وأقول ما أراه وأشعر به من خلال الفن.

■ وماذا عن تجربتك الأولى مع الرواية؟

– بدأت كتابة الرواية، وظللت أعمل فيها حتى انتهيت منها تمامًا، ثم صدرت عن الهيئة المصرية العامة للكتاب عام ١٩٩٥. كان استقبالها جيدًا جدًا، وهو ما شجعنى على مواصلة التجربة، خاصةً أننى كنت أخشى الكتابة الروائية إلى حد كبير.

الرواية عالم مختلف عن القصة القصيرة، فهى تحتاج إلى نفس طويل، وإلى التعامل مع عدد كبير من الشخصيات والأحداث والعلاقات. الشخصيات فى الرواية لها حيواتها الخاصة، وقد تُفاجِئ الكاتب وتذهب به إلى أماكن لم يكن يتوقعها.

لهذا كانت كل رواية تجربة جديدة بالنسبة إلىّ، حتى إننى حرصت فى أعمالى التالية على تغيير الأساليب والسرد واللغة والتقنيات، لم أكن أريد أن أكرر نفسى.

■ ابتعدت عن الكتابة الروائية سنوات طويلة ومررت بظروف صحية صعبة. كيف أثرت تلك الفترة فى علاقتك بالكتابة؟

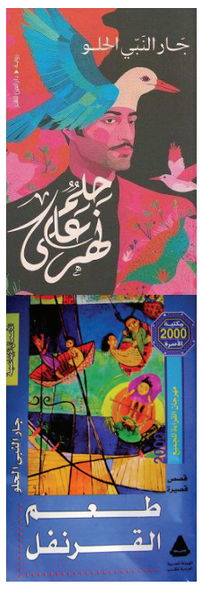
– مررت بفترة صحية صعبة للغاية. أجريت عملية كبيرة فى ٢٠١٦، وبعدها بعام خضعت لعملية تغيير الصمام وجراحة قلب مفتوح. كانت مرحلة قاسية، وأثرت فى قدرتى على الكتابة، حتى إننى ابتعدت عن الكتابة للكبار، ولم أعد أكتب إلا للأطفال فى بعض الفترات.

استمر هذا الوضع سنوات، إلى أن بدأت أستعيد علاقتى بالكتابة من جديد. وفى ٢٠٢٤ تقريبًا، بدأت أعمل على نصوص جديدة، منها «شكوى الهجّيل». جلست مع أسرتى، وطلبت منهم أن يستمعوا إلى بعض ما كتبته. بدأت أقرأ لهم النصوص، وكنت أراقب ردود أفعالهم، وعندما وجدت أنهم أحبوا ما أقرأه وأكدوا لى أن هذه كتابة جيدة، بكيت.

لم أكن أتصور أننى سأستطيع العودة إلى الكتابة بعد تلك السنوات، لأن المرض كان شديدًا، وكانت فترة الابتعاد طويلة وصعبة. لذلك كانت العودة إلى الكتابة بالنسبة إلىّ عودة إلى الحياة نفسها. شعرت أننى استعدت شيئًا افتقدته، وأننى أستطيع مرة أخرى أن أكتب وأقدم نصوصًا جديدة.

جار النبى الحلو لدى تكريمه فى «قصور الثقافة»

لا ينبغى التعامل مع التكنولوجيا باعتبارها خطرًا ينبغى الهروب منه



فقدان

عاكسنى عكّازى، لكننى وصلتُ إلى المائدة، التى تهرّأ مفرشها الذى احتفظ بزهرة متآكلة الأطراف.

بصعوبةٍ وصلتْ العجوز إلى المائدة، استندتْ بكوعِها على كتفى الذى أنَّ، وضعتْ صحنًا به نوع أُحبه، وصحنًا به نوع لا أحبه، وصحنًا فارغًا، وأرغفة.

انتظرتُ أن ترجع العجوز، لكنها لم ترجع، حتى فقدتُ شهيّتى.

بحر

فى البحر علّمتهم السباحة، أطفالى.. يلعبون فى الماء المالح مثل أسماك بديعة، ثم صرتُ ألهثُ وراءهم سابحًا، وعلى وجه الأم ابتسامة مضيئة.

صرتُ جَدًا، جلست تحت الشمسية.

عند النزول للبحر الأزرق يتركون بجوارى: الحقيبة، والموبايل، والملابس، والنظارة، وحقائب اليد، والمنشفة.. وطفل ابنتى فى أحضانى.

تُرهق عينى ملاحقتهم فى البحر الواسع وبين طيّات الموج.

أحلم كثيرًا بأننى نزلتُ البحر وسبحتُ.





أفول الشاطر حسن

أنا العجوز يقتلنى الأرق، صارت الأمنية أن أنام.

اقترحتُ على زوجتى العجوز أن تتمدّد بجوارى على السرير، وتطبطب علىَّ وهى تحكى لى حكاية الشاطر حسن مثل أُمّى.

فى اليوم الأول والأخير بدأتْ فى الحكى، ولم تلبثْ أن راحت فى سابع نومة.

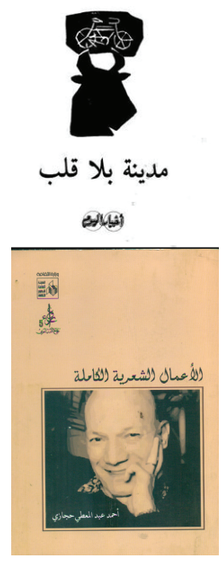
غطيتُها بالبطانيّة، وكانت تشخَر بألم مثل رجلٍ عادَ بعد يومٍ طويل مَن حقله مُجهدًا.

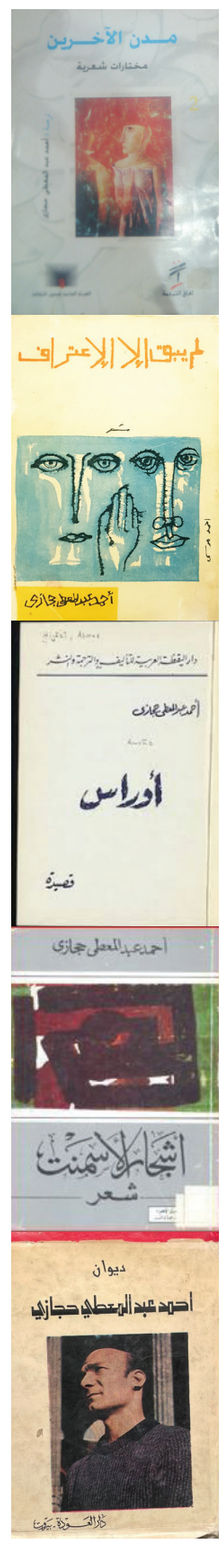


حرب «القصيدة الخرساء»

محاولة جديدة لاغتيال أحمد عبدالمعطى حجازى







شاعر بـ«قرن غزال»!.. و«قرن الغزال» - إن كنت لا تعلم عزيزى القارئ- وصف ترسخ فى المفهوم الشعبى للمطواة، ذلك «السلاح الأبيض» الذى اعتاد الأشقياء حمله فى «خناقات الشوارع».. فمَن يحمله؟! «الأشقياء».. وليس بالقطع الشعراء.

هذا المشهد الفانتازى ربما نستوحيه من المعركة الأخيرة التى أثارها حوار الشاعر الكبير أحمد عبدالمعطى حجازى لمجلة «المجلة» السعودية، وأعاد فيها طرح وجهة نظره القديمة حول قصيدة النثر، التى نزع عنها صفة الشعر، وهى رؤية أسس لها فى كتابه الشهير «قصيدة النثر أو القصيدة الخرساء»، الصادر عن دار الصدى ضمن مطبوعات مجلة دبى الثقافية عام 2008.

ما حدث بعد ذلك، أن نفرًا غير قليل من المنتسبين لكتابة قصيدة النثر، خرجوا فى وسائل التواصل الاجتماعى للهجوم على «حجازى» بكل عنف وتجريح، ليحقّروا من شأنه ويسخروا منه ويصفوه بـ«الجاهل» و«الشاعر العاطل عن الشعر»، بل ينزعون عنه حتى تاريخه الحافل بـ«الريادة الشعرية»، وغير ذلك من الافتراءات والبذاءات كذلك.



محمد هشام

ولا يمكن فصل ذلك عن الهجوم الموسمى الذى يحدث كل فترة على «حجازى»، بسبب موقفه الذى لا يعدو مجرد رأى فى شكل شعرى، وقد رد عليه وفنّد رأيه كثير من النقاد والكتاب وشعراء قصيدة النثر من أصحاب الوعى والرأى الفنى المعتبر- مثلما يفعل الناس الطبيعيون- وربما كان آخرهم الكاتب الصحفى والشاعر عبدالوهاب داود فى مقالته الرصينة فى العدد السابق من «حرف» تحت عنوان: «عتاب لكبير».

لكن هؤلاء الذين يفحشون فى مهاجمة «حجازى»، لا ينشغلون نهائيًا بتطوير أنفسهم، وبما يكتبونه من «قصيدة نثر». يشهد الكثير من الشعراء والنقاد- وبينهم أدونيس نفسه- بما تعانيه فى سنواتها الأخيرة من حالة انحدار واضحة، وانتحالها من قبل موجات من الأدعياء، لدرجة أنها صارت تُكتب بـ«الشات جى بى تى»، وهذا ليس ذنب النموذج الرقمى بالطبع، بل ذنب الخِفة والسُيولة الحالية التى مكّنته من ذلك.

1 جريمة الرجل التسعينى

لماذا كل هذه الحرب على أحمد عبدالمعطى حجازى؟ لأنه فقط أعاد طرح موقف نقدى قديم حول حدود ومفهوم الشعر، وما الذى يجعل نصًا ما قصيدة، وما الذى يفصله عن النثر، فى محاولة للدفاع عن تصور يرى أن الإيقاع والموسيقى ليسا زينة خارجية يمكن الاستغناء عنها، إنما عنصران مؤسسان للتكوين الشعرى.

وينطلق «حجازى» فى كتابه من التمييز بين وظيفتىّ الشعر والنثر؛ فالنثر- وفق تصوره- يتجه إلى الاتصال والإخبار والإفهام، بينما يتجاوز الشعر نقل المعنى المباشر، إلى بناء تجربة يتداخل فيها الخيال والحس والانفعال.

ومن هذا التمييز يصل إلى جوهر فكرته، حيث لا يكفى- من وجهة نظره- أن يكون النص مكثفًا أو مشحونًا بالصور والمجازات حتى يصبح شعرًا، إذا تخلى عن الموسيقى التى تمنح اللغة الشعرية خصوصيتها، ومن هنا تأتى استعارة «الخرس»؛ حيث يرى العقدة ليست فى غياب صوت القصيدة، بل غياب ما يراه جوهر الإيقاع فيها.

واللافت أن «حجازى» لا يقدم موقفه كدعوة إلى منع هذا الشكل من الكتابة أو مصادرة حق أصحابه فيه؛ فهو يقر بحقهم فى الكتابة، وهو نفسه اعترف بأنه معجب ببعض كتابات قصيدة النثر، بل نشر كثيرًا منها أيام رئاسته تحرير مجلة «إبداع» الشهيرة.

ويتوزع كتاب «القصيدة الخرساء» على فصول تتناول الإيقاع، وعلاقة الصوت بالصدى، والثابت والمتحول، فضلًا عن تعقيبات ورسائل، من بينها رسالتان لمحمود أمين العالم، كما يستعيد جانبًا من تجربته فى معارك التجديد الشعرى، متوقفًا عند علاقته بموقف «العقاد» من الشعر الجديد، ومفسرًا أوجه الاختلاف بين تجربته وتجربة مَن سبقه فى مقاومة التحولات الشعرية.

إذن الرجل قدم أطروحة نقدية فى كتاب، ودبّج فيه الفصول والرسائل والدلالات، وتحدث بكل رقى عن منهجه فى ذلك الرأى، واستند إلى أفكار طرحها غيره من الكتاب والمفكرين، ولم يهاجم أحدًا، أو يحاكم أحدًا، أو يمنع أحدًا من الكتابة.

فأى جريمة اقترفها ذلك الشيخ التسعينى؛ ليتلقى ذلك الهجوم الخالى من أى رقى أو موقف فكرى أو رأى نقدى، اللهم إلا سباب وشتائم وحالة لا تمت للثقافة بصلة؟

فعلى مدار أسبوع كامل، يتعرض الرجل إلى حملة اغتيال معنوى، ليست الأولى، لكنها هذه المرة غير مسبوقة، بالنظر إلى حجم البذاءات التى تجرى على ألسنة مهاجميه، ما بين صغار فى السن ومبتدئين فى عالم الكتابة، وبعض بالغين يسوقهم «الغشم»، وربما الحقد غير المفهوم على رجل حقق كل المجد فى حياته الطويلة.

فأحدهم لم يخرج من البيضة بعد، يتساءل على صفحته: «مَن هذا الحجازى؟»، وآخر متهافت تمام التهافت، يقول: «حجازى يهاجم قصيدة النثر، إذن فليستقبل ظهره الكرابيج»!

فمَن أنتم؟!- بصوت القذافى- حقًا، مَن أنتم؟ ومتى نبت فى وادينا كل هذا الفكر المنغلق والتطرف الذى لا يتفق مع كلمة شعر ولا نثر ولا كلمة قصيدة ولا أى شىء يمت للفن، ويا لسخرية القدر أن أحدهم وهو يسىء لـ«حجازى» يصفه بأنه «شاعر سلفى»!.

مَن إذن السَّلفى؟ «حجازى» الذى قضى حياته من أجل الترسيخ للحرية والتنوير؟ أم الذين ينصبون المشانق ويتفحشون فى خصومهم من أجل رأى نقدى فى شكل شعرى؟

2 النرجسية الجريحة

ما سر كل هذه الإحن؟ وما تفسير هذه الدوجمائية والهجوم المحموم؟ ربما يكون هناك فى علم النفس ما يمكن ربطه بفكرة «عقدة الكبير» لدى غير المتحققين الذين لم يحققوا خُمس ما حققه أحمد عبدالمعطى حجازى من مجد واعتراف عالمى لم يحزه شاعر مصرى مثله فى القرن العشرين.

يسألون: ماذا قدم «حجازى» للشعرية العربية؟ يكفيه أن كتابته لم تنقطع صلتها فى يوم من الأيام بالجمهور والقارئ العادى، فمنذ شببنا عن الطوق ونحن نرى «حجازى» يتألق على منصات معارض الكتب فى مصر وفى أنحاء العالم، وحوله الجماهير تنصت وتتوحد مع ما ينشده من قصائد- على الأقل- مفهومة لدى الناس.

فهو لم يسرح فى الفضاء الهُلامى والبؤر اللوزعية التى سرح فيها بعض من شعراء النثر من الأجيال اللاحقة، ممن نفروا الجمهور عن الشعر بذاتيّتهم المفرطة وتقوقعهم حول يومياتهم وعاديتهم المحدودة.

«حجازى» الذى طار حول العالم مجربًا فى اتجاهات شتى، متنقلًا بين الصحافة والتدريس الجامعى فى فرنسا، محققًا كالطائر الغريد فى الكتابة الشعرية، ومؤثرًا فى كل الأجيال التى عاصرته، ومنهم رموز شهيرة مثل أمل دنقل، الذى اعترف بأنه تأثر بشكل واضح به، على مستوى التشكيل الشعرى.

«حجازى» الذى خاض سجالات فكرية كبرى ضد التطرف ودفاعًا عن الحرية، والذى صنع حراكًا ثقافيًا وفكريًا هائلًا بمقالاته وكتاباته النقدية، اشتبك عبرها مع المسكوت عنه من القضايا الكبرى والمعقدة فى الحالة المصرية.

«حجازى» الذى يعيش الآن عامه الثانى والتسعين، وما زال يحمل داخل رأسه عقلًا نابهًا وذاكرة حية وثقافة استثنائية فى كل مجالات المعارف وألوان الفنون، وما زال يواصل عطاؤه بالحضور الدورى فى الأمسيات والفعاليات المختلفة، ويسير متحديًا هشاشة عظامه ووهن أعضائه وثقل الحياة والتاريخ فوق رأسه، الذى بالكاد يحمل «الباريه» الذى اعتاد ارتداءه.

أَوَسَط هذا الوهن يخرج علينا من يقول: «لا تكترثوا لقول حجازى فإنه مجرد ضيف ثقيل على دنيانا»؟ ويتثاقف آخر قضى عمره كله يركض فى مكانه، قائلًا: «حجازى عاطل عن الشعر»؟! فماذا فعلتَ أنت؟ ومن يعرفك؟ وأين حتى شرف الخصومة؟

يقولون إنه «نفى قصيدة النثر، ومن حقنا أن ننفيه شخصيًا»، إذن فمن قال تلك العبارة فى كتابه: «هناك جانب لا يبدو أنه واضح فى موقفى من قصيدة النثر، وهو أننى لا أعترض على ما يكتب تحت هذا الاسم؛ فالكتابة حق مكفول للجميع، ولمن شاء أن يجرب ما شاء من صورها، وأن يبحث عن الشعر فى أى شكل، وأن يخلط الشعر بالنثر والنثر بالشعر إذا أراد، شريطة أن يتحلى بشىء من التواضع وسعة الصدر، فيسلم بأن لنا حقًا كحقه فى أن نقرأ ما كتب، وأن نناقشه فيه فنقبل منه ما نقبل ونرفض ما نرفض»؟ أليس حجازى؟!

يتهمونه بأنه حول نفسه إلى «إله» يحكم: هذا «شعر» وهذا «لا شعر»، فمن قال: «لا أدعى امتلاك الحقيقة فى الشعر، ولا أظن أن أحدًا يمتلكها أو يستطيع امتلاكها؛ فالشعر لغة من ناحية، وذوق»؟ أليس حجازى؟!

3 المظلومية الذائفة

هل قصيدة النثر مضطهدة؟ هذا سؤال ضرورى تمكننا الإجابة عنه، من التوصل إلى تفسير نفسى حقيقى لهذا الهجوم المحموم، الذى «يلوّش» فى كل الاتجاهات أمام أى رأى نقدى يتحدث عن الموقف الجمالى لقصيدة النثر، ناهيك إن كان هذا الرأى صادرًا عن أحمد عبدالمعطى حجازى، الذى لا نفهم نفسية من يضعونه فى خانة «العدو» لذلك الشكل الشعرى.

والحقيقة أن قصيدة النثر الآن، ليست مضطهدة بأى شكل من الأشكال، فقد أتيحت لها الفرصة كاملة للانطلاق بالشعر إلى آفاق أخرى أكثر فلسفة وتأملًا.

لكنها دخلت- هى بنفسها ولم يجبرها أحد على ذلك- إلى منعطفات أكثر ذاتية وعزلة، وربما اشتدت تلك العزلة مع مرحلة التسعينيات، ما كان له أثر جماهيرى عكسى، بحيث أسهم بشكل أو بآخر فى نفور الجمهور عنها، وفى المقابل أسهمت تلك العزلة فى ترك المساحة لعودة صعود القصيدة القديمة الكلاسيكية بشكلها العكاظى التقليدى.

ورغم ذلك حققت نماذج ملهمة من كتاب قصيدة النثر اختراقات واضحة، ورغم ابتعاد نصوصهم عن الهم العام والقضايا الكبرى، كونوا تجارب مهمة على مستوى اللغة والانفعالات والمجاز داخل القصيدة، ولا أحد ينسى تجارب خطيرة مثل عبدالمنعم رمضان وحلمى سالم وأسامة الدناصورى ومجدى الجبرى، وغيرهم وغيرهم من الأصوات المهمة.

وفى سنوات القرن العشرين الأخيرة، ومع بداية الألفية الجديدة، انطلق كتاب قصيدة النثر فى عالم التجريب الشعرى، مشكلين جماعات واتجاهات وجيتوهات تروج لأفرادها إعلاميًا ونقديًا، تحت شعور عام بالاغتراب والمظلومية، واستطاعت تلك القصيدة عبور الكثير من التحديات وإثبات وجودها عبر تيار كبير وحضور حقيقى وإسهامات جادة أخذت الشعر العربى إلى سياقات أكثر رحابة ومثالية فنية.

وإن كان ما تبقى من جيلى الخمسينيات والستينيات، كانوا لا يزالون يسيطرون على مفاصل العمل الثقافى فى مصر حتى بداية العقد الأول من الألفية الجديدة، فإن تلك المساحة التى كانوا يشغلونها بعد وفاة وتقاعد معظمهم، قد أُفسحت تدريجيًا لكتاب قصيدة النثر من جيلى الثمانينيات والتسعينيات، لكن بعضهم حين شغل هذه المواقع، شغلها بمنطق «لا صوت يعلو فوق صوت المعركة»!

هذه الرغبة لدى البعض فى الانتصار لقصيدته، تجلت فى كثير من المساحات المكتسبة، حتى صارت لدينا لأول مرة سلسلة مهمة تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب وتحمل اسم «ديوان الشعر العربى»، تولى رئاسة تحريرها، شاعر رائع وإنسان خلوق من شعراء قصيدة النثر، وقد خصصها- فقط لا غير- للدواوين من ذلك الشكل الذى يكتبه.

وعلى مدار سنوات طويلة، كان لدينا كرنفال دورى يقام تحت عنوان «مؤتمر قصيدة النثر»، يُحشد فيه أعداد ضخمة من كتابها- دون غيرهم- وكان يقام فى مكان مهم مثل «أتيليه القاهرة» قبل أن ينتقل إلى أماكن أخرى.

هذا الانتصار تجلى، كذلك، فى انحياز بعض كتاب قصيدة النثر ممن يتولون مواقع فى دور النشر الخاصة إلى نوع كتاباتهم، ليصبح نشر الشعر فيها حكرًا فقط على كتابات قصيدة النثر دون غيرها من الأشكال الشعرية، وكذلك أفسح المجال لها بشكل شبه كامل للنشر فى الصحف والدوريات الثقافية المختلفة.

هذه المكاسب تجلت فى الكثير من المظاهر، خاصة فى الجوائز، ومنها مسابقة كبرى أطلقتها عائلة أحد أساطين الشعر العربى الراحلين، وهو من رموز قصيدة التفعيلة، لكن لم يحصد جائزتها- فى أى من دوراتها- إلا شاعر ممن يكتبون قصيدة النثر.

هذه كلها نماذج، على سبيل المثال لا الحصر، لحالة الرغبة المحمومة لبعض شعراء النثر ممن تقلدوا مواقع ثقافية، فى الانتصار لشكلهم الشعرى الذى هو فى الأساس شكل نابع من قيمة الحرية والانطلاق وكسر القيود، لكنهم ربما دون إدراك منهم وضعوا القيود وكتموا أنفاس الحرية والتنوع من الناحية الأخرى.

فلا يكف بعض شعراء قصيدة النثر عن وصف الشكل العمودى على سبيل المثال بأنه «شعر صحراوى بَدوى»- ومعهم الحق فى كثير من الانتقادات لتلك القصيدة- ويتهمون قصيدة التفعيلة بأنها أصبحت منتهية الصلاحية، ويعتقد بعضهم أن الشعر فقط هو ما يخرج فى شكل قصيدة النثر.

وكل ذلك يحدث دون أى موقف نقدى تجاه الفوضى والسيولة العارمة التى تجتاح ذلك الشكل الشعرى، وسط آلاف الأطنان من الكتابات المتسمة بالخفة والركاكة والابتذال والنحت.

فلا يوجد من يوجه وينصح، ولا يوجد من يقول: «هذا هراء وهذا تخريف»، وكأنها حالة تواطؤ جماعى تجاه التفسخ الذى تعيشه الكثير من الكتابات من ذلك الشكل الشعرى، خاصة فى السنوات الأخيرة منذ ظهور مواقع التواصل الاجتماعى، وبالطبع أدوات الذكاء الاصطناعى. لكن هذا الصمت سرعان ما يتحول إلى «زعيق وهجوم كاسح»، حين يقول رجل لا يمكن الخجل من وصفه بـ«هرم من أهرامات مصر» مثل أحمد عبدالمعطى حجازى، رأيًا نقديًا- مجرد رأى- فى تلك القصيدة، دون أن يخرج علينا كبير يقول لهؤلاء: «هذا عيب، وهذا خطأ.. وهذا لا يصح».

رائد الشعر العربى يتعرض لأكبر حملة سِباب وسخرية بسبب رأيه فى قصيدة النثر



يصفون «حجازى» بـ«شاعر منتهى الصلاحية» و«جاهل» و«ضيف ثقيل على الزمن»!



لا تكاد تنتهى أزمة داخل اتحاد الكتّاب حتى تبرز أخرى أكثر إثارة للجدل، فى مشهد بات مألوفًا خلال السنوات الأخيرة.

فبين صراعات إدارية وخلافات قانونية واتهامات متبادلة بين أعضاء مجلس الإدارة والجمعية العمومية، ظهرت إلى السطح أزمة جديدة تتعلق بلائحة يجرى العمل بها والتحقيق مع الأعضاء استنادًا إلى نصوصها، رغم أن عددًا كبيرًا من أعضاء الاتحاد يؤكدون أنهم لم يطلعوا عليها يومًا، ولا يعرفون متى أُقرت أو كيف دخلت حيز التنفيذ.

اللائحة التى استحدثها رئيس الاتحاد، علاء عبدالهادى، خلال انعقاد الجمعية العمومية فى يوليو 2025 أصبحت محل تساؤلات واسعة داخل الوسط الثقافى.

فحسب عدد من أعضاء الجمعية العمومية، لم تُعرض اللائحة عليهم قبل الاجتماع أو خلاله، كما لم تصل الدعوة إلى قطاع واسع من الأعضاء، ومع ذلك باتت تمثل مرجعية تُصدر على أساسها قرارات إدارية وإجراءات تحقيق ومساءلة.

ويؤكد أعضاء بالاتحاد أن محاولاتهم المتكررة للحصول على نسخة من اللائحة أو الوقوف على تفاصيلها قوبلت برد واحد تقريبًا، وهو أنها منشورة فى الجريدة الرسمية، بينما ينفى كثيرون منهم علمهم بذلك أو تمكنهم من الاطلاع عليها.

فى الملف التالى، يدلى عدد من أعضاء اتحاد الكتّاب بشهاداتهم لـ«حرف» بشأن هذه اللائحة المثيرة للجدل، وما يرونه من أوجه عوار قانونى وإجرائى تحيط بها، وانعكاساتها على مستقبل العمل النقابى داخل الاتحاد.

نضال ممدوح

ترزى «11 حسن صبرى»

أعضاء اتحاد الكتّاب يفضحون «لائحة علاء عبدالهادى»: «تفصيل»!

إيهاب بديوى: تطويع بنود لمنح رئيس الاتحاد صلاحيات مطلقة



إيهاب بديوى

وصلتنى مؤخرًا، أخيرًا، ملفات فيها قانون تأسيس اتحاد كتاب مصر واللائحة التى أضيفت له فى ٢٠٢٥.. عندما صدر قانون إنشاء اتحاد الكتاب المصرى «رقم ٦٥ لسنة ١٩٧٥ وتعديلاته»، صيغت مواده ليكون نقابة مهنية ديمقراطية تدار بروح الجماعة المؤسسية وعبر مؤسسات منتخبة تتقاسم الاختصاصات بوضوح. غير أن اللائحة الداخلية للاتحاد «المعدلة فى ٢٠٢٥» شهدت انقلابًا هيكليًا ومناورة تشريعية واضحة، حيث عمد صانعوها إلى تفصيل نصوص وتطويع بنود تمنح «رئيس النقابة» صلاحيات مطلقة وهيكلة تحكمية لم ترد مطلقًا فى القانون الأصلى، مما أفرغ مؤسسات الاتحاد، خاصة الجمعية العمومية والمجالس الفرعية، من مضمونها الرقابى.. وفيما يلى عرض تفصيلى ومقارنة موضوعية مبنية على النصوص والمواد القانونية فى القانون الأصلى مقابل ما ورد فى اللائحة الداخلية المستحدثة:

أولًا: فى شروط القيد والرسوم المالية

القانون الأصلى:

المادة «٦»: وضعت الشروط العامة للقيد فى الجدول العام «الجنسية، الأهلية، حسن السيرة والسمعة، وأن يكون له إنتاج ملحوظ فى مجالات الآداب وفقًا لما تحدده اللائحة الداخلية».

المادة «٥٧»: نصت على أن يؤدى العضو العامل رسم قيد مقداره خمسة جنيهات، واشتراكًا سنويًا بواقع ثلاثة جنيهات للأعضاء العاملين وجنيه واحد للأعضاء المنتسبين.

اللائحة الداخلية المستحدثة:

المادة «٥»: فرضت رسومًا مالية محددة تشمل: «٢٠٠ جنيه» مقابل استمارة طلب القيد، «١٥٠٠ جنيه» رسم فحص إنتاج، «٣٠٠٠ جنيه» لصندوق الرعاية الصحية للعضو العامل، و«١٠٠٠ جنيه» رسم فحص مع «٢٠٠٠ جنيه» لصندوق الرعاية الصحية للعضو المنتسب.

المادة «٨»: وضعت تفاصيل كمية صارمة لمعنى «الإنتاج الملحوظ» بألا يقل الإنتاج عن ثلاثة أعمال، لكل منها رقم إيداع وعدد صفحات لا يقل عن ٨٠ صفحة، ومنشورة على مدى لا يقل عن ثلاث سنوات، وألا يقبل أكثر من عمل طُبع على نفقة المؤلف.

ثانيًا: فى شروط وآليات دعوة الجمعية العمومية غير العادية

القانون الأصلى:

المادة «٢١»: نصت على أنه يجوز دعوة الجمعية العمومية لاجتماع غير عادى كلما رأى الاتحاد ضرورة لذلك، ويجب دعوتها إذا طلب ذلك كتابة ثلث الأعضاء الذين تتكون منهم الجمعية العمومية أو مائة عضو من أعضائها أيهما أقل.

اللائحة الداخلية المستحدثة:

المادة «٥١»: التزمت بمبدأ دعوة ثلث الأعضاء أو مئة عضو، لكنها اشترطت أن يكون الطلب مسببًا، وألا يتعلق بالفقرات «أ، ب، ج، د، هـ» من المادة «٢٢» من القانون «الخاصة باعتماد الحساب الختامى والميزانية واعتماد تقرير مجلس الإدارة وعزل أعضاء المجلس». كما فرضت إجراءات شكلية لتوثيق التوقيعات أمام السكرتير العام أو وفق قانون الإثبات.

ثالثًا: فى استحداث هياكل تنظيمية «المجلس الاستشارى الأعلى»

القانون الأصلى:

خلت نصوص القانون التشريعى تمامًا من أى ذكر لكيان يسمى «المجلس الاستشارى الأعلى».

اللائحة الداخلية المستحدثة:

المواد «٦٨» و«٧٠» و«٧٢»: استحدثت فصلًا كاملًا لتشكيل «المجلس الاستشارى الأعلى للنقابة» برئاسة رئيس النقابة العامة وعضوية هيئة المكتب ورؤساء الفروع بصفاتهم. ومنحت المادة «٧٠» هذا المجلس صلاحيات واسعة للتدخل فى الفروع وتقدير العقوبات الإدارية والمالية أو حجب مخصصات الفروع المالية عند التغيب.

رابعًا: فى الصلاحيات المالية وتوقيع العقود الكبرى

القانون الأصلى:

لم يمنح القانون الأصلى حق التوقيع المالى المنفرد للرئيس، بل قسّمه بوضوح بين نائب الرئيس «توقيع أول» وأمين الصندوق «توقيع ثانٍ» وفق المواد «٣٩»، «٤١»، و«٤٨» لضمان الرقابة المالية المشتركة على أذون الصرف والشيكات.

اللائحة الداخلية المستحدثة:

المادة «١٣٤»: استحدثت تفصيلًا ماليًا جديدًا يربط صلاحية إبرام العقود بقيمة العقد، وجعلت عقود الفئات الكبرى حكرًا منفردًا على رئيس النقابة:

«أ» العقود التى لا تجاوز قيمتها ١٠٠٠ جنيه يختص بتوقيعها السكرتير العام.

«ب» العقود التى تجاوز ١٠٠٠ جنيه ولا تزيد على ٢٠٠٠٠ جنيه يختص بتوقيعها رئيس النقابة أو نائب الرئيس.

«ج» العقود التى تجاوز ٢٠٠٠٠ جنيه يختص بتوقيعها رئيس النقابة وحدها.

كيف ركزت اللائحة المستحدثة صلاحيات أكثر فى يد رئيس النقابة لم تكن موجودة فى قانون الإنشاء ولم تتغير بقانون؟

١- الاستحواذ المنفرد على العقود المالية الكبرى: عبر «المادة ١٣٤» التى انتزعت صلاحية التوقيع والاعتماد المالى من نائب الرئيس وأمين الصندوق فى العقود التى تتجاوز ٢٠ ألف جنيه وجعلتها حكرًا على الرئيس منفردًا.

٢- التحكم المركزى فى الفروع عبر المجلس الاستشارى: من خلال ترؤس «المجلس الاستشارى الأعلى» المستحدث «المادة ٦٨ و٧٠»، مما يمنحه سلطة واسعة لضبط الفروع وتهديد مخصصاتها المالية، وهو ما لم يرد فى القانون الأصلى.

٣- القرارات الإدارية التنفيذية الفردية: عبر صياغة مواد تمنح الرئيس صلاحيات إصدار قرارات تنفيذية وكاشفة مرتبطة بمسارات القيد وزوال العضوية بمعزل عن روح الإدارة الجماعية لمجلس الإدارة التى نص عليها القانون.

٤- تحصين الإدارة ضد الرقابة المباشرة: من خلال القيود الشكلية والموضوعية التى وضعتها اللائحة على الجمعيات العمومية غير العادية «المادة ٥١»، مما يصعّب إجراءات المساءلة أو سحب الثقة ويُبقى مركز اتخاذ القرار متركزًا فى يد الإدارة العليا للرئيس.

ويأتى هذا العرض المختصر المقارن نابعًا من الحرص النقابى الأصيل على تعزيز الشفافية والوعى المؤسسى بين أعضاء الجمعية العمومية لاتحاد كتاب مصر. وهو قراءة تحليلية بحتة ومقارنة نصية موضوعية تستند حصرًا إلى الوثائق الرسمية المنشورة والمتمثلة فى قانون إنشاء الاتحاد «رقم ٦٥ لسنة ١٩٧٥ وتعديلاته» واللائحة الداخلية المعتمدة، دون أى تجريح شخصى، أو مساس بكرامة القيادات أو الرموز، أو تشهير بمؤسساتنا النقابية التى نجلّها ونحرص على استقرارها.

إن النقاش حول اللوائح والقوانين وتبيان الفروق التشريعية هو حق أصيل مكفول لكل عضو عامل لتعزيز روح الديمقراطية والمسئولية الجماعية، ولا يُعد بأى حال من الأحوال إضرارًا بالكيان أو خروجًا عن مقتضيات الواجب المهنى، الهدف منه الإسهام فى إثراء الحياة الثقافية والنقابية بروح الموضوعية والاحترام المتبادل.

اللائحة الداخلية للاتحاد شهدت انقلابًا هيكليًا ومناورة تشريعية واضحة



ترزى «11 حسن صبرى»

مثقفون يطالبون بعودة الاتحاد بيتًا للكلمة الحرة لا ساحة لتصفية الحسابات وتبادل الاتهامات



أحمد سويلم:

حبسها فى درج مكتبه وحرّم على الأعضاء قراءتها



هناك أمور كثيرة حدثت ولا تزال تحدث فى اتحاد الكتاب.. لم يعد من الممكن السكوت عنها. وأتذكر أننى لم أتحمل الاستمرار عضوًا فى مجلس الإدارة بعد ثلاث جلسات أمام إصرار الرئيس على مخالفة القانون فى كل قراراته.. حتى إنه كان يكتفى بتوجيه سكرتير الجلسة ليسجل اعتراضى.. وكأن الأمر هكذا قد حُسم وانتهى.

والآن سأتناول ثلاثة أمور حدثت فى السنوات الأخيرة تستحق التوقف معها.

الأول: يتعلق بإنشاء ما يسمى بالمجلس الاستشارى الأعلى، مكون من رؤساء الفروع العشرة. وهذا المجلس للأسف وافقت عليه الجمعية العمومية بالمخالفة للقانون.

ولو رجعنا إلى القانون فى مادته ٣٧ سنجدها تحدد اختصاصات مجلس الإدارة، حيث يقول بند «ك»: تشكيل لجان من بين أعضاء المجلس وتفويضها فى مباشرة بعض اختصاصاته.

لهذا فإن هذا المجلس الأعلى مخالف للقانون لأن مجلس الإدارة المنتخب هو وحده الذى يتولى إدارة الاتحاد ويشكل اللجان من بين أعضائه.. وليس للجمعية العمومية سلطة تشكيل لجان.

وهذا المجلس الأعلى جعل مجلس الإدارة مهمشًا.. بل سلبه اختصاصاته القانونية. وقد لجأ الرئيس إلى ذلك ليكسب ولاء أعضاء الفروع العشرة. ويتخذ قراراته بعيدًا عن مجلس الإدارة.

الأمر الثانى: يتعلق بتعديلات لائحة الاتحاد التى عُرضت على شاشة الجمعية العمومية فى يوليو ٢٠٢٥ ولم يتمكن الأعضاء من قراءتها.. وصوّت على اعتمادها بالأغلبية.. ثم انتظرنا أن توزع كالعادة على الأعضاء بعد ذلك.. وحتى هذه اللحظة لا نعرف عنها شيئًا.. فقد احتبسها الرئيس فى درج مكتبه وحرّم على الأعضاء قراءتها.. وصار الاتحاد يعمل بلا لائحه أو هو يؤدى دوره بلائحة خفية لا يعلمها سوى الرئيس فقط. وأحسب أن بها مواد تخالف قانون الاتحاد.. وهو الأصل الذى يحكم العمل بالاتحاد.. وإلا فلماذا يخفى الرئيس اللائحة عن الأعضاء.

الأمر الثالث: يتعلق بمبنى القلعة والمبنى الرئيسى فى الزمالك.

فبعد أن حصل الاتحاد على مبنى القلعة فى عصر سلماوى- وكنت سكرتيرًا عامًا للاتحاد- وتم إعادة بنائه وتأهيله وتأثيثه وصار متحفًا ثقافيًا بديعًا يشمل مكتبة كبيرة، وعددًا كبيراً من اللوحات الفنية معارة من وزارة الثقافة، وأركانًا لكبار مبدعينا، وقاعات للندوات، وأقمنا فيه أكثر من مؤتمر عربى- نفاجأ بإهمال المبنى حتى صار نهبًا للفئران والأفاعى، ثم طالبت به وزارة الآثار دون أن يحرك الاتحاد ساكنًا.

أما المقر الرئيسى فى الزمالك فقد حصل عليه الأستاذ ثروت أباظة من مجلس الشورى «البرلمان حاليًا» بإيجار سنوى رمزى قدره جنيه واحد. وفى عام ٢٠٢٣ صدر القانون بإعادة المبانى المؤجرة إلى أصحابها، وكانت هناك فرصة للتسوية حتى عام ١٩٢٧، لكن رئيس الاتحاد بدلًا من التفكير فى هذه التسوية عرض شراء أرض فى حى السيدة زينب وبناءها، برغم مما تعانيه ميزانية الاتحاد.

وقد تمت بعض الاتصالات مع البرلمان، لكننا لا نعرف نتيجة هذه الاتصالات وكأنه سر حربى لا يصح ولا يجوز للأعضاء أن يعرفوه.

هبة عبدالوهاب:

كل من يقول رأيه يتعرض للإهانة والتشهير



لم يكن اتحاد كُتّاب مصر يومًا مجرد كيان نقابى يجمع أصحاب الأقلام، بل هو بيت للمثقفين، ومساحة حرة للاختلاف، كان دائمًا منبرًا للدفاع عن الكلمة وكرامة أصحابها. حتى بات من المؤسف أن نرى هذا المشهد الراهن الذى يطرح الكثير من التساؤلات حول ما آل إليه هذا البيت العريق! أما الآن فانقسم الاتحاد بين فرق معارضة أرادت تفسير مخالفات واضحة وطالبت بالاطلاع على اللائحة ورفضت وجود لجان أعلى ذات صلاحيات مريبة، ومسميات ما أنزل الله بها من سلطان، وفرق أخرى مساندة مهادنة متصالحة مع جميع الحالات، آملة فى تحصيل أى مكاسب مهما كانت هزلية، حيث تحوّل الاختلاف فى الرؤى وإدارة البرامج داخل اتحاد كتاب مصر إلى حالة من التناحر والاستقطاب، وكأن الاتحاد ساحة لمعركة شخصية، لا مؤسسة ثقافية يُفترض أن تتسع للجميع. وانتقل هذا التناحر إلى ساحات القضاء، وأحكام بالإدانة للرئيس وبالبراءة لسواه. ثم جاءت الطامة التى أزعجت العالم الذى بات يتابع التراشقات البذيئة على صفحات السوشال ميديا، تارة بطريقة ساخرة وأحيانًا مبتذلة، فى مشهد عبثى لم يمر به اتحاد كتاب مصر من قبل، كل هذا يجعلنا نؤكد أن هذا الصرح العريق يعيش الآن أسوأ حالاته على مدار تاريخه. ربما يمكننا تقبل فكرة الخلافات فى سياسة الإدارة وأحيانًا الاتهامات بالتجاوزات إلى أن يثبت الحق، لكن ما تطرحه صفحات خُصصت للنيل من المعارضين وإهانتهم والتشهير بهم، بدلًا من مناقشة آرائهم والرد عليها بالحجة، يزيد الشعور لدى الكثير من أعضاء الجمعية العمومية بالرعب من هذا الكيان الذى بات يأكل أتباعه بدل حمايتهم وتأمينهم وتوفير نفقات علاجهم ومعاشات وندوات ومناقشات للآراء والإبداع!

وهنا يصبح السؤال الأكثر إلحاحًا: كيف ندافع عن حرية الكلمة ونحن لا نحترم حق أصحابها فى الاختلاف؟ يقينًا ليس المطلوب أن يتفق الجميع، ولا أن تختفى المعارضة، ولا أن تتحول المساندة إلى تصفيق دائم؛ فالمؤسسات الحية تُقاس بقدرتها على إدارة الاختلاف، لا بإلغائه. أخيرًا.. نحن بحاجة إلى استعادة قيمة الاتحاد بوصفه بيتًا للكلمة الحرة، لا ساحة لتبادل الاتهامات، ولا منصة لتصفية الحسابات.

عماد النشار:

المؤسسة تُدار بلائحة لا يعرف أعضاؤها نصوصها



منذ غروب يوم ١١ يوليو ٢٠٢٥، وبعد انتهاء أعمال الجمعية العمومية غير العادية التى دعا إليها علاء عبدالهادى لإقرار مجموعة من القرارات والبنود التى أُثيرت شكوك قانونية حول توافقها مع القانون واللائحة الأساسية للاتحاد، دخلت لائحة اتحاد كُتاب مصر نفقًا من الغموض لم تخرج منه حتى اليوم، رغم مرور أكثر من ١٥ شهرًا، ورغم إعلان الاتحاد يومها ما وصفه بـ«الولادة الثانية» للمؤسسة.

كيف يمكن لمؤسسة ثقافية تضم آلاف الكتاب والمبدعين أن تُدار بلائحة لا يعرف غالبية أعضائها نصوصها، ولا يملكون نسخة منها، بل إن بعض أعضاء مجلس إدارتها أنفسهم لا يعرفون محتواها؟!

لقد كان المنتظر إعلان اللائحة الجديدة وطباعتها وتوزيعها على الأعضاء، لكن الشهور مرت دون ظهور نسخة رسمية معلنة، بل إن بعض أعضاء مجلس الإدارة أنفسهم لم يحصلوا عليها، رغم استناد رئيس الاتحاد إليها فى قراراته. كما لم تُعرض على وزير الثقافة خلال المدة المحددة، وهى ١٥ يومًا من تاريخ انعقاد الجمعية. ولم يقدمها رئيس الاتحاد إلى المحاكم، رغم صدور أمر قضائى بعرضها فى الدعاوى المتبادلة بينه وبين عدد من الأعضاء.

وفى فبراير ٢٠٢٦، ظهرت نسخ مُلحقَة بكتاب قانون الاتحاد ولائحته الأساسية، دون رقم إيداع، وتداولتها دائرة محدودة من المقربين من رئيس الاتحاد وبعض رؤساء الفروع، بينما ظل معظم الأعضاء محرومين من الاطلاع عليها.

وبعد الحصول على نسخة منها، تبين، وفقًا لقراءتنا، أن غالبية بنودها تتعارض مع قانون الاتحاد، فضلًا عن منحها رئيس الاتحاد سلطات واسعة مع تركيز مفاتيح الإدارة فى يده، بما يستدعى مراجعة قانونية دقيقة.

ولا تقتصر أزمات الاتحاد على الانتخابات واللائحة، بل تمتد إلى ملف المقار والأصول.. فقد الاتحاد مقر قلعة صلاح الدين، الذى حصل عليه بحق الانتفاع فى عهد الأديب محمد سلماوى، وانتهى الأمر بخسارته فى عهد الإدارة الحالية، وسط ما أُثير بشأن عدم اتخاذ الإجراءات القانونية اللازمة للتمسك به ومتابعة ملفه.

أما المقر التاريخى فى ١١ شارع «حسن صبرى» فى الزمالك، فتلوح احتمالات إخلائه مع اقتراب انتهاء المهلة المرتبطة بالقانون رقم ١٠ لسنة ٢٠٢٢، فى مارس ٢٠٢٧، دون إعلان واضح عن الإجراءات المتخذة أو البدائل المتاحة. وقد سبق التحذير من خطورة الملف فى مقال منشور بتاريخ ١٤ أغسطس ٢٠٢٥ بعنوان «أنقذوه.. قبل أن ينتقل اتحاد الكتاب إلى مدافن الواحات»، ثم مقال آخر فى ١٣ يونيو ٢٠٢٦ بعنوان «اتحاد علاء عبدالهادى.. مقر يحتضر وكرسى لا يتزحزح».

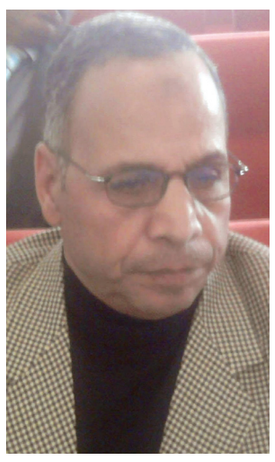
من حق الأعضاء معرفة المفاوضات التى أجرتها الإدارة، والإجراءات القانونية التى اتخذتها، والخطة الزمنية للتعامل مع احتمالات انتهاء المهلة، والموقف القانونى الحالى للمقر.

وفى الوقت الذى لم تتضح فيه الصورة الكاملة لمصير مقر الزمالك، برز مشروع أرض السيدة زينب، بما يثير تساؤلات حول جدواه وتكلفته وأولويته، ومدى دراسة البدائل وعرضها على الجمعية العمومية.

> غالبية بنود اللائحة تتعارض مع قانون الاتحاد نفسه!

صبرى قنديل:

الحل فى «لجنة تصفية أجواء»



حتى هذه اللحظة لا يزال التوقيت فى «١١ شارع حسن صبرى» مفتوحًا على حالة من الغموض والريبة منذ أبريل الماضى، بعد أن انتهت عملية ما سميت بـ«الانتخابات» على تلك الحالة التى طفحت فيها الإشارات المؤسفة بروائح غير مريحة، كشفت عن أفكار وتوجهات استخدمت سلوكيات سلبية، تجاوزت سلبياتها حدودًا لم تعتبر لوضعية الاتحاد ودوره الرئيسى فى إثراء الثقافة المصرية.

ولم تكن انتخابات ٢٦ أبريل وحدها هى الدافع لهذا الانهيار والإهدار، سواء فى سوء الأخلاق وتجاوز كل ما هو متوقع فى استدعاء وسائل كلامية وتآمرية وتبريرية تخجل من استخدامها شجارات النسوة فى الحوارى، أو التشهير والتعريض والتشويه والافتراء والخوض فى الأعراض.

وحتى الآن لم يخرج عنكم بيان بموقفكم من أزمة مقر الزمالك، الذى هو على وشك الضياع بعد أشهر قليلة حسب المعلومات الواردة، إضافة إلى مقر القلعة وما انتهى إليه. ثم لماذا طال صمتكم لحد الغموض على كل ما أُرتكب ولا يزال من مخالفات قانونية وتجاوزات وفساد وإهدار وتشويه لسمعة الاتحاد التى أصبحت فى مهب الريح؟!

لا أكتمكم الحقيقة أيها الزملاء، أننى لم أصل إلى جوهر اللغز وراء حالة الغموض تلك.. ما الدافع وراء وصول أزمة الاتحاد إلى ما وصلت إليه؟ و ما السر وراء صمت الغالبية على المجموعة الجديدة رغم ما تتعرض له من تشهير وافتراء و تهديد؟!

إن الوضع المؤسف الذى صار عليه اتحاد الكُتاب، فى ظل اكتفاء كل الجهات بالفُرجة، كأن هذه المؤسسة فى صحراء، يزيد الغموض غرابة، والأسف والأسى انتحابة!

لقد منحت الجمعية ثقتها للمجلس سواء اتفقنا أو اختلفنا على الاختيار. لكن اهتزت الثقة وباتت على المحك فى الحفاظ على الاتحاد ومقدراته ودوره الثقافى وحقوق أعضائه، مقابل الاكتفاء بإلقاء اللوم على الجمعية، فى قصر نظر وضعف تقدير وتبرير فى غير محله.

إن كان المجلس يرى بحق أنه لا يزال يعبر عن آمال الجمعية فيه، فليخرج ببيان حاسم يوضح لنا ما وراء كل تلك الملابسات والأسباب التى وصلت بالأمور إلى هذا المستوى، أو الاتفاق على من يختارون من الكبار كلجنة لتصفية الأجواء وعقد مصالحة حقيقية ترد الحقوق وترفع المظالم، وأن يعود المجلس لأداء عمله عبر السلطة التى خولها له القانون فيحيل كل من ارتكب فسادًا أو مخالفة أو تجاوز- أيًا كان- إلى التحقيق الداخلى أوالنيابة. ناهيك عما يسمى بـ«المجلس الاستشارى» ووضعه القانونى، فإن لم يستعد المجلس سلطته على الاتحاد، يكون اللجوء إلى مؤسسات الدولة إجراءً حتميًا لإنقاذ ما يمكن إنقاذه.

> تدخل الدولة يبدو ضروريًا الآن لإنقاذ ما يمكن إنقاذه

هبة عبدالعزيز:

اللائحة «ملاكى» والمقر «إيجار»!



ليس أكثر إيلامًا على المثقف من أن يرى بيته الذى طالما احتمى فيه بالكلمة يتحول إلى ساحة للصراعات وتصفية الحسابات. وليس أكثر مفارقة أن تصبح مؤسسة يفترض أنها حارسة حرية الرأى نموذجًا لأزمة فى إدارة الاختلاف وتداول السلطة.

هذه الصورة التى باتت تثير القلق داخل اتحاد كتاب مصر، ذلك الصرح الثقافى الذى لم يكن يوما ملكًا لرئيس أو مجلس إدارة، وإنما ملك لأجيال من الشعراء والروائيين والمفكرين الذين صنعوا تاريخه ومكانته. لكن ما يجرى اليوم يطرح سؤالًا مؤلمًا عن طبيعة الإدارة التى يمارسها الدكتور علاء عبد الهادى، بعد أكثر من ١٠ أعوام متصلة على مقعد الرئاسة، وعن السلطة المركزية التى باتت تثير اعتراضات أعضاء يرون أن القرار أصبح يدور فى فلك شخص واحد، بينما تتراجع أدوار المجلس المنتخب وتضيق مساحة المشاركة والمساءلة. وأخطر ما فى المشهد أزمة اللائحة الداخلية، التى تحولت إلى لغز مُحاط بالأسئلة كأنها لائحة ملاكى لصاحب القرار المتفرد، فقد جرى الحديث عن تعديلات واجتماع غير عادى شارك فيه عدد من الأعضاء، بينما لا تزال الجمعية العمومية محرومة من الاطلاع على النص الكامل للتعديلات!

وأنا، بصفتى عضوة فى الجمعية العمومية، لا أمتلك نسخة من اللائحة، ولا أعرف ما الذى تغير فى موادها، والأمر لا يتوقف عندى، إذ يؤكد أعضاء منتخبون فى مجلس الإدارة أنهم لم يتسلموا النسخة النهائية ولم يطلعوا عليها حتى الآن، رغم المطالبات والمناشدات وما يثار بشأن أحكام قضائية واجبة الاحترام.. فأى عبث إدارى هذا الذى يجعل أصحاب الحق آخر من يعرفون القواعد التى تحكم مؤسستهم؟ وكيف يمارس مجلس منتخب دوره الرقابى وهو لا يملك الوثيقة التى تنظم عمله؟!

ثم تأتى الكارثة الكبرى، وهى تهديد المقر التاريخى لاتحاد الكُتاب فى الزمالك، ذلك البيت الذى احتضن ذاكرة أجيال من المبدعين، إلى جانب أزمة مقر قلعة صلاح الدين ومطالبات استرداده! فهل يصبح كُتاب مصر وشعراؤها ومؤلفوها بلا مأوى حتى للإيجار، لأن الإدارة لم تقدم حتى الآن خطة واضحة ومعلنة لحماية مقاره؟ وهل يعقل أن نترك مبنى تاريخيًا تتنازعه المطالبات والخلافات دون تحرك جاد يضمن استمراره؟!

إن هذا المكان ليس مجرد فيلا أو عنوان إدارى، بل ذاكرة ثقافية ارتبطت بأسماء وقامات مصرية كبرى، من توفيق الحكيم وثروت أباظة ومحفوظ والسحار والسباعى إلى سلماوى وغيرهم ممن تركوا بصماتهم فى تاريخ الأدب والفكر. فهل يليق أن ينتهى هذا الإرث إلى أبواب مغلقة ومفاوضات غامضة؟!



بدون إحراج

عام ٢٠١٦ وبعد أيام قليلة من صدور كتابى «الجلمود» الذى يناقش تاريخ وأفكار التطرف الدينى فى مصر- جمعتنى مصادفة على متن إحدى البواخر السياحية بسيدة مصرية فاضلة زوجة عالم دينى شهير. درستَ فى الأزهر الشريف، وقطعًا كان الحديث عن كتابى. فى معرض تقديمى للكتاب لها ذكرتُ مصطلح «الغزو العربى لمصر»، فكان أن تحول الحوار برمته ولأكثر من ساعة لمناقشة المصطلح ورفضها الشديد له!



أحمد الصغير

نعم أنا مسلم وأقول «غزو مصر» وليس «فتح مصر»

فى سنوات سابقة ولاحقة لهذه الواقعة، ولاستخدامى لهذا المصطلح التاريخى العلمى المجرد، خضتُ نقاشات كثيرة مع زملاء وأصدقاء اعتبروا المصطلح خطأً دينيًا. وذهب بعضهم إلى ما هو أبعد من ذلك وإلى اتهام من يستخدمه بالعلمانية ومعاداة الدين وترويج رؤية الاستشراق المعادى للإسلام. بعض المعتدلين منهم رفض المصطلح من قبيل التأدب والحياء. وبعض المتشددين رآه تعارضًا صريحًا مع الحديث المنسوب للنبى عليه الصلام والسلام، والذى استخدم عبارة «إذا فتح الله عليكم مصر..». من حق من يتحرج من استخدام لفظ غزو مصر أن يستخدم فى خطابه ما يشاء من ألفاظ مخففة، لكن ليس من حق أحد أن يعتبر هذا المصطلح معاداةً للدين أو انتصارًا لرؤية الاستشراق، وذلك لأسباب كثيرة هى موضوع حديثى هذا.

أول الأسباب أننا بصدد مناقشة أحداث تاريخية اختلطت فيها السياسة- من طموحات إقامة دولة على غرار ما كان قائمًا وقتها من دول كبرى وبنفس طريق إقامتها وهو طريق القوة المسلحة - بدوافع نشر الدين الجديد. أى أننا لا يمكننا مناقشة الفكرة الدينية بمعزلٍ عن مصطلحات ومفردات السياسة القائمة وقتها. والحدث الذى نناقشه هو واقعة تاريخية محددة ملخصها أن جيشًا بقيادة عمرو بن العاص خرج بهدف إسقاط الحكم القائم فى مصر وهو حكم احتلال بيزنطى، وإقامة حكم جديد بقوة السيف. وللوصول لهذا الهدف فقد وقعت مواجهات مسلحة بين جيشين، تم النصر فيها لجيش عمرو بن العاص. هذا الحدث المجرد وصفه العلمى الصحيح والوحيد هو الغزو العسكرى، وكل المعترضين عليه، وحين يقومون بترجمته لأى لغة غير عربية مثل الإنجليزية فهم يستخدمون كلمة «كونكويست» ومعناها الغزو. أى أننا حين نتحدث ونناقش تاريخًا مجردًا فى قاعات البحث نستخدم المصطلح الصحيح للحدث.

ثانى الأسباب هو ما ورد فى أمهات الكتب العربية وعلى رأسها فتوح مصر والمغرب، نجد نص الحوار بين عمرو بن العاص وبين الخليفة عمر بن الخطاب حوارًا سياسيًا عسكريًا خالصًا. سواء فى الأسباب التى قدمها عمرو لإقناع الخليفة بالسماح له بقيادة الجيش نحو مصر، أو فى أسباب التحفظ الأولى الخليفة. فعمرو بن العاص تحدث عن كثرة عمائر مصر وكثرة خيراتها قبل أن يتحدث عن إعزاز الإسلام بمصر. وذكر الخليفة سببَ تحفظه بأنه سبب عسكرى صريح وهو خوفه على الجيش من المغامرة خوفًا عسكريًا.

السبب الثالث لعدم تعارض استخدام المصطلح مع الدين الإسلامى، هو ما ذكره النبى «صلى الله عليه وسلم» فى الحديث ذاته المنسوب إليه. لن أخوض فى بيان قوة سند الحديث، وسأعتز به، وأتعامل معه كحديث صحيح الثبوت عن النبى «صلى الله عليه وسلم». لكننى أعتقد أن هناك خطأ فى تفسير مصطلح أو عبارة «إذا فتح الله عليكم مصر.» البعض اعتبر أن معنى العبارة وبشكل حصرى هو «إذا قمتم بغزو مصر عسكريًا» واعتبار أن الفتح فى عبارة النبى «صلى الله عليه وسلم» توازى الغزو العسكرى وتعنيه حصريًا. وفى هذا خطأ لغوى كبير.. فنحن مثلًا نستخدم المصطلح فى اللغة الدارجة بمعنى الخير، حين نقول مثلًا «لما يفتح عليك ربنا وتجد وظيفة أو تنشئ مشروعًا أو تحقق أى نجاح شخصى» فكلمة الفتح حين نرجوها من الله لا تعنى حصريًا النصر العسكرى وإنما تعنى النجاح، والنجاح الذى يمكن أن يقصده نبىٌ مرسلٌ برسالة سماوية هى إيمان الناس برسالته. فإذا فتح الله عليكم مصر قد تعنى إذا اعتنق المصريون الإسلام دون غزو عسكرى كما حدث بالفعل فى دول ومناطق كثيرة من العالم حين فشلت جيوش المسلمين فى غزوها عسكريًا.

السبب الرابع هو اندهاشٌ كامل من جانب من يستخدمون هذا المصطلح- وأنا منهم- من فكرة أنه مصطلحٌ معيب! فنحن كمسلمين نستخدم مصطلح غزوات النبى «صلى الله عليه وسلم» دون أدنى تحرج من ذلك. وكلمة غزوة مشتقة من فعل يغزو، فلو أن هناك تحرجًا من استخدام الكلمة لكان أولى بنا أن نتحرج ونرفض أن نقرنها باسم النبى «صلى الله عليه وسلم». ولا أحد أحق بالذود عنه من النبى «صلى الله عليه وسلم». لكنهم يعلمون أن غزوات النبى «صلى الله عليه وسلم» كانت تتسم بصفتين، الأولى أن كل غزوة منها كان لها أسبابها ودوافعها الدفاعية أو استرداد حق سابق للمسلمين قبل خروجهم من مكة، أما ما نتحدث عنه فهو شىء آخر!

السبب الخامس هو اندهاشٌ آخر من جانب من يستخدمون المصطلح- وأنا منهم- من شعور المسلمين المعاصرين بالحرج مما لم يتحرج منه المسلمون الأوائل أنفسهم ممن قادوا هذه الحركة العسكرية بغزو الدول الأخرى لإقامة دولتهم الأولى. لماذا يشعر مؤرخٌ مسلمٌ معاصر أو حتى مسلمٌ من عوام المسلمين بحاجة الفعل العسكرى هذا للتجميل اللغوى إلا إذا كانوا يرفضون داخليًا ونفسيًا هذا الفعل، ويجنحون لتجميله لغويًا لجعله مستساغًا فى العصور الحديثة؟!

وهنا فربما أفاجأهم بأننى- كأحد من يستخدمون مصطلح غزو مصر- لا ينتابنى هذا الشعور على الإطلاق، لأننى باختصار أنظر لهذه الحروب نظرة سياسية مجردة ولا أصبغها بصبغة دينية!

فهذه الحروب- من الناحية السياسية التاريخية المجردة- تتوافق تمامًا مع عصرها ومفرداته السياسية. مدينة اسمها روما أقامت دولة كبرى بالقوة المسلحة. وقبلها قائدٌ واحد اسمه الإسكندر أقام دولة هى الأكبر فى عصره وأيضًا أقامها بالقوة المسلحة. كل إمبراطوريات العصور القديمة بدأت من مدينة أو طموح قائد عسكرى. فشل العرب قبل الإسلام فيما نجح فيه غيرهم لطبيعتهم القبلية المتناحرة. حتى أتى الإسلام فوحد سيوفهم وتاقوا- بشكل متسق مع عصرهم- لاستغلال اللحظة لإقامة دولتهم التى فشلوا فى إقامتها سابقًا.



نحن كمسلمين نستخدم مصطلح غزوات النبى دون أدنى تحرج من ذلك

الإسلام كان الفكرة التى وحدت القبائل سياسيًا. الفارق بينى وبين من يتشنجون ضد المصطلح أننى أضعه فى سياقه التاريخى السياسى وأجرده من الهالة الدينية والقداسة، بينما يصر هؤلاء المتشنجون على هذه الهالة والقداسة لفعل سياسى غير مقدس.

لو كان أمرًا مقدسًا مأمورًا به من الله، سبحانه وتعالى، لكان على المسلمين وقتها عدم الرجوع عن السيطرة العسكرية على الدول التى عقدوا معها معاهدات رغم عدم اعتناق أهلها الإسلام مثل معاهدة البقط مع مملكة النوبة المسيحية!.

التعامل مع فعل الغزو العسكرى كحدث سياسى تاريخى بشرى يحررنا من التحرج من تقييمه سياسيًا وأخلاقيًا فى بعض المشاهد، بينما الإصرار على صبغه بهالة القداسة الدينية يسقطنا فى فخاخ وألغام كثيرة تقترب من وصف الإسلام بما ليس فيه. فكحدث سياسيى يصبح كل فعل وكل مشهد شأنًا يخص صاحبه ولا يتعلق بالديانة نفسها. فلو وجدنا صفحة فى التاريخ فيها ظلم ما أو ممارسة لا تتفق مع الإسلام يصبح وزرها على من اقترفها. أما النظر إليه كأمر دينى فسوق نجد أنفسنا مطالبين بشرعنة تلك الممارسات والبحث لها عن مسوغات دينية تلتصق بالإسلام فيما بعد. وقد حدث هذا بالفعل فيما يخص معاملة أهل الذمة فى البلاد التى تم غزوها. تدين ما هو سياسى قاد بعض الفقهاء لاستحداث ما أسموه بأحكام أهل الذمة أحيانا بناءً على ما فعله بعض القادة والخلفاء والولاة بعد استقرار حكم تلك الشعوب لهم. فمثلًا حين فرض أحدهم استضافة المسلمين ثلاثة أيام على بعض الشعوب، ذهب بغض الفقهاء فيما بعد لجعل هذا الفعل رأيًا فقهيًا!.

السبب السادس وهو الأهم فهو أن رافضى هذا المصطلح- غزو مصر- قد سقطوا فى خلط معرفى وفكرى كبير. لقد خلطوا بين الاستيلاء على دولة ما عسكريًا، وبين اعتناق أهل هذه الدولة للإسلام، وجعلوا الفعلين أمرًا واحدًا يلزمهم الاحتفاء به والدفاع عنه. هذا الخلط قادهم إلى معضلة أن الاحتفاء باعتناق غير المسلمين للإسلام ألزمهم بالدفاع عن الفعل العسكرى وتدينه.

اعتناق الأفراد لأى ديانة جديدة له أسبابه المتعددة، وهو شىء منفصل تمامًا عن السيطرة العسكرية. نفس الخطأ الذى يقع فيه المسلمون حين يخلطون بين انتشار الإسلام كديانة بالسيف، وبين قيام الدولة ذاتها.

قيام دولة الخلافة الإسلامية كان بحد السيف ولا شىء غيره شأنها شأن كل دول عصرها الكبرى. أما اعتناق شعوب الدول للإسلام فهو قصة أخرى. ولو أخذنا الحالة المصرية كمثال محدد، أقول أن مصر تم غزوها عسكريًا. جيشٌ عربى غزاها وهزم من كان يحتلها وقتها لكى يحل محله. وهذا الوصف لا يعنى من جانبى تفضيل الاحتلال البيزنطى مثلًا، لكننى أصف ما حدث. أما كيفية اعتناق المصريين للإسلام وأسبابه فلقد أفاضت كتب التاريخ فى وصفه وذكر أسبابه. ولقد قمتُ بسرد هذه التفاصيل والأسباب فى كتابى- الكتاب الأسود- بناء على ما ورد فى أمهات الكتب العربية وما تم توثيقه ونشره فى دراسات علمية نال أصحابها درجات الماجستير والدكتوراه عن تلك الدراسات، وتم نشرها رسميًا فى كتب موجودة فى المكتبات.

ومن تلك الأسباب الاقتناع بالعقيدة الجديدة، والطموح لشغل مناصب ووظائف فى الدولة الجديدة، والهروب من بعض الممارسات من قبل الدولة الجديدة، والتهرب من بعض الالتزامات المالية من خراج وضرائب متعددة، أو النجاة من بعض المظالم، ولقد فصلتُ وأسهبتُ فى ذكر أمثلة وأعداد من اعتنقوا الديانة الجديدة لكل سبب.

حين يستطيع أحدهم القيام بهذا الفصل بين الأمرين سيتحرر من التحرج فى استخدام مصطلح الغزو العسكرى لمصر، وسيتعامل معه كحدث سياسى منفصل عن تفاصيل اعتناق المصريين للإسلام.

فكرة التفتيش فى مصادر التاريخ عن مشاهد عدل فى سيرة الحكم الإسلامى للدول بعد غزوها لتعسف نتيجة أن الفعل العسكرى كان فضيلة دينية، هى فكرة غير موفقة وأشبه بالمقامرة. لأن نفس المصادر التاريخية سوف تصدم هؤلاء بمشاهد مظالم سياسية كبرى وسوف تطرح سؤالًا مشروعًا.. إذا ثبت فى بعض الحالات أن الحكم الإسلامى فى دولة ما بعد غزوها مباشرة لم يكن عادلًا، فإلى من نتوجه بالإدانة وقتها؟ للديانة- بوصف الفعل العسكرى شأنًا دينيًا- أم لمن لم يعدل من الولاة أو الخلفاء بوصف ما حدث أنه سياسة خالصة؟!

وهذا ليس سؤالًا افتراضيًا مجازيًا، بل هو حقيقة تاريخية ثابتة. فلقد كان البعض عادلًا وكان البعض جائرًا متجبرًا. بعضهم فصل الموظفين من وظائفهم التى خبروها لأنهم غير مسلمين. وبعضهم- وفى مشاهد تناقض صريح لتعاليم القرآن الكريم- أساء لرجال دين غير مسلمين ولم ينصف الضعفاء فى بعض الالتزامات المالية غير المتعلقة بالجزية مثل الضرائب المفروضة على الصناع والتجار ومثل الخراج على الأراضى الزراعية. وبعضهم هدم دور عبادة على خلاف ما أمر به الإسلام. تضج كتب التاريخ بمثل هذه المظالم التى يستخدم المؤرخون المعاصرون لها لفظًا مخففًا وهو «الشدائد!».

ليس لدى أزمة فى تفهم سبب حروب العرب وغزوهم للدول الأخرى، لأنهم فى ذلك شأنهم شأن غيرهم فى ذلك الوقت. لكن الأزمة فى محاولة بعض المعاصرين اليوم فى إسباغ هذه الهالة الدينية على هذه الحروب ومحاولة أسلمتها بأثر رجعى! ربما نعذر محاولة بعض من قاموا بها إذا لجأوا إلى هذه الهالة لحاجتهم إليها وقتها لخلق دافع أخلاقى لازم، لكن لا عذر اليوم للمعاصرين الذين يرفضون نفس الفعل من أصحاب ديانات أخرى!.

لو لم تقم تلك الحروب فسوف كان ينتشر الإسلام كما انتشر فى البقاع التى عجزت سيوف العرب عن غزوها لأن الله سبحانه وتعالى هو صاحب الديانة والرسالة، وهو حافظها على الأرض إلى يوم الدين، أما الدول والإمبراطوريات فهى شأن بشرى سياسى خالص!

صدر حديثًا

حارسة الشاطئ

عن دار «نون» للنشر، صدرت حديثًا للكاتبة منى ياسين، المجموعة القصصية «حارسة الشاطئ»، والتى تقع فى ٢٠٠ صفحة من القطع المتوسط، وتضم ٢٦ قصة تتراوح ما بين الطول والقصر.



البكاء بين يدى أمل

صدر للكاتب أحمد فضل شبلول، عن دار «غراب» للنشر، كتاب بعنوان «البكاء بين يدى أمل.. ما قاله الشعراء فى رثاء الجنوبى»، يجمع ما قاله الشعراء فى رثاء أمل دنقل.



حراس الذاكرة النقدية

وصل إلى أرفف المكتبات كتاب «حراس الذاكرة النقدية.. دراسات فى ذاكرة النقد وقضايا الأدب»، للدكتور أحمد يوسف على، عن دار «أم الدنيا» للنشر، والذى يقع فى ٣ أقسام، أولها عن ذاكرة النقاد.



كنا هنا

«كنا هنا»، عمل روائى جديد، للكاتب دكتور حاتم حافظ، صدر عن «الدار المصرية اللبنانية» للنشر، وبمثابة سيرة عائلية متخيلة.



منحوتة

الفائزون بجوائز «الثقافة الجماهيرية» و«مكتبة الإسكندرية»: أكبر حافز للمواهب

لا تقتصر قيمة الجوائز الثقافية على تكريم أصحاب الإنجازات، وإنما تمتد إلى إلقاء الضوء على تجارب إبداعية أسهمت فى تشكيل المشهد الثقافى، وخاضت مسارات طويلة من العمل والعطاء، بعيدًا عن صخب الأضواء أحيانًا، وقريبة من الجمهور فى مختلف المحافظات.

ومن هذا المنطلق تأتى جوائز الثقافة الجماهيرية لتفتح نافذة على نماذج من المبدعين الذين ارتبطت تجاربهم بالمؤسسات الثقافية وقصور الثقافة، وأسهموا فى إثراء الحياة الفنية والإبداعية، مؤمنين بأن الثقافة حق للجميع، وأن دورها الحقيقى يتجاوز حدود العاصمة ليصل إلى القرى والنجوع والأقاليم. واتصالًا بالجوائز أيضًا، تحمل جائزة مكتبة الإسكندرية مكانة خاصة، فى ظل ارتباطها بصرح حضارى عريق، وتنوع مجالاتها لتشمل الرواية والشعر والفكر السياسى، وصولًا إلى الفنون البصرية

فى السطور التالية، تحاور «حرف» الفائزين بهاتين الجائزتين، للاحتفاء بهذا الفوز أولًا، إلى جانب قراءة ما وراءه.

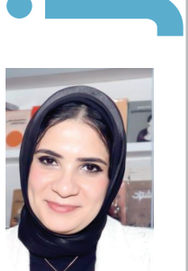
إيهاب مصطفى

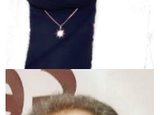












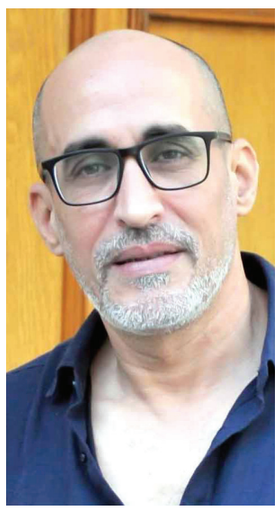








السعيد منسى: تقدير لكل المبدعين العاملين فى الأقاليم



رأى المخرج الكبير السعيد منسى، الفائز بجائزة الثقافة الجماهيرية فرع فنون الأداء، التى حملت اسم الفنان الكبير أحمد نوار، أن الثقافة الجماهيرية من أهم أجهزة الوزارة؛ وأنها ليست مجرد مجموعة من القصور، بل مؤسسات تصل إلى كل بيت وقرية ونجع فى مصر، وتسهم فى بناء جيل واعٍ يمتلك أدوات المعرفة.

واعتبر «السعيد» الجائزة ليست تكريمًا شخصيًا فحسب، وإنما تقديرًا لكل المبدعين الذين يعملون فى الأقاليم، ولكل من شاركوه الرحلة وآمنوا بأهمية النشاط الثقافى والمسرحى فى المحافظات.

وأكد سعادته بهذا التكريم؛ لأنه يشعره بأن سنوات العمل فى الثقافة الجماهيرية والجامعة والبيت الفنى للمسرح، إلى جانب تجربته الاحترافية، لم تذهب هباءً. كما يأمل أن تحظى الثقافة الجماهيرية بمزيد من الاهتمام، وأن يُفعّل دورها بما يتناسب مع ما تستطيع تقديمه للمجتمع والحركة الإبداعية.

وعن بداياته، يستعيد «السعيد» سنوات دراسته فى كلية التجارة، موضحًا أنه كان محبًا للشعر والأدب، ويكتب الشعر الفصيح ويشارك فى نادى أدب الجامعة، إلى أن استهواه المسرح. وكانت زيارته ذات يوم لحضور بروفات أحد العروض نقطة التحول التى دفعته إلى الاقتراب من هذا العالم واكتشاف رغبته فى أن يكون جزءًا منه.

وبدأت تجربته المسرحية فى الجامعة، وتعلم على أيدى عدد من الأساتذة الذين تركوا أثرًا واضحًا فى تكوينه، من بينهم المخرج سلامة حسن، والمؤلف أسامة نورالدين، وعصام السيد.

أما اختياره الإخراج، فيرتبط بطريقته فى تلقى النصوص؛ فعندما يقرأ عملًا أدبيًا تتشكل أمامه مشاهد متحركة وشخصيات تتكلم، ولا يتوقف عند الكلمات، بل يتخيل إمكاناتها على الخشبة. كذلك يجد فى الإخراج وسيلة لتقديم وجهة نظره وتحويل ما يتصوره إلى تجربة مسرحية حية.

وقدّم عروضًا مستوحاة من نصوص مصرية وعربية وعالمية، من بينها «القروش الثلاثة» و«الحب فى زمن الكوليرا» و«هاملت» و«حلم ليلة صيف» و«العمى»، إلى جانب «المنفى»، المأخوذ عن رواية «الحب فى المنفى» للكاتب بهاء طاهر. ويوضح أن اختياره النصوص ينطلق بالأساس من الطينة الإنسانية التى تحملها، وما تطرحه من أسئلة عن الإنسان وسلوكه وعلاقاته ومصيره.

وكشف عن أنه فى تعامله مع النص ينطلق من رؤيته الخاصة، بحثًا عن مفتاح قد يكون كامنًا بين السطور أو خلفها، ولم يلتفت إليه قارئ من قبل، أو لم يُتناول بالطريقة التى يراها. لكنه لا يتعامل مع النص باعتباره مادة مغلقة، ولا يسعى إلى تغييره لمجرد التغيير أو إهدار حقوق المؤلف ورؤيته، بل يحاول تقديم رؤية موازية تكتشف فيه أبعادًا جديدة وتمنحه حياة أخرى على خشبة المسرح.

ويضيف أنه حتى عندما يقدم نصًا معروفًا سبق عرضه مرات عديدة، يبحث عن زاوية مختلفة تمنح تجربته خصوصيتها؛ فالمهم ألا يكون العرض مجرد استعادة لما سبق، وإنما عمل يحمل تفسيره ورؤيته، ويفتح بابًا جديدًا للتلقى.

وعلى مستوى المشهد المسرحى المصرى بمختلف قطاعاته، سواء مسرح الدولة أو الثقافة الجماهيرية أو البيت الفنى أو المسرح المستقل، يلفت «السعيد» إلى ظاهرة تزايد الاهتمام بالمهرجانات والجوائز والمشاركات، حتى أصبح بعض العاملين يقيسون قيمة تجاربهم بعدد المهرجانات التى شاركوا فيها والجوائز التى حصلوا عليها.

وأشار إلى أهمية الدور الذى تؤديه الثقافة الجماهيرية فى التجريب واكتشاف المواهب، خصوصًا من خلال نوادى المسرح، التى تمثل مساحة تجريبية لأبناء الأقاليم، وتتيح للمخرجين الشباب تقديم رؤى جديدة وجريئة، واكتشاف أدواتهم وتطوير تجاربهم. ويرى أن هذه المساحة تعد من أبرز إسهامات الثقافة الجماهيرية فى تنشيط الحركة المسرحية وفتح المجال أمام أصوات جديدة.

أما عن علاقة المسرح بجمهوره، فيؤكد أن المتفرج يبحث عن العمل الراقى والمدهش والمحترم، الذى يخاطب عقله ويقدم له قيمة حقيقية، حيث أثبتت تجارب عديدة أن الجمهور لا يزال حاضرًا ومستعدًا للذهاب إلى المسرح متى وجد ما يستحق المشاهدة، سواء كان العرض كوميديًا أو جادًا.

واستشهد بعرض «الحب فى زمن الكوليرا»، الذى حقق تسعين ليلة عرض كاملة العدد، رغم اعتماده على نص شعرى وأدبى باللغة العربية الفصحى، إلى جانب عروض أخرى شهدت إقبالًا كبيرًا لما قدمته من مشاعر صادقة وتجربة إنسانية.

ولا ينكر حجم المنافسة التى يواجهها المسرح أمام السينما والتليفزيون والمنصات الرقمية، لكنه يرى أن له خصوصية لا تستطيع أى وسيلة أخرى تعويضها؛ فالمتفرج لا يشاهد محتوى على شاشة، بل يعيش الحدث ويتفاعل مع الممثلين وينفعل بما يجرى أمامه، ليصبح جزءًا من تجربة حية ومباشرة.

> الثقافة الجماهيرية تؤدى دورًا كبيرًا فى التجريب واكتشاف المواهب خصوصًا من خلال نوادى المسرح

مبدعون وجوائز

محسن يونس:
مشاعرى انتقلت من الفرحة إلى الإحساس بالقيمة



قال الروائى والكاتب الكبير محسن يونس، الفائز بجائزة الثقافة الجماهيرية فى فرع الإبداع، التى حملت اسم الناقد الكبير عزالدين إسماعيل، إن من يعيش فى الأطراف يُعد ابنًا طبيعيًا للثقافة الجماهيرية؛ وعندما تصيبه رغبة الإبداع ويبحث عمن يشبهه، أو يستمع إليه ويشاركه الحديث عما يحب، يجد قصرًا أو بيتًا للثقافة، يلتقى فيه كيانات أدبية وزملاء يهتمون بالأدب، ويعرضون إنتاجهم ويناقشونه، وربما يصدرون مجلة تعبّر عنهم، ومن هذه البداية يستطيع المبدع الانطلاق إلى آفاق أوسع، والوصول إلى المركز من خلال كتاباته.

واعتبر «محسن» الجائزة تتويجًا لمسيرة طويلة جاءت من بيتها الطبيعى، فضلًا عن أنها تحمل اسمًا كبيرًا ومحترمًا هو عزالدين إسماعيل، وهو ما ينقل مشاعره من مجرد الفرحة إلى الإحساس بالقيمة والتقدير، مشددًا على أن وجود بيوت وقصور الثقافة فى أنحاء البلاد، وممارستها نشاطها اليومى، يمثل قيمة ينبغى المحافظة عليها وتدعيمها باستمرار.

وعن تجربته فى الكتابة للكبار والأطفال، يؤكد أن الكاتب يظل كاتبًا، سواء كتب قصة أو رواية أو أدبًا للأطفال، وأن الفصل بين هذه الأنواع وكأنها تجارب تصنع كتّابًا مختلفين أمر غير منطقى. فلكل تجربة إبداعية استعدادها الخاص.

وقال: «صحيح أن الكتابة للطفل قد تحرر الكاتب بعض الشىء من التوتر والقلق، ولذلك يلجأ إليها شخصيًا باعتبارها بلسمًا لروحه بعد الكتابة للكبار، لكنها تظل محتاجة إلى إعمال الفكر والاستعداد، مثل سائر أشكال الكتابة».

ويضيف أن انتقاله بين الكتابة للكبار والصغار لا يخضع لروتين مفروض، وإنما يرتبط بحالته المزاجية ورغبته فى قول شىء لا يستطيع كتمانه، ولذلك تأتى الكتابة والتنقل بين أشكالها بصورة طبيعية.

ويلخص رؤيته الإبداعية فى عبارة ظل يرددها منذ بداياته: «أن تكون قدمى على الأرض، ورأسى فى السماء»، وهى تعنى الجمع بين الواقع والخيال وارتباطهما الوثيق فى الكتابة، فهو لا يتناول الحدث كما وقع فى الواقع، وإنما يهتم بما نتج عن وقوعه من تحولات وتغيرات، ومن هذا المنطلق تشكلت علاقته بالكتابة، القائمة على الإيمان والتأمل والسعى إلى التميز.

ويكشف عن أحد أسراره فى الكتابة، وهو ألا يندفع إلى كتابة فكرة بمجرد أن تخطر له، بل يمحصها ويتساءل حولها ويتأنى قبل البدء، حتى تتضح له وجهته وما يريد الوصول إليه. وبعد ذلك تبدأ متعة الكتابة، التى لا يحب أن يمارسها قسرًا، بل بفرح حقيقى واستغراق كامل، باحثًا عن المهارة والحساسية والإيقاع، مع ترك الحكم النهائى على نجاح التجربة للقراء والنقاد.

وعن رصيده الروائى، يوضح أنه كتب حتى الآن خمس عشرة رواية، نُشر منها ثلاث عشرة، فيما تنتظر روايتان النشر. ولا يستطيع أن يفضل عملًا على آخر، لكنه يستعيد تجربة كتابة رواية «بيت الخلفة»، التى يرى كثيرون أنها الأفضل، ويشاركهم هذا التقدير لما اتسمت به من طرافة فى الكتابة ونجاح فى التلقى.



طلال فيصل:
حافز لمواصلة الكتابة



الجائزة بمثابة تقدير وتكريم واعتراف

قال طلال فيصل، الفائز بجائزة مكتبة الإسكندرية للمبدعين الشباب، عن روايته «جنون مصرى قديم»، الصادرة عن دار «ديوان» للنشر، إن هذه الجائزة بمثابة تقدير وتكريم واعتراف، خاصةً أنها تأتى من لجنة تضم أكاديميين متخصصين.

وأضاف «فيصل»: «تحقق الجائزة ما يحققه أى تقدير يتلقاه الكاتب من قرائه، سواء أكان تعليقًا على مواقع التواصل الاجتماعى، أم إشادة فى ندوة أدبية، فالكاتب يبحث دائمًا عن التقدير والتفاعل مع ما يكتب، وعن الشعور بأن عمله وصل إلى الآخرين».

أما تأثير الجائزة فى كتاباته المقبلة، فيراه نوعًا من التشجيع الذى يمنحه قدرًا من الثقة بأنه يسير على الطريق الصحيح، ويدفعه إلى مواصلة ما يفعله.

وفى «جنون مصرى قديم»، وجد «فيصل» فى التاريخ المملوكى مادة متنوعة ومغرية من حيث طبيعة الحكايات والشخصيات، لكنه أراد التنبيه إلى أن جاذبيته لا تتوقف عند الأحداث، بل تمتد إلى شخصياته التى لا تنتمى إلى تاريخ سحرى منفصل عنا، يجرى فى صفحات الكتب، وإنما تحمل أصداءً واضحة فى حياتنا.

ويشير إلى أنه كان يجد، أثناء الكتابة، ملامح لنفسه أو لأصدقائه أو لأشخاص عرفهم فى تلك الشخصيات، لتمثل كل شخصية موقفًا من الحياة أو التاريخ، خاصة المؤرخين الذين امتلك كل منهم رؤية مختلفة، أثرت فى طبيعة ما كتبوه، وفى مواقفهم من الحياة والسلطة نفسها.

قاده هذا الانشغال إلى مسألة الموضوعية فى كتابة التاريخ، فالتاريخ الذى نقرؤه، ويحاول قدر المستطاع أن يكون علمًا، ليس علمًا تمامًا، ولا شيئًا موضوعيًا بصورة مطلقة مثل العلوم الوضعية؛ إذ تتدخل شخصية المؤرخ فيه مهما حاول الالتزام بالحياد.

من ناحية أخرى، كان «فيصل» يحاول تقديم تجربة روائية طموحة، يرجو أن تكون قد حققت نجاحها، تقوم على جعل المرويات التاريخية نفسها مصدرًا من مصادر الرواية.

ويوضح أن هناك نوعًا من الرواية التاريخية يحاول نقل القارئ إلى زمن بعينه، ملتزمًا الدقة قدر المستطاع، حتى يجعله يشعر بتفاصيل العصر. وهناك نوع آخر يكون التاريخ فيه مجرد إطار يضع الكاتب داخله أسئلته المعاصرة. أما هو، فقد حاول أن تكون روايته من نوع ثالث، يستخدم المروية التاريخية نفسها وحكايات المؤرخين لحكاية أمر خاص وشخصى ومعاصر يريد التعبير عنه، مستعينًا بما يبدو أنه أسلوب تاريخى.

من هنا، يحذر «فيصل» من التعامل مع «جنون مصرى قديم» باعتبارها كتابًا فى التاريخ، حتى وإن بدت كذلك أو استعارت صوت المؤرخ. فالخيال، فى النهاية، كان له دور كبير فى تشكيل ما كتبه. هذا التداخل بين التاريخ والخيال يقوده إلى السؤال الأوسع الذى تحمله الرواية، والمتعلق بالجنون حين يتحول من حالة فردية إلى مناخ عام يحيط بالجميع ويصعب الإفلات منه.

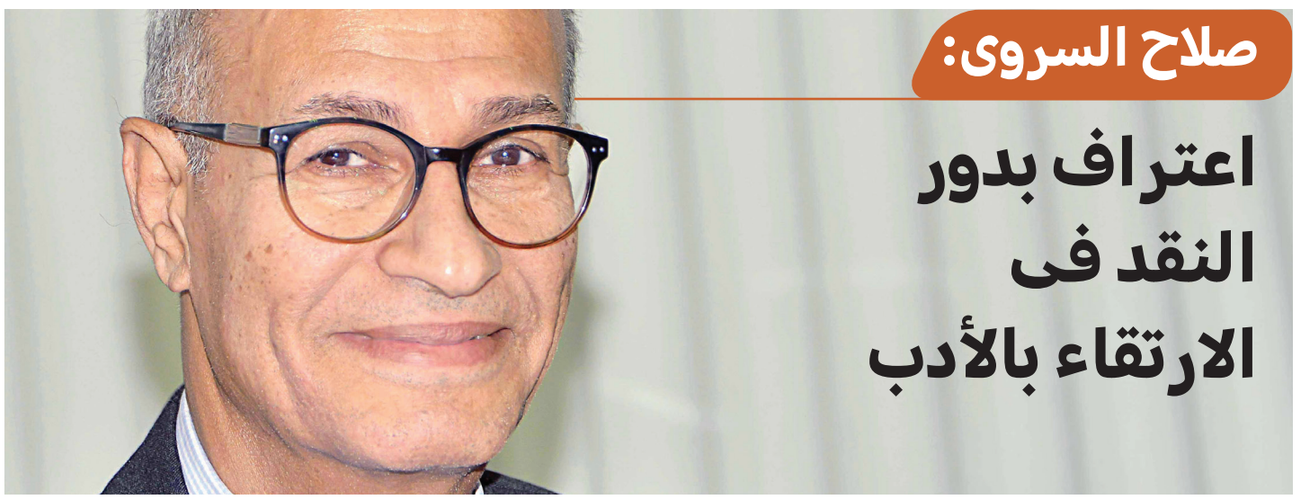
ويرى «فيصل» أن هناك لحظات فى تاريخ البشرية يصبح فيها الجنون هو القانون العام والأصلى والشامل، ويصعب عندها تحديد المسئول: هل بدأت المسألة من السلطة ثم انتقلت إلى الأفراد، أم أن هناك مناخًا فاسدًا سمح لهذه السلطة بأن توجد من الأساس؟

لا يعتقد الكاتب أن من الممكن العثور على إجابة نهائية عن هذا السؤال، لكن المؤكد، كما يقول، أن الإنسان قد يجد نفسه فى بعض اللحظات التاريخية محاطًا بالجنون من كل جانب، فلا يرى حوله إلا الاضطراب، ويشعر وكأن العقل أصبح نغمة نشاز فى سيمفونية كاملة من الاختلال العقلى.

أما عن تأثير خلفيته المهنية فى الطب النفسى على كتابته، فيوضح طلال فيصل أنه يحاول قدر المستطاع التخلص من حضور الطبيب النفسى أثناء الكتابة، لأنه لا يقدم كتابًا فى الطب النفسى، بل هو عمل فنى. لكنه يعترف بأن هذه المحاولة تظل محدودة بحكم طبيعة عمله، الذى لا بد أن يؤثر فى رؤيته للحياة والأفراد، خاصةً أنه يكتب عن شخصيات مضطربة.

ويؤكد «فيصل» أن تقديم عمل تاريخى، أو دراسة فى الطب النفسى، لا يعنى بالضرورة تقديم فن، فالفن، فى تصوره، هو أن تقدم عملًا مقنعًا، قادرًا على التأثير، وعلى حكاية توصل المعنى دون مباشرة، مشيرًا إلى أنه فى «جنون مصرى قديم»، حاول أن يفهم، من خلال الشخصيات المتنوعة، ما الذى يمكن أن يفعله المرء إذا وجد نفسه يعيش فى عصر يحاصره الجنون من كل جانب.

صلاح السروى:
اعتراف بدور النقد فى الارتقاء بالأدب



رأى الدكتور صلاح السروى، الفائز بجائزة النقد فى جوائز الثقافة الجماهيرية، أن الجائزة تتويج لجهد نقدى استمر قرابة ٤٥ عامًا، سواء فى الجامعة أو الحياة الثقافية العامة، منذ أن بدأ الكتابة النقدية عام ١٩٨٢، ونشر أول مقال له فى مجلة «أدب ونقد» القاهرية، وأنها تمثل حصادًا ومردودًا أدبيًا، قبل أن يكون ماديًا، لهذا العمل المتواصل.

وأضاف الدكتور صلاح أن الجائزة تمثل اعترافًا بالدور المحورى للنقد الأدبى، سواء فى الارتقاء بالإنتاج الإبداعى أو فى أداء دوره الفكرى والثقافى العام، خاصة بعد أن كاد النقاد الجادون يختفون من الساحة، ما أدى إلى تراجع مستوى النقد وعجزه عن ملاحقة الإنتاج الأدبى المتعاظم، نتيجة عدم تقدير جهودهم أو ضعف مردودها الأدبى والمادى.

ويستعيد «صلاح» بدايات علاقته بالنقد خلال دراسته بكلية دار العلوم، حيث حصل على درجة ممتاز فى مادة «البلاغة والنقد الأدبى والأدب المقارن»، التى درسها على أيدى أساتذة كبار، أمثال الدكتور الطاهر أحمد مكى، ومحمود الربيعى، وعبدالحكيم حسان. وبعد التخرج قدم قراءات أدبية فى الصالونات الثقافية، ثم نشر مقاله الأول بعنوان «أدب المقاومة» فى مجلة «أدب ونقد» عام ١٩٨٢.

ويشير إلى أن نشاطه النقدى اتسع بعد عودته من البعثة الدراسية فى بودابست بالمجر عام ١٩٩٠، حيث درس الأدب المقارن، وشارك لاحقًا فى مؤتمرات هيئة قصور الثقافة وندوات أتيليه القاهرة والمجلس الأعلى للثقافة، إلى جانب صالونى الدكتور عبدالمنعم تليمة والدكتور عبدالحميد إبراهيم.

وفى رؤيته لطبيعة الإبداع، يرى أن جوهره يكمن فى أنه يأتى «على غير مثال سابق»، وإلا انتفت عنه صفة الإبداع. ومن هنا، تتمثل مهمة المبدع فى تحطيم الأشكال الفنية السابقة والخروج على قواعدها، من أجل تأسيس أشكال جديدة. ويؤكد أن تجاوز الأشكال الموروثة معيار لحيوية الإبداع، خاصة عندما تصبح غير قادرة على التعبير عن الحمولة الفكرية والرؤيوية الجديدة للقصيدة أو الرواية، وعندها يصبح التجديد ضرورة.

وأشار إلى أن الشعر هو النوع الأدبى الأكثر تحولًا منذ عشرينيات القرن الماضى؛ ففى عام ١٩٢١ صدر كتاب «الديوان» لعباس محمود العقاد وإبراهيم عبدالقادر المازنى، ليؤسس توجهًا شعريًا ارتبط بالمدرسة الرومانسية. ثم جاءت قصيدة «الكوليرا» للشاعرة العراقية نازك الملائكة، عام ١٩٤٧، لتمثل فتحًا باتجاه الشعر الحر أو شعر التفعيلة.

ويتابع أن قصيدة النثر ظهرت بقوة فى تسعينيات القرن الماضى على أيدى شعراء منهم إيمان مرسال وفاطمة قنديل وياسر عبداللطيف، بعد إرهاصات لدى شعراء مجلة «شعر» البيروتية، مثل أنسى الحاج وأدونيس، ثم اقتراب شعراء السبعينيات فى مصر من تقنياتها، ومنهم أمجد ريان وحلمى سالم ورفعت سلام ومحمد فريد أبوسعدة.

ويعتقد أن قصيدة النثر، بوصفها شكلًا شعريًا جديدًا، قد ثبتت أركانها؛ حيث تجاوزت الأوساط الأدبية الجدل حول جدارة شكل معين بالانتساب إلى الشعر، وترسخت جمالياتها وأصبح لها شعراؤها ونقادها ومنظّروها، مثل الدكتور محمد بدوى، والناقد الراحل شريف رزق، وأحمد حسن، والدكتور سيد ضيف الله.

وفى تفسيره العلاقة بين تطور الأشكال الأدبية ووسائل التواصل، يوضح أن أدوات التوصيل تؤثر فى طبيعة المادة الإبداعية؛ فالتوصيل الشفاهى عزز الإيجاز والبساطة والإيقاع فى القصيدة العمودية، بينما أتاحت المطبعة مساحة أوسع للرؤى الفلسفية والتأملات الوجودية، مقابل التراجع عن بعض الشروط الصوتية القديمة، مثل الوزن والقافية. وحدث الأمر ذاته مع وسائل التواصل الاجتماعى وثورة المعلومات والعولمة، التى أسهمت فى ظهور قصيدة النثر.

أما عن دور الناقد، فيشير الدكتور صلاح إلى أنه اختلف من عصر إلى آخر؛ ففى عصر القصيدة العمودية كان الناقد يحتكم إلى القواعد الثابتة للشعر، ولذلك كان من حقه أن يقول عن أبى تمام إنه ليس بشاعر، أو إن شعر المولدين ضعيف وغير جدير بالرواية. لكن مع انشغال الشاعر بمطاردة المعانى البعيدة وصناعة المفارقة الوجودية والمشهدية، أصبح الناقد مطالبًا بقراءة النص من داخله، واستكشاف دلالاته وأبنيته الجمالية.

ويكمل أن سلطة الناقد القديمة تراجعت، ليصبح معنيًا بتقديم قراءة متخصصة تساعد القارئ على فهم النص، وفى عصر وسائل التواصل الاجتماعى ازدادت أهمية الناقد المتخصص؛ لأنه الأقدر على تقديم قراءة علمية للعمل الأدبى وتفنيد الآراء المتسرعة وغير المتخصصة.

أحمد عبدالعزيز:
تفتح المجال للمبدعين الحقيقيين



اعتبر الدكتور أحمد عبدالعزيز، الفائز بجائزة الثقافة الجماهيرية فى فرع الفنون التشكيلية، التى تحمل اسم الدكتور أحمد نوار، الجائزة تكريمًا كبيرًا من هيئة قصور الثقافة والوزارة، ومبادرة تؤكد تقدير المجتمع الثقافى للمبدعين، مضيفًا أن إطلاق جوائز جديدة يسد بعض الثغرات فى منظومة التكريم، ويفتح المجال أمام مبدعين يستحقون التقدير.

وتحدث الدكتور أحمد عن المنظومة التى يحتاج إليها الإبداع، موضحًا أنها تقوم على الفنان والمجتمع والطبيعة والحضارة، باعتبارها مصادر الأفكار والرؤى، مبينًا أن مصر تمتلك رصيدًا حضاريًا عظيمًا يضع على أبنائها مسئولية استلهامه، لكن المبدع يحتاج أيضًا إلى المكان الملائم لمجاله؛ فالنحات، على سبيل المثال، يحتاج إلى ورشة واسعة ومعدات متطورة، خاصة مع ارتباط النحت المعاصر بتقنيات ومعارف فيزيائية وكيميائية وضوئية.

وتابع أن هذه المنظومة لا تكتمل دون ناقد يمتلك ثقافة علمية، ومتلق مؤهل لفهم العمل، ومؤسسات تضمن التواصل بين الفنان والجمهور، وإعلام يفتح المجال أمام المبدعين ويواجه النزعة الاستهلاكية. معتبرًا أن الإبداع الحقيقى يقوم على العلم والثقافة والقدرة على التطور، والفنان الذى لا يطور نفسه قد يتحول إلى مكرر لما يجيده.

وعن بدايات علاقته بالفن، استعاد نشأته فى أسرة كان الحس الجمالى حاضرًا فى تفاصيل حياتها؛ حيث ولد عام ١٩٥٠، وكان يرسم ويصنع أشياء بسيطة من الخامات المتاحة، وسط تشجيع أفراد أسرته، مشيرًا إلى أنه أقام معرضًا قبل الالتحاق بالكلية، وشارك فى أنشطة قصور الثقافة ومعارض المحافظات، وحصل على جوائز شجعته على الاستمرار.

وبعد التحاقه بالكلية أدرك أن الدراسة لا تصنع الموهبة من العدم، لكنها تنظم القدرات وتنميها وتمنحها قواعد علمية. كما ساعده التعليم على فهم تطور الفن وعلاقته بالمعرفة.

ورأى ضرورة استيعاب الاتجاهات الحديثة دون اعتبار الحضارة عائقًا، مبينًا أن هناك فرقًا بين استلهام الفن المصرى القديم وتطوير قيمه، وبين تجميد التجربة فى تكرار أشكاله، مؤكدًا أننا نحتاج إلى مدرسة مصرية حديثة تستوعب الاتجاهات الجديدة وتطور رؤيتها بدلًا من استيراد المفاهيم.

وتوقف عند طبيعة فن النحت، موضحًا أنه لم يكن يومًا حكرًا على قاعات العرض، بل ارتبط تاريخيًا بالميادين والساحات والشوارع والمبانى. لكن محدودية المساحات دفعت كثيرًا من الأعمال إلى أحجام صغيرة تناسب القاعات، بينما يحتاج النحت المعاصر، بخاماته المتنوعة، إلى ورش وتجهيزات تسمح بتنفيذ أعمال كبيرة.

وشدد على ضرورة توفير الدولة المراسم والورش والإمكانات، مستشهدًا بتجربة الصين التى تنشئ ورشًا متخصصة وتوفر المعدات والخامات، ثم تقتنى الأعمال وتعرضها فى المدن والميادين. ورأى أن تطبيق نموذج مشابه فى مصر ممكن من خلال لجان تضم فنانين ونقادًا لاختيار الأعمال المناسبة، مع الاستماع إلى الجمهور.

وعن أثر المشاركات الدولية فى تجربته، أوضح أن السفر أتاح له الاطلاع على تجارب مختلفة وتطوير أدواته. فقد عرض أعماله فى جامعة كامبريدج، وحصل عام ٢٠٠٦ على الميدالية الذهبية الأمريكية من مؤسسة معنية بالسير الذاتية.

كما سافر إلى بولندا فى مهمة علمية للاطلاع على مسبك قديم يعود إلى العصور الوسطى، وتعرف إلى تقنيات الصب والترميم ودوره فى إعادة بناء وارسو بعد الحرب العالمية الثانية، ونفذ المسبك عملًا له احتفظ بنسخة منه فى متحفه. كذلك شارك فى سمبوزيوم بيوغوسلافيا.

أما فى مصر، فقد حصل على جوائز عدة، منها الجائزة الفضية فى بينالى القاهرة الدولى الثانى عام ١٩٨٦، وجائزة الشراء الذهبية فى معرض بالكويت عام ١٩٨٧، إلى جانب مشاركات فى ألمانيا وإنجلترا وفرنسا وإيطاليا والسعودية ودول إفريقية، وأقام عام ١٩٩٤ معرضًا فى الأكاديمية المصرية للفنون بروما ضم نحو أربعين عملًا.

ومن المشروعات التى يعتز بها مشروع «ذاكرة الوطن»، الذى بدأ عام ٢٠٠٦ بدعوة من الدكتور أحمد نوار، رئيس هيئة قصور الثقافة آنذاك، لإعداد المشروع القومى وتأسيسه والإشراف عليه. وانطلق المشروع من فكرة إحياء الضمير الوطنى وقيم التضحية، عبر توثيق شخصيات أسهمت فى بناء مصر خلال نحو ٢٥٠ عامًا، فى مجالات السياسة والاقتصاد والعسكرية والأدب والعلوم والهندسة.

الدراسة لا تصنع الموهبة من العدم لكنها تنظم القدرات وتنميها وتمنحها قواعد علمية

مبدعون وجوائز

حسام العادلى:
أبحث عمّن يمتلك حق كتابة التاريخ



يرى حسام العادلى، الفائز بجائزة مكتبة الإسكندرية للمبدعين الشباب ٢٠٢٦، عن كتابه «اختطاف أثينا: من سرقة الذاكرة إلى صناعة الهوية المزيفة»، أن فوزه يتجاوز حدود التكريم الشخصى، ليصبح تقديرًا لقيمة الفكرة وأهمية الاشتباك مع الأسئلة الكبرى التى تشكل وعينا بالتاريخ والحاضر، خاصة أن الكتاب محاولة لفهم كيفية صناعة الروايات التاريخية، وتحول الذاكرة إلى ساحة للصراع السياسى والثقافى.

وتكتسب الجائزة أهمية من المكانة الرمزية لمكتبة الإسكندرية، باعتبارها مؤسسة ارتبط اسمها بالمعرفة والتعدد والحوار بين الحضارات. ومن ثم، فإن هذا التكريم يضع على عاتقه مسئولية تجاه الكتابة الفكرية التى تسعى إلى مساءلة المسلمات التى استقر عليها وعينا بالعالم.

ومن هذا المنطلق جاءت أثينا موضوعًا للكتاب، فهى تقف فى قلب الرواية التى تجعل منها نقطة البداية شبه المطلقة للفلسفة والديمقراطية والعقل الأوروبى. غير أن الاقتراب من تاريخها يكشف صورة أكثر تعقيدًا، تتداخل فيها التأثيرات الشرقية والمصرية مع التفاعلات الحضارية فى حوض البحر المتوسط.

لم يكن المقصود إنكار الإسهام اليونانى، وإنما التساؤل عن كيفية تضخيمه وعزله عن سياقه الحضارى الأوسع، حتى أصبحت الحضارة وكأنها ملكية حصرية لشعوب بعينها. وهكذا تتحول أثينا إلى مدخل لمناقشة قضية معاصرة تتعلق بمن يمتلك حق كتابة التاريخ، وكيف تصبح المعرفة التاريخية أداة لبناء التفوق الثقافى والسياسى.

لكن المسألة لا تتوقف عند إعادة قراءة تاريخ مدينة، إذ تقود إلى مفهوم سرقة الذاكرة وعلاقته بصناعة الهوية. ويؤكد «العادلى» أن سرقة الذاكرة تسبق صناعة الهوية المزيفة، لأنها تستهدف المادة التى تتشكل منها هوية المجتمع. فالإنسان لا يعرف نفسه بمعزل عن ذاكرته، والمجتمعات لا تستطيع فهم حاضرها دون جذورها التاريخية.

الذاكرة الجماعية لدى «العادلى» ليست مجرد أرشيف للأحداث، وإنما الطريقة التى يفهم بها المجتمع تجربته ويمنحها معنى. والسياسة تدرك أن السيطرة على تفسير الماضى تمنحها قدرة على التأثير فى الحاضر. وعندما تختار سلطة سياسية أو جماعة أيديولوجية أحداثًا لتصبح جزءًا من الذاكرة العامة، وتتجاهل أخرى، فإنها تستخدم التاريخ وسيلة لتشكيل الوعى.

ومع مرور الوقت، تتحول الرواية المنتقاة إلى جزء من الثقافة العامة، وتصبح بعض الأفكار حقائق بديهية. وقد تتسلل هذه الرواية عبر التعليم والإعلام والفنون والخطاب الثقافى، حتى يصبح المجتمع نفسه حاملًا لها.

وتتعدد وسائل ذلك، من التحكم فى المناهج والمؤسسات الثقافية، إلى توجيه الإعلام والاحتفاء بشخصيات تاريخية بعينها، وإعادة تفسير الأحداث وفق احتياجات سياسية أو أيديولوجية. غير أن أخطر هذه الآليات هو الانتقاء، فتزوير التاريخ لا يتطلب اختلاق وقائع، بل قد يتحقق بحذف وقائع حقيقية، أو عزل حدث عن سياقه، أو تقديم جزء من الصورة باعتباره الصورة الكاملة.

هنا يميز «العادلى» بين إعادة قراءة الماضى، باعتبارها ضرورة معرفية، وبين تزويره. فالقراءة التاريخية الجادة تفتح المجال أمام الأدلة والاختلاف والمراجعة، بينما يبدأ التزوير عندما تكون النتيجة محددة سلفًا، وتُخضع الوقائع لخدمتها. فالتاريخ ليس نصًا مقدسًا، لكنه أيضًا ليس مادة يعاد تشكيلها وفق أهواء اللحظة السياسية.

وعلى مستوى المنهج، اعتمد «العادلى» على مسارات متداخلة، منها المقارنة التاريخية لتتبع انتقال الأفكار وتفاعل الحضارات، والتحليل الفلسفى لمفاهيم الذاكرة والهوية والمعرفة والسلطة، إلى جانب قراءة نماذج سياسية وثقافية توضح كيف تتحول الرواية التاريخية إلى أداة لإنتاج الشرعية والتفوق.

لم يكن هدفه تقديم دراسة تقليدية عن أثينا، وإنما تفكيك بنية سردية استمرت قرونًا وأصبحت جزءًا من تشكيل الوعى الحديث. لهذا حرص على الربط بين الوقائع التاريخية والأسئلة الفكرية المعاصرة، وحاول فهم العلاقة بين المعرفة والسلطة، وبين ما حدث بالفعل وما استقر فى الوعى الجمعى باعتباره حقيقة تاريخية.

ويأمل «العادلى» أن يسهم الكتاب فى إعادة فتح النقاش حول علاقتنا بتاريخنا وموقعنا فى مسيرة الحضارة الإنسانية، وأن يدفع المجتمعات العربية إلى تجاوز التلقى السلبى للروايات التاريخية الجاهزة.

ويختتم رؤيته بالتحذير من أن مَن يفقد ذاكرته يفقد جزءًا من قدرته على فهم حاضره وتصور مستقبله، مشيرًا إلى أن امتلاك المستقبل يبدأ، إلى حد كبير، من استعادة الحق فى قراءة الماضى.

آلاء فودة:
أطارد الشعر على ساحل «المتوسط»



تحمل جائزة مكتبة الإسكندرية للمبدعين الشباب فى فرع الشعر، عن ديوانها «أبتر فرعى من شجرة العائلة»، الصادر عن دار «المتوسط»، مكانة خاصة لدى الشاعرة آلاء فودة، خاصة أنها خريجة جامعة الإسكندرية، ولا تبعد المكتبة عن كليتها سوى شارعين، وكانت خلال سنوات دراستها أحد أهم روافدها الثقافية.

لذلك ترى أن الفوز بجائزة تحمل اسم هذا الصرح يمثل تتويجًا لرحلة طويلة من السعى وراء المعرفة ومطاردة الشعر على ساحل المتوسط. وإلى جانب سعادتها الشخصية، تشعر بأن الجائزة انتصار لتجربتها الشعرية فى مواجهة ما يحيط بالأشكال الشعرية من تحيزات واختلافات فى التلقى والتقييم.

> الفوز يمثل تتويجًا لرحلة طويلة من السعى وراء المعرفة ومطاردة الشعر

تعود بداية مشروع ديوانها «أبتر فرعى من شجرة العائلة» إلى عام ٢٠٢١، بعدما سلّمت مخطوط ديوانها الثانى إلى دار النشر. فى ذلك الوقت، كانت تفكر فى أن تكون الدواوين الثلاثة كافية لتجربتها الشعرية، وألا تستغرق الكتابة فترات طويلة من حياتها، خشية أن تمضى السنوات فى مطاردة الشعر والمجاز دون أن تصل إلى غاية واضحة.

لكنها قررت العودة إلى الفكرة الأولى التى دفعتها إلى الكتابة: تفكيك الإنسان وتجريده من موروثه ورغباته، والتساؤل عما إذا كانت حياته نتاج اختياراته الحقيقية، أم أنه مجرد امتداد لفروع شجرة واسعة تتجاوز العائلة إلى العالم بما يحمله من علاقات وأنساب وموروثات.

استمرت كتابة الديوان من نهاية عام ٢٠٢١ حتى تسليم مخطوطه، وسط مراجعات متكررة للنصوص بالحذف والإضافة وإعادة الكتابة. وعلى الرغم من أن القصائد كُتبت فى أوقات مختلفة، ظلت مرتبطة بخيط نفسى وفكرى واحد.

تقول «آلاء» إن الحياة نفسها كانت تمدها بمواقف إنسانية تتقاطع مع ثيمة الكتاب وتغذى تجربته، فتتحول الوقائع إلى محفزات للكتابة، وتمنح الفكرة الأصلية مساحات جديدة للتشعب والنمو.

أما «البتر»، الذى يحمله عنوان الديوان، فقد تعددت تأويلاته لدى القراء والنقاد، فمنهم من رآه قطيعة، ومنهم من قرأه بوصفه تمردًا أو انسلاخًا، بينما ربطه آخرون بالألم والفقد.

وتجد الشاعرة متعة فى هذا التعدد، لأنها لم تقصد معنى واحدًا بعينه، وربما أرادت لهذه الدلالات جميعًا أن تظل حاضرة. لكنها لا تتوقف عند «البتر» باعتباره نهاية، بل تنشغل بما يأتى بعده، بغرس جديد يحمل جينات وهويات مختلفة، لا تنكر الماضى ولا تظل أسيرة له.

من هنا تتصل تجربة الديوان بانشغالها بالعلاقة بين الذاكرة الفردية والذاكرة الجمعية، وبالسمات التى تنتقل بين الأجيال، بما تحمله من تناقضات واختلافات.

يدفعها ذلك إلى الكتابة عن الصدمات الموروثة ومحاولات التحرر من قيودها، وصولًا إلى لحظة تشبه البياض أو البداية الصفرية، كأنها ولادة جديدة.

تنظر آلاء فودة إلى الكتابة باعتبارها وسيلة لتوثيق العذابات التى يمر بها الإنسان فى رحلته لاكتشاف ذاته، وهى فى رأيها الرحلة الأهم والأصعب. فمعرفة النفس تمنح الإنسان فرصة للتحرر من الأعباء التى ورثها دون اختيار، ليصبح أكثر قدرة على مواجهة مسئولية اختياراته وأحلامه وأوهامه وأخطائه.

فى هذا السياق، اتخذت العائلة فى الديوان معادلًا موضوعيًا للسلطة والمعرفة والموروث، بل وللجسد بما يحمله من سمات جينية تنتقل من جيل إلى آخر. وتتنوع المفردات التى تستدعيها الشاعرة للتعبير عن هذه الدلالة، فتارة تستخدم العائلة، وأخرى القبيلة أو الرعاة. كما تحضر الأرض والجذور، وتتسع معانى هذه الصور وفق السياق الفنى والدلالى لكل قصيدة.

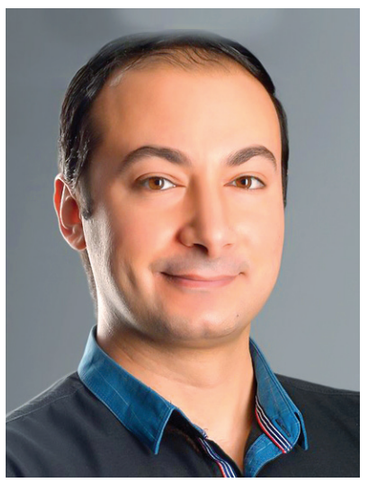
وتوضح أن ما أرادته هو ألا تكون حلقة وصل تنقل عذابات جيل وإحباطاته وذنوبه إلى الجيل التالى، بل أن تتوقف دائرة الألم والجراح المتوارثة.

وهى تنظر إلى من يكسر هذه الدائرة باعتباره أشبه بالأنبياء والأولياء، لأنه يختار أن يقف وحده فى مواجهة الأعباء، ويتلقى السهام بدلًا من تمريرها إلى الآخرين.

وهكذا لا يصبح «البتر» إنكارًا للجذور، بل محاولة لإنهاء ما يؤلم فيها، وفتح الطريق أمام بداية مختلفة.



شادى أبوريدة:
أربط الفلسفة بالطباعة عبر «عوالم»



يمثل فوز الدكتور شادى عبدالفتاح أبوريدة بجائزة مكتبة الإسكندرية للمبدعين الشباب فى مجال الفن التشكيلى، محطة مهمة فى مسيرته الفنية، التى شهدت محطات أخرى، من بينها المركز الأول فى جائزة الشارقة للبحث النقدى التشكيلى عام ٢٠٢٣ على مستوى الوطن العربى، وجائزة الدولة التشجيعية لعام ٢٠٢٤ فى مجال الطبعة الفنية.

يكتسب هذا الفوز أهمية إضافية لارتباطه باسم مؤسسة بحجم مكتبة الإسكندرية، بما تحمله من إرث تاريخى وحضارى ومكانة. لكن «أبوريدة» يرى أن الجائزة لا تمثل نهاية المطاف أو مناسبة للاحتفاء بالذات، وإنما نقطة انطلاق جديدة نحو آفاق أوسع من الإبداع والبحث والتجريب، فضلًا عن كونها مسئولية تدفعه إلى مواصلة مشروعه البصرى والفلسفى.

ويعتبر أن اختيار فن الطباعة مجالًا للتنافس هذا العام اعتراف بمكانة هذا الوسيط الفنى وخصوصيته التقنية والجمالية، وقدرته على استيعاب الرؤى الفلسفية والتعبير عن قضايا الإنسان المعاصر.

أما بالنسبة إلى تجربته الفائزة، «عوالم»، فيمثل التكريم تأكيدًا على نجاح اختياراته الجمالية والفكرية، وعلى أن بحثه عن أسلوب بصرى خاص، بعيدًا عن المألوف والسائد، وجد صداه لدى لجنة التحكيم.

وتنبع أهمية مشروع «عوالم»، حسب أبوريدة، من محاولته تقديم قراءة جمالية تربط الفلسفة الوجودية بالطبعة الفنية، بما يثرى الفن البصرى العربى من خلال وصل الممارسة التشكيلية بالعلوم الإنسانية.

ويسعى المشروع إلى ترسيخ ثقافة التجريد، وإبراز القيمة التعبيرية للاختزال والتبسيط بوصفهما طريقًا للوصول إلى جوهر الأشياء. ويتناول العلاقة بين الذاتية والموضوعية، وكيف يمكن للمشاعر والتساؤلات الوجودية الخاصة بالفنان أن تتحول إلى لغة بصرية قادرة على التواصل مع المتلقى وإثارة أسئلته.

وعلى المستوى التطبيقى، يقدم العمل نموذجًا لتحويل المفاهيم الفلسفية المجردة إلى بناء تشكيلى ملموس، ويكشف عن إمكانات تعبيرية فى تقنيات الطباعة، من خلال توظيف الملامس الطبيعية للأسطح بوصفها أدوات سيميائية تجسد معانى وجودية معقدة.

ويرى مدرس الجرافيك بكلية الفنون الجميلة جامعة المنيا أن لكل فكرة وسيطها الذى يتناغم مع بنيتها الداخلية. ووجد فى الطباعة المعادل البصرى لرؤيته المتعلقة بالوجود والزمن وتعدد طبقات الفكر والمشاعر الإنسانية.

تبدأ عملية إنجاز أعمال «أبوريدة» من الفكرة والتصور الفلسفى، لا من التجريب العشوائى بالخامة. فالعمل الفنى، فى نظره، يحتاج إلى بنية فكرية تحميه من السطحية والزخرفة المجردة.

لذلك يمنح الفكرة وقتًا كافيًا للنضج قبل الانتقال إلى التنفيذ. وبعد تبلور التصور، يبدأ مرحلة التأسيس البصرى من خلال الرسم الرقمى، الذى يتيح له اختبار التكوين وتوزيع الكتل والفراغات والعلاقات اللونية، وصولًا إلى بناء متوازن يعبر عن الفكرة.

ثم ينتقل من التخطيط الرقمى إلى التنفيذ اليدوى عبر خطوات متتابعة، حيث يمنحه الوسيط الرقمى وضوحًا وسيطرة على البناء. بينما تضيف الممارسة اليدوية دفء الخامة وعمق الأثر.

يقوم منهجه على التكامل بين دقة التخطيط وثراء التنفيذ الطباعى. وأتاحت له تجاربه السابقة مساحة واسعة للتجريب، من خلال دمج القوالب الطباعية وتدويرها بزوايا مختلفة، ومزج الأحبار الشفافة بالعادية لتكوين طبقات لونية متراكبة وشفافيات وتداخلات غير متوقعة، تجعل كل نسخة مطبوعة تجربة مميزة.

أما فى «عوالم»، فلم تسمح ظروف الوقت بممارسة التجريب الحر بالقدر الذى كان يتمناه، فركز جهده على تكثيف التجريب خلال مرحلة التخطيط الرقمى المسبق، للوصول إلى أعلى درجات النضج والاتزان البصرى.

وفى بناء عالمه التشكيلى، لا يتعامل «أبوريدة» مع الخامة واللون والملمس باعتبارها عناصر تجميلية، وإنما بوصفها مكونات أساسية تمنح العمل روحه، وتنقل الفكرة الفلسفية من التصور الذهنى إلى تجربة حسية يتفاعل معها المتلقى بعينه ووجدانه.

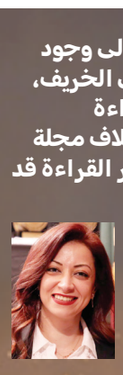
وعن واقع فن الطباعة فى مصر والعالم العربى، يشير إلى أنه يمتلك إرثًا تاريخيًا عريقًا وأسماء رائدة أسست مدارس بصرية مهمة، لكنه لا يزال بحاجة إلى مزيد من التقدير والانتشار.

ويرى أن تطوير هذا الفن يتطلب توسيع قاعدة ممارسيه، وتعزيز حضوره فى المسابقات والمعارض، وتفعيل النقد والتثقيف البصرى للجمهور. وفى هذا السياق، يعبر عن سعادته بعودة «ترينالى مصر الدولى للجرافيك» إلى الساحة الفنية، معتبرًا ذلك خطوة مهمة لإحياء حدث عريق، وفتح نافذة للحوار والتبادل الثقافى بين الفنانين المصريين ومدارس الطباعة المعاصرة حول العالم.

> نحتاج إلى فتح نافذة للحوار والتبادل الثقافى بين الفنانين المصريين ومدارس الطباعة المعاصرة حول العالم

لا تكتبوا شهادة وفاتى

قبل أقل من عام، أشارت مجلة «ريدرز دايجست» إلى وجود «حالة ركود فى القراءة». ومن الصيف الماضى إلى الخريف، لا صوت يعلو فى الصحف العالمية فوق أزمة القراءة والتحذيرات من تراجع معدلاتها، فبعد أن حمل غلاف مجلة «ذا أتلانتيك» فى عددها الصيفى عنوانًا يقول: «عصر القراءة قد ولّى»، وحتى الآن، يتساءل الجميع ماذا حدث للقراءة؟ وكيف تغيرت طبيعتها؟ هل نعانى بالفعل من تراجع للقراءة أم أن الذى تغير هو المحتوى الذى تتم قراءته وكيف يُقرأ؟.. فى هذا الملف نستعرض الأسئلة والحلول، وآراء أطراف صناعة الكتب فى أمريكا.



ميرفانا ماهر

الأرقام تقول الحقيقة

بالرغم من دعوة المقال الرئيسى فى مجلة «ذا أتلانتيك» إلى الحداد على عادة القراءة وكأننا ننعى فقد فرد من العائلة.
ورغم أن الحجة التى ساقتها «روز هورويتش» مقنعة، وما تضمنه المقال من قصص وحقائق تاريخية يثير الاهتمام، إلا أن الأرقام المتعلقة بقطاع النشر ذاته تكشف عن واقع أقل قتامة بكثير، مما يصور على أنه «انهيار لعصر القراءة» وانحدار نحو عصور الظلام.



ميريل موس
ناشرة منصة- بوك تريب

القراءة لم تمت.. توقفوا عن كتابة نعيها

لنبدأ بالسوق ذاتها؛ فلو كانت القراءة تحتضر حقًا، لكان من المفترض أن يشهد قطاع الكتب انكماشًا، وهو ما لا يحدث. إذ تسير إيرادات سوق الكتب العالمية بخطى ثابتة نحو بلوغ ما يقرب من ١٤٢,٧٢ مليار دولار عام ٢٠٢٥، مع توقعات بنموها لتصل إلى ١٥٦ مليار دولار بحلول عام ٢٠٣٠.

وفى الولايات المتحدة وحدها، سجلت مبيعات الكتب المطبوعة ارتفاعًا طفيفًا، لتصل إلى نحو ٧٦٢ مليون نسخة؛ وهو رقم لا يزال يفوق بكثير مستويات ما قبل الجائحة، حتى بعد تراجع المبيعات عن ذروتها التى بلغتها خلال تلك الفترة.

الخبر السار هو أن المكتبات فى تزايد مستمر، لا فى طريقها للزوال، فالبيانات واضحة: تضم الولايات المتحدة الآن أكثر من ٤٣ ألف متجر لبيع الكتب تحقق إيرادات تقارب ٢٤ مليار دولار سنويا، كما أن أعداد المكتبات المستقلة فى تصاعد منذ أكثر من عقد، وليست فى تراجع. فالناس لا يكتفون بشراء الكتب عبر الإنترنت بمعزل عن الآخرين، بل يحضرون بأنفسهم الفعاليات التى يشارك فيها المؤلفون ونوادى القراءة، فى مشهد يعيد إحياء صيغة كان يعتقد أنها عفا عليها الزمن.

وتعد الكتب الصوتية المحرك الحقيقى للنمو؛ فبدلًا من أن يثبت ازدهارها توقف الناس عن التفاعل مع النصوص الطويلة، فإنه يشير إلى أنهم غيروا فقط الطريقة التى يستهلكون بها الكتب.

لقد نمت مبيعات الكتب الصوتية بأكثر من ٢٠٪ عام ٢٠٢٤ وواصلت الارتفاع عام ٢٠٢٥، مما يعكس استبدالًا لصيغة بأخرى وليس اندثارًا للعادة؛ إذ أصبح الركاب، ورواد الصالات الرياضية، والسائقون، والأشخاص الذين ينجزون مهامًا متعددة فى آنٍ واحد، يستمعون إلى كتب كاملة بوتيرة، لا يمكن للإحصائيات المعتمدة على الكتب المطبوعة وحدها، رصدها.

كما يشهد الأدب القصصى ازدهارًا كبيرًا، خاصة بين الشباب؛ فقد قفزت مبيعات روايات الرومانسية و«الرومانتاسى» (الرومانسية الممزوجة بالفانتازيا) فى عصر «بوك توك»، ولا يزال الأدب القصصى بمختلف أنواعه يستحوذ على نحو ثلث إجمالى إيرادات الكتب.

وفضلًا عن ذلك، لا يزال الناس يتوافدون بأعداد تصل إلى مئات الآلاف لحضور الفعاليات المتعلقة بالكتب.

ولو كانت القراءة ممارسة تحتضر، لكانت المهرجانات الأدبية مجرد بقايا متقلصة؛ لكن الواقع يشير إلى تزايد أعدادها وجذبها لحشود، تضاهى تلك التى تحضر الفعاليات الثقافية الكبرى.

فمهرجان «لوس أنجلوس تايمز» للكتاب، وهو الأكبر من نوعه فى البلاد، يستقطب أكثر من ١٥٠ ألف زائر سنويًا. كما يجذب مهرجان «برينترز رو» الأدبى فى شيكاغو أكثر من ١٠٠ ألف زائر لقضاء عطلة نهاية أسبوع حافلة بجلسات نقاش مع المؤلفين وأكشاك بيع الكتب، بينما ينظم مهرجان «ليت كويك» فى سان فرانسيسكو الآن نحو ١٠٠ فعالية، يشارك فيها قرابة ٦٠٠ مؤلف كل عام.

لا تعد هذه الفعاليات حالات استثنائية؛ إذ تنظم الآن عشرات المهرجانات المحلية والإقليمية للكتب سنويًا فى جميع الولايات تقريبًا- بدءًا من مهرجان «ديكاتور» للكتاب فى جورجيا، ومهرجان تكساس للكتاب فى أوستن، ومهرجان بروكلين للكتاب- وذلك إلى جانب المعارض الدولية الكبرى مثل معرضى فرانكفورت وبولونيا.

كما تتواصل انطلاقة مهرجانات جديدة، بما فى ذلك مهرجان «لاجونا بيتش» الأدبى المقرر إطلاقه عام ٢٠٢٦، ومهرجان المؤلفين السود الذى توسع هذا العام من حدث رئيسى واحد، ليشمل فعاليات متنوعة فى ست مدن أمريكية. فالناس لا يتوافدون بعشرات الآلاف، من مدينة إلى أخرى، لحضور شكل من أشكال الثقافة التى هجروها.

يأتى المثال الأبرز هذا الصيف؛ إذ يعود «المهرجان الوطنى للكتاب» التابع لمكتبة الكونجرس فى ٢٢ أغسطس ٢٠٢٦ فى مركز «والتر إى واشنطن» للمؤتمرات فى العاصمة واشنطن، بقائمة مشاركين تضاهى فى أهميتها وبريقها قوائم النجوم فى حفلات توزيع الجوائز الكبرى، لا مجرد تجمع أدبى متخصص.

حيث يتصدر المشهد أسماء لامعة مثل سينثيا إريفو، ومارتن سكورسيزى، وكيت ماكينون، وآن باتشيت، إلى جانب أكثر من ٨٠ مؤلفًا ومتحدثًا فى مجالات الرواية، والسير الذاتية، والتاريخ، والشعر.

لقد نما المهرجان لدرجة أن المنظمين باتوا يطلبون- لأول مرة فى تاريخه- الحصول على تذاكر مجانية لمجرد تنظيم الحشود، وهى حشود يقدر مسئولو المكتبة أعدادها بنحو ٤٥ ألف شخص سنويًا، وبالتأكيد، هذه ليست قائمة حضور لنمط إبداعى يحتضر.

قد تكون التنبؤات بموت القراءة سابقة لأوانها.

- لو كانت القراءة تحتضر لكان من المفترض أن يشهد قطاع الكتب انكماشًا.. وهو ما لم يحدث
- 143 مليار دولار إيرادات سوق الكتب فى 2025.. ومبيعات الكتب المطبوعة سجلت 762 مليون نسخة فى أمريكا

لا تكتبوا شهادة وفاتى

87٪ زيادة فى متاجر الكتب الجديدة فى أمريكا عن 2024

والمكتبات تشهد زيادة فى الأرباح وحضور الفعاليات وأعداد الزوار



لا داعى للذعر



هناك الكثير مما يمكن، بل ينبغى، قوله حول هذه الموجة العارمة من الذعر المرتبط بـ«عصر ما بعد القراءة»، لكن يجدر بنا أيضًا أن نتساءل: مَن الذى يُدعى للمشاركة فى هذا النقاش، ومن الذى يُستبعد منه؟

فمن الملاحظ غياب فئة معينة عن هذه المقالات، رغم أنها تمتلك، ربما، رؤية عميقة للواقع الراهن؛ ألا وهم بائعو الكتب. فبينما يندب المتنبئون بضياع القراءة مآل الأمور، يتجاهلون أولئك الذين تعتمد أرزاقهم بالأساس على بيع الكتب؛ ولعل لدى هؤلاء ما يقولونه حول هذا الموضوع.

جويل بينكنى- مدونة «ديفيكتور»

بائعو الكتب: المجتمعات متعطشة للقراءة

قال فرناندو فلوريس، وهو بائع كتب وكاتب يقيم فى أوستن بولاية تكساس: «أعمل بائعًا للكتب فى المبنى ذاته هنا فى أوستن منذ عام ٢٠١٤، ولا أجد أى سبب يدفعنى للشعور باليأس. فثقافة القراءة هنا تشهد ازدهارًا أكبر من أى وقت مضى؛ إذ يهتم القراء بالأعمال الأدبية غير التقليدية (المستقلة)، والمؤلفات المترجمة، والنصوص التى تتطلب قدرًا كبيرًا من التركيز والانتباه».

ويُعزِّز هذا الطرح بحقيقة أن متاجر الكتب الجديدة لا تزال تفتتح بمعدل يدحض السردية القائلة بأن القراءة فى طريقها إلى الزوال.

فوفقًا للتقرير السنوى لرابطة بائعى الكتب الأمريكية الصادر فى نهاية عام ٢٠٢٥، شهد العام الماضى افتتاح ٦٠٥ متاجر للكتب- ويقصد بذلك أى متجر يتمثل هدفه الرئيسى فى بيع الكتب، سواء كانت متاجر مؤقتة، أو متاجر إلكترونية، أو متاجر تقليدية ذات واجهات فعلية- فى مقابل إغلاق ٦٥ متجرًا فقط.

ويمثل هذا العدد من المتاجر الجديدة زيادة بنسبة ٨٧٪ مقارنة بالمؤشر ذاته فى عام ٢٠٢٤.

لا يعنى هذا بالضرورة أن جميع تلك المتاجر تزدهر بمجرد افتتاحها؛ فمجال بيع الكتب يُعرف بكونه قطاعًا بالغ الصعوبة من حيث تحقيق النجاح والحفاظ عليه، ويعود ذلك جزئيًا إلى هوامش الربح الضئيلة للغاية التى تجنيها المكتبات من بيع الكتب.

ومع ذلك، فإن هذا العدد الكبير من المتاجر الجديدة يعكس، على أقل تقدير، حالة من الحيوية والحماس تجاه الكتب، ويكشف عن احتياجات ورغبات قائمة فى المجتمعات، يسعى أصحاب المكتبات الطموحون لتلبيتها، كما يعبّر عن تعطش للقراءة وما يصاحبها من فوائد اجتماعية تتيحها المساحات المخصصة لهذا الغرض.

يقول سبنسر روتشى، المسئول عن فعاليات المؤلفين فى مكتبة «ثيرد بليس بوكس» فى سياتل: «إن التوسع الكبير فى عدد الحسابات التجارية لا يعنى بالضرورة زيادة مماثلة فى أعداد القراء، لكن الحضور والظهور أمران بالغا الأهمية. فالتوزيع له دور جوهرى؛ إذ أصبحت المجتمعات والأحياء التى كانت تفتقر سابقًا إلى سهولة الوصول إلى الأعمال الأدبية تمتلك الآن هذا الوصول، ومن شأن هذا التوافر أن يترك أثرًا عميقًا وملموسًا على القراء لسنوات مقبلة».

فى عام ٢٠٢٣، افتتح مات وميجان بورميت مكتبة «ببيولز بوك» فى تاكوما بارك بولاية ماريلاند، يقول «مات»: «افتتحنا متجرنا قبل ثلاث سنوات، ولم نكن نعلم حينها إن كان سيأتى أحد لزيارتنا أم لا. فى العام الماضى، بِعنا نحو ٦٠ ألف كتاب، ولكى تتخيل حجم الرقم، فهو يعادل ثلاثة أضعاف عدد سكان مدينتنا، ومع ذلك فأنا لا أزال أشعر وكأننى لا أعرف تمامًا ما أفعله!». وأضاف لاحقًا: «لقد نجحنا ببساطة فى تلبية حاجة واضحة جدًا لدى المجتمع، فتهافت الناس علينا بشكل مذهل».

عملت إيمرسون بيربر لسنوات عديدة فى مكتبة «كيوريوس إيجوانا» فى مدينة فريدريك بولاية ماريلاند، وهى تدير الآن مكتبة «ذا هيد آند ذا هاند» فى فيلادلفيا. قالت: «فى كل عام تشهد المكتبتان زيادة فى الأرباح، وعدد الحضور فى الفعاليات، وأعداد الزوار. والأمر لا يقتصر على إنفاق الأشخاص أنفسهم مبالغ أكبر فأكبر؛ بل إن هناك المزيد من الأشخاص».

ويعمل توم إيانيلى بائعًا للكتب فى شوارع بروكلين منذ خمس سنوات، حيث يدير كشكًا يحمل اسم «بيتر بوكس» فى شارع بيدفورد بحى ويليامزبرج. وهو يحرص باستمرار على إجراء مقابلات مع القراء فى كشكه، وينشر هذه المقابلات عبر حسابه على «إنستجرام».

يقول إيانيلى: «لم أرَ من القراء فى مجتمعى سوى كل إيجابية». ويروى قصة تعد نموذجًا مصغرًا للعمل المثمر الذى يقوم به بائعو الكتب يوميًا فى جميع أنحاء البلاد لتشجيع القراءة: «جاءنى شاب، فى السادسة عشرة من عمره تقريبًا، وأخبرنى بأنه لا يقرأ عادة، لكنه يرغب بشدة فى البدء ولا يعرف من أين يبدأ. رأيت نفسى فيه، فأهديته نسخة من رواية (المتشردون فى سبيل الحق)، Dharma Bums. وبعد ساعتين، عاد الشاب وهو يبتسم بذهول واضح؛ فقد أعجبته الرواية كثيرًا، وأخبرنى بأنه قرأ منها ٢٠ صفحة ولا يطيق الانتظار لقراءة المزيد. إنها رواية رائعة وسهلة القراءة للغاية! وأنا على يقين بأنه إذا قرأ هذا الكتاب فسيواصل القراءة. إن هذه التفاعلات، وهذه الكتب، لهى خير دليل على أننا أكثر ترابطًا فيما بيننا- ومع الماضى أيضًا- مما تحاول بعض المقالات إقناعنا بخلاف ذلك».

تقول كريس كلايندينست، التى تعمل فى بيع الكتب منذ ٥٢ عامًا وتمتلك مكتبة «ليفت بانك بوكس» فى سانت لويس: «أؤمن حقًا بأننا نمر بأزمة قراءة فى الولايات المتحدة، لكننى أعتقد أنها ليست سوى جزء من أزمة أكبر؛ أزمة تتضافر فيها، وبقدر متساوٍ، نزعة الجشع المؤسسى الجامح والفاشية المطلقة. فلا يمكن معالجة أزمة القراءة بمعزل عن سياقها الأوسع».

وتمتلك جازى ماكجيلبرت متجر «ريباريشنز كلوب» فى لوس أنجلوس، الذى افتتح قبيل بدء الجائحة بقليل، وسرعان ما أصبح واحدًا من أكثر المكتبات المحبوبة فى البلاد، وهى مكتبة يملكها ويديرها أفراد من ذوى البشرة السمراء.

وقد حددت «ماكجيلبرت» عددًا من الأسباب الكامنة وراء «أزمة القراءة»، وهى أسباب لن تجدها فى طروحات أولئك الذين يتنبأون بقدوم عصر «ما بعد القراءة».

تقول «ماكجيلبرت»: «أتفق على وجود أزمة فى القراءة والكتابة فى هذا البلد، ومن المهم الإقرار بذلك بوضوح. فالأمر لا يقتصر على مجرد «تلف فى العقول»، بل هو نتيجة مقصودة ومتوقعة لعقود من سحب الاستثمارات من التعليم العام والمكتبات، ومن الصراع الطبقى، والهجمات الموجهة ضد الكتب بشكل عام، بالإضافة إلى معاناة الآباء والأمهات من ضغوط العمل المفرطة ونقص الموارد، ناهيك عن «اقتصاد الانتباه» الذى يدفعنا جميعًا للاستمرار فى الاستهلاك دون تفكير».

أشار براد جونسون، أحد مالكى مكتبة «إيست باى بوكسيلرز» فى أوكلاند، إلى أسباب تختلف تمامًا. يقول «جونسون»: «إن الأزمات الأكثر إلحاحًا هى تلك التى يسهل رصدها، ومن ثم يسهل، نظريا، التعامل معها. وأقصد بذلك وجود أزمة تتعلق بصعوبة الوصول إلى الكتب؛ وتتجلى هذه الأزمة بشكل واضح وبالغ الضرر فى عمليات حظر الكتب، وكذلك فى القرارات التسويقية والتحريرية التى يتخذها الناشرون».

ويرى «جونسون» أن «المسئولية عن هذه الأزمة تقع على عاتق ممارسات ونوايا محددة للغاية، ولا تعود، بشكل حصرى أو حتى رئيسى، إلى ما يمكن وصفه بـ(انحراف ثقافى) ما».

ويعمل جوش كوك بائعًا للكتب وشريكًا فى ملكية مكتبة «بورتر سكوير بوكس» فى كامبريدج بولاية ماساتشوستس، حيث يشغل منصبه هذا منذ عام ٢٠٠٤.

يشير «كوك» إلى سببين رئيسيين وراء أزمة القراءة التى نواجهها؛ أولهما: الهجوم الذى يشنه «اليمين الدينى» منذ عقود على التعليم العام، والذى يتخذ من حظر الكتب والاعتراض عليها تكتيكًا أساسيًا، وهو نهج يحظى اليوم بدعم كبير على كل مستويات الحكومة.

أما السبب الثانى فهو: طبيعة الاقتصاد الذى يجعل إنتاج الكتب وتوزيعها أمرًا بالغ الصعوبة، من خلال توجيه الموارد المالية بعيدًا عن الكتاب والقراء لتصب فى جيوب طبقة المُلاك.

ويضيف «كوك» أن هذا الوضع «بات يتضمن الآن سرقة صريحة لمواد محمية بحقوق الطبع والنشر، بهدف تدريب برامج حاسوبية صممت أصلًا لإقصاء الكتّاب عن أعمالهم. لذا، إذا كنت لا تدرك حجم هذه الهجمات المنهجة على الثقافة الأدبية، فمن الصعب علىّ أن أبدى أى حماس تجاه طروحاتك حول التطبيقات والشباب».

إن حظر الكتب، والقرارات التى يتخذها ناشرون مدفوعون بالسعى وراء الربح، والهجمات على التعليم العام، وتقليص تمويل المكتبات العامة، والجشع المتجذر فى صميم نظامنا الاقتصادى؛ كل هذه التهديدات التى تواجه القراءة نادرًا ما تذكر فى ذلك النوع الرائج من المقالات التى تتناول «موت القراءة والكتابة».

تقول كاتى ليميو، إحدى المالكات المشاركات لمكتبة «توكينج أنيمالز بوكس»، وهى واحدة من المكتبات الجديدة التى ظهرت ضمن طفرة افتتاح المكتبات التى تلت الجائحة، حيث تأسست فى مدينة جريبفاين بولاية تكساس عام ٢٠٢٣: «لا أعتقد أن الناس فقدوا اهتمامهم بالقراءة ببساطة، بل أظن أننا بنينا ثقافة لا تترك لها سوى مساحة ضئيلة للغاية».

يروى جريج كورنبلو، الذى افتتح مكتبة «داونباوند بوكس» فى سينسيناتى عام ٢٠١٩، قصة؛ إذ يقول: «قبل عامين، تقريبًا، أطلقنا أول نادٍ للكتاب هنا، وحددنا له هدفًا محددًا للغاية: (نادى مناهضة اليأس). كانت الفكرة هى اختيار كتب- سواء كانت أعمالًا روائية أو غير روائية- لا تكتفى بمجرد الترفيه أو توفير الراحة، بل تقدم أدوات أو نماذج تساعد فى مواجهة مصاعب عصرنا وحالة الاغتراب التى نعيشها. لكن ما اتضح لنا هو أن طبيعة الكتب لم تكن هى الأهم، بقدر أهمية دورها فى الجمع بين الناس؛ فمجرد القراءة الجماعية كانت، بحد ذاتها، حصنًا ضد اليأس والاغتراب الذى كان الكثير منا يسعى للتغلب عليه».

فى السياق ذاته، أشار براد جونسون إلى أن هذه القوى «تدفع الناس، إن استطاعوا، إلى أن يكونوا أكثر حضورًا ماديًا فى حياتهم اليومية. وآمل أنه كلما زاد شعور الناس بالاغتراب، زاد دافعهم أيضًا لقطع الطريق على هذا الشعور كلما سنحت لهم الفرصة. وأعتقد أن الناس يجدون متنفسًا فى الأماكن التى تتيح تفاعلًا مباشرًا وتحفز الفضول العفوى؛ كالمكتبات، على سبيل المثال».

وتقول «ليميو»: «من وجهة نظرى، تزدهر المكتبات لأنها نجحت فى التكيف. فالمكتبات المستقلة الناجحة لم تعد مجرد متاجر للبيع بالتجزئة، بل أصبحت مساحات مجتمعية؛ إذ ننظم فيها نوادى للقراءة، وفعاليات يستضيف فيها الكتاب، وأنشطة مخصصة للأطفال، وورش عمل للكتابة، وحوارات لا يمكن أن تحدث عبر الإنترنت. فالناس لا يأتون إلينا لشراء كتاب فحسب، بل ليصبحوا جزءًا من مجتمع أدبى».

طرحت كار جونسون، منسقة الفعاليات فى مكتبة «جرين أبل بوكس» فى سان فرانسيسكو، وجهة نظر مماثلة؛ إذ قالت: «من مصلحتنا أن نستغل المساحة الفعلية للمتجر كنقطة تجمع تتجاوز مجرد بيع الكتب».

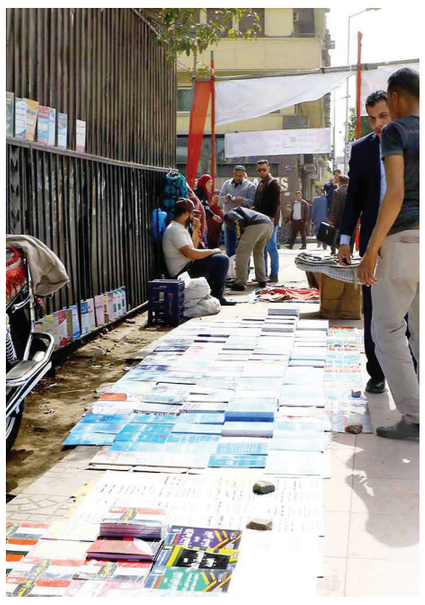
وتعد هذه استراتيجية مجربة وناجحة فى عالم بيع الكتب؛ فإذا نجحت فى جذب الناس لدخول المتجر، فقد يشترون كتبًا لم يخططوا لشرائها فى الأصل. لكن «جونسون» أشارت أيضًا إلى أن هذا النهج يمثل جزءًا من رؤية المتجر لمسئوليته تجاه مجتمعه.

وفى حديثها عن الفعاليات التى تستضيفها المكتبة، والتى لا ترتبط بالضرورة بكتاب بعينه، أوضحت قائلة: «هناك صلة وثيقة لا يمكن إنكارها بين القراءة وإدراك الحاجة إلى التعاطف والدفاع عن القضايا الإنسانية فى عالمنا. وإذا توفرت لدينا المساحة التى تتيح لنا تعزيز ذلك، فأعتقد أنه ينبغى علينا القيام به. فمجتمعنا يتفاعل حقًا مع مثل هذه الأنشطة، ما يدفع أفراده لقضاء وقت أطول فى متجرنا، ويمنحنا فرصة لبناء علاقات قوية مع بعضنا البعض».

تقول شانتيل ماكراى، وهى تعمل فى مكتبة «رينى داى بوكس» فى مدينة كانساس: «يدرك الكثير من القراء بشكل متزايد مدى تأثير المشتتات الرقمية على قدرتهم على التركيز. وأعتقد أن هذا غير ما يبحث عنه القراء عند دخولهم إلى المكتبات؛ فهم غالبًا لا يبحثون عن كتاب فحسب، بل يسعون إلى إيجاد وسيلة للتمهل، واكتشاف أشياء غير متوقعة، واستعادة متعة التركيز المتواصل. ومهمتنا هى مساعدتهم على تحقيق ذلك».

وتحدثت «ماكجيلبرت»، أيضًا، عن الكيفية التى يعيد بها بائعو الكتب صياغة أدوارهم المهنية لتلبية متطلبات المرحلة الراهنة، قائلًا: «نلاحظ بوضوح تراجعًا فى القدرة على التركيز، وتزايدًا فى مشاعر الإرهاق والخزى. يدرك الجميع تقريبًا أن (التصفح القهرى للأخبار السلبية) قد أدى إلى تسطيح كل شىء، وهم يعون تمامًا أنهم مثقلون بالأعباء. إنهم يقصدون المكتبات لأنهم يرغبون فى استعادة كامل طاقاتهم الذهنية. وهذا يغير طبيعة عملنا كبائعين للكتب؛ إذ يتحتم علينا خفض الحواجز الاجتماعية دون التنازل عن معاييرنا الفكرية. علينا طرح أسئلة أكثر عمقًا، وإيجاد روابط غير متوقعة، ومساعدة الناس فى العثور على نقطة انطلاق».

وإذا كانت ثقافتنا العامة توفر، بشكل متزايد، فرصًا أقل للقراء المحتملين للدخول إلى عالم القراءة، فإن قيام المكتبات بدور أكبر داخل مجتمعاتها، قد يكون بالضبط ما نحتاجه للتحرك فى الاتجاه المعاكس.



أزمة القراءة نتيجة لعقود من سحب الاستثمارات من التعليم العام والمكتبات بالتوازى مع الهجمات الموجهة ضد الكتب وضغوط العمل واقتصاد الانتباه

الناس لم يفقدوا اهتمامهم بالقراءة بل بنينا ثقافة لا تترك لها سوى مساحة ضئيلة

لا تكتبوا شهادة وفاتى

القراءة انحصرت فى نطاق أقلية صغيرة.. والقراء المتبقون موضع سخرية

انخفاض فرص العمل فى الصحف بنسبة 75٪ خلال العقدين الماضيين



رؤية مختلفة



بدأ الظلام يتجمع من جديد، فالأمريكيون الذين كانوا يومًا جزءًا من مجتمع يفتخر بكونه مجتمعًا قارئًا، باتوا يقرأون أقل بكثير مما اعتادوا عليه فى السابق.

ووفقًا لـ«الصندوق الوطنى للفنون» - الذى يجرى المسح الأكثر شمولًا لعادات القراءة فى البلاد - أفاد أقل من نصف البالغين بأنهم قرأوا كتابًا من أى نوع خلال عام 2022، بينما لم تتجاوز نسبة من قرأوا رواية أو قصة قصيرة 38%. وقد كشفت دراسة حللت 236 ألف استجابة ضمن «مسح استخدام الوقت فى أمريكا» عن أن نسبة الأمريكيين الذين يمارسون القراءة من أجل المتعة فى أى يوم عادى قد انخفضت من 28% عام 2004 إلى 16% عام 2023.

روز هورويتس - مجلة «ذا أتلانتيك»

الهواتف الذكية جعلت من القراءة أمرًا شبه مستحيل



أماندا كورديليسكى

نسبة الأمريكيين الذين يقرأون من أجل المتعة انخفضت إلى 16٪ عام 2023



ماريان وولف

«شملت الدراسة الأشخاص الذين قرأوا كتابًا أو مجلة أو صحيفة، أو استمعوا إلى كتاب صوتى، أو قرأوا كتابًا إلكترونيًا». واللافت أن المقارمة أصبحت نشاطًا ترفيهيًا أكثر شيوعًا من قراءة الكتب؛ إذ أقدم ٥٧٪ من الأمريكيين على المراهنة فى العام الماضى.

يشمل تراجع القراءة مختلف الفئات العمرية والجنسية والمستويات التعليمية؛ إذ شهدت حتى المجموعات السكانية التى كانت تعد الأكثر إقبالًا على القراءة، كالمتقاعدين والنساء والحاصلين على شهادات جامعية، انخفاضًا حادًا.

أصبحت الكتب التى يقرأها الناس اليوم أبسط مما كانت عليه فى الماضى؛ إذ باتت الجمل فى الروايات الأكثر مبيعًا - وفقًا لقائمة «نيويورك تايمز» - أقصر بنحو الثلث مقارنة بما كانت عليه قبل قرن من الزمان.

ورغم أن الجمل الطويلة ليست بالضرورة أفضل، إلا أن شيوعها فى ذلك الوقت يشير إلى حقبة كان لدى الأمريكيين فيها الرغبة والقدرة على قراءة أعمال أدبية جادة.

كانت الرواية الأكثر مبيعًا فى العام الماضى هى «شروق الشمس عند الحصاد»، وهى أحدث إصدار فى سلسلة «ألعاب الجوع» الموجهة للشباب.

لم يعد الأمريكيون يعتمدون على القراءة فى الحصول على الأخبار بالقدر الذى كانوا يعتمدون عليه فى الماضى. ففى عام ١٩٧٥، ذكر نحو نصف الشباب فى العشرينيات من عمرهم أنهم يقرأون الصحيفة يوميًا، أما اليوم، فقد انخفضت هذه النسبة إلى أقل من ١٠٪.

ويحصل معظم الأمريكيين، حاليًا، على الأخبار عبر هواتفهم وحواسيبهم المحمولة، بينما يشير ٤٠٪ منهم إلى أنهم يفضلون مشاهدة الأخبار أو الاستماع إليها عبر الإنترنت، بدلًا من قراءتها.

غالبًا ما يشار إلى هذا التحول بوصفه «أزمة فى القراءة والكتابة». والحقيقة أن المهارات الأساسية للقراءة لدى الأمريكيين تشهد تراجعًا؛ إذ انخفضت درجات القراءة لطلاب الصفين الرابع والثامن، على مدى العقد الماضى.

وقد ذكرت لى أماندا كورديليسكى، وهى عضو فى مجلس إدارة «الجمعية الأمريكية لأمناء مكتبات المدارس»، أنها وزملاءها من أمناء المكتبات اضطروا إلى شراء كتب جديدة لتناسب المستويات القرائية المنخفضة لدى الطلاب.

ومن بين الكتب الأكثر رواجًا الروايات المصورة؛ بما فى ذلك نسخ محدثة من أعمال كلاسيكية، مثل سلسلة «ماجيك ترى هاوس» الموجهة لطلاب المرحلة الابتدائية، وقصص «المانجا» الموجهة لطلاب المرحلتين المتوسطة والثانوية.

فى عام ٢٠٢٤، أظهر اختبار وطنى أن ٣٥٪ فقط من طلاب السنة النهائية فى المرحلة الثانوية وصلوا إلى مستوى «الكفاءة» فى مهارات مثل تحليل الموضوعات الأدبية المعقدة وتقييم مدى فاعلية الحجج التى يطرحها المؤلف.

وفى المقابل، حصلت نسبة مماثلة تقريبًا على درجات أقل من المستوى «الأساسى»؛ وهو ما يعنى أن هؤلاء الطلاب قد يواجهون صعوبة فى استخلاص النتائج من مفاهيم واردة بوضوح فى النص، أو فى استخدام دلالات السياق لتحديد معانى الكلمات غير المألوفة.

كما تراجعت مستويات القراءة والكتابة لدى البالغين؛ إذ أصبح ما يقرب من ٣٠٪ من البالغين الأمريكيين عاجزين عن إعادة صياغة أفكار نص مكون من عدة صفحات أو استنتاج دلالات ضمنية منه، علمًا بأن هذه النسبة كانت أقل من ٢٠٪ فى عام ٢٠١٧.

ومع ذلك، ومن الغريب، أن الأمريكيين ربما يقرأون كلمات أكثر من أى وقت مضى. ما تغير هو ما يقرأونه، وكيف؟ يتعرض الناس لوابل من رسائل البريد الإلكترونى، والرسائل النصية، ومنشورات مواقع التواصل الاجتماعى، وسلاسل نقاشات ريديت، وتعليقات إنستجرام.

جاء هذا الانفجار فى النصوص المجزأة على حساب تكريس الاهتمام المستمر للأعمال الكتابية الطويلة التى تنقل معلومات غنية ومعقدة.

تجادل ماريان وولف، عالمة الأعصاب الإدراكية فى جامعة كاليفورنيا فى لوس أنجلوس، بأن الناس يفقدون القدرة على التفكير العميق فى الكتابة. هذا لا يعنى أنهم ينسون كيفية فك رموز الكلمات الفردية. بل إنهم يفقدون القدرات العليا للفهم والتركيب. بعبارة أخرى، أمريكا ليست أمية، بل هى ما بعد الأمية.

الأمور على وشك أن تزداد سوءًا، وبسرعة. فالجيل القادم يقرأ أقل بكثير مما كان يقرأه البالغون اليوم، حين كانوا فى مثل سنهم. ويقول معلمو رياض الأطفال إن الكثير من تلاميذهم لا يعرفون أغانى الأطفال أو القصص الخيالية؛ هذا ما ذكره لى بنجامين باورز، مدير مركز «هاسكينز» العالمى لمحو الأمية التابع لجامعتى ييل وكونيتيكت.

فى الفترة ما بين عامى ١٩٨٤ و٢٠٢٥، ارتفعت نسبة المراهقين فى سن الثالثة عشرة الذين قالوا إنهم نادرا ما يقرأون للمتعة - أو لا يقرأون على الإطلاق - من ٨٪ إلى ٢٩٪.

وكلما تقدم الطفل فى العمر، قل ميله إلى القراءة. وقد أجرى روبرت تاونسند، وهو مدير برامج فى الأكاديمية الأمريكية للفنون والعلوم، مجموعات نقاشية مؤخرًا سأل فيها طلابًا فى المرحلة الثانوية عن آرائهم حول القراءة من أجل المتعة؛ فأخبرنى بأن معظمهم اعتبروا القراءة ممارسة غريبة تمامًا عنهم.

باتت القراءة تبدو أمرًا ثانويًا أو غير ضرورى، حتى بالنسبة لبعض أكثر أفراد المجتمع تعليمًا.

فقد أخبرتنى مارجريت رينيكس، مساعدة مدير دعم العلوم الإنسانية والاجتماعية فى جامعة هارفارد، بأنها تحدثت مع طالب كان يجد صعوبة بالغة فى قراءة كتاب كتب بلغة إنجليزية قديمة؛ وكان الكتاب المعنى هو رواية «برتقالة آلية» للكاتب أنتونى برجس، الصادرة عام ١٩٦٢، وقد لجأ الطالب إلى استخدام «شات جى بى تى» - لترجمة الكتاب إلى لغة أبسط.

وفى وقت سابق، طلب أستاذ لعلم الاجتماع فى هارفارد - كان يشعر بالقلق إزاء تقييمات المقررات الدراسية التى عبر فيها الطلاب عن استيائهم من كثافة القراءات المطلوبة منهم، من رينيكس، التحدث إلى طلابه للدفاع عن أهمية القراءة.

وقد اضطرت رينيكس إلى توضيح أمر بديهى لهؤلاء الطلاب - وهم يدرسون فى أرقى جامعات أمريكا، وفى تخصص يقوم أساسًا على الملاحظة المكتوبة وبناء الحجج والتحليل - بأن المقتطفات والملخصات لا يمكنها أبدًا أن تعكس عمق النص الأصلى الكامل وثراءه.

وأشارت رينيكس إلى أن بعض الطلاب باتوا ينظرون إلى القراءة باعتبارها وسيلة مرهقة وغير ضرورية لاكتساب المعرفة؛ إذ يرون أن الأساتذة، بطلبهم منهم القراءة، «يحجبون» عنهم المعلومات تعسفا، من خلال إجبارهم على تحصيلها عبر هذه الوسيلة الأكثر صعوبة.

فى عام ١٩٦٢، تنبأ مارشال ماكلوهان - الذى يعد الأب الروحى لمنظرى وسائل الإعلام - بأن العالم الغربى سيصل إلى مرحلة أطلق عليها اسم «ما بعد عصر القراءة والكتابة».

وفى كتابه «مجرة جوتنبرج»، الذى نشر فى العام ذاته، أشار إلى أن هذا العصر قد بدأ بالفعل، وأن وسائل الإعلام الإلكترونية بدأت تحل محل الكلمة المكتوبة. وفى ذلك الوقت، كانت ٩٠٪ من المنازل تمتلك جهاز تليفزيون، مقارنة بـ٩٪ فقط قبل عقد من الزمن.

وقد أصبح التليفزيون المصدر الرئيسى للأخبار بالنسبة للأمريكيين، حيث كانت الأسرة العادية تقضى أكثر من خمس ساعات يوميا أمام شاشته.

فى عام ١٩٨٥، كان متوسط ما تشاهده الأسرة الأمريكية من التليفزيون يتجاوز سبع ساعات يوميا، وهو رقم ارتفع ليصل إلى قرابة تسع ساعات بحلول عام ٢٠١٠.

إذا كان التليفزيون قد زاحم أوقات الهدوء الضرورية للقراءة، فإن الإنترنت عريض النطاق والهواتف الذكية، جعلت من تلك القراءة أمرا شبه مستحيل.

فقبل وقت ليس ببعيد، كانت خيارات الترفيه عبر الشاشات فى المنزل محدودة؛ إذ كانت البرامج تبث فى أيام وأوقات محددة، وإذا رغب المرء فى مشاهدة فيلم قديم، كان عليه ارتداء حذائه والذهاب إلى متجر لبيع أو تأجير الأفلام.

فى ظل تلك الظروف، كانت الكتب قادرة على المنافسة؛ إذ كان بوسع البعض - على الأقل - إطفاء التليفزيون وقراءة كتاب قبل الخلود إلى النوم.

أصبح الترفيه اليوم بلا حدود؛ إذ لا توجد نقطة توقف فاصلة، بل يندمج عرض تلو الآخر. يشاهد الناس التليفزيون وهواتفهم فى أيديهم، يتابعون وسائل التواصل الاجتماعى أو يتبادلون الرسائل مع أصدقائهم.

وتفيد تقارير بأن منصة «نتفليكس» طلبت من المخرجين وكتاب السيناريو افتراض أن الجمهور لا يركز اهتمامه بالكامل، ووجهتهم بضرورة تذكير المشاهدين باستمرار بما يدور فى الأحداث. وفى ظل هذه الظروف، يتطلب القراءة عزيمة قوية، وهو أمر يفتقر إليه معظم الناس.

عندما يقرأ الناس، قد يجدون أنهم يستوعبون معلومات أقل. وهذا ينطبق بشكل خاص على القراءة عبر الهاتف. فالتمرير المستمر، والروابط التشعبية، والإشعارات تشجع على القراءة السطحية، مع دعوات متواصلة للبحث فى مكان آخر.

وقد أظهرت الدراسات أن فهم الناس أقل عند القراءة على الأجهزة الرقمية، مقارنة بالقراءة على الورق، ربما بسبب كل هذه المشتتات. وقد يبدو الآن من الصعب جدًا تخصيص وقت طويل واهتمام كامل لنص ما.

أصبحت الكتب الصوتية بديلًا شائعًا للكتب المطبوعة، ويرجع ذلك جزئيًا إلى أن الاستماع إلى كتاب يتيح القيام بمهام متعددة: يمكنك القراءة أثناء غسل الأطباق أو القيادة إلى العمل.

كشف استطلاع أجرى عام ٢٠٢٥ أن معظم معلمى اللغة الإنجليزية فى المرحلتين الإعدادية والثانوية، لا يكلفون طلابهم بقراءة أكثر من صفر إلى أربعة كتب فى السنة الدراسية.

وقد أدت موجات متتالية من الإصلاحات التعليمية إلى دفع المناطق التعليمية لتفضيل النصوص القصيرة على الكتب الكاملة، وذلك لمحاكاة نمط اختبارات القراءة والاستيعاب القائمة على أسئلة الاختيار من متعدد.

وتعتمد العديد من المناهج المدرسية الأكثر رواجًا حاليًا على مقتطفات نصية. وفى هذا السياق، ذكرت لى آن مارى كورتيز، مديرة إحدى المدارس الابتدائية فى كورونا بولاية كاليفورنيا، أن العديد من المسئولين الإداريين يوجهون المعلمين بعدم تكليف الطلاب بقراءة كتب كاملة، ويطالبونهم بدلًا من ذلك بتنفيذ تدريبات قرائية محددة، تعتمد على مقتطفات قصيرة.

فى الآونة الأخيرة، كان الناس يقرأون - على الأقل - بعض المحتوى عبر الإنترنت، لكن هذا الوضع يتغير بسرعة.

فقد طغت مقاطع الفيديو القصيرة على منصات التواصل الاجتماعى التى كانت تعتمد فى السابق بشكل أساسى على النصوص؛ إذ تهيمن تطبيقات مثل «تيك توك»، و«يوتيوب شورتس»، و«إنستجرام ريلز» على «اقتصاد الانتباه»، خاصة بين فئة الشباب.

ووفقًا لتحليل بيانات حديث أجرته جين تواينج، وهى أستاذة فى علم النفس تدرس التغيرات بين الأجيال، فإن الطفل فى الصف الثامن يقضى فى المتوسط أربع ساعات ونصف يوميًا على وسائل التواصل الاجتماعى.

ويبدو أن جزءًا كبيرًا من هذا الوقت يقضى فى مشاهدة مقاطع الفيديو، وغالبًا ما يشاهدونها بسرعة مضاعفة «٢X».

سيتبين أن عصر القراءة والكتابة لم يكن سوى مرحلة انتقالية وجيزة بين العصر الشفهى والعصر الرقمى.

فى استطلاع أجرى عام ٢٠٢٤ وشمل معلمين يدرسون الصفوف من الثالث إلى الثامن، أفاد أكثر من ٨٠٪ منهم بأن قدرة طلابهم على مواصلة القراءة لفترات طويلة، قد تراجعت مقارنة بعام ٢٠١٩.

لم أتطرق بعد إلى الذكاء الاصطناعى. فقد استحوذت تقنيات رقمية عديدة على الانتباه، وجعلت القراءة المركزة أمرا شبه مستحيل.

فى العام الماضى، كانت نسبة ٢٠٪ فقط من البالغين مسئولة عن قراءة أكثر من ٨٠٪ من إجمالى الكتب التى قرئت.

تقول ليا برايس، وهى مؤرخة متخصصة فى تاريخ القراءة بجامعة روتجرز: «لقد أصبح الأمر أشبه بهواية خاصة بفئة محدودة، كتجميع الطوابع أو زراعة زهور الأوركيد».

والواقع أن القراء اليوم يقضون وقتًا أطول فى القراءة يوميًا، مقارنة بما كانوا يقضونه قبل عقدين من الزمن، بل يبدو أن شغفهم بالمواد المطبوعة يفوق شغف أسلافهم.

غير أن هؤلاء المكرسين للنصوص - الذين يستمدون فهما ثقافيًا وروابط فكرية من الكلمة المكتوبة - باتوا يشكلون اليوم ما يشبه «ثقافة فرعية».

فى الوقت الراهن، انحصرت القراءة مجددًا فى نطاق أقلية صغيرة من السكان، ولم يعد الاشتغال بالأدب والمعرفة، يمنح صاحبه المكانة التى كان يحظى بها فى الماضى.

فقد أصبح القراء المتبقون مهمشين وموضع سخرية، وبات وجودهم - من نواح عديد - بلا تأثير يذكر. وبالنسبة لمعظم الناس، لا يعدو كون المرء مكرسًا حياته للأدب والعلوم الإنسانية، سوى طريق مسدود من الناحية الاقتصادية؛ إذ انخفضت فرص العمل فى الصحف بنسبة ٧٥٪، خلال العقدين الماضيين.

وعلى نحو مماثل، تتضاءل الفرص الوظيفية للأكاديميين فى مجالات العلوم الإنسانية، كما تراجعت نسبة الوظائف التى تتيح مسارًا للحصول على منصب دائم.

وفى عام ٢٠٢٤، لم تتجاوز نسبة خريجى الجامعات الحاصلين على درجة البكالوريوس فى تخصصات العلوم الإنسانية ٨٪؛ حيث شهد ذلك العام انخفاضًا بنسبة ٤٠٪ فى عدد الشهادات الممنوحة من أقسام اللغة الإنجليزية والتاريخ مقارنة بعام ٢٠١٢.

تميل القوة الثقافية والاقتصادية إلى التدفق نحو الأشخاص الماهرين فى استخدام أحدث تقنيات الاتصالات. اليوم، هؤلاء هم مقدمو البث المباشر، ومنتجو البودكاست، والمؤثرون.

يتمتع جو روجان بجماهيرية واسعة يحلم بها الصحفيون. لديه أكثر من ١٤ مليون متابع على سبوتيفاى وأكثر من ٢٠ مليون مشترك على يوتيوب. أما مستر بيست، وهو يوتيوبر يقدم عروضًا مثيرة، مثل لعبة الحبار الواقعية، فيحصد بانتظام مئات الملايين من المشاهدات.

ويعد مقدمو بث ألعاب الفيديو، مثل آى شو سبيد وذا بيرنت بينات، من بين أشهر الشخصيات الإعلامية فى البلاد. تشكل هذه الشخصيات ما يطمح إليه الشباب وما يتحدثون عنه، بل وحتى طريقة كلامهم.

اليوم يمكن تخزين كل ما حوته المكتبة العظيمة على شريحة حاسوبية واحدة. وتمثل منصات مثل «كتب جوجل» و«أرشيف الإنترنت» مكتبات ذات أحجام تفوق التصور، يمكننا الوصول إليها ببضع نقرات على لوحة المفاتيح. كما تلاشت تقريبًا مخاطر تعرض هذه النصوص للتلف بسبب الرطوبة أو القوارض.

لكن خطر اللا مبالاة لا يزال قائمًا؛ فما نفقده اليوم هو القدرة على قراءة تلك النصوص، والرغبة فى القيام بذلك. لقد ورثنا ثروة مذهلة من المعرفة والحكمة، وما سنفعله بهذا الإرث، يعود إلينا وحدنا.

مقدمو البث المباشر ومنتجو البودكاست والمؤثرون باتوا القوة الثقافية والاقتصادية اليوم



لا تكتبوا شهادة وفاتى

القراءة كانت فى حالة تراجع كبيرة قبل ظهور الهواتف الذكية

والشاشات التى تشتت الانتباه يمكن أن تدعمه.. والتقنيات يمكن أن تنميه

يصور الأمر وكأن الشاشات دمرت الحضارة البشرية، وأن الأطفال فقدوا القدرة على التفكير، وأننا نشهد عصر أفول العقل القارئ. ونشرت مؤخرًا مقالات تشير إلى أننا نعيش فى مجتمع ما بعد القراءة، وأن علينا تقبل هذا الواقع كأمر لا مفر منه.
فالتكنولوجيا قوضت قدرتنا على التفكير المتواصل، والهواتف الذكية قضت على القراءة، وأصبح القراء يجدون صعوبة فى استيعاب النصوص الطويلة، وقد يكون من المغرى إلقاء اللوم على الشاشات فى هذه الظاهرة، لكن هل هذا الطرح حقيقى أم أن عملية تراجع القراءة لها أبعاد أخرى؟





هل انتصرت ثقافة الشاشات على الكتب؟

تقول جيسيكا إيوينج، المؤسسة والرئيسة التنفيذية لشركة «ليتراتى»، وهى شركة متخصصة فى تكنولوجيا التعليم: من السهل إلقاء اللوم برمته على الشاشات باعتبارها السبب فى تراجع معدلات القراءة والكتابة، لكننى أرى أن هذا الطرح تبسيطى وغير مجدٍ.

فالتحدى الحقيقى لا يكمن فى التكنولوجيا بحد ذاتها، بل فى الكيفية التى تطورت بها هذه التكنولوجيا، لتصبح منافسا مباشرًا للعمليات المعرفية التى تتطلبها عملية القراءة.

تكمن المشكلة الحقيقية فى بيئتنا الرقمية المعاصرة، ليس لأن الشاشات شريرة بطبيعتها، بل لأن العديد من التجارب الرقمية اليوم مصممة خصيصًا لمنع هذا التركيز المستمر، وهو ما يطلق عليه خبراء التكنولوجيا «التصميم الإقناعى». وهى واجهات صممت عمدًا لزيادة الوقت الذى يقضيه المستخدم أمام الشاشة، وذلك من خلال آليات مثل المكافآت المتقطعة وغير المتوقعة، وحلقات التعزيز الاجتماعى، وحتى جرعات مدروسة بعناية من الإحباط.

لم يأتِ كل هذا بمحض الصدفة، بل هو نتاج أبحاث تكلفت ملايين الدولارات فى مجالى علم النفس والذاكرة البشرية، وتهدف تحديدًا إلى الاستحواذ على الانتباه وتفتيته.

ترى «إيوينج» أن المهارة الأهم التى يمكننا تنميتها فى عصر يكثر فيه التشتت، قد تكون القدرة على اختيار ما يستحق تركيز انتباهنا.

تنصح باستراتيجيات عملية؛ أولاها تخصيص فترات الصباح الباكر وما قبل النوم لتكون أوقاتًا خالية من الشاشات، إذ تكون أدمغتنا فى هذه الأوقات أكثر استعدادًا لنوع المعالجة المركزة التى تتطلبها القراءة. وثانيها، تهيئة مساحات مادية فى منزلك مخصصة حصريًا للقراءة، بحيث يمنع فيها استخدام أى أجهزة إلكترونية.

1 البيئة المحيطة

يتفق معها كارلو إياكونو، أمين مكتبة جامعية فى جامعة تشارلز ستورت فى نيو ساوث ويلز بأستراليا، فيقول: نتعامل مع «ثقافة الشاشات» كظاهرة موحدة ذات خصائص معرفية متأصلة. وكأن الجهاز ذاته- الذى يقدم لنا محتوى مصممًا خوارزميًا لإثارة الغضب، وفى الوقت نفسه يتيح الوصول إلى الأعمال الكاملة لشكسبير- هو أصل المشكلة، بدلًا من أن تكون المشكلة كامنة فى الطريقة التى نختار بها استخدامه.

تأمل هذه الملاحظة البسيطة: الشخص ذاته الذى يعجز عن إكمال قراءة رواية، قد يقضى ثلاث ساعات فى مشاهدة مقطع فيديو تحليلى عن تراجع الدولة العثمانية. هذا ليس ضعفًا فى القدرات الإدراكية، بل هو نمط مختلف من الإدراك. وما يصنع هذا الاختلاف ليس الشاشة بحد ذاتها، بل البيئة المحيطة.

يرى «إياكونو» أنه إذا كانت المشكلة تكمن فى الشاشات بحد ذاتها، فنحن بحاجة إلى إحياء ثقافى، وعودة إلى الكتب، وربما حتى انسحاب جديد من التكنولوجيا. أما إذا كانت المشكلة فى التصميم، فنحن بحاجة إلى نشاط تصميمى وتدخل تنظيمى. فالشاشات نفسها التى تشتت الانتباه يمكن أن تدعمه، والتقنيات نفسها التى تستنزف انتباه الإنسان يمكن أن تنميه. السؤال هو: مَن يصممها، ولأى غرض، وتحت أى قيود؟ وأكثر ما يثير انتباهى هو الفرق بين الأشخاص الذين تعلموا بناء ما أسميه «أوعية للانتباه»- وهى مساحات وممارسات محددة تتيح أنماطًا متنوعة من التفاعل- وبين أولئك الذين لم يفعلوا ذلك.

وأوضح: لا يعود هذا الاختلاف إلى الذكاء أو الانضباط الذاتى، بل إلى «هندسة البيئة المحيطة». فبعض الناس تعلموا مشاهدة الأفلام الوثائقية مصحوبة بدفتر ملاحظات، أو الاستماع إلى البودكاست أثناء المشى، حيث يمكن لعقولهم أن تسرح بإنتاجية، أو قراءة الكتب الورقية فى أماكن هادئة تمامًا، مع ترك هواتفهم بعيدًا. هؤلاء لا يرفضون التكنولوجيا، بل يعملون على توظيفها وتنسيق حضورها فى حياتهم.

ويشير إلى أن المشكلة الحقيقية لا تكمن فى «النمط» (سواء كان نصًا أو فيديو)، بل فى «البيئة». فنحن لا نعانى من صراع بين الفيديو والكتب، بل من صراع بين «تدفق المحتوى» (feeds) وبين «التركيز العميق». فالأول يحدث فى بيئة تشبه «الكازينو» صممت خصيصًا لتحفيزك على السحب المستمر للشاشة لتحديث المحتوى، بينما يحدث الثانى فى بيئة صممت للتأمل.

وأكد أن الأمر لا يتعلق هنا بزيادة حجم ما نستهلكه، بل باتخاذ خيارات واعية. وذلك بأن تضع لنفسك قواعد افتراضية جديدة، وتهيئ مساحات مختلفة، وترس إيقاعات مغايرة. وأن تجعل التعمق فى التفكير أمرًا سهلًا، بقدر سهولة التشتت فى الوقت الراهن.

يضيف إياكونو: نحن نقف اليوم عند منعطف حاسم: فإما أن ننجرف نحو عالم يصبح فيه التفكير المتواصل ترفًا لا يناله إلا المتميزون الذين يملكون الظروف الملائمة للتعمق الفكرى، وإما أن نبنى نموذجًا غير مسبوق: ثقافة تحافظ على أثمن المزايا المعرفية التى قدمها لنا عصر المطبوعات، وفى الوقت ذاته تحتضن آفاق عالم تنتقل فيه الأفكار عبر الضوء والصوت والتفاعل.

2 منظور تاريخى

يرى جويل هالدورف، أستاذ تاريخ الكنيسة فى الكلية الجامعية بستوكهولم، ومؤلف كتاب «أهمية القراءة: تاريخ للعصر الرقمى»، أن عملية القراءة كانت فى تراجع حتى قبل ظهور الهواتف الذكية. حيث تعد التكنولوجيا جزءًا من القصة، لكنها ليست القصة بأكملها. فما تآكل، بمعناه الأوسع، هو تلك الثقافة التى كانت تجعل من القراءة جزءًا من الحياة اليومية. ولكى نفهم كيف حدث هذا، وكيف يمكن عكس مساره، علينا تبنى منظور تاريخى أوسع.

وأوضح: لقد أصبحت القراءة ممارسة شائعة فى القرن التاسع عشر، بفضل تضافر مجموعة من التغيرات المادية والاجتماعية؛ إذ أدى توافر الورق بأسعار زهيدة، وظهور الطباعة التى تعمل بالطاقة البخارية، وتطبيق التعليم الإلزامى، وتحسن وسائل الإضاءة، إلى جعل الكتب فى متناول الملايين. كما وفرت المكتبات، والكنائس، والحركات العمالية، والجمعيات الأدبية، وحلقات القراءة، للناس دوافع للقراءة، ومنحتهم بيئات اجتماعية يمارسون فيها هذا النشاط. وقد أسهمت هذه التطورات مجتمعة فى تشكيل ثقافة تحتفى بالكتب والقراءة.

يوضح «هالدورف» أن اليوم لم تعد القراءة الرقمية مجرد مكمل للقراءة المطبوعة، بل باتت تحل محلها؛ ما أدى إلى نشوء واقع أصبح فيه- على حد تعبير الباحثة فى مجال القَراءة والكتابة ماريان وولف- «القراءة السريعة (أو التصفحية) هى النمط السائد الجديد». فهناك شريحة متزايدة من الناس لا يقرأون النصوص المطبوعة على الإطلاق، ويعترف كثيرون منهم بأنهم يجدون صعوبة بالغة فى القراءة المتعمقة، حتى فى الحالات التى يرغبون فيها حقًا بذلك.

وفى دراسة أجراها جون داير، من كلية دالاس اللاهوتية، حول القراءة الرقمية ذات الطابع التعبدى لدى المسيحيين الإنجيليين، ذكر أحد المشاركين: «بدا الأمر أشبه بتصفح بريد إلكترونى لإنجاز مهمة ما، بدلًا من كونه دراسة حقيقية لكلمة الله».

ما يغيب عن هذا النقاش هو حقيقة أن القراءة المتأنية والمتمعنة تنطوى على متعة حقيقية؛ فهى فى الواقع واحدة من الأنشطة الأكثر ارتباطًا بحالة من الانغماس الذهنى العميق تعرف بـ«التدفق» (flow).

هذا النوع من الاندماج، حيث يتوارى العالم الخارجى ويستحوذ العمل الأدبى على العقل بالكامل، يشبه إلى حد كبير حالة من النشوة الروحية. وتشير الأدلة التاريخية والدراسات العصبية على حد سواء إلى أن الكتب المطبوعة توفر بيئة ملائمة للوصول إلى هذه الحالة، بشكل أفضل مما تتيحه الشاشات الرقمية.

ويقول: لذا، أحاول ألا أنظر إلى القراءة كطبق من الخضروات، بل ككأس من النبيذ. فتمامًا كما أننا لا نحتسى نبيذًا أحمر عتيقًا لمجرد التخلص من المخزون الموجود، ينبغى ألا نقرأ لمجرد تقليص كومة الكتب المتراكمة على مكتبنا؛ ففى الرشفة المتأنية تكمن المتعة.

يقترح «هالدورف» ثلاثة أمور إذا أردنا استعادة ثقافة القراءة المزدهرة، فلن يكفى مجرد التخلص من جهاز واحد يشتت الانتباه؛ بل ينبغى علينا إعادة بناء الظروف التى تتيح القراءة بتركيز..

أولًا، حماية الكتاب المطبوع، فهو تقنية صممت خصيصًا لتعزيز التركيز؛ فهو يعرض النص بمعزل عن المشتتات، ما يتيح لنا الحفاظ على انتباهنا موجهًا نحو الصفحة.

وفى الوقت ذاته، تساعدنا سماكة الكتاب فى تقدير موقعنا داخل القصة أو الحجة المطروحة، وتمنحنا شعورًا بالمسافة التى قطعناها وما تبقى أمامنا، ما يبقينا على دراية دائمة بموضعنا فى النص. كما تدعم هذه الطبيعة المادية للكتاب عملية التذكر؛ فغالبًا ما نستحضر المكان الذى صادفنا فيه معلومة ما على الصفحة، سواء كانت فى جهة اليمين أو اليسار، أو فى جزء علوى منها أو سفلى.

ثانيًا، نحن بحاجة إلى مساحات تكون فيها القراءة هى القاعدة السائدة، حيث إننا غالبًا ما ننظر إلى التركيز باعتباره اختبارًا شخصيًا لقوة الإرادة، لكن الانتباه فى الواقع يتشكل بفعل الهندسة المعمارية، والأجواء المحيطة، والتوقعات الاجتماعية.

فنحن نتصرف بطريقة مختلفة داخل المكتبة عما نتصرف به فى مركز تجارى؛ لأن الأماكن تخبرنا بطبيعة الأنشطة التى تلائمها. يمكن للمكتبات، والمدارس، والمقاهى أن تتحول إلى ما أسماه شتاينر «بيوت القراءة»؛ وهى أماكن لا ينظر فيها إلى الصمت، والتمهل، والانغماس فى القراءة على أنها سلوكيات غريبة الأطوار.

ففى النرويج، بادر الباحث فى مجال الإعلام إسبن يتربيرج بتنظيم جلسات اختيارية تحت عنوان «اصمت واقرأ»، يجتمع فيها الطلاب فى غرف خالية من المشتتات الرقمية لينهمكوا فى القراءة الصامتة معًا. وهناك أيضًا مقاهٍ تطلب من زبائنها وضع هواتفهم جانبًا. وتوفر مثل هذه المساحات ملاذات مؤقتة بعيدًا عن التدفق الرقمى المستمر.

ثالثًا، لنعد بالقراءة إلى طابعها الاجتماعى. فعلى مر التاريخ، شهدت القراءة تجددًا مستمرًا بفضل المجتمعات. فعندما خيمت «العصور المظلمة» على العالم القديم، أطلق بنديكت النيرسى شرارة نهضة رهبانية أدت إلى تأسيس آلاف الأديرة وتخريج أجيال من القراء المتفانين.

وفى القرن التاسع عشر ساهمت الحركات الدينية، والحركة العمالية، ومجتمعات الأمريكيين من أصول إفريقية، وغيرها من الحركات الشعبية، فى تنظيم حلقات ربطت بين القراءة والعمل الجماعى. لم تكن الكتب ذات أهمية لمجرد قراءتها فحسب، بل لأن الناس كانوا يقرأونها معًا.

وتعد القراءة الجماعية اليوم مثالًا على كيفية تضافر الوسائط المطبوعة والرقمية معًا لتجديد تجربة القراءة؛ إذ تسهم نوادى الكتب عبر الإنترنت، ومواقع المعجبين، ومنتديات النقاش فى تعزيز مجتمعات أدبية لا يكتفى فيها القراء الشغوفون بمناقشة ما قرأوه فحسب، بل يعملون أيضًا على توسيع نطاق القصص من خلال تأليف أعمال أدبية مستوحاة منها، ما يعرف بـ«أدب المعجبين».

وفى الوقت ذاته، أسس بعض الطلاب ما يسمى بـ«نوادى اللوديين» (Luddite clubs)، حيث يحظر استخدام الأجهزة الرقمية، ويجتمع الأعضاء معًا للقراءة وتبادل الأحاديث.


جيسيكا

لا نعانى من صراع بين الفيديو والكتب.. بل من صراع بين «تدفق المحتوى» وبين «التركيز العميق»



3 الجانى الأكبر

يرى جيمس ماريوت، كاتب عمود فى صحيفة «ذا تايمز» اللندنية، مؤلف كتاب «العصور المظلمة الجديدة: موت القراءة وبزوغ فجر مجتمع ما بعد القراءة والكتابة»، أن ما نعيشه الآن يمثل التحول الثقافى الأهم فى عصرنا؛ حيث يفسح عصر الطباعة المجال لعصر الشاشات. ومع تلاشى عصر الطباعة، فإننا نواجه خطر العودة إلى ثقافة شفهية أكثر عرضة للتأثر بالشائعات، والنزعات القبلية، والسرديات التى تداعب العواطف، والتى سادت العالم قبل انتشار القراءة والكتابة. يشير «ماريوت» إلى انتصار المحتوى المرئى فى معركة الاستحواذ على انتباه الناس، موضحًا أن «الهاتف الذكى» هو الجانى الأكبر؛ إذ يشبّه دخول الهواتف الذكية إلى الثقافة البشرية بدخول «كائن غاز» إلى نظام بيئى هش، حيث «تذوى كل العناصر الأخرى وتندثر».

ويضيف أن هذه الهواتف تمثل «أكبر عملية سرقة للمعرفة من عامة الناس فى التاريخ». ويؤكد أنه بالمقارنة مع التقنيات الأخرى التى تعلى من شأن الصور على حساب الكلمات، فإن «الهواتف الذكية تشكل خطرًا أكبر؛ لأنها أكثر فاعلية فى افتراس انتباهنا»، وذلك بفضل «انتشارها المطلق»؛ فهى، على عكس التليفزيون ذى الشاشة المسطحة، يمكن اصطحابها إلى أى مكان. وأيضًا ما توفره الهواتف الذكية من مقاطع فيديو قصيرة، على منصات مثل «تيك توك» و«يوتيوب»، ذات الطابع الإدمانى؛ إذ يقول: «إذا كانت الطباعة قد منحتنا عصر التنوير، فإن الهواتف الذكية تبدو وكأنها تدشن عصرًا من (إلغاء التنوير)».

ويجادل بأن حالة التشتت المستمر تؤدى إلى ما يسميه «التبسيط الكبير»، الذى يعمل بشكل منهجى على إقصاء التعقيد والصعوبة من الثقافة المعاصرة، رغم أن هناك جوانب من التجربة الإنسانية لا يمكن التعبير عنها عبر قوائم، أو حبكات نمطية، أو جمل تقريرية مباشرة.

يرجع «ماريوت» جذور تآكل عادات القراءة إلى الانتشار السريع للتليفزيون فى خمسينيات القرن الماضى، محذرًا من مخاطر ذلك على مستقبل الكتب، وتهديد المؤسسات الديمقراطية التى ساهم انتشار القراءة والكتابة فى تأسيسها.

يقول: «فى عصر رفع فيه الترفيه إلى مصاف أسمى القيم، تذكرنا الكتب، خاصة الكتب الجيدة منها، بأن فى الحياة ما هو أبعد من ذلك. ومن المفارقات أن الهاتف الذكى قد يكون أفضل حجة وجدت على الإطلاق لصالح القراءة؛ فهو لم يثبت أن الكتب أصبحت بالية أو عفا عليها الزمن، بل أثبت أنها لا يمكن استبدالها بشىء آخر».

ويرجح «ماريوت» أن تزايد الوعى بـ«عصر ما بعد القراءة» سيؤدى إلى ظهور ثقافة قراءة تشبه إلى حد ما تلك المرتبطة باتجاهات اللياقة البدنية المعاصرة.

يقول: فى عالم قد تؤدى فيه بعض التقنيات إلى تدهور قدراتنا الإدراكية والإضرار بصحتنا النفسية، يمكن للقراءة أن تتحول إلى ممارسة نسعى إليها بوعى؛ ليس فقط لأنها ممتعة، بل لأنها مفيدة لنا أيضًا.



جانيت وينترسون: التكنولوجيا تحقق الآن ما سعت إليه الأديان



حنان عقيل

أصدرت الكاتبة الإنجليزية جانيت وينترسون 13رواية للكبار، إلى جانب مؤلفات غير روائية وقصص قصيرة وكتب للأطفال وسيناريوهات. وقد ظلّ المستقبل المحتمل للبشرية حاضرًا فى أعمالها الأدبية منذ ما لا يقل عن 15 عامًا. ففى روايتها «آلهة الحجر» (2007)، تخيّلت عالمًا أعقب كارثة مناخية، يعيش فيه البشر والروبوتات من دون أن تطالهم الشيخوخة. وقبل صدور كتابها «12 بايت»، عادت إلى هذه الأسئلة فى روايتها «فرانكشتاين: قصة حب» (2019)، التى تتنقل بين إعادة تخيّل الصيف الذى كتبت فيه مارى شيلى روايتها الشهيرة «فرانكشتاين»، وتتبع رحلات طبيب متحول جنسيًا فى عالمنا المعاصر، بين علماء التجميد بالتبريد والروبوتات المدعومة بالذكاء الاصطناعى.

فى حوارها مع صحيفة «الجارديان»، تتناول «وينترسون» التحولات التى يفرضها الذكاء الاصطناعى على علاقتنا بالعمل والتعليم والإبداع، محذّرة من أن الخطر الأكبر لا يكمن فى التكنولوجيا فى حد ذاتها، وإنما فى الأفكار القديمة التى تحكم توظيفها، وفى تركيز السلطة والثروة فى أيدى قلّة. وفى مواجهة هذه الاحتمالات، تدافع عن استعادة مركزية الإنسان، وعن دور الفنون والعلوم الإنسانية فى تنمية الخيال والتفكير المستقل، بوصفهما من أهم ما يمكن أن يحمى إنسانيتنا فى المستقبل.





1 منعطف حاسم

ترى «وينترسون» أننا نقف عند منعطف حاسم فى تاريخ النوع البشرى. فقبل الثورة الصناعية كان التغيير محكومًا بالعملية البطيئة للتطور الطبيعى، إلى أن بدأ البشر يتدخلون على نطاق واسع فى مسار الطبيعة، فى لحظة شكّلت نقطة تحول فاصلة. ثم جاء ظهور الحوسبة قبل نحو ٧٠ عامًا ليضيف مرحلة جديدة إلى هذا المسار. واليوم، يمثل الذكاء الاصطناعى، الذى تفضل «وينترسون» تسميته «الذكاء البديل»، الخطوة التالية، بل «قفزة تطورية» على حد تعبيرها: «هذا ما يحدث بالفعل. فالذكاء الاصطناعى يتجاوز بكثير مجرد كونه أداة».

من هذا المنطلق، ترى «وينترسون» أن فهم ما يجعل الإنسان إنسانًا، وتحديد السمات التى لا يمكن اختزالها أو الاستغناء عنها فى طبيعته، ينبغى أن يكون فى صميم تعاملنا مع هذا التحول، وأن يشكل معيارًا للحكم على عواقبه وما قد يترتب عليه من نتائج إيجابية أو سلبية. وتشمل هذه السمات المشاعر والخيال، فضلًا عن الحصيلة التى راكمتها البشرية عبر قرون من التأمل فى الذات، ومحاولة فهم هويتها وما أنجزته.

تبدو «وينترسون»، فى معظم الأحيان، متفائلة بالإمكانات التى يتيحها هذا التحول. فهى تتصور علاقة مغايرة بالذكاء الاصطناعى، يصبح فيها نظامًا قادرًا على تحليل مختلف جوانب الحياة بسرعة كبيرة، من وسائل النقل والمرافق العامة إلى سوق العمل وساعات العمل، وأن يطرح أسئلة جوهرية عن احتياجات البشر وما يمنح حياتهم الرضا والمعنى. وتشرح هذا التصور قائلة: «أن يتحاور الإنسان مع نظامه الذكى، فيتولى النظام فحص كل شىء، وبسرعة هائلة. سيدرس وسائل النقل والمرافق العامة، وسوق العمل، وساعات العمل، ويسأل: ما الذى يجعل هؤلاء الكائنات الغريبة، التى تُسمى البشر، ينجحون؟ وما الذى يحبونه؟ وهل ظلوا يحبونه على الدوام؟ يمكننا أن نفعل ذلك انطلاقًا من رؤية يوتوبية حقيقية، ونقول: حسنًا، سنجعل الأمور أفضل».

وتعتقد أننا نعيش لحظة مفصلية تضع البشرية أمام اختيار مصيرى، على غرار ما واجهته إبان الثورة الصناعية انطلاقًا من سؤال: أى مستقبل نريد أن نبنى؟

غير أن تجربة الثورة الصناعية تكشف عن أن التحولات الكبرى لا تضمن بالضرورة توزيع ثمار التقدم على نحو عادل. فقد أفضى اختلال توزيع مكاسبها إلى عالم تركزت فيه ثروات غير مسبوقة لدى قلة، بينما واجهت الأغلبية مستويات قاسية من البؤس. ويرى كثيرون أن هذا السيناريو يتكرر بالفعل مع تداعيات الذكاء الاصطناعى، وإن كانت عواقبه المحتملة قد تتجاوز بكثير ما شهدته المرحلة الصناعية؛ إذ يُخشى أن يسهم فى نشوء طبقة دنيا دائمة، محرومة من الفرص، وأن يترك قارات بأكملها خارج مسار التقدم، مع تجريدها من مصادر الدخل التى تعتمد عليها حاليًا. يضاف إلى ذلك العبء البيئى المتزايد لمراكز البيانات، فى وقت لم يعد فيه الكوكب يحتمل مزيدًا من الضغوط على موارده.

2 لا ديستوبيا حتمية

تصر «وينترسون» على أن المشكلة ليست فى الذكاء الاصطناعى، وإنما فينا نحن، إذ تقول: لا توجد ديستوبيا حتمية، فإذا سارت الأمور على نحو خاطئ فسيكون ذلك نتيجة أفكار بالية أُسقطت على واقع جديد كليًا. وتوضح موقفها قائلة: إن الاعتقاد بأن العمل الذى لا معنى له، والذى لا ينتهى، مفيد للروح، ضرب من جنون القرن التاسع عشر، صُمم لإبقاء الناس فى مواقعهم، ومعظم مخاوفنا بشأن تأثير الذكاء الاصطناعى على الوظائف تعود فى النهاية إلى الخيارات السياسية والاقتصادية التى سيتخذها أصحاب السلطة، تمامًا كما فعلوا إبان الثورة الصناعية.

لا يعنى ذلك أنها تتبنى تفاؤلًا أعمى؛ فهى تدرك أننا، بالفعل، نسير على الطريق نحو إهدار هذه الفرصة التى تتيح لنا تغيير علاقتنا بعالم العمل تغييرًا جذريًا بسبب أصحاب السلطة الذين لا يزالون يستخدمون نماذج اقتصادية عفا عليها الزمن، ولم تعد صالحة للتعامل مع واقعنا الراهن.

ولا تقف المشكلة عند حدود هذه النماذج الاقتصادية القديمة، القائمة على مبدأ الغلبة للأقوى، والتى تبرر الوسائل بالغايات تحت شعار «العقلانية». فالأمر يمتد أيضًا إلى الافتراضات الخاطئة والأحكام المسبقة التى تتشبع بها النماذج اللغوية الكبيرة خلال تدريبها، لتصير جزءًا من بنية الذكاء الاصطناعى نفسه، وينطبق ذلك كذلك على خلفيات مطورى هذه التكنولوجيا، وشخصياتهم، والتصورات الأخلاقية التى تحكم رؤيتهم للعالم.

3 الحياة داخل عوالم الخيال العلمى

ترى «وينترسون» أننا نعيش اليوم داخل عوالم كتب الخيال العلمى التى قرأها الرجال الذين يحكمون العالم عندما كانوا فى الثالثة عشرة من أعمارهم، إذ تقول: أصبحنا جميعًا الآن تحت الأغطية مع هؤلاء الصبية، وهم يضيئون الكتب بمصابيحهم اليدوية، والمشكلة أنهم لم يقرأوا تلك الكتب باعتبارها تحذيرات تدعو إلى الحفاظ على أفضل ما فينا، وإنما قرأوها مثل كتيبات إرشادية للتنفيذ، وهذا أمر مرعب بالتأكيد.

وتلفت إلى أن القائمين على وادى السيليكون استلهموا من أدب الخيال العلمى فكرة جوهرية، تتمثل فى تجاوز حدود الجسد البشرى ومغادرة كوكب الأرض. وهى فكرة تثير اهتمامها، انطلاقًا من وعيها بأن مفهوم الإنسانية، بمعناه الفلسفى الذى يجعل الإنسان وإدراكاته وجسده محورًا لكل شىء، مفهوم حديث نسبيًا فى التاريخ.

وعندما يُقال إن الآلات مجرد أدوات لا يمكن بناء علاقات معها، ترد «وينترسون» بأن مليارات البشر يقيمون بالفعل أعمق علاقاتهم مع كيان غير بيولوجى، هو الإله الذى يؤمنون بوجوده فى السماء. وتقول: «أليس هذا ما دأب البشر على فعله دائمًا؟ نحن مهيأون تمامًا لعدم القلق بشأن كون البيولوجيا هى كل ما يحدد وجودنا. ولهذا اختُرعت الأديان؛ التى جاءت لتقول لنا إن هذا العالم ليس كل شىء، وإن هذه الحياة ليست النهاية، وإنما مجرد مرحلة انتقالية».

ومن هنا يأتى سؤال محاورها: هل نصنع آلهتنا بأيدينا حرفيًا؟ تجيب «وينترسون»: «بالتأكيد، ما تفعله التكنولوجيا الآن هو ما سعت إليه الأديان طوال الوقت»، أى البحث عن حل لمشكلة الموت. وتلفت إلى أن الدين والعلم ظلا، منذ عصر التنوير، يطرحان سؤالًا مشتركًا: هل الوعى مقيد بالمادة؟ ظل الدين يجيب بالنفى، بينما تمسّك العلم بالإجابة المعاكسة، لكنه اليوم، على حد تعبيرها، بدأ يعيد النظر فى هذا الموقف.

تبدو المفارقة أن السعى التكنولوجى إلى تجاوز حدود الوجود الإنسانى يتزامن مع صعود حاجة جديدة إلى الإيمان بالتكنولوجيا، وبالمستقبل الذى تعد بصناعته، وبالأشخاص الذين يتولون بناءه، وبالتنبؤات التى تتأرجح بين وعود الفردوس اليوتوبى ونذر الجحيم. وفى هذا الصدد، يبدو مطورو التكنولوجيا أشبه بكهنة جدد يحتكرون المعرفة، ويتحكمون فى الوصول إلى أسرار ما يجرى بالفعل.

4 سمات تجعلنا بشرًا

مؤخرًا قالت دانييلا أمودى، رئيسة شركة «أنثروبيك»، والحاصلة على شهادة فى الأدب، إن دراسة العلوم الإنسانية ستصبح أكثر أهمية من أى وقت مضى، لأن السمات التى تجعلنا بشرًا ستزداد أهمية، لا العكس.

يكتسب هذا الرأى أهمية خاصة فى ظل التراجع الحاد الذى تشهده العلوم الإنسانية فى المملكة المتحدة. ففى العام المنتهى فى ديسمبر ٢٠٢٤، فُقدت أربعة آلاف وظيفة فى مجالات العلوم الاجتماعية والإنسانية والفنون، وأعلنت جامعة «إكستر» عن عزمها إلغاء ١٥٠ وظيفة، بما يؤثر فى ثمانية من كل عشرة أكاديميين بكلية العلوم الإنسانية والفنون والعلوم الاجتماعية، فيما أعلنت جامعة «نوتنجهام»، فى الشهر التالى، عن وقف برامجها فى اللغات الحديثة والموسيقى. ووفقًا لتقرير نشرته الصحيفة، باتت العلوم الإنسانية مهددة بالاندثار الكامل فى بعض الجامعات.

5 لماذا ينبغى الحفاظ على العلوم الإنسانية؟

قد تكمن إحدى الإجابات فى أنها تساعد الإنسان على فهم جذوره وتكوين تصور عن هويته، وهما أمران باتا يواجهان تهديدًا متزايدًا فى ظل الاعتماد المتنامى على الذكاء الاصطناعى.

وفى هذا السياق، نقلت مجلة «نيويورك» عن أحد الأساتذة، تعليقًا على وصول الدفعة الأولى من الطلاب الذين نشأوا فى ظل الذكاء الاصطناعى إلى مؤسسات التعليم العالى، قوله: «ستتخرج أعداد هائلة من الطلاب الجامعيين حاملين شهادات، ثم ينضمون إلى سوق العمل وهم، فى حقيقة الأمر، أميّون؛ سواء بالمعنى الحرفى للكلمة، أو بمعنى افتقارهم إلى المعرفة التاريخية، وجهلهم بثقافتهم، فضلًا عن ثقافات الآخرين».

كما خلص تقرير صادر عن معهد ماساتشوستس للتكنولوجيا إلى أن هذا الوضع ينذر بتآكل القدرة على التفكير والتحليل المستقلين، مع إحلال الذكاء الاصطناعى تدريجيًا محل الإنسان فى أداء هذه المهام.

وثمة سبب آخر لأهمية العلوم الإنسانية، يتعلق بالمهارات الذهنية التى تنميها؛ بدءًا من القراءة والفحص النقدى لما نقرأ، مرورًا بتحليل الأفكار، وصولًا إلى صياغة حجج متماسكة والدفاع عنها. فمحاولة تحويل الحدس والأفكار إلى نص مكتوب تدفع الإنسان إلى اكتشاف ما يفكر فيه وكيف تتشكل أفكاره، وتمنحه فى الوقت نفسه قدرة أعمق على فهم طرائق تفكير الآخرين.

وتتفق «وينترسون» مع هذا التصور؛ فقد درست الأدب الإنجليزى فى جامعة أكسفورد، وعملت أستاذة للكتابة الإبداعية الجديدة بجامعة مانشستر لمدة ١٤ عامًا، إلى جانب تدريس مقرر فى الإبداع قائم على التفكير الحر. ومع ذلك، توجه انتقادات حادة إلى جوانب عديدة من نظام التعليم الحالى، قائلة: «ربما يكون هذا رأيًا مثيرًا للجدل، لكننى أعتقد أن التعليم العالى يحتاج إلى إعادة هيكلة شاملة تبدأ من القمة. لا أرى أن النظام بصورته الحالية قابل للاستمرار، ولا أعتقد أنه يحقق الأهداف المرجوة منه».

وتفسر موقفها قائلة: «لدينا سوق لا تعرف حقًا الغاية من التعليم. هل الهدف منه تأهيل الناس للوظائف؟ أم تحقيق النمو الشخصى؟ هناك أيضًا كثير من برامج التعليم العالى عديمة القيمة، التى لا تقدم أى مساعدة حقيقية».

من هنا، تدعو «وينترسون» إلى إعادة النظر فى الغاية من التعليم، وطرح سؤال جوهرى: «ما الذى يظل حكرًا علينا، ولا تستطيع الآلات أداءه على نطاق أوسع، وبكفاءة أعلى، وسرعة أكبر، وقوة أكبر؟». وترى أن هذا هو السؤال الذى ينبغى أن ينطلق منه التفكير فى مستقبل التعليم العالى، بدلًا من الاكتفاء بالتساؤل عن الوظائف التى تختفى أو المقررات التى لم تعد تجذب الطلاب. وتنوه بأهمية طرح الأسئلة حول: «ما نوع البشر الذين سيحتاج إليهم العالم فى المستقبل؟ وما الغاية من وجود الإنسان؟ وماذا سنفعل بأنفسنا؟».

تعيد هذه الأسئلة، حسب «وينترسون»، الاعتبار إلى مسألة تنمية العقل وحمايته، وتؤكد أن «التعليم القائم على النزعة الإنسانية ضرورة لا غنى عنها»، وأن وضع الإنسان فى مركز العملية التعليمية يقتضى تغيير الطريقة التى نعلّم بها الأطفال منذ البداية، بإعطاء الأولوية للإبداع واللعب وحل المشكلات والتفكير. فالتفكير متعة فى حد ذاته، وكذلك الفنون، لأن الإنسان كائن مبدع بطبيعته. وتقول: «أرونى طفلًا لا يرغب فى سماع حكاية، أو أداء رقصة، أو رسم صورة، أو تخيل صديق وهمى. هذه الأمور ليست مفروضة علينا من الخارج، ولا تنطوى على أى نزعة نخبوية؛ إنها جزء من طبيعتنا».

ولا تدعو «وينترسون» إلى إهمال التخصصات العلمية والمهنية، وإنما إلى استعادة قيمة المعرفة متعددة المجالات. وتوضح: «بالطبع، سيتخصص كل منا فى مجال معين؛ فنحن بحاجة إلى الأطباء والكيميائيين، لكننا نحتاج أيضًا إلى ما كان يُطلق عليهم قديمًا الأشخاص متعددو المعارف، الذين يمتلكون ثقافة واسعة ومتوازنة. فكل شىء مثير للاهتمام، يولد البشر بقدرات ذهنية كبيرة، لكننا فى معظم الأحيان لا نستخدمها».

ولا يتوقف تصورها لدور الثقافة عند حدود التعليم النظامى؛ إذ تقترح إفساح المجال أمام الفنانين والمثقفين ذوى التأثير العام، وإشراكهم فى مختلف مستويات المجتمع. وكما تكتب فى كتابها «١٢ بايت»: «الفنون ليست مجرد صناعة للترفيه وقضاء أوقات الفراغ. لقد كانت الفنون دائمًا ساحة لمواجهة الواقع بالخيال والعاطفة، وسلسلة متواصلة من الابتكارات والإبداعات. إنها القدرة على التفكير بطرق مختلفة، والاستعداد لتغيير فهمنا لأنفسنا، ومساعدتنا على أن نصبح أكثر حكمة وتأملًا وأقل خوفًا. فالفنانون يصنعون شيئًا من لا شىء كل يوم».

> الذكاء الاصطناعى قد يترك قارات بأكملها خارج مسار التقدم مع تجريدها من مصادر الدخل التى تعتمد عليها فضلًا عن العبء البيئى المتزايد لمراكز البيانات



نعيش اليوم داخل كتب الخيال العلمى التى قرأها الرجال الذين يحكمون العالم فى الثالثة عشرة من أعمارهم



كفٌّ تمرّ ببطء على جسد غادره الدفء، تكسر سكون الغرفة الضيقة، ثم همسٌ لا يعرف أحدٌ إن كان يصل، وبكاءٌ محتجز خلف باب مغلق، وضجيج شارع يواصل حركته المعتادة كأن شيئًا لم يكن. فى تلك الخلوة لا يُسأل الميت عن شىء، لكن الجميع يعتقدون أنه يسمع. خلف هذا الباب يقف حارس العتبة الغامضة: غاسلٌ أو غاسلة، يدٌ تعرف الجسد أكثر مما تعرفه الكلمات، وقلبٌ يتآلف مع الموت يومًا بعد يوم. عملٌ لا يُرى، ولا يُذكر غالبًا، ويحمل فى داخله خليطًا من هيبة الموت، وثقل الأسرار، ورهبة التفاصيل التى لا تُقال.

المجتمع يقدّس الموتى، لكنه كثيرًا ما يبتعد عمن يعتنون بهم. يُطلب من الغاسل أن يكون صامتًا، رحيمًا، قويًا، غير منزعج من الرائحة أو الدم أو الخوف؛ ثم يعود إلى بيته، حاملًا معه أثر الماء، وكأن الموت لم ينتهِ عند الباب.

بين برودة الجسد ورعشة الأصابع، يتوارى عالم غاسلى الموتى؛ أولئك الذين يحملون المدينة على أكتافهم كل يوم، يجهّزون الراحلين فى صمت، بينما تظل حكاياتهم، مخاوفهم، وصماتهم الاجتماعية عالمًا منسيًا.

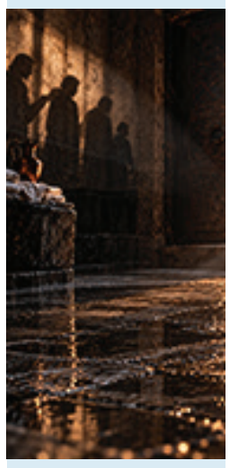


هبة المنسى

المغسلون

العالم السرى لحارس الجثث الأخير

الوراثة تصنع أحيانًا حراسًا لهذه البوابة الوجودية فهناك عائلات تشكلت ذاكرتها حول المهنة وأدواتها وأسرارها



يقف الغاسل على حافة الوداع كحارس للذاكرة الأخيرة على منضدة التطهير يد تمسح غبار الدنيا وأخرى ترد الجسد إلى سكونه الأول

1 أثر الكف

المقاعد الخشبية فى باحة المغسلة تتنفس الانتظار، وتكتسب قسوتها من برودة الطقوس الحتمية التى تجرى بالداخل. يدخل المرء إلى هذا العالم محفوفًا برهبة غامضة، تنفرط عند أول ملامسة حية لجلد بارد استسلم لسكينة الرحيل. الغاسل إنسان عادى، استدرجته الأقدار أو دفعه واجبه الدينى ليكون شاهدًا يوميًا على الفناء، فيتعلم تدريجيًا ضبط ارتعاشة أصابعه الأولى.

فى ركن منزوٍ من مدينة قديمة، يقف «عم عبدالحميد» أمام منضدة الرخام الرمادية، مستعيدًا حكاية خطوته الأولى قبل ثلاثين عامًا. كان ليل المدينة مطيرًا يلف الأزقة بسواد كثيف، عندما طرقت باب بيته يد مرتجفة تطلب نجدة عاجلة لجثمان رجل وحيد مات بغتة. هرع الشاب وقتها بلا وعى، حاملًا دلوه وقماشه الأبيض، ليجد نفسه وجهًا لوجه مع هيبة السكون الأخير. تيبست يداه فوق صدر المتوفى، وتسمر مكانه لدقائق طالت كأنها دهر، قبل أن تتردد فى أذنيه وصية قديمة لجدته عن ستر الآدميين وتطييب خاطر الراحلين. مسح دموعه الصامتة، وسكب الماء برفق دافئ، ومنذ تلك الليلة الماطرة وهب أصابعه لخدمة عابرى العتبة الأخيرة. يسرد الرجل الخمسينى اليوم تجربته بنبرة يمتزج فيها الشجن باليقين، نافيًا تمامًا فكرة تبلّد المشاعر أو موت الحساسية الإنسانية تجاه الفقد؛ فالدموع التى يخبئها تحت جفونه مع كل جثمان جديد تنبئ بأن قلب الغاسل يظل غضًا، يتألم بالصمت ويخزّن ملامح المصائب دون أن يفقد قدرته على التعاطف.

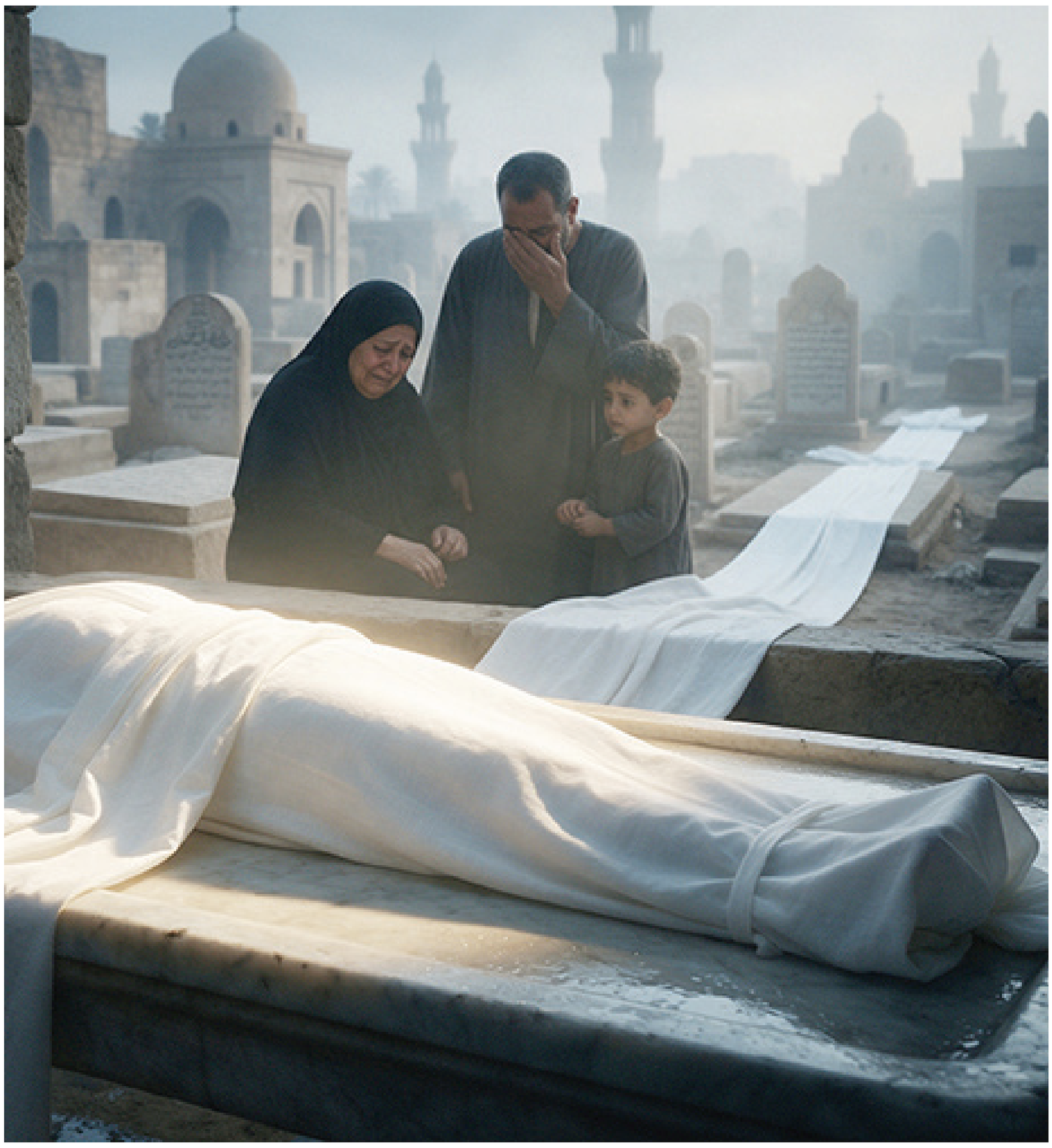
غير أن الرهبة الأولى لا تُترك دائمًا للمصادفة أو للمواجهة المباغتة مع الجثمان. فهناك من يتعلم كيف يقترب من الجسد قبل أن يواجهه فى لحظته الأخيرة. تروى الإعلامية المصرية حنان البهى أنها تلقت أصول غسل الموتى على يد منى صلاح، التى بدأت تعليمها باستخدام دمية، بعيدًا عن رهبة التجربة الحقيقية. ظل الخوف حاضرًا رغم التدريب، إلى أن وضعتها حماتها أمام اختبار لم تكن مستعدة له؛ إذ طلبت منها، وهى على فراش الموت، أن تتولى غسلها بنفسها. وجدت حنان نفسها أمام مسئولية انتقلت من حدود التعلم النظرى والتدريب على الدمية إلى ملامسة جسد تعرف صاحبته، قبل أن تواصل بعد ذلك المشاركة فى مجموعات تطوعية لغسل النساء المتوفيات فى المستشفيات والمراكز.

الوراثة تصنع أحيانًا حراسًا لهذه البوابة الوجودية، فهناك عائلات تشكلت ذاكرتها حول المهنة وأدواتها وأسرارها. فى السيدة زينب، تحتفظ عائلة الجبارونى بتاريخ يمتد لأكثر من مائة عام فى أعمال تجهيز الموتى، حيث كان الجد الأكبر مسئولًا عن غسل وتكفين موتى القصور الملكية فى عهد الملك فؤاد والملك فاروق، ثم توارث الأبناء المهنة، حتى أصبح الحاج حسنى الجبارونى أحد أشهر الوجوه المرتبطة بها. وقد تعبر الخبرة حدود النسب لتنتقل بين زوجين يجمعهما العمل نفسه؛ فالعربى، المعروف فى دمياط باسم «العربى المشرحة»، علّم زوجته السيدة سعدية أصول المهنة، لتعمل بدورها فى غسل النساء المتوفيات منذ نحو عشرين عامًا فى دمياط وقراها.

خطى التعلّم الأولى لا تولد من نصوص جامدة، إذ تتحرك عبر ممارسات يومية حية يتقاطع فيها الجسد مع رمزية الرحيل؛ تراقب العين أصابع الأكبر سنًا وهى تسكب الماء وترتب الكافور، فينتقل طقس العبور من جيل إلى جيل بلا خطب أو كراريس تعليمية. فمن خلال المعايشة يتلقى الغاسل أسرار التعامل مع الأطراف المتصلبة، وكيفية تحريك الجسد برفق، وحفظ ستره وخصوصيته، من معلم أقدم يراقبه بخوف وحرص، قبل أن يطلق يده منفردة فى العتمة. ويشير «دليل كامبريدج لأنثروبولوجيا الموت» إلى أن رعاية الراحلين معرفة تتشكل من المعايشة اللصيقة بأدوات الغسل وسلوك الأجساد المستسلمة؛ وهى رؤية تتقاطع مع ما رصده الباحث السيد الأسود فى دراسته الأنثروبولوجية عن الريف المصرى، حيث تناول انتقال الخبرة داخل الجماعة المحلية، وما يرتبط به من روابط عائلية واجتماعية.

اليد التى ألفت ملامسة الجلد البارد لا تدّعى امتلاك سر الموت، ولا تزعم فك طلاسم الغياب الأكبر. تنحصر حكمة الأصابع المجرّبة فى القدرة على إتمام الواجب الأرضى الأخير تجاه

المغسلون



إنسان سلبته الأقدار القدرة على التعبير عن رغبته، أو حماية خصوصيته، أو الاستتار عن عيون الفضوليين. أمام رخامة التجهيز، يلوذ الغاسل بالصمت المطبق، ممارسًا طقسه كعهد أخلاقى رفيع، ينطلق من يقين عميق بأن كرامة الإنسان لا تتبخر مع خروج أنفاسه الأخيرة، وتظل كامنة فى خلايا جسده، حتى لحظة ملاقاة التراب.

2 ثقل الألفة

يدور المفتاح فى قفل الباب الخارجى بصرير مألوف، معلنًا العودة إلى الدفء البيتى بعد نهار طويل انقضى فى ممرات الموتى. يخلع المغسل رداءه الميدانى ويتجه إلى ردهة المنزل حيث تستقبله أصوات الحياة المعتادة؛ حساء يُعد فى المطبخ، وتلفاز مفتوح، ورسالة معلقة على شاشة الهاتف تنتظر جوابًا. يحاول الانخراط فى التفاصيل الصغيرة، متناسيًا المسافة الشاسعة التى تفصل بين جسد بارد جهزه للتراب قبل ساعة، وبين ضجيج حى ينبض بالحركة وكأن الفناء مجرد فكرة بعيدة لا تخص أحدًا.

بيد أن تلك المسافة لا تُقطع دائمًا بمجرد مغادرة غرفة التجهيز؛ فبعض المشاهد تظل عالقة فى الذاكرة، وتجد طريقها إلى النوم، حيث يستعيد العامل تفاصيل ظن أنه تركها خلفه. تروى المغسلة الكويتية «أم بدر» أن بدايتها مع المهنة كانت محاطة بالخوف، وأن الشهرين الأولين كانا الأصعب عليها، إذ ظلت صور الجنائز تطاردها فى أحلامها، وتستعيد فى نومها ملامح الأجساد التى تعاملت معها. لم يتبدد الخوف دفعة واحدة، لكنه أخذ يتراجع مع الممارسة، ومع اكتسابها القدرة على الثبات وأداء مهمتها رغم الارتباك الذى رافق بدايتها.

على الضفة الأخرى، قد لا تكفى سنوات طويلة من العمل أحيانًا لتبديد رهبة بعض المشاهد. فالحاجة فضيلة راجى، المغسلة التى أمضت أكثر من أربعة عقود فى تجهيز الموتى بمحافظة قنا، احتفظت بخوف خاص من جثامين ضحايا الحوادث داخل المشارح. تروى أنها ذهبت أكثر من مرة لتغسيل متوفين فى مشرحة المستشفى، وعادت محمّلة بمشاعر الخوف وعدم الاطمئنان، حتى طاردتها الكوابيس وقررت ألا تكرر التجربة. فالألفة مع الموت تظل نسبية، واليد التى اعتادت تجهيز الراحلين قد ترتبك أمام جثمان بعينه.

وقد تناولت دراسة الباحثة غلوريا جوديتى ورفاقها، المعنونة «التعرض للموت والفقد: تحليل للرفاه النفسى والمهنى لعاملى الجنائز والمقابر»، هذه الآثار النفسية والمهنية للتعرض المتكرر للموت، استنادًا إلى استبيانات شملت ٢٠١ من العاملين فى القطاع. وأشارت إلى ما يبذله هؤلاء من جهد للفصل بين مشاهد العمل وحياتهم الخاصة، وإلى أهمية إدارة الانفعالات بوصفها مهارة نفسية تحمى العامل من انتقال وطأة التجربة إلى علاقاته وبيئته المنزلية، حتى وهو يحمل فى ذاكرته صورًا لا تنتهى بانتهاء ساعات العمل.

الاقتراب المتكرر من حافة الغياب لا يبلّد المشاعر بالضرورة؛ فقد يهب ممارسه وعيًا يجعله أكثر تشبثًا بالتفاصيل اليومية، فيرى فى صحة الجسد وحركته هبة تستحق الاحتفاء، وربما يكتسب من ملامسة خط النهاية نوعًا من التصالح الوجودى الهادئ، يخفف من الفزع البدائى الذى يسكن اللا وعى الجمعى. فاليد التى أغلقت أعين الراحلين برفق تدرك أن اللحظة العادية هى كل ما يملكه الأحياء قبل رحيل الضوء.

3 حتى الموت له طبقاته

للموت عتبة واحدة، لكن الطريق إليها تضبطه أحيانًا فوارق الحياة ذاتها. فبينما تستطيع أسرة أن تحيط رحيل عزيزها بكل ما تمنحه الوفرة من مظاهر العناية، تختار كفنًا من القطن السوهاجى المحلّى بالمسك، وتستأجر سيارة نقل حديثة مكيفة، وتُعد سرادق عزاء يتسع للمئات، تقف أسرة أخرى أمام قائمة طويلة من الاحتياجات، تحسب ثمن الكافور والقطن، وتبحث عمن يعينها على تدبير أبسط مستلزمات الغسل والدفن، وربما تنتظر أن تفتح لها مقبرة صدقة أبوابها ليوارى فيها جثمان فقيدها.

داخل هذا التوازى السردى يقف الغاسل شاهدًا حيًا على التفاوت الاقتصادى عند اللحظة التى يُفترض أن تتساوى فيها المصائر؛ إذ تظل تفاصيل الوداع محكومة بما تركته الحياة فى أيدى أصحابها من مال، وبما تتيحه لهم ظروفهم من اختيارات. ومن عمق واحة «القصر» بمحافظة الوادى الجديد، ترصد دراسة فارس خضر شاذلى جانبًا من التحولات التى طالت طقوس الموت وأدوار القائمين عليها، وكيف تبدلت أدوات الغسل التقليدية فى القرية المعزولة، وقادت الروابط العائلية أشخاصًا بعينهم لاعتلاء خشبة المغسل مدفوعين بطلب الأجر أو تلبية نداء الواجب المشترك. كما تكتسب هذه الصورة بعدًا تاريخيًا حين نضع إلى جوارها المشاهدات الإثنوغرافية التى سجلتها الباحثة وينفريد بلاكمان فى كتابها «فلاحو مصر العليا»، حيث دونت فى عشرينيات القرن الماضى طقوس الجنائز فى صعيد مصر، وما أحاط بتجهيز الموتى من أعراف وروابط اجتماعية منحت القائمين على الطقس مكانة خاصة داخل الجماعة.

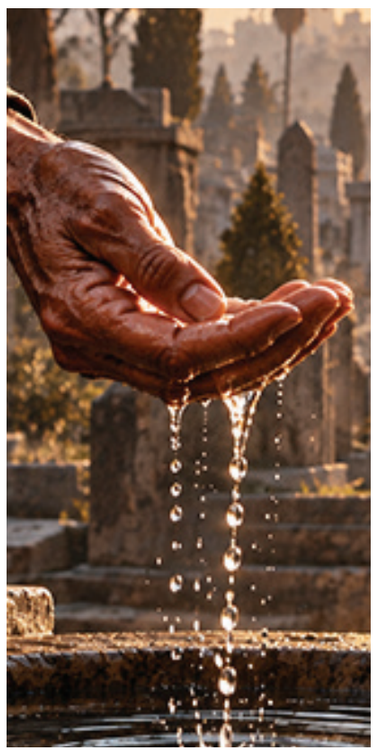
بدورها، تتشابك دوافع الوقوف أمام منضدة الغسل مع قدرات أصحابها المالية؛ فهناك من يتخذها موردًا للرزق، ومن يجد فيها بابًا للثواب، ومن تجمع تجربته بين ضرورة العمل ونداء الواجب. وتتفاوت المبالغ التى يحصل عليها الغاسلون من أسر المتوفين تبعًا لأحوال هذه الأسر وإمكاناتها، فتتسع فى بعض الحالات وتضيق فى أخرى، إذ يبقى المقابل المادى محكومًا بظروف كل حالة وما يقدمه أهل الراحل. أما المتطوعون فى القرى فيؤثرون أداء المهمة دون أجر، مستندين إلى قناعتهم الدينية ورغبتهم فى خدمة أبناء جماعتهم.

لكن المهنة لم تبقَ بمنأى عن تبدلات الزمن؛ فمع اتساع المدن، دخل الموت بدوره سوق الخدمات، وبدأت مأسسة الطقوس الجنائزية عبر شركات تتولى تجهيز الراحلين ونقلهم وترتيب مراسم وداعهم، وفق باقات تتفاوت كلفتها باختلاف ما تتيحه القدرة المادية للأسر، لتتداخل لقمة العيش مع معنى الخدمة، وتتأرجح كفة اليد التى تؤدى طقسًا بالغ الحساسية بين احتياجها إلى المقابل وإيمانها بقيمة ما تصنعه.

وتختبئ خلف تواضع الأجر تفاصيل مهنية تكتمل قيمتها عند اقترانها بالأمانة الإنسانية الخالصة، لا بما يصل إلى يد الغاسل. فالمهنة تكتسب نبلها الاستثنائى من كونها خط الدفاع الأخير عن خصوصية الكائن البشرى قبل ذوبانه فى التراب، فثمة حالات تتطلب تدخلًا مهاريًا من نوع خاص؛ كجروح الحوادث الغائرة، وبقايا العمليات الجراحية، حيث تستدعى مواضع الإصابة حرصًا فى ستر الندوب ورفقًا يحفظ للجسد حرمته ويصون ما تبقى.

ومع ذلك يظل الغاسل يواجه تفاوتًا فى تقدير عمله، مثلما يواجه تفاوتًا فى المقابل الذى يحصل عليه، تتشكل مكانته على حافة دقيقة بين التبجيل والتهميش. وربما كانت هذه إحدى طبقات الموت الخفية؛ أن تنتهى الفوارق عند الجسد المسجّى فوق الرخام، بينما تبقى ممتدة فى حياة اليد التى تولت تجهيزه، وفى الأجر الذى تتقاضاه، والمكانة التى يمنحها لها المجتمع.

> الاقتراب المتكرر من حافة الغياب لا يبلّد المشاعر بالضرورة فقد يهب ممارسه وعيًا يجعله أكثر تشبثًا بالدقائق العادية



4 خارج الكادر

ينزع الخيال الإبداعى الغاسل من هامش الحكايات اليومية ليضعه فى قلب المعادلة الفلسفية والجمالية، مستخدمًا ملمس الرخام ومنظر الأكفان لإعادة قراءة شروط الوجود البشرى. ففى رواية «وحدها شجرة الرمان»، للروائى سنان أنطون، يطل الشاب البغدادى «جواد» كشخصية أدبية مركبة تمزقها الهوية وتنازعها الأحلام المجهضة.

وسط مناخ كابوسى مثقل بالحرب والعنف، يرث الفتى مهنة غسل الموتى وتكفينهم عن أبيه رغمًا عن إرادته، بينما تسكن وجدانه رغبة عارمة فى ممارسة فن النحت والمشى وراء خطوط المنحوتات الحية. وتفتح الباحثة سامية حسن الطاهر إدريس فى ورقتها النقدية نافذة سردية لفهم الأبعاد الديستوبية فى الرواية وما يخلقه تداخل الفضاء الجنائزى مع واقع الحرب العراقية من ظلال خانقة تحاصر الشخصية وتدفعها إلى مواجهة مصير لم تختره.

وعلى مسافة بعيدة من بغداد، ينسج المخرج اليابانى يوجيرو تاكيتا، فى فيلم «Departures»، مقاربة بصرية مغايرة، تبدأ من انكسار حلم فنى؛ إذ يفقد عازف تشيلو مكانه فى الأوركسترا، لتقوده المصادفة البحتة نحو وظيفة «النوكانشى»، وهو القائم على تجهيز المتوفين ووضع مساحيق التجميل فوق وجوههم أمام عائلاتهم. يدخل المهنة مثقلًا بنفور الآخرين ونظراتهم المتحفظة، ثم يتعلم أن يقترب من الجسد الراحل بيد تعرف كيف ترتب الثياب، وتعيد إلى الوجه سكينته، وتمنح الأسرة لحظة وداع تليق بمن فقدته. تتوالى المشاهد فى هدوء بالغ، وتبدو حركة اليد فوق الجسد أشبه بعزف صامت؛ لكل لمسة إيقاعها، ولكل حركة عناية لا تحتمل العجلة.

وتكتمل المفارقة عند وضع العملين فى كفتى ميزان نقدى واحد؛ فكلا البطلين يدخل المهنة من باب لم يكن يتمنى عبوره. الأول يرى فيها امتدادًا لإرث أبيه وعبئًا يزاحم حلمه بالنحت، بينما يصل إليها عازف التشيلو بعد أن أغلقت الموسيقى أبوابها فى وجهه، ثم يجد فى ملامسة الأجساد الراحلة امتدادًا لهارمونى الموسيقى، وسبيلًا لتصالح الذات مع أوجاع الفقد وعزلة الأحياء المتروكين. وفيما تثقل أجساد ضحايا الحرب تجربة «جواد» بوطأة العنف والفقد، تمنح الممارسة اليابانية بطل الفيلم فرصة لاكتشاف رقة الفعل الإنسانى فى لحظة الوداع.

وتتباين كذلك طبيعة العالم الذى يتحرك فيه كل بطل؛ فجواد يحمل إرثًا عائليًا يثقل اختياراته، بينما يلمس عازف التشيلو معنى جديدًا للعناية بالجسد والوداع. ومن الرفض الذى يرافق أحدهما والقبول الذى يتدفق تدريجيًا لدى الآخر، يتسع المدى بين أداء المهنة كقدر مفروض واعتناقها بوصفها قيمة إنسانية لم يكن صاحبها يتوقعها.

5 على حافة الوصمة

قد يسأل أحدهم رجلًا عن مهنته، فيجيبه من دون تردد، بينما يختار آخر كلمات أقل وضوحًا، أو يكتفى بإجابة سريعة ثم يغيّر الموضوع. ربما ليحتفظ بقدر من خصوصيته، لكن حين يتعلق السؤال بـ«غاسل الموتى» فإنه عادة ما يحمل شيئًا من الحرج الذى يحيط بالأعمال القريبة من الجسد حين يفقد حياته، كأن الاقتراب من الموت يترك على صاحبه أثرًا ما مخفيًا لا نعلمه.

وراء هذا التردد تعيش تركيبة مجتمعية محيرة تجمع بين تعظيم طقس الوفاة والنفور الصامت ممن يتولاه. يطلب الناس الستر لموتاهم فى كل وقت، وتتحرك الضمائر بالدعاء لمن يقوم على هذه المهمة، لكن كلمات مثل «يا شؤم» تلاحق المغسل فى الطريق، وقد يتحول مروره فى شارع مات فيه أحدهم إلى نذير يتوجس منه العابرون، كأن وجوده يستدعى الموت ويهيئ له مكانًا بين الأحياء.

فالرجل الذى يتولى تجهيز الموتى يرتبط، فى المخيلة الشعبية، بعلامة الفقد حتى وهو يمشى فى حياته العادية. وبينما يرتفع شأن العمل ذاته على منابر الوعظ كفرض كفاية جليل ينال صاحبه الثواب العظيم، تتراجع مكانة الشخص الفعلى فى سلم التقييم الاجتماعى لتضعه فى دائرة تتأرجح بين الاحترام الشكلى والتحفظ الصامت. إذ تفرض الثقافة السائدة حضور هذا الحارس كعنصر أساسى فى بنية المدينة، ثم تحاصره أحيانًا بكلمة جارحة أو مسافة متعمدة، وكأن الجماعة تريد الخدمة التى يؤديها، لكنها تفضّل أن يبقى صاحبها بعيدًا عن مجال رؤيتها. يحكى الشيخ سعيد، مغسل مشرحة زينهم، فى لقاء صحفى، أن بعض جيرانه وأصدقائه كانوا يتجنبون مصافحته، ويسألونه باستغراب: «إنت إزاى بيجيلك نوم وإنت بتغسل الميتين فى المشرحة؟»، حتى شعر أحيانًا بأن الناس يتعاملون معه كأنه هو من قتل الجثامين التى يتولى غسلها.

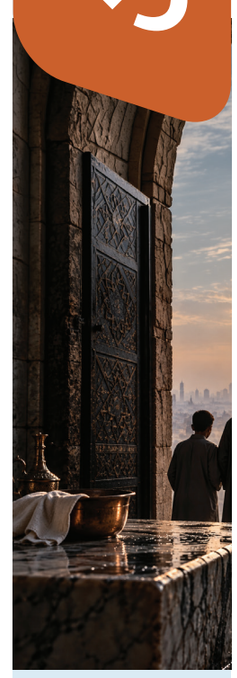
تحت مظلة هذا التناقض تسكن الجدران المغلقة تفاصيل يومية مشحونة بالعزلة، حيث يمتد أثر الوظيفة ليطال الأبناء فى أدق شئون حياتهم. فالغاسل يواجه حواجز خفية تمنع اندماجه الطبيعى وسط جيرانه، وتصطدم طبيعة كسب عيشه بعقبات تقف أمام مشاريع المصاهرة والارتباط. وقد يتردد البعض فى مناسبات الفرح فى مد اليد للمصافحة، ويمتنع كثيرون عن دعوة هذا الجار تجنبًا لظلال يربطونها بالمقابر والخوف من الموت. كما تشتد قسوة النظرة العامة حين يتعلق الأمر بالمرأة المغسلة، التى تجد نفسها أمام أحكام مسبقة تخدش صورتها الأنثوية فى وعى المحيطين بها، فتجاهد الزوجة أو الأم لإثبات رقتها وتوازنها العاطفى خارج أسوار غرفة التجهيز.

ولا تقف وطأة المهنة عند حدود النظرة الاجتماعية، إذ تتضاعف أعباؤها فى أزمنة الكوارث والحروب والأوبئة؛ ففى جائحة كورونا واجه القائمون على تجهيز الموتى مخاطر العدوى وقيود التعامل مع الجثامين، بينما وجد العاملون فى غزة أنفسهم أمام القصف ونقص المياه ومستلزمات التطهير وتدفق الضحايا. ففى أحلك الظروف تظل يد الغاسل مطالبة بأداء واجبها، حتى حين تصبح سلامته الشخصية نفسها موضع تهديد.

الجماعة البشرية تهرب من فكرة الفناء بإبعاد الشخص الذى يذكرها بها، وتصنع من خجلها وتحفّظها درعًا واهية لإخفاء فزعها من حتمية النهاية. وأمام هذا الانكفاء، يقف المغسل واجهة للحقيقة العارية فى قلب يوميات الأحياء، ممسكًا بخيوط واجب يربط الأرض بالسماء دون انتظار اعتراف من أحد. فما بين ضرورة المهنة والوصمة التى تلاحق صاحبها، تظل المفارقة حية: عمل لا يمكن الاستغناء عنه، وإنسان يُترك أحيانًا وحيدًا فى مواجهة أحكام لا علاقة لها بما يؤديه من واجب، ومجتمع يطلب ستر موتاه ويخشى مصافحة أحيائه.

خطى التعلم الأولى تتشكل عبر ممارسات يومية حية تراقب العين أصابع الأكبر سنًا وهى تسكب الماء وترتب الكافور فينتقل طقس العبور من جيل لآخر بلا خطب أو كراريس

المغسلون





خرائط الموت

كيف رسمت الأديان مصير الجسد؟

نسجت الأديان حول الجسد الراحل شعائر تتباين فى تفاصيلها ودلالاتها غير أنها اجتمعت كلها على استنطاق قوى الطبيعة وتوظيف عناصرها

تبدأ الحكاية الإنسانية من عجز خاطف، حين وقف القاتل الأول يلوّث كفيه بدم أخيه، حائرًا بما ينبغى فعله تجاه السكون المفاجئ الذى حل على الجسد الراقد. فى تلك اللحظة هبط طائرٌ أسود ليمارس تمرين الوداع الأول، باحثًا بمخالبه فى التراب ليقيد بفعلته الوعى البكر بمسئوليةٍ أخلاقية لا مهرب منها: إن الغلاف الذى حمل الحياة يومًا، يستحق جغرافيا تستر هيبته وتصون غيابه. كان الغراب ينبش فى الثرى، بينما كان ابن آدم يتعلم للمرة الأولى أن الموت لا يترك وراءه فراغًا فحسب، بل يخلّف جسدًا يظل بحاجة إلى عناية الأحياء، وإلى يدٍ تنتشله من وحشة الانكشاف وتمنحه موضعًا فى العالم الذى غادره.

منذ ذلك المشهد الممعن فى رمزيته، تحولت البقايا البشرية إلى لغزٍ شائك ومساحة تلتقى فيها فلسفات السماء بأسرار الأرض. جسدٌ تتنازعه صورتان، واحدة تستدعى ما كان عليه من ألفة ودفء وملامح، وأخرى تضع الأحياء أمام حقيقة الفناء وما يتركه من رهبة وأسئلة معلقة. وبين الصورتين نشأت طقوس تحاول أن تردم المسافة بين الحضور والغياب، وأن تمنح من انقطع صوته ترتيبًا يليق بما كان يمثله فى حياة أصحابه.

نسجت الأديان حول الجسد شعائر تتباين فى تفاصيلها ودلالاتها، غير أنها اجتمعت كلها على استنطاق قوى الطبيعة وتوظيف عناصرها؛ بين الماء الذى يطهر، والنار الق تحرق، والتراب الذى يستقبل، والطيور الق تتولى ما تبقى، وأيدٍ تحفظ الأنسجة من التحلل. وراء كل ممارسة تقف عقيدة، وتاريخ، وجماعة بشرية تحاول أن تمنح لحظة الفراق معنى يتجاوز الفقد. يتراجع الرفاق خطوة، ليتقدم حراس الجثث؛ من يتسلم مفاتيح العابر، ومن يملك الحق فى خط السطر التحريرى الأخير على الجلد البارد؟ فالغرابُ الذى نبش وجه الأرض يومًا، ترك خلفه حيرة أبديةً تدعى «الجثمان».

1 الماء.. بطل كونى

يحضر عنصر الماء كبطل كونى تلتف حوله طقوس الوداع الأخير فى التقاليد الدينية، ليمنح اللمسة الأرضية منتهى معانيها التى تتصل بالطهارة واستعداد الروح للرحيل. إذ يشكل انسكاب قطراته فوق الجسد جسرًا تشترك فيه الجماعات لتكريم الراحلين. وتختلف تفاصيل الممارسة بناءً على البنية الفقهية والتطور لكل معتقد، دون أن يفقد مركزيته الروحية فى تطييب مسيرة الذاهبين نحو الصمت الأبدى.

ويتفق التراثان الإسلامى واليهودى على أن الجسد الآدمى لا يجوز أن يواريه التراب دون غسل مائى كامل يطهره من عوالق الدنيا ويؤهله لملاقاة خالقه. كما يتقاطع التقليدان فى صرامة الفصل بين الجنسين؛ فلا يجهز الرجال إلا الرجال، ولا تتولى النساء إلا النساء. يمتد التوافق الطقسى إلى ستر العورات طوال فترة التطهير، وصهر الفوارق لتتساوى الرءوس كلها تحت هيبة الفناء الأخير.

لكن بمجرد الالتفات إلى التفاصيل ترتسم خطوط التمايز فى آلية التعامل مع الماء؛ فبينما تنطلق الرؤية الإسلامية للغسل من مركزية كرامة الجسد البشرى، حيث يُنظر إلى الميت بوصفه ذاتًا مصونة لا يسقط احترامها بزوال الحياة، يُعد الغسل هنا طقسًا احتفائيًا وتجهيزيًا للقاء الخالق. يستمد التشريع تفاصيله من صحيح البخارى، حين أرشد النبى أم عطية فى غسل ابنته بأن يكون ثلاثًا، أو خمسًا، أو أكثر من ذلك، وأن تجعل فى الغسلة الأخيرة كافورًا. فالسدر يُستخدم لتنظيف الجثمان، فى حين يجمع الكافور بين التطييب والتجفيف والتبريد لتأخير التحلل، وهى خطوات يفسرها الكاسانى فى «بدائع الصنائع» بأنها إعادة تهيئة لوعاء الروح ليعود إلى أصله الأول بنقاء.

فى المقابل، يتبع التصور اليهودى فلسفة تحكمها هواجس الطهارة؛ فالموت فى الفقه الحاخامى والتلمودى هو المنبع الأكبر لأعلى درجات النجاسة، ويُشار إليه بمصطلح «أفى أفوت هطومأة» «أب النجاسة»، حيث يُعد الجثمان مصدرًا لملامسة الفناء ينعكس أثره على كل من يحيط به. إذ إن طقس «طهارة» الذى طورته الشروح التلمودية فى «موعيد قطان» ونظمه كتاب «شولخان عاروخ»، يستهدف تنظيف الجسد ماديًا وتهيئته للدفن دون أن يزيل الغسل عنه النجاسة بمعناها العقائدى.

وبينما يمرر المغسل المسلم يده برفق لتنظيف الجسد وإسباغ الوضوء عليه محاكاة لصلاته، تفرض الأحكام اليهودية صب مقادير محددة «تسعة قبين دينية» تتراوح تقديراتها الفقهية بين ١٢ لترًا و٢٢ لترًا، فى انسياب متصل دون تدليك مباشر أو تمسيد، تحاشيًا لملامسته؛ وتعتمد بعض التقاليد خيار تغطيس البدن بالكامل فى مغطس «الميكفاه»، حيث ينساب الماء دفعة واحدة فوقه إتمامًا لواجب الوداع.

كما تفترق المسارات فى الجهة المهيمنة على الطقس، حيث يبيح الإسلام لأى مسلم عارف بالأحكام الفقهية تولى الغسل كفرض كفاية، فى حين تنحصر المهمة فى اليهودية داخل جمعية دينية مغلقة تُعرف بـ«شيفرا كاديشا» (جمعية الدفن المقدسة)، وهى الجهة الوحيدة المسموح لأعضائها بملامسة جثمان الراحل. ومن بين مهامها ممارسة «شِميرا» «الحراسة»، حيث يُمنع «الشومير» من ترك الجسد وحيدًا فى الغرفة ولو لدقيقة واحدة منذ الوفاة حتى الجنازة.

تعيد الممارسات المسيحية فى كنائسها الشرقية والغربية إنتاج رمزية الوداع بالماء أحيانًا فى نضح النعش أو رش الجثمان بالماء المقدس، كإشارة تُذكّر بالنقاء الأصيل للمعمودية الأولى ودخول الروح فى عهد الحياة الأبدية. وتحضر فى بعض الممارسات القبطية المصرية عناية خاصة بغسل الجثمان وتطييبه بالزيت، فى طقس يجمع بين إكرام الجسد والرجاء فى القيامة واستحضار شركة الصلاة بين أعضاء الكنيسة الأحياء والراحلين.

وبالاتجاه شرقًا، تتباين مصائر الماء بين التقاليد الدينية، حيث يتخذ فى الهندوسية صفة الجسر الروحى الذى ينظم حركة العبور من الفناء إلى التحرر؛ إذ يمثل نهر الجانج المجرى المقدس الذى تتوق النفوس إلى ملامسته فى لحظاتها الأخيرة. وتمضى بعض المدارس البوذية، لا سيما فى التقاليد التيرافادية، نحو رمزية مغايرة عبر سكب الماء على أيدى المحتضر أو أمام النعش، تجسيدًا لفكرة عدم الثبات وتدفق الحياة وسيلان العناصر وتفككها. وفى حين تمنع بعض التقاليد الزرادشتية ملامسة الجثمان الماء أو غسله بعد الوفاة؛ فبمجرد خروج الروح، يتحول البدن إلى مسرح لقوى التحلل والشر المعروفة باسم «دروج ناسو»، ما يجعل صون نقاء الماء وحمايته من التلوث أولوية تتقدم على تطهير الجسد. وتبيح تقاليد زرادشتية أخرى غسل الجسد بمادة «گوميز» «بول الثور المقدس»، ثم بالماء تفاديًا لتلويث العنصر المقدس مباشرة بملامسة جسد الميت.

مع انتهاء طقوس التطهير، تبدأ مرحلة أخرى من إعداد الجثمان للدفن، تتداخل فيها أحكام الستر والتكفين واختيار الثياب وترتيب الجسد، وفق تصورات كل عقيدة عن حرمة الميت وما ينبغى أن يصاحبه فى رحلته الأخيرة.

2 المندائية.. عبور النور

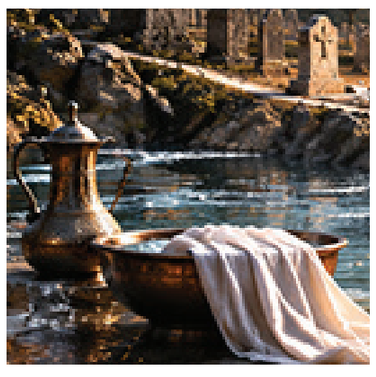
فى الفلسفة المندائية، يكتسب الماء مكانة استثنائية تتجاوز حدود التطهير الجسدى ليصبح صلة بين عالم الأحياء وعالم النور. وتنبع خصوصية الطقس من التصور المندائى للموت، حيث يتراجع الجسد خطوة كاملة مفسحًا المدى كاملًا للنفس وهى تتأهب لخلع وعائها الطينى. إذ ينفرد المعتقد بطقوس جنائزية تجعل من لحظات الاحتضار وما يلى الوفاة رحلة شعائرية متصلة، تسقط خلالها قيمة الجسد تمامًا وتتفكك الرابطة بينه وبين الروح، لتتحول مراسم الوداع إلى موكب غايته مرافقتها فى طريق عودتها إلى عالم النور، وجسرًا أرضيًا يستعيد صورة المياه المنحدرة من العالم العلوى.

وتنبع تلك الخصوصية من تصور دينى يقوم على ثنائية النور والظلام، والروح والجسد؛ فالإنسان يحمل فى داخله نفسًا نورانية تنتمى إلى عالم الحياة، بينما ينتمى جسده إلى عالم المادة الذى لا تستطيع النفس أن تتخذه موطنًا أبديًا. ويعبر القسم الأيسر من الكتاب المقدس «الكنزا ربا» عن هذا الاعتقاد فى خطابه للنفس الراحلة، داعيًا إياها إلى مغادرة عالم المادة والعودة إلى موطنها الأول: «السلام عليك، السلام عليك أيتها النفس التى فارقت العالم! لقد تركتِ الفساد والجسد الأسن الذى كنتِ تقيمين فيه.. انهضى، انهضى أيتها النفس، واصعدى إلى موطنك الأول».

خطوات التجهيز فى التصور المندائى تبدأ فعليًا قبل انطفاء الأنفاس؛ إذ يُستدعى رجل الدين المعروف بـ«الترميذا» ليقود مراسم تطهير المحتضر وهو بكامل وعيه، حيث يُجلب الماء من النهر، ويُكشف جسد المحتضر ويُرش به ثلاث مرات من الرأس إلى القدمين، ثم يُلبسونه ثياب «الرستة» البيضاء؛ وهى رداء فريضة مقدس يتألف من خمس قطع قطنية ناصعة، يشكل غلاف الطهارة البديل والهوية الدينية المستعدة لولوج عتبة الآخرة. ثم يُنقل إلى فراش نظيف، ويوضع فى اتجاه نجم الشمال. لكن بمجرد حدوث الوفاة، تقع ملامسة الجسد تحت ولاية اليد الدينية، التى تنقل الجثمان إلى حافة مياه النهر الجارية المعروفة بـ«اليردنا»؛ إذ تمنع الأحكام المندائية استخدام الماء الراكد تمامًا. يُغمس الجسد فى النهر ثلاث مرات متتالية مع ترتيل نصوص كتاب الصلوات «القلستا».

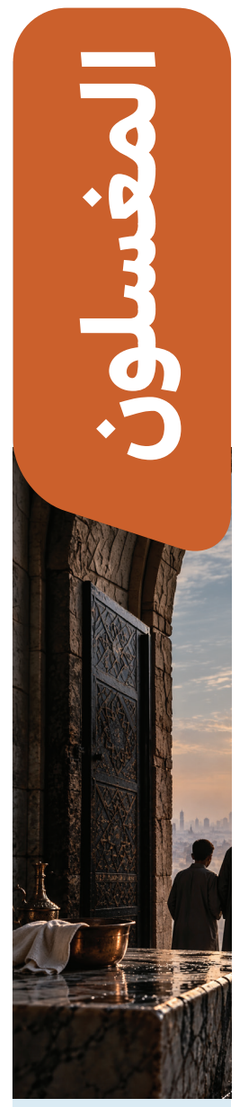
وتكشف نصوص القلستا عن تصور مفصل للمسار الذى تجتازه النفس بعد مغادرتها الجسد؛ فهى تمر بمحطات الحساب الفضائية السبعة التى تحرسها قوى الظلام والعقبات اللاهوتية وتُعرف باسم «المطراثا»، وترتبط بحراس وقوى تحاول اعتراض طريقها نحو عالم النور. وتستحضر الصلوات المحطات وما يحيط بها من اختبارات، وتطلب للنفس الحماية والقدرة على تجاوز العوائق التى تواجهها فى طريق العودة.

> يحضر عنصر الماء كبطل كونى تلتف حوله طقوس الوداع الأخير فى التقاليد الدينية، ليمنح اللمسة الأرضية منتهى معانيها التى تتصل باستعداد الروح للرحيل



المغسلون





ترانيم المسقتا تضفى على رحلة الصعود صورتها الروحانية الكثيفة؛ ففى الصلاة السادسة والتسعين من الكتاب، تصف النفس وصول رسول من عالم النور لملاقاتها، يحمل إليها ثوبًا بهيًا، ثم يقودها عبر قنوات سماوية تعكس «اليردنا» العلوية كأصل روحى للماء الأرضى، إذ يقول النص: «أمسك بيدى اليمنى، وقادنى فوق قنوات الماء»، ليتجاوز الماء لاهوتيًا وظيفة تنظيف المادة الأرضية وينقلب إلى عتبة سماوية عليا وجسر تعبر من خلاله النفس عوالم المحنة والظلام لتستعيد براءتها النورانية الأولى.

3 المسيحية.. انتظار القيامة

تستقبل المسيحية الراحلين بنظرة تحكمها وعود الرجاء والقيامة، حيث يُعامل الجسد فى الوعى اللاهوتى بهيبة بوصفه مسكنًا طاهرًا كرّسته الأسرار الكنسية؛ فالاحترام الشديد الممنوح للجثمان يرتبط عضويًا بالإيمان بقيامة الأموات المستقرة فى رسالة بولس الأولى إلى أهل كورنثوس فى الإصحاح الخامس عشر، والتى تشبّه تحلل الكيان البشرى بالبذرة التى تُزرع فى الأرض؛ إذ يُبذر الجسد فى هوان وضعف تعرضًا للفساد المادى، ليتأهب بالتحول الميتافيزيقى للقيام فى مجد وقوة كـ«جسد روحانى» يتجاوز طبيعته الزائلة ويستشرف الحياة الأبدية المعافاة من الفناء.

وتنظم هذه العلاقة الروحية مدونات «التعليم المسيحى للكنيسة الكاثوليكية» فى الفقرة ١٦٨٠ وما بعدها، إذ توضح أن الجنازات المسيحية تستهدف مرافقة المؤمن فى فصحه الأخير، لتفتتح الوفاة تحقيق الولادة الجديدة والسرية التى بدأت فى مياه المعمودية الأولى وتثبت تحقيق انتظام قيامة الأموات وحياة الدهر الآتى. وتحتفظ الكنيسة الكاثوليكية بليتورجية جنائزية محددة، تمثل الإفخارستيا قلبها حين تُقام، وتشمل استقبال الجثمان، وليتورجية الكلمة، والوداع الأخير. وفى التقاليد البروتستانتية، كالمنهجية والمشيخية، تتنوع خدمات الجنازة بحسب الكنيسة، وتحضر فيها قراءات الكتاب المقدس والوعظ والصلوات التى تواسى أهل المتوفى وتضع رحيله فى أفق الرجاء المسيحى، مع اختلاف شكل المراسم ومدى امتدادها.

تستند طقوس العناية بالجثمان إلى روايات الأناجيل عن تجهيز جسد المسيح بعد الصلب؛ فقد تولى يوسف الرامى ونيقوديموس العناية به ولفّه بالأكفان مع الأطياب، وفق ما يذكر إنجيل يوحنا فى الإصحاح التاسع عشر: «فأخذا جسد يسوع ولفّاه بأكفان مع الأطياب، كما لليهود عادة أن يكفنوا». وترد إشارات أخرى إلى شراء الطيوب والأكفان فى إنجيلى مرقس ولوقا، بيد أن المسارات الطقسية فى التجهيز تتباين تبعًا للتقاليد المحلية والكنسية؛ ففى بعض الممارسات يُغسل الجثمان ويُطيّب بالزيوت العطرية، وفى تقاليد أخرى ينصب الاهتمام على تطييبه بالطيب والحنوط دون وجود غسل شعائرى موحد. وفيما تُختار للعلمانيين فى تقاليد عديدة ملابس بسيطة خالية من الزينة ترمز للنقاء، يخضع رجال الإكليروس لتجهيز مغاير بملابسهم الكهنوتية الكاملة كعلامة لاستمرار خدمتهم الروحية حتى فى الغياب.

كما تسمح بعض التقاليد الأرثوذكسية الشرقية، ومنها البيزنطية والرومانية، بوضع يدى المتوفى متقاطعتين فوق صدره فى هيئة تشبه الصليب، وتحضر رائحة البخور فى مراسم الوداع تكريمًا للجثمان، وإشارة إلى الصلوات المرفوعة من أجله. وتكتسب هذه التفاصيل معناها من الرموز التى تحيط بالجسد فى الطقس الجنائزى، حيث تتصل هيئة وضعه ورائحة البخور برجاء القيامة والصلاة من أجل الراحل.

وفى مصر، ينفرد الطقس القبطى الأرثوذكسى بمسار شديد الغزارة والثراء يبدأ من لحظة خروج الروح؛ حيث تجتمع الأسرة والكهنة للصلاة فى المنزل أولًا، مرتلين المزامير وقراءات الراقدين لتبديد رهبة الفقد وتأصيل السكينة. ويُجهز الجثمان ويُلبس ثيابًا بيضاء، ثم يُنقل فى موكب جنائزى إلى الكنيسة، حيث يُسجّى أمام الهيكل، وتُوجّه قدماه نحو الشرق فى ارتباط رمزى برجاء مجىء المسيح الثانى وقيامة الأبرار. ويكتمل مشهد الصلاة بقراءة الإنجيل بحسب يوحنا «٥: ١٩-٢٩»، التى تستحضر وعد المسيح بقيامة الموتى: «تأتى ساعة فيها يسمع جميع الذين فى القبور صوته، فيخرج الذين فعلوا الصالحات إلى قيامة الحياة، والذين عملوا السيئات إلى قيامة الدينونة».

4 النار.. قربان الخلاص

تفرض النار وجودها كقوة تفكيك كبرى تلتف حولها طقوس الوداع فى التقاليد الدينية لشرق آسيا؛ إذ يرى أتباع هذه العقائد فى اللهيب أداة روحية لتحرير النفس وصهر البقايا الترابية، بدلًا من ترك الجسد يتحلل ببطء فى باطن الأرض. لكن رغم تشابه المحارق فى صورتها الفيزيائية، فإن المعانى اللاهوتية الكامنة فى الطقس تختلف كليًا من جماعة لأخرى.

إذ يتأسس الحرق فى الهندوسية على طقس عقائدى يُعرف بـ«أنتييشتى»، وهى شعيرة التضحية الأخيرة التى يقدم فيها الإنسان جسده كقربان يرفعه إله النار «أجنى» ليقوده إلى عالم الأسلاف. ينقل الأقارب المتوفى على منصة خشبية إلى محرقة تُقام غالبًا قرب نهر الجانج. وتلقى الأعراف مسئولية إشعال النيران مباشرة على عاتق الابن الأكبر أو القريب الذكر الأدنى للراحل، فى ممارسة إنسانية حية تهدف إلى مساعدة النفس على مغادرة وعائها الترابى وتخليصها من أسر «الكرما»؛ وهى قانون الثواب والعقاب الأخلاقى الذى يربط أفعال الإنسان فى حياته بمصيره ومستوى ولادته الجديدة فى دورة البعث المتكررة. وترافق عملية الحرق تلاوات جنائزية قديمة لتوجيه المتوفى نحو الخلاص، تتبعها مرحلة جمع الرماد ونثره فى مجرى المياه الجارية.

ويأخذ الحرق فى السيخية مسارًا مغايرًا تمامًا، يستند إلى مفهوم «الحكم» والتسليم الكامل بمشيئة الإرادة الإلهية، حيث تُقرأ النصوص المقدسة بالقرب منه قبل نقله إلى موضع الحرق، تزامنًا مع منع قوانين «الريهات مريادا» «الدليل السلوكى للسيخ» مظاهر النواح أو شق الجيوب؛ إذ يُفهم الموت كامتزاج طبيعى لنفس المؤمن بالخالق. ولا يستهدف السيخ من إشعال النار تحريرًا طقسيًا من الكرمة بمعناها الهندوسى، إذ يعاملون الحرق كطريقة عملية وبسيطة للتخلص من الغلاف الزائل إعلانًا للرضا بالقدر. ويُجمع الرماد بعد انطفاء لهيب المنصة ليُنثر فى المياه الجارية أو يُدفن فى الأرض دون إضفاء أى قدسية جغرافية على نهر بعينه.

فيما تتجه البوذية إلى قراءته من خلال عقيدة «الأنيتشا» القائمة على عدم الثبات وحتمية التلاشى لكل الكائنات وعناصر الكون. وعلى الرغم من اختلاف إجرائيات التهيئة بين مدارس الجنوب والتيرافادية ومدارس الشمال والماهايانية، فإنها تلتقى حول تلاوة الرهبان لنصوص الجنائز التى تؤكد أن الجسد مجرد تركيب مؤقت ومزيج من عناصر مادية يفقد تماسكه بمجرد ارتحال الوعى. ويقتفى البوذيون فى ذلك أثر مراسم حرق جسد بوذا التاريخية الموثقة فى نصوص «ماهابارينيبانا سوتا»، حيث يُنظر إلى لهيب المحرقة كدرس بصرى حى يثبت فناء الأنا وتفكك الروابط الطينية. وتخضع البقايا بعد انقضاء النار لترتيبات متنوعة؛ فتُدفن فى الأرض أو تُحفظ داخل أبراج «الستوبا» التذكارية، أو يُكتفى بنثر الرماد تذكيرًا بسيلان الوجود وتحوله اللا نهائى.

وبينما تتشابه صورة اللهب والرماد، تظل رحلة الجسد محكومة بالمعنى الذى تمنحه له العقيدة، حيث ترتبط بالخلاص من الولادات المتكررة عند الهندوس، وتتحول إلى إعلان للرضا والامتثال للقدر عند السيخ، وتصبح دليلًا بصريًا على فناء الأنا وتفكك الوجود عند البوذيين.

5 التراب.. المهد الأول

تستقبل الأرض الجسد بعد رحيله فى الديانات الإبراهيمية بوصفها موضع العودة إلى مادة الخلق الأولى، حيث تستقر البقايا الإنسانية فى انتظار المصير الأخروى الذى ترسمه العقيدة لكل إنسان. وتكشف هندسة المقابر وطرق مواراة الجثامين عن صلة وثيقة بين بنية المعتقد واحترام الكيان الطينى الذى نال تكريمًا فى حياته، وصار جثمانه يستحق جغرافيا تستر عجز غيابه وصمته الأخير.

ويأخذ الدفن فى الإسلام صبغة تشريعية محددة تبدأ من التعجيل بنقل الميت ومواراته التراب امتثالًا للسُنّة النبوية وما استقر عليه الفقه، حيث يوضع الجثمان فى القبر داخل «اللحد»، وهو تجويف يُحفر فى أحد جانبيه، أو فى «الشق»، وهو موضع يُهيأ فى وسط أرضية القبر، ويُضجع الميت على شقه الأيمن ويوجه جسده مباشرة نحو القبلة ملامسًا التراب بشكل مباشر، فى استعادة للمعنى القرآنى الوارد فى سورة طه: «مِنْهَا خَلَقْنَاكُمْ وَفِيهَا نُعِيدُكُمْ». وتمنع الأحكام الفقهية نبش القبور أو امتهانها، حيث تستقر للجسد حرمة مؤبدة انتظارًا ليوم البعث والحساب.

تقترب الأحكام اليهودية من نظيرتها الإسلامية فى تعجيل الدفن؛ إذ يفرض التلمود فى مناقشات «سنهدرين» مواراة الراحل فى يوم وفاته صونًا لحرمته ومنعًا لامتهان بقاياه. يُوسَّد الجثمان فى اللحد تلبية لحتمية سفر التكوين: «لأنك تراب وإلى تراب تعود»؛ فالأرض هى الموضع الشرعى لإنهاء ولاية الأحياء على البدن والاعتراف بأصله الطينى. وتضفى الشروح الحاخامية قداسة مطلقة على المدافن، مانعة نبش القبور أو التصرف فى العظام، ليتطابق التقليدان الإبراهيميان فى صياغة حق الصامت فى السكون الأبدى.

وينتقل التوافق الطقسى إلى نسيج الستر، حيث يبرز «الكفن» كإعلان أخير عن المساواة المطلقة بين البشر. فالكفن فى الإسلام قطع من القماش الأبيض البسيط الخالى من الخياطة والزينة والجيوب، وهو ما يتقاطع مع تقليد «التخريخيم» فى اليهودية، وهى أكفان كتانية بيضاء بسيطة ارتبطت بوصية الحاخام جمليئيل بتخفيف الأعباء المالية عن عائلات الموتى، بعدما تحولت الجنازات الفاخرة إلى عبء على الفقراء، لتتساوى الرءوس كلها تحت هيبة الفناء الأخير.

وتؤسس المسيحية معالجة مختلفة، حيث يرتبط دفن الجثمان بالإيمان بقيامة الموتى والحياة الأبدية، وهى عقيدة تمنح القبر معنى يتجاوز كونه موضعًا لاستقرار الجسد؛ إذ يُنظر إليه بوصفه مكانًا ينتظر فيه المؤمن قيامة الأموات فى اليوم الأخير. وتتباين تفاصيل الدفن بحسب التقاليد الكنسية والعادات المحلية؛ ففى كثير من الكنائس يُوضع الجثمان داخل نعش خشبى يُغلق ويُوارى فى القبر، ليظل الصندوق وسيطًا يفصل الجسد عن ملامسة التراب المباشرة.

6 الهواء.. الدفن السماوى

فى المرتفعات الجبلية للتبت، تتخذ الممارسات البوذية مسارات مغايرة، إذ يُترك الجثمان للطيور الجارحة فى طقس يُعرف محليًا باسم «جياتور» «Jhator»، أى «الصدقة للطيور». ويُنظر إلى هذه الممارسة بوصفها عطاءً أخيرًا يخدم استمرار الكائنات الحية الأخرى، انطلاقًا من تصور يرى الجسد وعاءً ماديًا تنتهى مهمته برحيل الوعى عنه، فتغدو بقاياه موردًا لغذاء الطيور، وتجسيدًا لمعنى التخلى عن الجسد وإعادة عناصره إلى دورة الحياة.

وتكشف ممارسة الدفن السماوى عن تداخل عميق بين الإكراهات الجغرافية والفلسفة البوذية؛ حيث لعبت البيئة الصخرية الوعرة للتبت الدور الحاسم فى نشوء هذا الطقس واستمراره؛ فالأرض المتجمدة طوال العام تجعل حفر القبور أمرًا شديد الصعوبة، كما أن شح الحطب والأخشاب فى المرتفعات الشاهقة يمنع تبنى خيار المحارق البوذية التقليدية الشائعة فى مناطق أخرى.

يبدأ التجهيز فى منزل المتوفى حيث يُترك الجسد فى سكون لعدة أيام، بينما يتلو الرهبان نصوصًا مخصصة لمساعدة الوعى الراحل على الانفصال بسلام عن جسده المؤقت. ويُنقل الجثمان لاحقًا قبل شروق الشمس إلى منصات صخرية معزولة تقع فى أعالى الجبال، تُعرف باسم منصات «اليرد»، حيث يتولى متخصصون طقسيون إعداد الجسد وتقطيعه بمهارة بالغة لتسهيل مهمة النسور، تزامنًا مع حرق البخور لاستدعاء الطيور الجارحة التى تحوم فى الفضاء.

تتأسس الممارسة على فهم بوذى يرى الجسد كتركيب مؤقت من عناصر الطبيعة يئول حتمًا للتفكك والتلاشى؛ فالكيان البشرى فى تقاليد التبت لا يحمل قدسية ذاتية بعد الموت، والتعلق بمادته يُعد عائقًا روحيًا يؤخر ارتحال الوعى، ليتحول تقديم البقايا الآدمية لتتغذى عليها النسور إلى تجسيد عملى لفضيلة التراحم البوذية تجاه كل ذى روح؛ فالإنسان الذى عاش مستهلكًا من خيرات الطبيعة، يمنح فى موته عطاءً أخيرًا يغذى الجوارح ويصون حياتها، معيدًا عناصره الطينية إلى الدورة الحيوية للكون دون ترك أثر مادى وراءه.

ويرتبط الطقس ارتباطًا وثيقًا بالتصورات التبتية عن المرحلة الوسيطة التى تلى الموت وتسبق الولادة الجديدة، وهى المرحلة المعروفة باسم «الباردو» التى تمتد تقليديًا حتى تسعة وأربعين يومًا. وترافق مراسم التعريض تلاوات مستمرة من كتاب «الباردو تودول» «المعروف بكتاب الموتى التبتى»، حيث تُقرأ التعاليم والأدعية الجنائزية لإرشاد الوعى العابر فى غياهب تلك المرحلة الوسيطة الشاقة وحمايته من التشتت. فالصلوات هنا لا تستهدف الجسد الذى تلتهمه الطيور فى الهواء المفتوح، إذ تتوجه بالكامل لمرافقة الوعى وتوجيهه نحو النجاة والعبور الصافى.

لا تمثل الممارسة عقيدة عامة يشترك فيها جميع البوذيين حول العالم، إذ تظل خصوصية ثقافية وجغرافية فرضتها طبيعة التبت ومجتمعاتها الحاضنة لتقاليد «الماهايانية» و«الفاجرايانا».. فبينما يعتمد أتباع المدرسة التيرافادية فى جنوب شرق آسيا على محارق النار للتخلص من الجثامين تماشيًا مع بيئتهم، يظل الدفن السماوى ممارسة إقليمية محددة تثبت كيف تصنع الجغرافيا حدود الطقس، وكيف يتغير وضع الجسد البشرى من موضع للتعلق والرهبة إلى هبة أخيرة تطعم كائنات الأرض فى فضاء الهواء الرحب.

> بينما تنطلق الرؤية الإسلامية للغسل من كرامة الجسد بوصفه ذاتًا مصونة يتبع التصور اليهودى فلسفة تحكمها هواجس الطهارة فالموت فى الفقه الحاخامى أعلى درجات النجاسة ويُشار إليه بمصطلح «أفى أفوت هطومأة»

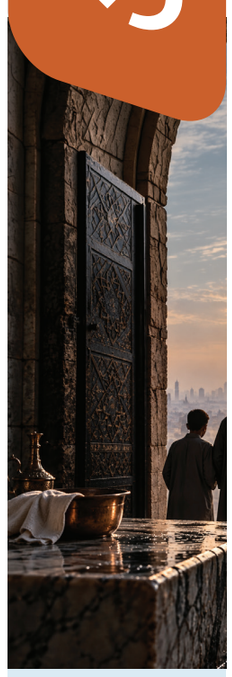


7 الزرداشتية.. أبراج الصمت

بمجرد انقطاع الأنفاس تتحول المنظومة الزرادشتية بالكامل نحو معركة لاهوتية ضد الفناء؛ فالوفاة فى معتقدهم لا تُفهم كحدث بيولوجى، إنما كنزول مباشر لقوى الشر والتحلل فى الكيان الزائل، عبر شيطان الموت والتلوث الطقسى المعروف باسم «دروج ناسو».

ويُمثّل هذا الحلول اللاهوتى منبعًا لأعلى درجات التدنيس الطقسى للمادة دون أن يحمل إهانة أخلاقية للمتوفى كإنسان؛ إذ يُعامل الجسد كمسرح استولت عليه قوى الظلام، ما يجعل عزله وحماية العالم المحيط به هو المحرك الأساسى للنظام الجنائزى. وتفصّل نصوص «الفنديداد»، أحد أقسام كتاب «الأفستا» المقدس لدى الزرادشتيين، هذه الأحكام، حين يسأل زرادشت الإله أهورامزدا: «إلى أين نأتى بأجساد الموتى، وأين نضعها؟» فيجيبه: «على أعلى القمم، حيث توجد دائمًا كلاب وطيور آكلة للجيف»، ثم يوصى النص بتثبيت الجثمان حتى لا تنقل الحيوانات عظامه إلى المياه والأشجار.

المغسلون



في الفلسفة المندائية يكتسب الماء مكانة استثنائية تتجاوز حدود التطهير الجسدى ليصبح صلة بين عالم الأحياء وعالم النور



حماية عناصر الخليقة الثلاثة- الأرض والماء والنار- تشكل الواجب الأسمى الذى تدور حوله مراسم الوداع. تمنع التشريعات الزرادشتية حرق الجثامين صونًا للنار التطهيرية، وتحظر دفن البقايا فى التربة منعًا لإفساد الأرض، كما تمنع ملامسة الجسد للمياه؛ ما يعيدنا إلى مفارقة العنصر الذى يغسل الموتى فى التقاليد الإبراهيمية والمندائية، ليتحول هنا إلى جوهر تجب صيانته من التلوث. وانطلاقًا من هذه الفلسفة البيئية، لجأت الجماعة تاريخيًا إلى طريقة التعريض الكامل فى فضاء الفراغ المفتوح، صانعة من عزل الموتى نظامًا عقائديًا دقيقًا يحكم حركة المادة.

ويتجسد العزل الطقسى فى بناء «الدخمة»، أو أبراج الصمت، وهى منشآت دائرية ضخمة تُبنى من الحجر الصلب فوق قمم الجبال المرتفعة وبعيدًا عن التجمعات السكنية. يُنقل الجثمان إلى باطن هذه الأبراج المسقوفة بالسماء، ويُسجى فوق منصات صخرية مخصصة، لتتولى أشعة الشمس والطيور الجارحة تفكيك الأنسجة واللحم بالكامل فى عزل تام عن عناصر الخليقة. ولا يرتبط وجود الطيور هنا بعقيدة الكرم أو عدم التعلق بالمادة كما هو الحال فى الدفن السماوى التبتى، وإنما يعمل كآلية لتصفية مادة التحلل وتجفيف العظام، التى تُجمع لاحقًا وتُلقى فى بئر مركزية مبطنة بالكلس والرمال لتفتيتها دون ملامسة التربة.

وتقع مسئولية ملامسة الميت ونقله على عاتق طائفة معزولة طقسيًا يُطلق عليها «النسا سالار»، وهم حملة الجثث القائمون على المآل الأخير. يتحرك هؤلاء بضوابط صارمة، مرتدين قفازات وأقمشة سميكة تمنع التماس المباشر مع الجلد المطفأ، ويخضعون بعد انتهاء مهامهم لطقوس تنقية تشمل الاغتسال بماء خاص وتلاوة أدعية لتطهير الأدوات والمسارات التى عبرها الجثمان تنفيذًا لأحكام «الفنديداد». ويمتلك هؤلاء مكانة تجمع بين الرهبة والضرورة لحماية الجماعة.

تاريخيًا، شهدت تلك الممارسات تحولات كبرى؛ فبينما حافظت طوائف «البارسى» فى الهند على استخدام الدخمة لقرون، دفعت التحولات الحضرية والقانونية فى إيران المعاصرة إلى تراجع أبراج الصمت. وتلجأ بعض المجتمعات اليوم إلى دفن موتاها داخل قبور إسمنتية مصمتة تحول دون ملامسة الجثمان لباطن الأرض المقدسة، صانعة من التحديث معبرًا يحمى لاهوت النقاء القديم بأساليب هندسية حديثة تمنع الجسد من تدنيس الخليقة.

8 مصر القديمة.. استثناء الخلود

ينفرد وادى النيل بأضخم معركة خاضتها مادة الطين البشرى ضد الزمن والتحلل؛ فالإنسان المصرى القديم لم يسلم جثمانه للنار لتأكله، ولا للطيور لتفتته، فقد أطلق مشروعًا حضاريًا ودينيًا كاملًا لحراسة الجسد وصون ملامحه من الفناء وفق فهم يرى الكيان الإنسانى تركيبًا متعدد العناصر يتطلب استمراره فى العالم الآخر الحفاظ على الغلاف الطينى مستقرًا فى الأرض.

فالتحنيط كان ضرورة ميتافيزيقية لالتقاء عناصر الذات البشرية، إذ تُمثّل «البا» قدرة المتوفى على التنقل بين عالم الأحياء والعالم الآخر، فيما تشير «الكا» إلى القوة الحيوية التى تظل مرتبطة بالجسد وتحتاج إلى بقائه لتستمد منه مقومات استمرارها. وبدون الحفاظ على بقاء المومياء سليمة المعالم، تضل هذه العناصر طريقها فى معارج الآخرة، ويُحرم المتوفى من ولوج «حقول يارو» وعيش الخلود؛ ما جعل صيانة الجسد شرطًا أساسيًا لحفظ الهوية الإنسانية وبقائها فى الوجود.

ويحمل الكهنة المُحَنِّطون مسئولية إدارة هذا التحول داخل «واعبت» «خيمة التطهير» والمختبرات الجنائزية المنعزلة، حيث يرتدى رئيس المُحَنِّطين أثناء الشقوق الطقسية قناع ابن آوى، متقمصًا شخصية الإله «أنوبيس»، حارس العبور وحامى الموتى. وقد تحولت هذه الحرفة بمرور القرون إلى ممارسة علمية ودينية حظيت بمكانة رفيعة داخل البنية الاجتماعية، جامعة بين المعرفة البيولوجية بالتشريح وعلم العقاقير، وبين التلاوات اللاهوتية التى ترافق مسار المادة المُعَدة لتحدى التحلل.

تمر عملية التحنيط بخطوات معقدة تبدأ باستخراج المخ عبر الأنف، بينما تُزال الأحشاء الداخلية كالأمعاء والمعدة والكبد والرئتين من خلال شق جراحى دقيق يُفتح فى الجانب الأيسر من البطن، لتُحفظ لاحقًا داخل «الأوانى الكانوبية» الأربعة تحت حراسة أبناء حورس. ويُغمر الجسد بعد ذلك فى مسحوق «ملح النطرون» الجاف لمدة تقارب أربعين يومًا لامتصاص السوائل وتجفيف الأنسجة بالكامل، ثم يُعالج بالزيوت العطرية والراتنجات الصمغية لمنع العفن. ويُلف الجثمان المُجفف بمئات الأمتار من لفائف الكتان النقى، مع حقن التمائم الجنائزية الواقية كالجعارين والقلادات بين الثنايا لحماية مواضع الضعف. وتفاوتت مستويات العملية وتكاليفها بوضوح؛ فالأسر الملكية نالت تحنيطًا فائق الدقة بالتجويف والطلاء بالذهب، بينما اعتمدت الطرق الأقل كلفة على استخدام الحقن بزيوت معينة كزيت الأرز لإذابة الأحشاء الداخلية دون اللجوء للشق الجراحى الكامل، ما جعل صناعة الوداع مرآة واضحة للفوارق الطبقية والمالية.

وتكتمل الرحلة بطقوس شعائرية تستهدف إعادة الحياة رمزيًا للمومياء؛ حيث يقود الكهنة عند باب المقبرة طقس «فتح الفم» المقدس باستخدام أدوات حجرية ومعدنية مخصصة، لإعادة تمكين المتوفى من الحواس والوظائف الحيوية كالنطق والسمع والرؤية فى العالم الآخر. وتستند الخطوات التجهيزية بالكامل إلى مدونات دينية تراثية ممتدة من «نصوص الأهرام» و«نصوص التوابيت» إلى «كتاب الموتى». ويبرز الفصل المائة والواحد والخمسون كدرع طقسية لحراسة المومياء ومقصورتها، بينما يؤصل الفصل المائة والخمسة والعشرون لمشهد موازٍ يتناول المثول أمام محكمة أوزير ووزن القلب مقابل ريشة «ماعت». ومن ثم تحولت حماية الجثمان فى مصر القديمة من مجرد ممارسة تكنولوجية لحفظ مادة ميتة إلى صناعة كونية، ومشروع حضارى متكامل استهدف إبقاء الإنسان حاضرًا وشاهدًا فى قلب الكون اللانهائى.

9 حراسة الغياب

تنتهى رحلة الجثمان بمجرد إغلاق بوابات القبر أو انطفاء لهيب المحرقة، لكن علاقة الأحياء بالراحل لا تتوقف عند تلك الحدود الملموسة؛ إذ يمثل الحداد استجابة إنسانية واعية للفقد تسعى لترميم الصدع الاجتماعى والنفسى الذى يخلّفه الغياب. وتختلف ممارسته من ديانة إلى أخرى، وفق تصوراتها عن الموت ومصير النفس ومكانة الأسلاف، لكن جميعها تلتقى عند حاجة الإنسان إلى إبقاء أثر الراحل حاضرًا فى ذاكرة من عرفوه.

فى اليهودية، يتجسد الجلوس مع الفقد عبر طقس «الشيفا»، وهى ممارسة تلزم الأسرة بالجلوس سبعة أيام على الأرض أو مقاعد منخفضة لاستشعار ثقل الخسارة. ويجتمع المعزون لمواساة العائلة الحزينة ضمن ضوابط تحظر الحلاقة، والاستحمام للتزين، وارتداء الأحذية الجلدية أو الخروج للعمل، تزامنًا مع تغطية المرايا لتعطيل الوعى بمظاهر الدنيا، لتتحول الأيام اللاحقة للدفن إلى تجربة جماعية مكثفة.

يأخذ المسار فى الإسلام صبغة تكافلية واضحة تنظمها الأحكام الفقهية وتضبط حدودها منعًا للغلو، حيث تُعد التعزية واجبًا اجتماعيًا يستهدف مساندة الأسرة وإطعامها لثلاثة أيام. كما تفرق الأحكام بين الحزن الطبيعى المباح وبين ممارسات النواح وشق الجيوب. وتأتى أحكام «الإحداد» لتفصل بين حداد القرابة العام بترك الزينة والطيب لثلاثة أيام، وبين «عدة الأرملة» الممتدة لأربعة أشهر وعشرة أيام كتشريع فقهى مستقل يضبط حركة المرأة صيانة للرحم وملازمة للسكن.

أما فى المسيحية، فتتمظهر حراسة الغياب عبر الصلوات والقداسات الدورية للراقدين، والتى تمنح العزاء للأسرة استنادًا إلى عقيدة الرجاء فى القيامة؛ إذ تُرفع الأدعية لطلب النياح والراحة لنفس المتوفى فى فردوس النعيم. وتتميز التقاليد القبطية فى مصر بمسار تذكارى شعبى وثيق الصلة بالثقافة المحلية، حيث يُقام قداس وجناز «اليوم الثالث» كترتيب كنسى يرتبط لاهوتيًا بقيامة المسيح، بينما تظل الممارسات السنوية والارتباط باليوم الأربعين عرفًا اجتماعيًا تراثيًا استقر فى وجدان العائلات لترميم الفقد، دون أن تفرضه القوانين الكنسية كقاعدة موحدة.

وتعتمد الهندوسية على لغة القرابين لإدامة الصلة بالراحل عبر شعيرة «شرادها»، وهى طقس جنائزى تكميلى يُقام بعد انتهاء مراسم الحرق لتغذية نفس المتوفى ومساعدتها فى رحلتها نحو عالم الأسلاف، حيث يقوم رجال العائلة بتقديم وجبات طقسية مخصصة ومباركة، تشمل كرات الأرز الممزوجة بالحليب والسمسم، معتقدين أن إطعام الأسلاف يمثل واجبًا بنويًا يحمى النفس المغادرة من التشتت فى العوالم السفلى ويثبت مكانتها كروح حامية للنسل.

التتابع التذكارى يتكامل فى البوذية والمندائية من خلال صلوات ممتدة ترتبط بمصير النفس؛ فبينما يركز البوذيون على تلاوة نصوص «الباردو» وإهداء ثواب الأعمال الصالحة والقرابين للرهبان لمساعدة وعى المتوفى على الانتقال السلمى، تمارس العقيدة المندائية طقوسًا بالغة الكثافة على ضفاف النهر الجارى تتبع طقس المسقتا، حيث تشمل تقديم وجبات طقسية مباركة تُدعى «اللوفانى» لمدة خمسة وأربعين يومًا كاملة، حراسة للنفس أثناء عبورها محطات الحساب، وضمانًا لوصولها إلى عالم النور.

تنتهى مسيرة الجسد لتسكن جغرافيا الذاكرة باعتبارها المثوى الأخير والنهائى؛ إذ يصون البيت اسم الغائب، وصوره، ومقتنياته كودائع تتحدى النسيان. وتعبر صلة الأحياء بالراحل من ملامسة الكيان المادى إلى رحاب الأثر. فلا يتوقف دور الأحياء عند مواراة الطين أو نثر الرماد؛ ففى تلك اللحظة تولد حراسة أبدية تصون اسمًا يأبى العالم محوه. فما الحداد فى جوهره إلا حيلة الإنسان الأزلية لرفض الفناء.

10 كيف واجه الإنسان الفناء بما يفنى؟

ربما كان أقرب ما وجده الإنسان لفهم مصير الجسد بعد الموت هو العالم الذى عاش داخله، ورأى قواه تتبدل وتؤثر فى مصائر الكائنات من حوله؛ فاستعار من الطبيعة لغتها ليقترب مما تعجز الحواس عن إدراكه فى لحظة الرحيل. لم تكن المسألة اختيارًا ماديًا بقدر ما كانت محاولة لإضفاء صورة محسوسة على انتقال غامض، فما بين إدراكه أن الحياة قد غادرت هذا الجسد، وعجزه عن النظر إليه باعتباره مجرد بقايا مادية، نشأت حاجته إلى طقس يحدد موقعه بعد انقطاع صلته بالحياة.

كانت الطبيعة المجال الأوسع الذى وجد فيه الإنسان ما يساعده على تأويل هذا التحول. فمنذ بدايات وعيه، ارتبط وجوده بقوى تتجاوز إرادته، تمنحه أسباب البقاء وتفرض عليه حدود قدرته، وشهد فى حركتها صورًا متعددة للتغير والاستمرار. وحين واجه مصير الجسد، استدعى تلك القوى وأدخلها فى نظامه الجنائزى، قرأ فى الماء معنى التطهير ومرافقة النفس فى عبورها المندائى، وفى التراب عودةً إلى مهد الخلق، ورأى فى النار قوة تفكك الهيئة المادية؛ فحمل لهيبها فى الهندوسية معنى القربان والعبور، وفى البوذية دلالة على التلاشى. أما الهواء ففتح للجثمان فضاءً تتلقفه الطيور عطاءً أخيرًا فى التبت، وأتاح فى الطقس الزرادشتى عزل البقايا عن الأرض والماء والنار وصونها من التلوث. كأنما يبحث عن موضع لذاته داخل دورة كونية أكبر من عمره الفردى. فالطقس، فى أحد وجوهه، محاولة لترتيب العلاقة بين ما ينتهى فى حياة الإنسان وما يستمر فى العالم من حوله.

ومن ثم اكتسب اختيار العناصر دلالته الفلسفية؛ إذ يعبر كل تصور جنائزى عن موقف من الجسد ومكانته بعد الموت، وعن حدود سلطة الإنسان عليه. وتتباين العقائد فى تأويل هذه الصلة؛ فقد ترى فى الجسد أمانة تستوجب صيانتها، أو وعاءً انقضى دوره، أو جزءًا من نظام مقدس ينبغى ألا يختل بتدنيس عناصره. وحتى محاولة حفظه من التحلل تحمل دلالة خاصة؛ فالإنسان المصرى القديم، وهو يقاوم أثر الزمن، استعان بمواد الطبيعة نفسها ليحمى الجثمان من قوانينها، كأن الإنسان، مهما حاول أن ينتزع جسده من مصيره، يظل مضطرًا إلى الاستعانة بالعالم الذى ينتمى إليه.

ولعل المفارقة التى ظلت تحكم علاقة الإنسان بالموت: أنه يستعين بقوى الطبيعة لتدبير مصير جسده، مع إدراكه أن هذه القوى ذاتها تمضى بالمادة نحو التغير والزوال. فالإنسان لا يواجه الموت دائمًا بمحاولة منع الجسد من الفناء؛ أحيانًا يواجهه باختيار الكيفية التى يفنى بها.

> يُعامل الجسد فى الوعى اللاهوتى بهيبة بوصفه مسكنًا طاهرًا كرّسته الأسرار الكنسية، ويرتبط احترامه بالإيمان بقيامة الأموات الوارد فى رسالة بولس الأولى إلى أهل كورنثوس





سيادة النقيبة

سعيد الشحات: كتاب «الآنسة أم كلثوم نقيب الموسيقيين» ردى العملى على تشويه دورها النقابى

منذ أشهر كان سعيد الشحات ضيفنا فى «حرف» وتحدثنا معه بتوسع عن مشروعه الأكبر فى رواية التاريخ، من منظور صحفى، وكان عنوان الملف «ختم الجودة»، قاصدين ما يتصف به إنتاج هذا الرجل من دقة وقيمة بحثية عالية، مصدرها دأبه وشغفه اللذان لا ينقطعان، وكانت مناسبة الحوار حينها إصداره كتابه القيم «كمال الطويل- طيب يا صبر طيب»، والآن نعود إلى الأستاذ سعيد بعد أن فاجأنا بكتاب آخر بعد أقل من عام صادر عن دار ريشة أيضًا، وهو «الآنسة أم كلثوم- نقيب الموسيقيين».

فى اللحظة الأولى التى تعرف أن ثمة كتابًا جديدًا صادرًا عن أم كلثوم، فأغلب الظن أنك لن تتوقع الكثير، من فرط ما كُتب عن السيدة التى ملكت وجدان الشرق كله وسلبت قلوب أهله، لكن مع هذا الكتاب ستدرك منذ اللحظة الأولى أنه لا يزال فى جراب التاريخ ما يُروى، ولا تزال حياة كوكب الشرق تحفل بدروب معتمة تحتاج من يضيئها وينقب عن تفاصيلها، وها هو سعيد الشحات قد أمسك بتلابيب أحد تلك الدروب وأشبعه فحصًا وبحثًا وتمحيصًا ليخرج لنا فى النهاية بزاوية رؤية جديدة ننظر خلالها على «الآنسة أم كلثوم» النقيبة الذهبية لأول نقابة للموسيقيين، سنرى كيف استطاعت تلك السيدة الحديدية أن تدير نقابة وليدة فى سنوات ملتهبة مليئة بالمطبات التاريخية والسياسية التى شهدت ترنح الملكية مع بداية الأربعينيات حتى قيام الجمهورية الوليدة على يد ضباط شباب أتوا من بعيد لكى يعيدوا تشكيل تاريخ الوطن، ستنبهر بقدرتها الفذة على أن تكون بكل تلك الكفاءة النقابية تخوض المعارك وتحل المشكلات وتجلب الخدمات لأعضاء نقابتها دون أن يؤثر ذلك على مسارها الإعجازى فى الغناء العربى الذى تتربع عليه كوكبًا منيرًا لكل الشرق.

لكل ما سبق، كان لا بد أن نتحدث مرة أخرى مع الأستاذ سعيد الشحات عن هذه التجربة الفريدة فى عالم أم كلثوم الخصب، ندردش معه طارحين ما تيسر من أسئلة، ومستمتعين بما تيسر من حكايات الرجل عن كواليس الكتاب وصاحبته.. هيا بنا.

محمد جلال فراج

■ قلت له: لماذا أم كلثوم مرة أخرى؟

- أم كلثوم حالة خاصة بالنسبة لى منذ طفولتى، فبفضل أغنياتها نمت مشاعرى وتربت أحاسيسى، وامتلأت خزانة ذاكرتى بالحكايات عنها وحولها، لا أنسى مثلًا وأنا طفل حرص أبى «الفلاح البسيط» على أن أكون بجواره فوق سطح دارنا صحبة أصدقائه للاستماع إلى حفلاتها يوم الخميس الأول من كل شهر من الراديو «ماركة فيليبس»، وتوقفهم أمام كلمات أغانيها رغم أنهم جميعًا فلاحون، يفكون الخط ويقرأون ما تيسر، وكما ذكرت فى مقدمة كتابى الأول «أم كلثوم وحكام مصر»، فإن هذه الجلسات كانت فرصتى الثمينة لأن أستمع منهم لحكايات فى السياسة وحكايات شعبية محلية وعامة، ولو كنت بالفعل من الحكائين، كما يرى المحيطون بى، فالفضل يعود أولًا إلى هذه الجلسات التى تركت أثرًا عميقًا بداخلى.

كانت أم كلثوم هى صاحبة المقام فى هذه الليالى أثناء طفولتى، ثم جاءت مرحلة الصبا والشباب لتنتقل الحالة مع أصدقاء فى ليالى السهر بحقول قريتى وديارها، حيث كان صوتها ملهمًا لنا وبابًا ندخل منه لتذوق الشعر والموسيقى والجمال، وسمو المشاعر، وتحريض كل منا على أن يجرب نفسه فى أى طاقة إبداع.

■ قلت له: يبدو أننا لا بد أن نشكر جلسات طفولتك الثرية لأنها لها الفضل فى تحفيزك للكتابة عن أم كلثوم؟

- رد الأستاذ سعيد قائلًا: هذا حقيقى، فقد حاصرتنى تلك الذكريات ولم تفارقنى وأنا أكتب «الآنسة أم كلثوم نقيب الموسيقيين»، فأهديت الكتاب لصاحبتها وفاءً وحنينًا لأيام فى العمر شكلت وجدانى، وجعلت منى هذا الشخص الذى يتحدث إليك.

ولا أنسى من أصدقاء العمر، الكاتب المبدع جمال الجمل الذى كان يشجيه، قصيدة «أقبل الليل»، ويناجى حبيبه الغائب بمقطع منها: «يا بعيد الدار عن عينى ومن قلبى قريبا/ كم أناديك بأشواقى ولا ألقى مجيبًا»، كما لا أنسى ثلاثة من أصدقائى الراحلين، «رحمهم الله»، كان لاستماع أم كلثوم معهم مذاق خاص، مجدى القاضى الذى كان والده العم محمد، «رحمه الله»، فلاحًا يعوض عدم استكمال تعليمه بالقراءة ومشاهدة السينما، ويشجعنا على قراءة «كليلة ودمنة»، ويتركنا نستمع إلى أم كلثوم باندماج أثناء مذاكرتنا، فيضحك ثم يسألنا عن معانى كلمات ما استمعنا إليه من غناء، ويبدأ هو فى شرحها بمعنى أوسع، ويستعيد ذكرياته يوم أن حضر حفلتها وهى تغنى «الحب كده»، وخرج بعدها هائمًا يسير فى الشوارع من سينما ريفولى إلى شبرا، حيث يسكن وهو طالب فى المدرسة الثانوية، أما صديقى الكاتب الصحفى أحمد مراد، فأذكر أنه وبعد ليلة استمعنا فيها إلى «من أجل عينيك عشقت الهوى»، انصرف ليقضى بقية الليل فى محاولة كتابة قصة قصيرة عن ذات العينين التى سيهواها لكنه لا يجدها ولم يكرر محاولته، وأخيرًا صديقى الكاتب الصحفى سيد رزق الذى كان يبحث عن أحد غيطان بلدتنا لا يزاحمنا فيه أحد لنستمع بصمت وجلال إليها، خاصة وهى تشدو بأغنية «سهران لوحدى أناجى طيفك السارى» وأغنية «رق الحبيب».

■ بادرته بسؤال أعرف أنه سيبهجه فقلت له: لماذا ألمح دائمًا طيف قريتك فى أكثر كتاباتك أو حتى حكيك معى، دائمًا تنعرج بالحديث عنها؟

- حقها عليا وعلى جيلى، من أبنائها، لذلك أركز دائمًا فى إهداءات ومقدمات كتبى على ذكرياتى فى قريتى «كوم الأطرون، طوخ، قليوبية»، لأنها بلدى الذى ولدت فيه وما زلت أعيش فيه، وتلقيت فيه أول درس فى التاريخ، وجالست أهله، واستمعت إلى نوادرهم، وتعلمت منهم، وحملت مع آخرين شعلة التنوير فيه، هى بلدة غنية بالمواهب التى لا تجد فرصتها، وتعد ملخصًا لتاريخ مصر بتحولاته الحادة من شهداء قدموا أرواحهم فى حروبها، وحالة التكافل الجماعى لستر المحتاجين فيها دون خدش لكرامتهم، إلى سعى الشباب مؤخرًا للهجرة إلى الخارج.. ببساطة رأيت فى قريتى مرآة مطابقة لما عن نشأتها والمعاناة التى تكبدتها فى قريتها «طماى الزهايرة»، ثم انتقالها إلى القاهرة، وتطورها الفنى مرحلة بعد أخرى حتى صارت سيدة الغناء العربى بلا منازع، وطوال هذه المسيرة يتركز الحديث دائما عن تأثيرها الفنى وغير الفنى، وعلاقتها بملحنيها وشعرائها والشخصيات العامة والسياسية، وحكايات عن أغنياتها نوادرها الشخصية، والعطاء الوطنى التى قدمته لمصر، ومع زخم الحديث عن كل ذلك يبدو لنا أنه لم يعد هناك شىء لم يُقل عنها، لكن بقيت قصتها مع «نقابة الموسيقيين» مجهولة ونصيبها فى التناول لا يزيد على أسطر، أو موضوع صحفى عابر، بالرغم من أهمية الحدث تاريخيًا من عدة زوايا، فهى تعد السيدة الأولى وربما الأخيرة حتى الآن فى تاريخ مصر التى تتولى منصب النقيب لنقابة وفى وقت لم يكن هناك حضور حقيقى للمرأة فى المناصب السياسية والشعبية، وليس لها حق التصويت فى الانتخابات، بالرغم من وجود هيئات وروابط نسائية تناضل لانتزاع هذه الحقوق، كما أنها خاضت معركة شرسة فى تأسيسها مع الموسيقار محمد عبدالوهاب شهدت اشتباكات كلامية، وتكذيبات، واتهامات متبادلة بينهما على صفحات الصحف والمجلات فى سنة ١٩٤٢ وقت أن بدأ تأسيس النقابة، لأن كلا منهما رأى أحقيته فى أن يكون نقيبًا، وبعد أن نجحت فى حسم المعركة لصالحها استمرت فى منصبها حتى قامت ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ فحدث الانقلاب عليها وخلعها من منصبها، الأمر الذى فسره مغرضون بأنه كان تعبيرًا عن رغبة ضباط الثورة، وهذا تفسير مغرض، وكانت حقيقته أنه ثأر من عبدالوهاب ناحيتها بعد عشر سنوات من هزيمته أمامها.

■ ألا تخاف بتأكيدك هذا أن تخدش صفة المؤرخ المحايد داخلك باتهام الانحياز لثورة يوليو على حساب الحقيقة؟

- بل إن الوقع أنه انحياز للحقيقة، وليس انحيازًا لثورة يوليو، فكثير من المعلومات المحيطة بذلك تقال ككلام مرسل دون سند، ولو كنت منحازًا لأبقيت معلومة شائعة دون تحقيق منى، وهى أن عبدالناصر أمر بإعادة إذاعة أغانيها فى الإذاعة بعد أن وصله أن أركان حرب الإذاعة منعها بحجة أنها من «العهد البائد»، وحاولت تقصى هذه القصة ووضعتها محل شك، بالرغم من أنها سردية فى صالح عبدالناصر تمامًا، لكننى وضعتها تحت مجهر البحث الدقيق لأكتشف أن مصطفى أمين هو أكبر روا لها، والحقيقة أن أم كلثوم انحازت للثورة منذ طلعتها الأولى وظلت كذلك إلى وفاتها، وبادلها الضباط بما فى ذلك اللواء محمد نجيب التقدير والاحترام والتبجيل، من اللحظة الأولى.. فلم يكن منطقيًا حكاية منع أغانيها لأنها من العهد البائد.

■ يبدو أنك كالعادة توغلت فى البحث.. حدثنا عن أهم اكتشافاتك فى هذا الكتاب؟

- أكثر ما لفت نظرى فى متابعة موضوع كتابى وتأصيله تاريخيًا سياسيًا ونقابيًا وفنيًا، وتحليل وقائعه أن فكرة نقابة الموسيقيين لم تبدأ مع أم كلثوم سنة ١٩٤٢ كما هو شائع، بل بدأت قبلها بسنوات كدعوة ومحاولات بدأت فعليًا على الأرض لكن لم يكتب لها النجاح، وبمجىء سنة ١٩٤٢ بدأ الحديث عن تأسيسها فى وقت كانت حكومة الوفد تعد قانونها لتأسيس نقابات عمالية وأصدرته بالفعل، كما كانت مصر تعيش فى أجواء الحرب العالمية الثانية، وبينما كانت الولاءات السياسية للنخب السياسية الحاكمة موزعة بين ألمانيا وبريطانيا، كانت هناك خطط سرية وضعتها دول المحور بزعامة ألمانيا وإيطاليا، والحلفاء بزعامة بريطانيا وفرنسا للاستفادة من أم كلثوم ومحمد عبدالوهاب دون علمهما فى حالة انتصار أى منهما باحتلال مصر.

أما على الصعيد الشخصى لأم كلثوم، فإن حياتها خلال سنوات الأربعينيات حتى تركها للنقابة سنة ١٩٥٣، كانت درامية واشتباكية، ما جعلها تحجم عن الحديث حولها فى المرات المعدودة التى سردت فيها سيرتها الشخصية، وتركت الآخرين يتحدثون عنها دون شهادة منها، فهى السنوات التى شهدت فشل قصة زواجها من الموسيقار محمود الشريف ودور مصطفى أمين المريب فى ذلك، وهى السنوات التى فقدت فيها أمها بعد أن فقدت والدها من قبل، واكتملت فاجعة الفقد عندها بموت أخيها الشيخ خالد فى سنة ١٩٥٣ ولم تعرف بالخبر إلا بعد شهرين، كما شهدت هذه السنوات مرضها بشدة إلى درجة هددت استمرارها فنيًا وسافرت مرتين للعلاج، واحدة لأوروبا والثانية لأمريكا، وهى السنوات التى خاصمت فيها الشيخ زكريا أحمد حتى وصل إلى نزاع قضائى، ورد زكريا عليها بعد ثورة ٢٣ يوليو بأن أصبح نقيبًا للموسيقيين بدلًا منها لأسابيع قليلة.

وهى السنوات التى شهدت انفصالها فنيًا مع محمد القصبجى، وشهدت علاقات متذبذبة مع القصر الملكى، بينما تعمقت علاقتها مع مصطفى النحاس باشا وقرينته زينب الوكيل، وهى السنوات التى شهدت حرب ١٩٤٨ ضد العصابات الصهيونية، وتفاعلت معها بحس وطنى وقومى رفيع؛ لدرجة أن إسرائيل أصدرت حكمًا ضدها بالإعدام، وفى ظل هذه الأحداث الجسام كانت قصتها تمضى مع نقابة الموسيقيين بحيوية كبيرة منها، وعطاء حقيقى لإنجاح تجربتها النقابية التى استمرت نحو عشر سنوات

■ هل اقتربت فى الكتاب من عالمها الغنائى خلال فترة رئاستها النقابة؟

- هذا سؤال مهم، وأهميته أن الكتاب يتناول فترة تزيد على عشر سنوات قليلًا مع عودة توضيحية لسنوات سابقة كعلاقتها مع الملك فؤاد، ثم الملك فاروق، وكانت قضيتى الأساسية أن أتناول أم كلثوم كإنسانة لها أوجه مختلفة، من بينها وجهها الفنى الذى حملها إلى المجد لكن لم أركز عليه تحليليًا لوفرة المكتوب عنه، إنما ركزت على سيرتها النقابية التى لعب الدور الرئيسى فيها تكوينها الشخصى بتلقائيتها وذكائها الحاد ودهائها وكاريزميتها.

■ هل تأثرت فى الكتابة ببابك اليومى «ذات يوم»؟

- هذا حقيقى، فتدقيق التوثيق الذى أفعله فى «ذات يوم» كان أساسًا فى الكتاب، كما أننى أسير على نفس النهج الذى بدأته فى مذكرات الفنان محمد رشدى، ثم كتابى عن الموسيقار عمار الشريعى، وكتابى عن الموسيقار كمال الطويل، وهو أن السيرة الشخصية لا تكتمل إلا بوضعها فى سياق تاريخى عام، بمعنى أننى لا أتحدث عن صاحب السيرة بمعزل عن الأوضاع العامة التى عاش فى ظلها، وأفادنى «ذات يوم» فى ذلك كثيرًا، بالأسلوب الذى اتبعه فى تحريره، والذى يعتمد على الحكى والبحث عن القصة فى الحدث، والنظرة بتدقيق واهتمام إلى التفاصيل فى كل حكاية وما وراءها.



سعيد الشحات بين كتبه

يحدث للوطن الأكبر.

■ داعبته قائلًا: لو تركتك تحكى عن قريتك سينتهى الحوار دون أن نعرف شيئًا عن كتاب «أم كلثوم نقيب الموسيقيين».. بعد إذن «كوم الآطرون» حدثنى عن رحلتك مع هذا الكتاب؟

- بدأت رحلتى مع كتاب «الآنسة أم كلثوم نقيب الموسيقيين»، أثناء عرض فيلم «الست»، ومع حالة الهجوم الحادة عليه، طالبنى البعض بإعادة طبع كتابى الأول «أم كلثوم وحكام مصر»، وراقت لى الفكرة فى البداية، فأعدت قراءة الكتاب، لكننى رأيت ضرورة إدخال تعديلات كثيرة عليه مما سيحوله إلى كتاب جديد، فصرفت النظر عن الفكرة، لكن سيطرت على الرغبة فى الكتابة من جديد عن هذه السيدة العظيمة، وفى أحد الأيام كان صديقى الكاتب الصحفى والروائى وائل السمرى عائدًا من مشاهدته الفيلم، وفى حالة ضيق من مستواه، خاصة فى وقائعه التاريخية المبتسرة والمشوهة، وتناقشنا.

تحدث وائل عن أن الفيلم مر مرور الكرام على قصة أم كلثوم مع نقابة الموسيقيين رغم أهميتها، وإذا بى أجد هذه اللمحة مصباحًا مضيئًا لى، خاصة أنها تزامنت مع قراءتى بعض المواد الأرشيفية عن هذه القصة التاريخية، فقررت أن تكون هى اختيارى، وتحدثت مع وائل حولها، وأشكره لأنه لم يقتصر على إهدائى اللمحة أو الفكرة، إنما أمدنى بأحد اللقاءات الصحفية التى جرت مع أم كلثوم حول ما حققته بعد انتخابها، وبدأت الرحلة.

■ قلت له: من كثرة ما كتب عن أم كلثوم ظننت أنه لن يكون هناك جديد يُكتب عنها، وأى إصدار جديد سيكون إعادة إنتاج لما سبق قوله، فبأى نسبة ينطبق هذا الكلام على كتابك؟

- أظن أن هذا الكتاب لا ينطبق عليه هذا التصور، لأن أهمية موضوعه تكمن فى تناوله حدثًا تاريخيًا مهمًا لم يتم الالتفات إليه من أحد قبل ذلك فى سيرة حياة أم كلثوم التى بدأت بمولدها فى عام ١٨٩٨ «فى أغلب التقديرات»، واستمرت إلى يوم ٣ فبراير سنة ١٩٧٥، فجرت العادة عند تناول سيرتها أن يتركز الحديث دائمًا





فيلم أم كلثوم استفزنى لإخراج هذا الكتاب لأنه حمل وقائع تاريخية مشوّهة ومبتسرة عنها كـ«نقيبة»

سنوات النقابة لم تأخذ حظها من التأريخ وانشغل الجميع بمجدها الموسيقى ورحلة كفاحها الملهمة

أسمر فى مدينة بيضاء

هل أحمد زكى ابن مهاجرين من النوبة؟



مرة واحدة رأيت الفنان أحمد زكى عن قرب وجهًا لوجه.
جمعتنى سهرة برجل السياحة الليبى فرج الزنتانى، وكنا نجلس ليلًا فى حديقة هيلتون رمسيس، فإذ بأحمد زكى يدخل بصحبته مصطفى متولى أو ممدوح موافى واتجه تلقائيًا بضيفه وجلس أمامى فى مكان، من الواضح أنه اعتاد الجلوس فيه.
عرفت أن أحمد زكى يقيم فى الفندق الشهير هيلتون رمسيس وأنه لم يعد يسكن فى شقته منذ انفصاله عن زوجته هالة فؤاد.
تأملته جيدًا بشرة سمراء داكنة للغاية وشعر خشن مجعد وابتسامة رائقة تمنحه صوتًا هادئًا محببًا.
نجم كبير يجلس فى حديقة فندق كبير لا تبدو عليه مظاهر النجومية أو تعالى المشاهير أو انشغال بنظرة الناس من حوله.
نحن أبناء الجنوب أصحاب بشرة سمراء، لكن ليس إلى هذه الدرجة القاتمة التى صبغت وجه أحمد زكى. وصاحب البشرة الفاتحة فى مجتمعنا الجنوبى يقترب من اللون القمحى، أما ذوو البشرة البيضاء من الأولاد فكان الله فى عونهم، يكفى أن الفتى الأبيض عند العراك يقذف بأسرع اتهام يا أبيض يا حليوة وكان هذا السباب هو الأشد قسوة ضمن معجم يتم الاستعانة منه بمفردات غنية بالتنمر قبل وأثناء وبعد العراك.
عندما غادرت المكان رحت أفكر كيف عاش أحمد زكى طفولته ومراهقته وبواكير سنوات شبابه بهذه السمرة الداكنة، وهذا الشعر الأبيض فى مدينة بيضاء يغلب على سكانها من الرجال البشرة الفاتحة وعلى النساء البياض المستقر تاريخيًا على الوجوه والأجساد ويتنوع لون عيون أهلها بين الأسود والأخضر والمائل إلى العسلى.
ولد الفنان أحمد زكى متولى عبدالرحمن بدوى فى مدينة الزقازيق بمحافظة الشرقية عام ١٩٤٩، وتربى فى بيئة شعبية وتلقى تعليمه حتى حصل على دبلوم المدارس الصناعية، ثم سافر إلى القاهرة والتحق بالمعهد العالى للفنون المسرحية وتخرج فيه عام 1973.
ومعروف الآن أن هذه البشرة السمراء الداكنة والشعر الخشن المجعد نجح بهما أحمد زكى فى كسر الحالة النمطية المستقرة عن الفتى الأول فى السينما، والذى كان يشترط فيه أن يكون أبيض البشرة وذا ملامح أوروبية. ليصبح هو رمزًا للشاب المصرى الأسمر البسيط مثل غالبية الشباب.
ظل أحمد زكى فنانًا مثيرًا للجدل. فالآراء لا تتوقف عن رصد موهبته المتوحشة وأصدقاء اقتربوا منه ما زالوا يسردون حكايات عن طبيعته وسلوكه الشخصى الهادئ لدرجة مريبة والغاضب لدرجة مخيفة.
هل ولد أحمد زكى ونشأ وتربى وحلم وأحب وامتدت جذوره فى أرض ليست أرضه الأصلية وأحب وتعذب وتألم مع طبائع لا تتشابه مع طبيعته؟.. هل جاء أحمد زكى من بعيد؟
هل جاء بفعل هجرات من الصعيد؟
هل جاء مع موجات نوبية مهاجرة هربًا من الغرق؟
لم تكن هجرات النوبيين إلى شمال مصر والدلتا ناتجة عن قرار رسمى بالاستيطان هناك، بل جاءت كهجرات مدفوعة بالظروف المعيشية الصعبة التى تلت مشاريع خزان أسوان والسد العالى، فبينما كان التهجير الحكومى الرسمى يوجه العائلات النوبية إلى مناطق محددة فى صعيد مصر ,مثل كوم أمبو ونصر النوبة بأسوان وإسنا بقنا، اختار كثير من النوبيين الانتقال إلى العاصمة والدلتا والمدن الساحلية بحثًا عن فرص عمل ومستقبل أفضل.
ماذا تفعل عندما تكون مخيرًا بين الغرق أو الهجرة إلى المجهول؟ بالتأكيد ستختار أن تمسك بيدك أطفالك وزوجتك وتترك كلبك الوفى يمشى وراءك وتهاجرون معًا فى قوارب بدائية إلى حيث تتوقف القوارب شمالًا.
هل تعود جذور أحمد زكى إلى النوبة وقت أن حدث طوفان السد العالى وأصبحت النوبة كاملة تحت الماء فورث أحمد زكى اللون الأسمر الداكن والشعر المجعد والطبيعة المعجونة بالفن الفطرى هذه الطبيعة الضاحكة الغاضبة البسيطة المركبة فى الوقت نفسه؟
ربما.



علاء أبوزيد



إلى أى مدى يمكن للبدايات أن تظل مسيطرة علينا؟، تلتئم الجروح ولكنها تتحول إلى ندبات نلمسها دون وعى كلما تعرضنا لموقف حزن أو فرح.

إلى أى مدى تسيطر علينا أحلامنا بتحقيق شىء حتى إنها تعمينا أحيانًا عن المنطق والحقيقة، وأن هذه الأحلام لم تعد تناسبنا أو أننا لم نعد نناسبها؟.

كل النجاحات لا تستطيع أن تمحو إخفاقات البداية، خاصة تلك التى لم يكن بيدنا تغييرها أو أنها عائدة لأسباب لا دخل لنا فيها متعلقة بنوعنا، بملامحنا، بظروفنا الاجتماعية..

لسنوات طويلة ظل أحمد زكى يتألم من رفض ترشيحه لبطولة فيلم «الكرنك» أمام سعاد حسنى لافتقاره لصفات الجان، وكان ذلك هو رأى المنتج والموزع «رمسيس نجيب» الذى استنكر ترشيح أحمد زكى وقال: «سعاد حسنى تحب الولد الأسمر ده، لو ده حصل الفيلم هيسقط سقوطًا شنيعًا والجماهير حتضربكم.. لأنهم مش هيوافقوا إن سعاد تحب الولد ده».

وعندما جادله المنتج «ممدوح الليثى»: أن أحمد زكى موهبة والكل متوقع إنه يصبح نجمًا، رمى رمسيس نجيب على أحمد زكى لعنة قادرة أن تبدد ثقة أى إنسان فى نفسه، ونطق بنبوءة أثبتت الأيام فشلها «عمره ما حيبقى نجم.. بالكتير أوى حيصبح ذى فلان، ذاكرًا اسم ممثل يقوم بأدوار ثانوية».

وعندما علم أحمد زكى بهذا الرأى، دخل فى حالة هياج شديدة والتقط كوبًا زجاجيًا وضرب به جبهته، انكسر الكوب وانسابت الدماء من جبهته، وظل فى هذه الحالة من الغضب والجميع من حوله يحاولون إسعافه.



د. صفاء النجار

الندوب والأحلام

سر نجاحات وإخفاقات أحمد زكى

وسط سخطه ودموعه قال أحمد زكى كلمته التى سيكون عليه أن يدفع ثمنها من روحه وراحته «انتوا اخدتوا برأى رمسيس نجيب عشان ده ملك السينما، ولكم حق، بس أنا باقولك يا أستاذ ممدوح بكره تندموا وتجروا ورايا وتعرفوا إن زمن رمسيس نجيب انتهى».

هذا الموقف ظل ندبة فى روح أحمد زكى تنغص عليه أى نجاح، بعدها بثلاث سنوات ترشح للقيام بدور متولى فى فيلم «شفيقة ومتولى» بدعم من سعاد حسنى وصلاح جاهين، وقد قبل أحمد زكى الدور رغم صغر حجمه، ولم تكن الأيام قد تغيرت كثيرًا فقد أسند دور الجان أو الحليوة الذى أغوى شفيقة للوسيم محمود عبدالعزيز.

هل فكر أحمد زكى فى دور «دياب» أم أن الندبة السابقة جعلته أكثر عقلانية؟

مرت سنوات مثّل فيها أحمد زكى أمام السندريلا فى موعد على العشاء، وكان دوره الفقير الذى يرفض الغنى أن يأخذ ما يراه حقًا له، فيسلب منه حياته، وفشل فيلمهما الثالث «الدرجة الثالثة» رفض الجمهور الخلطة الفنية الجديدة ولم يهضم الإسقاطات والرموز.

> لسنوات طويلة ظل أحمد زكى يتألم من رفض ترشيحه لبطولة فيلم «الكرنك» أمام سعاد حسنى

وعندما تحقق وعد أحمد زكى وأصبح نجمًا يطلب رضاه المنتجون، لم تعد سعاد حسنى هى السندريلا صارت سيدة خمسينية مثقلة بالاكتئاب وآلام العمود الفقرى، وصار هناك بطلات أخريات يعتلين العرش. فالحياة لا تمنحنا ما نريد تمامًا بل تمنحنا أحيانًا ما نريد وقتما تريد، وعندما تفقد الأشياء معناها.

رد فعل أحمد زكى العنيف تجاه نفسه الذى وصل إلى الإيذاء البدنى سيكون مدخلًا لما يمكن أن يقوم به من أجل تحقيق أحلامه، فالغضب أو الطاقة الكبيرة التى تملأ أحمد زكى ستدفعه دومًا لبذل كل شىء من أجل تحقيق نبوءته وأن يبرّ بقسمه لنفسه أولًا.

يعرف أحمد زكى أنه موهوب بالتمثيل ولأن الموهبة وحدها لا تكفى، فعلى زكى أن يثبت للآخرين أنه أكثر من موهوب، إنه لا يمثل إنه يندمج فى الشخصية، يبحث عن تفاصيلها الخارجية ويغوص فى دواخلها فيتقمص روحها وأفكارها ورؤيتها للعالم.

وقد نجح أحمد زكى فى لفت الانتباه إلى اجتهاده ووعيه بأبعاد الشخصيات التى يقدمها منذ تلبسته روح العميد فى مسلسل «الأيام»، فرغم أن السينما قدمت قصة عميد الأدب العربى طه حسين فى فيلم «قاهر الظلام» وجسد محمود ياسين الشخصية نفسها، إلا أن «طه حسين» يبقى فى الوعى الجمعى مرتبطًا بأحمد زكى، استطاع زكى أن يجسد فى أدائه العمى والاضطراب والخوف من المجهول مختلطين بالكبرياء وروح التحدى، جسد هذه المعانى، فى حركات يده التى تتحرك دائمًا أمامه وهى تختبر العالم الذى لا يعرف أبعاده، التفاتات رأسه ورقبته فى اتجاه الصوت الذى يسمعه ولا يرى صاحبه.

يقول الممثل البريطانى سير مايكل كين فى كتاب فن التمثيل: «يبدو لى أن الكثير من الممثلين لديهم مشكلة تحريك أيديهم خلال التمثيل، لا يدرون ما يفعلون لذلك تراهم يستخدمونها طوال الوقت فيما لا يفيد، أو يتركونها مدلاة إلى جوانبهم من غير فعل..» لكن يدا زكى النحيلتان، الباحثتان دومًا عن مستقر وملجأ عبرتا بمهارة عن التخبط فى الظلام والحيرة.

حينما تم اختيار أحمد زكى لتأدية دور «طه حسين» فى مسلسل «الأيام»، كان الجميع ضده. وسخروا من اختياره كونه مختلفًا فى السمات الشكلية ولون البشرة عن طه حسين، حتى أفراد عائلة طه حسين ومن بينهم الدكتور محمد حسن الزيات وزير خارجية مصر الأسبق وزوج أمينة طه حسين، رأوا فيه اختيارًا غير مناسب. ومع ذلك طلب أحمد زكى أن يلتقى بالزيات، كى يستعين بما يعرفه فى مرحلة التجسيد النفسى، وكان السؤال الذى طرحه الممثل على الصهر، وجعل الزيات يبارك اختياره، كيف كان يضحك طه وكيف كان يبكى؟.

على أحمد زكى أن يكون مستعدًا لبذل جهد مضاعف لإزالة أثر الانطباع الأول، عليه أن يثبت دومًا أنه كفء، فلا شىء يأتى فى يسر سوى الألم والحزن، وقد كان يدرك أنه سيؤدى دور طه حسين كإنسان قبل أن يؤدى دوره كعميد للأدب العربى، فبحث عما يضحك أو يبكى العميد، عن جوانبه الإنسانية، عن أحزانه وأحلامه الشخصية.

البحث عن الأبعاد النفسية ومواطن الضعف والقوة فى الشخصية هو النهج الذى اختاره أحمد زكى ليصقل موهبته، فالموهبة وحدها لا تكفى وقد يكون هذا البحث وهذه القدرة على التقاط التفاصيل الصغيرة والمعايشة هى الموهبة.

وما يقوم به أحمد زكى هو ما حدده المخرج الروسى قسطنطين ستانسلافسكى، أحد مؤسسى المسرح الحديث، والذى ابتكر أسلوب الأداء الصادق عن طريق جعل ممثليه يدرسون الحياة الداخلية للشخوص كما لو

النـدوب والأحلام

أحمد زكى نجم خدمته موهبته واجتهاده وما قدمه لفن التمثيل ربما كان جديدًا على السينما المصرية لكنه أسلوب بدأ فى السينما العالمية قبل عقود


لقطة من فيلم «شفيقة ومتولى»


لقطة من فيلم «زوجة رجل مهم»


لقطة من فيلم «ضد الحكومة»


لقطة من فيلم «الهروب»

كانوا أناسًا حقيقيين.

وقد قسم ستانسلافسكى مراحل العمل على الدور بالأدوار الأربعة التالية:

١ - المعرفة: لتفاصيل الدور.

٢- المعايشة: لتلك التفاصيل.

٣- التجسيد لها: «التفاصيل».

٤- التأثير: على الممثل والمتفرج معا كل من مكانه.

يتعرف أحمد زكى على شخصياته ويعايشها سواء كانت حقيقية أو متخيلة ثم يجسدها..

لذا يرفض إطلاقًا القول عليه إنه يمثل «أنا يا سادة لا أقوم بالتمثيل، اتفاقى مع الجمهور ينص على تقمص للدور الفلانى، التمثيل كما ترونه أنتم، يحمل محتوى الكذب والتزييف، وهذا ما لا أرضاه لعملى أن يكون فى فيلم «زوجة رجل مهم» يؤدى أحمد زكى دور شخصية مكتوبة خصيصًا للسينما، شخصية لا يوجد مرجع حقيقى لشخصيتها قبل تصوير الفيلم، ولكنه كعادته يبحث عن خلفيات الشخصية، العوامل التى شكلت سلوكها.. فيتناقش مع السيناريست «رءوف توفيق» حول طفولته، مرحلة دراسته بكلية الشرطة، تسهم هذه التفاصيل فى بناء هذه الشخصية الهستيرية التى توحدت مع السلطة، ما أدى لعدم اتزانها النفسى، وعندما تم إبعاده من منصبه، كان كمن حكم عليه بالموت، واستطاع زكى أن يجسد نظرة عينيه المستريبتين دائمًا، صوته المحمل بالاتهام لكل من حوله حتى لزوجته التى أصبحت الكائن الوحيد الذى يشعره بالحياة من خلال ممارسته للسلطة عليها.

وفى فيلم «ناصر ٥٦»، لم يكتف بمشاهدة صور ومقاطع قديمة لعبدالناصر، لكنه حصل على نظرته من معرفته لطبيعة الطفل اليتيم الذى يجلس صامتًا متأملًا، محاولًا ألا يكون عبئًا على أحد، هل يحتاج أحمد زكى أن يقلد عبدالناصر؟ لا. فيكفيه أن يستدعى نفسه وذكرياته القديمة ليدرك سر نظرة عبدالناصر.

يقول أحمد زكى «الواحد لما بيحس الشخصية بيلاقى فيها حاجات بتبقى جواه.. لذلك فى كل فيلم بتلاقى مشيتى متغيرة، مش ببقى قاصدها.. ببقى حاسس الحالة فالحالة بتمشى كده».

وتماهيًا مع شخصياته يرفض أن يقوم عنه دوبلير فى المشاهد ذات الطبيعة الخطرة، لأنه يعتقد أن ذلك يعطيه قدرة وتدريبًا أكثر.

فى فيلم «عيون لا تنام» حمل أنبوبة غاز مشتعلة، ألقى بنفسه من سيارة مسرعة فى «طائر على الطريق»، تعرض للضرب المبرح فى «العوامة ٧٠». نام فى ثلاجة الموتى بعد أن أسلم نفسه للماكييير الذى كسا أو دهن وجهه بزرقة الموت والجروح الدامية فى «موعد على العشاء» أخذ حقنة مورفين فى فيلم «المدمن».. كانت الأفلام فرصته للتدريب على المعايشة والتقمص وأيضًا تعلم مهارات جديدة، من أجل «طائر على الطريق» أصر على تعلم السباحة.

تقول الناقدة الأمريكية: مارى إلين أوبراين فى كتاب «التمثيل السينمائى» هناك أربعة أنواع للممثل وأكثرها تأثيرًا هو ممثل الشخصية الذى يكافح ليخلق شخصية تمزج بين ذاته والصورة المكتوبة، وهو الذى يستطيع أن ينفى نفسه ويلبسها ذاتها الجديدة.

تألق أحمد زكى بملامحه الريفية البسيطة، فى تقديم شخصيات الطبقة الفقيرة، الشخصيات ذات المرجعية الشعبية، المهمشين، الشخصيات التى تستطيع أن تكون متفوقة ومؤثرة ولكن يقف الفقر عثرة فى طريقهم.

وعرف أحمد زكى كيف ينتقل من دور إلى آخر وأن يقدم أداء سلسًا ومقنعًا فى كل هذه الحالات المختلفة مقدرة ناتجة عن اهتمامه منذ الصغر بالملاحظة والتأمل واختزان الكثير من الأحاسيس والمشاعر التى تحتاج للتعبير عنها.

لم يكن التحدى والتمثيل المنهجى الذى مارسه أحمد زكى هما فقط السبب فى نجاحه، لكن الظروف أيضًا ساعدته.. فقد بدأ أحمد زكى الصعود مع تغيير واكب السينما المصرية، فقد تزامن بداياته مع ظهور جيل جديد من المخرجين لديهم رؤياهم المختلفة للواقع، وفهم جديد لدور السينما فى المجتمع ووعى بضرورة تطوير فن الممثل، ليتفق مع واقعية السينما، جيل محمد خان وعاطف الطيب وخيرى بشارة وداود عبدالسيد، تغيرت السينما كثيرًا عما كانت عليه وزادت الشخصيات تعقيدًا، ولم تعد السينما الواقعية تلك التى تنزل فيها الكاميرا إلى الشارع فقط، بل أيضًا تلك التى تتحدث عن إنسان الحاضر بكل مشاكله وأفكاره ودواخله..

مثل أحمد زكى ببشرته السمراء وشعره الأجعد وعينيه المجهدتين الحزينتين وملامحه البعيدة عن الشكل التقليدى للوسامة والقريبة إلى الشخصية المصرية العادية، المفتاح لهذا الجيل فهو الحلم الذى يتجسد أمامهم كلما داعبتهم شخصية درامية، كلما أرادوا تقديم نموذج عادى لأشخاص عاديين يقابلهم المرء ويتعامل معهم كل يوم، بدأت علاقة محمد خان وأحمد زكى عام ١٩٨١، واستمرت حتى عام ٢٠٠١، قدما خلالها ٦ أفلام فقط هى: طائر على الطريق، موعد على العشاء، أحلام هند وكاميليا، زوجة رجل مهم، مستر كارتيه، وأيام السادات.


صلاح جاهين


رمسيس نجيب

رحلة اكتشاف عاطف الطيب لأحمد زكى بدأت عام ١٩٨٤ فى أفلام «التخشيبة، البرىء، الحب فوق هضبة الهرم ١٩٨٦، وبعد غياب استمر ٥ سنوات عادا ليقدما معًا «الهروب» ١٩٩١ ثم «ضد الحكومة» ١٩٩٥ومع داود عبدالسيد قدم أرض الخوف ١٩٩٩.

تغير المخرجين واكبه تغير نوعية جمهور السينما الذى أصبح غالبيته من الكادحين، الذين يرون أنفسهم فى أحمد زكى، الفتى الأسمر الذى لا يعتنى بملبسه ولا يذهب إلى الكوافير لفرد شعره الأشعث المجعد.

حملت شخصية أحمد زكى كل العوامل التى ساعدته على النجاح، وحملت أيضًا كل مسببات إحباطاته وإخفاقه، أسهمت شخصيته المركبة غير المنبسطة فى حالة عدم الاستقرار والتوتر والقلق الدائم، وعدم رضا عن النفس، فبدت شخصيته أحيانًا ملتبسة، هجومية، شكاكة، وظهر فى سلوكه اجتماعى أحيانًا ميال للعزلة والكآبة.

إحساس زكى بموهبته كان طاغيًا مما تسبب فى تعثره سواء فى بداياته أو خلال رحلته الفنية

فأحمد زكى رسب فى اختبارات دخول معهد الفنون المسرحية مرتين ونجح فى المرة الثالثة، وسبب إخفاقه أنه كلما كان يحضر نفسه ويستعد يجد أعضاء اللجنة يتحدثون مع بعضهم البعض فيغتاظ ويتضايق، فهو لديه إحساس بأن ما يقدمه مهم ويجب عليهم أن ينصتوا له، مما يصيبه بالإحباط بالارتباك. فلا يؤدى كما ينبغى.

مع السنين تضخم إحساس أحمد زكى بموهبته وأن المخرجين والمنتجين يجرون خلفه، فظهرت أحاديثه الصحفية فى السنوات الأخيرة وخاصة مع الكاتب محمود سعد، مليئة بالغضب والشكوى والصراخ، يريد من صناع السينما أن يسمعوه وأن يحبوه ويقبلوا تدخلاته فى أفلامه.. هذه التدخلات فى العملية الإخراجية سبب فى خلافاته مع الطيب وخان، ففى فيلم ضد الحكومة طلب زكى من الطيب أن يأخذ مشهد المرافعة النهائية فى فيلم «ضد الحكومة» بطريقة اللقطة الكاملة، وذلك خلافًا على رؤية المخرج الذى قام بتقطيع المشهد إلى لقطات عدة، مما أرهق زكى فى التصوير كثيرًا. وعندما أراد أحمد زكى إعادة لقطة بعد أن صاح الطيب، اطبع، فرفض الطيب وصاح فركش وترك البلاتوه.

ومع خان لم يتم مشروع «الحريف» بينهما وأخذ الدور عادل إمام بسبب الخلاف بين المخرج والممثل حول شكل الشخصية، فخان كان يرى أن الحريف ما زال فى وجهه براءة أطفال باقية، بينما رأى زكى أنه من الأفضل أن يكون متجهمًا خاليًا من البراءة التى يريدها خان، كان خان يرى أن شعره لا بد وأن يكون طويلًا، بينما فاجأه زكى حينما جاءه أول يوم تصوير وقد قص شعره «زيرو»، فرفض خان التصوير واتصل بعادل إمام ليلعب الدور.

وتوقف التعامل الفنى بينهم حتى عام ١٩٨٨ حينما عادا للعمل فى فيلم زوجة رجل مهم وأحلام هند وكاميليا. وأيام السادات ٢٠٠١ التى وصلت الخلافات إلى أن قام أحمد زكى بالجرى وراء خان بالسكين فى كواليس فيلم «أيام السادات» ٢٠٠١، حينما تجرأ خان على تقديم ملاحظة على أداء زكى أمام الجميع، وهو ما جعل زكى يشتعل غضبًا ونهض يركض خلف خان بالسكين.

كثرة الخلافات مع المخرجين، دفعته لأن يعمل مع مخرجين يقبلون هذه التدخلات فيظهر أداء أحمد زكى نمطيًا أو مفتعلًا وسط أفلام ضعيفة المستوى مثل فيلم أبوالدهب، استاكوزا وأفلام أقل من مستوى مبدعيها مثل الرجل الثالث ونزوة لعلى بدرخان.

وقد غضب أحمد زكى عندما نشر الناقد «سمير فريد» مقالًا عن فيلم «الهروب» أشاد بعبقرية أداء أحمد زكى فى عدد من الأقلام، وأشار إلى افتقاده لهذه العبقرية فى أدوار البواب والسماك، والدونجوان وكان رده على هذه الأدوار «إنها أدوار أنفس بها عن طاقتى بعيدًا عن المخرجين العباقرة الذين لا يرون فى الممثل إلا قطعة من الصلصال، يشكلونها دون إرادته وكأنه دمية».

رغم إدراك أحمد زكى لأن المخرجين المؤلفين هم الذين يصنعون أفلامًا تبقى فى تاريخ السينما، إلا أن التمرد والحساسية من تقليل الذات جعلته يغفل أحيانًا هذه الرؤية بل إنه طالب بأن ينسب الفيلم للممثل، وهو شىء غير معمول به فى أية سينما فى العالم، حيث ينسب الفيلم لمخرجه، «لكنه يريد أن يفرح شوية».

وعلى المستوى الإنسانى لم ينمو وعى أحمد زكى فيما يخص نظرته للمرأة فقد ظل ينظر للعلاقة بين الرجل والمرأة فى إطارها القديم الذى يرى فى الرجل سى السيد والمرأة ست أمينة، رغم أنه تقاسم البطولة مع نجمات كبيرات لكن ذلك لم يغير من سلوكه، مما أدى به إلى الانفصال عن زوجته «هالة فؤاد» بعد أن أصر على ضرورة اعتزالها التمثيل، وتمسكت هى بالعمل.

وما يدلل على عدم النضج الفكرى لأحمد زكى ما ترويه الكاتبة «سناء البيسى» أن أحمد زكى استبد به الغضب فجأة أثناء تصوير مسلسل «هو وهى» بعد أن اكتشف أن غالبية أبطال الحلقات من الرجال ظهرت خيانتهم، فقال لصلاح جاهين «لقد استطاعت سناء من وراء ظهورنا جميعًا نحن المشتركين من الرجال التسلل بنظريتها تلك بمنتهى النعومة والخباثة وأنقدنا كلنا خلفها دون وعى نحقق وجهة نظرها، يا نهار أسود.. لا وأبدًا، أنا ماشى، لن أكمل هذا المسلسل المسىء للرجال» لكن صلاح جاهين استطاع تهدئته بعدما قدم له أغنية:

لا مش كده

لا لا أثبت..

ماتخليش العالم تشمت

إرسم على وشك تبسيمة

واوعى تلف بجرحك تشحت

البنت فى تفسير الأحلام..

دنيا سبحانك ياعلام

الدنيا طلعت غدارة..

والحلم طلع كدب وأوهام

فاهم؟، أوعى تصدق أنثى..

المرأة خلاص. إلغاء. إعدام

غشاشة من ضلع أعوج

وزى البحر فى قلبه ظلام.

هل ظهور نماذج لرجال خائنين يدين كل الرجال أو يسىء إليهم؟ أو ربما يتصور أحمد زكى أن سلوك الرجال فوق النقد، خاصة إذا كان صادرًا عن كاتبة.

كما أن الجراح القديمة تظل تؤرقنا وتفسد علينا كل فرح وإنجاز فإن أحلامنا ورغبتنا فى شىء ما قد تعمى بصيرتنا وتدفع بنا للهلاك، لقد أدت رغبة وحلم أحمد زكى فى تجسيد شخصيات معينة إلى حجب الموضوعية عنه، فحلمه بتجسيد شخصية «عبدالحليم حافظ»، جعله لا يدرك أن السن والمرض أقوى من الرغبة والأحلام فلم نشاهد على الشاشة عبدالحليم حافظ فى فيلم حليم بل شاهدنا أحمد زكى وهو يتألم، وهو يعانى ويصارع المرض، واستغلته شركة الإنتاج تحت غطاء تحقيق حلمه، وأن التمثيل كان يرفع روحه المعنوية، وكلها مبررات واهية، تدل على عدم الأمانة وانعدام الضمير.

إن أحمد زكى نجم خدمته موهبته واجتهاده، وما قدمه لفن التمثيل ربما كان جديدًا على السينما المصرية، لكنه أسلوب بدأ فى السينما العالمية قبل عقود من خلال التمثيل المنهجى الذى ابتكره المخرج الروسى ستانسلافسكى.. وانتشر فى هوليوود من خلال استوديو الممثل الذى أسسه فى نيويورك المخرج الياكازان عام ١٩٤٧، وهذا الاستوديو لم يكن يسمح فى عضويته سوى للمحترفين والمتحققين فى مجال التمثيل، والذين يسعون لتطوير وشحذ قدراتهم التمثيلية، ومن أشهرهم: الأسطورة مارلون براندو.

أيًا كان ما قام به أحمد زكى عن دراسة أو عن اجتهاد فردى فهو يعكس حالة التردى الفنى فى السينما المصرية، التى لا تجد مؤسسات تدعم المجددين فيها، فتبقى كل المحاولات الجادة لتقديم سينما راقية إنسانيًا وفنيًا هى محاولات فردية عشوائية، تصيب فى بعض الأحيان وتخيب فى معظمها.


ممدوح الليثى


محمود ياسين

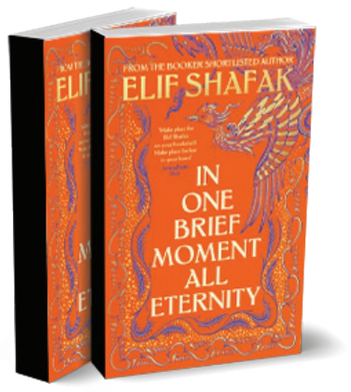
تألق أحمد زكى بملامحه الريفية البسيطة فى تقديم شخصيات الطبقة الفقيرة

مثل أحمد زكى الشكل التقليدى للوسامة والقريبة إلى الشخصية المصرية العادية



«البلارينا» السرية

إليف شافاق: راقصة مصرية ألهمت فلوبير لكتابة «مدام بوفارى»



تُعد إليف شافاق الروائية التركية، واحدة من أبرز الروائيات المعاصرات، وصنعت بأعمالها صلة فريدة مع القراء فى تركيا والعالم، وطرحت فى رواياتها أسئلة الهوية والانتماء والذاكرة والحرية متنقلةً بين التاريخ والواقع والخيال.

وبمناسبة صدور روايتها الجديدة «فى لحظة خاطفة واحدة، كل الأبدية» أجرت صحيفة «جارديان» حوارًا مع إليف شافاق تترجمه «حرف» فى السطور التالية، تناولت فيه تجربتها مع الأدب والكتابة وحياتها الشخصية، إلى جانب أوجه الشبه التى اكتشفتها بين مسيرتها وحياة الكاتب الفرنسى جوستاف فلوبير الذى تستلهم سيرته فى عملها الجديد.

ترجمة: سماح ممدوح حسن

1 روح عالمية

ظلّت إليف شافاق لسنوات طويلة تُعرَف بأنها «الكاتبة الأكثر قراءةً فى تركيا»، أما اليوم، فربما باتت ببساطة الكاتبة الأكثر شعبيةً ومحبةً لدى القراء الأتراك، وصحيح أن أورهان باموق حاز جائزة نوبل فى الأدب لكن روايات إليف شافاق هى المتداولة بين القراء بشغف ويتناقلونها فيما بينهم.

كانت روايتها «هناك أنهار فى السماء» There Are Rivers in the Sky التى تتعقب رحلة قطرة مطر واحدة من نينوى القديمة إلى نهر دجلة عام ٢٠١٨، من بين أكثر الروايات الأدبية مبيعًا فى المملكة المتحدة العام الماضى.

أما روايتها «جزيرة الأشجار المفقودة» The Island of Missing Trees، وهى قصة حب تدور أحداثها فى قبرص ما بعد الاستعمار ولندن المعاصرة، فقد وصلت إلى القائمة القصيرة لجائزة المرأة للرواية عام ٢٠٢٢.

كذلك وصلت روايتها «١٠ دقائق و٣٨ ثانية فى هذا العالم الغريب» ١٠ Minutes ٣٨ Seconds in This Strange World، التى تروى أحداثها على لسان عاملة جنس قُتلت فى إسطنبول، إلى القائمة القصيرة لجائزة بوكر عام ٢٠١٩.

وفى ديسمبر الماضى، انتُخبت «شافاق» رئيسةً للجمعية الملكية للأدب. وقد يبدو من المغرى القول إنها تعيش أوج نجاحها لكن سمعتها الأدبية وقاعدة قرائها ظلتا تتسعان باطراد على مدى أكثر من عشرين عامًا، امتدت خلالها مسيرتها إلى العدد نفسه تقريبًا من الكتب من بينها ١٤ رواية.

فى محاضرة ألقتها عام ٢٠١٧ ضمن «محاضرات تيد TED»، وحصدت أكثر من ٦,٤ مليون مشاهدة، تصف «شافاق» نفسها بأنها ابنة إسطنبول و«أوروبية بالميلاد والاختيار» ومقيمة فى لندن منذ سنوات طويلة.

وتقول «أحب أن أرى نفسى روحًا عالمية ومواطنةً من مواطنى العالم ورحّالةً وحكّاءةً جوّالة». وتمتد رواياتها بثقة عبر قرون وقارات وتتنقل بين السياسة والتاريخ والنسوية والبيئة، وغالبًا ما تمزج عوالمها بلمسة من الواقعية السحرية أو النزعة الصوفية.

أما أحدث أعمالها «فى لحظة خاطفة كل الأبدية» In One Brief Moment All Eternity فهو عمل روائى يتناول سيرة جوستاف فلوبير ويعيد تخيّلها بأسلوب فنى مبتكر.

تقول «شافاق» خلال الحوار الذى أقيم بيتها بلندن، حيث تقيم الكاتبة البالغة من العمر ٥٤ عامًا مع زوجها وأبنيها منذ ١٨ عامًا: «هذا الكتاب هو فى جوهره رسالة حب أوجهها إلى الأدب».

ويعتبر «فلوبير» اليوم الأب الروحى للرواية الحديثة حتى إن «نابوكوف» قال إنه لولا فلوبير لما وُجد مارسيل بروست أو جيمس جويس. ومع ذلك أمضى فلوبير معظم حياته يكافح فى الظل بعيدًا عن الأضواء والتقدير.

وهذا تحديدًا ما يستوقف «شافاق». تقول «يدور الكتاب حول فتى وحيد كل من حوله تقريبًا أساء فهمه بمن فيهم أفراد أسرته. اعتبروه فاشلًا وخيّب آمالهم وعاملوه باعتباره شخصًا غريبًا أو آخر مختلفًا عنهم».

وأهدت «شافاق» الرواية إلى كل من مر يومًا بمعاملة مماثلة. وتضيف «أردت أن أقول لهؤلاء أنت أخى وأنتِ أختى. من هنا بدأت الحكاية».

وتتحدث «شافاق» بالانسيابية نفسها واللغة الشعرية المكثفة التى تكتب بها، فى جمل طويلة تتشعب فيها الأفكار وتمتد إلى آفاق بعيدة، وفى اللقاءات الشخصية تنصت باهتمام شديد وتبتسم كثيرًا حتى وهى تتناول موضوعات جادة.

والتقينا بها آخر مرة فى وقت سابق من هذا العام، عندما شاركت فى ندوة لمناقشة قائمة «جارديان» لأفضل مئة رواية على مر العصور، وكانت رواية «مدام بوفارى» ضمن اختياراتها العشر الأولى لكنها مثل فلوبير نفسه، من أشد المعجبين برواية «دون كيشوت».

2 عالم تصوغه الحروب

خلال الندوة، كان صوتها هادئًا وخفيضًا لكن الجميع كانوا ينصتون إليها باهتمام حين تتحدث. وقد شهدت «شافاق» مؤخرًا عودة لافتة إلى دائرة اهتمام القراء الشباب، بفضل انتشار أعمالها على منصة «بوك توك» BookTok وليس غريبًا أن تصطف طوابير طويلة من القراء من مختلف الأعمار والجنسيات فى انتظار توقيعها على كتبهم عقب الفعاليات الأدبية التى تشارك فيها.

ولدت فكرة رواية «فى لحظة خاطفة واحدة، كل الأبدية» من اللحظة التاريخية التى نعيشها والتى تطلق عليها شافاق وصف «عصر الأحرف الثلاثة القلق والغضب والذكاء الاصطناعى» لكنها بدأت أيضًا من «مكان شديد الخصوصية» على حد تعبيرها، حين كانت تمر بصراع مع الاكتئاب والقلق و حالة عميقة من الكآبة.

تقول «شافاق»: «فى قلب عالم تصوغه الحروب والعنف والانقسامات وأزمة المناخ والشكوك المحيطة بالتكنولوجيا، تجد نفسك تتساءل ما جدوى أن تنعزل فى غرفة صغيرة، منشغلًا بالبحث عن المرادف الأدق لكلمة ما؟».

وتضيف «هل من قيمة لكتابة قصة قصيرة أو قصيدة أو رواية فى زمن الأزمات والفوضى كالذى نعيشه الآن؟ أردت أن أتأمل هذا السؤال عن قرب. الإبداع فى زمن الأزمات».

قادها هذا السؤال إلى العودة إلى القرن التاسع عشر وهو عصر شهد تحولات واضطرابات وعاش فيه «روائى محبوب كرّس حياته كلها للأدب بشغف غريب».

فبينما سعى فلوبير إلى التغلغل فى أعماق العقل الأنثوى وهو ما كان يُعد آنذاك طرحًا ثوريًا من روائى رجل، تعيد «شافاق» صياغة الفكرة التى قامت عليها رواية مدام بوفارى لتروى حكايته من خلال أصوات نساء متعددات ربما تقاطعت طرقهن معه.

وتقول «أردت أن أجمع بين التراث الروائى الأوروبى والتقاليد الشفهية للسرد القصصى فى الشرق الأوسط. تفتح صندوقًا فتجد بداخله صندوقًا آخر وتحت هذه الحكاية تختبئ حكاية أخرى. إنها أصوات متعددة تتجاور وتتداخل فى تناغم سردى واحد».

وهكذا لا تُروى سيرة فلوبير من خلال عيون مربيته المحبوبة جولى إنما من خلال والدته، وعشيقته التى ارتبط بها لسنوات طويلة لويز كوليه، وصديقته المقربة جورج صاند. بل تمتد الحكاية لتشمل بهلوانًا يلتقيه فى طفولته، وناقة تُدعى «جميلة»، وإيما بوفارى نفسها.

ونلتقى كذلك براقصة مصرية تُدعى كوتشوك هانم، افتتن بها فلوبير خلال رحلته إلى الشرق الأوسط ولم تحظ فى سيرته الذاتية إلا بإشارات عابرة. تقول «شافاق» «أردت أن أُعيد الاعتبار إلى هذه المرأة، وأن أقول، ربما كانت هى المرأة التى ألهمت فلوبير شخصية مدام بوفارى».

وتضيف «أريد أن أؤكد أن بطلة الأدب الفرنسى والأوروبى الأيقونية هذه، تقف فى قلب حكايتها راقصةً باليه مصرية»، كما تفرد الرواية فصولًا مستقلة عن الأفيون ومرض الزهرى وإسطنبول التى اعتادت «شافاق» أن تتحدث عنها بصيغة المؤنث وكأنها امرأة.

تضحك «شافاق» قائلةً: «فى كل مرة أبدأ فيها كتاب جديد أقول لنفسى، هذه المرة سألتزم بالبساطة والاختزال»، ثم تفسر ذلك قائلةً «أعتقد أن الأمر يرتبط بطبيعتى وبالبيئة التى نشأت فيها وبكل تلك التأثيرات الثقافية التى تتدفق إلى كتابتى، كما تتدفق الروافد الصغيرة لتصب فى نهر واحد. فنحن جميعًا متشابكون ليس بعضنا ببعض بوصفنا بشرًا فقط، إنما بالطبيعة كذلك. وبالنسبة إلىّ فإن السرد الروائى الممتد هو طريقتى فى الاحتفاء بهذه الروابط والاعتراف بقيمتها».

3 الطفلة المنسية

قد تفصل بينهما قرابة قرنين من الزمن واختلاف بالجنسية والنوع، لكن «شافاق» اكتشفت حين بدأت تتأمل حياة فلوبير أوجه شبه لافتة بين حكايته وحكايتها. تقول «يبدأ الأمر بطفولة وحيدة وبذلك الإحساس بأنك غريب، وأنك لست واحدًا من الآخرين».

على الرغم من أن والديها تركيان، وُلدت شافاق فى مدينة ستراسبورج الفرنسية عام ١٩٧١، حيث كان والدها يدرس لنيل درجة الدكتوراه. وانفصل والداها بعد خمس سنوات، فعادت إليف الصغيرة مع والدتها إلى أنقرة لتعيشا فى منزل جدتها لأمها.

ومثل «فلوبير»، نشأت «شافاق» فى كنف امرأتين أدّتا دور الأم فى حياتها. فعلى الرغم من أن جدتها لم تتلقَّ تعليمًا لكنها أصرت على أن تعود ابنتها إلى الجامعة بعدما تركت الدراسة حين تزوجت. وكانت «شافاق» تنادى أمها «أختى الكبرى» وجدتها «أمى»، فتقول: «من إحداهما ورثت حبى للثقافة المكتوبة ومن الأخرى تعلّمت حب الحكايات الشفهية»، وتستعيد «شافاق» شقة جدتها باعتبارها مكانًا يفيض بالسحر يجتمع فيه الطلاب اليساريون وتملؤه رائحة دخان سجائر «جولوار».

على الرغم من كل الحب الذى أحيطت به فى طفولتها ظلّت «شافاق» تشعر بأن والدها قد تخلى عنها، كان والدها أكاديميًا تزوج مرة ثانية، مثل والد جوستاف فلوبير الطبيب الشهير، وكان بعيدًا عنها عاطفيًا، ومنعزلًا للغاية.

ولم تره طوال معظم سنوات طفولتها وظلت لفترة طويلة تشعر بغضب شديد، لأنه كان أبًا حنونًا لأبنائه من زواجه الثانى. فتقول: «كنت أشعر بأننى الطفلة المنسية. كان هناك فراغ وغياب للحب»، وتضيف: «أعتقد أن ما يغيب عنا يسهم أيضًا فى تشكيلنا، مثلما تشكلنا الأشياء المسكوت عنها».

بعد أن أنهت والدتها دراستها الجامعية أخيرًا عملت كمعلمة ثم التحقت بالسلك الدبلوماسى، وعندما بلغت «شافاق» العاشرة انتقلتا إلى مدريد وكانت التلميذة التركية الوحيدة فى المدرسة. وفى سنوات مراهقتها عاشت فى الأردن وألمانيا.

تقول «شافاق»: طوال تلك السنوات التى عانيت فيها من وحدة شديدة كانت الكتب أصدقائى.

عادت «شافاق» إلى أنقرة لدراسة العلاقات الدولية، ثم حصلت على الدكتوراه فى العلوم السياسية، وفى عشرينياتها، وبعد أن عملت بالتدريس فى إسطنبول، هربت إلى الولايات المتحدة لمواصلة دراستها.

واستُقبلت روايتها الأولى «الصوفى» بحفاوة نقدية عندما صدرت فى تركيا عام ١٩٩٧ لكن قرار كتابة روايتها الخامسة، «قديس الجنون الوشيك» The Saint of Incipient Insanities، باللغة الإنجليزية، اعتبره كثيرون فى وطنها نوعًا من الخيانة.

لعل أبرز أوجه الشبه بين «فلوبير» و«شافاق» أن كليهما واجه محاكمة بسبب أعماله الأدبية. فقد حوكمت رواية «مدام بوفارى» عام١٨٥٧ بتهمة خدش الحياء، فيما واجهت رواية شافاق «لقيطة إسطنبول» عام ٢٠٠٦ اتهامًا بـ«الإهانة العلنية للهوية التركية» بسبب تناولها الإبادة الجماعية للأرمن.

واضطرت «شافاق» إلى العيش تحت حراسة شخصية لمدة عام ونصف العام. وأُحرقت صورها ويُصق عليها. ورغم تبرئتها عادت السلطات التركية عام ٢٠١٩ إلى التحقيق فى روايتها «١٠دقائق و٣٨ ثانية فى هذا العالم الغريب»، بتهمة ارتكاب جرائم مخلة بالحياء. إلى جانب روايتين سابقتين هما «النظرة وبنات حواء الثلاث» تناولتا موضوعات مثل زواج القاصرات والتحرش الجنسى.

4 المطاردة مستمرة

أما زوجها، الصحفى التركى أيوب جان رئيس التحرير السابق لصحيفة راديكال التركية الليبرالية، فقد أُدرج اسمه على قائمة المطلوبين فى إطار الحملة التى شنها «أردوغان» على المثقفين عقب محاولة الانقلاب الفاشلة فى تركيا عام ٢٠١٦.

ووصفت «شافاق» تجربة الكتابة فى تركيا بأنها «تشبه أن يقبّلك أحدهم على خد ويصفعك على الخد الآخر»، فالقبلة تأتى من القراء أما الصفعة فمن الحكومة.

وتحرص «شافاق» على التأكيد على مدى حب القراء لكتبها فى وطنها، فتقول «فى بلدان مثل تركيا لا يُعد الكتاب شيئًا يخص صاحبه وحده. فإذا أعجبتك رواية لا يمكنك ببساطة أن تعيدها إلى رف المكتبة، بل تعطيها لخالتك أو عمتك وبعدها تمنحها هى لجارتها. وهذا أمر يبعث فى النفس دفئًا بالغًا».

ولم تعد «شافاق» إلى تركيا منذ١١ عامًا. تقول « هذا الأمر حزين نوعًا ما. ربما أعيش منفى فرضته على نفسى. لكننى بوصفى كاتبة أحتاج إلى الحرية. حرية الخيال وحرية التعبير. أشعر أننى هاجرت أولًا إلى اللغة الإنجليزية ثم إلى المملكة المتحدة. أصبحت لندن موطنى وأشعر الآن بأن جذورى ضاربة هنا، وأقول ذلك رغم أننى عشت حياة كثيرة الترحال».

ونشأ ابنا «شافاق» اللذان غادرا المنزل مؤخرًا لبدء عامهما الجامعى الجديد، وهما يتحدثان الإنجليزية، أما والدتها التى تقدمت بها السن فتقيم معهما كثيرًا ولفترات طويلة.

وتقول «شافاق» مازحةً «آمل ألا أسىء إلى أحد لكننى أظن أن قلة قليلة من الكتّاب الرجال بعد سن معينة، هم من يستطيعون تنظيم أوقاتهم للكتابة بدقة. أما البقية، فعليهم أن يوازنوا بين أدوار ومسئوليات كثيرة».

تقول «شافاق» إن الكتابة لا تصبح أيسر مع التقدم فى العمر: «لا يهم إن كان الكتاب الذى تكتبه هو الأول أو الخامس أو العاشر فالمعاناة واحدة. تجلس إلى مكتبك ويستولى عليك الشك فى نفسك ويلازمك القلق وقد تنتابك نوبات هلع. وهذا أيضًا جزء من عملية الإبداع».

وحين تنتهى من الكتابة، لا يغمرها شعور بالرضا أو الفخر بل بالحزن. تقول «أشعر وكأننى فقدت شيئًا. يصعب علىّ للغاية أن أودّع الشخصيات وأتركها تمضى».

تقول «شافاق» إن الأدب «واحد من آخر المساحات الديمقراطية التى ما زالت متاحة لنا. مساحة لا ننتقل فيها على عجل من شىء إلى آخر ولا نكتفى بتلقى شذرات متفرقة من المعلومات، بل نتمهل وننصت إلى بعضنا من جديد».

وتضيف «إن فن الحكى هذا الفن الضارب فى القدم، يتجاوز الحدود كلها. إنه فن خالد لا يخص عِرقًا بعينه ولا منطقة جغرافية أو ديانة محددة. هو ملك للبشرية جمعاء وحين أكتب وفى كتبى أحاول أن أستحضر هذا المعنى».



الراقصة تدعى كوتشوك هانم.. وأحبها «فلوبير» خلال رحلته إلى الشرق الأوسط



فلوبير

«كوتشوك هانم» تحولت فى أعماله لبطلة أيقونية بالأدب الفرنسى والأوروبى



أحمد سعد.. فتوة الغناء «اللى ما رساش يوم على بر»

سألت نفسى كتير
ما رسيتش يوم على بر؟!
لم يكن أيمن بهجت قمر وهو يكتب تلك الافتتاحية لأغنية فيلم «الشبح» فى مطلع عام ٢٠٠٧ أن مطربها أحمد سعد سيصبح هو نفسه «السؤال الحائر» لمطربى الألفية الجديدة..
وأحمد سعد «الشبح» الذى يعيد قراءة صورته فى المرآة كل صباح.. لم يهتد فى أى من تلك الأيام إلى وجهته.. ربما اقتنصها أكثر من مرة.. لكنه لم يدرك ذلك فضيعها.. كانت أقرب إليه مما يتخيل لكنه لم يدنو منها فى اللحظة المناسبة.
الأرقام وحدها ربما تفسر تلك الهالة التى تحيط بسعد الآن وتضعه فى مقدمة مطربى جيله الذين ظن هو نفسه فى لحظة ما أنه تأخر عنهم كثيرًا لكنه لم يبال.
وظهر أحمد سعد قناوى.. فى عام ٢٠٠٢ بالصدفة.. كان قد اعتاد الذهاب إلى ستديوهات التسجيل المنتشرة فى شوارع القاهرة وقتها بكثافة تليق بالمحروسة.. مطربون من الخليج ومن سوريا ولبنان ومن المغرب جميعهم يعملون فى ستديوهات القاهرة ومع موزعيها.. وهو «الطالب» الذى يدرس مع زملائه فى معهد الموسيقى العربية والمطرود من «كورال الأوبرا» يعمل «كورال» فى تسجيلات الآخرين وأغلبهم أقل منه شأنًا.. لكنها كانت طبيعة المرحلة.. لثلاثة من أهم مطربى هذا الجيل.. جميعهم عملوا «كورس» لأكل العيش من ناحية والبقاء فى حالة زخم تخلقها ليالى تلك «الاستديوهات»..



محمد العسيرى



1 ليلة سقوط بغداد

فى التاسع من أبريل عام ٢٠٠٣ سقطت بغداد، وجرت الإطاحة بصدام حسين.. وشن تنظيم القاعدة هجمات مريعة استهدفت ثلاثة مجمعات سكنية فى الرياض وظهرت على حوائط بعض شوارع القاهرة منشورات تدعو لانتخاب جمال مبارك رئيسًا فى الانتخابات المقررة بعد عامين.. فيما ظهرت حملات «كفاية» ترفض «التمديد.. والتوريث» واختارت الحركة «جورج إسحاق» ليصبح أول منسقيها.

فى ذلك العام كان الموسيقار فاروق الشرنوبى قد أفتتن بصوت أحمد سعد، واعتبره نجم السنوات المقبلة.. كان الأخوان شرنوبى فى عز تألقهما.. وذهب الأكبر فاروق إلى عائلة سعد ليقرر أن يصحبه «بشنطة هدومه» إلى بيته ومكتبه.. فيما أقنع صلاح أحد القادمين من «الخليج» بتبنى سعد وإنتاج أول ألومباته.

كانت الشركة التى أسسها الشاعر الكويتى صباح الناصر الصباح قد افتتحت فروعًا لها فى بيروت والقاهرة والكويت بالطبع.. ووقعت الشركة مع «سعد» عقدًا لمدة خمس عشرة سنة لاستغلال صوته.. وبدأت بألبومه الأول «أشكى لمين».

فى ذلك العام قدم أحمد سعد نفسه ملحنًا لأول مرة.. من خلال صوت «راغب علامة»، وقد حدث الأمر بالصدفة.. كان سعد فى الاستديو لتسجيل «كورال» لراغب بطريقة طربية تميل إلى موسيقى الشمال الإفريقى أو الأندلس.. وفيما هو فى الاستديو «تحدى أحدهم» بأنه لو «لحن لهم» هيقعدهم جميعًا فى بيوتهم.. وفى اليوم التالى كان قد جاء بأول ألحانه لراغب «طب ليه».. ورغم أنه كان قد انتهى من تسجيل ألبومه بالفعل إلا أنه «فتح» الاستديو مجددًا ليضم أغنية سعد التى صارت «الأشهر» من بين أغنيات راغب.

لم يلتفت أحمد سعد لما حدث.. ولم يقرأ نتائجه.. هو لم يكن يعتقد بأنه «يجيد التلحين.. كانت مزحة.. لذلك ترك الأمر برمته وانصرف إلى ألبومه مع حمدى صديق الذى لحن «هيد» الألبوم من كلمات المنتج وصاحب الشركة الشيخ صباح الناصر.. ومع وليد سعد ومحمود الخيامى فيما لحن لنفسه «إللى بيعجبنى» من كلمات وليد الشاعرى.. إضافة لأغنيات كتبها ولحنها خليجيون.. مثلما غنى لمحيى حوار وشادى عويضة من توزيع محمد عرام «حبيب روحى».

قدم الألبوم «سعد» مطربًا مبشرًا إلى جوار زميله حماقى الذى قدم ألبومه الأول «بحبك» ولؤى الذى قدم ألبوم «آه يا ليل يا عين».

وكان من المتوقع أن يستمر الثلاثى بنفس قوة البدايات خاصة مع نجاح شيرين عبدالوهاب وتامر حسنى فى ألبومها المشترك الذى أصدرته «فرى ميوزك».

لكن سعد «اختفى» أربع سنوات كاملة.. وكل الذين تنبأوا له بانطلاقة صاروخية استغربوا حالة «الغياب» وقد تناثرت خلافاته مع أصحاب الشركة المنتجة ليتحول الأمر إلى نزاع قضائى.

عمل سعد كورالًا لمطرب لا يعرفه أحد الآن اسمه «شمس الدين» وعمل محمد حماقى فى فرقة «مصطفى قمر» وسجل الكثير من أغنياته وأغنيات الآخرين.. والأمر نفسه حدث مع «لؤى» وشيرين عبدالوهاب.

ليلتها كان «عصام كاريكا» وقد عرف كملحن لعشرات المطربين قد قرر أن يجرب حظه فى الغناء وأن يصدر ألبومه الأول «شنكوتى» ومن بين أغنياته لحن «طربى» استمد موسيقاه من أجواء صوفية تناسب الكلمات التى كتبها الراحل حسن رياض فى محبة القطب الصوفى سيدى «عبدالرحيم القنائى»:

«فتنا البلاد وجيناله
ويا بخت اللى جينا له
ربَّك عطاك وجنالك
أوعاك فى يوم تقوله لأ».

يومها ذهب سعد ليغنى مع الكورال مجاملة لكاريكا وأثناء التسجيل وجد «عصام» نفسه مغرمًا بالطريقة التى يؤدى بها سعد اللحن فاستأذنه أن يشاركه الغناء لتخرج الأغنية فى صورة «دويتو» لم يكن فى خطة أحدهما لينجح «الدويتو» بشكل مدهش وليصبح العلامة الأولى على وجود مطرب مميز له حضور طاغ وإمكانات صوتية فارقة..

كانت الأغنية صدفة.. لكن وجود سعد فى الوسط الغنائى لم يكن صدفة.. فقد سبقتها سبع سنوات كاملة لم يترك فيها القادم من «عين شمس» وحواريها شارعًا أو سردابًا لم يغن فيه.

الجميع من أول الرجل البسيط القادم من قرية السمطا فى جبل «دشنا» ليعمل فى «المقاولون العرب» وأسرته ذات العدد الكبير والتى سعت لأن تعلم جميع الأبناء ليخرج منهم «العالم».. والممثل.. وأحمد سعد الذى اكتشف كل من رآه سواء وهو يعمل «بائع خبز» أو «نقاشًا» ليوفر نفقات دراسته.. أو أساتذته فى المعهد والأوبرا.

ابن الحارة البسيطة لم يكن «عشوائيًا» وإن بدا كذلك.. لكنه منذ بدايته كان يريد أن يثبت للجميع أنه «شبح».. يجيد غناء كل «الألوان» من أول الموشحات وحتى مونولوجات «إسماعيل يس»..

2 مش باقى منى.. غير شوية ضى فى النى

فى عام ٢٠٠٥ بالتحديد فى ٢٦ فبراير أعلن الرئيس الراحل محمد حسنى مبارك فى خطاب عام بمدينة شبين الكوم عن أنه بصدد تعديل المادة ٧٦ من الدستور وهو الأمر الذى وافق عليه البرلمان المصرى لتجرى الانتخابات ولأول مرة فى تاريخ المصريين بين أكثر من مرشح.. لتمتد ولاية مبارك خمس سنوات أخرى.

فى ذلك الوقت تصاعدت ضغوط «الأمريكان» ومن خلفهم على مصر.. وحصد «الإخوان المسلمون» ٨٨ مقعدًا دفعة واحدة أى ما يقترب من «خُمس البرلمان» المصرى.. وظهر مرشد الجماعة ليعلن «طز» فى وجه المصريين.. ولم يعد سرًا أنهم يلتقون بالأمريكان وأن «كونداليزا رايس» تعبث معهم لتنفيذ خطة ما وقد دخلت عناصر من الجماعة مع «رجال الشرطة».. ولم يكن «حلم التغيير» بعيدًا عن قطاعات شبابية كثيرة لم يكن لها علاقة بالجماعة فى ذلك التوقيت تحديدًا بدأ المخرج خالد يوسف الإعداد لفيلمه الأشهر دكان شحاتة.

فى ٢٠٠٧ أطلق سعد صرخته.. التى كتبها أيمن قمر ولحنها محمد يحيى لفيلم «الشبح»:

«سألت نفسى كتير
ما رسيتش يوم على بر
أنا اللى فيا الخير.. ولا اللى فيا الشر
مليان عيوب ولا..
خالى م الذنوب ولا
ولا إيه..
ولا أنا جوايا ومش دارى
الاتنين فى بعض
وخمسميت حاجة ومالهمش دعوة ببعض؟!

لم يكن سعد بعيدًا عن تلك الفرضية.. زحام ودوشة فى عقل الشاب الثلاثينى الذى يشاهد خطوات واثقة لشقيقه عمرو الذى أصبح عنصرًا مهمًا فى أفلام يوسف شاهين ورمزًا حاضرًا فى «مقرات وسط البلد».

أغنية فيلم الشبح فتحت بابًا جديدًا لسعد ها هو «مطرب درامى جديد» يملأ مساحة جديدة تحتاجها السينما التى كانت قد ابتعدت عن الحجار ومحمد الحلو واقتربت من مدحت صالح «بمفرده» فى بعض أفلامها.

سعد صورة درامية جديدة.. تفرضها إمكانات صوته العريضة والشعبية فى آن واحد والتى يمكن تحميلها معانى ومضامين مختلفة.. كل ذلك لفت نظر «يوسف» الذى قرر أن تكون «سيرة مصر» منذ اعتقالات سبتمبر ١٩٨١.. وهو نفس عام مولد «سعد» وحتى انتخابات ٢٠٠٥ خلفية أحداث قصته مع «بطله» الذى قتلته غيرة شقيقه بعد أن استولى على حبيبته.

اختار يوسف «الشكل الملحمى» لفيلمه.. وتحايش «سياسية وعاطفية وجيشية، أيضًا ليضمن جمهورًا متنوعًا.. وكان الغناء كعادة كل أفلامه حاضرًا.. وأحمد سعد مطربًا وملحنًا لأهم أغانى الفيلم «مش باقى منى».. التى كتبها جمال بخيت كسردية لخصت رؤية معارضة مبارك لحال المصريين وعلاقة السلطة بهم..

«مش باقى منى
غير شوية ضى فى عنيا
أنا هاديهملك
وأمشى بصبرى فى الملكوت
يمكن فى نورهم تلمحى خطوة
تفرق معاكى بين الحياة والموت».

انتبه الوسط والجمهور معًا للملحن «سعد» ولصوته «الواسع» وقماشته المرنة التى لا شبيه لها على الساحة.. وراحوا يستعيدون ألبومه الذى صدر قبلها بعامين «وحشتنى عيونك» للبحث عن سر ذلك الصوت.

كان من الممكن أن يتحول سعد إلى مطرب جديد للمثقفين.. لكن تكوينه الذى يتسع لما هو أكبر.. منحه خطوة مختلفة وبالصدفة أيضًا..

كان جمال بخيت قد منح سعد نصًا.. يقول:

«ادعولى فى الحرم
يا رايحين الحرم
العمر الغالى يرجع
من بعد ما أتبرم».

أضاف سعد «مدخلًا» من التراث الصوفى يقول:

«نَفسى يا رب تغالبنى
فأجاهدها.. فتغلبنى
أخشى فتغلبنى
لولا رحمتك تقربنى
من نورك.. فأكمل غفرانك».

وكان المسلسل قد تم اختيار تتر آخر له.. تم تسجيله بالفعل.. وتمت إذاعته فى أول أيام عرض المسلسل لكن «عمرو» الذى استمع إلى لحن شقيقه بالصدفة.. قرر استبدال التتر باللحن الجديد.. وقد نجح المسلسل وقتها بشكل ساحق.. ونجح التتر بالطبع ليكشف عن ملامح صوفية مبهرة فى صوت سعد استمدها من تجواله فى الحضرات ومع المشايخ الذين تربى على منجزهم الموسيقى وفى مقدمتهم عمران والنقشبندى وطوبار.

تشكلت ملامح تجربة سعد مجددًا.. ما بين الأغنية الكلاسيكية.. والطربية.. والسياسية أيضًا خاصة بعدما انفجرت أحداث الخامس والعشرين من يناير ٢٠١١ ليسارع سعد بتقديم ألبوم كامل استعاد فيه مجموعة أغنيات للشيخ إمام الصوت الأكثر حضورًا فى المظاهرات التى استمرت ثمانية عشر يومًا انتهت برحيل مبارك عن السلطة، لكن ما جرى بعدها استدعى «الأغنية السياسية لشهور طويلة وكان أحمد سعد بأغنيات إمام فى قلب المشهد:

«صباح الخير على الورد
اللى فتح فى جناين مصر
صباح العندليب يشدى
بألحان السبوع يا مصر».

ورغم أداء سعد المبهر لألحان إمام وكلمات أحمد فؤاد نجم.. إلا أن جمهور اليسار المصرى رأى أن سعد «شوه» تجربة الشيخ إمام بإعادة توزيع الأغنيات التى ضمها ألبوم «ليعيش أهل بلدى».

سعد الذى قدم مع جمال بخيت «مسحراتى المصراوية» يبدو أنه لم يجد نفسه «كمطرب للمثقفين» خاصة أنه كان قد ظهر فى برامج كثيرة مرتديًا «كوفية فلسطينية» كعادة ناشطى الثورة وقتها.

سعد الذى لم يتعود «الحصار» فاجأ الكل بصورة مختلفة حتى ٢٠١٥ عندما قدم نفسه ملحنًا ومطربًا لأغنية فيلم «ريجاتا» و«بتعاير» من ألحان محمد عبدالمنعم وكلمات محمد البوغة.

«سعد» الذى جاء من حارة شعبية ولم يتوقف عن الغناء يومًا فى الأفراح الشعبية وسرادقاتها والذى يحفظ الكثير من تاريخ الغناء الشعبى وجد أنه الأقرب.. والأقدر خاصة مع النجاح الخرافى لأغنية أحمد شيبة «آه لو لعبت يا زهر» فراح يفتش عن نفسه مجددًا بحثًا عن هوية جديدة وقد كانت الدراما فى انتظاره لتمنحه ما يتمنى وينتظر: «بحبك يا صاحبى».

3 من المهرجانات إلى ساحة الأوبرا

فى بدايات إطلاق التليفزيون المصرى سعى رواد هذا الجهاز الساحر إلى تقديم ما يمكن تسميته بالدراما الشعبية.. وقتها أسموها «الواقعية»، وكان أشهر ما قدمته فى البدايات مسلسل القاهرة والناس ثم نضجت التجربة بدخول جيل أسامة عكاشة ووحيد حامد وجلال عبدالقوى إلى الساحة التليفزيونية فعرفنا مسلسلات «الحارة» فى صورتها الأبهى من خلال الشهد والدموع وليالى الحلمية وغيرهما.

فيما تلا «يناير».. وفوضى يناير اخترع البعض ما اعتبروه صورة «واقعية» لمصر الشعبية بنقل عشوائياتها ونماذج مختلفة من حاراتها لتصبح «البطل الشعبى» فى الدراما الجديدة وأبرز ما قدمته تلك «الظاهرة» مسلسلات محمد رمضان وأحمد العوضى.

هذه الصورة الزائفة والمختلفة لقطاع من المصريين اخترعوا لصوت أبطالها مفردات تعبر عنها وكان من المنطقى أن يكون أحمد سعد بقدرات صوته المرنة تعبيرًا عن تلك النماذج فكانت أغنيات «أنا قادر» لجعفر العمدة نموذجًا لهذه المرحلة التى شهدت انتشارًا موازيًا لذلك النمط فى السينما، ومن خلالها قدم سعد «وسع وسع» و«اختياراتى مدمرة حياتى» و«مكسرات» وغيرها مما اعتبره البعض أغنيات شعبية سمحت لسعد أن يغنى إحداها «إيه اليوم الحلو ده» فى المناسبات الرسمية.. ومنحته وجودًا فى كل أفراح مصر بمستوياتها المختلفة.

ذلك «التصور» بالنجاح الكبير واحتلال الترند دفع سعد للتعاون مع نجوم المهرجانات فكانت تجربة «ملوك» تجربة خاطفة شعر بعدها بأنه يبتعد عن «هويته» التى لم تكن قد اكتملت من وجهة نظره.. فراح يبحث عنها مجددًا فى ألبوم وصفه حسب قوله للمزاج الشخصى وأسماه «حبيبنا».

ورغم المجهود الواضح «موسيقيًا» إلا أنه لم يجد ضالته.. فراح يبحث عن جديد وخلال أربع سنوات تنقل فيها من «يا عراف.. إلى أغانى الإعلانات» والموسيقى الإلكترونية مع «روبى» وغيرها.. حصد سعد المقاعد الأولى كبراند «موسيقى مصرى».. ينافس باستمرار على مليارات من المشاهدين.

وعلى مدى رحلة سعد مع الغناء التى استمرت لثلاث وعشرين سنة قدم أربعة ألبومات غنائية فقط ليقدم العام الحالى فقط خمسًا وعشرين أغنية جديدة فى خمسة ألبومات دفعة واحدة صنفها حسب الأشكال الموسيقية التى اعتمد وجودها «الألبوم الفرفوش».. «الألبوم الإلكترونى».. «الألبوم الحزين».. ألبوم الموسيقى العربية والأخير حقق نجاحًا مغايرًا لحالة سعد الذى قدم نفسه بحلق وسلسلة وملابس حريمى فى بعض «حالاته».. يعود الآن مرتديًا روح السنباطى وبليغ والموجى وملابس «الأوبرا».

نجح سعد فى أغنية «والله زمان» ألحان أحمد زين «وطلع القمر» ألحان إسلام رفعت، وكلتاهما من توزيع نادر حمدى فى «كسر» شبهة «التقليد» لكنه ترك سؤالًا لم يجب عليه.. هل تعنى الموسيقى الشرقية أو العربية استنساخ روح الخمسينيات.. أم مغايرتها لتقديم غناء جديد بروح مصرية لا تحاصر مبدعيها بإيقاعات ميتة.

أحب الكثيرون تجربة «الموسيقى العربية» وربما تعجبهم تجربة «أوركسترا» التى تضم خمسة ألحان جديدة.. وقد تحتل «الترند» مجددًا، ولكن هل وجد هويته بعد أم أنه يريد أن يظل «الفتوة الذى يغنى كل شىء» فى وقت واحد.



جمال بخيت



عصام كاريكا

ابن الحارة البسيطة لم يكن «عشوائيًا» وإن بدا كذلك



فاروق الشرنوبى



أيمن بهجت قمر



لم تكن طفولة الكاتبة الكبيرة فاطمة المعدول مجرد سنوات مضت وانتهت، بل أشبه بمخزون لا ينفد من الحكايات والصور والأصوات، ومنه خرج كثير من ملامح شخصيتها ورؤيتها للعالم.

فى بيتها القديم بحى السيدة زينب، بين مكتبة الأب ومجلاته، وحكايات الجدات، وذكريات الصيف فى الإسكندرية، تشكل وعيها الأول، واكتشفت مبكرًا أن العالم أوسع من حدود الشارع الذى تسكنه، وأن القراءة قد تكون نافذة للعب والمعرفة معًا.

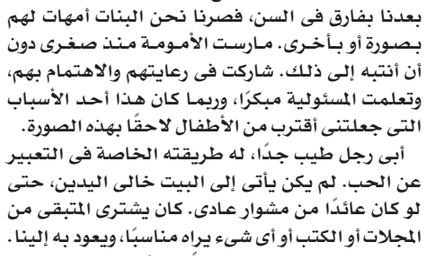
فى حوارها مع «حرف»، تستدعى فاطمة المعدول كل هذه الذكريات، عن الطفولة والعمل والكتابة والزواج والحياة وغيرها.

إيهاب مصطفى

حارسة البراءة

فاطمة المعدول: أمارس الأمومة منذ طفولتى





■ عندما نعود إلى طفولتك.. ما الصورة الأولى التى تستقبلينها من بيت الأسرة؟

– كانت طفولتى سعيدة جدًا، وأعتقد أننى كنت محظوظة بالبيت الذى نشأت فيه وبالأشخاص الذين أحاطوا بى. كنا ٤ بنات، وكان والدى تاجرًا عصاميًا، لكنه لم يكن من الآباء الذين يفرضون سلطتهم الذكورية على بناتهم. بالعكس، كان يدللنا بشكل غير طبيعى، وكان دائمًا يقف فى مواجهة أمى الصعيدية عندما تشتد علينا أو تحاول فرض بعض القيود.

كان أبى متسامحًا ولطيفًا، ولم يكن يتعامل معنا باعتبارنا بنات يجب أن يخضعن لقواعد صارمة. كان يحبنا ويهتم بنا، ويمنحنا مساحة من الحرية، ولذلك لم أشعر فى طفولتى بأننى أقل من أحد أو أننى محرومة من شىء لمجرد أننى فتاة.

أسرتنا كبيرة، وفيها تفاصيل كثيرة وشخصيات مختلفة. لى إخوة من خارج أمى، وجاء إخوتى الصبية بعدنا بفارق فى السن، فصرنا نحن البنات أمهات لهم بصورة أو بأخرى. مارست الأمومة منذ صغرى دون أن أنتبه إلى ذلك. شاركت فى رعايتهم والاهتمام بهم، وتعلمت المسئولية مبكرًا، وربما كان هذا أحد الأسباب التى جعلتنى أقترب من الأطفال لاحقًا بهذه الصورة.

أبى رجل طيب جدًا، له طريقته الخاصة فى التعبير عن الحب. لم يكن يأتى إلى البيت خالى اليدين، حتى لو كان عائدًا من مشوار عادى. كان يشترى المتبقى من المجلات أو الكتب أو أى شىء يراه مناسبًا، ويعود به إلينا. لم يكن بالضرورة يشترى شيئًا غاليًا، لكنه كان يعرف كيف يصنع لنا فرحة صغيرة.

لدينا فى البيت مكتبة كوّنها بنفسه، وبها كتب يحبها ويحتفظ بها فى دولابه الخاص. كان حريصًا على القراءة، خاصةً بعد العشاء، إذ كان يتناول وجبته الرئيسية ثم يجلس ليقرأ. أعتقد أننى تعلمت القراءة منه بهذه الطريقة، من دون أن يجلس ليقول لىَ: اقرئى أو احفظى أو اهتمى بالكتب. كنت أراه يقرأ، فأصبحت القراءة جزءًا من حياتى.

أذكر أنه كان يشترى مجلات متنوعة، قرأت «المجلة»، ومجلة «الشرق» التى كان يصدرها الاتحاد السوفيتى، وكانت هناك مجلة «العربى»، التى كان حريصًا عليها، وعندما سألته وأنا فى العاشرة تقريبًا عن سبب اهتمامه بها، قال لى إن فيها موضوعات متنوعة وصورًا جميلة، وإنها ليست غالية الثمن. كانت إجابته بسيطة، لكنها وضعت أمامى قاعدة مهمة: أن المطبوعة الجيدة لا يشترط أن تكون غالية، وأن قيمة المجلة فيما تقدمه من معرفة ومتعة.

أبى لم يكن يلقننى الدروس، لكنه كان يفتح أمامى الأبواب. كان يجلب الكتب والمجلات، ويتركها فى البيت، فأجد نفسى أمام عوالم مختلفة. ومن هنا بدأت علاقتى بالقراءة، وهى علاقة ظلت معى طوال حياتى.

للمفارقة كان لى فى البيت أكثر من جدة، ولكل واحدة منهن شخصيتها وتأثيرها. أم أمى هى التى ربتنا، وزوجة جدى لعبت دورًا كبيرًا فى حياتى وكانت تحبنى جدًا. كما كانت جدتى الصعيدية حريصة على العدل بيننا، ولم تكن تسمح بأن يشعر أحد من أفراد الأسرة بأنه أقل من الآخر.

كانت هناك جدتى «أم محيى»، وكانت تأخذنى معها إلى الإسكندرية، وهذه الرحلات منحتنى ثراءً كبيرًا. كل واحدة من هؤلاء النساء كانت تحمل عالمًا مختلفًا، وتقدم لى شيئًا خاصًا. كانت «أم محيى» لها طريقتها، و«أمينة» لها شخصيتها، وغيرهما من النساء اللاتى عشت معهن تفاصيل كثيرة.

■ نشأتِ فى شارع «زين العابدين» بحى «السيدة زينب».. فكيف كانت طفولتك هناك؟

– لم أكن ألعب فى الشارع كثيرًا، رغم أننى كنت أعيش فى حى شعبى ملىء بالحركة والناس. كنت أقرأ فى أوقات فراغى، ولم أكن من الأطفال الذين يخرجون إلى الحارة للعب. وحين كنت أذهب إلى حارة وأحاول أن ألعب مع الأطفال، كانوا يضربوننى، فكرهت اللعب فى الشوارع.

لكن هذا لا يعنى أننى لم أحب «السيدة زينب» أو لم أعتز بها. بالعكس، عمرى ما شعرت أن «السيدة زينب» أقل من الزمالك أو من أى منطقة أخرى. كانت لدينا حديقة «الحوض المرصود»، وكانت بها أشجار سامقة وجميلة، وميدان السيدة نفسه كانت به حديقة جميلة، وكانت المنطقة أكثر خضرة ونظافة مما يتخيله البعض الآن.

كانت هناك عربات تنظف الشوارع بالمياه والرش، وأذكر منظرها جيدًا. كانت العربة ترش الشارع بالمياه، وعلى جانبيها فرشتان تنظفان الأرض، فيبدو الشارع كأنه يغتسل. رأيت هذا المنظر منذ فترة، فتضايقت لأننى تذكرت كيف كانت الشوارع نظيفة فى طفولتى.

كان أطفال «السيدة زينب» يجلسون فى مكان خلف سيارة التنظيف، وكنت أراقبهم وأتمنى أن أركب معهم. كان هذا حلمًا من أحلام طفولتى، أن أجلس على عربة رش الشوارع وأشاركهم تلك الرحلة، لكنه لم يتحقق، وظل فى ذاكرتى حتى الآن.

■ هل كانت «السيدة زينب» فى ذلك الوقت تحتفظ بتنوع اجتماعى وثقافى انعكس على شخصيتك؟

– بالتأكيد. المنطقة ضمت طبقات اجتماعية مختلفة، وكان فيها بقايا عائلات الباشوات والتجار والفقراء، ولم تكن الحياة مقسمة بصورة حادة كما قد يتصور البعض. تربيت فى بيت له طابع أرستقراطى، موقعه فى المنطقة التى توجد بها العمارة التى افتتح فيها مطعم «الجحش»، وبجوارها عمارة صغيرة تخص أولاد «المانسترلى باشا».

كانت فى «السيدة زينب» ٤ دور سينما تقريبًا، ومن

بدأت العمل مع الأطفال قبل أن أكتب لهم

لم أشعر بأننى أقل من أحد أو محرومة من شىء لكونى فتاة

لينين الرملى كان يكتب يوميًا.. ولم يفضل الإنجاب

الطفل المصرى يحتاج إلى مسرح وسينما وقناة متخصصة

حارسة البراءة



والدى تاجرٌ عصامى ولم يفرض سلطته الذكورية على بناته الأربع.. ورحلات جدتى منحتنى ثراءً كبيرًا







فاطمة المعدول فى مراحل عمرية مختلفة

بينها «سينما الأهلى»، التى كانت تشبه «سينما مترو»، وكانت لها لوحة إعلانية قريبة من شكل لوحة «سينما مترو»، وهُدمت فى أواخر الستينيات.

المسافة بيننا وبين وسط البلد كانت ٤ محطات بالترام تقريبًا، ولذلك كان لدينا إحساس بأننا قريبون من قلب المدينة، من دون أن نفقد خصوصية الحى.

■ هل حضر حلمك بالعمل مع الأطفال منذ الطفولة؟

– لم يكن لدى تصور واضح عن العمل مع الأطفال فى ذلك الوقت، لكننى أعتقد أن بعض الصور ظلت عالقة فى ذاكرتى، ثم اكتسبت معناها بعد سنوات. من هذه الصور عربات رش الشوارع التى تحدثت عنها. كنت أتمنى أن أركبها مع الأطفال الذين كانوا يجلسون خلفها، ولم أحقق هذا الحلم، لكنه ظل جزءًا من خيالى.

أما التحول الحقيقى فجاء بعد هزيمة ١٩٦٧. كنت فى الـ١٨ من عمرى، فأنا من مواليد ١٩٤٨، وكانت الهزيمة صدمة كبيرة لجيلنا. شعرت أن هناك شيئًا يجب أن نبدأه من جديد، وأن علينا أن نفكر فى المستقبل، وفى الأجيال التى ستأتى بعدنا.

■ انتقلت بعد ذلك إلى المعهد العالى للفنون المسرحية.. كيف جاءت هذه الخطوة؟

– تجربة المعهد من أجمل التجارب فى حياتى، بل أعتبرها من التجارب التى فتحت لى عوالم لم أكن أعرفها. كنت قادمة من أسرة تقليدية، ثم وجدت نفسى فى مكان يضم المسرح والفنون الجميلة والفلسفة والموسيقى والنقد، وكل هذه المجالات كانت تفتح أمامى أبوابًا جديدة.

دخلت المعهد بالصدفة تقريبًا. كنت قد قدمت أوراقى إلى قسم «الديكور»، لكنهم أخبرونى أننى متفوقة فى اللغة الإنجليزية والأدب والنقد، وأن هذه المجالات أقرب إلى قدراتى، فدخلت القسم الذى توافقت دراسته مع شخصيتى.

ضم المعهد أساتذة كبارًا، منهم لطيفة الزيات، وفوزى فهمى، وسعد المنصورى، وعبدالرحمن صدقى، ولويس عوض، ونعمان عاشور، وغيرهم. أسماء كبيرة، لكنهم متواضعين جدًا فى التعامل مع الطلاب. لم يكن الأستاذ منهم يشعر أنه نجم بعيد عن الناس، بل كان يتعامل معنا باعتبارنا طلابًا يريدون أن يتعلموا.

■ هل المعهد هو المكان الذى بدأت فيه علاقتك بـ«لينين الرملى»؟

– نعم، بدأت علاقتنا منذ أن كنا زملاء فى المعهد العالى للفنون المسرحية. كان «لينين» مختلفًا عن كثير من الطلاب. لم يكن اختلافه دراسيًا فقط، بل كان ناضجًا فى تفكيره، وله رؤية فى أمور كثيرة، وشعرت أنه دخل المعهد وهو يحمل قدرًا من الوعى والخبرة يسبق مرحلته العمرية.

فى البداية كان يشعر أن المعهد أقل من إمكاناته، ولم يندمج معنا بسهولة، لكنه بدأ يقترب منا فى السنة الثانية أو الثالثة، ثم أصبحنا أصدقاء. أكثر ما جذبنى إليه أنه كان مختلفًا، وكنت أشعر أن أمامى شخصًا له قيمة كبيرة.

كنت متمسكة به، لأننى أدركت مبكرًا أن لديه موهبة حقيقية ورؤية خاصة. وقد اختلفت معه كزوجة فى بعض التفاصيل، لكننى لم أختلف معه يومًا فى تقديرى لفكره أو لمكانته ككاتب مسرحى. كان من أهم الكُتَّاب فى المسرح المصرى، وكان المسرح بالنسبة إليه حياة كاملة.

■ كيف كان لينين الرملى فى البيت بعيدًا عن المسرح والأضواء؟

– كان بسيطًا جدًا، ولم تكن لديه طلبات كثيرة. لم يكن يهتم بملابس معينة أو طعام معين أو خروجات محددة، ولم يكن من الأشخاص الذين ينفقون أموالهم على السفر أو المظاهر. كان يحب الجلوس مع أصدقائنا المقربين، ويحب السهر فى المسرح العائم، لكن المسرح كان دائمًا فى مقدمة اهتماماته.

كان يستيقظ ويجلس إلى مكتبه، ويعمل طوال الوقت. كان يفضل الكتابة فى الصباح، ويكتب يوميًا تقريبًا. وأحيانًا كان يظل يعمل حتى الثالثة صباحًا، ثم يريح قليلًا ويعود إلى المكتب. كان لديه نظام خاص فى العمل، ويعرف متى يبدأ ومتى يتوقف.

كان بيتى مفتوحًا لنجوم وممثلين وكُتَّاب وأدباء ومخرجين كثيرين، وكانت هناك لقاءات مستمرة، لكنه حتى وسط هذه الزيارات كان يعود إلى أفكاره ومشروعاته. كان المسرح هو الموضوع الذى يشغله، وكان نجاح مسرحية يمنحه سعادة خاصة.

■ بعد هذه الرحلة الطويلة.. كيف ترين مستقبل ثقافة الطفل فى مصر؟

ـ أكثر ما يقلقنى أن الاهتمام بالطفل لا يزال غير متوازن. هناك تقدم فى الكتابة والرسوم، وأرى جيلًا جديدًا من الكُتَّاب والرسامين يمتلك قدرات جيدة، لكن هناك فروعًا أخرى من ثقافة الطفل تحتاج إلى دعم حقيقى، وفى مقدمتها المسرح والسينما والأنشطة الفنية. لا يوجد الآن اهتمام كافٍ بمسرح الطفل، ولا توجد سينما أطفال بالقدر الذى نحتاج إليه. كما أننا نفتقد قناة مصرية متخصصة تقدم محتوى حقيقيًا للطفل. الكتابة وحدها لا تكفى، لأن الطفل يرسم قبل أن يكتب، ويشاهد ويسمع ويلعب قبل أن يصبح قارئًا.



.. ومع عدد من الأطفال

كان يفرح بنجاح أعماله، سواء كانت مسلسلات أو أفلامًا، لكنه كان يسعد بصورة أكبر عندما تنجح له مسرحية. المسرح كان حبه الكبير، وكان يحضر البروفات ويتابع تفاصيل العمل، ويهتم بما يحدث على الخشبة.

أريد أن أقول لك إن لينين لم يكن متحمسًا لفكرة الإنجاب فى البداية، وكان يرى أن طفلًا واحدًا يكفى. وعندما أنجبت ابنى «شادى» قال لى إن هذا يكفى، لكننى كنت أرى أنه من الأفضل أن يكون له أخ أو أخت، وأن ينشأ الأطفال معًا، ولذلك أصررت على أن ننجب بنتًا.

حظى «شادى» بحب كبير، وكان «لينين» أبًا طيبًا، يهتم بأولاده ويتابعهم. وعندما كنت أذهب إلى العمل كان يشارك فى رعايتهم، ولم يكن بعيدًا عن تفاصيل البيت كما قد يتصور البعض بسبب انشغاله بالكتابة.

■ ننتقل إلى مشروعك الأكبر.. وهو العمل فى ثقافة الطفل، سواء فى المسرح أو على مستوى الورش والكتابة.. كيف كانت البداية؟

– بدأت العمل مع الأطفال قبل أن أكتب لهم. كانت بدايتى من المسرح والورش والتدريب، وكنت محظوظة بأننى عملت فى الثقافة الجماهيرية، وهى مؤسسة إمكاناتها محدودة، وثقافة الطفل فيها أكثر فقرًا من بقية الأنشطة.

أنشىء مسرح فى المكان الذى عملت فيه، وكان أول مسرح يُبنى بعد تعيينى. كان أشبه بالخيمة، ولم تكن لدينا الإمكانات التى نحتاج إليها، لكننا كنا نعمل ونحاول أن نتعلم.

مخرج ألمانى اسمه كلاوس أوربان، تعلمنا منه الإخراج ومسرح الطفل. عملت معه مساعدة مخرج، ولم أعمل مساعدة لغيره. كان لدينا عدد كبير من العاملين، وبعضهم جاء من تجارب مسرحية أخرى، لكننا لم نكن نعرف على وجه الدقة ما الذى يجعل المسرح موجهًا للأطفال، وما الفروق بينه وبين مسرح الكبار.

علّمنا «أوربان» أسس الإخراج، واهتم بالتفاصيل الصغيرة، من الحركة والملابس والمكياج إلى طريقة أداء الممثل. كان يصحح لنا بعض المفاهيم، فإذا أدى ممثل دور حيوان بطريقة تشبه السيرك، كان يوقفه ويشرح له أن المسرح ليس استعراضًا للحركات، وإنما تجسيد للشخصية. تعلمت منه الكثير، ولا أنكر فضله علىّ.

هناك أيضًا سعد الدين وهبة، من الشخصيات المهمة فى مشوارى. كان يعرف أهمية مسرح الطفل، وأتاح لى فرصة التعلم والعمل. وبعد أن تعلمت على يد المخرج الألمانى، أرسلنى فى بعثة إلى المجر لدراسة مسرح الطفل.

سافرت إلى المجر عام ١٩٧٧، وكانت الرحلة مهمة جدًا بالنسبة إلىّ. كنت أتصور أننى سأجد مسرحًا جادًا وثقيلًا، لكننى فوجئت بمسرح حى ونابض بالحياة، يجمع بين البهجة وخفة الظل، ويخاطب خيال الطفل بذكاء. عدت من التجربة بزاد فنى وإنسانى كبير.

كنت وقتها قد عملت فى المسرح وكتبت النقد، لكننى لم أكن قد بدأت بعد فى إصدار كتب للأطفال. استغرق الأمر سنوات طويلة من العمل والمعايشة والتدريب قبل أن تصدر كتبى الأولى.

■ هل معنى ذلك ان المسرح هو من قادك للكتابة للطفل؟

– نعم، المسرح والورش والعمل اليومى مع الأطفال هى التى قادتنى إلى الكتابة. لم أبدأ من الكتابة ثم أبحث عن الطفل، بل بدأت من الطفل نفسه، ومن ملاحظته والتعامل معه، ثم وجدت أن هناك حكايات وأفكارًا يمكن أن تتحول إلى كتب.

لا أحب اختزال ثقافة الطفل فى مصطلح «أدب الطفل»، لأن الطفل لا يتلقى الثقافة من الكتاب وحده. هو يغنى ويرسم ويلعب ويشاهد المسرح ويتفاعل مع الموسيقى والحركة والصورة. الكتابة تأتى فى مرحلة لاحقة، بعد أن يكون الطفل قد عرف العالم من خلال حواسه وتجربته.

لهذا كنت أؤكد دائمًا أن العمل مع الطفل منظومة متكاملة، فيها الكاتب والرسام والمخرج والناشر والمصمم، ولا يمكن أن ينجح الكتاب إذا تجاهلنا دور الصورة أو طريقة تقديمها. أحيانًا تكون الرسوم هى المدخل الأول الذى يجذب الطفل إلى الكتاب، ولذلك يجب أن نمنحها ما تستحقه من اهتمام.

■ وماذا عن أول كتبك.. كيف بدأت تجربة النشر؟

– جاءت البداية من مسابقة «التسامح» التى دشنتها «اليونسكو»، حيث جمعتنا السيدة سوزان مبارك، وطلبت منا الكتابة. لم يتقدم كثيرون، وكنت قد قدمت بالفعل مسرحيات للأطفال ذوى الإعاقة، فقررت أن أحول اثنتين منها إلى كتابين.

قدمت ٤ كتب فى تلك المرحلة، من بينها «الوردة الزرقاء» و«الوطن»، وطُبع اثنان فى الموسوعة الثقافية، واثنان فى الثقافة الجماهيرية. حصلت هذه الأعمال على جوائز، من بينها جائزة «اليونسكو للتسامح» عام ١٩٩٩ عن كتاب «خطوط ودوائر».

لم تكن الكتابة بالنسبة إلىّ بداية الطريق، بل كانت نتيجة سنوات من العمل مع الأطفال. كنت قد عرفتهم وشاركتهم الورش والعروض. لذلك عندما جلست للكتابة لم أكن أتصور الطفل من بعيد، بل كنت أستعيد أطفالًا قابلتهم وعرفت طريقة تفكيرهم وتفاعلهم.

■ هل ساعدك العمل فى النشر الحكومى على فهم صناعة كتاب الطفل؟

– بالتأكيد. عملت فى مواقع ثقافية كان من ضمن مهامى فيها نشر الكتب، وكنت مسئولة عن مشروعات نشر، لذلك تعاملت مع عدد كبير من الكُتَّاب والشعراء، وساهمت فى نشر أعمال لأسماء معروفة وأخرى كانت تنشر للمرة الأولى.

طبعت لكل من أمل دنقل، وعماد أبوصالح، ومحمد المخزنجى، وفاروق شوشة، وصلاح جاهين، وشوقى حجاب، وغيرهم. كنت أبحث عن النصوص الجيدة وأحاول أن أتيح لها فرصة الظهور. كانت هذه التجربة مهمة بالنسبة إلىّ، لأنها جعلتنى أرى الكتاب من جانب آخر، لا باعتبارى مؤلفة فقط، وإنما باعتبارى ناشرة تتعامل مع الكاتب والرسام والطباعة والتوزيع.

الكتب بالنسبة إلىّ أصبحت سلمًا إلى عالم أوسع، لأنها منحتنى فرصة للتعامل مع تجارب مختلفة، وفهم ما يحتاج إليه الطفل وما يمكن أن يجذبه إلى القراءة.

■ لماذا اهتممت بصورة خاصة بمرحلة ما قبل المدرسة؟

– لأننى أرى أن الهوية تتكون فى هذه المرحلة، قبل دخول الطفل المدرسة. الطفل يتعلم من أمه وأبيه والبيت والشارع والأغنية والطعام وطريقة التعامل مع الآخرين. الهوية ليست درسًا إضافيًا نضعه فى جدول المدرسة، وإنما هى تفاصيل الحياة اليومية.

عندما تغنى الأم لطفلها «نام ننا نام»، أو تقول له «تاتا خطى العتبة»، فهى تمنحه جزءًا من ثقافته. وعندما يأكل الكشرى أو العيش والجبنة، ويتعامل مع جاره وأخيه المسيحى بصورة طيبة، فإنه يتعلم معنى الانتماء والعيش المشترك.

الهوية مثل الماء والهواء، تدخل فى تفاصيل حياتنا من دون أن ننتبه، وتربط بيتًا ببيت وحيًا بحى ومدينة بمدينة، حتى نصل إلى وطن كبير اسمه مصر.

لا يمكن أن نبنى الانتماء بمجرد زيادة الدروس أو تكرار الشعارات. يجب أن يشعر الطفل أن هذه الثقافة جزء من حياته، وأنها تمنحه متعة ومعرفة فى الوقت نفسه.

■ هل لهذا السبب اهتممتِ بإصدار مجلة «تاتا تاتا»؟

– نعم، كنت مهتمة جدًا بمرحلة ما قبل المدرسة، وأردت أن يكون هناك محتوى يناسب الطفل فى هذا العمر. لا توجد قناة مصرية متخصصة بما يكفى فى هذه المرحلة، لذلك يتجه الأطفال إلى القنوات المدبلجة، ويستقبلون محتوى لا يعبر دائمًا عن بيئتهم أو ثقافتهم.

كنت أريد أن نقدم للطفل المصرى ما يشبهه، وأن نستخدم الأغنية والحكاية والصورة واللعب، لا أن نضع أمامه معلومات جافة. فالطفل فى هذه السن يتعلم من خلال الممارسة والتجربة، وليس من خلال الكلام وحده.

■ تجربة «أولاد القمر» محطة مختلفة فى مسيرتك.. كيف بدأت علاقتك بالأطفال ذوى الإعاقة؟

– هذه التجربة من أهم التجارب فى حياتى، وربما من أكثرها تأثيرًا، بدأت عندما التقيت الدكتورة كاميليا عبدالفتاح، التى كانت تتولى مسئولية مركز «بساط الطفولة» فى عين شمس، بعد أن انتقلت للعمل فيه. كانت قد دعتنى إلى التعاون معها، فاقترحت أن أقدم عملًا مع الأطفال ذوى الإعاقة.

ذهبت إلى المكان، وكانت البداية صعبة. أتذكر أننى وجدت مديرة تنهر عددًا من العاملين، وكنت أفكر فى طبيعة العمل الذى سأقدمه، لكن أحد العاملين جاء خلفى وأخبرنى أن الأطفال فى انتظارى. دخلت إليهم، ووجدت أطفالًا لديهم إعاقات مختلفة، بعضهم لديه إعاقة حركية، وبعضهم لديه إعاقة ذهنية، وهناك أطفال قدراتهم العقلية سليمة رغم إعاقاتهم الجسدية.

كانت هذه أول تجربة حقيقية لى فى العمل مع هذه الفئة، ثم امتد العمل إلى مؤسسة «الوفاء والأمل». شاهدت جيهان السادات التجربة، وطلبتنى فى بيتها، لكننى واجهت صعوبات إدارية كثيرة، ولم أحصل على الدعم الذى كنت أحتاج إليه من الوزارة. خرجت بخسائر مادية ومهنية، لكننى خرجت بمكاسب إنسانية أكبر بكثير.

■ هل تتذكرين أول عمل فنى كتبته متأثرة بهذه التجربة؟

– أتذكر أغنية «أنا السلحفاة»، وكانت من أوائل الأغنيات التى كتبتها للأطفال، وجاءت من ملاحظتى لطفل يجلس على كرسى متحرك.. تقول كلماتها:

أنا السلحفة.. لفة لفة
رجليا وضهرى وإيدى
فى علبتى متكتفة
لكن عقلى وراسى وفكرى
فى الدنيا الواسعة
تطير وتجرى
وتهفهف هفهفة.

كانت الفكرة أن الطفل قد يكون مقيدًا من الناحية الحركية، لكن عقله وخياله ليسا مقيدين. أردت أن أقول إن الجسد لا يحدد حدود الإنسان، وإن الطفل يستطيع أن يحلم ويتخيل ويشارك، حتى لو كانت حركته محدودة.

■ كيف تحولت هذه التجربة إلى فرقة «أولاد القمر»؟

– عندما زاد الاهتمام بالأطفال ذوى الإعاقة، بدأت أفكر فى إنشاء فرقة، فكانت «أولاد القمر». قدمنا نحو ١٠ عروض، وعملنا مع الأطفال على المسرح، واستطعنا أن نوظف قدرات مختلفة داخل العمل الواحد.

كنا نستخدم كل طفل بالطريقة التى تناسبه. الطفل الذى يستطيع الحركة نمنحه مساحة للحركة، والطفل الذى يمكنه الغناء نعمل معه على الصوت، ومن يستطيع تحريك العرائس نمنحه هذه المهمة. لم نكن نريد أن يظهر الطفل باعتباره حالة إنسانية تستدر التعاطف، بل باعتباره فنانًا ومشاركًا قادرًا على تقديم شىء حقيقى.

استفدت من التجربة على المستويين الإنسانى والفنى. تعلمت كيف أبسط الحكايات، وكيف أختار اللغة والصورة والحركة التى تصل إلى الطفل. وعندما عملت مع الأطفال ذوى الإعاقة الذهنية، وكان بعضهم فى سن الـ١٧، اكتشفت أن العمر الزمنى لا يعبر بالضرورة عن العمر الإدراكى، وأن علىّ أن أعود إلى البدايات وأتعلم كيف أخاطبهم بلغة بسيطة.

■ توليت بعد ذلك مواقع إدارية عديدة.. من بينها المركز القومى لثقافة الطفل وقطاع الفنون الشعبية.. كيف تعاملتِ مع هذه المسئوليات؟

– لم أكن أنظر إلى المناصب باعتبارها غاية فى حد ذاتها. كنت أحب العمل فى الثقافة الجماهيرية لأننى أعرف قيمتها، وأعرف أن لها دورًا مهمًا فى الوصول إلى الناس فى المحافظات والأقاليم.

كنت أول امرأة تتولى قطاع الفنون الشعبية، وعملت فى مواقع إدارية مختلفة، من بينها قطاع الإنتاج الثقافى. وفى قطاع الفنون الشعبية حاولت أن أقدم أشياء عملية، وعملت على إصلاح المسرح واللائحة، واهتممت بتطوير أوضاع الفرق، وتوفير ما تحتاج إليه حتى تستطيع تقديم عروضها.

أذكر أن أحد الصحفيين قال لى إننى منحازة للثقافة الجماهيرية، فقلت له: أنا منحازة للوطن. كنت أؤمن بأن الثقافة الجماهيرية ليست مجرد قطاع إدارى، بل وسيلة للوصول إلى الناس، وإتاحة الفن والمعرفة لمن لا يستطيعون الذهاب إلى المؤسسات الثقافية الكبرى.

■ هل هناك مشروع ما تمنيت تنفيذه؟

– أتمنى إنشاء مركز لتدريب العاملين فى ثقافة الطفل، خصوصًا فى الأقاليم. أريد أن يكون هناك مكان يتعلم فيه الكُتَّاب والفنانون والمخرجون والعاملون فى المسرح والحكى والرسم كيف يتعاملون مع الأطفال، وكيف يقدمون لهم أعمالًا فنية حقيقية.

أنا مستعدة للنزول والعمل والمشاركة فى ورش التدريب، ولا أريد أن تظل الخبرات حبيسة القاهرة أو المؤسسات المركزية. هناك فنانون فى المحافظات يحتاجون إلى فرصة، وأطفال لديهم مواهب تحتاج إلى من يكتشفها.

أتمنى أن يكون التدريب متنوعًا، لأن فروع ثقافة الطفل كثيرة، ولا تقتصر على الكتابة. نحتاج إلى ورش للمسرح والعرائس والحكى والرسم والموسيقى، وإلى أن يتعرف العاملون إلى تجارب جديدة، وأن يتبادلوا الخبرات فيما بينهم.

ما زالت لدى أحلام كثيرة، وأهمها أن أرى ثقافة الطفل حاضرة فى كل محافظة وقرية، وأن يجد الطفل مكتبة ومسرحًا وورشة فنية، وأن تكون هناك مؤسسات تهتم به بصورة مستمرة، لا من خلال مناسبات محدودة.

أتمنى أن نعمل على نشر ثقافة الطفل فى الأقاليم، وأن ندرب الفنانين والعاملين، وأن نقدم أعمالًا تعبر عن حياة الأطفال المصريين وهويتهم. وأتمنى أن تكون هناك قناة مصرية للأطفال، وأن نعيد الاعتبار للمسرح والأنشطة الفنية.

أتمنى إنشاء مركز لتدريب العاملين فى ثقافة الطفل بالأقاليم

الطفل يتعلم من الغناء والرسم واللعب والمسرح قبل القراءة

الأغانى الشعبية والطعام والعلاقات اليومية تشكل انتماء الطفل



إله بشرى

«إنسان الغاب» يحاور «شات جى بى تى»

ما الذى يدفع التقدم البشرى؟ سؤال فى غاية الأهمية دائمًا ما يدور فى أذهاننا، وكثير من إجابات كُتّاب السير الذاتية تنسب هذا التقدم إلى أفراد استثنائيين. بينما يشير علماء البيئة إلى الجغرافيا والمناخ، ويركز علماء الاجتماع على الحروب والطبقات الاجتماعية، ويتتبع الاقتصاديون حركة المال.

لكنّ أيًا من هذه التفسيرات لا يوضح لماذا يزدهر الابتكار والتقدم البشرى فى عصور معينة، بينما يتوقف فى عصور أخرى، رغم تشابه الظروف المادية فى كلتا الحالتين. ويرى مارتن سيليجمان، أستاذ علم النفس فى جامعة بنسلفانيا، أحد أكثر علماء النفس تأثيرًا فى العالم، أن المتغير المفقود هو حالة نفسية يُطلق عليها: «القدرة على الفعل» أو «الفاعلية».

فى كتابه الجديد «الفاعلية: التاريخ النفسى للتقدم البشرى»، الصادر فى سبتمبر المنقضى عن دار نشر «سيمون آند شوستر»، يوضح «سيليجمان» كيف تدفع الفاعلية، التى هى مزيج من الكفاءة والتفاؤل والخيال، عجلة التقدم البشرى، وهو ما نستعرضه فى السطور التالية.

هالة أمين

1 الكفاءة والتفاؤل والخيال

يعتبر مارتن سيليجمان، فى كتابه الجديد «الفاعلية: التاريخ النفسى للتقدم البشرى»، أن الفاعلية هى المحرك الخفى للتقدم البشرى، موضحًا كيف يمكننا إطلاق العنان له لبناء مستقبل أفضل.

ويتتبع الكتاب تاريخ التقدم البشرى من اليونان القديمة وصولًا إلى عصر «الذكاء الاصطناعى»، والذى يُعرفه «سيليجمان» بأنه «تحسّن فى مجالات الفكر والفلسفة والدين، والعلوم والطب والتكنولوجيا، والأدب والموسيقى والفنون، وجودة الحياة البشرية مثل الأمن الغذائى والتعليم، والسياسة».

ويحدد «سيليجمان»، فى كتابه الرائد، مفهوم «الفاعلية» أو «القدرة على الفعل»، بأنها «الإيمان بأن ما يفعله الأفراد له أهمية، وأن بوسعهم التأثير فى مستقبلهم»، مُحددًا ٣ عناصر مترابطة مكونة لها.

١- الكفاءة: الثقة فى القدرة على تحقيق هدف محدد فى الوقت الراهن.

٢- التفاؤل: توقع أن تؤتى الجهود ثمارها على المدى البعيد.

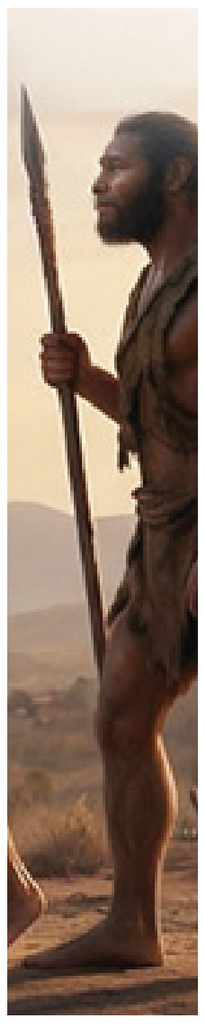
٣- الخيال: اتساع نطاق الأهداف التى يمكن للمرء تصورها، وتؤدى بدورها إلى المحاولة والمثابرة والابتكار.

ويرى أستاذ علم النفس أن هذه هى الآليات التى تُحدث من خلالها الفاعلية تقدمًا، وعندما تتضافر معًا تقفز الحضارات إلى الأمام. أما حين تنهار، فإن المجتمعات تصاب بالركود، بغض النظر عن مدى وفرة مواردها أو ذكاء أفرادها.

واستنادًا إلى ٦ عقود من الأبحاث الرائدة، وإعادة قراءة شاملة لـ٢٥٠٠ عام من التاريخ، يكشف «سيليجمان»، فى كتابه المكون من ٤٠٠ صفحة، كيف أسهم صعود وتراجع «القدرة على الفعل» فى توجيه مسار التاريخ بصمت، مؤكدًا أن «القوة اللازمة لخلق الحقبة العظيمة القادمة من الازدهار والتقدم البشرى تكمن بالفعل داخل كل واحد منا».

ويشير إلى أنه يمكن التعرف على الأشخاص الذين يتمتعون بقدرة عالية على الفعل عبر مختلف الثقافات والعصور. هم يبادرون بالعمل قبل أن يمتلكوا اليقين، لأن اليقين يأتى دائمًا فى وقت متأخر جدًا بحيث لا يصبح ذا فائدة. كما ينظرون إلى الانتكاسات باعتبارها مجرد بيانات أو معلومات، لا كحكم نهائى على ذواتهم. وكذلك يقضون وقتًا فى التفكير فى المستقبل أكثر مما يقضونه فى استرجاع الماضى.

وينبّه إلى أن المواقف القائمة على الإيمان بالقدرة على الإنجاز قد تغلبت على النزعات القدرية الدينية، ودفعت عجلة التقدم البشرى عبر القرون. وسواء كان الحديث يدور حول قوة الآلهة فى ملحمة «الإلياذة»، أو فلسفة القديس أوغسطين، يبيّن «سيليجمان» التوترات التى طالما سادت عبر التاريخ بين «القدرة البشرية على الفعل» و«القدرة الإلهية».



ويؤكد أن التقدم يتسارع فى الفترات التى يؤمن فيها الناس بقوة بقدرتهم البشرية على الفعل، أى عندما يسود الاعتقاد بوجود علاقة احتمالية بمعنى الإيمان بأن الجهد المبذول سيؤدى، بشكل موثوق، إلى تحقيق نتائج ملموسة مشددًا على أن التقدم يتطلب كلًا من القدرة الفردية والقدرة الجماعية على الفعل، أى إيمان المجموعة بأنها قادرة على التأثير فى العالم من حولها.

ويقول «سيليجمان» إن غياب هذه العلاقة الاحتمالية، سواء كان ذلك بسبب نظام طبقى جامد، أو معتقدات تزعم أن مصير المرء قد حُدِّد قبل ولادته، هو ما يؤدى إلى تراجع الحضارة وجمودها.

2 من الصين القديمة لعصر السوشيال

يستدل مؤلف كتاب «الفاعلية» على نظريته السابقة بما حدث فى الصين القديمة، حيث شهدت حقبة «الممالك المتحاربة» «٤٧٥-٢٢١ قبل الميلاد» ظهور «المدرسة القانونية»، هى فلسفة تقوم على قوانين صارمة تُقيِّد المبادرات الفردية، ما عزز القدرة الجماعية على الفعل على حساب القدرة الفردية.

كانت هذه هى الرؤية الفكرية التى قامت عليها سلالة «تشين»، لتشهد تلك الحقبة مشاريع كبرى ضخمة، تزامنت مع تدهور حاد فى مستويات المعيشة، بعد أن أُجبر الناس على القيام بأعمال شاقة مقابل أجور زهيدة أو دون أى أجر على الإطلاق. لذا لم تدم هذه السلالة سوى ١٤ عامًا، تلتها موجة من الثورات.

وبالانتقال عبر الزمن إلى أوروبا، يشير «سيليجمان» إلى أن صعود التيار «التطهرى» فى إنجلترا، خلال النصف الأول من القرن السابع عشر، شهد إغلاق المسارح بمرسوم حكومى، وفرض حضور الكنيسة، وحملات ملاحقة النساء بدعوى أنهن ساحرات.

لكنّ تحولًا فكريًا جذريًا طرأ عقب تتويج تشارلز الثانى عام ١٦٦٠، إذ كتب جون لوك عن الحرية باعتبارها حقًا إنسانيًا طبيعيًا. ونشر إسحاق نيوتن مؤلفه المؤثر «الأصول الرياضية للفلسفة الطبيعية».

وفى تلك الحقبة أيضًا، برزت موضوعات الإنجاز فى الأدب، وأصبح التعليم أكثر إتاحة، وازدهر الحب الرومانسى، وهو ما يمثل تأكيدًا مذهلًا على الفاعلية الفردية، سواء لدى الرجال أو النساء.

وأظهر القرن التاسع عشر فى أوروبا كيف استطاع أفراد استثنائيون، أمثال تشارلز داروين ولويس باستور ولودفيج فان بيتهوفن، توسيع آفاق الإمكانات البشرية.

أما القرن العشرون فقد أبرز أهمية النظم، سواء فى الحكومة أو فى قطاع الأعمال، فى تعظيم أثر المبادرة الفردية. فى حين شهد القرن الحادى والعشرون إتاحة المنصات التى تُمكّن الأفراد من ممارسة فاعليتهم على نطاق واسع.

وفى الولايات المتحدة، يتتبع المؤلف التقدم خلال القرن الحادى والعشرين، فيما يتعلق بمستويات الدخل، والتعليم، والحقوق الانتخابية لفئتين طالما سُلبت منهما القدرة على الفعل أو قُمعت مبادراتهما، وهما: الأمريكيون من أصول إفريقية والنساء.

ومن خلال دراساته تلك للتاريخ الصينى والأوروبى والأمريكى، يرى «سيليجمان» أن التاريخ الصينى يقدم أمثلة يرتبط فيها التقدم بتحقيق توازن بين الفاعلية الفردية والفاعلية الجماعية، فعندما تُقمع الفاعلية الفردية بقوة مفرطة بفعل المطالب الجماعية، قد يصاب التقدم بالركود. أما حين تتوافر مساحة لكل من المبادرة الفردية والتنسيق الجماعى، فإن آفاقًا جديدة ومختلفة تظهر للوجود، وهذا يخلق توترًا حقيقيًا، بدلًا من تقديم معادلة بسيطة أو جاهزة.

صحيح أنه يمكن للفاعلية الجماعية أن توفر شعورًا بالانتماء والمواساة والتعاون والتماسك الاجتماعى، لكن «سيليجمان»، استنادًا إلى خبرته الممتدة لعقود فى المؤسسات الأكاديمية، يطرح مخاوف من أن المجموعات لا تصبح بالضرورة أكثر كفاءة فى حل المشكلات لمجرد أنها تضم عددًا أكبر من الأفراد.

أما تحليله للولايات المتحدة المعاصرة، فهو يستكشف احتمالًا مثيرًا للاهتمام: وهو أن القوى التى تعزز الإنجاز والإنتاجية قد لا تتطابق دائمًا مع تلك التى تعزز السعادة والرفاهية، فالمجتمع الذى يتمحور بقوة حول الإنجاز الفردى قد يحقق الابتكار والنمو الاقتصادى. لكنه فى الوقت ذاته يفرض ضغوطًا نفسية على الأفراد. وفى المقابل، قد يؤدى تعزيز الهوية الجماعية إلى تخفيف بعض أشكال المعاناة، لكنه قد يحدّ فى الوقت نفسه من المبادرة الفردية.

وعليه، ربما لا يكمن التحدى فى الاختيار بين «أستطيع» «الفاعلية الفردية» و«نستطيع» «الفاعلية الجماعية»، بل فى كيفية الحفاظ على قدر كاف من الفاعلية الفردية التى تتيح للأفراد الإبداع والاستكشاف وتحمل المسئولية، مع الحفاظ فى الوقت ذاته على قدر كاف من الفاعلية الجماعية التى تمكّن المجتمعات من التعاون ورعاية بعضها بعضًا.

3 كيف تصبح فاعلًا؟

يبسط «سيليجمان» مفهومه عن «الفاعلية» أو «القدرة على الفعل»، من خلال تقسيمه إلى إطار نفسى يتكون من ٣ أركان، فإذا غاب أحد هذه الأركان، تنهار قدرة الفرد على الفعل. لكن إذا تناغمت فقد يتعلم الفرد كيف يصنع أثرًا حقيقيًا ذا قيمة.

١- الكفاءة: الإيمان بـ«أنا أستطيع»

تتمثل الكفاءة فى إيمانك بقدرتك على إنجاز مهمة ما. هذا المفهوم، الذى توسع ألبرت باندورا فى صياغته، يعنى قناعتك بأنك تمتلك المهارات والقدرات والإمكانات اللازمة للتصرف فى اللحظة الحالية.؟ ودون الكفاءة، لن تبدأ أبدًا، وستظل عالقًا بسبب شعورك بعدم الكفاءة.

٢- التفاؤل: الإيمان بأن الجهد يؤتى ثماره

بينما تتعلق الكفاءة بالحاضر، يتجه التفاؤل نحو المستقبل، فالتفاؤل هو توقع نفسى بأن النتائج الجيدة ممكنة الحدوث، وأن جهودك الشخصية ستثمر نتائج إيجابية بمرور الوقت. وعند مواجهة العقبات، يساعدك أسلوب «التفسير المتفائل» على تجنب اعتبار الفشل أمرًا دائمًا أو شاملًا، ما يمنحك الصمود اللازم للاستمرار فى ممارسة قدرتك على الفعل.

٣- الخيال: رؤية ما لم يوجد بعد

يُمثّل الخيال الجانب الإبداعى للقدرة على الفعل فى علم النفس، فهو القدرة على استشراف المستقبل وتصور واقع بديل وممكن. ودون الخيال، تفقد الكفاءة والتفاؤل وجهتهما، فقد تكون شخصًا يتمتع بانضباط عالٍ، لكن فى غياب مستقبل متخيل، ستظل قدرتك على الفعل حبيسة الروتين الحالى.

ولا يكتفى «سيليجمان» فى كتابه بسرد التاريخ النفسى للتقدم البشرى وكيف دفعت الفاعلية هذا التقدم، ومكونات وأركان الفاعلية فقط، بل يقدم للقراء أيضًا نصائح وتوجيهات لتعزيز القدرة على الفعل كالتالى:

- مواجهة «التفكير الكارثى» والنزعة إلى تصور أسوأ السيناريوهات، عبر تحديد أسوأ نتيجة ممكنة، وأفضل نتيجة، والنتيجة الأكثر ترجيحًا لأى موقف، ثم التخطيط للتعامل مع النتيجة الأكثر ترجيحًا.
- التعبير عن الامتنان.
- البدء بخطوات صغيرة، أى إنجاز عمل بسيط يولد قوة دفع للخطوة التالية.
- تنمية الخيال من خلال ممارسة الكتابة الإبداعية والفنون والتأمل.
- إعادة تأطير المشاعر الجسدية المرتبطة بالقلق، واعتبارها بدلًا من ذلك حالة من الاستعداد لاتخاذ إجراء.
- التفكير فى هدف تشعر بأنك عالقٌ فى تحقيقه.
- اسأل نفسك هل تكمن مشكلتك فى نقص الثقة بقدرتك الحالية «الكفاءة»، أم فى الشك حول جدوى النتائج المستقبلية «التفاؤل»، أم فى عجزك عن رؤية مسار بديل وواضح «الخيال»؟
- عالج الحلقة الأضعف تحديدًا، بدلًا من الاكتفاء بقول «علىّ أن أبذل جهدًا أكبر».

وفى حين ينظر كثيرون إلى «الذكاء الاصطناعى» باعتباره تهديدًا للاستقلالية البشرية، يختتم «سيليجمان» كتابه بوجهة نظر متفائلة بشكل غير متوقع، فهو لا يرى «الذكاء الاصطناعى» بديلًا فرديًا للعقل البشرى والقدرة البشرية على الفعل «الفاعلية»، بل «شريكًا تفاعليًا فى التفكير»، أى علاقة تعاونية تشبه تلك التى جمعت بين لينون ومكارتنى، أو الأخوين رايت. وفى أبحاثه الخاصة، استخدم «سيليجمان» الذكاء الاصطناعى لاختبار فرضيات تاريخية بسرعة، واكتشاف روابط خفية عبر آلاف الصفحات من النصوص فى غضون دقائق.

ونظرًا لأن «الذكاء الاصطناعى» حوّل المعرفة والمعلومات إلى سلعة متاحة، يرى «سيليجمان» أن التعليم يجب أن يشهد تحولًا جذريًا، حيث لم يعد بإمكاننا أن نكون الأذكى فى الغرفة، فـ«الذكاء الاصطناعى» يجعل الجميع على قدم المساواة فيما يتعلق بالمعرفة، لذا، يجب أن يتمحور التعليم الآن حول قضايا مثل: السمات الشخصية والرفاه والقيادة واللطف والتعاون.

ويجب أن تتعلم أن قيمتك فى العالم الحديث لن تنبع من حفظ الإجابات، بل من سماتك الشخصية، وإبداعك، وقدرتك على التصرف بوعى وقصد، فأنت لست بحاجة إلى السيطرة على العالم بأسره لتمتلك القدرة على الفعل. ما عليك سوى أن تؤمن بأن خطوتك القادمة ذات أهمية، وأن الغد يمكن أن يكون أفضل من اليوم، وأنك تمتلك القدرة على المساهمة فى تشكيله.



«الفاعلية» هى المحرك الخفى للتقدم البشرى عبر 2500 عام

الكفاءة والتفاؤل والخيال.. «ثلاثية نفسية» تدفع عجلة التاريخ



فيه شفاء للروح

بين يدى كتاب يستوقفك غلافه قبل عنوانه: أرض حمراء متقدة تشق اللوحة، تصعد منها ألسنة برتقالية نحو مدينة بعيدة، وامرأة هادئة ترفع يدها أمام حيوان رمادى نحيل، بينما يطفو فى أعلى المشهد جسد مغمض العينين، كأنه حلم غادر صاحبه. لا شىء هنا يطابق الواقع؛ فالأرض ليست بهذه الحمرة، والأجساد لا تطير. ومع ذلك تشعر بأنك أمام حقيقة ما، حقيقة لا تراها العين، ولكن يعرفها القلب.

الكتاب هو «الفن يشفى: كيف يداوى الإبداع الروح» Art Heals: How Creativity Cures the Soul، وقد صدر عام 2004 لشون ماكنيف، الأستاذ بجامعة ليزلى فى ولاية ماساتشوستس، الذى أسس فيها عام 1974 أول برنامج لتدريب المعالجين بالفنون التعبيرية، ورأس الجمعية الأمريكية للعلاج بالفن، وهو رسام قبل ذلك وبعده. وفى هذه المقالات يجمع الرجل خلاصة عقود من سؤال واحد: ماذا يحدث للإنسان حين يعبّر؟



حسام بدراوى

فالتقدير الإنسانى للفن لا يعفينا من الدقة العلمية، والدقة العلمية لا تمنعنا من إدراك قيمته فى حياتنا. وأجد أن أعمق ما يثيره هذا الكتاب هو علاقتنا بالألم. فنحن نرغب، بطبيعتنا، فى التخلص منه سريعًا. لكن بعض خبرات الحياة، كالفقد والشيخوخة والمرض، تضعنا أمام واقع نحتاج إلى أن نتعلم العيش معه. وقد تصبح الكتابة أو الموسيقى أو الرسم وسيلة لصياغة علاقة أوسع بهذه الخبرة؛ علاقة يجد فيها الحزن مساحة، وتظل فيها للحياة مساحات أخرى.

لا أتصور أن لوحة تعيد إلينا مَن فقدناه، لكننى أستطيع أن أفهم كيف تساعدنا على الاحتفاظ بأثره. ولا أتوقع من مقطوعة موسيقية أن تحل أزمة الإنسان، لكننى أعرف قيمة لحظة يشعر فيها بأنه قادر على الإصغاء إلى الحياة من جديد. وقد يكون التعبير نفسه فعلًا صغيرًا لاستعادة المبادرة: أن أختار لونًا، أو أكتب سطرًا، أو أبدأ لحنًا، فأشارك فى تشكيل شىء يخصنى، حتى عندما تضيق قدرتى على تغيير ما حولى.

4 ماذا عنّا؟

أما عندنا فما زالت حصة الرسم فى كثير من مدارسنا تعامل كأنها ترف، أو كأنها وقت فائض يمكن اقتطاعه لصالح مادة «مهمة»، ثم نتساءل بعد ذلك: لماذا يكبر أبناؤنا ولا يملكون لغة لما يعتمل فى نفوسهم، ولماذا يتحول ما لم يجد تعبيرًا إلى صمت أو إلى عنف؟ إن من يتعلم أن يرسم غضبه يتعلم أن هناك طريقًا آخر غير الانفجار.

لكنّ هناك عائقًا نزرعه مبكرًا فى نفوس أبنائنا: الخوف من الخطأ. نطلب من الطفل أن يرسم، ثم نسارع إلى تصحيح لون الشجرة وحجم البيت وشكل الإنسان. وقد ننشغل بمدى مطابقته للنموذج قبل أن نسأله عما أراد التعبير عنه. وأخشى أن تتحول التربية، مع تكرار ذلك، إلى تدريب على تجنب المحاولة. إن تعلّم المهارة له مكانه، كما أن للتجريب الحر مكانه. ويحتاج الطفل إلى الاثنين: مَن يساعده على تطوير قدرته، ومَن يمنحه الأمان ليكتشفها.

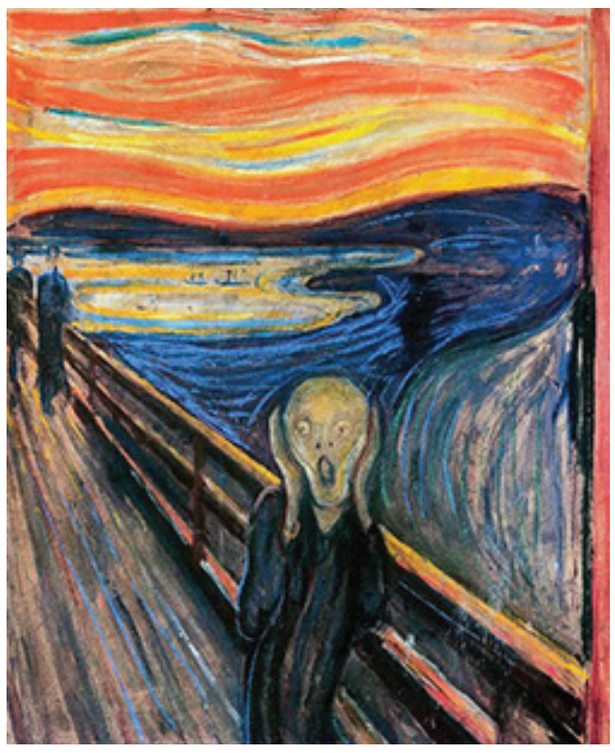
ولهذا أرى أن للفنون موقعًا أساسيًا فى التعليم. فمن خلالها يمكن أن نفتح مساحة للأسئلة والخيال والتعبير، وأن نمنح التلميذ فرصة لأن يكون صاحب فكرة واختيار. وأتمنى أن نجد فى مدارسنا وقتًا حقيقيًا للموسيقى والرسم والمسرح والكتابة الحرة، وأن نرى مشاركة الطفل فيها بوصفها جزءًا من نموه الإنسانى. ومع ذلك، فإن إدخال الفن إلى المدرسة أو البيت يختلف عن تقديم علاج نفسى بالفنون. فالجمعية الدولية تميّز بين الممارسة العلاجية، وبين تيسير الأنشطة التعبيرية فى سياقات تعليمية ومجتمعية، حيث يمكن أن تكون لها قيمة نفسية دون أن تتضمن تشخيصًا أو خطة علاج.

لا يطلب منا ماكنيف أن نصبح جميعًا فنانين، بل إن نتوقف عن سؤال يغلق الباب: هل تجيد الرسم؟ ونضع مكانه سؤالًا يفتحه: ماذا بقى فيك بلا لغة حتى الآن؟

لهذا أرى أن السؤال عن الفن يتجاوز قاعات العرض والمسارح، ويصل إلى المستشفى والمدرسة والبيت: إلى الطريقة التى نفهم بها احتياجات الإنسان، وإلى المساحة التى نمنحها لخياله وصوته وحضوره. وحين أتأمل علاقتى بالموسيقى، أجدنى ممتنًا لتلك القدرة التى تتيحها لى: أن أشعر بما يصعب شرحه، وأن أقترب من معنى لم أجد له عبارة بعد.

فربما كانت بداية التعافى أحيانًا أن يجد الإنسان طريقًا للتعبير، وأن يجد إلى جواره مَن يصغى.

كيف يعالج الفن أجسادنا المنهكة؟



الموسيقى تجعلنى أشعر بما يصعب شرحه وأن أقترب من معنى لم أجد له عبارة بعد



أحب الموسيقى، وأجد فى بعض ألحانها ما يلامس داخلى قبل أن أستطيع تفسيره. وقد تستدعى نغمة ذكرى بعيدة، أو تمنحنى لحظة صفاء، أو تجعلنى أكثر استعدادًا للتأمل. وأتساءل: كيف يفعل بنا الفن كل ذلك؟ وكيف تصل إلينا لوحة صامتة، أو مقطوعة بلا كلمات، بينما تعجز أحيانًا أحاديث طويلة عن الوصول؟ وبوصفى طبيبًا، تعلّمت أهمية أن أسمع ما يقوله الإنسان عن ألمه. لكننى أعرف أيضًا أن الكلمات لا تحمل التجربة الإنسانية كاملة؛ فقد يعرف الإنسان أنه يتألم، ولا يجد لغة تصف بدقة ما يشعر به.

تحرير المصطلح أولًا:

كثير من خلافاتنا خلافات تعريفات، ولذلك أبدأ بالتفريق بين أمرين يختلطان فى الأذهان. فالفن التعبيرى «Expressionism» مدرسة فنية ازدهرت فى أوروبا مطلع القرن العشرين، وتبلورت فى ألمانيا مع جماعة «الجسر» فى درسدن عام ١٩٠٥، ثم «الفارس الأزرق» فى ميونخ عام ١٩١١، ولها جذور عند فان جوخ وإدفارد مونك. أما العلاج بالفنون التعبيرية «Expressive Arts Therapy»، وهو ميدان ماكنيف، فممارسة إنسانية لا تطلب من صاحبها موهبة ولا تبحث له عن مكان فى متحف.

الأولى تسأل: كيف يرسم الفنان العالم كما يحسه لا كما يراه؟ والثانية تسأل: ماذا يتغير فى أى إنسان حين يحول ما يحسه إلى لون أو حركة أو حكاية؟ وماكنيف لا يؤرخ للمدرسة الأولى، ولكن خيطًا واحدًا يصل بين الاثنتين: أن قيمة العمل الفنى لا تكمن فى مطابقته للخارج، بل فى صدقه مع الداخل.

1 حين صرخت اللوحة:

حين رسم مونك «الصرخة» عام ١٨٩٣ لم يكن يصف غروبًا، بل كان يعطى القلق وجهًا.

وحين رسم فان جوخ «ليلة النجوم» عام ١٨٨٩ من مصحة سان ريمى، لم يكن ينقل سماء الجنوب الفرنسى، بل كان يرينا سماء نفسه وهى تدور. كان ذلك انقلابًا حقيقيًا فى وظيفة الفن: انتقلت اللوحة من سؤال «كيف يبدو الشىء؟» إلى سؤال «كيف أشعر به؟»، وبهذا الانتقال صار الألم نفسه مادة قابلة للتشكيل، بعد أن كان ثقلًا لا اسم له.

2 ما يقترحه ماكنيف

يرى ماكنيف أن الفن لا يكتشف اليوم وظيفة جديدة، بل يستعيد وظيفة قديمة، فهو يمد الخيط من الشامان، طبيب الجماعة وفنانها فى آن، إلى المعالج المعاصر. وكأن البشرية عرفت مبكرًا أن الروح تُداوى بالإيقاع والصورة والحكاية، ثم نسيت ذلك حين فصلت الفن عن الطب.

وأجرأ ما فى الكتاب فى تقديرى اعتراضه على التفسير الحرفى لأعمال الناس، كأن يقال إن اللون الأسود يدل على الاكتئاب. فالصورة عنده ليست عرضًا مرضيًا ينتظر التشخيص، بل عنده كائن يُحاوَر ويُصغى إليه، بل إنه يذهب إلى أن الصور المزعجة نفسها تحمل طاقة شفاء، فلا يصح أن نهرب منها أو نحكم عليها. وهذه نقطة أجدها شديدة الأهمية. فكم نميل إلى تفسير الآخرين بسرعة، وإلى الاعتقاد بأننا عرفنا ما بداخلهم من إشارة واحدة! نرى رسمًا داكنًا فنصدر حكمًا، أو نسمع عبارة فنضع صاحبها فى تصنيف. بينما قد يبدأ الفهم الحقيقى بسؤال بسيط: ماذا تعنى هذه الصورة لك أنت؟ إن احترام الإنسان يتضمن احترام حقه فى المشاركة فى تفسير تجربته.

ثم يوسع ماكنيف المعنى إلى ما يسميه «التعبير الكامل»، حيث تتجاور الحركة والحكاية والطبول مع الرسم، لأن الإنسان لا يعبّر بيده وحدها. وهو يخرج بالإبداع من المرسم إلى الحياة كلها، حتى مكان العمل، مؤمنًا بأن التعبير حق للجميع وليس امتيازًا لقلة موهوبة.

وأرى أن القيمة الفلسفية لهذه الفكرة تكمن فى اعترافها بأن للإنسان لغات متعددة. فنحن نفكر بالكلمات، ونتذكر بالصور، ونستجيب للإيقاع، ونعبّر بالجسد. وقد تحمل حركة يد أو لحظة صمت معنى لا تستوعبه جملة كاملة. وهذا يقودنى إلى سؤال عن الوعى: هل نعرف كل ما نشعر به قبل أن نعبّر عنه، أم أننا نكتشف بعض مشاعرنا أثناء التعبير؟ أحيانًا يبدأ الكاتب جملة ولا يعرف إلى أين ستقوده، ثم يفاجأ بأنه كتب ما لم يكن قد أدركه بوضوح. وقد يحدث شىء مشابه فى الرسم أو العزف؛ إذ تمنحنا الممارسة فرصة لرؤية خبرتنا من زاوية جديدة. وهذه، فى تقديرى، إحدى هدايا الإبداع: أن يساعدنا على اكتشاف أسئلتنا.

3 وقفة الطبيب

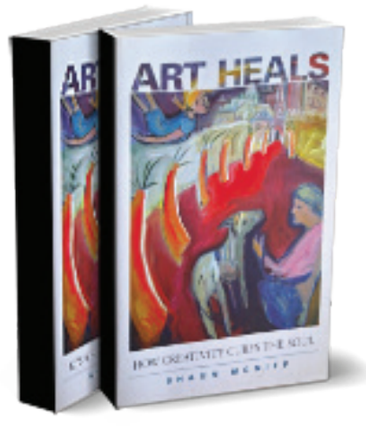
هنا يستوقفنى الطبيب الذى فى داخلى. فالعلاج شىء والشفاء شىء آخر، واللغة العربية نفسها تفرق بينهما. المشرط يستأصل الورم، والدواء يضبط الخلل، ولا لوحة تفعل ذلك. ولم تمنع الألوان فان جوخ من أن يرحل عن الدنيا فى السابعة والثلاثين. فمن يقرأ عنوان الكتاب قراءة حرفية، ويظن الفن بديلًا عن الطبيب أو الطبيب النفسى، يظلم نفسه ويظلم الفن معًا.

ولكن الطب الذى يكتفى بإصلاح العضو يترك نصف المهمة. فثمة مريض شفى جرحه ولم تشف روحه، وثمة خوف وحزن وفقد لا تقيسها التحاليل. وقد راجع المكتب الأوروبى لمنظمة الصحة العالمية عام ٢٠١٩ ما يغطى أكثر من ثلاثة آلاف دراسة عن أثر الفنون فى الصحة، وخلص إلى أن لها دورًا فى الوقاية والمساندة والتعافى، وهو دور إلى جانب الطب لا فى مكانه. وأعرف، بوصفى ممن يقفون أمام القماش بالزيت والأكريليك، أن اللوحة كثيرًا ما تقودك إلى غير ما خططت له، وأنك تكتشف فى نهايتها شيئًا لم تكن تعرف أنك تحمله.



شون ماكنيف

نحن نفكر بالكلمات ونتذكر بالصور ونستجيب للإيقاع



كلبى الذى بلا اسم



أحمد صبرى أبوالفتوح

فصل من السيرة الروائية «حياة طويلة»



الولد الذى منَّ الله به على أبيه بعد أربع بنات، وكان نصرًا لأمه التى اتُّهمت بأنها لا تلد إلا البنات؛ هذا الولد كبر، وأصبح له أصدقاء فى القرى المحيطة، يزورهم ويزورونه.

صحيح أنه قضى طفولته المبكرة بين العيادات والأطباء فى محاولة لإصلاح كتفه المحطمة وتقويم اعوجاج ذراعه، وصحيح أيضًا أنه عانى من التقلب القاتل بين المدرسة والكُتَّاب، فلقد أرسله أبوه إلى الكُتَّاب وهو فى الثالثة من عمره، ولما ألحقه إلى جانب الكُتَّاب بالمدرسة كان عليه أن يستيقظ قبل أن تشرق الشمس ليمشى على قدميه بصحبة زملائه من أبناء أعمامه وغيرهم ثلاثة كيلومترات ذهابًا، ومثلها فى العودة، لا يمنعه برد أو مطر، وعندما يعود قاطعًا المشوار نفسه على قدميه يأكل على عجل ويسارع إلى الكُتَّاب، فلا ينتهى يومه الدراسى بنوعيه إلا والشمس تغرب، ولأنه يحب اللعب كأى طفل يضطر للبحث عن رفاق يشاركونه اللعب، لكنهم يكونون قد شبعوا لعبًا، أو عائدين من الغيطان ببهائمهم، لذا فإن من يجده منهم ويقبل مشاركته اللعب مع حلول الظلام يفعل ذلك على مضض، وكثيرًا ما كانوا يركلون الطوب بدلًا من الكرة، ولا يكفون عن التناحر لإثبات أن أحدهم أحرز هدفًا.

لكنه، وبرغم كل ذلك، لا يعتبر أن طفولته كانت بائسة، فلقد خلقه الله، كما كل الأطفال، مختلفًا، لكن ما ميَّزه وجعله يستمتع، ولو بقدر، بطفولته هو إدراكه ووعيه هذا الاختلاف مبكرًا.

هذا الولد أسماه أبوه، حتى يتحايل على الموت، باسمين، وسيكون هذا موضع فصل لاحق فى هذه السيرة، إذ كان قدره أن يكون آخر من يُحمَّل بآمال أسرته فى الوصول من جديد إلى سدة الأزهر، كما كان قدره أيضًا أن يتعلم فيه التربية والتقويم أب وثلاثة أعمام.

هذا الولد صار فى الإعدادية، وأصبح له أصدقاء فى المقاطعة والحجايزة وغزالة وكفر سعد وأبى داوود السباخ وشبراسندى، وفى العزب القريبة المتناثرة هنا وهناك، وحتى يستطيع أن ينعم بالسهر مع أصدقائه كان يتسلل من الدار فى الليل بعد أن ينام الجميع، ويقصد إلى الأصدقاء فى قراهم، قرابة الثلاثة كيلومترات يقطعها إما ماشيًا بين الغيطان الواسعة إلى ما لا نهاية، أو ممتطيًا إحدى المطايا التى تكتظ بها حظيرتهم العامرة، فيمر وهو ماضٍ فى طريقه إلى هنا أو هناك بعزبة أو عزبتين صغيرتين تتكئان على الطريق كأنهما نقطتا حراسة مدججتان بالكلاب.

هذا الولد اكتشف مبكرًا جدًا أن خياله رحب، وأنه يحب الحكايات، والموسيقى، والقراءة، ويجيد الغناء ولعب كرة القدم، بل يشارك فى تأليف مسرحيات ساذجة يلعب فيها دور إحدى شخصياتها، واكتشف كذلك أن أحد أسباب شقائه هو أن خياله الرحب ذاك كان أكبر من قدرة الكثيرين من أقرانه على القبول باختلافه، وحتى لا يصطلى بنار العداء واتهامه بالكذب يضطر إلى أن يكمن فى داخله إلى حين.

هذا الولد كان له كلب بلا اسم.

كلبى أبيض، عرف بعد أن كبر وعرف سلالات الكلاب أنه كان خليطًا من سلالة كنعانية فيها القليل من جينات الراعى الألمانى والهاسكى الروسى، فيه بقع بنية فاتحة على الصدر والذراعين والظهر وجزء من الرقبة، وفى الذيل الذى يزهو به على كل الذيول. هذا الكلب الوفى كان يأبى إلا أن يرافقه فى رحلاته المختلسة تلك لزيارة أصدقائه، فإذا كان الليل مقمرًا لا يكف الولد عن الحديث إليه طوال الطريق، كأى صديقين يشغلان الوقت بالحديث إلى أن يصلا إلى غايتهما.

غير أن الأمر لم يكن أبدًا بهذه البساطة، إذ كان هذا الولد يخاف من العفاريت، وبخاصة فى الطريق إلى كل من المقاطعة والحجايزة وكفر سعد وغزالة، وهى مقصده فى معظم غزواته الليلية، ففى الطريق إلى كل منها منعطفات نموذجية لسكنى العفاريت.

فإذا كانت المغامرة فى اتجاه المقاطعة؛ فإن كوبرى الهدار يكفى لأن يجعل من المغامرة تجربة مرعبة، فالعفاريت التى تسكن هذا الكوبرى تختلف عن أى نوع آخر من العفاريت، إذ هى عفاريت قاتلة، لأنها على مدى العقود هُجِّنت بعفاريت رجال قتلى سقطوا على الطريق أو قريبًا منه، ربما ليس بدءًا بعم سالم، ذلك الرجل الطيب الذى دهسته سيارة مارة عند الفجر وهو فى طريقه إلى غيطه، ولم تُعرف أبدًا هويتها، ولسوء الحظ تأخر ذووه فى صب العدس المطبوخ على دمه المتخلف فى مكان موته، فاستيقظ عفريته فى المكان جائعًا، وسكن تحت كوبرى الهدار القريب مع أقرانه من العفاريت الخطيرة، يعوى كذئب يقرصه الجوع إلى ما لا نهاية، مرورًا بأمين النجار، الذى قُتل بأيدى مجهولين فى زمن قديم على جسر مشروع الصرف الذى يعبره الكوبرى، فأسس عفريته مستعمرة من العفاريت أسفل الكوبرى، وبرغم أن الماء دائمًا فى مشروع الصرف هذا آسن، إلا أن الذين يعبرون الكوبرى فى الليل يسمعون هدير الماء أسفله، لهذا أسموه كوبرى الهدار، وكذلك عفريت منصور؛ الذى ضن عليه قاتله، وهو ابن عمه، بأن يحمل رأسه فوق رجليه لتخرج روحه دون حشرجة، وتركه

كلبى الذى بلا اسم



فى غيط الذرة أسبوعًا إلى أن تورمت جثته وتعفنت، وتفلص جلده، ولولا الرائحة لما اهتدى إليه أحد، فاستيقظ عفريته غاضبًا، ونزقًا، لا يردعه شىء، حتى القرآن، هكذا يقول الناس الذين صادفوه فى طريقهم فى الليل، وانتهاءً بما يعلمه الولد عن عفريت محمود «أبويوسف»، الذى اغتيل غدرًا بكيدة نسائية وهو منكفئ فى الليل ليمتن سدًا صغيرًا فى مجرى قناة الرى حتى يسرع فى رى أرضه، جاءته الرصاصة الغادرة فى صدره ففجرت قلبه ومات فى الحال، وقد قُضى بإعدام واحد من قتلته وبالأشغال الشاقة المؤبدة على آخر، لكن غضب عفريته انصب على زوجته التى خرجت من الاتهام كما تخرج الشعرة من العجين، ذلك العفريت كان سبابًا لعانًا، فإذا مرت من هناك امرأة يرى مرافقوها عروق رقبته وهو يحاول تحطيم أغلاله، إذ كان قد خرج من مكان القتل مكبلًا بجنزير فولاذى لأسباب الله وحده يعلمها.

أما إذا كانت المغامرة إلى الحجايزة فأول ما سيقابله الفتى هو كوبرى الصارود، فعنده تتفرع ترعة عثمان بك رمزى التى شُقت بسعى من إسماعيل باشا رمزى إكرامًا لخاطر صديقه وصهره جدنا المرحوم الشيخ على السرسى إلى ثلاثة فروع، فرع يتجه إلى قرية غزالة مارًا بعزبة جدنا المرحوم الشيخ محمد السرسى وعزبة مليكة، وفرع ثانٍ يتجه إلى مجموعة من العزب هى عويلى ورمزى والحلو وعرب محجوب، أما الفرع الثالث فهو ما اصطلح على تسميته بترعة السبعة لرى قسم كبير من أراضينا وبعض أراضى عزبتى الحصوة وعويلى.

فى كل سحارة من سحارات تلك الأفرع الثلاثة تسكن العفاريت، وفى الليالى المقمرة يراهم المارون وهم يتقافزون ويلعبون ويتشاجرون فوق ظهور السحارات، وقد وصف له بعض الأولاد طريقة عبقرية للإفلات منهم، وذلك بأن يتسلح بالقدرة على إخفاء الخوف ويمر دون جلبة، لن ينتبهوا له، لأنهم عندما يتشاجرون أو يلعبون لا يعطون بالًا لهؤلاء الذين يمرون دون ضجيج.

بعده كوبرى عزبة أباظة البحرية، وما أدراكم ما كوبرى عزبة أباظة البحرية! فالمصرف الكبير الذى يعبره الكوبرى تسبح فى مياهه الخضراء القاتمة عفاريت لا مثيل لها فى البشاعة، لكنها فى النهاية لا تصرع أحدًا، إذ هى لا تستطيع أن تخرج من الماء، وسرعان ما يجىء كوبرى غزالة، وهذا الكوبرى لا يرصد المارون كثيرًا أى عفاريت أسفله، فمقام سيدى «أبوشجرة» القريب يمنعها من الظهور، وإذا تجاسر أى منها على الظهور فإنه يكون فى صورة فأر كبير يتدحرج إلى غاية لا يعرفها أحد، أو ابن عرس يمرق مسرعًا كأنه يخاف من المارة، وعند مدخل جبانة الحجايزة الشهيرة تكون العفاريت مختلطة بالأرواح التى تخرج، إما للتريض أو البكاء أو التزاور فى الليل، لهذا فإن مقام سيدى أبى مسلم يعطى ظهره للجبانة حتى لا ينشغل بزفرات الألم وآهات الندم ومشاجرات العفاريت وطرقعات ألعاب العفاريت الشابة.

وكثيرًا ما سمع الفتى أن الكلاب ترى العفاريت رأى العين، ولهذا تخشاها العفاريت، لذا فإن الفتى فى مشواره الليلى، سواء فى هذا الاتجاه أو ذاك، يكون مسلحًا بكلبه، الذى كان، لأسباب لا يعرفها إلا المطلعون، يتبعه فى بعض مراحل الطريق، ويلازمه فى بعضها، ويسبقه فى الكثير منها، ولما تعجب من فعله وأخبر العم جمعة الذى كان لا يفارق عشه فى أرض الخضار فى الطريق إلى المقاطعة، قال الرجل إن الكلب هذا ليس فقط وفيًا، فالوفاء طبع الكلاب، ولكنه فى الحقيقة فدائى، يتأخر ويتبعك إذا كان الخطر خلفك، ويتقدم إذا كان الخطر أمامك، ويلازمك ليؤنسك عندما يكون الخطر بعيدًا، يفعل هذا ليفديك بنفسه، فلا ينفذ الخطر إليك إلا على جثته.

ذلك الكلب الفدائى كانت له كرامات لا تحصى.

تسألون: أو تكون للكلاب كرامات؟!

أقول: نعم. وانظروا...

فأمام دار الفتى غيطان يكشف البراح عبرها الكثير من القرى والعزب، فمن فرائد هذه الدار الريفية التى يعيش فيها الفتى مع أبيه وأمه وإخوته وعمه وزوجة عمه وأبنائهما، فضلًا عن جدته لأبيه، وعددٍ لا يستقر على رقم بعينه من عمال الحظائر والعاملات فى الدار، من فرائد هذه الدار يستطيع المرء أن يرى المقاطعة وشبراسندى وعزبة شبانة وعزبة الـ١٩ وعزبة الحصوة، ويمكن أيضًا أن يرى عزبة نعيمة هانم مختار وعزبة الحاجّ عُلى، هكذا ننطقها، وعزبة صبحى.

الوقت صيف، والغيطان أمام الدار مزروعة بالأرز، والأرز لمن لا يعرف هو من النباتات التى تعيش سيقانها مغمورة بالماء من وقت زراعته أو شتله حتى تطيب سنابله، فيُصفّى ماؤه إلى أن تجف الأرض فيكون جاهزًا للحصاد، ولأنهم فى الدار اعتادوا رؤية الكلب الفدائى طوال اليوم فوجئوا عند الظهر بغيابه، بحثوا عنه ليقدموا له الطعام والماء فلم يجدوه، وبحثوا عنه فوجدوه يقف أمام أحد الغيطان وهو ينبح، تعجبوا من فعله، ولأنه رفض أن يعود معهم تركوا له طعامه هناك، حتى الفتى الذى يحبه الكلب الوفى على نحو خاص فشل فى إعادته إلى الدار.

وتمر الأيام وهو مرابط هناك، وكانوا فى جوف الليل يسمعونه ينبح، لا كنباح حارس يهدد المجترئين، إنما كأنه يسامر أحدهم، يهون عليه الوقت، وكانوا يرونه عندما يطلع الصبح وقد غير موقعه، فذهب إلى الجانب الآخر من الغيط، أو انحرف يمينًا أو يسارًا.

وظل على هذا الوضع أكثر من أسبوع، إلى أن اكتشفت أم الفتى أن إحدى أوزاتها مفقودة، وكان عمه هو من قال: أتعرفون ما الذى يفعله كلبنا الجميل؟! قالوا: ماذا؟ قال وهو يبتسم على طريقته الآسرة: إنه يحرس الأوزة، فهو يعرف أنها هناك فى قلب الأرز، وعرف الجميع، بمن فيهم الفتى، أن الأوزة محبوسة فى الغيط، فلأن النباتات كبرت ولا أحد يخوض فى الأرض لأنها مملوءة بالماء، فقدت الأوزة بوصلتها، ولا بد أنها بعد محاولات عديدة فشلت فى الخروج من هناك.

> على مدى عمره كان الكلب الوفى صديقًا لكل من فى الدار قديمهم وحديثهم

وحده كلبهم الوفى هو من تكفل بحراستها ومسامرتها حتى جاء موعد تجفيف الأرض تمهيدًا للحصاد، فتجاسر وخاض فى الوحل حتى وصل إليها.

يا لجمال المنظر وكل أهل الدار يقفون ليروا بأعينهم كلبهم الوفى وهو يصطحب الأوزة الغائبة ويخرج بها من الحصار!

لما ظهرا خارجين من بين سيقان الأرز هلل أهل الدار، هللوا امتنانًا للكلب على وفائه النادر وإنسانيته، وابتهاجًا بعودة الأوزة التى كانت مفقودة.

أو ليس هذا من الكرامات؟!

وعلى مدى عمره كان الكلب الوفى صديقًا لكل من فى الدار، قديمهم وحديثهم، فلقد كبر الفتى وسافر إلى المدينة، لا يعود إلا فى الإجازات الرسمية، فيها كان الكلب يرافقه أينما يذهب، وعندما يحين موعد السفر يظل الكلب متوترًا حتى يستقل الفتى السيارة ذاهبًا إلى غيابه، ويكون آخر ما تقع عليه عيناه هو كلبه الوفى واقفًا غير بعيد يلوح بذيله مودعًا.

فى تلك الإجازات يكون أول ما يسمعه من أهل الدار هو كرامات كلبه الوفى، كيف يرافق البطات وهى تأخذ طريقها عبر شارع العزبة الكبير إلى الترعة! وكيف يقبع هناك والبطات تلهو فى الماء حتى يجىء موعد عودتها، فيرافقها فى رحلة العودة، بعد أن يطمئن ألا واحدة لم تنقص منها! وكيف أنه تنبه ذات ليلة إلى أن الجاموسة الكبيرة تعانى آلام الوضع ولا أحد معها! كيف شعر بها؟! لا بد أنه سمع خوارها متألمًا فتنبه إلى ما بها، فظل يدور حول الدار وينبح حتى استيقظ الجميع، فاتجهوا إلى الحظيرة وساعدوا الجاموسة حتى وضعت مولودها بسلام.

إن ينس الفتى لا ينسى أبدًا تلك الليلة التى ذهب فيها لزيارة أصدقاء له فى الحجايزة، وظهرت واحدة من كرامات كلبه الفدائى الوفى، تلك المرة كان ممتطيًا ظهر دابة نشيطة، أيقظ واحدًا من عمال الحظائر ليضع عليها السَّمَر ويثبته بحزاميه القويين، والسَّمَر هو بردعة جميلة مغطاة بقماش من القطيفة الخضراء والحمراء، ما يجعل المطية أقرب إلى الحصان فى وهم راكبها، فى ذلك الوقت من ستينيات القرن الماضى كان أعيان الريف يمتطون المطايا فى مشاويرهم القريبة وعليها مثل هذا السَّمَر، وكان البعض يبالغ فيستخدم لجامًا يضعه فى فم المطية ويكون مقوده فى يده، زيادة فى التخييل، كأن مطيته حرون قوية لا بد من لجمها حتى لا تسقطه، والمطية فى الأول وفى الآخر على الله حالها، أقصى ما يمكن أن تعبر عنه من تمرد هو أن تحرن، فلا تتحرك إلا بعد محاولات لدفعها للتحرك.

انطلق معتليًا المطية التى نال توجسها من روعة الإحساس الذى غمره وهو يجلس فوق السَّمَر الجميل، لم يفق إلا وهو يعبر كوبرى الصارود بسحاراته الثلاث، فلقد اكتشف أن كلبه الوفى يرافقهما، وأرجع عودة التماسك إلى المطية إلى اطمئنانها لوجود الكلب معهما، ولكن لأن المشوار بعيد وصديقه قد يتعرض لأذى طوال الطريق التفت ونهره ليرجع.

الكلب كان يمشى متسللًا خلفهما، حتى لا ينتبه لوجوده مبكرًا فينعنفه ليعود إلى عرينه، فكثيرًا ما تسلل خلفه حتى بلغ توغله فى المشوار مسافة يصعب النكوص بعدها، لهذا وقد أدرك وجوده مبكرًا عنفه بشدة حتى يرجع، وأطرق الكلب حزينًا ثم رفع رأسه يستجديه، لكن الزجر كان قويًا فاضطر إلى إرخاء ذيله والعودة، ولم يتحرك الفتى من مكانه حتى رآه يوغل فى ظلام طريق العودة.

> الكلب كان خليطًا من سلالة كنعانية فيها القليل من جينات الراعى الألمانى والهاسكى الروسى



قبل أن يصل إلى كوبرى عزبة أباظة البحرية سمع نباحًا تمهيديًا قادمًا من بعيد، ثم انطلق سعار النباح قادمًا من جهة اليمين، ورأى أذنى المطية تطرطقان وتتحركان كأنهما تلتقطان الموجات النباحية، ومنذ انطلق النباح لم ينقطع طوال الطريق، نباح يسلم إلى نباح، وهياج يسلم لهياج، لكنه قادم من بعيد، كأنه ونس الطريق، وهو لا ينكر أن النباح جعله يشعر برفقة تهون عليه انقطاعه هو ومطيته والليل، وما إن دخل فى حيز الحجايزة حتى انقطع النباح وساد صمت يعرفه، إنه صمت الجبانة، حيث الأصوات بلا جرس، إنما بالخيال، ورأى الكلاب تنام ملقية برءوسها فوق أقدامها الأمامية، أو ملتوية بشكل جميل لتستقر على الأضلاع الصدرية.

ظل ساهرًا مع أصدقائه يسمرون ويغنون حتى مشارف الفجر، وخرج ليأخذ مطيته المربوطة فى حديدة نافذة بيت مضيفيه، فوجده هناك، نائمًا عند قدمى المطية، ما إن شعر بقدومه حتى وقف مطأطئ الرأس كأنه يعتذر، ثم لما وجد منه ترحيبًا برغم الدهشة رفع ذيله ولوح به تيهًا وطربًا، وانطلقوا ثلاثتهم فى طريق العودة، لا يكف طوال الطريق عن التعجب: أهو أنت الذى أثرت كل هذا النباح يا صديقى؟! بدلًا من أن تعود إلى رحاب الدار اخترت طريقًا بعيدًا موازيًا؟! ألم تخش هجوم الكلاب على كلب غريب وحيد يندفع ليحرس صديقه من بعيد؟! حتى ولو تعرض للأخطار؟!

لم يكن كلبه الوفى ليموت وهو بعيد عنه، كان قد التحق بالنيابة العامة وعُيّن وكيلًا للنيابة فى إحدى نيابات القاهرة، وتحدث ذات مرة مع عمه، ومن بين من سأل عنهم عن كلبه الوفى، فقال عمه إنه أصبح أقل حركة، وأضعف بصرًا، ولا يأكل إلا النزر اليسير من الطعام، وأن زوجة عمه تقدم له طعامًا لينًا يسهل ابتلاعه، فلقد فقد بعض أسنانه.

وفى إحدى العطلات القصيرة عاد إلى العزبة ليرى شيئًا غريبًا، جاءه صديقه متسحًا على غير عادته، وكالمعتاد رحب به بهز ذيله، وتحاشى أن يلتصق برجليه كما اعتاد حتى لا يوسخ ملابسه، لم تكن هزة الذيل تياهة كما كانت فى الماضى، لكنها لا تزال تعبر عن اعتبار كبير للذات، وبعد أن انتهت طقوس الترحيب ودخل الفتى الدار اختفى الكلب عن عينيه، وبينما هو جالس فى الدار يسامر الجميع اقترب منه عمه وهمس فى أذنه بشىء، فتبعه إلى الخارج، وهناك أطلعه على سر صديقه: إنه يحفر قبره!

كان الكلب الوفى فى قلب حفرة عميقة بمقاسات الكلاب، يحفر بيديه ثم يصعد إلى الحافة وبيديه الأماميتين يسحب ناتج الحفر إلى الخارج، وبعد أن اكتملت الحفرة حسب تقديره نام، وكانت نومته الأخيرة، لم يعرف بأنه مات إلا لما رأى طيفًا منيرًا يتراقص فوق الحفرة القبر.

الموضع الذى حفر فيه قبره يقول إنه اختاره بعناية، بعيدًا عن المسالك المطروقة، والأماكن التى تكثر فيها التحركات، فى ظل شجرة جازورين عتيقة تسند سور الجرن من الخارج، وإذ أسفر الحديث بين أهل الدار عن كيفية التصرف فيه، قام عمه بجلب قطنية نظيفة ولفه بها، كان قد أصبح هزيلًا جدًا فاستوعبته القطنية ولم تترك فيه مكشوفًا إلا رأسه، ثم أهال عليه التراب، ورأى الفتى أن يشارك فى تشييعه بنثر قبضة تراب نظيفة وجافة فوق القبر، الذى لا يحتضن مجرد كلب، بل صديقًا شيعوه بالدموع.

صدر حديثًا



سيرة العدوانى

«على سيرة العدوانى.. أحمد مشارى العدوانى ومثقفو عصر الكويت الذهبى» هو عنوان أحدث إبداعات الكاتب الروائى الكويتى عبدالوهاب الحمادى، الصادر حديثًا عن دار «الشروق» للنشر، ويتتبع حياة الشاعر أحمد مشارى العدوانى، من الكويت قبل النفط إلى القاهرة التى قصدها شابًا ضمن أول بعثة طلابية كويتية عام ١٩٣٩، ثم إلى سنوات العودة والعمل وصناعة المشهد الثقافى الذى ترك أثره فى أجيال لاحقة.



صلاح عبدالصبور

ضمن سلسلة «تراث الإنسانية للشباب»، التى تصدرها مكتبة الإسكندرية، صدر حديثًا للشاعر أحمد سويلم، كتاب جديد بعنوان «صلاح عبدالصبور رائد الشعر الحديث».



كسارة الأحلام

عن دار «الثقافة الجديدة»، صدرت المجموعة القصصية «كسارة الأحلام»، للكاتب محمد درغام. تقدم المجموعة عالمًا قصصيًا تتداخل فيه الحياة اليومية مع الذاكرة والحلم والخيال، وتتحول فيه الأمكنة والأشياء البسيطة إلى مداخل لاكتشاف ما تخفيه التجربة الإنسانية من فقد وحنين وخوف ورغبة فى الخلاص.



الحركات الإسلامية فى مصر

صدر حديثًا عن دار النخبة العربية كتاب «الحركات الإسلامية فى مصر وأذرعها الدولية»، تأليف الدكتورة إيمان العوضى. الكتاب يتتبع الجذور الفكرية للحركات الإسلامية فى مصر، وتحولاتها التنظيمية، وصولًا إلى مسارات التمدد الإقليمى والتشابك السياسى مع السلطة.

حرف

إصدار إلكترونى يصدر عن مؤسسة «الدستور» للطباعة والنشر

المحرر العام: محمد الباز

الأربعاء 11 نوفمبر 2026
1 جمادى الآخرة 1448
2 هاتور 1743





لطالما كان تعرى أفروديت، أو فينوس، كما عرفها الرومان القدماء، مثارًا للجدل على مدى قرون. ففى عام 1880، وصف الكاتب مارك توين- الذى أصيب بالصدمة- لوحة «فينوس أوربينو» (1534) للفنان تيتيان بأنها «أقذر وأحقر وأكثر اللوحات إباحية فى العالم».

وفى عام 1914، قامت الناشطة المطالبة بحقوق المرأة، مارى ريتشاردسون، بالاعتداء على لوحة «فينوس روكبى» (نحو 1647-1651) للفنان دييجو فيلاثكيز، مستخدمة ساطورًا لتقطيع اللحم، حيث وجهت إليها ثلاث ضربات على الأقل داخل «المعرض الوطنى» فى لندن.

وقد بررت فعلتها لاحقًا قائلة: «لم يعجبنى الطريقة التى كان الرجال الزوار يحدقون بها فى اللوحة طوال اليوم».

ترجمة: ميرفانا ماهر

ماثيو ويلسون - بى بى سى

لا تغيب



رحلة إلى عالم «أفروديت»

إلهة الحب والجمال اليونانية محور لإثارة جدل ثقافى لا ينتهى أبدًا

1 نشأة إلهة

ويستعرض معرض جديد بعنوان «أفروديت: نشأة إلهة»، يقام فى متحف «أشموليان» بمدينة أكسفورد البريطانية، تاريخ هذه الإلهة؛ ما يساعد فى توضيح كيف تحولت إلى محور لإثارة جدل ثقافى محتدم، وذلك فى الفترة من ٨ أكتوبر الماضى حتى ١١ أبريل ٢٠٢٧.

قال المتحف فى إعلانه عن المعرض: لقد اندثرت الحضارات التى ابتكرت «أفروديت» منذ زمن بعيد، لكن صورتها ظلت حاضرة لا تغيب.

انطلق فى رحلة إلى عالم «أفروديت»- إلهة الحب والجمال والرغبة عند الإغريق، التى عبدها الرومان لاحقًا تحت اسم «فينوس» - من خلال هذا المعرض الضخم.

وأضاف الإعلان: قلة من الشخصيات فى التاريخ البشرى- وعدد أقل من النساء- ظلوا يتمتعون بهذا القدر من التأثير لأكثر من ٥٠٠٠ عام. فمنذ ظهورها الأول فى جزيرة قبرص، وصولًا إلى حضورها المستمر فى الفنون والأزياء والثقافة الشعبية، أعيد تصور «أفروديت» باستمرار على مر القرون.

يجمع المعرض بين الآثار، والمنحوتات، واللوحات، والفن المعاصر، والأزياء، ليقتفى أثر رحلة «أفروديت» المذهلة عبر عوالم الإغريق والرومان القديمة، وأوروبا فى عصر النهضة، وصولًا إلى يومنا هذا.

اكتشف الأساطير والصور والأفكار التى حولت هذه المعبودة القديمة إلى واحدة من أكثر الشخصيات شهرة فى الثقافة الغربية.

يضم المعرض أكثر من ١٥٠ قطعة استثنائية تغطى ما يزيد على ٥٠٠٠ عام من التاريخ، ويقدم رؤية جديدة حول الكيفية التى أسهمت بها صورة «أفروديت» فى تشكيل المفاهيم المتغيرة للجمال والحب والأنوثة والرغبة، ولماذا لا تزال هذه الشخصية تأسر قلوبنا وعقولنا حتى يومنا هذا؟

يقدم المعرض دليلًا صوتيًا لأبرز فعالياته بصوت ناتالى هاينز، المتخصصة فى الدراسات الكلاسيكية، والمذيعة، والمؤلفة الأكثر مبيعًا.

ويصدر بالتزامن مع المعرض كتالوج يضم أكثر من ٢٠٠ قطعة استثنائية- تتنوع بين المنحوتات، والمصنوعات البرونزية، والأحجار الكريمة، والقطع الفخارية من قبرص واليونان وإيطاليا- التى يعود تاريخها إلى الفترة ما بين ١٤٠٠ قبل الميلاد تقريبًا والقرن الحادى والعشرين.

ومن خلال الجمع بين الأسطورة والدين والفن، يدعو القراء للتفكير فى كيفية تشكل مفاهيم الحب والجمال والرغبة وإعادة تفسيرها عبر الثقافات المختلفة، ليقدم بذلك تجربة قرائية تجمع بين المتعة البصرية والعمق الفكرى.

هناك روايتان حول أصل أفروديت؛ إحداهما أسطورية والأخرى دقيقة تاريخيًا، ولا تشير أى منهما بوضوح إلى أنها ستصبح مصدرًا للمتاعب فى المستقبل.

ففى الأسطورة، تبدأ القصة حين قام كرونوس بخصى أبيه أورانوس وإلقاء أعضائه التناسلية فى البحر؛ فبدأت الرغوة تتصاعد إلى السطح، ومن وسطها انبثقت أفروديت مكتملة التكوين.

ثم راحت تشق طريقها عبر الأمواج نحو جزيرة قبرص، حيث كانت خطواتها تجعل الزهور تتفتح على الأرض بشكل إعجازى.

تبدأ الرواية التاريخية لميلاد أفروديت من قبرص أيضًا، حيث ظهرت كمعبودة قرابة عام ١٢٠٠ قبل الميلاد. لقد كانت إضافة جديدة ومميزة إلى مجمع الآلهة، لكنها حملت سمات تطورت- على ما يبدو- من آلهة أقدم فى الشرق الأوسط، مثل عشتار وعشتارت وحتحور.

وتوضح إنجا أولبريش، منسقة المعرض فى متحف أشموليان، أن «الجنسانية والحب والخصوبة كانت الخصائص الجوهرية لتلك الآلهة القديمة، لكن كلًا منهن كانت تؤدى أكثر من وظيفة واحدة».

وينطبق الأمر ذاته على أفروديت؛ فهى فى بداياتها لم تكن مجرد إلهة للحب الرومانسى، بل شملت سلطتها كل أشكال الحب الجسدى والتكاثر، سواء فى عالمى الحيوان والنبات أو فى حياة البشر.

وهناك جوانب أخرى فى شخصيتها قد تكون أقل شهرة؛ فقد شاركت فى حرب طروادة، وهذا الجانب المحارب فى شخصيتها جعلها تحظى بالتبجيل من قبل البحرية اليونانية القديمة.

يمكن القول أيضًا إن أفروديت هى مؤسسة الحضارة الرومانية، ولا شىء أقل من ذلك. فإحدى الروايات الميثولوجية «الأسطورية» تصف علاقتها بالأمير الطروادى أنخيسيس؛ إذ فر ابنهما إينياس إلى إيطاليا بعد سقوط طروادة، ويقال إن أحفاده هم من أسسوا مدينة روما.

بعد ظهورها الأول فى قبرص، خلال القرن الثالث عشر قبل الميلاد، حظيت أفروديت بشعبية كبيرة، وانتشرت عبادتها فى جميع أنحاء اليونان القديمة.. فما سر جاذبيتها؟

تقول أولبريش: «تعد الخصوبة والحب والإنجاب موضوعات تهم البشرية جمعاء، بغض النظر عن الثقافة. ومن أسمائها باندیموس (Pandemos)، أى إلهة الناس جميعًا؛ فالحب لا يقتصر على المحاربين أو النساء فحسب، بل يؤثر فى كل فرد وفى كل شىء، ويتغلغل فى ثنايا الحياة».

2 سمة طاغية

حتى هذه النقطة، لا يوجد ما يثير الجدل. فعلى مدى مئات السنين، لم يصور الفنانون أفروديت بشكل يختلف كثيرًا عن غيرها من الآلهة الأوليمبية الإناث.

وفى بدايات ظهورها، لم تكن تصور عادة وهى عارية، وبالتأكيد لم تظهر قط فى تلك الوضعيات الأكثر إثارة التى نربطها بها اليوم. ولكن فى عام ٣٥٠ قبل الميلاد، ظهر عمل فنى غيّر كل شىء.

تعد منحوتة «أفروديت كنيدوس» للفنان براكسيتيليس (حوالى عام ٣٥٠ قبل الميلاد) أول عمل فنى فى اليونان القديمة يصور امرأة عارية تمامًا. وعلى الرغم من ضياع المنحوتة الأصلية، إلا أنه يمكننا تكوين صورة واضحة لهيئتها من خلال النسخ الرومانية اللاحقة، مثل تمثال «فينوس الكابيتولينية» (الذى يعود تاريخه إلى حوالى عام ١٦٠ قبل الميلاد).

قبل عصر براكسيتيليس، كانت الشخصيات الذكورية هى وحدها التى تظهر عارية. تقول أولبريش: «لقد كان الاحتفاء بجمال الجسد الذكورى من خلال العرى أمرًا طبيعيًا تمامًا منذ القرن السابع أو السادس قبل الميلاد فصاعدًا». ومن ثم، اختار براكسيتيليس أن يفعل الشىء نفسه بالنسبة لجمال الجسد الأنثوى.

كان عرى أفروديت مختلفًا. فإذا تأملت الأمر طويلًا، ستلاحظ مدى التباين فى كيفية تصوير العرى فى المنحوتات اليونانية للذكور؛ إذ يكمن الاختلاف فى لغة الجسد.

تظهر «أفروديت» التى نحتها «براكسيتيليس» فى لحظة استحمام؛ فهى تبدو خجولة وضعيفة، وتحاول تغطية جسدها بدافع الخجل أو الحياء، فى حين كان الجسد الذكورى العارى فى الفن اليونانى يصور دائمًا بمظهر الواثق والبطولى.

وتوضح أولبريش ذلك، قائلة: «يعود الأمر فى الغالب إلى كيفية تصويرها فى الأساطير، حيث تظهر باستمرار وهى تستحم وتعتنى بجمالها الجسدى».

أما فى أعمال براكسيتيليس الفنية، فقد وُضعت يدا أفروديت بعيدتين قليلًا عن جسدها، ما يتيح للناظر رؤية جسدها العارى عند تأمله من زوايا مختلفة. إنه عمل فنى يدعو إلى التفاعل، ويكافئ المشاهد على فضوله الحسى.

وقد أثارت هذه التقنيات الفنية المبتكرة جدلًا محتدمًا فى القرون اللاحقة، حتى أُطلق اسم خاص على هذه الوضعية التى اتخذها تمثال براكسيتيليس، وهو: «فينوس بوديكا»، أى فينوس المحتشمة أو الخجلة.

تقول أولبريش إن تمثال «أفروديت كنيدوس» كان «ثوريًا». فقبل عصر براكسيتيليس، كان يمكن التعرف على أفروديت فى المنحوتات من خلال مجموعة متنوعة من عناصر الملابس، والحلى، وغيرهما من السمات؛ أما بعد ذلك، كما يوضح، فقد «أصبح العرى السمة الطاغية».

تجدر الإشارة إلى أن الجسد العارى أمر طبيعى تمامًا، ولا يثير الجدل فى حد ذاته. فما جعل «أفروديت» تثير الكثير من الجدل فى فترات لاحقة لم يكن كونها عارية، بل الطريقة التى وضع بها جسدها لإمتاع الناظر؛ إذ حولها ذلك إلى موضوع للرغبة.

كانت منحوتة براكسيتيليس الأصلية ملهمة للغاية، لدرجة أن النحاتين الرومان قاموا بنسخها آلاف المرات لاحقًا، وتعد «فينوس الكابيتولين» (Capitoline Venus) إحدى الأمثلة الشهيرة على ذلك.

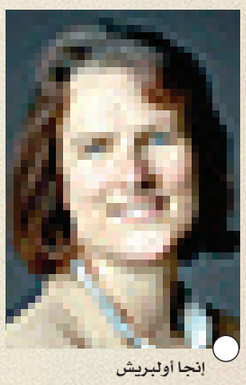
لقد أرسى نموذج «فينوس بوديكا» (Venus Pudica)- أو «فينوس المحتشمة»- رؤية جديدة لأجساد النساء فى الفن، وانتشرت هذه الرؤية فى كل الأقاليم الخاضعة للإمبراطورية الرومانية، بما فى ذلك أوروبا وشمال إفريقيا والشرق الأوسط.

3 طابع إيروتيكى

لكن هذا التأثير لم يقتصر على العالم القديم؛ فخلال عصر النهضة، بدأ الفنانون فى البحث عن المنحوتات الكلاسيكية ونسخها بإصرار يفوق ما شهدته الألفية السابقة.



أعيد تصور «أفروديت» على مر القرون منذ ظهورها فى قبرص حتى يومنا



إنجا أولبريش

وكان من بين أكثر الأعمال إعجابًا ذلك النمط المعروف بـ«فينوس بوديكا» (Venus Pudica)؛ إذ عادت أفروديت- بصورتها العارية والمغرية والمتسمة بالحياء، كما صاغها النحات براكسيتيليس- لتظهر من جديد فى أعمال فنانين أمثال ماساتشو، وبوتيتشيلى، ورافاييل، وتيتيان؛ وهم فنانون صاروا فيما بعد من «الأسماء الكبرى» فى تاريخ الفن.

وبينما استخدم بعض الفنانين هذه الوضعية لتصوير أفروديت، تبناها آخرون لتصوير شخصيات نسائية من أنواع أخرى. كما ألهمت هذه الوضعية فنانين آخرين لابتكار هيئات جديدة، استندت جميعها إلى المبدأ الجوهرى ذاته: العرى المقترن بالحياء.

وهكذا، ومن خلال إعادة الفنانين المتكررة لتناول هيئة «فينوس بوديكا» (Venus Pudica)، تحول الجسد الأنثوى- المحول إلى موضوع للفرجة- إلى سمة راسخة فى تاريخ الفن.

فقد بعثه روبنز وفيلاسكيز من جديد فى الحقبة الباروكية، ثم أحياه كانابيل ومانيه فى القرن التاسع عشر، وصولًا إلى موديليانى وإيف كلاين فى القرن العشرين. وتأتى ردود الأفعال الغاضبة من قبل مارك توين وماری ريتشاردسون كاستجابة لهذا التاريخ الطويل من إضفاء الطابع الإيروتيكى على أفروديت.

توضح إنجا أولبريش أن الإلهة قد صورت بطرق متنوعة للغاية، وأن منحوتة براكسيتيليس لا ينبغى بالضرورة أن تكون هى التصور المرجعى الوحيد لها.

ومن بين المعروضات فى متحف أشموليان قطعة صُنعت فى نورثمبرلاند، تُظهر أفروديت وهى تستحم؛ وعن هذه القطعة، تقول أولبريش مبتسمة: «تبدو وكأنها منزعجة للغاية من البرد»، خاصة أنها بعيدة كل البعد عن منطقة البحر الأبيض المتوسط.

فى الآونة الأخيرة، وبعيدًا عن تأثير براكسيتيليس، غالبًا ما يتم تصوير أفروديت بطريقة مختلفة، بل تُقدم أحيانًا كرمز للتمكين.

ففى عام ٢٠٢٣، افتتحت بيونسيه أحد حفلاتها بالظهور على المسرح داخل صدفة عملاقة، مرتدية فستانًا تزينه زخارف على شكل أيادى «فينوس بوديكا» (Venus Pudica)- وهى الوضعية التى تغطى فيها الإلهة جسدها بيديها.

كما قدمت فنانات مثل بيورك، وليدى جاجا، وكايلى مينوج، وفرقة «باناراما» أغنيات تتمحور حول هذه الإلهة.

باعتبارها رمزًا للجمال المطلق ومحطًا للرغبة، خضعت أفروديت لعمليات تكييف وإعادة صياغة مستمرة على مدى ثلاثة آلاف عام- ولا تزال - لتلبى تطلعات جمهورها؛ وهو عمر مديد ومذهل لإلهة من آلهة اليونان القديمة. ومن الأفكار المدهشة أيضًا أن منحوتة واحدة- وهى «أفروديت كنيدوس» للفنان براكسيتيليس- قد أسهمت فى تشكيل نظرتنا إلى العرى بشكل عميق للغاية.

لا تلوح فى الأفق أى مؤشرات على تراجع هيمنتها على الشئون البشرية، أو انحسار الجدل المثار حولها؛ فموضوع الجمال وكيفية التعاطى معه سيظل دائمًا ذا صلة، ومحلًا للنقاش، ليعكس بذلك آراء الناس وتطورها بمرور الوقت.



