# د. ممدوح الدماطى: ما قلته حول فرعون الخروج «اجتهاد علمى»



# .. وسلوى بكر: كلامك يخدم إسرائيل فقط!




حرف

إصدار إلكترونى يصدر عن مؤسسة «الدستور» للطباعة والنشر

العدد 152

المحرر العام: محمد الباز

الأربعاء

25 نوفمبر 2026

15 جمادى الآخرة 1448

16 هاتور 1743


# إحنا آسفين يا عرابى

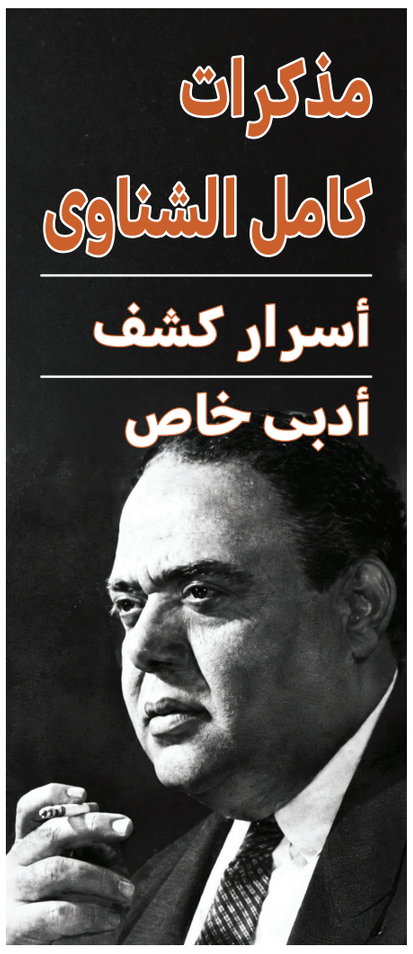
## البحث عن تاريخ لا يتلفه الهوى



## مؤرخون يردون غيبة «الوطنى المظلوم»




**أول دراسة أكاديمية عن حرف: أعطت قبلة الحياة للصحافة**






### ألبرتو مانجويل

الكاتب الأرجنتينى يتحدث عن زيارته الأولى إلى مصر ورؤيته الأهرامات، ويتأمل علاقته باللغة، ويحذّر من تحميل الذكاء الاصطناعى مسئولية أفعال البشر.



### فيرجينيا وولف

عبدالوهاب داود يرصد عودة أعمال الكاتبة البريطانية بعد 85 عامًا على رحيلها إلى السينما والمسرح، ويناقش جدل الأمانة للنص الأصلى، وتوظيف الاقتباسات لخدمة منصات الإنتاج الدولية.



### حاتم حافظ

يتحدث عن روايته «كنا هنا»، التى انطلقت من وصية تركها والده لتتحول إلى مشروع إبداعى، ويروى كيف استعان بالمخيلة لسد فجوات الذاكرة، ويرى أن الأدب يرسخ الاختلاف والتعايش.



### سميرة سعيد

محمد العسيرى يتناول عودة سميرة سعيد بألبومها الجديد، ويقرأ أغنية «ماذا ولو» بوصفها بحثًا عن عالم بلا حروب، ويرصد جرأة «تيرارا» و«قلقه» فى التعبير عن الحالة التى يعيشها الشارع.



قصة قصيرة

# جرائم عكسية



هيثم الحاج على

جلس على طرف الأريكة، يمسك مجلة قديمة يقلب صفحاتها ببطء شديد دون أن يقرأ، كان ينتظر، وفى المطبخ، تنفث حلة الضغط صفيرًا متقطعًا، وتملأ الرائحة الأرجاء، خرجت زوجته تحمل طبقًا عميقًا، أمرها أن تضعه أمام يوسف.

نظر يوسف إلى الطبق، لم يتحرك، لم يتكلم، ثم نظر إلى أبيه كأنه يريد أن يقول شيئًا.

قال الأب دون أن يرفع عينيه عن المجلة: كُل، هذا ما يقوّى ظهرك.

توقف يوسف لحظة، ثم قال بصوت هادئ ومستقر: البامية تسبب لى حساسية فى الحلق وتورمًا يا أبى، الطبيب قال هذا فى المرة الماضية، يمكنك أن تترك لى الخبز والجبن فقط.

أغلق المجلة بضربة واحدة أحدثت صوتًا جافًا، ونظر إلى الولد بنصف عين، ثم اعتدل فى جلسته.

«الطبيب يتكلم فى الكتب وأنا أعرف ما ينفعك، الطعام طعام، والرجل لا يختار غذاءه كالبنات، كُل ولا تكثر الكلام».

كانت قوته تكمن فى ذلك الجدار الصخرى من اليقين بأن حزمه هو عين التربية، وأن ما يفعله يصبّ فى مصلحة الولد لكى يخرج رجلًا.

طأطأ يوسف رأسه، وأخذ الملعقة، ثم بلع اللقمة الأولى كمن يبتلع زجاجًا مهشّمًا، امتص الأب شربة من الشاى الساخن، وشعر بالرضا، ها هو يعلّمه الصبر والتحمل.

منذ أن تغير صوته بدأ يضع له برنامجًا جديدًا، تحول كل شىء فى المنزل إلى جدول دقيق، يتحرك فيه الجميع وفق قواعد الأب الصارمة.

فى أحد أيام الثلاثاء، وفى تمام الخامسة مساء، دخل الصالة فوجد يوسف يفكك مقبس الكهرباء الرئيسى بأدوات بسيطة، كانت الأسلاك العارية تتكشف عن لون نحاسى ناصع.

ذعر الأب لثانية، لكنه سرعان ما استعاد سلطته، تقدم خطوتين وصاح بخفوت حاسم: ماذا تفعل يا أحمق؟ اترك هذا فورًا! ستتلف التوصيلات.

رفع يوسف وجهه، لم يكن خائفًا، كانت عيناه تحملان نظرة باردة، وقال بنبرة خالية من انفعال:

السلك الرئيسى يتآكل يا أبى، إذا أعدت تشغيل غسالة الملابس مع الثلاجة فى وقت واحد، ستحدث قفلة تؤدى لحريق فى اللوحة، تركت لك المخطط على المنضدة لتعرف.

نظر إلى الورقة المكتوبة بخط الولد الصغير، أرقام ورسومات بيانية، أحس بغصة غريبة، فكيف لهذا الصبى أن يفهم ما لا يفهمه هو؟ كيف يجرؤ على تقديم مخطط لأبيه؟

سحب الأب المفك من يد يوسف بقسوة، ورمى الورقة فى سلة المهملات دون أن ينظر إليها.

«لا تتدخل فيما لا يعنيك، الأجهزة تعمل منذ عشر سنوات ولم يحدث شىء، عد إلى حجرتك ولا تلمس شيئًا فى هذا البيت مجددًا».

قام يوسف، لم يعترض، ولم يبك، فى هدوء أخذ معطفه وانسحب إلى غرفته، بإيقاع منتظم كأنه ينفذ خطة مرسومة بدقة.

مع حلول الخريف، صار الصمت هو اللغة الوحيدة فى الشقة.

لم يعد يوسف يشتكى من الطعام، صار يأكل ما يوضع أمامه بالكامل، حتى لو انتفخ جفناه أو تورم حلقه، لم يعد يبدى رأيًا فى ملبسه، فى مواعيد نومه، أو فى اتجاه الأشاك، كان ينفذ كل أوامر أبيه بالحرف، بالكامل.

ابتسم بينه وبين نفسه، «لقد استقام الولد»، هكذا حدّث نفسه وهو يجلس مساء يتابع التلفاز، لقد نجحت الخشونة، وصار ابنه مؤدبًا، يطيعه طاعة الأعمى.

فى ليلة طافحة بالبرودة، انقطعت الكهرباء فجأة، حلّ ظلام دامس وثقيل على الشقة.

خرج من حجرة النوم يتحسس الجدران، استرجع من ذاكرته صوت يوسف القديم عن الكهرباء، وشعر بقلق، نادى: يوسف! هات ولاعة أو كشافًا.

لم يأته رد.

استمر الأب فى المشى فى الظلام حتى وصل إلى صالة المعيشة، شمّ رائحة غريبة، لم تكن سوى رائحة غاز خانقة، نفاذة، تملأ الأركان وتتسرب من أسفل باب المطبخ.

ارتعد قلبه، وشعر بذعر حقيقى يسحب الهواء من رئتيه، جرى نحو المطبخ، وجد مقبض الغاز مفتوحًا، والصوت يصفر فى الظلام.

أغلق المقبض وأسنانه تتكئ على بعضها من الرعب، فتح النوافذ بسرعة، ثم خرج يلهث إلى الصالة محاولًا تنفس الهواء النقى.

هناك، فى الزاوية المظلمة فى الصالة، كان يوسف يجلس على الكرسى، مستقيم الظهر كأنما يستعد لشىء ما، يده تمسك بولاعة صغيرة، يقبض عليها كأنها قشة نجاته.

تسمّر فى مكانه، وقد تجمّد الدم فى عروقه، صاح بصوت متهدج، يرتجف من الهول: يوسف! ماذا تفعل؟! الغاز يملأ البيت! ستموت وستحرقنا معك! ألم تلاحظ الرائحة؟!

التفت يوسف نحو أبيه فى الظلام، كانت عيناه هادئتين تمامًا، بلا غضب، وبلا خوف، قال بنبرة هادئة وبطيئة، خالية من أى انفعال، كرّر فيها كلمات أبيه بالحرف:

لاحظت الرائحة منذ ساعة يا أبى.. لكنى تذكرت أنك لا تحب أن أتكلم، وأنك تعرف دائمًا ما ينفعنا أكثر منى، لذلك.. قررت ألا أتدخل.

ثم رفعت يد الولد الولاعة قليلًا إلى الأعلى، وضغط إبهامه على الزناد مرة أخرى، ليعلو صوت الشرر فى الظلام.

> ضغط إبهامه على الزناد مرة أخرى ليعلو صوت الشرر فى الظلام





# السيرة الذاتية لصوتى

عبدالمنعم محمد

مات مرة زيتون ظاهرها كلاب
أيقظوه بقرع الطبول فقد شغفه باطنها ذئاب
ليشيد الأبجدية فقد الليالى المقمرة يفشل دائمًا فى
فى لوح نحاسى مربع اشترى جوقة التعامل معها
عبدالمنعم علمه الناى البكاء يموت كل يوم
أنشد القرآن علمه الكمان الحزن يحيا كل يوم
نسى القرآن علمه العود الشد على ينتظر الليل
حاول عبور النهر أوتار الليل ويكره النهار
كاد أن يغرق علمه البيانو الرقص عبدالمنعم
لولا تلاميذه النجباء على ما فات مغترب منذ بدء
يومها صلوا للشمس عبدالمنعم الخليقة
جلسوا على قنطرة يمشى حافيًا فى عز تائه صبور
منتظرين عودة الظهيرة لا يبالى
الفلاحين إلى بيوتهم يطارد الثعابين من يريد امرأة لا تعرف من
للنخل علامات السواقى تاريخه شيئًا
للأذرة علامات تعلم كيف يسقى يريد امرأة لا يعرف من
للعنب علامات البهائم تاريخها شيئًا
عبدالمنعم ويحش البرسيم عبدالمنعم
أستاذ بلا تلاميذ ويجنى القطن فى صراع
تلميذ بلا أستاذ ويحصد الأرز حاول أن يرحل
قلبه معلق بمساجد ويربت على أكتاف فشل
أخرى الكلاب الضالة تألم
وكنائس غير الكنائس ويسب الظالمين فى غنى
يهيم بالليل عقر دارهم رقص
كخفير يتفقد الرعية عبدالمنعم كتب الشعر
عبدالمنعم فى حياته يصادف كتب النحاة
غصن وحيد على شجرة كثيرًا حيوانات كتب الموت

مكتبى

# كمال عنده حق.. نسبيًا



مؤمن المحمدى



أحمد كمال

الأسبوع اللى فات، الفنان أحمد كمال عمل مداخلة، قال فيها بعض أفكاره عن الراحل يوسف شاهين، قريت ردود كتيرة وهجمات مرتدة على كلام أحمد كمال، والواقع إنى ما فهمتش إيه علاقتها بـ اللى قاله؟

ما وصلنيش خالص إنه يقصد بـ«الوهم» إنه مكانة يوسف شاهين فى فرنسا مش حقيقية، أو قليلة بـ أى شكل، إنما «الوهم» هو فكرة إنه لو ما اعترفش بيك الغرب تبقى مالكش لازمة، أو خلينى أقولها بـ عبارة أخرى هسهس الجوايز والمهرجانات، وكل ما المهرجان اللى اعترف بيك تكبر كل ما قيمتك تزيد.

فكرة كمال، كما وصلتنى، إن اعتراف الغرب بيك أو عدم اعترافه ما ينفعش يبقى المعيار الأوحد، ولا حتى الأول، اللى تحدد بيه ملامح إنتاجك الفنى، ممكن تتفاعل معاه من موقع ندية أنا قدمت ما يعبر عنى وعن مجتمعى وعن بلدى، وإنت كمان، والمهرجانات فرصة نتبادل دا، مش سعى منى إنه والنبى تقبلنى عشان أحس إنى عملت حاجة.

بـ التالى، لو هـ أختلف مع كمال أو هـ أتفق هـ يبقى فى حدود فكرته، وصححوا لو وصلتنى غلط، مش هـ أقعد أرص سبعين حاجة تقول إن المواطن الفرنسى مش بـ ينام غير لما يتفرج على فيلم لـ جو.

طيب، هل أنا بـ أتفق معاه ولا بـ أختلف؟

ولو إنه مش موضوعى دلوقتى، بس خلينى أقول لـ حضرتك إنى بـ أبص لـ الكلام دا على كذا مستوى:

أولًا، كلام كمال بـ شكل عام «وجيه»، بـ معنى إنه كلام جميل كلام معقول ما أقدرش أقول حاجة عنه، يعنى فكرة على الأقل تستحق الاشتباك معها، والاتفاق مع بعض جوانبها والاختلاف مع بعضها أو حتى رفضها كلية، لكنها تظل «وجيهة».

ثانيًا، شايف ربطه بـ يوسف شاهين غير دقيق، حتى لو كان فعلًا يوسف عنده الهسهس دا، فـ مش هو السبب فى إنه معظم صناع الأفلام عينهم على المهرجانات، لـ إنه الصناع دول ما عندهمش فرص متعددة بـ يختاروا بينهم، ثم إنهم اهتموا بـ اعتراف المهرجانات تحت تأثير شاهين «اللى أساسًا فيه كلام عن موقع الهسهس دا من مشروعه بـ صفة عامة» الصناع دول بـ يدوروا على أى فرصة، وربنا يعينهم حقيقى.

ثالثًا، لو دا اختيار أحمد كمال، فـ أنا أحترمه، لكن لو فيه حد تانى شايف إنه السينما بـ الأساس صناعة غربية، بـ التالى مهم إننا نحظى بـ القبول الدولى خارج النطاق المحلى، فـ على الأقل هـ أعمل اعتبار لـ معايير المهرجان دا أو دوكهه علشان يبقى لى مكان على الخريطة العالمية، فـ دا كمان هـ أحترم اختياره، ومفيش ما يمنع إنه كل واحد يبقى عنده سبيله، المهم بس نشوف إنتاج على قد الخناقات المفتعلة دى «أو اللى أنا شايفها مفتعلة».

رابعًا، حتى لو شايف كلام كمال كله غلط، وبعيدًا عن الرد على حاجة ما قالهاش، فـ من غير اللائق تتفيه الراجل وتسفيهه وتسفيه آرائه، بل وصل الأمر إنه ناس عاقلين كمل طالبوا صراحة بـ الحجر عليه وعلى أمثاله، مش فاهم ليه التشنج دا؟ ما كل واحد يقول رأيه وخلاص إنت شايفه يعنى بـ يطالب بـ منع أفلام يوسف شاهين ولا راح رفع عليه دعوى حسبة!

خامسًا، الاحتفالية بـ مئوية يوسف شاهين شاركت فيها، وكتبت الفقرات الاحتفالية بيه لـ إنى شايف تجربته عظيمة، فى حين مش بـ أحب تمثيل أحمد كمال خالص، لكن دى نقرة ودى نقرة ودوكهه دحديرة، لـ ذا لزم التنويه.

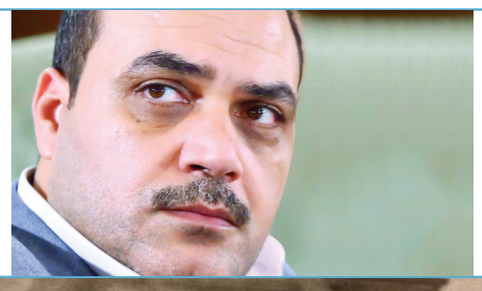
حرف

إصدار إلكترونى يصدر عن مؤسسة «الدستور» للطباعة والنشر

03

الأربعاء
25 نوفمبر 2026
15 جمادى الآخرة 1448
16 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



محمد الباز



# إحنا آسفين يا عرابى

## البحث عن تاريخ لا يتلفه الهوى

لا يمكننى التشكيك أبدًا فى دوافع الصديقة العزيزة الدكتورة لميس جابر، فيما يخص حديثها عن الزعيم المصرى الوطنى المجتهد أحمد عرابى، ولن أفعل مثل من ذهبوا، ربما بغيرة وطنية، للمطالبة بمحاكمتها، بتهمة الإساءة إلى الذاكرة الوطنية، فالحوار فى مثل هذه الحالات أجدى وأنفع وأصح فيما أعتقد.

كانت الدكتورة لميس ضيفة على الإعلامية رولا خرسا فى بودكاست «سلام»، ووصل بهما الحديث إلى أحمد عرابى، وبطريقتها التى تختلط فيها البساطة بالعفوية قالت لميس: عرابى حاجة «Fake» فى التاريخ، معرفش عاملين له هيصة فى التاريخ على إيه؟ اللى كان سبب فى دخول عرابى الجيش إن أمه كانت مرضعة سعيد باشا، ولما راح القصر ودخل عليه بالحصان قام طلع له الخديو، فقال له: عذرًا يا أفندينا وراح نازل، مفيش «ولدتنا أمهاتنا أحرارًا»، الجملة دى ميعرفش يقولها عرابى أصلًا، البلاغة فى اللغة العربية دى مش تعليمه.

كان يمكن للميس جابر صياغة ما تريد أن تقوله فى حق عرابى بطريقة أفضل بالطبع، لديها وجهة نظر من حقها أن تقولها وتصرح بها، لكن المشكلة فيما أعتقد كانت فى نبرة التعالى التى تحدثت بها، تشعر بأنها تحتقر الرجل وتتعمد الإساءة إليه، وقد يكون هذا ما جعل النار تشتعل من حولها.

لقد عادت لميس فى محاولة لتوضيح وجهة نظرها فى مواجهة من انتقدوها، من خلال رسالة أرسلت بها إلى رولا خرسا، نشرتها الإعلامية على صفحتها، تقول لميس:

أولًا: بعد ثورة يوليو ضخّم الضباط الأحرار من عرابى، وحذفوا كل الفترة الليبرالية وثورة ١٩١٩ ولقبوها بالثورة الفاشلة، وبالتالى كان لا بد أن يتضخم عرابى ولا يذكر أى خطأ من أخطائه.

ثانيًا: عرابى أراد أن يلعب دورًا سياسيًا وهو لا يفقه شيئًا فى السياسة.

ثالثًا: عندما جاء الإنجليز إلى الإسكندرية قرر أن يحرقها كلها حتى لا يدخلوها، لكنهم ذهبوا إلى قناة السويس ونصحه المقربون أن يطلب من «ديليسبس» أن يغرق سفينة ليغلق القناة فى وجه الإنجليز، لكن ديليسبس أقنعه أن القناة على الحياد، ولن تأتى منها السفن، فصدقه وبعد ساعات دخل الإنجليز وعاد هو مسرعًا ليحاربهم، ولكن أغلب من معه تركوه وحيدًا وهزم شر هزيمة، هو كان يريد أن يلعب دور السياسى، لكنه لم يكن مؤهلًا لهذا الدور، يعنى من الآخر عرابى كان سبب الاحتلال الإنجليزى لمصر، ولذلك قوبل برفض شديد عندما عاد من المنفى من الشعب المصرى.

الدكتورة لميس جابر حكّاءة رائعة، ولا يمكن أن نقلل من قدرتها وجاذبيتها، ولكن لا نستطيع أن نسلم لها بأنها مؤرخة متمكنة، ولذلك فإن ما قالته يعتبر نوعًا من الاستسهال والاستخفاف بالتاريخ، ورؤية سطحية جدًا لأحداثه.

أعادنى هذا الجدل حول ما قالته لميس جابر إلى فترة إعدادى «رسالة الماجستير» التى عملت عليها فى الفترة من العام ٢٠٠٠ إلى العام ٢٠٠٣، وكانت عن موقف الصحافة المصرية من الثورة العرابية، وأشرفت عليها الدكتورة عواطف عبدالرحمن.

لم تكن دراستى معنية بتاريخ الثورة العرابية، ولكنها كانت تبحث عن كيف رأت الصحافة المصرية هذه الثورة؟ وكيف تعاملت مع من قاموا بها، وكان على رأسهم بالطبع الزعيم أحمد عرابى.

كنت مهتمًا بشكل خاص بوقفة عابدين، تلك الوقفة التى جرت فى ٩ سبتمبر ١٨٨١ والتى تتلخص فى أن عرابى واجه الخديو توفيق، وصرخ فيه صرخته الشهيرة: «لقد خلقنا الله أحرارًا، ولم يخلقنا تراثًا أو عقارًا، وإننا لن نورث بعد اليوم».

وسبب تعقبى لهذه الواقعة أنه سبق وتحدثت الصحف المصرية عنها ونفتها تمامًا، وكان من بين ذلك مقال كتبه حلمى النمنم فى جريدة «الدستور» فى إصدارها القبرصى «١٩٩٥- ١٩٩٨»، حيث قال إن عرابى لم يقل هذا الكلام، ولم تكن هناك مواجهة بينه وبين الخديو من الأساس.

حصلت على صحف دراستى بصعوبة، كان الفرق الزمنى كبيرًا جدًا، وللأمانة العلمية، فلم أجد صحيفة مصرية واحدة تسجل وقفة عرابى كما نعرفها، بل إن الصحف لم تسجلها من الأساس.

الجريدة الوحيدة التى تعرضت للوقفة وحصلت عليها، كانت جريدة «الأهرام» فى عددها «١١٩٨» الصادر فى ١١ سبتمبر ١٨٨١ أى بعد وقفة عرابى بيومين.

قالت الأهرام فى تقريرها عن الوقفة: تجمع الجنود فى الساعة الخامسة مساءً أمام قصر عابدين، ومطالبهم كانت ثلاثة «تغيير الوزارة، وإنشاء مجلس نواب، وتنفيذ القانون العسكرى»، وأن الجنود تفرقوا فى الساعة التاسعة مساءً، وأعلنوا عن طاعتهم للخديو.

ظاهر التقرير أن كاتبه لم يكن موجودًا فى مكان الحدث، وقد يكون ما كتبه مجرد نقل عن مصادر رسمية، رأت أنه من الأنسب أن يقتصر التقرير على ذلك.

لم تتوافر لى أعداد صحف الدراسة الأخرى فى الفترة نفسها، فلجأت إلى دراسات سابقة عملت على هذه الصحف قبل أن تختفى تمامًا من دار الكتب، ووجدتها تشير إلى أن «الوقائع المصرية» فى عدد ١١ سبتمبر، و«الوطن» فى ١٧ سبتمبر، و«مصر» فى ١٣ سبتمبر، تعرضت للحدث لكنها لم تنقل عنها ما قالته.

وضعت الصحف جانبًا ورحت أفتش فى كتب المذكرات، فوجدت أن أول ذكر للواقعة كما نعرفها بنصها منسوبة لأحمد عرابى فى مذكراته التى صدرت عن كتاب «الهلال»، وقد صدرت طبعتها الأولى فى جزأين فى العام ١٩٥٣ تحت عنوان «مذكرات عرابى»، وصدرت الطبعة الثانية فى العام ١٩٨٩ فى جزء واحد تحت عنوان «الزعيم أحمد عرابى.. كشف الستار عن سر الأسرار فى النهضة المصرية المشهورة بالثورة العرابية»، وكان هو الاسم الذى اختاره عرابى لثورته، فقد كان لا يميل إلى تسميتها بالثورة العرابية.

فى الطبعة الثانية وفى الصفحة ٧٤ يقول عرابى: لما كمل اجتماع الجيش فى عابدين، كان الميدان غاصًا بجماهير المتفرجين من الوطنيين والأجانب ونوافذ البيوت المجاورة للسراى وأسطحها ملأى بالمتفرجين والمتفرجات، وأما الخديو فإنه لما عاد من العباسية دخل السراى من الباب الشرقى المسمى «باب باريز»، وصعد إلى الإيوان، ثم نزل منه ومشى فى الميدان وحواليه المستر «كوكسن» قنصل إنجلترا فى الإسكندرية، والجنرال «جولد سميث» مراقب الدائرة السنية، ونفر من جاويشية المراسلة الخديوية، حتى إذا ما توسط الساحة طلبنى فتوجهت إليه لأعرض مطالب الأمة، وكنت راكبًا جوادى وسيفى فى يدى، ومن خلفى نحو ثلاثين ضابطًا، فلما دنوتُ منه صاح بى أن ترجل، وأغمد سيفك، ففعلت ثم أقبلت عليه.

وفى تلك اللحظة أشار عليه المستلا «كوكسن» بأن يطلق غدارته علىّ، فالتفت إليه، وقلت: أفلا تنظر إلى من حولنا من العساكر؟ فصاح بمن خلفى من الضباط أن غمدوا سيوفكم وعودوا إلى من بلكاتكم، فلم يفعلوا وظلوا وقوفًا خلفى ودم الوطنية يغلى فى مراجل قلوبهم، والغضب ملء جوارحهم، ولما وقفت بين يديه، مبشرًا بالسلام خاطبنى بقوله: ما أسباب حضورك والجيش إلى هنا؟ فأجبته بقولى: جئنا يا مولاى لنعرض عليك طلبات الجيش والأمة، وكلها طلبات عادلة، فقال: وما هذه الطلبات؟ فقلت: إسقاط الوزارة المستبدة، وتأليف مجلس نواب على النسق الأوربى، وإبلاغ الجيش إلى العدد المعين فى الفرمانات السلطانية، والتصديق على القوانين العسكرية التى أمرتم بوضعها، فقال: كل هذه الطلبات لا حق لكم فيها، وأنا ورثت ملك هذه البلاد عن آبائى وأجدادى، وما أنتم إلا عبيد إحساناتنا، فقلت: لقد خلقنا الله أحرارًا ولم يخلقنا تراثًا وعقارًا، فوالله الذى لا إله إلا هو أننا سوف لا نورث أو نستعبد بعد اليوم.

كانت هذه هى رواية عرابى لما جرى فى وقفة عابدين، وقد ذهبت إلى تصديقها كاملة لعدة أسباب:

أولًا: كتب عرابى مذكراته بعد عودته من المنفى فى جزيرة «سيلان» فى العام ١٩٠١ بعد أن قضى هناك ما يقرب من ١٩ عامًا، أى أنه كان قد هدأ تمامًا، وراحت عنه نشوة المواجهة، وزهوة النصر، وهو ما يعنى أنه سجل الحدث بموضوعية شديدة.

ثانيًا: سياق الحديث لا شىء غريب فيه على الإطلاق، فقد كنا أمام مواجهة حادة وحاسمة، قال الخديو فيها ما يعتقد أنه صحيح من وجهة نظره، وكان طبيعيًا أن يرد عرابى بما هو صحيح من وجهة نظره أيضًا، خاصة أنه لم يكن فيه تطاول أو مبالغة، فالمعنى الذى صاغه دقيق، وقد قاله وهو مدفوع ومؤيد من الضباط الذين كانوا يقفون خلفه.

ثالثًا: عندما أتأمل ما قالته لميس جابر الآن يتأكد لدىّ أن عرابى قال هذه العبارة وبكلماتها البليغة، فقد ذهَبْتُ إلى أن ثقافته لم تكن تسعفه بهذه البلاغة، وهو ما لم يكن صحيحًا، فقد كان لعرابى ثقافة دينية واضحة، والعبارة صاغها متأثرًا بكلمة سيدنا عمر بن الخطاب الشهيرة التى قالها لواليه على مصر عمرو بن العاص: متى استعبدتم الناس وقد ولدتهم أماتهم أحرارًا، وهذا التناص لم يكن صعبًا على عرابى أبدًا.

رابعًا: لقد عدت وقت دراستى إلى مراجع تاريخية عديدة، وقد أكدت جميعها المواجهة التى جرت بين عرابى والخديو فى ساحة عابدين، ويمكننا أن نستعرض بعضًا منها.

فى كتابه «مذكراتى فى نصف قرن» لأحمد شفيق باشا الذى كان يعمل بالديوان الخديوى وقت الوقفة، نقرأ: تقدم عرابى راكبًا جواده شاهرًا سيفه وخلفه بعض الضباط، فنزل الخديو إليهم من قصره غير مكترث لما قد يتعرض إليه من الأخطار، وكان معه السير «أوكلاند كولفن» المراقب، والمستر «كوكسن» قنصل إنجلترا فى الإسكندرية، النائب المعتمد عن إنجلترا، ولم يتبعه سوى اثنين من عساكر الحرس الخصوصى، أحدهما حسن صادق، وكان ضخم الجسم، فلما رأى عرابى شاهرًا سيفه صاح به: اغمد سيفك وانزل عن جوادك، فامتثل، ثم خاطبه الخديو بقوله: ما أسباب حضورك بالجيش إلى هنا، فرد عرابى قائلًا: جئنا يا مولاى لنعرض على سموك طلبات الجيش والأمة، فقال الخديو: وما هى؟ فقال عرابى: هى إسقاط الوزارة المستبدة وتشكيل مجلس نواب وتنفيذ القوانين العسكرية التى أمرتم بها، فقال الخديو: كان فى إمكانك تقديمها للحكومة، وعند ذلك أشار عليه المستر «كولفن» باللغة الإنجليزية أن يعود للقصر وبقى هو يناقش عرابى.

وفى كتابه «مصر للمصريين» يذهب سليم النقاش الصحفى وصاحب جريدة المحروسة، إلى أنه كانت ساحة عابدين غاصة بجماهير المتفرجين من أجانب ووطنيين، ونوافذ البيوت المجاورة للسراى وأسطحتها ملأى بالنساء المتفرجات، فأشرف الخديو على الجيش من السلاملك، وأمر بإحضار عرابى، فحضر راكبًا على جواده سالًا سيفه، ومن حوله ضباط السوارى للمحافظة عليه، فأمره بإغماد سيفه والنزول إلى الأرض، وإبعاد الضباط عنه، ففعل. ثم خاطبه الخديو، ودار بينهما هذا الحوار:

توفيق: ألم أكُ سيدك ومولاك.

عرابى: أجل يا سيدى.

توفيق: ألست أنا الذى رقيتك إلى رتبة أميرالاى.

عرابى: أجل ولكن من بعد ترقية أربعمائة.

توفيق: وما أسباب حضورك بالجيش إلى هنا؟

عرابى: لنوال طلبات عادلة.

توفيق: وما هذه الطلبات؟

عرابى: هى إسقاط الوزارة وتشكيل مجلس النواب، وزيادة عدد الجيش، والتصديق على قانون العسكرية الجديد وعزل شيخ الإسلام.

توفيق: كل هذه الطلبات ليست من خصائص العسكرية.

ويختم النقاش روايته بقوله: لم يجبه عرابى، وقد أشار القناصل على الخديو أن ينقلب إلى ما داخل السراى خوفًا مما عسى أن ينشأ عن تلك المخاطبة من الضرر، وصار المستر كولفن وقنصلا إنجلترا والنمسا على إثر ذلك رسلًا بين الخديو وعرابى.

وفى كتابه «مصر الحديثة» ينقل اللورد كرومر عن السير «أوكلاند كولفن» المراقب الإنجليزى الذى كان حاضرًا الواقعة ما قاله.

يقول «كولفن»: وصل عرابى بك على ظهر حصانه، طلب منه الخديو النزول، فترجل عرابى عن حصانه، وتقدم نحو الخديو ماشيًا على قدميه، مع حرس كبير شاهرين حراب بنادقهم، وحيوا الخديو، فقلت للخديو: الدور عليك الآن، رد علىّ قائلًا: نحن الآن بين أربع نيران، قلت: تشجع، واستشار الخديو ضابطًا وطنيًا كان يقف على يساره، وكرر علىّ السؤال: ماذا أفعل الآن؟ نحن بين أربع نيران، سوف نقتل، ثم طلب من عرابى بك بعد ذلك أن يغمد سيفه، وأطاع عرابى الأمر، ثم سأل الخديو عرابى بعد ذلك عن الذى يحدث، ورد عليه عرابى بك محددًا ثلاث نقاط، وأضاف أن الجيش جاء إلى ميدان عابدين نيابةً عن شعب مصر لفرض هذه النقاط الثلاث، وأنه لن يتراجع إلى ثكناته إلا إذا أجيبت هذه المطالب الثلاثة، تحول الخديو إلى ناحيتى وقال: أنت تسمع ما يقول، وردد عليه: ليس من اللائق أن يناقش الخديو مسائل من هذا القبيل مع العقداء، واقترحت عليه الدخول إلى قصر عابدين، وأن يتركنى أتحدث مع العُقداء، وتصرف الخديو مثلما قلت.

وفى كتابه الشهير «التاريخ السرى للاحتلال الإنجليزى لمصر» يقول مستر «ألفريد سكاون بلنت- محامى عرابى» عن هذه الواقعة كما سمعها من فم عرابى: دخل الخديو من الباب الشرقى ثم قدم علينا بقواده وأركان حربه، ولكننى لم أرَ كلفن معه وإن لم يبعد أنه كان هناك، ثم أمرنى الخديو بالترجل فترجلت، وأمرنى أن أرفع سيفى فرفعته، ولكن زملائى الضباط تقدموا معى خوف الخيانة، وكانوا نحو خمسين ضابطًا، وقد وقف بعضهم بين الخديو وبين القصر، فلما بلغت رسالتى وذكرت الطلبات الثلاثة، قال: أنا خديو البلد وأعمل زى ما أنا عاوز، فقلت: ونحن لسنا عبيدًا ولا نورث بعد اليوم، فلم يقل شيئًا بعد ذلك ولكنه أدار ظهره وذهب إلى السراى.

بعد كل هذه الروايات التاريخية الموثقة ممن شهدوا الأحداث كنت أتعجب ممن ينكرون هذه المواجهة، ومن يستكثرون على عرابى مواجهته للخديو، وأنه دخل عليه راكبًا حصانه وشاهرًا سيفه إلى الدرجة التى يشككون فى اللوحة التى رسمت للواقعة، ويقولون إنها ليست حقيقية.

يمكنك أن تقول إن كثيرين ممن استندت إليهم لم يقولوا ما دار بين عرابى والخديو، ولا أثر لما قاله عرابى من أن الله خلقهم أحرارًا وأنهم لن يُستعبدوا بعد اليوم، وسأقول لك إن الوحيد الذى قاله عرابى وهو صحيح، فروايته ليست شاذة ولا بعيدة عن سياق الحدث، وما دام أنهم أكدوا أن عرابى دخل على الخديو شاهرًا سيفه راكبًا حصانه، فما الذى يدعو البعض إلى تكذيبه فيما دار بينه وبين الخديو؟

لقد خرجت من هذا الجدل، أن كثيرين ممن يتحدثون فى التاريخ لم يقرأوه جيدًا، ثم إن هناك من يتحدث فى التاريخ انطلاقًا من هواه السياسى أو الفكرى أو النفسى، وهؤلاء يجب أن نقف أمامهم بما لدينا من حقائق.. فالحوار هو أفضل طريقة للوصول إلى الحقيقة.

ويا سيدنا أحمد عرابى: نقدر لك ما فعلته وقدمته لمصر على قدر جهدك ومعرفتك وفهمك وسياقك التاريخى، وحقًا وصدقًا «إحنا آسفين يا عرابى».



ليس جابر

يا سيدنا أحمد عرابى: نقدر لك ما فعلته وقدمته لمصر على قدر جهدك ومعرفتك وفهمك



أثارت تصريحات الدكتورة لميس جابر، التى زعمت فيها أن أحمد عرابى سبب الاحتلال الإنجليزى، وشككت فيها فى واقعة وقوفه أمام الخديو توفيق وما ارتبط بها من أحداث تعد من المحطات المعروفة فى التاريخ المصرى الحديث، موجة واسعة من الجدل والرفض بين أساتذة التاريخ والباحثين.

واعتبر عدد من المتخصصين أن ما طرحته يتعارض مع روايات ووثائق تاريخية تناولت تلك الواقعة، ما فتح الباب أمام نقاش جديد حول دقتها ومكانتها فى الذاكرة الوطنية.

فى الملف التالى، يطرح عدد من المؤرخين رؤيتهم بشأن الجدل المثار، ويعرضون قراءاتهم للأحداث والوثائق المرتبطة بواقعة عرابى والخديو توفيق، وردهم على التصريحات التى أثارت أزمة واسعة فى الأوساط الثقافية والإعلامية.

نضال ممدوح

# لا كرامة لـ«عرابى» فى وطنه!

## مؤرخون: ألا تكفينا محاولات «الأفروسنتريك» والصهيونية العالمية لتشويه تاريخنا؟!



### د. محمد عفيفى:

## النقد حق مشروع لكن لا يبرر إصدار أحكام خيالية لتحقيق مجد شخصى

الجدل المثار حول أحمد عرابى والثورة العرابية، بعد أكثر من ١٥٠ عامًا على أحداثها، يكشف عن خلط بين الوقائع التاريخية ومحاولات إثارة الجدل وصناعة الفرقعات الإعلامية. من الضرورى تناول التاريخ بهدوء، بعيدًا عن الأحكام المطلقة التى تصور الشخصيات التاريخية إما ملائكة أو شياطين.

وقفة أحمد عرابى أمام قصر عابدين بحضور الخديو توفيق واقعة تاريخية حدثت بالفعل، ولم تقتصر على الجنود والضباط، بل شارك فيها مدنيون وشيوخ وعمد قرى. ودخل عرابى القصر ممتطيًا حصانه، لكنه نزل منه عندما طلب الخديو ذلك، احترامًا للقيادة، باعتباره ضابطًا محترفًا، فيما كان الخديو القائد الأعلى للجيش، كما قدم عرابى مطالب الأمة إلى الخديو الذى قال إنه سينظر فيها، وشهدت الفترة التالية تغييرات.

العبارة المنسوبة إلى عرابى: «لقد خلقنا الله أحرارًا، ولم يخلقنا تراثًا أو عقارًا، ولن نورث بعد اليوم»، لا ترد فى روايات معظم المؤرخين المعاصرين للحدث، وربما قالها عرابى لاحقًا استنادًا إلى ذاكرته أو إلى إعادة تصوره للموقف، لكن عدم ثبوت العبارة لا ينفى وقوع الوقفة نفسها.

عرابى لم يكن موافقًا على إطلاق اسم «الثورة العرابية» على الأحداث، وظل رافضًا هذه التسمية حتى آخر حياته، لأنها، فى تقديره، تختزل نهضة مصر فى شخصه وتصورها باعتبارها «هوجة عرابى». ولذلك حملت مذكراته عنوان «كشف الستار عن سر الأسرار فى النهضة المصرية المسماة بالثورة العرابية»، بما يعكس إيمانه بأنها نهضة مصرية شاملة.

أحداث الثورة بدأت قبل بروز عرابى بقوة على الساحة عامى ١٨٨١ و١٨٨٢، إذ كانت مصر تشهد تطورات وتحولات منذ عام ١٨٧٥ على الأقل. وشارك فيها جمال الدين الأفغانى، والإمام محمد عبده الذى خرج من مصر، وسعد زغلول حين كان شابًا، وألقى القبض عليه وحوكم ثم أفرج عنه، إلى جانب محمود سامى البارودى وآخرين. ومن ثم، فإن اختزال الثورة فى عرابى ينكر مشاركة قطاعات واسعة من الشعب المصرى.

ومن الممكن انتقاد عرابى بسبب ضعف خلفيته السياسية وعدم إدراكه اللحظة التى كان ينبغى أن يتوقف عندها، لكنه كان رجلًا عسكريًا لم يدّع أنه رجل سياسة، وكانت عقيدته القتال حتى آخر طلقة. كما أن تطور المواجهة لم يكن فى صالح الجيش المصرى أمام بريطانيا، وهى مسألة ينبغى فصلها عن تحميل عرابى مسئولية الاحتلال.

بريطانيا كانت تسعى إلى احتلال مصر فى سياق صراعها القديم مع فرنسا، ورغبتها فى السيطرة على قناة السويس باعتبارها طريقًا إلى الهند، فضلًا عن أن احتلال فرنسا، تونس عام ١٨٨١ كان من العوامل المرتبطة باحتلال إنجلترا مصر عام ١٨٨٢. وهناك دراسة أعدها أستاذ يابانى فى فرنسا تناولت الصلة بين احتلال تونس ومصر، وكذلك إغراق البلدين فى الديون الأوروبية قبل الاحتلال.

المنطقة شهدت موجة استعمارية واسعة، بدأت بالحملة الفرنسية على مصر، ثم حملة فريزر، واحتلال فرنسا الجزائر عام ١٨٣٠، وإنجلترا، عدن فى العام نفسه، ثم تونس ومصر، وامتد الاحتلال إلى السودان وليبيا والمشرق العربى خلال الحرب العالمية الأولى. ذلك كان عصرًا استعماريًا ارتبط بالثورة الصناعية والرأسمالية التجارية، وحاجة الدول الأوروبية إلى المواد الخام والأسواق والسيطرة على الطرق الاستراتيجية والممرات الملاحية، ولا يجوز اختزال هذه الظروف فى شخص عرابى.

وتصدر غير المتخصصين المشهد فى عصر «الفرقعات والترند» جعل الكلمة الهادئة والواقعية أقل قدرة على جذب الجمهور، وأن انتشار المقاطع القصيرة والريلز ومحتوى يوتيوب أسهم فى تداول حكايات مختلقة باعتبارها تاريخًا. أين دور البرامج التاريخية فى الإعلام، والندوات الجامعية، وقصور الثقافة، فى ظل محدودية الثقافة التاريخية لدى قطاعات من الجمهور، وارتفاع أسعار الكتب، ومناهج دراسية تعتمد على الحفظ والتلقين؟

وأدعو إلى تطوير جذرى لمحتوى المناهج وطرق تدريس التاريخ، وإشراك الطلاب فى النقاش والتحليل بدلًا من التسميع، إلى جانب دعم مكتبات المدارس وقصور الثقافة والمكتبات العامة بالكتب التاريخية، وإنتاج الهيئة الوطنية للإعلام ووزارة الثقافة محتوى تاريخيًا جادًا عبر منصات التواصل الاجتماعى.

عام ٢٠٢٧ يوافق مرور مائة عام على وفاة سعد زغلول، قائد ثورة ١٩١٩ التى تجاوز تأثيرها مصر إلى المنطقة، كما يوافق مائة عام على تولى مصطفى النحاس رئاسة حزب الوفد. أين الاحتفاء بهذه المناسبات باعتبارها جزءًا من تاريخ المصريين، بصرف النظر عن الاتفاق أو الاختلاف مع هذه الشخصيات؟ ومعرض القاهرة الدولى للكتاب يمكن أن يكون مناسبة لإحياء هذه المئويات، ولا يعنينى أن يتبنى آخرون الفكرة التى سبق أن طرحتها فى مقال، بقدر ما يعنينى تنفيذها واحترام تاريخ البلاد.

للأسف المشهد الثقافى فى تراجع، أتذكر أسماء شخصيات كان لها حضورها فى المجلس الأعلى للثقافة، مثل مكرم محمد أحمد، وصلاح عيسى، ومحمد نور فرحات، وجابر عصفور، وأحمد عبدالمعطى حجازى، وآدم حنين. كان المجلس يضم قامات فكرية وثقافية تحظى بالتقدير، وكان دوره المفترض وضع السياسات الثقافية لمصر، فما دوره الحالى، فى ظل غياب الرموز القادرة على مناقشة الأفكار المغلوطة والرد عليها؟.

نقد عرابى وأخطاؤه حق مشروع، لكن ذلك لا يبرر إصدار أحكام خيالية على شخصية تاريخية من أجل بناء مجد شخصى على حساب تاريخ الآخرين، وأدعو إلى التمهل والروية فى تناول الوقائع والشخصيات التاريخية.



### هدى زكريا:

## أسس لمفهوم الجيش الوطنى المنتمى للشعب وليس للحاكم

موقف الزعيم أحمد عرابى فى مواجهته الخديو توفيق، حين قال عبارته الشهيرة «لقد ولدتنا أمهاتنا أحرارًا»، لم يكن مجرد رد فعل على إهانة الخديو للضباط المصريين، وإنما كان تعبيرًا عن وعى وطنى مختلف، يؤسس لفكرة انتماء الجيش إلى الشعب وليس إلى الحاكم. والوثائق التى جمعتها المؤرخة دكتورة لطيفة سالم، من المراسلين الأجانب الذين شهدوا المواجهة بين أحمد عرابى والخديو توفيق، تؤكد حقيقة الحوار الذى دار بينهما.

والخديو، حين قال لعرابى ورجاله «أنتم عبيد إحساناتنا»، كان يتوقع منهم الخضوع والإقرار بتبعيتهم له، وفقًا للتصور الذى استمده من الثقافة الأوروبية ونظم الحكم الملكية التى عرفها خلال تعليمه فى باريس.

وكانت الثقافة السياسية الأوروبية كانت تقوم، فى جانب منها، على علاقة التبعية بين الملك وقائد الجيش، إذ كان القائد يؤكد ولاءه للملك واستعداده لاستخدام سيفه فى مواجهة من كان يُطلق عليهم «الغوغاء»، أى الشعب. لكن أحمد عرابى جاء برؤية مغايرة، قوامها الانتماء إلى الشعب والوعى الوطنى، ولذلك جاء رده مفاجئًا للخديو، مؤكدًا أن المصريين أحرار، وليسوا ميراثًا أو عقارًا يمكن أن يمتلكه الحاكم.

كان محمد عبيد، أحد مساعدى أحمد عرابى، خلال واقعة دعوة عرابى إلى حفل زفاف الأميرة فاطمة داخل القصر الخديو، بعدما بدأت الشكوك تحيط بنوايا توفيق تجاه قائد الجيش.

محمد عبيد حذر عرابى من احتمال تعرضه للغدر، وقرر الانتظار خارج القصر مع فرقته العسكرية، واتفق معه على اقتحامه إذا لم يخرج خلال ثلاث ساعات. وبالفعل، احتجز رجال الخديو عرابى ومرافقيه داخل غرفة السلاحليك، وجردوهم من أسلحتهم، لكن محمد عبيد اقتحم القصر بعد انقضاء المهلة وأنقذهم.

إن تأسيس الجيش المصرى جرى على أرضية وطنية مدنية، بفضل إسهام رجل مدنى مثقف تولى اختيار الجنود وإعدادهم وهو رفاعة الطهطاوى. الذى كان يجمع الأطفال من القرى، وينقلهم إلى القاهرة، ويوفر لهم الملابس والأحذية، ثم يلحقهم بالمدرسة التجهيزية، التى أصبحت لاحقًا المدرسة الإعدادية، ليحصلوا على التعليم والتأهيل اللازمين للانضمام إلى الجيش. أحمد عرابى نفسه كان من بين هؤلاء الأطفال الذين جمعهم رفاعة الطهطاوى، ليصبح لاحقًا قائدًا للجيش المصرى. من الضرورة التمييز بين التاريخ والذاكرة الاجتماعية، فالواقعة الواحدة قد يشهدها عدد كبير من الأشخاص، لكن كل فرد يتذكرها وفقًا لتجربته ووعيه وذاكرته الخاصة، وهو ما يجعل دراسة الذاكرة الاجتماعية مدخلًا مهمًا لفهم الأحداث التاريخية وتحليلها.

تخصص المؤرخ لا ينفى حق أصحاب التخصصات العلمية الأخرى فى دراسة الوقائع التاريخية، وعلم الاجتماع يقدم أدوات لفهم السياقات الاجتماعية التى تحيط بالأحداث والتحقق من دلالاتها.

وابن خلدون ربط دراسة التاريخ بعلم العمران البشرى، والتحقق من صدق الروايات التاريخية لا يتوقف عند جمع الوثائق، وإنما يحتاج أيضًا إلى علوم أخرى تساعد على اختبار الروايات وفهم الظروف التى أنتجتها.وأرفض حالة الاستسهال فى تناول التاريخ، وإقدام أشخاص من خارج التخصص على إطلاق أحكام وتفسيرات بشأن الوقائع التاريخية دون امتلاك الأدوات العلمية اللازمة. الأزمة لا تتعلق فقط بضعف معرفة الأجيال الجديدة بالتاريخ، وإنما تمتد إلى طبيعة المناهج والكتب التاريخية السيئة للغاية.

دراسة التاريخ لا ينبغى أن تقتصر على سرد الوقائع وتحديد تواريخها وأطرافها، بل يجب أن تتجاوز ذلك إلى الكشف عن الأبعاد الاجتماعية والسياسية والثقافية الكامنة وراءها، حتى يمكن فهم الأحداث فى سياقاتها الحقيقية.

> من الممكن انتقاد عرابى بسبب ضعف خلفيته السياسية

# لا كرامة لـ«عرابى» فى وطنه!

## كثير من الناس يتحدثون فى التاريخ عبر «البودكاست» والبرامج رغم أنهم لم يدرسوه



## جمال شقرة:

# قاوم الاستعمار حتى آخر طلقة.. كيف يكون مَن جلب الإنجليز إلى بلادنا؟



ما ذكرته الكاتبة لميس جابر بشأن الزعيم أحمد عرابى لا يمت إلى الحقيقة بصلة، ويمثل محاولة لتجريحه والنيل من مكانته الوطنية. هذه المحاولة ليست جديدة، فقد سبق أن أثيرت مثل هذه المزاعم، ومنها ما سبق أن طرحه الدكتور يوسف زيدان.

إن المشكلة الأساسية تكمن فى الخلط بين الاختلاف فى تفسير رواية تاريخية وبين نفى الواقعة أو إنكار السياق التاريخى العام. إن المنهج العلمى يقتضى، عندما تختلف الآراء حول واقعة معينة ولا تتوافر أدلة قاطعة تثبت رواية بعينها، أن نعرض الآراء المختلفة ونقول إن الآراء تتباين حول هذه القضية؛ فهناك من يروى الواقعة على نحو معين، وهناك من يقدم رواية أخرى، ولا نستطيع الجزم بصحة إحداهما، وهذا هو جوهر العمل العلمى. أما أن ننتقل من الاختلاف حول تفصيلة تاريخية إلى نفى وطنية أحمد عرابى ودوره، وتصويره باعتباره لا قيمة له، وتحميله مسئولية مجىء الاستعمار، فذلك أمر مختلف تمامًا.

إن الهجوم على عرابى واتهامه بأنه السبب فى مجىء الاستعمار بدأ فى حياته، واستمر بعد نفيه، وهو أمر طبيعى فى تاريخ رجل سياسة كانت له خصومات وأعداء، إذ عمد خصومه إلى تشويه صورته. لكن المؤرخ لا يتبنى رواية أعداء الشخصية التاريخية أو مؤيديها دون تمحيص، وإنما يقارن بين أقوال الطرفين، ويفحص الوثائق المختلفة، ويوازن بين الشهادات، حتى يصل إلى نتيجة أقرب إلى الحقيقة.

والنتيجة التى توصلنا إليها من خلال دراسة تلك المرحلة أن مصر قبل ظهور أحمد عرابى كانت فى حالة سيئة للغاية، وشهدت عملية نهب اقتصادى لثرواتها وخيراتها، بعد ضرب تجربة محمد على. فمنذ عام ١٨٤٠ وحتى عام ١٨٨٢ كانت مصر تمر بأسوأ مراحلها، فى ظل استنزاف اقتصادى وأطماع أوروبية، حيث كانت ألمانيا وإنجلترا وفرنسا تتطلع إلى مصر وثرواتها.

وفى هذه الظروف ظهر بطل من قلب مصر، صحيح أن مطالبه فى المرحلة الأولى كانت فئوية، تتعلق بتحسين أوضاع الجيش، والمطالبة بحقوق الضباط، ومن بينها الترقيات من رتبة إلى أخرى، التى ظلت متوقفة نحو أربعين عامًا، فضلًا عن تسخير الجنود والضباط فى أعمال لا تليق بمكانتهم العسكرية. لكن هذه المطالب، التى بدأت فى مواجهة النفوذ الأجنبى وسياسات الخديو، تحولت لاحقًا إلى مطالب شعبية، وعندما التحم الشعب بالجيش أصبحنا أمام ثورة حقيقية.

صحيح أن هذه الثورة فشلت ولم تحقق أهداف أحمد عرابى، لكن فشل الثورة لا ينفى عنها صفتها الثورية؛ فالثورات إما أن تنجح وإما أن تفشل، والحركة العرابية كانت ثورة لم تحقق أهدافها، وانتهت بتعرض عرابى للخيانة من ديليسبس وبعض المصريين، ثم نفيه.

وعندما نحاول رسم صورة معاكسة لعرابى، وتصوير ما ارتبط به من بطولات باعتباره مجرد أساطير وحكايات، فإننا نتجاهل الوثائق التى تثبت وقائع أساسية فى مسيرته. فوثائقنا تتحدث عن زملائه الذين كسروا عليه أبواب ثكنات قصر النيل وأخرجوه بعد القبض عليه، ثم خروجه فى مظاهرة ٩ سبتمبر وقيادته الحشود إلى القصر. وحتى إذا اختلفنا حول بعض التفاصيل، مثل ركوبه الحصان من عدمه، أو لم نستطع التحقق من وقوع حادثة بعينها، فإن ذلك لا يبرر أبدًا نفى مكانته باعتباره أحد أبطال الجيش المصرى الذين طالبوا بمواجهة التدخل الأجنبى وخيانة الخديو وارتمائه فى أحضان الأجانب.

فكيف ننفى عن عرابى هذه المواقف؟ وكيف ننزع عنه مكانته باعتباره رمزًا من رموزنا الوطنية؟ ثم إن الرئيس الراحل جمال عبدالناصر كرّمه بعد ذلك، وأصر على وضع صورته فى مواجهة «أنتونى ناتنج» والوفد الذى جاء للتفاوض معه بشأن الجلاء، وكأن عبدالناصر كان يثأر لذكرى أحمد عرابى الذى هزمه البريطانيون من قبل. وبعد ذلك أعاد مجلس قيادة الثورة أملاك عرابى إلى ورثته ورد إليه اعتباره.

وعندما نأتى اليوم إلى شبابنا ونقول لهم إن عرابى لم يكن بطلًا، وإنه لم يفعل شيئًا، فإننا نضرب رمزًا من رموز الوطن، ونفعل ذلك دون علم أو معرفة. فهناك علم اسمه منهج البحث التاريخى، وهو من المناهج المعقدة والصعبة للغاية.

وعندما نعمل فى مجال التاريخ، نجمع كل الوثائق الممكنة، والشهادات والروايات، ونفحص الظروف الموضوعية المحلية والإقليمية والعالمية، ثم نفكك هذه العناصر ونعيد تركيبها مرة أخرى، حتى نقترب من الحقيقة. أما أن يلقى شخص أحكامًا جزافية، ويصف شخصية تاريخية بأنها سيئة أو خائنة أو غير وطنية، دون أن يقدم دليلًا أو تفسيرًا علميًا، فهذا لا يمت إلى البحث التاريخى بصلة، وإنما يدخل فى إطار «الهرتلة» وإطلاق الكلام بلا سند.

وبالنسبة إلى الدعوة لمحاكمة من يزيفون التاريخ، فقد كنت شخصيًا أرفض هذه الفكرة فى السابق. وسبق أن رفضتها خلال حديثى مع وائل الإبراشى، كما رفضتها فى مناقشات مع وزير الثقافة الأسبق جابر عصفور، انطلاقًا من الحرص على ألا يتحول الأمر إلى تقييد للإبداع. لكن ما يحدث الآن ليس إبداعًا، وإنما محاولة لتشويه ذاكرة أمة والنيل من رموزها الوطنية.

فليس كافيًا ما نتعرض له من محاولات الأفروسنتريك واليهود لتشويه تاريخنا، حتى تظهر كتابات لا تقدم وثائق، ولا تفسر الوقائع تفسيرًا متسقًا مع سياقها التاريخى. فلدينا سياق واضح يتضمن نهبًا اقتصاديًا، وحركة وطنية، وجيشًا يتحرك، واستعمارًا، ثم حركة وطنية أخرى وثورة يوليو بقيادة جمال عبدالناصر. فكيف يمكن تجاهل كل ذلك واختلاق سياق من عندنا؟ وهل أصبح من حق أى شخص أن يؤلف رواية تاريخية وفقًا لأهوائه؟

وفيما يتعلق بالقول إن فشل ثورة عرابى هو الذى قاد إلى احتلال مصر، فلا بد أن نضع هذه الواقعة فى سياقها الأوسع، وأن نفهم طبيعة الأطماع الأوروبية فى مصر قبل ظهور عرابى بسنوات طويلة. كانت مصر تتعرض لنهب اقتصادى من أوروبا والغرب الأوروبى، وكانت دول أوروبا كلها تتطلع إلى السيطرة عليها، كما كانت هناك أطماع يهودية فى مصر، وكان آل روتشيلد يدعمون الألمان فى محاولات احتلالها، لكن بريطانيا سبقت غيرها فى تنفيذ مشروعها الاستعمارى.

وهنا يبرز سؤال أساسى: لو لم يولد أحمد عرابى من الأصل، ولم تكن هناك حركة عرابية، فهل كان ذلك سيمنع احتلال مصر؟ الإجابة أن الاحتلال كان مرتبطًا بتحولات اقتصادية كبرى شهدتها أوروبا، ولم يكن مجرد نتيجة لظهور عرابى أو للحركة التى قادها.

فالاحتلال ارتبط بتحول الاقتصاد الأوروبى إلى اقتصاد رأسمالى صناعى ومالى، وهو تحول جعل الدول الأوروبية فى حاجة إلى مواد خام رخيصة، وإلى أسواق لتصريف منتجاتها. وكانت مصر تمتلك القطن، بينما احتاجت الدول الأوروبية إلى خامات أخرى من بلدان مختلفة، مثل الحديد والمنجنيز والذهب وغيرها. ومن ثم لم تكن الأطماع الاستعمارية مرتبطة بشخص أحمد عرابى، وإنما بطبيعة التحولات الاقتصادية ومصالح الدول الأوروبية.

كان لا بد، فى ظل ضعف مصر، من أن تقع تحت سيطرة إحدى الدول الأوروبية، خصوصًا أن الخديو كان فى حالة ضعف شديدة، وأن إسماعيل باشا أغرق البلاد فى الديون، حتى ضُيّق الخناق على مصر وأصبحت عرضة للتدخل الخارجى. ولذلك فإن السؤال الحقيقى ليس ما إذا كان عرابى سبب الاحتلال، وإنما لماذا كانت الدول الأوروبية تتطلع إلى احتلال مصر والسيطرة على مواردها؟

لقد جاءت الحملة الفرنسية بقيادة نابليون وفشلت، ثم جاءت حملة فريزر الإنجليزية وفشلت أيضًا، وبعد ذلك أعاد الإنجليز ترتيب أوضاعهم واستعدوا للهجوم مرة أخرى، حتى نجحوا فى احتلال مصر. وفى هذه المرحلة تعرض عرابى للخيانة من ديليسبس. وعندما نقرأ التاريخ فى سياقه الكامل، نفهم أن عرابى لم يكن سببًا فى الاحتلال، بل كان أحد الذين قاوموا التدخل الاستعمارى.

أما ظاهرة تصدى أشخاص غير متخصصين فى التاريخ والبحث العلمى لتقديم روايات وأحكام عن الوقائع التاريخية، فهى ظاهرة خطيرة للغاية، خصوصًا أن الأجيال الجديدة وقطاعات واسعة من الجمهور قد تصدق هذه الروايات، وتتعامل معها باعتبارها حقائق.

## عاصم الدسوقى:

# وقفة «لقد خلقنا الله أحرارًا» ثابتة فى التاريخ



ليس جابر تشبه وسيم السيسى. فهو أيضًا أستاذ فى المسالك البولية بكلية طب الإسماعيلية، ومع ذلك يجلس ليتحدث فى التاريخ والآثار المصرية القديمة، تاركًا مهنته، ليقول الكثير من التخاريف.

أولًا، موضوع أحمد عرابى ثابت ويقينى، وهناك صور تؤكد ذلك. فقد تأسست جريدة «الأهرام» عام ١٨٧٥، وصدر عددها الأول عام ١٨٧٦، ونشرت صور الواقعة التى حدثت فى قصر عابدين. وكانت الصحافة ومندوبو الصحف العالمية الموجودون فى مصر آنذاك يرسلون تقارير إلى دولهم عن هذه الواقعة.

وما يميز الموقف أن عرابى وقف أمام الخديو توفيق ممثلًا المصريين، وقال مقولته الشهيرة: «لقد خلقنا الله أحرارًا، ولم يخلقنا تراثًا أو عقارًا، فوالله الذى لا إله إلا هو، لا نورث ولا نستعبد بعد اليوم».

وعندما احتل الإنجليز البلاد، اعتقلوا عرابى ومجموعته، ونفوهم إلى جزيرة سيلان، الواقعة جنوب الهند، وكان اسمها آنذاك سرنديب. وكانت الهند خاضعة للإنجليز، ولذلك أبعدوه إلى سيلان.

كذلك اعتقلوا الشيخ محمد عبده، لأنه كان مسئولًا، بناءً على طلب من عرابى، عن أن يقسم أفراد المجموعة أمامه على القرآن الكريم، بألا يخون بعضهم بعضًا. ونُفى الشيخ محمد عبده أيضًا إلى سوريا، لكنه لم يمكث طويلًا فى المنفى، ثم عاد إلى مصر بعد فترة. أما عرابى، فعاد إلى مصر من المنفى عام ١٩٠١، بعد نحو ١٩ عامًا.

وعندما عاد عرابى، قال أحمد شوقى له بيت الشعر الشهير: «صغارٌ فى الذهاب وفى الإياب.. أهذا كل شأنك يا عرابى؟.. كبارٌ فى الذهاب وفى الإياب.. رغم أنف أولاد الكلاب».

فماذا تريد لميس جابر أن تقول؟ إنها لا تعمل فى تخصصها، فلماذا لا تلتزم بالطب الذى درسته؟

أما ما ذكرته «لميس» من أن والدة عرابى كانت مرضعة لـ«سعيد»، فالصحيح أن جدته لأمه هى من كانت مرضعة. فقد كان القصر الملكى كله يضم حريمًا وجوارى، وكان ممتلئًا بهن.

نعانى الفوضى والسيولة الموجودة حاليًا، بعدما أصبح كثير من الناس يتحدثون فى التاريخ عبر «البودكاست» والبرامج، وكأننا أمام إعادة لكتابة التاريخ، رغم أن بعض هؤلاء لم يدرسوا التاريخ وليسوا متخصصين فيه.

هذه ظاهرة خطيرة جدًا لأنها تتضمن توظيف بعض المعلومات الخاطئة، أو اختلاق معلومات، لإدانة شخصية معينة أو تبرئة شخصية أخرى من الذنوب التى ارتكبتها، وفقًا للوقائع التاريخية الثابتة.

هؤلاء الناس لا يوجد لديهم رادع يمنعهم من ذلك، يحتشدون على مواقع التواصل الاجتماعى وخاصة «فيسبوك»، وهناك أشخاص يردون على هؤلاء الكذابين، لكنهم تقابل ردودهم فى صورة سباب وشتائم.

وهكذا أصبحت الأمور غاية فى الإهانة، وفيها إهانة للتاريخ نفسه، رغم أننا نقول ونتعلم دائمًا أن التاريخ علم، علم مستقل عن السياسة وعن الدين.

## خلف الميرى:

# يجب أن يتوقف تصدر غير المتخصصين الحديث فى التاريخ



تحميل الثورة العرابية وحدها مسئولية الاحتلال البريطانى لمصر قراءة تاريخية غير دقيقة، لأن بريطانيا كانت تفكر فى احتلال مصر قبل الثورة بسنوات طويلة، والقرار ارتبط بظروف محلية وإقليمية ودولية متشابكة، فى مقدمتها الصراع الاستعمارى بين بريطانيا وفرنسا.

نشرت دراسة فى مجلة «مصر الحديثة» عام ٢٠٠٧، استندت فيها إلى وثائق بريطانية سرية غير منشورة، حصلت عليها من الأرشيف البريطانى فى لندن، تتضمن تقريرًا أعده رئيس هيئة الإمداد والتموين بالجيش البريطانى عقب زيارته لمصر، قبل الاحتلال البريطانى بـ٦ سنوات، وبعد شراء إنجلترا أسهم قناة السويس.

اشتمل التقرير على خطة من ١٠٣ نقاط، حملت عنوان «How to Defense about Egypt»، أى «كيفية الدفاع عن مصر»، وتضمنت التصورات التى نُفذت لاحقًا فى احتلال البلاد.

الاحتلال البريطانى لم يكن نتيجة مباشرة للثورة العرابية، وإنما جاء نتيجة تراكمات سابقة، بعدما رأت بريطانيا أن المد الوطنى المصرى يمثل خطرًا على المصالح الأجنبية، وفى مقدمتها مصالحها التى اتسعت بعد شرائها أسهم قناة السويس.

على سبيل المثال واقعة التاجر المالطى الذى تشاجر معه أحد العربجية فى الإسكندرية كانت إحدى الذرائع التى استُخدمت لتبرير التدخل العسكرى وقصف المدينة، وليست سببًا حقيقيًا للاحتلال.

أما مواجهة عرابى للخديو توفيق أمام قصر عابدين، فهذه المظاهرة العسكرية وقعت بالفعل.

نحو ٤ آلاف جندى مسلح توجهوا إلى القصر، حيث تقدم عرابى بمطالب تتعلق بتحسين الأوضاع الوظيفية داخل الجيش، والارتقاء بمكانة العناصر المصرية، وإتاحة الفرصة أمام أبناء البلاد للحصول على الرتب والمزايا التى كانت متاحة للشراكسة.

وإن كانت هذه المواجهة لم تحدث بالصورة الدرامية المتداولة، وإنما جرت وفق ضوابط ولياقة عسكرية فى التعامل بين عرابى والخديو، حتى إن أحد القادة العسكريين قد تدخل وطلب من عرابى إغماد سيفه، فامتثل للأمر، فضلًا عن نصيحة السفير البريطانى للخديو بعدم إطالة المواجهة. وانتهت الأزمة بالاستجابة للمطالب العرابية، وتغيير الحكومة وتكليف شريف باشا.

عبارة «لقد خلقنا الله أحرارًا ولسنا عبيدًا» وغيرها من العبارات المرتبطة بالمواجهة فى الروايات المتداولة، لا يمكن تأكيد حدوثها بالصورة الدرامية المعروفة، رغم ورودها فى مذكرات لاحقة، ومنها مذكرات محمود الخفيف. وتعد الدكتورة لطيفة سالم من أبرز من تناولوا هذه الجزئية بالدراسة والتدقيق.

إن تصدر غير المتخصصين للحديث فى التاريخ وإطلاق أحكام دون سند علمى ينبغى أن يتوقف، فالتاريخ أصبح مطية لكل من يقرأ عددًا محدودًا من الكتب ويتصور أنه أصبح مؤرخًا.




## هذه رؤيتى



# د. ممدوح الدماطى: ما قلته حول فرعون الخروج ورمسيس الثانى «اجتهاد علمى» وليس حقيقة نهائية

حين يتحدث عالم مصريات بحجم الدكتور ممدوح الدماطى، وزير الآثار الأسبق، فإن ما يقوله يستحق الإنصات والمناقشة. قد تتفق معه أو تختلف، لكن الاختلاف ينبغى أن يستند إلى منهج علمى وشواهد وأدلة، لا إلى «شعبوية» تخاصم العلم.

وحين يعكف أستاذ الآثار المصرية نحو 15 عامًا على جمع مادة علمية وإجراء دراسة ميدانية، وصولًا إلى إصدار مؤلف يتناول قصة النبى موسى، عليه السلام، وخروج بنى إسرائيل من مصر، بعنوان «موسى عليه السلام.. وخروج بنى إسرائيل من مصر»، الصادر عن الدار المصرية اللبنانية، فإن هذه الدراسة تستحق التوقف أمامها وفتح باب النقاش حول ما تطرحه من فرضيات واستنتاجات.

وقد أثار ترجيح الدكتور الدماطى أن يكون الملك رمسيس الثانى هو «فرعون الخروج» جدلًا واسعًا، وهو أمر محمود فى أى نقاش علمى، بل ومطلوب، غير أن بعض ردود الفعل تجاوزت حدود الاختلاف القائم على الأدلة إلى مواقف بعيدة عن المنهج العلمى.

هنا، يتحدث الدكتور ممدوح الدماطى عن كتابه، والشواهد التاريخية والأثرية والجغرافية التى استند إليها فى ترجيحاته، ويرد على أبرز التساؤلات التى أثارتها أطروحته، مؤكدًا أن ما يقدمه اجتهاد علمى قابل للنقاش والمراجعة، وليس حقيقة قطعية، وأن الباب يظل مفتوحًا أمام كل رأى مخالف يستند إلى الدليل.

مها صلاح

**■ بدايةً.. ما المنهج العلمى الذى اعتمدت عليه فى كتابك «موسى عليه السلام.. وخروج بنى إسرائيل من مصر»؟**

– اعتمدت على منهجية علمية تستهدف تحقيق التوافق والتقارب بين الروايات الدينية والشواهد الأثرية والتاريخية، من خلال دراسة النصوص القرآنية والتوراتية ومقارنتها بالمعطيات التاريخية والجغرافية والأثرية المتعلقة بمصر القديمة، وصولًا إلى ترجيح هوية فرعون موسى ومواقع الأحداث المرتبطة بالقصة.

**■ أثار الكتاب جدلًا واسعًا، وزعم البعض أن أطروحته تسىء إلى الحضارة المصرية القديمة، كيف ترد على ذلك؟**

– الكتاب لا ينطلق من أى رؤية متعصبة، ولا يتبنى توجهات تستهدف تشويه الحضارة المصرية القديمة أو الإساءة إليها، كما أنه لا يسعى إلى إثبات رواية دينية أو سياسية مسبقة. الهدف هو البحث العلمى ومحاولة التقريب بين الروايات الدينية والشواهد التاريخية والأثرية، والنتائج المطروحة تظل ترجيحية بطبيعتها وليست حقائق قطعية.

**■ هل تعتبر النتائج التى توصلت إليها حقائق تاريخية نهائية؟**

– لا، النتائج التى توصلت إليها تظل ترجيحية وقابلة للمراجعة فى ضوء ما قد يظهر من أدلة وشواهد جديدة. ولا يوجد حتى الآن دليل أثرى أو تاريخى مباشر ينص صراحة على هوية فرعون موسى، ولذلك يجب التعامل مع هذه القضية من منظور علمى وتاريخى بعيدًا عن الجزم أو القطع.

**■ لماذا لم تتوسع فى عرض الدراسات والآراء المختلفة التى تناولت القضية؟**

– تعمدت عدم التوسع فى مقارنة الدراسات والرؤى المختلفة حتى لا يتشتت القارئ فى جدالات مطولة، وركزت على عرض الشواهد التى تقوم عليها الفرضية التى أتناولها فى الكتاب.

**■ شهدت إحدى ندوات مناقشة الكتاب اعتراضات حادة وصلت إلى مطالبتك بعدم فرض رأيك على الحضور.. كيف تعاملت معها؟**

– أنا لا أفرض رأيًا على أحد، وإنما أناقش وأتقبل الرأى والرأى الآخر. وما أطرحه فى الكتاب هو اجتهاد علمى قائم على مجموعة من الشواهد التاريخية والأثرية، وليس حقيقة نهائية أطالب الجميع بالتسليم بها.

**■ تنطلق فى الكتاب من فرضية أن موسى، عليه السلام، عاصر فرعونًا واحدًا طوال حياته، خلافًا للرواية التوراتية.. فما أساس هذه الفرضية؟**

– الرواية القرآنية تشير إلى أن موسى، عليه السلام، عاصر فرعونًا واحدًا، بينما تفترض الرواية التوراتية وجود فرعونين، الأول خلال طفولته ونشأته، والثانى عند عودته للدعوة وخروج بنى إسرائيل. وأرجح وجود فرعون واحد استنادًا إلى طبيعة الأحداث والمدة الزمنية التى استغرقتها حياة موسى وعلاقته بالقصر الملكى.

**■ وما الذى يجعلك تستبعد فكرة وجود فرعونين؟**

– هناك سببان رئيسيان؛ أولهما استمرارية الطغيان والاضطهاد، إذ تتطابق صفات الفرعون الذى أمر بقتل المواليد مع صفات الفرعون الذى واجهه موسى لاحقًا، واستمر النهج نفسه فى التعامل مع بنى إسرائيل. ولو كان الفرعون الثانى شخصية جديدة، لكان من الممكن أن تظهر اختلافات فى سياسته تجاههم.

أما السبب الثانى فيتعلق بالمدة الزمنية للأحداث، وما تفرضه الرواية التوراتية من افتراضات حول طول فترة حكم الفرعون الأول.

**■ كيف استخدمت الرواية التوراتية نفسها للتشكيك فى فكرة وجود فرعونين؟**

– تذكر التوراة أن موسى خرج من مصر فى سن الأربعين بعد قتله رجلًا مصريًا وهروبه من بطش فرعون، ثم مكث فى مدين أربعين عامًا أخرى، قبل أن يعود إلى مصر فى سن الثمانين لمواجهة فرعون.

وتذكر التوراة، أيضًا، وفاة ملك مصر خلال إقامة موسى فى مدين، فى سفر الخروج، الإصحاح الثانى، الآية ٢٣: «وكان فى تلك الأيام الكثيرة أن ملك مصر مات».

وبناءً على هذا التسلسل فإن الفرعون الأول كان يفترض أن يحكم مصر فترة لا تقل عن ثمانين عامًا، وهو أمر لا يتفق مع فترات حكم ملوك الدولة الحديثة.

**■ لكن إذا كنت تستبعد التسلسل الزمنى التوراتى، فما المدة التى ترجحها لإقامة موسى فى القصر ثم فى مدين؟**

– أرجح أن موسى، عليه السلام، عاش فى قصر الفرعون مدة تتراوح بين ثلاثين وأربعين عامًا قبل أن يغادر مصر هاربًا إلى مدين، وأن الفرعون استمر فى الحكم عشر سنوات أخرى خلال وجود موسى فى مدين، وهو ما يعنى أن الملك الذى واجهه عند عودته كانت مدة حكمه قد تجاوزت الأربعين عامًا.

**■ وما أهمية هذا الاستنتاج فى تحديد هوية فرعون موسى؟**

– هذا التسلسل الزمنى يجعلنا نبحث عن ملك امتدت فترة حكمه لأكثر من أربعين عامًا، حتى تستوعب مدة حكمه نشأة موسى فى القصر، وخروجه إلى مدين، ثم عودته لمواجهة فرعون. ومن هنا ينحصر البحث فى عدد محدود من ملوك الدولة الحديثة الذين عُرفوا بطول فترات حكمهم.

**■ لماذا حصرت البحث عن فرعون موسى فى ملوك الدولة الحديثة تحديدًا؟**

– لأن المعطيات الزمنية والجغرافية التى تتناولها الدراسة، إلى جانب المدن التى تذكرها الرواية التوراتية، ترتبط بفترة الدولة الحديثة التى امتدت تقريبًا من ١٥٥٠ إلى ١٠٧٠ قبل الميلاد، وبخاصة المنطقة الواقعة فى شرق الدلتا.

**■ من هم أبرز الملوك الذين تنطبق عليهم فرضية الحكم الطويل؟**

– ينحصر الاختيار فى ملكين من ملوك الدولة الحديثة تجاوزت فترات حكمهما أربعين عامًا، وهما تحتمس الثالث من الأسرة الثامنة عشرة، الذى حكم نحو ٥٤ عامًا، ورمسيس الثانى من الأسرة التاسعة عشرة، الذى حكم نحو ٦٦ عامًا.

**■ لماذا استبعدت تحتمس الثالث رغم أنه حكم نحو ٥٤ عامًا؟**

– لأن تحتمس الثالث قضى أول ٢٢ عامًا من حكمه تحت وصاية الملكة حتشبسوت التى كانت صاحبة السلطة الفعلية والقرار الملكى، بينما كان دوره محدودًا للغاية. وبالتالى فإن فترة حكمه المستقل بلغت نحو ٣٢ عامًا فقط، وهى مدة لا تتناسب مع التسلسل الزمنى الذى ترجحه الدراسة لقصة موسى.

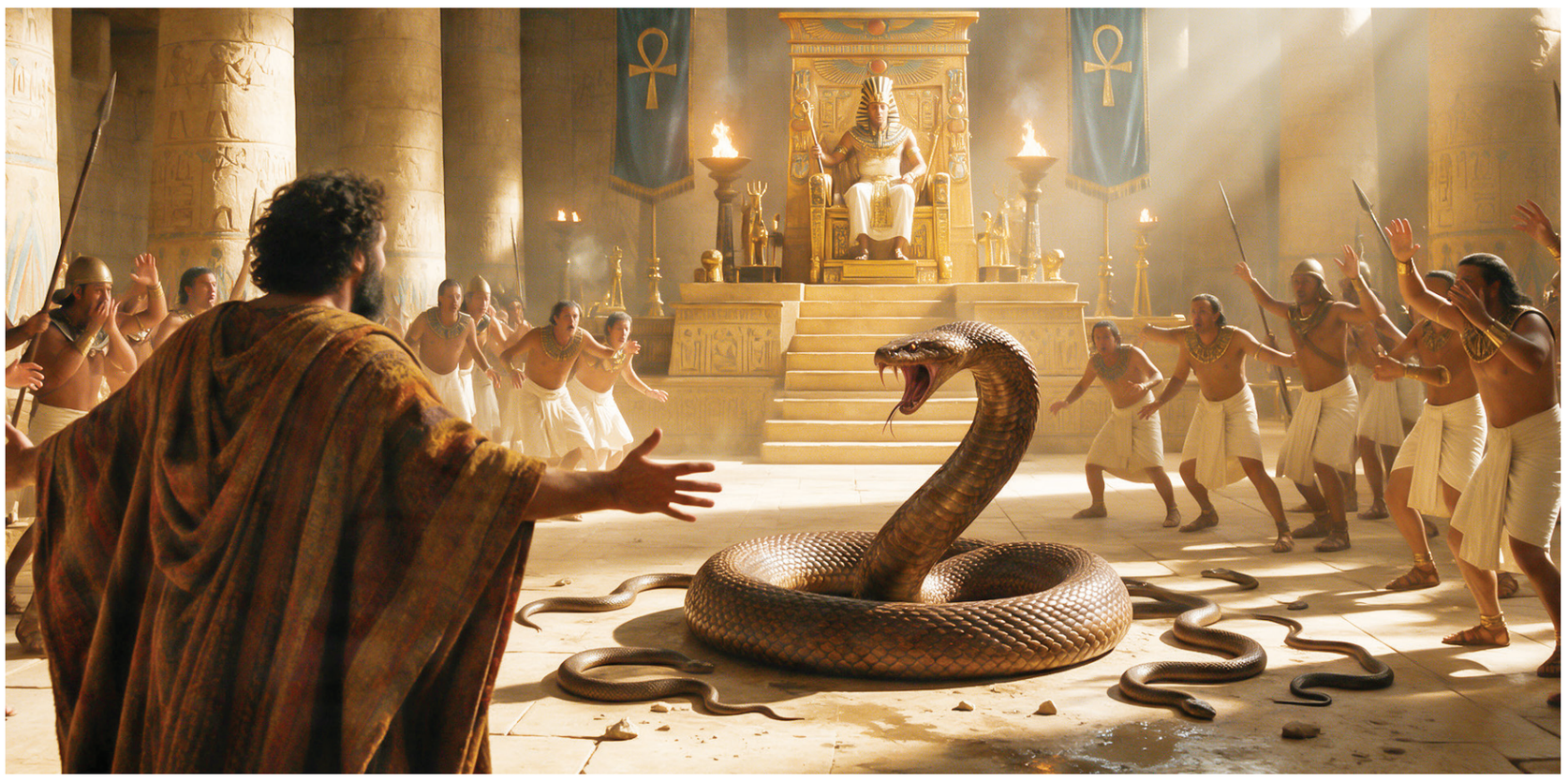
**■ وهل توجد أسباب أخرى لاستبعاد**

نتائج الدراسة ترجيحية وقابلة للمراجعة فى ضوء ما قد يظهر من أدلة وشواهد جديدة




كتابى «موسى عليه السلام.. وخروج بنى إسرائيل من مصر» لا ينطلق من أى رؤية متعصبة ولا يتبنى توجهات تستهدف تشويه الحضارة المصرية القديمة

# فتنة فرعون موسى



## هل نستطيع القول إن لغز فرعون موسى قد حُسم لصالح رمسيس الثانى؟

ـ لا يمكن القول إن القضية قد حُسمت بصورة قطعية. ما توصلت إليه هو أن رمسيس الثانى يمثل المرشح الأقرب تاريخيًا وأثريًا وفقًا لمجموعة الشواهد التى تناولتها، لكن هويّة فرعون موسى تظل محل بحث ودراسة، فى ظل عدم وجود دليل أثرى مباشر يحسمها نهائيًا.



**تحتمس الثالث غير مدة الحكم؟**

– نعم، هناك العامل الجغرافى؛ إذ كان مقر حكم تحتمس الثالث فى طيبة بصعيد مصر، بينما تشير المعطيات التى أتناولها إلى أن أحداث قصة موسى ارتبطت بشرق الدلتا، وبخاصة منطقة بر رعمسيس، التى لم تكن مقر حكم تحتمس الثالث.

**■ ما الذى يجعل رمسيس الثانى المرشح الأقوى ليكون فرعون موسى؟**

– هناك مجموعة من الشواهد؛ أولها طول فترة حكمه التى بلغت ٦٦ عامًا، وهى مدة تسمح باحتواء الأحداث المرتبطة بحياة موسى منذ نشأته فى القصر وحتى عودته لمواجهة فرعون.

والثانى اتخاذه شرق الدلتا مقرًا رئيسيًا للحكم، والثالث المشروعات العمرانية الضخمة التى شهدها عصره، والرابع مظاهر التأليه الشخصى التى ارتبطت به، إلى جانب الشواهد الجغرافية المتعلقة بمسار الأحداث.

**■ ما التسلسل الزمنى لحياة رمسيس الثانى الذى تعتمد عليه فى ترجيحك؟**

– تولى رمسيس الثانى العرش فى سن العشرين تقريبًا، واستمر حكمه ٦٦ عامًا، وتوفى عن عمر ناهز ٨٦ عامًا. وتسمح هذه الفترة الطويلة بافتراض معاصرته لموسى خلال مراحل متعددة من حياته، بدءًا من نشأته فى القصر الملكى وحتى عودته لمواجهة فرعون.

**■ تستشهد بقوله تعالى «قال ألم نربِّك فينا وليدًا ولبثت فينا من عمرك سنين»، فما دلالة الآية بالنسبة لفرضيتك؟**

– الآية الواردة فى سورة الشعراء، الآية ١٨، تشير إلى أن الفرعون الذى واجهه موسى عند عودته ذكّره بأنه تربّى فى قصره منذ طفولته وعاش فيه سنوات من عمره. وأرى أن ذلك يدعم فرضية أن الفرعون الذى نشأ موسى فى قصره هو نفسه الذى واجهه بعد عودته من مدين.

**■ لكن رمسيس الثانى كان متقدمًا فى العمر فى أواخر حكمه.. فهل كان يستطيع قيادة الجيوش وخوض المعارك؟**

– التقدم فى العمر لا يمثل بالضرورة عائقًا أمام القدرة على القيادة وخوض المعارك، وهناك نماذج تاريخية لقادة شاركوا فى معارك كبرى بعد تجاوزهم الثمانين عامًا، من بينهم الصحابى عمار بن ياسر، ويوسف بن تاشفين، والقائد غالب الناصرى.

**■ أين عاش بنو إسرائيل فى مصر وفقًا للدراسة التى قدمتها؟**

– عاش بنو إسرائيل فى منطقة شرق الدلتا، حيث كانت هناك مناطق زراعية وتجارية ومجارٍ مائية، واعتمدوا فى معيشتهم على الزراعة والتجارة، قبل أن يتعرضوا للتسخير فى أعمال البناء والمشروعات الملكية.

**■ كيف تفسّر تحول بنى إسرائيل من ممارسة الزراعة والتجارة إلى العمل بالسخرة؟**

– استغل فرعون وجودهم بالقرب من مناطق المشروعات الملكية، وجرى تسخيرهم فى أعمال البناء خلال عصر الدولة الحديثة، وتحديدًا فى عهد رمسيس الثانى، وهو ما انعكس سلبًا على حياتهم وأعمالهم الزراعية.

**■ ما أبرز المشروعات التى ترجح مشاركة بنى إسرائيل فى بنائها؟**

– من أبرزها مدينة بر رعمسيس، التى كانت العاصمة الملكية فى عهد رمسيس الثانى، ومدينة بر آتوم أو فيثوم فى نطاق غرب محافظة الإسماعيلية، إلى جانب مدينة إيون فى منطقة المطرية حاليًا.

**■ ما الدليل الذى تستند إليه فى الربط بين بنى إسرائيل وتشييد هذه المدن؟**

– تستند الدراسة إلى ما ورد فى سفر الخروج، الإصحاح الأول، الآية ١١: «فأقاموا عليهم رؤساء تسخير لكى يذلوهم بأثقالهم. فبنوا لفرعون مدينتى مخازن: فيثوم ورعمسيس».

ويتفق ذكر هاتين المدينتين مع المشروعات العمرانية الكبرى التى شهدها عهد رمسيس الثانى، ومع اتخاذه بر رعمسيس مقرًا رئيسيًا للحكم.

**■ ما أهمية مدينة فيثوم فى هذه الفرضية؟**

– تذكرها التوراة باعتبارها إحدى مدينتى المخازن اللتين كُلِّف بنو إسرائيل ببنائهما. وتُعرف أيضًا باسم بر آتوم، وتقع فى نطاق غرب محافظة الإسماعيلية، وكانت من المدن الحصينة التى أُنشئت كمخازن استراتيجية.

**■ أشرت أيضًا إلى مدينة إيون فى المطرية، فما علاقتها بعصر رمسيس الثانى؟**

– كشفت أعمال الحفائر الأثرية فى منطقة المطرية عن قصر احتفالات كبير يعود إلى عهد رمسيس الثانى، إلى جانب منشآت ضخمة تعكس أهمية المنطقة خلال تلك الحقبة، وهو ما يرتبط بالمشروعات العمرانية التى شهدها عصره.

**■ أين ترجح أن تكون أسرة موسى، عليه السلام، قد عاشت؟**

– أرجح أنها كانت تعيش فى منطقة أواريس، المعروفة حاليًا بتل الضبعة، بالقرب من بر رعمسيس فى منطقة قنتير، حيث تفصل بين الموقعين مسافة تتراوح بين كيلومترين وثلاثة كيلومترات.

**■وكيف توصلت إلى هذا الترجيح؟**

– اعتمدت على الطبيعة الجغرافية للمنطقة، واتجاه حركة المياه فى الفرع البيلوزى لنهر النيل، إلى جانب الرواية المتعلقة بإلقاء موسى فى اليم وتتبع شقيقته التابوت سيرًا على الأقدام.

**■ كيف تفسر انتقال التابوت الذى وُضع فيه موسى من مكان إلقائه إلى قصر فرعون؟**

– كان الفرع البيلوزى لنهر النيل يتدفق من الجنوب إلى الشمال، وكان موقعا أواريس وبر رعمسيس على ضفافه مباشرة. ومن الممكن، وفقًا لهذا التصور الجغرافى، أن يحمل التيار المائى التابوت شمالًا حتى منطقة القصر الملكى فى قنتير.

**■وما دلالة قدرة شقيقة موسى على تتبع التابوت سيرًا على الأقدام؟**

– أرى أن هذه الجزئية ترجح أن مسكن أسرة موسى كان قريبًا من قصر فرعون، لأن شقيقته تمكنت من تتبع التابوت أثناء حركته فى المجرى المائى، وهو ما يتفق مع قرب أواريس من بر رعمسيس.

**■ هل توجد شواهد أثرية على وجود قصر ملكى لرمسيس الثانى فى الموقع الذى تشير إليه؟**

– كشفت حفائر عالم الآثار الألمانى «إدجار بوش» عن أطلال القصر العظيم لرمسيس الثانى فى منطقة قنتير، وهو الموقع الذى تربطه الدراسة برواية وصول تابوت موسى إلى القصر الملكى.

**■ استندت إلى قوله تعالى «أليس لى ملك مصر وهذه الأنهار تجرى من تحتى».. فكيف توظف هذه الآية فى تحديد موقع الأحداث؟**

– الآية الواردة فى سورة الزخرف، رقم ٥١، تستخدم كلمة «الأنهار» بصيغة الجمع، وهو ما يتفق مع الطبيعة الجغرافية لمنطقة الدلتا، حيث كانت تتفرع المجارى المائية وأفرع النيل، بخلاف صعيد مصر الذى يجرى فيه النيل كمجرى رئيسى واحد.

**■ وهل تعتبر هذه الآية شاهدًا على أن مقر حكم فرعون موسى كان فى شرق الدلتا؟**

– أعتبرها أحد الشواهد الجغرافية التى تدعم هذا الترجيح، خاصة مع اتخاذ رمسيس الثانى مدينة بر رعمسيس فى شرق الدلتا مقرًا رئيسيًا لحكمه، وارتباط أحداث القصة بهذه المنطقة وفقًا للمعطيات التى تتناولها الدراسة.

**■ هناك جدل حول ما إذا كانت كلمة «فرعون» اسمًا لشخص بعينه أم لقبًا ملكيًا.. فما رأيك؟**

– فرعون لقب ملكى وليس اسمًا شخصيًا، وهو مشتق من المصطلح المصرى القديم «بر عا»، الذى يعنى «البيت العظيم»، وكان يُستخدم فى الدولتين القديمة والوسطى للإشارة إلى القصر الملكى.

**■ متى بدأ استخدام هذا المصطلح للإشارة إلى الملك نفسه؟**

– تطور استخدام المصطلح خلال عصر الدولة الحديثة، وتحديدًا منذ الأسرة الثامنة عشرة فى عهد تحتمس الثالث، ليصبح لقبًا يُطلق على الملك ذاته بدلًا من اقتصار دلالته على القصر الملكى.

**■ البعض يستشهد بوجود كلمة فرعون داخل الخرطوش الملكى باعتبارها اسمًا شخصيًا.. كيف ترد؟**

– ظهور هذا اللقب داخل الخرطوش الملكى لم يحدث إلا فى فترة متأخرة جدًا، خلال العصر البطلمى، وتحديدًا فى عهد بطليموس الثانى عشر، ولا يعنى ذلك أن المصطلح كان فى الأصل اسمًا لشخص بعينه.

**■ وما دلالة حمل الملكة كليوباترا الثالثة لقب «برعات»؟**

– إضافة تاء التأنيث إلى اللقب فى اللغة المصرية القديمة توضح أنه صفة وظيفية ترتبط بمن يجلس على العرش، وليس اسمًا شخصيًا. وقد حملت كليوباترا الثالثة لقب «برعات»، وهو ما يدعم هذا التفسير.

**■ تؤكد أن اسم موسى، عليه السلام، مصرى خالص.. فما الأساس اللغوى الذى استندت إليه؟**

– استندت إلى تتبع الاسم فى النصوص القبطية، حيث ورد بصيغة «موسيس»، وإلى التحليل اللغوى لمكوناته، والذى يربطه بمفردات مصرية قديمة.

**■ وما معنى اسم موسى وفقًا لهذا التحليل؟**

– يتكون الاسم، وفقًا للتحليل الذى أطرحه، من مقطعين: «مو» بمعنى الماء، و«سا» بمعنى الابن أو الحماية، ليكون المعنى الأرجح «ابن الماء» أو «الذى حمته المياه»، وهو ما يتوافق مع رواية انتشاله من اليم.

**■ هل توجد أسماء مصرية قديمة تشترك مع اسم موسى فى الأصل اللغوى؟**

– نعم، هناك اسم «ميسى» فى اللغة المصرية القديمة بمعنى «وليد»، وكان يدخل فى تكوين أسماء مرتبطة بالمعبودات، مثل رمسيس وتحتمس.

**■ ولماذا كان المصرى القديم يقدم اسم المعبود على اسم الابن فى تركيب الأسماء؟**

– كان ذلك من باب التبجيل والتعظيم للمعبود أو العنصر المقدس. وكانت مياه النيل تمثل مصدرًا للبركة والقداسة فى الوعى المصرى القديم، وهو ما يرتبط بالتحليل الذى أطرحه لمعنى اسم موسى.

**■ هل يمكن الاستدلال على أن فرعون موسى لم يكن لديه أبناء من رغبة زوجته فى اتخاذ موسى ولدًا؟**

– لا، القرآن الكريم لم يذكر ما إذا كان فرعون له أبناء أم لا، وعدم إنجاب إحدى الزوجات لا يعنى بالضرورة أن فرعون كان عاجزًا عن الإنجاب، خاصة أن الملوك كانت لديهم زوجات متعددات.

**■ كيف تفسر قول زوجة فرعون «قُرّة عين لى ولك لا تقتلوه عسى أن ينفعنا أو نتخذه ولدًا»؟**

– رغبة زوجة فرعون فى اتخاذ موسى ولدًا لا تعنى بالضرورة أن فرعون لم يكن لديه أبناء. ويجب فهم هذه الرغبة فى ضوء ما ورد فى الرواية القرآنية، ومن بينها قول الله تعالى لموسى: «وألقيت عليك محبة منى».

**■ تعتبر تأليه رمسيس الثانى لنفسه أحد أبرز الأدلة التى تستند إليها.. فما وجه الارتباط بين ذلك وفرعون موسى؟**

– تصف الرواية القرآنية فرعون موسى بأنه بلغ درجة كبيرة من التجبر والاستبداد وادّعاء الألوهية، وهو ما يظهر فى قوله تعالى: «أنا ربكم الأعلى»، وقوله: «يا أيها الملأ ما علمت لكم من إله غيرى».

ويعد رمسيس الثانى أبرز ملوك الدولة الحديثة الذين ظهرت لديهم مظاهر واسعة للتأليه الشخصى، ولذلك أعتبر هذا الجانب أحد الشواهد التى تدعم ترجيح هويته.

**■ ما الشواهد الأثرية التى تعتمد عليها لإثبات التأليه الشخصى لرمسيس الثانى؟**

– من أبرزها معبد أبوسمبل، حيث يظهر رمسيس الثانى رابعًا إلى جانب ثالوث آلهة الدولة العظمى، آمون رع، ورع حور أختى، وبتاح، وهو ما يعكس المكانة الإلهية التى منحها لنفسه.

**■ وما دلالة النقوش التى تصور رمسيس الثانى وهو يقدم القرابين لنفسه؟**

– توجد نقوش داخل معبد أبوسمبل تصور رمسيس الثانى وهو يقدم القرابين لنفسه باعتباره إلهًا جالسًا على العرش، وهى من الشواهد التى أستند إليها فى الحديث عن مظاهر التأليه الشخصى للملك.

**■ أشرت إلى طقوس «غنمت أتن».. فما المقصود بها؟**

– هى طقوس ترتبط بالاتحاد بأشعة الشمس لبعث الحياة الإلهية فى تمثال الملك، وأعتبرها من الشواهد المرتبطة بمظاهر التأليه الشخصى لرمسيس.

**■ كيف حددت المسارات التى كان يمكن أن يسلكها موسى، عليه السلام، عند هروبه من مصر إلى مدين؟**

– تناولت فى الدراسة أربعة مسارات رئيسية كانت متاحة للانتقال من مصر إلى سيناء؛ وهى الطريق الحربى الشمالى، والطريقان التجاريان الشمالى والجنوبى، والطريق الجنوبى المؤدى إلى أرض مدين.

**■ لماذا استبعدت الطريق الحربى الشمالى؟**

– لأن هذا الطريق كان مؤمّنًا بإحدى عشرة قلعة عسكرية، وهو ما يجعل المرور من خلاله مستحيلًا من الناحية الأمنية بالنسبة لشخص هارب من بطش فرعون.

**■ وما سبب استبعاد الطريقين التجاريين الشمالى والجنوبى؟**

– لأنهما كانا مخصصين لمرور القوافل الكبرى، ولا يمكن لفرد أن يجتازهما منفردًا دون التعرض لخطر الهلاك عطشًا.

**■ ما الطريق الذى ترجح أن موسى سلكه فى رحلته إلى مدين؟**

– أرجح الطريق الجنوبى المؤدى إلى أرض مدين، بعد استبعاد المسارات الأخرى استنادًا إلى الظروف الأمنية والجغرافية المرتبطة بكل طريق.

**■ هناك خلاف حول الموقع الجغرافى لأرض مدين.. فأين تضعها وفقًا لدراستك؟**

– أرجح تصورًا جغرافيًا يعتبر أن أرض مدين كانت تمتد على هيئة حرف U مقلوب، بحيث يقع ثقلها الرئيسى شرق خليج العقبة، ثم تلتف شمالًا حول رأس الخليج لتمتد نحو جانبه الغربى، وهو ما يفسر وجود قبائل مدينية فى تلك المنطقة.

**■ وأين ترجّح موقع «ماء مدين» الذى وصل إليه موسى؟**

– أرى أن موقع «عين الحضرة» فى سيناء يتوافق مع الموضع الذى تذكره الرواية باعتباره «ماء مدين»، وفقًا للتصور الجغرافى الذى أطرحه لامتداد أرض مدين.

**■ كيف تتصور بداية رحلة خروج بنى إسرائيل من مصر؟**

– أرجح أن رحلة الخروج بدأت من منطقة فاقوس بمحافظة الشرقية، ثم اتجهت جنوبًا إلى وادى الطميلات لمسافة تبلغ نحو ٢٦ كيلومترًا.

**■ هل خرج بنو إسرائيل من مصر بإرادتهم أم طردوا منها؟**

– بنو إسرائيل لم يُطردوا من مصر كما يشيع البعض، وإنما خرجوا برغبتهم استجابة لطلب نبى الله موسى.

**■ لماذا تستبعد أن يكون عبور بنى إسرائيل وغرق فرعون قد حدثا فى البحر الأحمر؟**

– لأن الحسابات الزمنية والجغرافية لا تتفق مع هذا التصور؛ إذ لا يمكن لجمع يضم نساءً وأطفالًا أن يقطع المسافة بين فاقوس بمحافظة الشرقية والبحر الأحمر خلال إحدى عشرة ساعة فقط، وهى المدة التى أتناولها لرحلة الخروج ليلًا.

**■ إذا لم يقع الغرق فى البحر الأحمر، فأين ترجح أنه حدث؟**

– أرجح أن الغرق وقع فى بحيرة قديمة اندثرت، كانت تقع فى نطاق وادى الطميلات، فى المنطقة التى تمر بها ترعة الإسماعيلية حاليًا.

**■ ما أبعاد البحيرة التى ترجح وقوع حادث الغرق فيها؟**

– يبلغ طول البحيرة القديمة، وفقًا للدراسة، نحو ١٨ كيلومترًا، بينما يتراوح عرضها عند نقطة العبور المرجحة بين ٤٠٠ و٤٥٠ مترًا.

**■ ما المعطيات التى اعتمدت عليها للوصول إلى هذا الموقع؟**

– اعتمدت على دراسة الجغرافيا القديمة للمنطقة، ومسارات الحركة بين شرق الدلتا وسيناء، والمسافة التى يمكن قطعها خلال المدة الزمنية المرتبطة بالخروج ليلًا، إلى جانب طبيعة التجمع البشرى الذى كان يضم نساءً وأطفالًا، وهو ما يجعل موقع البحيرة القديمة فى وادى الطميلات أقرب إلى التصور الذى أطرحه.

**■ رغم كل هذه الشواهد، هل لديك نص أثرى واحد يذكر أن رمسيس الثانى هو فرعون موسى؟**

– لا يوجد نص أثرى أو تاريخى مباشر ينص صراحة على أن رمسيس الثانى هو فرعون موسى، كما لا توجد أدلة أثرية مؤكدة تحسم هذه الهوية بصورة نهائية. لكن مجموعة الشواهد التاريخية والجغرافية والزمنية التى عرضتها تجعل رمسيس الثانى، فى تقديرى، المرشح الأقرب.

**■ هل تعتقد أن المشروعات العمرانية وتأليه الملك وطول فترة حكمه تكفى وحدها للجزم بأنه فرعون موسى؟**

– هذه الشواهد لا تسمح بالجزم النهائى، لكنها تشكل مجتمعة أساسًا للترجيح. فطول فترة حكم رمسيس الثانى، واتخاذه شرق الدلتا مقرًا للحكم، والمشروعات العمرانية التى ارتبطت بعصره، ومظاهر التأليه الشخصى، كلها عوامل تجعل فرضية كونه فرعون موسى أكثر احتمالًا من غيرها فى إطار الدراسة.

**■ هل يمكن أن تكشف الاكتشافات الأثرية الجديدة عن معلومات تغير نتائج الكتاب؟**

– نعم، البحث الأثرى مستمر، وقد تظهر أدلة وشواهد جديدة تقدم المزيد من المعلومات حول القضية، ولذلك فإن النتائج المطروحة قابلة للمراجعة وليست نهائية.

ما توصلت إليه هو أن رمسيس الثانى يمثل المرشح الأقرب تاريخيًا وأثريًا وفقًا لمجموعة الشواهد



لا يوجد حتى الآن دليل أثرى أو تاريخى مباشر ينص صراحة على هوية فرعون موسى

البحث الأثرى مستمر.. وقد تظهر أدلة جديدة تقدم مزيدًا من المعلومات حول الفرعون المقصود

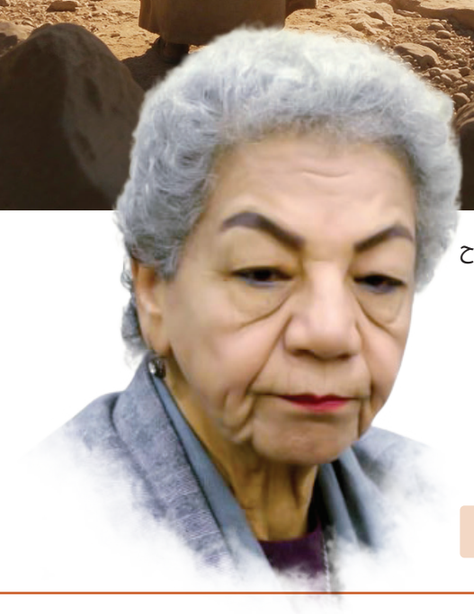
فتنة فرعون موسى



# تلفيق أثرى

عاصفة غاضبة أثارتها الروائية سلوى بكر، خلال مناقشة كتاب الدكتور ممدوح الدماطى «موسى عليه السلام.. وخروج بنى إسرائيل من مصر»، فى ندوة بنقابة الصحفيين، الخميس الماضى 19 نوفمبر.

ووصفت سلوى بكر، فى حوار مع «حرف»، ما يروج له « الدماطى» فى كتابه حول أن رمسيس الثانى هو «فرعون الخروج»، بأنه «تلفيق أثرى»، معتبرة أنه يخدم أهداف تل أبيب، وترويجها لمقولة وأكذوبة «إسرائيل من النيل إلى الفرات»، إلى جانب خدمته لأهداف جماعة «الإخوان» وغيرها من التيارات المتطرفة تجاه الحضارة المصرية بصفة عامة، وخاصة القديمة.



نضال ممدوح

# سلوى بكر: القول بأن رمسيس الثانى هو فرعون الخروج يخدم إسرائيل!

**■ ما الذى حدث فى ندوة مناقشة كتاب «موسى عليه السلام وخروج بنى إسرائيل من مصر» للدكتور ممدوح الدماطى؟**

– دُعيت إلى حضور هذه الندوة، مع العلم أننى لست متخصصة فى علم الآثار. كان الدكتور ممدوح الدماطى قد أصدر كتابًا يذهب فيه إلى أن «فرعون الخروج هو رمسيس الثانى». ووفقًا لقراءاتى، رغم أننى غير متخصصة فى علم الآثار، لا يوجد دليل أثرى يُعتد به يتعلق بهذا الموضوع. رد على هذا الكتاب عدد من علماء الآثار المتخصصين، وفندوا مقولة «الدماطى». لكننى كنت من بين الحضور، وطرحت مجموعة من الأفكار المتعلقة بهذا الكتاب.

**■ وما وجه اعتراضك؟**

– أولًا: لماذا رمسيس الثانى على وجه التحديد؟ فهو أعظم ملوك مصر القديمة، ومن أكثرهم شهرة، وله آثار كثيرة وتاريخ عظيم، ويُعد جزءًا رئيسيًا من التاريخ المصرى. فلماذا يقع الاختيار عليه ليكون فرعون الخروج الذى قُتل غرقًا فى البحر؟!

هذا الاختيار ليس مصادفة، وإنما المقصود به التقليل من شأن الحضارة المصرية القديمة، ودحض كل ما قدمته من شواهد تاريخية ومنجزات حضارية جعلتها أعظم حضارات التاريخ.

لماذا يصدر هذا الكتاب الآن، بعد أن أنشأت مصر أعظم متحف للآثار المصرية، وهو المتحف الوحيد فى العالم المخصص لحضارة واحدة، هى الحضارة المصرية القديمة؟ هذه تساؤلات أظن أنها مشروعة.

الأكثر من ذلك، أننا إذا تتبعنا هذه المقولة ومددنا الخط على استقامته، فسننتهى إلى ما تردده إسرائيل وتروج له من أن لها حقًا فى الأراضى المصرية، فضلًا عن استمرار رفعها شعار «من النيل إلى الفرات»، مستندة فى ذلك إلى مجموعة من الأكاذيب التوراتية التى يجب دحضها.

كذلك، من خلال قراءاتى فى الحضارة المصرية القديمة، وجدت أن هناك عددًا من الكتب التى دحضت هذه المقولة، حتى قبل أن يتصدى لها علماء الآثار المصريون.

على سبيل المثال، هناك كتاب «مصر وكنعان وإسرائيل» لـ«ريدفورد»، عالم الآثار الأمريكى، الذى يفند المزاعم الإسرائيلية من خلال كتابه.

لذلك كله، وقفت وقلت للدكتور الدماطى وقلت له: «ما طرحته علينا إنما هو تلفيق أثرى لا يجوز، وهو أمر بالغ الخطورة. وأنا أقترح عليك، لأنك رجل واسع الخيال، أن تؤلف روايات مثلى، وأن تكف عن الكتابة فى الآثار المصرية والتاريخ المصرى القديم».

**■ وماذا عن مناقشى الكتاب خاصة أنهم من علماء الآثار؟**

– تصدوا لأفكاره ودحضوها، من بينهم الدكتور خالد سعد، المتخصص فى آثار ما قبل التاريخ. كانت ندوة عاصفة، لكن الكاتب الصحفى إيهاب الحضرى أدارها باقتدار، وتمكن من إدارة مناقشة شديدة الشائكية، أثارت غضب جميع علماء الآثار الحاضرين، كما أثارت غضبى أنا أيضًا.

**■ شهدت الفترة السابقة على صدور كتاب الدماطى نقاشات وخلافات كثيرة حول هذه القضية، لكن يبقى السؤال: لماذا رمسيس الثانى تحديدًا؟ وإلى أين يريد أصحاب هذه الطروحات الوصول؟**

– خطورة هذا الأمر، وما جاء فى كتاب الدماطى، أنه يأتى فى سياق محاولة جماعة «الإخوان» وكثير من التيارات الإسلامية المضللة، التركيز على الثقافة المصرية عمومًا، والتغلغل فيها، وتشويه الحضارة المصرية القديمة، والسعى إلى لىّ عنق هذه الحضارة وتوجيهها لخدمة خطاباتهم السياسية. هذه هى الخطورة، ولذلك يجب التصدى لهذه المحاولات طوال الوقت.

هؤلاء يعملون على عشرات التفاصيل، فعلى سبيل المثال، رواية «أوراق شمعون المصرى» للكاتب أسامة الشاذلى، تروج للفكرة نفسها، فكرة أن اليهود كانوا فى مصر، وفرعون خرج وراءهم ليطردهم، لذا روج لها «الإخوان» ترويجًا هائلًا.

علينا أن نفكر فى النتائج المترتبة على هذه المقولات، خاصةً فى ظل وجود أجيال جديدة لا تقرأ ولا تتمتع بالمعرفة التاريخية. إنهم يلعبون أدوارًا خطيرة فى الثقافة والحضارة المصرية القديمة.

**■ هل تعتقدين أن الأمر جزء من سيناريو مُعد سلفًا؟**

– بالطبع. لماذا يُطرح هذا الكلام الآن، ولم يُطرح قبل ١٠ سنوات؟ «الدماطى» شغل منصب وزير الآثار فى عهد «الإخوان». لماذا يأتى كتابه هذا بعد إنشاء المتحف المصرى الكبير؟ هذا الموضوع قُتل بحثًا، وتصدى له علماء المصريات، سواء المصريون أو الغربيون، ودحضوا كل هذه المقولات التوراتية. فلماذا يُعاد طرحها الآن، بعدما أنشأنا المتحف الكبير، وبدأت السياحة تنتعش، وأصبح لدينا أعظم متحف فى العالم؟

دعينى أذكرك بما حدث عندما كانت السياحة نشطة، حينها وقعت عملية الأقصر عام ١٩٩٧. كلما بدأت الأمور تتحسن قليلًا، ظهرت مثل هذه الأحداث. ولذا يجب التصدى لكل هذه المحاولات.

ما دفعنى إلى التصدى لهذا الأمر أن عددًا من علماء الآثار، ومن بينهم بعض تلاميذ «الدماطى» نفسه، وكانوا حاضرين، لكنهم لم يتمكنوا من الدخول فى نقاش مباشر معه. وعندما واجهته أنا، بدأوا هم أيضًا فى الرد عليه، بعدما وجدوا أننى فتحت باب المواجهة.

أريد أن أؤكد أن العدو الرئيسى لمصر الآن هو الصهيونية العالمية، التى تأتينا من كل حدب وصوب، وتتخذ ١٠٠٠ وجه ووجه. قد تبدو بعض الأمور وكأنها لا علاقة لها بهذا العداء، لكنها فى جوهرها وفى صلبها ترتبط بمواجهة الصهيونية العالمية. هذا ما يحدث.

**■ هل يمكن ربط ذلك أيضًا بالمشروع الذى يستهدف المنطقة العربية القائم على صعود تيارات «الإسلام السياسى» واستيلائها على الحكم فى المنطقة؟**

– انظرى إلى ما حدث فى سوريا، فقد استولت هذه التيارات على الحكم. أليست هذه التفاصيل كلها تخدم فى النهاية تلك المشروعات؟ قد تبدو بعض التفاصيل بعيدة عن هذه المشروعات، لكنها فى صلبها.

**■ لكنّ هناك رأيًا منتشرًا يرى أن الإخوان انتهوا وغادروا المشهد، وأن ربط كل شىء بهم يمثل محاولة لخلق شماعة نعلق عليها الأخطاء.. ما تعليقك؟**

– لا، المسألة ليست خلق شماعة نعلق عليها الأخطاء. السؤال الحقيقى هو: قد واجهنا «الإخوان» أمنيًا، ولكن هل واجهناهم فكريًا وثقافيًا؟ هذا هو السؤال الآن، لأن تأثيرهم الثقافى والقيمى فى المجتمع لا تخطئه عين، ويجب أن ننتبه إليه، فهو الأخطر والأهم.

## ما أكثر ما أثار غضبك فى كتاب الدماطى والمناقشة التى دارت حوله؟

– المنهج التلفيقى الذى يسعى إلى ذر الرماد فى العيون. فالآثار علم يبحث فى الوقائع والحوادث التاريخية من خلال الأدلة الثابتة. إنه علم يقوم على الإثبات، فإذا عثرنا على ورقة بردى تحمل اسم رمسيس الثانى، أو اكتشفنا معبدًا أو أثرًا ماديًا، فإننا نستند إلى هذه الشواهد فى دراستنا.



**■ لكن هل يمتلك علم الآثار دليلًا ثابتًا على وجود شخصية تسمى «فرعون موسى»؟ - الإجابة لا، حتى الآن. كذلك، لا يجوز تفسير الوقائع التاريخية الأثرية استنادًا إلى «الميثولوجيا»، و«الميثولوجيا الدينية» على وجه التحديد، لأن الدين عقيدة.**

عندما وردت قصة موسى وفرعون فى القرآن الكريم، كان فحواها تقديم العبرة من مصير من يتجبر ويطغى، وأن مصيره سيكون الهلاك، لكنها لم ترد باعتبارها وقائع تاريخية. وهذا هو الفارق بين التاريخ و«الميثولوجيا».

ألم يكن من الممكن أن يسمى الله عز وجل «فرعون الخروج»، ويقول إنه «رمسيس الثانى»؟ كان من الممكن أن يسميه، كما سمى شخصيات وأشياء أخرى، لكنه لم يفعل، لأن القصة ليست نصًا تاريخيًا، وإنما تقدم لنا عبرة، وهذا أمر مرتبط بالعقيدة وليس بعلم التاريخ. وعندما نُلفق الوقائع التاريخية وفقًا لـ«الميثولوجيا»، فإننا ندخل فى منطقة الضلال العلمى.

**■ كيف ترين خطورة أن يُبنى التاريخ والتأريخ من منظور العقيدة؟**

– الأمر خطير جدًا، لأن كل دين، وفقًا لهذا المنطق، سيفسر التاريخ من منظوره الخاص، وعندها ستضيع الحقيقة. وسيصبح لدينا عشرات التفسيرات للوقائع التاريخية، تستند إلى أسس غير علمية.

العلم معنى بالإثبات، والإثبات يقوم على الدلائل المادية. فالعلم، مثل الطب والجغرافيا وسائر العلوم، يعتمد على المنطق العام للأشياء والأدلة الثابتة. وعندما يغيب المنطق وتغيب الأدلة، فإننا لا نكون أمام علم، وإنما أمام شىء آخر.

**■ هل يعنى ذلك أن الدكتور الدماطى يخالف منهجه العلمى، رغم الدرجات العلمية التى حصل عليها؟**

– لا أستطيع الإجابة عن هذا السؤال، والأفضل أن يجيب عنه المتخصصون. أتمنى أن تَلتقى الدكتور خالد سعد، وتُجرى معه حوارًا مطولًا، فهو موسوعة فى الحضارة المصرية، ويمكنه أن يحيطك بعشرات التفاصيل المتعلقة بهذا الأمر.

**■ كيف يمكن التصدى لمثل هذه المحاولات فى رأيك؟**

– أقترح أن تخصص جريدة متميزة مثل «الدستور» أو «حرف» صفحة بعنوان «الحضارة المصرية»، تستضيف فى كل عدد متخصصًا من علماء الآثار والمصريين القدماء، ليتحدث عن حضارتنا العريقة. الحضارة المصرية حضارة عظيمة، وقد نشأ فى العالم كله علم المصريات بفضلها. فلماذا لا نوليها هذا الاهتمام؟ لدينا قحط معرفى يتعلق بالحضارة المصرية، وهذه الصفحة ستكون خدمة مهمة، وشكلًا من أشكال التصدى للأفكار الخاطئة التى قد تأتى لأغراض لا نعلمها جميعًا.

**■ كيف تنظرين إلى توظيف التاريخ المصرى القديم فى النقاشات المعاصرة حول الهوية الوطنية؟**

– هذا موضوع كبير، ويحتاج إلى ملف مستقل. أحد الأدوار الرئيسية للصهيونية فى مصر هو تغيير ملامح الهوية الوطنية، وهى ملامح قائمة منذ آلاف السنين.

أولًا، ما الهوية؟ الهوية هى أسلوب الحياة. ما نأكله، وما نرتديه، والطريقة التى نتحدث بها ونمزح ونضحك من خلالها. هذا الأسلوب هو ما يجعل الجماعة البشرية فى منطقة ما تتميز بخصائص معينة.

إذن، نحن جماعة بشرية أسست مصر منذ فجر التاريخ حضارة متجذرة، ولها خصائصها التى يجرى التلاعب بها بقوة وبأشكال شديدة الخبث. وعلينا أن نتصدى لذلك.

**■ ما رأيك فيما قالته الدكتورة لميس جابر عن أحمد عرابى؟**

– التاريخ المصرى منذ بدايته ملىء بمحاولات الاحتجاج والرفض، وما قام به أحمد عرابى يمثل جزءًا من هذا التاريخ فى لحظة معينة، وهو ثابت بالأدلة التاريخية والوثائق. فكيف تأتى لميس جابر لتهدم هذا التاريخ؟!

بل إن هناك اتهامات لـ«عرابى» بأنه كان سببًا فى الاحتلال الإنجليزى، وهذه مقولات يجرى ترديدها، ويتبناها أصحاب توجهات معينة. والخطر هنا أن يصبح لدينا أشخاص يتبنون مثل هذه الأفكار.

الفكرة الأساسية هى هدم جميع رموزنا القومية. فمثلًا، يُهاجم جمال عبدالناصر، ويقال إن مرحلته كانت سيئة وإنها جلبت لنا النكسة، وتتكرر هذه النغمة باستمرار.

وكذلك محمد على، الذى أسهم فى نهضة مصر، صحيح أنه لم يكن مصريًا، لكنه أحدث نقلة فى مسار الحداثة المصرية. ومع ذلك، تتواصل محاولات هدم فترة حكمه.

وفى المقابل، لا نجد الاهتمام نفسه بمناقشة عهود توفيق أو الملك فؤاد أو السلطان حسين، أو الحديث عن الدولة العثمانية وما فعلته فى مصر.

هناك أسطوانة دائمة يجرى تكرارها، مفادها أن مصر قبل عام ١٩٥٢ كانت أفضل حالًا، وأن الطباخ كان إيطاليًا والخادم فرنسيًا، بينما كان الشعب المصرى يعيش فى فقر مدقع.

يقال إن الفلاح كان يرتدى جلبابًا أزرق، وكان يضع حذاءه تحت إبطه عندما يذهب إلى المدينة، ثم يرتديه عند وصوله إليها، بينما يسير حافيًا فى الطريق.

أنا عاصرت هذه الفترة ورأيت ذلك بنفسى. فلماذا هذا الهجوم على الفترتين؟ لأن هناك مشروعًا لا يريد لمصر أن تتقدم. فهو مشروع متكامل لهدمها.

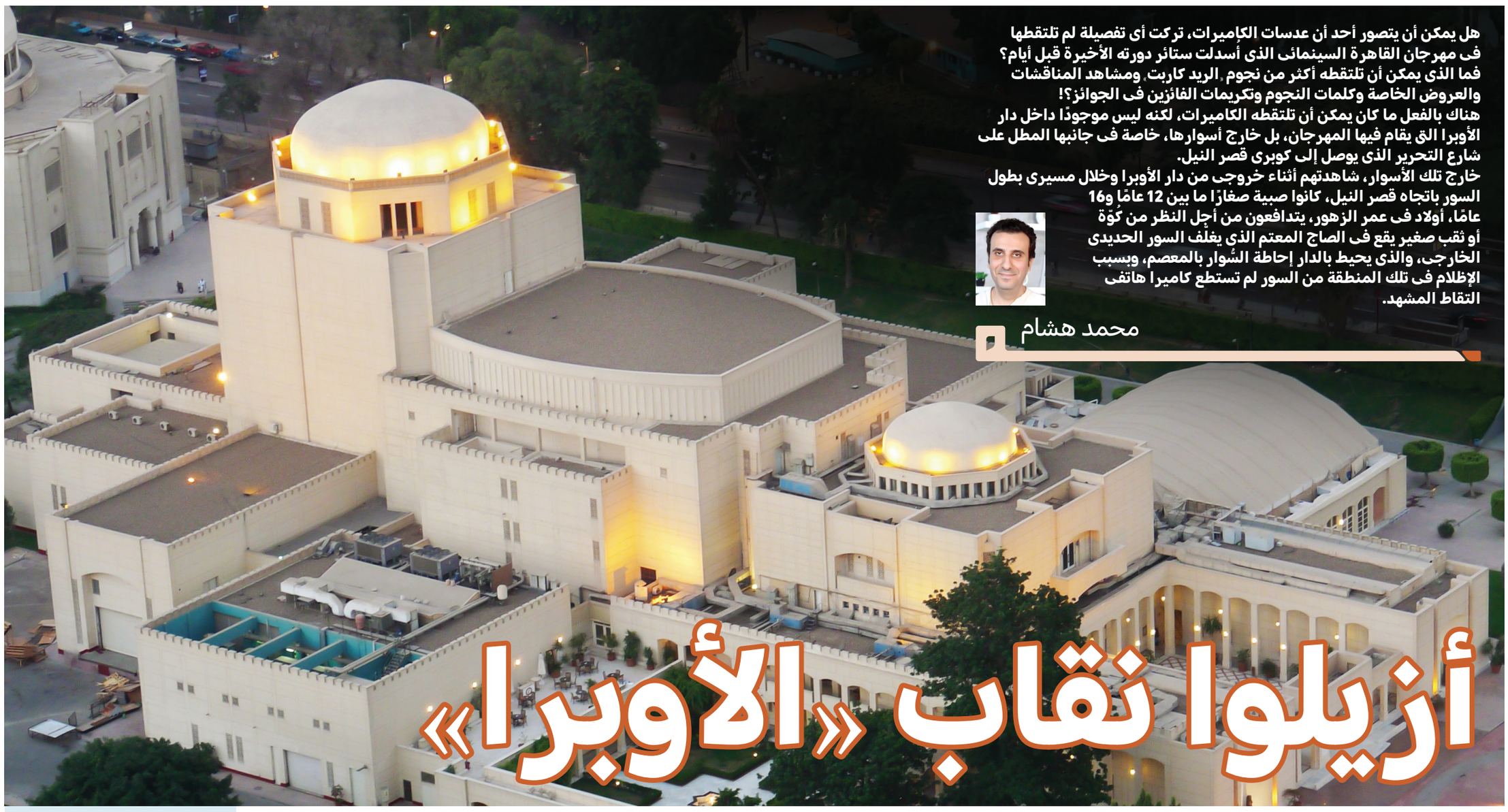
**■ ما مسئولية المثقف فى مواجهة مثل هذه الأفكار؟**

– مسئولية المثقف أن يكف عن كونه نخبويًا، وأن يخرج من دوائر الأبراج العاجية. تنهض مصر عندما يكون المثقف وسط الناس، حاضرًا وفاعلًا فى المجتمع. ليس المطلوب أن أكتب رواية ثم أجلس فى بيتى، وأتصرف باعتبارى نجمة أو شخصية استثنائية. المطلوب هو التفاعل مع الناس، وقول ما يجب قوله لهم. هذا هو دور المثقف. أما الفكر النخبوى الذى يجعل المثقف حبيس الصالونات والغرف المكيفة، ويتحرك فى دوائر مخملية، فهو دور بائس للمثقف.

ما توصل إليه ممدوح الدماطى يستهدف التقليل من الحضارة المصرية القديمة

لماذا يصدر هذا الكتاب الآن بعد أن أنشأت مصر أعظم متحف للآثار القديمة؟!

ما يروج له الكتاب يخدم أكذوبة «إسرائيل من النيل إلى الفرات»



هل يمكن أن يتصور أحد أن عدسات الكاميرات، تركت أى تفصيلة لم تلتقطها فى مهرجان القاهرة السينمائى الذى أسدلت ستائر دورته الأخيرة قبل أيام؟ فما الذى يمكن أن تلتقطه أكثر من نجوم الريد كاربت، ومشاهد المناقشات والعروض الخاصة وكلمات النجوم وتكريمات الفائزين فى الجوائز؟!

هناك بالفعل ما كان يمكن أن تلتقطه الكاميرات، لكنه ليس موجودًا داخل دار الأوبرا التى يقام فيها المهرجان، بل خارج أسوارها، خاصة فى جانبها المطل على شارع التحرير الذى يوصل إلى كوبرى قصر النيل.

خارج تلك الأسوار، شاهدتهم أثناء خروجى من دار الأوبرا وخلال مسيرى بطول السور باتجاه قصر النيل، كانوا صبية صغارًا ما بين 12 عامًا و16 عامًا، أولاد فى عمر الزهور، يتدافعون من أجل النظر من كُوّة أو ثقب صغير يقع فى الصاج المعتم الذى يغلّف السور الحديدى الخارجى، والذى يحيط بالدار إحاطة السُّوار بالمعصم، وبسبب الإظلام فى تلك المنطقة من السور لم تستطع كاميرا هاتفى التقاط المشهد.



محمد هشام

# أزيلوا نقاب «الأوبرا»

## لماذا لا تتحول إلى متحف مفتوح؟

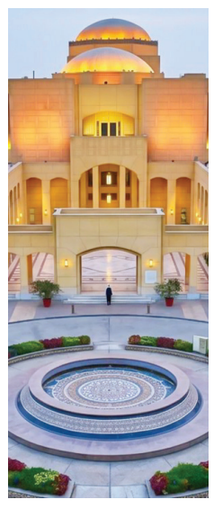
### زوايا «السلفيين» مفتوحة على الناس.. بينما «الأوبرا» تتحجّب بسور خلف سور

كانوا يتدافعون بشغف لا يخلو من مرح، من أجل مشاهدة العالم السحرى الذى يحدث داخل هذه الأسوار، حيث يجتمع نجوم السينما ببدلاتهم الأنيقة وفساتينهم الفاتنة، ويسيرون على «الصراط» الأحمر الذى ربما يفصل- ولو مَجازًا- بين عالمين قد لا يعلم أحدهما شيئًا عن الآخر.

كل ذلك كان يحدث، رغم طوفان «اللايف» و«ريلز» مواقع التواصل، التى أغرقت عيون المصريين بتفاصيل المهرجان عبر الهواتف المحمولة، فى دلالة على حجم «الفضول الصحى» والرغبة فى «استكشاف المجهول» حتى ولو على سبيل المرح، لدى أطفالنا وشبابنا.

فلماذا لا تكون دار الأوبرا المصرية، ذلك الصرح المبهر، بلا أسوار تحجبها عن عيون المارة؟! ماذا لو أطلقنا العنان لعيون ملايين الناس الذين يعبرون تلك الشوارع يوميًا حول الدار، لمشاهدة تلك الحدائق والمبانى الساحرة ومعدات الورش والمسارح المكشوفة حول الهناجر، والمسرح الصغير، وساحة الدار، والتماثيل الجميلة لعظماء الفن؟! ماذا سنخسر لو حوّلنا الدار إلى متحف مفتوح؟!

> سور الدار مُحاط بصاج كئيب يحجب رؤية حدائقها ومنشآتها الفنية عن المارة



#### 1 محاصرة «حرم الجمال»!

إذا أردت أن تعرف الفرق ولو بشكل جزئى بين المتنفس الذى يسمح للعين بالتقاط الجمال وبين أى مكان يحجب نفسه خلف الأسوار، فيمكننا فقط النظر إلى الجانب المقابل لدار الأوبرا المصرية من ناحية شارع التحرير، حيث يقع نادى القاهرة وحديقة الحرية اللذان رغم أسوارهما الحديدية، يمكن رؤية الفضاء الأخضر الناصع الذى تسرح فيه العيون التى تمر بجانبهما.

ولا تكمن أزمة «نقاب الأوبرا» فى السور الخارجى الحديدى، الذى يمكن أن يكون أقيم لاعتبارات لها علاقة بتأمين وحماية مكان يضم متاحف تحوى الكثير من النفائس، لأنه سيسمح على الأقل للمارة برؤية المكان، لكن المشكلة فى الصاج المعتم الذى يحجب تمامًا أى ملامح للدار من الداخل، ليحوّل الرصيف بطول السور إلى مكان كئيب ومقبض للنفس والبصر.

فمتى تحجّبت «الأوبرا»؟ تجيب مصادر خاصة داخل المبنى أن ذلك الصاج وُضع بهذا الشكل قبل عام ٢٠١١، أى قبل الاضطرابات الأمنية التى حدثت فى أعقاب «٢٥ يناير»، ولا يُعلم على وجه التحديد لماذا اختير هذا الصاج تحديدًا، والذى يشكل حجابًا غليظًا لا يليق بواحدة من فراديس الفن والجمال فى العالم العربى والعالم أجمع، وهى دار الأوبرا.

وتكشف المصادر كذلك عن أن تلك الخطوة أعقبتها خطوة أكثر قسوة وهى إغلاق مخرج مترو الأوبرا داخل ساحة الدار نفسها، وهى معلومة ربما لا يعرفها الكثيرون، أن هناك مخرجًا خاصًا تم «عمل حسابه» فى تصميم الدار نفسها، ونفذه بُناة المرفق الأذكياء ليتمكن الزوار العاديون، ليس فقط من الوصول بكل سهولة إلى المكان، بل أن يجدوا أنفسهم فى قلب الأوبرا نفسها، وليس على شارع رئيسى كما تتيح المخارج المتوافرة حاليًا فى شارع التحرير.

وترجح المصادر أن إغلاق مخرج المترو الذى كان يقع إلى جانب المسرح الصغير وخلف الحديقة التى يقع فيها تمثال الموسيقار محمد عبدالوهاب، قد أغلق جراء التبعات الأمنية التى صاحبت «٢٥ يناير»، لكنه لا يزال مغلقًا منذ ١٥ عامًا مضت وحتى الآن.

وتخيلوا معى أن الدار التى تقع فى جزيرة الزمالك وتبلغ مساحتها نحو ١٠ أفدنة، وتضم أكثر من ١٠ منشآت فنية متعددة التخصصات، لا توجد لها إلا نحو ٤ أبواب متاحة حاليًا وموزعة بين جهاتها الأربع، واحد قرب نادى الأهلى وآخر قبالة قصر النيل، وثالث أمام نادى القاهرة ويغلق فى الخامسة مساءً، ورابع صغير جدًا ويقع فى مدخل المجلس الأعلى للثقافة ولا يُفتح فى الغالب إلا فى حالة وجود فعاليات فى مبنى المجلس فقط.

٤ أبواب فقط، فى مكان ضخم، يضم حرمه مبنى الأوبرا الرئيسى، الذى يشمل بدوره المسرح الكبير والمسرح الصغير والمسرح المكشوف ومسرح النافورة، ومتحف الأوبرا، وقاعة صلاح طاهر للفنون التشكيلية، وقاعة زياد بكير، ومكتبة الأوبرا الموسيقية، فضلًا عن ورش الملابس والديكورات والإكسسوارات.

ويضم الحرم أيضًا مركز الهناجر للفنون، وقصر الفنون، ومتحف الفن المصرى الحديث، ومركز الإبداع الفنى، والمجلس الأعلى للثقافة، ومنشآت تابعة لصندوق التنمية الثقافية جرى نقل بعضها مؤخرًا إلى أماكن أخرى، إلى جانب الساحات والحدائق والمساحات المفتوحة التى تتخللها التماثيل والأعمال الفنية.

وهذه المنشآت مجتمعة تجعل من حرم الأوبرا مجمعًا ثقافيًا وفنيًا متكاملًا، فى صرح عالمى أكبر من أن يكون مجرد مبنى مخصص للعروض الموسيقية والمسرحية والندوات الشعرية والثقافية.

#### 2 أيقونة فنية أم قلعة؟

هناك مفارقة بصرية وثقافية تستحق التوقف أمامها فى محيط دار الأوبرا المصرية، وتتمثل فى أن زوايا «السلفيين» التى لا يمكن لأحد أن ينكر وجودها فى بعض الشوارع والأحياء، مفتوحة على المارة ولا تحجبها أسوار ولا تفصلها حواجز عن المجال العام، رغم التبعات التى قد يتحملها المجتمع جراء ذلك من ترسيخ الفكر المنغلق، بينما تختبئ دار الأوبرا، بكل ما تضمه من منشآت فنية ومعمارية وحدائق وتماثيل، خلف صاج معتم يحجبها تمامًا عن أعين الناس.

المفارقة هنا ليست فى طبيعة المكانين أو وظائفهما حتى لا يحدث خلط لدى البعض، لكن فى علاقة كل منهما بالشارع، حيث تظل تلك الزوايا مرئية ومتصلة بمحيطها وقادرة على الجذب والاستقطاب، أما مؤسسة أيقونية مهمة مثل الأوبرا والتى يفترض أنها واجهة الثقافة والفنون فى مصر والشرق الأوسط، فاختارت أن تحجب نفسها عن المجال البصرى المشترك للمواطنين وعن رؤية الشارع لها.

هذه المفارقة تفرض علينا بشكل مصيرى وحاسم مراجعة وظيفة المؤسسة الثقافية وشكل علاقتها بالمجتمع، فمن قال إن هذه المؤسسات من هذا النوع تؤدى دورها فقط من خلال الأنشطة والعروض التى تقدمها داخل قاعاتها؟

هى أيضًا لها دور مختلف من خلال حضورها فى الحياة العامة، وقدرتها على جذب انتباه الجمهور وإثارة فضوله وإتاحة فرص الاحتكاك بالفنون خارج الأطر التقليدية للمشاهدة والتلقى.

وهذه الرؤية تؤكدها التحولات الحديثة فى فلسفة العمل المتحفى، فعلى سبيل المثال، أقر المجلس الدولى للمتاحف «ICOM»، فى تعريفه الجديد للمتحف عام ٢٠٢٢، ضرورة أن تكون المتاحف مفتوحة للجمهور ومتاحة وشاملة، وأن تعزز المشاركة المجتمعية وتتيح تجارب متنوعة للتعلم والتأمل وتبادل المعرفة، وهذا ينطبق على دار الأوبرا بما تحتويه من متاحف عديدة.

كما تنظر «يونسكو» إلى المتاحف باعتبارها منصات للحوار الثقافى والمشاركة المجتمعية، ولا تتعامل معها كمجرد مؤسسات لحفظ المقتنيات وعرضها، ومن ثم فإن إتاحة الثقافة لا تتعلق فقط بسعر التذكرة أو عدد الفعاليات، بقدر ما تشمل أيضًا شكل العلاقة المكانية والبصرية التى تقيمها المؤسسة مع جمهورها ومحيطها العمرانى.

ومن هذا المنطلق، فإن حرم دار الأوبرا المصرية يمتلك مقومات تؤهله لأن يكون أكثر من مجرد مجمع مغلق للأنشطة الفنية، فهو يضم مجموعة متجاورة من المؤسسات والمنشآت التى تشكل فى مجموعها بانوراما للفنون المصرية الحديثة والمعاصرة، فضلًا عن قيمته المعمارية وتصميمه الجاذب وما يحتويه من أعمال نحتية وساحات وحدائق ومساحات مفتوحة.

وهذه العناصر يمكن أن تشكل مجتمعة متحفًا للمشاهدة العامة، وأن تتحول إلى مادة ثقافية متاحة للمارة، دون أن يستلزم ذلك السماح للمارة بدخول جميع المنشآت أو التخلى عن إجراءات تأمينها.

ونحن هنا لا نطالب بعدم مراعاة الاعتبارات الأمنية مطلقًا، فهناك فرق جوهرى بين حماية المقتنيات وتنظيم الدخول إلى المبانى من جهة، وحجب الحرم بأكمله عن الرؤية حتى من الخارج من جهة أخرى.

فيمكن مثلًا الإبقاء على السور الحديدى، لكن مع إزالة الصاج المعتم، وتطوير منظومة التأمين بما يسمح برؤية الفضاء الداخلى، ودراسة تخصيص مسارات للزيارة والتجول فى أجزاء من الحرم، بما يحوله تدريجيًا إلى متحف مفتوح للفنون والعمارة والنحت.

ولعل المشهد الذى رصدناه للصبية الذين يتدافعون للنظر من ثقب السور، يقدم تفسيرًا عمليًا لهذه الفكرة، فهؤلاء لم يكونوا يبحثون عن عرض فنى بعينه، بل أثار فضولهم مجرد وجود عالم ثقافى وجمالى خلف الحواجز، ربما يتعاملون معه فى مخيلاتهم على أنه «عالم سرى» لا يستطيعون أن يطأوه بالأقدام.

وهذه الرغبة فى الاكتشاف تمثل مدخلًا مهمًا لبناء علاقة الجمهور بالفنون، خصوصًا لدى الأجيال الصغيرة التى لا يمكن افتراض أنها ستذهب إلى المسارح والمتاحف من تلقاء نفسها.

وتأمل معى- قارئى العزيز- فكرة إتاحة هذا الجمال بصريًا، وإدماج المؤسسات الفنية فى المشهد اليومى للمدينة، ألا يكون ذلك خطوة أولى نحو توسيع قاعدة المهتمين بالثقافة؟

ولا نطالب هنا كذلك بالتحويل الفورى للأوبرا إلى متحف مفتوح، بقدر ما ندعو لإعادة نظر فى مفهوم المؤسسة الثقافية نفسها، بحيث تتحول من منشأة تقدم خدماتها لمن يعبرون بواباتها، إلى فضاء عام يشارك فى تشكيل الوعى الجمالى للمدينة وسكانها، حتى من لم يدخلوه يومًا.

#### 3 متاحف مفتوحة

هل الدعوة إلى تحويل «الأوبرا» إلى متحف مفتوح درب من الخيال؟! كل الشواهد والنماذج المثيلة لها فى كل أنحاء العالم، تقول إن فكرة انفتاح الدار على الشارع ليست تصورًا نظريًا أو مطلبًا يصعُب تطبيقه.

وبقليل من البحث، يمكننا العثور على الكثير من النماذج المعمارية والثقافية البارزة التى أعادت تعريف علاقتها بالجمهور، بحيث لا تقتصر وظيفتها على تقديم العروض الموسيقية والمسرحية، لتمتد إلى المشاركة فى تشكيل الفضاء الحضرى وإتاحة الجمال لسكان المدن وزائريها.

ولدينا على سبيل المثال، دار أوبرا أوسلو فى النرويج التى نموذجًا لافتًا فى هذا السياق، والتى رغم افتتاحها حديثًا عام ٢٠٠٨، صُمم المبنى بحيث يكون سطحه الرخامى المائل امتدادًا للساحات العامة المحيطة به، يستطيع المارة الصعود إليه والتجول فوقه والاستمتاع بإطلالته على المضيق البحرى، دون الحاجة إلى تذكرة أو ارتباط ببرنامج فنى.

وتتيح تلك الواجهات الزجاجية الكبيرة للمارة رؤية بعض الأنشطة الجارية داخل ورش الديكور والملابس وغيرها، بما يجعل عمليات إنتاج العرض الفنى نفسها مرئية للجمهور، وقد أراد المعماريون، من خلال هذا التصميم، أن يصبح المبنى مساحة عامة جديدة فى قلب أوسلو.

وفى سيدنى الأسترالية، اتخذ ذلك الانفتاح صورة أخرى، فدار الأوبرا الشهيرة هناك لا تنفصل عن الممشى والساحات العامة المحيطة بها، وتُعد درجاتها الضخمة والساحة الأمامية فضاءً للتجمع والفعاليات الفنية والحفلات المفتوحة، فضلًا عن إتاحة جولات تعريفية ومعمارية داخل المبنى، وأخرى تتيح للزوار التعرف إلى ما يجرى خلف الكواليس.

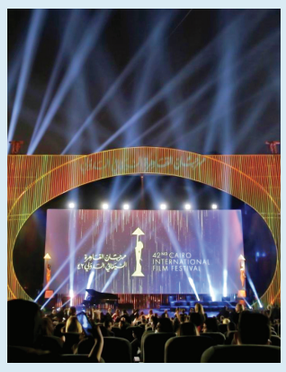
أما دار الأوبرا الملكية فى كوفنت جاردن بلندن، فتقدم نموذجًا مختلفًا من خلال إتاحة الدخول المجانى إلى مساحات عامة داخل المبنى يوميًا، حيث يستطيع الزوار التجول فى بعض أروقته واستكشاف عناصره المعمارية والفنية، والاستفادة من المقاهى والمطاعم والمتاجر، دون اشتراط شراء تذكرة لحضور عرض، مع توفير جولات منظمة للتعرف إلى مناطق أخرى من الدار وورش الإنتاج.

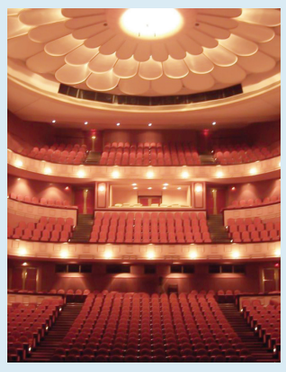
ولا تقوم هذه النماذج على إلغاء الحدود بين المساحات العامة والمنشآت التى تتطلب إجراءات خاصة للتأمين، لأنها لا تجعل هدف حماية المبنى ومقتنياته، يعزل المؤسسة عن محيطها.

ولكل دار نظامها الخاص فى تنظيم الدخول، لكن المشترك بينها هو عدم حصر القيمة الثقافية لها فى خشبة المسرح، وأن يكون المبنى ومحيطه وما يضمه من أعمال فنية وعناصر معمارية جزءًا من التجربة الثقافية العامة.

ودار الأوبرا المصرية فى الجزيرة، ليست عاجزة عن استلهام والاستفادة من هذه التجارب، بحكم أنها الأقدم والأعرق والأكثر تأثيرًا، وتحتوى على حرم متنوع واستثنائى من المنشآت الفنية والحدائق والتماثيل والساحات، وهى عناصر يمكن أن تشكل متحفًا مفتوحًا للفنون والعمارة، إذا أُعيد النظر فى شكل وطريقة اتصاله بالشارع، وأزيلت الحواجز البصرية التى تحجب كل هذا الجمال والثراء عن المارة.

> مَخرج المترو داخل الدار بجانب المسرح الصغير مغلق منذ 15 عامًا





> الدار لا تتيح إلا 4 أبواب فقط رغم مساحتها التى تبلغ 10 أفدنة

> مجموعات من الصبية تابعوا مهرجان القاهرة السينمائى من ثقب فى السور




مع اقتراب انطلاق الدورة الـ58 من معرض القاهرة الدولى للكتاب 2027، التى اختير لها شعار «مصر تقرأ»، تتجدد التساؤلات حول واقع التحول الرقمى فى قطاع النشر، ومدى قدرة المؤسسات المعنية على مواكبة تطور صناعة الكتاب، ليس فقط عبر تيسير الإجراءات أمام الناشرين، وإنما أيضًا من خلال بناء منظومة متكاملة لحصر الإنتاج الفكرى المصرى وتوثيقه وإتاحته؛ وهو ما يتطلب وجود قواعد بيانات لقطاعات وزارة الثقافة خاصة قطاع دار الكتب والوثائق القومية المسئول عن إصدار أرقام الإيداع للناشرين، أو بدون تقرير حالة سردية.

ويبرز فى هذا السياق ملف الحصول على أرقام الإيداع إلكترونيًا، إلى جانب قضية انتظام إصدار «تقرير الحالة السردية المصرية»، بوصفهما نموذجين لتحديات أوسع تتعلق باستمرارية المشروعات التوثيقية، وتوفير قواعد بيانات دقيقة ومحدثة تعكس حركة النشر والإبداع فى مصر. وبينما يحمل شعار المعرض دعوة إلى توسيع دائرة القراءة، تطرح هذه الملفات سؤالًا مهمًا: كيف يمكن الحديث عن مجتمع يقرأ، من دون امتلاك منظومة متكاملة ترصد ما يُنشر وتوثق مسارات تطوره؟

حسام الضمرانى - إيهاب مصطفى

# كيف تقرأ مصر دون قواعد بيانات جادة ومنظومة لأرقام الإيداع؟

## ناشرون: غياب البيانات يحرمنا من دراسة السوق وتجنب تكرار الموضوعات

### 1 استمرار التشغيل التجريبى

تعود بداية الإعلان عن خدمة الحصول على أرقام الإيداع إلكترونيًا إلى ١٤ يونيو ٢٠٢٥، حين أعلنت دار الكتب والوثائق القومية، برئاسة الدكتور أسامة طلعت، إطلاق المرحلة التجريبية الأولى للخدمة، لمدة ثلاثة أشهر، اعتبارًا من ١٠ يونيو وحتى ١٠ سبتمبر من العام نفسه.

وشملت التجربة آنذاك ١٠٣ دور نشر من محافظات الأقاليم، بينها الإسكندرية والفيوم وبنى سويف والبحيرة وكفرالشيخ والدقهلية والمنيا والأقصر وسوهاج وأسيوط، فى خطوة استهدفت تخفيف الأعباء عن الناشرين المقيمين خارج القاهرة، وتقليل الحاجة إلى الانتقال إلى العاصمة لإنهاء إجراءات الإيداع.

لكن فى ٢٦ مارس ٢٠٢٦، عادت الدار لتعلن عن إطلاق الخدمة مجددًا بصورة تجريبية، للحصول على أرقام الإيداع والترقيم الدولى للكتب «ISBN»، ضمن خطة التحول الرقمى وتيسير الإجراءات أمام الناشرين والمؤلفين، خاصة فى المحافظات البعيدة عن القاهرة.

ووفقًا للإعلان، تتيح الخدمة تقديم الطلبات عبر الموقع الإلكترونى للدار، من خلال إنشاء حساب ورفع المستندات المطلوبة بصيغة PDF، على أن تتم مراجعة الطلب خلال ٤٨ ساعة، وإخطار المتقدم بنتيجة المراجعة لتحديد موعد الحضور واستلام رقم الإيداع.

كما ألزمت الدار الناشرين بتسليم ٥ نسخ ورقية من الكتاب ونسخة إلكترونية على قرص مدمج خلال ٣ أشهر من الحصول على الرقم.

غير أن إعادة الإعلان عن الخدمة بوصفها تجربة تجريبية، بعد مرور أشهر على إطلاق مرحلتها الأولى، تفتح الباب أمام تساؤلات حول نتائج التطبيق السابق، ومدى تعميم الخدمة، وأسباب استمرار العمل بها فى إطار تجريبى، فضلًا عن مدى كفاءة المنظومة الرقمية وقدرتها على إنهاء الإجراءات دون اضطرار الناشرين إلى العودة للطرق التقليدية.

ولا تتوقف أهمية هذا الملف عند حدود تسهيل الإجراءات الإدارية؛ فأرقام الإيداع تمثل إحدى الأدوات الأساسية لتوثيق الإصدارات وحصرها، كما تشكل مدخلًا لبناء قاعدة بيانات وطنية تتيح التعرف على حجم الإنتاج الفكرى المصرى واتجاهاته، وتوفر معلومات موثوقة للباحثين والناشرين والمؤسسات الثقافية.

### 2 تأخر تقرير الحالة السردية

ومن أرقام الإيداع إلى توثيق الحركة الأدبية، يبرز ملف آخر لا يقل أهمية، هو مشروع «تقرير الحالة السردية المصرية»، الذى يستهدف رصد تطور فنون السرد على مدار ربع قرن، لكنه واجه تحديات تتعلق باستمرارية الدعم المؤسسى وانتظام صدور إصداراته.

وفى هذا السياق، قال الكاتب منير عتيبة، مدير مختبر السرديات، إنه عكف على إعداد تقرير الحالة السردية منذ عام ٢٠٠١ وحتى عام ٢٠٢٢، وأسفر المشروع خلال تلك الفترة عن إصدار ٢٢ كتابًا تناول تطورات المشهد السردى المصرى.

وأوضح «عتيبة» أن هيئة الكتاب دعمت المرحلة الأولى من المشروع خلال الفترة من ٢٠٠١ إلى ٢٠٢٠، من خلال إصدار كتابين، تناول كل منهما عقدًا من الزمن، فيما تولى المجلس الأعلى للثقافة إصدار تقرير عامى ٢٠٢١ و٢٠٢٢ فى كتاب واحد.

وأضاف أنه انتهى من إعداد تقرير الحالة السردية لعام ٢٠٢٣، وأصبح جاهزًا للطباعة، بينما يعمل حاليًا على استكمال تقريرى عامى ٢٠٢٤ و٢٠٢٥، مشيرًا إلى أن خطته تتضمن إصدار كتاب شامل يوثق ربع قرن من السرد المصرى، معربًا عن أمله فى تسليمه بنهاية ديسمبر المقبل، ليكون الكتاب أيقونة معرض القاهرة الدولى للكتاب ٢٠٢٧.

وأشار إلى أن المشروع حظى بدعم كبير من هيئة الكتاب خلال رئاسة الدكتور هيثم الحاج على، إذ كانت التقارير تصدر هدية مع مجلة «عالم الكتاب»، قبل أن يتراجع الاهتمام بانتظام إصدارها.

وكشف عن استعانته ببيانات دار الكتب المصرية، وتشكيله فريق عمل لتفريغ المعلومات وتصنيفها فى جداول، أنفق عليه نحو ١٥ ألف جنيه، مؤكدًا أهمية استكمال المشروع باعتباره سجلًا توثيقيًا للتحولات الأدبية والسردية فى مصر.

وتكشف تجربة تقرير الحالة السردية عن جانب آخر من إشكالية التوثيق الثقافى؛ فالمشكلة لا تتعلق فقط بتوافر المعلومات، وإنما أيضًا باستمرار العمل على جمعها وتصنيفها وتحويلها إلى مشروعات معرفية تصدر بانتظام.

وإذا كانت أرقام الإيداع تمثل مدخلًا لحصر الكتب، فإن التقارير النقدية والتوثيقية تمنح هذه البيانات معناها، من خلال قراءة ما وراء الأرقام ورصد التحولات فى الموضوعات والأنواع الأدبية واتجاهات الكتابة.

### 3 لا قاعدة بيانات وطنية موحدة

فى ضوء هذه التحديات، تواصلت «حرف» مع عدد من الناشرين المصريين لاستطلاع آرائهم بشأن أزمات منظومة الإيداع والتوثيق، ومدى تأثيرها فى صناعة النشر، إلى جانب مقترحاتهم لتطوير الخدمات الرقمية وبناء قاعدة بيانات شاملة للإنتاج الفكرى المصرى.

وقال محمد عبدالمنعم، مدير دار سما للنشر والتوزيع، إن الناشرين يواجهون أحيانًا تحديات تتعلق ببطء الإجراءات الورقية وتعدد الخطوات اللازمة للحصول على رقم الإيداع والترقيم الدولى «ISBN»، إلى جانب المركزية التى قد تفرض أعباء إضافية على الناشرين فى المحافظات، فضلًا عن التحديات المرتبطة بحماية حقوق الملكية الفكرية ومواجهة التزوير والقرصنة.

وأضاف أن النظر إلى هذه التحديات بعين التفاؤل يكشف أنها قد تمثل نقطة انطلاق حقيقية نحو التحديث، مؤكدًا أن دار الكتب والوثائق القومية صرح عريق يمتلك إرثًا معرفيًا لا يُقدّر بثمن، وأن هناك جهودًا ملموسة تُبذل حاليًا لميكنة الخدمات وتبسيط الإجراءات الإدارية، بما يواكب سرعة صناعة النشر الحديثة ويخفف الأعباء عن الناشر والمبدع.

أوضح «عبدالمنعم» أن الحديث عن غياب قاعدة بيانات موحدة ومحدثة لحظيًا تضم الكتب والمطبوعات الصادرة فى مصر يكشف عن فجوة تقنية وتنظيمية، لكنه يطرح فى الوقت نفسه فرصة معرفية كبيرة يمكن البناء عليها، مشيرًا إلى أن مصر تمتلك مخزونًا ثقافيًا ضخمًا يؤهلها لإنشاء «ببليوغرافيا وطنية رقمية» شاملة.

وأكد أن بناء هذه القاعدة ليس أمرًا مستحيلًا فى ظل التطور الذى تشهده البنية التحتية التكنولوجية، لافتًا إلى أن وجودها سيحقق فوائد متعددة؛ إذ يساعد الناشر على دراسة السوق وتجنب تكرار الموضوعات وحماية إصداراته، ويتيح للباحث والقارئ بوابة معرفية موحدة للوصول إلى المصادر والمراجع بسهولة، كما يوفر للدولة بيانات دقيقة تدعم صناعة القرار وتعزز الصناعات الإبداعية، وترسخ مكانة مصر الثقافية وقوتها الناعمة.

ومن زاوية أخرى، ينظر محمود سيف، مدير دار دير للنشر والتوزيع، إلى التحديات التى تواجه منظومة الإيداع والتوثيق باعتبارها جزءًا من مرحلة انتقالية فى مسار التحول نحو الرقمنة والحوكمة الثقافية.

وقال «سيف» إن مصر تمتلك واحدة من أعرق المؤسسات الوثائقية فى المنطقة، بما تحمله من إرث معرفى وتاريخى كبير، مؤكدًا أن تضافر الجهود بين وزارة الثقافة واتحاد الناشرين المصريين يمكن أن يمهد الطريق أمام نقلة نوعية فى منظومة النشر، من خلال ميكنة إجراءات استخراج أرقام الإيداع وإنشاء قاعدة بيانات وطنية موحدة للإنتاج الفكرى، بما يسهم فى تطوير الخدمات المقدمة للناشرين وتيسير أعمالهم.

أوضح أن أهمية هذا المشروع الوطنى لا تقتصر على تسهيل الإجراءات الإدارية وحماية حقوق الملكية الفكرية، بل تمتد إلى صون الذاكرة الثقافية المصرية وتوثيق الإنتاج الفكرى، وتعزيز مكانة مصر وريادتها الثقافية والمعرفية للأجيال القادمة.

### 4 عرقلة حصر الإنتاج الفكرى

أما أحمد ضيوف، مدير دار كتوبيا للنشر والتوزيع، فيرى أن الناشر المصرى المقيم خارج القاهرة يواجه عددًا من الأزمات، فى مقدمتها ضعف البنية الرقمية وعدم كفاءة الخدمات المقدمة عبر المنظومة الإلكترونية، موضحًا أن الموقع المخصص لتفعيل أرقام الإيداع للناشرين من خارج العاصمة لا يعمل فى كثير من الأحيان.

وأضاف أن الناشر الذى يضطر إلى السفر من محافظته إلى القاهرة لاستخراج أرقام الإيداع، لا يحق له الحصول إلا على خمسة أرقام فقط، أى لخمس كتب، على أن يتسلمها بعد ٤٨ ساعة من تقديم الطلب، وهو ما يضطره إلى السفر إلى العاصمة عدة مرات شهريًا، فى حين يمكن إنجاز هذه الإجراءات خلال دقائق إذا جرى تفعيل الخدمة الرقمية بصورة صحيحة وفعالة.

وأشار «ضيوف» إلى أن هناك مشكلة أخرى تتعلق بآليات حصر الكتب الجديدة التى تصدر سنويًا فى مصر، فى ظل غياب قاعدة بيانات موحدة للإصدارات، موضحًا أن الكتب التى انتهت حقوق ملكيتها الفكرية يمكن إعادة نشرها بواسطة دور نشر متعددة، وقد يصدر الكتاب نفسه عن عشرين دار نشر خلال شهر واحد، ليظهر فى الحصر باعتباره عشرين كتابًا، رغم أنه عنوان واحد، وليس عشرين عملًا مختلفًا من الناحية الموضوعية.

وأكد أن حصر الإنتاج الفكرى ينبغى أن يعتمد على الموضوعات والتصنيفات، بحيث تُصنف كتب الخيال فى فئة، والكتب غير الروائية فى فئات أخرى، وغيرها من المجالات، بما يتيح إعداد إحصاءات أكثر دقة وبناء قاعدة بيانات قوية تعكس حقيقة حركة النشر فى مصر.

ولفت إلى أن غياب قاعدة بيانات متكاملة للناشرين وإصداراتهم يعرقل كذلك تعرف الجهات المعنية على الإنتاج الجديد لكل ناشر مصرى، ويحد من وصول الكتب إلى الهيئات والجامعات والوزارات والمؤسسات المعنية، بما يؤثر فى فرص انتشار الإصدارات والاستفادة منها.

فى السياق، قال عمر الحضرى، مدير دار فاصلة للنشر والتوزيع، إن أزمة أرقام الإيداع فى مصر لا تقتصر على كونها مشكلة إجرائية، وإنما تعكس خللًا أوسع فى منظومة النشر والتوثيق، مشيرًا إلى أن الناشر يواجه تحديات متعددة فى التعامل مع دار الكتب والوثائق القومية، من بينها بطء الإجراءات، وصعوبة التواصل، وتأخر استخراج أرقام الإيداع، فضلًا عن عدم وضوح بعض المتطلبات، وهو ما ينعكس سلبًا على خطط النشر ومواعيد إصدار الكتب والمشاركة فى المعارض.

وتساءل «الحضرى»: «هل يُعقل أن بلدًا بحجم مصر لا يمتلك موقعًا إلكترونيًا جيدًا قادرًا على إدارة هذه العملية بصورة منظمة، بما يسهّل الإجراءات على الناشر، ويسهم فى الوقت نفسه فى إنشاء قاعدة بيانات رقمية تعكس الحجم الكبير للإصدارات التى تقدمها مصر؟».

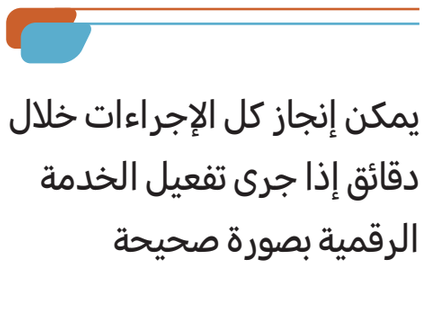
وأضاف أن إنشاء منظومة إلكترونية متكاملة لأرقام الإيداع ليس رفاهية، بل ضرورة تفرضها أهمية صناعة النشر باعتبارها إحدى القوى الثقافية المهمة فى مصر، والتى تحتاج إلى مزيد من الاهتمام والإدارة الفعالة.

وأكد مدير دار فاصلة للنشر والتوزيع أن الناشر يواجه بالفعل ضغوطًا عديدة فى ظل إلغاء بعض المعارض وصعوبة أوضاع سوق الكتاب حاليًا، ومن ثم فإن المطلوب هو تيسير الإجراءات ومساندة الناشرين، لا إضافة مزيد من العقبات التى تعطل عملهم وتؤثر على حركة النشر.

وتكشف هذه الملفات، على اختلاف طبيعتها، عن حاجة صناعة النشر المصرية إلى رؤية متكاملة لا تفصل بين تطوير الخدمات الإدارية وبناء منظومة وطنية لتوثيق الإنتاج الفكرى. فنجاح التحول الرقمى لا يُقاس بمجرد إطلاق موقع إلكترونى أو الإعلان عن خدمة جديدة، وإنما بقدرتها على العمل بكفاءة وانتظام، وتوفير بيانات دقيقة قابلة للتحديث والاستفادة منها.

كما أن استكمال مشروع «تقرير الحالة السردية المصرية» وانتظام صدوره يقدمان نموذجًا لأهمية تحويل البيانات والمعلومات المتاحة إلى معرفة منظمة ترصد تطور المشهد الثقافى، وتتيح للباحثين والمهتمين قراءة تحولات الإبداع المصرى على أسس موثقة.

ومع اقتراب معرض القاهرة الدولى للكتاب ٢٠٢٧، الذى يحمل شعار «مصر تقرأ»، تبدو الحاجة ملحة إلى تجاوز مرحلة المبادرات التجريبية والمشروعات المتقطعة، والعمل على منظومة مستدامة تجمع بين سهولة الإيداع، ودقة الحصر، وانتظام التوثيق، وإتاحة المعلومات. فالدعوة إلى القراءة لا تنفصل عن معرفة ما يُنشر، ولا عن حفظ هذا الإنتاج وإتاحته للأجيال القادمة.


أسامة طلعت


محمود سيف


منير عتيبة


محمد عبد المنعم

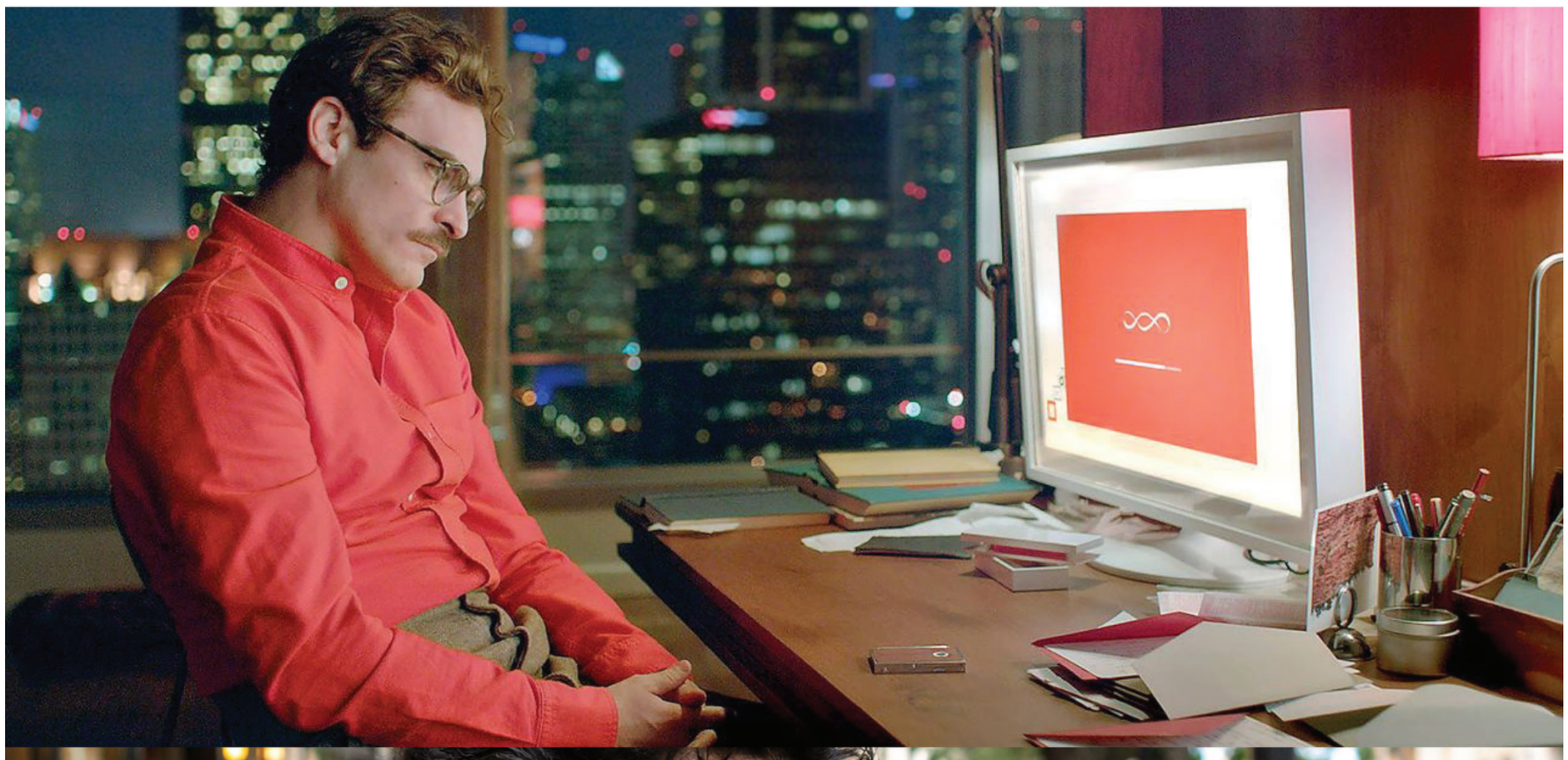


الناشر المقيم خارج القاهرة الأكثر معاناة من ضعف البنية الرقمية

يمكن إنجاز كل الإجراءات خلال دقائق إذا جرى تفعيل الخدمة الرقمية بصورة صحيحة

الناشر يضطر إلى السفر من محافظته إلى القاهرة لاستخراج الأرقام عدة مرات

الموقع المخصص لتفعيل أرقام الإيداع من خارج العاصمة لا يعمل



لم تعد الآلة تنتظر سؤال الإنسان كى تجيبه، بل بدأت تنتظر منه أن يفوض إليها بعضًا من شئون حياته. بضغطة واحدة، يمكن لمساعد ذكى أن يبحث عن رحلة، ويحجز تذكرة، ويتابع رسالة بريد إلكترونى، أو يتولى شراء احتياجات يومية، بل قد يمتد دوره إلى إلغاء اشتراك لم يعد المستخدم بحاجة إليه، أو التفاوض مع إحدى الشركات نيابة عنه. لم تعد المسألة تتعلق بمدى قدرة التكنولوجيا على محاكاة طريقة تفكيرنا، وإنما بمدى استعدادنا لمنحها مساحة من قراراتنا وتفاصيل يومنا.

قبل أكثر من عقد، تخيل المخرج الأمريكى سبايك جونز هذا التحول فى فيلم Her، من خلال علاقة عاطفية جمعت رجلًا بنظام تشغيل ذكى. كان الفيلم، الذى عُرض عام 2013، يتصور مستقبلًا تصبح فيه العلاقة بين الإنسان والآلة أكثر حميمية، بعدما يتطور النظام الرقمى إلى كيان قادر على التعلم وفهم المشاعر والتفاعل مع الإنسان. واليوم، تعود الفكرة إلى الواجهة بصورة مختلفة مع تطبيق Instinct، الذى لا يسعى إلى أن يكون حبيبًا أو صديقًا، بل مساعدًا رقميًا يتعلم عادات المستخدم، ويتولى تنفيذ المهام التى كان يضطر إلى إنجازها بنفسه عبر عشرات المواقع والتطبيقات.

وبين خيال سينمائى سبق زمنه وتقنية تقترب من تفاصيل الحياة اليومية، يظهر سؤال يتجاوز حدود التطور التكنولوجى، ماذا يحدث عندما لا نكتفى بالحديث مع الآلة، بل نمنحها صلاحية التصرف نيابة عنا؟



محمود شوقى

# INSTINCT

# حين يصبح الذكاء الاصطناعى وكيلًا عن الإنسان

## 1 من سامنثا إلى المساعد الشخصى

فى فيلم Her، يعيش ثيودور توومبى، الذى يؤدى دوره خواكين فينيكس، تجربة استثنائية مع نظام تشغيل ذكى يحمل اسم سامنثا، بصوت سكارليت جوهانسون. تبدأ العلاقة بمحادثات يومية، ثم تتطور إلى ارتباط عاطفى يتجاوز حدود العلاقة التقليدية بين الإنسان والآلة.

لم تكن سامنثا مجرد برنامج يجيب عن الأسئلة أو ينفذ الأوامر؛ فقد تخيلها الفيلم نظامًا قادرًا على التعلم والتفاعل والتطور، وتكوين علاقة شخصية مع الإنسان الذى يتحدث إليه. وكان جوهر الحكاية هو الوحدة الإنسانية، وما يمكن أن يحدث عندما يجد شخص فى نظام رقمى من يستمع إليه ويفهمه، حتى يصبح حضوره جزءًا من حياته الخاصة.

لكن ما يقدمه Instinct يسير فى اتجاه مختلف، وإن كان يلتقى مع الفيلم عند فكرة وجود مساعد رقمى حاضر فى تفاصيل الحياة. فالتطبيق لا يحاول استنساخ شخصية سامنثا، ولا يقدم نفسه باعتباره كيانًا عاطفيًا، وإنما يركز على أداء مهام عملية نيابة عن المستخدم، والتعرف إلى تفضيلاته، واكتساب معرفة متراكمة بطريقة تعامله مع الأشياء.

ولم يكن الربط بين التجربتين مجرد مقارنة يفرضها التشابه فى الفكرة؛ فقد حضر فيلم Her بصورة مباشرة فى حوار نوح شين، مؤسس Instinct، مع برنامج Invest Like the Best، فى مقابلة تناولت مستقبل المساعد الشخصى الذكى والرهان التجارى والتقنى وراء المشروع.

وخلال الحوار، استحضر مقدم البرنامج الفيلم، متسائلًا عما إذا كان Instinct يستهدف تطوير شخصية رقمية مميزة لكل مستخدم، على غرار العلاقة التى نشأت بين ثيودور وسامنثا فى فيلم Her، أم أن الأفضل أن يظل مساعدًا هادئًا، قادرًا على تنفيذ المهام بكفاءة وموثوقية، دون الحاجة إلى شخصية مرحة أو حضور عاطفى.

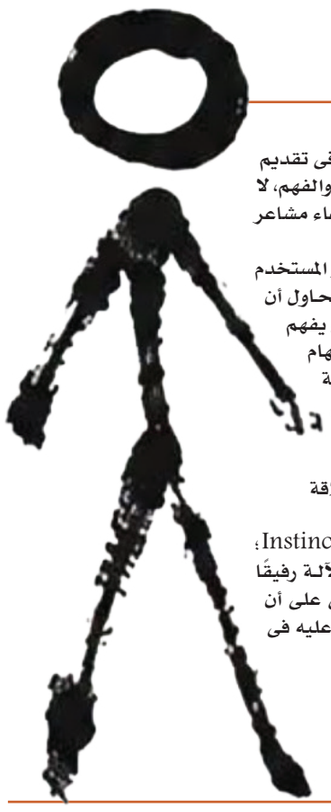
وجاء رد شين واضحًا؛ إذ أكد أن بناء العلاقات العاطفية، أو السعى إلى تطوير ارتباط شخصى من هذا النوع مع المستخدمين، ليس ضمن أهداف الشركة. لكنه لم يرد فى المقابل أن يكون التطبيق مجرد أداة جامدة، بل وصف الشخصية التى يتصورها بأنها أقرب إلى «مشغّل يتمتع بالوعى الاجتماعى» «Socially Aware Operator»، يستطيع فهم طبيعة الأشخاص الذين يتعامل معهم، ومعرفة أسلوب التواصل الأنسب لكل منهم، ثم تطوير طريقة أدائه مع مرور الوقت.

وأوضح شين أن التطبيق يتعلم من ردود فعل المستخدم، ويدرك مثلًا ما إذا كان يفضل الرسائل المختصرة، أو لا يحب التعامل مع النصوص الطويلة والملفات الضخمة، أو يحتاج إلى طريقة مختلفة فى عرض المعلومات. وبمرور الوقت، تتشكل تجربة استخدام أكثر توافقًا مع شخصيته واحتياجاته، دون أن تفرض عليه شخصية رقمية جاهزة سلفًا.

وفى معرض تفسيره لاختيار اسم Instinct، الذى يعنى «الغريزة» أو «الفطرة»، أوضح شين أنه لا يريد تقديم التطبيق باعتباره شخصية مرحة يمكن التعامل معها باستخفاف، أو مجرد أداة تتولى الأعمال المزعجة، بل كيانًا رقميًا كفؤًا يستحق الاحترام والثقة، ويمكن الاعتماد عليه فى إنجاز المهام.

ويحمل الاسم دلالة تتجاوز مجرد اختيار لفظ جذاب؛ فالغريزة ترتبط بالاستجابة والتصرف دون الحاجة إلى التفكير فى كل تفصيلة أو المرور بعملية طويلة من اتخاذ القرار. وهى الفكرة التى يقترب منها التطبيق فى طموحه، إذ يسعى إلى فهم طلبات المستخدم والتعامل مع احتياجاته بصورة تلقائية، مستفيدًا من المعرفة التى يكتسبها عنه ومن قدرته على التصرف فى المواقف المختلفة.

ولهذا السبب، لم يختر المؤسس اسمًا بشريًا للتطبيق؛ حتى لا يضعه فى قالب إنسانى مسبق، أو يوحى بأنه شخصية افتراضية تسعى إلى تكوين علاقة عاطفية أو صداقة مع المستخدم.



فاختيار اسم Instinct يعكس رغبة فى تقديم نظام يعتمد على الكفاءة والاستجابة والفهم، لا على تقمص شخصية بشرية أو استدعاء مشاعر تجاه الآلة.

وبمعنى آخر، لا يريد شين أن يشعر المستخدم بأنه يتعامل مع شخص افتراضى يحاول أن يحل محل البشر، بل مع وكيل ذكى يفهم احتياجاته، ويتعلم طريقته، ويؤدى المهام التى يطلبها منه بكفاءة. فالشخصية التى ينبغى أن يكتسبها التطبيق تتشكل من تجربة الاستخدام نفسها، ومن قدرته على فهم المستخدم والتعامل معه، وليس من محاكاة علاقة عاطفية كما حدث فى الفيلم.

وهنا يتضح الفارق بين Her وInstinct؛ فالأول انشغل بإمكانية أن تصبح الآلة رفيقًا عاطفيًا للإنسان، بينما يراهن الثانى على أن تصبح وكيلًا رقميًا يمكن الاعتماد عليه فى إدارة شئون الحياة اليومية.

## 2 من الإجابة إلى التنفيذ

تأسست شركة Spear Street Technology، المطورة لتطبيق Instinct، على يد الأمريكى نوح شين فى أبريل ٢٠٢٥، بعد عمله فى مجال الذكاء الاصطناعى لدى شركة Sierra المتخصصة فى تطوير وكلاء لخدمة العملاء.

وتقوم الفكرة الأساسية للمشروع على تغيير طريقة تعامل المستخدم مع الخدمات الرقمية؛ فبدلًا من الانتقال بين التطبيقات والمواقع لإنجاز مهمة واحدة، يتواصل مع وكيل ذكى يتولى تنفيذ الخطوات المطلوبة، مستخدمًا الأدوات والخدمات المتاحة عبر الإنترنت.

ويصف شين المنتج بأنه مساعد شخصى، وليس مجرد تطبيق جديد يحتاج المستخدم إلى تعلم واجهته. فالتواصل معه يمكن أن يتم عبر الرسائل النصية أو المكالمات أو البريد الإلكترونى، كما يمتلك النظام هاتفًا وحاسوبًا وبريدًا إلكترونيًا خاصًا به، يستخدمها فى إنجاز المهام نيابة عن المستخدم.

ويستطيع المستخدم إسناد مهام مختلفة إليه، مثل تنظيم رحلة، وحجز تذاكر، والتسوق، وإلغاء اشتراكات، ومتابعة طلبات الشراء، والتواصل مع خدمة العملاء، وإدارة المواعيد والرسائل الإلكترونية.

وهنا يظهر الفارق بين المساعد التقليدى والوكيل الذكى. فالمساعد التقليدى قد يقدم إجابة عن سؤال أو يقترح موقعًا مناسبًا للحجز، بينما يحاول الوكيل تنفيذ المهمة نفسها؛ فيبحث عن الخيارات، ويقارن بينها، ويستكمل الإجراءات اللازمة، ثم يبلغ المستخدم بالنتيجة.

ويُعرف هذا الاتجاه باسم «وكيل الذكاء الاصطناعى» «Agentic AI»، وهو نمط من الأنظمة لا يقتصر على إنتاج النصوص أو تقديم المعلومات، بل يستطيع تقسيم الهدف إلى مجموعة من الخطوات، واستخدام الأدوات والخدمات الرقمية لتنفيذه.

فإذا طلب المستخدم تنظيم رحلة، على سبيل المثال، يمكن للنظام البحث عن وسائل السفر، ومقارنة المواعيد والأسعار، وإتمام الحجز وفق الصلاحيات المتاحة له، ثم إضافة الموعد إلى التقويم ومتابعة التفاصيل المرتبطة به. ومن الأمثلة التى عرضتها الشركة، إمكانية إعادة توجيه رسالة تأكيد شراء إلى البريد الخاص بالتطبيق، ليبدأ التواصل مع خدمة العملاء بشأن إرجاع السلعة، ويتابع الإجراءات حتى إرسال ملصق الإرجاع إلى المستخدم، بدلًا من اضطراره إلى الدخول إلى الموقع والبحث عن سياسة الاسترجاع ومراسلة الشركة بنفسه.

كما أُعلن عن شراكات تقنية، من بينها التعاون مع Password١ وStripe، بهدف تسهيل التعامل مع الحسابات وإتمام المدفوعات، وتوسيع نطاق العمليات التى يمكن للوكيل تنفيذها.

وفى مقابلة شين، ظهرت أمثلة أخرى على الاستخدامات التى بدأ المستخدمون فى اكتشافها. فقد تحدث عن أشخاص استعانوا بالتطبيق لمراجعة اشتراكاتهم المالية والتعرف إلى الخدمات التى يدفعون مقابلها دون استخدام، ثم تكليفه بالدخول إلى المواقع وإتمام إجراءات الإلغاء، حتى يحسب لهم قيمة ما وفره من أموال.

كما أشار إلى تجربة لزوجين ظهرا على الشاشة العملاقة فى بطولة الولايات المتحدة المفتوحة للتنس، وأرادا الحصول على تسجيل ظهورهما، فاستعانوا بالوكيل للبحث عن المقطع والوصول إليه.

وفى مجال التسوق والملابس، تحدث عن مستخدمين بدأوا فى تصوير قطع الملابس الموجودة فى خزائنهم، ثم إدخال بيانات عن مقاساتهم وهيئاتهم، ليتمكن النظام من اقتراح إطلالات مختلفة وتنسيق الملابس على مدار الأسبوع. وتكشف هذه الأمثلة عن طبيعة الرهان الذى يقوم عليه المشروع؛ فبدلًا من برمجة التطبيق لأداء مهمة واحدة محددة، يجرى تطوير نظام قادر على فهم الهدف، والبحث عن الوسائل المناسبة، ثم تنفيذ سلسلة من الإجراءات للوصول إليه.

## 3 رهان على تغيير واجهة الإنترنت

لا يتوقف طموح نوح شين عند تطوير مساعد شخصى أكثر كفاءة، بل يمتد إلى إعادة تشكيل الطريقة التى يتعامل بها الناس مع الإنترنت والبرمجيات.

فهو يرى أن مستقبل التكنولوجيا قد لا يعتمد على زيادة عدد التطبيقات التى يستخدمها الإنسان، وإنما على تقليل حاجته إلى التعامل معها مباشرة. وبدلًا من تعلم واجهة كل خدمة والتنقل بين قوائمها، يمكن للمستخدم التواصل مع وسيط واحد يفهم طلبه، ويستخدم الخدمات المختلفة لتحقيقه.

وبهذا التصور، قد تتحول التطبيقات والمواقع من وجهات يقصدها المستخدم بنفسه إلى أدوات تعمل فى الخلفية، بينما يتولى الوكيل الرقمى التنسيق بينها، سواء كان المطلوب حجز رحلة أو شراء منتج أو إدارة حساب مصرفى أو التواصل مع مؤسسة.

وهذا التحول يفتح الباب أمام تغيير كبير فى اقتصاد الإنترنت؛ فالشركات التى اعتادت جذب المستخدمين إلى منصاتها، والاعتماد على الوقت الذى يقضونه فى التصفح والمقارنة والشراء، قد تجد نفسها أمام واقع جديد يتولى فيه الوكيل هذه العمليات نيابة عن المستهلك.

وفى حديثه عن مستوى الثقة الذى يحتاج إليه المشروع، ذكر شين أن نحو ٤٠٪ من المستخدمين التجريبيين ربطوا بطاقاتهم الائتمانية بالخدمة خلال ثلاثة أسابيع، كما أشار إلى تعامل التطبيق مع معاملات شراء تتجاوز قيمتها ٥٠٠ دولار، ورحلات تصل تكلفتها إلى آلاف الدولارات.

وتحدث أيضًا عن تجاوز حجم المعاملات السنوية التى تمر عبر المنصة مليار دولار، مع استحواذ السفر على نحو نصف هذا الحجم، وفق الأرقام التى عرضها فى المقابلة.

وتكشف هذه الأرقام، بحسب تصريحات المؤسس، عن أن نجاح المشروع لا يقاس فقط بعدد المحادثات أو المستخدمين، بل بمدى استعداد هؤلاء لمنح النظام صلاحية التعامل مع أموالهم وإسناد قرارات حقيقية إليه.

## 4 مليارات الدولارات فى عام واحد

لم يقتصر الاهتمام بـInstinct على مجتمع مطورى الذكاء الاصطناعى، بل امتد سريعًا إلى المستثمرين فى قطاع التكنولوجيا، الذين يرون فى الوكلاء الشخصيين سوقًا مرشحة للنمو مع تغير طريقة استخدام الخدمات الرقمية.

ففى أغسطس ٢٠٢٦، حصلت الشركة على تمويل بقيمة ٢٥٠ مليون دولار، فى جولة قُدرت معها قيمتها بنحو ٢,٥ مليار دولار، وشاركت فيها شركات استثمار من بينها Index Ventures وBenchmark.

وفى سبتمبر من العام نفسه، أعلنت الشركة جولة تمويل أخرى بقيمة مليار دولار، ارتفع معها تقييمها إلى نحو ١٠ مليارات دولار، بمشاركة مستثمرين بارزين، من بينهم Sequoia وBenchmark وCoatue.

وتعكس هذه الأرقام حجم الرهان على سوق الوكلاء الشخصيين، لكنها لا تعنى أن الشركة حققت إيرادات بالمليارات؛ فالتقييم يعبر عن تقدير المستثمرين لقيمة الشركة وفرص نموها المستقبلية، وليس عن حجم مبيعاتها أو أرباحها الحالية.

ويستند هذا الرهان إلى احتمال أن يصبح الوكيل الذكى وسيطًا أساسيًا فى جانب متزايد من المعاملات الرقمية. فكل عملية حجز أو شراء أو اشتراك يمكن أن تتحول إلى نشاط تجارى يحقق للشركة عائدًا، سواء من خلال الرسوم أو العمولات المرتبطة بالمعاملة.

لكن حجم التمويل لا يحسم نجاح التجربة. فالتحدى الحقيقى هو إثبات قدرة النظام على تنفيذ المهام بدقة واستقرار، والتعامل مع الحالات غير المتوقعة، وإصلاح الأخطاء عند وقوعها. فالمستخدم الذى يطلب من التطبيق حجز رحلة لا يبحث عن إجابة تبدو مقنعة، بل عن تذكرة صحيحة وموعد مناسب ومعاملة مكتملة دون مشكلات.

## 5 الخصوصية والأمان تحت الاختبار

تبدو فكرة تفويض المهام اليومية جذابة، لكنها تضع المستخدم أمام سؤال لا يقل أهمية عن كفاءة التطبيق، ما حجم المعلومات التى ينبغى أن يعرفها النظام حتى يستطيع أداء دوره؟

فلكى يتمكن Instinct من متابعة البريد الإلكترونى، وتنظيم المواعيد، والتعامل مع الحسابات، وإجراء المدفوعات، يحتاج إلى الوصول إلى بيانات حساسة تتعلق بحياة المستخدم. وكلما اتسعت صلاحياته، زادت قدرته على المساعدة، لكن زادت معها المخاطر المحتملة إذا أسىء استخدام البيانات أو أخفق النظام فى التعامل معها.

وقد أثارت شروط الاستخدام الأولية للتطبيق انتقادات واسعة فى أغسطس ٢٠٢٦، بسبب اتساع نطاق المعلومات التى يمكن للشركة الوصول إليها، بما فى ذلك بعض بيانات التفاعل مع الجهاز، مثل حركة المؤشر وإدخالات لوحة المفاتيح ولقطات الشاشة، فضلًا عن المواد التى يشاركها المستخدم.

كما تضمنت الشروط بنودًا تسمح للتطبيق بالدخول فى اتفاقات والتزامات ومعاملات نيابة عن المستخدم، وهو ما أثار تساؤلات بشأن حدود التفويض والمسئولية القانونية عن الإجراءات التى ينفذها النظام.

ولم تقتصر المخاوف على صياغة الشروط؛ فقد نقلت تقارير صحفية عن مستخدمين فى المراحل التجريبية وقائع تتعلق بإرسال رسائل إلكترونية دون موافقة مسبقة، واستمرار معالجة بعض محتويات البريد بعد فصل الاتصال بحساب Google.

ومن بين الوقائع التى أثارت الاهتمام، شكوى مستخدمين من احتفاظ التطبيق بنسخ من رسائل بريد إلكترونى سبق أن وصل إليها، وعدم اختفاء هذه البيانات تلقائيًا بمجرد فصل الحساب الخارجى. كما أثارت تجارب أخرى تساؤلات حول قدرة النظام على التمييز بين تعليمات المستخدم الحقيقية والمحتوى الذى يصادفه أثناء تصفح المواقع والرسائل.

ومن المخاطر التقنية التى تواجه هذا النوع من الأنظمة ما يعرف باسم «حقن التوجيه» «Prompt Injection»، وهى محاولات لتمرير تعليمات خبيثة إلى النظام عبر محتوى يتعامل معه، مثل رسالة بريد إلكترونى أو صفحة على الإنترنت. وقد تدفع هذه التعليمات الوكيل إلى تنفيذ إجراءات لم يقصدها المستخدم، إذا لم يتمكن النظام من التمييز بين المحتوى الذى يقرأه والأوامر التى ينبغى أن يطيعها.

وفى المقابل، تضمنت سياسة الخصوصية الرسمية للتطبيق، التى جرى تحديثها فى ١٧ نوفمبر ٢٠٢٦، توضيحات جديدة بشأن صلاحيات المستخدم والبيانات التى يجمعها النظام وآليات التعامل معها.

وتنص السياسة على أن فصل الاتصال بحساب Google Workspace يوقف احتفاظ الشركة بالبيانات التى جُمعت من هذا الحساب واستخدامها، باستثناء ما تفرضه المتطلبات القانونية. كما توضح أن البيانات التى يحصل عليها التطبيق عبر واجهات Google Workspace البرمجية لا تُستخدم فى تدريب نماذج الذكاء الاصطناعى أو تحسينها، ولا تُنقل إلى مزودى النماذج لأغراض التدريب.

وتشير السياسة كذلك إلى أن بعض البيانات الأخرى التى يشاركها المستخدم قد تُستخدم فى تدريب النماذج، مع إتاحة خيار الانسحاب من هذا الاستخدام عبر إعدادات الحساب، على أن يسرى الاختيار مستقبلًا، مع وجود استثناءات تتعلق بمراجعات السلامة.

وهذه التفاصيل تكشف أن التعامل مع البيانات لا يخضع لقاعدة واحدة؛ فهناك اختلاف بين بيانات الحسابات المرتبطة، والمحتوى المخزن فى مساحة Vault، والمعلومات الأخرى التى يشاركها المستخدم، ولكل منها ضوابطه الخاصة.

لكن وجود سياسة للخصوصية لا يكفى وحده لبناء الثقة؛ فالمعيار الحقيقى هو كيفية تطبيق هذه الالتزامات، ومدى وضوحها للمستخدم، وقدرته على معرفة ما يجرى ببياناته والتحكم فى الصلاحيات التى يمنحها للنظام.




## 6 من يتحمل مسئولية قرارات الآلة؟

تختلف العلاقة بين الإنسان والوكيل الذكى عن علاقته بمحرك بحث أو تطبيق تقليدى. فالمستخدم لا يكتفى هنا بتلقى معلومة، بل يسمح لنظام آلى باتخاذ خطوات قد تؤثر فى وقته وأمواله والتزاماته.

وعندما يربط المستخدم بطاقته الائتمانية بالتطبيق، أو يمنحه صلاحية الدخول إلى بريده الإلكترونى وتقويمه، فإنه يمنحه جزءًا من سلطته على إدارة شئونه. وهذا ما يجعل الثقة عنصرًا أساسيًا فى نجاح Instinct، لا مجرد ميزة إضافية.

غير أن الثقة لا تعنى التخلى الكامل عن الرقابة. فقد يختار الوكيل تذكرة غير مناسبة، أو يخطئ فى عنوان الشحن، أو يفسر طلبًا على نحو مختلف عما قصده المستخدم. وقد تكون نتائج الخطأ بسيطة فى بعض الحالات، لكنها قد تصبح مكلفة عندما يتعلق الأمر بمعاملة مالية أو حجز أو التزام تعاقدى.

لذلك، لا بد من وجود مستويات واضحة للموافقة على الإجراءات، بحيث يستطيع المستخدم تحديد المهام التى يمكن للنظام تنفيذها تلقائيًا، وتلك التى تتطلب الرجوع إليه قبل إتمامها. فطلب الإذن عند كل خطوة قد يفقد الوكيل ميزته الأساسية، وهى توفير الوقت والجهد، بينما منحه حرية مطلقة قد يفتح الباب أمام أخطاء يصعب تداركها.

وتتضاعف أهمية هذه المسألة عندما يتعلق الأمر بالمعاملات المالية أو البيانات الشخصية أو التواصل مع الآخرين؛ إذ لا يكفى أن يكون النظام قادرًا على تنفيذ المهمة، بل ينبغى أن يكون واضحًا للمستخدم متى يتصرف، وبأى صلاحية، وما الإجراءات التى يمكنه اتخاذها دون الرجوع إليه.

والأهم أن تفويض المهمة لا يعنى انتقال المسئولية بالكامل إلى النظام. فالمستخدم يظل مطالبًا بفهم الصلاحيات التى يمنحها، ومراجعة الإجراءات ذات الأثر المالى أو القانونى، وعدم التعامل مع المساعد الذكى باعتباره بديلًا عن المتخصصين فى المسائل الطبية أو المالية أو القانونية.

## 7 المعاملات بدلًا من الإعلانات

يثير نموذج العمل سؤالًا آخر، كيف يمكن لشركة تطور مساعدًا شخصيًا أن تحقق أرباحًا من خدمة يتوقع المستخدم أن تعمل لمصلحته؟

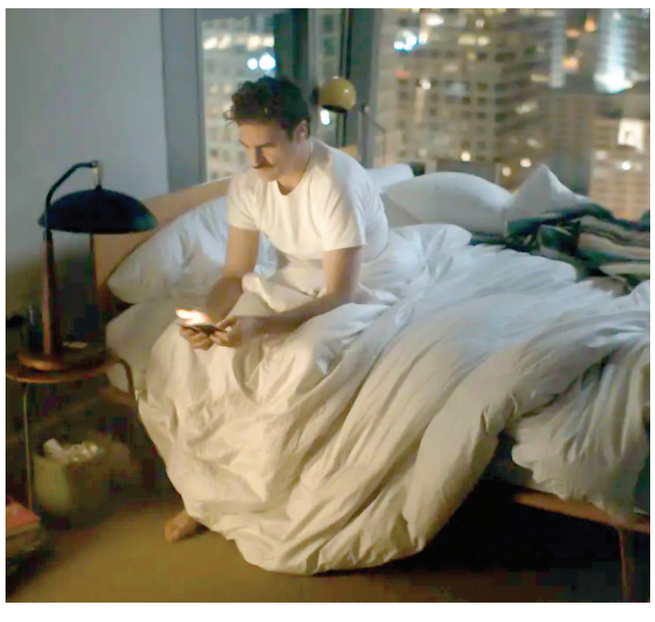
تشير الرؤية التى طرحها مؤسس التطبيق إلى الاعتماد على المعاملات والاشتراكات والشراكات التجارية، بدلًا من جعل الإعلانات مصدر الدخل الرئيسى. فكلما تولى الوكيل حجز رحلة أو شراء منتج أو دفع مقابل خدمة، ظهرت فرصة لتحقيق عائد من الرسوم أو العمولات المرتبطة بهذه العملية. وبذلك تصبح المعاملة نفسها مصدرًا للدخل، بدلًا من الاعتماد على جذب المستخدم إلى منصة إعلانية وإبقائه أطول وقت ممكن.

وتكتسب الشراكة مع Stripe أهمية فى هذا السياق، إذ تساعد على ربط تنفيذ المهام بإتمام المدفوعات. كما يتيح التعاون مع الخدمات التقنية الأخرى توسيع نطاق العمليات التى يستطيع التطبيق تنفيذها دون أن يضطر المستخدم إلى الانتقال بين المنصات.

أما الإعلانات، فيتحفظ نوح شين على الاعتماد عليها، انطلاقًا من احتمال تعارض مصالح المعلن مع مصلحة المستخدم. فإذا أصبح الوكيل هو من يبحث عن المنتج ويقارن الأسعار ويختار البائع، فإن وجود جهة تدفع مقابل تفضيل خدماتها قد يؤثر فى حياد التوصيات والقرارات.

وفى هذا السياق، يرى شين أن الوكيل الذى يعرف عن المستخدم أكثر مما يعرفه المستخدم عن بعض الخدمات، ينبغى ألا يستغل هذه المعرفة لتوجيهه إلى قرارات تحقق مصالح تجارية على حسابه.

وهنا تظهر معضلة أساسية فى اقتصاد المساعدات الذكية، المستخدم يريد وكيلًا يعمل لمصلحته، بينما تحتاج الشركة إلى نموذج يضمن استمرارها وتحقيق الأرباح. وسيكون عليها أن تثبت أن مصادر دخلها لا تدفع النظام إلى تفضيل صفقة على أخرى لأسباب لا تتعلق بمصلحة المستخدم.



## 8 من خيال Her إلى اختبار الثقة

إذا كان فيلم Her قد تخيل علاقة عاطفية بين الإنسان ونظام تشغيل ذكى، فإن Instinct ينقل النقاش إلى مساحة أكثر عملية. لم يعد السؤال مقتصرًا على إمكانية أن يتعلق الإنسان بآلة أو أن يراها رفيقًا له، بل أصبح متعلقًا بمدى استعداده لمنحها صلاحية إدارة جوانب من حياته.

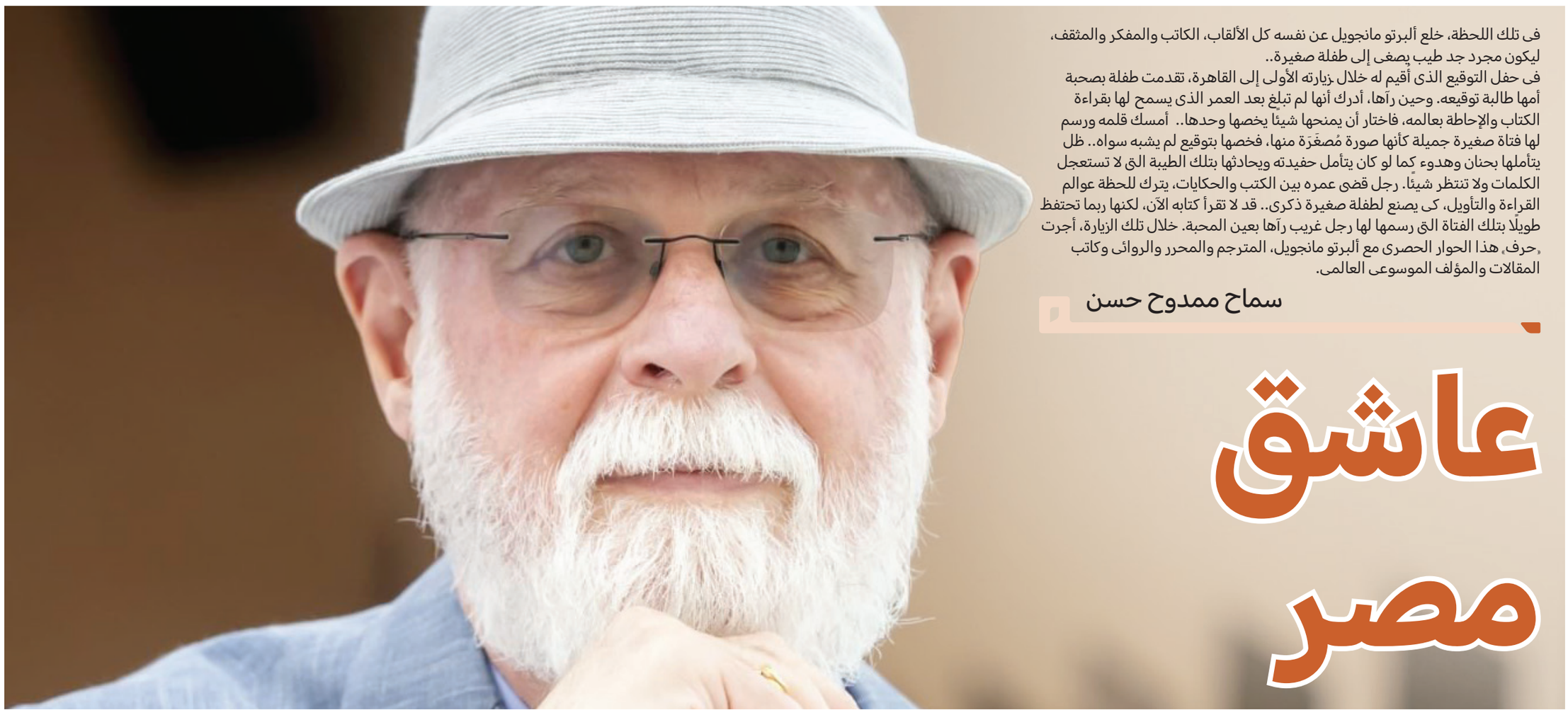
فى الفيلم، كانت سامنثا تعرف تفاصيل ثيودور وتشاركه مشاعره، بينما يتعلم Instinct تفضيلات المستخدم ليتمكن من تنفيذ طلباته. وبين التجربتين اختلاف واضح فى الهدف، لكنهما تلتقيان عند اتساع حضور التكنولوجيا فى الحياة الخاصة، وتحولها من أداة نستخدمها عند الحاجة إلى طرف حاضر فى تفاصيل يومنا.

وربما تكمن أهمية تجربة Instinct فى أنها تكشف مرحلة جديدة من تطور الذكاء الاصطناعى؛ مرحلة لا تتوقف عند إنتاج إجابة مقنعة أو محاكاة أسلوب الحديث البشرى، بل تسعى إلى تحويل الأوامر إلى أفعال، والتفاعل إلى معاملات، والمعلومات الشخصية إلى معرفة تستخدم فى اتخاذ خطوات نيابة عن المستخدم.

لكن الطريق إلى هذا المستقبل لا يتوقف على قدرة التقنية على إنجاز المهام بسرعة، ولا على حجم الاستثمارات التى تجذبها. فنجاح الوكيل الشخصى سيظل مرهونًا بقدرته على العمل بدقة، واحترام خصوصية المستخدم، وإتاحة رقابة حقيقية على تصرفاته.

لقد تخيل Her عالمًا تتداخل فيه العلاقة الإنسانية مع الذكاء الاصطناعى، أما Instinct فيضعنا أمام اختبار مختلف، هل نثق فى أنظمة لا تملك مشاعر، لكنها قد تتخذ قرارات تمس أموالنا ووقتنا وعلاقاتنا؟

قد لا تكون الآلة التى عرفناها فى الفيلم قد وصلت إلى واقعنا بعد، لكن فكرة تفويضها بعض شئون الحياة لم تعد خيالًا سينمائيًا. والسؤال الذى يتعين علينا الإجابة عنه الآن ليس فقط: ما الذى تستطيع هذه الأنظمة فعله، بل ما الذى ينبغى أن نسمح لها بفعله؟



فى تلك اللحظة، خلع ألبرتو مانجويل عن نفسه كل الألقاب، الكاتب والمفكر والمثقف، ليكون مجرد جد طيب يصغى إلى طفلة صغيرة..
فى حفل التوقيع الذى أُقيم له خلال زيارته الأولى إلى القاهرة، تقدمت طفلة بصحبة أمها طالبة توقيعه. وحين رآها، أدرك أنها لم تبلغ بعد العمر الذى يسمح لها بقراءة الكتاب والإحاطة بعالمه، فاختار أن يمنحها شيئًا يخصها وحدها.. أمسك قلمه ورسم لها فتاة صغيرة جميلة كأنها صورة مُصغّرة منها، فخصها بتوقيع لم يشبه سواه.. ظل يتأملها بحنان وهدوء كما لو كان يتأمل حفيدته ويحادثها بتلك الطيبة التى لا تستعجل الكلمات ولا تنتظر شيئًا. رجل قضى عمره بين الكتب والحكايات، يترك للحظة عوالم القراءة والتأويل، كى يصنع لطفلة صغيرة ذكرى.. قد لا تقرأ كتابه الآن، لكنها ربما تحتفظ طويلًا بتلك الفتاة التى رسمها لها رجل غريب رآها بعين المحبة. خلال تلك الزيارة، أجرت «حرف» هذا الحوار الحصرى مع ألبرتو مانجويل، المترجم والمحرر والروائى وكاتب المقالات والمؤلف الموسوعى العالمى.

سماح ممدوح حسن

# عاشق مصر

# ألبرتو مانجويل: يمكننى الآن أن أموت بسلام.. فقد رأيت الأهرامات

**■ هل يمكن أن نعتبر النسخة التى نشرها المؤلف، أو تلك التى اعتمدها بوصفها نسخته الأخيرة، هى النسخة النهائية للكتاب؟**

– أولًا: أنا سعيد للغاية بوجودى فى مصر للمرة الأولى بحياتى. لطالما كانت مصر جزءًا من مخيلتى، ولم أكن أتخيل أن أجد نفسى يومًا هنا فى هذا المكان، الذى كان بالنسبة لى دائمًا أشبه بالأسطورة.

قضيت يومًا فى الإسكندرية وزرت المكتبة الجديدة رغم سيطرة المكتبة القديمة على خيالى. واليوم أنا فى القاهرة ورأيت الأهرامات، لذلك أستطيع الآن أن أموت بسلام!

أما عن سؤالك، فلا أعتقد أن هناك نسخة يمكن اعتبارها أصلية ونهائية بصورة مطلقة. فما إن يغادر الكتاب يدى مؤلفه حتى يصبح فى عهدة القراء، الذين يعيد كل منهم تشكيله وفقًا لتجربته ورؤيته.

كتب جوناثان سويفت رواية «رحلات جاليفر» بوصفها هجاءً لاذعًا لعصره. لكننا نقرؤها اليوم باعتبارها كتابًا للأطفال. وليس بوسع «سويفت» أن يفعل شيئًا فى هذا.

**■ هل يمتلك القارئ حرية أكبر من الكاتب فى تأويل العمل الأدبى وفهم معانيه؟**

– لا. فلا يصير الكاتب قارئًا لعمله إلا حين يفرغ من كتابته ويعود إليه بعين مختلفة كأنه يقرأ نصًا لم يكتبه. حينها يستطيع تأمل كتبه ويتساءل «ما الذى أراه فى هذه الصفحة؟»، ثم يحكم على النص كما يفعل أى قارئ آخر.

لذا، لا يجب أن نأخذ تفسيرات الكُتّاب لأعمالهم بوصفها الكلمة الفصل. فهم لا يملكون بالضرورة معرفة أعمق بما كتبوه، ولا يحتكرون المعنى الذى ينطوى عليه النص. بمجرد أن يغادر العمل صاحبه تبدأ حياة أخرى له فى عيون قرائه.

**■ قرأت لـ«بورخيس» بصوتك حين فقد قدرته على الرؤية.. مَن يمتلك الكتاب؟ كاتبه أم قارئه أم من يسمعه؟**

– القارئ لا يتلقى النص مجردًا. النص يصل إليه دائمًا عبر وسيط يترك أثره فى التجربة. قد يكون الكتاب مطبوعًا، أو كلمات تظهر على شاشة، أو مخطوطة يتصفحها. وحين يتحول النص إلى صوت، يصبح لصوت من يقرؤه دور فى تشكيل علاقتنا به.

قد يأسرنا صوت القارئ فننجذب إلى الكتاب أو ينفّرنا فنفقد الرغبة فى مواصلة الاستماع. وهكذا لا ينفصل النص عن الطريقة التى يصل بها إلينا. فالقارئ يمنح الكتاب سياقًا خاصًا، والمستمع يتلقى النص متأثرًا بهذا السياق أيضًا.

لكن الكاتب، بمجرد أن ينتهى من عمله ويتركه للعالم، لا يعود قادرًا على التحكم فى مصيره، أو فى الطريقة التى سيختار الآخرون أن يقرأوه أو يسمعوه بها.

**■ كيف أسهمت نشأتك بين لغتين وثقافتين مختلفتين فى تشكيل وعيك بالعالم؟**

– للغة مكانة خاصة لدى. قديمًا كانت مربيتى تشيكية تتحدث الألمانية، هربت من «النازية» مع أسرتها ولجأت إلى أمريكا اللاتينية. وظّفها والدى لرعايتى بعد أشهر قليلة من ولادتى. لكنها سرعان ما أصبحت بالنسبة لى بمثابة الأم والأب.

لم أتعلم الإسبانية لغة والدىّ، إلا عندما بلغت السابعة أو الثامنة من عمرى. كانا يتحدثان الفرنسية والإسبانية، بينما كنت أنا أتحدث الإنجليزية والألمانية، لذلك تعذّر التواصل بيننا بالكلمات.

كانت علاقتى بهذه المرأة عميقة وتجاوزت حدود الرعاية اليومية إلى رابطة أمومية وأبوية حقيقية. سافرت معها كثيرًا، وكانت رغم هروبها من «النازية»، شديدة التمسك بالثقافة الألمانية وتراثها الفكرى أو يُعرف بـ«الكولتور»، وأهم ما حرصت عليه أن أتعرف إلى تاريخ العالم وجغرافيته، وأعمال كبار الأدباء.

تخيّلى أننى كنت فى الخامسة أو السادسة من عمرى، وأحفظ قصائد كاملة لـ«جوته» و«شيلر» وغيرهما! وما زلت أحفظ هذه القصائد حتى اليوم. ففى ليالى الأرق أتجول فى مكتبتى الذهنية، فأجدها هناك حاضرة لم تفقد شيئًا من كلماتها.

**■ هل اللغة مجرد أداة ننقل بها أفكارنا أم عامل مؤثر بطريقة تفكيرنا؟**

– نحن نعتقد أننا نستخدم اللغة، بينما أنا مؤمن بأن اللغة هى من تستخدمنا، تملى علينا ما نستطيع ويجب التفكير فيه. تمنح خيالنا الأدوات التى تساعدها على العمل والاستمرار، لكنها فى الوقت نفسه ترسم حدودها وتضع قيودًا على حركتها.

لهذا، هناك أفكار لا تخطر لى إلا بالإنجليزية ولا أستطيع استحضارها بالفرنسية، وأفكار أخرى لا تتشكل فى ذهنى إلا بالفرنسية ولا أجد لها الطريق نفسه فى الإيطالية. وهكذا تختلف قدرتنا على التفكير باختلاف اللغة التى نفكر بها.

المسألة لا تتوقف عند الأفكار، بل تمتد إلى الشخصية نفسها. فحين تتغير اللغة التى نتحدث بها يتغير صوتنا ومعه تتبدل جوانب من شخصيتنا. فالأمر لا يتعلق بتغيير الكلمات فقط وإنما بشىء أعمق يمس الطريقة التى نكون بها.

وهناك جانب آخر من علاقتنا باللغة بدأنا نفقده. فالمدارس الأوروبية لم تعد تعلّم الكتابة باليد كما كانت تفعل من قبل، وهذا يعنى أننا نفقد جزءًا من هويتنا. فالخط الذى نكتب به ليس مجرد وسيلة لتدوين الكلمات، إنما هو جزء من شخصيتنا تمامًا مثل صوتنا.

فى طفولتى كنت أعيش بين الإنجليزية والألمانية، وأدرك أننى أحتاج إلى استخدام كلمات معينة مع أشخاص، وكلمات أخرى مع أشخاص آخرين.

**■ تقول إنك لا تؤمن بالحدود، سواء كانت جغرافية أو أدبية.. هل ترى أن الأدب مثل الإنسان، يفقد شيئًا من حريته حين نضعه داخل تصنيفات وحدود صارمة؟**

– لا أحب الحدود ولا أؤمن بها. لا أؤمن بجوازات السفر وأراها اختراعًا كريها يسلّح النزعة القومية. كما لا أؤمن بفكرة الجنسية التى تتحدد لمجرد أن أمك أنجبتك فى مكان دون آخر.

سخر أحدهم قديمًا من هذه الفكرة حين تحدث عن «الأثينيين» الذين يعتقدون أن قمر أثينا أجمل من قمر إسبرطة! لكن القمر واحد وهو نفسه بالنسبة إلى الجميع. هذا ما أؤمن به. لا أؤمن بالحدود.

**■ تصف الخيال بأنه «فوضى عارمة»، وترفض فى الوقت نفسه الفصل الصارم بين الواقع والمتخيل فى الأدب. فهل ترى أن قوة الأدب تكمن فى قدرته على إبقاء هذه المسافة بينهما ملتبسة؟**

– الخيال أشبه بـ«فوضى عارمة» لأننى لا أستطيع أن أتحكم فى مساراته أو أفرض عليه نظامًا. فمثلًا، إذا كان مكتبى مرتبًا فإنى أفقد الرغبة فى العمل. وإذا وُضع الكوب على يمينى بدلًا من يسارى أو اخترت أى تفصيل آخر، أشعر بأن الأشياء لم تعد فى مواضعها الصحيحة. لا بد أن يكون لكل شىء على مكتبى ترتيب معين.

لكننى، فى الوقت نفسه، لا أؤمن بالتقسيمات الاعتباطية التى وضعها أساتذة الأدب وأمناء المكتبات، حتى وإن فعلوا ذلك بحسن نية للفصل بين الأدب التخييلى وغير التخييلى أو بين الشعر والنثر.

فى بدايات الأدب، لم تكن هناك مثل هذه الحدود، كان الأدب كيانًا واحدًا. خذوا «ملحمة جلجامش» مثلًا، كيف يمكن تصنيفها؟ هل هى قصيدة أم نص نثرى؟ هل تسجل وقائع حقيقية أم أنها عمل تخييلى بالكامل؟ فى الحقيقة، إنها تجمع كل هذه العناصر معًا.

ولأننى لا أؤمن بالحدود، فإننى أؤمن بهذا التداخل والغموض فى الأدب. فهما يمنحاننا نحن القراء حرية ابتكار قراءاتنا الخاصة واكتشاف المعانى الكامنة بين السطور.

استخدم رولان بارت صورة لافتة للتعبير عن ذلك، حين تحدث عن اللحظات التى ينكشف فيها جزء من الجسد دون أن يظهر كله، ورأى فى هذا الكشف الجزئى مصدرًا للإثارة والإيحاء.

وأنا أرى الأمر نفسه فى النص الأدبى، فالنص يكون أكثر إثارة حين لا يكشف عن كل شىء، بل يترك مساحات من الغموض للقارئ كى يكتشفها ويتأولها. أعتقد أن أكثر لحظات النص إثارة هى تلك التى يبلغ فيها الغموض ذروته.

**■ هل المكتبة ذاكرة البشرية أم أنها أيضًا سجل لما اختارت السلطة والثقافة ألا تنسياه؟**

– بالتأكيد المكتبة هى ذاكرة الإنسانية. وأعتقد أن لكل مكتبة بُعدين أساسيين، بُعد رمزى وآخر عملى. فعلى المستوى الرمزى، قد تعكس المكتبة قوة المجتمع الذى أنشأها ومكانته الثقافية كما هو الحال فى مكتبتىّ «الإسكندرية» و«برجاموم»، و«المكتبة الوطنية الفرنسية»، التى تمثل صرحًا يجسد الثقافة الفرنسية.

لكن المكتبة تؤدى دورًا آخر لا يقل أهمية. فهى تحفظ ذاكرة المجتمع الذى تنتمى إليه وتصون هويته، وللأسف لا تحظى هذه الوظيفة بالتقدير الكافى فى كثير من الأماكن.

عندما كنت مديرًا لـ«المكتبة الوطنية فى الأرجنتين» اقترحت أن تستضيف مكتبتنا «المكتبة الوطنية الفلسطينية». كنت أؤمن بأن وجود مكتبة كهذه من شأنه أن يساعد الفلسطينيين على ترسيخ هويتهم وأن تكون لهم ذاكرة ثقافية تجمعهم، حتى لو لم تتجاوز المكتبة صورتها الافتراضية، ولم تكن لها أرفف أو مبانٍ على أرض الواقع.

لكن المشروع لم يرَ النور بسبب مجموعة من التعقيدات البيروقراطية. وأعتقد أن أهمية هذه الفكرة تتضح فى مثال آخر، فى سراييفو. فعندما دُمّرت مكتبتها لم يفقد مبناها الخالى من الكتب رمزيته، بل ظل شاهدًا على هوية أهل المدينة وذاكرتهم، حتى بعد زوال ما كان يضمّه من كتب.

**■ هل يكفى بقاء الكتب لتظل الثقافة حية، حتى بعد اختفاء المجتمع الذى أنتجها؟**

– ما دامت الكتب باقية تظل ثقافة الشعوب حاضرة وقابلة للاستعادة. ولعل «الإتروسكان» مثال واضح على ذلك. إذ لا يزال بإمكاننا اليوم قراءة نصوصهم رغم أن المجتمع «الإتروسكانى» نفسه لم يعد موجودًا. وهذا أمر مؤسف.

**■ مع التطور المتسارع لـ«الذكاء الاصطناعى»، هل نبالغ فى منح الآلة قدرات بشرية، وننسى أن الإنسان يظل المسئول عن كيفية استخدامها؟**

– ليس تمامًا. فـ«الذكاء الاصطناعى» آلة لا يفعل شيئًا من تلقاء نفسه، بل يعمل من خلال معادلات إحصائية وميكانيكية يوجّهه المستخدم إلى اتباعها.

هنا يكمن الخطر الحقيقى، أن نستخدم مفردات بشرية فى الحديث عن الآلات، فننسب إليها أفعالًا وقدرات ليست لها. عندما نقول مثلًا: «ليست السكاكين هى التى تقتل، بل البشر» فإننا نقر بأن الإنسان هو المسئول عن الفعل لا الأداة التى استخدمها. الأمر نفسه ينطبق على قولنا «القلم يكتب». فالحقيقة أن الكاتب هو الذى يكتب مستخدمًا القلم أداةً لذلك.

علينا أن نكون شديدى الحذر فى هذا الشأن. لأن إسناد الأفعال إلى الآلات قد يصبح وسيلة سهلة للتنصل من المسئولية وإلقائها على طرف آخر. فنقول «لسنا المسئولين بل الآلة، أو الجولِم الشخصية الأسطورية فى التراث اليهودى، أو وحش فرانكنشتاين».

**■ هل هناك كتب لا نكون مستعدين لقراءتها إلا بعد أن نعيش تجارب معينة؟**

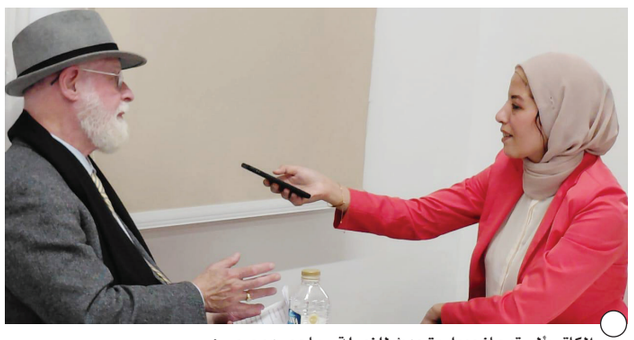
– يختلف الأمر من قارئ إلى آخر. فالتجربة التى تجعل كتابًا ما قابلًا للقراءة بالنسبة إلى شخص قد تختلف تمامًا لدى شخص آخر.

تعرفين، قرأت ابنتى الصغرى رواية كافكا «المسخ» عندما كانت فى الثانية عشرة من عمرها ووجدتها مضحكة للغاية. كانت تلك طريقتها فى الاقتراب من العمل، بل إن كافكا نفسه كان يرى فيه جانبًا فكاهيًا. أما نحن الذين تقدم بنا العمر واكتسبنا خبرة بالحياة وعبثيتها فنشعر بأن الرواية مأساة، بينما رأى كافكا أنها كوميديا شديدة الإضحاك.

وهكذا، صحيح أن «الكوميديا الإلهية» لـ«دانتى»، التى أصبحت ذات أهمية بالغة بالنسبة إلىّ وصارت كتابًا أساسيًا فى حياتى، لم تكتسب هذه المكانة لدىّ إلا قبل نحو ١٥ عامًا. حاولت قراءتها من قبل لكننى لم أستطع التفاعل معها أو الانخراط فى عالمها. وهذا يحدث مع الناس أيضًا، أليس كذلك؟

**■ هل قرأت يومًا كتابًا تمنيت لو أنك أنت من كتبه؟**

– نعم، «أليس فى بلاد العجائب».



الكاتب ألبرتو مانجويل يتحدث للزميلة سماح ممدوح حسن




الخيال فوضى عارمة.. وأجمل لحظات النص حين يبلغ ذروة الغموض

مصر دائمًا بالنسبة لى أسطورة وسعادتى لا توصف بزيارتها

مربيتى علّمتنى الألمانية.. وحفظت قصائد جوته وشيلر فى الخامسة

لا أحب الحدود ولا أؤمن بها وجوازات السفر «اختراع كريه»



# كنا هنا

فى مواجهة الزمن، لا يملك الإنسان سوى الحكاية، يروى، ويكتب، ويوثق، كأنه يحاول أن يترك أثرًا يقاوم به الفناء والنسيان. من هذه الفكرة تنطلق رواية «كنا هنا» الصادرة عن الدار المصرية اللبنانية للنشر، قبل أيام، والتى لا تكتفى باستعادة حكاية عائلة عبر أجيال وأمكنة متباعدة، بل تجعل من فعل الحكى والكتابة موضوعًا روائيًا قائمًا بذاته، وتطرح أسئلة عن الذاكرة والتاريخ والهوية، وعن قدرة البشر على مواصلة الحياة رغم الغياب والفقد فى حواره التالى مع «حرف»، يتحدث الكاتب دكتور حاتم حافظ عن كواليس كتابة الرواية، التى انطلقت من وصية تركها والده لتتحول إلى مشروع إبداعى. كما يكشف كيف استعان بالمخيلة لسد فجوات الذاكرة، متوقفًا عند اختياراته الفنية، وحضور النساء فى عالم الرواية، ورؤيته للعلاقة بين الإنسان والتاريخ.

نضال ممدوح



# حاتم حافظ: الإنسان اخترع الفن والكتابة والتصوير لمقاومة الزمن

■ **لنبدأ من عنوان الرواية «كنا هنا»، إلى أى مدى يواجه فعل الحكى والتدوين الموت والنسيان؟**

– الإنسان عرف مبكرًا أن خصمه الحقيقى هو الزمن، وأدرك أنه كائن فانٍ قابل للنسيان، فاخترع كل أشكال الفن ليقاوم الزمن، وربما للانتصار عليه. هنا لا أتكلم عن الفنون بأشكالها الرسمية كالغناء والأدب وغيرها، بل حتى عن طريقة تشكيل القدور والأوانى، وتلوينها، وصناعة النسيج والسجاد، وكل طريقة يمكن أن تمنح الأشياء قابلية للاستمرار.

التدوين أو الكتابة جاءت لاحقًا على ذلك، ثم جاء التصوير الفوتوغرافى، الذى أظنه أداة جبارة لمقاومة الزمن والفناء، والإعلان عن أننا سوف نبقى حتى بعد رحيلنا.

■ **عنوان الرواية يشير إلى الماضى، لكنها تبدو فى الوقت نفسه إعلانًا عن حضور ممتد.. كيف اخترت هذا العنوان؟**

– المفارقة أن الاسم الذى وضعته للرواية فى فصولها الأولى كان «الفناء»! ربما لأن الفناء كان الخصم الأكثر شراسة، ومع التقدم فى الكتابة اكتشفت أن قدرة البشر على مقاومة الفناء تثير الإعجاب والاندهاش.

تأكد لى أن العنوان فى طريقه إلى التغيير، وعند منتصف الرواية تقريبًا اهتديت إلى «كنا هنا»، فهؤلاء بشر عاشوا وماتوا، لكن الأثر يمد جذوره فى الأجيال اللاحقة، حتى لو لم يعوا ذلك.

الراوى الثانى فى الرواية، مثلًا، يكتشف أن جدته الكبرى «أيلا»، التى لم يكن يعلم عنها شيئًا، كانت لها محاولات فى الكتابة، فأدرك انتقال أثرها جيلًا بعد جيل. فإن كانت الأجيال ترحل ولا يصبح لها وجود، فإن استمرار البشرية نفسها دليل على أن فكرة الفناء نفسها تنطوى على استحالة فلسفية وواقعية، إن جاز القول.

فى مشهد من مشاهد الرواية تنظر «أيلا» إلى كرسى صنعه والد «قنصوة» الراحل، وتقول له: «أشياؤنا تبقى أكثر مما نبقى». هذه حقيقة، والحقيقة الأخرى أن حتى الأشياء تفنى، لكن بالنظر إلى استمرار عائلة «أصلان جك بكير» حتى الآن، فإن الرحيل يصبح بلا معنى، كما لو أن الأصل هو الحياة لا الموت.

■ **كيف توازن بين الوقائع التى يمكن استعادتها، وما تضيفه المخيلة لاستكمال الفجوات؟**

– الرواية، فى زاوية من النظر، سيرة عائلية متخيلة، رغم ندرة شخصياتها ذات الأصل الواقعى، كُتبت أساسًا بوحى من وصية أبى بكتابة حكاية العائلة، وهى حكاية لم أكن أعرف عنها الكثير. تجاهلت وصيته طويلًا حتى اكتشفت مجازية الحكى عنها، أو حتى اكتشفت أن حكايتها تصلح كمجاز فنى.

بالنسبة لى، الرواية التى لا تحمل مجازًا، مهما كانت أحداثها مُثيرة ومُسلية، ليست رواية حقيقية وغير قابلة للاستمرار. وحين اكتشفت مجازيتها، نحّيت الواقع لتعمل المخيلة عملها. حتى مدونات أبى التى أسماها فى دفاتره «حديث الوسادة»، كتبتها عبر المخيلة، ولم أستسلم لإعادة صياغتها مثلًا. استعرت صوته وطريقته وكتبت مقاطع بالتخييل.

■ **إلى أى مدى يمكن النظر إلى «كنا هنا» بوصفها كتابة عن فعل الكتابة نفسه، لا مجرد سيرة عائلية متخيلة؟ وهل كان استدعاء المطبعة والكتب والقراءة جزءًا من بناء هذا المعنى؟**

– على مستوى أعمق، يمكن بالفعل النظر إليها بهذه النظرة، فأنا عمومًا مشغول بفعل الكتابة، وروايتى «جيد بما يكفى» مثلًا تساءلت عن فعل الكتابة طوال الوقت فى عمق غير ملحوظ، وبعض قصصى، مثل «شخصية فى رواية»، تفعل ذلك بشكل أكثر صراحة.

فى الرواية انتقلت الحكايات، على عكس المعتاد، كتابيًا لا شفهيًا، لكننى هنا أنقل الكتابية إلى مستوى الشفهية، بمعنى أن التشكك المعتاد فى فعل الشفاهية يمكن توجيهه أيضًا إلى الكتابية، فإن كانت الشفاهية عُرضة للخيانة الجماعية، فالكتابية عُرضة للخيانة الفردية، إن جاز القول، بل



- كتبت الرواية بوصية من والدى
- العمل عن مقاومة الفناء والنسيان واستمرار أثر الإنسان بعد رحيله
- استعنت بالخيال لكتابة تاريخ عائلتى واستعرت فيه صوت والدى

## كنا هنا


رواية «كنا هنا» تروى حكاية عائلة باكير» عبر أجيال

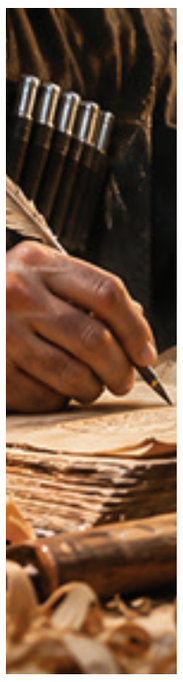
فى تاريخ الجنس البشرى محطات فاصلة وفارقة، كان اكتشاف الإنسان للنار أولاها، ومن ثم عرف الزراعة وصنع الأدوات التى تعينه على تطويع الحياة من حوله، إلا أن التدوين أو الحكى كان أهم هذه المحطات فى التاريخ الإنسانى، حق من قبل التاريخ والميلاد.

وما زالت نقوش «نهر ترينيل» في جزيرة جاوة، التى يعود تاريخها إلى نحو 540 ألف سنة قبل الميلاد، وتحمل خطوطًا متعرجة محفورة عمدًا، تُنسب إلى زمن الإنسان المنتصب «Homo Erectus»، وتعد من أقدم الشواهد المعروفة على العلامات التى صنعها أسلاف الإنسان.

نضال ممدوح

# سيرة حاتم حافظ للذين عبروا وبقى أثرهم!





توثيق حكايات عائلة عبرت القوقاز وتركيا ومصر وأمريكا

من هذه النقوش البدائية، مرورًا بالكتابة المسمارية على الألواح الطينية، والتى تعد أقدم أنظمة الكتابة فى التاريخ، وما تركته الحضارات القديمة منقوشًا ومرسومًا «الحضارة المصرية القديمة نموذجًا»، وصولًا إلى الطباعة التى أحدثت ثورة كبرى فى التاريخ، تواصلت محاولات البشر لمقاومة الموت والنسيان، وبمعنى أدق السعى وراء الخلود.

ليس الخلود بصورته المادية، بأن يمتد عمره إلى الأبد ولا يذوق طعم الموت أو الفناء على طريقة «عشبة الخلود» التى سعى إليها «جلجامش» فى الملحمة الأسطورية، بل ليقول كنت هنا، عشت هنا.

وربما المشهد الأخير فى فيلم «The Shawshank Redemption»، و«ريد» يسجل مروره فى غرفة الفندق المتواضع، قبل أن ينطلق إلى الحرية والحياة مرة أخرى، يؤكد فكرة ولع الإنسان وفتنته بالخلود، وتوثيق وجوده ليبقى أثره خالدًا حتى بعد فناء جسده.

فى روايته الأحدث «كنا هنا»، يؤكد مؤلفها الدكتور حاتم حافظ هذا المعنى، مركزًا على الكتابة أو التدوين بل والحكى كفعل خلود مقاوم للموت والنسيان، رغم الحدود المكانية والزمانية.

فأحداث الرواية، أو التاريخ العائلى المُتخيّل، تبدأ من القوقاز فى عام ١٨٦٦، والإمبراطورية الروسية تطارد سكانها، ترهبهم حتى شارفوا على الإبادة الجماعية فينزحون إلى شتى البقاع، إلى الشام ومصر وغيرها من البلدان.

وبنبل فارس، يخط «أصلان جلك باكير» فى حكاية العهد القديم، الذى يمتد بكل شيم المروءة والتضحية فى سبيل الآخرين، حتى لو كان قد أنقذ صبية من بين أنياب ذئب بشرى. وهو ما يجنيه لاحقًا مع أسرته الصغيرة، فرغم البعاد عن منبته وعائلته الكبيرة وكل تاريخه إلا أنه سرعان ما يبنى عالمًا جديدًا شجاعًا. ترجمة لقوله تعالى «وَجَعَلْنَاكُمْ شُعُوبًا وَقَبَائِلَ لِتَعَارَفُوا».

«أصلان» الذى فر هاربًا لحماية قومه من انتقام الحامية العسكرية الروسية، سرعان ما يجد وطنًا جديدًا، لم يكن فيه غريبًا أو وحيدًا، فقد صار بين أهله «الشراكسة» ممن سبقوه فى النزوح عن القوقاز.

استقرت أحواله وازدهر عمله بالنجارة، وإن لم يعكر صفو حياته الجديدة سوى فقده طفلته الصغيرة دون شاهد قبر يعرف طريقه إليها.

«كنا هنا» بمثابة «رواية أجيال»، جيل يسلم آخر، تتناسل الحكايات من رحم بعضها البعض، بين موت وميلاد، فرح وشجن، نور وظلام، لكن تبقى فى النهاية حكايات محفورة فى الذاكرة، ثبتتها الكتابة السردية من تفاصيل الحيوات اليومية لأبطالها لتبقى خالدة مقاومة للفناء والموت.

هى رواية عن التاريخ العائلى أو الإنسانى، أو التاريخ الصغير هنا، فى مقابل التاريخ الكبير، أبطاله بشر عاديون لهم تاريخهم أيضًا كالملوك والساسة. يقول المؤلف: «تاريخ العائلة كله ضمن حدود العادى! نعيش ونموت! نفرح ونحزن! نحب ونكره ونغضب! نندم أحيانًا وأحيانًا لا يهمنا الندم! نأمل فى أشياء ثم نقبل بقضاء الله فيها!».

تتوزع الحكايات العائلية عابرة للجغرافيا من القوقاز إلى تركيا، ومنها إلى مصر والشام وأمريكا، وفى مصر تتنقل ما بين الإسكندرية والمحلة ودسوق فالقاهرة، حتى إننا نفاجأ بالقاضى «شهاب الدين» المصرى الذى تقلّد منصب القضاء فى تركيا، وابنته «أيلا» التى رفضت مفارقة البيت والعودة لمصر بعد وفاة «شهاب الدين»، فبيت أبيها صار تاريخها، وتوثيق أنها كانت هاهنا، فتتشبث رافضة مرافقة زوجها لمصر حتى ترحل.

تأخذ رواية «كنا هنا» متلقيها ما بين الأزمنة والأمكنة برهافة فيعيش الحكايات، تتلبسه مشاعر أبطالها، ضعفهم وقوتهم، رعونتهم وعنادهم، إخفاقاتهم ونجاحاتهم.. إلخ.

هل نبالغ إذ ما قلنا إن «كنا هنا» رواية نساء بامتياز؟

بطلات رواية «كنا هنا» نخلات شامخات، قويات، متمردات عنيدات، رغم أن منهن كانت المادة الخام للأمومة التى حرمت منها، وليس من قبل المبالغة أن نصفها بأنها «رواية تنتصر للنساء»، حتى إن الراوى انتصر لقرار «يكن» فى توزيع ثروته مناصفة بين زوجته وشقيقته رغم اعتراض رجال العائلة.

تنتصر الرواية للنساء، تؤكد قوتهن وصلابتهن فى مواجهة الأزمات التى ألمّت بالعائلة. فمن «ستاناى» زوجة «قنصوة كير»، مرورًا بـ«أيلا» الشغوفة بالمعرفة والكتب والقراءة، و«بسنت» أو «فرانشيسكا»، وصولًا إلى كل من «فريدة» و«شادية» و«صفية»، حتى «فطوم» التى ورثت غواية الكتابة والمعرفة، نجد نساء صنعن مصائرهن، صغن قراراتهن، واجهن أقدارهن بجسارة فبقيت سيرهن وآثارهن خالدة ضد الموت.

فى سيرته العائلية المتخيلة «كنا هنا»، يرصد حاتم حافظ بنعومة التحولات الثقافية التى ألمّت بالمجتمع المصرى، فحرق المطبعة يستدعى تاريخًا مظلمًا لتحريم الطباعة ومقاومتها، وإن كان جاء بمشاركة «إبراهيم»، وفى ركن قصى بعيدًا عن المجتمع المصرى، إلا أن السيرة تعاد وتتكرر فى نفس العائلة، ولكن هذه المرة مع «يحيى» خلال سبعينيات القرن المنصرم، بعد صعود ما عرف بـ«الصحوة الإسلامية»، التى أفرزت صبية أوغادًا مجرمين لم يتورعوا عن حرق ضريح الشيخ «شلبى».

وفى الوقت ذاته، يناقش «حافظ» جوهر علاقة الإنسان بربه مهما كانت الديانة التى يعتنقها. فـ«بسنت» التى تاهت بين الجغرافيا والتاريخ، ولدت لعائلة مسلمة، واكتشفت هذا لاحقًا بعد أن كانت تعتقد أنها «فرانشيسكا» المسيحية. وحينما تُسأل عن عدم صلاتها تجيب بأن هذا بينها وبين خالقها وليس لأحد من كان أن يتدخل فيه.

على هذا النحو، أيضًا، تربط علاقة غرامية بين «محمود» و«روز» اليهودية، وهى العلاقة التى يرفضها الجميع، غير أنها تسفر عن طفل «يوحنا»، لم يعلم «محمود» بوجوده إلا صدفة وبعد هروب «روز» إلى الولايات المتحدة الأمريكية، وتعميدها ابنه بعد أن اعتنقت المسيحية.

«سبحان الله.. تنجبان ولدين فيصير لهما الاسم نفسه! فقال محمود بسخرية ممرورة: صارت ليحيى نسخة أجنبية! فقالت: بل صارت ليوحنا نسخة مصرية!».

«كنا هنا» رواية عن الكتابة بوصفها مقاومة للنسيان والموت، عن رغبة البشر العاديين فى ترك أثر يثبت وجودهم، وأنهم «كانوا هنا».

هنا تتصل دلالة عنوان الرواية كعتبة نصية: «كنا هنا» بفلسفة الأثر الإنسانى، فالجملة ليست مجرد إشارة إلى وجود سابق، وإنما محاولة لتأكيد أن حياة هؤلاء البشر، على بساطتها وهامشيتها، تستحق أن تروى وألا تفنى.

ما إن ينتهى متلقى رواية «كنا هنا» من الحكاية، حتى تنفتح الأسئلة: ما حدود الذاكرة وقدرتها على استعادة الماضى؟ كيف يتدخل الخيال لاستكمال ما لم تحفظه الذاكرة؟ هل يكتب الراوى ما حدث بالفعل، أم ما كان يمكن أن يحدث فى حياة أسلافه؟

هذا ما يطرحه الراوى عينه: «ككاتب اخترت أن أدوّن حكايتى فى المجاز الأكبر الذى يسمى الرواية، فى الرواية بعض من شذرات حيوات عشت بعضها وعاش آخرون بعضها، ومما سمعت أو عرفت أو عشت تتشكل الرواية كمجاز حى عن الحياة نفسها، وفى المجاز لا يكون مهمًا ما حدث بقدر أهمية كيف حدث ما حدث».

### ما الذى تغير فى نظرتك إلى التاريخ العائلى بوصفه مادة روائية؟

- بسبب رواية «كنا هنا» استعدت مشروعًا روائيًا قديمًا لكتابة تاريخ عائلى من زاوية جديدة، وربما أستكمله فى الشهور المقبلة. أعتقد أن الرواية فتحت لى أفقًا جديدًا للتعبير يتجاوز «الفانتازيا» أو الرمزية اللتين سادتا كثيرًا من كتاباتى القصصية، وهو المعنى الذى ورد فى الرواية نفسها عن الرواية باعتبارها مجازًا، فطالما أن العائلة قابلة لأن تقدم نفسها مجازًا، فأهلًا بها.



وعُرضة لخيانات اللغة نفسها التى تمارس سلطتها على الكتابة.

**■ ما الذى جذبك إلى بناء «رواية أجيال»، إذا ما جاز الوصف، بهذا الامتداد الزمنى والجغرافى؟ وكيف حافظت على تماسكها؟**

- كما قلت سابقًا، كتبتها تحت إلحاح والدى لكتابة سيرة العائلة. المشهد الافتتاحى فرض نفسه علىّ مدة طويلة، حتى اكتشفت أنه مفتتح جيد لتاريخ عائلى قائم على الرحيل، الرحيل بالمعنى الجغرافى والتاريخى.

وأظن أن فكرة التدوين نفسها هى التى حافظت على تماسك السرد، وأيضًا، وربما كان هذا هو الأساس، فكرة الاستمرارية، فالجيل لا يختفى فجأة ثم يحل محله جيل آخر، وإنما يتجاور جيل راحل مع جيل قادم. هذا القانون هو الذى ضمن تماسك الرواية.

فكرة كتابة «رواية أجيال» اعتبرتها مغامرة مؤجلة منذ سنوات، مغامرة محفوفة بكل مخاطر متخيلة وغير متخيلة، وما كنت أتوقع أن أستسلم للمغامرة أبدًا. لكن بعد رحيل أبى شعرت بأننى مدين له بوعد قطعته على نفسى، وأن أوان الوفاء به قد حان.

**■ فى الرواية تتقاطع تحولات التاريخ الكبير مع تفاصيل الحياة اليومية لأناس عاديين.. كيف تعاملت مع العلاقة بين التاريخ الكبير والتاريخ العائلى؟ وأين تضع الحد الفاصل بينهما؟**

- كانت لدىّ رغبة فى تنحية التاريخ الكبير لصالح البشر. كثير من روايات الأجيال تُكتب بوعى اجتماعى وتاريخى كبير، لكن روايتى تتعلق أكثر بالبشر، فحتى الأحداث الكبرى، مثل الحرب العالمية، تبدو غير ذات أهمية إلا فى تأثيرها على حياة الناس. مثلًا، وجد «محمود» نفسه فى عطلة بسبب اندلاع حرب السويس، فأمكنه السفر إلى الإسكندرية والوقوع فى حب «مى»!

فى ظنى أن التاريخ بالحرف الكبير، كما كان يسميه «فوكو»، لديه قابلية للفناء أكبر بكثير من التاريخ بالحرف الصغير. لذلك اخترت ألا تكون الرواية مجازًا للتاريخ ولا للمجتمع، وإن لم أغفل هذين العاملين، وإنما مجازًا للحياة نفسها. وربما لهذا السبب كتبت الرواية كمقطعين طويلين تحت عنوان «العهد القديم» و«العهد الجديد»، كما لو أنها، مثل التوراة والإنجيل، مجازًا لمعنى يخص العالم.

**■ تمتد جغرافية الرواية من القوقاز مرورًا بتركيا والشام، وصولًا إلى الإسكندرية والمحلة ودسوق والقاهرة.. كيف أثرت الجغرافيا فى تشكيل مصائر الشخصيات وهوياتها؟ وهل يتغير معنى الوطن مع كل انتقال؟**

- استكمالًا للسؤال المتعلق بالتاريخ، هنا أيضًا تبدو الجغرافيا كفضاء محايد إلى حد ما، فمثلًا محل مثل «ديليس» يبدو أكثر أهمية، فى الرواية، من الإسكندرية نفسها. كما أن ضريح «الشيخ شلبى» أكثر أهمية من دسوق وكفر الشيخ كلتيهما.

يبدو لى أن البشر، فى الرواية، لديهم قدرة على التكيف فى الجغرافيا وليس مع الجغرافيا، إن جاز القول. من ناحية ثانية، فُرض على هذه العائلة التنقل، لكنها تمسكت باستمرارها بصورة أكبر، وصنعت لنفسها وطنًا فى كل بقعة مارست فيها فعل الحياة. لهذا فإن سؤال الهوية يصبح أمرًا غرائبيًا، ولا أظن أن أحدًا من شخصيات الرواية طرحه.

**■ تتناسل الحكايات من حكايات سابقة فى «كنا هنا».. كيف صممت هذا التشابك بين الأجيال؟ وما التحدى الأبرز فى إدارة هذا العدد من الشخصيات والخطوط السردية؟**

- لا يمكننى الجزم بتصميم التشابك بين الأجيال، لكننى اعتمدت على قدرة العالم نفسه على التشكّل من دون ممارسة التحكم أو التخطيط. كل شخصية ظهرت فى الرواية، ظهرت لأنها ظهرت، وليس لأننى اخترت لها الظهور.

أما التحدى الأكبر فكان فى محاولة متابعة الحيوات المتعددة فى وقت واحد، خاصةً بعد امتداد شجرة العائلة، عددًا وجغرافيا. كنت أخشى عدم قدرتى على فعل ذلك، خاصةً أن رواياتى السابقة كانت محدودة الشخصيات، وكان اكتشاف قدرتى على صنع ذلك مدهشًا على نحو شخصى. كانت مغامرة تستحق.

فى المراحل الأولى من الكتابة لم أعتمد على تدوين أرشيف للشخصيات، لكن مع تمدد العائلة اضطررت لذلك، فصارت لدىّ شجرة عائلية كبيرة. وربما التحدى الأكبر الذى واجهته هو: كيف تنتهى الرواية؟ ومتى؟!

**■ تظهر فى الرواية علاقات تتجاوز الحواجز الدينية والاجتماعية.. هل كنت تسعى إلى مساءلة الأحكام الجماعية على الأفراد؟ وإلى أى مدى ترى أن الرواية قادرة على فتح مساحة للتعايش؟**

- الصدفة أو القدر يلعبان دورًا كبيرًا فى حياة الناس، فصدفة الانتماء الدينى أو الاجتماعى ربما تساوى صدفة أن تكون للشخص عينان زرقاوان أو سوداوان. ولأن سيرورة التنقل والترحال جاءت صدفة فى مفتتح الرواية، فربما كان تجاوز الحواجز الدينية والاجتماعية ناتجًا عن قانون هذه السيرورة. وربما كان الانفتاح فى زمن الرواية، خاصةً من نهاية القرن التاسع عشر حتى منتصف القرن العشرين، سببًا إضافيًا أيضًا.

وأظن أننى كإنسان وكمثقف أميل لهذا الانفتاح، وأشعر بحنين لزمن كان يمكن للإنسان فيه التنقل من مكان إلى مكان بيسر، لزمن لم يكن السؤال عن الهوية الشخصية، عرقية أو دينية، مطروحًا.

فى ظنى أن الرواية فن عالمى، ومهما بالغت فى تصوير البيئات المحلية، فإن رهانها الأكبر هو التعبير عن عالمية الإنسان، وإحدى وسائلها فى ذلك ترسيخ مبدأ التعايش والاختلاف.

**■ تبدو النساء فى «كنا هنا» صاحبات حضور حاسم فى مسار العائلة. هل انطلقت فى رسم هذه الشخصيات من تصور مسبق لرواية تنتصر للنساء، أم أن مسار الحكاية هو الذى قادك إلى هذه النتيجة؟**

- لا أنطلق أبدًا من تصورات مسبقة. كل ما أفعله هو تدوين ما تمليه علىّ الشخصيات. وتبدو ملاحظة أن للنساء حضورًا حاسمًا ذكية للغاية، وأظن أن النساء لديهن قدرة أكبر على جعل الحياة ممكنة، فالرجال، فى الرواية وخارجها، يرحلون طواعية أو قسرًا، فيما تجاهد النساء ليصنعن مكانًا أفضل للبقاء لا للرحيل.

ربما كان ذلك سبب ظهور النساء بهذه القوة، فحتى شخصية مثل «صفية»، التى تبدو مستسلمة لقدرها، فاقت قدرتها على صُنع السعادة للآخرين قدرتها على صُنع سعادتها الشخصية، واستبدلت الرضا بالسعادة. وربما لأنى أقدس تاريخ مصر القديم، أؤمن بدور النساء فى الحياة الزراعية وفى اختراع الحضارة. أنا ابن هذه الحضارة التى تقدس المرأة وتعتبرها إلهة. وأظن أننى ككاتب أميل دائمًا للشخصيات النسائية.

**■ تتمتع شخصيات مثل «أيلا» و«فطوم» بشغف واضح بالمعرفة، فيما تصنع نساء أخريات مصائرهن عبر قرارات ومواقف صعبة.. ما الذى يجمع هذه النماذج؟ وكيف تتجلى أشكال القوة النسائية المختلفة فى الرواية؟**

- «فطوم» هى «أيلا» بصورة من الصور، رغم البعد الزمنى بينهما، ليس فحسب بسبب شغفهما بالقراءة والمعرفة، وإنما أيضًا بسبب قدرتهما على المشاغبة والمبادرة.

وفى ظنى أن قوتهن جميعًا نابعة من وجودهن كشخصيات إنسانية بغض النظر عن الجنس. فكلهن كما الرجال، لديهن رغبات وإرادات وجروح غائرة. أعتقد أن قوتهن مستمدة من كونهن إنسانًا قبل أى شىء. بعض الكُتَّاب يخلقون شخصيات النساء عبر اختراع شخصيات ذكورية ثم سلبهن العقل أو الإرادة، لكن شخصياتى النسائية لديها وفرة إنسانية كبيرة لأنى أحترمهن.

**■ تقدم الرواية التدين باعتباره علاقة شخصية بين الإنسان وربه.. ما حدود دور الأدب فى مساءلة التعصب دون الوقوع فى خطاب مباشر؟**

- إحدى وظائف الأدب هى تحسين شروط الحياة، وهو يفعل ذلك عبر ترسيخ قيم المدنية وأهمها الاختلاف. الأدب يقدم عالمًا شديد التنوع والاختلاف، ويعلمنا ألا نتسرع فى الحكم على شخصية، وأن نتقبل وجود كل الشخصيات، مهما كانت عيوبها، أو مهما كان حجم اختلافها عنا. الاختلاف الدينى أحد أوجه تنوع الحياة، حتى بين أتباع الديانة نفسها، وعلينا تقبل ذلك لتتحسن شروط حياتنا. تقبل الاختلاف أحد دروس الأدب الحقيقى.

غيّرت العنوان من «الفناء» إلى «كنا هنا» بعدما اكتشفت قدرة البشر على مقاومة الرحيل



# صاحب الألف أغنية

## الوجوه المجهولة لـ«مأمون الشناوى»






















القُراء أو مستمعو الأغانى العظيمة التى لحنها موسيقيون عظام، مثل محمد عبدالوهاب، وبليغ حمدى، وكمال الطويل، ومحمد الموجى، وغناها مطربون كبار مثل أم كلثوم، وليلى مراد، وعبدالحليم حافظ، وفريد الأطرش، وأسمهان، وأحمد عدوية، وعزيزة جلال، وشاركوا فى كتابة عدد من أغنيات لأفلام شهيرة، سوف يفتحون عيونهم وأفواههم عندما يعرفون وجوهًا أخرى لأكثر الشعراء وكتّاب الأغانى عددًا، فهو صاحب الألف أغنية، وابن البهجة المصرية المفعمة بروح الطمى والنيل والأصالة، فهو الذى كتب أغنيات يرددها المصريون بحب وانسجام حتى الآن، فمن ينسى: أنساك، وكل ليلة وكل يوم، وبعيد عنك حياتى عذاب، ودارت الأيام، لأم كلثوم، كذلك من لا يتذكر: بنادى عليك، وأول همسة، وسافر مع السلامة، وجميل جمال، لفريد الأطرش، ومن لا يردد مع عبدالحليم حافظ أغنيات: أنا لك على طول خليك ليا، وبينى وبينك إيه- إنه الشاعر وكاتب الأغانى الأهم والأكثر تأثيرًا وحضورًا وفنًا فى تاريخ الأغنية المصرية مأمون الشناوى، ذلك الذى بدأ كتابة الأغانى منذ منتصف أربعينيات القرن الماضى لعدد من الفنانين والفنانات، ولكنه كان قد نشر عددًا من القصائد فى مجلتى «أبوللو، والرسالة» فى عقد الثلاثينيات.



شعبان يوسف

وكان شقيقه الأكبر الشاعر والكاتب والصحفى مصطفى كامل الشناوى، والذى اشتهر باسم كامل الشناوى، قد ترك تأثيره عليه، وذلك لأن كامل الشناوى سبقه فى مجالات الثقافة، وذلك لفارق العمر بينهما، حيث ولد مأمون فى عام ١٩١٤، بينما ولد شقيقه كامل عام ١٩١٠، بينما تم تدوين تاريخ ميلاده خطأ فى عام ١٩٠٨، كما أوضح ذلك فى مقال له بجريدة «الجمهورية» عام ١٩٥٧.

إذن كانت تجربته الأولى مع مدرسة «أبوللو»، بعد أن انصرف للصحافة، وكما تقول المعلومات التى كتبها باحثون إنه التحق بمجلة «روزاليوسف» فى عام ١٩٣٩، لكن المدهش أن أحدًا من هؤلاء الباحثين الذين يؤكدون تلك المعلومة لم يطرحوا معلومات توثيقية لتلك المعلومات المتداولة، وهى معلومات موجودة فى كل تناول يردده كل الباحثين دون أدلة أو توثيق، وهذا عوار لم ينجُ منه أحد من هؤلاء الباحثين أو كاتبى السيرة الذاتية.

لكن المفاجأة التى اكتشفتها منذ سنوات، وكنت أنتظر أحدًا أكثر تخصصًا منى يتناولها، أن الشاعر مأمون الشناوى عمل فى الصحافة فعلًا، وفى الصحافة اليسارية أيضًا، والأكثر دهشة ومفاجأة لى أن يعمل فى مطبوعات تنتمى للصحافة الشيوعية، مثل مجلة «الملايين» التى كان رئيس تحريرها وصاحب امتيازها أحمد صادق عزام، وهو أحد الصحفيين المرموقين فى ذلك الوقت، ومجلة «الكاتب» التى كان يرأس تحريرها يوسف حلمى المحامى، رئيس حركة السلام آنذاك فى مصر. والمجلتان كان يكتب فيهما صلاح حافظ، وعبدالرحمن الشرقاوى، وإبراهيم عبدالحليم، وسعد كامل، ويوسف إدريس، ولطفى الخولى وغيرهم، وكانت المطبوعتان تتبعان الحركة الديمقراطية للتحرر الوطنى «حدتو»، كما يقرر كل الباحثين والمؤرخين، وعلى رأسهم الدكتور رفعت السعيد فى كتابه «الصحافة اليسارية فى مصر ١٩٢٥- ١٩٤٨».

لكن قبل ذلك عمل مأمون الشناوى فى كثير من أشكال الصحافة المستقلة، وأسس فى أواخر عام ١٩٤٦ مجلة مستقلة تمامًا مع زميله صلاح عبدالمجيد. اسم المجلة «كلمة ونص»، وذات قطع مختلف عن كل المطبوعات الأخرى، وكتب فى صدارتها: «مجلة سياسية فنية أسبوعية»، ووفقًا لذلك الترتيب الذى وضعته المجلة فى الصدارة جاءت المادة داخل المجلة، وخصصت المجلة الصفحات الأولى للأخبار السياسية اللافتة، والتى كانت تعبّر عن موقف وطنى منحاز.

وأول خبر تنشره المجلة كان يتعلق بتعنت محمود فهمى النقراشى فى استجابته لمطالب بعض معارضيه، إذ كان ذلك العام، ١٩٤٦، عامًا مشتعلًا بأحداث احتجاجية كبيرة فى شهرى فبراير ومارس، وكانت المظاهرات تطالب بالاستقلال بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية فى مايو ١٩٤٥، ولم تعد هناك حاجة لوجود الاحتلال الإنجليزى فى مصر بعد رفع الحماية التى كان الاحتلال يرفعها فى وجه الوطنيين المصريين. وفى أول خبر فى المجلة يقول: «قال النقراشى باشا لأعضاء لجنة الخارجية إن الخبراء القانونيين لم ينتهوا من عملهم بعد، ولهذا لا أرى داعيًا لهذا الاجتماع»، وكان النقراشى يراوغ لكى ينفرد بقرار الذهاب إلى هيئة الأمم المتحدة بعيدًا عن المعارضة المصرية.

ولم يترك مأمون الشناوى تلك الأخبار مجردة، ولكنه كان يكتب موقف المجلة من تلك الأخبار، ويضعها فى مربع بارز فى الصفحات الأولى، وبصدد تلك الأخبار التى ترصد محاولة النقراشى منع إشراك أى معارضة فى اتخاذ القرار، كتب الشناوى فى المربع تحت عنوان «سياسة المساطيل»: «لم ندرس قضيتا، ولم نلم بتاريخنا الحديث، وقد اعتمدنا كثيرًا على المباحثات والمفاوضات، فلم نقم بعمل يذكر لعرض المسألة المصرية على دول العالم، ومعظم الشعوب تعرف عنّا أننا شعب يمشى على أربع، ونحن نظن أنهم يعرفون عن نهضتنا وحقوقنا ما نعرف وما لا نعرف، هذه سياسة المساطيل».

وهكذا كانت كل الأخبار والموضوعات والمقالات القصيرة التى كان تنشرها المجلة لكتّاب كبار مثل عباس العقاد، وزكى مبارك، تعارض السياسة العامة التى تنتهج سياسة الخضوع والمفاوضات الناعمة، بينما كانت المعارضة التى تتبناها المجلة، ومأمون الشناوى، هى سياسة المواجهة والصدام المباشر مع الاحتلال الإنجليزى، فلا طريق غير ذلك، وسنلاحظ أن ذلك النهج الذى وضعته المجلة لنفسها هو الذى سارت عليه فى كل أعدادها.

ويلاحظ القارئ للمجلة أنها كانت تعمل على تكثيف الكتابة، وتعتمد على الأخبار القصيرة، وهذا النهج جاء فى كل المجالات التى كانت تنشرها المجلة، وبالتالى كانت الأخبار مثيرة ولافتة، ففى باب «فن» نشرت المجلة على مدى عدة أعداد عن قوت القلوب، ففى العدد الخامس الصادر بتاريخ ٤ فبراير خبر يقول: «التقت السيدة قوت القلوب الدمرداشية بالأستاذ محمد عبدالوهاب، وطلبت إليه أن يغنى لها (يا سكة حديد رايحة فين)، وأبدى عبدالوهاب دهشته واستفهم منها عن معنى الأغنية، فقالت: (قصدى يا بولمان رايح على فين)، وأخيرًا فهم عبدالوهاب أنها تقصد أغنية: (يا وابور قولى رايح على فين)، وفى العدد ذاته نشرت المجلة خبرًا آخر عنها يقول: «تسافر السيدة قوت القلوب الدمرداشية إلى جنوب إفريقيا فى هذه الأيام، وتقول عصمتها إن سفرها هذا لدراسة الأسواق التجارية فى هذه المناطق». وفى العدد الثامن تنشر خبرًا عن الرحلة ذاتها يقول: «لن تصحب السيدة قوت القلوب الدمرداشية معها فى رحلتها إلى جنوب إفريقيا إلا سكرتيرها ووصيفتها، اقتصادًا فى النفقات!»، علامة التعجب من المجلة.

لم تقتصر المجلة، التى كانت تصدر فى ٩٨ صفحة، على الأخبار السياسية، وأخبار المجتمع فقط، ولكنها توسعت فى نشر الموضوعات والأخبار الفنية والحوارات القصيرة التى تعنى بنجوم ذلك الفن، فكتبت عن تحية كاريوكا، ويوسف وهبى، وعبدالوهاب، وعبدالغنى السيد، ورغم أن بعض الأخبار كانت تخص أبعادًا شخصية لدى الفنانين والفنانات، إلا أنها لم تكن جارحة أو فاضحة، ولكنها كاشفة عن عوار ما فى المجتمع ذاته، وهكذا تناولت المجلة عدم زواج أم كلثوم رغم اقترابها من الخمسين من عمرها، وكان فى ذلك الوقت أن قامت الدنيا ولم تقعد عندما أشيع أن محمود الشريف تقدم لخطبتها، وهنا كتبت المجلة موضوعًا تحت عنوان: «أم كلثوم راهبة»، وطرح الشناوى سؤالًا إن أى إنسان له الحق فى الزواج، حتى لو كانت الشهرة تضع بعض المعوقات حول ذلك الأمر، وبعد أن طرح المقال بعض الملاحظات، توجه للقراء لكى يكتبوا له آراءهم فى الأعداد اللاحقة.

كما أن المجلة أجرت حوارًا طريفًا ومفيدًا مع الراقصة والفنانة تحية كاريوكا بعد عودتها من أمريكا، وكانت قد تزوجت رجلًا أمريكيًا، وتعاقدت مع عدة شركات إنتاج هناك، كما أن المجلة كتبت عن كثير من الفنانين. وقبل أن نترك الحديث عن المجلة كانت القضية الفلسطينية مطروحة بقوة، وكانت العصابات الصهيونية تتكتل وتتوغل فى أرض فلسطين، وكانت هناك مشكلة تواجه أى شخص أجنبى أو عربى فى فلسطين يريد أن يحجز فى أى فندق، فيجد نفسه يواجه سؤالًا: هل أنت مسلم، أم مسيحى أم يهودى؟، وذلك نتيجة الصراع الحاد الذى نشب بين كل هؤلاء.

وقبل قيام ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢، كتب «الشناوى» مقالاته كما أسلفنا القول فى مجلات اليسار، وعلى سبيل المثال كان يكتب عمودًا فى مجلة «الكاتب» تحت عنوان «طلقة»، وفى العدد الصادر فى ٢ يونيو ١٩٥١، والذى يدافع فيه عن التواصل مع الاتحاد السوفيتى، بدأ مقاله قائلًا: «الرجل الذى أراد ذات يوم أن يشترى الترام بمائة وثلاثين جنيهًا، أفطن وأذكى من الذين اشتروا الوثائق المزورة، فالترام يباع ويشترى، وقد حاولت مصلحة الضرائب ذات يوم أن تبيع الترام فعلًا سدادًا للضرائب التى كانت متأخرة فى ذمة الشركة»، والقصة آنذاك تتلخص فى أن مصطفى النحاس باشا، زعيم الوفد، أجرى مراوغات فى عملية التواصل مع الاتحاد السوفيتى، وهنا وجّه له خصومه التاريخيون من زعماء حزب الأحرار الدستوريين اتهامات عدة لتلك المراوغات التى يمكن أن تنتهى بعلاقة مع السوفيت، والعياذ بالله، وهنا تراجع النحاس باشا عدة خطوات للخلف نافيًا أن تكون له أى علاقة مع السوفيت، وهنا ينتفض «الشناوى» قائلًا: «ومن عجب أن مصطفى النحاس رأى هو الآخر أن اشتغاله بالسياسة تهمة خطيرة، وعار لا يمحوه إلا النائب العام بالتحقيق وبإثبات زور تلك الاتهامات.. إن الإنجليز الذين يستعمرون بلادنا، ويستغلون مرافقنا، ويقتلون أبناءنا، وينهبون أموالنا، ليسوا أعداء لنا، لا فى رأى رئيس الوزراء، ولا فى رأى السادة الأحرار الدستوريين الذين اشتروا الوثائق المزورة، أما الاتحاد السوفيتى الذى لم يستعمر أرضنا، ولم يستغل مرافقنا، ولم يقتل أبناءنا، ولم ينهب أموالنا، فهو عدو البلاد الألد لأسباب أخرى لا تعنى رئيس الوزراء، ولا تعنى الشعب، ولا تعنى أحدًا فى مصر غير المحتلين أنفسهم..»، واستطرد «الشناوى» هجومه الكاسح على الذين يعملون على استئناس التعامل مع الإنجليز، فى الوقت الذى يعملون فيه على تجريم كل من يطرح حديثًا عن بناء علاقة مع الاتحاد السوفيتى، وبقية المقال كان دفاعًا عن مقاومة المحتل وعقد علاقات مع أى طرف دولى ضد الاستعمار.

وكانت مقالات «الشناوى» كلها تنطلق من ذلك الحماس الواضح على أرضية اليسار، حتى قامت ثورة ٢٣ يوليو، وقرر مجلس قيادة الثورة إصدار مجلة «التحرير»، واعتبارها «لسان حال ثورة يوليو»، وتم تكليف يوسف صديق، عضو مجلس قيادة الثورة، بمهمة إظهارها- هكذا كتب ثروت عكاشة فى مذكراته ص ١٠١- ويستطرد «عكاشة» قائلًا: «وحرصًا من يوسف صديق على أن تكون المجلة يسارية لحمًا ودمًا، اختار اليوزباشى أحمد حمروش، أحد ضباط المدفعية، رئيسًا للتحرير، وكان هو بدوره ماركسى النزعة، وإذا المجلة تبدو فى نظر قيادة الثورة حمراء الصبغة، وتصدر على غير الصورة التى تنشدها»، وبالطبع لم يستمر حمروش سوى لثلاثة أعداد فقط، بعدما استدعى جمال عبدالناصر ثروت عكاشة، بعد أن أطاح بأحمد حمروش مع استمرار طاقم التحرير الذى اختاره حمروش، وفى العدد الرابع تم نشر خبر بارز فى مربع ظاهر تحت عنوان «أحمد حمروش» يقول: «اقتضى التحاق الزميل اليوزباشى أحمد حمروش بكلية أركان حرب، أن حرمت مجلة (التحرير) من جهود رئيس تحريرها السابق، بعد أن أصبح الجمع بين رئاسة التحرير والدراسة العليا غير ميسر..»، وسوف نعرف فيما بعد أن الإطاحة بأحمد حمروش لم يكن خلفها التحاقه بكلية أركان حرب، ولكن تم حبسه- كما كتب حمروش فى مذكراته- لمدة ٥٥ يومًا، ومع استمرار طاقم التحرير كما هو، ما عدا مأمون الشناوى الذى كان يكتب منذ العدد الأول المادة الرئيسية تحت عنوان «يجب»، وفى المقالات التى نشرتها المجلة على ثلاثة أعداد وجّه الشناوى مجموعة ملاحظات على سلوك قادة يوليو، وفى لهجة حادة، وحول تغيير أسماء الشوارع، وفى نهاية المقال الذى جاء فى العدد الثانى ينتهى بفقرة يقول فيها: «.. قال لى صديق منذ أيام: لقد كنت شيوعيًا يوم كان الحكم فى مصر فاسدًا يتولاه مجموعة خونة، قلت: واليوم؟، قال: إننى أقف وراء الجيش الذى قامت حركته باسم الشعب لترد له كرامته وحريته وإيمانه بالديمقراطية الحقة، قلت: وبعدئذ؟، قال: سأظل مع الشعب، وويل يومئذ لمن يخرج على إرادة الشعب»، أما المقال الذى جاء فى العدد الثالث فجاء باللهجة ذاتها، وأظن أن الإطاحة بحمروش كان سببها الأساسى مقالات مأمون الشناوى، وفى مذكرات عكاشة قال إنه أبقى على كل المحررين فى المجلة، ولم يذكر مأمون الشناوى، فهل جاء عدم ذكر الشناوى نوعًا من السهو، أم أنه أراد أن يخفى شيئًا ما؟




فى تلك العجالة نحاول أن نشير إلى بصمة مأمون الشناوى فى العمل الصحفى، لأن تجربته فى جريدة «الجمهورية» بعد ذلك كانت ثرية إلى حد كبير، وأعتبرها درسًا فنيًا فى الكتابة الصحفية، لأنه كان يكتب مقالًا يوميًا لعدة سنوات تحت عنوان «لا ونعم»، فى الصفحة الأخيرة فى زاوية الصفحة اليسرى، ويعرف محترفو الصحافة أن تلك الصفحة، وهذه الزاوية، لهما شأن كبير ولافت فى الجريدة، وذلك لأهمية مأمون الشناوى وتأثير مقاله فى الصحيفة، وعندما كنت أقرأ ذلك العمود اليومى كنت أشك فى أن مأمون الشناوى الذى يكتب تلك المقالات ليس هو مأمون الشناوى شاعر الأغانى، لولا أن زميلًا له، وهو الكاتب الصحفى سامى عمارة محرر الحوادث، كتب مكانه ذات يوم، وعندما تساءل القراء: أين الأستاذ مأمون؟، رد عمارة قائلًا: إن مأمون الشناوى عندما يطارده ملاك الشعر لا يستطيع أن يهرب منه، لذلك ينقطع عن أى عمل آخر، حتى يكتب ما لديه، ويعود يمارس حياته بشكل عادى، ويستعيد كتابته التى كانت تتجول فى القضايا السياسية والأدبية والفنية والاجتماعية، ويحق لى أن أناشد أسرته، وكذلك المسئولون، جمع ذلك التراث وطبعه ونشره، لأنه لم يكن عابرًا، بل ستعم فائدته على كل الأجيال الحالية.

> الشاعر مأمون الشناوى عمل فى الصحافة فعلًا

ولا بد أن نذكر أن قضية تآمر كانت قد تفجّرت آنذاك فى عام ١٩٥٩، وكان أبرز أعضائها الكاتب محمد السوادى، وعبدالفتاح حسن، والضابط غانم عبدالمتعال الصعيدى- ولا أعتقد أنه يمت بصلة للعالم الأزهرى عبدالمتعال الصعيدى- وكان يتم التحقيق فى تلك القضية منذ أغسطس عام ١٩٥٧ بشكل شبه يومى، وكان سامى عمارة يغطى ما حدث فى جلسة المحكمة من تحقيقات، وكان مأمون الشناوى يكتب مقالًا ممتعًا داخل مربع؛ لكى يشرح ويسرد كل ما يحدث خارج سياق المحاكمة، وكأنه يكتب سيناريو فيلم، إنها تنتمى إلى الكتابة الفنية، أكثر مما هى كتابة صحفية، فهو يرصد باعة الشاى والقهوة والساندويتشات، ويصف المحامين، ويرصد كم من المحامين يرتدى طربوشًا، إنها يوميات فى غاية الأهمية والجمال والإمتاع، وقد أصدر محمد السوادى كتابًا مهمًا حول تلك القضية وتفاصيلها، وعنوان الكتاب «الرجل الذى تآمرت عليه»، ونأمل أن نعود له لاحقًا إن شاء الله.

# مذكرات كامل الشناوى

## كشف أدبى من أوراق الشاعر المحروم



فى العام ١٩٨٨ صدر عن «المكتب المصرى الحديث» كتيب صغير للكاتب الصحفى والشاعر الكبير كامل الشناوى، لا تتجاوز صفحاته المائة عنوانه «عرفت عبدالوهاب». يمكننا أن نتوقف قبل أن ندخل إلى صفحات الكتاب عند المقدمة القصيرة جدًا التى كتبها الشاعر الكبير مأمون الشناوى لكتاب شقيقه، والتى يبدأها بقوله: «كان صديقى وشقيقى كامل الشناوى يكبرنى بستة أعوام إلى أن رحل عن دنيانا بجسده، أما اليوم وأنا أكتب هذه السطور وقد مضى على وفاته 22 عامًا، فإننى أصبحت أكبره بستة عشر عامًا، وإن كان يكبرنى فكرًا وفصاحة وبلاغة مئات السنين، وهكذا قدر لى أن أعيش حتى أكتب هذه السطور كمقدمة لدراسته الدقيقة لشخصية الموسيقار محمد عبدالوهاب».

يشير مأمون إلى أنه لا يظن أن أحدًا غير شقيقه كامل يزعم أنه لمس حقيقة الموسيقار الكبير كما لمسها هو بحكم صداقتهما التى دامت أكثر من ربع قرن، فقد ربطتهما علاقة حميمة منذ قدمه أمير الشعراء أحمد شوقى إليه فى بيت عبدالوهاب بالعباسية، وكان الكاتب الشاعر يومذاك فى العشرين من عمره، وكان الموسيقار يكبره ببضعة أعوام.

ما يستوقفنى فى هذه المقدمة كان ختامها، يقول مأمون: «لقد استهل كامل الشناوى هذه الدراسة زاعمًا أنها ذكريات يحاول إيضاحها، ولكنها فى حقيقتها لوحة فنية للموسيقار رسمها الكاتب الفنان بكل الصدق بعيدًا عن مجاملات الصداقة».

البازم



كامل الشناوى مع عبد الوهاب



كامل الشناوى



.. ومع نجاة الصغيرة

# مذكرات كامل الشناوى

## لم يعان من أى أمراض مزمنة لكنه كان يعانى من آلام نفسية حادة قادته إلى الاكتئاب

## يرجح مصطفى أمين أن كامل الشناوى عاش قصة حب عنيفة هى التى قتلته



كامل الشناوى مع أم كلثوم ومحمد عبدالوهاب وعلى ومصطفى أمين









ما قاله مأمون الشناوى فى مقدمته عما كتبه شقيقه كامل عن محمد عبدالوهاب لم يكن دقيقًا إلى درجة كبيرة، ربما حاول أن يعلى من شأن ما تركه الشاعر الكبير، فأخرجه من باب المذكرات وأدخله إلى باب الدراسة، والفارق بينهما كبير جدًا، وهو بذلك وبحسن نية بالطبع جار على أثر صحفى تاريخى لم يزعم فيه كامل أنه مذكرات، فقد أقر هو بذلك دون زعم أو ادعاء أو تماهٍ مع شىء لم يفعله أو يفكر فيه.

ولا أدرى لماذا أخفى كامل الشناوى حقيقة ما كتبه شقيقه؟، فلم يكن كل منهما فى حاجة إلى ذلك، خاصة أن الوثائق موجودة تكشف عما جرى.

ما حدث أنه فى ٢٤ فبراير ١٩٦٥ كانت مجلة «آخر ساعة» قد أعلنت أنها بصدد نشر فصول من مذكرات كامل الشناوى.

قدمت المجلة لهذه المذكرات بقولها: لم يتح لإنسان أن يعيش داخل الأحداث الكبرى، وأن يعاصر صانعيها ويلم بأدق أسرارهم، كما أتيح للشاعر العذب كامل الشناوى، فهو قد عاش أعرض حياة وأخصبها قبل الثورة وبعدها، ومذكراته سجل عريض وخصب أيضًا لما وراء الأحداث والأشخاص طوال ما يقرب من نصف قرن، ومن بعض فصول هذه المذكرات التى اشترتها آخر ساعة، صفحات ممتعة عن عبدالوهاب وأم كلثوم، ونشرها فى الأسبوع المقبل قد يتيح للقراء أن يكونوا أكثر استمتاعًا بأغنية الفنانين الكبيرين الجديدة.

باعتراف «آخر ساعة» التى كان مدير تحريرها وقتها الكاتب الصحفى مصطفى أمين وبموافقة كامل الشناوى، كان ما ستنشره المجلة هو فصول من مذكرات كامل الشناوى، وأشارت المجلة إلى المذكرات ستتضمن علاقة الشاعر بالموسيقار محمد عبدالوهاب والسيدة أم كلثوم.

فى العدد التالى مباشرة وفى ٣ مارس ١٩٦٥، حيث كان من المفروض أن ينشر كامل الشناوى الحلقة الأولى من مذكراته، فاجأت «آخر ساعة» القراء بشىء آخر تحت عنوان «ثلاث دقات» قالت فيه: أخيرًا بدأ كامل الشناوى يزيح الستار عن ذكريات حياته، ولكن الشاعر الذى ينبض بالغناء شعره ونثره وحياته، يأبى إلا أن يمهد لما كتبه بلحن افتتاحى، ربما ليجعل الناس أكثر شوقًا، وربما لأن رواية حياته لا يجوز فى رأيه أن يرفع عنها الستار قبل أن يشد انتباه المتفرجين، ويفرض عليهم الصمت والترقب، إنهم فى المسرح يدقون ثلاث دقات لفرض الصمت قبل بدء الرواية، وكامل الشناوى أيضًا يريد أن يبدأ روايته بثلاث دقات هى السطور التى ننشرها فى هذه الصفحة.

كتب كامل الشناوى لحنه الافتتاحى تحت عنوان «قبل رفع الستار»، وقال فيه:

ما هى المذكرات؟

إنها ذكريات الماضى الذى عشناه، ولكى نكتب مذكراتنا يجب أن نوقظ ماضينا من رقاده، ونعيش معه من جديد، وقد أشفقت أن أقطع على الماضى يومه العادئ، وبعد ما رفعت غطاءه عن وجهه لم ألبث أن أعدت الغطاء مكانه، واكتفيت بأن اختلست من النائم المسجى، بضع أوراق، اختلستها برفق، حتى لا أقض مضجعه.

هذه الأوراق تحوى صورًا لشخصيات عرفتها خلال ثلاثين سنة أو أكثر.

ولكن هل عرفتها حقًا؟

ما أبشع غرورى، إننى حتى اليوم لم أعرف نفسى، فكيف أستطيع أن أعرف غيرى؟

ومع ذلك فإن أناسًا كثيرين دخلوا حياتى وانفعلت بهم، انفعلت بالرضا عنهم أو بالسخط عليهم، فهل يمكن أن يحدث ذلك دون أن أعرفهم؟ .. لا أدرى.

إن بينهم من اشتعل واحترق، وبينهم من لمع وما زال يلمع، بينهم من مات قبل أن يعيش، ومن عاش بعد ما مات.

وقد حاولت فى هذه الأوراق التى انتزعتها من مذكراتى وذكرياتى أن أرسم لكل منهم صورة إذا لم تعبر عن حقيقة صاحبها، فإنها لا شك تعبر عن حقيقتى، حقيقة فهمى لصاحب الصورة.

حذار أن توجهوا إلىّ تهمة التجنى أو المجاملة، فقد تحريت الدقة فى تسجيل مشاعرى كما هى، إن من حقكم أن تتهمونى بالغفلة أو تتهمونى بالذكاء.

بدأت مجلة «آخر ساعة» فى نشر حلقات مذكرات كامل الشناوى.

ففى عدد ١٧ مارس ١٩٦٥ نشرت الحلقة الأولى تحت عنوان «خناقة بين شوقى والعقاد والمازنى حول عبدالوهاب» فى ثلاث صفحات.

وفى عدد ٢٤ مارس ١٩٦٥ نشرت الحلقة الثانية تحت عنوان «تحقيق صحفى مع عبدالوهاب ينشر بعد ٣٤ سنة» فى صفحتين.

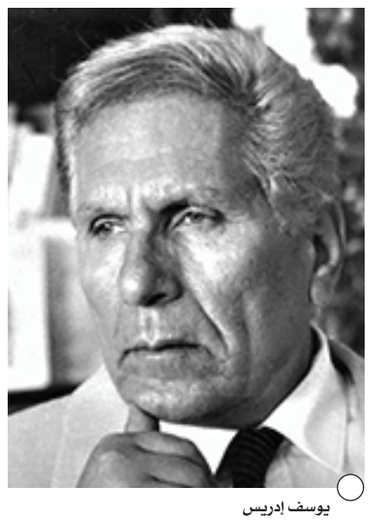
وفى عدد ٣١ مارس ١٩٦٥ نشرت المجلة الحلقة الرابعة تحت عنوان «بدأت الغارات الجوية فهرب عبدالوهاب من العباسية إلى الإيموبيليا» فى صفحتين.

وفى عدد ٧ أبريل ١٩٦٥ لم تنشر المجلة الحلقة الرابعة من مذكرات كامل الشناوى، واستبدلتها باعتذار قصير قالت فيه: يستأنف كامل الشناوى كتابة مذكراته فى الأسبوع المقبل.

وفى الأسبوع المقبل وفى عدد ١٤ أبريل ١٩٦٥ نشرت المجلة الحلقة الرابعة تحت عنوان «عبدالوهاب تحت البنح: الناس وحشين» فى صفحتين، وذيلتها بتنويه: الأسبوع المقبل عن أم كلثوم.

المفاجأة أنه لم يكن هناك أسبوع مقبل، ولم يكن هناك حديث عن أم كلثوم، فقد توقفت المجلة عن نشر فصول مذكرات كامل الشناوى ولم تعد إليها، رغم أنها فى تنويهها الأول كانت قد أشارت إلى أنه سيتحدث عن أشخاص عديدين مروا فى حياته.

لقد توفى كامل الشناوى فى ٣٠ نوفمبر ١٩٦٥، كان هناك فاصل بين تاريخ وفاته وتاريخ نشر آخر حلقة من مذكراته فى ١٤ أبريل ١٩٦٥ يقترب من سبعة أشهر، وهو ما يجعلنى أتساءل: لماذا توقف كامل الشناوى عن نشر مذكراته فى «آخر ساعة»؟



يوسف إدريس

## بكى بشدة وهو يكتب قصيدة «لا تكذبى إنى رأيتكما معًا»



موسى صبرى

تقول الشواهد التاريخية إن كامل الشناوى قضى السنوات الأخيرة من حياته وهو يعانى من مرض شديد، وزاد عليه هذا المرض فى أشهره الأخيرة.

المفاجأة أن مرض كامل الشناوى لم يكن عضويًا، فرغم بدانته المفرطة إلا أنه لم يعان من أى أمراض مزمنة كما يزعم أصدقاؤه، لكنه كان يعانى من آلام نفسية حادة قادته إلى الاكتئاب، وهو ما أثر على حالته الصحية العامة.

لم يكن اكتئاب كامل الشناوى بسيطًا أو عابرًا، أو من باب رفاهية الاكتئاب لدى الكتاب، بل كان اكتئابًا مركبًا، تضافرت فيه عوامل عاطفية ومهنية وشخصية، وهو ما يمكن أن نتعرف عليه بسهولة.

فى كتابه «مسائل شخصية» يكشف صديقه مصطفى أمين عن قصة الحب العنيفة التى جنت على كامل الشناوى، وهى القصة التى يرجح مصطفى أمين أنها هى التى قتلته، ومن المرجح أن من أحبها كامل كانت المطربة الكبيرة نجاة، فقد لمح أمين بذلك ولم يصرح.

يحكى لنا مصطفى أمين أنه عاش مع كامل الشناوى حبه الكبير، وهو الحب الأخير االذى أبكاه وأضناه وحطمه وقتله فى آخر الأمر، أعطى كامل لهذه المرأة كل شىء.. المجد والشهرة والطبل والزمر والدعاية والشعر.. ولم تعطه شيئًا، أحبها فخدعته، أخلص لها فخانته، جعلها ملكة فجعلته أضحوكة.

يقول مصطفى: كتب كامل قصيدة «لا تكذبى إنى رأيتكما معًا» فى غرفة مكتبى بشقتى فى الزمالك، وهى قصة حقيقية ليس فيها مبالغة أو خيال، حتى إن الموسيقار عبدالوهاب سماها «إنى ضبطكما معًا»، وكان كامل ينظمها وهو يبكى، كانت دموعه تختلط بالكلمات فتطمسها، وكان يتأوه كرجل ينزف منه الدم وهو ينظم، وبعد أن انتهى من نظمها قال إنه يريد أن يقرأ القصيدة على المطربة بالتليفون.

كان تليفون مصطفى أمين بسماعتين، أمسك كامل بسماعة وأمسك مصطفى وكان معه أحمد رجب سماعة فى غرفة أخرى، وتصورا أن المطربة ما تكاد تسمع القصيدة حتى تشهق وتبكى وتنتحب ويغمى عليها وتستغفر وتعلن توبتها، وكان فى رأى أحمد رجب ورأى مصطفى أمين أن هذا منظر تاريخى يجب أن يحضراه.

يحكى مصطفى: بدأ كامل يلقى القصيدة بصوت منتحب خافت، تتخلله الزفرات والعبرات والتنهدات والآهات مما كان يقطع القلوب، وكانت المطربة صامتة لا تقول شيئًا ولا تعلق ولا تقاطع ولا تعترض، وبعد أن انتهى كامل من إلقاء القصيدة قالت المطربة: كويسة قوى.. ينفع أغنيها.. لازم أغنيها.

انتهت المحادثة التاريخية، ويقول مصطفى: رأينا كامل الشناوى أمامنا جثة بلا حراك، وكتب إليها يلعنها ويقول: لم يعد بيننا ما يغرى بأن أخدعك أو تخدعينى، فقد خرجت من حياة نفسى، لا تدهشى، فالحياة التى أحياها اليوم لا يربطنى بها إلا ما يربط الناس بحياتهم من أمل ويأس أو راحة وعذاب، إنها حياة لا أتحرك فيها ولكن أتمدد كجثة، وهى لا تضمنى بين أحضانها ولكن تلفنى كالكفن، فى استطاعتى الآن فقط أن أصارحك بحقيقة قصتى معك، لقد خدعتنى وخدعتك، خدعتنى بكذبك الذكى، وخدعتك بصدقى الغبى، ظللت سنوات أتوهم أنك تحبيننى، فجريت وراءك بقلبى الأبله ومشاعرى الحمقاء، وخلال تلك السنين كنت أنتزع من نفسى خلجاتها وأقدمها لك فى آهة ودمعة وكلمة وقصيدة، وقد دفعك إيمانك بصدق عاطفتى إلى أن تمارسى حقوق حواء بقدرة وجدارة، فغدرت بوفائى وضحكت من دموعى.

كانت قصة الحب الأخيرة فى حياة كامل الشناوى هى سر وسبب شقائه وتدهور حالته النفسية إذن، فكما يقول مصطفى أمين: سمع كامل أن حبيبته المطربة الكبيرة عندما علمت بعذابه قالت لأصدقائها: مسكين كامل الشناوى، لقد دمرته الغيرة، فكتب كامل يقول لها: صدقينى إذا قلت لك، إننى لست مسكينًا، ربما كنت كذلك لو أننى استسلمت للوهم الذى علقنى بك، ولكننى قاومته ورفضته، وجعلت من كبريائى حصنًا يحمينى منك، ومن قلبى، ولا شىء يقوى أن يدمرنى لأننى أحيا، وما دمت أحيا فإن العواصف التى تهب من حولى لا تزيدنى إلا قوة على مواجهة الأعاصير، إننى لست كثيبًا من الرمل، تبدده حفنة من الهواء، ولكننى جبل لا أبالى العاصفة، بل أحتفى بها، وبدلًا من أن تزمجر فى الفضاء أجعلها تغنى من خلال صخورى، وليس صحيحًا أنى أغار من أى إنسان تعرفينه، فالغيرة لا تكون إلا ممن تحبينهم، وقد عرفت بالتجربة أنك لم تحبى إلا ذاتًا واحدة، لا أستطيع أن أغار منها لأنها مختبئة فى ثيابك، إنك تحبين نفسك، وتغارين ممن يشاركونك حبها، بل إنك تناصبينهم العداء، ومن أجل ذلك عاملتنى كما لو كنت عدوك الطبيعى، أحببتك فكرهتنى، قدمت إليك قلبى، فطعنته بخنجر مسموم.

مضت المطربة تثير كامل الشناوى- كما يقول مصطفى- بأنها تعشق الطبيب فلانًا، وتحب علانًا المحامى، وتخرج مع ترتان المهندس، فكتب كامل لها: ليتك تعلمين أنك لا تهزيننى بتصرفاتك الحمقاء، فلم يعد يربطنى بك إلا ماضٍ لا تستطيع قوة أن تعيده إلينا أو تعيدنا إليه، كنت أتعذب فى حبك بكبرياء، وقد ذهب الحب، وبقيت لى كبريائى، كنت قاسية فى فتنتك ونضارتك وجاذبيتك فأصبحت قاسية فقط.

وطبقًا لرواية مصطفى أمين التى اختار لها شكل الصورة الروائية الأدبية، حاول كامل بأى طريقة أن يعود إلى المطربة الكبيرة، يمدحها ويشتمها، يركع أمامها ويدوسها بقدميه، يعبدها ويلعنها، وكانت تجد متعة أن تعبث به، يوما تبتسم ويومًا تعبس، ساعة تقبل عليه وساعة تهرب منه، تطلبه فى التليفون فى الصباح ثم تنكر نفسها منه فى المساء، وكان يقول إنه لا يفهمها، وهى امرأة غامضة لا أعرف هل هى تحبنى أم تكرهنى، هل تريد أن تحبنى

## المطربة أصابته بالجنون بأنها تعشق الطبيب فلانًا وتحب علانًا المحامى وتخرج مع ترتان المهندس


كامل الشناوى مع عبدالوهاب وأم كلثوم


كامل الشناوى


كامل الشناوى فى إحدى المناسبات الملكية

# مذكرات كامل الشناوى

كان يقول: أنا لا أفزع إلا من شيئين آلام مرض لا أعرفه وغموض امرأة أعرفها

تردد كثيرًا على المقابر وكان يقول: أريد أن أتعود على الجو الذى سأبقى فيه إلى الأبد



رجاء النقاش: كانت كل الأوساط الأدبية والصحفية تعرف حبه للفنانة نجاة الصغيرة


عبدالوهاب تحت البنج: الناس ومشوني!




قبل رفع الستار

مقدمة كتاب «مذكرات كامل الشناوى.. أوراق الشاعر المحروم». يصدر عن دار «أطياف للنشر» خلال معرض الكتاب المقبل.

أم تقتلنى؟

كان كامل الشناوى يعرف ما يؤلمه جيدًا، يقول عن ذلك: أنا لا أفزع إلا من شيئين، آلام مرض لا أعرفه، وغموض امرأة أعرفها. وقد أتحمل آلام المرض بأمل أو يأس، أما غموض المرأة فلا يجدى معها أملى فيها أو يأسى منها، إن غموض الرجل يثير ريبة أصدقائه فيبتعدون عنه، والمرأة الغامضة تثير الريبة فيمن يحبها، إن كل خلجاته ونبضاته تظل تسأل فى حيرة عن سر هذا الغموض، إذا أبدت الرضا ظن أنها تخدعه، وإذا غضبت منه اعتقد أنها تكرهه، وإذا كانت وحدها سعى إليها فيحس وحده أنه فضولى متطفل، ضيف غير مدعو، وإذا أقبلت عليه فكر فيما ينطوى عليه إقبالها من نيات ماكرة.

يصل بنا مصطفى أمين إلى قمة مأساة كامل الشناوى، فيقول: استمرت لعنة الحب الفاشل تطارده وتعذبه، وكان يعتقد أن الهجر قتله، وأنه لم يبق إلا تشييع الجنازة، وكان يجلس يكتب كل يوم عن عذابه، وكان يخيل إلى أنه كان يكتب كل يوم نعيه، وفوجئت به يتردد على المقابر، ولم تكن هذه عادته، وسألته: ماذا حدث، فابتسم ابتسامة حزينة، وقال: أريد أن أتعود على الجو الذى سأبقى فيه إلى الأبد.

كتب كامل الشناوى عن زيارته للمقابر، قال: ما أعجب هذه الصحراء، كل شىء فيها يشبه الآخر، الناس متشابهون فى حركاتهم والانقباض البادى فى مسحات وجوههم، القبور متشابهة، كلها أحجار وطوب وزهور وماء يبل الثرى، كلها يضم عظامًا نخرة، هنا تحت المقابر تساوت الأعمار والقيم، الشاب والشيخ، الذكى والغبى، من كان له مثل أعلى فى الحياة، ومن غادر الحياة ولم يكن له فيها مثل أو هدف، ووصلت المقبرة التى تعودت أن أزورها فى أكثر من مناسبة، ففيها يرقد أحبابى الذين تركوا حياتى وذهبوا إلى حيث سنذهب مثلهم، حاولت أن أبكيهم فتعثرت الدموع فى محاجرى، حاولت أن أرثيهم فلم تنطق منى إلا كلمات خرساء، ووقفت فى خشوع، ثم جثوت فوق التراب الذى ضمهم بالأمس وسيضمنى غدًا، وحنيت رأسى إجلالًا للموت الذى احتواهم بين ذراعيه، بهاتين الذراعين سيحتوينى يومًا، أيها الموت أنا لا أخافك، ولكنى لا أفهمك.. فمن تكون؟ هل أنت تنزف دماءنا وأعمارنا لتروى ظمأك؟ أم لتروى ظمأ الحياة؟ ما أنت موت، وما الحياة؟ يا أسفى على أنى أعيش حياتى ولا أعرفها، وألقى الموت دون أن أعرفه، أيتها الصحراء.. يا مدينة القبور والموتى، إذا جئت إليك محمولًا فى نعش فاستقبلينى بروحك الوديعة التى شعرت بها اليوم.

فى ٨ فبراير ٢٠٠٨ توفى الكاتب والناقد الكبير رجاء النقاش، وبعد ثلاثة أشهر فقط وفى مايو ٢٠٠٨ صدر له كتاب «قصص الحب من الشرق والغرب»، الذى كان قد انتهى من كتابة فصوله قبل وفاته.

فى هذا الكتاب يعرض رجاء قصة حب كامل الشناوى لنجاة الصغيرة، استند فى كثير مما قاله لرواية مصطفى أمين، لكنه أضاف ما عرفه، فهو يذهب إلى أن وفاة كامل الشناوى كانت نتيجة مباشرة لمعاناته العاطفية وحبه المعذب من طرف واحد للفنانة نجاة الصغيرة، فمرة يصفه بأنه «الشاعر المحروم» ومرة يصفه بأنه «شهيد الحب» الذى مات حزنًا وكمدًا دون أن يعانى من أى مرض عضوى، ومرة يلخص فلسفته فى الحياة بأنه كان يرى أن الحب والعذاب شىء واحد، ولم يكن يميل إلى الحب السهل الخالى من الآلام والأزمات.

يقول النقاش: كانت كل الأوساط الأدبية والصحفية تعرف حبه للفنانة نجاة الصغيرة، وكانت هذه التجربة بالنسبة للشناوى مليئة بالعذاب، فنجاة فى مثل سن ابنته لو كانت له ابنة، والفارق بينهما فى العمر لا يقل عن ثلاثين سنة.

وينقل النقاش لقرائه ما سمعه من نجاة، التى قالت له إنها تحب كامل الشناوى حب الابنة لأبيها الذى لا تستغنى عنه أبدًا، ولكنها لا تحبه حب الحبيبة لحبيبها.

ويعلق النقاش على ما قالته نجاة بقوله: ويبدو أن الشناوى كان سعيدًا بهذا العذاب، فقال فى إحدى قصائده: لا وعينيك ما سلوتك عمرى.. فاستريحى وحاذرى أن تريحى.

كان موت كامل الشناوى فاجعة كبرى بالنسبة لأصدقائه وزملائه وتلاميذه، وهو ما نشعر به من وصف موسى صبرى لواقعة الوفاة التى جرت فى مستشفى الكاتب بالدقى فى ليلة ٣٠ نوفمبر ١٩٦٥.

فى كتابه «٥٠ عامًا فى قطار الصحافة» يقول: كنا اثنين فى مستشفى عبدالله الكاتب، عندما لفظ الشناوى أنفاسه الأخيرة بعد منتصف الليل، محمد حسنين هيكل وأنا، وبكى هيكل وبكيت، ما أبشع الموت، كامل الشناوى الذى كان يملأ الدنيا بفنه، مات وحيدًا فى ظلام المستشفى، ولم تكن بجواره إلا طالبة شابة، كانت تراه أستاذها وكان يتبنى موهبتها.

وإذا كان مصطفى أمين ومن بعده رجاء النقاش قد انحازا إلى تفسير اكتئاب كامل الشناوى بأسباب عاطفية، فقد كان هناك سبب آخر فى دخوله عالم الاكتئاب، وسبق قصته مع نجاة بسنوات، وهو ما فعلته معه الثورة.

يكشف لنا موسى صبرى عن هذا السبب.

فلم يستطع قادة الثورة بعد نشوبها أن يتجاوبوا مع كامل الشناوى، كان بطبيعة تكوينه ساخرًا، وأطلق النكات على الثورة وقادتها، لذلك أعلنت الثورة فى نطاق ضجرها من موقف كثير من الصحفيين، أنها ستكشف للرأى العام عن أسماء الصحفيين والكتاب، الذين كانوا يقبضون من المصروفات السرية، وأذاعوا بيانًا به اسم إحسان عبدالقدوس وكامل الشناوى.

يروى موسى صبرى ما جرى، يقول: أذكر أننى كنت فى مكتب كامل الشناوى بالدور الأول فى «أخبار اليوم»، وكنت نائبًا لرئيس تحرير الأخبار، ودق التليفون، وطلبنى مندوبنا فى مجلس قيادة الثورة ليملى على أسماء الصحفيين فى كشف المصروفات السرية، وكان إلى جوارى كامل الشناوى، يتابع الأسماء التى أكتبها، وقد كتبت كل الأسماء، ولم أكتب اسمه عندما أملاه على المندوب، واستراحت نفس كامل الشناوى، وقد كان فى قمة القلق، وصعدت إلى مكتب مصطفى أمين فى الدور العاشر، وأبلغته بما جرى، وقد رأى مصطفى أمين أن يبلغه بالحقيقة، لأنه سيعرفها بالحتم، ونزل مصطفى إلى مكتب الشناوى، وانفرد به وصارحه بما جرى.

فقد الشناوى أعصابه، وأمسك بالقلم وكتب برقية إلى جمال عبدالناصر، قال فيها إن ما أذيع غير صحيح، وإنه مستعد للتحقيق، وأنه يقبل أن يشنق فى ميدان عام، لو كان صحيحًا أنه قبض مصروفات سرية من أى حكومة قبل الثورة، ومنذ تلك الليلة أصيب الشناوى بحالة اكتئاب.

لقد جرت روح كامل الشناوى المرحة عليه المتاعب، وكان مزاح- اعتبره هو عاديًا- السبب فى توتر العلاقة بينه وبين الرئيس جمال عبدالناصر.

من الحكايات الشفهية التى تروى فى كواليس العلاقة بين الصحافة والسلطة فى مصر، أن كامل استطاع أن يتواصل مع قادة الثورة بعد أزمة المصاريف السرية، واستطاع أن يحصل على موعد من عبدالناصر لإجراء حوار صحفى معه، وعندما جلس إلى الرئيس قال له: على فكرة يا ريس أنا وأنت لدينا شىء مشترك.

استفهم جمال عبدالناصر عما يكون قد يجمع بينه وبين كامل الشناوى بإيماءة من رأسه، فقال كامل وهو يضحك: أنا وأنت يا ريس عندنا السكر.

لم يستقبل عبدالناصر دعابة كامل الشناوى بأريحية، وغضب غضبًا ظهر على ملامح وجهه، ونادى على ساعى مكتبه، وقال له وهو يشير إلى حيث يجلس كامل: هات قهوة سادة هنا.

من يرددون هذه القصة يقولون إن كامل الشناوى ظل قلقًا لا يشعر بالارتياح تجاه عبدالناصر حتى مات، فقد فهم الإشارة بشكل درامى، فالقهوة السادة كانت بالنسبة له إشارة إلى الموت.

ولا يمكننا أن نغادر ما كتبه موسى صبرى عن كامل الشناوى دون أن نتوقف عند ما ذكره عن علاقة الشاعر الكبير بالكتابة، لأنه سيفيدنا كثيرًا فى فهمنا لكواليس كتابته مذكراته، ولماذا لم تكتمل رغم أن «آخر ساعة» كانت قد أعلنت عن أنها قامت بشرائها منه؟

يقول موسى: «كان كامل الشناوى يضيق بالكتاب الذين يكتبون بسرعة، وبدون أى تجديد فنى فى الأسلوب، وكان يطلق عليهم (رصاصو الحروف)، أى أنهم يرصون حروف الكلمات دون إبداع أو فن».

ويضيف صبرى: وكان كامل الشناوى مبدعًا سريع البديهة عندما يتكلم، لكنه كان يعانى معاناة قاسية عندما يكتب، وإذا كتب فى بيته فهو لا بد أن يهيئ نفسه للكتابة، ويرتدى «الروب دى شامبر» فوق البيجامة، ويهيئ لنفسه قلمًا رشيقًا يكتب به من بين عشرات الأقلام التى يهوى جمعها، مثل الكرافتات الأنيقة والساعات الرشيقة، وكان يردد: الكتابة لها احترامها، وكيف ألتقى الكلمة دون أن أكون فى زى محترم أنيق، وكان يمضى وقتًا طويلًا فى انتقاء العبارة، ويشطب كثيرًا، ويمزق الورق، ويكتب من جديد، لذلك فإن مصطفى أمين كان يردد دائمًا، أن كل من يجلس مع كامل الشناوى يجب أن يحمل جهاز تسجيل، لكى يسجل كل ما يقوله، إن أقواله أروع كثيرًا من سطوره.

وقبل أن تسأل عن علاقة ما قاله موسى صبرى عن طقوس الكتابة وحالتها لدى كامل الشناوى بمسألة عدم اكتمال مذكراته التى بدأت «آخر ساعة» فى نشرها، يمكننى أن أقول لك الآتى:

أولًا: لم يكن كامل الشناوى من محبى الكتابة، كان يميل إلى الحديث أكثر، وهو ما يفسر قلة كتاباته، وقلة أشعاره على السواء، فخلال حياته التى استمرت ما يقرب من ٥٧ عامًا، قضى منها ما يقرب من ٣٧ عامًا فى عالم الصحافة والكتابة، لم يصدر إلا ديوان واحد فى العام ١٩٦٤ أى قبل وفاته بعام واحد، وحمل عنوان قصيدته الشهيرة «لا تكذبى»، وكان رافضًا تمامًا صدور الديوان، ولم يرضخ إلا بسبب إلحاح صديقه يوسف إدريس الذى ساعده فى جمع القصائد المتناثرة فى الصحف وفى أدراج مكتبه، وفى العام ١٩٧٢ صدر كتابه «زعماء وفنانون وأدباء» أى بعد وفاته بسبع سنوات، وكان عبارة عن تجميع لمقالاته فى الصحف المختلفة، وأعلن شقيقه وأصدقاؤه أنهم سيجمعون مقالاته الأخرى لتصدر فى كتب أخرى، ولم يحدث ذلك، وكانت هناك محاولة واحدة، ولكن فى العام ٢٠٢٠ عندما جمعت رحاب خالد يوميات ومقالات كامل المتفرقة فى الصحف وأصدرتها فى كتاب «يوميات كامل الشناوى» عن دار الكرمة.

ثانيًا: هذه الحالة التى يمكن أن نسميها «كسل الكتابة» هى التى وقفت وراء عدم اكتمال حلقات مذكرات كامل الشناوى فى «آخر ساعة»، فعندما تعاقدت معه المجلة على نشرها فى الغالب لم تكن مكتوبة، وليس بعيدًا أنها كانت فكرة من أفكار مصطفى أمين التى كان يوزعها على أصدقائه والعاملين معه، وليس بعيدًا أن يكون كامل تمنع فى البداية، لكنه تحت إلحاح مصطفى أمين بدأ يكتب حلقة بحلقة، فلم تكن المذكرات مكتوبة بشكل مكتمل، والدليل على ذلك أنه بعد نشر حلقتين من المذكرات اعتذرت المجلة عن عدم نشر الحلقة الثالثة فى موعدها، لأن كامل على ما أظن لم يكن قد انتهى من كتابتها من الأساس.

ثالثًا: يؤيدنى فيما أذهب إليه من أن كامل كان يكتب مذكراته حلقة وراء الأخرى، وكان يتأخر فى تسليمها فى موعدها المحدد، ما عرف عنه، وسجله موسى صبرى فى مذكراته، يقول: لم يكن كامل الشناوى يقدم مقاله فى موعده قط، هو بطبيعته مقل فى الكتابة، بطىء فى تسطير الكلمة، ولا يكتب إلا فى الدقيقة الأخيرة، وأذكر أننى أوقفت الطبعة ذات ليلة حتى الساعة الثانية بعد منتصف الليل، حتى ينتهى كامل الشناوى من كتابة اليوميات فى منزله، وكان يرسلها لى ورقة ورقة، لقد غلبه النوم فى المساء، واستيقظ قبيل منتصف الليل، وكان لم يكتب اليوميات بعد.

رابعًا: ليس بعيدًا عن الواقع أن يكون كامل الشناوى وبعد أن توقف عن كتابة فصول جديدة من مذكراته لم يعد إليها مرة أخرى، بسبب القبض على صديقه مصطفى أمين متهمًا بالتجسس لصالح الولايات المتحدة الأمريكية فى ٢١ يوليو ١٩٦٥، وهو الاتهام الذى من المؤكد أنه أوجع الشناوى وأفقده توازنه، ففى الوقت الذى كان فيه الشناوى راعيًا لمواهب الآخرين، فإن مصطفى أمين كان راعيًا له ولمواهبه ومقدرًا لشطحاته ومتسامحًا مع طقوسه الغريبة.

وليس بعيدًا بالنسبة لى أن يكون سجن مصطفى أمين والحملة التى شنتها الصحف ضده بعد القبض عليه قد تسبب كل ذلك فى زيادة اكتئاب الشناوى وإدخاله فى دوامات من الحزن التى كسرت قلبه، بالإضافة إلى دوامات الخيانة فى الحب والخيانة فى المهنة أيضًا.

عندما تقرأ مذكرات كامل الشناوى، أو الجزء القليل الذى انفردت به «آخر ساعة» فى العام ١٩٦٥ ستدرك كمّ الخسارة التى أصابتنا من عدم استكمال كامل الشناوى لها، لا أتحدث فقط عن عبقرية صياغته لما لديه من تاريخ كان مخبوءًا فى ذاكرته، لكنى أتحدث عما كان يعرفه هذا الرجل، وكان يمكنه أن يجعلنا على علم ودراية بما جرى فى عوالم الفن والثقافة الخفية التى لم يكن شاهدًا عليها فقط، ولكنه كان صانعًا لها أيضًا.

كان كامل الشناوى قد قرر الكتابة عن عبدالوهاب وأم كلثوم، وأعتقد أنه كان سيكتب عن آخرين، سبق وكتب عنهم مقالات متفرقة، لكن منهجه فى كتابة المذكرات كان مختلفًا.

لقد عثرت على مقال قصير له فى كتابه «زعماء وفنانون وأدباء» عنوانه «أغانى أم كلثوم وأغانى عبدالوهاب»، يقول فيه: «قال لى أستاذ جليل إنه شديد الإعجاب بأم كلثوم وعبدالوهاب، وإنه قد استمع أخيرًا لأغنية عبدالوهاب: الكاس بين إيدى والشوق بين عينى وأنت فين عيونك يا حبيبى، واستمع لأغنية أم كلثوم: وقى الأرض شر مقاديره لطيف السماء ورحمانها، فتمنى لو أن عبدالوهاب هو الذى طلب إلى لطيف السماء ورحمانها، أن يقى الأرض شر مقاديره، وتمنى لو أن الكأس كانت بين يدى أم كلثوم، والشوق بين عينيها، وأنها التى تتساءل: فين عيونك يا حبيبى».

ومضى الأستاذ الجليل يقول: لقد لاحظت أن بعض أغانى أم كلثوم فيها رجولة عبدالوهاب، وأن بعض أغانى عبدالوهاب فيها رقة أم كلثوم، وكنت أتمنى أن تعبر أم كلثوم عن طبيعتها، وأن يعبر عبدالوهاب عن طبيعته.

قلت إن سر ذلك يرجع إلى أن عبدالوهاب وأم كلثوم ظلا فترة طويلة يتنافسان على عرش الغناء، وكان كل منهما يحاول أن يجذب إليه جمهور الآخر، فغنت أم كلثوم للجنس الخشن، وغنى عبدالوهاب للجنس الناعم.

قال الأستاذ الجليل: إن الفن الصحيح هو التعبير عن الحياة، وإن عبدالوهاب وأم كلثوم لا ينقصهما التعبير، ولكن ينقصهما إحداث انقلاب كبير، انقلاب تنساب فيه أغانى عبدالوهاب من شفتى أم كلثوم، وتنطلق أغانى أم كلثوم من فم عبدالوهاب.

ويذهب كثيرون إلى أن الناقد الفنى الكبير جليل البندارى هو صاحب تسمية أول لقاء بين عبدالوهاب وأم كلثوم فى أغنية «أنت عمرى» التى كتبها أحمد شفيق كامل، لكن الأدق وباعتراف كامل الشناوى نفسه، كان هو من أطلق على هذا اللقاء هذا الاسم، لكننى أعتقد أنه أطلقه فى جلساته، فقد كان مبدعًا شفهيًا أكثر منه مبدعًا على الورق، وقد يكون اللقب ينسب للبندارى؛ لأنه كان من سبق ودونه أولًا فى كتاباته.

كان كامل الشناوى مشغولًا إذن بعالم الفن والفنانين الذى كان يجد فيه نفسه أكثر من أى شىء آخر، وأعتقد أنه لو كان يمتلك شهوة الكتابة كما كان يمتلك شهوة الكلام، لترك وراءه تراثًا هائلًا من الكتابات التى لم يكن سينافسه فيها أحد عن هذا العالم الغامض الساحر المحير.

لن أكتفى هنا بنشر الحلقات الأربع من مذكرات كامل الشناوى التى خصصها للحديث عن محمد عبدالوهاب وعالمه، لكننى وبنفس المنهج الذى اتبعته فى كتابى «هيكل.. المذكرات المخفية»، سوف أتتبع معكم كتاباته المتناثرة، وننسج منها بناء محكمًا لما يمكن أن نتعامل معه على أنه مذكرات لكامل الشناوى، وهى للأسف الشديد لن تكون «المذكرات الكاملة» له، لأنه للأسف الشديد لم يكتب كل شىء.. أفصح فقط عن بعض ما لديه، ثم تركنا نستمع لحكايات كثيرة عنه من الآخرين.. أما هو فقد رحل وفى قلبه وعقله ما عاشه وهو كثير جدًا.

أم الرحمة

# قصة الأيقونة الفريدة لمريم العذراء



قطعة ثقيلة من جلد البقر معلقة على شماعة، امرأة إفريقية مهيبة تتزين بفضلات الفيلة، رجل لاتفيای أشعث الشعر يحشو تفاحة فى فم طفل بلا مبالاة. هذه كلها تجسيدات معاصرة للسيدة العذراء «أبدعها كل من دوروثى كروس، وكريس أوفيلى، وأنسى إيكينا، على التوالى».

على مدى العقد الماضى، شهد مشهد الفنون البصرية فى الغرب اهتمامًا متجددًا بالصور المرتبطة بالعذراء مريم فى سياق الأمومة المعاصرة.

ومن المعارض التى جمعت بين هذه الموضوعات: معرض «ماما: من ميركل إلى مريم» «2025» فى متحف «كونستبالاست» فى دوسلدورف، ومعرض «أفعال الخلق: عن الفن والأمومة» «2024-2026» الذى يتنقل فى أنحاء المملكة المتحدة، ومعرض «أم!» «2021» فى متحف «لويزيانا» للفن الحديث فى كوبنهاجن، ومعرض «تصوير الأمومة الآن» «2021-2022» فى متحف كليفلاند للفنون، وغيرها.



ميرفانا ماهر

وينعكس هذا التوجه أيضًا فى موطنى ليتوانيا، وهى دولة تقع فى منطقة البلطيق وتعرف- حسب تسميتها لنفسها- بلقب «أرض مريم».

على مدى عقود، عمل النظام السوفيتى وأنا، ككثير من الليتوانيين، على اجتثاث المشاعر الدينية من الفضاء العام بشكل منهجى. وقد أظهر استطلاع أجرته مؤسسة «وين/جالوب» «WIN/Gallup» عام ٢٠١٧، أن أقل من نصف السكان يعتبرون أنفسهم متدينين، رغم أن الإحصاءات تشير باستمرار إلى أن غالبية الشعب تنتمى إلى المذهب الكاثوليكى الرومانى بنسبة ٧٤٪ فى عام ٢٠٢١.

وكما هو الحال فى بقاع أخرى من العالم، كان لانتشار الروحانيات المعاصرة ذات الطابع الشرقى تأثير ملموس هنا أيضًا. وإلى جانب ذلك، استلهمت النسويات والمدافعون عن التقاليد البلطيقية أفكارهم من مفهوم «حضارة الإلهة» فى أوروبا القديمة، وهى النظرية التى طرحتها عالمة الآثار الليتوانية البارزة ماريا جيمبوتاس.

ولا يفتقر المهتمون بهذا التوجه إلى نماذج بدائية أصلية مقدسة للأمومة، إذ تعبر حلقات النساء واستديوهات اليوجا فى فيلنيوس «عاصمة ليتوانيا» عن تبجيلها لشخصيات مثل «جايا» أو «بارفاتى» أو «تارا»، بينما تحتفى التجمعات الطقسية البلطيقية وحلقات الغناء بـ«زيمينا» «Žemyna» أو «لايما» «Laima»، كما لا تزال جدران المتاحف تحتضن أعمالًا تصور «ديميتر» بأسلوب باروكى.

لكن فى الفن المعاصر فى ليتوانيا، وحدها «مريم» العذراء تشهد نوعًا من البعث، فى حين لم تحظ إلهات الأمومة الأخريات بالاهتمام ذاته.

فمنذ مطلع الألفية الثانية، شهدت ليتوانيا عرض أعمال فنية عديدة سنويًا تستحضر صورة العذراء مريم، بدءًا من الأعمال التجريدية مثل لوحة «غرفة مريم» «Maria's Bedroom» للفنانة باتريسيا يوركشايتيتى «٢٠٠٦»، ومرورًا بفن الأداء مثل عمل «بييتا» «Pietà» للفنان داينيوس ليشكيفيتشيوس «٢٠١٣»، والأعمال النسجية مثل «مريم تعود إلى الأرض» «Mary Flies Back to Earth» للفنانة مونيكا جالتاوسكايتى-جراشينى «٢٠٢٠»، وصولًا إلى الأعمال النحتية البارزة «الريليف» مثل «مادونا الصغيرة: حماية ضد الزيف» «Piccolo Madonna, Protecting Against Untruth» للفنانة أيستى جابرييلى تشيرنيوتى «٢٠٢١».

وفى المجال الأدبى، اختارت الشاعرة المرموقة جيدرى كازلاوسكايتى عنوان «Cantus Mariales» «ترانيم مريمية» لمجموعتها الشعرية الأحدث «٢٠٢٥».

سألت الفنانة المرموقة إيجلى فيرتيلكايتى عن سبب اعتقادها بأن حضور شخصية مريم العذراء واسع الانتشار إلى هذا الحد. يضم معرضها لعام ٢٠٢٥ عدة صور فوتوغرافية عائلية، إحداها تحمل عنوان «مادونا بينيتا مع الرضيعة إيجلى»، وأخرى بعنوان «فايديلوتى «برانوتى»- وهو اسم يشير فى الثقافة البلطيقية إلى عذراء كانت تتولى حراسة النار المقدسة، على غرار «عذارى فيستا» فى التقاليد الرومانية.

وتوضح فيرتيلكايتى أنها كانت تسعى ببساطة إلى استحضار نماذج أولية مألوفة، فى إشارة إلى الطابع المسيحى الغالب فى ليتوانيا، وهى لا ترى أى تعارض بين هذين النموذجين.

تاريخيًا، صنفت الأيقونات المريمية ضمن أنماط عامة، منها: مريم «المرشدة» «Hodegetria» التى تشير بأمومتها إلى ابنها باعتباره «الطريق»، ومريم «ذات الرحمة الحانية» «Eleusa» التى تلامس خدها بخد طفلها، ومريم «حامية المتألمين» «Mater Misericordiae»، و«ملكة السماء» «Maesta»، و«المنزهة عن الدنس» «Immaculata»- فى إشارة إلى الحبل بلا دنس- وغيرها الكثير.

ونظرًا لتعدد صفات مريم وتطور التنويعات المحلية لها باستمرار، تظل هذه القائمة مفتوحة ولا حصر لها.

يبدو أن أيقونية مريم العذراء، المعروفة بلقب «سيدة بوابات الفجر» «Our Lady of the Gates of Dawn» فى فيلنيوس، قد حظيت باهتمام خاص من قبل الفنانين المحليين المعاصرين.

وتظهر اللوحة الأصلية- التى أبدعها فنان مجهول فى عشرينيات القرن السابع عشر استنادًا إلى نقش سابق للفنان مارتن دى فوس- مريم بمفردها، دون الطفل يسوع، وهى تضع يديها متقاطعتين على صدرها فى حركة غير مألوفة نوعًا ما، مما يجعلها، على الأرجح، نمطًا أيقونيًا فريدًا.

وفى دراسة متخصصة حول هذه اللوحة، تصنفها مؤرخة الفن البولندية ماريا كالامايسكا- سعيد، ضمن فئة «الحبل بلا دنس» «Immaculata»، رغم أن تسميتها الرسمية التى تعود إلى القرن الثامن عشر هى «أم الرحمة» «Mater Misericordiae».

وتشير مقابلات أجريت مع لاهوتيين ومؤرخى فن إلى أن الإسقاطات الشخصية- أو ما يعرف بـ«الرؤية بعيون الروح»- قد طغت، منذ البداية، على الحقائق الموضوعية.

يبلغ ارتفاع هذا العمل الفنى أكثر من ستة أقدام، وهو مرسوم بألوان التمبرا على ألواح من خشب البلوط. وقد نجا العمل- بمعجزة- من ثلاث حرائق، كما اخترقته رصاصة فى القرن الثامن عشر «ولا يزال الثقب موجودًا فى كم ثوب مريم».

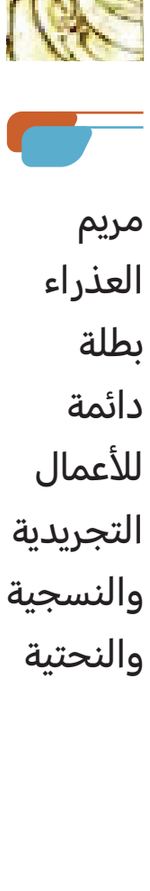
وبعد نحو أربعين عامًا من رسمه، غطى العمل بـ«أوكلاد» «oklad»- أو «ريزا» «riza»- وهى رقاقة زخرفية من الفضة المذهبة تحجب معظم جسد مريم، ولا تترك سوى وجهها ويديها ظاهرتين.

وبفضل وضعه فى مزار عند بوابات المدينة، تحول العمل إلى وجهة للحج الحضرى، حيث كان متاحًا للجميع على اختلاف انتماءاتهم الدينية، وكان المارة يلجئون إليه طلبًا للحماية.

ونظرًا لما تتمتع به هذه الأيقونة من تاريخ حافل بالصمود، وما يرتبط بها من دلالات الرعاية والحماية، فإننى أرى أنها تعكس بدقة تجارب أجيال متعاقبة من الأمهات الليتوانيات، وتجسد نمطًا نفسيًا سائدًا محليًا للأمومة، أطلقت عليه مصطلح «الأم الناجية».

اكتسبت هذه الأيقونة العجائبية ثقلًا سياسيًا كبيرًا، إذ تروى الأساطير أنها أنقذت المدينة خلال هجوم سويدى عام ١٧٠٢. وفى حقبة الاحتلال الروسى «من القرن الثامن عشر حتى القرن العشرين»، استخدمت الرواية التى تنسب الأيقونة إلى التراث الجمالى البيزنطى «أى

اهتمام متجدد بصور العذراء مريم فى سياق الأمومة المعاصرة



مريم العذراء بطلة دائمة للأعمال التجريدية والنسجية والنحتية



أم الرحمة

## أيقونة «سيدة بوابة الفجر» تمنح الناظرين شعورا بالحماية والرعاية من قبل حضور قوى ومقتدر

## تبدو مريم مهيبة وفى الوقت ذاته متواضعة وتتزين بعقود بدلًا من حبات المسبحة



الأرثوذكسى» كأداة من أدوات الدعاية السياسية لإضفاء الشرعية على الحكم الروسى.

وفى الوقت ذاته، كانت قصص صمود الأيقونة خلال الغزو السويدى فى القرن الثامن عشر، وكذلك خلال فترة الاحتلال الروسى الطويلة، بمثابة شاهد على أمجاد ليتوانيا التى امتدت لقرون كدولة ذات سيادة «دوقية كبرى»، واستخدمت هذه القصص لإذكاء روح الاستقلال.

ووفقًا للمؤرخ أندريا جريفانتى، فقد صورت الحكومة البولندية حدث تتويج هذه الأيقونة فى فيلنيوس عام ١٩٢٧ على أنه تأكيد على أحقية بولندا فى المدينة، بينما رأى فيها الليتوانيون تأكيدًا على الأهمية الوطنية للأيقونة.

ويذكر أنه خلال الحرب الباردة، كان الليتوانيون المنفيون فى سيبيريا يصلون أمام صور صغيرة نذرية لـ«سيدتنا فى بوابة الفجر»، طلبًا للعودة الآمنة إلى ديارهم.

فما الذى يفسر الجاذبية المستمرة لهذه الصورة غير التقليدية للسيدة العذراء فى نظر الفنانين المحليين المعاصرين، خاصة أن جميع اللوحات الأخرى تقريبًا التى تصور العذراء فى ليتوانيا تتبع نمط «ثيوتوكوس» «Theotokos» «والدة الإله»، حيث تحمل العذراء الطفل يسوع؟

### 1 نظرة متجددة

ومن الأعمال الحديثة فى هذا السياق، نجد عمل أجاتا أورلوفسكا «أوكلاد» «غطاء أيقونى» للسيدة العذراء «سيدة بوابة الفجر» «٢٠٢٤». فقد صاغت أورلوفسكا هذا العمل من الفولاذ الصناعى المقطوع بالليزر، مقدمة تجريدًا لشكل «الأوكلاد» الواقى، وهو عمل يتسم بالبرودة والثقل، مع الحفاظ على أبعاد العمل الأصلى ونسبه.

والواقع أن جميع الفنانين الذين نتناول أعمالهم هنا، قد أكدوا أهمية الحجم فى معالجتهم لأيقونة «سيدة بوابة الفجر»، إذ يرون فى ضخامة حجمها سمة أمومية جوهرية، تمنح الناظرين شعورا بالحماية والرعاية من قبل حضور قوى ومقتدر.

نشأت أورلوفسكا فى كنف الكنيسة الكاثوليكية، وتصف الكنيسة بأنها كانت تجربتها الأولى مع قوة الفن، مشيرة فى الوقت ذاته إلى عودة تدريجية للمواضيع الروحية فى الأعمال الفنية المعروضة فى صالات العرض.

ومع ذلك، حين اقترح أحد مقتنى أعمالها وضع القطعة فى كنيسة صغيرة، رأت الفنانة فى ذلك تشويها لمفهوم عملها، فرفضت الفكرة رفضًا قاطعًا.

وفى مواجهة فيض المحفزات البصرية الذى يغمر حياتنا اليومية المعاصرة، تجرد أورلوفسكا صورتها من أى تفاصيل زخرفية، مما يفضى إلى تجسيد مثالى يحمل فى طياته مفارقة لافتة.

فتركيز العمل على «الأوكلاد» «الغلاف المعدنى الواقى» بدلًا من اللوحة ذاتها، يسلط الضوء على وظيفة الأيقونة كدرع صارمة، متجاوزا دلالات الرعاية الأمومية التى عادةً ما تُقترن بشخصية مريم العذراء.

كما أن ترك اليدين والوجه كمساحات فارغة- يملؤها خيال المشاهد- يوحى بوجود فراغ فى الموضع الذى كان ينبغى أن يظهر فيه وجه الأم من خلف ذلك الدرع.

وتعد هذه استعارة دقيقة لعقود من التجربة الجماعية للنساء الليتوانيات، فقد صقلت شخصياتهن لتصبح أكثر صلابة وتأهبًا للبقاء، ولم يتبق من أجسادهن سوى الأجزاء الوظيفية «اليدين» وتلك التى تمثل الهوية «الوجه»، بينما تلاشت ملامح شخصياتهن وعواطفهن فى نوعٍ من التجريد، وتراجع حضور علاقاتهن بأطفالهن إلى الخلفية.

يتكرر موضوع الفراغ هذا فى أعمال معاصرة أخرى، منها لوحة «بلا أمل» «٢٠٢٠» للفنان كازيميراس برازدزيوناس، ولوحة «مريم- بوابة الفجر» «٢٠٢١» للفنانة سيجيتا ماسلاوسكايتى- ماجيلينى.

وتعد ماسلاوسكايتى- ماجيلينى فنانة مرموقة، وهى أيضًا مؤرخة فنية وعالمة لاهوت، وتشغل حاليا منصب سفيرة ليتوانيا لدى الكرسى الرسولى. ورغم تضلعها فى الأيقونات المسيحية، فقد اختارت تقديم عملها بأسلوب تجريدى.

وعلى النقيض من المقاربة المعمارية ذات الطابع المعدنى الصارم التى تبنتها أورلوفسكا، تدمج لوحة ماسلاوسكايتى- ماجيلينى فى تكوينها قماشًا مخمليًا أحمر فاخرًا، كان يوضع قديمًا بين الأيقونة الأصلية وغطائها المعدنى المعروف بـ«أوكلاد»، لحماية طبقة الطلاء الرقيقة من الاحتكاك بالمعدن.

وعندما فتحت الأيقونة لفترة وجيزة لأغراض الترميم عام ٢٠٢٠، استبدل الستار القديم بآخر جديد، وحصلت ماسلاوسكايتى- ماجيلينى- التى كانت تشغل وقتها منصب مديرة متحف التراث الكنسى- على الستار القديم.

ومع مرور السنين، طبع ضوء الشمس- بطريقة تشبه التصوير الضوئى الطبيعى- ظلًا لشكل الغطاء المعدنى على القماش. يندرج هذا العمل ضمن سلسلة بعنوان «أخيروبيتوس» «وتعنى حرفيًا «ما لم تصنعه أيد بشرية»، وهو ما يؤكد على الحد الأدنى من التدخل الفنى من جانبها.

ففى رؤيتها، تظهر مريم دون الملائكة الصغار الذين عادة ما يحملون تاجها. علاوة على ذلك، فإن قلب الألوان- حيث تحولت الأشعة الذهبية خلف رأسها إلى ظلال سوداء دقيقة وانسيابية- يوحى بنزع التاج عن هذه الشخصية الأيقونية، وهو تأثير يتعزز أكثر من خلال غياب ملامحها الجسدية تمامًا.

هل رفعت «العذراء الأم» سقف التوقعات إلى درجة تحجب معها رؤية الأمهات الواقعيات- بكل ما يحملنه من تعقيدات- عن أعين الناس؟

لكن يمكن أيضًا قراءة عمل ماسلاوسكايتى- ماجيلينى من زاوية مغايرة: ربما تكون كل أم بمثابة «مادونا» متألقة، وإن كان مظهرها المشرق يخفى فى طياته صراعات مستمرة مع ظلال داخلية.

يعد الرسم باستخدام دخان شمعة مشتعلة تقنية مميزة للرسام الليتوانى الشهير يوناس جاسيوناس. ورغم أنه أقصى من منصبه فى أكاديمية فيلنيوس للفنون عام ٢٠١٨، إثر شكاوى استمرت لسنوات من طلاب تعرضوا لمضايقات جنسية غير مرغوب فيها، فإن أعماله لا تزال تحظى بأهمية وطنية.

فقد اعتبر نقاد محليون بارزون لوحته «أقدس عذراء فى بوابة الفجر» «٢٠٠٦» علامة فارقة فى مشهد فنى كان يعانى من ركود شديد خلال السنوات الأولى لاستقلال ليتوانيا.

ومن خلال استحضار ماضيه المؤلم- خاصة أنه ولد فى المنفى بسيبيريا- يوظف جاسيوناس أيقونات اجتماعية وثقافية كعلامات سردية، مثل «برج جيديميناس» «وهو ما تبقى من قلعة تعود للعصور الوسطى» وشخصية «الدوق الأكبر فيتاوتاس»، وكلاهما يمثلان رمزًا للفخر الوطنى والاستقلال.

ومع إدراكه أن دلالات هذه الرموز باتت أقل وضوحًا لدى الأجيال الشابة، يظل جاسيوناس واعيا تمامًا بالاهتمام الخارجى- خاصة التجارى منه- بالماضى السوفيتى للمنطقة.

يتخذ الفنان موقفًا ساخرًا من الدين، إذ يزعم أنه يشترى الشموع من الكنائس المجاورة لمجرد أنها تنتج دخانًا أكثر كثافة. لكنه فى الوقت ذاته يربط تقنيته الفنية المميزة بفكرة «القرابين المحترقة»، كوسيلة للتواصل مع العالم الإلهى، فضلًا عن استحضاره لشعور الخطر الذى تثيره رائحة الدخان غريزيًا، مستمتعًا بهذا الغموض متعدد الطبقات.

إن تصوير «مريم» بهذه الطريقة- باستخدام تقنية مستوحاة من آثار الحرق التى يخلفها فن «الجرافيتى» على أسقف المبانى المهجورة- قد يفسر كنوع من التدنيس، أو ربما يكون وسيلة لإبراز تواضعها، وقربها من الناس، وهشاشتها المزوجة بالحزن.

يشير الفنان إلى أن «ما يرسم بالدخان ينبغى أن ينظر إليه كخيال عابث»، ومع ذلك، فإن التتبع الدقيق للتفاصيل، يجعل من عملية الرسم لديه أشبه بطقس تعبدى.

ومن جدير بالذكر أن هناك نسختين مختلفتين قليلًا من هذه اللوحة، تعودان لعامى ٢٠٠٢ و٢٠٠٦، ففى النسخة الأولى، تبدو عينا الأيقونة مطروقتين إلى الأسفل، تمامًا كما فى الأيقونة الأصلية، بينما فى النسخة الثانية- التى استخدمت فيها ألوان أكثر سطوعًا- تبدو مريم وكأنها تبادل الناظر إليها نظراته.

وأخيرًا، هناك لوحة «الجبل الخريفى للقديسة مريم» «٢٠١٠» للفنانة الشعبية إيلينا كنيوكشتيت، البالغة من العمر خمسة وسبعين عامًا. تظهر مريم فى عملها بكامل هيئتها، مرتدية رداءً غنيًا من ثمار الكستناء الذهبية، وهو اختيار رمزى نادر يشير إلى جوهر فاضل ينبثق من تجارب مؤلمة وشائكة.

كما يمكن تأويل ثمرة الكستناء من منظور طبيعى، بوصفها غذاءً مدخرًا لمواجهة قسوة الشتاء داخل غلاف واق. ومن بين جميع الأعمال، تتمتع «عذراء» كنيوكشتيت ببشرة داكنة وملامح تتوافق أكثر مع الرواية- التى ثبت بطلانها- حول الأصول البيزنطية للأيقونة.

تبدو مريم هنا مهيبة وفى الوقت ذاته متواضعة، وتتزين بعقود بدلًا من حبات المسبحة الموجودة فى الأيقونة الأصلية.

ومن اللافت أن أيًا من الرسامين لم يضمن فى أعماله ذلك الهلال الفضى الكبير الذى يستقر أسفل الأيقونة مباشرة فى مصلاها عند «بوابة الفجر»، رغم أن الطريقة التى صورت بها كنيوكشتيت هالة مريم المتوهجة، توحى بدمج الشمس مع هلال قمرى، وهو رمز قديم فى ثقافات عديدة.

كذلك، عمد جاسيونس إلى تقسيم الهالة الأصلية إلى جزأين، حيث يحيط شكل دائرى أكبر بالوهج الذهبى التقليدى، فهل يمثل هذا ظلًا للمقدس؟ أم إشارة قمرية ذات لون فضى؟

### 2 عقلية البقاء

لا تزال ليتوانيا تحاول استيعاب التجارب المؤلمة التى شهدتها فى القرن الماضى، وهى صدمات جماعية قد تفسر تعلقها العميق بشخصية «مريم» العذراء تحديدًا.

فقد فرض الاحتلال السوفيتى، الذى أعقب الحرب العالمية الثانية، صمتًا خانقًا على المنطقة، فى ظل رقابة واسعة النطاق من قبل جهاز الاستخبارات السوفيتى «KGB»- الذى اعتمد على شبكة ضخمة من المتعاونين المحليين- إلى جانب ممارسات الاضطهاد.

وعانت أجيال من الليتوانيين، ممن نشأوا خلال القرن العشرين، من أشكال مختلفة من العنف، بدءًا من الوفيات والإصابات الناجمة عن الحرب «غالبًا بعد تجنيدهم قسرًا فى القوات المسلحة السوفيتية»، ومرورًا بالنفى إلى معسكرات العمل فى سيبيريا أو الهجرة القسرية نحو الغرب، وصولًا إلى تفشى العنف الأسرى وإدمان الكحول.

ومن بين ١٣٢ ألف شخص نفوا إلى سيبيريا خلال الاحتلال السوفيتى، كانت نسبة ٧٠٪ منهم من النساء والأطفال، فى حين واجهت أرامل الرجال الذين قضوا أو أصيبوا، وأيتامهم، ظروفًا بالغة الصعوبة داخل البلاد.

وفى المنفى، حظيت الأمهات بتقدير وإجلال بالغين، لدرجة أن مباركة الأم المسنة كانت تعد كافية لإضفاء الشرعية على الزواج. وتزخر الذاكرة بقصص لنساء نجحن فى الفرار من المنفى والعودة إلى ليتوانيا، سيرًا على الأقدام أو عبر طلب التوصيل من المركبات المارة، وكثيرًا ما كن يصطحبن أطفالهن معهن «ومن بين هؤلاء الأطفال الفنانة البارزة ماريا تيريسى روزانسكايتى».

وفى ظل هذه الظروف، تبرز صورة «الأم الناجية» كنسخة أكثر واقعية من نموذج «المرأة السوفيتية المثالية»، فهى امرأة صلبة تؤدى عملا يصنف عادة ضمن المهن «الرجالية»، بينما تتولى فى الوقت ذاته تربية عدد كبير من الأبناء، خدمة للوطن.

كانت هذه الصورة بمثابة غطاء يخفى الحقائق اليومية القاسية، المتمثلة فى ضغوط بدنية ونفسية هائلة، كانت النساء يتحملنها فى صمت، خوفًا من التعرض للقمع.

وفى الوعى الجمعى، حلت صورة «الأم الناجية» الصلبة محل صورة الأم الحنونة الضعيفة، إلى أن أصبحت السمات التى تتسم بها هذه الأم الناجية «وما تفتقر إليه من صفات أخرى»، تعتبر هى المعيار السائد.

كتبت عالمة النفس الليتوانية دانوتى جايلينييه باستفاضة عن أثر الصدمة طويل الأمد للاحتلال السوفيتى. فقد سادت ثقافة الصمت والقراءة ما بين السطور فى الحياة الأسرية، إذ أصبح كتمان الحقائق والمشاعر المؤلمة، ينظر إليه كنوع من الرعاية.

ويروى العديد من الليتوانيين قصصًا عن أمهات وجدات، كن يتخذن من الطعام الوسيلة الأساسية أو الوحيدة، للتعبير عن المودة. وباتت «عقلية البقاء»- التى تقتصر على تلبية الاحتياجات الأساسية فى قاعدة هرم ماسلو- هى النمط السائد.

وفى الوقت ذاته، سعى النظام السوفيتى بنشاط إلى تقويض دور الأسرة باعتبارها المرجع الأول لولاء الفرد- وصل الأمر إلى تشجيع الأطفال على الوشاية بآبائهم- مما أدى إلى تشويه مفهوم الأمومة لدى أجيال متعاقبة.

وغالبًا ما كان الانفصال بين الأم وطفلها، يبدأ منذ الولادة، بذريعة أسباب صحية، وهو ما كان يترافق فى كثير من الأحيان مع إجراءات طبية قسرية وإساءات لفظية من قبل الكادر الطبى، واستمر هذا النهج من خلال إيداع الأطفال- سواء من ذوى الاحتياجات الخاصة أو أولئك الذين نشأوا فى أسر تعانى من مشكلات- فى مؤسسات رعاية عامة على نطاق واسع.

شهدت السنوات الأخيرة تزايدًا فى الاهتمام العام بعلم نفس «جرح الأم»، إلى جانب نقاشات حول الجوانب المظلمة للأمومة، بدءًا من صدمات الولادة واكتئاب ما بعد الولادة، وصولًا إلى التحديات النفسية المرتبطة بتربية الأطفال.

وقد طرح كارل يونج فكرة أن الأطفال الذين يحرمون من حنان الأم، يطورون علاقة مشوهة مع «نموذج الأم» «archetype of the mother».

ففى أحد طرفى هذا الطيف، يظهر توق إلى «الأم المثالية»- وهو ما يتجلى أحيانًا فى التفانى الروحى لشخصية مثل مريم العذراء- بينما يظهر فى الطرف الآخر ما يعرف بـ«عقدة الأم السلبية» التى تدفع الفرد إلى تقويض ذاته.

وبين هذين الطرفين، تبرز مخاوف من أن إظهار الضعف، قد يؤدى إلى التعرض للرفض. ولعل صورة الأم الحامية والمثالية- التى لا يظهر معها أى طفل- تتيح للبالغين الذين يتطلعون نحوها أن يتخيلوا أنفسهم محاطين بالرعاية والأمومة، كما توفر فى الوقت ذاته نوعًا من الانعكاس النفسى الذى يمنح الأمهات اللواتى عشن تجارب مؤلمة مساحة للراحة والتعافى.

فى حين قد تساعد هذه العوامل فى تفسير الجاذبية المستمرة لشخصية مريم العذراء بشكل عام، ولـ«سيدة بوابة الفجر» بشكل خاص، فهل يمكن استخلاص رؤى أكثر تحديدًا فيما يتعلق بالفن المعاصر؟

إن إسقاط المشاعر الجماعية على اللوحات الفنية يقدم إجابة بديهية- وإن كانت مبسطة- على هذا التساؤل. ومن الاتجاهات فى الفن الغربى الاحترافى التى تقدم تفسيرًا جزئيًا، نجد التراجع التدريجى عن المحظورات المتعلقة بتناول الموضوعات الدينية، وهو ما أشار إليه جيمس إلكينز فى عام ٢٠٠٤.

وفى الواقع، وصفت فايا داراشكيفيتشوتى «Vaiva Daraškevičiūtė» عودة الصور الدينية بأنها أشبه بتأرجح للبندول نحو مرحلة «ما بعد الإلحاد».

فى الفصل الافتتاحى من كتابها «عن الحرية» «On Freedom»، تطرح ماجى نيلسون مفهوم «جماليات الرعاية»، الذى قد يقدم إطارًا ملائمًا لفهم ما يشهده المشهد الفنى فى ليتوانيا وفى الغرب عموما، فى الوقت الراهن.

تكتب نيلسون: «كان نموذج القرن العشرين ينظر إلى الجمهور بوصفه كيانًا مخدرًا ومقيدًا، يحتاج إلى من يوقظه ويحرره «ومن هنا نشأت «جماليات الصدمة»، فى حين يفترض نموذج القرن الحادى والعشرين أن الجمهور يعانى أضرارًا، ويحتاج إلى الشفاء والعون والحماية «وهنا تبرز «جماليات الرعاية».

ولعل عودة الموضوعات الدينية تتماشى مع دعوة نحو فضاء يتسم بالحساسية والشفاء، وذلك من خلال الاعتراف بالضعف الإنسانى.

وبالمثل، فإن تقديم رؤى جديدة لأيقونة تعبدية مألوفة- صورة ترسخت فى الوجدان الجمعى لدرجة أنها كادت تصبح نمطًا مكررًا- قد يفتح آفاقًا جديدة أمام أمة بأكملها للتأمل فى «جرح الأم» الذى ظل طويلًا محاطًا بالصمت.

إن «سيدة بوابات الفجر»- تلك الشخصية الصامدة والوحيدة التى تصد الجيوش وتنجو من الحرائق والرصاص دون أن يمسها سوء، فى تجل مثالى بعيد المنال- ربما تكون أوضح انعكاس للصورة التى يتخيل بها الليتوانيون المعاصرون مفهوم «الأم».

> تراجع تدريجى عن المحظورات المتعلقة بتناول الموضوعات الدينية







# أبونا القُمّص مصْطفَى

## فصل من رواية قيد النشر

«أنت حصرت أمورك فى شيئين هما، «المقدس والمبارك»، وسَبَحْتَ فى رؤىً لا شاهد عليها، أو مشارك فيها سواك، وأهملت ما تراه وتلمسه على الأرض، إذن لا يحق لك يا إسطفانوس أن تستغربَ كوابيسَ صحْوِك أو هلاوس نومِك!».

### 1 بئر السماء

من أنت؟! ومن أى الأراضى أتيت؟!

ذلك السؤال الهامس، جعلنى ألفُّ وأدور حول نفسى، وليس هناك أحد، قادتنى أذناى إلى زاوية مظلمة من البيت القديم الذى حذرونى منه، أخافونى من الغاوية التى تسكنه، لكننى أصررت على المجىء، وها أنا جئت بل أحاول الدخول لألتقى طفلًا وشابًا كنته هنا.

ظهر أحدهم فجأة، وقال: لعلك غريب عن البلد!

نظرت إليه بأسىً صامتٍ عِوَضًا عن أى إجابة، لكننى سألته: هل قتلوا أحدًا فى هذا البيت؟!

تشكلت ملامحه بكل علامات النفى والتمنى، ليتهم قتلوها، أفزعنى بقوله هذا، يا ترى الـ«ها» من المقصودة بها؟! صمت الغريب وقال: الصائغ الذى أشاع بين الناس أنه استحضر هذه الجُنّيَّة من الكتب القديمة لتحوّل له الصفيح ذهبًا، منذ أن مات وهى ترقص وتغنى أول الليل، ثم تعود وتبكى وتنتحب باكيةً سيدها حليم الصائغ، عواجيز البلد الذين عاصروه قالوا: إنها جعلت ابنه يهيم فى الدنيا على رأسه وبعدها بسنوات خنقت زوجته المسكينة وجعلتها تهرب من البيت، وصارت الغاوية هى ساكنه الوحيد، حاولت الكنيسة هدمه لإنشاء مبنى خدمات مكانه لكنهم فشلوا، كان كلما أمسك شخص بمعول يضرب به السلم أو الزاوية الشرقية من البيت ارتد المعول أو«الأجَنَة» عليه، فيصاب بعاهة فى عينه أو يده أو إحدى ساقيه، لذا ظل هكذا كأنه حوض مرتفع من طابقين فى طابق واحد بلا أى أسقف، يتوسطه فقط السلم الصاعد إلى لا شىء، خرابة لا أحد يجرؤ على الاقتراب منها، أو يفكر فى شرائه. فزعت أنا إسطفانوس، الذى أشعر داخلى بأننى الآن «عماد»، نظرت إلى من كان يحدثنى، لكن لم أجد له أى أثر!

تتبعت صوت السعال المتقطع، أدركت أنه آتٍ من الزاوية الشرقية، من بحّته خمّنت أنه عجوز يقضى حاجته، حاولت تخطى عتبة البيت، لكننى لم أستطع التحرك، ارتبكت، نظرت داخل الدار، سدت عينىَ عتمةٌ كابية، أدرتُ وجهى للخلف، الشمس تفترش الشارع خارجًا!

هاجمنى همسُ السائل مرة ثانية: من أنت؟! ومن أىّ الأراضى أتيت؟!

تمتمتُ بكلمات متداخلة فى صوت غير مسموع، ربما ظننتُ نفسى أجيب عن سؤال الذى لا أراه.

لم يهتم العجوز بإجابتى، حاول تهدئة نفسه من نوبة السعال بدندنة بعض مواويله الأثيرة عن الديار والجدران التى تبكى راحلين وغائبين اتكأوا إليها سنينَ. ومرات يلوم نفسه، أنه يتذكر الجميع ويعرفهم من دبيب خطاهم، لكن كل منهم يدّعى صلةً به، وهم لا يعرفونه!

وبدا كمن يكلم آخرين: إن غيرى تحزنه تلك المواقف المتكررة، بل يبكى لمثل هذه الأمور، يبدو أننى تآخيت والنكران، ولا فضل لأحد علىّ فى اصطياد المواجع وترويضها حتى أشكره على ذلك، الشكر لك يا «سايح» وحدك، أنت الذى تعين نفسك، لأنك وحدك تعرفها وتتفهم نقصانها بل وتعشق هذا النقصان وتفضله على الاكتمال. فى الاكتمال نهايتك لا محالة، وربما راحة أو نوم كلاهما يورث المرض على أقل تقدير، البحار الممتلئة لآخرها لا حياة حولها، لأنه لا سحر يسكنها، فقط فى الفراغ الذى يفصل المياه عن اليابسة تتشكل حيوات وكائنات، لا هى من البحر ولا هى من اليابسة».

لا أب لك أو أم يا سايح!

سبعون جيلًا وأنت لا تمل من تكرار السؤال ذاته، تسأل وأنت العارف أنه لا إجابة هناك، ومع ذلك تشفق عليهم كثيرًا، لا يعرفون أنك تبادرهم بالسؤال قبل أن يلطمونك به ولا تجد إجابة، ما يحميك يا سايح أنك لا ترى سوى ما بداخلك ولا تُرَى، لا تعرف مترًا خارج هذه الزاوية المهجورة التى سكنت إليها بعد أن قيل لك: هنا كان بيت أمك، أمك التى بكت بعد وجودك على الأرض بأسبوعين، أمام كاتب المواليد لم تتذكر اسم أب لك! واحتارت، لو عاد أحدهم وأنكر النسب! لذلك سجّلتك باسم «ابن الناس»! هذا بعض ما نسجه أصحاب الحكايات الذين رحلوا، منذ أعوام لا تتذكرها، ولم يفسر لك أحد أى سبب وراء عدم تذكر أمك اسمًا لأبيك، ولا تعرف إن كان له وجود من عدمه؟!

عاتب نفسه قائلًا: ما هذه التوهمات يا سايح؟!، لكل كائن فى الوجود أصل والأب هو أول تأكيدات ذلك الأصل، وأنت يا جدتى لا تقولى لى شيئًا كلما سألتك: «فين أبويا وأمى يا جدة؟!» سوى بجملة مبهمة «أبويا وأبوك وأبونا وأمنا كلنا هو هذا الركن ده يا سايح، هو وحده من يحتوى عظامنا».

أندادى يعودون لأحضان آبائهم أو يستنجدون بأمهاتهم، كلما ضايقهم أبناء الأرض، إلا أنت، لا تستطيع حتى النطق باسم أيهما.

يهمهم لنفسه: أنا أبويا وأنا أمى، لا أحد لى سوى هذه المرأة العجوز التى قيل لى إنها جدّتك، ظلت طيلة فترة صباى تسند رأسها إلى هذا الركن المقابل للركن المواجه له، قعيدة لا تتحرك، حاولت معها أن تروى لى من هى أمى ومن يكون أبى، لكنها دائمة تائهة ولا تجيبنى سوى بالجملة إياها «أمنا وأبونا هو هذا الركن» كل ما تتذكره «العُلبة الصفيح المملوءة بأرواح دروبس النعناع»، وما أن يرتفع صوتها وتفاجئها نوبة الربو، أغلى لها حبوب الكسبرة الجافة، ثم أسندها إلى صدرى وأسقيها المشروب بلعةً بلعةً كى تهدأ قليلًا. وما إن تلتقط أنفاسها، تتنهد وتقول: ناولنى علبة الأرواح يا سايح.

ظللت صامتًا وكاتمًا لأنفاسى حتى لا يشعر بى ويكفّ عن الاسترسال، وكتمت أنفاسى حتى لا أحرم نفسى من الاستمتاع بهذه الفضفضة التى- ربما- لن يحظى بها غيرى.

فى المرة الأولى التى حدث تواصل بينى وبين العجوز، كانت إجابته عن سؤال وماذا فعلت بعدها يا مسكين؟!

بعد رحيلها سِحْتُ فى الأرض، وكلما حللت فى بلد، ما عرفت كيف أبرر لهم اسمى أو ذاك الملصق بى حين أحاول النطق به، لكنى لا أتذكر سوى قول الجدة له «يا سايح».. ما ألهمنى أن أقول لهم: اسمى «السايح».. نعم إبراهيم السايح.

«ها أنت فى الساعة التاسعة، من اليوم السابع والسبعين، من العام الثالث والسبعين بعد ألفين من أعوام العتمة منذ أن بدأت السؤال عن تلك البطن التى ولدتك يا «سايح» تشبه من فى أولئك النسوة؟!، وقليلًا ما كنت تهتم بالسؤال عمن يكون أباك. قال فى نفسه. وكلما نظر فيما رآه من قبل على مدى مئات السنين، استيقن من كلام ولغو الأجيال التى تعيش حوله ولا تراه، ما كان شبه يقين من قبل لديه أن الأم هى الوحيدة المضمونة، ها هو يتمتم: بالفعل لا أحد يضمن أباه، لكن أنت يا «سايح» لم تضمن حتى أمك!.

ثم راح فى صمتٍ طويلٍ...

كنت أنا إسطفانوس الذى كان مصطفى، يتعذب كـ«عماد» الآن بعض الوقت، ما زلت أُنْصِتُ، لكننى لم ألتقط سوى كلمات صوت «السايح» القادم من الركن المعتم عن استقبال الحياة للإنسان بالفرح، ووداعه بالصرخات، تلك العبارات جازت فى روحى كسيف شقَّ أحشائى، دمعت عيناى، ولم أنطق بكلمة.

حاولت للمرة الثانية اجتياز عتبة الدار، لكن ما إن رفعت إحدى قدمىَّ، تعلقت ساقى كلها فى الهواء، واهتزت الثانية حتى انكفأت على الأرض، نادانى صوت العجوز بقوة: احمل نفسك وقُم! هيا تعال، ليس هناك وقت، نهضت واتجهت ناحية القابع فى الركن المظلم، حاولت التمليس على رأسه، وانتويت احتضانها إلى صدرى وتقبيلها، لكنى عانقت «الهلَوس» وتنشّقت رائحة غريبة، فزعتُ وصرختُ صرخة عظيمة، لم يكن صداها سوى ضحكات وكركرات الذى لا يُرَى!.

فررت إلى الشارع، أمشى متأرجحًا، خطوة لليمين وأخرى لليسار، بدوت لنفسى غريبًا مُستغرَبًا الشارع والناس والبيوت، ليس هو الشارع الذى شهد دبيب بدايات لمس خطاى الأرض، ها أنت يا إسطفانوس على باب الدار التى اهتزت جنباتها منذ أربعين عامًا من الزغاريد التى أعقبت أولى صرخاتك فى مواجهة الحياة.

كل من رأوك ولم يعرفوك، أو عرفوا من أنت، انصرفوا عنك، من باب إراحة الدماغ، بل أنت الغريب بالفعل، لكنك لم تسأل نفسك مرة، أو لم ترد من الأساس على ذهنك أسئلة مثل، أجئت تتلمس وجودًا قديمًا، أم جئت تحتمى بطمأنينة لم يعد زارعو الغيطان الذين هجروا أو هُجّروا من أراضيهم يشعرون بها؟!

هل تخشى العودة ثانيةً إلى القابع فى الركن المظلم؟!

أتخاف أن تفقد عقلك يا إسطفانوس؟! ضحكت من نفسى وترددت إجابة قاتلة داخلى: وهل لم تفقده حتى الآن؟!

عدتُ إلى السائح وسألته: يا أبى هل تشعر بأنك غريب؟! بل اعذرنى هل أنت موجود بالفعل؟!

جاءنى صوت: ما غريب إلا بنى آدم يا ولدى، وستظل غريبًا كلما ارتقيت فى إنسانيتك، كى تكون قريبًا أو مقبولًا، لا بد أن تشبههم، هم يريدونك مثلهم تمامًا، إنهم لا يعبدون سوى أشباههم وأشباحهم.

- ولكنهم لم يقبلوا بى منذ البدء! كلما حاولت الاقتراب، ابتعدوا وباعدوا بينهم وبينى أكثر، والمؤذى بلا علاج، أن أفاعيلهم هذه باعدت بينى وبين نفسى، تُرى أين يكمن الخطأ يا أبى؟!

قال: انظر لى، لا أحد يقترب منى، وأنا لا حيلة لى فى الابتعاد، إذا هجرت هذا الركن تضيع ذاكرتى وينمحى وجودى.

وانطلق صوته المتحشرج فى مواويل عن الأزمنة والبشر، كمن يحاول أن يتلمس عبره الخروج من هذه الظلمة.

بينما سرحت وأنا أنظر إلى درجات السلم المتآكله، صاعدًا لأعلى بعينىَ، ليس هناك نهاية للسلم الذى بدا وكأنه بئرٌ محفورة فى سماء معتمة، لم يكن هناك شىء يحدّ نظراتى هكذا.. كان البيت كله عبارة عن دورين والثالث كانت السطوح المنيرة، المتسعة كسماء. من الذى بنى كل هذه العتمة فى بيتك يا حليم يا صايغ؟!

كل شىء تغير يا عماد، لا وجود لك هنا، حتى جدران البيت لا تقبلك، والبشر الذين من دمك أو من معارفك لم يقبلوك وأنت ابنهم، فهل تنتظر منهم قبولًا، وأنت انتقلت إلى ما يتوهمونه معسكر الضد؟!.

عواء الكلب الأسود الذى تركته عجوزًا منذ سنوات بعيدة، أعادك من سرحانك، ها أنت تراه فى آخر سلالته، يشبهه تمامًا. جرى إلىّ الجرو قافزًا وتمسح فى ساقى صاعدًا وأراح رأسه على صدرى، وبدا للرائى كأنه يحتضننى. قشعريرة سرت فى جسدى، انتفضتُ من شدة الحب لهذا الحيوان البائس مثلى، تراه تعويضًا لى؟ أم أنه يتشمم رائحة تعاطف كفى والدى أو جدّى؟! لست أدرى تفسيرًا لما يفعله هذا الجرو الطيب. كل ما أؤمن به يقينًا الآن أنه يجسد لى أصالة وعدم تنكر مثلما أقارب ومعارف كانوا لى فى السابق.

مثلك يا عماد لا يسأل، حتى وإن تجرأت وسألت، فالإجابات- إن جاءت- لن تخرج عن الزيف والتزوير، وإن نجوتَ من هذا كله، لن تجد منهم سوى الإزورار وكأنك منبوذ أو أجْرب فى بلاد يزعم أهلها أنهم جميعًا أصحاء وبلا أى عيوب.

كأن ما أراه الآن صور أشعة لما جرى لى طوال سنوات مضت، فزعت كثيرًا وامتعضت مرات، ونالت منى غُصَات متمثلة فى «الزُّغُطَّة» التى صارت تهاجمنى كثيرًا ولا تغادرنى إلا بعد وقتٍ، إلا أن اطمئنانًا غريبًا سرى فى أحشائى، ما إن وقعت عيناى على خيالٍ يشبهنى فى المرآة المغبشة المثبتة على جانب من جدران المقهى، لوح زجاج مشروخ خلع عليها الزمن بصماته ووَقْع حوافرَ سنِيهِ من صدأ وشروخ، تهللت روحى كأنى وجدت أخيرًا من أتحدث إليه، والأهم من يرد علىّ «ها أنت تخليت عن لحيتك التى أرعبت أبرياء كثيرين وأنت عماد، وجلبت عليك أشباح سلطان الهواء حين صرت مصطفى قبل أن ترجع لـ«إسطفانوس»، لا عليك، الاختيارات ليست مجانية، لكل شىء ثمن، ولست أفضل من معلمك، كى لا تدفع ثمن اختيارك».

.. «وبقينا الآن نرى آخرة من يخون الأسرار المقدسة يا سيد عماد»، فاجأتنى الجملة، حاولت أن أتعرف على الصوت الذى يواجهنى فى المرآة، الصوت ليس غريبًا على أذنى، ربما سمعته بقلبى قبل الأذن، تتبعت مصدره، كان صاحب الصوت يقف خلفى، ابتسم الذى فى الخلف وقال: لا تتعب نفسك يا عماد، أنا فريد الطماوى، نجوت من القتل نتيجة تحريضك أنت وأصحابك أمام مسجد العمال، وحضرت رِسَامتك راهبًا فى دير السريان!.

رغم الفرح الذى اجتاحنى من الداخل، فرح حقيقى تجسّد فى ذلك اللهيب الذى سرى داخلى، حتى إننى ضحكت كما لم أضحك من قبل، استدرت إلى الخلف عانقت «فريد» بقوة حتى كادت ضلوعه تتكسر فى حضنى، ورغم أنى أحسست بلجام يربط لسانى، فإن صوتًا من داخلى كان يسرى إلى أذنى، أخيرًا وجدت من لا يقول إنى هنا، وحسب، بل يجعلنى أحسّ هذه الـ«هنا» فعلًا وأعيشها، حتى ولو كان لا يقبل حالتى هذه، فهو يتحدث إلىَّ معاتبًا بمحبة، وليس كحانق، أو تجاهلنى كما فعل الآخرون.

لم أسأله عن أحدٍ، سوى أننى ظللت أكرر بلهفة عدة مرّاتٍ: وفين مالك العجايبى؟! فريد فى كل مرّة يدير وجهه للحظات، ويعود ناظرًا إلى صامتًا، إلا بضع قطرات دمع تكاد بتعلقها من حافة الجفن الأسفل لعينه اليسرى، تنطق بإجابة ما، قلبى يرتجف وأنا أمقق فى فريد ثم أعيد النظر فى كل الأرجاء، جلست واضعًا رأسى بين كفى، ثم قلت بصوت متهدّج: مررت بالشارع الذى كان فيه البيت.. البيت الذى حوانا أزمانا، لم أجد البيت، بل إننى لم أجد الشارع أصلًا، لا الأطفال أو الشباب يعرفوننى، أو حتى الكبار والعواجيز، الكل خائف منى، أو كاره لوجودى، كأننى مضروب بالجرب، إننى أتفهم ما هم عليه يا فريد، لكنهم لا يعطوننى مثل هذا الحق، الوحيد الذى كان متفهمًا لى ولحالتى هو مالك، ابن أيامى، لهونا معًا، واكتشفنا الحياة فى شقاوتنا ونحن أطفال، وحين صرنا شبابًا، كنت أنت ثالثنا.

استدار فريد، وبطرف كمه جفف دمعات تساقطت من عينيه، وقال فى أسىً واستغراب: يبدو أن أخباره لم تصلك وأنت فى وادى النطرون!.

اهتزت أحشائى، وقرأت فى كلمات فريد ما لم أتوقعه أبدًا، أو أنتظره فى لحظات كهذه. مالك هو صورتى الثانية، أو وجودى الآخر، كلما اغتربت عن نفسى، وجدتها بمجرد الحكى معه، حتى لو شاكسنى، أو حين تناوشه لحظات تُذَكّره بما كنا نفعله نحن الصَّبْية الثلاثة. تُرى يا فريد تقصد أى نطرون فيهما، هل المعتقل وأنا مصطفى؟، أم نطرون إسطفانوس الراهب؟! أنا الوحيد فى هذه البرية من كابد ثلاث موتات مختلفة، منها اثنتان فى منطقة واحدة، عانيت فى ليمان ٤٣٠ سبع سنوات، وفى فيلا الدكتور عبدالرحمن عامين، وفى دير السريان عشت ١١ عامًا.

**تصدر قريبًا ليوسف وهيب**

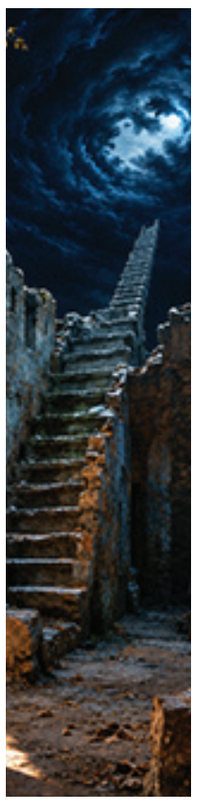


يوسف وهيب

سبعون جيلًا وأنت لا تمل من تكرار السؤال ذاته، تسأل وأنت العارف أنه لا إجابة هناك



كنت أنا إسطفانوس الذى كان مصطفى، يتعذب كـ«عماد» الآن بعض الوقت، ما زلت أُنْصِتُ، لكننى لم ألتقط سوى كلمات صوت «السايح»



كل شىء تغير يا عماد، لا وجود لك هنا، حتى جدران البيت لا تقبلك، والبشر الذين من دمك أو من معارفك لم يقبلوك وأنت ابنهم



# لنا ذائقتنا

من العبث أن نقف للدفاع عن نص راسخ يتصدر المشهد الشعرى منذ عدة عقود وأن نعود بالزمن إلى الوراء، ولا يمكننا أن نتجاوز فى حق الأستاذ أحمد عبدالمعطى حجازى، ولا أن نرد إليه ما قاله للأستاذ العقاد، وفى الوقت ذاته نختلف معه حول مفهوم الشعر وتقنيات كتابته، ونؤمن بأنه لا يوجد من يمنح صكوكًا للشعر.

وقصيدة النثر هى نتاج للمتغيرات السياسية والاجتماعية، وهى نص كونى لا يخص لغة بعينها أو مجتمعًا دون سواه، فهى انتقال من الشفاهى، حيث حاسة السمع وسيلة التلقى إلى الكتابى، ومن هنا التحول من الطبيعة الاستعارية إلى المجاز البصرى والكلى، وبنية تتشكل من علاقات معقدة تناسب اللحظة التاريخية، حيث تتواشج الفنون، وتتعدد الأساليب داخل النص، وتنأى اللغة عن التسامى باتجاه لغة الحياة اليومية، وتصنع من ذلك المزيج إيقاعها وموسيقاها الخاصة.

ومن يرى أنها ليست شعرًا عليه أن يراجع ذاته، فالزمن لا يتوقف والرؤى التقليدية لا تصلح لقراءة عالم يتجدد كل لحظة.

لقد تحول من تقدمى فى موقفه قبل سبعين سنة إلى رجعى متزمت يكرر نصائحه ونفيه، وكما نقدر ذائقته عليه أن يقدر ذائقة أجيال جديدة، ترى فيما كتبه رأيًا قد يراه قاسيًا بعيدًا عن العبارات الكبيرة، كقتل الأب أو القطيعة مع التراث، وغيرهما من إشكاليات صادمة، وهنا يعلن الشعراء موقفهم من نفيه لشعرية قصيدة النثر، مع تقديرنا للأستاذ حجازى الذى لا نسعى لاغتياله، ولا ننتظر غيابه، مع التأكيد على إيماننا بقيم التجاور وتقدير التجارب السابقة بعيدًا عن أحكام القيمة بحكم كونها نسبية دائمًا.



أسامة الحداد

# شعراء قصيدة النثر فى مواجهة نفى لا يُجدى

## ما يكتبه شعراء قصيدة النثر هو الشعر الحقيقى

البحرى المصطفى- المغرب

عبدالمعطى حجازى يقرأ قصيدة النثر انطلاقًا من أدوات نقدية تقليدية مرتبطة بالشعرية الشفاهية. لذلك لم يتورع منذ زمن بعيد على وصف قصيدة النثر بالقصيدة الخرساء. وهى قراءة تلتفت فقط إلى جانب واحد من الجوانب الأساسية التى تقوم عليها الشعر عمومًا. أى جانب الوزن والإيقاع الخارجى للنص. وهو تصور سلفى ماضوى يحصر الشعر فى الكلام الموزون المقفى وكأن قدامة بن جعفر ما زال حيًا شاخصًا بيننا. قراءة كهاته تعبر عن خلل واضح فى فهم الصيرورة التاريخية وتطور الأشكال.

الشعر جوهر ثابت لكنه يتخذ شكله الفنى والجمالى فى ارتباط وثيق مع المرحلة التاريخية التى تفرزه. فحينما كانت الحاجة إلى التغنى ورفع الصوت والحداء وإظهار الفروسية كانت الحاجة إلى شعرية تقوم على أدوات الشفاهية المرتبطة بالبحور والأوزان والقوافى المجلجلة. لا قطائع فى تطور الأشكال، كل شكل هو نتاج للشكل السابق عليه يحاوره ويتجاوزه ليصبح دليلًا تاريخيًا على وجوده كما يرى دولوز. و«الاختلاف موجود داخل الفكرة، ويظهر بوصفه حركة إبداعية خالصة لمكان وزمان ديناميكيين يتوافقان مع الفكرة».

أنْ تُوقف التاريخ والصيرورة وتَرجع القهقرى إلى الماضى دليل على عجز واضح فى التصور، ومحاولة يائسة لفرض تصور خاص على جمهور الشعر. نحن إذن أمام صيرورة مقلوبة توقف التاريخ وتعطل مستقبل الشعر «حين تتعطّل الصيرورة، أو يَتمُّ تعطيلُها بنقيضها الذى هو الاحْتِذاء والاتِّباع، والانْحِسار فى معارف الماضين، أو حتّى المُحْدَثِين، والمُحْدِثِينَ أيضًا، فمعها يتعطّل العقل والخيال، ويتحوَّلان إلى صَدًى لما كان، لما علينا أن نكون به نحن، فى وَقْتنا وزماننا».

وللأسف فقد استمرت الشعرية الشفاهية حتى الخمسينيات مع الشعر الحر لتحدث الثورة الكبيرة ويتم هدم المعبد على رءوس كهنة الشعرية السلفية الشفاهية وعلى رأسهم عبدالمعطى حجازى الذى لم يستسغ الانقلاب الشعرى الكبير. وتعلنها مدوية مجلةُ شعر والحواريون الأوائل: قصيدة النثر هى الشكل الشعرى التاريخى الذى يعبر عن هموم المرحلة وتطلع الإنسان العربى للتحرر من كل القيود الفنية والثقافية والاقتصادية والسياسية. هذا منطق التاريخ وما المعرفة والفن عمومًا إلا تاريخ انقلابات معرفية وفنية، هناك الشعر وهناك الشعر المضاد، هناك القصيدة، وهناك القصيدة المضادة، ولذلك فقد وجدت فى الشعر، فى تاريخ الشعر على الدوام قصائد مضادة وقصائد مضادة للقصائد المضادة، بل إن مجمل الحياة الداخلية للشعر هو سجل لتلك التعارضات المتتابعة.

أعتقد أن هذا النقاش الجدالى نقاش مفتعل. قصيدة النثر تجذرت عميقًا فى الشعرية العربية، بل تطورت بشكل جعلها أكبر من التصنيف الهجين والنقد التقليدى الذى لا يزال يتحرك فى جغرافيا الشعرية الشفاهية بكل أبعادها. ولذلك يجب الكف عن النظر إليها على أنها «ثمرة محرمة» كما قال د. حاتم الصكر لأنها أثبتت حضورها القوى والفاعل من خلال نظامها الداخلى، وانتظامها الذى لا يبدو للقراءة المتعجلة الكلية، أو المتحكمة للمعايير التقليدية.



لذلك أقول: لا يا عبدالمعطى حجازى ما نكتبه ويكتبه شعراء قصيدة النثر هو الشعر الحقيقى، هو المرآة العاكسة لطموحنا الجارف نحو نص متحرر من كل القيود.

## لماذا نستأذن لكتابة قصيدة؟

رضا أحمد - مصر

أنا لا أريد الدفاع عن قصيدة النثر، ولا أرى أنها تحتاج إلى دفاع عنها. لماذا لا نعتبر أحمد عبدالمعطى حجازى شاعرًا زميلًا له كامل الحق فى رأيه؟ هذه ذائقته وهذا تصوره للشعر.

أعترف بأننى فى بداياتى كنت سأمنح رأيه اهتمامًا كبيرًا، وربما تعاملت معه بوصفه رأيًا حاسمًا فى مسألة كهذه. أما الآن فأرى أن من حقه أن يقول رأيه كاملًا، بصرف النظر عن أهميته أو اتفاقنا معه. فحرية التعبير عن الرأى شىء، وتقدير أهميته شىء آخر. لا أريد مهاجمته أو مطالبته بتغيير موقفه، إنما يحزننى أن يستدعى كل هذا الاهتمام والردود، حتى أصبحت أجد هذا الاهتمام نفسه مريبًا.

ما الأهمية المطلقة لرأى شاعر واحد حتى نعود إلى نقطة البداية، ونستعيد النقاش الصفرى حول المسميات: هل هى قصيدة أم لا؟ وهل هى شعر أم نثر؟ وما شروط الشعر ومعاييره؟

من العجيب أن يبدأ البعض كلامه بالتذكير بأن حجازى لم يكتب منذ نصف قرن، أو بإطلاق اتهامات لا ضرورة لها، تسىء إلى أصحابها أكثر مما تسىء إليه. والأغرب أن ينشر البعض مقتطفات من آراء كتاب آخرين، ثم يطالبون شاعرًا كبيرًا بالرد عليه أو ينتظرون منشورًا منه. لا أعرف لماذا نحتاج إلى كبير للشعر أو فتوة لقصيدة النثر ينصفها ويمنحها الاعتراف.

أعتقد أن هذا يكشف عن تشوه واضح فى فهم الكتابة والمنجز الشعرى وقراءة المشهد الثقافى. لماذا نسعى إلى أن ترضى مؤسسة عنا؟ ولماذا نمنح أحدهم منصب كبير قبيلة الشعر أو مالك صكوك الشعرية الأوحد؟ هل نحن أطفال صغار ننتظر عرّابًا أو دليلًا إلى الشعر أو أخًا أكبر يعرفنا ماهيته؟

وحتى لو كانت هذه المنشورات تعاتب أستاذ عبدالمعطى على موقفه، فلماذا أشعر أحيانًا بأن بعضها ينطوى على قدر من الاستهزاء به، أو محاولة للضغط عليه كى يغير رأيه؟ بل إن بعضها يبدو أقرب إلى الدفاع عن الذات والبحث عن الاعتراف كى ندخل جنة الشعراء.

أعتقد أننى فهمت اللعبة التى يُستدرج إليها شعراء قصيدة النثر، بخبث أو بحسن نية أو بدافع الاستفزاز، لعبة إعادتنا باستمرار إلى سؤال الهوية والشرعية، وإشغالنا بإثبات أن ما نكتبه شعر ويستحق اسم القصيدة. نترك نصوصنا ومنجزنا وأسئلتنا الجمالية، ونتصرف كأن العقود الماضية من التجارب لم تحدث.

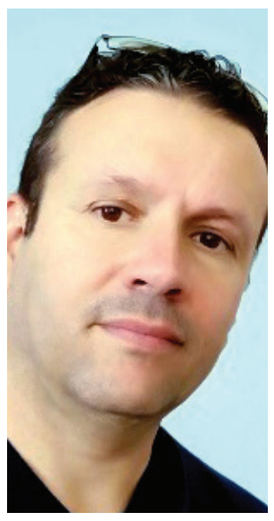
قصيدة النثر تجاوزت سؤال الهوية منذ عقود، وأمامنا تجارب ومشاريع شعرية قيمة وراسخة، بينما نفتقد الدراسات المنهجية والأكاديمية والنقدية التى تواكب هذا المنجز، نتيجة تردى الوضع النقدى وتراجع الاهتمام بالكتابة عن الشعر لصالح الرواية ورواج النشر والكتابة عنها، حتى أصبح بعض المواقع والدوريات الأدبية يشترط المواد المتعلقة بها ليحظى بفرصة النشر.

قصيدة النثر حاضرة بقوة فى المشهد الثقافى العربى، وليس الشعرى وحده. ولعل المفارقة أن بعض جوائز الخليج أعاد عددًا من الشعراء إلى كتابة القصيدة التقليدية، بعدما أصبحت الجوائز وما تتيحه من حضور واعتراف ومكاسب مادية ومعنوية عاملًا مؤثرًا فى اختياراتهم. فى المقابل، لا تحظى قصيدة النثر بالفرص نفسها فى منظومة الجوائز، رغم حضورها الإبداعى واتساع تجاربها.

وهو ما يطرح سؤالًا عن أثر المؤسسات والجوائز فى توجيه خيارات الشعراء، وعن المسافة بين ما يكتبونه بدافع الحاجة الإبداعية وما تدعمه المؤسسات وتمنحه فرص الظهور، بصرف النظر عن الخلفيات الفكرية والمرجعيات السلفية لبعض هذه المؤسسات، وانحياز قلة من الشعراء بإرادتهم إلى القصيدة التقليدية.

ربما آن الأوان أن نترك لكل شاعر ذائقته، ونترك للشعر نصوصه، وننصرف إلى ما يستحق وقتنا فعلًا: قراءة المنجز الشعرى ونقده، بدلًا من محاكمته فى كل مرة. وأن نتعامل مع الآراء والأذواق بالقدر نفسه من الحرية التى نطالب بها للتلقى، بعيدًا عن البحث عن سيرة صاحب الرأى ومكانته المؤسسية والإبداعية.





## انزعجت من الذين يحرسون الكتابة

سعيف على- تونس

طالما انزعجت من الذين يحرسون الكتابة كأنها جزء من تكية أو رباط على التخوم ومن الذين يصادرون حقها فى أن تكون فى قلب عصرها وفى عمق عملها. خضت سابقًا نقاشًا حول رأى الشاعر أحمد عبدالمعطى حجازى، واعتبرت منذ البداية أن الأمر يشبه عملًا نفسيًا ينكر ما يراه ويعترف به فى الوقت نفسه. فقد قال إن قصيدة النثر «ليست شعرًا، هى نثر جيد ربما، نثر ممتع»، لكنه أقرّ فى الحوار نفسه بأن بعض نماذجها تبلغ جمالًا فنيًا ولغويًا عاليًا. هنا يبقى السؤال معلّقًا: لماذا بقى الاسم إن كان الجوهر نثرًا؟ والمصطلح نفسه وُلد من التناقض، فهو ترجمة لـ«poème en prose» الذى قام على الجمع بين الشعر والنثر، فكيف يُستعمل مصطلح وُلد من الجمع ثم يُحكم بأن أحد طرفيه ألغى الآخر؟

يُذكّرنا هذا بـ«النفى» عند فرويد: مريض يقول عن امرأة فى حلمه «ليست أمى»، فيذكرها باسمها وهو ينفيها. ويقترب منه مفهوم «الإنكار» عند مانونى: «أعرف جيدًا، ولكن مع ذلك...». يعرف حجازى أن هذا الفن حى ومقروء، ويحجب عنه الصفة مع ذلك. وللفرضية التاريخية سند موثّق، فقد رأى الناقد محمد أبوالفضل بدران فى معاملة حجازى لشعراء قصيدة النثر تكرارًا لما فعله العقاد بصلاح عبدالصبور وبحجازى نفسه، حين عدّ شعرهما الحر نثرًا لا شعرًا. صار حجازى فى موضع العقاد، وصارت قصيدة النثر فى موضع التفعيلة.

تحول مبدأ الايقاع وتغيرت دراسته خاصة مع اسهامات ميشونيك وتجاوز بطريقة واضحة مبدأ الوزن والقالب ورفض ربطه به وجعله جزءًا من عمل المعانى لا المبانى.

فى رأيى كان النقاش، على أهميته، متوترًا وجارحًا أحيانًا. والحق أن الثبات الانفعالى فى الرد، بلا مجانية ولا مجازفات، هو الطريق الصحيح للرد على هذه العواصف المفتعلة. فالاشتغال على النص الجديد والمتجدد هو الإجابة الحقيقية. لا أحد يملك قدر الشعر، لأنه زمن متورط فى اللغة واللحظة والانطلاق. والشعر تاريخ القصائد، سينجح دائمًا فى الانفتاح والتجدد حتى داخل قاعدته التقليدية. وما يشهده اليوم هو عمل طبيعى لتطوره وانزياحه.

## صاحب النص اليتيم

عبدالله راغب- مصر



أعتقد أن الريادة تختلف عن التميز، وبينهما بون شاسع، يمكن لمحكم محايد وعليم، على دراية حقيقية بالأمرين، أن يفصل بينهما، وأن يرى معطيات كل منهما على حدة، ثم يغرس مشرطه كجراح فى كل منهما بحيث يعود بالخبر الأكيد وبشكل هادئ غير عاصف.

من هنا نضع الأحاجيج والأدلة على أن نصًا ما له شاعرية مميزة، وناضل صاحبه لكى يعمل على تمريره فى جمهور يتذوق دون أن ينافق شعرية مبدع ما. ومن هنا أستطيع أن أضع رأيًا يخصنى، وقد يتفق البعض معه أو يختلف، أرى فيه أن شعرية الأستاذ أحمد عبدالمعطى حجازى محدودة وخطابية ومباشرة بشكل كبير، وأن تقديس نصوصه عند البعض هو حق لهم، لكن مع الاعتذار لهم: «لا أصدقهم وأشك جدًا فى مصداقية طرحهم»، لأن الرجل عمل فى الصحافة لفترة طويلة، ما أدى إلى الخلط غير الواعى، برغم خبرته الطويلة جدًا فى الكتابة الشعرية وكتابة المقال.

مثلًا، هذا المقطع متكرر بشكل لافت كبنية نصية:

وحينما التقيت بالمدينة،
رأيتها حجارةً لا ينبت الشجر،
ورأيت ناسها حجارةً
لا يكرهون.. لا يحبون..
لا يضحكون.. لا يدمعون،
وإنما يمشون فى الشوارع
ويأكلون.. ينامون

أو هذا المقطع من قصيدة أخرى

نحن لا نطلب غير الحق
حقنا فى أن نعيش،
حقنا فى أن نقول،
حقنا فى أن نرى الشمس ونمشى فى الطريق.

وهذه البنية الفنية عند حجازى متكررة فى أغلب نصوصه التى لا تنتمى للشاعرية من قريب أو بعيد، وبرغم صحة الكتابة العروضية، إلا أن هناك إهانة كبيرة للشاعرية، حيث يستطيع الشاعر الحقيقى أن ينحرف باللغة إلى آفاق فنية وبنيوية لنفس المعنى إلى أبعد من ذلك بكثير، وهو ما استطاع كثير من شعراء قصيدة النثر هدم هذه النصوص «الأسمنتية» بسببه. وهو نفسه استطاع فى مرة واحدة تحسب له أن يتجاوز هذه البنية فى قصيدة «مدينة بلا قلب»، وهى قصيدة جيدة نسبيًا لكنها ليست فارقة مثل أغلب نصوص شعراء التفعيلة، مثل «محمد الشهاوى» أو «محمد عفيفى مطر» أو غيرهم الكثير من شعراء التفعيلة.

# لنا ذائقتنا



عبدالوهاب الملوح- تونس

## لم يبقَ إلا الاعتراف

أحيانًا نجد أنفسنا فى وضع مستفز يسمح للمبالغات بأن تجد طريقها للنشر، لكننى أرى أن الأجيال الجديدة فيها شعراء حقيقيون، وعندما أجد أن القصيدة التقليدية التى ثرت عليها عادت من جديد فى أعمال هؤلاء الشباب، فلا أجد سببًا يدفعنى للطعن فى عملهم، كما أننى لم أحل أبدًا دون نشر قصيدة النثر أو قراءتها، وأنا أقرأ طه حسين فأستمتع بإيقاعاته فى نثره، فكيف لا أطرب لإيقاع قصيدة النثر؟».

هذا رد عبدالمعطى حجازى عن سؤال طرحه عليه محمود سيد إسماعيل فى حوار معه بجريدة إندبندنت سنة ٢٠٢٣ وهو ما يؤكد ارتباكًا فى موقف الرجل بين ما قاله منذ أيام عن أن قصيدة النثر ليست شعرًا وبين ما كتبه سنة ٢٠٠٨ تحت عنوان «القصيدة الخرساء».

فهو من جهة يسميها خرساء لغياب الإيقاع والوزن فيها ومن جهة يعتبرها ليست من الشعر ومن جهة أخرى يطرب لإيقاعها.

هذه الآراء المختلفة من شخص أُعتبر فى وقت ما أحد رموز الإبداع الأدبى العربى وتحمل مسئولية أهم المنابر الأدبية ما جعله يعتبر نفسه وصيًا على الشعر، إنما يعبر اختلاف آرائه هذا عن غياب موقف صريح، وبات بما قد يشير لغياب الوعى الإبداعى عنده فمنذ اللحظة التى عنون فيها مجموعة مقالاته الصادرة عن مجلة دبى «القصيدة الخرساء» هو يعتبر ضمنيًا أن قصيدة النثر هى شعر باعتبار أنه سماها قصيدة بغض الطرف عما جعلها خرساء لغياب الإيقاع والموسيقى والوزن، ومن ناحية ثانية فمن يتصفح كتابه هذا لا يجد ما يبرر كلامه عن أنها بلا إيقاع ناهيك عن أنه فى حواره مع الإندبندنت يتحدث عن طربه لإيقاع قصيدة النثر.

يبدو أن صاحب «لم يبق إلا الاعتراف» اعترف أنه لم يقرأ ولا قصيدة نثر واحدة وغاب عنه أن الشعر قبل أن يكون قصيدة هو أسلوب عيش، وأن القصيدة ليست كل الشعر وأنها إذا انكتبت لا تنكتب بأوزان الخليل فقط.



محمد عكاشة - مصر

## حين يُختزل الشعر فى موسيقاه الظاهرية

ثمة مفارقة تستحق التأمل فى المشهد الشعرى العربى، أن يتحول الوزن، الذى كان يومًا إحدى وسائل التعبير، إلى سلطة يُحاكم بها النص، وأن يصبح غياب التفعيلة دليل إدانة، حتى قبل أن يقرأ الناقد النص أو يتأمل بنيته الجمالية والفنية.

إن الذين ينفون الشعرية عن قصيدة النثر لمجرد أنها لا تنتظم فى البحور الخليلية، يقعون فى مأزق معرفى ظاهر، إذ يخلطون بين الشكل التاريخى للشعر وبين جوهره وعمقه الإبداعى، وبين الوسائل الفنية والغاية الجمالية والسؤال هنا.

هل الشعر هو الوزن؟ أم أن الوزن أحد الأشكال التى اتخذها الشعر عبر تاريخه؟

إن اختزال الشعر فى موسيقاه الخارجية لا يقل خطورة عن اختزاله فى القافية أو المحسنات البلاغية. فلو كان الوزن وحده معيار الشعرية، لكان كل كلام موزون شعرًا، ولكانت القصائد التعليمية والمنظومات الجافة قصائد كبرى والتى صنعت تحولات فى الوجدان واللغة. وهذا ما لا يسنده النقد.

أولًا: تأليه الشكل ليس وفاءً للتراث

ليس الدفاع عن قصيدة النثر عداءً للقصيدة العمودية، ولا انتقاصًا من منجز الشعر العربى، وإنما هو رفض لتحويل التراث إلى سلطة تمنع التجريب.

فالتراث لا يُصان بتجميد أشكاله، وإنما باستيعاب منجزه وفتح الأفق أمام احتمالات جديدة للإبداع.

ثانيًا: الشعرية ليست وزنًا وإنما بنية جمالية

إن قصيدة النثر لا تستمد مشروعيتها من كونها نثرًا، وإنما من قدرتها على تجاوز النثر العادى وتحويل اللغة إلى كيان جمالى مستقل.

إنها تشتغل على إيقاع داخلى لا يخضع بالضرورة لانتظام التفعيلات، وعلى صور تتجاوز العلاقات المألوفة بين الأشياء، وعلى مفارقات دلالية تفتح النص على احتمالات متعددة للتأويل.

وفيها تتشكل الموسيقى من توتر العبارة، وتكرار الأصوات، وتوازن الجمل، وتجاور الكلمات، والصمت بين المقاطع.

إنها موسيقى لا تُقاس بالضرورة، وإنما تُحَسّ وتُكتشف فى حركة النص وقد تنهل قصيدة النثر من شتى العلوم الإنسانية والمعرفية وتتشابك مع كل الفنون الأخرى وتتجاوز الحدود الفاصلة بين أشكال الإبداع كافة ما يجعلها تخلق حالة جمالية دسمة ولاتقع فخا ورهينة للغة فقط.

ثالثًا: أزمة الناقد أم أزمة النص؟

من حق الناقد أن يرفض قصيدة نثر، وأن يكشف فقرها الفنى، وأن يعترض على ضعف صورها أو ترهل لغتها أو غياب بنائها العضوى.

لكن ليس من حقه أن يجعل من الوزن شرطًا وحيدًا للانتماء إلى الشعر.

إن النقد الذى يحاكم قصيدة النثر بمعايير القصيدة العمودية وحدها، يشبه من يحاكم لوحة تصوير بقواعد النحت، أو يحاكم الرواية بمقاييس القصة القصيرة أو المسرح.

إن لكل جنس إبداعى أدواته، ولكل تجربة فنية خصوصيتها التى ينبغى أن تُقرأ من داخلها، دون أن يعنى ذلك إعفاءها من المساءلة الجمالية.

رابعًا: هناك أسئلة طرحها نقاد وشعراء من قبل: من يملك حق تعريف الشعر؟

إن السؤال الذى ينبغى أن نطرحه ليس: هل قصيدة النثر شعر؟

بل: ما الذى يجعل نصًا ما شعرًا؟

هل هو انتظامه فى بحر خليلى؟ أم قدرته على خلق عالم مغاير، وإعادة تشكيل العلاقة بين اللغة والوجود وإعادة رسم صور تبدو فى ظاهرها واقعية، ولكنها تطرح رؤية مغايرة ودلالات أعمق من كونها صورًا شبه واقعية قادرة على إنتاج الدهشة، وتكثيف التجربة الإنسانية فى بنية جمالية؟

إن تعريف الشعر لا ينبغى أن يبقى أسير مرحلة تاريخية بعينها، ولا أن يتحول إلى ملكية حصرية لمدرسة نقدية أو اتجاه إبداعى.

فالشعر أكبر من أن يُختزل فى قالب، وأوسع من أن تحتكره مؤسسة وأكثر حيوية من أن يُحبس فى تعريف نهائى أو فى قالب متجمد.

الشعرية لا تُمنح بقرار ولا تُسلب بقرار

إن قصيدة النثر لا تحتاج إلى شهادة حسن سير وسلوك، كما لا تحتاج إلى حصانة من النقد. إنها تحتاج إلى نصوص حقيقية قادرة على إثبات وجودها الجمالى.

إننا أمام معركة ليست بين الوزن والنثر بقدر ما هى بين الرؤية الجامدة والرؤية المتجددة، بين من يرى الشعر فى شكله الموروث وحده، ومن يدرك أن الشكل يتغير حين تتغير حساسية الإنسان وأسئلته وطرائق تعبيره.

وإذا كان من حقنا أن نسأل قصيدة النثر عن شعريتها، فمن حقنا أيضًا أن نسأل القصيدة الموزونة عن شعريتها.

فلا ينبغى أن يكون الوزن جواز مرور إلى عالم الشعر، ولا ينبغى أن يكون غيابه حكمًا بالإعدام على نص لم نقرأه بعد.

إن الشعر لا يسكن القوالب، إنه يسكن اللغة حين تبلغ أقصى درجات توهجها.



بدعوة كريمة من «بيت الشعر» فى القاهرة ومديره الأستاذ الشاعر والصديق العزيز سامح محجوب، كان لى شرف المشاركة فى إحدى أمسياته سنة 2025. وما زادنى شرفًا وغبطة أنّنى قرأتُ نماذج من قصائدى أمام الشاعر المصرى والعربى الكبير الأستاذ أحمد عبدالمعطى حجازى. وبعد انتهاء الأمسية اتجهت نحو شاعرنا الكبير وعانقته وقبّلت يده الكريمة تقبيل الابن يد والده، وجلسنا بضع دقائق إلى جوار بعضنا البعض. فقال لى: «ذكّرتنى وأنت تقرأ قصيدتك بشاعر كردى من العراق نسيت اسمه»، فأجبته: لعلّك تقصد جميل صدقى الزهاوى «1863ـ 1936». قال: لا. سألته: إذًا، بلند الحيدرى؟ أجابنى: نعم.



هوشنك أوسى

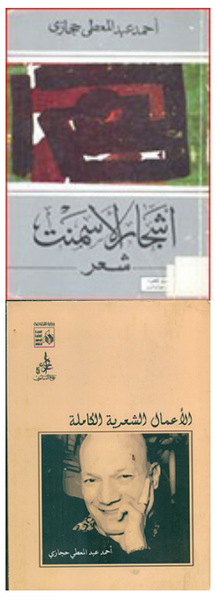
# بيت الشعر

# عن قصيدة النثر وقلق الشعر وأسئلته






هل يُعقل أن يبقى الشعر العربى رهين وحبيس أشكاله التقليديّة؟




مناسبة هذا الاستذكار هى ما أثاره الأستاذ حجازى مجددًا برفض شعرية «قصيدة النثر» أو رفض تنسيب «قصيدة النثر» إلى الشعر. وله مطلق الحقّ والحريّة فى التعبير عن رأيه وموقفه وذائقته، وذلك لسببين مهمّين فى تقديرى، أوّلهما: تفاهة الكثير ممّا يُنشر وبلاهة بعضه، تحت مسمّى «الشعر- قصيدة النثر»، وثانيهما: إنّ حجازى لم يقل شيئًا جديدًا يختلف عمّا قاله سابقًا فى حقّ هذا النوع من الشعر. وللرجل ذائقته ووعيه اللذان يمكّنانه من إقامة الحجّة على كتبة قصيدة النثر. وفى ظنّى أنّ أغلب الردود على حجازى كانت هى الأخرى تقليديّة ومكرّرة، وفى بعضها الآخر «سلفيّة» متزمّتة تتدثّر بلبوس الحداثة الشكليّة، وتفتقد إلى رجاحة الحجّة ومتانة البيّنة وتوازن المنطق وعمق المحتوى. أقول قولى هذا، دون السهو عن الردود الجميلة والعميقة والمتوازنة لبعض شعراء قصيدة النثر، لئلا أبخسهم حقوقهم.

آمل ألاّ يُفهمَ من هذه الأسطر أنّها ردّ على الأستاذ حجازى بقدر ما هى محاولة مناقشة الشعر من حيث الجوهر والحساسية وعمق التأثير النفسى والروحى والعقلى. وسأحاول التركيز على طرح مجموعة من الأسئلة والإجابة عنها فى مسعى الوصول إلى نتيجة تخدم مصلحة الفهم الواضح لماهية الشعر وكينونته.

فى القرن الثانى الهجرى، وعلى يدىّ العالم اللغوى الخليل بن أحمد الفراهيدى بدأ العرب بمراجعة المنجز الشعرى وفرزه وتصنيفه وفق مقاطع صوتية سُمّيَت بـ«التفعيلة»، وبناءً عليها تمّت تثبيت البحور بأسمائها المعروفة. ماذا لو لم يتجه الفراهيدى إلى ذلك الاهتمام بالإيقاع الصوتى للشعر، ولم يتشكل علم العَروض، وبقى الأمر كما كان سابقًا قائمًا على السليقة والموهبة والمخيال ومهارات تطويع اللغة لتشكيل الصورة الذهنية الشعرية وتضمينها الأفكار والمشاعر والمواقف؟ لو بقى الأمر على ذلك النحو، بماذا كان أرباب القصيدة العموديّة وأنصارها سيقيمون الحجّة على أرباب وأنصار قصيدة النثر؟

لو طرحنا سؤالًا بسيطًا على الأستاذ حجازى: هل ما كتبه بابلو نيرودا شعر؟ معطوفًا عليه ما كتبه ناظم حكمت وطاغور وفرناندو بيسوا وغوته وبوشكين وبودلير؟ إذا كانت الإجابة: نعم، إذًا هل كان علم العروض والبحور والتفعيلة هو السند والبرهان فى الحكم على منجز هؤلاء بأنّه شعر؟ أم المضمون الذى وصل إلينا عبر الترجمة من اللغة الأصل إلى اللغة العربيّة؟ وعليه، إذا كان يجوز إطلاق وصف الشعر على النص المترجم «وغالبه قصيدة نثر فى نصه الأصل» فلماذا لا نطلق وصف الشعر على قصيدة النثر التى تكتب باللغة العربية؟ لأن تلك توجب هذه أيضًا، على ما أعتقد.

هل اللغة التى يكتب بها الأستاذ حجازى هى نفسها، نسخة طبق الأصل من لهجة «أو لغة» قبيلة قريش، قبل البعثة المحمديّة وبعدها؟ منطق الأحوال والأشياء والتاريخ يقول لنا: لا، ليست هى نفسها، بل تطوّرت. والقرآن الكريم نزل على النبى محمد بلغة قريش، غير أن تلك اللهجة «اللغة» لم تكن لغة كل العرب، القرآن والدين الإسلامى جعلا من لهجة قريش لغةً عامّة يتكلّم ويكتب بها كل العرب. وبقيت الآرامية والسريانية والعبرية محافظة على وجودها لأنها لغات أديان وعبادات.

عندما بدأ النبى محمد بتلاوة آيات القرآن على «قريش» بماذا وصفت الأخيرة تلك النصوص؟ قالت عنها:

أوّلًا: «بَلْ قَالُوا أَضْغَاثُ أَحْلَامٍ بَلِ افْتَرَاهُ بَلْ هُوَ شَاعِرٌ فَلْيَأْتِنَا بِآيَةٍ كَمَا أُرْسِلَ الْأَوَّلُونَ». «الأنبياء: ٥».

ثانيًا: «إِنَّهُمْ كَانُوا إِذَا قِيلَ لَهُمْ لَا إِلَٰهَ إِلَّا اللَّهُ يَسْتَكْبِرُونَ. وَيَقُولُونَ أَئِنَّا لَتَارِكُوا آلِهَتِنَا لِشَاعِرٍ مَجْنُونٍ». «الصافات: ٣٥- ٣٦»

ثالثًا: «فَذَكِّرْ فَمَا أَنْتَ بِنِعْمَتِ رَبِّكَ بِكَاهِنٍ وَلَا مَجْنُونٍ. أَمْ يَقُولُونَ شَاعِرٌ نَتَرَبَّصُ بِهِ رَيْبَ الْمَنُونِ». «الطور: ٢٩-٣٠».

رابعًا: يردُّ الله على تلك الاتهامات والشبهات القريشيّة فى سورة الحاقة، الآيات ٤١- ٤٣: «وَمَا هُوَ بِقَوْلِ شَاعِرٍ قَلِيلًا مَا تُؤْمِنُونَ. وَلَا بِقَوْلِ كَاهِنٍ قَلِيلًا مَا تَذَكَّرُونَ. تَنْزِيلٌ مِّن رَّبِّ الْعَالَمِينَ». وكذلك فى سورة يس، الآية ٦٩ يقول الله تعالى: «وَمَا عَلَّمْنَاهُ الشِّعْرَ وَمَا يَنْبَغِي لَهُ إِنْ هُوَ إِلَّا ذِكْرٌ وَقُرْآنٌ مُّبِينٌ».

وقال أحد جهابذة قريش فى وصف النص القرآنى وحلاوته وقوّة تأثيره: «فَقَالَ إِنْ هَٰذَا إِلَّا سِحْرٌ يُؤْثَرُ». «المدثر: ٢٤». وفى رواية ذات صلة وردت عن ابن عباس، مفادها: إنّ الوليد بن المغيرة جاء إلى النبى، فقرأ عليه القرآن، فتأثر به وكاد يميل إليه. وعندما علم أبوجهل بذلك، ذهب إليه وطلب منه أن يقول شيئًا ينتقص به من القرآن. فأجاب الوليد بعد إقراره ببلاغة القرآن وعذوبة كلامه قائلًا: «هذا سحرٌ يؤثر، يأثره عن غيره». المصدر: رواية ابن عباس، أوردها الحاكم، وذكر إسلام ويب أن الحاكم صحح إسنادها على شرط البخارى، ووافقه الذهبى.

والحال أنّ الوليد بن المغيرة لم يكن يعبّر عن نفسه وحسب، بل كان أحد عقول قريش وجهابذتها فى فهم الشعر وفرزه عن اللا شعر. ومن أبرز الروايات التى وثّقت لذلك ما ورد على لسان ابن عبّاس. بينما عمرو بن هشام المخزومى القريشى الذى عُرف قبل الإسلام بـ«أبى الحكم» وبعد الإسلام بـ«أبى جهل» كان من أصحاب المكانة والنفوذ فى مكة، ومن المشاركين فى مجلس دار الندوة. ولم يكن من عامّة الناس، بل على قدر من الدراية والإلمام بالشعر.

ولنحصر الأمر أكثر، ونطرح سؤالًا: من هم أبرز سادة قريش الذين قالوا الشعر؟ حسب كتاب «طبقات فحول الشعراء» لمحمد بن سلام الجمحى، ثمّة أسماء بارزة، نذكر منها: عبدالمطلب بن هاشم «جد النبى». أبوطالب بن عبدالمطلب «عم النبى». الزبير بن عبدالمطلب. أبوسفيان بن الحارث بن عبدالمطلب. عبدالله بن الزِّبَعْرَى السهمى. ضرار بن الخطاب الفهرى. هبيرة بن أبى وهب المخزومى. مسافر بن أبى عمرو بن أمية... إلخ.

إذًا، سادةُ قريش، حين وصفوا النص المقدّس غير الموزون وغير المقفّى وغير المضبوط بأنظمة الشعر العمودى بأنّه شعر، ووصفوا قائل تلك النصوص بأنّه شاعر، هل كان ذلك ناجمًا عن جهل بالشعر وطرائق كتابته؟ قطعًا لا. فلماذا يصدّر مناهضو «قصيدة النثر» أنفسهم وكأنّهم أكثر بلاغة ورجاحة وفهمًا للشعر من جهابذة قريش؟ هل بالفعل مناهضو قصيدة النثر هم قضاة الشعر وسدنته الأعلون، لا زيدٌ أو عمرو؟

النتيجة التى خرجت بها ممّا تقدّم هى أنّ معيار قريش للشعر وقتذاك لم يكن الوزن والإيقاع، بل البلاغة والمجاز وسحر الكلام وطاقة الجذب والتأثير فيه. وإذا خلا الشعر من ذلك، مع محافظته على الوزن والإيقاع والقافية، غدا نظمًا. وعليه، إذا تمّ تجريد النصّ الشعرى من هذه الضوابط والقيود وبقى محافظًا على وهج بريقه وسحر تأثيره وغموض مجازه وعذوبة بيانه، وقلق أفكاره وأسئلته وأخيلته...، فهذا يعنى أنّه شعر. فالأصل فى الشعر المحتوى والبيان وليس البنيان اللغوى المرصوص المقيّد بتفعيلةٍ من تفعيلات البحور.

فى النصوص المقدّسة، لن نبذل جهدًا مضنيًا فى البحث عن الشعر. سنجده حرًا منثورًا، عذبًا وعليلًا، طليقًا متحررًا، جميلًا وساحرًا. وعليه، إذا كان البعض لا ينسب «قصيدة النثر» إلى الشعر، فأجدُ أنّه من الظلم تسمية هذه الطريقة أو المذهب فى الكتابة الشعريّة بـ«قصيدة النثر». لأنّ الأصل فى الأشياء هو بواطنها، دفائنها، وليس مظاهرها وأشكالها. الأصل فيها ميلها إلى الحرية والطلاقة وانحيازها للفطرة، قبل ولادة التقنين والتلقين والضبط والحزم. ومثلما زينة المرء عقله وروحه وليست هيئته، كذلك زينة النص الأدبى مضمونه. وجوهر أى نصّ شعرى وأسّ كينونته هو ولادته حرًا مخلصًا لحريّته، وليس لأغلاله وقيوده. وطالما أن الفنون والآداب والفلسفات دأبت على محاولات الإجابة عن سؤال الحرية، فكذلك نحا الشعر هذا المنحى.

الحياة والعلوم والأوطان والمجتمعات واللغات فى تطوّر دائم، منسجم مع متطلّبات العصر، فهل يُعقل أن يبقى الشعر العربى رهين وحبيس أشكاله التقليديّة؟ سيبقى الشعر محافظًا على قلقه، ويجدد نفسه. لا خوف على الحداثة الشعريّة من الأنماط والأشكال التقليديّة. والأشياء الكلاسيكيّة تبقى دائمًا قيّمة، وتزداد قيمتها مع مرور الزمن. لكن مكانها الأنسب هو المتاحف.



# ثيودورا فاطمة



د. يسرى عبدالله

يبدو التاريخ إهابًا متسعًا لعشرات الحكايات؛ ولذا تبدو علاقة الرواية بالتاريخ جدلية باستمرار، شائكة ومركبة، فى الآن نفسه، فالرواية مهما استقت مادتها الحكائية من التاريخ، تظل عملًا تخييليًا فنيًا بالأساس، إذ يبرز الفارق الجوهرى بين عمل المؤرخ، وصنيع الروائى، فالمؤرخ يسجل، والروائى يتخيل.

وتبدأ الكتابة الحقة فى هذا المضمار من انتخاب جمالى للحظة فارقة فى عمر الجماعة البشرية التى يكتب عنها الروائى.



## جدل التسجيل والتخييل فى رواية مصطفى سليمان

فى روايته «ثيودورا فاطمة»، يتكئ الروائى المصرى مصطفى سليمان على مدونة تاريخية تتصل بمصر فى العصر المملوكى، وتحديدًا فى عهد السلطان الأشرف برسباى، وتوظف أحداثًا وشخصيات ذات مرجعية تاريخية، من بينها المؤرخ الشهير يوسف بن تغرى بردى «٨١٣ إلى ٨٧٤» هجرية، ومؤلفه الأشهر «النجوم الزاهرة فى ملوك مصر والقاهرة»، إلى جانب عالم روائى تتشابك فيه المغامرة، والذاكرة، والعواطف الإنسانية المتجددة.

تنطلق الرواية من حادثة ساخرة، ودالة فى الوقت نفسه، تعد من حواشى التاريخ، وقد ذكرها تقى الدين المقريزى، المتوفى فى العام ٨٤٥ هجرية، فى مؤلفه الشهير «السلوك لمعرفة دول الملوك»، إذ فرض أحد الأمراء ضريبة على «القرعان»، عقب حادثة طريفة تعرض لها فى مجلس السلطان الأشرف برسباى، ولما ضج الناس، ورفعوا الأمر للسلطان، نادى المنادى «يا معشر القرعان.. لكم الأمان».

يصدر الروائى مصطفى سليمان نصه بمجتزءات أربعة، يجدل فى المجتزءات الثلاثة الأولى بين التاريخى والفنى، فيحضر ابن تغرى بردى، والسلطان الأشرف برسباى، وقاضى القضاة البلقينى، مثلما يحضر الراوى الرئيسى مالكًا زمام الحكاية، ومنتخبًا من التاريخ ما يدعم رؤيته السردية، وترد الحادثة التاريخية المفجرة للسرد فى المجتزء الثالث، يعقبها تعليق سردى من الراوى الرئيسى على النحو التالى: «فى مجلس من مجالس السلطان الأشرف برسباى سقطت عمامة الأمير، فانكشفت صلعته، وضجَّ المجلس بالضحك والسخرية، فما كان من الأمير إلا أنْ طلب مساعدة السلطان، فوافق برسباى على ما يفعله الأمير دون مناقشة، أو حتى يعرف ما سيقوم به هذا الأمير.

نزل الأمير من القلعة معه زمرة من جنود يخلعون عن الرجال عمائمهم، فيدفع كلُّ رجل أصلع للأمير جبايةً، حتى ارتبكت الأسواقُ، صفُّوا الرجالَ فى طابور، فما أكثر الصُّلْعان فى بلادنا، وأكثر ما جنى الأمير منهم! ومَن أبى الدفع انهالوا عليه ضربًا، أو زجوا به فى السجن؛ لمقاومته جنود السلطان وأميره، وكلما أبصر المكاريون-أو النساء- رجلًا سألوه: «أأنت أقرع؟»، ثم يحذرونه بأنَّ الأمير الأصلع فى السروجية أو الوراقين، فيهرب الرجل من حى الصليبة، أو حى الأمراء. استمر الأمر أيامًا أجهل عددها؛ حيث ضج العامة، وتعددت الشكاوى المرفوعة إلى كبير الأمر، قبل أنْ يرفعها بنفسه إلى السلطان الذى أرسل مناديًا فى شوارع القاهرة:

- يا معشرَ القُرْعَان لكم الأمان.

قصة شاهدها صديقى -يوسف بن تغرى بردى- ورواها لى؛ فأجبته:

- أىُّ حماقات يمارسها هذا السلطان؟!

قبل غفوتى تحدثتُ إلى نفسي: «أىُّ زمن نعيشه! مماليك يحلبون الفقراء، لا يهتمون سوى بانتفاخ جيوبهم، وتشييد قصورهم، ولا يتزوجون من عامة الناس، ولا يخالطونهم، يشيدون الأسبلة ويبنون المساجد، وسلطانهم منهم، يُخَمِّنُ أنه من مصاف الأنبياء والرسل، وكلما جنَّ فى رأسه أمر فرضه على الناس؛ أى زمن نعيش! أين أنت يا شيخى؟».

أما فى المجتزء الرابع والأخير، فقد خلص الكاتب إلى نصه، موظفًا تقنية كسر الإيهام، وإزالة الحائط الوهمى بين الإبداع والتلقى، على النحو التالى:

«عفوًا، لن أطيل عليكم،

سأكتبه فى قلب المتن،

وعليكم استخراجه، وكتابته هنا بأيديكم.

.....».

كما يوظف الروائى هنا فضاء الصفحة الورقية فى ترك فراغات متعينة، كما فى نهاية المجتزء، ليكملها المتلقى الذى لم يعد شريكًا سلبيًا، بل صار شريكًا فاعلًا فى إنتاج الدلالة الكلية للنص.

يمثل زمن السلطان الأشرف برسباى الزمن المرجع داخل الرواية، وفى عهده كان ثمة طاعون، وكان الاستيلاء على جزيرة قبرص، ويستهل الكاتب روايته على نحو متوتر دراميًا، وتلعب اللغة دورًا بارزًا فى وضع المتلقى فى أجواء الحكاية التاريخية، وفى التعبير الجمالى عن الشحنات الفكرية والعاطفية التى يختزنها سرد شفيف، وموجع، يبدأ من فصل «الخروج»، محددًا الزمن المرجعى «٨٤١ هجرية»، ومعاينًا ثقل الطاعون ومأساته التى حلت بالبلاد، متخذًا من مدينة الإسكندرية بفضائها الجغرافى والثقافى الثرى نقطة انطلاق للقص: «يُسْرَجُ سراجُ الذكريات على خطوات القافلة السائرة فى حذر وترقب، درب طويل من بيتى الذى يُجاور البحرَ حتى صحراء الإسكندرية، درب متعرج، مترب، تعلوه رائحة الطاعون، والجثث المنتفخة، البيوت على الجانبين مهجورةً إلا قليلًا منها؛ أُلقى نظرتى الأخيرة على باب بيتى، فيُرسم فى رأسى شيخٌ حنْطِيُّ اللون، حزين الملامح، ناشف الجسد، يرفلُ فى جلباب تداعبه نسمات السنين الغابرة، تاركةً أثرَهَا الرملىَّ فى ثوبه، ممسكًا بيده عصا خشبيةً طويلةً، وبعظام وجهه البارزة يدير رأسه صوبى، وتسألنى عيناه فلا أجيب».

ويتأخر الإفصاح عن اسم البطل المركزى فى الرواية «بشر» قليلًا، مثلما تلقى الحكاية ذاتها على دفعات، وتتفرع إلى مسارات سردية متعددة، إذ تنهض الرواية على جدل الحكاية الأم، والحكايات الفرعية التى تتناسل منها، وتتفرع عنها، فهناك منحى الطاعون وسردية الخروج من المكان «الإسكندرية» إلى خارجها، حيث ثنائية البحر والصحراء، وهناك سردية الارتحال إلى قبرص «المكان المغاير»، وهناك سردية الكنز المفقود، ووصية الجد غانم بشأنه، وحكاية السر العائلى الموروث، وهى سردية تعتمد على التشويق الدرامى، وتبدو سينمائية الطابع.

ويحضر فى البداية

سيد بن محمود الإسكندرانى تاجر الفلفل، ووالد بشر، وتبدو الإسكندرية فضاءً مفتوحًا ومزدهرًا، يحل الطاعون لتصبح مدينة من الكوابيس، يعقبه الفرار إلى الصحراء.

حيث نلتقى بالمفهوم الواقعى للرواية، إذ ثمة أبطال فى أزمة، يتقدمهم «بشر»، وزوجته «فاطمة»، إحدى طرفى العنوان «ثيودورا فاطمة»، وخادمه العجوز وصديقه «آدم».

وتتعدد جغرافيا السرد فى الرواية، وتتنوع، ما بين الإسكندرية، والصحراء، والقاهرة والفسطاط، والأسواق، وعلاقات البيع والشراء والتجارة، وقبرص والمكان الغربى.

ويأتى الإفصاح عن الطرف الأول فى العنوان «ثيودورا»، إلى الصفحة رقم ٢٥ تحديدًا، إذ فيها مذكور نصى يشير إليها، عبر استعادتها حلمًا وطيفًا وادعًا من «بشر».

ولثيودورا قصة درامية مركبة، تصلح لأن تحتل واجهة العنوان بمفردها،

ثيودورا الشجاعة التى واجهت أركون المستبد برفضها التخلى عن إسكندر، والمحبة العاشقة التى تملأ العالم ودًا وجمالًا ومقاومة، وابنتها آريسا التى تحتل حيزًا لا بأس به من المتن الكمى للسرد.

وتعتمد «ثيودورا فاطمة» فى بنائها السردى على لعبة التوازنات الفنية، والمقابلات الدرامية، فهناك عالية وعابد، فى ضفة، وثيودورا وبشر فى ضفة موازية، وهناك أيضًا فاطمة، وثيودورا.

يؤنسن الكاتب الموت، ويخاطبه، ويصبح جدل الوجود والعدم مرتكزًا أساسيًا فى الرواية، ويتعامل الراوى الرئيسى مع الموت من زاوية التفاعل الندى، فى حوارية مدهشة مع الموت وعنه فى الوقت نفسه: «الأسئلة حجارة تصيبنى من كل صوب، أراه، نعم، نعم أرى الموت، أراه بين رجاله ممتطيًا صهوةَ الطاعون، يرشق الصغارَ والنساءَ من الناس، يرشق من العبيدِ الإماءَ، أسأله:

«أتخافنى أم أخافك؟ فى هذه اللحظة لا أخافك، مؤمن أنَّ الحياة لن تتوقف لموتى كثيرًا، قليل من الصراخ، قليل من النواح؛ فالتغسيل، التكفين، صلاة الغائب، ثم غياب فى جوف الأرض، أنام على شقى الأيمن، يغلقون القبر بالحجارة، تخفت -تدريجيًا- خطوات المشيعين، ويسود الصمت الأبدىُّ. ستضحك زوجتى بعد حين لا أعلم مداه، ستدور الحياة من جديد، انتظرتك خلف الباب كثيرًا».

ثمة إشكاليات فنية فى الرواية، من قبيل هيمنة الإيقاع اللغوى على السرد فى بعض المواضع، مثل الجملة التالية: «صببت غضبى، حزنى، حتفى»، وهى جملة تخضع لغواية اللغة أكثر من إحكام الجملة السردية، ومنطق النص المتنامى، فضلًا عن بعض الاستطرادات المجانية الشارحة التى تثقل كاهل أى نص.

وبعد.. من جدل التسجيل والتخييل ينطلق مصطفى سليمان فى روايته «ثيودورا فاطمة»، مازجًا بين التاريخى والجمالى فى بنية سردية متجانسة، ودالة على مبدع حقيقى يصنع مشروعه السردى على مهل، وبدأب لا يعرف الخمول أو النكوص عما يحققه.

هناك إشكالية فى هيمنة الإيقاع اللغوى على السرد فى بعض المواضع



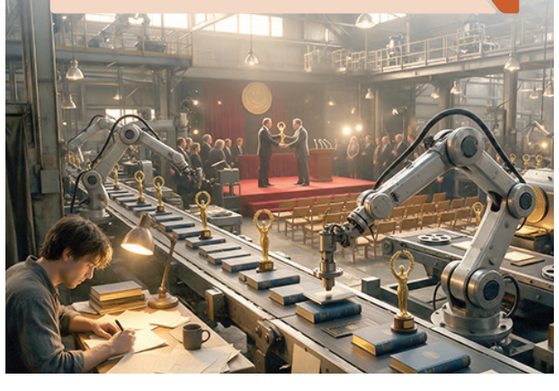
مصطفى سليمان

# ثقافة المقاولات

فى ثمانينيات القرن الماضى، ومع ازدهار سوق الفيديو واتساع التوزيع فى الأسواق الخارجية، ظهر فى السينما المصرية مصطلح «أفلام المقاولات» لوصف إنتاج تحكمه حسابات السرعة والربح، وتتراجع فيه الاشتراطات الفنية -التى تمنح العمل قيمته- تمامًا. كانت المعادلة بسيطة: فيلم يُنجَز فى أقل وقت ممكن، بتكلفة محسوبة، ليلحق بموسم العرض أو بطلب الموزّع. ولم يكن غريبًا أن تضم هذه الأفلام ممثلين ومؤلفين ومخرجين لهم تاريخ وتجارب جادة؛ فالاسم الكبير يمنح الفيلم ثقة وقدرة على التسويق، ويحصل صاحبه فى المقابل على أجر أو فرصة عمل أو حضور فى المشهد. لم تكن المقاولة إذن تعنى غياب الموهبة، وإنما كانت تستعين بها أحيانًا لتغطية غياب القيمة.



على قطب



## الإنتاج بالكيلو.. والنتيجة صفر!

ربما انتهى ذلك الفصل من تاريخ السينما، أو تبدلت أدواته، لكن ثقافة المقاولات لم تختفِ؛ انتقلت إلى الحياة الثقافية كلها، وصارت نمطًا فى التعامل مع الثقافة نفسها: كتاب يصدر دون ضرورة معرفية واضحة، وندوة تُعقد دون فكرة تستحق النقاش، ومعرض تتضخم أرقامه دون أن يُعرف أثره، ومشروع ثقافى يستعين بأسماء مشهورة وأرقام متابعة ومشاهدات لا تعكس بالضرورة قيمته الحقيقية. تغيرت المنتجات، وبقيت الفلسفة واحدة: إنجاز شىء يمكن عرضه والإعلان عنه وتسجيله فى حصيلة النشاط، بصرف النظر عما يضيفه إلى الحياة الثقافية.

ولعل أكثر مظاهر هذه الثقافة لفتًا للانتباه مشاركة أسماء معروفة فى أعمال لا تتناسب مع تاريخها أو مكانتها. لا نتحدث هنا عن حق المبدع فى التجريب، أو العمل فى مجالات مختلفة، أو تقديم أعمال تجارية خفيفة؛ فهذه اختيارات مشروعة. نتحدث عن المشاركة التى يصير فيها الاسم هو المنتج الحقيقى، وعن التوقيع الذى يُستدعى لمنح مشروع ما وجاهة لا يملكها فى ذاته: كاتب يشارك فى كتاب جماعى لا تربطه به فكرة واضحة، ومثقف يظهر فى عشرات الفعاليات دون أن يترك فى أى منها أثرًا يُذكر، وصاحب تجربة يضع اسمه على مشروعات لا يبدو أن لديه ما يقوله من خلالها. وهنا لا يقتصر دور الاسم على الحضور، وإنما يتحول إلى ضمان تسويقى؛ فالقارئ الذى يرى اسم كاتب معروف على غلاف كتاب يفترض مسبقًا أن وراءه قيمة تستحق الاهتمام، حتى قبل أن يكتشف حقيقة العمل. وهكذا يصبح الحضور غاية، وتتحول المشاركة إلى وسيلة لإثبات الوجود، ويتراجع السؤال عن قيمة العمل أمام السؤال عمّن شارك فيه.

لا يتعلق الأمر بإدانة أشخاص أو التشكيك فى دوافعهم؛ فقد تفسّر اعتبارات مادية أو مهنية أو اجتماعية كثيرًا من هذه الاختيارات. المشكلة تبدأ حين يتحول السلوك الفردى إلى قاعدة، فيُعدّ تكرار المشاركة علامة نجاح، والظهور المستمر دليل أهمية. عندها تنقلب العلاقة بين المبدع وعمله: فبدلًا من أن يمنح العمل الاسم قيمته، يُستخدم الاسم لمنح العمل قيمة قد لا يستحقها.

يمكن فهم هذه الممارسات فى السوق الثقافية الخاصة، حيث تتحكم حسابات الربح والانتشار فى كثير من القرارات. لكن الأمر يصبح أكثر تعقيدًا حين تكرّسها المؤسسات الثقافية الحكومية، وهى التى يُفترض أن تحمى المعايير، وتفتح المجال للتجارب الجديدة، وتوفر فرصًا عادلة للإبداع، وتدعم ما لا تستطيع السوق وحدها دعمه. تنزلق هذه المؤسسات إلى منطق المقاولات حين يصير عدد الأنشطة معيارًا للإنجاز: عشرات الندوات فى العام لا يتجاوز أثرها صورها المنشورة على مواقع التواصل الاجتماعى، وسلاسل كتب تصدر بلا خطة نشر متماسكة، ومهرجانات تتكرر فيها الأسماء والموضوعات ذاتها مع تغيير العناوين واللافتات، ومناسبات تتحول إلى فرص لتبادل التكريم والمجاملة، يحضرها الجميع ويصفقون، ثم ينصرف كل منهم إلى نشاط آخر دون أن يترك اللقاء أثرًا يتجاوز لحظته.

وقد تتجاوز المشكلة مجرد ضعف التخطيط أو محدودية أثر الفعاليات، لتصل إلى تحول النشاط الثقافى نفسه إلى مادة لإثبات أن المؤسسة تعمل. فقد لا يكون المسئول عن الفعالية معنيًا بأثرها بقدر اهتمامه بما ستضيفه إلى تقرير نهاية العام؛ فالنشاط قابل للقياس لأنه حدث بالفعل، أما أثره المعرفى والجمالى فسؤال مؤجل لا يجد من يطرحه. ويكفى أن نقارن عدد العناوين التى تعلن مؤسسة عن إصدارها فى عام واحد بما يصل منها فعلًا إلى القراء، أو بعدد من يتذكر عنوانًا واحدًا منها بعد عام، لنرى المسافة بين الحركة والأثر. هنا لا تعود المؤسسة منشغلة بإنتاج الثقافة وحدها، وإنما بإنتاج الدليل على أنها تنتج الثقافة؛ فتتحول الصور والأخبار والأرقام إلى غاية موازية، وربما تتقدم أحيانًا على قيمة النشاط نفسه.

ولا يمكن فصل ذلك عن اقتصاد الوجاهة الثقافية، حيث تتبادل المؤسسات والأفراد المنافع الرمزية: المؤسسة تكسب أسماء معروفة تمنح أنشطتها بريقًا، والمبدع يكسب حضورًا متكررًا وصورًا وتكريمات وسيرة ذاتية أطول، وتتسع الدائرة لتشمل الناشرين والمنظمين والرعاة والإعلاميين، فينشأ تبادل يبدو منتجًا من الخارج، لكنه لا يضمن إنتاج معرفة أو فن أو قيمة جديدة. وتتحول الثقافة إلى شبكة من العلاقات والمناسبات، يتقدم فيها من يجيد الحفاظ على حضوره، وتتراجع فرص التجارب التى تحتاج إلى وقت واكتشاف ورعاية حقيقية.

والأخطر أن ثقافة المقاولات يمتد ضررها ليصيب المعايير التى نحكم بها على الثقافة كلها. فحين تُقدَّم الأعمال المتوسطة بوصفها إنجازات، وتُمنح الأنشطة العابرة الاهتمام نفسه الذى تحظى به التجارب الجادة، يفقد الجمهور تدريجيًا قدرته على التمييز بين القيمة والدعاية. وتضيق الأبواب أمام المبدعين الجدد الذين لا يملكون شبكة العلاقات أو الأسماء التى تفتحها، وتُستهلك الموارد فى إعادة تدوير الأنشطة والأشخاص بدلًا من اكتشاف تجارب مختلفة. وهكذا لا تتوقف الخسارة عند حدود العمل الذى لم يحقق قيمته، وإنما تمتد إلى الفرص التى لم تجد طريقها إلى الظهور بسببه.

قد يُقال: ومن يحدد القيمة، ما دمنا نقر بأنه لا توجد قيمة ثقافية واحدة يلتزم بها الجميع؟ والسؤال مشروع، لكنه لا يعنى غياب أى معيار. يمكن أن نطرح على أى نشاط ثقافى أسئلة بسيطة: هل كان له ما يبرر وجوده غير وقوعه؟ هل امتد أثره بعد انتهائه، فى نقاش أو كتابة أو مشروع لاحق؟ هل فتح الباب لأصوات لم تكن لتُسمع من دونه، أم أعاد تدوير الأسماء ذاتها؟ ليست هذه معايير ذوقية تحسم جودة العمل أو تفرض نموذجًا واحدًا للإبداع، وإنما أسئلة عن الضرورة والأثر، يمكن طرحها على العمل التجارى والتجريبى على السواء.

ليست المشكلة إذن أن تكون الثقافة مجالًا للعمل والكسب، ولا أن تسعى المؤسسات إلى جمهور أوسع؛ فالثقافة لا تعيش خارج شروط الواقع الاقتصادى والإدارى. المشكلة أن تتحول هذه الشروط إلى غاية وحيدة، وأن تصبح معايير السوق أو التقارير الإدارية هى التى تحدد ما يستحق الوجود الثقافى. حين يحدث ذلك، يصبح المنتج الثقافى مجرد وسيلة لتحقيق غرض آخر، سواء كان ربحًا أو حضورًا أو إنجازًا إداريًا، وتتراجع الغاية التى يفترض أن تمنحه معناه.

ربما يبدأ التصحيح من تغيير معايير القياس، بحيث لا تُحسب الفعاليات والإصدارات باعتبارها إنجازات مكتملة بمجرد تنفيذها، وإنما يُنظر إلى ما أضافته فعلًا. ويقتضى ذلك تخصيص مساحة وموارد للتجارب الأولى والأسماء غير المعروفة، بدلًا من إعادة تدوير دوائر الحضور المعتادة، وأن يتعامل المبدعون أنفسهم مع أسمائهم باعتبارها رصيدًا يتطلب الصيانة، لا بطاقة عبور متاحة لكل مشروع. وقبل ذلك كله، تحتاج المؤسسات الثقافية الحكومية إلى استعادة دورها كحاضنة للقيمة ومكتشفة للمواهب، لا مجرد جهة منظمة للأنشطة. فليس المطلوب أن يقل عدد الفعاليات أو الإصدارات، وإنما أن نستعيد السؤال عن ضرورتها وقيمتها؛ فليس كل كتاب إضافة، ولا كل ندوة حوارًا، ولا كل مهرجان حدثًا ثقافيًا، ولا كل اسم معروف ضمانًا لجودة ما يشارك فيه.

الفارق أن أفلام المقاولات كانت تستهلك سريعًا وتُنسى، أما ثقافة المقاولات فتملك قدرة أكبر على إعادة إنتاج نفسها؛ فهى لا تنتهى بانتهاء الفعالية أو صدور الكتاب، وإنما تعود فى صورة نشاط جديد، وتستهلك فرصًا كان يمكن أن تذهب إلى أعمال أكثر جدية، وتدرّب الجمهور والمؤسسات على قبول الحد الأدنى بوصفه إنجازًا ثقافيًا. والأخطر أنها تستعين بأصحاب القيمة لتمنح غياب القيمة مظهرًا مقبولًا.

فالثقافة ليست عدد ما ننتجه، ولا عدد من يشاركون فيه، ولا حجم ما نعلنه عنه. الثقافة هى ما يتبقى فى عقول الناس وأسئلتهم وطرق تفكيرهم بعدما «ينفض المولد». وما عدا ذلك لا يكون أكثر من مقاولة جديدة تحمل اسم الثقافة.

ثقافة المقاولات تدرب الجمهور والمؤسسات على قبول الحد الأدنى بوصفه إنجازًا ثقافيًا












هل تتخيل أن الخوف يمكن أن يكون فضيلة؟ وأن تلك الخصلة التى ينفر منها كثيرون، ويرونها نقيضًا للشجاعة، كانت أحد أسباب بقاء البشر على قيد الحياة؟.

فما نراه أحيانًا ضعفًا، كان فى لحظات كثيرة جرس إنذار ينبه الإنسان إلى الخطر، ويدفعه إلى الهرب أو المواجهة أو البحث عن وسيلة تحميه. لكن ماذا يحدث حين يتحول هذا الحارس القديم إلى مصدر يقيّد حياتنا بدلًا من أن يحميها؟

فى كتاب بعنوان «300 ألف عام من الخوف: قصة البشر من بداية الكون إلى التوحيد»، صادر عن الدار المصرية اللبنانية، يطرح الكاتب جمال أبو الحسن تصورًا لافتًا عن جذور القلق، فيرى أن بذوره تعود إلى زمن يسبق ظهور البشر بمليارات السنين. وفى تصوره، يمكن إرجاع بذرة القلق إلى 13.8 مليار سنة، إلى لحظة الانفجار الكبير!



ابتسام أبو الدهب

# فى مديح الخوف

# كيف أنقذنا من الفناء وصنع عالمنا؟

هذه الفكرة قد تبدو مثيرة ومُربكة فى آن واحد. تخيّل أنه مع الصرخة الأولى للحياة، بدأ الإنسان رحلته على الأرض محاطًا بالمجهول، لا يعرف ما تخبئه له الطبيعة، ولا ما ينتظره، وكان عليه أن يواجه عالمًا لم يألفه بعد. كان الظلام يحيط به، والأخطار تترصده، وعليه أن يتعلم كيف يحمى نفسه ويواجه ما يهدد بقاءه. وهكذا، أصبح الخوف رفيقًا مبكرًا فى رحلته، وتحول هذا الشعور، الذى يبدو للوهلة الأولى عدوًا للحياة، إلى أحد دوافعه للبقاء والاستمرار.

## 1 الخوف سبب بناء الحضارة

من المفارقات اللافتة التى طرحها جمال أبو الحسن فى كتابه أن الخوف كان أحد المحركات الأساسية التى دفعت الإنسان إلى بناء الحضارة. فمنذ بدايات وجوده، لم يتوقف عن البحث عن وسائل تقلل شعوره بالتهديد وتمنحه قدرًا أكبر من الأمان؛ خوفه من الجوع مثلًا دفعه إلى الزراعة وتخزين الطعام، ورهبته من أخطار الطبيعة جعلته يراقبها ويحاول فهم قوانينها، وقلقه من المرض فتح أمامه أبواب البحث عن العلاج، أما خوفه من المجهول فجعله يسعى إلى المعرفة والتفسير، وأن يسبق الحاضر بخطوة، فيتخيل ويستشرف المستقبل ويحاول التنبؤ بما قد يحمله.

ويختصر أبو الحسن هذه المفارقة بقوله: «الخوف شعور كريه، ولكنه ما ساعدنا على البقاء... فهو يشبه برنامج كمبيوتر عتيق جدًا زودتنا به الطبيعة لكى نحقق هدفنا الأول، الذى نشترك فيه مع الكائنات الحية الأخرى: الحفاظ على بقائنا وتجنب الموت».

والمثير أنه رغم ما حققه الإنسان من تطور، وما بلغته حضاراته من تقدم، لم يتخلص تمامًا من مخاوف أسلافه، فما زالت بعض المخاوف القديمة تسكننا، حتى بعد أن تغيرت البيئة التى نشأ فيها. ويشير الكتاب إلى ذلك قائلًا:

«برغم انقضاء حياة الهرب من الحيوانات المفترسة والعيش على الجمع والالتقاط، ما زالت مخاوفنا القديمة تسكن أدمغتنا إلى اليوم. مثلًا؛ الخوف من الزواحف ما زال شائعًا بين البشر بصورة غريزية، برغم أننا قلما نتعرض لهجمات من الزواحف فى المدن. ما زال الظلام أيضًا مصدر خوف كبير لنا لأن أغلب الهجمات المميتة التى كان أسلافنا الأوائل يتعرضون لها كانت تجرى تحت ستار الليل. الظلام يبعث تلقائيًا على الرهبة والخوف لسبب آخر مهم. إنه يحمل معه المجهول. أنت لا تعرفين بالضبط ما يحمله لك الظلام: ضبعًا أو عقربًا أو حيّة سامة. عدم معرفتك هو سبب كافٍ بذاته للخوف. المجهول هو أخوف مخاوفنا».



وتبرز هنا مفارقة أخرى: فالمعرفة لا تبدد الخوف بالضرورة. فكلما تقدم الإنسان فى المعرفة، واكتشف جوانب جديدة من العالم، تظهر أمامه أسئلة واحتمالات لم تخطر له من قبل، فتتحول بدورها إلى مصادر جديدة للقلق. فعندما بدأ الإنسان يستكشف الفضاء، لم تتوقف أسئلته أو تبدد خوفه، إنما بدأ يتساءل عما وراء حدود الأرض، وما يخفيه هذا الكون الشاسع، وما إذا كانت هناك حياة أخرى أو كائنات قد تشكل خطرًا عليه. وحين صنع التكنولوجيا لتسهيل حياته، ظهرت مخاوف جديدة تتعلق بقدرتها على تغيير مستقبله، وربما تهديد دوره فى العالم أو الاستغناء عنه.

وهكذا، يؤكد جمال أبو الحسن أن المعرفة لا تبدو دائمًا طريقًا ينتهى عنده الخوف؛ فقد تنقلنا إلى مخاوف جديدة لم نكن نتخيل وجودها يومًا.

## 2 مخاوف الإنسان الأول

ويتفق فالح مهدى مع جمال أبو الحسن فى النظر إلى الخوف باعتباره شعورًا قديمًا رافق الإنسان عبر رحلته، ولم يختفِ بتطور الحضارة، وإن تبدلت أسبابه وأشكاله. وذلك فى كتابه «تاريخ الخوف: نقد المشاعر فى الحيز الدائرى»، الصادر عن دار بيت الياسمين.

يشير مهدى إلى أن بذور الخوف الأولى ارتبطت بمخاطر واجهت الإنسان القديم، فضلًا عن حيرته أمام بعض الظواهر الجسدية والطبيعية، وخوفه من فقدان أحبائه، فيقول:

«إن البذور الأولى للخوف المتمثلة بالظلام، الخوف من الافتراس والصواعق، وخوف المرأة قبل أكثر من مئة ألف عام فى لحظة الحيض، وحيرتها أمام خروج الدم، كما الخوف من موت إنسان عزيز، الخوف من المرض، من الأشباح... إلخ. فقد كان الإنسان القديم غير قادر على إيجاد إجابات». ومن بين كل هذه المخاوف، ركز مهدى على الخوف من الموت، وأوضح ذلك بأن الإنسان لم يكن يخشى فقدان حياته فحسب، لكنه كان يحاول فهم معنى هذا الغياب، وما ينتظره بعده.

ويرى مهدى أن الخوف من الموت هو أحد أعمق المخاوف الإنسانية، وأنه شغل الإنسان منذ عصور مبكرة، ودفعه إلى التأمل فى وجوده ومصيره، والبحث عن إجابات لأسئلته بشأن الحياة والفناء. وكان هذا الانشغال أحد العوامل التى أسهمت فى تشكيل تصوراته عن الوجود، ومعتقداته الدينية وأساطيره وطقوسه، والخلق وما بعد الموت.

السؤال هنا: هل كان خوف الإنسان من الموت والمجهول هو ما دفعه إلى الإيمان بالآلهة؟ أم كان إيمانه بها وسيلته للبحث عن إجابات لأسرار عالم لم يكن قادرًا على فهمه؟

يربط مهدى فى كتابه بين تاريخ الخوف وتاريخ الدين، ويعيدنا إلى سؤال جوهرى ظل يشغل الإنسان من قديم الأزل: «لِمَ ولدنا ولِمَ نموت؟».

لا يقول مهدى إن الخوف وحده هو الذى خلق الدين، لكنه يربط بين وعى الإنسان بالموت، وعجزه عن تفسيره، ونشأة المعتقدات والأساطير التى منحته تخيلًا عن العالم ومصيره، مقدمًا شواهد من الممارسات الجنائزية للإنسان القديم ليوضح كيف انعكس هذا الانشغال بالموت على معتقداته وطقوسه، فيتوقف عند القبور التى يعود تاريخ بعضها إلى أكثر من مئة ألف عام، وما عُثر عليه فيها من أدوات وأسلحة وبقايا طعام وشراب، فضلًا عن وضع بعض الموتى فى هيئة الجنين، ويرى أن هذه الممارسات قد تعكس اعتقادًا بأن الموت ليس نهاية مطلقة، وربما أملًا فى عودة الحياة من جديد.

ولا ينظر مهدى إلى الأساطير القديمة باعتبارها مجرد حكايات خيالية أو محاولات لخداع الإنسان، بل بوصفها معتقدات آمن بها أصحابها، ووجدوا فيها إجابات وتفسيرات لأسئلة الخلق والوجود والموت. فقد احتاج الإنسان إلى تصور يمنح العالم معنى ويخفف عنه وطأة الفناء وغموض المصير. وهكذا، أتاح الدين للإنسان إطارًا للفهم والتفسير، وربط حياته بقوى أكبر منه، كما منحه تصورًا يساعده على التصالح مع حقيقة فنائه، والتسليم به.

## 3 الخوف كأداة للسيطرة

ومع انتقال الإنسان من عوالم الأساطير إلى عالم تحكمه المعرفة والتكنولوجيا، تبدلت مصادر القلق، وتغيرت الوسائل التى نفهم بها المخاطر ونتعامل معها، فلم يختفِ الخوف، إنما اتخذ أشكالًا ومصادر جديدة.

فى كتابه «كيف يعمل الخوف؟ ثقافة الخوف فى القرن الحادى والعشرين»، يتوقف فرانك فوريدى عند هذه التحولات، متسائلًا عن الكيفية التى أصبح بها الخوف جزءًا من ثقافتنا اليومية، وعن الدور الذى تلعبه المؤسسات والإعلام فى تشكيل إحساسنا بالخطر.

يلفت فوريدى إلى أن الخوف أصبح مسيّسًا، فلم يعد النقاش العام يدور حول ما إذا كان ينبغى أن نخاف أم لا، بل أصبح «ممن أو ممّ ينبغى أن نخاف؟». ويشير إلى أن تعبيرات مثل «سياسة الخوف» و«الخوف من الجريمة» و«الخوف من المستقبل» أصبحت جزءًا مألوفًا من لغتنا اليومية، بما يعكس اتساع حضور الخوف فى الخطاب العام.

ولا يتوقف الأمر عند هذا الحد، إذ ناقش فوريدى فى كتابه ظاهرة يسميها «الإثارة التنافسية للترويع والتخويف»، حيث تتبارى مجموعات مختلفة فى تحديد ما ينبغى أن نخاف منه. ويضرب مثالًا بالتحذيرات المتباينة بشأن تعرض الأطفال لأشعة الشمس؛ فبينما يحذر فريق من مخاطر الإصابة بسرطان الجلد، ينبه آخرون إلى أن الحماية المفرطة من الشمس قد تعرض الأطفال لنقص فيتامين د.

ويتكرر هذا التضارب فى النقاشات المتعلقة بتطعيم الأطفال، بين التحذير من المخاطر المحتملة للتطعيم والتنبيه إلى مخاطر عدم تطعيمهم.

وفى ظل هذا السيل من التحذيرات المتعارضة، يجد الإنسان نفسه أمام أسئلة لا تنتهى: أى المخاطر أكثر تهديدًا؟ وأى النصائح ينبغى أن يثق بها؟ وكيف يمكنه اتخاذ قرار مطمئن بينما يحذره طرف من أمر، ويحذره طرف آخر من تجنبه؟ وهكذا، قد يتحول السعى إلى الحماية من الخطر إلى مصدر جديد للقلق والحيرة.

ويشير فوريدى إلى أن الشعور بالتهديد لا يتطلب دائمًا وجود خطر مباشر، فكثيرًا ما نخاف مما قد يحدث أكثر مما نخاف مما يحدث بالفعل، فيكفى مثلًا أن نسمع عن مرض منتشر، أو جريمة وقعت فى مكان بعيد، أو كارثة محتملة، حتى نتخيل أنفسنا فى قلب الخطر، رغم أننا لم نتعرض له مباشرة. ومع تكرار التحذيرات وتداول الأخبار، يترسخ احتمال الخطر فى أذهاننا، وقد يصبح تأثيره النفسى أكبر من حضوره الفعلى فى حياتنا.

وهنا تتضح إحدى سمات ثقافة الخوف التى يناقشها فوريدى، فالمخاطر تؤثر فينا ليس بحجمها الفعلى فحسب، ولكن أيضًا بالطريقة التى تُعرض بها، وباللغة المستخدمة فى وصفها، وبمدى تكرار الحديث عنها. قد لا يكون الخوف هنا استجابة لخطر مباشر وحقيقى بقدر ما يكون استجابة لصورة ذهنية عن خطر محتمل نتوقع حدوثه.

ومع تعدد المخاطر واتساع دائرة التحذيرات فى العصر الحديث، يطرح السؤال نفسه: هل أصبحنا أكثر خوفًا من أسلافنا؟.

لا يقدم فوريدى إجابة قاطعة عن هذا السؤال، إذ يرى أن قياس مستويات الخوف عبر العصور أمر يصعب حسمه، لأن المخاوف التى تشغل الإنسان وطرق التعبير عنها تتأثر بالظروف التاريخية والثقافية والمعايير الاجتماعية السائدة.

وبعيدًا عن المقارنة بيننا وبين أسلافنا، يشير فوريدى إلى اتساع حضور الخوف فى ثقافتنا المعاصرة، وتغلغله فى الطريقة التى نفهم بها المخاطر ونتعامل معها. وهنا يصبح السؤال الأهم: كيف يؤثر هذا الحضور المتزايد للخوف فى قدرتنا على التفكير والتصرف ومواجهة الحياة؟.

## 4 كيف يسلبنا الخوف الحياة؟

برغم أن الخوف كان هو الحارس الأول لبقائنا، فإن سيطرته علينا تأتى بنتيجة عكسية. الحذر مطلوب، ولكن عندما يتجاوز الخوف حدوده، يشل قدرة الإنسان على التفكير والتصرف، بدلًا من أن يدفعه إلى مواجهة الخطر أو الهرب منه.

ومع الشعور الدائم بالتهديد، تتراجع قدرة الإنسان على التعامل مع العالم. فالشخص الذى ينشأ على الاعتقاد بأنه محاط بالأخطار، وأنه عاجز عن حماية نفسه منها، قد يصبح أكثر ميلًا إلى تجنب التجربة والمخاطرة، وأقل قدرة على اتخاذ قراراته باستقلالية.

وينتقد فوريدى تراجع قيم مثل الشجاعة وإعمال العقل وتحمل المسئولية، معتبرًا أن تنشئة الأجيال الجديدة على الشعور الدائم بالهشاشة والتهديد تجعلها أكثر قابلية للاستسلام للخوف.

وفى النهاية، ربما لا نستطيع أن نمنع الخوف من مرافقتنا، فهو جزء من حكايتنا الإنسانية منذ بدايتها، لكننا نستطيع أن نحدد المساحة التى نمنحها له فى حياتنا. فالشجاعة قد تبدأ من قدرتنا على رؤية الخطر بحجمه الحقيقى، ومواصلة الحياة رغم وجوده.

> الخوف كان الرفيق الأول للإنسان الذى حافظ على بقائه وكان دافعه لبناء الحضارة



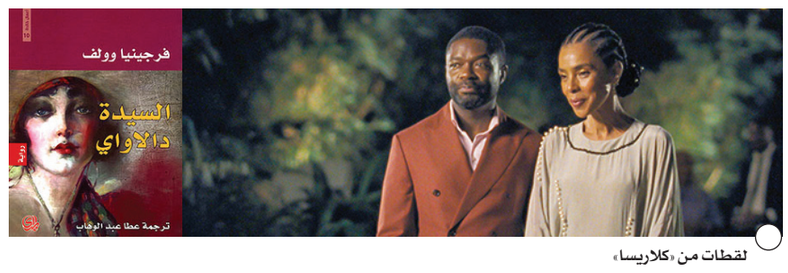
# اللعب فى المضمون



عبدالوهاب داود

بعد مرور 85 عامًا على رحيلها فى 28 مارس 1941، تعاود الكاتبة البريطانية فيرجينيا وولف حضورها الكثيف فى الأوساط الثقافية والفنية العالمية عبر أجيال جديدة من الكتاب والمبدعين، وليتجاوز حضورها قاعات الدرس وصفحات الكتب إلى صالات المسارح وقاعات العرض السينمائى فى مختلف أنحاء العالم، وبعد أن كانت السينما تدور فى فلك سيرتها الذاتية، ومراحل حياتها القلقة والمتقلبة، تعود مؤلفاتها لتحفر طريقها من جديد إلى سلسلة من الأعمال الفنية التى تستحوذ على شباب الفنانين وتدفعهم لاقتباسها وإقامة حوار تفاعلى معها فى المسرح والسينما والتليفزيون، وشهد الأسبوع الأول من نوفمبر الجارى بداية عرض الفيلم المأخوذ عن روايتها «ليل ونهار» التى تحمل العنوان ذاته، سبقها بأسابيع قليلة عرض فيلم «كلاريسا» المأخوذ عن روايتها «السيدة دالاوى» بإنتاج مصرى أمريكى نيجيرى فى إطار فعاليات مهرجان نيويورك بالولايات المتحدة، وفى أسبوع المخرجين بمهرجان «كان السينمائى الدولى»، وكشف مهرجان تورينو السينمائى الدولى قبل أيام عن قائمة الأفلام المشاركة فى مسابقة الأفلام الروائية الطويلة بدورته الرابعة والأربعين، بمشاركة 16 فيلمًا، منها مشاركة المخرجة الأمريكية راشيل روز بفيلم «اليوم الأخير»، المستلهم من رواية «السيدة دالاواى»، فيما شهد ربيع هذا العام عرض مسرحية أخرى مقتبسة عن روايتها «الأمواج» فى واحد من أكبر مسارح العاصمة البريطانية، وحظيت باستقبال نقدى كبير، بينما كانت مسرحية أخرى معدة عن «السيدة دالاوى» تشهد إقبالًا جماهيريًا كبيرًا فى جولة موسعة بمسارح أوروبا والولايات المتحدة، ويستعد حى «ويست إند» فى لندن لاستقبال عرض جديد لمسرحية إدوارد ألبى «من يخاف فيرجينيا وولف» من بطولة جيليان أندرسون وبيلى كرودوب، ورغم أن المسرحية الأخيرة لا تستند إلى أى من أعمالها الأدبية، إلا أن عنوانها يعكس كيف أصبح اسم فيرجينيا وولف مرادفًا لنوع من الدراما الداخلية التى تتسم بالتمرد والعمق الفكرى والتقلبات العاطفية الحادة، على أن المعالجات الجديدة لأعمال وولف بقدر ما تعكس شغف الأجيال الجديدة بأعمال الكاتبة البريطانية الأكثر شهرة حول العالم، فإنه يشهد تغييرات جوهرية فى كثير من النصوص، بما يخدم توجهات بعض شركات الإنتاج ومنصات العرض الدولية فى القرن الجديد، ما يعود بنا إلى المربع الأول، وإلى التساؤل حول ما إذا كانت عودة الأجيال الجديدة إلى حياة وأعمال «فيرجينيا وولف» بمثابة تعبير عن الشغف المتجدد بهذه الكاتبة المحترفة لإثارة الجدل وطرح التساؤلات المسكوت عنها، أم أنها ليست أكثر من «لعب فى المضمون» والمناسب لمنصات «ديزنى» و«نتفليكس» وأخواتها من المروجين لمجتمع الميم؟!.

# العبث بفيرجينيا وولف لإرضاء منصات «مجتمع الميم»



لقطات من «كلاريسا»



لقطات من «ليل ونهار»

## 1 من أجل حوار سينمائى مع النص

رواية «السيدة دالاوى» التى سبق معالجتها سينمائيًا وتليفزيونيًا قبل سنوات طويلة، وحفرت اسم مؤلفتها فى ذاكرة الجمهور العام والخاص، عادت هذا العام للظهور بأكثر من معالجة درامية، احتل من بينها فيلم «كلاريسا» النيجيرى موقعًا مميزًا، وشهد عرضه فى مهرجانى نيويورك وكان تفجير نقاش واسع حول سلبيات وإيجابيات الاقتباسات الفنية التى تبتتعد بدرجة أو بأخرى عن النص الأصلى، خصوصًا مع بداية العام بعملين كبيرين شهدا درجات مختلفة من الابتعاد عن النص الأصلى، أولهما «مرتفعات وذرينج» لإيميلى برونتى، من إنتاج شركة «وارنر برادرز بيكتشرز»، والذى بدأ عرضه فى فبراير الماضى بتكلفة ٨٠ مليون دولار، وإيرادات ٢٤٠ مليونًا رغم تباين الآراء النقدية حوله، وثانيهما كانت النسخة الجديدة من ملحمة «الأوديسا» لهوميروس، والتى تم الكشف عنها فى يوليو الماضى من إخراج كريستوفر نولان، وبميزانية إنتاج ٢٥٠ مليون دولار، وإيرادات عالمية تجاوزت ١,٧٧ مليار، تلاهما قبل أسابيع قليلة إنتاج مسلسل قصير مستلهم من رواية «قصة مدينتين» للبريطانى تشارلز ديكنز، وقال الناقد السينمائى البرتغالى كلاوديو ألفيس: «إن بعض أكثر الجوانب إثارة للاهتمام فى تلك الأعمال الناجحة تجاريًا يكمن تحديدًا فى الحوار الذى تنشئه مع أصولها الأدبية، حيث يصبح الانحراف عن النص بمثابة حوار بحد ذاته، علاوة على ذلك، فإن مفهوم الأمانة فى التعامل مع النص لدى الجمهور العام قد يكون، بأقل تقدير، مفهومًا سطحيًا للغاية»، و«فى أغلب الأحيان أجد نفسى مدافعًا عن هذا الخروج عن النص عند تحويل عمل أدبى إلى وسيط فنى آخر.. ربما يرى كثيرون أن فيلم (كلاريسا) للأخوين آرى وتشوكو إيسيرى بمثابة إعادة تصوير جامحة لرواية فيرجينيا وولف، وأنه يفتقد تمامًا لمسألة الأمانة فى التعامل مع النص الأصلى، خصوصًا أنه ينقل أحداثًا تدور فى إنجلترا ما بعد الحرب العالمية الأولى إلى نيجيريا المعاصرة، لكنهم فى ذلك مخطئون تمامًا، ليس لأن الأخوين إيسيرى لم يفعلا ما ذكرتُه للتو، بل لأنهما، من خلال هذا النهج، نجحا فى التقاط جوهر رواية (السيدة دالاوى) بطريقة لم يسبقهما إليها أى سينمائى آخر حتى الآن، ومن خلال التغييرات التى أدخلاها على الرواية الكلاسيكية، استطاعا أن يجعلا من كلاريسا أفضل اقتباس للرواية قد نشهده فى تاريخ السينما، وليذهب المتشددون للنص الأصلى إلى الجحيم»!!.

تدور القصة حول كلاريسا، وهى سيدة تستعد لتنظيم حفل فى منزلها، لكن استعداداتها تأخذ منحنى مختلفًا عندما تلتقى بمجموعة من أصدقاء الماضى، لتعود الذكريات القديمة إلى الواجهة، وتتكشف أسرار ومشاعر ظلت مدفونة لسنوات، فى رحلة تمزج بين الحنين والتأمل والدراما الإنسانية، ولكننا فى هذه المعالجة الحديثة، نرى الفيلم وكأنه بمثابة سيمفونية خاصة لمدينة «لاجوس» المعاصرة أكثر مما هو اقتباس لأحد أشهر أعمال الكاتبة البريطانية الأكثر شهرة، هنا تبدو المدينة باعتبارها مملكة من التناقضات، حيث تتوزع الفئات الاجتماعية جغرافيًا عبر أرجاء المدينة، بفعل البنية التحتية واختلاف اللهجات، حتى أن الأصوات المحيطة تبدو وكأنها تخضع لقواعد هذه التراتبية الطبقية، وحدها الطبقة الثرية تحظى بالهدوء، صمتٌ غنى لا يزال ينبض بدفء الحياة، أما بالنسبة للمحرومين، فلا وجود لهذا الهدوء إلا فى الذاكرة، أو فى كوابيس الماضى التى تعود لتطاردهم بعد أن شوهها الزمن والصدمات، لتتحول إلى فراغ يخلو تمامًا من أى صوت، إلا إذا كان ذلك، بالطبع، ضجيج الموت حين يتجسد فى أصوات طلقات نارية، وعنف دموى مميت، حينها، يصبح الضجيج صاخبًا، يصم الآذان، ويتحول ذلك الصمت الشامل، الذى كان يغمر كل شىء، إلى نقيضه تمامًا، لكنه يظل بنفس القدر من الشراسة والنهم.. تستدعى الذكريات كلاريسا ومن هم فى مثل سنها، زوجها السياسى المنتمى إلى طبقة النخبة، أصدقاء وعشاق من الماضى، ومعارف كادت الذاكرة أن تمحوهم، وآباء لا تزال أطيافهم تتردد أصداؤها، لتنتزعهم من حياتهم كبالغين وعواجيز، فتعود بهم إلى صيفٍ كان يزخر بوعود الشباب، حين كانوا معًا، يجمعهم حلمٌ مشترك بمستقبلهم.. ودون أن يحرص الأخوان إيسيرى، ولا المونتير، على الإعلان بوضوح عن توقيت أو سبب الانتقال من مشهدٍ فى الحاضر إلى استرجاع للماضى، ما يحتم على المشاهد أن يولى اهتمامًا دقيقًا لإدراك متى حدث هذا الانتقال، وأن يتفاعل بجدية مع النص السينمائى ليستنتج لماذا وقع ذلك الانتقال إلى ذلك الزمن المفعم بالرومانسية، والأفكار الجذرية لأشخاص تجاوزوا حدود راحتهم، وآمنوا بأنهم استثنائيون.. ورغم التحولات الجذرية التى طرأت على النص الأصلى، تظل «السيدة دالاوى» حاضرةً فى «كلاريسا»، فى هؤلاء الأشخاص الذين تركوا مستقبلهم الواعد خلف ظهورهم واكتفوا بما آل إليه حالهم، وفى نهاية قصة «كلاريسا» وهى ترقص طوال الليل، فى محاولة لاستحضار ذكرى أيام سعيدة طواها النسيان، ولاستعادة ذلك الشعور الذى ملأ قلبها بالدفء فى يوم ما.

وقال تشوكو إيسيرى لصحيفة «نيويورك تايمز»: «إن نيجيريا فى وقتنا الحاضر وإنجلترا فى عشرينيات القرن الماضى تتشابهان بشكل مريب، لا سيما من حيث مدى تحفظ الثقافتين»، موضحًا أنه قرأ رواية فيرجينيا وولف لأول مرة حين كان مراهقًا فى مدرسة داخلية بريطانية، وقال: «لم أفهم الرواية وقتها، لكننى شعرت بها، ومع مرور الوقت، بدأت أرى جوانب من كل شخص عرفته، وقد تجسدت فى شخصيات الرواية».

## 2 ماذا تفعل لو كنت فيرجينيا وولف؟!

ماذا كانت ستفكر أو تفعل فيرجينيا وولف لو كانت بيننا الآن؟! بهذا السؤال حاولت المخرجة البريطانية، إيرانية الأصل، تينا جارافى تفسير إقدامها على اقتباس رواية فيرجينيا وولف «ليل ونهار» فى عمل سينمائى حديث، وهو الفيلم الذى تم عرضه قبل أسابيع فى افتتاح فعاليات الدورة الثانية لمهرجان «ساوث باى ساوث ويست» للوسائط المتعددة فى لندن، وقالت: «ابتكرت وولف نمطًا روائيًا يضع حياة النساء فى صلب العمل، ولهذا فنحن مدينون لها بالكثير، كانت وولف حداثية، وأعتقد أنه ينبغى لنا نحن أيضًا أن نتبنى نهجًا حداثيًا لجعل الاقتباسات الأدبية ذات صلة بواقعنا اليوم، وأنا على يقين من أنها كانت ستقول: اجعلوا العمل أكثر جذرية، ولهذا السبب تحديدًا، تضمنت قصتنا شخصيات من ذوى البشرة السمراء، وأفرادًا من مجتمع الميم، وشخصيات متحولة جنسيًا.. وأظن أنه على كل فرد من الجمهور أن يبحث عن علاقته الخاصة مع أعمال وولف، فحتى يومنا هذا، وبعد مرور ما يزيد على المئة عام على كتابتها لهذا العمل، لا تزال أصوات النساء غير مكافئة لأصوات الرجال، وهذا أمر لا يُعقل، لا بد أن هناك سببًا يجعلها حاضرة بقوة فى روح العصر، فهى اليوم أكثر أهمية وصلة بواقعنا من أى وقت مضى».

ورغم تأكيد الفيلم على ولائه للنص الأصلى من خلال عنوانه «الليل والنهار لفيرجينيا وولف»، إلا أنه يبتعد عنه كثيرًا، ويقلل من شأن العلاقات المتشابكة فى الرواية لصالح احتفاء مباشر بقدرة المرأة على تقرير مصيرها وأهمية تعليمها، مستبدلًا أناقة الكاتبة ودقة تفاصيلها، برسالة أكثر ملاءمة لذائقة الجمهور العام، ومحولًا رواية وولف بأسلوبها المتأمل والمفعم بالمشاعر، إلى قصة مباشرة تفتقد إلى الرقة، ولعله من المناسب هنا التذكير بأن فيرجينيا وولف نفسها لم تكن من أشد المعجبين بروايتها «الليل والنهار» الصادرة عام ١٩١٩، باعتبارها عمل يتسم بالتعقيد والغموض النسبى، وربما لهذا السبب تظل هى الرواية الأقل جماهيرية بين مؤلفاتها، حتى أنه رغم سهولة تحويلها إلى عملٍ رومانسى كوميدى، إلا أنه لم تجر أى محاولة لاقتباسها سينمائيًا إلا فى وقتنا الراهن.

تدور أحداث الفيلم الذى يندرج ضمن فئة الكوميديا الرومانسية، حول «كاثرين» عالمة الفلك التى تجد حياتها المنظمة بدقة، فى حالة اضطراب إثر دخولها فى علاقة ثلاثية، ما يضطرها إلى مواجهة رغباتها العاطفية، وتوقعات المجتمع الأبوى منها، وتقول المخرجة: «لطالما كنت من أشد المعجبات بفيرجينيا وولف، كانت كاتبة مثلية بارزة كتبت عن تجارب شخصية حميمة، ورأيتها كشخصية استثنائية فى الطريقة التى واجهت بها عالم يقلل من شأن قصص النساء وأصواتهن»، مضيفةً أنها فى عام ٢٠١٨، كانت تجرى محادثات لإخراج فيلم «فيتا وفيرجينيا»، وهو عمل درامى رومانسى يتناول سيرة فيرجينيا وولف وعلاقتها بفيتا ساكفيل ويست التى ألهمتها رواية «أورلاندو.. سيرة ذاتية»، ووقتها لم تكن على علم برواية «الليل والنهار»، وتقول: «حين قرأتها، شعرت على الفور بارتباط مع قصة كاثرين هيلبيرى، وتفهمت طموحها وخوفها من الحب، باعتباره غالبًا ما يؤدى إلى الإنجاب والوقوع فى أسر الواجبات المنزلية التى تريد تجنبها»، وهو ما دفعها إلى التعاون مع كاتبة السيناريو جاستين وادل لتحويل إشارة عابرة فى رواية وولف حول علم الفلك إلى محور عاطفى للفيلم.

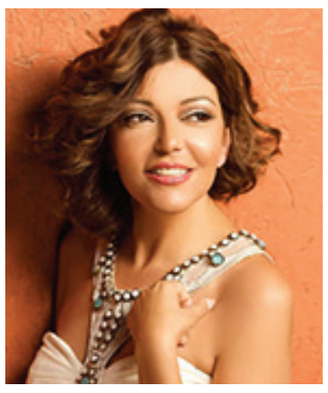
وتضيف جارافى: «ساورنى أيضًا فضول حول الدافع الذى دفع فيرجينيا لكتابة هذا العمل، كان هناك شىء جميل فى تلك المرأة التى تطمح لأن تصبح عالمة فى الفيزياء الفلكية، وتكتفى بالتأمل فى السماء.. أحببت تلك الاستعارة، امرأة تنظر إلى السماوات لتستمد منها رؤية للوجود، وتدرك كم هو عبثى حصر النساء فى أدوار ثانوية، فى ظل كل تلك الأعراف الاجتماعية والحواجز التى تعيق تحقيق الذات»، وتقول: «إن إنجاز هذا الفيلم فى الوقت الراهن، بينما نعيش تبعات الحرب الإيرانية، يبدو وكأنه صدفة ذات دلالة، فمع أن فيرجينيا وولف كتبت روايتها عام ١٩١٩، إلا أنها جعلت أحداثها تدور فى عام ١٩١٠، أى عشية اندلاع صراع عالمى، ولا بد أن هناك سببًا لاختيارها تلك الفترة تحديدًا، فمعظم الرجال، كانوا سيذهبون إلى الحرب ويلقون حتفهم»، وتتابع: «كتبت وولف هذا الكتاب بينما كانت فى مصحة نفسية، ومع ذلك، فهو فى جوهره عمل كوميدى رومانسى، يتسم بالذكاء الحاد والمرح، وهذا هو جوهر روعة الكوميديا، فنحن بحاجة إلى القدرة على تحمل قسوة واقعنا الحالى بما يحمله من حروب وإبادات جماعية، ونحتاج إلى ما يذكرنا بجوانبنا الأفضل، فما يجمعنا جميعًا هو الضحك».

الفيلم يتعمد تهميش جميع الشخصيات الذكورية باستثناء «سيريل» ابن عم كاثرين، وأقرب حلفائها من الرجال، وتشهد شخصيته تغييرًا جوهريًا عن الرواية، فبدلًا من كونه شخصية تنجب أطفالًا خارج إطار الزواج دون أى شعور بالذنب، يظهر هنا كرجل مثلى يعانى من التهميش، ويرفض أن يعيش كذبة ليسهل على نفسه شئون الحياة، كما يمنح الفيلم مساحةً أكبر للصداقة الناشئة بين كاثرين ومارى، الناشطة النسوية الثائرة، حيث تزداد الرابطة بين المرأتين قوةً فى الفيلم مقارنةً بالرواية التى كانت تبرز بشكلٍ ضمنى التباين بين نزعتيهما الفردية من جهة، وتوجههما الأكثر ميلًا نحو العمل الجماعى من جهة أخرى، إذ يميل الفيلم إلى تقديم صورةٍ أكثر قوة للتضامن النسوى، وهو ما يتجلى بوضوح فى حواراتٍ تبدو فى مواضع عدة أشبه بالخطب المباشرة، ومع ذلك، يبدو أداء هالى بينيت لشخصية كاثرين، المفعم بالحيوية والقوة، وكأنه لا يسبح فقط ضد تيارات اجتماعية عفا عليها الزمن، بل أيضًا ضد الجمود الذى يطبع الفيلم ذاته، ورغم محاولات جارافى لبث الحيوية فى الأحداث عبر استخدام كاميرا محمولة دائمة الحركة، وموسيقى تصويرية ذات طابع إلكترونى، تتحول فى شارة النهاية إلى موسيقى «بوب» أثيرية، إلا أن فيلم «ليل ونهار لفرجينيا وولف» يظل مثقلًا بالحوارات الطويلة والنزعة التعليمية الجامدة، مهما كانت قناعاته صادقة، فالفيلم الذى ينطلق من نوايا حسنة لكنه يظل مألوفًا فى رسالته وأسلوب طرحه، يتحدث كثيرًا عن مستقبل أكثر جرأة، غير أن أسلوب صناعته لا يكاد يلامس الوضع الراهن.

> تينا جارافى: لو كانت وولف بيننا لطالبت بجعل العمل أكثر جذرية.. ولهذا تضمنت قصتنا شخصيات من ذوى البشرة السمراء وأخرى من مجتمع الميم



> «كلاريسا».. إنتاج نيجيرى مصرى أمريكى عن «السيدة دالاوى».. يفجر حوارًا حول «الأمانة فى نقل الأدب إلى وسيط مختلف»






# المستبدة

## سميرة سعيد.. لا شابت ولا خابت



لا كبرت ولا خابت
من قال ذلك..؟!
المبدع نادر عبدالله يبدو أنه كان «يختبر» جرأة سميرة سعيد.. فإذا بها تقلب الاختبار إلى «صدمة جديدة» لكل مدعى التجريب.. لتؤكد أنها لا تزال تلك الشابة التى هبطت إلى القاهرة منذ ما يزيد على خمسين سنة بحثًا عن «حلم» ونغمة لا تشبه سواها.
كنت فى الثانوية العامة.. ووجدت عنوانها منشورًا فى إحدى المجلات الفنية.. كانت قد استقرت فى القاهرة، وأطلقت عددًا من الألبومات الناجحة، وكنت أحلم بأنها ستكون «حنجرتى».. كان العنوان المنشور هو عنوانها فى المغرب.. أظن أنه منزلها القديم فى «الرباط».
أرسلت لها أزعم أننى «أعرف» الكتابة وأريد لقاءها لأعرض ما أكتبه ويعتبره أصحابى شعرًا.. أرسلت الخطاب فى البريد ولم أنتظر أن يأتينى الرد.



محمد العسيرى

فى بداية اليوم الذى كانت تنتظره أسرتى لتعرف ماذا فعلت فى امتحانات الثانوية العامة.. جلسنا جميعًا بجوار الراديو الخشبى فيما المذيع ينتقل من مدرسة إلى أخرى ليعلن أسماء الناجحين والراسبين.
لا أذكر كم مر من الوقت ونحن ننتظر، لكننى فجأة وجدت ساعى البريد.. قمت مفزوعًا وكأنه يحمل لى «نتيجة الثانوية العامة».. لكن المفارقة أنه جاء لى بخطاب من «سميرة بن سعيد»..
وقرأت الخطاب بالعافية.. خط عربى مكسور فى معظمه.. لكننى فهمت أنها ترحب بى.. وبأن نلتقى فى مكتبها فى استديو هانى مهنا بشارع السودان فى المهندسين.. نسيت الشهادة والثانوية وكل من حولى وتذكرت فقط أننى على موعد مع «سميرة».
سافرت للقاهرة.. وعثرت على موقع الاستديو.. تصورت أن أحد مديرى أعمالها سيلتقينى.. ويمنحنى دقائق داخلية «جبر خاطر».. لكننى وجدتها أمامى.. فتاة بسيطة.. تقدم الشاى لضيوفها بنفسها.. وتستمع إلى «العبط» الذى كتبته وكأننى «الأبنودى».. بجوارها جلس الموسيقار هانى مهنا.. ربما كانا قد تزوجا وقتها.. لكنه من المؤكد أنه كان منتج ألبومها الذى تستعد له.
وتوقفت عند بعض الجمل الغريبة فيما أكتب.. قالت إنه يعجبها ذلك «الاختلاف».. وتلك الجرأة.. لكنه أقرب إلى الشعر.. وطلبت أن أعود إليها مجددًا إذا ما وجدت ما تبحث عنه.
وبعد سنوات طالت.. ربما وصلت إلى العشرين.. هاتفنى الإعلامى الصديق محمد هانى.. أخبرنى بأن سميرة تنتظرنى فى اليوم التالى فى منزلها فى منطقة جديدة اسمها «القطامية هايتس».. لم أكن مستعدًا لكننى ذهبت.. كيف أفوّت موعدًا للتى كانت فتاة أحلام صباى.
وهذه المرة أيضًا.. جاءت بالشاى بنفسها.. هى نفس السيدة التى التقيتها قبل عشرين سنة ويزيد.. لم يتغير فيها شىء.. استمعت إليها كثيرًا هذه المرة.. كانت تبحث عن أغنية تتجاوز حدود المفردات العاطفية.. تبحث عن أغنية للإنسان.. ولأننى لم أكن قد كتبت ما تبحث عنه.. وعدتها أننى سأفعل عندما أجدها، وعدت إلى مقعدى بين صفوف معجبيها.
الآن.. أستمع إلى أغنيتها الأحدث «ماذا ولو».. هى الفكرة التى تطاردها منذ سنوات.
«عالم موازٍ خالٍ من الحروب والمشكلات».
«ماذا ولو» هى نتاج صراع يدور فى عقل سميرة منذ ما يزيد على «ستين سنة».. ربما جاءت الكلمات حادة.. صارخة.. لا شعر فيها ولا جماليات معتادة.. إنها منشور سياسى يرسله «مواطن» يعيش فى عالم «فقد عقله»، فيما احتفظت صاحبة الصوت بعقلها، أو ربما هى محاولة للاحتفاظ به «سالمًا».

«ياما دماغى جابت ووِدّت
سؤال ومُلح أوى ومغتّت
مكلبش فى دماغى ومتبت
ماذا ولو»
لو.. عشنا فى عالم موازى
بلا فقر وحزن ومآسى
ولا فيه واحد قلبه قاسى
ولا فيه إنسان انتهازى
عالم يوتوبيا.. ومثالى... إلخ

وهى رحلة بحث عن «العدل» الخير.. السلام.. هى تبحث عن عالم بلا مخدرات.. تنمر.. تعصب.. عنصرية بلا قهر.. بلا ضلال.. بلا اغتصاب.
وجدت سميرة المفردات التى تجمع كل ما تحلم به فى «هذا العالم».. لكنها ليست أغنية وليست شعرًا.. هى «رصة كلام» تترجم الفكرة التى تبحث عنها الديفا منذ سنوات.. «رصها» شادى نور وحاول بلال سرور أن يضع لها «مجالًا موسيقيًا»، وأوجد لها هانى ربيع «شكلًا موسيقيًا» مقبولًا فى حدود الجمل الموسيقية التى لا تستقر لتصنع شجنًا.
سميرة.. لا تغنى هذه المرة.. هى تؤدى لتصل مفردات قصتها فقط دون أى زخارف.. وجاء استدعاء «الطفل» ليشاركها الغناء مقصودًا؛ لتؤكد أن «الماضى والحاضر والمستقبل» جميعهم يبحثون عن ذلك العالم.. ليبقى السؤال دون إجابة.. «ماذا ولو».
هذه هى الأغنية التى حملت اسم ألبوم سميرة الجديد، والذى ضم ثمانى أغنيات هى الأفضل فى عام «التحولات».. وهو الألبوم «٤٦» فى مسيرة تكاد تكون هى «صورة ما جرى» فى الغناء المصرى خلال نصف قرن.

### 1 ونصبح ذكريات.. مجرد ذكريات

وفى أكتوبر ١٩٧٣.. فاجأت مصر العالم وعبرت قناة السويس.. وأزالت خط بارليف.. وغنى بليغ حمدى «حلوة بلادى السمرا».
ولم تكن سميرة بعيدة.. كانت هناك فى «الرباط» تستعد لتسجيل أولى أسطواناتها «لقاء».. بلهجتها المغربية الدارجة بعد أن غنت كثيرًا بالعربية الفصحى.. صورة «ليلى مراد» فى أفلامها وصوتها الفضى يأسرها.. وحنجرة أم كلثوم تداعب خيالها.. وموسيقى بليغ فى حنجرة الجزائرية تغازلها.
ووقفت سميرة أمام كاميرا التليفزيون التى كانت قد ألفتها بعد أن شاركت كممثلة وهى طفلة تقريبًا.. لتغنى سؤالها الأول وهى المغرمة بالأسئلة دومًا:

«كيفاش اتلاقينا
سؤال ما عرفت جوابه
أول ما فتحت قلبى
لقيتك فى بابه».

انطلقت أغنيتها الأولى.. أسطوانة أولى تخترق أرفف متاجر المغرب.. ومنه إلى الجزائر وتونس وليبيا، لكنها كانت لا تزال تحلم «بالقاهرة» التى طلب منها «حليم» أن تأتى إليها.. وقد جاءت.. ومن منزل «فايزة أحمد» كانت بداية رحلتها فى القاهرة.
فى ذلك العام.. مات العندليب.. وراح الكل يبحث عن «بديله».. فكان الحجار.. وللمصادفة كان أول لقاء تليفزيونى له عند تقديمه أغنيته الأولى «على قد ما حبينا» من ألحان بليغ حمدى صحبة نجوى إبراهيم، التى استضافت فى نفس اللقاء سميرة سعيد التى جاءت للقاهرة فى رحلة «مؤقتة».
غنت سميرة فى اللقاء لأم كلثوم.. من كلمات أحمد رامى وألحان محمد القصبجى.

«انتى فاكرانى ولا نسيانى
يا للى ظالمانى..
يا للى هاجرانى»..

ورغم أنها أغنية «ذكورية» على لسان رجل.. إلا أن لحن «القصبجى» أحد أهم المجددين فى موسيقانا المصرية «شغل عقل سميرة» من معانى الكلمات.. مثلما شغل أم كلثوم من قبلها.
سميرة وقتها كانت تدرس الفرنسية وآدابها.. ولم يكن منتظرًا أن تبقى فى القاهرة بشكل دائم لكنها- على كل حال- وجدت بداية السلم فى بيت فايزة أحمد.. لحن لها سلطان «الحب اللى أنا عايشاه.. والدنيا كده» من كلمات محمد حمزة.. وقد نجحت الأغنية وصاحبتها كثيرًا.
والطفلة التى كانت تقف على كرسى.. وفى يدها منديل يُشبه أم كلثوم.. أصبحت الآن مطربة اختار لها سلطان «الشكل الكلاسيكى للأغنية الطربية» راسمًا أول خط حقيقى فى تجربتها.
نفذت سميرة نصيحة العندليب.. لكننا لم ننتبه لما لم يقله لها فى وقته ونقله عنه آخرون فيما بعد، ومن بينهم الكاتب «عبدالهادى بازرباشى»، قال العندليب: «أنا ما شفتش طفلة بالدماغ دى».. هذه الدماغ هى سر «سميرة» الذى قادها فى العام التالى مباشرة إلى بليغ حمدى، رفيق حليم فى سفرته تلك للمغرب.
كان بليغ يبحث عن «جديد» ليقدمه فى برنامج تليفزيونى أنتجته دولة خليجية ليذاع على شاشاتها، ولعب فيه بليغ دور المذيع لأول وآخر مرة.. وقدم من خلاله محمد الحلو وتوفيق فريد وسوزان عطية وسميرة سعيد.. غنت وقتها إحدى نوادر بليغ فى الكتابة.. تلك التى صاغها فى رثاء «العندليب» وقدمها بصوت سميرة ثم وردة ثم مصطفى قمر بتوزيع جديد فى فيلم البطل.

«بنلف نلف نلف
والسنين بتلف تلف تلف
وألم بيزيد.. وجراح بتخف
بنودع ربيع.. ونستقبل ربيع
يخضر الشجر.. تتنسى الدموع
يحلو السفر..
ونودع ربيع.. ونستقبل ربيع
يأمرنا القدر تنطفى الشموع
ويغيب القمر
ونصبح ذكريات.. مجرد ذكريات
مجرد غنوة حلوة.. من ضمن الأغنيات».

مَن يستمع إلى لحن بليغ ذلك بصوت سميرة يدرك مبكرًا أنها «مختلفة».. إنها امرأة تفكر حين تغنى.. وحينما تصمت أيضًا.
ولقد هوجمت سميرة بن سعيد عندما أصدرت أغنيتها العاطفية الأولى.. وهى طفلة تقريبًا.. وهوجمت عندما قررت الذهاب من الرباط إلى كازابلانكا على ظهر «دراجة».. لكنها لم تتوقف.. ولكن حسب الكاتب «عبدالهادى بازرباشى» تعلمت سميرة «التوازن»... أن تفعل ما تريد دون أن تغضب أحدًا.. لذا لم تلتفت يومًا لأحدهم مهما كانت «الحالة».. ومهما كانت الظروف.
اكتملت ملامح «المطربة الشرقية» بتجارب سميرة مع بليغ والموجى وحلمى بكر وطلال مداح وعبدالرب إدريس، لكنها منذ بدايتها هناك «بعض اختلاف» فى غناء تلك «الطربيات».
ومثلما كانت «بنلف».. كان هناك «سيدى يا سيدى» التى قدمها بليغ مع فرقة «الجيتس» من كلمات سيد حجاب، وكانت أحد أهم عناوين طلاب جامعات مصر فى حينها، وقد تضمنها ألبوم آخر هوى، الذى صدر عام ١٩٧٨.

«قالولى ياما الناس وقالولى
ياما قالوا عليك
بس لما عينيك ندهولى تهت فيها وفيك
آه بس لما عينيك ندهولى..
ويلى يا ويلى منك يا سيدى».

الرغبة فى اكتشاف توزيعات جديدة.. وأشكال موسيقية بعيدة عن طربيات «علمناه الحب»، وايش جاب لجاب هى التى مكنت سميرة من تجاوز «ميال ميال» و«لولاكى» وكلاهما أنتج «ألبومًا قبلها بعام واحد».
وقبلها بعامين.. كانت سميرة.. هى صوت الشارة لمسلسل «ألف ليلة وليلة» من ألحان جمال سلامة.. ونجحت بشكل غير مسبوق فى وقتها وحكت شهرزاد بصوت لامع ما لم تحكه حبيبته شهريار.. وتجاوزت حكايتها إلى حكايات نسائية متعددة مكنتها من أن تكون صوت الفتيات فى أزمنة مختلفة ومحطات مختلفة.
المحطة الأولى كانت بالصدفة فى أغنية «جانى بعد يومين» التى لم تكن سميرة تريدها فى وقتها وأضيفت للألبوم- كما حكى لى منتجها محسن جابر- لاستكمال مدة الألبوم ليس أكثر.
نجاح سميرة مع جمال سلامة صاحب «النغمة» الطربية الغريبة.. دفعها خطوة أخرى إلى الأمام مع أبناء جيل مختلف كان فى مقدمتهم محمد ضياء الدين وفاروق الشرنوبى وصلاح الشرنوبى فى وقت لاحق.

«كأنى عايشة من غير أمان
فى أرض كبيرة مالهاش بيبان
ملل خانقلى حياتى
زهق فوق أى احتمال
أنا عايزة أعيش
زعل ما فيش
وكفاية خلاص تعبانة ليه
كآبة ليه.. أنا عايزة أطير».

### 2 مستعدة أتولد لك من جديد

تجيد سميرة الغناء بالفرنسية.. وغنت بلهجات عربية متعددة.. والأهم أنها تقرأ كثيرًا.. ساهم ذلك كله مع قدرتها على العزف والتلحين أيضًا- هى لا تذكر ذلك- والفهم الشديد لقدرات صوتها.. ساهم ذلك كله فى أن تنجو من «الوقوع فى فخ الموضة».. لتخلق هى لنفسها فى كل تجربة «موضة خاصة».. لم تنجرف إلى هوجة «الأغنية الشبابية»، وإن تعاونت مع معظم صانعيها.. ولما عادت الأغنية الطربية مع وردة وجورج وسوف مطلع التسعينيات لم تذهب خلفهما بل أخذت ما يناسبها مع «تشكيلات» إيقاعية لاتينية وغربية على تميزها.. والأهم أنها حافظت كل تحولاتها تلك على أنها صاحبة «فكرة» و«كلمة» تصاغ من أجلها.. بداية من «مش حتنازل عنك مهما يكون»، مرورًا بـ«لو كان عمرى فى إيديك»، وليس نهاية بـ«يوم ورا يوم» التى شاركها فى غنائها الجزائرى «الشاب مامى».
ورغبة «الديفا» فى اقتناء كلمات مغايرة.. كما هو الحال منذ وقت مبكر مع سيد حجاب- وبهاء الدين محمد مثلًا فى «هوه أنت لازم تنجرح علشان تحس.. هوه أنت لازم تنجرح علشان تفوق».. أو فى «حب ميئوس منه» أو «حالة ملل»، وغيرها من أغنيات فتحت الباب واسعًا أمام شعراء حقيقيين مثل طارق عبدالستار ونادر عبدالله وعماد حسن وفوزى إبراهيم.. الأمر نفسه حدث مع الموزعين الموسيقيين عماد الشارونى وطارق مدكور وغيرهما.
نجمة الغناء الشرقى الطربى.. هى نفسها نجمة «البوب والميوزيك هاوس».. ولذلك وجد عمرو مصطفى وبلال سرور ومحمود العسيلى وغيرهم، ضالتهم فى «صوتها» ليتنافس كل من يجد فى «إبداعه» نزقًا وتمردًا فى تقديم «منتجه» الذى لا يضعه للآخريات.

### 3 طب إيه آخر المشوار

فى ألبوم «عاشقة» الذى صدر مطلع تسعينيات القرن الماضى.. غنت سميرة.. سؤالها الذى لا يحتاج لإجابته: ولم يبحث عماد حسن ومحمد ضياء عنه أيضًا:

«طب إيه آخر المشوار
لازم قلبك يختار
يا تعيش ويايا فى الجنة
يا هعيش وياك فى النار».

هى امرأة تعرف ما تريد.. لكن الآخرين لا يعرفون.
ولقد قررت أن تكون أغنيتها هى «حياتها» ورحلتها وغايتها الوحيدة.. لم يعد اهتمامها فقط فى حدود اختيار «كلمات» أغنيات جريئة.. أو «نغمة طايشة» أو توزيع «مستفز».. أدركت قيمة «الصورة» فاختارت أن تكون لها صورتها «المميزة».. سواء فى حياتها الشخصية أو فى كليباتها أيضًا.

«مستعدة
أتولدلك من جديد
وأبقى واحدة تانية غيرى
مستعدة».

وعلى عكس أغنيتها تلك.. لم تكن سميرة أبدًا وعلى مر أكثر من نصف قرن «امرأة غيرها».. خدعتنا جميعًا باستعدادها ذلك.. وإعلانها، لكنها كانت «تراوغ» مثلما راوغت فى بدايتها محمد عبدالوهاب الذى نصحها بالتوقف عن الغناء وقت الصبا حتى ينضج صوتها.. راوغته وراوغتنا ونضجت دون أن ننتبه إلى ذلك «الزمن».. كبرنا جميعًا وظلت هى نفس «الشابة القادمة لتوها من المغرب».

### 4 «تيرارا».. بين سميرة ونجم

لأحمد فؤاد نجم قصيدة شهيرة قال فيها كل شىء فى زمن الممنوع «اسمها البتاع».. ويبدو أن أحد شعراء سميرة الجدد قرر أن يستعين بنجم وفكرته فصنع لها أغنية «التيرارا»، التى حملها كل ما يريد فى واحدة من أبهج أغنيات ألبومها الجديد.. وقد سبقه صاحبنا «بشار الجواد» منذ خمسة أعوام، وقدم أغنية بنفس الاسم ونفس تقنيات الكتابة ونفس ملامح وفنيات عمنا أحمد فؤاد نجم فى البتاع..

«الأيام الصعبة ما بتبقى صدقنى
بتفل
راح يجينا وقت ونرجع أقوى
من قبل
الأوقات اللى منها خفنا
هى وحدها هتوقفنا
تا نغنى بأعلى صوت «تيرارا».

الأغنية اللبنانية السابقة.. لا تشبه لحنًا أو كلام أغنية سميرة الجديدة.. لكنها فقط تتقاطع معها.
أغنية سميرة من مقام يتأرجح بين الشرق والغرب مثلما تأرجحت الأغنية ذاتها بين «ركوزين» وكأنها قفزة عصفور.. ما بين «الكورد» و«النهاوند» وكلاهما يصلح أن يكون مُعبّرًا عن «الشجن والفرح فى آن واحد».. هى رغبة فى القفز إلى البهجة التى تفتقدها أيامنا، ولهذا حصدت نجاحًا تستحقه ويستحقه مؤلفها وملحنها بلال سرور وموزعها المبهج هانى ربيع..

«أنا حاسة إنى دخلت فى مود
التيرارارا
وبقيت فجأة تحت شروط
التيرارارا
قلبى محركنى بريموت التيرارارا
أنا شكلى هاحبك وهاحب التيرارارا»

أحببنا نحن هذه الجرأة.. وهذا «المزاج» المتحرر من أى قيود أو حسابات.. بنفس القدر الذى أحببنا به صدمة «كبرت وخبت» للمدهش نادر عبدالله والعائد بقوة عمرو مصطفى، وتوزيعات هانى يعقوب الملائمة تمامًا لأغنية «قلقة».. ترصد تحولات «إنسانة» فقدت محبتها ورحلتها لكنها لا تريد الاعتراف بالفقد.. أو قبول الافتراق.. بقدر ما ترك لها من «عاهات مستديمة»..

«وباين شكلى متضايق
ومتوتر..
ومش شايفة أمل فيا إنى
هاتحسن
وأثر الصدمة وأنا سايباك
تعبنى أكتر
وخلّى الناس عليّا بترغى وتلسن
دى مش ضيقة
ومش أزمة ومش شدة
ومش فترة زهق بالوقت تتعدّى
شوية أهدى.. شوية أضحك
شوية أزعل..
فتقريبًا أنا فى حالة اكتئاب حادة».

من ذا الذى يكتئب يا عم نادر وهو يملك تلك «الأغنية».. من ذا الذى يستسلم ويصدق أن «الأيام راحت» وهو يستمع إلى هذه «المستبدة» التى تسمى نفسها سميرة.. وهى «تساحرنا» بكل تلك الموسيقى التى «لا شابت ولا خابت».
هذه واحدة من أنضج وأهم وأكثر الأغنيات تعبيرًا عن «الحالة» التى نعيشها فى شوارع عالمنا العربى.. الآن.

«ماذا ولو» هى نتاج صراع يدور فى عقل سميرة منذ ما يزيد على «ستين سنة»


محمد القصبجى


بليغ حمدى


هانى مهنا



الوقت لصّ يسرق أعمارنا، وغالبًا ما نساعده فى ذلك حين نحرم أنفسنا من ملذات صغيرة، ونقضى كل دقيقة من حياتنا- هذه الحياة الفريدة والثمينة- فى محاولة مستمرة للوصول إلى المحطة التالية.

إن العيش بهذه الطريقة أمرٌ بائس، فنحن لسنا محكومين بالاستمرار على هذا النحو، فلا بأس بأن نخفف الضغط عن أنفسنا، وألا نسعى دائمًا للوصول إلى «أقصى درجات الأداء»، فقد أصبحنا مُستهلَكين ومُستنزَفين بشكل كبير ولا نشعر بالمتعة كما كنا فى الماضى، فماذا لو تعلمنا، بدلًا من السعى الدائم لنكون أكثر إنتاجية، أن نسعى لنصبح أكثر سعادة، وأخف روحًا، وأكثر حضورًا وتفاعلًا مع اللحظة الراهنة؟



هالة أمين

# فن «الأنتخة»

# كتاب أمريكى جديد: ما أجمل ألا تفعل شيئًا ثم تستريح!

ربما نستطيع بالفعل أن نستعيد المتعة اليومية المفقودة والملذات الحياتية البسيطة، عن طريق الابتعاد عن دوامة الضغوط المستمرة، والإفراط فى تحمل المسئوليات، وتغيير نمط الحياة المرهق، هذا ما تخبرنا به المؤلفة الأمريكية بريانكا ماتو فى كتابها الجديد «كيف تكون أقل إنتاجية: متعة عدم الكفاءة» (How to Be Less Useful: The Joy of Inefficiency)، الصادر فى ٣ نوفمبر الجارى، عن دار النشر العريقة «كنوبف»، والتى تحلل من خلاله الأسباب التى تجعل حياة البالغين مهلكة فى العصر الحديث.

وتدعو الكاتبة قراءها إلى استبدال الإنتاجية المستمرة بالاستمتاع بالحياة، وللتحرر من الإفراط فى تحمل المسئوليات، وتشجع على التخلى عن الالتزامات والأعباء التى يفرضها المرء على نفسه، وطلب المساعدة، والسماح للآخرين بالمشاركة وتحمل الأدوار فى المنزل وفى العلاقات الشخصية، مقدمة نصائح لطيفة ولكنها حازمة، موجهة لكل أولئك الذين يرهقون أنفسهم بالسعى الدائم لتحقيق الإنجازات.

## 1 خطوة للوراء

ينقسم الكتاب الذى يقع فى ٢٨٨ صفحة، إلى ٤ أقسام: الصيف، والخريف، والشتاء، والربيع، ويضم كل قسم مجموعة من المقالات التى تنقل تأملات الكاتبة الصريحة حول لحظات أو أحداث معينة فى حياتها.

وتشارك «بريانكا» رحلتها نحو أن تكون أقل إنتاجية، مقدمة دروسًا حياتية بعيدة كل البعد عن أسلوب الوعظ وبطريقة فيها الكثير من روح الفكاهة، حتى لا ينتهى الحال بأى شخص وهو يقول «لقد فعلتُ كل شىء على أكمل وجه، ومع ذلك فاتنى كل شىء»، إذ تستكشف جذور المتعة وما تقدمه لنا، فعلى سبيل المثال ترى أن تعلم غناء «الكاريوكى» قد يشفى آلام المعدة، وأن شخصية «بادينجتون الدب» تُعد فى الواقع مرشدًا خفيًا لنمط حياة متوازن.

وتوازن الكاتبة- التى عملت سابقًا كوكيلة مواهب فى هوليوود، وهى أيضًا صانعة أفلام- بين أدوارها كزوجة وأم وكاتبة، ومن خلال مجموعة من المواقف الشخصية التى تسردها فى كتابها بأسلوب المقالات- بدءًا من طفولتها ومراهقتها، وصولًا إلى مرحلة النضج- تتأمل فى لحظات وتجارب عادية صاغت رؤيتها للحياة.

وبينما تسترجع هذه الذكريات، تدرك كيف أسهمت عاداتها الراسخة- المتمثلة فى الإفراط فى تقديم كل شىء وعمل كل شىء، والاعتماد الكلى على الذات، والسعى الدائم للكفاءة- فى إصابتها بالإنهاك جسديًا وذهنيًا، وتوليد شعور بالاستياء لديها، والمفاجأة أن أحدًا لم يطلب أصلًا القيام بتلك المهام الشاقة التى أنجزتها.

وتدعو القراء المثقلين بالضغوط الحياتية بين المنزل والعمل، لتجربة «التراجع خطوة إلى الوراء» وإلى التمهّل وتقليل الأعباء، وترك الآخرين يتحملون مسئولية شئونهم بأنفسهم، إذ تكشف أنها فى خضم إصرارها على أن تكون أكثر إنتاجية وأن تنجز كل شىء بنفسها، غفلت فى كثير من الأحيان الثمن الباهظ الذى دفعته هى ومَن حولها جراء هذا السلوك.

وتقدم فى كتابها لمحات صريحة حول حياتها المزدحمة فى لوس أنجلوس- بصفتها أمًا لطفلين وابنة كبرى لمهاجرين من كشمير- والتحديات المرتبطة بالموازنة بين الأمومة، والمسئوليات العائلية، والعمل فى مجال الكتابة، كما تبحث فى المعتقدات المتجذرة التى أثرت على سلوكها، وتكشف كيف أقنعت نفسها بأن القيام بكل شىء من أجل عائلتها- حتى فى حالات الإنهاك الجسدى أو الذهنى أو العاطفى- هو تعبير عن الحب.

على سبيل المثال، تشير المؤلفة إلى أنها كانت تجد صعوبة بالغة فى تفويض المهام المنزلية أو السماح لشخص آخر بتلبية احتياجات طفليها، إذ كانت تخشى أن يؤدى ذلك- بطريقة ما- إلى تقليل مقدار الحب الذى تمنحه لهما، وتُقرّ أيضًا بأن ميلها إلى الإنجاز المفرط وتحمّل أعباء تفوق طاقتها يعود بجذوره إلى مرحلة الطفولة، حيث كانت استقلاليتها وكفاءتها تحظيان دائمًا بالثناء والتشجيع.

## 2 إجازة من المسئوليات

مع إدراكها حجم الضغوط غير الضرورية التى فرضتها على نفسها، بدأت «بريانكا» تتعلّم التراجع خطوة إلى الوراء، وقبول المساعدة، والسماح للآخرين بتولّى المزيد من المسئوليات، سواء كان ذلك من خلال ترك أطفالها فى رعاية والديها أثناء عطلة عائلية، أو طلب وجبات جاهزة بدلًا من إعداد العشاء بنفسها، أو الاستعانة بشخص للمساعدة فى الأعمال المنزلية وتوصيل الأطفال من المدرسة لتتمكّن هى من التركيز على الكتابة، أو حتى القيام برحلة فردية إلى روما للاسترخاء وتجديد نشاطها.

وقالت «بريانكا» لنفسها: «لا أريد أن أكون بخير فحسب. لا أريد أن أعتنى بالجميع طوال الوقت. أريد من الآخرين أن يعتنوا بى. أريد أن أستند إلى الأشخاص فى حياتى، أن أكون ليّنة ومرنة»، مضيفة: «من بعدها اكتشفت الحرية التى تأتى مع التخفف من السعى الدائم للكفاءة المطلقة وعدم الاضطرار للقيام بكل شىء بنفسها، وتعلّمت أن كون المرء أقل إنتاجية أو فائدة بمعنى تقليل المهام الملقاة على عاتقه، لا يعنى أبدًا أنه أقل محبة أو كفاءة أو قيمة».

وتشير المؤلفة إلى أنه ليس سرًا أن الكثير من الأمريكيين رجالًا ونساءً- خاصة الأمهات- يشعرون بأنهم بلغوا أقصى حدود طاقتهم، وذلك بسبب ضغوط العمل والمسئوليات العائلية، بالإضافة إلى أعباء العيش فى بلد يفتقر إلى شبكة أمان اجتماعى قوية. ففى عام ٢٠٢٦، لم يعد مفهوم «القيام بكل شىء» أمرًا بطوليًا أو هدفًا يُطمح إليه، بل أصبح مجرد وسيلة للبقاء على قيد الحياة.

وتؤكد أن هناك الكثير من المشكلات المتجذرة على أرض الواقع، حيث توجد أدوار تقليدية ترثها المرأة عن والديها، وهما بدورهما ورثاها عن والديهما، حتى عندما تتزوج، ستواجه رجلًا لم ينشأ على التعامل مع المهام المنزلية بالطريقة التى نشأت النساء عليها.

وهناك الكثير من النساء اللواتى يواجهن ظروفًا صعبة بشكل كبير، فهن ليس لديهن ما يكفى من المال لتغطية الاحتياجات الأساسية التى ينبغى أن تتوافر لكل إنسان، مثل وجود مربية لأطفالهن أو مدبرة منزل، لذلك تتحمل المرأة العاملة أعباء ضخمة ومرهقة تُشعرها بالإعياء والاستنزاف المتواصل.

وترى أن هناك سببًا آخر يجعل المراة تحديدًا تتحمل أعباء فوق طاقتها، يتمثل فى الجاذبية الخاصة فى فكرة تقديم أفضل أداء ممكن، كإنجاز كل بند فى قائمة المهام اليومية، والتوفيق بين مسئوليات متعددة دون إهمال أى منها.

ولكن، ما الذى تضحى به فى خضم هذا السعى المحموم نحو الإنتاجية؟ إن العيش كآلة قد يجعل الحياة رتيبة، ومملة، وخالية من البهجة، لذلك يجب عليها أن تسأل نفسها: «هل سينهار العالم حقًا إذا تناولت قطعة من الشوكولاتة، أو قضيت يومًا كاملًا دون القيام بأى شىء على الإطلاق؟ وهل هذا السعى المستمر نحو «الأداء الأمثل» هو حقًا الطريقة التى تريد أن نقضى بها كل أوقاتها؟ وستجد المرأة أن العالم لن ينهار إذا توقفت عن اللهث والدوران فى «ساقية»؟ لذلك يجب أن تتوقف لتلقط أنفاسها وتعيد اكتشاف متعة «عدم القيام بأى شىء»، وتتعرف على سلبيات ثقافة الإنتاجية، ولماذا قد يكون تقليل المهام هو مفتاح الاستمتاع بالحياة؟

## 3 كنبتى سر جمالى

«عندما تعرضت لتمزق فى وتر العرقوب، شخصت الطبيبة المختصة حالتى بما أسمته (الإجهاد الناتج عن الأعمال المنزلية)، كانت نصيحتها: «عليكِ الجلوس والراحة لمدة أسبوع»، أخبرتها بأن هذا مستحيل، فلدىّ طفلان «كانا فى العاشرة والخامسة من عمرهما آنذاك»، وقلت لها: «لا بد أن يأكلا!». فردّت قائلة: «ألقى لهما دجاجة مشوية جاهزة، وسيتدبران أمورهما، لن يصيبهما مكروه».

فى ذلك المساء، كنت أتحرك بصعوبة فى المطبخ، متألمة وأنا ألبى احتياجات طفلىّ أثناء العشاء. وحين عاد زوجى إلى المنزل وتولى هو وضع الطفلين فى فراشهما، تناولتُ قرصًا مسكنًا وأخذت أحدق فى قدمى المصابة- التى لم تكن لتتحسن أبدًا بهذا المعدل- وشعرت بالشفقة على نفسى. اقترح زوجى إلغاء رحلة عمل إلى فرنسا كان يخطط لها فى وقت لاحق من ذلك الأسبوع، إذ قال إنه لا يستطيع المغادرة وأنا فى هذه الحالة. وهنا خطرت لى فكرة- قد تبدو جنونية بعض الشىء-، فقلت له: «اذهب فى رحلتك كما هو مخطط، وسأغتنم أنا هذه الفرصة لأكون أقل إنتاجية وفائدة بكثير».

لم يكن الطفلان سعيدين تمامًا فى صباح اليوم التالى، حين جلستُ أحتسى قهوتى وقدمى مرفوعة، وأخبرتهما بأن عليهما الاكتفاء بالزبادى كوجبة إفطار، وأن يتوليا هما تجهيز حقائبهما بنفسيهما. أشرتُ إلى قدمى واستندتُ إلى الوراء، وبعد أن أطلقتُ بعض آهات الألم على الأريكة، أدركا أننى أتحدث بجدية. وبعد عودتهما من المدرسة، كررتُ الأمر ذاته: يمكنهما إحضار وجباتهما الخفيفة والماء بنفسيهما، فقدمى يجب أن تظل مرفوعة. قضيتُ وقتى فى قراءة مجلة والحياكة. أحضرت ابنتى لعبة ورق لنلعبها معًا. طلبتُ البيتزا، وتناولناها فى أطباق مخصصة للاستخدام مرة واحدة وتُرمى.

لقد أنجزتُ قدرًا ضئيلًا جدًا من الأعمال المنزلية فى ذلك اليوم، لدرجة أننى شعرت وكأننى أنا- وليس زوجى- من سافرت إلى فرنسا! شرد ذهنى، مع شعور بالاستياء، متسائلًا عن مدى الكفاءة التى كنت أتمتع بها فى مثل سن طفلىّ اليوم. يتفق جميع أفراد عائلتى على أننى كنت طفلة منتجة ومفيدة للغاية، فبصفتى الابنة الكبرى، كنت أساعد فى شئون المنزل، وأُعدّ وجبات الغداء المدرسية، وأحضر وجبات الإفطار والوجبات الخفيفة بعد المدرسة لأخى الأصغر.

تساءلتُ حينها: هل كانت كفاءتى فى طفولتى نابعة من معايشتى لأحداث كارثية؟ لقد نشأت فى بؤر ساخنة جيوسياسيًا خلال ثمانينيات وتسعينيات القرن الماضى، فكانت طفولتى مليئة بالمصاعب؛ بدءًا من فقدان منزلنا فى كشمير، مرورًا باضطرابات حرب الخليج، وصولًا إلى تنقلات عائلتنا بين خمس دول والهجرة إلى امريكا، وهى أحداث تكفى لتكون مادة لكتاب سيرة ذاتية، بل إنها بالفعل كذلك، فقد كنت- فى الوقت الذى أُصبت فيه فى ساقى- أستعد لجولة ترويجية لكتاب يروى تلك التجارب.

لقد منحتنى طفولتى المليئة بالأحداث شعورًا بالامتنان ورؤية أعمق للحياة، والأهم من ذلك، أنها زودتنى بمهارات حياتية- شخصية ومهنية- ساعدتنى فى مرحلة البلوغ على تحقيق إنجازات لم أكن لأتخيلها يومًا.

ومع ذلك، حين أنظر إلى طفلىّ، يراودنى أحيانًا تساؤل حول كيفية غرس هذه السمات فيهما مثل الكفاءة، والثقة، والامتنان، وبُعد النظر، دون الحاجة إلى المرور بكل تلك الصدمات. اتضح لى أن كل ما كان علىّ فعله هو أن أريح قدمى وأسترخى.

على مدى الأسابيع التالية، بدأ الطفلان فى زيادة مهامهما المنزلية، وغالبًا ما كان ذلك بمبادرة منهما. بدأ ابنى باستخدام محمصة الخبز «التوستر» والقلاية الهوائية لإعداد وجبات بسيطة، فأتقن تحميص الخبز وبدأ فى تجربة طهى البيض. وكان يتولى بفخر إغلاق المنزل كل ليلة وتفعيل نظام الإنذار.

كما تعاون الطفلان فى تفريغ غسالة الأطباق والمساعدة فى أعمال الغسيل. كانت ابنتى تنظر إلىّ أحيانًا بريبة، وتسألنى إن كنت سأعود للقيام بكل شىء بنفسى بمجرد أن أتحسن. أجبتها ببهجة- وأنا جالسة فى مقعد مريح-: «كلا بالطبع».

وتساءلتُ أمامهما: «لماذا أفعل ذلك؟ فأنتما بارعان جدًا فى كل شىء!». كنت فخورة بهما للغاية. لم تنطلِ الحيلة عليها تمامًا، لكنها رغم ذلك تابعت تجهيز حقيبتها بنفسها. أدركتُ، على مدار أسبوعين مليئين بالدروس القيمة، أنه على الرغم من كونى اضطررتُ فى وقت ما إلى القيام بكل شىء من أجل طفلىّ بدءًا من تكوينهما فى رحمى، مرورًا بتغذيتهما ورعايتهما منذ أن كانا رضيعين كثيرين الحركة، إلا أن أحدًا لم يخبرنى قط متى يحين الوقت لأتراجع قليلًا وأفسح لهما المجال ليأخذا دوريهما.

لذا، ها أنا ذا أخبركم الآن: استريحوا قليلًا. اسمحوا لأطفالكم أو فى الواقع، لأى شخص فى حياتكم يعتمد على استمرار عطائكم، بأن يتعلموا كيف يكونون هم أنفسهم منتجين ونافعين.

لم تكن إعادة توزيع المهام المنزلية هى الفائدة الوحيدة التى جنيناها خلال تلك الفترة، رغم أن تضافر الأيدى جعل الأعباء أخفّ بكثير. لقد اتضح لى أن مشاركة طفلىّ فى شئون المنزل علّمتهما أن نظامنا الأسرى مترابط الأجزاء.

لدينا الآن ابن فى الثانية عشرة من عمره، يقوم بكل سرور بتركيب قطع الأثاث، ويساعد فى التحضير لحفلات عيد ميلاد أخته، ويقود دراجته إلى المتجر لشراء البقالة وهو يعرف تمامًا الأنواع التى نعتاد شراءها.

إنه يعرف كيف يحافظ على بطاقة الائتمان، وكيف يركن دراجته، وكيف يعبر الشارع إذا شعر بعدم الارتياح تجاه أى شخص. ليس من السهل منحهما مساحات أكبر من الحرية، فقلبى يميل إلى إبقائهما فى المنزل تحت ناظرىَ إلى الأبد.

لكن بهذه الطريقة لن يصبحا أبدًا خيوطًا فاعلة فى النسيج الاجتماعى. أما الآن، فإذا أردتم العثور علىّ، ستجدوننى هنا، أجلس على مقعد مريح وأمارس الحياكة.



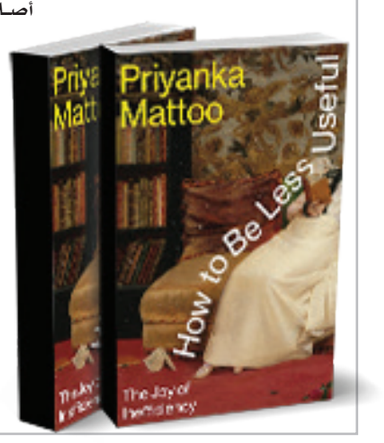
هل سينهار العالم إذا توقفت المرأة عن اللهث والدوران فى «ساقية»؟

أصبت بتمزق فقلت للطبيبة «لدىّ طفلان» فردت: «ألقى لهما دجاجة مشوية ولن يصيبهما مكروه»



بريانكا ماتو

بريانكا ماتو: العيش كآلة قد يجعل الحياة رتيبة ومملة وخالية من البهجة



تعرف بكونها باحثة دقيقة لا تخشى إثارة الجدل، وتحظى بشهرة واسعة على مستوى الولايات المتحدة الأمريكية كصحفية علمية، تسلط الضوء على الحقائق الكامنة وراء الممارسات الشائعة فى مجالى الرعاية الصحية والطب.

وهى متحدثة مطلوبة فى المحافل المختلفة. وتتناول فى عروضها مجموعة واسعة من الموضوعات المتعلقة بالصحة والعافية، مثل الإدمان والتعافى، والحمل الصحى، والولادة الواعية، وصحة الأطفال ورفاههم، وأهمية الميكروبات النافعة، وتعزيز المناعة، وسلامة اللقاحات، والأخلاقيات الطبية.

كما تغطى موضوعات أخرى تتعلق بالكتابة المهنية وتأليف الكتب، بما فى ذلك كيفية العثور على وكيل أدبى، وإعداد مقترحات الكتب، وإجراء التحقيقات الصحفية فى المجال الصحى، وكيفية تحقيق دخل مادى من الكتابة.



ميرفانا ماهر

# بيزنس الأطفال

## ما لا يخبرك به الأطباء وما تحاول الشركات بيعه لك



نشرت كتاباتها فى العديد من أكثر المطبوعات احترامًا ومصداقية فى أمريكا، بما فى ذلك صحيفتا «نيويورك تايمز» و«واشنطن بوست»، كما ظهرت أعمالها على غلاف مجلة «سميثسونيان».

جينيفر مارجوليس عملها ينطلق من رسالة محددة، إذ تكرس جهودها للبحث فى المخاطر التى غالبًا ما يتم تجاهلها فى الممارسات الطبية السائدة، خاصة عندما يتم تنحية الأدلة العلمية جانبًا لصالح مصالح خاصة. وذلك بهدف مساعدة الناس على عيش حياة سعيدة وصحية.

حصلت على درجة البكالوريوس من جامعة كورنيل، ودرجة الماجستير من جامعة كاليفورنيا فى بيركلى، ودرجة الدكتوراه من جامعة إيموري. وفى عام ٢٠٠٦ حصلت على منحة «فولبرايت» المرموقة- والتى تتسم بتنافسية عالية- حيث درست الأدب الأمريكى فى جامعة «عبدو مومونى» فى نيامى بالنيجر «غرب إفريقيا» خلال العام الدراسى ٢٠٠٦/٢٠٠٧.

نشأت «مارجوليس» فى بوسطن، وربّت أطفالها الأربعة فى جنوب ولاية أوريجون. وهى تقيم حاليًا مع عائلتها فى ولايتى كارولاينا الشمالية والجنوبية.

### 1 الجوائز

حازت «مارجوليس» على ٣ جوائز عن كتبها المنشورة، ومنها كتاب «الطفل الدارج: قصص واقعية عن هؤلاء الصغار المتقلبين، وغير العقلانيين، والملحين.. الذين نحبهم»، الصادر عن دار نشر «سيل برس» الأمريكية فى ٢٥٦ صفحة عام ٢٠٠٣، والذى فاز بجائزة «رابطة الناشرين المستقلين» كأفضل كتاب فى مجال التربية.

تعد جوائز الكتب من رابطة الناشرين المستقلين «IBPA»، والتى كانت تعرف سابقًا باسم «جوائز بنجامين فرانكلين»، واحدًا من أرفع التكريمات الوطنية الأمريكية للناشرين المستقلين منذ عام ١٩٨٥.

تتولى رابطة الناشرين المستقلين إدارة هذه الجوائز، بمساعدة أكثر من ١٧٠ خبيرًا فى مجال النشر، ويعتبر برنامج جوائز الكتب التكريم الوطنى الأقدم والأكثر رسوخًا ومصداقية فى قطاع النشر المستقل.

وتتميز هذه الجوائز بكونها تتيح للمشاركين الاطلاع على نماذج التحكيم الأصلية «بما تتضمنه من ملاحظات»، ما يمنحهم تقييمًا مباشرًا حول كل عمل قدموه.

وفى كل عام يتم الإعلان عن فائز واحد بالجائزة الذهبية، وفائزين أو ثلاثة بالجائزة الفضية فى كل فئة. وخلال الحفل يتسلم جميع الفائزين بالذهبية درعًا تذكارية محفورة توثّق إنجازهم.

وحاز كتاب «لماذا يتصرف الأطفال بهذه الطريقة؟ تفسير سلوكيات الرضّع المحيرة»، الصادر عن دار نشر «ويلو كريك برس» الأمريكية، فى ٩٥ صفحة عام ٢٠٠٥، على جائزة «رابطة ناشرى الغرب الأوسط».

وتقدم جوائز «ميدويست» للكتاب سنويًا برعاية «رابطة الناشرين المستقلين فى الغرب الأوسط» (MiPA)، وذلك تقديرًا للتميز بين الناشرين المقيمين فى منطقة الغرب الأوسط الأمريكى.

وتقيّم لجنة التحكيم مدى الإبداع فى المحتوى والتنفيذ، والجودة العامة للكتاب، وإسهامه الفريد فى مجاله الموضوعى، وتمنح الجوائز فى عشرات التصنيفات الأدبية ومجالات الإنتاج، بما فى ذلك: الأعمال الروائية والأدبية: الروايات الأدبية، وأدب الغموض، والروايات الرومانسية، والخيال العلمى، والمختارات الأدبية، والشعر، والأعمال الفكاهية. وأيضًا الأعمال غير الروائية: السير الذاتية، والأعمال المتعلقة بالأعمال التجارية، والتاريخ، والصحة، والكتابة عن الطبيعة، والفلسفة، والثقافة، والتعليم، والأسرة، والهوايات، والترفيه. بالإضافة إلى أدب الشباب والأطفال وكتب اليافعين، وفى مجال التصميم: تصميم غلاف الكتاب، وتصميم المحتوى الداخلى، والرسوم التوضيحية، والتصميم المتكامل للكتاب.

ووصل كتاب «تجارة الأطفال: ما لا يخبرك به الأطباء وما تحاول الشركات بيعه لك.. وكيف تضعين حملك وولادتك وطفلك فى المقام الأول قبل تحقيقهما الأرباح»، الصادر عن دار نشر «سكريبنر» الأمريكية، فى ٣٦٨ صفحة عام ٢٠١٣- إلى القائمة النهائية لجائزة «كتب من أجل حياة أفضل».

وتكرم جائزة «كتب من أجل حياة أفضل» التميز فى كتب تطوير الذات والكتب الملهمة فى مختلف المجالات، كالصحة، وعلم النفس، والعلاقات، والتمويل الشخصى، والمذكرات، وتسهم عائداتها فى دعم الجمعية الوطنية للتصلب المتعدد لتمويل الأبحاث والبرامج.

وتشمل فئات الجائزة مواضيع متنوعة، مثل رعاية الأطفال/الأبوة والأمومة، والحياة المستدامة، والمذكرات الملهمة، والتحفيز، والتمويل الشخصى، وعلم النفس، والعلاقات، والروحانيات، والصحة، بالإضافة إلى قاعة المشاهير.

وفى مجال الصحافة، اختير مقال جينيفر- الذى تصدر غلاف مجلة «سميثسونيان»- ليدرج ضمن كتاب «أفضل الكتابات العلمية الأمريكية لعام ٢٠٠٩» (الصادر عن دار «هاربر كولينز»)، كما فاز مقالها حول أحد رواد الأعمال فى مدينة سولت ليك بجائزة «الجمعية الأمريكية للصحفيين والمؤلفين» (ASJA) لعام ٢٠١٠ فى فئة «أفضل عمل واقعى سردى» (ضمن فئة نمط الحياة).

### 2 قصص واقعية

تعتمد أعمال جينيفر مارجوليس على كشف القضايا الصحية المتعلقة بالعدالة الاجتماعية، ومن خلال كتاباتها تدافع عن حقوق الفئات الأكثر ضعفًا فى المجتمع، مثل الرضّع، والأمهات، والعمال ذوى الدخل المحدود، وكبار السن، والأشخاص الذين تضررت صحتهم بسبب ممارسات طبية غير آمنة، وغيرهم ممن يعيشون على الهوامش الاجتماعية أو الاقتصادية.

وفى كتابها الأول «الطفل الدارج: قصص واقعية عن هؤلاء الصغار المتقلبين، وغير العقلانيين، والملحين، الذين نحبهم»، جمعت جينيفر مختارات لقصص واقعية حول تربية الأطفال فى سن المشى، لتجسد كل ما فى هذه المرحلة من طرائف وسحر وفوضى.

تشارك القراء لحظات فرح أب حين تنظر إليه طفلته وتهتف «بابا!» (ثم خيبة أمله حين تطلق الكلمة ذاتها على كوب الشرب الخاص بها)، وفى معاناة أم كفيفة تحاول تتبع طفلها البالغ من العمر عامين وكثير الحركة، وفى إحباط أم تعمل طبيبة أسرة حين تكتشف أن النصائح التى تقدمها باستمرار للآباء القلقين بشأن تدريب أطفالهم على استخدام المراحيض، لا تجدى نفعًا مع أطفالها الثلاثة «التوائم»، وفى استسلام أب يدرك بفكاهة أنه حتى وقته الخاص فى الحمام قد تحول إلى حدث عائلى.

تقدم «مارجوليس» فى كتابها «لماذا يتصرف الأطفال بهذه الطريقة؟: تفسير سلوكيات الرضّع المحيرة»، تفسيرات لسلوكيات الرضّع الأساسية التى يواجهها الآباء ومقدمو الرعاية خلال السنة الأولى من عمر الطفل.

تتراوح هذه السلوكيات بين ما هو غريب للغاية «لماذا يلعب الرضع بفضلاتهم؟» وما هو فى غاية اللطافة «لماذا يحب الرضع العناق؟»، وكل ما يقع بينهما من تصرفات.

لا يكتفى الكتاب- الذى يجمع بين الطرافة والمعلومات القيمة- بتزويد القارئ بالمعرفة فحسب، بل يلهمه أيضًا للمشاركة فى ألعاب مثل «الاستغماية» والعناق، والمداعبة، والاستمتاع بكل ما يجعل الرضع كائنات فريدة ومميزة.

يتناول كتابها «توطيد العلاقة مع الطفل: دليل للآباء»، كيفية بناء رابطة أقوى بين الأب وطفله من خلال موضوعات متنوعة، تشمل: طرق حمل المولود الجديد، والتلامس الجسدى المباشر، وتغيير الحفاضات، والخروج مع الطفل، وتنظيم فترات القيلولة، واللعب، وممارسة التمارين الرياضية، والقراءة للطفل.

ويكشف كتابها «تجارة الأطفال: ما لا يخبرك به الأطباء، وما تحاول الشركات بيعه لك، وكيف تضعين حملك وولادتك وطفلك فى المقام الأول قبل تحقيقهما الأرباح؟»- وهو عمل استقصائى جرىء- عن أن ممارساتنا الثقافية الحالية خلال فترة الحمل والولادة والسنة الأولى من عمر الطفل لا تستند إلى أفضل الأدلة العلمية أو أحدث ما توصل إليه العلم، موضحًا كيف تتعرض الأمهات الأمريكيات وأطفالهن للضرر بسبب مصالح الشركات التجارية.

يجمع الكتاب بين البحث الدقيق والمقابلات المتعمقة مع الآباء والأطباء والقابلات والممرضات ومسئولى الرعاية الصحية والعلماء، مقدمًا حقائق صادمة وغير مسبوقة. يزود الكتاب الآباء بالمعلومات التى يحتاجونها لاتخاذ قرارات واعية ومدروسة بشأن صحتهم وصحة أطفالهم.

وتتوصل «مارجوليس» إلى استنتاجات مذهلة فى هذا الكتاب الذى يستند إلى بحث شامل حول قطاع الولادة فى أمريكا. يتتبع الكتاب- فى تسلسل زمنى تقريبى يبدأ من فترة الحمل وينتهى ببلوغ الطفل عامه الأول- التحديات التى يواجهها الآباء؛ بدءًا من الرعاية السابقة للولادة، والمخاض، والولادة نفسها، وصولًا إلى التدريب على استخدام المراحيض وزيارات المتابعة الصحية للطفل لدى طبيب الأطفال.

وتتقصى الكاتبة كيف تقدم أرباح الشركات والمصالح الخاصة على سلامة الأم وطفلها، باحثة بلا كلل عن أسباب لجوء المستشفيات الأمريكية إلى تدخلات طبية غير ضرورية، وأحيانًا ضارة.

وفى سعيها لإيجاد إجابات، تتوصل إلى حقائق حول ممارسات يعتقد معظم الآباء أنها آمنة، بدءًا من التصوير بالموجات فوق الصوتية والولادات القيصرية، وصولًا إلى أول حمام يتلقاه المولود فى حضانة المستشفى، والذى قد يكون «سامًا» وفقًا لبعض المؤشرات؛ فعلى سبيل المثال يدرس الباحثون وجود صلة محتملة بين التصوير بالموجات فوق الصوتية ومرض التوحد، بينما تحولت الولادات القيصرية إلى «نزعة» خطيرة.

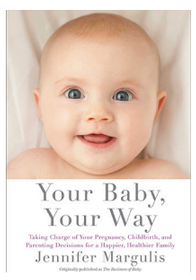
وتستند دعوة «مارجوليس» إلى إعادة النظر فى ممارسات الولادة فى أمريكا إلى إحصاءات مقلقة؛ إذ تشير- استنادًا إلى تقرير لمنظمة العفو الدولية عام ٢٠١٠- إلى أن «النساء فى الولايات المتحدة يواجهن خطرًا أكبر للوفاة بسبب مضاعفات مرتبطة بالحمل، مقارنة بالنساء فى ٤٠ دولة أخرى». ووفقًا لبيانات جمعتها الأمم المتحدة، نجحت دول كثيرة فى خفض معدلات وفيات الأمهات بين عامى ١٩٩٠ و٢٠٠٨، بينما تضاعف هذا المعدل فى الولايات المتحدة.

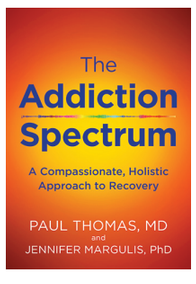
وتعزو «مارجوليس» هذه النتائج المثيرة للقلق إلى الزيادة الكبيرة فى عدد العمليات القيصرية، التى باتت تشكل الآن نحو ثلث حالات الولادة فى أمريكا. مشيرة إلى أن هذا الارتفاع يعود إلى بروتوكولات مستشفيات خاطئة، والخوف من الدعاوى القضائية المتعلقة بالأخطاء الطبية، وأولويات الأطباء فى تنظيم جداول أعمالهم، بل وحتى وجود حوافز مالية.

ففى المتوسط، تجنى المستشفيات ما يقرب من ٢٠ ألف دولار إضافية من عمليات الولادة القيصرية مقارنة بالولادات الطبيعية.

وتوضح «مارجوليس» كيف تؤدى العديد من هذه الممارسات إلى مشكلات صحية طويلة الأمد، ما يخلق حلقة مستمرة تخدم قطاع الرعاية الصحية، خاصة شركات الأدوية.

وتخلص الكاتبة إلى أن العديد من القرارات الطبية لا تستند إلى «أفضل الأدلة أو الممارسات المُثلى»، بل تمليها أرباح القطاع الطبى.




**الأمهات الأمريكيات وأطفالهن يتعرضن للضرر بسبب مصالح الشركات التجارية**



بيزنس الأطفال

## 600 ألف عملية قيصرية فى أمريكا دون ضرورة.. فالأمر مربح للمستشفيات والأطباء وشركات الأدوية

# الكاتبة جينيفر مارجوليس: لا تتبعوا الممارسات الطبية السائدة بشكل أعمى

تفتح الكاتبة الأمريكية جينيفر مارجوليس فى هذا الحوار ملفات شائكة تتعلق بصحة الأطفال والحمل والولادة، مستندة إلى سنوات من البحث والتوثيق ومقابلات مع الأطباء والأسر، لتكشف عن تجارب ومعلومات تقول إنها غيرت نظرتها إلى منظومة الرعاية الصحية فى الولايات المتحدة. وتتحدث عن كواليس إعداد كتبها الحائزة على جوائز، والصعوبات التى واجهتها فى الوصول إلى المعلومات، وتأثير المصالح التجارية فى القرارات الطبية، كما تستعيد محطات من رحلتها مع الكتابة، وتكشف عن تجربة شخصية قاسية مع المرض غيرت نظرتها إلى الحياة والصحة، ومشروعها الجديد الذى يتناول سيرة والدتها العلمية والإنسانية.



■ **ما الذى ألهمك لتأليف الكتب التى نلت عنها الجوائز؟**

– لقد فاز أول كتاب لى، والموجّه لجمهور عريض، بجائزة «الناشرين المستقلين للكتاب» (IPPY). كما حاز كتابان آخران من مؤلفاتى على جوائز أيضًا!

لقد شاركت فى تأليف وتحرير ذلك الكتاب، الذى يحمل عنوان «الطفل الدارج: قصص واقعية عن هؤلاء الصغار المتقلبين، وغير العقلانيين، والملحين.. الذين نحبهم»، لأنه كان الكتاب الذى احتجت إليه وأردت قراءته، لكننى لم أجده على أرفف المكتبات.

فبصفتى أمًا شابة تربّى طفلًا فى مرحلة المشى «السنوات الأولى» وتعتنى فى الوقت ذاته بمولود جديد، كنت أتوق إلى قراءة قصص واقعية، لا إلى كتب تقدم نصائح وإرشادات نظرية.

■ **كيف تنظرين إلى دور الجوائز فى حياة الكاتب؟**

– يمنح الفوز بجائزة شعورًا كبيرًا بالتقدير والتحقق؛ فبعد أشهر أو سنوات من العمل الشاق الذى يبذله المؤلفون فى كتابة عمل ما، يعد الحصول على اعتراف على مستوى وطنى أو دولى أمرًا باعثًا على التحفيز والتشجيع.

■ **ما المصادر التى اعتمدت عليها فى إعداد كتبك؟**

– لقد ألّفت، أو شاركت فى تأليف، ثمانية كتب، حاز ثلاثة منها على جوائز وطنية. ورغم أن لكل كتاب من كتبى قصة نشأة ومسارًا مختلفًا حتى اكتماله، فإننى أعتمد فى عملى على وثائق من مصادر أولية «مثل فواتير المستشفيات، والسجلات الطبية، والنشرات المرفقة مع الأدوية»، بالإضافة إلى مقابلات مع أطباء وغيرهم من المتخصصين فى الرعاية الصحية، ومقابلات مع أولياء الأمور.

■ **هل واجهت أى صعوبات أثناء إعداد الكتب أو خلال مرحلة البحث؟**

– للإجابة عن هذا السؤال، سأحدثك عن كتاب آخر ألّفته، يحمل عنوان «طفلك، على طريقتك» (Your Baby, Your Way). صدر الكتاب عن دار نشر «سكريبنر»، وكان ضمن القائمة النهائية للمرشحين لنيل جائزة «كتب من أجل حياة أفضل» (Books For A Better Life Award)، ما أتاح لى تلقى دعوة لحضور حفل توزيع جوائز حصرى فى مدينة نيويورك.

لقد استغرق منى ذلك الكتاب عشر سنوات كاملة من البحث والكتابة! وخلال تلك الرحلة، واجهت صعوبات متنوعة؛ منها أطباء لم يوافقوا على اطلاعى على ملاحظاتهم إلا فى أحاديث غير رسمية «خارج السجلات»، وآباء وأمهات انهاروا بالبكاء وهم يروون لى تجارب الولادة المؤلمة التى مروا بها، وممثل عن إحدى شركات حليب الأطفال الذى ألغى اجتماعنا بعد أن سافرت خصيصًا لمقابلته فى ولاية إلينوى «ورغم ذلك ذهبت إلى مكتبه، فما كان منه إلا أن هرب فى الاتجاه المعاكس فور رؤيتى!». كانت هذه مجرد أمثلة من بين عقبات وتحديات كثيرة واجهتنى فى طريقى.

■ **هل واجهت أى مفاجآت أثناء إعداد الكتب؟**

– نعم، الكثير منها. إليك بعض الأمثلة: لم أكن أعلم أن فيتامينات ما قبل الولادة، التى نصحنى طبيبى بتناولها، كانت فى الواقع مليئة بمكونات سامة، وهى التى تسببت فى شعورى بالغثيان؛ فقد ظننت حينها أن السبب هو هرمونات الحمل، بينما كان السبب هو تلك الفيتامينات المليئة بالسموم!

كما لم أكن أعلم أن الأطباء والمستشفيات فى أمريكا يتقاضون ضعف التكلفة مقابل الولادة القيصرية مقارنة بالولادة الطبيعية. والأكثر من ذلك، أن النساء اللواتى يتمتعن بتأمين صحى خاص جيد هن الأكثر عرضة للخضوع لعمليات قيصرية.

ففى الولايات المتحدة هناك نحو ٦٠٠ ألف عملية قيصرية تجرى دون أى ضرورة طبية؛ إذ يقال للنساء إنهن بحاجة إلى ولادة قيصرية، ليس لدواعٍ طبية، بل لأن النظام الطبى فى أمريكا يحقّق أرباحًا أكبر بكثير عندما تتم الولادة جراحيًا. إن هذا الأمر كارثى بالنسبة للطفل وللأم على حد سواء، لكنه فى المقابل مربح للغاية للمستشفيات والأطباء وشركات الأدوية.

■ **من أين جاءت فكرة عنوان كتابك؟**

– جاء عنوان الكتاب «طفلك على طريقتك: تولى زمام الأمور فى قرارات الحمل والولادة وتربية الأطفال، من أجل عائلة أكثر سعادة وصحة» من رغبتنا فى إلهام الآباء والأمهات لاتخاذ قراراتهم الخاصة بشأن تربية أطفالهم، وأن يثقوا فى أنفسهم. فأنسب الظروف لنشأة أطفال أصحاء هى تلك التى يتبع فيها الآباء نهجًا مخصصًا يتناسب مع احتياجات عائلاتهم، بدلًا من اتباع الممارسات السائدة بشكل أعمى.

■ **ما الفكرة الرئيسية أو الرسالة التى يقدمها هذا الكتاب؟**

– تتمثل الفكرة فى ضرورة أن يتولى الوالدان زمام الأمور فيما يخص فترة الحمل، والولادة، والسنة الأولى من حياة طفلهما. لا تصدقا المخاوف التى يروج لها، ولا تنجرفا وراء المبالغات؛ فأنتما أعرف بطفلكما من أى شخص آخر، وبإمكانكما جمع المعلومات واتخاذ أفضل القرارات التى تخدم مصلحة طفلكما ومصلحتكما أيضًا.

■ **ما الدور الذى يلعبه الناشر فى نجاحك؟**

– للأسف، غادر المحرر الذى عمل بلا كلل على كتابى دار النشر، قبيل صدور الكتاب مباشرة. ورغم أننى تعاملت مع ثلاثة محررين مختلفين فى دار «سكريبنر»، فإننى فريق التحرير والإدارة قدموا لى دعمًا كبيرًا.

لا أعتقد أن أيًا منا كان يدرك مدى الجدل الذى سيثيره هذا الكتاب؛ لكنهم حرصوا على استمرار طباعته، ويبدو أنهم يقدرون مدى دقة وعمق البحث الذى استند إليه الكتاب.

■ **روّجى لكتابك للقراء فى ٢٥ كلمة أو أقل.**

– دراسة حول كيفية تأثير الطب الربحى وجشع الشركات على أساليبنا فى تربية الأبناء.

■ **متى بدأت الكتابة؟**

– بدأت الكتابة منذ أن كنت فى الثانية عشرة من عمرى؛ إذ كنت أدون يومياتى، وأكتب قصصًا قصيرة ومشاهد أدبية، بالإضافة إلى كتابة الكثير من الرسائل للأصدقاء وأفراد العائلة والمؤلفين الذين أُعجب بهم.

لطالما أحببت الكتابة، كما أننى أحب القراءة أيضًا. قبلت أطروحتى لنيل درجة الدكتوراه حين كنت فى التاسعة والعشرين من عمرى، ونشرت أول كتاب أكاديمى لى «وهو نسخة تعليمية لمسرحية من القرن الثامن عشر تتناول موضوع استعباد البيض فى شمال إفريقيا، بعنوان (عبيد فى الجزائر، أو صراع من أجل الحرية)» وأنا فى الحادية والثلاثين، ثم نشرت كتابى الثانى «الطفل الدارج: قصص واقعية عن هؤلاء الصغار المتقلبين، وغير العقلانيين، والملحين.. الذين نحبهم»، وأنا فى الثالثة والثلاثين من عمرى.

■ **هل تلتزمين بروتين معين فى الكتابة؟**

– نعم. يعمل عقلى بأفضل حالاته فى الصباح. عادة ما أدون يومياتى بعد فترة وجيزة من استيقاظى، حيث أكتب ثلاث صفحات بأسلوب «تدفق الوعى». بعد ذلك، أوجه تركيزى نحو المقالات التى أكتبها أو الكتاب الذى أعمل عليه حاليًا.

لا أستطيع الكتابة لأكثر من ٣ إلى ٤ ساعات، وهو ما أحاول القيام به يوميًا. غالبًا ما أكون مدفوعة بالمواعيد النهائية؛ لذا عندما يقترب موعد التسليم، أقضى وقتًا أطول فى الكتابة.

■ **أين تفضلين الكتابة عادة؟**

– أنجز معظم أعمالى الكتابية على مكتب مخصص للكتابة وأنا واقفة، وذلك داخل مكتبى الصغير للغاية. أحيانًا أقف، وأحيانًا أخرى أجلس على كرسى واضعة ساقًا فوق الأخرى.

وعندما أشعر بحاجة إلى تجديد نشاطى أو تغيير الأجواء، آخذ حاسبى المحمول إلى أحد المقاهى، وأطلب قهوة «لاتيه» منزوعة الكافيين بالحليب كامل الدسم، ثم أنهمك فى الكتابة.

■ **مَنْ الذى أثّر فى كتاباتك؟**

– حين كنت أبحث فى كيفية تأثير الطب القائم على الربح وجشع الشركات على النصائح المقدمة للآباء- وذلك من أجل تأليف كتابى «طفلك، على طريقتك» (Your Baby, Your Way)- تأثرت بكتاب متميز هو «أمة الوجبات السريعة: الجانب المظلم للوجبة الأمريكية بامتياز» (Fast Food Nation: The Dark Side of the All-American Meal) الصادر عام ٢٠٠١ للكاتب إريك شلوسر، وكذلك بكتاب سوزان آرمز الرائع وغير التقليدى على الإطلاق، «خداع لا تشوبه شائبة» (Immaculate Deception) الصادر عام ١٩٧٥.

أنا أحب قراءة الكتب الواقعية «غير الخيالية» وأعجب بالعديد من الكتّاب، الذين قد لا يكون معظمهم أسماء مألوفة لدى عامة الناس. ومن بين كتّابى المفضلين: جيسيكا ميتفورد، والطبيب أتول جاواندى، ولويز هاى.

■ **هل تضعين جمهورك فى اعتبارك عندما تكتبين؟**

– دائمًا. فمن المهم للغاية أن تعرف جمهورك.

■ **ما أعظم رواية قرأتها مؤخرًا؟**

– فى رأيى، تعد رواية «كبرياء وتحامل» (Pride and Prejudice) للكاتبة جين أوستن واحدة من أعظم الروايات على الإطلاق. لقد قرأتها ١٥ مرة على الأقل، رغم أننى لا أعيد عادة قراءة الكتب أكثر من مرة واحدة! وفى كل مرة أشعر فيها بحاجة إلى ما يرفع معنوياتى، أعود لقراءتها.

■ **ماذا تقرأين عندما تقومين بتأليف كتاب؟**

– أقرأ بنهم فى النوع الأدبى الذى أكتب فيه، كما أطالع كل ما يمكننى العثور عليه حول الموضوع الذى أتناوله فى كتابى. حين أعمل على تأليف كتاب، تنصب قراءاتى فى الغالب على أعمال ذات صلة بموضوع الكتاب، وإن كنت أقرأ أحيانًا روايات تتيح لى الهروب من الواقع «غالبًا ما تكون روايات بوليسية، مثل تلك التى تدور حول شخصيات كفيليب مارلو، وهيرونيموس بوش، وكينزى ميلهون».

■ **مَن هم كتّابك الخمسة المفضلون؟**

– يعتمد الأمر على نوع الأدب؛ فمن الصعب للغاية حصرهم فى خمسة فقط. تعد بيفرلى كليرى كاتبتى المفضلة فى فئة أدب اليافعين «المرحلة المتوسطة»؛ فقد أعدت مؤخرًا قراءة خمس من رواياتها، ووجدت أنها لا تزال تحتفظ بقيمتها رغم مرور الزمن.

أما من الكتاب البريطانيين فى القرن التاسع عشر، فأفضل كتابى هما جين أوستن وتشارلز ديكنز. ومن الكتاب الأمريكيين من أصول إفريقية تأتى تونى موريسون- الحائزة على جائزة نوبل فى الأدب- فى الصدارة. وفى مجال أدب الفانتازيا يعد جى آر آر تولكين كاتبى المفضل.

■ **هل مررت بتجارب مميزة خلال لقائك مؤلفين تكنين لهم الإعجاب؟**

– نعم! فقد اتصلت بى سوزان آرمز- التى ذكرتها- لمناقشة إمكانية المشاركة فى تنظيم مؤتمر يستمر لثلاثة أيام، ويقتصر الحضور فيه على المدعوين فقط. تبلغ سوزان الآن الثانية والثمانين من عمرها، وقد توطدت علاقتنا لتصبح صداقة وزمالة مهنية؛ إذ كتبنا معًا بعض المقالات. كما انضمت سوزان إلى خلوة للكتابة أشرفت عليها فى توسكانا فى مارس ٢٠٢٦.

كذلك، شاركت كمتحدثة فى مؤتمر حضره ألف شخص، وكان من بين المتحدثين الرئيسيين الآخرين الدكتور بروس ليبتون، وهو شخص أكن له الكثير من الإعجاب.

بالإضافة إلى ذلك تلقيت دعوة لإلقاء كلمة فى مؤتمر حول الولادة، شاركت فيه أيضًا إينا ماى جاسكين، التى تعد ربما أشهر قابلة متخصصة فى الولادة المنزلية فى أمريكا، وهى فى الوقت ذاته كاتبة استثنائية. لقد شعرت بشرف وسعادة غامرين حين حظيت بفرصة تناول الغداء معها، بل ومساعدتها فى حمل حقيبتها إلى غرفتها فى الفندق بعد ذلك!

■ **ماذا تقرأين أو تشاهدين حاليًا؟**

– أنهيت مؤخرًا قراءة رواية مايكل كونيلى الجديدة «آيرونوود» (Ironwood) الصادرة عام ٢٠٢٦. وقد اشترى لى والدى، البالغ من العمر ٨٨ عامًا، هذه الرواية، فنحن كلانا من محبى أعمال مايكل كونيلى.

أما الآن، فأنا أقرأ كتابًا واقعيًا «غير خيالى» بعنوان «لا تقدم تنازلات أبدًا» (Never Split the Difference) للكاتب كريس فوس، صادر عام ٢٠١٦. أحب التنويع فى قراءاتى بين الأعمال الروائية والكتب الواقعية.

■ **هل لديك مكتبة مفضلة؟**

– أنا أحب المكتبات، خاصة تلك المملوكة لأفراد بشكل مستقل. وللأسف، أغلقت مؤخرًا مكتبتى المفضلة، «ذا وورلد آى بوكشوب» (The World Eye Bookshop)، التى كانت تقع فى جرينفيل بولاية ماساتشوستس.

■ **ما الكتاب الذى قد يتفاجأ الناس بوجوده فى مكتبتك؟**

– هذا سؤال يصعب الإجابة عنه؛ فلدى كتب تتناول موضوعات متنوعة للغاية ومكتوبة بلغات مختلفة. لقد فاجأت نفسى مؤخرًا بقراءة كتاب كامل عن طعام الكلاب يحمل عنوان «الكلب الأبدى» (The Forever Dog). لكننى لم أشتر الكتاب، لذا فهو ليس موجودًا فى مكتبتى! فقد استعرت نسخة صوتية منه واستمعت إليها.

■ **ما أفضل كتاب تلقيته كهدية على الإطلاق؟**

– إنه إصدار رائع للغاية لسيرة ذاتية كتبتها امرأة أمريكية من أصل إفريقى، كانت فى الأصل مستعبدة وتدعى إليزابيث كيكلى؛ وهى المرأة التى تولت رعاية أطفال الرئيس أبراهام لينكولن.

يحمل الكتاب عنوان: «خلف الكواليس: ٣٠ عامًا فى العبودية و٤ أعوام فى البيت الأبيض» (Behind the Scenes: ٣٠ Years a Slave and ٤ Years in the White House). النسخة التى أمتلكها من تحرير المشرفة على أطروحتى، الدكتورة فرانسيس سميث فوستر، وهى التى أهدتنى إياها.

■ **ما الكتاب الذى غيّر حياتك؟**

– كتاب «يمكنك شفاء حياتك» (You Can Heal Your Life) للكاتبة لويز هاى «١٩٨٤».

■ **ما اقتباسك المفضل من كتاب؟**

– السطور الافتتاحية من رواية «عيونهم كانت تراقب الرب» (١٩٣٧) للكاتبة زورا نيل هيرستون: «تحمل السفن المقبلة من بعيد أمنيات كل إنسان على متنها. فبالنسبة للبعض تصل هذه السفن مع المد، أما بالنسبة لآخرين فتظل تبحر إلى الأبد فى الأفق، لا تغيب عن الأنظار أبدًا، ولا ترسو قط، حتى يدير المراقب عينيه عنها فى استسلام، بعد أن يكون الزمن قد سخر من أحلامه حتى أماتها.. تلك هى حياة البشر. أما النساء، فينسين كل ما لا يرغبن فى تذكره، ويتذكرن كل ما لا يرغبن فى نسيانه. الحلم هو الحقيقة؛ وبناء عليه، يتصرفن ويقمن بأفعالهن».

■ **ما رأيك فى قوائم الكتب الأكثر مبيعًا؟ وهل تعتبرينها مؤشرًا على الجودة؟**

– بعض الكتب الأكثر مبيعًا تكون أعمالًا ممتازة، بينما يفتقر بعضها الآخر إلى العمق أو الأصالة. وأحيانًا قد يحقق كتاب ما مبيعات عالية بفضل ظروف معينة، لا بسبب جودته؛ فمجرد كون الكتاب رائجًا لا يعنى بالضرورة أنه يستحق القراءة.

ومع ذلك، أجد دائمًا أنه من المثير للاهتمام محاولة استكشاف الأسباب التى تجعل كتابًا معينًا يحقق رواجًا كبيرًا. وبصراحة، أشعر بإعجاب وتقدير بالغين تجاه جميع الكتّاب الموهوبين.

■ **ما أهم نصائحك للكتّاب المبتدئين؟**

– الرفض جزء من هذه العملية؛ لذا تعلّم منه ولا تستسلم أبدًا. ستنشر أعمالك الكتابية، سترى ذلك بنفسك.

## هل تقومين بإعداد كتاب جديد؟

– نعم! لدىّ كتاب جديد أوشكت على الانتهاء منه. كانت والدتى- يمكن القول- أهم عالمة فى مجال الأحياء الدقيقة فى القرن العشرين. وقد حصلت «الجمعية الفلسفية الأمريكية» فى فيلادلفيا مؤخرًا على أوراقها وأبحاثها.

التحقت والدتى بالجامعة وهى فى الخامسة عشرة من عمرها. والكتاب الذى أعمل عليه هو سيرة ذاتية تتناول نشأتها فى أحياء مدينة شيكاغو، ونظرياتها العلمية المبتكرة التى غيرت فهمنا لآليات التطور، بالإضافة إلى طبيعة علاقتى بها.

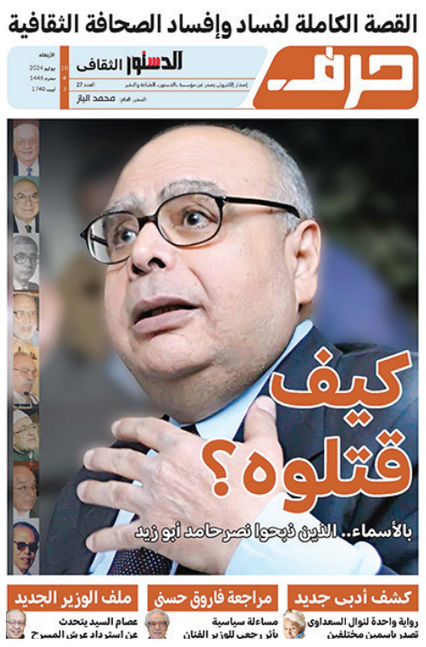














# عملية إنقاذ

تواجه الصحافة الثقافية تحديات متزايدة فى ظل التحولات الرقمية وتغير أنماط استهلاك المحتوى، وهو ما يطرح تساؤلات حول قدرتها على الحفاظ على دورها المعرفى والنقدى والوصول إلى جمهور جديد.

فى هذا السياق، تقدم تجربة «حرف» نموذجًا يستحق الدراسة، بما اعتمدته من مقاربة تجمع بين جدية المضمون الثقافى وتطوير أدوات إنتاجه وتقديمه للجمهور الرقمى، وفق الدكتورة ماجدة عبدالمرضى، أستاذة الصحافة بكلية الإعلام جامعة القاهرة.

فى حوارها التالى، نناقش أبرز نتائج دراستها حول تجربة «حرف»، ومدى قدرتها على إعادة تشكيل الصحافة الثقافية واستعادة جاذبية المحتوى المتخصص، إلى جانب التحديات المتعلقة بالاستدامة والأرشفة والتمويل، وإمكانية تعميم هذا النموذج على الصحافة العلمية والاقتصادية والأدبية.

سماح ممدوح حسن

# د. ماجدة عبدالمرضى: أعطت قُبلة الحياة للصحافة










**■ فى ظل انتقال الاهتمام إلى المنصات الرقمية.. هل نحن أمام جمهور فقد اهتمامه بالثقافة، أم أمام صحافة ثقافية لم تنجح فى تطوير خطابها وأدواتها؟**

– أثبتت دراستى لتجربة «حرف» الرائدة أن تغيير أطراف معادلة الصحافة الثقافية وفق متطلبات العصر الرقمى كانت كاشفة للكثير من المغالطات والشعارات التى يتم تداولها فى مجال الإعلام دون سند حقيقى. فلا يمكن القول بأن الجمهور فقد اهتمامه بالثقافة بدليل «حرف»، حيث طورت الصحافة الثقافية من خطابها وأدواتها فتغير الوضع بشكل كبير.

يمكن القول إننا نعيش عصر الجمهور الرقمى، والذى تغيرت سماته وخصائصه الإعلامية، وبالتالى عند تقديم المضمون الثقافى بشكل يتوافق وأنماط تعرض هذا الجمهور ووفق سماته وخصائصه نجحت التجربة، مع تأكيد تميز «حرف» على مستوى المحتوى المقدم شكلًا ومضمونًا.

أما عن تحمل الصحافة الثقافية جانبًا من المسئولية، أتفق مع ذلك، ولكن بشكل جزئى، بسبب عجزها عن الفهم السريع لطبيعة التغير الرقمى، وهو ما فعلته «حرف»، من خلال الفهم السريع لمتغيرات العصر، ثم التطوير على أساس أطراف معادلة الإعلام الرقمى المتخصص المستحدثة.

**■ «حرف» صحيفة ورقية تُنتج وتُنشر إلكترونيًا بصيغة «PDF».. إلى أى مدى يمكن اعتبار هذا النموذج تحولًا رقميًا حقيقيًا، وليس مجرد نقل للصحيفة المطبوعة إلى وسيط إلكترونى؟**

– يمكن الإشارة إلى تجربة «حرف» باعتبارها التطبيق الفعلى والحقيقى لنموذج إعادة تشكل وسائل الإعلام، فهى لم تكتفِ بالتغير البسيط على مستوى الوسيط الناقل من المطبوع إلى الإلكترونى، وإنما وظفت كافة الإمكانات الحديثة فى تطوير شكل المحتوى الثقافى المقدم على مستوى الشكل والمضمون وطريقة الإنتاج، وكذلك طرق النشر والتوزيع والتفاعل مع القارئ.

أدى تغير الوسيط إلى تغير كافة أطراف المعادلة الاتصالية، وهو ما نجح فريق «حرف» فى تقديمه، من خلال قناعة حقيقية لدى صاحب الفكرة، الدكتور محمد الباز، بأن الأزمة ليست فى مهنة الصحافة، وإنما فى الوسيط الناقل. وبالتالى يمكن القول بأن تجربة «حرف» امتلكت كافة المقومات لتكون النموذج الأمثل لمصطلح «إعادة التشكل/ REMEDIATION».

**■ أظهرت نتائج تحليل المضمون تصدر مواد الرأى للأشكال الصحفية فى «حرف» بنسبة ٤٥,٦٪، تليها الأشكال الاستقصائية بـ٣١,٥٪.. كيف تقرئين هذه الأرقام؟**

– كان من الطبيعى أن تتصدر مواد الرأى الأشكال الصحفية، والتى وظفتها «حرف» فى تقديم ومعالجة المضامين الثقافية المتنوعة بنسبة ٤٥,٦٪.

اهتم القائمون على «حرف» بإلقاء الضوء على الأعمال الثقافية والأدبية والفنية، من خلال مقالات العرض التحليلية والنقدية لهذه الأعمال، والتى مثلت فى مجملها وجبة ثقافية وأدبية دسمة تمكن القارئ من متابعة أهم القضايا والموضوعات الثقافية، وذلك من خلال العديد من كُتَّاب النقد الأدبى والفنى، وكذلك محررو «حرف» المتخصصون فى مختلف المجالات الثقافية والأدبية والفنية.

وارتبط معظم مواد الرأى تلك بمختلف المضامين الثقافية التى حظيت باهتمام «حرف»، وفى مقدمتها الأعمال الأدبية والفكرية والفلسفية والتاريخية والفنية مثل السينما والمسرح والدراما.

وبالطبع تعكس هذه النتيجة بشكل عام استعادة الصحافة الثقافية لأهم وظائفها من خلال البعدين التحليلى والنقدى للأعمال الأدبية والفكرية والثقافية.

ولا يمكن القول بأن تراجع نسبة الأشكال الأخرى شكل من أشكال التراجع، وإنما طبيعة المضمون فرضت أشكال التقديم. وعلى العكس كانت نسب حضور الأشكال الأخرى فى «حرف» منطقية ومناسبة لطبيعة المضامين، وجاءت لتحيى الكثير من وظائف الصحافة الثقافية، مثل إدارة المعارك الثقافية والأدبية من خلال الأشكال الاستقصائية كالتحقيق والحوار متى دعت الحاجة لذلك.

**■ إلى أى مدى ينبغى للصحافة الثقافية أن تتجاوز متابعة الأعمال والمبدعين إلى الاشتباك مع القضايا التى تحيط بإنتاج الثقافة نفسها؟**

– أرى أنه من الطبيعى أن تشتبك الصحافة الثقافية مع كافة أطراف المشهد الثقافى فى المجتمع، وأن تتجاوز متابعة الأعمال والمبدعين فقط، وهو ما قامت «حرف» بتطبيقه على أكمل وجه منذ عددها الأول.

وعلى العكس من الطبيعة التقليدية للصحافة الثقافية، كانت لدى القائمين على «حرف» منذ البداية، تلك الرؤية المتطورة، حيث تقديم محتوى ثقافى يشتبك وبشكل حقيقى مع كل مكونات المشهد الثقافى المصرى، وهو ما أشار إليه فريق عمل «حرف» أثناء المقابلات معهم.

ومن وجهة نظرى أن هذا الاشتباك هو الأهم بل ويعيد للمحتوى الثقافى حيويته وجاذبيته لدى الجمهور الرقمى.

**■ اعتمدت الدراسة على تحليل ٦٨٠ مادة صحفية، ودراسة القائمين بالاتصال وتجربة إصدار «حرف».. كيف يمكن قياس نجاح الصحافة الثقافية بصورة أكثر شمولًا؟**

– هناك العديد من المعايير لقياس نجاح أى تجربة صحفية ومنها الصحافة الثقافية، من خلال إخضاع أطرافها كافة للدراسة والتحليل، وذلك على مستوى المضمون والجمهور والقائم بالاتصال، لتعطى صورة أكثر شمولًا للتجربة.

وبالطبع تمت الإشارة، داخل الدراسة، إلى أهمية استكمال الصورة من خلال دراسة أنماط تفاعل الجمهور مع المضامين المقدمة فى «حرف»، وذلك كتوصية للدراسة، والتى جاءت نتائجها فى حدود أهدافها وتساؤلاتها كمرحلة أولى، من خلال الوقوف على دراسة المضمون ومنتج المحتوى الثقافى فى البداية، بحيث تكون النتائج مقدمة لدراسة الجمهور بصورة أكثر توسعًا باعتباره المستهدف النهائى من عملية الاتصال.

**■ هل باتت الصحافة الثقافية مضطرة إلى منافسة منصات التواصل الاجتماعى بما تتميز به من سرعة واختصار وجاذبية، فى ظل هيمنة منصات التواصل الاجتماعى، أم أن عليها التمسك بنموذج مختلف يقوم على العمق والتحليل والتحقق؟**

– كان هذا السؤال هدف دراسة تجربة «حرف»، فالإشكالية الرئيسية فى تقديم المضامين المتخصصة الجادة، وفى مقدمتها الثقافة والأدب والعلوم والاقتصاد، هى كيفية تقديمها وفق متطلبات العصر دون الإخلال بالمضامين أو المساس بوظائفها الحقيقية.

هذا هو التحدى فى كيفية تحقيق هذا التوازن، وهو ما نجحت تجربة «حرف» فى تحقيقه وبصورة رائعة، وكان السبب الحقيقى فى اختيارى لتجربة «حرف» كى يتم إخضاعها للدراسة.

فهناك صحيفة ثقافية تقدم مضمونًا جادًا، لكنها استطاعت فى فترة قصيرة نسبيًا من الاستمرارية والوصول إلى الجمهور، وبالتالى حققت المعادلة الصعبة من وجهة نظرى، ومثلت لى ذلك الحجر الذى تم إلقاؤه فى بركة راكدة فتحركت وأصابتها الحيوية وتملكتها الحياة، أو وكما ذكرت فى دراسة تجربة «حرف» أنها «أعطت قُبلة الحياة للصحافة الثقافية كمضمون جاد».

**■ إذا نظرنا إلى مستقبل الصحافة الثقافية خلال السنوات العشر المقبلة، فما الوظيفة التى ينبغى أن تتمسك بها حتى لا تفقد مبرر وجودها وسط وفرة المحتوى الرقمى؟**

– أعتقد أن «حرف» قدمت نموذجًا للكيفية التى يجب أن تكون عليها الصحافة الثقافية فى المستقبل حيث لا بد من شمولية الرؤية لكل من المحتوى المقدم والشكل الذى يحتضن ذلك المحتوى، وكذلك منتج المحتوى المثقف وصاحب الاهتمام الحقيقى بالمضمون والمؤهل والمدرب على آخر المستجدات، بحيث يكون التطوير ممكنًا على جميع العناصر.

وبغض النظر عن الوسيط الناقل، والذى يجب أن

التجربة أثبتت أن الجمهور لم يفقد اهتمامه بالثقافة

يمكن تعميم النموذج لإنقاذ الصحافة العلمية والاقتصادية والأدبية

أعادت تشكيل الصحافة الثقافية ونجحت فى جذب الجمهور الرقمى
















## عملية إنقاذ

## أعادت الاعتبار للمحتوى الثقافى الجاد وحققت التوازن بين العمق والجاذبية

## أثبتت أن تطوير الخطاب والأدوات قادر على استعادة جاذبية المحتوى الثقافى

يواكب العصر والمستجدات، لا بد من وجود وعى حقيقى ورؤية منفتحة على التغيير السريع متى دعت الحاجة لذلك، وهو ما رصدته فى تجربة «حرف»، حيث الإبداع الحقيقى فى تقديم المضمون الثقافى الجاد بشكل جاذب للقارئ ومتوافق مع طبيعة القارئ الرقمى، ما وازن المعادلة الشكل والمضمون الجاد، وهو الأمر الذى أشار إليه الدكتور عيد رحيل، المشرف الفنى على «حرف»، عندما تحدث عن «توظيف الإمكانات التكنولوجية كأداة مساعدة للعقل البشرى المبدع وليست بديلًا عنه».

**■ ما أبرز التحولات التى رصدتها بين العام الأول والعام الثانى لـ«حرف» على مستوى النضج التحريرى أو تنوع الفنون الصحفية؟**

– حققت «حرف» على امتداد فترة الدراسة درجة عالية من التطور والنضج التحريرى والإخراجى، وكذلك على مستوى المحتوى المقدم بحيث يمكن القول بأنها استكملت أبعاد التجربة وبصورة هادئة وفق طبيعة المضمون الثقافى المقدم بحيث أصبح كل عدد وحدة ثقافية متكاملة، ثم يكون كل موضوع وحدة متكاملة، ولكن أصغر على مستوى العدد من ناحية الشكل والمضمون.

ويمكن الإشارة إلى أن ثبات الرؤية والوعى بأهمية المحتوى الثقافى كانت سببًا فى الاستمرارية بنفس الجودة منذ عددها الأول وحتى هذا العدد انطلاقًا من تجربة مؤسسة «الدستور» للطباعة والنشر فى إصدار صحيفة ذات مضمون جاد متخصص فى الثقافة «حرف»، والتى تحمل كل خصائص الصحيفة الورقية ولكن بصيغة «PDF» (لا تطبع).

وتأسيسًا على فكرة أن الأزمة ليست أزمة مهنة الصحافة ولكن أزمة الوسيط الورقى، يمكن القول بأن التجربة رغم أنها تعبر عن أقل مستويات إعادة تشكل وسائل الإعلام، تشكل بسيط يتمثل فى نشر الوسيط الورقى بصيغة «PDF»، إلا أنها ساهمت فى تفادى مشكلات الصحافة الورقية من ناحية، وأزمة الصحافة المتخصصة ذات المضامين الجادة من ناحية أخرى، ما يعطى الأمل فى إعادة الروح إلى مهنة الصحافة، وتحديدًا الصحافة المتخصصة ذات المضامين الجادة، والتى عزف عن قراءتها الجمهور، وابتعد الصحفيون المتخصصون عن العمل فيها بسبب عزوف الجمهور عنها، بالتالى جاءت التجربة لتكسر تلك الحلقة والتى لا نهاية لها.

وعلى حد إجماع فريق عمل «حرف» «إذا كانت هذه النتيجة لمجرد نشر الصحيفة الورقية فى صورة PDF، وذلك على الرغم من طبيعة المضمون الثقافى الجاد، فكيف يكون الحال عند توظيف كافة إمكانات الإعلام الرقمى فى إنتاج ونشر وتوزيع المضامين المتنوعة والتى اختفت من السوق الصحفية المصرية بدعوى عزوف الجمهور عنها كالثقافة والأدب والعلوم الاقتصاد وغيرها من المجالات والتى نشأت وازدهرت منذ بدايات الصحافة المصرية وحفرت لها مكانًا متميزًا فى تاريخها».

**■ تخلص دراستك إلى إمكانية تعميم نموذج «حرف» لإنقاذ الصحافة العلمية والاقتصادية والأدبية. هل ترين أن هذا النموذج قابل للتطبيق فى أى مؤسسة صحفية أم أن نجاحه ارتبط بظروف تحريرية وإدارية خاصة بمؤسسة «الدستور» وفريقها؟**

– بالطبع يمكن تعميم هذا النموذج، وهو ما طرحه الدكتور محمد الباز فى أحد مقالاته عن «حرف»، حيث الإشارة إلى التجربة باعتبارها «بيت خبرة» يمكن الاستفادة منها، ولكن مجرد التطبيق لن يكون كافيًا لإنجاح التجربة إلا إذا امتلك القائمون عليها نفس الوعى والرؤية وحب التخصص والرغبة فى النجاح، وكذلك امتلاك نفس الروح الجماعية الموجودة لدى فريق «حرف»، بداية من الدكتور محمد الباز صاحب الرؤية ووصولًا لكل منتجى الجريدة تحريرًا وإخراجًا.

ومن خلال دراستى لـ«حرف» رصدت الكثير من عوامل نجاحها والتى يمكن الاستفادة منها ولكن الأهم هو كيفية التنفيذ والتطبيق، وبالتالى ضرورة التعامل مع تجربة «حرف» وغيرها من التجارب الناجحة فى مجال إعادة تشكل وسائل الإعلام بمستوياته المختلفة بعين المتفحص والمتأمل، وذلك عن طريق إخضاعها للدراسة المتأنية، وذلك للوصول إلى نتائج يمكن من خلالها إثبات مدى صحة أو خطأ العديد من المفاهيم المتداولة فى مجالات الاتصال والإعلام، بفعل التحول التكنولوجى الهائل، بحيث يمكن الجمع بين خبرات الممارسين أصحاب التجربة والأكاديميين كملاحظين ودارسين لها فى صورة نتائج قابلة للتطبيق فى مجال العمل الصحفى.

وبذلك تتحول تلك التجارب والمدروسة بشكل علمى لتكون بمثابة «بيوت خبرة» يمكن الاستفادة منها فى إثراء بيئة العمل الصحفى المصرى عن طريق إحياء أمجاد الصحافة المتخصصة ذات المضامين الجادة والتى بدأ بها تاريخ الصحافة المصرية ودارت على صفحاتها وبأقلام العاملين فيها العديد من النقاشات الجادة، والتى أثرت مختلف مجالات الحياة فى المجتمع المصرى من سياسة واقتصاد وأدب وثقافة وفكر وعلوم ورياضة وفن وغيرها من مجالات الاهتمام الصحفى.

**■ أشار فريق «الديسك» فى مقابلاتك إلى مفهوم «تصحيف المضمون الثقافى» أى تحويله من نص أكاديمى جامد إلى مادة صحفية رشيقة ومقروءة، وإلى وجود «كونسلتو» أسبوعى لصياغة العناوين.. كيف وازنت «حرف» بين جاذبية العنوان والحفاظ على رصانة المحتوى الثقافى دون السقوط فى فخ الإثارة السطحية؟**

– استطاعت «حرف» الموازنة بشكل قوى بين العناوين الجاذبة للانتباه والمضمون الجاد الهادف والمقدم من خلالها، وذلك للهروب من الوقوع فى فخ الإثارة السطحية والتى لا تتفق مع طبيعة المضمون الثقافى، وأعتقد أن هذا السبب الحقيقى وراء بذل فريق «حرف» لجهد مضاعف فى عملية إنتاج المحتوى الثقافى الجاد بتلك الجاذبية، حيث إن تحقيق التوازن يحتاج لمزيد من الجهد، فهى عملية صعبة جدًا، وهو ما ظهر من خلال ما سرده أعضاء فريق «حرف» وكانت المعادلة تكمن فى تقديم محتوى جاد بشكل جاذب وفق المعايير المهنية الصحفية الرصينة، ومن خلال توظيف التقنيات الحديثة فى الإنتاج، حيث تكون البداية من عند المضمون الثقافى المقدم، ويتم تحويله من مضمون متخصص جاد من الصعب قراءته إلى مضمون صحفى مقروء، بل وجاذب للانتباه.

**■ أظهرت النتائج أن ٩٥٪ من مصادر «حرف» غير رسمية كالمبدعين والوثائق، والأرشيف، مقابل ٥٪ فقط للمصادر الرسمية. هل يعكس هذا الرقم تحرر الصحافة الثقافية من البيروقراطية المؤسسية؟**

– هذا الرقم يعكس نجاح فريق «حرف» فى اختيار وتوظيف المصادر وفق المضامين المقدمة، ومما تجدر الإشارة إليه أن توظيف «حرف» لتلك المصادر غير الرسمية سواء البشرية أو المكتبية، قد انعكست على طبيعة الأطراف الثقافية الفاعلة فى النص الصحفى كما ظهرت فى المضامين الثقافية المختلفة والتى تقدمها «حرف» حيث جاءت فى أغلبها من رموز الفكر والأدب والثقافة المصرية، وكذلك من مبدعى الأعمال الفنية، بالإضافة إلى كبار الأسماء فى مجال النقد الأدبى والثقافى.

كما ظهرت الأعمال الأدبية والفكرية والثقافية فى حد ذاتها فى بعض الأحيان كمحور للموضوع الصحفى، وذلك فى إطار ربطه بمبدع العمل الإبداعى «الطرف الثقافى الفاعل فى النص الصحفى» بالإضافة إلى الوثائق والمستندات، والتى تم الاعتماد عليها فى تقديم «حرف» للموضوعات الصحفية الاستقصائية، وبالتالى هو يعكس تحرر الصحافة الثقافية من البيروقراطية المؤسسية، وأيضًا عزوف من المؤسسات الثقافية الرسمية عن الاشتباك مع الصحافة، لأنها ما زالت لا تمتلك الجرأة الكافية لهذا الاشتباك كما فعلت «حرف» بقدرتها على الاشتباك مع كافة عناصر المشهد الثقافى المصرى.

**■ رصدتِ أن «حرف» استعاضت عن الرسوم التقليدية بالصور التعبيرية المنتجة بـ«الذكاء الاصطناعى»، مع تأكيد المشرف الفنى على أن التقنية أداة مساعدة لا بديل عن العقل البشرى. كيف تقيّمين هذه التجربة مهنيًا وأخلاقيًا؟**

– هذه التجربة تفرضها ظروف العصر وتحتاج للتوازن بين عملية التوظيف الأمثل للتقنيات الحديثة والالتزام بالمعايير المهنية والأخلاقية وكذلك مراعاة البعد الإبداعى فى عملية الإنتاج الصحفى، وهى بالطبع مهمة صعبة وتحتاج للوعى والإدراك والفهم الحقيقى لمعايير مهنة الصحافة الأخلاقية من جهة، ومتطلبات العصر الرقمى والجمهور التفاعلى من جهة أخرى.

وكما أشار فريق «حرف» إلى أن هناك معيارًا أساسيًا يحكم عملية الإخراج الفنى للجريدة، ألا وهو التصوير البصرى للمضمون، ما يعنى أن المضمون هو الذى يوجه الإخراج، خاصة أن المضمون الثقافى له طبيعة خاصة. فعلى الرغم من جديته وصعوبته إلا أنه على الجانب الآخر ملىء بالجانب الإبداعى والخيال مما يغلف عملية الإخراج الفنى بالمتعة.

وعدّد الدكتور عيد رحيل وسائل الإبراز، والتى يتم توظيفها فى تقديم المضمون مثل الألوان والصور التعبيرية والتى يتم إنتاجها بالذكاء الاصطناعى.

وتأكيدًا على ذلك فإن الشخصية الإخراجية يمكن الإشارة إليها باعتبارها «المنقذ للكتابة الإبداعية فى الصحافة المصرية»، والتى تعتمد على عنصرين رئيسيين هما البساطة والإبهار من خلال توظيف كافة العناصر الإخراجية الفنية. فلا يمكن أن يتحقق ذلك للمخرج الفنى دون قراءة كل موضوع وفهمه جيدًا بل واستيعابه أيًا كان مجاله الثقافى حتى يمكن وضع تصور بصرى له، وبالتالى جاءت عملية إخراج الصفحة الأولى لـ«حرف» بمثابة عملية إبداع متكاملة الأركان تحتاج للكثير من الجهد والعمل حتى خروج العدد الأسبوعى للنور.

























## ما الحل العملى لحماية ذاكرة الصحافة الرقمية الثقافية وضمان استقلاليتها المالية؟

– هى قضية حيوية وإشكالية كبيرة أثارت تخوفى أنا شخصيًا منذ بداية العمل على هذه الدراسة وبنفس التعبير هى مخاوف حقيقية لدى فريق «حرف». فهى تجربة تستحق الحفظ والأرشفة، ولكن كيف ذلك دون توافر الإمكانات المادية والتى تتميز بالاستقلالية المالية. ومن وجهة نظرى أن الحل يكمن فى دعم المؤسسات الثقافية والفكرية والجامعات وكافة الهيئات ذات الصلة لعملية الحفاظ على النتاج الصحفى المصرى، وهو ما نجده فى دار الكتب المصرية، والتى حفظت تاريخ مصر كله من خلال عملية الحفظ والأرشفة لصحفها على امتداد التاريخ، وهو ما يعرفه عن حق باحثو تاريخ الصحافة.

وبالتالى لا بد من وجود صيغة مناسبة لأرشفة كل أعداد «حرف» بما يحفظ التجربة ويوثقها وهو ما كان يتوافر فى الأعداد الورقية لأى إصدار.

وعلى الرغم من وجود خطط مستقبلية لدى مؤسسة «الدستور» للبحث عن إطار ملائم لحفظ التجربة وضمان عدم ضياعها باعتبارها خطوة مهمة فى مجال الإصدار المتخصص فى المضمون الثقافى، إلا أن الأمر يحتاج للإسراع فى التطبيق والتنفيذ لحفظ هذا الجهد المميز والتجربة الرائدة فى تاريخ الصحافة المصرية.




لم تكتفِ بنقل الصحيفة الورقية إلى «PDF» وأعادت تشكيل عناصر العملية الصحفية

محمد الباز أدرك أن أزمة الصحافة ليست فى المضمون وإنما فى الوسيط الناقل




# شهرزاد

كان شهريار يحكم مملكة واسعة، لكنه لم يكن يعرف من الحياة إلا ما تسمح له السلطة بمعرفته. يرى الناس حين يمثلون بين يديه، ويسمعهم حين يخاطبونه بما يليق بمقامه، ويعرف من أفعالهم ما يصل إلى قصره فى أخبار وتقارير وشكاوى. أما حياتهم الحقيقية، بما فيها من رغبات وأوهام ومخاوف وخيانات وفضائل وتناقضات، فكانت تقع بعيدًا عن عرشه، فى عالم لا تصل إليه أوامر الملوك، ثم جاءت شهرزاد، لا لتحدثه عن مملكته، بل لتأخذه إلى ذلك العالم الذى يحكمه ولا يعرفه.



نبيل عمر

# المرأة التى جعلت الموت ينتظر

هذه، فى تقديرى، أعظم مغامرات شهرزاد. ليست حيلتها فى تأجيل الموت، على ما فى ذلك من براعة وشجاعة، وإنما فى أنها جعلت رجلًا اعتاد أن يرى البشر من خلال سلطانه عليهم، يراهم من خلال حياتهم هم. وقد فعلت ذلك دون أن تغادر مخدعه، ودون أن تطلب منه أن يتنازل عن شىء من سلطته.

لكن من أين جاءت هذه المرأة بذلك الفهم للحياة، وهى نفسها ابنة قصر، وأبوها وزير الملك؟

تصفها مقدمة «ألف ليلة وليلة»، بأنها قرأت الكتب والتواريخ وسير الملوك المتقدمين وأخبار الأمم والشعر، وهى صفات تتجاوز الثقافة بمعناها التقليدى. فقد كانت تعرف من حياة البشر ما لم تعشه بنفسها، وتملك القدرة على تحويل معارفها إلى عوالم يدخلها المستمع كما يدخل المرء مدينة لم يرها من قبل، ولعل الفارق بينها وبين شهريار لم يكن أنها أكثر معرفة منه فحسب، بل إنها كانت تعرف أن العالم أوسع من التجربة الشخصية، بينما جعل هو من تجربة واحدة فى حياته قانونًا يحكم به على النساء جميعًا.

والأغرب أن شهرزاد لم تنتظر حتى يختارها الملك، بل طلبت من أبيها أن يزوجها إياه، كانت تعرف أن الزواج ينتهى بالموت عند الفجر، وأن كل امرأة تدخل ذلك القصر تصبح ضحية محتملة لحادثة لم تشارك فيها، ولا تستطيع الدفاع عن نفسها أمامها.

حاول أبوها أن يثنيها، وروى لها حكايات يحذرها بها من عواقب إصرارها، وهنا تظهر مفارقة مبكرة تستحق الانتباه: شهرزاد التى ستنقذ حياتها بالحكايات، لم تنصرف عن قرارها حين حاول أبوها أن يغيره بحكاية، لم تكن تؤمن بأن الحكايات تملك قوة سحرية تجبر الناس على الاقتناع؛ كانت تعرف، على الأرجح، أن الحكاية لا تفعل فعلها إلا حين تجد فى المستمع ما يستجيب لها.

ولذلك لم تدخل على شهريار واعظة أو مصلحة أو معترضة على أحكامه، دخلت زوجة محكومًا عليها بالموت، واستعانت بأختها دنيازاد لتطلب منها الحكى فى الوقت المتفق عليه، كانت الأخت جزءًا أساسيًا من التدبير؛ فشهرزاد لم تفرض على الملك خطابًا، وإنما خلقت مناسبة تبدو طبيعية ليرغب فى سماعه.

ثم بدأت بحكاية تاجر وعفريت.

وليس هذا الاختيار تفصيلًا عابرًا، فالتاجر يتعرض لحكم بالموت لأن نواة تمرة رماها أصابت ابن العفريت وقتلته، دون أن يعلم التاجر بما حدث، ويصر العفريت على قتله، رغم انتفاء القصد، وفى الحكاية يظهر ثلاثة شيوخ، يعرض كل منهم أن يروى للعفريت قصة عجيبة مقابل أن يعفو عن جزء من ذنب التاجر.

تأمل هذا المشهد: رجل مهدد بالموت، وقوة لا تقبل اعتذاره، وحكايات تتدخل بين الجلاد وضحيته، فتفتح احتمالًا للعفو.

إنها صورة قريبة إلى حد مدهش من موقف شهرزاد نفسها، لكنها لا تقول للملك إنه ظالم، ولا تطالبه بأن يتعلم الرحمة، تضع أمامه واقعة يستطيع أن ينظر إليها من الخارج، دون أن يشعر بأنه المتهم فيها.

والأهم أن العفريت، وهو صاحب القوة فى الحكاية، يقبل أن يصغى.

هل اختارت شهرزاد هذه البداية عن قصد لتضع شهريار أمام صورة من نفسه؟ لا يخبرنا النص بذلك صراحة، لكن ترتيب الحكاية يسمح بهذا الاحتمال، ويمنحنا دليلًا أقوى من الافتراضات العامة عن ذكائها: لقد بدأت بعالم يواجه فيه إنسان أعزل حكمًا جائرًا بالموت، ثم جعلت الإصغاء طريقًا إلى مراجعته.

وهنا لا تعود الحكاية مجرد وسيلة لإثارة الفضول، إنها تجربة أخلاقية غير مباشرة، يدخلها المستمع دون أن يضطر إلى الدفاع عن نفسه.

ثم تتسع الليالى، وتتوالى الحكايات، ويتغير العالم الذى تفتحه شهرزاد أمام الملك.

فى حكاية الصياد والعفريت، يخرج الصياد الفقير من البحر قمقمًا يحبس ماردًا شديد القوة، وما إن يطلق سراحه حتى يهدده العفريت بالقتل، لكن الصياد لا ينجو بقوة جسده، وإنما بدهائه، حين يستدرج المارد إلى العودة إلى القمقم، ثم يغلقه عليه.

إنها ليست حكاية عن انتصار الخير بسهولة؛ إنها عن القوة حين تفقد عقلها، وعن الضعف حين يجد فى التفكير ما يعوض افتقاره إلى السلطان، وليس بعيدًا أن يرى شهريار فيها صورة مقلوبة للعالم الذى يعرفه، حيث يستطيع أفقر الناس أن يتحكم فى مصير أقوى المخلوقات.

وفى حكاية التفاحات الثلاث، تبدأ المأساة بجثة امرأة داخل صندوق، ثم يتكشف أن زوجها قتلها بعدما صدق رواية أوهمته بخيانتها، قبل أن تظهر الحقيقة التى لم يتثبت منها، هنا يصبح الشك قاتلًا، وتتحول الغيرة إلى جريمة، ولا يستطيع الندم أن يعيد الحياة إلى ضحيتها.

من الصعب ألا تثير هذه الحكاية فى ذهن القارئ صلة بتجربة شهريار، لكن القيمة الأدبية لا تكمن فى وجود تشابه بين الرجلين وحده، بل فى أن شهرزاد تعرض عليه نتائج الحكم المتعجل داخل مأساة إنسانية مكتملة، لا يسمع الملك محاضرة عن خطأ الشك، بل يرى، عبر الحكى، ما يحدث حين يتصرف إنسان كأن ظنه حقيقة لا تقبل المراجعة.

وليس كل ما روته شهرزاد دروسًا فى العدل أو الرحمة، ففى عالم «ألف ليلة وليلة» احتفاء بالمكر والمتعة والمغامرة والثروة والخسارة، وفيه خيانات حقيقية ونساء قاسيات ورجال مخادعون، إلى جوار المحبين والأوفياء وأصحاب المروءة. لم ترسم شهرزاد عالمًا بريئًا كى تصحح سوء ظن الملك بالنساء، بل عرضت عليه عالمًا يستحيل اختصاره فى صفة واحدة.

وهذا هو الفارق بين الحكاية والموعظة، الموعظة تعرف حكمها قبل أن تبدأ، أما الحكاية فتسمح للحياة بأن تفاجئنا.

ولعل أخطر ما صنعته شهرزاد فى عقل شهريار أنها أعادت إليه القدرة على الدهشة. فالذى يعتقد أنه عرف حقيقة البشر نهائيًا، لا يعود محتاجًا إلى معرفتهم. أما حين يكتشف أن وراء كل إنسان حياة لم يتصورها، وأن وراء كل فعل أسبابًا قد لا تخطر له على بال، فإن يقينه يبدأ فى فقدان صلابته.

لم تكن شهرزاد تروى له ما ينبغى أن يفكر فيه فحسب، بل كانت تمنحه ما يفكر به.

ولذلك كانت تحتاج إلى الزمن، ليس لأن ألف ليلة عدد سحرى، بل لأن المعرفة التى تتكون من مئات المصائر تختلف عن العبرة التى نستخلصها من حادثة واحدة، لقد بنى شهريار حكمه على النساء من تجربة قاسية واحدة، بينما أخذت شهرزاد توسع أمامه التجربة الإنسانية، حتى لم يعد ممكنًا أن تتسع لها تلك القاعدة الضيقة.

ولكن ماذا عن شهرزاد نفسها؟

من السهل أن ننشغل بالملك الذى يتغير، وننسى المرأة التى تتحمل عبء تغييره، فقد دخلت إلى علاقة لا تملك فيها ضمانًا لحياتها، وكان عليها أن تحافظ على انتباه رجل يستطيع فى أى لحظة أن يستغنى عنها، وهى لم تكن تروى فى مجلس للتسلية، بل كانت تحكى تحت تهديد لا يفارقها، ومع ذلك لا نعرف من الحكاية الإطارية إلا القليل عن خوفها، وتعبها، وتحول مشاعرها، وما إذا كانت قد أحبت الرجل الذى اقتربت منه كل ليلة.

وهذا الصمت فى النص لا ينبغى ملؤه بادعاءات نفسية. فنحن نعرف أفعالها، لكننا لا نملك يومياتها الداخلية، ولا نعرف متى أدركت أن شهريار بدأ يتغير، أو إن كانت تعرف ذلك أصلًا. وربما كانت قدرتها على الاستمرار أعظم من قدرتها على التخطيط، فليس ثمة ما يثبت أنها كانت تعرف منذ الليلة الأولى أنها ستحتاج إلى ألف ليلة، أو أنها ضمنت لنفسها النهاية التى بلغتها.

وثمة جانب آخر من شجاعتها يغيب حين نحولها إلى رمز للذكاء المنتصر، لقد اختارت أن تدخل عالم الرجل الذى تريد إنقاذ النساء من أحكامه، وأن تعيش إلى جواره بدلًا من الاكتفاء بإدانته من الخارج، وكان عليها أن تعرفه كما هو، لا كما تحب أن يكون، وهذه معرفة مرهقة، فالتعامل مع القسوة عن قرب يختلف عن تأملها من مسافة آمنة.

ولم تكن شهرزاد، رغم مكانتها فى القصر وثقافتها، صاحبة سلطة مستقلة، كانت حياتها معلقة بإرادة رجل واحد، لكن دخولها إلى حياته غيّر طبيعة العلاقة بينهما تدريجيًا، لم يعد الملك مستمعًا إلى أخبار ترفع إليه، وإنما أصبح مشاركًا فى عالم تتشكل أحداثه بعيدًا عن أوامره. لم يستطع أن يعفو عن شخصيات الحكايات أو يعاقبها أو يغير أقدارها، كان عليه أن يتابع ما يحدث لها، وأن يقبل أن الأشياء لا تجرى دائمًا وفق مشيئته.

وربما كانت هذه خبرة نادرة لرجل اعتاد أن تكون كلمته نهاية كل نقاش.

ومع ذلك، فإن القول بأن الحكايات وحدها أصلحت شهريار سيكون تبسيطًا آخر، ففى بعض الصيغ المكتملة من «ألف ليلة وليلة»، تظهر فى النهاية أيضًا حياة أسرية نشأت خلال السنوات الثلاث، ويكون للأبناء دور فى مشهد العفو النهائى. وتختلف تفاصيل هذه الخاتمة بين الصيغ والروايات، لكن ذلك لا ينتقص من مكانة الحكايات، بل يفتح احتمالًا آخر: أن شهريار لم يتغير بسبب ما سمعه فقط، بل أيضًا بسبب ما عاشه إلى جوار المرأة التى كانت تروى له.

فالمعرفة بالحياة لا تأتى من القصص وحدها، فأحيانًا تحتاج الحياة من المرء أن يصبح نفسه جزءًا من قصة لم يكن يتوقعها.

بقيت شهرزاد ألف ليلة وليلة إلى جوار رجل بدأ علاقته بها وهو يملك حق تقرير موتها. وعند النهاية لم يكن الإنجاز أن امرأة واحدة نجت من القتل، بل إن سلسلة القتل نفسها توقفت، هكذا تتجاوز الحكاية على بعضها مصير بطلتها إلى مصير النساء اللواتى كان يمكن أن يأتين بعدها.

وقد يكون من المبالغة أن نجعل شهرزاد معلمة حكيمة تعرف منذ البداية كيف تعالج نفس الملك، لكن من الإجحاف أيضًا أن نحصرها فى امرأة ابتكرت حيلة بارعة لتنجو بنفسها، فقرارها الأول كان مرتبطًا بمصير غيرها، وما روته لم يكن مجموعة ألغاز تستدرج بها فضول المستمع، وإنما حياة كاملة بأفراحها وفواجعها وتناقضاتها.

لم تعلّم شهرزاد شهريار كيف يكون ملكًا صالحًا، إنما جعلته يكتشف أن معرفة البشر أصعب كثيرًا من امتلاك السلطة عليهم.

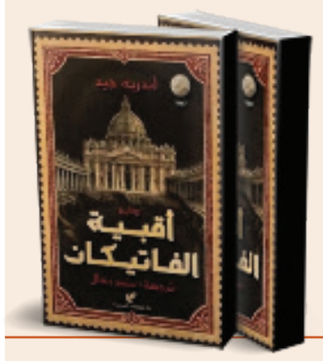
وفى هذه المسافة بين الحكم على الناس ومعرفتهم، تقيم عظمة شهرزاد، فقد دخلت قصر شهريار مهددة بالموت، لكنها حملت إليه شيئًا كان يفتقر إليه رغم اتساع مملكته: الحياة خارج القصر.



من السهل أن ننشغل بالملك الذى يتغير وننسى المرأة التى تتحمل عبء تغييره

قرأت الكتب والتواريخ وسير الملوك المتقدمين وأخبار الأمم والشعر

## صدر حديثًا




### أقبية الفاتيكان

صدرت حديثًا عن دار الثقافة الجديدة للنشر، الترجمة العربية لرواية الكاتب الفرنسى أندريه جيد، والمعنونة بـ«أقبية الفاتيكان»، من ترجمة الكاتب المترجم اليمنى بشير زندال، وتعد هذه الترجمة الأولى للرواية إلى اللغة العربية، فى عمل أدبى يمزج بين السخرية اللاذعة والتهكم الهادئ لكشف النفاق الاجتماعى والتعصب الدينى.




### أصول الفلامنكو

صدر حديثًا عن المركز القومى للترجمة كتاب «أصول مكونات الفلامنكو وسر الغناء العميق»، تأليف بلاس إنفانتى بيريث دى بارجاس، الذى يُعد أبًا للقومية الأندلسية الحديثة. الكتاب ترجمة جيهان حامد أبوزيد، ويقدم دراسة تاريخية واجتماعية لنشأة فن «الفلامنكو»، تتبع جذوره وتحولاته، والتحولات التى شهدتها الموسيقى الأندلسية، من الغناء الجماعى فى العصور الوسطى إلى نمط الغناء الفردى ذى الطابع المأساوى.




### محمد عبدالوهاب

عن الهيئة العامة لقصور الثقافة، صدر حديثًا كتاب «محمد عبدالوهاب الشعر والغناء»، تأليف الناقد الدكتور أحمد يوسف على. الكتاب محاولة لقراءة مرحلة مهمة من تاريخ الثقافة العربية فى القرن العشرين، كان فيها الغناء تعبيرًا عن وجدان الأمة، وكان الشعر أحد أهم روافد الإبداع الموسيقى.




### الإخراج فى مصر

صدر حديثًا عن الهيئة المصرية العامة للكتاب كتاب «المخرجون المعاصرون والإخراج فى مصر»، للكاتب والباحث ناصر العزبى، الذى يقدم من خلاله قراءة تحليلية لفن الإخراج المسرحى فى مصر، متتبعًا ملامح تطوره وتحولاته، مع التركيز على ٦ تجارب إخراجية معاصرة أسهمت فى تشكيل ملامح الحركة المسرحية خلال العقود الأخيرة.



# حرية السؤال

أبوحامد محمد بن محمد الغزالى «١٠٥٨ـ ١١١١م» فقيهٌ ومتكلّمٌ ومفكرٌ من طوس فى خراسان، عُرف بلقب «حجة الإسلام». درّس فى المدرسة النظامية ببغداد، ومن أشهر كتبه «إحياء علوم الدين» و«تهافت الفلاسفة». وفى «المنقذ من الضلال» يروى جانبًا من سيرته الفكرية والروحية، منذ بدأ يفحص ما تلقّاه من معتقدات إلى أن وجد فى التصوف طريقًا يجمع بين المعرفة والعمل.

واسم الكتاب يوحى منذ البداية بأن صاحبه ينظر إلى رحلته من موضع انتهى إليه. فهو يختار من ماضيه الأحداث التى تساعده على تفسير ذلك المصير. أقرأ الكتاب إذن بوصفه شهادة رجل عن نفسه، وفى الوقت ذاته دفاعًا عن الطريق الذى اختاره. وهذا ما يجعل لحظات الحيرة فيه ثمينة عندى. فصاحبها كان يستطيع أن يعيد ترتيب حياته بحيث يبدو كل شىء فيها وكأنه كان يقوده إلى نتيجة معلومة، لكنه أبقى فى روايته أثر التردد وكلفة القرار.



حسام بدراوى

وفى الكتاب لحظة أخرى أحبها. حين نظر الغزالى فى دوافعه وهو يدرّس فى بغداد، وجد أن حب الجاه والشهرة قد دخل فى عمل كان يراه من أشرف الأعمال. ويحدثنا عن تردده قبل أن يغادر بغداد ويترك مكانته فى التدريس. هنا أخذ السؤال وجهًا شخصيًا. فالرجل الذى أمضى وقتًا فى فحص ما يقوله الآخرون التفت إلى نفسه وسأل، فى ما أفهم من روايته، لأى غاية أستعمل ما أعرف؟ ولعل هذا السؤال أصعب على صاحب المكانة من نقد حجة خصمه، لأن الإجابة عنه قد تستدعى تغييرًا فى حياته.

ومن السهل أن نقرأ قرار مغادرة بغداد بعد وقوعه فنراه خطوة طبيعية فى سيرة رجل اختار التصوف. الأصعب أن نتخيل كيف بدا له قبل أن يتخذه، وقد بنى مكانته فى عمل يتقنه ويعرف قيمته. وما يعنينى فى تلك اللحظة أن السؤال عن صدق الدافع قد يزعزع ترتيب حياة كاملة. قد يعرف أحدنا ما الذى ينبغى له أن يفعله، ويعرف أيضًا ما الذى قد يخسره إذا فعله. وبين المعرفتين يمضى وقت من التردد يعرفه كل من واجه قرارًا صار فيه ثمن العمل بما يعتقد جزءًا من السؤال.

لهذا أعود إلى الشاب الذى بدأنا به. أرى فرقًا بين إيمان من سأل حتى اطمأن، وإيمان من حُرِّم عليه السؤال فاستسلم. وأرى أن مجال الحرية يتسع حين نحفظ كرامة من لا يزال يسأل، ومن انتهى تفكيره إلى جواب يختلف عن جوابنا. فربما كان أول امتحان لثقتنا فى ما نؤمن به هو قدرتنا على الإصغاء إلى سؤال لا نعرف إلى أين سيقود صاحبه.

ولحرية السؤال فى التعليم أثر يمكن أن نراه فى فصل دراسى عادى. إذا قال طالب إن الجواب الذى فى الكتاب لم يقنعه، أستطيع أن أطلب منه تحديد موضع اعتراضه، وأن أتيح لزملائه فرصة مناقشته. وربما أكتشف أثناء ذلك أننى كنت أشرح النتيجة وأتجاوز خطوة يحتاج إليها الطالب حتى يفهمها. ومن حق المعلم أن يطلب من الطالب الدقة فى اعتراضه، كما أن من حق الطالب أن يطلب من المعلم الدقة فى جوابه. وعندما يعتاد الطرفان هذا، يصبح الاعتراف بالخطأ جزءًا مألوفًا من التعلّم. ولو سمع الطالب من معلمه يومًا عبارة «كنت مخطئًا»، فقد يتعلم منها كيف يصحح رأيه هو أيضًا، وكيف يترك لزميله حق مراجعة ما يراه اليوم أقرب إلى الصواب.

فى المرة المقبلة التى يسألنى فيها شاب سؤالًا يربكنى، أتمنى أن أذكر أن الغزالى نفسه ترك لنا، إلى جوار ما اطمأن إليه، صفحات كاملة عمّا حيّره. وقد يكون أصدق ما أقوله لذلك الشاب فى تلك اللحظة هو أننى أحتاج إلى التفكير فى سؤاله مثله.



## قراءة فى «المنقذ من الضلال» لـ«الغزالى»

مـاذا أفعل حين يسألنى شابٌّ سـؤالًا فى الدين لا أملك له جوابًا؟ أستطيع أن أقول له إننى لا أعرف، وأن أفكر معه. وأستطيع أن أستعيض عن الجواب بسؤاله عن سبب تفكيره فى هذه الأمور أصلًا. وفى الحالتين سيتعلم منى شيئًا. فى الأولى سيتعلم أن الاعتراف بحدود المعرفة ممكن، حتى ممن اعتاد أن يتلقى منهم الإجابات. وفى الثانية سيتعلم أن عليه أن يختار بعناية أمام مَن يفكر بصوت عالٍ.

استعدت هذا السؤال وأنا أقرأ «المنقذ من الضلال». فقد روى الغزالى كيف مرّ بأزمة شك بلغت به حدّ التردد فى الثقة بأبسط المبادئ التى يقوم عليها التفكير. وكان يستطيع وهو يروى تجربته، بعد أن تجاوزها، أن يكتفى بإعلان ما انتهى إليه. لكنه اختار أن يخبرنا أيضًا بما مرّ به، وبما عجز عن الإجابة عنه.

بدأ الغزالى من ملاحظة يعرفها كل من تأمل نشأته. نحن نتلقى معتقداتنا الأولى قبل أن نمتلك أدوات فحصها. ولو نشأنا فى بيئة أخرى، لتلقّينا منذ الطفولة معتقدات أخرى بدت لنا بالبداهة نفسها. ومن هنا سأل الغزالى نفسه كيف يميّز بين ما يثق به لأنه ألفه وما يملك سببًا للثقة به.

ولعل أصعب ما فى هذا الامتحان أن الإنسان مضطر إلى استعمال أدوات تلقّاها من العالم نفسه الذى يريد أن يفحصه. فهو يسأل باللغة التى تعلمها من أهله، ويستعين بمفاهيم نقلها إليه معلموه. وقد يكون بعض ما ورثه جديرًا بأن يحتفظ به بعد أن ينظر فيه. لكن ثمّة فرقًا فى تجربته بين أن يقدم له المعلم جوابًا يستطيع أن يناقشه، وأن يجعل موافقة المعلم شرطًا لصحة الجواب. فى الحالة الأولى يمنحه المعلم وسيلة قد يستعملها يومًا فى مراجعة كلامه هو.

اختبر الحواس أولًا. العين ترى الظل ساكنًا، ثم تكشف الملاحظة أنه يتحرك. واستطاع العقل هنا أن يصحح حكم البصر. لكن الغزالى مضى بالسؤال خطوة أبعد. هل يمكن أن تكون هناك مرتبة من الإدراك يتبين لنا فيها قصور بعض ما نطمئن إليه بعقولنا، كما يتبين لنا بالعقل خطأ ما نراه بأعيننا؟ واستعان بالحلم لتقريب الفكرة. فنحن نصدق ما نراه فيه ما دمنا نحلم، ونستيقظ أحيانًا مندهشين من مقدار ما كنا واثقين منه.



وجد الغزالى فى علم الكلام قدرةً على الدفاع عن العقيدة

ثم واجه مأزقًا أشد. كل برهان يبدأ من مقدمات. فإذا امتد الشك إلى المبادئ الأولى التى يقوم عليها البرهان، فبأى برهان نستعيد ثقتنا فيها؟ يقول الغزالى إن هذه الحال دامت قريبًا من شهرين، وإن الضروريات العقلية عادت بعدها مقبولة موثوقًا بها. وكتب عن خروجه من الأزمة أنه «لم يكن ذلك بنظم دليل وترتيب كلام، بل بنور قذفه الله تعالى فى الصدر».

توقفت طويلًا عند ترتيب هذه الحكاية. فأول ما عاد إلى الغزالى، كما يقول، هو ثقته فى مبادئ العقل نفسه. وقد فهم هذه العودة بوصفها عطاءً إلهيًا. ثم مضى يستخدم عقله فى فحص الطرق التى ادّعى أصحابها القدرة على بلوغ الحقيقة. بهذا المعنى بلغ العقل فى تلك الأزمة حدًا تعذّر عنده أن يبرهن على الأساس الذى يبدأ منه كل برهان، وظل بعد تجاوزه أداته فى السؤال والتمييز.

وأفهم لفظ النور هنا من خلال ما ينسبه إليه الغزالى من أثر. عاد إليه إمكان الاستدلال بعد أن اهتزت ثقته بما يبدأ منه الاستدلال. وقد يختلف قارئان فى تفسير هذه العودة، مع اتفاقهما على أن البرهان يحتاج إلى نقطة يبدأ منها. لهذا أجد أن فى رواية الغزالى موضعًا يلتقى فيه قارئ يشارك صاحبها إيمانه وقارئ له تفسير آخر. كلاهما يستطيع أن يفهم المأزق، وأن يسأل عن نوع الثقة التى نحتاج إليها كى نبدأ التفكير من جديد.

وجد الغزالى فى علم الكلام قدرةً على الدفاع عن العقيدة، فيما ظل يبحث عمّا يقنع إنسانًا بدأ بالشك فى المقدمات ذاتها. ودرس الفلسفة حتى استطاع أن يميّز بين برهان الرياضيين ودعاوى الفلاسفة فى الإلهيات، وأن يعترض على من يتصور أن الدفاع عن الدين يقتضى إنكار ما تثبته الرياضيات. وفحص قول أهل التعليم إن الوصول إلى الحق يتوقف على إمام معصوم، وهو قول يضع طالب الحقيقة أمام سؤال سابق على التسليم له. كيف عرفنا عصمة من نطلب منه أن يدلّنا على الحق؟ ثم وجد فى التصوف جانبًا من المعرفة لا يُكتسب بمجرد قراءة وصفها، وسمّاه «الذوق». يستطيع المرء أن يعرف أوصاف تجربة إنسانية، وتبقى لمعايشتها معرفة من نوع آخر.

تستوقفنى طريقته فى دراسة الفلسفة. كان يدرك أن نقد قول يتطلب فهمه إلى الحد الذى يستطيع عنده صاحبه أن يتعرف على قوله فى عرض خصمه. وفى زمننا يسهل أن نأخذ رأيًا من عبارة مبتورة، ثم ننسب إلى صاحبه ما يصلح لمعارضته. ويمكن للقارئ أن يجرب امتحانًا بسيطًا قبل أن يعترض. هل يستطيع أن يعيد صياغة حجة صاحبها بحيث يقرّ بأنها حجته؟ وقد يكتشف عندئذ أن الخلاف أضيق مما ظن، أو أن الخلاف الحقيقى يقع فى مقدمة كان الطرفان يمران عليها سريعًا.

وأجد فى حديثه عن «الذوق» معنى أعرفه من الطب. فالطبيب يستطيع شرح أسباب الألم وقراءة الفحوص، والمريض يعرف كيف يقع الألم فى جسده وكيف يبدّل نومه وحركته. ولكلٍّ منهما معرفة يحتاج إليها الآخر. أصغى إلى وصف المريض كى أعرف ما يعيشه، وأستعين بالفحص حين أريد أن أفهم سببه. وأجد فى هذا المثال ما يقربنى من الغزالى. فقد تعلّم من معايشة الطريق الصوفى ما رأى أن وصفه فى الكتب وحده عاجز عن نقله. ويظل باب البحث مفتوحًا حين ننتقل من وصف ما عاشه إلى تفسيره.

وهنا يبدأ خلافى، أو على الأقل سؤالى، مع الغزالى. أستطيع أن أفهم ما مثّله ذلك النور له، وأن أحترم تفسيره الدينى لتجربته. لكن لو جاءنى إنسانان، لكل منهما تجربة عميقة صادقة فى روايتها، وخرج كل منهما بحكم يناقض حكم الآخر، فإلى ماذا يحتكمان؟ إن قوة الاطمئنان تفسر لى لماذا يصعب على صاحبه أن يتخلى عما آمن به. أما حين يدعونى إلى مشاركته حكمه، فمن حقى أن أسأل عن الأسباب التى أستطيع أن أفحصها معه. ولعل مثال الحلم الذى اختاره الغزالى هو ما يجعل هذا السؤال ملحًا. فكم مرة شعرنا باليقين ثم اكتشفنا أن علينا مراجعة ما كنا واثقين منه؟

ويمتد السؤال إلى حياتنا المشتركة. قد يكون لى باعث دينى عميق على موقف أخلاقى، ولغيرى باعث آخر على الموقف نفسه. وقد نختلف حين ننتقل إلى قرار يمس الجميع. عندها يحتاج كلٌّ منا إلى أن يشرح للآخر وجه العدل فى القرار وآثاره على الذين سيعيشون معه. هذا النوع من الحوار يتيح لى أن أظل وفيًا لما أؤمن به، وأن أراجع فى الوقت نفسه ما أطلبه من الآخرين باسم إيمانى. وهو أيضًا سبيل إلى اكتشاف ما نتفق عليه رغم اختلاف طرقنا فى الوصول إليه.

مرّ بأزمة شك بلغت به حدّ التردد فى الثقة بأبسط المبادئ التى يقوم عليها التفكير

## صدر حديثًا

### الأدباء الفرنسيون فى النوبة



عن المركز القومى للترجمة أيضًا، صدرت النسخة العربية لكتاب «الرحالة والأدباء الفرنسيون فى النوبة فى القرن التاسع عشر»، تأليف وترجمة زينب عباس أحمد. يأخذنا الكتاب، وفقًا لناشره المركز القومى للترجمة، فى رحلة أدبية وتاريخية إلى النوبة، مستكشفًا صورتها فى كتابات الرحالة والأدباء الفرنسيين خلال القرن التاسع عشر.

### المقامة الرملية



عن دار الآن ناشرون وموزعون، صدرت طبعة جديدة من رواية «المقامة الرملية»، للكاتب الأردنى هاشم غرايبة، والذى يلقى الضوء فيها على عوالم الصحراء بوصفها فضاءً للذاكرة والسراب والحكاية، فى نص تمتزج فيه الحقيقة بالوهم، والواقع بالأسطورة، وتتعدد فيه الأصوات والذوات.

### تشابكات العالم



«تشابكات العالم».. عنوان أحدث ترجمات الكاتب المترجم محمد عبدالفتاح السباعى، من تأليف المؤرخ أليساندرو ستانزيانى عن دار الآفاق العربية للنشر. يسعى الكتاب إلى تجاوز الأطر الوطنية والإقليمية الضيقة، والابتعاد عن التمركز حول أوروبا بوصفها مركزًا للعالم، والنظر إلى الأحداث التاريخية باعتبارها نتاج شبكة من التفاعلات والروابط بين مختلف المجتمعات والثقافات.

حرف

إصدار إلكترونى يصدر عن مؤسسة «الدستور» للطباعة والنشر

المحرر العام: محمد الباز

الأربعاء
25 نوفمبر 2026
15 جمادى الآخرة 1448
16 هاتور 1743



أعشق مشاهدة «المصير»... رائعة العبقرى الراحل يوسف شاهين. أبدع الفنان المصرى القدير أحمد فؤاد سليم فى تقديم شخصية «الشيخ رياض» الذى يستطيع تعبئة الجماهير بعبارات قليلة، والذى أباح بسر هذه القدرة للخليفة المنصور قائلًا: «قول الله قال.. الرسول قال هتلاقى الناس كلها معاك!»، من وحى هذه الشخصية التاريخية نعيش هذه الرحلة المعاصرة مع الشيخ رياض المصرى!.

أحمد الصغير

# الشيخ رياض المصرى

## قول «قال الله وقال الرسول هتلاقى الناس معاك»!

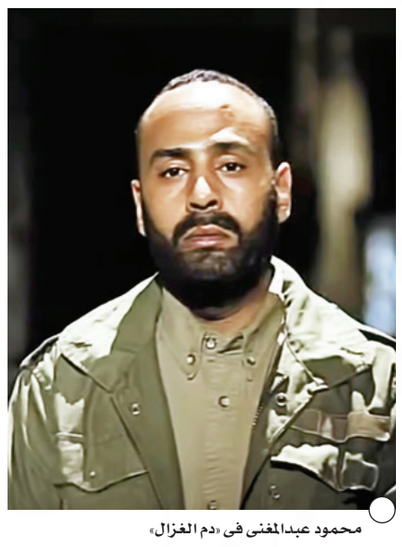
ليس من الضرورة أن يرتدى الشيخ رياض فى مصر المعاصرة عباءةً وليس من الضرورة أن يكون عالم دين. فقد يرتدى بذة أنيقة سينييه أو الجبة والقفطان والعمامة الأزهرية أو بالطو أبيض أو روبًا أسود. وقد يكون رجل دين أو طبيبًا أو محاميًا أو معلمًا فى مدرسة أو مهندسًا أو مرشدًا سياحيًا أو عاملًا بسيطًا فى هيئة رسمية أو طبالًا أو بائع دواجن أو موظفًا فى مصلحة حكومية أو حرفيًا أو حاصلًا على درجة دكتوراه أزهرية تمنحه مصداقية أمام أتباعه. فالشيخ رياض فى نسخته المصرية المعاصرة فكرة لم تمت حتى الآن، يكمن سرها فى إحاطة الشخص بالسر الذى أباح به الشيخ رياض الأول للخليفة المنصور، أو أن يعرف الكتالوج والشفرة. الشيخ رياض بالروب الأسود يمكنه — كما أدى الشخصية الفنان رياض الخولى فى «طيور الظلام» — أن يترافع عن تجار المخدرات أو نصابى توظيف الأموال أو حتى العاهرات، ثم يغسل روبه بعدها بتقمص شخصية الشيخ رياض والسير على دربها.

يمكن لجابر الطبال أن يصبح الشيخ رياض بعد أن يطلق لحيته ويرتدى الجلباب الأبيض. ويمكن لبائع دواجن أن يمنح لنفسه الحق فى تكفير أديب أو مفكر. يمكن لموظف مرتش يعطل مصالح الناس أن يصبح الشيخ رياض بعد أن يجمع الموظفين وقت صلاة الظهر. وبعلامة السجود فى جبهته والمسبحة فى يده يمكنه تنويم المحيطين تنويمًا دينيًا مغناطيسيًا فينسون ما فعله بهم وينضمون إليه كما حدث فى «الإرهاب والكباب». يمكن للمعلم بعد أن يربح أموالًا طائلة غير شرعية بالدروس الخاصة أن يتقمص دور الشيخ رياض. هذه ليست فقط مشاهد سينمائية إنما مشاهد حقيقية عاصرنا العشرات منها!.



رياض الخولى فى «طيور الظلام»

سوف تكتب الجماهير ذاتها نهاية الشيخ رياض بعد أن تقتنع بفساده وانتهازيته



محمود عبدالمغنى فى «دم الغزال»

فى كتالوج الشيخ رياض المصرى المعاصر، لا يهم أن تقرأ حتى كتابين خارج التخصص المهنى. لا يهم أن تقرأ فكرًا أو أدبًا أو حتى فقهًا وتفسيرًا وتاريخًا. لا يهم أن تعرف أو تبحث أى مسألة بصورة علمية موضوعية. لكن المهم أن تعرف أن من سوف تستهدفهم أيضًا لا يقرأون. من المهم أن تتمتع بذكاءٍ مجتمعى فطرى تدرك من خلاله كيف تستثير مشاعر الجماهير وكيف تنكأ مواضع معاناتهم، وكيف تتماهى مع مشاعرهم الرامية لتقمص دور الضحية. أن تبرئهم من كل مسئولية ضميرية وأن تبرر لهم سلوكهم وأن تبحث عمن تعلق فى رقبته الجرس بأن تشير إلى الفريسة قائلًا: «إنه ضد الدين!».

الشيخ رياض المصرى يبنى مجده الشعبوى بإباحة رقاب من يتحملون المسئولية بشكل حقيقى سواء رجال دولة أو مفكرين. الشيخ رياض لا يشغل باله بالبناء الحقيقى، لكنه منشغل بخلق المشاهد الصاخبة الزاعقة التى تهتف الجماهير خلالها له وترفعه على الأعناق كبطل شعبى دينى يدافع عن الدين الشعبى الجماهيرى لا عن الدين الحقيقى.

لا يشغل باله بالشوارع القذرة التى صنعت قذارتها نفس الجماهير، أو تفشى ظواهر أكل حقوق النساء أو تفشى الرشوة أو المخدرات أو سرقة المال العام أو الاحتكار أو ما يصدم آذاننا مما نسمع فى الشوارع أو التحرش. لا يشغل نفسه بقضايا يراها تافهة مثل قضايا الانتماء الوطنى أو بناء وطن قوى أو مواجهة جماعات امتطاء الدين واستغلاله سياسيًا.

فى كتالوج الشيخ رياض المصرى المعاصر، عليه أن يشغل الجماهير بقضية رداء فنانة ولا يشغل باله باستمراء أكل ميراث النساء. يشعل معركة شعبية بتتبع كتابات المفكرين ويقدم البلاغات دفاعًا عن شخصيات تاريخية عليها خلافات تاريخية، ولا يُعرف عنه يومًا أنه رفع قضية لتغيير أسماء شوارع أو هيئات للحفاظ على الهوية المصرية. يصمت الشيخ رياض فى لحظات الخطر الوطنى الحقيقية، ويصرخ لإشعال قضايا تافهة مما يُطلق عليها قضايا العلم الذى لا ينفع ولا يضر. يُكوّن ثرواته من حلال وحرام ثم يبدأ فى طريق غسيل سمعته، ولا يجد أفضل من مساحيق التدين الظاهرى.

الشيخ رياض المصرى الذى يجد طريقه فى قطاع السياحة يقتنع تمامًا أن الله قد بعثه لهداية الضيوف للإسلام ولم تكلفه جهة عمله بالحديث باسم مصر.

الشيخ رياض الذى يرتدى الروب الأسود يصنع تمثاله من قضايا حسبة ضمنية ولا يصنع مجده القانونى كما صنعه العظماء فى الماضى.

مكتبة الشيخ رياض المصرى الشخصية تحوى كتيبات من بقايا ثمانينيات القرن الماضى عن اللحية والسواك وتحريم فوائد البنوك ووجوب ختان الإناث وزى المرأة المسلمة وأحكام المرأة فى الإسلام كما يراها شيوخ الوهابية، وتحريم الموسيقى والغناء. وبعض الشيوخ رياض ممن تعمقوا أكثر تحتوى مكتباتهم كتيبات عما يسمى الاقتصاد الإسلامى ومؤلفات سيد قطب وشيوخ الوهابية وكتيبات للقدح فى الطرق الصوفية والرافضة.

أتباع الشيخ رياض المصرى يتجنبون إحراجه بتوافه الأمور الخاصة به، فلا يمكن أن يفتشوا أو يتساءلوا عن مصادر ثروته ونفوذه إن كان من أصحاب الثروات والنفوذ. يعفونه من التعقب كما يتعقب هو لواقط الكلمات من المفكرين والعلماء الحقيقيين والفنانين وربما المواطنين العامة. فالشيخ رياض معفى من الحساب الأخلاقى عن أى ألفاظ سباب وشتم وربما خوض فى الأعراض. فهو وحده الذى لديه معايير الشرف للنساء والرجال والمجتمع. وهو وحده من يحدد من تجوز إباحتها أو إباحته، وهو وحده من يحدد مصطلح المحصنات، وهو وحده الوصى على الجميع. إن كان محاميًا لا يُسأل عن تاريخه وماضيه المهنى. وإن كان طبيبًا لا يُسأل عن تميزه وإبداعه وما قدمه للبشرية من إسهامات. مهما تلفظ فهو عند أتباعه «الغيور على الدين» و«المتصدى للفساق والعلمانيين» وهو «الدكر والراجل». وكلهم مقتنعون بمشروعية عبارات مثل «بغض النظر عن ألفاظه فهو يدافع عن الدين»، و«الضرورات السامية العليا تبيح المحظورات الأخلاقية». لا يمكن أن تناقش أتباع الشيخ رياض وتحاججهم بالسنة النبوية المطهرة الحقيقية، فالدين ما يراه الشيخ رياض. وكل عالم دين حقيقى يتصدى لإفك الشيخ رياض فلا بد أنه مداهنٌ للباطل والحكام أو يخاف من السلطة.

تروج بضاعة الشيخ رياض بما يمكن تسميته غباء بعض المثقفين والمفكرين والمستنيرين. غباء الخصم يمنح خصومه مساحات نصر وانتشار مجانية. وغباء بعض المفكرين حقيقة واقعة. يصبح المفكر والمثقف المستنير غبيًا إما فى خطابه مع تمام إدراكه لطبيعة المعركة، أو فى عدم إدراكه لطبيعة ما يتصدى له من الأساس.

قد يدفع اليأس والإحباط بعض المفكرين للانتحار باختيار طريق التصادم، وتبنى فكرة الصدمات الكهربائية العقلية للمجتمع فيخسر قضيته ويدفع المجتمع مزيدًا من الثمن، ويمنح الشيخ رياض وجوقته مزيدًا من الانتشار والنجاح. كثيرٌ من القضايا العادلة يخسرها أصحابها لغباء المدافعين عنها.

يقضى المثقف سنوات عمره قراءةً وبحثًا نظريًا ثم يبدأ فى المواجهة دون أن يكون على وعى تام بأرض معركته وطبيعتها ومفرداتها فينتهى الحال ببعضهم إلى الجنون أو خلف قضبان سجن حقيقى أو سجن مجتمعى لنهاية حياته وتستمر المجتمعات فى تيهها.

لا يدرك بعض المستنيرين أن الشعوب تستغرق وقتًا مشروعًا فى الوعى والإدراك والتغيير، وأن معارك التنوير معارك طويلة الأمد والنفس وقد تستغرق أجيالًا. يقوم مفكرو كل جيل بأداء دورهم دون تعجل الثمار لأن المفكر ليس تاجرًا ينتظر ثمن بيع بضاعته، ومعارك التنوير تراكمية مؤجلة الثمن والثمار.

بعض المثقفين يتعجلون، ولم يكلفوا أنفسهم دراسة تجارب باقى الشعوب والأمم، ولم يمنحوا شعبهم ضمنًا الوقت المشروع للتغيير.

بعض المثقفين لا يدركون عظم ما تراكم فى عقول شعوبهم فيختارون الطريق الخطأ واللغة الخطأ فى مخاطبة شعوبهم، تمامًا مثل بطل فيلم «قنديل أم هاشم»، وتكون نهايتهم مثل لقطة ضرب البطل فى المسجد.

فى عام ٢٠١٥ وفى حفل افتتاح مشروع قناة السويس أشار الرئيس- فى معرض حديثه الأول عن قضية تصويب الخطاب الدينى- إلى هذا الخطأ الكبير الذى يقع فيه بعض هؤلاء المثقفين حين يلجأون إلى خطاب صادم للشعب حول بعض ما اعتبره الشعب مسلمات دينية راسخة.

يخطئ بعض المستنيرين حين يجعلون من الحديث عن أسماء تاريخية بعينها معركتهم، ولا يتمتعون بالذكاء الكافى لتجنب الحديث عن الأسماء والاكتفاء بترجيح مناقشة الفكرة ذاتها أو الحدث التاريخى ذاته وصياغة مفردات المناقشة من أمهات الكتب ذاتها التى يحترمها المجتمع. يخطئون هذا الخطأ الساذج فيبيحون رقابهم بسهولة للشيخ رياض!.

الشيخ رياض المصرى المعاصر أذكى منهم جميعًا لأنه استوعب نصيحة سلفه الشيخ رياض الأول التى أسرّ بها للخليفة المنصور. الشيخ رياض المصرى انتصر على المثقف المستنير الحقيقى الغبى!.

لكل شعب على الأرض أيقوناته التى آمن بمثاليتها والتى تسهم فى الاستقرار النفسى لهذا الشعب. لن تستفيد معركة التنوير شيئًا من غباء استهداف الأيقونات. إنما الفائدة أن نقدم فكرة التنوير بغطاء دينى حقيقى ونقنع الناس أنه لا تعارض بين التنوير وبين الدين الحقيقى، وأن التنوير هو فكرة لتنقية هذا الدين مما علق به من أساطير أو من ممارسات واجتهادات بشرية تقبل الصواب والخطأ. أن نقنع الناس بأن التاريخ ليس دينًا مقدسًا حتى لو كان أبطاله أيقونات شعبية! أن نبحث لهؤلاء الأبطال عن مخرج تاريخى لما فعلوه بمقاييس ومفردات عصرهم على أن يكون لنا أيضًا مفردات عصرنا. ربما ما فعله هؤلاء الأبطال وقتها كان هو لغة عصرهم، لكن هذا لا يجعل ما فعلوه هو لغة عصرنا، ولهم ولنا الحق فى التفكير والاختيار. نمنحهم الحق فى مقابل حقنا.

المفكر الذى ييأس أو يتعجل قطف الثمار أو يجهل الطبيعة الزمنية للمعركة أو يجهل كيفية انتقاء الخطاب الشعبى الصحيح هو أشبه بالثور الذى يريد أن يزيل الجبل برأسه فيتحطم الرأس ويبقى الجبل راكدًا على عقل الأمة.

هذا النوع من المفكرين هو عبءٌ ضخم على قضية التنوير لأنه يسهم ضمنًا فى تشويهها وإفراغها من مضمونها كقضية تستهدف رفعة الأمة والدين، ويجنح بها إلى قضية تستهدف سب وشتم أيقونات راسخة فى وجدان الأمة.

لم يكن تنوير الأمم يومًا ساحة سبٍ وشتم، ولكنه ساحة تغيير العقل الجمعى للأفضل. هو مرحلة تطور فى عمر أى أمة، لا تستعدى ما سبقها من مراحل- رغم ما بهذه المراحل من قضايا شائكة- لكنها تتجاوزها وربما تبنى عليها. قدامى المفكرين ممن عاصروا هذه الأيقونات كانوا أذكى من المعاصرين.. قالوا ما أرادوا دون السقوط فى الفخ! هاتوا ما قاله القدامى وتدثروا بأقوالهم!

لا يصلح للتصدى لهذه القضية- التنوير- المحبَطون أو الذين قهرهم اليأس أو ضعاف العزيمة والنَفَس. هى مهمة ضميرية لا تهدف إلى نيل الأضواء أو منافسة الشيخ رياض فى الحصول على هتاف الجماهير، إنما تهدف لإصلاح المجتمعات بشكلٍ هادئ متزن لا يعرض المجتمعات نفسها لهزاتٍ عنيفة ربما تضر بالأمة ذاتها. هى ليست قضية انتصار لذات المفكر. يصوغ المفكر أفكاره ويقدمها دون انتظار ثمن أو ثمار وقتية. يجب أن يدرك أن الحياة قد تدب فى بعض أفكاره وتؤتى ثمارها بعد موته بعقود. وبهذا يكون قد أدى دوره تجاه أمته.

لن يقضى على وجود الشيخ رياض المصرى- كفكرة على أرض مصر- زمرة مفكرين تكون هذه طريقتهم. إنما سوف تكتب الجماهير ذاتها نهاية الشيخ رياض بعد أن تقتنع تلك الجماهير بفساده وانتهازيته وأنه لا يعمل سوى لامتطاء عواطفهم الدينية المتقدة لكى تحمله على أعناقها وتهتف له ويكسب مزيدًا من النفوذ الشعبى الكاذب. ودور المفكرين هو إقناع الجماهير بذلك إقناعًا عقليًا دينيًا.

الأمة المصرية مثل باقى الأمم سوف تستغرق وقتها للوصول لتلك اللحظة. وسوف تستغرق وقتًا أقل من باقى الأمم لما يرسخ فى جيناتها من حضارة مستقرة ران عليها بعض التراب! وفى النهاية سوف تنفض هذه الأمة ما ران على ردائها من تراب مهما توهم البعض استحالة ذلك. التربة المصرية سوف تلفظ يومًا الشيخ رياض للأبد... هذه كلمة التاريخ التى أراهن على حقيقيتها! لقد نجحت هذه الأمة بفعل هذا الإرث التاريخى الجينى فى إزاحة نسخة الشيخ رياض الإخوانى فى سنوات قليلة. وهى قادرة أيضًا على إزاحة نسخته المندسة بين جموع المصريين بشرط أن ينجح المفكرون فى مخاطبة عقل هذه الأمة بمفرداتٍ تقبلها! فراهنوا على جينات هذه الأمة وعقلها ولا تراهنوا على الصدمات الكهربائية الزاعقة أو نطحات الثور الهائج اليائس!