

## الباراديسو

( مسارج وسیما وسیرک وأفیش )

الكتاب : الباراديسو ( مسارح وسيما وسيرك وأفيش )

الكاتب : د/ هاني حجاج

تصميم الغلاف : د/ هاني حجاج

تنسيق داخلي : يوسف الفرماوي

مراجعة لغوية : د/ هاني حجاج

الطبعة : الأولى ٢٠٢٠

رقم الإيداع: 2020/3925

الترقيم الدولي : 8-50-6783-977-978

الناشر : السعيد للنشر والتوزيع

المدير العام : لمياء السعيد

برج الهادي - الدور الأول - 36 ش عبد الحميد الديب - شبرا مصر

0222017260 – 01550096215

elsaidpublisher@gmail.com

جميع الحقوق محفوظة للناشر



# الباراديسو

(مسارح وسیما وسیرک وأفیش)

تألیف

د. هانی حجاج





الكتاب مُهدى إلى مرام صبح



«أعتقد أنني رأيت ما يشبه هذا الجنون بوضوح في فيلم (بحب السيما) وبوضوح في (سينما باراديسو).. ويبدو أن الطريق كان ممهدًا لأصير مخرجًا أو مصورًا أو عامل عرض، لكنني صرت طبيبًا في ظروف مجهولة!»

د. أحمد خالد توفيق



# سكرين شوت!

وكان رأسي حجرة كل من يدخلها هو ضيف عزيز لا يخرج، فإذا اختنق من الزحام انزوى في أحد الأركان أو ألقى بنفسه من النافذة، باب الحجرة مفتوح للمفكرين، وأهلاً بالأدباء، مرحباً بالفنانين، بكرات الأفلام تدور على شاشة السينما وتدور في رأسي باتجاه عكسي ملفوفة في بكرة أكبر، بكرة جنب بكرة جنب بكرة، أفلام من كل شكل وطابع ولون وجنسية، مغامرات، دراما، رعب، بوليسية، عربية، أمريكية، هندية، بحر متوسطية، آسيوية، وما كتبه صنّاع الأفلام، وما كتبه من شاهدوا الأفلام وأعجبهم أو لم تعجبهم، وقصص حياة النجوم، وسيدة الكواكب، ومعها كتب تبحث في آليات العمل السينمائي، وروايات أخذت عنها سيناريوهات الأفلام، وروايات لم تتحول إلى أفلام، وكتب نقد للروايات، وكتب لسير حياة مؤلفي الروايات، وكتب تجاوزها في الدب والشعر والتاريخ والدين والفلسفة والفن والرياضة والفن واللعب والحب والطب، في الإلكترونيات والمجرات والذرات، في الكلمات المتقاطعة والشطرنج والنكت والألعاب المسلية وغير المسلية، في القرآن وتفسيره وتفسير تفسيره، تأملات في الكتاب المقدس، وترجمات للأناجيل، وكتب الأولياء والمشايخ والقساوسة والرهبان، كتب مع وكتب ضد، ومع الكتب شلال من الجرائد والمجلات والوراق البحثية والدوريات. وفي زهوة الشباب كرسّت أيامي لكتبي وكان كل يوم يبدأ مبكراً جداً مع شروق الشمس بعد صلاة الفجر وأوراد الصباح تأتي ساعة لقراءة القرآن وبعض تفسيره ثم فتح أوراق مناجاة صوفية تليها قراءة في الكتاب المقدس والأجبية وفلسفة اللاهوت وقبل أن يملأ نور النهار أركان حجرتي أخط بعض حروف وأرقام ورموز لا رابط بينها ولا معنى لمجموعها لكنه حب بريء مطلق للنقش بالحبر على الورق. ويأتي حر الظهيرة مع كتب التشريح في أشهر دراسة الطب من أعوام الجامعة أو التبحر في علم سميك كالنفس أو الفلسفة أو الفيزياء، وساعة العصاري معها رواية أو مغامرة خفيفة من تلك المكتوبة للشباب من الألباز القديمة وروايات الجيب وحتى الروايات الإنجليزية المرعبة أو الرومانسية أو البوليسية أو الإيروتيكية، من العصر وحتى الغروب كتابة وكتابة، بدايات كثيرة لقصص لم تكتمل وفصول كثيرة لروايات لم تتم وأنصاف صفحات كثيرة في مقالات ودراسات لا أذكر فكرتها. وامتلات الأدرج بالأوراق وبمشاريع الروايات وبمخططات الكتب وخرائط استرشادية أعود إليها فيما بعد، ولم أعد! وكتب كثيرة قرأت منها بعض صفحات وصلت أحياناً للمتصف لكنها مملّة فتوقفت وأخرى غير مملّة ولم أعرف أن أكملها بعد ووضعتها بشكل مرتب لأنها في أقرب فرصة، وهذه الفرصة لم تأت أبداً!! وبسبب حبي للقراءة جاء عشقي للكتابة، وعبر التلفزيون عرفت طريق السينما والغوص في الظلام والأفلام وأحببت أن أقدم لآخرين ذات المتعة التي قدمها لي كل من سبقوني.

هاني حجاج



## بليغ.. دراماتورجي المزيكا!

سر بلبل ببساطة هو: الحكمة. الحكمة تضحية لازمة لخلق فن لا يخضع للقوانين البرجوازية. في الأدب والسياسة والفن لابد أن تتحول المدرسة الرومانسية إلى كلاسيكية إلى هايبرمودرن. إتقان الصنعة بين الجموع يحفظ لك مكانتك وقوت يومك أما الوثبة الجريئة وحدها تضمن لك الخلود؛ وبليغ يعثر على حبكة درامية في نشيد ديني فيخلع الشيخ النقشبندي عمامته اعترافا بعبقريته ونسمع (مولاي، إني ببابك) إلى الأبد فيما يبدو.

عاش الصعلكة كما يجب أن تكون ولم يمنعه شغفه بدراسة كل شيء عن فنه (كان من القلة التي أجادت كتابة النوتة والتوزيع بين الملحنين) أن يترك لشوارد قلبه العنان لتلقط تحف الجمل الموسيقية من هنا ومن هناك لتفصيل كانافاه الغنوة بطيف عديد الدرجات كأنه مخرج سينمائي يعرف كيف يمتج اللقطات ليمنحك التأثير الذي يريده بالضبط؛ هذا الشاب لابد أن ترحب به أم كلثوم، ولا يمكن أن يتركه العندليب الأريب في حاله، حتى عبد الناصر يفتح الأبواب لتسجيل (عدى النهار) التي كتب السيناريو الموسيقي لها بليغ واعتبرها الديكتاتور المهزوم طوق نجاة لأنها تحيل النكسة إلى الأعيب القادر لا إلى خيبته الثقيلة. هذا قبل أن تمسخ حكومة يوليو العنيفة أحلام الفنان الرهيف بكل ما لدى الخرتيت من عناد وكل ما في قلب الملحد من حب للعدم!

### تساهيل والرزق على الله

على أيام أم كلثوم كان الفنان يعاني الأرق بسبب واو عطف في غير موضعه ويستقر باله بتبديل كلمة بأخرى أدق، وبالطبع كانت تميز الفارق بين جملة جميلة مكتوبة بفن، وجملة جميلة خارجة من القلب، هكذا تأملت مقدمة (بعيد عنك) وارتابت في (الحب كله) وفهمت في (سيرة الحب) وتأكدت من (أنسك.. ده كلام)، هنا قالت له بصراحة: «عاملني كوبري للبننت اللي بتحبها؟ انت بتشتغلني يا بليغ؟!» ونحن نعرف أنها (وردة الجزائرية). ربما. فلا أحد يعرف على وجه اليقين مسارات الالهام في نفس الفنان. لعله حب قديم مكتوم وأنا شخصيا أستبعد أن تكون وردة ملهمته بأي شكل من الأشكال.

ستقرأ حكايته معها في كل مكان، لكننا هنا سوف نحاول أن نتعلم منه لماذا نجح ولماذا اندثر الآخرون. (التجديد، التجريب، والفهم) الكلمات السحرية الثلاث، بدونها لا تتعب نفسك في فن استهلاكي يضيع وقت الناس. تقرأ مقالات الكاتب الكبير فلان تجده يجتر ذكرياته الخاصة بتعبيرات مكررة، الملحن (س من الناس) يحشو ألبوم المطرب (ص من الناس) بعشر أغنيات في أسبوعين كأنه يملأ قرطاس لب، الرواية الضخمة طباعتها فاخرة لكنها فنطار خشب، ثم يتأملون التاريخ ويقولون: أه لو أوتينا ظروف كمال الشيخ والحظ

الذي خدم بليخ حمدي! «إنني أدرس تركيبات لحنية وإيقاعات وأساليب أداء موجودة في وجداننا وتعيش معنا وأعتقد أن هذه الرؤية التي أراها انتبه إليها قبلي العبقري سيد درويش عندما بدأ في صياغة ألحانه الشعبية». هكذا هتف في انفعال رداً على واحد اتهمه بأنه ينقل ألحانه من الجمل الفلكلورية الناجحة. وبالطبع هذا كلام مرسل يحتاج إلى تدقيق من خبير في الموسيقى، لكن الجمل المذكورة موجودة في كل مكان لكن من دس رأسه في غبار التراث وقام بدراسة طويلة للأدب الشعبي ليلتقط منه طرف خيط يغزل به إبداعه الخاص؟ فيما بعد فعلها الفنان حميد الشاعري بعبقرية نادرة وبنفس نهج بليخ (راجع توزيعه للحن (يا حلو يا غالي) لحنان من الفلكلور اليمني الذي تسمعه كأنه لحن غربي، ولحن (خد قلبي) من الفلكلور الليبي الذي سرقه فيما بعد عصام كاريكا في (روميو) لكن النقد الفني ظلم حميد بسبب الجمود والروتين الوظيفي لأمثال حلمي بكر وغيره من اللذين أصابهم شلل فني يحاولون تعويضه بأسهال نقدي كاره مشمئز من كل جديد.) قبل بليخ وضع عبد الوهاب وفريد الأطرش الموسيقى الشرقية في مسار محبوب وثري وحافل بالإمكانيات ثم جاءت قفزة محمد فوزي اللامعة ردد صداها تلحين منير مراد لعبد الحليم، وقبل هؤلاء كانت الموسيقى عبارة عن محفوظات يرددها التخت كخلفية لأي كلام يقوله المطرب في الفرحة أو في بدايات السينما. أدرك بليخ أن التجديد بلغة مختلفة تماماً عن التي اعتادها الناس سوف يكون له نفس مصير فوزي ومراد، ولم يكن مستعداً للتجاهل والنسيان. يمكنك القول أن بليخ حمدي هو أكثر ملحن فهم طبيعة الذوق العربي (المصري خاصة): إننا أهل كرم نبتسم في وجه الجديد لكن سرعان ما نمل وجوده ونتشكك في نواياه، فلا بد من زرعه في أرضية التراث، هذا الزائر الوليد يجب أن يدخل الدار ويده في يد (حد كبير)! يقول بليخ: «للأسف أغلب الملحنين لم يعرفوا كيفية قراءة التاريخ لأنهم فرضوا العجز على طموحاتهم وابتعدوا عن دراسة ما حولهم. عندك الرحبانية، كل ما قدموه من ألحان ناجحة هي في الأصل من الألحان الشعبية في لبنان وقد صيغت بشكل جديد في النص المكتوب والحن.»

الفنان (صايغ) بطبيعة الحال؛ فإذا عشت في دور عاشق الروح، انتظر مكانك في عالم النسيان من الآن. كل النجوم الكبار تمتعوا بعرق صياغة يحمي فنههم ويقوي مركزهم، وكان بليخ هو أكبر متمرد على القوالب ولولا مكر الكبار لما صار بينهم: أم كلثوم تطلب بلؤم لحناً منعشاً من محمد فوزي يبدد بعض سماجة الألحان التي تسمعها كل يوم، فوزي يحاول التنصل من الطلب بأدب فيرمي الكرة بخبث في ملعب بليخ (عندي ليكي ملحن شاب هايل، عمل «مكسوفة منك» و«حسادك علموك») طبعاً هي تعرف هذه الأغاني لكنها تتظاهر بكبرياء أنها لن تجرب صعاليك مجهولين، هنا يخبرها فوزي أن عبد الحليم مهتم؛ فتننبه!

تدعوه لبيتها في سهرة ما، يبدو منبهرا بالجو لكنه يشرد في ملكوته الخاص بعد قليل ولا يعنيه في كثير أو قليل أنه في حضرة الست التي بدا عليها خيبة الأمل بمعنى (هو ده اللي بيرميني عليه فوزي) لكن الفنان الحقيقي يعرف المعدن الأصيل فورا، وقتها تتراجع المناورات وتكون الغلبة للنغمة التي تدخل القلب.

سمعنا حاجة.

فيعزف لحنا طريفا كان يعده كمونولوج لتغنيه ثريا حلمي ويردد الكلمات بصوته:

(حب إيه؟ حب إيه اللي إنت جاي تقول عليه؟)

وهنا تنظر الست لعيني فوزي بما معناه (يا بن اللعيبه!)

ومن كتب لك هذا الكلام يا ابني؟ واحد صاحبي اسمه عبد الوهاب محمد! هو عبد الوهاب ورانا ورانا.. كلمات العتاب يلتقط من ثناياها طرفاة مضحكة كأنها سخريه مرة يتأكد بعد نظره إليها عندما تكون صالحة تماما ليصدق بها اللمبي ونسمعها في الأفراح بعد أعوام وأعوام!

## رحت أصطاد صادوني

لا يدخل بليخ قصر الست لتجديد الديكور بل ييني لها قصرا جديدا حسب مفهومه، ويجب أن ندرك أنه لولاها لضاع في شلة المشاغبين التي خرج بها من مدرسة التوفيقية: محمد عوض ويوسف عوف وصلاح عرام وكانت حياتهم على المقهى نهارا وفي كار العوالم ليلا، لقد هذبتهم أم كلثوم وأجبرته على الالتزام بالبروفات والاستيقاظ مبكرا، لا أعذار ولا تأخير والتهرج غير مسموح به. لولا حياة العبث التي عاشها موتسارت لسمعنا دُرر.

سوف تتجاهل سخافة المشهد الذي يصر عليه عبد الحليم حافظ كلما أصابه سهم غدر الحبيب (يتعذب في كباريه وتلتف حوله الحسان لسبب ما وهو يشرب من الويسكي كؤوس) عندما تسمعه يغني (تخونوه. وعمره ما خانكم. ولا اشتكى منكم) التي انتشلها عبد الحليم من ليلي مراد.

أنت تقرأ الكلمات الآن مصحوبة بالنغم في رأسك وذكرياتك، لولا هذا لظلت جمل عادية ثقيلة الظل كأى كلام دون تلحين، وكان من الممكن أن تبقى كذلك فوق شريط موسيقي تقليدي لكن تأمل كم وقفة درامية قدمها في سطور قليلة يلخص بها شعور بطل الفيلم طيلة أحداث (الوسادة الخالية)، لعله تفوق على تأثير المخرج صلاح أبو سيف نفسه.

لم يكن الأمر مجرد صدفة لأنه فعلها فيما بعد في (فتى أحلامي) وفي أغنية من أبدع ما يكون (خسارة خسارة، فراقك يا جارة، عينا بتبكي عليكي بهارة) يعرف متى يكرر الكلمات ومتى يتوقف عند كلمة بعينها ومتى يدير النغمات في الزمن لتتخلق السحابة اللحنية.

ومن الغريب أن عبد الحليم لم يستخلص من بليخ أفضل ما لديه طول مدة صداقتهما إلا بفعل الغيرة عندما اكتشف الملحن العظيم كنز إبداعه الشعبي لمحمد رشدي خصوصا (عدوية) و(أدهم الشرقاوي)، وسوف يقح الفيلم الذي يحمل الاسم نفسه في غياهب النسيان لضعف مستواه الفني ويبقى منه فقط موال (أدهم الشرقاوي) بصوت عبد الحليم.

سوف تسمع (على حسب وداد قلبي) و(أنا كل ما أقول التوبة) و(سواح وماشي في البلاد سوّاح، والخطوة بيني وبين حبيبي براح) ويكاد رشدي يجن من العندليب الذي تحده في منطقته فيدافع هذا الأخير عن نفسه بطريقته السهتانة الناعمة: «محمد رشدي فلاح، وأنا كمان فلاح.. وعندي بلهارسيا!»

لم يسقط بليخ في الفخ الذي انزلق إليه كمال الطويل وصلاح جاهين وهما يصدقان المشروع الناصري الأحمق بسذاجة، كان يعرف بالحنة الصايعة اللي في دماغه إن الفشل حتمي، وقتها تركهم يشاركون الحكومة موال الكذب على الناس وانطلق هو بأغانيه الشعبية الصادقة (وسع للنور، أه يا ليل يا قمر) وعندما يبحث عبد الناصر عن ورقة توت تستر عاره فيسعهه القدر بألحان بليخ السحرية وكلاهما يعرف أن المصري تخدره كلمة منغومة.

هل تعرف أسماء الجنود الذين ماتوا بلا سبب سوى أن القيادات تافهة؟

لكنك تذكر (الليل الحزين أبو الغناوي المجروحين) وشادية تمايل (قولوا لعين الشمس) والعندليب في لندن يغني (المسيح)!

أما بليخ الذي رفض المشاركة في هراء عبد الناصر الإعلامي قبل النكسة، فقد رحب بتلحين (شيء من الخوف) 1969 ثم يخرج لسانه لجثة الاستبداد العفنة بألحانه المرحية الممتعة في فيلم (نص ساعة جواز) لشادية (طبطب الهوى علينا) وقبيلته (أبي فوق الشجرة)، الفيلم ينسب له بلا جدال، القصة تافهة والتمثيل تهريج في تهريج، ولا تذكر منه شيئا غير (جانا الهوى جانا.. ورمانا الهوى رمانا).

في هذا التوقيت ظن محمد رشدي أنه فنان سينمائي لكنه فشل سريعا وراح يغني في كباريهات بيروت، فلا تذكر من فيلمه التافه (فرقة المرح) إلا ألحان بليخ (ع الرملة، طاير يا هوا)، ومن الملاحظ أن جميع مشاركاته في أفلام المرحلة بقت حية حتى يومنا هذا بينما انهارت الأفلام نفسها كما ترمي قشرة الليمون بعد اعتصار المفيد منها، فيلم (كانت أيام) تغني فيه صباح (عاشقة وغلبانة، يانا يا نا)، فيلم (نار الشوق) الذي كانت تتصالي فيه صباح مع حسين فهمي وابتتها هويدا (أغنيتي دار يا دار، وعلى رمش عيونها لوديع الصافي) وسوف تلاحظ أيضا أن الحس الممزوج بالشجن حمى هذه الكلمات ضد عوامل الزمن وسيجد فيها مطربوا المهرجانات مادة ثرية رغم جدية ظروف انتاجها قديما.

وبعد الانتصار عرف الجميع أنه كان يمقت الفساد لا البلد، ويكفي أغنيته لشادية

(يا حبيبتى يا مصر) التي سوف تسمعها في نصر أكتوبر 73 وثورة 25 يناير 2011 بنفس الحماس!

## الحب اللي كان

العندليب عاشق مغوار لا يُشق له الغبار، وعندما يعلن بليخ هيامه بوردة يصارحه الأول بما معناه (نام الليلة وبكرة هتبقى كويس)، يتحداه بليخ ويقول في نزوة عاطفية عارمة إنه حب حياتي الوحيد! هذا الكلام لا يخيل على عبد الحليم الذي كان ينتقل بين الأزهار كفراشة حاملة ويريد أن يلجم حماسة بليخ حتى لا يتهور، لكنه في ذروة العناد يتزوجها، ويتضح أن المشروع فاشل وأن الطائر الرشيق لا يحتمل القفص، فيلحن لها أجمل ألحانها ويلحن لها (أنا عندي ببغغان) في مسلسلها (أوراق الورد)، وباختصار: من هي وردة إذا انتزعت من حياتها الفنية شغل بليخ حمدي (48 أغنية)؟ يحدث الطلاق وبهز عبد الحليم رأسه ساخرا بما معناه (ما كان من الأول!) ولا تنسى هي هذه الإساءة بما في نفسها ميل للعداء وتحرض بعض الفتية الخنافس على التهريج في إحدى حفلات العندليب فينفعل في موقف شهير.

## حبيبته من تكون؟

لا يهم، ربما جارته في شبرا، ربما رفيقة في باريس التي يعشقها، ربما وردة أو غيرها. يوم الطلاق كان يهذي كالمحموم على أحد شواطئ الإمارات، يدندن بكلمات من تأليفه كالعادة (كان يكتب اسمه على الألبومات مكان مؤلف الكلمات باسم مستعار هو ابن النيل)، ولولا وجود محمد رشدي وسوزان عطية اللذان قاما بتسجيل ما غناه لضاعت الكلمات الجميلة التي غنتها فيما بعد ميادة الحناوي للأبد. ربما فشل الزواج لكثرة شروده ونزوات غضبه والسرحان المستمر. كان ينسى كل شيء، المواعيد والمفاتيح ومكان العود.

استقبلته خادمته يوما بترحيب (والنبي وحشتنا، إحنا من غيرك ولا حاجة) فتركها على الباب ليدون هذه الكلمات ويكملها محمد حمزة وتغنيها شادية. وكان عقله يعمل بقوة ألف حصان لوضع تباديل وتوافيق لا نهائية لأنغام تتسارع في رأسه يحاول توفيقها كل حسب الكلمات الأنسب والصوت الأصلح كمتصفح انترنت عديد التفرجات: يجبر أم كلثوم شخصيا أن تستهل أغنياتها بصدمة (فات المعاد) قبل بداية الحكاية لأنه يرى الأثر الدرامي هكذا أقوى، يجلس على الأرض بعناد رافضا اتمام لحن (عدى النهار) قبل أن يضيف الأبنودي شطرا يعتقد أنه يعن المعنى، وحده يعرف لماذا فشلت عفاف راضي قبله؛ لم يحاول أحد استغلال المساحة الأوبرالية في صوتها (ردوا السلام.. ردوا السلام وما تطلعوش في العالي.. يا سلام)!

كنا ننتظر مشاهدة مسلسل (مداح القمر) الذي يحكي قصة حياته، إخراج مجدي أحمد علي وتأليف محمد الرفاعي، لكن وفاة ممدوح عبد العليم عطّلت المشروع بالإضافة لأزمة مفهومة: كيف يمكن أن تشاهد عبد الحليم وشادية وعبد الناصر ومحمد رشدي وعفاف راضي ووردة بالوجوه المحفوظة، ولو كان الممثل شديد الروعة ولا يشبه الدور المطلوب في الملامح، فكيف نقتنع! بل من سيقوم بدور بليغ أصلا ويلمسك شكلا ومضمونا؟

## وداع جميل

جميل راتب .. العمر 92 ومشوار العمر في الفن 72 عاما، رحل وهو ينتظر الموت في رضا. ويتم تشييع جثمانه لحظة كتابة هذه السطور بعد صلاة الظهر من مسجد الأزهر (كتبت مواقع التواصل الاجتماعي: بحضور عدد كبير من الفنانين والشخصيات العامة وعشاق فنه، والحقيقة أنهم لم يهتموا وصور الجنازة في مسجد الحامدية الشاذلية، لا يزيد الجلوس فيها عن خمس أفراد، طبعا كافة زملاءه وتلامذته راحوا يرحون في مهرجان الجونة، فسحة واستعراض فساتين عارية دون المشاركة في أي فيلم منذ أعوام والقائمة تضم يسرا وهشام سليم وعادل إمام).. الملاحظة المحزنة الأخرى هي أن حشود من محبي فنه من المشتهدين انتظروا معرفة اسمه بالكامل (جميل محمد أبو بكر راتب) للدعاء إليه بالرحمة، لأنهم عاشوا يظنون أنه ممثل مسيحي وظيفته أن يمتعنا ويسلينا ثم يذهب لحال سبيله! وكانت الصحافة الفنية تنشر الأكاذيب طيلة حياته ولم يهتم بتكذيبها إلا مؤخرا؛ استنتجوا مثلا أن أمه فرنسية، لكنه أكد أنها من المنيا في صعيد مصر وأنها ابنة شقيق هدى شهاوي رائدة الحركة النسوية.

في لقاء سبق أن أجرته الإعلامية راغدة شلهوب مع الفنان جميل راتب، عبر برنامجها «فحص شامل» في قناة الحياة تحدث الفنان الراحل بأسى وتأمل عن الموت ووصفه بأنه «راحة من مشاكل المرض وكبر السن ومعاناة الحياة. أنا لا أخاف الموت، لأن الموت مصير كل إنسان، لكن أخاف من العذاب.» وكان قد غادر مصر إلى فرنسا لتلقي العلاج بعد أن فقد صوته بدرجة كبيرة بسبب أمراض الشيخوخة، ثم قرر العودة بعد فشل التدخل الطبي نظرا لتقدمه في العمر. وثق بأن ما سيبقى منه هو فنه لا غير وما سيبقى له علاقته بربه لا غير، فأوصى بأن يتم بعد وفاته تنظيم معرض يضم صورته وجوائزه، واختار عزلة هادئة ينظر فيها إلى الخلف في رضا شامل. وبالفعل قررت د. ايناس عبد الدايم وزيرة الثقافة - في تصريح خاص لـ جريدة «الأهرام» - البدء فوراً في الإعداد لتنظيم هذا المعرض وتنفيذ وصيته. وقالت إنها قامت بتكليف قطاع صندوق التنمية الثقافية بالبدء في التنسيق مع أسرة الفنان الراحل لجمع صورته والجوائز والتكريمات التي حصل عليها من مهرجانات ومؤسسات إبداعية عبر تاريخه الفني الطويل. وأضافت أنه من المقرر أن يقام هذا المعرض في قاعة الفنون التشكيلية بدار الأوبرا، حيث إن الفنان الراحل كان من عشاق الدار، وكان يحرص على حضور الفعاليات الثقافية الكبرى التي كانت تقام بها. ووجهت وزيرة الثقافة نداء إلى جميع أصدقاء ومحبي الفنان الراحل جميل راتب بأن من يمتلك صوراً نادرة له أو أي متعلقات تخصه أن يتواصل مع إدارة صندوق التنمية الثقافية ليتم ضمها إلى هذا المعرض الذي ستشارك كل قطاعات وزارة الثقافة في تنظيمه، ليخرج بالشكل الذي يليق بفنان كبير في

مكانة جميل راتب، الذى أثرى الساحة الفنية بأعمال سوف تخلد ذكراه حتى آخر رمق.

## مشواره:

ولد جميل راتب عام 1926 في القاهرة. ودرس في مدرسة الحقوق الفرنسية وبعد السنة الأولى، سافر إلى باريس لإكمال دراسته. وقرر دراسة التمثيل سرا بعيدا عن عائلته التي كانت ترفض عمله بالفن وتراه سخف ومضيعة للوقت ولا يليق بالعائلات الكريمة، وتسبب ذلك في وقف المنحة التي كانت تبلغ 300 جنيه، وهي ثروة صغيرة وقتها. عمل في مهن كثيرة قبل شهرته منها حَمَّالًا في سوق الخضروات، وكومبارس في المسرح، و مترجم للروايات الفرنسية، ومساعد مخرج. عشق المسرح ممثلاً، وقدم عددا من المسرحيات من إخراجة مثل (الأستاذ)، و(شهرزاد) و(زيارة السيدة العجوز) لدورينات ومثل فيها أمام الفنانة القديرة سناء جميل، كان يحب أن يشارك فقط في الأعمال الهادفة التى تقدم رسالة للمجتمع لذا ارتبط في أعماله الفنية بالفنان الكبير محمد صبحى وكان دائما ما يصرح بأن أعمال صبحى الأقرب إليه . لكن البداية الفنية الحقيقية له كانت في مصر عندما شارك عام 1946 (أو 58 فالتاريخ غير موثق) في بطولة الفيلم المصرى (أنا الشرق) وهو من بطولة الممثلة الفرنسية كلود جودار وجورج أبيض وحسين رياض وتوفيق الدقن. بعد هذا الفيلم سافر إلى فرنسا ليبدأ من هناك طريقا أكثر جدية واحترافية مع فن التمثيل. بعد عودته للقاهرة رشح لدور الضابط في (الكرنك) قصة نجيب محفوظ وإخراج علي بدرخان (كان مرشحا لدور خالد صفوان في الذي قدمه الفنان كمال الشناوي، ولكن غرابة لكتته في ذلك الوقت منعه من الدور). وقال: «أحمد زكى ممثل عظيم، وأتذكر أن صلاح جاهين عرض على المشاركة في فيلم «الكرنك»، ووقعت عقدا بالفعل، والصحافة كتبت ذلك في حينها، وكذلك عرض على أحمد زكى وقتها المشاركة في الفيلم، وعندما قرر جاهين استبعادى وأحمد زكى عن الفيلم، لأننا لم نكن أسماء تجارية في هذا الحين، كان لذلك تأثير كبير على زكى، لدرجة أن البعض أكد أنه فكر في الانتحار، لكنه بعد ذلك نجح في اكتساب قاعدة جماهيرية عريضة، وتعرض لظلم شديد وقتها لأنه ممثل موهوب، وأثبت ذلك فيما بعد خلال مشواره». أما فيلم (الصعود إلى الهاوية)، عام 1978، فهو نقطة التحول الرئيسية في مشواره مع السينما المصرية. نقطة تحول في مشواره السينمائي، وحصل على جائزة أفضل دور ثان عن الفيلم، وسلمها له الرئيس المصري الراحل أنور السادات. (كان عضوا في حزب التجمع، وكان المنتجون يرفضون التعامل معه لذلك السبب، وظل سنوات بلا عمل حتى فاز بالجائزة فانهاالت عليه العروض). إنطلق إلى العالمية بسهولة لوسامته وأناقته وملامحه الناطقه وإجاداته للفرنسية والإنجليزية، فشارك أيضا بالأداء الصوتي في فيلم (عمر المختار) وشارك في التمثيل نجما في أكثر من فيلم، مثل الفيلم الأميركي "Trapeze" والفرنسي التونسي البلجيكي "A Summer in La Goulette" وكذلك الفيلم الفرنسي "To Commit a Murder". وكان حديث الصحافة

الفرنسية والأوربية وقتها. لكن كرمه مهرجان القاهرة السينمائي الدولي تذكر أن يكرمه عن مجمل مشواره الفني في 2005 والمهرجان القومي للسينما المصرية في دورته الـ20 عام 2016!!

## علامات في طريق:

بقلب من حديد تستطيع القول أن الكاتب العظيم أسامة أنور عكاشة استطاع تخليد راتب في ثلاثة أدوار لا يمكن ألا يتذكرها متابع جيد للدراما أو محب للفن عموماً:  
مفيد أبو الغار وجسد راتب ضمن أحداث مسلسل «الراية البيضاء»، الأستقراطي النبيل، سفير مصر المهذب العائد بعد غياب ليستقر في الفيلا الأثرية الآية في المعمار والتي تطمح تاجرة السمك المليونيرة فضة المعداوي (الفنانة سناء جميل) ويكافح للحفاظ على فيلته التاريخية من الهدم، المسلسل عام 1988. ومن إخراج محمد فاضل، وشارك في بطولته هشام سليم، هادي الجيار، سمية الألفي، عبد الغني ناصر، محمد متولي، سيد زيان، ونبيل الدسوقي.

صلاح أبو رحاب في مسلسل «ضمير أبله حكمت» وجسد جميل، دور صلاح أبو رحاب، الحب القديم العائد من الماضي ليشاغل حبيبته «حكمت هاشم» الفنانة فاتن حمامة (يرى أن فاتن حمامة هي «أم كلثوم» التمثيل، وحضر جنازتها رغم مرضه الشديد)، ويضعها في اختبار أخلاقي عسير؛ لقد جمع ثروة هائلة ليست تحت مستوى الشبهات ومشاريعه في فرنسا ذائعة الصيت لكنه سيتعرض لجراحة دقيقة تهدد حياته فيخبرها عبر شريط فيديو أنه يضع ثروته تحت تصرفها، وهي تعرف أن ثمة مشروعات إنسانية تتوق لدعمها ولكن هل يجوز ذلك بمال مشبوه المصدر؟ ثم نكتشف أن العملية الجراحية بسيطة وكان يريد تطهير ماله، لكن حكمت تظن أنه يضرب عصفورين بحجر واحد؛ يحطم تمثال جان دارك الذي تعنتقه حكمت ويكسب ودها. المسلسل تم عرضه عام 1991 من إخراج إنعام محمد علي، وشارك في بطولته أحمد مظهر، عبلة كامل، إبراهيم يسري، عائدة عبد العزيز، وصلاح قابيل. وقال: «لا يوجد عمل أندم عليه، ولكنى قدمت بعض الأعمال الضعيفة خلال مسيرتي، وقبلت أفلاماً في بعض الأوقات لحاجتي للعمل، وبعد ذلك قدمت أعمالاً مهمة، ابتداءً من مشاركتي في فيلم (الصعود إلى الهاوية) الذي غير نظرة المنتجين والجمهور عن جميل راتب، ومن بعده قدمت أدواراً وشخصيات متنوعة، وكنت أبحث دائماً عن الشكل البعيد عن شخصيتي تماماً، وأستمتع بها، وأتذكر مثلاً مسلسل (الراية البيضاء) الذي يعتبر من أنجح أعمالى لكن شخصية د. مفيد أبو الغار كانت قريبة منى جداً، ولم أجد صعوبة فيها».

جيوفاني دي لورنزي عمدة الجالية الإيطالية في إسكندرية الأربيعينات وخال بطل مسلسل (زيزينيا)، بشر عامل عبد الظاهر (الفنان يحيى الفخراني).

رشدي الخيال في فيلم «طيور الظلام» عام 1995، وقدم جميل راتب، خلاله شخصية الوزير رشدي الخيال، المتعطش للسلطة والنفوذ، والفيلم بطولة عادل إمام (فتحي نوفل قائد حملة الخيال الانتخابية)، رياض الخولي، يسرا، رياض الخولي، عزت أبو عوف، وإخراج شريف عرفة، قصة وسيناريو وحوار وإنتاج وحيد حامد.

سليم البهظ في فيلم «الكيف»، تاجر مخدرات «سليم البهظ» الظريف المفترس السادي، ويرى أنها أبعد ما تكون عن شخصيته لكنه ظهر في الدور نفسه عند تحويل الفيلم إلى مسلسل بنفس الأسم بعد سنوات عديدة، وكان الفيلم من بطولة محمود عبدالعزيز، ويحيى الفخراي، وجميل راتب، محيي الدين عبد المحسن وفؤاد خليل، تأليف محمود أبو زيد، وإخراج علي عبد الخالق، وعرض عام 1985. «لم أفهم سبب نجاحي في هذا الدور، وحينما عرضوا على الشخصية ترددت، لأنني لم أتفهم كثيرا من ألفاظ الفيلم».

أبو الفضل في عام 1994، بدأ راتب مشواره مع سلسلة أجزاء مسلسل «يوميات ونيس»، من بطولة الفنان محمد صبحي، وسعاد نصر، وقدم حينها دور أبو الفضل جاد الله (وإذا كنت قوي الملاحظة ستتذكر أنه نفس اسم فؤاد المهندس في مسرحية إنها حقا عائلة محترمة)، والد «ونيس» الجد الطيب لابناءه. صاحب المبادئ والمثل العليا مهما كانت العقبات والمغريات، ونجح في دوره نجاحًا كبيرًا، المسلسل من تأليف مهدي يوسف ومحمد صبحي، وإخراج أحمد بدر الدين.

نبيه بيه في فيلم «البداية»، الذي أنتج عام 1986، عندما سقطوا في منطقة نائية من طائرة فجعل من نفسه سيذا عليهم فصنعوا له تمثالا من البلح، وأطلقوا اسمه على مملكتهم (نبيهاليا)، وهو من بطولة أحمد زكي، يسرا، صفية العمري، سعاد نصر، ومن تأليف وإخراج صلاح أبو سيف.

محمد نجيب أول رئيس مصري ضمن أحداث فيلم جمال عبد الناصر، الذي أنتج عام 1999، جسد فيه الفنان جميل راتب، وهو من بطولة خالد الصاوي، هشام سليم، وطلعت زين، عيلة كامل، من تأليف وإخراج أنور قوادري.

أفندينا في فيلم شفيقة ومتولي، بطولة سعاد حسني وأحمد زكي، أحمد مظهر، تأليف شوقي عبد الحكيم، إخراج علي بدرخان، الفيلم تم عرضه في عام 1978. وأعلن في حوار سابق رفضه التام للرقابة، قائلا: «أنا ضد الرقابة في المطلق، لأن الفن والتعبير يجب أن يتمتع بالحرية، ولكني أؤيد التصنيف العمري للأفلام والمسلسلات، لأن بعض الأفلام قد لا تكون رسائلها وأفكارها مناسبة للأطفال في سن معين، وقد يفهمونها بشكل خطأ، وأطالب بأن يكون الباب مفتوحا أمام كل الأفكار والقضايا، بعيداً عن التابوهات.»

فرط الرمان دوره في (وداعا بونا برته) لشاهين؛ وفي آخر حوار له على صفحات «المصري

اليوم»، أبدى جميل راتب رأيه في المخرج الكبير جميل راتب، قائلاً: «يوسف شاهين نموذج، وفتخر به مخرجا عالميا مصرياً، فاهما للسينما، مخرجا تكتيكيا عظيماً جداً، ولكن تدخله في سيناريوهات الأعمال التي يخرجها كان سبباً في ضعفه بالنسبة لي، لأن أفضل أفلامه كانت من تأليف كتاب كبار، وبمجرد أن بدأ مرحلة التعبير بالكتابة ضعف، وبعض أفلامه لم تكن واضحة فكركه، رغم أنها كانت إخراجياً على أعلى مستوى، ولكنه عانى من نقطة ضعف بعد قراره كتابة أفلامه.»

ماجد في الفيلم الإمبريكي «لورانس العرب»، ومن تأليف توماس إدوارد لورانس، وإخراج ديفيد لين، وعرض عام 1962، هو الأبرز في أرشيف جميل راتب بالسينما العالمية، وبالطبع حاز الفنان العالمي عمر الشريف بطل العمل على كل الأضواء في الوطن العربي، لكنه لم يهتم وقال جميل راتب عن هذا الفيلم في برنامج «صاحبة السعادة» مع إسعاد يونس، إن مشاركته في الفيلم كانت فرصة كبيرة بالنسبة له أن يكون اسمه موجود في أسرة العمل، وأنه فتح له أبواباً مدهشة في عالم السينما.

الشرنوبلي هو رجل الأعمال الفاسد، الذي أجبر عادل إمام على دخول السجن مقابل لا شيء، ضمن أحداث فيلم حب في الزنزانة، الذي أنتج عام 1983، لتكون نهايته الموت، وهو من تأليف وإخراج محمد فاضل ومع سعد حسني ويحيى الفخراني.

فضلاً عن دور (علي علي علي) النصاب الظريف في (إنهم يسرقون الأرناب)، وعوف في (الدرجة الثالثة)، الدكتور حليم زغلول في (قاهر الزمن)، والزوج المغلوب على أمره (أستاذ بسيوني) في (الزوجة أول من يعلم)، (رمزي) في غدا تتفتح الزهور)، (ميكائيليان) في المسلسل الإذاعي (أشياء لا تباع)، (إبليس) في مسلسل (الكعبة المشرفة)، (القريب الأريب عبد الجواد الغطريف) في (شعبان تحت الصفر)، (طارق مظهر) أمام فاتن حمامة في (ولا عزاء للسيدات) وأمامها في (وراء كل باب حكاية) في دور أحمد سيف الدين

### **قالوا عنه:**

د.أشرف زكي نقيب الممثلين: فنان عظيم ومدرسة كبيرة قدم العديد من الأعمال الجيدة والمتميزة في المسرح المصري والفرنسي والسينما والتلفزيون ويعد مرجعاً مهماً لكل محبي وعشاق الفن المصري في العالم العربي.

نجلاء فتحي: كان «جميل القلب» أباً لكل فناني مصر.. فقد تعلمنا منه كثيراً وكان جميل الأخلاق.. وكل فناني مصر يكونون له كل الحب والتقدير، فقد كنا أولاده الذين لم ينجبهم.

لبلة: فقد الفن المصري والعربي والفرنسي فناناً متميزاً متنوعاً في أعماله صاحب موهبة كبيرة وفريدة في الأداء التمثيلي، ولن ينساه محبو الفن لأن أعماله ستبقى في ذاكرتهم.

الممثلة حلا شيحة: رحل عن دنيانا الفنان والاب والصديق والممثل الأعلى جميل راتب ..

بعد أن ترك إرثا طويلا من الأعمال المتميزة في مختلف مجالات الفن.

ليلى علوي: كان ممثلا متميزا جداً وقام بأداء جميع الشخصيات بمنتهى السلاسة والصدق حتى وإن كان الدور بعيدا عن طبيعته الشخصية فكان دائم الإبداع في ذلك، ومنفردا وفريدا مفيش حد شبهه.

الناقدة الفنية خيرية البشلاوي: شخصية متفردة كفنان وإنسان فهو لم يشبه أى ممثل من جيله أو الأجيال التى توافدت على السينما كان نموذجا للفنان الراقى في تعاملاته الأسرية أو مع الوسط الفنى وكان يحرص على تقديم الأعمال التى تفيد المجتمع، وكان يحترم فنه وجمهوره ولم يفتعل أى مشكلة مع أحد وبالفعل كان فنانا راقيا بمعنى الكلمة بالفعل خسرناه كفنان وإنسان.

الكاتب مصطفى محرم : يعتبر من القامات الفنية الكبيرة، وتاريخه حافل بالأعمال المتميزة في كل أنواع الفنون، وتربطه علاقات طيبة مع الجميع وقد تميز بالثقافة العالية ساعده على ذلك وجوده في فرنسا لسنوات طويلة وأعتبره من مدرسة زكى رستم، وأعماله ستبقى في ذاكرة التاريخ.

الناقد الفنى طارق الشناوى: فقدنا فنانا شاملا وموهوبا ومثقفا وصاحب مكانة خاصة جدا في الوسط الفنى ومع عشاقه وجمهوره. ويضيف: كان قليل الظهور في الإعلام، ويعتبر العمل هو أساس نجاح الفنان، وليس الحديث في الإعلام ليل نهار كما يفعل البعض.

إسماعيل مختار رئيس البيت الفنى للمسرح: الراحل صاحب مسيرة فنية طويلة بدأت في فرنسا واستكملها في مصر ووصلت للعالمية وستبقى أعماله خالدة في ذاكرة السينما العربية.

خالد جلال رئيس قطاع الإنتاج الثقافى: برحيل جميل راتب فقدت السينما العربية فنانا كبيرا وقامة عظيمة وبعد مدرسة يجب أن يحتذى بها شباب الفنانين في الالتزام وكيفية اختيار أعماله الفنية وتقديمها بأسلوبه المتنوع.

محمد صبحي: وداعا جميل راتب .. أبى الحبيب وصديقى الحميم وفنانى المفضل .. النبيل الخلوq الراقى .. لقد عرفتك إنسانا وفنانا وأعلم كم كنت تحبنى بصدق وتحترم عملى .. إنك فنان عظيم لم تأخذ حقك ربما بذهابك يتذكرون تكرمك الحقيقي .. وداعا ومعك أطيب سيرة وأعظم تاريخ وأعظم إنجاز إنسانى .. فقدت اليوم الكثير ولا متعة فن بعدك.

وجّه في نهاية حياته رسالة إلى الممثلين قال فيها: «أقول لهم إن الثقافة مهمة للفنان، ويجب أن تهتموا بها، سواء في إطار عام أو فيما يتعلق بالسينما، وبصراحة معظم فنانى الجيل ينعمون بالثقافة، لأن أفلامهم لها مضمون اجتماعى وإنسانى وأحيانا سياسى، وبالتأكيد السينما وسيلة يتعرف من خلالها الجمهور على الحالة الثقافية في بلاده، وبالتالي يجب أن يكون صناعتها على قدر من الاطلاع والمعرفة».

## فيلموجرافيا جميل راتب

- 1952 : ليلة القدر
- 1956 : ترايبز مع برت لانكستر و توني كرتيس و جينا لولوبريجيدا.
- 1958 : أنا الشرق
- 1962 : لورنس العرب.
- 1967 : حلق الوادي. - فلم تونسي
- 1975 : الكداب - على من نطلق الرصاص - كمال الشيخ.
- 1976 : سنة أولي حب - بيت بلا حنان- وجها لوجه.
- 1977 : كفاني يا قلب -فتاة تبحث عن الحب مع شويكار.
- 1978 : امرأة في دمي -الصعود إلى الهاوية - كمال الشيخ - شفيقة ومتولي مع سعاد حسني وأحمد زكي وأحمد مظهر.
- 1979 : حكاية وراء كل باب - مع فاتن حمامة - خائفة من شيء ما- ولا عزاء للسيدات - إخراج هنري بركات.
- 1979 : خائفة من شيء ما - مع نجوى إبراهيم -..رشدي أباطة -عزت العلايلي
- 1980 : ضيف على العشاء -خلف اسوار الجامعة- عروس البحر- شعبان تحت الصفر.
- 1981 : دندش-مسافر بلا طريق -العرافة.
- 1983 : إنهم يسرقون الأرناب- كيدهن عظيم -وحوش الميناء مع فاروق الفيشاوي- حب في الزنزانة مع عادل إمام وسعاد حسني.
- 1984 : بحر الأوهام- اللعنة -صراع الأيام مع بوسي -إنهم يقتلون الشرفاء مع فريد شوقي.
- 1985 : غسل الحب المر -الكيف -التريللا -العبقري خمسة- سنوات الخطر- علي بيه مظهر والأربعين حرامي-وداعاً بونابارت - إخراج يوسف شاهين.
- 1986 : ابنتي والذئب- بيت الكوامل -البريء مع أحمد زكي ومحمود عبد العزيز -البداية صلاح أبو سيف مع أحمد زكي ويسرا وحلمي أحمد- الأقرام قادمون -أحضان الخوف- ابنتي والذئب.
- 1987 :نورة والوحش- قاهر الزمن إخراج كمال الشيخ.
- 1988 : راجل بسبع أرواح- الدرجة الثالثة -حالة تلبس مع أحمد عبد العزيز

وغسان مطر ولوسي وسماح أنور.

- 1989 : ابتزاز .
- 1990 : الأغبياء الثلاثة- شيش خان.
- 1991 : بنت الباشا الوزير- سيدة القاهرة.
- 1993 : سباق مع الزمن -البلدوزر.
- 1994 : checkmate مع شريهان.
- 1995 : طيور الظلام مع عادل إمام ويسرا ورياض الخولي -صيف الواد- في الصيف الحب جنون.
- 1996 : عفاريت الأسفلت.
- 1999 : جمال عبد الناصر.
- 2001 : الساحر
- 2003 : حفار البحر -من نظرة عين.
- 2007 : الأولة في الغرام- تيمور وشفيقة.
- 2008 : جنينة الأسماك -ليلة البيبي دول.
- كما أدى أداء صوتيا في فيلم عمر المختار لشخصية الضابط الإيطالي توميللي.
- 2012 : Un nuage dans un verre d'eau سحابة في كوب ماء فيلم فرنسي مع

Anamaria Marinca

# الوجه أسود والصوت أبيض والهوية رمادية

في أوكلاند، يكتشف المسوّق عبر الهاتف كاسيوس مفتاحا سحريا للنجاح المهني الساحق، هذا رائع، لكن المشكلة أن هذا المفتاح يقوده إلى كون جهنمي طاحن! فيلم (آسف على إزعاجك) في عرضه الأول اليوم، يوليو 2018، يضعك أمام حالة فنية بصرية شديدة السخرية. كوميديا صارخة من البداية للنهاية مواكبا أساليب الضحك المستجدة في العالم ولا يرتكن إلى مواقف وعبارات نمطية مما يجعله جديرا بالمشاهدة بالفعل.

القصة تتبع حياة كاسيوس جرين، مسوّق هاتفي أمريكي من أصل أفريقي، عندما يخبرونه أنه يجب أن يستخدم (صوته الأبيض) عند إجراء الاتصالات في العمل، فيقفز خطوات لأعلى في مهنته، ويحصل على علاوة ضخمة لا بأس بها.

فجأة؛ تبدأ الأمور في الانزلاق خارج السيطرة. السيناريو الذي كتبه بوتس رايلي مخرج الفيلم قوي بشكل لا يصدق يضمن لك أن تضحك كثيرا عندما تسوء أحوال كاسيوس. رايلي نفسه أمريكي- أفريقي، تاريخه قصير غير واعد؛ كان يضع موسيقى الأفلام التلفزيونية الوثائقية مثل (روح في حفرة) و(الانقلاب) وألعاب الفيديو وبعض حلقات المسلسل الكرتوني المعروف (سيمبسون). الحوار ليس مرحا فحسب لكنه شديد الصراحة والمكاشفة البينية، أمانته قاتلة مزعجة للبعض.

يوجد قدر كبير من الوعي المجتمعي والتعليقات المتداخلة بطريقة ملهمة تدعو للتفكير بشكل جذري وبلمسة من واقعية عبقرية. ومع ذلك فإن صورة الفيلم ليست انعكاسا مطابقا لعالمنا المعاصر بدقة مجهرية كما يبدو من مزاجه التهكمي، لكن المخرج يضع مرآة معظمة تبرز الدقائق الخطيرة في هذا المجتمع في إطار كارثي مفزع.

الأداء التمثيلي فوق الممتاز مع تحرر إيقاع الفيلم من ربقة السكتات الشارحة أو مآزق تجهيز مفاجآت انحراف الحكبة (تويست)، بشكل يجعل المرء من المستحيل تقريبا أن يخمن ما الذي سيحدث في الدقيقة التالية. هذا الوعي اليقظ المتحفظ بالتأكيد يمثل الجانب الأكبر من عبقرية السيناريو. إذا حاول مخرج آخر استخدام ذات التقنية في التعليق على الأحداث، التي خربها بعناية المخرج من تاريخه في تحضير الأفلام الوثائقية، فإنها على الأغلب سوف تبطل بالفشل لأن كل شيء هنا يتسق مع الآخر ويحرص رايلي على أن يظل سابقا للجمهور بخطوة. ذلك الجمهور الذي سوف يقع في فخ الصوت القوي المميز لأبطال الفيلم مختلطا مع شريط موسيقى مستمر من الراب والبوب. موهبة مختلفة تتمثل في لاكيث ستانفيلد في دور جرين، وتيسا تومبسون في دور ديترويت، وجيرامين فاوولر في دور سالفادور، وكذلك الأدوار الجانبية التي لعبها تيري كروس وكيت بيرلانت وداني جلوفر.

يتعامل الفيلم مع مشكلة الإنسان الهامشي وهو يحاول التعايش مع مفردات عالم يلتف حوله ويضيع، الشركات الكبرى تشتري وتبيع كل شيء، الأصدقاء كل منهم ينشغل بما لديه. فيضان المعلومات يتدفق حولنا طيلة الوقت ويدفع المرء إلى الشعور بقدر كبير من انعدام الأمان والقنوط، والذي لا يربح كما ينبغي ولا يحتفظ بنفوذ ما فهو على نحو أو آخر ليس مثل أولئك الناس الذي يتابعهم في مواقع التواصل الإجتماعي، وليس جيداً بما يكفي. إنه بحاجة إلى تعويض، وإلى بقشيش إضافي حتى لو تخلص من صوته واستبدله بصوت أبيض مقبول لمن يدفع ثمن السلعة التي يروجها.

الفكرة التي يقترحها داني على صديقه جرين، لابد من طبخ خطط ملتفة وسريعة للإثراء، وهو لا يمانع ولا يعرف كيف يعترض، هذا تعبير فاقع عن تنامي ثقافة الشعور الزائد بالدونية. غالباً ما تُلقى لائمة هذا التحول الثقافي على كبار المفكرين، لكن السبب في هذا قد يكون حشود المهمشين، الأكثر تواملاً والأكثر وضوحاً على أرض الواقع.

يزداد إحساس جرين بقلّة الأمان في ما يتعلق بالأمور الشخصية، نتيجة قصة الهيمنة والرجولة التي تشيع في ثقافة البوب ومازالت شائعة حتى الآن: حتى تكون شاباً جذاباً يجب أن تنتمي للأغلبية الحاكمة، وحتى تحقق أعلى المبيعات يجب أن تحذر صوتك الزنجي الأصلي. يتفاقم شعوره بعدم الأمان في إطار فانتازي ضمن التيار المستمر من الإعلام غير الواقعي، فهو لا يشعر انه مُعرّض لمشكلات غير قابلة للحل فحسب، بل هو يتأكد من كونه فاشلاً أيضاً. يبيع الموسوعات لكن لا أحد يقبل صوته الأسود. وعندما يبيع هويته يتلقفه عالم جديد حافل بجنس صارخ وشتائم عنيفة لم تعد تحتل الآن وأشخاص لهم أجساد نصفها إنسان ونصفها حيوان كالساير في أساطير الإغريق؛ كل هذا بمؤثرات سمعية وبصرية متفوقة في خدمة مضمون الأحداث لا فقط لإبهار العين.

يتجاوز الفيلم بقية الأفلام المعروضة معه الآن ليس فقط بقدرته على دمج أفكاره وعبارات حواراه والمواقف الطارئة على الأبطال جميعاً في كُُل واحد متناولاً من كل منها الغرض الذي يخدم موضوعه؛ بل بتحقيق التفاعل المستمر بين المنظر والصوت والحركة والكلمة مرتحلاً فوق حدود الأوضاع الساكنة ثنائية البعد للوحة واللقطة الفوتوغرافية واستيعابه لعدة جهات نظر في آن واحد من خلال تدفق الحركة ونشوء الصراع وتعقيده وحله دون التقيّد بإيقاع السرد الروائي أو مراحل الانتقال المسرحية؛ بل إن قدرة المخرج على القطع المفاجئ والألعاب المونتاج السحرية تمنح الفيلم السيطرة الكاملة على توجيه المضامين والأفكار أو تركها غامضة دون الالتزام بتعبير مباشر، ودون تهديد لوحدة الحكاية؛ فضلاً عن تجسيده للشخصيات والأحوال التي تحمل المعاني والأغراض، بينما يسقط السيناريست غير المتمكن عند مناقشة نفس الموضوع في مشكلة أن تتحول شخصياته إلى رموز مجردة تجريدية ترهق عقل المشاهد بمحاولات الترجمة والتأويل. وعلى حد تعبير (أرنست لندجرين)؛ من

المستحيل تصوّر أي شيء تراه العين أو تسمعه الأذن، سواء في الواقع أو الخيال، لا يمكن أن يعرض في مجال الفيلم. ينطبق ذلك على كل شيء من القطبين حتى خط الاستواء، ومن الوادي العظيم إلى أدق شرخ في قطعة من الصلب، ومن صفيير رصاصة مارقة إلى النمو البطيء لزهرة، ومن التمتع فكر عبر وجه جامد تقريباً إلى تخريفات الهوس من مجنون، ولا توجد نقطة في المكان، ولا درجة من ضخامة الحجم أو سرعة الحركة يحيط بها علم الإنسان ليست في تناول الفيلم.

أين كانت اللحظة التنويرية في الفيلم؟

الواقع أن توجيهه وتوقيت هذه المشهد من عمل المخرج ومدير التصوير، لقد ظهرت صورة جديدة من تقريب ذات الأجزاء لنفس اللغز (قبول جرين أن يستبدل لكنة أجداده بصوت أبيض ليقفز في مهنته ويربح المزيد من المال ثمنا لموسوعات لا أحد يهتم بها فتزلق حياته في كون آخر حافل ببشر كالوحوش)؛ لقد خلقا بناء اللقطات لتأسيس القصة والإيقاع والإطار الزمني وتفاعل الكل مع الواحد. ومن خلال ذلك جميعاً تدور أحداث الفيلم، فكل الممثلين يبدأون في ذات الموقع داخل الإطار الزمني الذي لا يتجاوز بضع دقائق وكل الممثلين يتقمصون ذات الرجل، جرين، وهو قادم من نفس المكان، لكن في الحقيقة عندما كان يتم تصوير هذا المشهد، فإن كل مجموعة من الممثلين كانت تقف في مكان ما وحدها أمام طاقم التصوير، الذي كان يخبرهم إلى أين ينظرون ومتى ينظرون، ومتى يتحركون أو يندهشون أو يحبطون. وعلى هذا الأساس يقرر (كاوفمان) أن الفيلم فن له أساس شعبي فهو ينتج من أجل مجموعة من الناس، أي المشاهدين وليس الأفراد، يتبع هذا التفريق البعيد عن الوضوح بعض هراء الجوهريّة؛ وهي نظرية تقديم الماهية أو الجوهر على الوجود ذاته.



## موت الناقد

أشار عبد الفتاح كيليطو إلى أن القارئ يقرأ النص انطلاقاً من اهتمامات تخصه أو الجماعة التي ينتمي إليها، القارئ يهدف دائماً إلى غرض يسعى إلى إثباته، فإذا كان رولان بارت قد أعلن موت قدسية المؤلف، ماذا يبقى للناقد من مسائل يناقشها إذا انتهت كافة التصورات إلى تفسير من نوع، كل إناء بما فيه ينضح أو، الجمال في عين الراي؟ وأن وجهة نظر أي قارئ بغض النظر عن خلفية معارفه وورقي ذوقه ونقاء توجهاته، وكونه متخصص أو لا في الحقل النقدي، تتساوى في قيمتها مع وجهة نظر أي قارئ آخر مهما بلغ من عظمة، وإن كان أحد المبدعين.

لقد لاحظ رونان ماكدونالد مؤلف كتاب (موت الناقد) هذا الانتقال من تبجيل آراء النقاد في خمسينيات القرن الماضي إلى تمكين الآراء الفردية غير المتخصصة ونبذ حكم القيمة وبالتالي التعويل على ثقافة الجماهير وانسحاب الناقد ليلتقى بالعمل داخل أسوار مؤسسته الأكاديمية. وهكذا فإن مدونات الفيسبوك وتعليقات القراء على جودريدز وأمازون أصبحت بديلاً عن التقسيم النقدي المتخصص!

ازدهار عصر النقد كان ذلك في أواخر الأربعينات ربما عام 1948 عندما أصدرت. س. إليوت كتابه (ملاحظات حول تقديم تعريف الثقافة) وأردفه ف. ر. ليفيس بكتابه (التقليد العظيم) قبل أن تعصف أزمة السبعينيات بكل ما هو ناضر اجتماعياً واقتصادياً وانشغل المبدع بالرتاء والتشبث أمام الرياح أو الضياع أمام الرياح أو الضياع في تيارها، وتلاه الناقد يحاول أن يفهم ويرشد الآخرين. عندما وضعت الحرب الأولى أوزارها وانتبه الكاتب والفنان إلى أن الرومانسيات الكلاسيكية صارت حركة ساذجة، ظهرت نسمات الحداثة من كل جانب. لكن الجيل العتيق استقبلها بنفور وتقزز ولفظها من على مائدة الأدب الرفيع والثقافة الأصلية، فاحتاجت أن تحافظ على سمعتها السيئة متسترة بمعطف نقاد ما بعد الحرب العالمية الثانية، فلا عجب أن إليوت وفرجينيا وولف كانوا يكتبون ويشرحون وينقدون بأنفسهم. نصف الوقت والجهد يدشنون بنصوصهم التيار الجديد، وفي النصف الآخر يدافعون عنه، لكن المفاجأة القاسية كانت أن الحداثة وما بعدها دخلت أطوار سياسية أمعنت في سوء الظن بها، بل والأسوأ استخدامهما كوسيلة خطابية لا غاية فنية تحت تأثير قوى الديمقراطية التي مررت الصلاحيات النقدية من قممها الهرمية إلى منظمى الندوات الأدبية وأصحاب المدونات المؤثرين أكثر بعدد علامات إعجاب أكبر وحُكَّام الجوائز، فأصبح الناقد المحترم أقرب إلى مرشد سياحي أو منادي على بضائع مستعملة في سوق رأسمالي لا يرحم، فتقول الروائية سوزان هيل: (الحقيقة أن تحولاً ما قد حصل فامتلك الناس السلطة في أيديهم لكن معظم أولئك من مراجعي الكتب مع استثناءات قليلة مغرورون

كسالى رازحون في الطين وهم طائفة قليلة العدد من المحررين الأدبيين الذين يشكّلون زُمرة متضامنة، في الوقت نفسه يبدو النقاد الأقوياء ذوو الحضور والمرجعية غير مقنعين على الإطلاق ففي يوم من الأيام سوف يستيقظ محررو الصحف ليمنحوا المساحات التي يحررها النقاد للألعاب الشتوية والدومينو. قريبا سيحدث ذلك).

هذا رأي مهذب رغم كل شئ، فالمبدع يخشى الناقد. يتهيبه ويزدرية، يعمل لرأيه ألف حساب، وأيضا لا يبالي، بل تقال النصيحة بصريح العبارة في كتب تعليم البلاغة: ضع النقاد خلف ظهرك حتى تبدع! (لا تصغوا إلى النقاد) يقول سييلوس ناصحا شباب المبدعين (فلم نر يوما نصبا يقام لناقد). أما وجود تمثال (الناقد) تشارلز أوجستان سانت بوف في حدائق لوكسمبورج في باريس لم يمنع برندان بيهان، الكاتب المسرحي الأيرلندي من التصريح: (النقاد هم خصيان الحريم، إنهم يعرفون كيف تجري العملية وهم يشهدون ممارستها كل يوم لكنهم لا يستطيعون أن يفعلوها بأنفسهم!).

هذا المقت الذي يعود في أغلبه إلى تحفظ النقاد التقليدي من كل جديد بعكس ميل الفنان إلى الغرابة والتجريب فيجد التشكك بدلا من الدعم، فيكون مصير مُنجزه إلى السجن في نظرية فنية أو أدبية بالية أو النفى والمصادرة وإعدام التجربة بمقصلة القواعد، فإذا جاء الحكم من ناقد كبير تبعه الباقون من تلامذة وزملاء يرفضون العفو أو تخفيف القضاء رغم علو أصوات المدافعين: «ومن بين الفنون جميعا قد يكون المسرح هو أكثر مجال يثير فيه الناقد الاشمئزاز والبغض، لربما بسبب السلطة التقليدية التي كان يتمتع بها. وعلى الأرجح فإن الإحباط الذي يسببه الناقد مفهوم لأن السجل التاريخي لنقد الدراما ملطخ غير نظيف.» (موت الناقد، رونان ماكدونالد، ترجمة وتقديم فخري صالح، 2015، الهيئة المصرية العامة للكتاب.) حيث فشل كثير من النقاد في فهم عمليات التجريب والتجديد في الدراما أو تذوقها، لقد سخروا في العادة وهزءوا من المسرحيات التي اكتسبت فيما بعد نجاحا وأهمية مستمرة.

ربما تكون ضربة السيف الحادة قد جاءت من جورج برنارد شو إذ يقول: (إن ناقد المسرح هو من ذلك النوع من الرجال الذين لا يدعون مكانا لا يضربونه بالحجارة) بالرغم من أن شو نفسه كاتب مسرحي وناقد وكاتب مراجعات نقدية غزيرة الإنتاج، لكنه يشير هنا إلى الناقد الرزين الذي يخاف من الجديد ويتخذ ضده موقفا معاديا فيكيل التوبيخ واللوم.

صار الأمر أعقد في الثمانينيات وأوائل التسعينيات مع تفاقم انتشار النقد الإيديولوجي اليساري الذي يتعامل مع المفردات الجمالية كصناديق ثابتة ذات طبيعة جوهرية أو مهمة قومية مثلا ويغض الطرف عن الأخذ في الحسبان الخصوصيات الفردية التي تتمتع بها الدلالات المعرفية في الفن والأدب، ما استدعى قيام بنية خطابية مستحدثة للدفاع عن

البينوية وانفتاح الملفات النظرية على أسئلة الجماليات والقيمة فتنشأ أواصر جديدة من الانسجام بين أدوات النقد ومسألة الجدوى. وصار من اللازم الاعتراف بالصنعة الإبداعية للنقد وأنه ليس بالشكل الأدبي الدخيل أو الثانوي في زمن صارت لليوميات والرسائل وخواطر مواقع التواصل الإجتماعى قيمة لا بأس بها ودوائر للنقاش!

الناقد من جانبه عليه أن يقف أمام نفسه ويقارن بين (الطموح والنتيجة) وألا يعتبر عمله النقدي مجرد ممارسة لمساق دراسي أو واجب أسبوعي لكتابة عموده في المجلة، بل فعالية مشتركة من بين السبل الأخرى التي تتأمل الواقع وتناقش الإبداع ليستعيد صلته بجذوره في النقد التقويمي، كما بدأت حركات مثل (جماعة بلومزبرى) تقترح بوجود علاقة تفاهم بين الفنان والناقد تؤدي إلى تنشيط عملية الإبداع والتجديد الفنيين للحفاظ على جمال الفن وصحة الأدب وعافية اللغة.

إن وظيفة الناقد حسب ليونيل تريلنج صاحب كتاب (الخيال المتحرر) هي أن يكون منفتحاً على أصناف الأدب المختلفة وإمكاناتها الشاملة لا أن يحصرها في إطار برنامج سياسى أخلاقي محدد سلفاً وأن يوقظ في نزعة التحرر سعة الخيال اللازمة للدفاع عن (التنوع والإمكان) ما يفترض ضمناً بصعوبة النقاش وتعقيدات المواجهة والدخول في التفاصيل. «إن على الأدب، ولكي يحقق وظيفة نقد الخيال المتحرر» يقول تريلنج «أن يكون متصلاً اتصالاً متفرداً بموضوعه، لا لكون معظم الأدب الحديث قد شغل نفسه بوضوح تام بالسياسة، بل لأن الأدب، وهذا هو الأكثر أهمية، هو الفعالية الإنسانية التي تعني بأقصى درجة من الدقة والإهتمام بالتنوع والاختلاف والإمكان والتعقيد والصعوبة.»

وإذا كان النقد على وجه العموم هو برمجة علاماتيّة لتفاصيل الفن/ أدوات النص، فالتواصل حتمي حتى يتم اتخاذ الإجراءات وتطبيق المناهج والآليات الجديدة. بدوام مثل هذه العلاقة على أن تكون مبكرة لمواجهة الاختلاف المحكوم بأن يأخذ أشكالاً تتردد بين مبدأ (الحوار الراقي المعتدل) وأساليب الردع بأي شكل. وعلى حد قول رونان ماكدونالد (مرجع سابق): «لربما لا يكون الناقد قد مات بل جرت ببساطة تنحيته جانبا أو أنه يأخذ سنة من النوم، وتتمثل الخطوة الأولى الضرورية لإيقاظه أو إيقاظها في إستعادة فكرة الجدارة الفنية وزرعها في قلب النقد الأكاديمي.»



## إثنين.. إثنين

يقول ابن عربي «إن الأحد لا يكون عنه شيء البتة». ويقول «إن أول الأعداء إنما هو الإثنين». فأى فلسفة وراء هذه الفكرة؟ الواحد حسب لسان العرب (لا يتجزأ ولا يُثنى ولا يقبل الإنقسام ولا نظير له ولا مثل ولا يجمع هذين الوصفين إلا الله تعالى) وكذلك الواحد هو أول أعداد الحساب وقد ثني على واحدین، وجمعه بالواو والنون (واحدون).

ولم يكن ابن عربي وحده الذي أثنى على المثني، إذ شرح الزوزني في تفسيره للمعلقات السبع عند تثنية النداء لدى امرؤ القيس في مستهل مُعلّقة (قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل) يقول: «قيل خاطب صاحبيه، وقيل خاطب واحدا وأخرج الخطاب مع الإثنين، لأن العرب من عاداتهم إجراء خطاب الإثنين مع الواحد والجمع، من ذلك قول الشاعر: (فإن تزجراني يا ابن عفان أنزجر/ وإن تدعاني أحمر عرضا ممنعا) خاطب الواحد خطاب الإثنين، وإنما فعلت العرب ذلك لأن الرجل يكون أدنى أعوانه اثنان: راعي إبله وراعي غنمه، وكذلك الرفقة أدنى ما تكون ثلاثة، فجرى خطاب الإثنين على الواحد لمروور ألسنتهم عليه ويجوز أن يكون المراد به (قف قف) فإلحاق الألف أمارة دالة على أن المراد تكرير اللفظ، كما قال أبو عثمان المازني في قوله تعالى «قال رب أرجعون» المراد به أرجعني أرجعني أرجعني، جعلت الواو علما بأن المعنى تكرار اللفظ مراراً». ويُعلّق على ذلك الكاتب محمد علي شمس الدين (مجلة دبي - ص 59 - العدد 80 - يناير 2012 - الإمارات): «يلاحظ على اجتهادات الزوزني أنها مسنودة لأخرين سابقين عليه من خلال (قيل). وهو بعد مروره بسرعة على افتراض المخاطبة لصاحبين حقيقيين ينحو نحو اعتبار الخطاب أتى بصيغة المثني ولكنه في الحقيقة إما مفرد أو لجماعة».

مخاطبة المثني تتكرر في شعر امرئ القيس وفي شعر أسماء المريّة: (ألا خليا مجرى الجنوب لعله/ يداوي فؤادي من هواه نسيمها) وقول ابن الرومي: (يا خيلياً تيمتني وحيد) وقول قيس ابن الملوّح: (أيا جبليّ نعمان بالله خليا/ نسيم الصبا يخلص إلى نسيمها) وقول المتنبي: (يا ساقى أخمر في كؤوسكما/ أم في كؤوسهما هم وتسهيّد) وقول المقريزي: (عللاني فإن بيض الأماني / فنيّت والظلام ليس بفان).

اللغة الأدبية من ناحيتها تساعدنا على تشكيل صور خيالية في أذهاننا، وصور جميلة يؤكدها التكرار الفوري بغض النظر عن المعنى، اللقطة قد تكون بالغة العنف أو مثيرة للشجن أو حتى مذهلة للحواس (الله هو هو؛ في الصوفية)، بيد أن الجمال هو الغاية التي نرتئها كوسيلة لغاية أعلى هي الانسجام مع مفردات الكون ذاته الذي تخلّق بوجود الزوج من كل شيء ولا واحد غير الله. ويرى المفكر الهولندي (سيلفان دي كامب) أن الشكليين الروس كانوا أكثر اهتماماً بالجوانب الشكلية للمثني أمام غيرهم كالإنجليز، وأكثر إمعاناً في

مسألة وضع أساس علمي لتكرار الكلمة في الجملة المكتوبة في الأدب، أما النقاد في العصر الحديث قد جمعوا إلى الاهتمام بالتنظيم اللغوي المتألق للنص الأدبي تأكيداً واضحاً للانفصال بين المعنى الأدبي والتصورات العقلية المنطقية الداعية للتركيز وحذف المكرر والزائد، إذ أن التركيب المتشابه المَعقد للنص بمثابة تجسيد لاستجابة إبداعية إلى الحياة ذاتها مع تجاهل أن الزمن يعيد نفسه فالتكرار سُنّة وفطرة، هذه الاستجابة للكلمة المكررة لا يمكن اختصار أهدافها في عبارات منطقية أو تلخيصات واضحة على سبيل أن خير الكلام ما قل ودل، أما الشكليون الروس الرواد فقد نظروا إلى المضمون الإنساني نظرة واقعية تسقط في أية مهمة أدبية وتجعل منه مجرد سياق تفرضه نتيجة عمل الوسائل الأدبية، فكل نص ينطوي على اختلاف، وهذا الاختلاف لا يكون من قبيل التفرد وإنما نتيجة حتمية للخاصية النصية نفسها، فكل نص يرجع بطريقة ما إلى البحر اللانهائي المتمثل في النص المكتوب من قبل بواسطة الإلحاح على إشارة معينة أو معنى بعينه، ذات الشيء تقوم به الرواية الواقعية، فهي تقدم نصاً منغلِقاً على معنى محدد، ولكن هناك نصوصاً أخرى تدفع القارئ دفعاً على إنتاج المعاني، لأن الأنا القارئة هي ليست إلا (حشد من نصوص)، فلا نختلف في التفسير إلا لاختلاف أساليبنا في القراءة، فأنا كقارئ أترجم الشفرة التي بها كتب النص، فيتحقق المعنى، وإلا ظل غامضاً مستغلِقاً على الفهم. وينطوي اتجاه الفينومينولوجيا (فلسفة الظواهر) إلى التركيز على الدور الأساسي للقارئ في تحديد المعنى والتلخيص واستبعاد المكرر لخدمة الوقت، والاسم مشتق من الكلمة الإغريقية التي تعني ظهور الأشياء، هذا الظهور يتبدى في صفات الأشياء وجوهرها الخالص لأقرب مفرد، من خلال انعكاسها على محتويات وعينا، هذا الوعي الذي لا بد هو واعياً بشيء، وهذا الشيء لا بد هو واقع؛ فالتكرار هل هو على حساب كلمات أهم؟ لا، وإلا ما كتبنا أي شيء.

حتى ونحن نوجز تحدونا رغبة في أن نضيف للكون بعض السطور التي يسهل تجاهلها تماماً بالتنظير المجرد. وهكذا يكون العقل الإنساني (على المستوى الفردي) هو مركز كل معنى ومصدره ومعجم تفسيره وعليه فإن الكلمات التي تنضم إلى بعضها لتتظّر إلينا من فوق الصفحات المطبوعة، هذه الكلمات لا تمثل الموضوعات الفعلية، بل الكلام الإنساني في تناسق أدبي. ثمة أساس للإعتقاد بأن تأثير الخط بوصفه خطأ في التصوير هو أنه صورة بديلة للمس، كما أنه بديل عن العاطفة. وبعض فلاسفة الجمال يميلون إلى استخدام تعبير تسرّب الانفعال في وصف مصدر المتعة التي يحسها الناظر إلى الخطوط في فن التصوير، إنه ذلك الميل من النفس لتمارس في توتراتها العصبية وحركاتها الابتدائية ما تلحظه من أشكال خارجية للصحة والتزاوج والتشابه والتكرار.

وهكذا جاء الأدب! فنحن نكاد نتحرك في الواقع مع الخطوط المرسومة في الصور الأدبية، أقول صور لأن الأدب قد اتخذ لنفسه عدة طرائق منها الرواية والشعر والقصة القصيرة

والمسرحية. فالإيقاع المكسور من الصورة الأدبية يكسر فيض إدراكنا الحسيّ وتدفق شعورنا كما يكسر استجابتنا الدفعية الحركية. والخط المسرحي السلس المتماوج يفك التوتر وييسر إدراكنا وردود أفعالنا التي لا تستبين لنا تماماً كما أنه يجلب لنا السرور والبهجة، كما يقول (أروين آدمان) في كتابه عن الفنون والإنسان؛ كما أننا في الأدب نعيش في صفحات القصة نفس حياة شخصياتها المتخيلة، هكذا في فن التصوير ربما أمكن القول بأننا نعيش حياة الخطوط المرسومة في اللوحة أو المحفورة على الرخام وكلها نبعت من (تكرار) المفردة الهندسية.

قال العيني في (ملاح الألواح في شرح مراح الأرواح): «اعلم أنه إذا اجتمع حرفان من جنس واحد أو متقارب في المخرج، يرغم الأول في الثاني لثقل المكرر. وذلك لأنه ثقل عليه التقاء المتجانسين لما فيه من العود إلى حرفٍ بعد النطق به، وشبهه الخليلي بوطء المُقَيَّد، يمنع من تَوْسُّع الخطو، فيصير كأنه يعيد قدمه إلى موضعها الذي نقلها منه، وذلك ما يَشُقُّ على النفس.» وشبَّه بعضهم بوضع القدم ورفعها في حيز واحد، وبعضهم بإعادة الحديث مرتين فكل ذلك مستكره. فلذلك صارت الحُرُوف المتباعدة في المخرج أحسن في التأليف مما تدانت مخارجه. لكن الدكتور عز الدين علي السيد يرد على هذا الإطلاق في كتابه (التكرير بين المثير والتأثير) - (3، مكتبة البلاغة، دار الطباعة المحمدية، القاهرة، ص19) - بأن علماء التجويد أجازوا ما أسموه إدغام المتجانسين، بل ويوجبونه متى سَكَن السابق منهما في ستة مواضع:

- (1) في الدال الساكنة قبل التاء كما في (قد تبين الرشد من الغي).
- (2) في التاء الساكنة قبل الدال قبل الدال كما في (فلما أثقلت دعوا الله).
- (3) في التاء مع الطاء كما في (ودت طائفة).
- (4) في الباء مع الميم كما في (يابني اركب معنا).
- (5) في التاء مع الذال كما في (أو تتركه يلهث ذلك مثل القوم..).
- (6) في الذال مع الطاء كما في (ولن ينفعكم اليوم إذ ظلمتم... «وكان ذلك مما يقلب فيه الأول من الحرفين ليجانس الثاني، فيؤفَّر بالتكرار والإدغام حسن الجرس ويسر النطق، ولعله من المقرر المعلوم أن الإدغام لا يخرج عن الحكم بالتكرير، فكل منهما صوته نطقاً وسماعاً، وإن خالهما غير المتأمل حرفاً واحداً.» أما الثقل المنافي لحسن الجرس ليس سببه تكرار الحرف، وإلا لأطرد، وعدم اطراده ظاهر في كثير من الألفاظ التي تجاور فيها المتجانسان دون أدنى ثقل، بل أكسبها تجاوزهما حسن الجرس.



# الهندسة العاطفية في اللغة العربية

حَبْكة النص بغزل نسيج الكلام، هي أن تَلْتَقِطَ طَرْفَ الجمل بحيث تردد كلمة من الجُمْلَة الأولى في الجملة الثانية، وكلمة من الثالثة في الرابعة؛ فتكون كل جملتين في قسم منغوم، والجملتان الأخيرتان غير الجملتين الأوليين في الصورة لتبنى كل تالية من الجمل على لفظ من السابقة ويتم المعنى بالترديد كقوالب من الطوب المتناسق في جدار متين غاية في الجودة وتقرير القصد ومثال عليه قول رسول الله محمد صلى الله عليه وسلم (من خَاف أَدْلَجَ، ومن أَدْلَجَ بَلَغَ المنزل، ألا إن سلعة الله غالية، ألا إن سلعة الله الجنة) وقول الأحنف في لباب الآداب: (من كثر كلامه كثر سقطه، ومن كثر سقطه قَلَّ حياؤه، وَمَن قَلَّ حياؤه قَلَّ ورعه، ومن قل ورعه مات قلبه) وقول يزيد بن أبان في البيان والتبيين: (ليتنا لم نُخْلَقْ، وليتنا إذا خُلِقْنَا لم نَعْصِ، وليتنا إذا عصينا لم نَمُتْ، وليتنا إذا متنا لم نبعث، وليتنا إذا بعثنا لم نحاسب، وليتنا إذا حوسبنا لم نعذب، وليتنا إذا عذبنا لم نخلد).

لتكرار الألفاظ شأن خطير في بث الراحة (ترديد آه التوجع والحسرة على لسان الشاعر الجاهلي وكاتب الأغاني المعاصر، كتألم وتأمل الشريف الرضي في بهجة الصبا) وآها على عهد الشباب وطيبه، وآها له! ما كان غير دجنة)، ونظام التشريك والموافقة يُمَكِّن نفس السامع من المدلول كما يرتاح البصر لمشهد عمودين من رخام صقيل يحملان واجهة البناء؛ كذا يؤكد ابن تمام مراد أبياته بانسجام المشهد وتتميم بَعْضِهِ حُسْنِ بعض على الجانبين: (تَلْقَحَ آمالا وترجو نتاجها، وعمرك مما ترجيه أقصر، وهذا صباح اليوم ينعاك ضوءه، وليلته تنعاك إن كنت تشعر) وميزان المتنبي الأنيق يقيس المروءة (إن أنت أكرمت الكريم ملكته، وإن أنت أكرمت اللئيم تمردا) ويزن النقص (وما يوجع الحرمان من كف حارم، كما يوجع الحرمان من كف رازق). وكما يتم كمال الجمال بنقيصة مقصودة كخصلة سقطت عفوا على جبين وضاء؛ يُنَبِّه الجنس غير التام النفس للمعنى ولقدرة المتكلم على دقة الاختيار؛ وهو مُحَرَّفٌ يختلف ركناه في هيئات الحروف ليس إلا، كقوله عز وجل (ولقد أرسلنا فيهم مُنْذِرِينَ فانظر كيف كان عاقبة المُنْذِرِينَ) «الصفات-73» وقول أبي تمام (يمدون من أيد عواصم، تصول بأسياف قواض قواضب)، ونقص الحرف (والفتت الساق بالساق، إلى ربك يومئذ المساق) والنقص الصوتي كقول الخنساء (إن البكاء هو الشفاء من الجوى بين الجوانح) وجناس قلب الحروف كلها (حسمه فتح لأوليائه حتف لأعدائه) أو بعكس ترتيبها (اللهم استر عوراتنا وآمن روعاتنا) وهو ما يصفه العلوي «من جملة أفانين البلاغة، وفيه دلالة على الاقتدار في الكلام والإعراق فيه، وهو قليل نادر صعب المسلك، وعمر المرتقى، لا يكاد يأتي به إلا من أفلق في البلاغة، وتقدم في الفصاحة».

لاحظت الدكتورة فاطمة محبوب (مجلة الشعر، العدد الثامن، ص 40، 1977) أن منهج

علم الأسلوبيات اللغوي قائم في الأساس على تبيان مكانة الكلمة كوحدة بنائية ومنزلة تكرار الشكل الجمالي والفراغي في فنون التي تقوم كلها على عنصري التردد والتنوع؛ فالشاعر إذ يكرر أصواتا بعينها هو بذلك يحقق لقصيدته النظم والبناء بلبنة من أصغر وحدة صوتية (فونيم) إلى أعمدة البناء (الجملة أو الشطر). وقد رصد البلاغيين في أكسفورد جمال تكرار الزخارف اللفظية بالحرف والكلمة في الشعر العربي ونوعوه أنواعا ثمانية بحسب الموقع من الكلام، يتميز كل منها باسم على النحو التالي: 1- أنافره: تكرار اللفظ أو العبارة في أوائل الأبيات المتعاقبة، 2- أبيستروفي: التكرار في أواخر الأبيات المتعاقبة، 3- سيمبلوس: التكرار في أوائل الأبيات المتعاقبة وأواخرها، 4- أنادبلوسيس: تكرار اللفظ أو العبارة الواقعة آخر البيت في أول البيت أو الأبيات التي تليه، 5- أبيزوكسس: تكرار اللفظ أو العبارة تكرارا متعاقبا بلا فاصل، 6- أنتيستروفي: تكرار الجملة مع قلب تعاقبها؛ 7- بالتوتان: تكرار اللفظ نفسه مع لواحقه المختلفة أو بحالات إعرابه المختلفة، 8- هومو أنالتوتان: تكرار الوحدة الصرفية نفسها (السوابق، واللواحق، والدواخل) مع اختلاف اللفظ. حتى وصل أعلى درجات فتنته الجمالية في ذلك النوع من البديع الذي اختلف الخطيب مع الأجدابي، وابن الأثير مع العلوي في تسميته بين (التشريع) و(التوشيح) و(التوأم) وهو بناء بيت أو أكثر على تعدد القافية بحيث يُقرأ كاملا فيكون سليما على قواعد العروض ونظم القافية، فإذا نقص انتقل إلى القافية الأخرى مع سلامة القواعد، كالموشحات التي استكثر منها شعراء الأندلس، وهو مشتق من بناء فارسي نادر للشعر اسمه (المربع) لبنائه كحجرة منتظمة الأضلاع والزوايا من أربع كلمات يتألف منها باختلاف أوضاعها أربعة أبيات مقفاة بروي واحد، لو وضعت في جدول ذي ستة عشر بيتا كما في علم الأوفاق السحري، لقرئت من اليمين إلى اليسار على الترتيب كما تقرأ من الأعلى إلى الأدنى دون فرق، على سبيل المثال:

فؤادي / سباه / غزال / ربيب

سباه / بقدر / كغصن رطيب

غزال / كغصن / جناه / عجيب

ريبب / رطيب / عجيب / حبيب

ويصفه د. عز الدين علي السيد بأنه «بناء يعوزه الصبر، ولا يمكن أن يكون نتاج الوجدان، ولكنه طريف الهندسة الشكلية والسمعية، ولا يسع المتكلم على أنواع التكرير بالمعنى العام تركه، وكان شعراء العصر مولعين بالإفراط في الصنعة، وقد جمعت دواوينهم وكتب البلاغة التي عنيت ببديعهم كثيرا من صور التكلف لألوان الافتنان.» (التكرير بين المثير والتأثير، دار الطباعة المحمدية، القاهرة، 1978، ص 281) فمشكلة هذا النوع أن جمالياته اللفظية تغلب تأثيراته العاطفية، فالملؤف/ الشاعر هنا كالرسام الذي يتفنن في دقة تصويره لدرجة أقرب للفوتوغرافيا فتختفي حميمية الألوان ويضيع أثر ضربات الفرشاة على النسيج ويتساءل

المُتلقي، أين الفن؟ وما معنى النسخ المتطابق والأصل موجود؟ فكما لا يجوز أن يُسرف الأديب/ الفنان في استطراد خواطره ليصبح العمل كتلة مموهة من مشاعر ذاتية غامضة، كذلك لا يصح أن يتحكم فيه الهوس ببراعته الذهنية، وعليه التفريق بين الهندسة العاطفية وهي إلحاحه على جهة هامة في العبارة يعني بها أكثر من سواها بحيث تصير كامنّة في كل تكرار يخطر على البال وكأنه يضع غمط بناء الشعور الذي يجب أن يتولد لدى القارئ عند قراءة النص ومنه يحلل الناقد نفسية كاتبه على أساس عاطفي، وبين الهندسة اللفظية: وهي خضوع النص للقوانين الخفيّة التي تتحكّم في العبارة من توازن موسيقي وتجسيم لرسم الحروف ما بين نقاط متحررة وقوائم كالأبراج وما يلتف حول نفسه بمنحنيات أنثوية ناعمة كالهاء الهاء والميم الحميم، ومراعاة الشكل البياني للنص والتقسيم بين الجمهوريّة ورهافة الحس، والحرص على إدخال تغييرا طفيفا على كل مرة يتكرر فيها التعبير لا شعوريا، فينقذ منه من الرتابة ويحدث في روح قارئه هزة ومفاجأة. والحذر كل الحذر من الوقوع في غرام السطور دون إنشاء السياق النفسي الحافل بالمشاعر الكثيفة وإلا ضاعت العقدة المركزيّة ومعها الترجيع الدرامي وتكاثر الكلمات كعشب شيطاني معزل عن ذهن كاتبها ونفس الذي يعاينها ولا تكون لها قيمة وهي مجرد عكازة لملء ثغرات الوزن أو لبدء فقرات جديدة أو اختتام نص متحرر يأبي الوقوف، فلينتبه الأديب الجيد والشاعر الحصيف وإلا صار البناء مجرد من العاطفة كبيت خال من المودة والسُّكّان.



# نجيب محفوظ يدعو للثورة

-1-

ثمة عديد الأسباب وراء يقين كاتب هذه السطور من خلود أديبنا العظيم، وفي رأي شخصي مشاكس: أديبنا الوحيد! لقد ذكرت إحدى الفتيات المصريات في إحدى الرسائل التفاعلية (Twits) التي يطلق عليها أهل الكتابة (تويتة) لأن التقدّم في التواصل الاجتماعي الرقمي يفوق بكثير قدرة كهنة المجمع اللغوي على التوفيق الحدائي بين أصول اللغة الموروثة ومستجدات الحياة. لقد وُلت الأيام البهيجة التي كان تحضير رسالة دكتوراة فيها يتطلب أطناناً من المجلدات المغبّرة وتمزق النعال في رحلات إلى المكتبة، ذاك زمان جميل كان فيه البوليس السري يفتش في ضميرك وفي دولابك وكراساتك عن ميول شيوعية أو تربييات إخوانية، الآن يستطيع أي شاب حديث التخرج، ببعض مهارات الورد والنسخ واللصق أن يعد رسالته الجامعية في ساعة ونصف، ومقدور أي مراهق أن ينشر كاريكاتير ساخر صريح عن الحكومة ورئيسها! المهم أن هذه الفتاة كتبت في عبارة قصيرة شديد الحكمة تقول (إن الفارق بين الأجيال الجديدة وبين رجال النظام وقواه الرئيسة وبقايا المستمرة هو فارق في السرعات). ببساطة تصف الهوة السحيقة في التفكير والمعتقدات بين نباهة جيل جديد يتبادل التعبير عن مواقفه ومشاعره بلمسة من إصبعه وبوجوده تعبيرية إلكترونية جاهز ومنها الباسم، والمتشكك، والباكي، والعاشق، وبين ذهنية عتيقة نمطية التفكير، تعتمد على النقل، واحترام السابق أياً كان . ظاهرة الفرق في السرعات في الفهم وفي الحس تتجلى مع محاولة كل جيل أن يستمر في صراع البقاء. وبينما يبقى التراث وقاره وقيمه التي لن تزول لأي سبب ، لكنه ينفصل شيئاً عن واقعنا لأسباب أكثر من أن نتحدث عنها الآن، لكن منها الوسيلة: فالمفردات اختلفت، وكذلك المصطلحات والمفاهيم. والقيم: منها كان يدافع عنه التراث سقط في الفجوة التي نشأت من تعنت الرقباء والقائمين عليه وفي أساليب نقلهم لمنهجهم للأحفاد. لكنني وأنت معي\_عندما نفكر في البال الرائق للرومانتيكيين القدماء أو أدب العقاد العملاق، وتبحّر طه حسين الهام ورشاقة توفيق الحكيم. لا نجد بينها وبين أحداث اليوم والقادم من الأيام إلا ما يربط بين المبادئ الكبرى والقيم الرئيسة من حيث الجدة وأولوية الترتيب، وعندما نتعرض لدراسة الرواية العربية، كبدية، لا نجد من نهض بها وقام بتطويرها وممارسة العشرات من خطط التجريب، وأدوات الحداثة قبل أن يتحدث النقاد عندنا عن مفهوم الحداثة الذي لم يصل بعد إلى العديد من الروائيين، فقط نجيب محفوظ قام وحده بهذا الدور عن جدارة!

شهادة نوبل العالمية ليست بالدليل الوحيد على دوره الفريد. ولكن قم الآن وانظر إلى مكتبتنا العربية، تجد التراث مغلف بالاحترام البارد وصمت الوقار لا التأمل. وثمة روايات

نفسية ورومانسية وطائفة لا بأس بها من تجارب أدباء ما بعد يوليو 1952 تحت ضغط الانفعال بالثورة (الانقلاب العسكري) \_ مع أو ضد \_ لكن الركن الأسطوري الخاص بنجيب محفوظ بحكمته الصوفية الشاملة ، وفهمه العميق للتجربة الإنسانية التي لخصت الكون والتاريخ والوجود البشري في حارة لا تنسي ، ونظرته الناقدة الساخرة الثائرة على الظلم والطغيان والداعية لثورة الجموع لتحقيق العدالة الكاملة حتى يشمل العباد بالفوز المبين. الدعوة للثورة على الظلم واستخدام قوة الجموع المقهورة موجودة في أدب محفوظ الذي يُعتقد فيه الهدوء والرصانة المستأنسة، أنظر الميادين الحاشدة في ثورة 1919 في الثلاثية وجيش المقهورين من الحرافيش في التوت والنبوت وتأمل الحوار بين الجبلوي وجبل في الخلاء في أولاد حارتنا: قال جبل: قلت له لم أحلم أن أقابلك في هذه الحياة فقال : ها أنت ذا تقابلني. وحددت بصري لأتبيّن وجهه المرتفع في الظلام فقلت له: لن تستطيع رؤيتي مادام الظلام. فقال: إني أرى في الظلام منذ اعتدت التجوال فيه قبل أن توجد الحارة. فقلت بإعجاب «الحمد لرب السماوات على أنك مازلت تتمتع بصحتك» فقال: «أنت يا جبل ممن يركن إليهم، وأي ذلك أنك هجرت النعيم غضباً لأسرتك المظلومة، وما أسرتك إلا أسرتي وهم لهم في وقفي حق يجب أن يأخذوه، ولهم كرامة يجب أن تُصان وحياة يجب أن تكون جميلة » فسألته في فورة حماس أضاءت الظلام: «وكيف السبيل إلى ذلك؟» فقال«بالقوة تهزم البغي، وتأخذون الحق، وتحيون الحياة الطيبة» فهتفت من أعماق قلبي: «سنكون أقوياء» فقال: «وسيكون النجاح حليفك».

-2-

دراسة للناقد رضا عطية عن رواية محفوظ (يوم قتل الزعيم) بعنوان (ثورية نجيب محفوظ المُنددة بالاستبداد المتحوّر) ناقشت اتحاد فيروسات الاستبداد الرأسمالي الجديد الذي تجسّد كأسوأ ما يكون في مشروع السادات الانفتاحي الذي اكتسح بنية المجتمع المصري منذ سبعينيات القرن العشرين، عاصفاً بكافة القيم الاجتماعية الأساسية مبدلاً الطبع والهوية، فاحراً في أسس أنساقه العلائقية عندما خرج هذا المجتمع المظلوم المُرهق من هزيمة (نكسة) يونيو 1967 إلى نصر أكتوبر 1973 ليضغط عليه النظام بمشروع الانفتاح الاقتصادي الذي يبدو للبطء - وحتى للخبراء - للوهلة الأولى مبشراً بالخير وأيام السعد، لكنه أطلق غول الغلاء الذي أجهز على الموظفين محدودي الدخل، وسبّب تآكل الطبقة المتوسطة التي كانت الدرجة الوسطى بين بسطاء الحال والموسرين فلعبت دور الإسفنجة التي تمتص الصدمات، فتلاشت هذه الطبقة تحت وطأة الحاجة إلى وظائف إضافية وصعود أصحاب المهن الحرفية والتجار وهواة الجمارك والتهام الغلاء للطبقات الدنيا وسقوط محدودي الدخل لمستواها فنشوء الجريمة والانحراف والرشوة والسرقعة والدعارة وعلب الليل وتراجع المسرات البريئة والمقاصد الثقافية أمام رياح النظام الاقتصادي الجديد، واكتمل بدر

المذءوب الرأسمالي في إطار موجات مَدّ الطبقات البرجوازية الصاعدة المتسلّقة الانتهازية فاقدة الحس والوعي والقيم، تلك التي تحلم بالأكابر وتحتقر البسطاء وتنكر عليهم حلمهم المماثل في الصعود. في ظل تلك الأجواء المقيتة جاءت رواية محفوظ (يوم قُتل الزعيم) عن أسرة (محتشمي زايد) التي تدشّن نمطاً متطوراً للكتابة السردية ذات رؤية طليعية بالنسبة لزمن كتابتها عام 1985، يقدم فيها المؤلف البارِع صاحب الفضل الأول وربما الوحيد في تقديم الطوائف الأدبية الجديدة في الرواية العربية، أمودجاً أيقونياً للأسرة المصرية في السبعينيات، هذه الأسرة تتكون من المرّبي الفاضل (محتشمي زايد) الذي يعيش مع ابنه (فواز محتشمي فواز) - نعم أصر محفوظ على ذكر الأسماء ثلاثية، بل إن الفصول حملت أسماء أفراد الأسرة، لأن الفرد صار هو اسم اللعبة وعنوان الموقف - فواز متزوج من هناء، ويعمل الزوجان عملاً إضافياً لسد حاجات اليوم الضرورية، والعمل الشاق لفترتين لا يعود إلا بما يفِي بحد الكفاف، وهناك الابن (علوان فواز محتشمي) وله جزء كبير من الأحداث باعتباره ابن هذا العصر، ويعمل الشاب الموظف بإحدى المصالح الحكومية، فتربطه قصة حب بزميلته الشابة (راندة سليمان مبارك)، وكعادة الشباب في مثل هذه الظروف المأسوية، التي يستعجب لها رجال الزمن الجميل، واستمرت من السبعينيات إلى يومنا الحالي، بعد أن تفاقمت الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية والمهنية للأسوأ، فهما مخطوبان لعدة سنوات بسبب العجز عن توفير ما يكفي لبدء حياة زوجية كريمة وسط ضغوط بالكاد يكفي راتب الواحد منهما لمصروفاته الشخصية، فضلاً عن القلق من أسرة (راندة) التي تخاف عليها من شبح العنوسة المخيف، وتطمع في عريس مناسب يزيح العبء عن كاهلها، من ثم تذهب السيدة زينب والدة راندة إلى (محتشمي زايد) عميد الأسرة وجد (علوان فواز) وذلك كي تدعوه كي يقنع حفيده ليرك ابنتها (راندة) كي تفلت من فخ العنوسة خصوصاً وأن حاله لا يبدو له أي تحسّن، ويحدث أن يفترق الحبيبان، فيصيد مديرهما بالشركة (أنور علام) في الماء العكر ويلقي بشباكه على (راندة) ويخطبها، مع مراودة من أخته (جولستان هانم) - جيهان؟! أو التذكير بالعرق الإنجليزي في الفساد الجديد لنظام الثورة المضادة ليوليو- الأرملة الطروب الثرية التي تجذب (علوان) بمفاتنها ورزانتها ليستحکم الرمز، لكنه يرفض بيع نفسه، في الوقت الذي تتم فيه زيجة (راندة) من (أنور علام) لكنها تُطلق منه بعد أقل من شهر على زواجهما، وذلك لأنه كان يدفعها لتكون خليلة لرجال الأعمال من أصدقاءه. وذلك لتحقيق وثبة انتفاعية رأسمالية جديدة وقفزة طبقية بغض النظر عن الاعتبارات الاجتماعية والأخلاقية (أنور = أنور)، وهو على استعداد لبذل كل مرتخص وغال في سبيل تحقيق ذلك، حتى ولو كان عرضه وشرف زوجته، كذلك هو لا يمانع في تعريض البلاد لكافة المصائب من فتنة طائفية وغلاء فاحش وهيمنة دينية لمجرد ميوله الاستعراضية وطموحه المضطرب. يقبل عيد الأضحى متزامناً مع نصر أكتوبر، وهو أيضاً يأتي بعد أحداث

الخامس من سبتمبر القائمة عندما زج الرئيس بشكل تعسفي بمعارضيه ورافضي التطبيع مع العدو الصهيوني في السجن، وذلك في نفس التوقيت الذي اندلعت فيه نيران الفتنة الطائفية في البلاد، ثم يأتي الاحتفال بعيد النصر مع العرض العسكري السنوي المعتاد، ويكون (محتشمي زايد) أمام التلفاز ليجد مشاهد جديدة غير مفهومة، وكذلك علوان الملتقي براندة فيسمعون أصواتاً مضطربة، والمذيع يهتف: الخونة. الخونة. ثم ينقطع الإرسال، ويُعلن عن تعرّض الرئيس لمحاولة اعتداء فاشلة ومغادرته العرض إلى منزله، ثم يعلن عن تعرّضه لإصابة طفيفة يسهل علاجها وفي العصر تداع أناشيد وطنية، لكن المساء يأتي لنسمع القرآن الكريم، وتعلن الحقيقة التي أُرْجِيء الإعلان عنها أكثر من اللازم: قتل الرئيس. يقول الناقد رضا عطية في دراسته عن الرواية في عنوان جانبي باسم: التَّبْئير الأيدلوجي والإشعاع السياسي للرواية؛ كتب تحته: تعكس مرایا الرواية السردية عبر سطوحها أمشاجاً لأشعة متمازجة الأطياف، حيث يشتبك أطياف السياسي بالاقتصادي، متداخلة مع أطياف ما هو شخصي فيما يخص شخوص النص الروائي ومصائرهم، لتتعدّد بؤرة درامية للرواية باللغة التداخل في أشعتها السردية. (الرواية تناقش التبدّل المخيف الذي طرأ على جيل الثورة تحت وطأة النظام الجنوني الجديد الذي ربما ما كان يتخذ قراراته إلا لتكون غير ناصرية التوجّه) وبولوجنا بوابة النص (عنوانه) «يوم قتل الزعيم»، نجدنا إزاء باكورة مفارقات الرواية التي تنضح مخالفة وسخرية في آن واحد، فهي تكلم شخصية الحاكم/ رئيس الجمهورية بلقب الزعيم، ثم ما تلبث أن تنتزعه منه، وتجردّه من تتويج زائف اغتصبه حاكم مستبد لنفسه؛ فهو زعيم منزوع الشرعية، فقد تأييد شعبه، وجلب على سياسته الاستبدادية شلالات غضب هادر، مما سلبه الحماية بوصفها إحدى مكتسبات الزعامة وفرضياتها للزومية، إذ إنه لم يسدد استحقاقات تلك الزعامة، بأن أغرق شعبه تحت سيل الانفتاح الاقتصادي العارم، فالرواية تؤثر أن تعرض لشخص الحاكم كعنصر إشاري عبر وعي الشخصيات الرئيسية في النص، عندما يصنعون مفارقة أخرى بارزة، بالمقارنة بينه وبين الحاكم المضاد له والسابق عليه، وهو «عبد الناصر»، في تقابلات مستمرة تنصب فوقها الخيمة السياسية للرواية، حسب رأي صلاح فضل في كتابه عوالم نجيب محفوظ، ويظهر الفارق بين عهد آني بائس وعهد رغد منصرم، فيرتشي الجد (محتشمي زايد) لحال طاحن أحاط بالأسرة (الدولة) المنكوبة (المصرية) تبدو أول ما تبدو في الأوقات؛ فيقول «سقيا لعهد البيض والجنين والبسطرمة والمرابي، ذلك عهد بائد، أو (ق. أ)، أي قبل الانفتاح، الأسعار جُتّت، كل شيء قد جُن، ما زال فواز مائلاً للبدانة، وهو يستعين بالخبز، ومثله هناك ولكنها تسرع نحو الكبر قبل الأوان. ابن خمسين يبدو اليوم كأنه ابن ستين وقال فواز بصوته الجهير: سنعمل أياماً صباحاً ومساءً بالوزارة، فاضطر إلى الانقطاع عن الشركة. . ساورني قلق، إنه وزوجه يعملان في شركة قطاع خاص، ودخلهما ومعاشي ومرتب علوان تفي بالكاد بضرورات

الحياة، فما الحال إذا استغنت عنه الشركة؟» ومن خلال تضيير الخاص بالعام، وربط الشخصي بنظيره الكلي يبرز محفوظ الأعياب السياسة لتزييف وعي أجيال ما بعد الثورة، كما يذهب (علوان): كانت توجد أيام حلوة، كان لأبي وأمي وجود في البيت، وكان يوجد حوار وضحك وحماس الدراسة وسطوة البطولة. إحنا الشعب. اخترتناك من قلب الشعب. فقدنا زعيمنا الأول، ومطربنا الأول» (عبد الناصر وعبد الحليم) وتُستحضر جملة من أغنيات الثاني لتعكس دور الفن في التعبير عن إرادة الجماهير لمنح الزعيم (ناصر) الشرعية الجماهيرية القوية. عملية التزوير الجماهيري تسري على المناهج التعليمية كما يؤكد محتشمي زايد: «يتحدثون عن الثورة بلا معرفة، لم يسمعوا عنها أبداً. حكى لهم الراوي المأجور حكاية زائفة كاذبة» يبدأ المدرس المغلوب على أمره (لماذا فشلت ثورة 1919؟) «يا أبناء الأبالسة، ألا توجد قطرة حياء؟» وفي موضع آخر: «مقهى ريش منقذ من ضجر الوحدة. أجلس وأطلب القهوة وأرهف السمع. هنا معبد تُقدّم به القرابين إلى البطل الراحل، الذي أصبح رمزاً للآمال الضائعة، آمال الفقراء والمعزولين. هنا أيضاً تنقض شلالات السخط على بطل النصر والسلام. على مسمع من السيّاح الإسرائيليين. أسمع وأهناً بشيء من العزاء. أنتم إذا شئتم حزب وهمي لا شعار له إلا الرفض. . . . «الأسعار جنت، كل شيء قد جُن». . . » لعلّي أختار طريقاً شريفاً يوماً ما. / ماذا ستفعل؟ / سأكوّن عصابة للسطو على البنوك! / خير ما تفعل. . . . « أي سرعة جنونية في هذا الزحام الذي لم تعرف له الأشجار مثلاً مذ غرست في عصر إسماعيل! المجنون يجري بلا وعي نحو حادثة يرصده عندها الأجل! . . . وعن تعلق الزمن بين نهاية جيل الثورة وبداية جيل الانفتاح يبدأ فصل (علوان فوزي محتشمي) بهذه الكلمات: صباح يوم جديد. قديم. جديد قديم. جديد قديم. جديد قديم. قديم جديد. دوخيني باليمونة. إن لم يوجد جديد حسن فليوجد جديد سيء. أي شيء خير من لا شيء. الموت نفسه تجديد. المشي صحة واقتصاد. المفروض أنه طريق العشق والجمال فانظر ما هو. أه يا قدمي! أه يا حذائي! تحملا وتصبراً هذا زمن التحمل والتصبر. في زمن النار والوحوش لا نسمة ترطب الفؤاد إلا أنت يا حبيبتني. جدي قال: اشتدي يا أزمة تنفرجي. يا جدي المحبوب حتى متى نحفظ ونردد؟ إنه صديقي الأول، ما أنا إلا يتيم (هكذا يصف جده وحاله، لقد فقد أبويه بعد أن فقدوا نفسهما في عمل يتواصل من الصباح حتى المساء. موزعين بين الحكومة والقطاع الخاص في سبيل اللقمة والضرورة. لا يلتقون إلا خطفاً؛ لا وقت للفلسفة من فضلك، ألا ترى أننا لا نجد وقتاً للنوم) هكذا ودون كثير ثرثرة يعرض أزمة الجيل الجديد الذي لا يجد من المبادئ والقيم إلا تراث الأجداد الجامد دون حلقة وصل طبيعية، فقد ضاعت تحت وطأة الزمن المجنون وهكذا صار الجد القادم من زمن الثورة معلق في الفراغ، وكذلك الحفيد ابن الحكومة عدوة الثورة! (بفضل جدي جمعنا شركة واحدة وإدارة واحدة. أو بفضل ضابط من الضباط الأحرار كان يوماً

تلميذه. جدي شخصية لا تنسى. يتذكر فضله رجل من جيل أنكر فضل السابقين) على مونولوجات الحفيد الطويلة ينطبق تحليل إبراهيم فتحي في كتابه (العالم الروائي عند نجيب محفوظ) بأن الضرورة في عالم كاتبنا الكبير ليست ما هو محتم الحدوث - وإن لم يكن قد حدث بالفعل - نتيجة للارتباطات الداخلية والتناقضات الرئيسية التي تشكّل الطبيعة الجوهرية للظاهرة الاجتماعية، ولكنها تقف عند ما ينبغي حدوثه ويحدث بالفعل - نتيجة للقيم والمثل والمبادئ المتضمنة في إرادة الحياة - والمصادفات ليست الشكل الخارجي الذي تعبر به الضرورة عن مأساة الإنسان الفردي في الكون وعبث الأقدار بمشروعاته وحيروته الكبرى التي لا تحلها ثورة أو حزب أو عقيدة. لهذا نجد في حوار الحفيد الذاتي أفكار من هذا النوع: كنت عاشقاً فأصبحت مرهقاً عاجزاً مسئولاً. لا نجتمع اليوم للمناجاة ولكن لمناقشات توشك أن تلحقنا بالمجموعة الاقتصادية. الشقة. الأثاث. أعباء الحياة المشتركة. لا حل لديها ولا حل لدي ولا نملك إلا الحب والإصرار. أعلنت الخطبة في عهد الثورة الناصرية وواجهنا الحقيقة في عصر الانفتاح. غرقنا في دوامة عالم مجنون. حتى في الهجرة لا مجال لنا. بين الفلسفة والتاريخ ضعف الطالب والمطلوب. لا لزوم لنا. ما أكثر من لا لزوم لهم. كيف حاق بنا هذا الضياع، إني مسئول مطارده تحاصره التساؤلات. . وهي جميلة ومطلوبة وأنا قائم مثل السد في طريق حظها. نظرات والديها الممتعضة لا تفارقني. . أكاد أسمع ما يقال من ورائي. فوق ذلك تهيم أحلام المصالح. تجيء من فوق أو من تحت. بقرارات أو بانتفاضات. . معجزة العلم والإنتاج. لكن ما الحل مع ما يقال عن الفساد واللصوص؟ ما أفضح ما يقولونه. أين الصواب؟ لم أشك في كل شيء؟ منذ تهاوى مثلي الأعلى في 5 يونيو. كيف يجد أناس سبيلاً سحرياً إلى الثراء الفاحش وفي زمن لا يصدق؟ ألا يمكن أن يحدث ذلك بلا انحراف؟ ما سر حرصي على الاستقامة؟

-3-

وعرفة هو الثائر الأكبر في أولاد حارتنا، فهو يثور كسابقه من الأنبياء والفتوات والمصلحين على الظلم والطغيان، ثم يثور على أهل الحارة أنفسهم ويصفهم بأنهم حارة من الحشاشين (فهو الوحيد الذي لا يحشش ولا يتعاطى الدين كمخدر مثبط للهمم من جانب الطغاة وكما قالوا، الدين أفيون الشعب)، وطالب بنهضة فردية وشاملة حقيقية ينفذ بها أهل الحارة عنهم الكسل والخرافات، وتنتهي به حالته الثورية الراضية إلى الثورة على القوة العظمى ذاتها، وتحدي الفتوة الأكبر، والواقف. إنه كما قال عنه جورج طرابيش في كتابه الهام (الله في رحلة نجيب محفوظ الرمزية) بأن عرفة هو الآخر نبي، ولكنه غير مرسل من السماء ولا من قبل الجبلاوي، إنه كما يدل عليه اسمه، نبي العصور الحديثة: العلم. وقد سمع عرفة هو الآخر أنين المعذبين من إخوته في حارة الجبلاوي، فقطع على نفسه عهداً بأن يخلصهم من سطوة الناظر والفتوات. وصحيح إن عرفة مسئول عن موت

الجبلاوي بصورة ما، ولكن الرغبة التي دفعت به إلى محاولة المعرفة لم تكن رغبة شريرة، لم تكن كـرغبة إدريس، وإمّا كانت رغبة خيرة ولهـدف الخير وهو إنقاذ وهو إنقاذ أولاد حارته من سطوة الفتوات وإرهاب الناظر. ومثل هذه الرغبة لا يمكن أن يباركها الجبلاوي حتى لو أدت إلى موته، ولكن محفوظ يريد أن يقول لنا إن الله أيضاً لا يمكن إلا أن يبارك العلم، فيجب الثورة على الجهل والأسطورة والخرافة، لتحرير البشرية من سطوة الشر والشقاء، حتى لو اغتر هذا العلم بنفسه وتصور أنه قادر على اجتراء سر مملكة الله. والثورة تتطلب في المقام الأول ألا يتطرق إلى نفوس أبناءها اليأس، كما لم ييأس آدم من الرجوع إلى الجنة، وكما لم ييأس موسى من قهر فرعون وكما لم ييأس عيسى من بناء مملكة الرب، وكما لم ييأس محمد عليه الصلاة والسلام من القضاء على الكفر والعبودية للأوثان. وما كان الأنبياء إلا رواد صمود الثورة على الطغمة الشيطانية، وأملمها. وإذا كان عصر الأنبياء قد انتهى اليوم، إلا أن نجيب محفوظ يدعونا إلى المثابرة على ذات الصمود ونفس الأمل الثوري، فهناك من جهة أولى ذكرى الأنبياء، ومن جهة ثانية السلاح الذي صنعته البشرية بنفسها: العلم. والعلم استمرار للنبوة، وبتحادهما ستدرك البشرية والإنسانية نهاياتها. وإذا كان العلم مطالباً بشيء، حتى في نظر الله، فهو أن يسترد إنسانيته ونبله، بتحرره من سيطرة القوى الغاشمة. أما عن جوهر الفكر الثوري نفسه فيتطور مع الزمن بين العهد القديم وأيامنا المعاصرة، الأمر الذي يحلله الكاتب (محمد حسن عبد الله) بوصفه أن السياق في الرواية يؤكد أن قاسم هو آخر المصلحين الذين جنّدهم الجبلاوي، وأنه جاء بقوة جبل ومحبة رفاة معاً، فجمع بين منافع القوة في الدعويين، في تمازج وتعاون إنساني واقعي فهو يعلن أن الحارة التعسة في حاجة إلى النظافة والكرامة؛ ولن يتم هذا إلا بالعدل والعدالة في توزيع الوقف والقضاء على الفتونة. وقد نصره المولى فلم تعد الحارة في حاجة إلى أحد بعده، فهذه شمولية الإسلام وتجده المستمر الدائم وقدرته على التواصل في الأجيال. ولكن حارتنا آفتها النسيان، كما يؤكد في نهاية كل عصر، وهي تنسى هذا الشمول العظيم الذي قامت عليه دعوته، ومن ثم تناهبتها المطامع، وظهر فيها الفتوات من جديد، وحين يُقبل عرفة على الحارة يبحث عن القوة التي تخلّصه من الفتوات لتعيد عهد جبل ورفاعة، وقاسم خاصة، فثورة قاسم (فجر الإسلام) انتهت بشكل مؤسف، انهيار الدولة الإسلامية (حرضوا حسن على رفع نبوته الذي لا يقاوم فأبى أن يعود بالحارة إلى عهد الفتونة. لكن الحارة كانت قد انقسمت على نفسها، ومضى أناس في آل جبل وآل رفاة يجاهرون بما كانوا يضمرون. ولما رحل صادق عن الدنيا (موت عمر وأبو بكر ونهاية الخلافة الراشدة) أسفرت الرغبات المكبوتة عن وجهها الشائه، ونظراتها العدوانية. واستيقظت النبايت بعد رقاد، وسال دم في كل حيّ على حدة، وبين كل حي وآخر، حتى قتل الناظر نفسه في إحدى المعارك وأفلت الزمام ووئد الأمن والسلام فلم يجد الناس بدأً من إعادة آخر ذرية الناظر

رفعت إلى النظارة التي يتقاتل الطامعون عليها. ” وهكذا عندما تفتت قوى الثورة وتطمع الأحزاب في السيطرة، يعود الظلم بشكل تلقائي وتستمر الدولة الديكتاتورية الغاشمة في بناء نفسها بنفسها ويرى الكاتب أن عرفة لا يتسلم السلطة والتوجيه مثل جبل وقاسم وإنما امتلك القوة وحسب، وهذه القوة تورطت وتلوثت فسقطت فريسة وصارت عنواً للظالم! يقول (محمد حسن عبد الله): إن عرفة لا جبل ولا رفاة أو قاسم. هو الذي يستثير أصحاب الاتجاهات الخاصة من نقاد نجيب محفوظ بشكل عام. وبصفة خاصة النقاد الملتهمفين للكتابة عن أدبه بأفكارهم الجاهزة ومحاولة تطويع هذا الأدب لينادي معهم بمقولاتهم الخاصة. عرفة عند هؤلاء النقاد هو عصر العلم، وقد تسبب في مصرع الجبلأوي، وحاول إصلاح الحارة بدون أن يتقى توجيهاً من الجبلأوي الذي قابل جبل وكلم رفاة وأرسل رسوله لقاسم (اهتم بقضية الحرية) ربما لهذا السبب نفسه! ولأن العلم هو الثورة في الأساس على القوة الظلامية والجهل. لذلك فالناقد المنتمي غالي شكري وجدها فرصة لتمجيد عرفة، ولكن الأشد خطورة هو أنه حين راح يمجّد عرفة عمد إلى النيل من سابقه، فعرفة يتبنى قضية الحارة بوعي (هو الوحيد الذي لم يتلف الحشيش رأسه) أما جبل ورفاعة وقاسم، فيمثلون سلسلة الانتماء العفوي!

-4-

عيسى الدباغ يغادر منصبه في (السمان والخريف).. الغضب يشتعل في الوجوه، واللعنات تنصب على الإنجليز، الجو بارد والسماء متوارية خلف سحب متجهم، والهواء ساكن لا حياة فيه، الدكاكين كالحداد وعند الأفاق تصاعد دخان كثيف. . ماذا في القاهرة؟/ وتقدم في حذر، وأشار إلى رجل يقترب ثم سأله: ماذا في البلد؟/ فأجاب في ذهول: القيامة قامت. ها هي القاهرة تثور ولكنها تثور على نفسها، إنها تصب على ذاتها ما تود أن تصبه على عدوها، إنها تنتحر. وتساءل في فزع: ماذا وراء ذلك كله؟ واستفحل نشاط غريزته التي تنتبأ بالمخاوف، وأيقن أن مأساة حقيقية سيرفع عنها ستار الغد، ثمّة خطر يتهدد صميم حياتنا، هذا الطوفان سيقتلع الحكومة والحزب وشخصه في النهاية. أقيمت حكومة الأغلبية، ونقل عيسى من منصب مدير لمكتب الوزير إلى الأرشيف. . ولكنه ما زالت تداعب خيالي الطموحات المزهرة، ويعتقد أن ما حدث هو زوبعة في فنان. وعندما يحاول أن يخطب سلوى، فيقترب من تلقيح الزمان ببذوره هو حتى ينبت زهر المستقبل، لكن السياسة تدهمه كوابور زلط ثقيل، فتقلب الأمور رأساً على عقب عندما يفاجئه بيان الجيش يعلن قيام ثورة 23 يوليو 1952، وعندما يلجأ للرجل الكبير يجده في ذات الورطة! ورغم ذلك كله قرر ألا يدعن لليأس قبل أن يستमित في الدفاع عن ركن العزاء الذي لم يتهدم. يجب أن تكون الكلمة الأخيرة لسلوى دون غيرها. ولم يكن ينتظر الكثير من شخصيتها ولا من حبها ومع ذلك طلبها عصر اليوم التالي في التليفون، وقال لها بتوسل: يجب أن أقابلك فوراً. وجاء

الجواب كالصفحة. هكذا السياسة تدبّر أمورها بمكر وفي الخفاء لكن ردودها لاذعة صارخة قاتلة. تثور وتنقلب جحيماً في لحظة يأكل الأخضر واليابس والهناء. فتتنكر لأبطال الأمس، وتفترش البساط الجديد لأصحاب الانقلاب الأقوياء. الأنثى الجميلة ابنة الأكبر هي الواجهة السياسية اللامعة التي تضيع منه في ملح البصر! لذلك لم يتكّيف مع الأمر الجديد أو يرتدي رداء ثورة يوليو العسكري النظامي فهذه زلزالها وتركه حطاماً مصاب بعقم ذهني وارتباك عقلي خطير. . يتلقفه الضياع كما ينبغي لرجل فقد التاريخ والمستقبل والهوية. يتسكّع على كورنيش الإسكندرية، لعلها مصر تتسكّع على حوض البحر الأبيض تبحث عن طابع جديد، بلا مأوى حقيقي أو هدف واضح، فلا يجد سوى حزن البغي ريري وازداد إيماناً بأوجه الشبه التي تجمعها بهذه البنت. فسلم بأنها ضرورة لا غنى عنها في وحدته وبخاصة عندما فطعت الملمات، فقد هوت المعاول على الزعماء وانقضت المحاكمات، فانقبض قلبه خوفاً كموزع المخدرات إذا دهّمته أبناء القبض على المعلمين الكبار، وأنكر الدنيا فلم يعد يعرفها. ويصف صلاح عبد الصبور هذا الموقف: هذه هي المرة الأولى في حياة عيسى في هذه الفترة. امرأة مليئة بالخير والشر كالدينا، ولكن الاتصال بها يعقب ميلاداً جديداً، وولد حياة جديدة. هي حقيقة ليست شريفة تماماً ونقية تماماً. ولكن الظروف هي التي صنعت امرأة خاطئة، سلبت نقائها. وحين استطاعت أن تجد المأوى الطيب والغذاء الكافي قنعت بالبكاء في البيت تنظفه وترتبه. أقصى متعتها أن تستمع إلى الراديو أو تشهد أحد الأفلام في دور السينما القريبة. رأيت النساء العقيمت يعقدن خيوطاً رفيعة حول المسامير الحادة لبوابة المتولي في القاهرة، أو يستحمن في البركة الراكدة المحاطة بسور طيني قائم في عيون موسى بالصحراء الشرقية، أو يخرجن من شروق الشمس ليصلين صلاة شبه وثنية في أحد معابد المصريين القدماء بالوحدات. وعلماء الأجناس يحدثوننا عن كثير من التقاليد المتبعة في الشعوب البدائية لجلب الحمل، وكأن العقم نحس أو جريمة، بل إن المرأة العقيم تقدم تضحية للآلهة في جزائر التيوهردز حتى تمنع الآلهة العقيم عن غيرها من نساء القبيلة، فالحمل والولادة هما استمرار الحياة والمبرر الوحيد لبقائها. . والمرأة العقيم كالأرض القاحلة التي لا يعيش فيها نباتاً ولا تخرج ثمراً، ولا يستطيع أن يعيش في فقرها إنسان. يرى الناقد حسن يوسف طه أن هذه هي القضية التي يعالج من خلالها الثورة، مؤلف السمان والخريف، فيعبر عن فكرته هذه بقوله إن السياسة لا تعرف إلا طريق الحياة أو طريق الموت. . إنها تسير بالمنطق الفرويدي. . السياسة تمنح الحياة والخصب والنماء فما دمت في ركب السياسة إذن فأنت تحقق المزيد من النجاحات التي تؤكد لك أنك تعيش الحياة وتستمتع بها. . هذا هو الحال طالما أن السياسة راضية عنك ولكن النقيض تماماً إذا اكفهر وجه السياسة لإنسان. . ساعتها لا يجد إلا الإبعاد والتجاهل، وقد يصل الأمر إلى العقاب والسجن. ونجيب محفوظ يقيم العلاقة بين الثورة والسياسة والجنس في السمان والخريف،

السياسة الحقيقية هي المقدرّة على الاستفادة من الثورة؛ وعلى أن تجعل الحياة أكثر حيوية وأكثر جمالاً، وتملك التبرير في كل أفعالها. . والجنس الحقيقي هو الذي يعطي الثورة على الذات، وللحياة عموماً المعنى والمبرر لكل صور الكفاح. ونتيجته نسل يسعد النفس ويجعلها تبذل أقصى ما في طاقتها لجعل الحياة أفضل وأجمل. أما الجنس العقيم فيمثل السياسة التي فقدت مبرر وجودها أو أصبحت عقيماً لا تأتي بالجديد أو الأفضل. ريري نموذج جنسي لضياع ما بعد الثورة. يقابلها عيسى الدباغ مصادفة. الحياة مع ذلك مفتوحة أمامها رغم الشتات. بينما عيسى انتهى بلا أمل في دوامة التناقض والعقم الذهني، والحطام النفسي. وسارت الأيام وهو مقتنع أنه أصبح في حاجة إلى تلك الفتاة، فهي المؤنس الوحيد له في حياة فاقدة لكل معنى، وتسكّع دائم لا يجنى منه إلا التعب، لكن ما لبثت الأيام أن تبين أنها تنتج وتثمر رغم كل شيء، لقد حملت الفتاة منه، ولأنه سيء الظن بالجميع ولم يعد يطمئن لأحد - هكذا علمته الأيام والسياسة - طرد الفتاة بلا أدنى رحمة. . واغرورقت عيناها بالدموع فبدت طفلة بلا تجربة. . وساوره خوف لم يدر سببه فقال: لديك ما تقولينه بلا شك. . أغمضت عينيها في يأس ثم أشارت إلى بطنها ولم تنبس. ودق قلبه بعنف لم يجربه إلا عند الابتلاء الخطير بالأحداث التي هصرته. وانقلب خوفه ضيقاً خالصاً. الشهرة الماكرة قد وضح هدفها! وصاح بها: حية سامة. هذا جزاء إيوائني لك؟! فولولت قائلة: لم أعرف إلا بعد فوات الأوان. . تدعين السذاجة يا شيطانه؟. . واحتبس صوته من الغضب ثم صرخ: وإذن؟ أفصحني عن مكرك! اسمعي (ثم وهو ينذرهما بسبابته): لا تريني وجهك، من الآن، وإلى الأبد! فتوسلت إليه قائلة: لم تضع الفرصة ولكن كن أحسن من ذلك. فقال بإصرار جهنمي: الآن. . الآن. أنا فاهمك، ولكن الآن وإلى الأبد!!) من هذا الحوار نرى تحليلاً دقيقاً جداً يجعلنا مجبرين على التوقّف أمام كل كلمة في حوار يبدو طبيعي جداً ومعتاد في أعمال درامية واجتماعية مكررة. لكننا عندما نربطها بالحدث الرئيس: قيام الثورة والتدهور النفسي والبنائي للبطل، وإلام ترمز ريري على عدة مستويات، نجد أننا بصدد عدة خيوط يقود أولها لفكرة صغيرة (الثورة / السياسة / الجنس) التي ناقشناها منذ قليل. فالثورة أخلّت بتوازنه وأربكت حساباته وجعلته غير قادر على أن يواصل حياته أو أن يأتي بجديد أو حتى يواءم التيارات الحديثة، بشكل يراه الأخلاقي إصرار على المبدأ، ويراه المحايد فشل في مرونة التعايش والنفاق، ويراه ابن الثورة عصيان وعفن! الخيط الثاني يتمثل في عقم الدباغ العنيد فيجعله يرفض حتى فكرة الإنجاب، يثور على ريري ويلفظها، لأنه يثور على نفسه ثورة مكتومة، ثورة الفاهم والمثقف المكبوتة، ثورة الوطن التي لا تحرق سواه! إنه ينكر الخصوبة على نفسه وعليها، وبالأحرى هو يدفن ثورة غضبه المضادة فيها، فإذا أمّرت، فهو يرفض الثمرة من الصميم، يريد لها ثورة لوجه الله، نار غضب تحرق ولا تنير، ونلاحظ أنه ينتقل من سلوى إلى ريري إلى قدرية، من أسرة ميسورة معروفة تناسب طموحه المفكك في هذا

الوقت الثقيل، وهنا نعرف أن قدرية التي جاءت كإنها قدره عقيم مجدبة، في ترتيب لا يمكن أن يكون مصادفة، لا ثمار للمرأة التي تزوجت ثلاث مرات، وكان عدد مرات الزواج مقصود أيضاً ليتوازي مع عدد تجارب عيسى، فالحياة ليست ملكه وحده، والمتغيرات تستجد على منحنيات الحياة في ذات الوطن في نفس التوقيت، وتنشأ المستجدات الخطيرة بتقاطع الطرق، ويربط الناقد حسن يوسف بين جذب المرأة التي يتزوجها عيسى وبين ذلك الجذب السياسي الذي يعيش فيه. إن ما تلفظه السياسة يصبح غير قادر على الإنتاج والإثمار، إنه بعيد عن الأضواء والمكانة الاجتماعية، ويعيش في الظل أو الظلام. لا يفعل أي شيء يذكر إلا التسكع ومعاشرة الأسي ولم يفض بذاته إلا إلى لسмир عبد الباقي وهما يسيران منفردين بشارع سليمان باشا، صارحه بالحقيقة بلا رتوش فسأله سمير: ألا يهملك إنجاب الذرية؟ فأجاب بامتعض: يهمني أن أجد رفيقا في وحدتي. وهذه امرأة لا بأس بها، مستعدة لأن تقبلني بعبيي فلماذا لا أقبلها بعبيها؟ وأبن هي الفتاة الكريمة التي ترضى بي بحالتي الراهنة؟. يقول صلاح عبد الصبور. المرأة الثانية في حياة عيسى، قدرية. تزوجها وعاش من مالها، معيشة باطلة، بطالة، بلا عمل أو أطفال، فهو يجلس في الصباح يتشمس وراء زجاج النافذة في جو قارس البرودة بلا عمل أو أمل. كانت هذه العلاقة علاقة ميتة، فإذا كانت العلاقة الأولى علاقة مع الحياة، فتلك هي انتكاسة إلى الموت، والتأمل في العلاقتين، في هذه الدائرة الضيقة من الحياة الخاصة، هو الذي يلقي الضوء على مواقف عيسى من القضايا العامة. كانت الحياة في هذه الفترة تتغير في مصر تغيراً حاسماً. فالإنجليز يجلون عن مصر، وفتاة السويس تؤمم، والعدوان الثلاثي يقد ثم ينحسر وعيسى يعيش على هامشها منطوياً على جراحه، كانت بعض الأعمال تعرض عليه، وهي أعمال صغيرة حقاً، ولكنها تقود إلى رقي وعمل كبير لو بذل فيها من نشاطه ومجهوده، ولكنه قد أحال نفسه إلى المعاش قبل فوات الأوان، وقنع بجلسة الشمس في جوار الزوجة العقيم أو الحياة العقيم. المرأتان اللتان عرفهما لا تمثلان نفسيهما فحسب، بل هما تمثلان صورتين من الحياة في مصر، ولا أغالي إذا قلت إنهما تمثلان صورتين لمصر؛ أولاهما هي مصر الشابة التي لوئتها الأقدار والظروف، وإن ظل معدنها سليماً، وهي نفسها لن تتحول إلى خير كثير، ولكن سيولد من رحمها مصر المستقبل، بشرعية مضطربة، لكنها النقية النظيفة. وثانيتهما هي مصر الكهله العجوز التي لم تلد إلا البوار والكسل، والتي تنحدر نحو الشيخوخة بخطى سريعة. وقد اختار عيسى الثورة الثانية، لأنه فزع من معايشة الصورة الأولى. لم يجد الجرأة في نفسه لمحاولة إصلاح الفاسد أو تقويم المعوج. كان أقل من أن يقف موقف الرجل الذي يقول مع سارتر: «لعنة الله على هذا العالم.. سأهدمه.. ولكنني سأعيد بناءه من جديد ليصبح أحسن مما كان» ويبقى القول الذي جاء على لسان الأستاذ أحمد الخميسي عن تلك الرواية إذ قال إنها - السمان والخريف - تمثل وثيقة هامة، لعلها الوحيدة في الأدب المصري،

التي تكشف جانباً من جوانب العلاقة المعقدة بين (الثورة) والأنتلجيسيا المصرية. ذلك أن عيسى الدباغ ممثل لحيل كامل من الوطنيين الذين اشتغلوا بالسياسة في مصر قبل الثورة، ثم عزلتهم الثورة بضربها للأحزاب. ولو أن هؤلاء المثقفين كانوا من أعداء الثورة لهان الأمر عليهم، لكنهم وجدوا أنفسهم في أسر مفارقة غريبة، فهم من ناحية يؤيدون خطوات الثورة الكبرى (التأميم، الجلاء، التصدي للعدوان الخارجي، التصنيع، إلخ)، ومن ناحية أخرى فإنهم على رأس الممنوعين من التعبير عن تأييدهم هذا. إنه تأييد ودعم لا يلزم أحداً.

# رواية الديستوبيا.. كما يليق بنهاية العالم

ديستوبيا عكس يوتوبيا؛ المدينة الوهمية الفاضلة، فلا أحد يملك أخلاقيات مثالية إلى هذا الحد، ومن المستحيل أن ينشأ مجتمع فاضل كالذي كان يحلم به دون كيشوت أو السيد أبو العلا البشري على هذا النحو الأفلاطوني. أما الديستوبيا (Dystopia) عالم الواقع المر والحقيقة المريرة، خيالي في السينما والروايات لكنه قابل للتطبيق بسهولة كأنه لا يوجد سيناريو محتمل سواه ربما لأن الشر والهدم والفساد أسر بطبيعة الحال. الفوضى تسود ويحل الخراب. الكلمة تعني باليونانية (المكان الديء) وكانت القمص تتخيل هذه الأحداث الحافلة بالفقر والقمع في المستقبل في ظل مجتمعات شمولية عظيمة في البنيان خبيثة في التكوين فيما عُرف باسم قصص ما بعد المحرقة وهو مصطلح ينتمي أكثر إلى عالم الخيال العلمي حيث ينتهي العالم وتقضي الحرب النووية على كل شيء ونرتد للعصر الحجري فنحارب بعضنا بالطوب والهرات.

لكننا نعيش هذا الزمن الذي تتجسد فيه أسوأ كوابيس الديستوبيا التي تنبأ بها جورج أورويل عام 1948 في روايته المستقبلية -وقتها- (1984) عن الأخ الأكبر الذي يراقب كل شيء وبالتالي يفرض علينا تعليماته بلا مناقشة (ومنذ سنوات قريبة تم احتجاز طالب على أبواب القاهرة لأن معه نسخة من هذه الرواية، طبعاً لا يفهم فرد الأمن القروي أي شيء، ربما السبب هو صورة الجنرال على الغلاف) والمطارد هو (ونستون سميث) الذي يعمل في قسم التحقيقات والكل يراقبه ومطلوب منه تصحيحات معينة وتعديلات تملى عليه بالاسم في كل شيء يكتبه فالحكومة تحدد الخبر ومصداقته أما الوثائق الأصلية لأي شيء فلا تهم أحد. هناك كذلك (الرجل الراكض) لستيفن كنج حيث يصير الإنسان مجرد طريدة في لعبة فيديو، تنطلق منها روايات مثل (ألعاب الجوع) عندما تنهار أمريكا وتنشأ محلها دولة (بانيم) ويتم اختيار ولد وبنت من كل مقاطعة للعراك حتى الموت و(الراكض في المتاهة) وكتاتهما تحولت إلى أفلام شهيرة عن عالم قاتم يتسلى فيه الأثرياء كما رأينا في (يوتوبيا) د. أحمد خالد توفيق الذي ستجد المستقبل المشئوم يسيطر على رواياته الكبيرة (في ممر الفئران، السنجة، مثل إيكاروس)، هناك كذلك (فهرنهايت 451) لراي برادبوري حيث تكرر الدولة جهودها لحرق الكتب، و(المانج) حيث تموت العاطفة تماماً من العالم لكنها تتحول إلى مدينة فاضلة عندما يكتشف بطل القصة الذي يخترن الذاكرة الجماعية للبشر، يكتشف تلك المشاعر الخفية (وهي بالمناسبة آخر رواية ترجمها د. أحمد خالد توفيق قبل وفاته ولم تنشر حتى الآن) ونرى فيها الحد الفاصل بين المدينة الفاضلة التي تصبح كتلة من الخبث إذا تحكم فيها المستبد العادل بحكم فردي مهما كانت نواياه طيبة، وتنتمي إلى ها

النوع روايات مثل (عالم شجاع جديد) و(نحن) حيث المحسن الكبير يسجن الناس في بيوت من زجاج ويطعمهم أشياء مركبة كيميائياً وتستحيل الأسماء مجرد أرقام، والرواية العربية قدمت (الجليل والصلوك) لمحمد سالم عن قرية وهمية تعيش في ظلام طغيان عفن، ومستقبل مصر كالح في (عطارد) محمد ربيع.

## جسيم إخوان الطريق والاستبداد الديني.. رواية (المهدي) نموذجاً

لم يذق عبد الحكيم قاسم مرارة السجن فقط، بل السجن داخل الذات والحرمان من الحب والتقدير. لهذا تستحق روايته (المهدي) أن تكون مقدمتها المكتوبة بقلم الدكتور جابر عصفور بنفس حجم الرواية نفسها، هي رواية قصيرة كتبها عام 1977 في غربته ببرلين ونشرت مع رواية قصيرة أخرى في كتاب واحد تحت عنوان (روايتان) عن دار التنوير ببيروت وبعد عشر سنوات أعيد الطبع في القاهرة تحت عنوان (الهجرة إلى غير المألوف). ثمّة حرب على كرسي العمودية بين أكثر من أسرة في محلة (الجياد) وهي غالباً مكان وهمي.

تسبب الصراع في زيادة فقر الفلاحين ما استوجب ظهور أفراد جماعة الإخوان المسلمين بينهم، يدعون إلى تغيير الأحوال الأفضل وأن ما حدث ليس بسبب الطمع البشري وإنما بسبب الانصراف عن الدين فالإسلام هو الحل. ألبسوا البنات الحجاب والشباب ملابس الجواله واستبدال صراخ المشاحنات بهتافات (الله أكبر وسبحان الله) ومع تحويل عنف القوم إلى قسوة منظمة تم استبدال أجزاء المجتمع إلى مؤسسة دينية لا وجود فيها لأي كيان يمس مصلحة الجماعة. يأتي للقرية المعلم عوض الله، صانع شماسي مسيحي يبحث عن قوت زوجته وطفليه، فيصاحب عم علي أفندي الذي يستعين بمعونة الأخ طلعت المشرف علي شعبة الإخوان في القرية بحثاً عن سكن وعمل لعوض الله، وبالطبع يهدف طلعت لاستئلاف قلوب الأسرة للإسلام.

هكذا ينصاع الصنائعي القبطي لعصابة الغلاظ الذين قدموا لداره نسخة إجبارية من القرآن الكريم مع مذكرات مؤسس الجماعة الأخ حسن البنا الداعية الأول وكتاب (من هنا نعلم) للشيخ محمد الغزالي، دعك من استمارات المحاسبة التي يكتب فيها الأخ المسيحي كل ما يفعله في يومه مستغفراً ربه ومقديماً كشف حساب لمنسوب الجماعة!

إنهم لم يسألوه ولم يسألوا أنفسهم إذا كان الرجل أصلاً يرغب في أن يكون من المؤلفات قلوبهم للإسلام، وهو مضطر لمجاراة الموقف فلا حيلة له وأي اعتراض يعني أن يعود لحياة التشرد هو وأسرته، وفي النهاية تحتفل الشعبة بإشهار إسلام الرجل في المحكمة الشرعية وأمام أهل القرية ويتحول اسمه إلى الشيخ عوض الله المهدي ويعلق الأخ طلعت بخشوع: «لقد أضاء الإيمان قلب الرجل!» أما عوض الله فيسقط محموراً وتنهار صحته ويهذي بآخر كلمات المسيح حين يسلم إلى أيدي الرومان.

كل هذا ولا يههم الأخ طلعت وشعبته إلا أن يتأجل موت الرجل قليلاً حتى يلحق  
بالاستعراض الذي أعدته جماعة الإخوان المسلمين!

ترسم (فلة) زوجة عوض الله الصليب على صدرها وتهمس:

- «لننشد كفرةً مسيحياً يا عوض الله.. فيه كنيسة يلمس دراع صالح.»

حلم كجناح ملاك أبيض طفلي الوجه يلمس شغاف قلبه فيتنهذ:

- «سیرعانا المسيح يا فلة.» ثم يسلم جبينه للنسيم «ولا تدخلنا في تجربة.. ونجنا

من الشرير.»

كانت المبادئ الدينية تستند إلى نظم اجتماعية، واليوم يظهر أن تلك النظم تنهار الواحد  
تلو الآخر، ومعه تفقد مبادئ الدين شيئاً من سلطانها. يريد جوستاف لوبون أن يقول في  
كتابه (السنن النفسية لتطور الأمم)؛ أن الجماعات لا تقنع بالأدلة أبداً، بل بضروب التوكيد،  
وتوقف هذا التوكيد على نفوذ الشخص الذي يصدر عنه، إذ قامت الدول والممالك في  
العصور الوسطى على مبادئ في الأساس: القيم الدينية وقوانين الإقطاع ومن هذا وذاك  
خرجت آداب ذلك العصر وفنونه حتى ظهر في الأفق عصر النهضة وسادت المبادئ الأخلاقية  
الإغريقية ونشرت أبحاثها على ربوع أوروبا وبفضلها لاحت حرية تناول الموضوعات في  
النصوص واللوحات، ومن خلال التحول البارز في الفلسفة والآداب والفنون تزعزعت أركان  
التقاليد البالية وبدأت الحضارة تأخذ أشكالاً مختلفة.

وخرج رأي أنه كلما ابتعدنا عن الأصول الدينية ابتعدنا عن الراحة، وخير دليل على ذلك  
الفساد والشهوانية التي أصبحت تسود العالم وأن الفنان ليس حراكاً يبدو بل هو يركض  
لاهثاً في عجلة الحياة النزقة ينافس بقية زملاء من الفنانين ولا يستقر أبداً على مدرسة  
فنية كاملة الأوصاف ولم يعد هناك مجال لحب الطبيعة التي خلقها الله إلا في لوحات  
مزيفة ملونة في أماكن مظلمة خانقة حتى فقد الجمال الطبيعي نفسه سحره الخاص ولم  
تعد ربات الجمال في العبادات القديمة يأتي ذكرهن بالشكل الذي يناسب الحفاوة وحب  
الحياة بل حتى ابتعد مفهوم الجمال الأنثوي المتمثل في إفروديت اليونان وعشروت بابل  
وفينوس روما وإيزيس مصر، مرتبطاً بالحب واندثرت رموز أقدم مثل العزى التي عبدها  
العرب في الجاهلية رمزاً للحب والخير والجمال، لكن استبعاد القيم الدينية لم يرتقي بالفنون  
لتسد الفجوة وتستبدل التقديس الوثني للجسد بتقدير حضاري نظيف، منها أنت ترى  
منافسات اختيار الفائزة في مسابقة ملكة جمال الكون التي ابتدعها إيريك مورلي في المملكة  
المتحدة عام 1951.

سُئل بيكاسو عن إحدى لوحاته فقال: (إنها مزورة، لأنها لا تعبر عن مشاعري الشخصية  
الداخلية، بل رسمتها فقط للبيع!) فهل اعترف كل فنان بصراحة عن عدد أعماله التي

يعتبرها تجارة؟! (كتاب السنن النفسية لتطور الأمم) تأليف جوستاف لوبون، ترجمة الأستاذ عادل زعيتر، ويقع في 197 صفحة، فقسم إلى خمسة أبواب مقسمة بدورها إلى فصول يحمل بعضها عناوين (كيف تتغير أخلاق العروق النفسية؟) و(شأن الأفكار في حياة الأمم)، ويشبه لبون في كتابه الأخلاق النفسية للعروق بالعناصر التي تتراكم مع الزمن كالجينات الوراثية ببطء ويجعل تطورها غير ملحوظ مغيرا في الشرائح الخاصة بالأنواع والعناصر التشريحية للشعوب بالتوازي مع التحولات التي تطرأ على العوامل المؤثرة في تنوع التغيرات النفسية حسب الاحتياجات الأساسية والمنافسة الحيوية لكل بيئة مع الأخرى كما يتعرض الفكر الشامل بعملية إنضاج على نار هادئة بغض النظر عن الحالات النفسية والمشاعر لتتحور خط سيرنا وتخلق عناصر أخلاق جديدة، تؤثر على السيورة والسيورة على النفوس الساذجة، العاجزة عن المناظرة، ومثل أمورا تنتشر نتائجها بقوة السيل الذي لا سبيل إلى رده بسد.

ومن السهل أن نجد في الأمة، دائما، مائة ألف رجل مستعدين للتضحية بأنفسهم دفاعا عن مبدأ؛ فإذا ما تمكن هذا المبدأ منهم. وتظهر عندئذ تلك الحوادث العظيمة التي تقلب التاريخ، والتي لا يقدر على إنجازها غير الجماعات. في خضم هذا العالم المنبهر بما توصل إليه مجموع المنجز البشري في عصر ثورة الاتصالات من تطوير لآليات التواصل الاجتماعي والعرض العلني للإنتاج الأدبي والفني والديني، وفي حمأة الصراع حول الحفاظ عن الهوية أمام الأبعاد المادية والثقافية والامبريالية العولمة، وما صحب هذه المعارك من تنازع للأخلاق والمبادئ والمرتكزات الدينية كقناع للأطماع والأفكار المختلفة ومعها تنامي الاحساس بالجيرة والاعتراب والاحباط والريبة والقلق في قلب ووجدان كل طائفة إزاء بقية الطوائف الأخرى.

ينشأ عن هذا التوازن الاستاتيكي غياب الخطاب الوجداني وعدم جدواه الأخلاقية واختفاء أي أثر فاعل له في سير الحياة السياسية والاجتماعية وفي توجيه سلوكيات الأفراد في المجتمع الواحد والمجتمعات في العالم «إن الخطورة لا تكمن فقط في افتقار مجتمعنا في الحاضر لمزيد من الوعي الفكري والثقافي، أو على عدم إدراك طوائف من هذا المجتمع لمتطلبات التطور الحقيقي للحضارة، وإنما تكمن كذلك في ما يترتب على شيوع هذه الظاهرة نفسها من آثار سلبية خطيرة على مستقبل الأمة.

إن أمتنا العربية تمر عبر آفاق غائمة للعولمة التي تقودها هيمنة القطب الواحد، بحالة من الصراع القيمي والحضاري الطاحن الذي لا تؤمن عواقبه. ومن أبرز ما يمكن أن يترتب على تفشي هذه الظاهرة في خضم هذا الصراع، ضعف التواصل مع التراث، ومع لغة هذا التراث وأداته الأولى والجزء الأساسي فيه، وهذا الضعف يمكن أن يقود إلى الانفصال التدريجي عن الهوية القومية والحضارية أو إلى فقدان الولاء لهذه الهوية أو قلة الارتباط بمكوناتها

ومقوماتها.» (الظاهرة الأدبية بين هواجس العلم وتيارات العولمة، د. أحمد محمد معتوق، مجلة العربي الكويتية، العدد 702- مايو 2017، ص 75- 81). وهما يخص العرب، يتحدد وزنهم لدى الآخر بما يقدمونه للحضارة، فلا يمكنهم أن يعيشوا في عزلة، ويتحتم عليهم مجازاة الواقع وخوض التحديات، وأن ينبذ الجميع فكرة هضم الآخر ومحاولة إذابته، (ولو شاء ربك لجعل الناس أمة واحدة ولا يزالون مختلفين) (سورة هود 118).

### (الإحساس بالنهاية).. الديستوبيا الذاتية

وصفت ستيلار ريمنجتون، رئيسة لجنة تحكيم جائزة مان بوكر، رواية جوليان بارنز الحائزة على جائزة البوكر في أكتوبر 2011، (الإحساس بالنهاية)، وصفتها بأنها تتمتع بمزايا الأدب الكلاسيكي، وأنها تتحدث للإنسانية في القرن الواحد والعشرين. وقال عنها جستن جوردان، محرر باب الأدب في مجلة الجارديان الأمريكية: إن الرواية تعد تأملاً عميقاً في قضايا التقدم في العمر والذاكرة والندم، كما أثنى مايكل بروجر محرر الفاينانشال تايمز على قدرة مؤلفها في تطوير اللغة لهذا الغرض، ألا وهو الغوص في أعماق النفس الإنسانية، لذلك هي تستحق أن تقدم لأفضل الجوائز الأدبية في العالم. وقالت عنها أنيتا برونكرمن (الديلي تلجراف) إنها تشبه روايات الكاتب الأمريكي لمعروف هنري جيمز لما تصوّره من مأساة للقلب والذاكرة.

أما الرواية فمؤلفها هو (جوليان بارنز) المولود في لايستر بإنجلترا في يناير عام 1946م، ولم تكن هذه هي الجائزة الأولى التي تفوز بها رواية له، لقد فازت روايته (مترولاند) بجائزة سومرست موم عام 1981، وروايته (ف. ب) فازت بجائزة جيفري فيبر ميموريال عام 1985، بل رشحت رواياتان له في القائمة المختصرة لجائزة البوكر، وهما (ببغاء فلوبرت) (1984)، و(إنجلترا، إنجلترا) (1988). الرواية ترجمها د. خالد مسعود شقير، راجعها د. حسين على الديحاني، وأصدرتها سلسلة إبداعات عالمية في عددها رقم 389 الصادر في يونيو 2012 عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب بالكويت. وقول مترجمها عنها إنها تغوص في أحد الصراعات الإنسانية الخالدة بين حاضر الإنسان وماضيه وهيمنة الماضي على الحاضر، بحيث يصبح شعباً يطارد الشخصية الرئيسية وراوي القصة (أنتوني وبستر) ويلوّن وعيه الحاضر، لاسيما أنه في أواسط العمر وعلى عتبة الشيخوخة، وبهذا فإن الراوي يحاول أن يتصالح مع ماض مشوّه ويبحث عن الخلاص من ندم على أحداث ماضية لا يستطيع تغييرها، فالندم، كما يصفه الراوي، هو شعور أكثر تعقيداً، متخثر وبدائي.

شعور سمته الرئيسية أنه لا يمكن فعل شيء حياله: زمن طويل جداً مضى، ودمار كبير جداً وقع، إلى درجة لا يمكن معها إصلاحه. في ذكريات أنتوني وبستر علاقة ثلاثية مع حبيبة صباه، فخرج من حياتها بهدوء. بشكل جبان، غير مسئول. فيرونكا بعد فترة في علاقة مع أدريان. علاقة لها طابع عجيب وترتيب غامض أدى في النهاية وبشكل غير مفهوم إلى انتحار

أدريان. وتمضي أربعين سنة من عمر أنتوني في هدوء وسكينة بلا مطبات أو متاعب أو على حد وصفه (كانت الحياة تحدث له) تزوج زيجة ناعمة من مارجريت ومنها أنجب ابنته الوحيدة سوزي، وفي هدوء وتحضر طلق زوجته واستقال من عمله وترك كل شيء.

تصله رسالة من فيرونكا التي ماتت عن قريب تاركة له خمسمائة جنية وورقة كتب فيها أدريان يومياته قبل انتحاره. بشكل بروستي يبدو الماضي مشوشاً ويتداخل مع الحاضر، وعليه الآن إعادة تركيب ذكرياته وذاكرته، في انعكاس لضلال الذاكرة الإنسانية، وبينما يتوقع أي شخص نهاية عمر هادئة ومنطقية، مكلفة بالنضج والاستقرار، لكنه ينبغي أن يتوقع صدمة كالتى تحدث لأنتوني عند إحساسه بالنهاية، ويعرف أن البحث عن الذات مشوار مستمر لا يوقفه إلا الموت.

أما الرواية الإحساس بالنهاية فتنتهي بأمر لم يكن بطلها أنتوني يتوقعه على الإطلاق، وأن الرواية الجميلة تنتهي بصدمة للقارئ نفسه لم تكن لتخطر له في بال، وتترك لديه الشعور بالرغبة في إعادة قراءتها من جديد. ثمّة لعبة من الأعيب التذكر والدماغ المنتبه وحنين المرء لماضيه الخاص. فما يبقى في ذاكرتنا في نهاية الرواية ليس هو ما قرأناه. أو كما قال أنتوني في بداية الرواية: إنني أتذكر، ولكن ليس بترتيب معين!!!

# مسلسل (تشيرنوبل).. حرب باردة جديدة قبل نهاية العالم

سعادة الشيطان بصرخات الأرواح المُعذَّبة في أقبية هيدز، يهديها غباء الإنسان بدعوى الأمان وهو يندفع في إصرار أحمق نحو ديستوبيا لا مرد لها. على أن مسلسل (تشيرنوبل) لا يعرض يوتوبيا معكوسة كما هو معتاد في أدبيات نهاية العالم (ما بعد المحرقة)؛ ثمّة شهادة توثيقية واقعية بدرّدة مرعبة، مع انفتاح السيناريو ليشم عدة خطوط تخرج من مركز المفاعل وقلب الكارثة كخيوط العنكبوت ليهيمن الخوف على كل شيء: دراما المصائب الطبيعية تأخذ بُعدها القاتم من حقيقة أن الإنهيار بفعل فاعل نوعا/ دراما الصراع السياسي عن طريق إدانة الكيان السوفييتي الذي كان يأكل بعضه بعضا فانشغل بغروره الشيوعي عن أبسط قواعد إدارة الأزمة/ دراما التاريخ (حدث بالفعل) في إطار من دراما المحاكم حيث يعاد تمثيل كل شيء كما حدث فعلا بالاعتماد على أكبر قدر من المعلومات الدقيقة وملفات أجهزة المخابرات وتكرار المحاكمة لتحقيق عدالة أقرب للإنسانية.

بدأت شبكة (HBO) الأمريكية في عرض أولى حلقات مسلسلها الجديد (تشيرنوبل) عقب آخر حلقات الموسم الثامن والأخير من مسلسلها الأكثر شهرة (لعبة العروش) وكانت الحلقة قوية بما يكفي كي يغفر المشاهد كل ذلك القدر من الخفة والسذاجة التي انتهت بها ملحمة العروش، أو فلنقل أنه انشغل بفزعه الخاص إزاء صراع عروش معاصر لا ينتهي بمعركة سيوف بل بتنين نووي قادر على أن ينفث لهيبة فيفنى كل شيء قبل أن نفهم ماذا يحدث!

في خمس حلقات فقط، استطاع المسلسل الجديد أن يقبض القلوب ويشد العيون فيلتف الجماهير في حلقة بامتداد العالم أمام شاشات التلفاز في الدول الكبرى وتحميلات إعصار التورنت في بلدان العالم الثالث الذي تهللت معاملته بالرغم من كون أهله كانوا الأقل صدمة أمام الحقائق المتكشفة في كواليس السياسة؛ ربما لأنهم أكثر من عانى العنت والكبت وفنون الطمع والقمع.

(تشيرنوبل) يطلب الحقيقة ويسأل عن الذي حدث فعلا، أو هو يعرفه ويؤكد حدوثه. الحكومات في الدول الكبرى تكذب وتتجمل بصفافة، إنهم لا يقولون كل شيء وربما لا يعترفون بأي شيء رغم الطنطنة الزائدة عن الشفافية وديمقراطية العالم الحر، أمريكا ليست ليبرالية كما تقول والإتحاد السوفييتي لم يكن متماسكا إلى هذا الحد.

أما الشعوب فتزح تحت وطأة قوانين ظاهرها الحق وباطنها الحمق والعناد، فلا تعرف الجثة متى ماتت ولأي سبب، وفي المسلسل تخبر أولانا خوميوك (اميلي واتسون) الرفيق

بوريس (ستييلان سكارسجارد) أن زوجة الإطفائي قد نجت لأن جنينها تلقى بدلاً منها كامل الصدمة الإشعاعية، تقول له: (نحن في بلد تموت فيه الأطفال لإنقاذ أمهاتهم.)، في بريبات شمال أوكرانيا، أواخر أبريل 1986 حدثت أفظح كارثة نووية في التاريخ؛ المولّد غير مستقر، والخبراء بلا خبرة! أصحاب صنائع معينون بالسخرة أو بالوساطة تحت إشراف مهندسون من أهل الثقة لا الكفاءة كديدن الأنظمة الإشتراك الفاسدة، بالطبع تُتخذ إجراءات فادحة خرقاء فتسقط أعمدة الجرافيت في قلب المفاعل فترتفع الحرارة بدلا من العكس، لتشتعل الغازات المسربة وينفجر كل شيء.

من خلال سرد ديكتاتوري تبدأ الأحداث بانتحار العالم الروسي فاليري ليجاسوف (جاريد هاريس) بعد أن سجّل شهادته سرا يخبر العالم من بعده عن الذي حدث وكيف حدث، والمشاهد لا يعرف أكثر من الذي يريد (كريج مازن)، صانع العمل، قوله ليزداد يقينا بأنه لا يعرف أي شيء فعلا، حتى تأتي الذورة التالية وهي وقوع الكارثة.

يقول العالم المنتحر: «السذاجة من شيم العلماء، نصب كامل تركيزنا في البحث عن الحقيقة فيفوتنا النظر في قلة عدد من يريدنا أن نجدها، لكن الحقيقة موجودة دائماً سواء شئنا أم أبينا، لا تهتم الحقيقة برغباتنا ولا احتياجاتنا، لا تهتم بحكوماتنا ولا بعقائدنا، ستبقى متربصة أبد الدهر، وهذه أخيراً هي هدية تشرنوبل.»

ويخرج الإعلام الروسي لينفعل كأنها حرب باردة جديدة (بالرغم من زيادة نسبة الإقبال السياحي على المدينة المنكوبة بفضل المسلسل) لأن إدارة بوتين على ثقة أن الأمريكان يحملون نوايا شريرة مستمرة ليوم الدين لفضحهم، وزير الثقافة الروسي قال بديبلوماسية إن العمل لم يقدم الحقيقة كاملة، الحزب الماركسي قال كلاماً لم نسمعه من الستينيات عن التلاعب الإيديولوجي لشيطنة الإتحاد السوفييتي، المحلل السياسي أناتولي فازيرمين أعلن بثقة: «ما دامت أمريكا صنعتها، فهو خاطيء!»، أما صحيفة البرافدا فقالت إن الموضوع كله كاريكاتيري لا يستحق النقد!

المشاهد الروسي أحب صور البطولة والتضحيات في المسلسل؛ قامت بدور ليودميلا إجناتنكو الممثلة جيسي باكلي، أولانا خوميوك (إميلي واتسون)، أناتولي دياتلوف (بول ريتز)، أوكسانا (لورا إلفينستون). الأحداث جذّابة مخيفة فعلا لأنها غير منقطعة عن الذي يثار عالمياً عن حرب ثالثة والاحتباس الحراري وعلامات القيامة.

المؤلفة الموسيقية هيلدور جوناوتيه انتقلت إلى أطلال مصنع طاقة محطم في ليتوانيا لاستلهاهم وتسجيل الموسيقى التصويري للمسلسل بعد تفرغ ساعات من العزف المنفرد في الجو الرمادي المشئوم. الحقائق الواردة في المسلسل كلها صحيحة، اعتمد المؤلف كريج مازن على شهادات موثقة للناجين من الحادث، وإمعاناً في الدقة طلب أن يكون الحوار كله بالروسية لكنه غير فكرته بعد أول مؤتمر صحفي كشف له أن هذا سوف يشئت أداء

الممثلين، وكانت كل حلقة تختتم بتسجيل وثنائي كاشف، فالأرقام الحقيقية لعدد ضحية  
تشرنوبل غير معلومة حتى الآن لأن الكريملين في 1988 منع الأطباء من إعلان أن الوفيات  
حدثت بسبب تسرب إشعاعي!



# استبداد العقل وبلاغة الجنون

(الأستاذ والمجنون) وأول ظهور لميل جيبسون (الممثل والمنتج) مع شين بين في فيلم واحد، الأول هو البروفيسور الإسكتلندي المتخصص في قواعد اللغة جيمس موراي الذي ينوي تجميع مسارد الكلمات المتباينة للطبعة الأولى من قاموس أكسفورد الإنجليزي خلال منتصف القرن التاسع عشر. وبينما ينهمك في جمع المرادفات ينهمر عليه سيل من أكثر من عشرة آلاف كلمة وإدخال من الطبيب الأمريكي د. وليام مينور، المريض الجنائي المعتقل في مصحة برودمور النفسية، جمعها من خلال قراءته المكثفة في زنزاناته.

كتب الفيلم جون بورمان وتود كومارنيكي مع معالجة للسيناريو والحوار من مخرجه الأمريكي من أصل إيراني فارهاد صافينيا في أول فيلم طويل له عن نص مقتبس من رواية سيمون وينشستر (جرّاح كراونثورن) التي اشترى حقوقها ميل جيبسون منذ عام 1999 وبعد سنوات عديدة من المعارك القضائية مع الشركة المنتجة يخرج للنور في 2019 بنفس فريق الكتابة الذي تعاون معه في (أبوكالبتو) عام 2006.

يبدأ الفيلم بمطاردة بين جرّاح مختل والضحية الذي سيموت على يده بعد قليل أمام بيته وزوجته إليزابيث قبل أن تنتقل بنا الصورة إلى حياة البروفيسور الناعمة الهادئة مع زوجاته وأولاده وقطع جديد بالتوازي يعرض محاكمة الطبيب المهووس نعرف من خلالها أنه مصاب باضطرابات نفسية توجب تحويله إلى مستشفى للمراض العقلية بينما يجتمع المجلس الأعلى لأساتذة أكسفورد للموافقة النهائية على اعتماده محرراً لإصدار الطبعة الأولى من القاموس الشهير وكان القرار يؤجل مرارا لأن الأستاذ جيمس موراي ليس مؤهلاً بما يكفي من الناحية العلمية. ثم أن موراي يعلن للقراء عن استقبال كافة الكلمات التي يستخدمونها في حياتهم اليومية مهما بدت ساذجة ودارجة من خلال ورقة يرسلها مع كل كتاب، تصل نسخة منها إلى الدكتور مينور في زنزاناته بالمصح فتشخذ خياله وقدراته الفريدة في جمع مرادفات حصرية من الكتب القديمة والأناجيل ويراسل البروفيسور بألف الكلمات فتتعقد بينهما صداقة وطيدة ويكتب أحدهما للآخر: «نحن كالحديد يشحذ الحديد كذلك يشحذ الرجل همة صديقه.»

عقدة الصراع في الفيلم تنشأ من القضية الأخلاقية: هل نعتمد على الرأي الراجح لمريض نفسي ومجرم للمشاركة في تدوين معجم؟ البروفيسور موراي يؤمن أن أخطاء الماضي متروكة للماضي وعفا الله عما سلف مادام المجرم قد عوقب ومازال تحت القيود ويدعم هذا الرأي النزيه بقوة لكن المجتمع العلمي لاعتبارات أدبية تجد المسألة خارج مجال المناقشة! الأستاذ يبدأ في تجميع مترادفات هائلة لقاموس أكسفورد تبدأ من 1857 وهو مشروع طموح وثوري وكي يفى بهذا التحدي يلزمه وفريقه أكثر من قرن من الزمان لإتمامه: تجميع

كافة التعريفات المتاحة من جميع أنحاء العالم ودمجها في فهرسة محكمة (بالطبع قبل زمن الحاسوب) ليكتشف أن الدكتور وليام شيلستر مينور (شين بين) قد راسله بآلاف وآلاف الكلمات والمفردات غير المسبوقة، وعندما يهم المجتمع الأكاديمي بتشريفه تنفجر المفاجأة الصادمة، إنه مجرم بالحرب الأهلية الأمريكية، حوكم وسُجن في مصحة للتأهيل النفسي.

من قام بتأليف المعاجم وأمّهات الكتب والنظريات وممن استقوا مصادرها؟

من الذي ترك لنا التراث من كل شيء؟

هذا أشبه بأحجية الأهرامات: عند وقوفنا امام الهرم لن نجد صعوبة في وصفه وتحديد بنيته وشكله الهندسي، أي أن بمقدورنا الإجابة على السؤال: كيف تم بناؤه؟، لكن يصعب أن نجيب على السؤال: كيف تم بناؤه؟، فضلا عن إشكالية: هل يضير الدقة العلمية أن يكون صاحب النظرية شاذ السلوك مهما تعرضت الحقيقة ذاتها للتجريب والنقد؟ أليست الحكمة ضالة المؤمن، فهل يفرق معنا أن يكون أحد بناء الأهرام مختل نفسيا ولما لم يتدمر المجتمع عند تخصيص راتب د. مينور التقاعدي في الجيش لتربية أولاد أرملة القتيل واهداء كتبه إليها ثم جلبها إلى داخل المصحة!؟

يتشوّف المتأمل في أحداث (الأستاذ والمجنون) من أهل الفلسفة وأصول العلم إلى إبطال الرأي المضاد، ولعلّي أضيف أن الرواية/ الحوار ربما أن يكون حاملاً لمضامين يبتغي المؤلف إيصالها إلى القاريء/ المشاهد، بيد أنه ليس في وسعنا، نحن النقاد، أن نظفر بجواب عن السؤال: كيف فعل ذلك؟ فضلا عن تحديد تلك الأغراض بدقة.

إن الجانب الأكبر من جاذبية الفيلم السحرية هي أنه يتعرّض بوضوح وصلابة للدفاع سالف الذكر عن الحقيقة العلمية المجردة؛ لكنه يترك النهر يتحرك بنعومة تحت الجسر تسبح معه تحفظات مستترة ترفض تشييد نسق مجتمعي تام ومقفل بالاعتماد على مدخلات بها موضع للشبهات. الفيلم يتمكن من هذه المعالجة لقدرته الطبيعية على توظيف العناصر التكوينية للفنون البصرية كافة من خطوط وأشكال وكتل وأحجام وتراكيب لونية وتوافق وتضاد بين الظل والضوء وتصويره الحي الفوتوغرافي للناس والأماكن، وتناول الأبعاد الثلاثة للأشياء كما في النحت، وحركة البانتومايم التعبيرية الصامتة، واستخدام اللفظ في تناسق موزون مع الفكرة والحدث والموقف بمهارة الإيقاعات المركبة للنور والموسيقى، معبراً بالكلمة والصورة عن التصوير الذهني والإحالات والإشارة.

توزعت الأدوار بين إيوان جروفود في دور هنري برادلي وجيرمي إيرفين (تشارلز هال) وآدم فيرجوس (ألفريد مينور) أما الفيلم فيتركز فعليا على أربع شخصيات: البروفيسور والمجنون وزوجة الأستاذ آدا موراي (تلعب دورها جينيفر إيهيل) وزوجة القتيل إليزابيث ميريت (الممثلة ناتالي دورمر)، لعب كل منهم دوره بإتقان هائل مشحون بطاقة حركية مكثفة

تقوم لغته على تعدد القراءات وتباينها في المواقف المتسلسلة بالمقابلة والتوازي والمفارقات، ساعد في ذلك مونتاج الفيلم على يد دينو جونزاتر وجون جيلبرت مونتيير فيلم (وظيفة في بنك) فجاءت المشاهد سهلة في اشتراطاتها البنيوية لكنها تفتح باب العسر والتعقيد للتأمل والتفكير في تعبيرات الوجوه ولغة الحوار على خلفية غير مشتتة من تفاصيل الكادر (ديكور توم كونروي وأنكا رافان) فجاء التشكيل الختامي موجز باقتصاده التعبيري وتحرره من ملحقات التزيين المتكلف المعتاد في الأفلام التاريخية (تصوير كاسبار توكسن وموسيقى بير مكرياري)، وبالتأكيد يستحق ترشيحات أوسكار 2020 القادمة.



## الوجود المُحرّم وتقديس العدم

إن أصل الكلمة (Monstrous) هو من الفعل اللاتيني (Moneo) بمعنى: يحذّر. وفي الميثولوجيا -علم الأساطير- نجد الكلمة تعني: الرخ، أي الهول، القنطور، عروس البحر، العنقاء، وكل الكائنات الخرافية، وهو المعنى الجذري للكلمة.. لقد قلبت الميثولوجية إلى نموذج، الإتزان. ما الذي يعنيه هذا سوى خوف الإنسان العادي! إن العاديين يرون دائماً كائنات خارقة في طريقهم، كائنات هائلة خرافية، سواء كانت أحصنة تطير أو هتريين أو آباء يهددون بعقاب! والرعب العظيم في نفس الإنسان هو إمتداد الوعي. الجانب المخيف من الميثولوجيا ينبع من هذا الخوف. يتوسل الرجل العادي البسيط: (دعونا نحيا في سلام ووثام). لكن قانون الكون يقضي بأن السلام والوثام لا يولدان إلا بالصراع الداخلي، إلا بالحرب ليفرض القوي مبادئ العدل.. والرجل العادي البسيط لا يريد أن يدفع ثمن ذلك النوع من السلام والوثام، إنه يريدهما جاهزين، مثل بدلة جاهزة!

وليس أكثر من هذه الأمثلة الشائعة، والتي تتفق جميعاً على دعوتنا إلى شيء واحد: نكون أنفسنا، نسأل (من أنا وماذا أفعل وما هو مكاني في الدنيا) وأن لا نعارض السلطة القائمة، ولا نقاوم من هم أقوى منا، ولا نتدخل فيما لا يعيننا وما ليس من اختصاصنا أو أن كل ما لا يتفق مع التقاليد بدعة، وكل ما لم تثبته التجربة ما له الفشل، وأن التجربة قد دلت على أن البشر ميالون بطبعهم إلى فعل الشر، ومن ثم فلا بد أن تكون هناك قواعد ثابتة صارمة لمنعهم من إتيانه والحيلولة بينهم وبينه، وإلا فقدنا وجودنا وسادت الفوضى وتاهت الأصول.

رأى الشيوعيين في الوجودية دعوة للاستسلام لليأس. لأنه ما دامت كل الحلول مستحيلة، فالعمل مستحيل ولا جدوى منه في هذه الدنيا. لأنها تدعو إلى التأمل وهو رفاهية ومن الكماليات، فما هي إلا نمط برجوازي آخر للحياة. وترى المذاهب الكاثوليكية أن أهل الوجودية قد أبرزوا جماليات الفظاعة في الموقف الإنساني، وصوروا كل ما هو مشين سافل منحط فيه، وأهملوا مواطن الرأفة والجمال، تعتقد أنهم لا يعرفون عن كائن اسمه طفل بريء، وأنهم أهملوا ما بين البشرية من تضامن وأنكروا أن الإنسان أخ للإنسان، ورأت أن عزل ابن آدم عن العالم ليس هو الحل.

الانتقاد الشائع هو التركيز على أهمية الوجود الفردي، وتمجيد الذاتية الخالصة، وعبادة الكوجيتو الديكارتي: أنا موجود لأني قادر على التفكير، وهذه الذاتية هي الذاتية التي يدركها الإنسان في عزله ووحدته وطرده للناس وطرده لنفسه من بين الناس وبين الناس، ومن ثم لا يستطيع معها أن يستعيد تضامنه مع الآخرين الذين يوجدون خارج ذاته التي يعتقد أنها صومعة الفكر ومعمل تفريخ المبادئ الأساسية ومهبط الوحي. وبالمناسبة، يقل

أنهم قوم ينكرون حقيقة وجدية ابن الانسان الذي فضّله الرب على سائر مخلوقاته، وما داموا ينكرون وصايا الله وكل القيم الأبدية، فلا يتبقى إلا ما أن يكون ما نقوله ونفعله محض الصدفة والعفوية العبثية وكل واحد يستطيع أن يفعل ما يشاء، ولن يستطيع، من وجهة النظر هذه، أن يداين وجهة نظر الآخرين أو ما يفعلونه فالحياة سداح مداح.

حاول سارتر الدفاع عن الفلسفة الوجودية كمذهب يجعل الحياة الإنسانية ممكنة، مذهب يؤكد كذلك أن كل حقيقة وكل عمل، يستلزمان بيئة معينة وذاتاً إنسانية. وتحدى الاتهام الرئيسي الذي يوجّه إلى الوجوديين، هو أنهم يبرزون النواحي السيئة في الطبيعة الإنسانية، وكأنها الوجودية مرادفة للقبح! ولهذا يقول سماهم بعض الناس بالطبعيين. ومن الغريب أنهم يقرأون رواية مثل (الأرض) لزولا، ويستمررون في قراءتها دون حرج، ويجد البعض متعة في قراءة أدب الأمم الأخرى الحافل بالشعارات الحزينة ومع ذلك يتقززون من قراءة رواية وجودية ويجدونها أكثر حزناً وقتامة، وطبعاً يلقونها في أقبر سلة مهملات.

تحدى سارتر الناس الذين يحبون الواقعية ويدعون لها، وهم أنفسهم كذلك الذين يشكون من الوجودية، ويتهمونها بالتشاؤم، الأمر الذي جعله يشك في حقيقة كراهيتهم للوجودية، يرونها متشائمة تشاؤماً يفوق الحد وينفرون منها، أو هي فلسفة متفائلة، ولا يمكن الطموح في بلوغها. والحقيقة أنها تضع الإنسان مواجهاً لذاته، حراً، يختار لنفسه ما يشاء وهذا أمر مزعج لا يعجب ركب قطار الحياة الذين يعيشون على خيارات الغير لهم. إن مصطلح (وجودي) تم تسطيحه من قبل العامة الذين يسارعون بوصف هذا الرسام أو ذلك الكاتب بأنه وجودي. ويبدو أنه لعدم وجود مذهب جديد يصب فيه الناس غرائزهم الشاذة مثل السريالية، فإن كل من يريد أن يشارك في آخر صيحات الفضائح، ويسهم في آخر ما استحدثته البدع، فلا يجد أمامه إلا الوجودية، وهي غير هذا الهراء فهي منهم براء.

لكن المسألة قد تتعقد، نظراً لأنه توجد هناك فلسفتان للوجودية، وليست فلسفة واحدة، يعتنقها صنفان من الوجوديين، فهناك الوجوديين المسيحيون، مثل مارسيل، وإسبرز، والملحدون وعلى رأسهم هيدجر وسارتر. ويشتركون جميعاً في الإيمان بأن الوجود سابق على الماهية، أو في البدء كانت الذاتية. وهي مسألة أقرها شيوخ الإسلام: خلق الله الأرواح وألزمها بوحدانيته قبل أن يخلق لها الأشباح فتكسوها. وبما أن الله يقول للشيء كن فيكون فهذا يعني أن الشيء له وجود قبل أن يتجسد بالأمر الإلهي.

لو تناولت كتاباً بين يديك تجد أن المؤلف وضع أفكاره على الورق والمطبعي جلدها وحبرها، طبقاً لفكرة لديه عن طبع وصف وتجليد الكتب، وطبقاً لتجربة سابقة في إخراج الكتب، وأن هذه التجربة أكسبته معرفة هي جزء لا يتجزأ من الفكرة المسبقة التي لديه عن طبع الكتب من خامات أولية، والتي لديه عن الكتب التي سيصنعها. وأن الطبع

كان يعرف لأي شيء سيستخدم الكتاب، وأنه طبعه طبقاً للغاية المرجوة منه، وإذن فماهية الكتب — مجموعة صفاتها وشكلها وتركيبها والصفات الداخلة في تركيبها وتعريفها — كلها سبقت وجودها، وبذلك يكون لهذا النوع من الكتب وجوداً معيناً خاصاً بها، وأنه وجود تكتيكي، بمعنى أن الكتاب الذي وقع في يدك هو مجموعة من التركيبات والفوائد، ونظرتك لكل الأشياء بهذه الطريقة تكون نظرة تكتيكية، يسبق فيها الإنتاج علي وجود الشيء وجوداً محققاً، أي أنه قبل أن يوجد الشيء لابد أن يمر على مراحل عدة في الإنتاج.

نصل الآن إلى صلب الموضوع معترمين ألا نقول شيئاً لا يستند إلى دليل أو يكون نتيجة لمجرد تفكير عابر؛ فلنعد إلى هذه الكلمة «وجود» ولنلاحظ قبل كل شيء أن هذه الكلمة ليست خلقة بل واصفة لحالة وفعل وتولد مفهوميين مختلفين كل الاختلاف فنحن نتكلم عن «كيان» كما أننا نتكلم عن «الحيز من العدم الذي وجد فيه هذا الكيان» نحن نصف مشهداً أو موقفاً أو شخصاً في بعض الأحيان بأنه مثمر، ونحن نتكلم من ناحية أخرى عن فن الميلاد وإمكانيات التطور ونقول «هذه الطفلة جميلة» وبينما نقولها تكبر هي ونكبر نحن وتؤثر بجمالها في غيرنا بشكل مختلف، قد يصل إلى هيئة امرأة مغوية تحض على الحب أو الأرق أو السرقة. إن اهتمامنا في الحالة الأولى يكون موجهاً إلى توكيد شعور معين يقتني أحقيته في الخلود لكنه بقاء لا يزيد عن زمن الوصف، فكلنا نعرف تلك الرجفة الخاصة وذلك الانفعال والافتنان اللذين يشبهان ما نستشعره عند وقوع بعض الأحداث الطارئة في حياتنا، هذه الحالة مستقلة تماماً عن أي عمل محدد من أعمال الفن التي تستدعي وتستعيد نشوة الخلق وامتعة التجريب في فضاء عدمي، وهي تنشأ بصورة طبيعية وتلقائية من توافق خاص بين كياننا الداخلي، المادي والنفسي، وبين الأوضاع (الواقعية أو المثالية) التي تؤثر فينا لكننا عندما نتحدث من الناحية الأخرى عن فن الشعر أو عن قصيدة ما فإن اهتمامنا يكون في هذه الحالة موجهاً إلى وسيلة إحداث وضع يماثل الوضع السابق، يكون موجهاً إلى إيجاد ذلك النوع من الشعور بوسيلة صناعية وليس التوقع - لدرجة معينة - إلى إثارة أحاسيس من النوع نفسه، بنفس صفاء الإحساس الناتج فإذا ما أنتج صوت صاف في قاعة من قاعات الموسيقى تغير كل شيء في داخلنا وجلسنا ننتظر إنتاجاً موسيقياً؛ أما إذا انعكست هذه العملية بأن سمعنا أثناء عزف إحدى المقطوعات في قاعة الموسيقى ضوضاء (سقوط مقعد، ثرثرة مستمع أو سعاله) فإننا نشعر على الفور بأن شيئاً داخلنا قد انكسر أو أن جوهر الترابط أو قانونه قد انتهك، أو أن دنيا قد تحطمت وسحراً قد تبدد.

وهكذا فكل شيء مهياً للموسيقى (الخالق هاهنا) من قبل أن يبدأ عمله، بحيث تجد قدرته الخلاقة، منذ البداية، المادة الملائمة والوسائل الملائمة، وذلك دون أدنى احتمال للخطأ، وهو لن يضطر إلى إخضاع هذه المادة أو تلك الوسيلة لأي تعديل فهو ليس في حاجة إلى

أكثر من تجميع العناصر الجاهزة المحددة تحديداً دقيقاً، بما فيها لحظة الصمت التام  
بغياب كافة النغمات.

## حقيقة الجمال بين مواقف النفري وفلسفة هيدجر

التأملات الذاتية والدراسات الإنسانية التي تعاضمت كيفًا وكماً ٲمتوالية هندسية في عصرنا الحديث جديرة بالتدبُّر والحفاوة، لا سيما تلك التي تناولت جماليات الأشياء في الواقع وفي الفن بالاعتماد على الملاحظة والمنطق العلمي والاستقراء الباطني.

وينطوي مفهوم الجمال على إمكانياته المؤثرة في العين والعقل والقلب، فترجِّح جمهرة من البشر أن تحب ما تحب، وتعجب بما تعجب، وتنفر مما تنفر عن اقتناع شخصي وتراث جماعي، بل قد ترى أن الصواب هو ما تفهم وتألّف، وأن الخطأ هو ما يختلف في صنع الآخرين!

سجّل محمد بن عبد الجبار بن الحسن النفري حالة وجدانية مع الله عاشها بكل ملكاته في كتابي المواقف والمخاطبات، طرح فيها أدق خطرات النفس في هذا المدرج العالي من مدارج الوصول برؤية صوفية جمالية في لغة مجازية رمزية، من ثم تفردت حياته بغرابتها وغربتها عن كل حياة عاشها أهل التصوِّف. فيقول عن معاينة جمال الخالق: «المعيون ما وجدت عينه جهرة فهو معلوم معيون، والمعلوم الذي لا تراه العيون هو معلوم لا معيون. وقال لي ما أنا معيون للعيون ولا أنا معلوم للقلوب. كل نطق ظهر فأنا أثرته وحروفي ألفته فانظر إليه لا يعدو لغة المعيون والمعلوم وأنا لا هما ولا وصفي مثلهما». (المواقف والمخاطبات لمحمد بن عبد الجبار بن الحسن بن النفري، بعناية وتصحيح واهتمام أرثر يوحنا أريري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2012، ص 56) وعلى هذا الأساس تستحيل المناقشة العقلية بين شخصين اختلفا على شيء واحد بعينه؛ إذا حكم أحدهم برؤية عينه فقال (هذا جميل) كان هذا يشير إلى حالته النفسية الداخلية وتأثره الباطني بصدد هذا الشيء دون أن يدل على شيء خارج نفسه.

حينئذ يبدأ جهدًا عقليًا صامئًا في نفس المتأمل للمواءمة في حكمه بينهما على نقطة بين كفتي ميزان يزن ما ورث (هو) من معارف وما هو مطلوب منه من حيّاد. على أنه ليس بمقدوره التخلي عن هذا الواجب الفلسفي وإلا ترك الجمهور لا تزكو له نفس ولا ترتقي له هامة دون نصيب من الحقائق المعنوية المادية، أو يشقى الجمع ويضلون باستحواذ الأوهام عليهم وإطلاق الأحكام على عواهنها بغير هدى. يقول النفري: «وقال لي من لم ير هذا فما وجب عليه حقي ومن رآه فقد وجب عليه حقي ومن وجب عليه فكلم سواي كفر وألحدّ كله حجاب لا أظهر من ورائه وليس في رؤية حقي إلا رؤيته، فرأيت ما لا يتغير فأعطاني حكمًا يتغيّر فرأيت كل شيء خلق. وقال لي لا تستثن، فما بقى خلق وانقسمت الرؤية عينية وعلمية فإذا هو كله لا يتحرك ولا يتكلم. وقال لي كيف رأيت من قبل رؤية حقي، فقلت يتحرك ويتكلم؛ فقال لي اعرف الفرق لثلاثيته.» (المرجع السابق ص 70).

نرى النهج ذاته في فلسفة مارتن هيدجر الذي توصل إلى أن هناك خاصيتين تنتمي إلى ماهية الجمال هما مشاركته في التجنب الذاتي للشيء المحض الذي هو مظهر من مظاهر العالم، وطابع الكشف الذاتي للكون. «يصور هيدجر العلاقة بينهما على أنها صراع، ولكنه ليس صراعاً فيه تنافر وخصام، وإنما هو صراع حميم يتجلى في محاولة العالم أن يضيء الأرض ويجلبها إلى اللا تجنب، ولكن الأرض تقاوم هذه الإضاءة.» (الفن والحقيقة في فلسفة هيدجر، د.غادة الإمام، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2017، ص 137).

سوف نلمس هذه الأبعاد الصوفية مرارة في مفاهيم هيدجر الرمزية والمجازية وعلى سبيل المثال تصريحه في مقالته (البناء والسكن والتفكير) من أن: «ما يميز الوجود الإنساني هو حالة البقاء مع الأشياء، إلا أنه عاجز عن أن يتيح لها أن تتحدث إلينا». لكن ماذا عن الذين قرأوا في الخراب جمالاً؟ من ذلك مذهب (الواقعية القذرة) لبوكوفسكي الذي عرفناه بعد صخب 2011، يتعلل بأنه شاعر الهامش في مواجهة المركز ظناً منه أنه قادر على تحقيق الإدهاش بجماليات القبح في تفاصيل حياتنا اليومية، فالمرأة عاهرة والناس باتوا مشوهين إما بسبب الحب أو بسبب فقدانه، والحب عنده كلب من الجحيم! يرث بودلير الذي صادف جيفة عفنة فلم يخطر في باله إلا أن حبيبته سوف تموت. فهل هذا حق؟ لا. هذا لا يدل إلا على أن أصحاب هذه النظرة لم يعد لديهم في الحقيقة أية صلة بروح الأشياء على الإطلاق. فكل شيء الآن هو سلعة هو جثة هو فناء.

(إن هذه الأشياء — يقول هيدجر - لا تستطيع أن تساعدنا على أن نرى حقيقة الأشياء. فنحن لم نعد قادرين على أن نستشعر حضور ذلك الذي لا يمكن استبداله من حيث جوهره). وفي المقابل يقول النفري (كل مقال تعلّق بمعقول أو خيال ممثول فهو في ديوان العرض حسنه في الحسن وقبيحه في القبيح). فالشعور بالجمال وتمييزه حق لكل عاقل، وليست فلسفته ثمرة أشخاص أذكيا فحسب، إنما تخلقها الانطباعات والإبداعات التي تقترب من الجميع، فلسفة الجمال ليست حكراً على المفكرين، وإنما يمارسها الناس العاديون في حياتهم اليومية، إذن عندما لا يكون المرء منشغلاً بمجريات الحياة وتفصيلها العامة، قد نجده يتوقف لحظة للتأمل في معجزة ورقة شجر، مر السحاب، بنيانه كإنسان، وقد يخطر على ذهنه أن يسأل وهو يشاهد (ناشيونال جيوغرافيك): لأي سبب خلق الله هذه المفردات الزاهية الملونة في بقاع نائية لم تصلها آلات التصوير إلا في أعوام البشرية الأخيرة؟ ويستقر فكره على حقيقة راسخة في الوجدان، أن الجمال هو الضلع الثالث في مثلث القيم النبيلة مع الحق والخير. أو بتعبير ديدرو: «من الضروري — بالطبع — أن تتعلم العين أن ترى، مثلما يتعلم اللسان أن يتحدث.»

## قصيدة بوهيمية، وقصة مجهولة

تتجسد مسألة الأقليات؛ هاجس المخرج والمنتج وكاتب السيناريو اليهودي صاحب الميول المثلية (بريان سنجر)، كأفضل ما يكون في فيلمه الجديد (قصيدة بوهيمية) - Bohemi-an Rhapsody - يتقضى فيها سيرة نجاح فريق كوين (Queen) الموسيقي وصعود نجمها مغني الروك فريدي ميركوري (يقوم بدوره الممثل مصري الأصل رامي مالك بديلا عن بن ويشو وساشا بارون كوهين) من خلال أغانيه الأيقونية وموسيقاه الثورية وقيادته للفريق الأسطوري حتى بعد اكتشاف إصابته بالإيدز، وهو شاب زرادشتي اسمه فاروق بولسارا هرب مع عائلته من الاضطهاد الديني في زنجبار قاصدا بريطانيا ليلتحق بفرقة سمايل (الاسم القديم لكوين) كمطرب ومؤلف أغاني، مضغوط بين شقي الرحي: أصله الزنجباري المنغلق والعالم المفتوح المليء بالفرص وفيه كل شيء ممكن.

السيناريو الذي كتبه أنتوني مكارتن وبيتر مورجان يلخص أزمة الهوية عند فاروق/ فريدي كانت أقوى مما يحتمل حتى أن زوجته ماري أوستن (لعبت دورها لوسي بوينت) لم تفهم قلقه الروحي المستديم، كان يرغب في احتضانها وفي احتضان غيرها، وفي من يحتضنه؛ فانفصلت عنه واتضح أنه يميل للرجال أكثر؛ لكنها ظلت حب حياته الوحيد وأكثر من عرف دقائق وجدانه فأهدى لها أغنيته الشهيرة (حب عمري). وانتقاء كلمات الأغاني المعروفة لفريدي وفريقه مع موسيقى جون اتمان التصويرية، يؤكد قيمتها الفنية فهي تهتف لا تصرخ، وتنتقي المعنى المطلوب بعناية، لا مجرد غناء روك آخر للمراهقين، فاستحقت أن تكون كوين أنجح فرق السبعينات من القرن الماضي.

تدرّب رامي مالك على يد بولي بينيت لإجادة كل حركة عين ولوحة ذقن وتشنح كتف من حركات فريدي المعروفة في حياته وعلى خشبة المسرح (سوف تلاحظ أن حركاته كلها مقتبسة من أداء ليزا مانيللي في فيلم كباريه) ورغبوا له أسنان صناعية ثم قاموا بخلط صوت المطرب الكندي مارك مارتل مع صوت فريدي الأصلي ليخرج من بين شفتي مالك فنسمعه، وعندما أرسل الفيديو القصير لأدائه لفريق كوين لم يتمكنوا من تحميله بشكل جيد؛ وكانت النتيجة أنه شاهد ردود أفعالهم مباشرة في اللقاء الأول! وهو الذي طلب تغيير المخرج لتغييره المستمر عن موعد التصوير فطرده الشركة المنتجة التي تحمست لمالك بشدة منذ أدائه في مسلسل (مستر روبوت) 2015، وبشكل أدق قالوا إن عظم فكه السفلي يذكرهم بفريدي ميركوري.

الطبقة التحتية للأضواء الساطعة والظلال المتوارية في الفيلم تكشف أن الرعب العظيم في نفس الإنسان هو إمتداد الوعي. والجانب المقيت من غموض الهوية ينبع من هذا الخوف.

فريدي ميركوري قال في سيرته المعنونة (ميركوري: حياته بكلماته) أنه يتوقع أن ينتجوا أحد الأفلام عن مسيرته: «ولعلي قمت بنفسي فيه بالدور الرئيس، لكنه حتما سيكون فيلما للكبار فقط!»

حياة مأزومة بالحيرة، لامعة بالشهرة تكللها كلمات أغنيته الأسطورية (نحن الأبطال) في حفل (ليف إيد) إذ يبدأ الفيلم من حيث ينتهي: «لقد سددت ديوني، مرة بعد مرة. أديت فترة عقوبتي، وما جنيت على أحد. ارتكبت بعض الأخطاء، ونلت نصيبي من الرعد. لكنني اجتزت كل هذا، وأنوي الاستمرار. نحن الأبطال يا صديقي، فلا وقت للخاسرين.»

# سعفة من الجنة ومجد بطعم الألم

السعفة الشرفية لعدو المرأة

اختتم اليوم السبت السادس والعشرين من مايو 2019 مهرجان كان فعالياته في دورته الثانية والسبعين. منح المهرجان السعفة الذهبية الشرفية للفنان الكبير آلان ديلون (83 عاما) لما قدمه لتاريخ السينما في فرنسا وكان في حالة مقاطعة غاضبة لتجاهل المهرجان لأفلامه في السابق لصالح أعمال أقل في أهميتها الفنية، فتحسنت علاقته بمهرجان كان لكن الجمعيات النسائية أقامت ثورة ضد هذا التكريم باعتبار ديلون أحد كبار أعداء النساء، ودافعت إدارة المهرجان عنه بأنه صاحب تصريحات جدلية لا تنفي أنه من أيقونات السينما الفرنسية مع بولموندو وبيير ليو وغيرهما. وشاركت فيه أفلام عربية منها (آدم) للمغربية مريم توزاني عن الأمهات العازبات، و(من أجل سما) للسورية وعد الخطيب، ومناقشة الهوس والعنف في الفيلم الجزائري (أبو ليلى) لسليمان بنواري، والجزائرية مونية مدور بفيلم (بابيشا) والمخرجة المصرية ندى رياض بفيلم (الفخ).

الموتى الأحياء في الافتتاح

فيلم افتتاح مهرجان كان في دورته الثانية والسبعين هو (الموتى الذين لا يموتون) وبالطبع يُقصد به الجمهور العريض الذي سي شاهد فيلم التدشين في ستمائة قاعة سينمائية فرنسية في الوقت نفسه لأول مرة في تاريخ المهرجان.

يفترض فيلم المخرج (جيم جارموش) أن كارثة ستحل بالكرة الأرضية بعد خروج محورها عن مساره الطبيعي فانتشرت حالة ذعر بين الكلاب والقطط قبل أن يخرج ميتان من قريهما ويتجهان رأسا إلى المقهى الوحيد في البلدة الهادئة لالتهام لحم البشر، هجوم زومبي آخر يكتشفه زبون المقهى الذي يبكر كل صباح لتناول قهوته (الممثل داني جلوفر) فيعثر على جثة صاحبه منهوشة غارقة في الدم؛ ويبلغ الشرطة التي يتولى قائدها كيف روبرتسون (الفنان بيل موراي) التحري حول الجريمة المفزعة. يظنون أنه حيوان مفترس، لكن أحد السكان (الممثل آدم درايفر) على يقين أنهم الزومبي، لكن الشرطي لا يصدق إلا عندما تستيقظ جثة امرأة في المخفر أمامه! وفي الشارع يتناسلون وينهشون كل ما يتنفس، حتى لا يبقى في البلدة إلا رجال الشرطة الثلاثة، وسرعان ما يلقون المصير ذاته.

الفيلم تجاري/ جماهيري حتى وإن تمحك المخرج في قضية القلق من توحُّش الممارسات البشرية وانتهاك البيئة ومستقبل الأرض، إن هي إلا قصة مسلية من عالم الكوميديا السوداء تفوق فيها جورج روميرو في (ليلة الموتى الأحياء) منذ عدة عقود، أما الجمهور العريض فينتظر بشغف فيلم تارانتينو الجديد (حدث ذات مرة في هوليوود).

## مكتوب باللحم لا بالكلام

(مكتوب) المخرج التونسي الفرنسي عبد اللطيف كشييش (Mektoub My Love Canto) يثير الجدل والاستياء بسبب إغراقه في الحسية كأنه يرتد لموضة الثورة الجنسية في أوائل السبعينيات، الفيلم من أوله لآخره مجرد استعراض لمفاتن النساء بشكل غير طبيعي ولا مفهوم فنيا، ثلاث ساعات لعرض مؤخرات! حتى أفلام البورنو تُصنع باتقان وأناقة وبعض التهذيب عن هذا، لقد غادر أكثر الحاضرين القاعة قبل وصول الفيلم إلى ربعه الأخير، وبعض النقاد العرب تركوه تقززا بحجة أن كشييش يتاجر باللحم لاسترضاء الغرب.

الفيلم يبدأ بمشهد جنسي صريح ثم لا يكتفي فينتقل إلى شواطئ جنوب فرنسا لاستعراض مايوهات البحر والأجساد المتناثرة على الرمل قبل أن تنتقل مع بعض الرفاق إلى ملهى ليلى حيث كل شيء مباح من القبلات إلى تبادل الصديقات، لا يوجد كلام، كل شيء هو جلد ولحم، وتعريف عاجل بالفتاة التي سوف تتزوج جندي يحارب في العراق ولا تحب الرجل الذي تحمل طفله في بطنها، مجرد جملة عابرة تضيء على فيلم التعرية أي عمق إذا تصادف وكتب عنه النقاد، وعدة دقائق هنا وهناك عن العناية بالماعز أو المرح في الشمس، لكنك ستشاهد فتى وفتاة في مشهد حميم يزيد عن الربع الساعة في حمام الملهى. في المؤتمر الصحفي تسأل محرره (عبد اللطيف كشييش) عن قضية متهم فيها بالاعتداء الجنسي، فينفعل ويقول «المهم أنني أحاول في الفيلم إظهار ما يهزني، البطون العارية والأجساد.»

والحقيقة أن كشييش أصابه الطيش المغرور بعد حصول فيلمه 0 حياة آديل: الأزرق هو أدفاً الألوان) بجائزة السعفة الذهبية في مهرجان كان 2013 عن قصة مصورة لجولي مارو عن طالبة مدرسة تحلم بالتدريس قبل أن تقابل إيمًا التي تدخل معها عالم السحاق حتى النهاية.

## أم ومجد، مكاشفات وتورية

المخرج الأسباني (بيدور ألمودوفار) ترشح بقوة للفوز بالسعفة الذهبية عن فيلمه (الأم والمجد) وكان قد عرض له سابقاً فيلمه (كل شيء عن أمي) في المسابقة الرسمية لكان عام 2016 لكنه لم يفز.

في مستهل الفيلم يقفز البطل (أنطونيو بانديراس) إلى قاع مسيح ومعه نقفز إلى جوف ذكرياته، هذه رحلة غوص في الذات مثل أفلام فيليني وشاهين وأجزاء من الفيلم من واقع المؤلف/ المخرج تتداخل مع تفاصيل إضافية تداري بعض الحياء عند الكشف عن خبايا النفس أثناء عملية التطهير (عندما سألوه في المؤتمر الصحافي إن كان الفيلم سيرة ذاتية، أجب: نعم ولا). تربية أمه له في أسبانيا الستينيات وظروف النشأة الصعبة، الفقر والمستقبل

المجهول، حبه للسينما التي أعطته كل شيء، الاكتئاب وفقدان الشغف وإدمان المخدرات، من ثم تجديد علاقته بصديقه/ حبيبه المثلي!

لسبب ما يغازل المبدع مهرجان كان بإبداء ولاؤه لشكل الحرية كما يعتقدونه في فرنسا وخصوصا الترحيب بالمثلية الجنسية، ربما يستثنى من ذلك هنا فيلم (روكيت مان) عن المطرب المعروف إلتون جون (يقوم بدوره الممثل البريطاني تارون إيجرتون) عن سيرة حياة الفنان الشهير وخلل علاقته بوالديه ومعاناته من نظرة المجتمع له لميوله المثلية وهي نقطة حقيقية وهامة في مسيرته لا مقحمة على الأحداث.

### فوز الطفيلي الكوري

يحصل الفيلم الكوري (الطفيلي) Parasite للمخرج بونج جون هو على السعفة الذهبية للمهرجان في دورته 72 لعام 2019، وهو بالمناسبة أول فيلم كوري يحصد الجائزة في تاريخ كان.

الفيلم يناقش حياة أسرة عاطلة فقيرة وأخرى من طبقة الأغنياء، رب الأسرة الأولى هو كي تايك (الممثل سونج كانج هو) يعيش هو وأفراد أسرته حياة الصراير في شقة تعيسة تحت الأرض غارقة في الفئران والشقوق، وعندما يحصل الابن كي وو على عمل كمدرس لغة إنجليزية لبنت من عائلة بورجوازية (وهو ماحدث بالظبط في رواية/ فيلم «بداية ونهاية» لنجيب محفوظ قبل أن تنحرف الأحداث على يد الابن الضابط الأرعن) والفيلم سيرة ذاتية لبونج نافسه فيه على الجائزة فيلم ألمودوفار (الأم والمجد) وفاز فيه أنطونيو بانديراس بجائزة أحسن ممثل (جائزة أحسن ممثلة نالتها الإنجليزية الأمريكية إميلي باتشام عن دورها في «جو الصغير») والأخوين داردان من بلجيكا بفيلمهما (أحمد الصغير) الذي فاز بجائزة أحسن إخراج عن صبي يقع في فخ التشدد الديني.

بينما ذهبت الجائزة الخاصة إلى الفيلم العربي الوحيد في المسابقة الرسمية (لابد أن تكون هي الجنة) للمخرج الفلسطيني إيليا سليمان الذي فاز من قبل بجائزة لجنة تحكيم المهرجان عام 2002 عن فيلمه (اليد الإلهية). وحصل فيلم (البؤساء) للمخرج الفرنسي لادج على لجنة التحكيم مناصفة مع (باكوارو) البرازيلي لكليبر مندوزا وجوليان دورنيليس.



## اثنتا عشرة صورة للعالم

بدأنا نزوح أهل الشرق إلى الأرجنتين منذ سبعينات القرن التاسع عشر. تمركزوا أولاً في بوينوس آيرس ثم دخلوا سانتافي وكوتومارا وتوكومان ولاريوخا وغطوا الجنوب الأرجنتيني. التنوع الديني في أمريكا اللاتينية سمح بمثيله بين العناصر العربية؛ فكان للدروز مكان في الأرجنتين، وهي أقلية دينية عرقية، لغتها العربية، وجذرها الإسلام الشيعي، في نقطة وسيطة بين الإسلام والمسيحية، يؤمنون بالتجسد وبعض أفكار اللاهوت، وينقسمون إلى العقليين وهم التلاميذ وأهل الجبال وهم الدينيين. هذه الطائفة في بيئتها اللاتينية خلدها خورخي لويس بورخيس في تحفة بوليسية كتبها بالمشاركة مع أدولفو بيوي كاسارس، تحت اسم مستعار هو توريو بولستوس دوميك عام 1941 أهمها كتاب (ست مشكلات تواجه السيد إيسيدرو بارودي) مع قصص أخرى تحت عنوان (اثنتا عشرة صورة للعالم).

في مقالته (هكذا كتبت قصي) يقول بورخيس:

«أتذكر أنني كنت أزور المكتبة الشعبية انتظام بصحبة أبي، كنت أستحي أن أطلب كتابًا بالاسم لكنني قررت أن أسحب كتابًا من أحد الرفوف. فتحته وقرأته. هناك ثرت ذات مرة على طبعة عتيقة نادرة من الموسوعة البريطانية، لكنها أئمن وأخطر من كافة الطبعات الحالية لأنها مصممة بإتقان ككتاب للقراءة وليس لأخذ المشورة. كانت ليلة بهيجة قرأتها في سلسلة من الدراسات. ثم أنني بحثت عن المجلد D - L وقرأت فقرات عن كهنة الشعوب الكلتية الغابرة، الذين كانوا يؤمنون، بحسب قيصر، في التجسيد. (ربما أخطأ قيصر). في فقرات أخرى تعرّفت على دروز آسيا الصغرى. يعتقدون أيضًا في التجسيد. وانتهت إلى ملمح مثير في أدب كافكا: «إن الله يعلم أن هؤلاء الدروز قليلون جدًا، محاصرون بيئة معادية وأقرب درزي لهم في الصين. أعتقد أن هذا كان في عام 1910، وفي العام 1911 لم أجد هذا المقطع عندما أعدت القراءة، فهل كنت أحلم؟ وماذا عن مقالة كهنة الكلت؟ والدروز الصينيون الذين يؤمنون بالتجسيد؟ ماذا عن الشاعر دريدن وقصيدته التي تتحدث عن كل التنوعات التعيسة في الجحيم الذي وصفه إليوت؟ هل حلمت بكل هذا في ليلة واحدة؟»

ما الذي يتحدث عنه في قصة (اثنتا عشرة صورة للعالم)؟

إنها حكاية أخيليس موليناري الذي يبدو أنه قتل الدكتور ابن خلدون كبير طائفة الدروز المتمركزة في بيبا مازيني. وإلماطة اللثام عن الجريمة يزور المخبر السري إيسيدرو بارودي وكيل النيابة الذي يحل القضايا من داخل إحدى الزنازين حيث يقضي عقوبة طويلة الأمد! والذي يكتشف عبر حيلة ورق الكوتشينة حقيقة القاتل: عز الدين، أمين صندوق الجالية والذي أشعل النار في المقر الذي تقام في الاجتماعات لمحو كافة آثار الجريمة بالكامل فتقلب الجالية الروسية رأسًا على عقب.

في أجواء مليئة بالدخان ترتسم علامات ثقيلة وأسئلة كثيرة.

عناصر الدين الدرزي الكبرى يقدمها صوت موليناري شبه المرتد، والذي يؤكد في بيئة فحمية تتفتت موجوداتها شيئاً فشيئاً في الرياح، أنه قبل حادثة الاغتيال التي لفقوها له، أن «الدروز في واقع الأمر جالية تقدمية وهو أقرب للسر من كثيرين ممن يواظبون على قداس الأحد». عمقها يكسر الأرض، عقيدتها تقول إن حكيم، وهو الخليفة السابع في الدولة الفاطمية الشيعية في مصر، قد نقل إلى تابعيه عقيدة التوحيد الذي يسمح للمؤمن أن يكون أحد مفردات الإله في وجد صوفي يحب الحياة على استحياء.

هذه العقيدة قائمة على مفهوم مركزي هو التحول، التجسيد الذي يحسبه الدروز على هذا النحو؛ خلقت الأرواح البشرية دفعة واحدة وظلت تنتقل على الدوام، على أن الدروز دائماً يتجسدون دروزاً بما يحتم عليهم زواج الأقارب الذي هو وسيلة للحفاظ على النوع في صلب جماعة متحدة.

في القصة مكتوب أن «الدروز أناس مغلقون وبعضهم كان لا يعتقد أن الرجل الغربي جدير بالدخول في عقيدته».

بطل بورخيس وكاسارس يشير إلى ملامح الجالية ملخصة: إنهم يعتقدون في الأصنام، وفي قاعة الاحتفالات ثمة ثور معدني يزن أثقل من حافلة. هو هو العجل الذهبي في الطقس الدرزي الذي يمثل طاقة الشر في العالم، وهو موضوع في صالونات الجماعة بمثابة طلسم لدفع الخطر.

كتبنا في القصة: «في كل جمعة يجتمعون، عليه القوم، حول الثور، وهم كما يقال المبتدئون».

تقام شعائر الجمعة ضمن طقوس البداية حسب قناعة بورخيس، بينما يوم الخميس للصلاة. الأجاويد هم حراس العلم، يرتدون لباس خاص ويحتفظون بأسرار المعرفة فيما بينهم، فبقية الطائفة علمانية جاهلة حسب نظرهم القاصرة لكنهم يمارسون حياتهم بلا ضغوط أو شريعة، فقط يشاركون في طقوس الميلاد والزواج والموت.»

وما هو اسم الطائفة الدرزية؟

لقد اختار بورخيس وبيوي كارساس اسم (ابن خلدون) المؤرخ والعالم العربي المعروف. وبيتدعان شخصية قائد الطائفة كمدمن للخلوة الربانية، ويموت قتيلاً على يد عز الدين أمين صندوق الطائفة. أما المندمجون في المجتمع من الطائفة الرمادية لا يتم تقديمهم فقط كمتصوفة داخل الهيكل لكنهم يمثلون جانباً هاماً من الحركة الاقتصادية في الكيان الأرجنتيني في الأربعينيات، فمثلاً كان أبو الحسن، الذي تذكّر أن عدد المخترعين محدود والردة غير مشروعة، صاحب أسطول ترام نقل اللحوم، بينما احتكر إيسوتا العجوز توكيل سحب زيت رادجو.

لكن «هؤلاء الدروز مهما تعلموا أو تطاولوا في البنيان لا يتمتعون بحيوية وصلاحيات ابن البلد». وإن المرء يشعر بالملل من الإيطاليين والدروز.»

المؤمن الدرزي له ممارسات روحانية سرية كأنه في العصور الوسطى تماثل الشعوذة وكان النادي السوري اللبناني (شرف البلاد) يمارس الاجتماعات الروحانية الباطنية بشكل منتظم، فكان أبرز معلم يتعرف من خلاله أهل الأرجنتين على تلك الجالية التي تتحدث العربية.



## طوق الحمامة والزهرة الخرساء والفراشة السوداء

في مايو 2011 قدّم الكاتب البحريني حسن مدان دراسة طويلة في مؤتمر عن الرواية العمانية، أقيم بمسقط، بعنوان «الحب الشقي في النص الروائي النسوي في عُمان - «سيدات القمر» لجوخة الحارثي و«الأشياء ليست في أماكنها» لهدى حمد نموذجاً». تحاول هذه المطالعة، أن تتوقف أمام نموذجين من السرد الروائي في سلطنة عُمان، أحدهما: «سيدات القمر» للكاتبه جوخة الحارثي، والثاني رواية: «الأشياء ليست في أماكنها» للكاتبه هدى حمد الجهوري، (لوقوف على تناول الكاتبتين لثيمة الحب، الذي يسعى للتمرد على كوابح انطلاقه في بيئة محافظة)، ولكنه يصطدم بتحديات: الأول ناجم عن تعقيدات هذه البيئة التي لازالت تنظر بعين الريبة والحذر تجاه رغبة المرأة في انتظار من تُحب، والثاني ناجم عن التحدي الأزلي الذي يواجهه العاشق حين تفقد عاطفة الحب طاقة اشتعالها. سنكون أمام نماذج نسائية تجابه مصير الحب الشقي، العصي على التحقق، فلا يكون أمام هذه النماذج من حل سوى الانتظار أو اختراع حلم مواز، هو بمثابة ملاذ من خيبات الواقع.» (دراسة: الحب الشقي في..، حسن مدان 2011). يلتقط الكاتب من هذه النماذج سالمة الأم، عروس الفلج، زوجة عزّان المسحور بعشق بدوية فاتنة، نجية الملقبة بالقمر، امرأة لم تخلق لتخدم رجلاً أو تطيعه، تريد رجلاً يكون لها ولا تكون له، يأتيها حين تشاء ويذهب حيث تشاء. «سيدات القمر» ص 40. سالمة التي عاشت مع خالها، فقد أبلغ عمها والدتها أنه سيزوجها قريباً لقريبه عزّان، وكان شاباً غراً يكبرها ببضع سنين، ولم تكن أمها راغبة في تزويجها له، فانتصر لها أخوها وأصرّ على رفض الزواج، لكن الشيخ سعيد أصرّ على رأيه، وأنذر خال سالمة إن لم يفتح باب البستان لتخرج منه العروس فإنه سيخرجها بطريقته. أحسّ الخال أن كرامته أهينت فأصرّ على إغلاق باب بيته. جاء عبيد وعبادات الحاج إلى بيت الخال وقالوا إن على سالمة أن تذهب معهم الآن وإلا فسيضطرون لأخذها عنوة، وإرجاعها سباحة عبر الساقية حتى الفلج الرئيسي. فتح خالها الباب فأخذ الرجال والنساء سالمة التي أصبحت عروساً لعزان بعض بضع ساعات، ولقبت بعروس الفلج. «سيدات القمر» ص 159. وخولة التي اكتشفت أن هذا النص ليس في كتاب (طوق الحمامة)، وإنما في كتاب آخر أقل شهرة هو الزهرة، لكن المهم أن ناصر هو نصفها، وسيعود، وعاد. تتمسك خولة بحلمها بعنف، لقد عاد إليها ولن تفقده من جديد، وكلما ازداد صبرها على هجره عظمت في عين نفسها، رأت حياتها المعذبة مثلاً على الحب العظيم المتفاني الذي لا يكسره أي شيء حتى شراسة قلب الحبيب الذي ما أن يأتي إلى عُمان حتى يستغرق في محادثات تليفونية، ويعلق صورة صديقه الكندية في علاقة مفاتيح سيارته، الذي يحضر لأولاده ملابس فاخرة من كندا ولكنها دائماً أصغر من مقاساتهم. «سيدات القمر» ص 185-184.

حين استقر ناصر في عُمان وولدت طفليها الأخيرين وأصبح لا يكاد يخرج من البيت إلا للعمل، قرّرت خولة أن تطلب الطلاق. ظنّ الجميع أنها جُنّت، أو أنها تخفي أسراراً رهيبة دفعتها لهذا القرار المجنون. كانت عاجزة ببساطة عن احتمال الماضي، كل شيء فيه يتضخم ويخنقها، كل ليلة تكبر صورة البنت الكندية في علاقة مفاتيح السيارة وتنام على وسادة خولة. «سيدات القمر» ص218.

ظريفة التي اشتراها التاجر سليمان بعشرين قرشاً فظيلاً، وأطعمها في الوقت الذي كان فيه شوال الأرز بمائة قرش فضي. ثم تزوجها: أه يا ظرّوف. ناعمة يا ظرّوف لكنك كبرت، بطرت فزوجها حبيب ومنه ولدت سنجر. حبيب هو الآخر هجرها. كان يصغرها بعشر سنوات. أم ظريفة يلقبها الناس بـ «الخيزران» لطولها ورشاققتها، لكن اسمها الحقيقي هو «عنكبوتة»، كان أبوها قد ملّ من ولادات زوجته المتكررة ومن انتقاء الأسماء التي ينبغي في كل مرة ألا تقترب من أسماء الشيوخ والأسياء، فلم يخطر على باله اسم آخر غير عنكبوتة، وهكذا كان. «سيدات القمر» ص60.

عنكبوتة والدة ظريفة، التي ولدها عند الشيخ سعيد، حين بلغ عمرها ست عشرة سنة باعها الشيخ إلى التاجر سليمان، لتصبح عبدته وحبيبته، والمرأة الوحيدة التي اقتربت من داخله، وليصبح الرجل الوحيد الذي ستحبه وتهابه حتى تموت، الرجل الذي سترى فيه المخلص من إهانات أولاد الشيخ سعيد، والحبيب الذي عرفها على ملاذ الجسد، ومنبع لعبة القسوة والغيرة، وأخيراً الشيخ الذي عاد إلى حضنها ليموت فيه. «سيدات القمر» ص125.

هذه هي أول رواية عربية تفوز بالبوكر العالمية تحت عنوان (Celestial Bodies)، حدث هذا الآن في صيف 2019. تتداخل في رواية الأجيال (سيدات القمر) الصادرة عن دار الآداب عام 2010 وتقع في 1224 صفحة، ثلاث عوالم مثل دمي الماتريوشكا، الأوسط يظلل الأصغر، والأكبر يحتوي الكل. الصندوق الحاوي هنا هو مشهد عُمان السياسي وأدق المراحل التي مرت به. ولم تتوقف عندها المؤلفة (خوجة الحارثي) كثيراً، بل ركّزت على هو تجارة الرقيق التي ازدهرت في مرحلة ما، وكان تجّار العبيد يجلبونهم من شرق أفريقيا وبلوشستان. في 25 سبتمبر 1926 كانت عنكبوتة الملقبة بالخيزران تحتطب في الصحراء حين فاجأها المخاض، وفي اللحظة التي ولدت فيها طفلتها مستخدمة سكيناً صدئة في فصل حياتيهما، كان المجتمعون في جنيف يوقعون على الاتفاقية الخاصة بالرق التي تنص على إبطال الرق وتجريم تجارته، في ذلك اليوم أيضاً أكملت عنكبوتة سنواتها الخمس عشرة، ولكنها بكل تأكيد لم تكن تعرف ذلك، كما لن تعرف قط عن بلاد اسمها جنيف. «سيدات القمر» ص124. ثم نغوص في تفصيلات العالم الأوسط، وهو مجتمع بلدة مُتخيّلة اسمها (العواني)، والطبقية الدنيا من أهلها الفقراء وفي قاع رجاء سلّمهم يأتي الرقيق، وقد برعت جوجة الحارثي في تناول هذه الفئة جنباً إلى جنب مع ساداتها وتبيان العلاقة التي تجمعهما ببعضها برموز لا تخطيء مرماها واسقاطات ناعمة أنثوية وإشارات شديدة

الذكاء. لا ينحصر شكل المجتمع هنا في ظاهرة الرقيق، بل تتوسع الى تناول أحوال المعيشة والبنى الثقافية الشعبية حيث تنتشر القصص الخرافية والأساطير نتيجة الجهل المستمر والحرص على التجهيل. أما عالم القلب الأصغر نقرأ ما يجول في نفوس الشخصيات حيث لكل منها مأساتها وهواجسها وحكايتها الموجهة تحت قهر المجتمع. تناولتها جوخة الحارثي في نسيج سرد متشابك غير مهترىء ولا مهتدل، سلس محكم يمسك بتلابيب القصة وأغراضها وقارئها. كما تمكّنت من السيطرة على قبضة الزمن على كل من مستوى الكتابة وعمر أحداث الرواية، إذ نمر على أربعة أجيال بيسر ودون حيرة أو تشتيت، فننتقل من عام ١٨٠٢ وقت توقيع اتفاقية عدم بيع الرق الأولى إلى مسقط وإتفاقية الشارع السريع التي ستحول دون أن يحصل عبد الله وميا على مساحة لا بأس بها من الأرض كانا يريدان الحصول عليها. النقاط التاريخية لا تسردها الكاتبة على سبيل توثيق الأوضاع السياسية التي مرت بها هذه الأجيال، بل هي خلفية محرّكة للحياة الإجتماعية الشاملة لهذه الشخصيات. العبيد وغيرهم في (سيّدات القمر) ينشدون الاعتناق ولو من سجن الذات تطلب الحرّية بالتحامها بالآخر أو بالاغتراب عنه. تجمع بلدة العوافي العُمانيّة حكايات هذه الشخصيات المشعّثة المغبرة المشتّتة في القرن العشرين حيث نرى ألف نموذج للعبودية بلا رسن والعشق بلا قصائد والعائلة بلا صلات رحم والتقاليد بغير رحمة.

المؤلفة مشغولة بجيل المستقبل (ستلاحظ ذلك في رواياتها السابقة: «نارنجة» دار الآداب 2016، «منامات» المؤسسة العربية للدراسات والنشر 2004، ومجموعة «صبي على السطح» دار ازمنا 2007 والنص الذي كتبته للأطفال «عش للعصافير» النادي الثقافي بمسقط 2010) إن الجيل الأصغر في الرواية يعاني أكثر، هذا الجيل الذي تدرّب على النفاذ بصيرته بسرعة إلى الأعماق، يجد نفسه فجأة إزاء جيوب محصورة من تلك الرواسب والذكريات، ربما لم يواجهها جيل سابق أبداً بغير ذريعة مقدسة، وهو يواجهها تحت أعين الناس جميعاً وعلى رؤوس الشهاد. إنه جيل يستكشّف كل مكان، ويحول جحيم الروح إلى معارض صور حية، ولا مانع لديه من تناول طعامه من أكداس المخازن والسير بقيود غير مرئية، وربما كان على حق في ذلك، فهو يستمد قوته من المستقبل الوهمي. إنه يشغل أذهاننا وأذهان الكبار في (سيّدات القمر) كما لم يفعل جيل آخر مع أبناء عصره منذ زمن طويل. إنه يُزاحم ويبدّل ويحاول التنظيف، والبعض مدين له لذلك بالكثير فمن منهم لم يرمقه، ولو للحظة، بعين الريبة، ولم يتساءل عما إذا كان هذا الجيل معنياً حقاً بالحياة كما نفهمها، أم إنه يريد استغلال النفس البشرية بطريقة أكثر آلية وأشد استنزافاً فحسب؟ إنه يربكنا بإمكانيات للرؤية تتجدد باستمرار، ولكن كم هناك من أشياء وضعها أمامنا ولم يترتب عليها تقدم مماثل في حياتنا الداخلية؟ المؤلفة تفترض في روايتها أن شبابنا الثابت الخطى قد منح في الوقت نفسه القدرة على إعطاء الشكل الخارجي المرئي بالتدرّج بقدر مكافئ تماماً لأكثر حقائقه الداخلية صفاء، وتجعلنا على استعداد لتصديق أنه يملك هذه القدرة إلى

الحد الأقصى. معالجة قد تكون أعقد مما ينبغي؛ فالتبسيطات جميعاً مهما بلغ من درجة تغلغلها، فماذا يمكن في الواقع أن يغير حالة شخص قدر له، منذ أيامه الأولى، أن يحرك قوى هائلة داخل نفسه ذاتها، وهى قوى يحبسها الآخرون ويلزمونها الصمت؟ وأي سلام يمكن ان يلقاه إذا كان يعاني في قلبه من سياط إلهه؟

«إنني أتعامل مع النقد بجدية شديدة، تصل إلى درجة الإيمان بأنه، حتى في خضم معركة يقف فيها الفرد.. بجانب أحد أطرافها، يجب أن يكون هناك نقد ذاتي.» كلمات للمفكر الأنسني إدوارد سعيد؛ فلا بد من وجود وعي نقدي، كي تكون هناك قضايا ومشاكل وقيم وحتى حيوات ناضل من أجلها.. فينبغي على النقد أن ينظر لنفسه بوصفه عنصراً يُثري الحياة، وفي حالة تضاد بناءة مع كل أشكال الطغيان والسيطرة والاستغلال؛ فأهداف النقد الاجتماعية هي المعرفة اللا قسرية وغرضها الحرية الإنسانية! أما خوجة فقد مارست هنا عمليات النقد الإجتماعي في كل فقرات الرواية تقريباً، ولا تنبذ الجيل السابق (الرواية تهديها إلى أمها) لكنها تتمسك بصدق الحزن مع ميا التي استغرقها العشق واستغرقها ماكينه الخياطة السوداء ماركة الفراشة، عشق أسود صامت تسجد مه ولا تدعو الله إلا بأن (تراه) لكن أمها لا تفهم وتظن أن ميا سجينه ماكينه الخياطة لا تكاد ترفع عنها راسها إلا لتبحث عن الخيوط او تتناول المقص. تركت الصلاة عندما خطبت لشخص آخر، ظنت أن الله يعاقبها على جها. زوجها الأحقق سليمان يرفض ان تلد في المستشفى بمسقط حتى لا يقع مولوده (في أيدي النصارى!) وهي تسمى مولودتها: لندن. تعبيراً عن الحب الصامت الذي اجتاحتها حين أبصرت علي بن خلف الذي كان قد أمضى سنوات في لندن للدراسة وعاد بلا شهادة، لكن رؤيته صعقت ميا في الحال. كان طويلاً لدرجة أنه لامس سحابة عجلى مرقت في السماء، ونحياً لدرجة أن ميا أرادت أن تسنده من الريح التي حملت السحابة بعيداً. كان نبياً. كان قديساً. «سيدات القمر» ص9. «حين سألتها زوجها حين ناموا: تحبينني يا ميا؟ جفلت. سككت ثم ضحكت. ضحكت بصوت عالٍ أزعجه، قال من أين جاء لك كلام المسلسلات هذا يا رجل. أم أن الدش والأفلام المصرية خربت عقلك. لم تقل أبداً إنها أحببتني. لم تقل ذلك قط.» «سيدات القمر» ص27، كانت تكذب. كانت تعرف ما هو الحب. تلك العاطفة البهيجة المتوهجة التي اجتاحتها حين رمقت علي بن خلف. أسماء دودة القراءة التي لا تحب الكتابة المتعرجة المتعجلة، وتذكر ذلك اليوم الذي افتتحت فيه المدرسة في العوافي قبل بضع سنين. لم يسمح للبنات الأكبر من عشر سنوات بالدخول إلا في فصول محو الأمية التي افتتحت لاحقاً. سجّلت في تلك الفصول ولم تكذب للإعدادي حتى أقفلوها لقلّة العدد. «سيدات القمر» ص34، ستتزوج من خالد رسّام الخيول، الذي عاش مع والده عيسى المهاجر في القاهرة: تسأله لماذا ترسم يا خالد؟ فأجاب: لأتخلص من الحياة في حدود خيال أبي، وأصبغها في حدود خيالي

أنا. منذ طفولتي حتى أوائل عشريناتي وأبي يحددني وفق محددات خياله، كانت له طاقته الخيالية الواضحة، وكنت أنا وقود هذا الخيال، وكل تصوراته عليّ أن أكون تجسيداً لها. «سيدات القمر» ص190.

كان خالد يقول: «حين شرعت في نسيان بلد اسمه عُمان ماتت غالبية. لم أعرف أن عواملنا مترابطة إلى هذا الحد المخيف، أنا وأسرتي إلا بعد أن ماتت غالبية، انهارت عواملنا كلنا، أبي وأمي وأنا وأخي، وأمام السؤال حول مكان دفنها تكشفت لي، أنا الفنان الحر، الذي توهم حريته، كم كانت الأواصر الخفية بيننا عميقة، كم ينهار عالمي بانهايار عالمهم»، سيدات القمر» ص159.

خولة التي ترفض الزواج بانتظار ابن عمها ناصر الغائب في كندا للدراسة وكان قد تعارك مع عبدالرحمن ولد القاضي يوسف بسببها وهم أطفال. قال لها: «لا تتزوجي عبدالرحمن، أنت خطيبي أنا، أنا ولد عمك وليس هو». لم تنس جملته ولا يمكن أن ينساها ناصر: سنتان أو ثلاث أو خمس، فليكن، وماذا فيها إن كانت ظروفه تمنعه من العودة»، «سيدات القمر» ص88. «يا رب ردّ لي ناصر. «الجميع يعرف أن ناصرًا لن يعود، لكن خولة العنيدة لا تستمع لأحد. «سيدات القمر» ص167.

لا يعرفون شيئاً عن حبيبها المهاجر فتقول لأن بشرتها بيضاء جدا. لكنهم يتهافتون ويذنبون بعضهم على فئات وسخافات، الوالد يصيح اربطوا العبد سنجر حتى لا يعود يسرق خيش البصل مرة أخرى! (الكائنات منفصلة في اتصالها وهذا أقسى أنواع العزلة) هو المعنى الذي أرادته المؤلف، في بعض خطوط الرواية التجريبية العبثية فكأنها رواية المجرة العمانية، وما الشخصيات المنعزلة المتشظية بين دروبها سوى تعبير عن غلاظة قيود الأرض واستحالة التحليق نحو النجوم. (الحياة منشطرة شطرين كالليل والنهار: ما نعيشه وما يعيش بداخلنا) الشخصيات تعيش بين الأرض والسماء وفي أزقة النفس الداخلية قائمة كالليل وصارخة كالشمس. تبدو من بعيد حيوات عادية تتبع نمطاً تقليدياً في مجتمع يؤمن بعبادات بالية وشعوذات خرافية وأدوار محددة سلفاً للجميع. لكن، بالتدريج، يلمس القارئ حيرتها وتقلباتها وفرديتها وهمّدها وهي تطوف في مسارات قدرية مخيفة. ومن هنا فإن الرواية لا تثير اهتمامك العميق إلا بقدر ما تشغل الذهن بتحويلات محددة، تلك التحويلات التي تؤدي فيها الخصائص الباهرة للغة دوراً رئيسياً لكنها لا تستحوذ عليك استحواداً عميقاً إلا إذا وجدت أثار الفكر فيه متكافئة في القوة مع اللغة ذاتها. القدرة على الالتواء بالفعل العادي حتى يحدث أثراً غير متوقع، وذلك دون الخروج على القواعد المعروفة والتحكم في الأشياء والمعاني التي يصعب التعبير عنها، وبخاصة التحكم في وقت واحد في الإشارات والهامونية والأفكار، وتلك عقدة الأدب الفذ.



## السينما.. فن أم الأعباء نفسية؟

من الذي يمكن أن يُقاوم نشوة ارتباط بطل الفيلم ببطلته بعد غياب، أو موجة الارتياح المطمئن حيث تغرز فيه العدل بعد سقوط المجرم؟ سبب ظهور ما يعرف بفيلم (النوع genre) أصلا هو أن يجد المُشاهد الطريقة المثلى للحصول على الفيلم الذي يرغب في مشاهدته. القطاع الأكبر من الجمهور غير متخصص بالنقد ولا يعنيه أكثر من حالة الانبساط والاستمتاع في صالة العرض أو المنزل. هذه الأنواع تسهل على صانع الفيلم، المنتج أو المخرج، أيضا تصنيف وتوجيه العمل: جريمة، رومانسية، إثارة، رعب.

هذه العملية أكثر تعقيدا وارباقا في عالم الأدب الذي لا تساعده الصورة أو الموسيقى في ترتيب أغراضه أو حسب رأى صولومون بأن النوع الفيلمي هو «الفيلم الذي يسهل فيه التعارف بصريا على قالب الحكيم أو الاعتبارات الحاسمة لهذا القالب إذا سبق استخدامها بشكل مشابه في أفلام أخرى.» (أنواع الفيلم الأمريكي، ستانلي جيه، ترجمة مدحت محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1976 ص 22) هذا التحديد للنوع يضمن مشاركة معظم أفراد المجتمع في مفاهيم عامة عن الأفلام فلا تحتاج إلى كتالوج. ذلك لأن الخبرة المكتسبة من مشاهدة أفلام العصابات تجعلنا نخمن الكثير من التفاصيل التي أصبح من السهل تجاوزها من قبل المؤلف والمخرج لتصبح مجرد إشارات عابرة عن البصمات والشريك الخائن وإنذار البنك للدخول في أبعاد إنسانية أو توفير الوقت لأفكار بصرية مختلفة. على أن استمتاع المشاهد بذات القوالب والصيغ formulas المتكررة تقطعه بعض الأفلام التي تتعمد كسر المعتاد لتأكيد القاعدة بهذا الاستثناء ثم تعود موجة جديدة من نفس النوع وهكذا مع إضافة أو استبعاد حبكة plot أو التفاف على الحبكة plot twist كالإنتقام أو انتصار الأشرار أو إعدام برئ.

لقد سجّل النقد التجريدي جهدا وهو جهد مخفق في كثير من الأحيان؛ إلا أنه جدير بالثناء بحد ذاته ليدخل إيجابية كادت الانطباعية تنفيها عنه تماما وصار النقاد كمن سبقهم من أصحاب النظريات الفنية مولعين بالإحالات والمصطلحات لكنهم سيكونون أقل منهم فهما في البحث عن أسباب التطور/ التدهور الحادث على الشاشة قياسا على الوقائع النفسية والاجتماعية التي هى زائدة عن الفن السينمائي. أضف إلى ذلك أنهم سيحذرون من مناهج التحليل المتسرفة جدا. ستكون غايتهم أكثر تواضعا: أن يقيسوا الفيلم بمسطرة النوع والمصطلح باهتمام دقيق متجرد وأن يجمعوا كل الشواهد والمراجع والمعلومات التي يمكن أن تفيدهم في توضيح باطني للأفلام؛ فهذا المخرج عنده مشاكل مع أمه في طفولته وذاك ينتقم من الدولة. وهكذا يستخدمون معطيات السيرة الذاتية والتاريخ الشخصي يظنون أنهم لا يفعلون ذلك باتباع رأي مسبق أو روح التنظيم بل ليحيطوا أنفسهم بضمانات

موضوعية. حياذ غير حياذي!

لكن ماذا عن نظرية هيجل عن الجمال (الجمال هو التجلي الحسي للفكرة)؟ ألا يعود فضل النقد المثالي إلى أنه بحث عن شروط (حكم من خلال الوقائع) الذي يُلازم على نحو ما تفسير الوقائع فهو بذلك يُهدد للنقد الذي سوف يعني التعبير والأصالة؟ ومجمل القول أن النقد الحديث (الفرويدي) للأفلام لم يملأ أبداً البرنامج الذي كان قد احتطه لنفسه: أن يوضح موقفهم المناادي بإحالات شجاعة ليخفي فلسفة مطلقة عميقة (وهمية)؟ وأن هدفه يبدو وكأنه يريد إصدار الأحكام وفق التفسير ومن خلاله لكنه بالفعل كان يحكم من خلال فرضيات جمالية وربما أيديولوجية. وأخيراً أن منهجهم في الشرح بشكل خاص ينتهي إلى انطباعية عارية من كل قيمة فنية موضوعية حتى يصير الناقد مختنق بدور محدد هو توضيح الموضوع الأساسي للعلاقات بين الأثر والإنسان والجماعة، لا من وجهة نظر الوقائع الفنية ولا من وجهة نظر جمالياتها الممكنة والكامنة، أصبح أسير فلسفة مثالية أبعدته عن النقد الموضوعي الحق. طيب ماذا لو واجهت الناقد إشكالية من نفس مدرسته؟ أعني تعقيد عبثي يحيلك إلى لا شيء، مثال على ذلك مونولوج الرجل عديم الاسم المؤرق المأزوم في (نادى القتال): (نحن نعمل ما لا نحب لنجني مالا نصرفه على ما لا نحتاج. لا شيء حقيقي. كل شيء عبارة عن نسخة من نسخة من نسخة). حتى تتجسد من فصامه شخصية (تاييلور) النيتشويه الفلسفية الجبارة. انتبه. أنت الذي صنعتني. أنا لم أخلق من الأنا شخصية وهمية موازية حمقاء حتى أشعر بتحسّن فلتتحل ببعض المسؤولية!

خرج النقاد من هذا المأزق باعتبار البنية هادفة للتقاليد القديمة (بنية غير خطية) ووصفها البعض بالفيلم اللغز (puzzle movie) حرك مستمر رغم أنه بطئ كمر الجبال بين الأسود والأبيض حتى يقول نولان في حديث صحفى: «إن أفضل فيلم نوار هو الذي ينطوي دائماً على إعادة التقييم المستمر للأمور، ولا سيما من حيث من هو الرجل الصالح؟ ومن هو الرجل السئ؟ أنت تريد الخيانة، تريد المفاجأة، وتريد إبقاء إدراك المشاهدين بأنهم لا يعلمون الحقيقة الكاملة، وأنهم لا يمكنهم أن يثقوا في جميع الشخصيات.» نأخذ هذا الرأي النقدي التنظيري من لسان من هو معجون بالفن، ألم تولد الرومانسية في النظرية الجمالية الألمانية على يد فلاسفة أدباء مثل شيللر وشليجل وليسينج، وكان أعظم كتاب الحركة في إنجلترا هم في الوقت نفسه أعظم منظريها؟

سرعان ما انتقلت السينما في أمريكا من أخلاقيات زمن الجاز إلى الوراثة كثيرا بسبب تصاعد الاحتجاجات الجماهيرية ضد (لا أخلاقية أفلام هوليود) التي كان يشعلها رجال الدين الأمريكيين على منابر الكنيسة الكاثوليكية الرومانية معتمدين على أمر ديني صادر عن الفاتيكان لتكوين (رابطة حماية الآداب العامة) لمنع الأفلام أو على الأقل جعلها أكثر أخلاقية بدعم من المنظمات البروتستانتية واليهودية لمقاطعة جماهيرية بطول البلاد التي

تراها الكنيسة بكاثوليكية غير ملائمة للاداب العامة وكانت شركات الانتاج تفقد بسبب ذلك الملايين خصوصا في الفترة التي لحقت الكساد عام 1933 فلم يكن ثمة بد من أن تراقب السينما نفسها بنفسها قبل أن تتدخل الهيئات الأخرى لمنع الأفلام إنتاجها بإرشادات (ميثاق إنتاج الأفلام) الذي تمت صياغته في 1927 وهو قائمة بالنواهي والمحظورات ويعتمد بدوره على (ميثاق المحافظة على القيم الاجتماعية) وانتهى الأمر بإنشاء (إدارة ميثاق الإنتاج) وتعيين كاثوليكي من علية القوم لرئاستها. تم منع إظهار أو حتى ذكر أي شئ يخص حياة الإنسان البالغ. تحكمت الرقابة في المشاهد العاطفية بمبالغة صبيانية بل أكدت على ضرورة اظهار الترابط الأسري وتقديس مؤسسة الزواج مع التأكيد على عدم اظهار الزوج والزوجة في فراش واحد ناهيك عن الزنا أو الإغراء أو الاغتصاب. اللهم إلا بالتلميح فقط. مهما كانت أهمية المشهد للحبكة.

كما يجب أن تتضمن نهاية الفيلم عقاب المجرمين (بما فيهم المرأة المغوية) حتى لو كان ذلك يقتل مصداقية القصة وسوف تجد في تاريخ السينما مئات الأفلام تحدث فيها الجرائم بسخاء ثم توضع لافتة في تتر النهاية تعلن أن المجرم شرير وتلقى الجزاء العادل (مثل فيلم عصابة حمادة وتوتو عندنا بالرغم من أن غرض الفيلم المرح لا أكثر والجمهور ليس إلى تلك الدرجة من السذاجة) هكذا اختفت أية مشاهد لتتناول المخدرات أو القبلات أو العرى أو شرب الخمر أو تمازج الأجناس العرقية بل امتد الخطر لعدم ظهور عمليات جراحية على الشاشة! سينما نظيفة نعم لكنها خالية من أي شئ كذلك. فماذا بقى لها؟

والقصة أن الفن واغراضه لم تكن له الغلبة في رسم مسيرة السينما بل سلطة البعض وقهر المجتمع تدخل كطرفين أساسيين في لعبة التأثير الفيلمي، والظاهر أن المتسلط لا يكتفى ويكون أول من يشذ عن الميثاق الذي نادى به فيبالغ حتى وصل دوره القمعي إلى منع ظهور الأسلحة أو حتى الحديث عنها، ومنع توزيع أي فيلم لا يحصل على خاتم إدارة ميثاق الإنتاج، هذه الشهادة التي كان يجب أن تمر بعدة مراحل:

- 1 - اجتماع تحضيرى بين أعضاء الإدارة والمنتج لدراسة القصة الأساسية قبل شرائها أو كتابة السيناريو التفصيلي لها ومناقشة تفاصيل الحبكة له ضوء بنود ميثاق الانتاج.
- 2 - دراسة السيناريو المتقدم بدقة.
- 3 - إجتماع مع الكتاب والفنيين الآخرين لإنجاز التغييرات المطلوبة في السيناريو.
- 4 - الموافقة الكتابية على السيناريو للبدء في عمليات الإنتاج.
- 5 - اجتماعات متواصلة خلال الإنتاج للقيام بأي تعديلات مطلوبة في السيناريو بالإضافة لمراقبة الأزياء والديكور والأغنيات الخ لإقرارها.
- 6 - عروض خاصة للمشاهد المنفصلة في كل مراحل التصدير عندما يكون المنتج في شك

من عدم التلاؤم مع بنود الميثاق. وتلك هى المرحلة الوحيدة التي تتم بناء على طلب المنتج.

7 - عرض خاص للفيلم النهائي في قائمة العرض بالإدارة بواسطة الأعضاء الذين قاموا بتعديل السيناريو مع ضم عضو ثالث جديد لهم.

8 - بعد حذف المشاهد أو جمل الحوار التي تنتهك الميثاق يتم فتح شهادة الموافقة على العرض بواسطة الإدارة.

هذه البنود لا ترسخ فقط للهيمنة على فن السينما من جانب رأس المال والجناح اليميني لكنها كذلك تدعم الثقافة الشكلية ولا تترك للفنان إلا الاحتيال والتلاعب بالنص والصورة والإمعان في الغموض ما يؤدي حتما إلى طبقية صريحة بين المشاهدين، فئة تتسلى وأخرى تنغلق في دوائر خاصة ومناقشات رواقية مغلقة لا تنفتح على الفئة الأولى وبينهما برزخ لا يبغيان.

الصف الأول من الأفلام تحدد في إطار من التعليب المحفوظ: الحب لا بد أن ينتهى بالزواج الذي هو نهاية الفيلم ويعني حتما أنه سعيد لا يمكن أن تحدث به مشكلات فالزوج مخلص والزوجة تحبه لا بد، أفراد العصابة لا بد أن يموتوا بالكامل، الذي يبقى منهم على قيد الحياة يجب أن يُنكل به ويُسجن وأحكام القضاء سريعة واهل المجني عليه يهتفون يحيا العدل في حماس وبعيون دامعة، المرأة الوافرة الأنوثة هى لا بد لعوب منحرفة مصيرها الضياع، الأغنياء أوغاد، والبطل الشريف لا بد أن ينتصر، الإضاءة قوية ذات ظلال حادة تفصل بوضوح بين الأبيض والأسود فلا سبيل لطيف آخر ولا وجود للمرادى بين البشر ولزوم الإضاءة الحادة يجب أن تكون الديكورات هندسية فخمة ذات زوايا قائمة وبالتالي تنتهي مع الموضوع إلى القيم الثقافية السائدة للطبقة المتوسطة كالمادية والنزعة المتفائلة والميول البرجوازية للهروب الرومانسي!

من أهم أفلام هذه المرحلة: أنا كريستي 1930 لكلاينيس براون، جراند أوتيل 1932 لادمون جولدنج، العشاء في الثامنة 1933 لجورج كيوكور، الملكة كريستينا 1933 لروبن ماموليان، فيفا فيلا 1934 لجاك كونواي، ثورة على السفينة بونتي 1935 لفرانك لويد، ليلة في الأوبرا 1939 للإخوان ماركس، يوم في السباق 1937 لسام وود، ديفيد كوبر فيلد 1935 لجورج كيوكور، أنا كارنينا 1935 لكلاينيس براون، روميو وجوليت 1936 لجورج كيوكور، سان فرانسيسكو 1936 لفان دايك، السيدة سيئة السمعة 1936 لجاك كونواي، روزمارى 1936 لفان دارنك، زيجفيلد العظيم 1936 لروبرت ليونارد، غادة الكامليا 1937 لجورج كيوكور، الأرض الطيبة 1937 لسيدني فرانكلين، القائد الشجاع 1937 ليفيكتور فليمنج، القلعة 1938 لكلينج فيدور، وداعا مستر شيبس 1939 لسام وود، لحن برودواي 1940 لنورمان تاوروج.

كانت باراماونت تسيطر على أكبر نطاق توزيع للأفلام على مستوى العالم وبالتالي وقعت تحت الحراسة القضائية في فترة الكساد، وخرجت منها بإضاعة خافتة لتدارى فقر الأثاث والديكور، فانتشرت الرماديات والتلميحات ومعها لمحات الذكاء وروح الدعابة والتناول المزاوغ لمشاكل المجتمع والفساد الأخلاقي، وخرج منها سيسل دي ميل بإضافة أكثر جرأة في أفلامه: علامة الصليب 1927، كليوباترا 1934، الصليبيون 1935، رجل السهول 1937، القرصان 1938، يونيون باسيفيك 1939 في خط متوازي مع أفلام إرنست لوبيتش المهذبة مع باراماونت: مونت كارلو 1930، استعراض الحب 1930، الضابط المبتسم 1931، ساعة معك 1932، مشكلات في الفردوس 1932، خطة الحياة 1933، الأرملة الطروب 1934.



# كرامة العلم في الميزان

دون الخوض في نقاط اشتباك العلم بالدين، نسأل: هل العلم -بصراحة- ضد الأخلاق؟ بل، هل هو مناوئ لتفكيرنا على هذا النحو؟ ضد الفلسفة؟ لكن العلم يقرر ولا يحكم، لا ينافي الأخلاق لأنه، ببساطة، لا يبالي بها! هكذا هو يجعلنا عن طيب خاطر قادرين على أن نصير كائنات عالية روحانية بامتياز، أو يزيد قدرتنا على أن نكون عبيدا للآلة، ونسفك دماء بعضنا البعض!

## هل العلم يتحدى المنطق؟

يرى الفيلسوف هانز ريشنباخ أن العالم الحديث يترك للرياضة مهمة إثبات لارتباطات بين مختلف نتائج البحث التجريبي فحسب. وهو يبدي استعدادا تاما لاستخدام هذه الارتباطات الرياضية مرشدا لكشوف جديدة تعتمد على الملاحظة، غير أنه يعلم أنها لا يمكنها أن تعينه إلا لكونه يبدأ من مادة مستمدة من الملاحظة، وهو مستعد علي الدوام للتخلي عن النتائج الرياضية إن لم يؤديها بالملاحظة الملاحقة، فالعلم التجريبي بالمعنى الحديث لهذه العبارة، يجمع بين المنهج الرياضي ومنهج الملاحظة بنجاح، ونتائجه لا تُعد ذات يقين مطلق، بل ذات درجة عالية من الاحتمال، ويمكن الاعتماد عليها بالنسبة إلي جميع الأغراض العملية بقدر كاف. يحاول ريشنباخ الموازنة بين الثابت والمتحرك في نظرية المعرفة والاستفادة من جديد بحقل الرياضيات في فهم المعضلات الفلسفية القديمة، وبينما أقرت سطوة العلم في العصور الحديثة مبدأ الاعتماد علي التجربة في دعم الأساس الرياضي لأي معضلة؛ فإن ريشنباخ وغيره يؤكدون على فرد المساحة الرمادية التي تسقط في دهاليزها آلاف الحقائق الخفية والتي لم تولد بعد، فيما يُعرف بالمنهج الاستنباطي باستخدام الخصائص المنطقية للأشياء.

قبل أن نكشف أستار تلك المنطقة الرمادية دعنا نسأل أولا ما معنى وصفنا أي شئ بأنه (معقول)؟ هل يمكن أن نعقل أي مسألة بعينها دون الإيمان بهذه المسلمة: من العقل أن نعرف حدود العقل؟ إن ميكانيكا الكم تؤدي إلي إشكاليات عملاقة لايمكن التيقن من صدقها أو كذبها، وكانت وسيلة النجاح في الشطرنج لعصور طويلة هي التجربة والخبرة حتى صار من السهل الوصول إلي نسق تحليلي رياضي متين يمكن تلقيمه لبرنامج كمبيوتر لايمكن أن يتحده أي عقل بشري مهما بلغ من خبرات وتجارب، ولكن لا يمكن للاعب أو المفكر الآدمي التخلي عن خبراته وتجربته (هو) إلا إذا أوتيت له القدرة على حيازة منظومة الحاسوب الذي في رأسه، والعقل يقضي باستحالة استيعاب شجرة احتمالات لا نهائية إلا في حالة هبط إلهام فوقي علي رأس خوارزمي آخر فأنشأ لوغريتمات يستطيع العقل البشري التعامل معها للرد علي الاحتمالات الفلكية الناجمة عن كل نقلة شطرنج وكل مُعطي رياضي وكل مشكلة حياتية وهي فرضية تثلج صدر برتراند رسل الذي أقر سيادة الأرقام وأن الفلسفة لم يعد في

وسعها كائنة ما كانت أن تمضي في طريقها متنكرة للتغيرات الجذرية الانقلابية التي طرأت في المنهج العلمي. وبين هذا وذاك رأي ثالث في المنطق الرمادية أنها خرجت من رحم النظرية النسبية التي خلقت أجمل حالات الانسجام بين الذهنية والواقعية، الفكر والروح، تفسير الكون بعلامات الحساب وصيغة المعادلات.

### نقد العقل المحض، بقدرة عقل أم بخيال فلسفة؟

إذا لم يكن الفيلسوف قادراً على الوقوف وسط تفتّح الوجود وتجليه، فعل الأقل يجب أن تكون مهمته في هذا السبيل، ولهذا قال هيدجر: «إن المهمة والوظيفة الأصلية للفلسفة تكون في أنها تتحدّى وتعتز وتوجّه السؤال إلى الوجود التاريخي هناك في العالم، وبالتالي في التحليل النهائي تتوجّه إلى الوجود المجرد المحض بسيط. إنها رجوع إلى الأشياء، إلى الموجودات، إلى ثقلها وأهميتها ونفوذها، إلى الوجود.» (مارتن هيدجر: مدخل إلى الميتافيزيقا، ترجمة د. عماد نبيل، ص 208، دار الفارابي، بيروت، 2015).

لقد نال كانط تقدير واهتمام فلاسفة عصره بفضل طموحه لتحليل العقل وكان كتابه (نقد العقل الخالص) بمثابة الكتاب المقدس لكل من يحاول أن يعتبر نفسه تلميذاً في مدرسة الفلسفة التحليلية القائمة على الكشف عن المشكلات الحقيقية التي تنطوي عليها الأسئلة التي يثيرها الشك بغية إنكار إمكان المعرفة. لكن التطور الجذري الذي واكب العلم ونظرياته، الهندسات اللا إقليدية مثلاً، جعل من فلسفة كانط ما يشبه المقارنة بين الأسطورة والدين، فعند مناقشة نظريات أينشتين بالمذهب الكانطي تظهر عدة تأويلات لا تفي بالغرض. واستقر رأي العالم الفيلسوف ريشنباخ على عقم المحاولات التي تُبذل لإنقاذ ما يمكن إنقاذه من فلسفة كانط في التحليل العقلي فيما أطلق عليه «أنقاض المذاهب الفلسفية التقليدية» وأنا إذا ما حاولنا إنقاذ الأجزاء السليمة - على الأقل - من كل مذهب، فسوف يتضح لنا على الفور أنه حتى هذه الأجزاء أقل نفعاً من مجمل المذهب، وعلى ذلك يجب علينا أن نتغاضى عن هذا الركام من الأنقاض، دون التحرّج من الجيل المتحمّس للقديم. ولن يكون هناك ما هو أكثر تزييفاً للوظيفة التاريخية للعصر الحاضر، من محاولة إقامة بعض الجسور التاريخية بدلاً من خلق هذا التواصل بشكل تلقائي على أساس ما يستجد من خبراتنا.

وليس من واجب الفيلسوف بناء المذهب كهدف نهائي للفلسفة، ولكن من صميم عمله تقويم المشكلات الجزئية التي تبقى بدون حل، والعلم هو الذي يعطي الفلسفة درس الهام: أنه لا يكتشف المذهب من خلال بنائه إلا بعد أن تُحل المشكلات الجزئية. «لأن المعرفة المنظمة التي توصل إليها العلم الحديث لم تنشأ نتيجة لتأمّلات الفلاسفة، وإنما نتيجة لمجهودات العلماء الذين حاول كل منهم أن يركز اهتمامه على مشكلة معينة، وفي الوقت الذي قدموا فيه حلولاً لهذه المشكلات توصلوا إلى منهج شديد الخصوبة، وفي

الحقيقة أنه أسهل على الإنسان أن يطور منهجه في الوقت ذاته الذي يقوم فيه بحل المشكلة التي تواجهه، بدلاً من أن يبني هذا المنهج استناداً إلى أفكار مجردة.» (فلسفة العلم عند هانز ريشنباخ، أ. د. حسين على، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر، سلسلة الفلسفة، العدد 15، ص 44).

### الحقائق العلمية تلتهم بعضها

إن حاجة شعب ما لرفاهيات الحياة الكريمة التي لم تتيسر له بعد أن يرضيها، قد تحمل قواه الفقيرة تحت مسمى جموع البروليتارية وبنظريات اقتصادية (علمية) ترفعها شعارات القادة من المثقفين لتكون مهمتها الجوهرية هي العيش والحرية والعدالة الاجتماعية (العيش بمعنى الحياة ومعنى الخبز)، تنتظم الأمور بترتيب اشتراكي يثير بنظامه الاعجاب، لولا أن هذا الترتيب يستمد تكوينه من اعتبار الإنسان الفرد مجرد آلة للإنتاج وآلة للاستهلاك. تتوارى الآن الحقيقة العلمية بعد تحقيق أغراضها العملية، أما الهدف السامي الذي يستوحيه العلم فيرمي في النفوس إلى مرتبة أعلى: إنه يدعو مرتاح البال (المتفرغ من العمل بيديه!) إلى أن يضع الاستمتاع الأعلى الذي هو المعرفة على رأس قائمة الأولويات عند جميع الأفراد، لكن فقط من يمتاز بوقت الفراغ هو المنعم بهذه الرفاهية الفكرية.



# ماركيز يحاور كورواسورا

قبل أن يتفرغ لكتابة الرواية قضى جابرييل جارسيا ماركيز وقتا لا بأس به في كتابة النقد السينمائي في بوجوتا، كولومبيا.. وبعد عرض (رابسوديا في أغسطس) الذي أُحْدَث عاصفة من الإعجاب في مهرجان كان، وضجة استياء من الأمريكان في بداية التسعينيات، التقى ماركيز بمخرج الفيلم الكبير أكيرا كيروساوا، وكان قد تجاوز الثمانين وقتها، في طوكيو، ودار بينهما هذا الحوار:

ماركيز: أولا لا أحب أن تبدو هذه المحادثة الحميمة بين صديقين كحوار صحفي تقليدي آخر. الحق أنني يملكني شغف هائل لأعرف الكثير عن أعمالك العظيمة وعنك. كبداية ، أنا كاتب سيناريو قبل أي شيء، وأحب أن أعرف كيف تكتب سيناريوهات أفلامك. أعرف أنك اقتبست الكثير من الأعمال الأدبية العظيمة وتحولت بقلمك إلى سيناريوهات مذهشة، وأنا بطبيعة الحال ارتاب في الاقتباسات التي صنعت عموما أو حتى تلك التي يمكن أن يكتبوها عن رواياتي!

كيروساوا: عندما تخطر لي فكرة أصلية، فورا أطمح إلى تحويلها إلى سيناريو، أحبس نفسي في غرفة فندق لا شيء معي إلا الأقلام والاوراق وفكرة عامة عن الحكمة وكيف ستنتهي القصة وبأي مشهد ستبدأ ثم تندفع الأفكار كالأمطار.  
ماركيز: ما هو أول شيء يخطر بذهنك: فكرة أو صورة؟

كيروساوا: من الصعب الشرح. ربما صور متناثرة كبداية. عموما يقوم كتاب السيناريو في اليابان بتكوين فكرة عامة للسيناريو ثم يلبسونه بالمشاهد ويبدأون الكتابة بعد وضع هيكل الحكمة. لا اظن أن هذه هي الطريقة الصحيحة لفعل الامر. نحن لسنا آلهة في النهاية.

ماركيز: لكنك اقتبست من جوركي وديستوفسكي وشكسبير. فهل اتبعت ذات الطريقة الحديثة؟

كيروساوا: قد لا يعي المخرج التقليدي صعوبة نقل الصور الأدبية للجمهور من خلال مشاهد سينمائية. مثلا: أصر أحد المخرجين الشبان عند اقتباس رواية بوليسية يوجد فيها جثة قتيل بجانب قضبان للسكك الحديدية، أن هناك موصفا مناسباً يماثل ذلك المذكور في الرواية. قلت له أنه موهوم. لقد قرأت الرواية وعرفت أن هذا المكان المناسب لكن المشاهد لا يعرف. هذا المخرج الشاب كان مسحورا بقوة الأدب فلا يعرف أن الصور السينمائية يتم التعبير عنها بشكل مختلف.

ماركيز: ولكن ماذا عن صورة من أرض الواقع رأيت أنها غير قابلة للتعبير بلغة السينما؟

كيروساوا: في مدينة تعمل باستخراج المعادن اسمها ايلداش كنت أعمل كمساعد مخرج في مستقبل حياتي. وقتها اقترح المخرج أن الجو العام مذهل وبديع فبدأنا التصوير. لكن الذي ظهر على الشريط هو صور مدينة عادية جدا. اختفى ما كنا نعرفه جيدا: أوضاع العمل شديدة الخطورة وحياة النساء والأطفال المعرّضة للأضرارالصناعية الفظيعة في أي لحظة. عندما ترى هذا ويصلك الشعور كأغرب ما يكون لكن الكاميرا لا تراه!  
ماركيز: لا يرضى أغلب الروائيين عن اقتباس أعمالهم لشاشة السينما. ماذا عن تجربتك بهذا الصدد؟

كيروساوا: هل شاهدت فيلمي (اللحية الحمراء)؟

ماركيز: ست مرات على الأقل. وأخبرت به اطفالي كل يوم تقريبا حتى اتحت لهم الفرصة لمشاهدته. لم يكن أفضل أفلامى أنا واسرتى فقط؛ بل ضمن افضل الأفلام التي رأيتهما في حياتي!

كيروساوا: اللحية الحمراء يؤسس لنقطة مرجعية في حياتي. إنه يؤرخ لمسيرتي: ما قبلها وما بعدها. هو في موقف فاصل في نهاية مرحلة ما وبداية مرحلة جديدة.

ماركيز: هذا جلي. بالإضافة إلى ذلك في خلال الفيلم ذاته هناك مشهدان قريبا الصلة من مجمل أعمالك وكلاهما محفور في الذاكرة: الأول هو مشهد المرأة المجنونة، والثاني هو مشهد قتال الكاراتيه في ساحة المستشفى.

كيروساوا: نعم ولكن الذي أريد قوله هو أن مؤلف الكتاب (شوجورو ياماماتو) كان يمقت تحويل رواياته إلى أفلام وكان فيلم اللحية الحمراء استثناء لهذه القاعدة. لقد تحمست له وبإصرار عنيد وفي النهاية وبعد أن شاهد الفيلم التفت إليّ قائلاً: حسنا. إنه مثير للاهتمام أكثر من روايتي نفسها!

ماركيز: تُرى ما الذي أثار شغفه فيه إلى هذا الحد؟

كيروساوا: ياماماتو لديه وعي هائل بالخصائص الكامنة في السينما ولذلك فالأمر الوحيد الذي طلبه منى وقتها هو الحرص على شخصية البطلة. إنها فاشلة تماما. هكذا رآها هو. ولكن الأمر المثير للدهشة هو أن فكرة المرأة الفاشلة لم تكن بهذا الوضوح في سطور رواياتها!  
ته!

ماركيز: ربما كان يظن ذلك. إن هذا يحدث لنا كثيرا. أعني نحن الروائيين.

كيروساوا: لعله كذلك. في الواقع عندما يرى بعض الكتاب أفلاما مقتبسة عن روايات لهم يقولون: هذا الموقف من كتابي ليس مصورا بشكل متقن، لكنهم في الحقيقة يشيرون إلى شئ من إضافة المخرج. صدقني إنني أعني ما يقولونه جيدا. إنهم يرون ما هو ظاهر على الشاشة من إحساس المخرج. ذلك الشئ الذي أرادوا كتابته لكنهم لم يملكوا القدرة

للتعبير عنه.

ماركيز: عُسر العثور على الالهام يحدث. لكن لنعد إلى فيلمك الحالي، هل سيكون الاعصار هو أصعب شئ في تنفيذ الفيلم؟

كيروساوا: لا. الأصعب هو التعامل مع الحيوانات. ثعابين الماء والنمل آكل الورد خصوصا. سمك الحنكليس يعتاد البشر ولذلك كان لابد من اصطياد ثعبان بري ضخم حاول الفرار مرارا لذلك فقد لعب دوره جيدا. أما النمل فجعلناه يتسلق غصن الورد في صف واحد حتى يصل إلى الوردة. لقد اتعبنا كثيرا وفي النهاية صنعنا له طريقا من العسل على الجزع! ماركيز: ولكن ما حبكة هذا الفيلم بالظبط الذي يتعامل مع ثعابين الحنكليس ونمل الورد والاعاصير؟

كيروساوا: يستحيل أن ألخصها في كلمات قليلة!

ماركيز: هل تقتل إحدى الشخصيات أحدهم؟

كيروساوا: لا. إنها سيدة عجوز تنجو من القنبلة النووية التي ألقيت على ناجازاكي، يزورها أحفادها في الصيف الماضي. لا توجد مشاهد مرعبة لكنها غير محتملة على شرح رعب المأساة. الجروح الغائرة في القلوب وكيف تلتئم مع الوقت. إنني اذكر يوم القنبلة بوضوح. مازلت لا أصدق كيف يحدث شئ كهذا. والكارثة هي أن اليابانيين قد أسدلوا على الموضوع ستائر النسيان.

ماركيز: ما معنى فقدان الجمعي لذاكرة شعب اليابان بالنسبة لمستقبله وهويته؟

كيروساوا: لا يتحدث اليابانيون عن الأمر صراحة. رجال السياسة بشكل خاص في اليابان يصمتون خوفا من الولايات المتحدة الأمريكية. يوهمون أنفسهم بالافتناع بتفسير رئيس أمريكا (هاري ترومان) أن القنبلة النووية كانت فقط استعجالا لانتهاء الحرب العالمية الثانية. بالنسبة لنا فما زالت الحرب قائمة. قالوا أن ضحايا هيروشيما وناجازاكي حوالي ربع مليون قتيل لكن الرقم الحقيقي ضعف ذلك ومازال هناك 2700 مريض في مستشفى القنبلة النووية ينتظرون الموت بسبب مضاعفات الإشعاع بعد حوالي نصف قرن من العذاب. في الواقع إن القنبلة النووية مازالت تقتل اليابانيين ببطء.

ماركيز: يبدو أن التفسير الأكثر حجة هو أن الولايات المتحدة قد عجّلت النهاية باستخدام القنبلة النووية خوفا من أن يستولي الاتحاد السوفيتي على اليابان قبلهم.

كيروساوا: نعم. ولكن لماذا تم ذلك الأمر في مدينة لا يسكنها إلا المدينيين ولا تربطهم بالحرب أدنى صلة؟

ماركيز: ولم يتم اسقاطها على القصر الامبراطوري كذلك. وكان نقطة ضعيفة في قلب طوكيو. كل هذا يفسره أنهم أرادوا ترك السلطة السياسية والسلطة العسكرية في سلام في

سبيل خوض مفاوضات سريعة دون الحاجة إلى اقتسام الغنائم مع الحلفاء. هذا أمر فريد غير مسبوق في بلد آخر على مر التاريخ. السؤال الآن: هل كانت اليابان ستتنجو دون القنبلة النووية؟ هل كانت ستكون هي ذاتها يابان اليوم؟

كيوساوا: لا نعرف الإجابة الصادقة. الناجون من ناجازاكي هجروا كل شئ ولا يرغبون في تذكر أي شئ!

# ألوان روبنز كيف يكون الرسم تجربة سياسية؟

من قال أن لعلاقة للفن بالسياسة أو أنه لا صلة للسياسة بالفن؟.. ها كم (بيتر بول روبنز) rubens الذي كان واحداً من صنّاع تاريخ بلجيكا!..

ولد(روبنز) في ألمانيا (وكان أبوه قد فرّ من قبل من بلده الأصلي(هولندا) والسبب الذي دفع والده للهرب هو اتهامه باعتناق البروتستانتية في ظل الاستعمار الأسباني، وعمل الأب في (كولونيا) بألمانيا مستشاراً للأميرة (ماريا) السكسونية التي أقامت معه علاقة وصلت إلى أذني زوجها الأمير فزجّ به في السجن!.. إلا أن الأميرة العاشقة قد حاولت مراراً فما استطاعت أن تنقذه من ززانتة القذرة التي كان مقدرًا له أن يموت بها ذليلاً، واستطاعت زوجته أن تدع له مبلغاً ضخماً لإخراجه وبسبب هذا ظلت الأسرة تعاني شظف العيش حتى توفي ربها تاركاً أطفالاً ثلاثة مما اضطرهم إلى العودة إلى (انتويرب) حيث بدأ الطفل (بيتر) يدرس وهو بعد في العاشرة من عمره، الفن على يد ثلاثة من المصورين ثم شد رحاله عندما بلغ إلى إيطاليا ليدرس أسرار عصر النهضة.. وقبل أن يصل به العمر إلى الثالث والعشرين عينه الدوق (مانتوا) راعي الفنون في (فينيسيا) مصوراً في بلاطه، ولأسلوبه المهذب الراقى كلفه الدوق مهمة دبلوماسيين في روما لحضور حفل زفاف الأميرة (ماريا دي ميديتشي)، أخت زوجة الدوق، على (هنري الخامس) ملك فرنسا، وفي هذا الوقت كان حكام إيطاليا يلغون تراب أحذية ملوك أسبانيا، فكلفه الدوق بأن ينوب عنه في توصيل الهدايا النفيسة إلى الملك فيليب الثالث ملك أسبانيا في ذلك الوقت(1603).. ونجح (روبنز) في مهمته الفنية في بلاط القصر ومهمته الدبلوماسية خارجه!.. حتى تعكر الجو فجأة عندما جاءته رسالة من(انتويرب) تخبره بأن صحة أمه تتدهور، وقبل أن يصل إليها كانت قد ماتت!

ظل في (إنتويرب) لفترة حيث عينه الحاكم الأسباني الأرشيدوق (ألبرت) \_ زوج الأميرة أيزابيلا مصوراً خاصاً للبلاط(مرة أخرى!) ولم ينسى أن يكلفه أيضاً مهمة مستشار القصر (أيضاً مرة أخرى).

ودارت عجلة الحظ السعيد..

انهالت عليه الطلبات فاضطر إلى رفض ألوف منها.. وظهرت في كثير من لوحاته فتاة هي ابنة أحد الأثرياء، تزوجها فيما بعد.. وافتتح مرسومه الخاص الذي سرعان ما تحوّل إلى ورشة عمل جبارة ثم إلى مصنع فني مهول يعمل به الفنانين الصغار والهواة وغير المتخصصين يقومون برسم الخلفيات والقوارب والأشجار والمارة... الخ وتجهيز اللوحات التي يضع عليها بعض الخطوط القليلة واللمسات النهائية المميزة له ثم يوقع بإمضاءه.

وفي هذه الفترة رسم أروع لوحاته والتي تمثله هو وزوجته في لقطة رومانتيكية خلّابة، وكما حدث قبل زواجهما ظلت زوجته صاحبة النصب الأكبر من الظهور في لوحاته.. ومع مرور الزمن بدأت التجاعيد تظهر حول عينيها في لوحاته وترتجف الابتسامة على شفيتها وتبهت ألوان بشرتها حتى يسترد الله وديعته وتأتي الصدمة عنيفة على الفنان العظيم.. وتقتله الوحدة في الأربع سنوات التالية فيتزوج من (هيلين نورمونت) الفتاة ذات الستة عشر عاماً (أصغر منه بسبعة وثلاثين عاماً!!)

وعن زواجه الثاني كتب لصديقه يقول:

« قررت الزواج مرة ثانية كأنني لم أعد مستعداً للعيش أعزباً في نهاية العمر.. لقد تزوجت من فتاة شابة من عائلة متوسطة الحال رغم محاولة جميع من حولي تزويجي من سيدة أرستقراطية متقدمة في السن.. إن كل ما كنت أخشاه هو الغرور الذي تتميز به هذه الطبقة.. وخاصة فيما يتعلق بالجنس.. وهذا ما دفعني إلى اختيار فتاة متوسطة الحال.. تراني أقبض على فراجينى وأعبث بالواني دون أن يبدو عليها التبرم والاعتراض»

وفي اللوحات الجديدة لـ (بيتر روبنز) تعرف أي متعة وسعادة شعر بهما وهو يعيش هذه الحلقة الجديدة من عمره مع فتاة في مثل هذا العمر الغض.. فبينما كان متحفظاً (دبلوماسياً) وهو يرسم زوجته الأولى ابنة الأثرياء وكانت أكثر الأوضاع جرأة هي الوضع الشعاعي الذي رسم نفسه فيه معها.. أما مع عروسه الجديدة فكانت أول لوحة يرسمها لها بمناسبة زواجه منها فكانت لوحة لها وهي في ثوب الزفاف (وكانت فتحة صدر الفستان أكثر اتساعاً بكثير مما كان يحدث في لوحات زوجته الأولى) ولم يمضي وقت طويل حتى بدأ يخلع لها ملابسها ويرسمها عارية تماماً!

وكانت أكثر اللوحات التي رسمها لها إثارة وربما هي أكثر اللوحات العالمية إثارة والتي قيل عنها أنها تمثل فينوس الجديدة هي تلك اللوحة التي رسمها لـ (هيلين) عارية بالكامل إلا من فراء طويل يستر القليل من جسدها الأبيض الممتلئ حيث ينسدل حول فخذيها ويترك ساقها مكشوفتين تماماً وينفتح فوق السرة تاركاً الثديين على حريتهما تماماً!

وعندما تقدمت السنون بالفنان المرهف اكتشف نفسه فقط في العمل السياسي وعمل سفيراً متجولاً لبلاده وتوسط لدى أسبانيا لمناصرة (ماريا دي ميديتش) على الكاردينال (ريتشيليو) الذي كان يشاطرها الحكم..

أصيب بالنقرس فتفرغ للفن عندما لم يعد قادراً على التنقل وظل بعض الوقت في قصره الريفي في أنتويرب مع زوجته الشابة (هيلين نورمونت)، وعلى خلاف حال الفنانين فقد توفي (بيتر روبنز) في 1640 وقد حصل على أقصى ما يحلم به فنان من المجد والشهرة والسعادة الزوجية والثراء!!

## «الجيرينيكا» .. زمن الحرب والسحر

«هتلر» يجتاح العالم بجيوشه الجرارة، والحرب الأهلية تشتعل في «أسبانيا»، عندما بدأت قرية «الجيرينيكا» الأسبانية تتعرض للقذف النازي، فكان من الطبيعي أن يغلي اللهب في روح فنان تائر تجري في عروقة الدماء الأسبانية الحاره وحمى الفن المجنون مثل «بيكاسو».. في بارس جاءته الأنباء الحزينة، وكان قد هاجر إليها ليروي ظمأه للفن، ولأنه أيضاً كان على خلاف مع الفاشيست، وفي الواقع فإن اليوم الذي أعلن فيه التاريخ بدايه ميلاد رحلة الحرمان والمجد هو يوم الخامس والعشرين من مارس عام ألف وتسعمائه وواحد، عندما عرفت أزقة «باتولافورا» الشاب المعدم «بابلود بيبجو فرانسيسكو خوان نيبو بورثينو ماري دي لوسس ريميد يوس لبريانودي سانتيفا تيرينيداد بيكاسو» عندما عرف أول امرأة في حياته، «فيرناند أوليفيه» عام 1904م، التي تركت زوجها النحات المخبول لتشارك «بابلو» عاطفته الثائرة وكفاحه المضني والحب الحارق في قلبه، هذا الحب الذي كان سبباً في رحيلها عنه، إذ دخلت امرأة أخرى حياته، هي «إيفا جويل» التي سرقها من عشيقها عام 1911م، ليسرقها الموت منه ليصبح وحيداً مرة أخرى.

بكل أحزانه على فراقها راح يبكي بدموع من دم تحت قدمي الباليرينا «أولجا كالكوف» التي تزوج منها فيما بعد، لكنه لم يكن سعيداً معها تمام، لأنه شعر بأنه يفقد حريته تحت وطأه محاولاتها المستمرة في تحويله إلى إنسان (عادي) يحيا بشكل تقليدي كالآخرين، وليمارس حياة هادئة ليرضي مطالب زوجته المدللة، ولكن «بيكاسو» لم يكن من هذا النوع على الإطلاق، فراح بركان العواطف المتدفق بين جوانحه يلقي بنفسه بين أحضان الشقراء «ماري تيريز والتر» .. التي لا تروي كل ظمأه، فيحاول أن ينهل من الحب هذه المرة من يدي السمراء «دورا مار»، ثم تأتي «فرانسواز جيلو» لتدخل حياته في 1945م ثم تتركه لتفضح أدق أسراره ونزواته عندما تقرر أن تكتب مذكراتها، لكنه أخيراً يستقر مع «جاكلين روك» التي احتملته في صبر.

وكانت وفاة رفيق كفاحه «كارلوس كازاجيماس» هي أول نقطة زرقاء تلمس لوحات «بيكاسو» فيما عرف بعد ذلك بالمرحلة الزرقاء، وكان «كارلوس» قد شاركة شقائه في حي «موماتر»، قبل انتقاله إلى شارع «كليشييه»، ليتعرف هناك على فتاة تدفعه إلى معاقره الخمر والإنتحار.

وقتها قال «بيكاسو»: «إن الحزن العميق هو ما يصنع الفن الأصيل»، ورسم وقتها أشد لوحاته قتامة ... «ماتم» و«جنازة».. ورسم المشوهين والموميאות والعجائز والجثث.

وبدأ يشبه أسلوبه أسلوب التائييري «بيير برنار» (1867-1947) بتضمين الموضوع واستخدام اللون الرمزي والإبتعاد عن البعد الثالث بتسطيح المساحة، وحتى ملامحة، بشعره الخفيف ونظرتة المذهولة الحائرة.

وشيناً فشيناً تبدأ البهجة في العودة إليه ثانية، ليدخل فن «بيكاسو» المرحلة الوردية، لتشتعل لوحاته بحيوية وشباب باريس، وفي الفترة التي شهدت إنقسام السيزانيين، تولى «بيكاسو» زعامة الطائفة التي نادى باقتباس لمسة من وحشية الفن الإفريقي، بينما تزعم «مارتيس» فريق المحافظين، ومن هذه اللمسة الزنجية البدائية ابتكر «بيكاسو» أسلوبه الشهير ... «التكبيبية» (ومن المفارقات أن يعود ماتيس إلى بلده محبباً عام 1902م، وهو نفس العام الذي ترك فيه بيكاسو ليعود إلى برشلونه .. وإن يدخل كل منهما مرحلته الزرقاء في الوقت ذاته عندما رسم بيكاسو «جنازات» ورسم ماتيس «العاريات الزرقاوات».. بالرغم من الفارق الشاسع بينهما، إذ كان بيكاسو فوضوي مستهتر بينما كان ماتيس شديد التحفظ، كما يؤكد كتاب «ليوستين» الشهير «تذوق»، وبينما كان ماتيس يقول: «أريد أن أصنع فناً يتسم بالنقاء والرقي .. يهدئ الأعصاب ويريح البال». كان بيكاسو يقول: «ولماذا يكون الفن مفهوماً وواضحاً؟.. لماذا يكون أي شيء مفهوماً وواضحاً؟»

وفي باريس جاءته أنباء الإعتداء الغاشم على قرية «الجيرينيك» فتثور الدماء الحارة في عروقة وتغلي روحه بهيب الغضب والعصيان، وكانت سكينه التي يغرسها في قلب الغازي هي فرشاته، فبعد أن ملأ صفحات الجرائد، والمجلات وقتها بعشرات المقالات يندد بالقذف، رأي أن كل هذا لا يكفي، وغرس فرشاته في قلب ألوانه وكان وقتها يمر بمرحلته الوردية مما جعل لوحته «الجيرينيك» تشتعل بحاراه لهيب نار الغضب، ويرى البعض أنه لو كان العدوان قد حدث أثناء المرحلة الزرقاء لاختلف الأمر كثيراً، ولعلاها الياس والوجوم وكراميه العالم في صمت، أما الآن وكل الألوان النارية تشتعل في يده وكل مقتته للنازي يتحرك في روحه وذكريات سنوات من الحرمان تعود لتحتل العالم أمام عينيه.

الرمزيات التي رسمها «بابلو بيكاسو» في «الجيرينيك» تتناثر هنا وهناك على أرضية اللوحه، وهذه الفوضوية المقصوده تشير بأصبع الإتهام إلى نظام العالم المهترئ المفكك حيث كل شيء أصبح ممكناً وكل شيء صار من الممكن تبريه، وحتى أي مصير، أصبح متوقعا.

جاءت «الجيرينيك» بعد ظهور المدرسة الوحشية «Faussism» بسنوات، لكن «بيكاسو» هنا لا يري وحشيه النازي فحسب، بل يري وحشيه العالم إزاءه طوال سنوات الحرمان التي عاناها، والحيوانات في اللوحة خرجت من ذكريات طفولته لتتحول إلى رمز للطفيلان.

الوجوه المتصلبة في «الجيرينيك» ترمق الأحداث سلباً، أو هي لا تبالي بما يتم اقتارانه من إثم، ولا يعينها حجم الأثم، كما يلاحظ في التركيب البنائي للمشهد وجود خيط من الإيقاع الخفي يربط بين الوجوه المتشنجة.

وبينما «بيكاسو» منهماكماً في تصوير اللحظة الزمنية بكل توترها، تنطبع من ماضي الفنان صورة الثور الهائج المليئة بالدلالات، وحتى الخنجر المضي صار شعاعاً وسط كل هذا الظلام، .. وأخيراً يعلن «بابلو بيكاسو» عن وجوده في لوحته مصوراً نفسه جواداً صارخاً إزاء كل هذه الأحداث.

أن التعبيرية التكعيبية هي التي كانت وراء ترابط عناصر «الجرينيكاً»، لكن الرموز التي استعادها الفنان من شبابه وطفولته، جعلتها صعبة التصنيف، إلا أنه من المؤكد أن «الجرينيكاً» لو كانت قد رسمت في مرحلة مثل مرحلته الكلاسيكية مثلاً لاختلف الأمر تماماً.

ويقول «بابلو بيكاسو»:

«إن اللوحات ليست أدوات للزينة تعلقها في دارك، والفنان ليس مجرد حربي يعمل بالقطعة، بل هو رجل سياسي، ولوحاته ليست إلا أسلحة للدفاع والهجوم على الأعداء»  
وفي فترة احتلال الألمان لفرنسا كان الجنود الألمان يزورون منزله الذي تحول إلى معرض فني وسألوه عن لوحته الجرينيكاً: «هل أنت الذي صنعت هذا؟»  
فأجاب: «بل أنتم الذين صنعتموه!!»



## سيرجنت.. بروفيل لم يكتمل

كانت البداية هي رسم (البورتريهات) العادية لوجه من يطلب أن يقف أمامه عددًا من الساعات ثم يظفر بلوحة ملونة متقنة لملامحه .. ولما كان هذا فخًا عتيدًا يسقط به عدد لا بأس به من الفنانين الموهوبين حقًا؛ ليفقدوا سنوات من عمرهم وفنهم على هذا النحو؛ فقد لجأ «جون سينجر سيرجنت» إلى وسيلة ذكية ليربح شهرة ونفوذًا عاليين.. ببساطة لم يكن يرسم إلا الرجال ذوي النفوذ .. ونساء الطبقة الراقية (الحسنات منهن فقط)..

وبدلاً من أن يختار من يرغب في صورة مرسومة لنفسه رسامها .. فقد كان (سيرجنت) هو الذي يختار من يصوره في لوحاته .. فجلس أمامه الرئيس الأمريكي (تيودور روزفلت) وكذلك (وودرو ويلسن) .. والثري (جون د. روكفلر) .. وفاتنة التمثيل (الين تيري) .. وسيدة المجتمع المثقفة وراعية الفنون .. السيدة (إيزابيلا جاردنر) .. وحتى كان من أهل الأدب .. العملاقين (هنري جيمس) و (روبرت لويس ستيفنسون) البريطاني العظيم صاحب روايتي (جزيرة الكنز) و(ألف ليلة وليلة الجديدة) ..

لكنه كان أيضًا أكثر ذكاء من هذا؛ فانتقل إلى رسم موضوعات خاصة من مشاهد الحرب العالمية الأولى .. واللوحات الجدارية العملاقة في (بوسطن) .. أعمال مهمة جدًا لم يقدرها التاريخ كما ينبغي مما جعله يشعر بالسخرية لما حققه من ربح مادي نظير تصويره لوجه هذا أو تلك ..

ولد (جون سينجر سيرجنت) في (فاورنسا) في 12 يناير عام 1856 .. لطبيب أمريكي من(فيلادلفيا) وفنانة غير محترفة هي التي أفتعت والده بإنجابه في أوروبا بسبب طقسها المناسب لها صحياً .. لهذا ظل الأمريكي (ج. س. سيرجنت) بعيداً عن موطنه الأصلي الولايات المتحدة الأمريكية التي لم يراها إلا وهو في العشرين من عمره .. ولم يقيم إلا بعشر رحلات فقط إليها طيلة حياته .. إلا أن رحلات أسرته في أوروبا جعلته يتقن الفرنسية والإيطالية والألمانية ولاحظ الوالدان اهتمام ابنهما الغير طبيعي بالرسم، وعندما بلغ الثمانية عشر من عمره انتقلا إلى عاصمة الفن الأولى في العالم .. باريس!..

وأصبح التلميذ (سيرجنت) نجم رسم (كارلوس - دوران) المتألق .. ونجح في اختيار الصالون الفني بجدارة .. وهو شيء لا يناله إلا الأفاضل ..

ودون أي محاولات سخيفة للافتعال أو التظاهر بالعبقرية فقد حقق (سيرجنت) نجاحًا باهرًا بحق .. فهو لم يقلد الفنانين البوهيميين أو الهمج .. بل ظل مهذبًا أنيقًا يقدم لوحات جديدة في الشكل والمضمون للصالون الذي كان مذهباً في عبقرية هذه الشاب في العشرينات من عمره .. ونجح هذا الأسلوب بشكل غير مسبوق .. ففي عام 1883 منحه الصالون ميدالية عن بورتريه رسمه لأحد الوجوه .. بعدها قدم لوحة هائلة الحجم بعنوان (ايل

كاليو) - عرفت فيما بعد باسم (لوحة السيدة ذات الوردية) - فوصفه أحد النقاد بأنه قد صار أحد أسود الصالون .. وفي عام 1883 رسم لوحة (بنات إدوارد دارلي بو) التي أذهلت النقاد .. ووصفها الروائي هنري جيمس بان أحدًا لا يمكنه الوصول إلى استيعاب الإحساس بغريزة اللعب المشترك الدائرة في موضوع اللوحة .. ونشر ذلك المقال الشهير في (هاريزز) عام 1887 معلنا أن لوحات (جون سينجر سيرجنت) الأولى تعلن بشكل غير مسبوق أن هذا الفتى موهوب حقًا.. موهبة ليست بحاجة إلى ما تتعلمه لأن لديها كل ما تريده بالفعل! ولقد نجح هذا الشاب في تحدي الصالون والذي كان المعرض السنوي الذي يعتبر خبراء الفن هو أرقى عالم في اللوحات الفنية على أرفع مستوى .. كما يقول عنه (ستانلي ميسلر) في مقاله الشهير الذي نشره في مجلة (smithonian) في فبراير 1999 والذي يحمل اسمه (جون سينجر سيرجنت)! ..

ويقول (ميلر) في مقاله: (في أول زيارة لي لقاعة «ناشيونال جاليري» للفن في (واشنطن)، منذ نحو أربعين عامًا اكتشفت (شارع في فينسيا) .. لوحة صغيرة رائعة لـ(جون سينجر سيرجنت) .. وعلى نقيض أغلب اللوحات الشعبية عن (فينسيا)؛ لا نرى في هذه اللوحة زوارق الجندول أو القنوات أو الكنائس، وبدلاً من كل هذا، نرى امرأة شابة تتشج بشال أسود وهي تهب زقاً مظلماً وحافة ثوبها الأبيض الطويل تخفق حتى أصابع قدميها، بينما رجلان شديدي النحافة يرتديان حرملة وقبعة يتحدثان في القمة وأحدهما يدير رأسه عن المحادثة ليراقب الفتاة العابرة! هنا نعرف أن هذا الفنان قادر على التقاط حياة الشارع بمنتهى القوة .. وكان في منعطف القرن العشرين هو أكثر فناني البورتريه انتشاراً في المجتمع الأمريكي والبريطاني على حد سواء ..

حسناً .. لكل عبقرى هفوة .. وكانت هفوة (سيرجنت) هي استهائته بالسيدة (فيرجين جوترو) - والتي كانت متزوجة من ثري فرنسي - فراح يؤكد الشائعات التي يروجها القوم في البورتريه الذي رسمه له والذي قدمه للصالون عام 1884 جاعلاً كتفيها عاريين بشكل غير لائق وسيماء الغطرسة على وجهها بادية بشكل مستفز ..

أثار حفيظة رجال المجتمع ونساءه وفناني الصالون وأم السيدة الشابة التي ذهبت إلى (سيرجنت) بنفسها تبكي متوسلة له إنقاذ سمعة ابنتها بعدما أثار الجميع بالزى غير المهذب في اللوحة عندما جعل أحد شريطي كتفي فستانها ينزلق على ذراعها! .. ثم أغلق الصالون .. وسارع (سيرجنت) ببيع اللوحة إلى متحف (المتروبو لتيان) عام 1916 - بعد أن أعاد كتف الفستان على مكانه فوق كتف السيدة (جوترو) - وبعد أن غير اسم اللوحة إلى (مدام اكس) أي المرأة المجهولة .. وكانت الفضيحة والمشكلات التي أثارها هذه اللوحة سبباً كافياً ليقول على مستقبله الفني في باريس السلام لهذا فكر في الاهتمام بالزواج وتكوين أسرة بشكل ما .. ويقولون أنه في صيف 1881 كان هناك ما يمكننا تسميته بعلاقة ود بينه

وبين الأنسة السويسرية (شارلوت لويز بوركارديه) والتي رسمها في لوحته المعروفة (السيدة ذات الوردة) .. لكن صديقًا مقربًا للفنان يؤكد أن علاقة (سيرجينت) بـ (لويز) كانت علاقة عادية جدًا، ولم تكن إلا تزجيه الوقت من جانبه .. وبتشجيع من والدتها من ناحية أخرى .. ويقول هذا الصديق - (جيمس كارول) في مذكراته: «لقد تحدثنا طويلاً عن الفتاة (لويز) .. لكن أشعر بالأسف من أجلها حقًا .. فهو لا يهتم بها بتاتًا .. تلك الشابة المسكينة!» ..

ولم يتزوج (سيرجينت) قط وظل أعذب ما بقى من سنوات عمره ..!

انتقل (جون سينجر سيرجينت) عام 1886 وواجهته مشكلة حقيقية عندما عرض الوجوه التي احترف رسمها في (باريس) عندما رأى فيها البريطانيين ذلك (القبح الفرنسي) ووجد أنه سوف يخسر إقامته في هذه العاصمة ووجوده المهني مبرسم (شاسي) .. لهذا قدم لمسته الرقيقة (قرنفل - سوسن - سوسن - وردة) حيث نرى طفلتين تسلتتا إلى الحديقة ليلاً وأضاءتا مصباحين صينيين بين الزهور (المشهد نقله من قرية (برودواي) بجنوب غرب إنجلترا) .. وحتى اسم الأغنية نفسه رقيقًا للغاية .. ذلك أنه قد اقتبس من عنوان أغنية شعبية .. عرضت هذه اللوحة فيما بعد عام 1887 في المعرض السنوي للأكاديمية الملكية للفنون .. وعاد إلى عاداته القديمة في رسم الوجوه في نهاية العام نفسه عندما دعت إلى (الولايات المتحدة الأمريكية) ليرسم زوجة صاحب بنك في (نيويورك) .. وكان يشعر أنه يعود إلى مسقط رأسه .. ثم اعتاد على رسم الوجوه - (غير الفرنسية ارضاء للإنجليز - فقدم رائعته (ليدي أنيوسن لوشانو) التي جعلته على قمة رسامي إنجلترا والولايات المتحدة الأمريكية.

وفيما يبدو أن مسألة رسم الوجوه قد بدأت للمرة الثانية تهدد ملكات (سيرجينت) الفنية - وإن كان لا عذر له هذه المرة، إذ كان ملكًا متوجًا على عرش البورتريه بعد لوحة (ليدي آنيو) التي عرضت في الأكاديمية الملكية البريطانية عام 1893 ، وإن كان عذره الوحيد هو أن سبب شهرته هو (البورتريه) - حتى أن الأمر صارت له ملامح مادية تجارية نوعًا .. إذ راح الأثرياء يدفعون لـ (سيرجينت) في مقابل لوحة يعلقونها في بهو القصر .. حتى أن رسام الكاريكاتير (ماكس بيير بوم) قد صمم لوحة كاريكاتيرية شهيرة تصور (سيرجينت) يقف خلف نافذته مرعوبًا وهو ينظر إلى طابور من الأرامل والرجال الأثرياء ذوي الكروش والخدم لدى النبلاء يقفون أمام باب داره في انتظار الجلوس أمامه لرسم لوحة ملونة .. حتى إن الفندق المواجه لداره قد بدأ يحجز أماكن لزوار (سيرجينت) ممن قد يتسببون في أزمة مرور الطريق!



## راعي بقر وحيد

الرائق صاحب الأفكار المدهشة التي لا تنتهي. إنه (جوسيني) ..(رينيه جوسيني)، أحد أبرع كتّاب سيناريوهات القصص المصورة على الإطلاق، وأحد هؤلاء الذين وضعوا أساسيات الإبداع، كدافينشي.. خاض حرباً خاصة لتطوير أدواته وأساليب كتابة القصة المصورة. بداية السياحة الجمالية في حياته كانت بسبب انتقاله المستمر بين باريس وبوينوس آيرس لظروف عمل والده كمهندس في الأرجنتين. ولد (رينيه جوسيني) عام 1926 في باريس، طفل انطوائي لا يحب الصخب ولا يفلح في أي لعبة رياضية، كلما جرب رياضة ما كما يفعل أقرانه، بأت المحاولة بالفشل. لكنه نجح في أن يقرأ كل ما يقع تحت يده، وعشق بشكل خاص عوالم سوبرمان وشخصيات ديزني وطرزان وزيج وبوس، واكتشف في نفسه تلك الرغبة العظيمة في إضحاك الآخرين، حتى لو كان ذلك على حساب نفسه، وحتى لو تلاعب بهلامح وجهه مراراً ليرسم البسمة على الوجوه، فما كانت تكتمل سعادته إلا عندما يشعر بالبهجة تتدفق من الآخرين، وبرفاقه في الأرجنتين يتجمعون حوله في المدرسة ليضع لهم القصص المضحكة المثيرة. هكذا كان من الطبيعي أن يدرس الآداب والفنون الجميلة، وحصل على شهادته عام 1943، لكن القدر ترصده فتوفي والده في نفس التوقيت مما اضطره إلى إنها كافة أحلامه الدراسية الجديدة، إذ كان لابد له من أن يعمل.

تعلم مع نفسه أساليب جديدة للرسم حتى ينتقل إلى وظيفة تناسب موهبته، فأجاد رسم شخصيات ديزني المختلفة وذهب باسكشاته إلى شركة كبيرة في مجال الدعايا والإعلان، وكان أول عمل له هو تصميم ملصق دعائي يوضع على زجاجات زيت الزيتون، رسم زخارف مبتكرة من أغصان الزيتون، فانقطع عيشه في الحال، لأن الزبائن كانوا يفضلون رسوم النساء العاريات! ضاقت به عيشته في الأرجنتين؛ فحمل حقائبه إلى الولايات المتحدة، والأحلام تعصف برأسه للعمل في مؤسسة والت ديزني العملاق الذي كان يجهل كل شيء عنه. عاش وحيداً كالمتردين في نيويورك ولم يبلغ التاسعة عشر من عمره. وكل ما يعرفه هو القليل من الإنجليزية وخطوط معقولة في فن الرسم. وزاد الحال سوءاً عندما التحق بالخدمة الإجبارية في الجيش. كان يمقت الجو الأمريكي، عاش في ذكريات طفولته السعيدة في (لا بابما)، الطبيعة الساحرة وركوب الخيل في الخلاء، والإبحار مع أبناء عمه على شواطئ فرنسا، لم يكن يرغب في أن يكون أميركياً، كان نظام الحياة الأمريكية يثير الهلع في نفسه، يجب أن يعمل كالشور نظير قروش قليلة، وأن يُبدل مسكنه وسيارته وجيرانه كل فترة. ظل يحلم بالعودة إلى فرنسا، وكانت زيارته القصيرة لها توجب هذا الشوق في نفسه وتكثف من ألوان صورتها الرومانسية في خياله، حتى عندما عاد إليها عام 1946 كانت فاجعته الكبرى عندما رأى الدمار الذي ألحقته الحرب العالمية الثانية ببلده الحبيب.

لعل في هذا كان الخير له! عندما عاد إلى أمريكا حدثت معه صدفة عجيبة، إذ التقى بأحد أصدقاء والده الذي اصطحبه إلى ستوديو يعمل به كل من (ويل إيلدر) و(هارفري كورتزمان) و(جاك ديفيس).. هل تعرف هذه الأسماء؟ هذه هي المجموعة التي ستبتكر فيما بعد الحلم الكوميدي الممتع المجنون: مجلة (ماد). وكالعادة يثبت الفنان الحقيقي أنه إنسان حقيقي. تلقّوه بالترحاب وساعده على رسوم أغلفة بعض كتب الأطفال، وعندما استقر به المقام نوعاً بدأ ينظر إلى الحلم الأمريكي بعين الناقد الصامت، هذه النظرة الساخرة التي خلقت فيما بعد الشخصية الأمريكية الظريفة التي لا يمكن أن تكون قد مُحيت من خيالك.. لاي لوك! لقد كتب أفضل قصص لاي لوك مع (موريس) وأفضل صفحات (جيري سبرنج) مع (جيجيه)، كما أن الأول قدّمه إلى مدير إحدى الوكالات الصحفية البلجيكية الذي طلب منه أن يعرض عليه بعض أعماله فيما بعد، بعدها يذهب إلى (جوسيني) ومعه عدة صفحات من (مغامرات ديك ديكس). كانت هذه هي الوكالة الشهيرة (وورد بريس)، وهناك التقى بـ(كاتب سيناريو الكومكس الأشهر (جان ميشيل شارلييه) والذي سيؤسس معه فيما بعد مجلة القصص المصورة الجميلة (بيلوت) بعد أن يرى شارلييه في هذا الوافد الفرنسي جوهرة من الأفكار المتجددة ووجهات النظر غير المسبوقه في مجال السيناريو. لا يمكن أن يترك هذا الموهوب المدهش يفلت من بين يديه.

لكن أين (جوسيني) بينما هذه المداولات تتم فيه الوكالة؟ لقد مر عام كامل وأحواله تسوء ويعيش على بعض نقود اقترضها من معارف لديه، حتى بلغ منه اليأس مبلغه لدرجة أنه فكر في أن يترك عبث الرسم والقصص ويبحث لنفسه عن عمل جيد يقات منه. هنا وصلته برقية من (وورد بريس): «احضر فوراً، شرائح رسوم (ديك ديكس) مقبولة.» وظل يقدم لهم لعدة سنوات قصصه المصورة التي يكتبها ويرسمها بنفسه، وأولها مغامرات ديك ديكس، المخبر الأمريكي، ثم شخصية الكابتن بيبوبو، ولاحظ القائمين على تحرير هذه المجلات أن حبكة السيناريو عنده أقوى من خطوط الرسم نفسها. فكان أن أرسلته الوكالة إلى مكتبها الجديد في باريس، وكانت لديهم في هذا الوقت فكرة غير مختمرة عن نشر صحيفة باللغة الإنجليزية في نيويورك، وكان جوسيني هو الوحيد الذي يجيد الإنجليزية بينهم، فكان نصيبه أن يشد الرحال من جديد إلى أمريكا. وكان من نصيب الجريدة أن تفشل، لكن (جوسيني) قد اكتسب خبرة أكبر، وفكر في شخصية جديدة تسمى (بيستولين) وحلم ببطل جهنمي يقضي على الأشرار في لمح البصر دون أن يمسه مكروه، وكان السائد هو أن يكون أبطال الكومكس من الرجال وقتها، قبل أن تسود في سنوات بعيدة لاحقاً فكرة البطلة واستخدام عنصر الإغراء النسائي. فيما بعد ستطلق الولايات المتحدة سلاسل لا نهائية من الكومكس الإباحي وسوف يتخصص أكثر من قائم على المانجا الياباني في القصص المصورة الفاحشة (هينتاى). أما في أيام جوسيني البريئة فكانت تحكم الكومكس الأوروبي

قواعد شديدة الصرامة، حتى أن المجلات كانت تُعيّن بعض الموظفين، لا يتقاضون أجورهم إلا للرقابة على ما يخرجها الكاتب والرسام قبل أن يذهب إلى المطبعة، وعليهم التأكد من طول ملابس الفتيات، والكلمات الخارجة، ونسبة العنف والدم في القصص! بالرغم من أنها لم تكن مجلات أطفال لكن الشعور بالمسئولية كان عالياً، وقال (جوسيني) يوماً: «لم أعمل بشكل خاص للأطفال.. لا.. وكذلك لم أعمل بشكل خاص للكبار. أنا أعمل لنفسي! هناك بعض الأعمال التي يمكن توجيهها لنوعيات محددة من الجمهور! ولكنني لا أجد الكومكس أحد هذه الأعمال، خاصة الكوميدي منها! وبالرغم من أننا يتم تصنيفنا على أننا نكتب للأطفال ولكن الحقيقة ليست كذلك!» هذه عبارة ذهبية نتعلم منها الكثير، ونعرف منها لماذا نحب قراءة ميكي حتى الآن!!

في ظل هذه الأفكار تولى (جوسيني) مسئولية كتابة سيناريوهات سلسلة لاكي لوك على عاتقه، ذلك أن الفنان (موريس) كان يُفضّل الرسم على الكتابة، لم يكن يحب أن يُرهق رأسه في البحث عن الأفكار التي كانت ترد على ذهن (جوسيني) طازجة دون جهد، فيضعها على الورق في الحال ويُلقِي بها بين يدي (موريس) لتعمل ريشته على خلق الجو الأمثل لها في الكادرات، وكان (موريس) قد بدأ في رسم السلسلة في مجلة (سبيرو) منذ 1946، متأثراً بخطوط والت ديزني، وبعد تعاونه مع جوسيني الذي قدّم ملاحظاته الفنية الهامة، أخذت السلسلة شكلها الرئيسي المعروف. وكانت ذات القوانين الأخلاقية التي تحكّمهما، فحبل المشنقة يتم حذفه، وتغطية سيقان الراقصات في الصالون، ورغم تغيير هذه القواعد فيما بعد، لكن ظلت سلسلة (لاكي لوك) محافظة على ذات السمات النظيفة بالفارس نبيل لا يريق الدم ولا يقتل ولا يمارس الرذائل أبداً!



## حفيدات شهرزاد.. يكتبن بحبر رجل أم بعسل أنثى؟

إن الصدمة التي لا حد لها لحرية الجسد على الملأ، التي تتخذ صورة الخبط واللوم والذم وإغفال المشاعر هنا وهناك، هي نوع من الفوضى الأكيدة التي نكابدها طوال أيام حياتنا. إنه لا شك أن هناك اناسًا، بل وأناس كثيرين، يهزون الأكتاف استهانة من مثل هذه الأشياء، لأنهم خلو من الحساسية المزعجة للنقد والضوء، فتقوم على أكتافهم الهائلة صناعة كاملة تبدأ عندما ينتهي الحس الإيروتيكي النبيل ويبدأ الفحش البورنوجرافي، لأن هؤلاء الناس أنفسهم الذين لا حساسية عندهم كذلك للمسألة الفنية أو للفكر أو للمدلول. والسبب في ذلك أن خلايا أمخاخهم توافقت مع أنظمة حياتهم الديمقراطية مطلقة الحرية فازدادت خشونة وغلظة، ولكن في المجتمعات الشرقية، العربية خصوصًا تبقى ضوء الاعتراض والفضيحة والمحكمة أحيانًا عذاب للفنانين والأدباء والعقلانيين بوجه عام. ومع كل الاحترام للمذاهب المتحفظة، فالحق أني لا أستطيع أن أرى كيف يمنح الحق لرجل أن يترجم الكتب القديمة حسب ضميره كي يقطع عنق أخيه أو أخته، ولا يجوز حتى مناقشة حرية هذا الأخ في استخدام جسده والتعبير عنه كما يتفق وخياله الخاص. هذه الأخت تسترق النظر إلى المرأة لتأمل جسدها العاري تمامًا على استحياء، بالرغم من أنها وحدها، وبالرغم من أن هذه مرآتها، فتحتى الوصف (تسترق) خطأ.

مصادرة الأعمال الفنية العارية وقتل أصحابها بمحاكمة فردية، والقاتل الحقيقي هو الحكم الواحد الذي يرهب كل قادم، كصوت قرقرعه الكرباج الذي تعلم الحصان أن يحترمه وينصاع له فيجر العربة بقنوط دون أن يسأل، أهو حمل عربة من الحجارة أم من الرؤوس البشرية المقطوعة. الجسد يقول كل شئ حتى إن خرس اللسان، حسب بعض الدراسات النفسية، ويكن في حاجة إلى العون والمساعدة. أما عندما نرخي أيادينا بمحاذاة أحواضنا فقد يعبر ذلك عن عدم الاهتمام. جمع المرفقين مع تشبيك الأصابع من المرجح أن يعني الحفاظ على الذات من هجوم محتمل رمزي طبعًا مع التنبيه للآخر قائلين: ابق مكانك ولا تكن فضوليًا. وعلى العكس، فتح الذراعين دعوة. وفي فصل بعنوان (الجسد: الخفاء والتجلي) يقول الباحث عز الدين الوافي في كتابه (سلطة الصورة وبلاغة الجسد- كتاب الرافد العدد 102- سبتمبر 2015- الشارقة)، إن الأشياء تحدد إلى حد بعيد علاقتنا ومفاهيمنا حول العالم ببعديه المادي والرمزي. كما أنها تساهم في تشكيل تصوراتنا حول هويتنا وهوية الآخر. تبقى هذه الأشياء بدءًا بالتلفاز مرورًا بالسيارة وصولًا إلى جهاز المحمول بمثابة وسائط ادراكية مساعدة من أجل تفعيل وتشكيل النشاط الحسي واللاشعوري والتأملي لكل مظاهر حياتنا الفردية والجماعية. مع حضارة الشئ والسلع الاستهلاكية وتشبيك الإنسان لم يعد للأشياء بُعد فيزيائي

بلون وشكل وحجم معين، لكنها أصبحت تحدد مشاعرنا ومرتبنا الاجتماعية وصارت بالتالي مقياساً للنجاح والسعادة في الحياة.

\*\*\*

استخدام حقول: الجسد/ الحب/ الجنس، في الأدب العربي المعاصر جاء، إلى جانب نزعه التحررية من قيود لا حصر لها، للتعبير عن غربة الانسان في المجتمع والتقاليد المختلفة عن الذي يأتي كل يوم من الخارج ولا يمكن منعه. لقد كتبت الأدبية والصحفية (سلمى شلاش) روايتها (بنت السفير) لتقول إن الأرض تهتز تحت قدمي بطلة القصة، وتحت قدميها، وانها غريبة حتى في مجتمعها، وقد أعاد لها الحب الصادق الأمان إلى نفسها. (سلمى) عملت في الصحافة في سن السادسة عشرة، كمراسلة صحيفة لمجلة صباح الخير في سوريا، ثم كتبت في عدد من المجلات والصحف الكويتية، وعندما استقرت في مصر اتجهت لكتابة القصة لتعبر عن ظروف الفتاة والمرأة العربية وحققها في اختيار الحياة متحدياً التقاليد البالية والأصول المهترئة وأن تمتلك حقها في التجربة، وكان أول عمل روائي (أنا في عينيه) وأيضاً مجموعة قصص (أشواقي بلا حدود). وفي روايتها القصيرة (بنت السفير) عبرت عن الصراع بين تقاليد الغرب المفتوح الذي تخلص من أغلب عقده حيال موضوع الجسد، والشرق في نفسية الإنسان العربي. بنت السفير تربت على تقاليد أوروبا وحرية الفتاة هناك بلا حدود، وعندما عادت الى بلدها العربي وعاشت بأسلوبها المتحرر الأوروبي صدمت بالمجتمع فبندها. الرواية منشورة في أواخر السبعينات في مطابع روز اليوسف التي تدعمها الدولة، ولم يكن أصحاب الفكر المتشدد قد تمكنوا بالكامل من جذور المناصب الثقافية. مفتتح الرواية صريح وبسيط: «مدحت الشاب القوي، بدا منذ لحظات لا شئ، مثل كل الناس يدين بالولاء لكل هؤلاء الذين يمنون عليه بالحياة، الأم، الأب، المجتمع، الدين.. ثم امرأة ما. مسكين. حتى أنا اشتركت في تمزيقه. عربته ووصمته بالفشل. لم أنس أبداً تلك الأمسية التي أمضيتها بين ذراعيه.. كيف يحتمل الشباب أن يرقصوا متباعدين. التحقت به. ارتعاشة جسده أدفأنتني. وضعت وجهي في رقبته.. أنا أوروبية المشاعر.. جريئة في التعبير عنها.. همست: قبلني.» الكاتبة تتعمد جعل بطلة قصتها ساذجة تمقت الفكر، حتى إنها ترد على إحداهن وقد أعلنت أمامها أن الكتاب هم صفوة البشر، يمزجون دماءهم باحساساتهم ليقدموا للناس أروع الأفكار والتجارب، فتسخر هي: «لأنهم فشلوا في الحب.. فشلوا أن يكونوا محبوبين» وكأن المؤلفة تخشى ألا تكون البطلة المستهتره جاهلة بكل شئ لأن القارئ والناقد سيرتبك أمام امرأة متحررة ومثقفة. النموذج الذي رأيناه بعد سنوات في رواية (سلوى النعيمي)، «برهان العسل». وهنا تضع البطلة في الضوء الذي يرضي المجتمع (ما حاجتي لتجارب هؤلاء المتلصين وأنا أمتلك العالم بأسره؟ ألمس شفاها حقيقة.. أعانق رجلاً.. أركض في الشوارع، أفلست الحياة على ضوء تجاربي وخبرتي. أنقياً رفضي للغلط. أبحث

عن ألوان الطيف.. أرفض بيدي.. بلساني.. ما لا يعجبني من التقاليد.. هذه هي الثقافة الحقيقية في نظري).. بطله الرواية تكره أهل الأدب وهكذا تضع المؤلفة سبباً لتقف في صف المجتمع ضد بطلتها التي تعتقد أن الكتاب مجانيين أكثرهم يموت اما مفتخراً أو مجنوناً، ليس لديهم القدرة أن يعيشوا الواقع، فيتفتق ذهنهم عن طريقة مبتكرة تعوضهم هذا الحرمان، وهي الكتابة. ثم أنها امرأة لا تخفى دوافع الشهوانية في كلامها ولا غيرها النسائية الساذجة، وتعترف رغم ذلك أنها لا تتقن حديث النساء.. تدير عينيها في بيت زوجة حبيبها وتصفه بأنه بيت (مرسوم.. بلا ذوق.. بلا شخصية) كمعظم البيوت الشرقية في رأيها.. كأن البيت فترينة تستعرض فيه المرأة ما تملك ليس إلا.. لا تنكر كراهيتها للمرأة التي ربطت حبيبها إليها وإلى ذوق جدتها.. كذلك ربطت رجولته، وهي تراه مثال الرجل الرائع جسداً كأحد تماثيل الرومان. سوزان، البطلة، تصارحه: أريد أن أحضنك، أقبلك، سئمت أن نلتقي بين الآخرين. ثم إن الحرية التي جلبتها معها من الخارج تسجن في قصة حب مكبله بالتقاليد، تغوص فيها حتى النخاع، كأنها أصبحت أخرى، لقد فقدت الحماس لأشياء كثيرة كانت تبهرها. تعلقت برجل واحد وانقطعت عن كل الأصدقاء، شعرت بالقرف يزحف إلى نفسها من أحاديثهم السخيفة ونكاتهم البالية. أمها تحاول أن تفهم. اتشعت بالصمت. أمها تصرخ: «أنت شرقة.. البكارة شرف البنت وتاجها.» فترد عليها: «عجيبه أنت يا أمي، كل هذه السنين ولم تسأليني عن بكارتي. عمري عشرون عاماً. أنتمي لهذا المجتمع العربي الذي عشت فيه معظم سني عمري.. تشبعت حتى منبت شعري بأفكاره وطريقة حياته وأصبحت رغم شهادة ميلادي وجنسيتي.. أوروبية.. أنا أنتمي لشرقي بالباسبورت فقط وهذا ليس ذنبي.» على ذلك توافق على فكرة الزواج من أجل أن أرى ابتسامتك من جديد. لقد افتقدنهن منذ وفاة والدي.. أتزوج وكأني مقبله على رحلة قصيرة.. ها هم يدمغون حرقتها. وعيون أمها التي يسكن فيها القلق كانت آخر ماودعها بباب غرفتها.

\*\*\*

من هي زينب البحراني؟ إنها كاتبة سعودية من مواليد الخبر. أبعد ما تكون عن الوسط اللزج الحافل بالمجاملات الأدبية والصفحات الملونة الفاخرة في مجلات نسائية. إنها تعشق الكتب والكتابة بجدية الرجال واهتمام النساء وشغف الأطفال. عرفتها أعمالها عن قرب، وهي بالفعل طفلة في ثوب امرأة، وامرأة بعقل رجل، ورجل بحفاوة أنسة! هي (فتاة البسكويت) باختصار؛ وهو عنوان مجموعتها القصصية الأولى الصادرة في البحرين. لم أهتم وقتها بمعرفة التاريخ الأدبي للمؤلفة في غمرة البحث الدائم عن أرواح شابة ودماء جديدة غير السائد العقيم في إنشاء محاولات التحرر من الصالونات الأدبية وقوائم البوكر وحفلات التوقيع بكل ما لها وما عليها. لكنك بالبحث عن رحيق زهرة جديدة تنمو في الظل، لابد وأن تجد ما تكتبه زينب البحراني هنالك. أذكر أنني كتبت عن كتابها (مذكرات

أدبية فاشلة) - وهي ليست كذلك أبداً - و(على صليب الإبداع) قبل أن أقرأ روايتها الأخيرة (هل تسمح لي أن أحبك؟).

تصدر الرواية عبارة من (عندما ابتسم الليل) لجسيكا هارت: «المشكلة هي أنني واقعة في حبك حتى أذني، فهل يمكنك أن تحبني أيضاً لكي أشعر بالتحسُّن؟» والقول وقائلته يشيران بوضوح إلى ما لم تكن الأدبية بحاجة إلى تأكيده عدة مرات في صدر روايتها: «يرجى من ذوي الأمزجة النمطية أخذ الحيطة والحذر... قد يكون الأديب العربي هو الأديب الوحيد المضطر لتبرير نص من نصوصه... هذه ليست رواية رائعة ترضي أذواق مُحترفي الكتابة، بل مجرد كلام في الحب الذي فقدناه وفقدنا أنفسنا بفقدته، مجرد حكاية يستطيع أن يفهمها القارئ البسيط الذي اعتبره صديقي الحقيقي ورهائي الأكبر.» فالرواية تكشف نفسها بنفسها للقارئ من السطور الأولى، بل من العنوان الذي يداعب قصيدة نزار قباني، هل تسمحين لي أن أحبك؟. النص هاديء جميل لا يتظاهر بالعمق ولا يتفلسف: الكلمات أقرب إلى رسائل المراهقين وبدائيات الحب وبطاقات الأطفال، وهنا يكمن سحرها. الرواية قصيرة شهية تهيئها في ليلة واحدة. لا وجود لعراك درامي مفتعل أو تحليل نفسي متحذلق. هناك عشرات الكتب المهملة لأنها سمجة ثقيلة الظل بالرغم من النياشين ومقالات الإشادة، لكن كتابها نسوا مسألة بديهية: أننا نقرأ لنستمتع قبل أي شيء. امنح الكاتب عدة صفحات فإذا لم يشدك عامله، ضع الكتاب على الرف وانس كل شيء عنه! لكن زينب البحراني تملك هذه الموهبة التي تجعلك تتقيد بصفحاتها دون ملل. تبدأ فقراتها بجمل شيقة من البداية: (هل وقعت من قبل في الحب- مر يوم ويومان وثلاثة- نعم، أريد شيئاً آخر- الحب كالموت يغير كل شيء-...)

توجد في قصة الحب هذه تعبيرات شاعرية كثيرة تليق بالمقام: (أحبته بقلب مجنون الخفقان- كبرت من الداخل عشرين سنة في أسبوعين- أريد أن أجلس معه أطول، وأن أعرف عنه أكثر، وأن أبقى معه إلى الأبد، لكنني لا أستطيع الاعتراف بذلك- قد يكون في الكلام خلاص من الألم الذي بدأ يأكلني في الأيام الأخيرة مخرباً مذاق اللذة).

بالرغم من بساطة القصة إلا أنها تعبر عن عالم متعدد متعايش فيه الناس وهناك سياحة جمالية في العادات والعقائد والأفكار، والشخصيات والمشاهد الأكثر اختلافاً. لكن العاطفة المشبوبة هي التي توحد كل ذلك وتلحم كل الأجزاء في نص متزن واضح المعالم؛ «يجوز أن يكون التنوع شكلاً من أشكال المساواة.» على حد تعبير الأديب ماريو بارجاس يوسا.

إن الخيط الرهيف للرواية قائم على نسخة العشق من الحياة، وهو الحب الذي يتجاوز الإنسانية المحبة/ المحبوبة بطله الأحداث ليمتلك حياتها بكل تفاصيلها، وهو العشق نفسه الذي يجعلها تلتصق بالحياة وبألوان الرسام بطل الرواية؛ كما كان الحلم هو الفضاء

العام مملووظ جيوم دولوريس في (رواية الوردة) الذي يمجّد تجربة الإنسان الذي يقتحم غمار المغامرة ليلبغ قيم المحبة حتى يصبح رباط العشق أسمى من ورباط أخرى. كل هذا الوله تغلفه زينب البحراني بطبقة دافئة من السكن، بالضبط كالشهد الراق الذي يسيل من الحلوى الشرقية المعروفة باسم (أصابع زينب)!

\*\*\*

«تحلم جميع الفتيات برجل يستطيع أن يكتشف فيهن امرأة حقيقية ورفيقة مثيرة وصديقة. لكن جميعهن يعرفن أيضاً، ومن الدقيقة الأولى، أن شيئاً من هذا لن يحدث في أي لقاء» هذا ما كتبه عاهرة برازيلية محترفة في إحدى الروايات. تصف زميلاتها في الحانة. هاته النسوة عرفن السر الذي يكمن فيه ضعف الرجل. أي رجل. كل رجل. بالسليقة، بالفطرة، بسبب ظروف صعبة، أو بمجرد التطور الطبيعي للمخلوق البشري. تبلغ الفتاة فتنته للعيون التي تراقبها تستطلع أماكن تثير عجبها ثم حفيظتها ثم حياءها وهي تتساءل فيما بينها وبين نفسها عن الذي تملكه المراهقة الصغيرة ويجعل الرجل البالغ الرشيد يفغر فاه في بلاهة. وبدوافع من الفقر والاستسهال والكبت لا تجد في جسدها طاقة لعمل شاق مرهق كما يفعل الرجال ولا في نفسها قدرة على مواصلة جهود عقلية يومية للعلم والتدريس ونحو ذلك، مع ما يقابل ذلك من نشاط غريزي سهل، ممتع يحقق المال الوفير نسبياً في أقل وقت، قبل أن يقفز فوق الغنيمة رجل آخر يعلن نفسه قوَّاداً يحمي الفتاة من منافسة بقية الفتيات، وينظّم تدافع الرجال عليها. وعرفت بعض النساء منذ عهد بعيد أن الطريقة الوحيدة لتكسب رزقها هي استخدام جسدها وهي ميزة غير متاحة لقرينها الرجل الذي يكد ويتعب ويستخدم جسده في حمل الحقائب ودفح المركبات والنوم على الأرض لتصلح السيارات والجلوس متخشباً في مكاتب ضيقة لتسجيل البيانات وإدمان القهوة والتبغ لمواصلة مضاربات البورصة ومتابعة أرباح السوق؛ فإذا كان مكسبه أقل مما يمكن أن يفتح به بيتاً ويقتني زوجة وأسرة وأولاد، ألقى بجسده المكدود منهك القوى على فراش إحدى بنات الليل لينفق عليها نصف ما تعب ليكسبه، وهي ملقاة في ذات الفراش في نهاية المطاف لتقبض لا لتدفع. أما الرجل المفلس أو الحكيم أو الأخلاقي فيدق نفسه في الأوراق والكتابة والاطلاع وهكذا بينما رفيقته لا تحتاج لكتب لتعرف ما ينبغي عليها عمله، على العكس، يدفع الرجال أكثر للعاهرة التي تتظاهر بالسذاجة وبأنها تلميذة للفحل القادم ليتخلص من عنت الحياة والمدير والزوجة. وتوصلت بعض الداعرات من خلال هذه الوسيلة دون سواها من السيطرة على ملوك وأمم، ولديك مدام بوفاري، والنسوة في حياة نابليون ملك فرنسا، ومسالينا في روما، والجاسوسة ماتا هاري. العاهرة موجودة منذ فجر التاريخ، وهناك إشارة إليها في جميع النصوص القديمة، في رسوم الفراعنة الهيروغليفية. وفي الألواح السومرية وفي العهدين القديم والجديد، لكنها لم تعد بالمهنة المعتمدة إلا في القرن

السادس قبل الميلاد، في هذا الزمان أنشأ المشتري (صولون) المواخير التي تشرف عليها الحكومة، وأصبحت الدولة تعترف بالدعارة وتنظمها، وفرضت ضريبة (الاتجار بالجسد)، الأمر الذي قوبل بارتياح كبير من ناحية رجال الأعمال في أثينا وكانوا من قبل يعملون في الخفاء وبحذر. أما وقد صار الأمر شريعياً.. مرحى! ليبدأ المرح وعد الأرباح. وكانت العاهرات تُصنّف وفقاً للضرائب التي يدفعنها. أقل العاهرات سعراً هي (البوني) وهي جارية مملوكة لصاحب الماخور، ثم تأتي العاهرة التي تصيد زبائنها من قارة الطريق وتدعى (بيري باتي تيكى)، وتتصدر القمة العاهرة (هيتاريا) ومعناها الأنثى الرقيقة، وهي محظية، رجال الأعمال والساسة في أسفارهم، ترتاد المطاعم الفاخرة وترتدي أغلى الثياب، أموالها مملوكة لها بالكامل ولها فيها حق التصرف المطلق. وتظهر على العلن وفي الأماكن العامة بوقار ويحترمها الجميع، تسدي النصائح وتتدخل في حياة المدينة السياسية، ومنها ظهرت عشيقات النبلاء في العصور الوسطى فيما بعد.

العاهرة المقدسة! وصف غريب لكنه حقيقي، له رنين وإيحاء المومس الفاضلة الخاصة بسارتر، لكنها في الواقع موجودة في أوراق البردي منذ 1400 عام قبل الميلاد؛ حيث تقول (تبيويوي)، العاهرة المقدسة للفتى (ستينز) ابن الفرعون: إنني لست مجرد امرأة بل إنني عاهرة مقدسة، فإذا أردت أن تستمتع بي فلتأت إلى بيتي حيث كل شيء جاهز هناك، وسوف أستمتع بك ولن يعرف مخلوق في الدنيا أمرنا، ولن أتصرف معك مثل نساء الشوارع. وفي هذه المقطوعة تُصنّف فتاة معاملة رفيقها لها: لقد تعاملت معي كما لو كنت فتاة من فتيات الشوارع. وذلك حين حاول أحد الرجال أن يلاطفها في مكان عام. أو أن يقدم لها أجراً بخساً! أما الذين كتبوا هذه الأوراق فقد كانوا ينظرون إلى المرأة، عاهرة أو شريفة، على اعتبار أنها أنثى شريرة مدمرة ربيبة للشيطان، فسوف نعرف أن (ستينز) هذا قد أفلس وفقد ثروته ولقي أطفاله حتفهم. لقد أغوته (تبيويوي) ولكن لماذا يقبل الغواية؟ ولماذا لا يُعد مسئولاً عن مصيره؟ بالرغم من ذلك، ولأن الرجل يفلت من اللوم، فلا مانع من طلبهم للدعارة في كل موضع، لهذا ازدهر في مصر القديمة جنبا إلى جنب كل من البغاء الديني (العاهرات المقدسات حيث لن يعرف مخلوق بأمر الرجل فلن يُفصح!) والبغاء الفردي الذي ينتشر بغرض طلب الرزق.

لعبة الدعارة يبدو أنها قديمة قدم التاريخ ذاته، فقط تتغير الأشكال ومناهج الرؤية، واختلاف الأوضاع الاقتصادية والسند الديني والموروث الشعبي والثقافي في كل مجتمع، ويعقب ذلك النظرة العامة للمرأة والجنس. إن أسلافنا من عبّاد الأصنام قد ربطوا بين الدين والجنس وكنت ترى الأصنام العتيقة تحمل دلالات جنسية واضحة وفي صلواتهم عبارات لها طابع ماجن. والإغريق كانوا يمارسون كافة ألوان الفجور الجماعي في أعياد إله الخمر باخوس. ثم نجد الجنس يُستعمل في معابد بابل القديمة تحت عنوان الدعارة المقدسة وكان

الكهنة يحصلون من وراءه على مكاسب وأموال طائلة. كان الرجال يحضرون المعبد حيث يطلب الكهنة من الفتيات أن يرقصن شبه عاريات ضمن طقوس دينية في أجواء مثيرة، ثم يطلب الواحد منهم الفتاة التي راقته أكثر من بين الراقصات فيأخذها ببساطة ويدفع ثمنها بالذهب عند المذبح. هذا هو البغاء المقدس وإن كان يسمى بالطقوس الدينية. عندما راجت هذه السلعة سمح الكهنة للفتيات بممارسة البغاء تحت أشجار النخيل المحيطة بالمعبد، وكله بئس! وهؤلاء العاهرات كن يعملن ليلا ونهارا من أجل الارتزاق.. والخدمة المقدسة طبعاً. فيما بعد سجد هذا الموروث يظهر بشكل أو بآخر في عادة تزويج البنات الصغيرات لتحقيق مكاسب مادية بغض النظر عن رأيها أو عواطفها، وهذا ما كان يحدث بكثافة في العصور الوسطى حيث تتم صفقات الزواج في ربوع أوروبا بمعرفة الأباء دون أن يكون للبنات أو الأبناء أدنى فكرة عن الموضوع. بل كان الرجال في فلورنسا يجتمعون في ساحة ومعهم بناتهم ويطلبون منهن أن يرقصن بخلاعة حتى تزيد المهور من الخطاب الحاضرين؛ وتكتسي الصفة بالغطاء الشرعي المناسب عندما يتوج رجل الدين عملية البيع والشراء بالصك الديني وبالنسبة الممنوحة له والتأكيد على مكانته.

وعندما تطورت مجتمعات بعيدة مثل الولايات المتحدة لا يلعب فيها الدين دوراً خطيراً تُقدّم الشركات الكبرى فتيات الترفيه عبر الهواتف وإعلانات أعمدة الإنارة والمجلات؛ وفي المجتمعات التي أصابها الفصام والبرجوازية والنفاق المجتمعي، ولم تعد للدين من سلطة سوى الهيمنة الداخلية، صارت الأمور تتم بشكل مستتر يشوبه جو من الغموض والاحترام. فتطلب الشركات سكرتيرات حسناوات أو عاملات جميلات المظهر لا تتقاضى الواحدة منهن أجراً من العميل، لكنها تحصل على مكافآت مجزية من الإدارة، وإذا نالت الرضا الخاص من المدير فازت بعلاوة، وهى تتصرف كسيدة محترمة وموظفة شريفة، بل لا تكاد تعترف بأنها مُفضّلة عن العشرات من الشَّبَّان الأكفاء لا لسبب سوى قوامها وشعرها ومساحيق التجميل على وجهها، وأن ما تفعله ما هو إلا صورة من صور الدعارة.

وفي دراسة تاريخية للباحث (هارولد جرينولد) أورد دلائل استخدام المرأة عبر العصور من خلال نصوص من الأدب الإغريقي والأدب في بابل ثم الأدب الهندي في القرن الثامن الميلادي ثم الأدب الألماني في القرن العاشر، يليه الأدب الفرنسي منذ القرن الخامس عشر من خلال قصائد (فرانسوا فيلون) الذي أطلقوا عليه اسم شاعر البغاء، ثم الأدب الإنجليزي في القرن الثامن عشر خاصة في الروايات المبكرة مثل (فاني هيل) بقلم جون كليان والتي نُشرت بعنوان جانبي (مذكرات امرأة خليعة)، ثم يعود إلى الأدب الفرنسي في القرن التاسع عشر فيحدثنا عن (نانا) لإميل زولا، ورواية (ماجى) الأمريكية في القرن التاسع عشر عن فتاة ليل مُعدمة، ثم إلى الأدب الإنجليزي عند نهاية القرن التاسع عشر في مسرحية (مهنة السيدة وارن) لبرنارد شو، ونماذج من الأدب الروسي في القرن العشرين مثل رواية (ياما)

لألكسندر كوبرين، و(تغيير شركاء الحياة) لأديب النمسا آيثر شنيتزلر، وحتى رواية (عوليس) لجيمس جويس.

في مسرحية (تغيير شركاء الحياة) أو (تبديل الأزواج) للأديب النمسوي (شنيتزلر) تعتمد فكرة مسرحيته على لقاء الشاب أو الشابة مع شابة أخرى أو شاب آخر على سبيل التدرج في السلم الاجتماعي، وبالتالي تحدث لقاءات حميمة يتصاعد معها التوتر الدرامي، بشكل ما كما ناقش (نجيب محفوظ) مبدأ المرءة والغيرة على الزوجة من خلال شخصية (محبوب عبد الدائم) في روايته (القاهرة 30)، فإن (شنيتزلر) يُناقش الأجواء الاجتماعية في فيينا منذ عام 1900، ويسأل كيف تنشأ العاهرة؟

إن الدراسات المعاصرة تقول إن العاهرة لا تنحدر من طبقة اجتماعية معينة ولكن هناك أدلة قوية على أن البيئة التي يسودها الفقر والتفكك الأسرى وما يتبعهما من فظاعة وفجاجة وعدم توفّر الرعاية للأطفال هو العامل الرئيسي في نشأة البغاء وعندما تتخلل هذه الشخصيات الطبقة البرجوازية تواجه كل شخصية نوعاً مختلفاً من العشاق مما يحدث في النهاية جواً من الفوضى الجنسية وعدم وضوح الرؤية للقيم الأخلاقية. أما العوامل التي أدت إلى تغيير مسار الدعارة في لندن القرن السابع عشر، أي في العصر الحديث عموماً، هو زيادة استقلال المرأة، واكتشاف أمريكا الذي أدى إلى انتشار مرض الزهري، فكما تبدأ الآن التكنولوجيا المتقدمة في القضاء على نفسها، بدأ التحرر يخلق القيد.

\*\*\*

تصدر طبعة جديدة لرواية سلوى النعيمي، (برهان العسل)، تقفز بها حواجز كثيرة، وتحطم تابوهات أكثر، ويبدو أن شهر زاد ما عادت تروي لتنقذ حياتها كما في السابق بل لتشغل كل حيز من فراغ! في وقت صدور الترجمة العربية لرواية أناندا ديفي، (الرجال الذين يحادثونني)، ترجمتها الدكتورة شربل داغر، وراجعتها د. ليلى عثمان فضل، ضمن سلسلة إبداعات عالمية، تتصدر الرواية مقولة ألبير كامو، في الإنسان المتمرّد: لا يكفي أن نعيش، بل أن نتدبر مصيراً، من دون أن ننتظر الموت.

وكما اكتشفت سلوى النعيمي طريقها إلى مخطوطات الباه وكتب العشق والجنس العربية وأعدت بطلتها أطروحة كاملة بلغة شديدة الصراحة، تكتشف أناندا المكتبة العربية مع هذه الرواية، التي كانت رحلة في المحيط الهندي كما هي رحلة في المحيط الإنساني. تكتب بحد السكين، تعترف، تبوح، تقرر، أما الرجال فيحادثونها، رجال الورق وأبطال القصص، إلى درجة أنها لا تميز بينهم تماماً وبين رجال حقيقيين في حياتها. وقررت أن تعيش في كتابها، في كتب الآخرين، في كتب غيرها، أكثر مما تعيش في الحياة نفسها. لكن الرواية هي قطعة مؤلمة من الحياة، وجدت فيها الخلاص كما تعلمت من شهر زاد التي اكتشفتها في العاشرة: «امتلكت حرية في القول لم تكن لأمي، حين أكتب، أشعر بأن أجيالاً وأجيالاً من النساء

تقرأ ما أكتبه، إذ أكتبه، واقفة وراء كتفي» وفق قولها. وتضيف، في معرض الحديث، عن هذه الرواية: «هذا الكتاب صنعته من أجلهن.» وكتبت قبله عدة أعمال: وزن الكائنات، شارع مخزن البارود، شارع دروبادي، نهاية الأحجار والأعمار، الشجرة-السطح، أنا الممنوعة، طرق الرغبة المديدة، باجلي، الرغبة المديدة، حياة جوزفن المجنون، تانجو هندي، الساري الأخضر. وأخير تتحدث روايتها (الرجال الذين يحادثونني) عن زوجة تنفصل عن زوجها وابنيها الشابين لتقيم في فندق بنفس المدينة في حالة تذكر واستعادة ما قبل الانفصال وما بعده: «لطالما أعدت النظر في كياني.. لماذا أنا امرأة صامتة في الحياة اليومية، بينما أنا، في الكتابة، أكتب من دون خشية من أي كان.» وتقول في مقدمة الرواية: كل هؤلاء الرجال الذين يحادثونني. الولد، الزوج، الأب، الأصدقاء، الكتاب الموق والأحياء. لائحة طويلة من الكلمات، من الساعات المحسوبة والمستعادة، من المباحج المنقضية، ومن عبارات الود الجريحة. أنا ممنوحة لكلام الرجال، لأنني امرأة. وترى في الكتابة عذرا ناعما ومؤملا في نفس الوقت! وتجعلنا على مسافة كبيرة من بعضنا البعض، نتزاور مثل حيوانات من خزف، يعيون من زجاج بنفس محموم، يداعب كل منا جراحه الخاصة مثل صديقين قديمين.

تختار مهجرها الخاص على (موكيت) الفندق وتجتر الماضي. في المرأة تراقب الصبية ذات الخمسة عشر ربيعا بعدائية امرأة عجوز وحسودة، تحقد عليها بغضب أحمر متوقد. تستعيد ذكريات المراهقة على طريقة بروس، وبضربة واحدة تظهر غرابة كلمة (عائلة)، الطوق الحديدي المحيط بها، ورثت من عائلتها الأبوية خجل وراثي وأسطوري. في الاندحار، تخلط ما بين ما تحمله من ذكريات، وتحفر هذه الأرض الميتة بنفسها، وتنتزع منها جثثا، وتتأملها لكي تعرف من أين أتت. والدي، والدتي، لماذا جعلتني كما أنا؟ بيد أن جسديهما محترقين ولا يجيبان.



# الجوكر.. الشیطان الذی یشبهنا

أصل الشخصية الأدبي مختلف عليها، صرّح كين في عام 1994 في مقابلة بأن فضل تأليف شخصية الجوكر يعود لجيري روبنسون الذي أرسى مفهوم الشخصية. رد روبنسون بأن شخصية الجوكر أنشئت لتصبح العدو اللدود لباتمان عند الحاجة لكتابة بعض القصص الإضافية لمغامرات باتمان المصورة. كان الجوكر، خلال ظهوره الأول بدءاً من قصص باتمان عام 1940، شخصية صريحة ومهووسة بالقتل، ذات مظهر غريب مصاغ من ورق اللعب. كان من المقرر قتل الجوكر في ظهوره الثاني مباشرة بعد فراره من السجن، لكن المحرر ويتني إيلزورث اقترح غير ذلك. فتم رسم لوحة تدل على أن الجوكر لا زال على قيد الحياة وتمت إضافتها إلى المجلة المصورة. في العدد التالي منها، يتعافى الجوكر في المستشفى وقد اكتشف الأطباء أن الجوكر يعاني من شلل في أعصاب وجهه ولهذا السبب يبدو الجوكر مبتسماً دائماً لكن عصابة تقوم بإخراجه من هناك. في عدة ظهورات موالية، كثيراً ما هرب الجوكر من أيدي العدالة لكنه على ما بدا لاقى وفيات (السقوط من قمة جرف، البقاء داخل مبنى محترق، إلخ.)، لم يعثر فيها على جثته أبداً!

من أول ظهور للجوكر في كتب باتمان المصورة graphic novels، ارتكب هذا الأخير جرائم وحشية وغريبة بمنطق وتفكير «لهما معنى له وحده»، بكلمات الرجل الطواط. في ظهور الجوكر الأول، يترك هذا الأخير ابتسامات على أوجه ضحاياه بعد وفاتهم، أسلوب جرى به العمل على امتداد العقود بمفهوم الشخصية. في الكتيب الثاني، يتحدى الجوكر عالم إجرام غوثام وقسم شرطتها بالإعلان على المذيع أنه سيقتل ثلاثاً من أبرز مواطني غوثام في أوقات معينة. يتحرى باتمان وروبين أمر الجرائم ويجدان جثث الضحايا منكوبة بابتسامة دائمة على وجوههم. يعد الجوكر فخاً لروبين ويستعد لقتله بنفس الطريقة، لكن ينقذه باتمان ويذهب الجوكر للسجن. (يعاد سرد هذه القصة في الرواية المصورة باتمان: الرجل الذي يضحك الصادرة عام 2005.

كان أول ظهور للجوكر في صورة شخصية من أرض-1 مسألة تأويل، لأنه لم يميز أبداً متى توقفت ظهور جوكر العصر الذهبي من أرض-2، عن الوقت الذي تم فيه تقديم جوكر العصر الفضي.

في يونيو 1985، بعد أن وضعت استمرارية الأزمة على الأراضي اللا محدودة حيز التنفيذ، توقفت استمرارية متعدد الأكوان، فتم دمج أرض-1 بكل سكانها بما في ذلك الجوكر، في استمرارية ما بعد الأزمة المعرفة باسم الأرض الجديدة.

في عام 1973، تم إنعاش الشخصية وتغييرها تغييراً عميقاً في قصص باتمان بواسطة الكاتب دينيس أونيل والرسام نيل أدامز. البداية كانت في باتمان العدد #251، معا «الجوكر خمس طرق للثأر»، يعود الجوكر لجذورة كمجرم مجنون يقتل الناس من دون رحمة، بينما يستمتع بالمعارك التي لا تنتهي معا باتمان.

\*\*\*

«كنت أعتقد أن حياتي عبارة عن تراجيديا، لكني الآن أدرك أنها ماهي إلا كوميديا سخيفة!»

عصي الدمع يرسم الابتسامة مُرغما في أول لقطة في الفيلم، وجهه التعيس يملأ الكادر تخفي ملامحه المساحيق البيضاء وتهمشها كأنها سكر على كعكة مسمومة، لكن كل عين تحددت بإطار أسود صارم، إذ يتم التواصل الأول والأهم بين عينين تستجديان الشفقة والمشاهد وفي مرآة الروح كل شيء واضح فاضح لا ينوي الجوكر أن يخفيه، والدمعة التي تسيل تجرح جلده وتحفر طريقها في نهر أزرق من الكحل حتى منتصف وجهه في الجير الأبيض لا يمسحها ويتركها كندبة.

وجوئام هي مدينة كل مكان وكل يوم، عارية مكشوفة تحاصرها الجرائد الممزقة وعاهرات آخر العمر وإضرابات العمال المستمرة بلا جدوى وأكوام النفايات.

البطل العدمي آرثر فليك (واكين فينكس) تموت أحلامه في ضباب شوارع لا ترحم كما تذبل زهرته في خريف أربعيني يمارس فيه وظائف متواضعة بأجور ضئيلة كرفع لافتة دعاية في الشارع لينفق على أمه العجوز، لا أحد يعتني بها سواه وفرصته في حياة مستقلة تساوي صفر، مراهقته متأخرة لا يعي منها سوى اختلاس النظر لجارته السمراء، جاوز الكهولة لكن كل تصرفاته صبيانية طائشة يؤمن بأن وجوده مرتبط بإضحاك الآخرين، لكن الناس أقسى مما يتخيل يعتبرون الضاحك أراجوزا فيزداد اضطرابه النفسي، مديره يضطهده، زملاءه يتحرشون به لأنه أضعف، حتى الشحاذين في الأزقة القذرة يسخرون منه انتقاما من المجتمع، ووالدته أقسى نَقّاده: «هابي، كيف ستعمل في مجال الكوميديا؟ أليس من المفترض أن تكون مضحكا أولا؟»

يحلم بالأضواء ويقلّد حركات الضيوف في البرنامج التليفزيوني الشهير موراي فرانكلين، يرى نفسه أحدهم والكل يصفق بينما يحتضنه مقدم البرنامج موراي (روبرت دينيرو) وهو يهتف بين دموعه: «كنت أتمنى أن يكون لدي ابن مثلك»، لا يحدث هذا حقا، إن هي إلا أحلام يقظة، كالحبيبة المزيفة والصديق الوهمي، ويكرر: «أتمنى فقط أن يكون لموتي قيمة أكبر من حياتي.»

فاز (الجوكر) بالأسد الذهبي عند عرضه الأول في مهرجان فينيسيا وتوقعنا نجاحه الجماهيري غير المسبوق كما نتوقع فوز فينكس بالأوسكار القادم، فهذا ليس بجوكر كوميكس دي سي غريم باتمان العتيد الذي لا نعرف أي شيء عن خلفيات حياته، ولا هو جوكر نولان (هيث ليدجر) السيكوباتي بكاريزمته الخاصة، إنه جوكر برائحة فيليني وعمق سكورسيزي، حافل بالظلال وكافة ألوان الطيف القائمة، أداءه وتعبيرات وجهه أقرب لذائقة الأكاديمية.

خسر فينكس أكثر من 40 كيلوجراما ليناسب الأداء الحركي في مشاهد الفيلم المفتوحة بالكامل لرقصاته التعبيرية مع تهميش مُتعمد لباقي الشخصيات، هذا هو مسرحه ومعرض انفعالاته ومونولوجه الطويل. حتى باتمان لا وجود له هنا إلا في مشهد ذكي يُظهر وجهه في المرأة يهيمن على تكوين الجوكر يصعب أن تلاحظه بسهولة، لكن جانب الجوكر من بداية العداء مع الرجل الوطواط يُعاد سردته بنظرة جديدة، نرى القصر المنيف والحدائق الباهرة لعائلة الوطواط التي تسيطر على رأس المال في المدينة الحزينة التي تطحن آرثر فليك: يتحرش به ثلاثة شباب من النوع الرقيق الذي يثور في الاتجاه الخاطيء ويخلط بين الفن وجرافيتي الوقاحة، إنهم يعملون في مؤسسة ماس وين والد باتمان، فيقتلهم رميا بالرصاص. الدم الذي ختم التمهيد الأسود من حياته برقصة تصاعدية تُعلن للوجود خلق المهرج الجبار. ضحية القهر والفقر والمستقبل المجهول، جوكر الكوتشينة المختلط بكل الأوراق، وجوكر مسرحية لينين الرملي اللائق في كل تنكّر، صبي المدينة المختنق بطموح ميت، فارس محمد خان (الحريف) وترافيس بيكل (سائق التاكسي) وروبرت بابكين (ملك الكوميديا) يعبر عن رجل الشارع فيتماهى المشاهد مع شخصيته ويلتمس لسلوكه المنحرف والغير مقبول إجتماعيا ألف عُذر.

ركيزة الفيلم تتمثل في فينكس الذي ترشح للأوسكار ثلاث مرات (لا فيلم بلا واكين، كما صرّح مخرجه تود فيلبس) واستطاع ببراعة مدهشة أن يخرج عن الصورة الذهنية المألوفة للشيرير المُعقّد نفسيا، يرفرف بزراعيه كالعصافير بعد أول عملية قتل، جسده مرتبك حركاته ساخرة عابثة تتزعم الفوضى، إنه فنان وشيطان، مجرم وملاك ساقط وكوميديان، الشرير الذي نحبه وإبليس الذي يشبهنا.

زوايا تصوير (لورنس شير) استوعبت كل ذلك، أظهرت المقارنة المخيفة بين سراي عائلة وين المصطنع المتكلف الخالي من الحياة، وشوارع جوثام الخلفية الحقيمة السوداوية، دخان المصانع والساحات الباردة والنفايات، وهندسة الحادة لمصح أركام للأمراض العقلية تسبح في سينماتوجرافيا الأصفر والبني والأزرق تنافس بودليير وبوكوسكي في جماليات القُبْح وبانوراما أفقية للتسوّل والتشرد والضياع وإضراب عمال النظافة، فئران ضخمة تهاجم الأهالي، زجاج نوافذ الحافلات المكسور، وأضواء المترو المرتعشة توقظ بواعث الجريمة.

الكاميرا تلتزم بالطابع التليفزيوني في تصوير آرثر وهو يقتل على الهواء وتقترب من وجه الجوكر عندما تتم لحظات التحول المحوري في بُنيانه، وتبتعد ليشمله الإطار وهو يرقص على شرف مدينته البائسة، حوارها الطافحة بالقحط والفجور، مبانها المتهالكة تحتضر وراء أسوار مصبوغة بسباب الشباب وكل معالمها خلفية لاستعراضات المهرج المجنون.

تصاحب كل ذلك موسيقى (هيلدور جوناڊوتيه) -مؤلفة موسيقى تشيرنوبل- التي عمدت هنا إلى تقليص الروح الهوليوودية الفكاهية فكانت الموسيقى ذات كثافة شرق أوروبية طيلة ساعتين ودقيقتين هي مدة عرض الفيلم، صوت الباص الضخم ينوح خوفا وحرنا كضربات القدر عندما يركض الجوكر مهرولا من محطة المترو بعد جريمته الأولى ويحبس نفسه في حمام قذر يخرج منه في رقصة طائر مذبوح، هو ليس مهرج باتمان التقليدي، لم يصبح هكذا لأنه سقط في برميل كيماويات بل هو أقرب في الحقيقة إلى مسخ فرانكشتاين خلقه المجتمع بأشلاء من الضغط العصبي والظلم الإجتماعي وطحن المواهب الخاصة والتميز الفردي وجينات خلل عقلي لا حيلة له فيها.

سيناريو فيلم الجوكر ذكي شديد العمق، مفاجيء لمتابعي الكوميكس ومحبي السينما معا، إنه أول فيلم يتحدث عن ماشي الجوكر وحقيقته وكيف أصبح ما هو عليه، وكنا لا نعرف عنه سوى أنه مجرد عدو تقليدي ضد بطل خارق يتصدى لتحقيق العدالة والأشرار مجرد أهداف متحركة بلا روح للتصويب وتحقيق النصر بلا وعي ودون اهتمام لدراسة الظاهرة على سبيل الوقاية، وهنا تكمن نقطة مهمة في فيلم تود فيلبس (جوكر) من خلال السؤال: إذا كان ظهور المريض النفسي الشيطاني (المهرج) سببا في خلق إنسان نبيل شهير وعضو رفيع في المجتمع، فمن خلق المهرج؟ بل، ألا يصح في إحدى عمليات التأويل أن يكون وجود البطل الدافع لخلق المجرم الذي يرفض أن يكون مجرد نكرة على الهامش ولن يتحقق وجوده إلا بمجرد الرفض في وجه من يقولون نعم؟!

كل هذا ينطبق على عمليات التحول المحورية التي كانت تحدث بالتراكم البطيء على شخصية آرثر فليك، من أمه والمجتمع الراض والظروف، على خلال شخصية الباليرينا الطيبة في (البجعة السوداء) التي يحدث لها تحول ثوري مفاجيء في الفيلم الذي غلبت على صورته تنويعات الأبيض والأسود لكن يبدأ الجنون عندما تسرق قلم أحمر شفافة.

إذن كيف يمكن تصنيف فيلم (جوكر) الي أبداع في إخراج فيلبس وتفوق فيه الفنان المخضرم واكين فينكس (خواكين هو النطق الأدق حسب أصله البورتوريكي)؟ دعك من القراءة المستفيضة لقصته الخارجية: آرثر فليك (الجوكر) يرث كروموسومات الهوس العقلي من أمه، لكننا نعرف أن تلك المرأة التي منحته اسمه قد تبنته وليس إنها البيولوجي، ثم حالة الضنك التي يزرع تحتها والوظيفة الحقيرة التي يزود بها المرض والفناء عن أمه حتى يهزأ به مديره ويدبر له زملاءه المكائد بل وتتوقف الجمعيات الحكومية عن صرف

علاجه النفسي!

فضلا عن ذلك كله، بداخله فنان وعاشق للستاند أب كوميدى ولا مسرح يتراقص عليه سوى الخرائب بين حثالة القوم وأسافل الناس. يتحرش به شباب تافه من رجال مصنع واين والد باتمان، فيقتلهم في محطة مترو صاخبة تحت الأرض ويحدث له التحول التام ليقود فوضى الأناركية بطريقته.

ولكن دعنا نقرأ القصة من منظور آخر ألمح إليه السيناريو من خلال الساعة المتوقفة عند 11:11 أكثر من مرة في مشاهد متفرقة، وهيئة آرثر وألوان ثيابه المتجانسة مع ألوان مصحة أركام العقلية، وماذا عن الصورة القاسية المتغطرة التي ظهر بها توماس واين والد الوطواط في الفيلم؟ ألا يشير ذلك كله إلى احتمال أن يكون كل ما نراه هو أحلام يقظة وتأويل الجوكر للحكاية وفهمه الخاص لقضية العدالة؟

بالطبع لا يمكن أن يضع فيلبس وفينكس الفيلم في مازق (إنها مجرد أحداث مثيرة أخرى يتكشف أنها مجرد حلم في رأس البطل)، هذا يقتل التعلق ولا يتفق وطبيعة الخط الجاد للكوميكس، لاحظ أن الكوميديا سوداء والهزليات كامنة كلها في شخص الجوكر نفسه ولا يمكن أن يتشتت الانتباه بالانتقال إلى حبات جانبية معاكسة، لذلك عمد المخرج إلى تعزيز فكرة أن ما نراه هو الواقع، بحلم آرثر إذ يلتقي بالمذيع المعروف وبفتاة أحلامه، فالحلم داخل الحلم يعني الواقعية كما أن نفي النفي إثبات. حتى الساعة الثابتة لتشير إلى أن كل شيء يتم من خلال خيال الجوكر في لحظة اعتراف، يمكن استخدامها لتأكيد مفهوم اليقظة حسب المفهوم السائد أن الساعات لا تظهر في الأحلام مطلقاً!

أداء روبرت دي نيرو بارد خال من الروح وعانى المونتاج في منتصف الأحداث من بعض البطء ربما لرغبة المخرج في استعراض قدراته بتثبيت اللقطات عندما تنبه لسطوة الممثل الفذ على كل شيء في الفيلم، بينما جاء المكياج كأفضل ما يكون يحاكي ميك أب جون واين جيسي، السفاح الأمريكي المعروف الذي قتل 33 مراهقا في فترة السبعينيات فتم منع المهرجين من الظهور في الأماكن العامة والتشديد على عدم تلوين وجوههم بنهايات حادة مرعبة مثل جيسي ومن وقتها ظهرت الأطراف الدائرية حول العينين وركني الفم.

قال باتمان لمهريج (فارس الظلام) يوما: «إنما أريدك أن تعلم أن ثمة أناس في مدينة جوثام مازالت تؤمن بالخير.»

ويرد الجوكر: «نعم، سيظلوا يفعلون ذلك، ولكن حتى تتحطم أرواحهم تماما!»

ينتهي الفيلم بلقطة البداية بعد أن تستحيل البراءة المدعورة ونشوة الصبا في عيني المهريج إلى نرجسية دموية وشخصية مركبة منبوذة ذات نوازع تدميرية، ويردد: «أسوأ جزء في كونك مريض نفسي، هو أن الناس تتوقع أن تتصرف كأنك لست مريضا!».



## «ذات مرة في هوليوود».. أو كيف خدعتنا سينما السبعينيات؟

حتى أبطال الفيلم لم يعرفوا ماهم مقدمون عليه. عندما انتهى تارانتينو من كتابة نص فيلمه الأخير، التاسع في مسيرته، (ذات مرة في هوليوود) -الذي يقول إنه الأكثر خصوصية وذاتية في تاريخه بل ويقارنه بـ(روما) لألفونسو كوارون، ثم صرّح بأنه سيعتزل بعد فيلمه العاشر - لم يسمح لأي منهم بقراءته كاملا، فقط الجزء الخاص بكل ممثل، عدا براد بيت وليوناردو ديكابريو، يذهب الواحد منهما لبيت المخرج سرا فلا يوجد سوى نسخة واحدة من المخطوط النهائي.

الثنائي سالف الذكر يصفه المخرج غريب الأطوار بأنه الأكثر حيوية منذ روبرت ردفورد وبول نيومان. نص الفيلم الذي ظل يكتبه فيما يزيد عن خمس سنوات يحتوي على عدة خطوط متوازية أقرب ما يكون إلى فيلمه الشهير السابق (خيال رخيص - pulp fiction) على سبيل غلق الدائرة على شبكة قصص وعلاقات تتعاطى عملية صناعة الأفلام في هوليوود عام 1968، وكان يزعم أن يُصدرها كرواية قبل أن يعيد النظر بعد أن كتب رواية مصورة مؤخرا عن فيلمه (جانجو)، وفيه أضاف شخصية جديدة بدور خاص للفنان الكبير آل باتشينو (مارفين شوارتز وكيل ديكابريو الفني في الفيلم، وهي المرة الأولى التي يظهر فيها معا) والعنوان يشير إلى (ذات مرة في الغرب) 1968 و(ذات مرة في أمريكا) 1984 لمخرج أفلام الويسترن المفضل عند تارانتينو، سيرجيو ليوني.

كل من الأبطال الثلاثة فاز بالأوسكار، يشاركهم البطولة أربعة من المترشحين لها: مارجوت روبي (في دور شارون تيت، ووقفت أمام ديكابريو من قبل كزوجته في «ذئب وول ستريت»)، تيم روث، بريندا فوكارو، بروس ديرن، مع كيرت راسل (في دور راندي، ثالث تعاون مع تارانتينو بعد «ضد الموت» 2007 و«المبغضون الثمانية» 2015) وإيثان هوك وابنته مايا (ابنة أوما ثورمان نجمة أفلام تارانتينو الأثيرة لديه). ولعبت دور الشريك العاطفي لباتشينو وديكابريو، كلا من لوسيل سولا وابنتها في الواقع كاميليا مورون.

العرض الأول للفيلم في مهرجان كان اليوم، وتقرر عرضه على الجمهور في 9 أغسطس 2019 لكننا نتوقع أن يسبق هذا التاريخ الذي يوافق ذكرى مقتل شارون تيت المؤلم الذي نشاهده في الفيلم الذي يتناول أجواء الهيبيز الحافلة بمباهج الحرية المطلقة وفواجعها.

إنه يعرض هنا كواليس صناعة السينما في هوليوود بداية السبعينيات بروح السباحيتي ويسترن، أصدقاء تيت يذهبون لمشاهدة العرض الأول لفيلم إروتيفي، وتتساءل شارون براءة، هل يوجد برميير لأفلام البورنو الرخيصة؟ والحقيقة أنه نعم، شاع في ذلك الزمان كل

ماهو حسي والاحتفاء شبه المقدس بالجسد ومتعة الحواس، ألوان السبعينات وأفلام السويد والمجلات العارية، أما صالة العرض التي ظهرت في الفيلم فهي دار (إيروس) وتخصصت في عرض هذه الأفلام فعلا بالعصر الهيبّي، وقد صارت فيما بعد سينما نيو بيفرلي التي يملكها تارانتينو نفسه! ولم يلتزم هذا الأخير بدقة الأحداث الحقيقية لنحر شارون تيت بشفرة السفاح تشارلز مانسون، وحشد في الفيلم كعادته طائفة من الأشخاص والأحداث البديلة ككون موازي يتعامل مع مفاهيمه الخاصة بل لم يتعرّض لنقطة محورية في حياة الفنانة التعيسة عندما تزوجها المخرج المنحرف رومان بولانسكي وصورها عارية واستخدمها لأغراضه الفنية الشاذة فأثلف حياتها بسرعة، وهي التفاصيل الهامة التي أبدع قرائتها سومرست موم في روايته (حد الموسي). وفقا للفيلم؛ ينتهي العصر الذهبي بنهاية الستينيات، وهي مسألة جدلية حسمها المثقفون ورجال السينما في هوليوود على اعتبار أن حقبة الخمسينيات قد ولّت ومعها كل شيء أنيق وجميل.

مشاهير لوس انجيليس بنطلقون كعادتهم بالسيارات الفارهة من مكان لآخر بلا تعقّل أو تمييز أو ندم، والاحباط يكاد يفتك بنجم التليفزيون ريك دالتون (ديكابريو) فالبساط ينسحب بحكم السن، يفرط في الشراب والغرور والقلق والتدمير الذاتي، ويُجبر على تغييرات في السيناريو بعد مقابلة مارفين شوارتز (باتشينو)، وكيل فنانين في هوليوود ينوي ترحيله إلى روما لبطولة أحد أفلام الغرب لا يحبه ريك. يشير عليه خلال تلك الأزمنة، بديله وقائد سيارته كليف بوث (بيت) لأن رخصة قيادة الأول موقوفة، أما الدوبلير فيساعد مديره في كافة الأمور الجانبية والدعم المعنوي. يؤمن به ويحبه أكثر من نفسه. يلتقي بمرهقة الهيبز بوسي كات (مارجريت كوالي) وعن طريقها يتعرف على شارلي غريب الأطوار ثم شارون تيت (مارجوت روبي) جارة ريك. التقط ديكابريو من بيت الخيط الحرير المتين في علاقتهما وغزل منه ثوبه الخاص في النصف الثاني من زمن دوره في الفيلم.

أفلام تارانتينو كلها ترتبط ببعضها بشكل أو بآخر. الملمح الأهم في سينما تارانتينو أنها متعة بصرية صيانية لا يعكس صفوها انفعال انفعال أو فلسفة، مجلة (إمباير) وصفت فيلمه الأول (كلاب المستودع) 1992 على أنه أفضل فيلم مستقل على الإطلاق، واعتُبر الفيلم نوار الجديد (خيال رخيص) أهم فيلم بين (1983 - 2008) وترشح لأوسكار وجولدن جلوب وفاز بالسعفة الذهبية، ونشهد له بالتجريب خارج صندوق الطرائق التقليدية: (أقتل بيل) المستوحى من المانجا الياباني والرعب الإيطالي والكومكس الأمريكي كنسخته الانتقامية على طريقة سينما الوشيا Wuxia، (جاي براون) يدافع عن استغلال الزنوج في السبعينيات ودافع عن الهجوم ضد لغته في الفيلم وبأنه يتعرض لسينما اتقام السود (blaxploitation): «ككاتب، أطالب بحقي في كتابة أي شخصية في أي عالم أريد الكتابة عنه. أطالب بحقي في أن أكون تلك الشخصيات، أطالب بحقي في أن افكر مثلهم وأطالب بحقي في سرد قصتهم الحقيقية

كما أراها، حسنا؟ والقول بأن لا استطيع القيام بذلك لأني أبيض، بينما يستطيع الأخوان هيزو القيام بذلك لأنهم سود، هو الأمر العنصري. إنه قمة العنصرية، حسنا. وأنا لا أقبل بذلك... هذه طريقة حديث جزء من المجتمع الأسود، الذين يعيشون كومبتون وإنجليووود، حيث تدور أحداث جاي براون، وحيث يعيشون في كارسون أيضا. أنا اقول الحقيقة. لم يكن هناك إنتقادات لو كنتُ أسود، وأنا مستاءٌ من الإنتقادات فقط لكوني أبيض. لدي الحق قول الحقيقة وليس لدي الحق في الكذب»، قدم (أوغاد مجهولون) عن تاريخ بديل لخطه اغتيال القيادة النازية، (جانجو الحر) في أقصى جنوب الولايات المتحدة بعد الحرب الأهلية. فيلمه الأخير لا يثير عميق الاهتمام إلا بقدر ما يشغل الذهن بانتقالات وتحويلات محددة اشتقاقية من هيمنة السياسة على الشكل العام والموضة في أواخر الستينيات، تلك التحويلات التي تؤدي فيها الخصائص الباهرة لاستخدام اللغة السينمائية دوراً رئيسياً (مدير التصوير روبرت ريتشاردسون).

هذه المأساة الحقيقية قد بلغت الكمال في إبداعها الواقعي فأى خيال فني قادر على إحياؤها من جديد؟ وهكذا يختنق بالصراع كل من الوكيل الفني والممثل المغرور والدوبلير (باتشينو، ديكابريو، بيت) فهم أيضاً لهم حياتهم ورؤيتهم ومعالجتهم للنص، وتبقى مأساة الشخصيات الحقيقية الجديدة في البحث عن حياة أخرى موازية في الفيلم (ميتافيكشن). ومهما كان تُربص الآخرين، يرون في الأداء حالة من الحماس الملون الزاعق ودقات التنبيه للخطر المقيم والقادم وتناسق الميزانسين الكاشف الشفاف لعدم الانسجام بين صنّاع السينما أوائل السبعينيات، أفرطوا في الهوى ونشوة الشهرة، إنهم مزيفون حاملون مدّعون تلمس أصابعهم أطراف الدهشة دون الخوض في تفاصيل الحياة الحقيقية، إن هؤلاء الفنانين من السلالة الذهبية المسالمة التي لا تعرف شيئاً عن أحزان الآخرين، وليس المؤلف وليس المخرج وليس الممثل هو القادر على فهم التأثير العاصف للذوق الجمالي لهم، ومن يقدر منهم على إعادة تقديم اضطراب حياتهم وتعثر شخصياتهم وأمراضهم الخفية واللا شكل المسيطر على قصتهم دون أن يحاول أن يلقي عليها نظرتة التجميلية في الفن الغارقة في التطرف والحدة وعدم النزاهة؟

وضع تاراتينو فيلمه في إطاره الزمني بكافة مشتملاته من صوت (التأليف الموسيقي لماري راموس) وصورة (ديكور نانسي هاي، تصميم ومكياج آريان فيليبس، ومونتاج فريد راسكين)، أصرَّ على ألا يتجاوز شريط الموسيقى التصويرية والأغاني في خلفية الأحداث أي شيء صدر بعد 1969، حتى أفيش الفيلم عبارة عن لوحة أقرب لأغلفة الروايات البوليسية التي انتشرت في الستينيات، إنك تستطيع أن تشاهد الفيلم وتتابعه بمتعة وتعيد مشاهدته، دراما كوميدية حافلة بالتوتر والرغبات والحياة اليومية لنجوم على الحافة، لكنه لا يستحوذ عليك استحواداً عميقاً إلا إذا وجدت أثار الفكر فيه متكافئة في القوة مع الحركة البصرية ذاتها من

خلال القدرة على الالتواء بالفعل العادى حتى يحدث أثراً غير متوقع، وذلك دون الخروج على «القواعد المقررة للتيمة» والتحكم فى الأشياء التى يصعب التعبير عنها، وبخاصة التحكم فى وقت واحد فى الترميز والهارمونية والأفكار وتلك عقدة فن السينما عموماً.

## بلياتشو

الصعلوك الأشهر، والأفاق الظريف، مهذب ومشاكس، شاعر ومنافق، حام ووحيد في الدنيا، فقير عاطل لكنه يأمل في أن يُحب ويغامر، شريد في العالم ولكن مجلسه جاهز في كل مكان، وهو يستطيع أن يوهمك بأنه طبيب أسنان أو عازف كمان أو دوق أو لاعب بولو أو عشيق لا يشق له الغبار، ومع ذلك فهو لا يتعفف عن شرب الحساء بصوت فاضح مسموع ثم تنشيف أصابعه في لحية العجوز المهيب، ولا عن التقاط أعقاب السجائر أو عن خطف قطع الحلوى من الأطفال ومن الممكن إذا قضت الظروف أن يركل امرأة وقور إذا ثارت ثأثرته!

إنه (شارلي شابلن) الصغير الكبير المتواضع العظيم بينطلونه المنتفخ وحذائه الضخم والجاكنة الضيقة والقبعة الصغيرة والعصا وشارب هتلري شهير كان السبب الوحيد له ليخفي تعبيرات ملامح سنه الصغيرة عندما تقمص هذه الشخصية للمرة الأولى. ارتجل هذا الشكل في البلاتوه فلما رآه مخرج أول أفلامه مشى متخيلا وعصاه تتأرجح في يده بينما تتزاحم رأسه وتتدفق فيها الأفكار المضحكة والتصرفات الساخرة والعبث. لقد وضع شارلي الصغير يده، بعد خبرة طويلة من العمل على المسارح الفقيرة طلبا لقوت يومه في طفولة بائسة مع أخوه الأكبر وأمه؛ على نقاط فطرية جوهرية في التمثيل الكوميدي حيث لا يوجد أهم من اختيار السلوك، ولكن ليس من السهل دائما انتقاد هذا السلوك.

لقد عانى كثيرا قبل أن يبدأ العمل في السينما تحت إشراف ماك سينيت الذي كان يعمل بالطريقة التي يفهمها شارلي ويحبها فكان يدع كل شيء يولد تلقائيا في البلاتوه، ولما لم يكن أحد يبدو في هذا الوقت واثقا من نفسه ولا حتى المخرج فقد استخلص شارلي من ذلك أنه يعرف بقدر ما يعرفه الآخرون وكان هذا يمنحه الثقة في نفسه، فتشجّع وقدم الاقتراحات بحماس وكان سينيت يقبلها بارتياح، فنما في نفس الفتى الاعتقاد بأنه يملك موهبة الخلق وأنه يستطيع أن يكتب قصص الأفلام بنفسه، لكنه ظل مرعوبا من رضا الجمهور. كان قد اعتاد علي مسرح انجلترا وصدمه المسرح الأمريكي في برودواي عندما لم تبدر منه ضحكة واحدة، فتحدى نفسه وقدم شخصية الصعلوك المختلفة عن جمهوره المعتاد وعن المتفرج الأمريكي بل وعنده هو شخصيا! لكن هذه الثياب المميزة جعلته يشعر بوجود شخص حي جديد، شخص يستثير كافة ألوان الأفكار الخرقاء التي ما كانت تخطر له على بال إلا بعد أن يرتدي ملابس ومكياج الصعلوك.

وعندما عرض فيلمه (نبوءة مابل العجيبة) ذهب وهو يرتجف ليشاهده مع الجمهور الذي استقبله بصمت مخيف وبرود يقتل ومرت دقائق صعبة في بداية الفيلم لم يضحك أحد على مواقف تعب في تنفيذها، ومع استمرار العرض انتزع موقف ما ابتسامة أحد

المشاهدين ثم بدأت ضحكات من جمهور ليس من طبيعته العطف على ممثل جديد. ومع فيلمه الخامس بدأ الجزائريين المتربصين في غرفة المونتاج يخفون السلخ عن أفلامه ويفوتون لمحة أو لمحتين من تصرفاته الكوميديّة ومن جانبه كان قد حاكى طريقتهم فيتحايل بابتكار تصرفات هزلية تصاحب دخوله إلى المنظر وخروجه منه وهى المواقف التي لا يستطيعون بترها.

وبإخلاص حقيقي وكامل كان ينتهز كل فرصة تتاح له ليتعلم أسرار المهنة كما شغف المؤلف الشاب بدراسة كيف تدور المطابع ويعاين بنفسه عمليات التحرير والتغليف، فكان شابلا يتردد على غرف المونتاج والمعامل ليراقب أصابع المونتير وهى تلصق أجزاء الشريط، حتى بدأ يتشوق إلى كتابة وإخراج أفلامه بنفسه، وجرفه الحماس واعتزازه بنفسه أن تحدى المخرجين واصطدم معهم لتنفيذ أفكاره في مشاهد معينة حتى كادوا يفسخون معه العقد ويفصلونه لكن أحدهم نصحه بأن يبتلع كبرياءه ويتعاون معهم. وحتى يتحرر في تنفيذ أفكاره عرض دفع تكاليف الفيلم الذي يخرجه إذا لم يتمكنوا من توزيعه، وكان سبب تفاهمهم معه وعدولهم عن فصله بعد أن عقدوا النية على ذلك هو بريقة جاءت إلى سينيت من مكتبه في نيويورك تطلب منه على وجه الاستعجال مزيدا من أفلام شابلا بسبب زيادة الطلب المذهل عليها في السوق!

كان متوسط النسخ التي يوزعها أفضل فيلم في ذلك الوقت عشرين نسخة، وكان توزيع ثلاثين نسخة يعد نجاحا كبيرا ولكن الفيلم الرابع لشابلا بلغ عدد نسخه خمسا وأربعين نسخة وكان الطلب على نسخ أخرى في ازدياد. وكان هذا سر التودد بعد الجفاء. ولم تكن قواعد الإخراج عسيرة على شارلي في هذه الأيام، فما كان عليه إلا أن يعرف يمينه من يساره من أجل الدخول والخروج، فإذا خرج الممثل من اليمين في أحد المناظر، دخل من اليسار في المنظر التالي بظهره إليها؛ فأخرج فلما بعنوان (سجين المطر)، ولم يكن تحفة فنيه بالطبع، لكنه كان مضحكا وناجحا لدرجة معقولة فسألوه (حسنا، هل أنت مستعد لبدء فيلم آخر؟) ومنذ ذلك اليوم كتب وأخرج جميع أفلامه.

مر بقصة غرام فاشلة مع الممثلة (أونا بورفيانس) كانت السبب- ربما بدون قصد - لأن يفكر في الكوميديا بمنطق تركيبى ويعي البنيان المعماري لها حيث كل حدث يقود إلى الحدث التالي، وجميعها ترتبط بخط عام واحد، وبعد ذلك تتوالى الأحداث وكلها في تتابع وترابط طبيعى ومنطقي، فالكوميديات الهزلية على بساطتها ووضوحها في عمل شابلا تستنفذ الكثير من التفكير والابتكار، وكل فكرة مهما كانت طريفة لابد أن يضحى بها إذا تعارضت مع منطق الحوادث، وفيما قبل كان أكثر تحررا وأقل التزاما بحدود القصة، يتحرك جسمه بخفة ولا ينشط عقله إلا قليلا، وازدادت شخصية الصعلوك الشهيرة تعقيدا مع كل فيلم جديد، إذ بدأت العواطف تتسلل إليها، فأصبحت هذه مشكلة دون مبالغة، فالحقيقة

التي اكتشفها أن الهزل يحتاج إلى أدق تحديد نفسي للشخصيات، وهكذا مع نمو مهارته في بناء القصة، كانت تتقيد حريته في الإضحاك، حتى أن أحد المعجبين كتب له مفضلاً أفلامه الأولى على الحديثة: لقد كان الجمهور عندئذ أسيرك واليوم صرت أنت أسير الجمهور.

في عام 1916 وما تلاه كان عنده أفكار كثيرة مناسبة منها مثلاً عرض لألعاب أوليمبية على سطح القمر، ليستغل الإمكانات المضحكة للعبث بقوانين الجاذبية على أن يكون طابع الفيلم السخرية من التقدم، كما فكر في ماكينة تقديم الطعام الجاهز (وصارت فيما بعد فكرة فعلية) وفي قبة كهربائية تسجل أفكار التي يرتديها، وما يمكن أن يحدث له من متاعب إذا ما ارتداها وبدأ يتعرف على التفاصيل الغرامية للناس، أما ماكينة الطعام فقد قدمها بالفعل في فيلم (العصر الحديث)، لكن قبة الأفكار لم تخطر ببال مؤلفي الخيال العلمي حتى الآن!

سألوه من أين يأتي بأفكاره فقال إنها تأتي من الرغبة الشديدة في إيجادها فبالرغبة المتصلة يتحول العقل إلى (برج مراقبة) يفتش عن الحوادث والملابس التي تثير الخيال- وقد تكون الموسيقى أحياناً، أو مشهد غروب الشمس، مصدر إلهام بفكرة جديدة؛ وكل ما أستطيع أن أقوله هو: التقط أي موضوع يثير انتباهك ثم طوره وعالج تفاصيله. فإذا وصلت به إلى مرحلة تعجز عن التقدم بعدها، اطرحه جانباً والتقط موضوعاً آخر، فغربة الأشياء المتراكمة، والتخلص من بعضها، هو العملية التي تقودك للعثور على ما تريد. الإنسان يحصل على الأفكار بمجرد الإصرار إلى حد الجنون! إذ لا بد أن يكون الإنسان قادراً على احتمال الألم والجهد والاحتفاظ بحماسة وقتاً طويلاً، وطبيعي أن كل كوميدي ناشئ ينحرف عادة في تصميمات فلسفية عن الكوميديا. كانوا يناقشون عبارات رنانة مثل (عنصر المفاجأة والتشويق) أما شابن فلم يحاول الغوص إلى أعماق التحليل النفسي من أجل أن يفسر السلوك الإنساني الذي رآه كالحياة نفسها، لغز لا تفسير له، فلم يكن في حاجه لقراءة الكتب كي يعرف أن قانون الحياة هو الصراع والألم وكل حركاته البهلوانية كانت بالإحساس الغريزي مبنية على هذا الأساس.

وسائله في نسج العقد المضحكة كانت هي البساطة ذاتها: إيقاع الناس في المأزق ثم إخراجهم منها! بالطبع ازدادت كوميدياه الفكاهية عمقا فناقش تناقضات الحياة وفهم أنه في المبالغة في الجد يكمن السخف! فيقول شارلي شابن: خذ مثلاً؛ جنازة يتجمّع فيها الأصدقاء والأقارب في صمت ووقار، ثم يصل أحدهم متأخراً في اللحظة التي توشك فيها الصلاة أن تبدأ، فيمشي على أطراف أصابعه حتى يبلغ مقعده؛ حيث كان احد المعزين قد وضع قبعته ثم بنظرة اعتذار صامتة.. يردها مهشمة تماماً ويواصل الاستماع إلى الصلوات.. إن شيئاً كالذعر يكفي لكي يجعل وقار المناسبة يبدو بالغ السخف!



## مزاجانجي

عاش ومات ساحرا، غول الفن وقبطان الشاشة الوسيم بكاريزما رجل مخبرات، الفنان العظيم محمود عبد العزيز الذي انتقل لربه اليوم، لكن الأيام لن ننسنا ذكره الخالد، (حتى آخر العمر)، وهو عنوان فيلمه الذي اختار أن يعبر من خلاله عن مشاركته بنصر أكتوبر 1973 (الفيلم من إنتاج عام 1975) بالرغم من أن ذلك لم يمنعه من فضح الفساد اللاحق الذي اجتاح مصر مع سياسة الانفتاح الاقتصادي المتخبطة بفيلم (السادة المرتشون) عام 1983، في دور ضابط الشرطة الغيور على حبيبته نجوى إبراهيم، فيعمد إلى الاتفاق مع المهرب الكبير (الممثل سعيد صالح) لتلفيق قضية رشوة لغريمه (محمود ياسين)، ليكتشف أن التهريب حقيقي وأن الفساد سائد فعلا وبيع المال يمكنك إدخال أطنان من الطعام الفاسد المسموم!

وفيما بعد سوف يقدم دوره الشهير، الشيخ حسني الضير، بطل فيلم (الكيت كات) المأخوذ عن رواية (مالك الحزين) لإبراهيم أصلان، هذا الشيخ الأعمى الذي يرى كل شيء لكنه سجين العمى والظروف الاجتماعية والاقتصادية القاهرة، يغني في سهرات الحشيش لمجموعة من الطرشان لا يفقهون لحكمته معنى. حائر بين ذكريات الأيام الحاملة وبين عجزة أمام أحلام ابنه الشاب (شريف منير) الذي لا يجد بد من السفر للخارج بعد أن باع الأب البيت لتسديد ديون المزاج.

ظهر محمود عبد العزيز في الأفلام الثلاثة المميزة للمخرج علي عبد الخالق والكاتب محمود أبو زيد: الطبيب النزيه الذي تضطره الظروف وسطوة الأخ الأكبر كمال (الفنان نور الشريف) للمشاركة في تجارة المخدرات كتركة ثقيلة على ضميره وجيبه تركها الوالد العطار في فيلم (العار) - المنجد رقيق الحال الذي لا يجد مناصا من بيع جزء عزيز من غدته النخامية ضمن تجربة عجبية للجراح حسين فهمي لعلاج الجواهرجي الثري نور الشريف تساعد الأخير على الإنجاب، فتفشل التجربة ولا ينجب الموسر ويجن الفقير السعيد في فيلم (جري الوحوش) - الأخ الشقي المشاكس صاح المزاج، حتى أن اسم شهرته هو (مزاجانجي) الذي يغرر بشقيقه الكيميائي الأمين (يحيى الفخراني) في لعبة بدأت بفكرة طريفة: لماذا لا نضع عجينة مخدرات نبيعها للمساويل، فنزح بعض المال ولا نضرهم في شيء؟ بل إنه يدافع عن منطقته المغلوط باستماتة طالب حقوق قضي في الكلية سنوات وسنوات ضمن سلسلة من الدialogات غاية في الامتاع والاقناع لسجلات جدلية بين منطق الشر ومنطق الخير دارت بينه وبين شقيقه قبل أن يسقط كلا منهما فريسة لتاجر المخدرات الوحش (البهظ بيه) وقام بدوره الفنان جميل راتب، في نهاية أحداث فيلم (الكيف). وجدير بالذكر أن محمود عبد العزيز قد تردد كثيرا قبل الموافقة على التمثيل في هذا الفيلم، لأنه بعد قراءته الأولى

للسيناريو تحمّس لأداء دور الأخ الكيميائي الشريف الذي لعب دوره يحيى الفخراني، كما خاف أن يؤثر دوره سلبا على تاريخه عندما يخرج على الناس في دور تاجر مخدرات وعابث، لكن المخرج الكبير على عبد الخالق لجأ إلى حيلة ماهرة عندما بدأ محمود عبد العزيز في المماثلة والتمنّع، إذ زعم في اتصال هاتفي معه بأن عليه أن يحسم قراره لأن عادل إمام على وشك أن يقبل الدور، وهنا انتهى تردد محمود عبد العزيز في الحال!

## أبو كيفه

أحد الحقائق المخيفة التي يعرفها كل ممثل ولا يصرح بها علناً، في مصر وفي هوليوود، هي أنه في لحظة حتمية عليه أن يقرر وجوده على الشاشة بين فنان مؤثر وله دور في الوجدان أو مجرد ورقة لعب في يد المخرج ومن وراءه المنتج. في الحالتين يجيد عمله، ابتساماته محسوبة، هتافاته وانفعالاته، عنف الفعل وذكاء رده، لكن ضميره يلجمه عن تنازلات خفيفة كالهمس عظيمة الأثر قادرة على أن تجعله يغرق في القبلات الحميمة والتهريج الرخيص والعراك المستمر بالجاكطة الجينز إياها، أيضاً إرادته الفنية تجبره على الحفاظ على شخصيته فلا يكون إستبداله بالأمر الهين. وهذا هو صلاح السعدني، نجمنا الحبيب.

بالطبع سوف تجد الكلام عن كفاح البدايات والأرقام بجوار قائمة الأعمال مكتوبة في كل مقال يتحدث عنه، إذا كان هناك أي مقال يتحدث عنه! فلا معنى لتكرار ما سوف تجده في ويكيبيديا بسهولة، ودعنا نناقش هذه الطاقة الفنية بهدوء، مالها وما عليها. أين تكمن موهبته، وفيم أخطأ؟ من المهم أن نتذكر أنه قد بدأ في مطلع الستينيات، كان ذلك في مسلسل (الرحيل) عندما كان كل شيء في الدراما يكتبه عبد المنعم الصاوي ويخرجه نور الدمرداش، الديكور بائس يضع بعض الجريد على الجدار فيكون الريف، والإضاء تحرق البواريك وتذيب المكياج، وفي هذا المسلسل سترى بوضوح تمكنه من تخليق المشاعر المطلوبة بين جمهرة من المحترفين في دراما تلك الأيام (حمدي غيث، ناهد سمير، شفيق نور الدين، عبد الغني قمر). لكنه اختفى بعدها لأربع سنوات كاملة، ربما للحصول على مسار مناسب لأكل العيش ببيكالوريوس الزراعة خصوصا أن السينما وقتها كانت تلهث من التطويل لنظام عبد الناصر ولم يعد هناك طاقة إلا لأفلام بوليسية سخيفة لفريد شوقي وحسام الدين مصطفى أو الغراميات الساذجة، وشارك السعدني في بعضها على مضض، وسوف ترى حركاته الغريبة ونظراته الشارده بينما بقية زملاء يهرجون ويهرولون خلف الممثلات بكل جوارحهم؛ مع عادل إمام ونادية لطفي وعبد المنعم إبراهيم في (كيف تسرق مليونير) عام 1968، و(شياطين الليل) من إخراج نيازي مصطفى عام 1966، وبعض الأدوار الصغيرة في المسرحيات مثل الفراش في (السكرتير الفني) مع فؤاد المهندس وشويكار، و(لوكاندة الفردوس) مع أمين الهنيدي، ومسرحيات جادة يندر أن تجدها في أي مكان الآن: الملوك يدخلون القرية- زهرة الصبار- مسحوق الذكاء- معروف الإسكافي، وسرعان ما انصرف عن أفلام قمصان النوم والبحث عن الألمان وقرر الاشتراك في القصص الجيدة قدر المستطاع، في أواخر الستينيات من خلال (زوجة بلا رجل) مع نيلي وكمال الشناوي ونور الشريف، تأليف يوسف جوهر وإخراج عبد الرحمن شريف في أفضل أفلام هذا الأخير (وهو مخرج

فاشل، بدأ بأفلام معقولة لفاتن حمامة ثم استسلم للسخافات. تأمل عناوين أفلامه: مال ونساء، الجسد، حب حتى العبادة، قلوب العذارى! فاختره المخرج الكبير يوسف شاهين ليشارك في فيلمه (الأرض) - دور علواني، وفيما بعد في دور الدجال المهرج عاشق السينما الذي يرتدي عباءة النجوم طيلة الليل في (اليوم السادس) أمام داليدا ومحسن محيي الدين، وللأسف لم يتمكن أحد من إدارة هذه الموهبة العظيمة، لأن شاهين صاحب مزاج ولا يمكن الاعتماد على خياراته في المستقبل، لذلك عاد مكرها لأفلام الطلبة المشاغبين المتنكرة في قضايا جادة، أما الحقيقة فهي أفلام تسهيل دعارة مقتبسة من أفلام أجنبية رخيصة، فتلى (الأرض) مباشرة، عام 1972، فيلم (مدرستي الحسناء) لإبراهيم عمارة، مع هند رستم وحسين فهمي وسعيد صالح وسناء مظهر وسهير زي، المدرسة نادية تنتقل لمدرسة بنين، يتحرشون بها ونرى الأكتاف والأفخاذ والصدور ويلتهم أحد النقاد وجبة دسمة ليكتب في أخبار اليوم أن الفيلم صرخة في وجه إنحراف الجيل! وعدة أفلام من هذا النوع، (أعظم طفل في العالم) مع رشدي أباطة وميرفت أمين، (شلة المشاغبين) مع صباح ومحمد صبحي وعادل إمام، (الحب والثمن) مع أحمد مظهر، وهي مجموعة خليعة لا تجرؤ حتى قنوات بير السلم على عرضها الآن، بعدها وجد صلاح السعدني أن بناء وتكوين الأعمال التلفزيونية هو الأنسب لشخصيته الأقرب للتحفظ فشارك في المسلسل الشهير (القاهرة والناس) مع نور الشريف في بداياته التلفزيونية، وقام بصوت عزت في المسلسلة الإذاعية (أبو عرام) مع محمد رضا ونبيلة السيد وصفاء أبو السعود وصديقه سعيد صالح، ثم مسلسل (المعجزة) عام 1973 مع شريهان وعمر الحريري، وهي أعمال أدخلته البيوت والقلوب من أوسع الأبواب ومنحته مالم تستطيع أن تقدمه له السينما ببهرجها الظالم أحيانا، لكنه لم يهجرها تماما، فعاد لأفلام جادة مهمة مثل (الرصاص لا تزال في جيبي) عام 1974، و(أغنية على الممر) عام 1972، والفيلم المرح (شقة في وسط البلد) من إخراج محمد فاضل في تجربة أكثر رصانة بقليل من السائد وقتها، قام في الفيلم بدور الشاب حمدي، صديق نور الشريف ومحمود ياسين حيث هناك بعض العبث والمطاردات الغرامية خلف ميرفت أمين وشهيرة إلى آخر هذا الكلام. ثم (شهيرة) و(حكمتك يارب) وبعض المسرحيات الجادة (الدنيا مزيكا- العمر لحظة- حب وفركشة- قصة الحي الغربي) ليعود من جديد وبسرعة لدراما التلفزيون بمسلسل (أم العروسة) في منتصف السبعينيات، عن قصة عبد الحميد جودة السحار مع عماد حمدي ومشيرة إسماعيل وزهرة العلا، ثم تعود الأفلام كالقدر وهذه المرة يسرف في الظهور بأدوار قصيرة غير مؤثرة في (الحساب يا مدموزيل) و(طائر الليل الحزين) و(بدون زواج أفضل)، كانت هذه فترة ارتباك شامل سيطر فيها كل نجم رومانسي على مساحته مكررا نفسه إلى ما لا نهاية، وكل كوميديان راح يتشقلب ويتلقى الصفعات حتى لا يضيع بعد الانفتاح، وعادل إمام قد أفلت من هذه المعصنة بنجاح، لكن السعدني تحت

مظلة الفتى الهادي الشريف كان سينهار بنيانه في الحال إذا ارتدى ثوبا لا يليق به، فارتضى بأقل الخسائر واكتفى بالظهور المحدود دون المغامرة ولا تعرف هل تلومه على هذا أم تقول رحم الله امرء عرف قدر نفسه؟ بالقياس لوجوه عكرة كثيرة ظنت أن ما تقدمه ىمت لعالم الفن، نحن نشكره من الأعماق، أما بحجم موهبته الحقيقي الظاهر أمام مسلسلات طويلة عظيمة فإننا نتهمه فعلا بالكسل.

أولى دعائم هذا الاتهام تتمثل في نجاحة الأكبر على مدار تاريخه على يد الكاتب الأهم في التلفزيون، أسامه أنور عكاشة، في دور حسن أرابيسك، ودور العمدة في ليالي الحلمية. وكان السعدني قد تمكن من الحفاظ على مكانة معقولة على الشاشة في نهاية السبعينيات وبداية الثمانينات بأدوار: سعيد جابر في (صيام صيام)، حجازي في (ولسه بحلم بيوم)، أمين شحاتة/ الدكتور أمين في (أبواب المدينة) بجزئيه ثم (أديب) و(وقال البحر) ثم (بين السرايات) و(الشوارع الخلفية) (كرروا العناوين في ما بعد) وظهر في دور صغير هو حسن أبو ضيف وكيل النيابة الذي يشارك رأي صديقه عادل عيسى (عادل إمام) الرأي في مقاومة الفساد ولكن بالقانون في (الغول)، ثم دور حمدون صديق البطل في (عصر الحب) عن قصة نجيب محفوظ، وسمير الفتى العابث في (فتوة الناس الغلابة)، وكمال شلبي الميكانيكي النقي الذي يقع في براثن مديحة كامل في (إنحراف). هكذا تتحدد ملامح شخصية صلاح السعدين الفنية: إنه شاب/ رجل طاهر الضمير، حتى عندما ينحرف، يكون ذلك لظروف خارج سيطرته وليست من صميم تكوينه. لذلك قدم دور العمدة (صلاح السعدني) في المسلسل الطويل الخالد (ليالي الحلمية) كأبرع ما يكون، وإن غلب الهزل على دوره في الأجزاء الأخيرة، لكن المقصود هو شخصية رجل من أعيان الريف تجمع صفاته بين لؤم الفلاحين ونقاء السريرة، إنه ماكر ينوي الانتقام من الباشا سليم البدري الذي تسبب والده في تدمير سمعة عائلته، لكنه يحارب بشرف ودون طعنات غادرة، على عكس الباشا الأنيق الراقي الذي لا يتورع عن مضاربهته ماليا في مقتل على حين غرة. ملامح السعدني تجمع بين سماحة الوجه وبراءة الابتسامة، العيون المندهشة لا تخون ولا تُخون، لذلك تمكن بسهولة أن يقنعا بالوقوع في إغراء نازك السلحدار (صفية العمري) وبأنه يفخر باندماجه وسط أبناء حي الحلمية الشعبي فلا يضيع الخط الرمادي الذي يجب أن يراه المشاهد في نص عكاشة: ابن القرية النزيه المسلم لا يخلو من بعض الانتهازية والطمع في النفوذ، من ذلك المشاهد التي يبكي فيها بحرارة لاستشهاد ابنه تمام في الحرب، لكنه يتماسك بذكاء ليعلن على رؤوس الأشهاد أن أسرته قدمت ابنها البار ثمنا لأرض الوطن، بينما تكتشف بسرعة أن عينه على انتخابات البرلمان وهكذا يكتسب شعبية جارفة في دائرة الحلمية. هو أيضا أب صارم لكن دعابات ابنته زهرة كافية لتحويله إلى طفل في الحال، يتكور خديته وتتسع ابتسامته كمن يدغدغه أحد في جانبه، ضحكة صافية لا تصدق أن صاحبها يلاعب بسنة النصاب (محمد

متولي) ويقهر ابنه الجاحد زاهر بزجرة وزغرة عين.

تمسك أسامه أنور عكاشة باختياره للسعدني في دور الأسطى حسن في (أرابيسك)، رغم عدم اهتمامه المطلق بمن يؤدي شخصياته على الورق، وكان لا يعنيه في كثير أو قليل أن ينصرف أحد الممثلين أو كلهم أو يطالبون بزيادة الأجر في الأجزاء التالية لمسلسلاته كما حدث مرارا، وبشكل خاص وواضح في زيزينيا، وكان قد قدم السعدني معه الدور الهام أمام فردوس عبد الحميد في (النوة) وهو شخص شرير لكنه لا يخلو من لمسة إنسانية، وتكمن البراعة في أن الممثل عليه أن يقدم هذا الملمح بشكل خافت لا يمكن أن يظهر بوضوح وإلا أصبحت شخصية سكيذوفرينية لا تعبر عن أغراض الكاتب، أمام دور حسن أرابيسك فقد رشح الانتاج الكبير له في البداية عادل إمام لكن هذا الأخير خسر محطة عظيمة في تاريخه (وخسرناه نحن طبعاً) بسبب غروره وتحكماته في السيناريو وطلباته العجيبة من المؤلف الكبير وإصراره على قراءة كل حلقة بعد الانتهاء منها لإضافة نكتة هنا أو معركة هناك (وفيما بعد سوف ترى ماذا فعلت به هذه الرأس الصلبة وهو يسحب خلفه تابعه المطيع معاطي). واستطاع الفنان صلاح السعدني أن يلّم بتلابيب شخصية الصنایعي الفنان الضائع، يبدد جهده في معارك مع رعاع الحارة، ووقته في قعدة الحشيش، حائر بين حبه لبنت البلد توحيدة (هالة صدقي) والفتاة المتعلمة أنوار (لوسي)، لا يعرف كيف يوائم بين معاملته التجارية مع زوج شقيقته الشرير رمضان الخضري (المنتصر بالله) وتفاهمه مع شقيقه الطموح حسني (هشام سليم) وشراكته مع صديقه مهندس الديكور شريف ظاظا (شوقي شامخ) وفي ذيله محاميه مصطفى بطاطا (محمد متولي)، تتبلور فيه شخصية الثقافة المصرية بكامل تفردھا وتشتتها، حتى يضيق رعا بأحواله ويهدم فيلا عالم الفيزياء النووية ليبدأ البنيان من جديد على صفحة بيضاء! لكن السعدني انصرف بعدها الدور الهام والمؤثر وارتكن لكسله المعتاد والأسوأ أنه ابتعد عن عكاشة ليحرب شكلاً جديداً للنجاح على شاشة التلفزيون، لكن الأسوأ من الأسوأ هو استنساخ تجربة أرابيسك في علبة باهتة لا مذاق لها ولا هدف، في مسلسل (حلم الجنوبي) بقلم محمد صفاء عامر الذي بهره نجاح أرابيسك وقرر أن يقدم نسخته الصعيدية منه: نفس الحدوتة عن أثر تاريخي تحتال جهة أجنبية لسرقته، وتحيط بالبطل مجموعة من نماذج شعبية ومتعلمين وفنانين للدفاع عنه، لتقديم بانوراما إجتماعية شاملة، وباستخدام أغاني سيد حجاب (الوحيد الذي قدم رؤيته الصحيحة هنا لتختلف عن رؤيته لأرابيسك في التتر الذي كتبه لكل من المسلسلين) وموسيقى عمار الشريعي ونفس مجموعة الممثلين تقريبا وحتى نفس الرجل أجنبي الملامح شامي اللهجة الذي كان يحوم حول الدكتور برهان (كرم مطاوع) في (أرابيسك). وكانت تجربة مشوهة نسي أصحابها أنه لا توجد في مجال الدراما أفكار عظيمة بقدر ما توجد رؤية خاصة خلفها فلسفة شديدة العمق.

هكذا ظن أن المسلسلات التي شارك فيها بغرض تقديم قيمة فنية أكثر عمقا من السائد (للثروة حسابات أخرى- رجل في زمن العولمة، مثلا) سوف تنجح جدا وتعيش، وهذا لم يحدث للأسف إلا في الأعمال التي كتبها فنان بارع مثل عكاشة أو قدمها السعدني بتلقائية مثل دوره الظريف في شخصية ياسين في مسلسل (بين القصرين) و(قصر الشوق)، أو دوره في مسلسل (الأصدقاء) -عالم الذرة عزيز محفوظ- مع محمد وفيق وفاروق الفيشاوي، تأليف كرم جابر وإخراج إسماعيل عبد الحافظ... صلاح السعدني نموذج للفنان المثقف، حيث لا تفيد الثقافة كثيرا بقدر ما يفيد الذكاء في أوساط فنية كالتى اعتدنا عليها.



## الممدوح

أنا وغيري، يربطنا الحلم بعلي البدري، نجم الحلمية الشهير بممدوح عبد العليم، حلم كل إنسان في كل عصر، انتصار المثاليات ضد العنت، النبالة أمام الندالة، وأكثرنا لاقى مصيره، صرنا غيرنا: بدأ ممدوح عبد العليم دوره الأهم في مسلسل الكاتب العظيم أسامة أنور عكاشة (ليالي الحلمية) بدءاً من جزءه الثاني، الشاب المثالي الجميل النبيل صاحب العيون الحائرة، صورة تثير الأمل والشفقة تماماً مثل كمال عبد الجواد في الثلاثية ومجدي البشري في رحلة أبو العلا وعلاء الدين أبو الشامات في ألف ليلة وليلة. إنه أنيق ظريف وديع لبق وخطؤه الوحيد أنه يعتقد أن العالم أيضاً كذلك، يدرس الهندسة ويظن أن كل شيء يخضع لرموز رياضية أمينة محددة، وبالطبع يصطدم منطقته بالواقع المر، ويهتز بالخيبة مركزه. هذا البياض الناصع يتشوش وتتحذ فوق سطحه النقاط السود، التجربة الناصرية تصعد به عيلاء السماء ثم يسجن لنفس السبب الذي يؤمن به رجال الحزب الذي ينتمي إليه، حب البلد. هذا يؤمن وهؤلاء يدعون. يعتقد أن عهد الظلم انتهى وسماء العدالة الاشتراكية رحبة، لكن هامش الحرية يتآكل تحت قدميه حتى يصير حد سكين مسنون بعناية يؤلم ويجرح ويقتل أنبل ما فيه. حبيبته زهرة (آثار الحكيم ثم إلهام شاهين، أشياء تتبدل في الواقع والخيال) تهجره لغير ما سبب واضح لكننا نعرف أن الطموح يخلق مساحات من الأناية القاتلة، يضع حبه في كنف دعارة صحفية، ويموت حلمة في غياهب السجن، ومن هذا وذاك يخرج مشوّهاً ناقماً ممسوخاً، فرانكشتاين جديد خلقته أقصى الظروف، اليتم والتشرد وفقدان الهوية وغياب الوعي (أو تمام الوعي!)، كوّنته حالة اقتصادية لعينة ومسخرة سياسية لا منطق لها ولا مبرر من كتل لحمية لعشرات المشاعر الناقصة والأحلام المبتورة، هكذا صار علي سليم البدري، إمبراطور السوق ومدير مملكة مصانع البدري، والده الباشا العتيد، حتى يفرض سيطرته على هذا الوالد نفسه، في دمج مدهش من عكاشة العبقري بين تحليله لتبدل الزمان مع أسطورة أوديب. ملامح ممدوح المجروح المذبوح لا يمكن أن تتخيلها على ممثل سواه في دوره الخالد الذي تنطبق عليه كلمات حجاب: «احتضار الشوق في سجن البدن.» ويعود الحالم للرفيق الأعلى قبل البدء في المشروع المقلق لكتابة الجزء السادس من الليالي، وكأنها لا يمكن ألا تتم إلا بوجود عكاشة مؤلفاً وممدوح بطلاً.

ممدوح مولود في عام التأميم وانتصار عبد الناصر الوحيد في حياته المليئة بالنكسات، تسلل وهو طفل إلى برامج الإذاعة والتلفزيون، وجهه جميل حام وعيونه ملونة وضحكته اللافتة، التقطته المخرجة إنعام محمد علي لتلقنه أصول التمثيل في هذا العمر المبكر. وسرعان ما التفت إليه المخرج الكبير الراحل نور الدمرداش، وفي هذا الوقت كان هو ملك دراما التلفزيون، فقدمه في مسلسل (الجنة العذراء)، مع الفنانة كريمة مختار أطال الله

في عمرها، التي تحمست له وأحبته وأصرت على أن يصاحبها في أول دور كبير له في مسلسل (اصيلة) عام 1980، وبعدها بثلاثة أعوام ظهر في أول أعماله على شاشة السينما، الشاب النحيل المتوتر الذي يخطب وداد فتاته شريهان، لكنها تتدلل عليه كثيرا وهو لا يدرك أنها واقعة في غرام والدها بالتبني في (العذراء والشعر الأبيض)، وحصل عن دوره في الفيلم على جائزة من مهرجان الإسكندرية ثم حصل على جائزة أفضل وجه جديد عن دوره في فيلم (قهوة المواردي)، لكنه لم يحظ بالنجومية السينمائية بالمعنى المتعارف عليه، بالرغم من قوة المشاهد التي يظهر فيها، أمام ليلى علوي مثلا في (تحت التهديد) عندما كان هو العقل الإجرامي المدبر لكل ملابسات الفيلم أما هي فذبابة واقعة في شبابه يفرض عليها تنفيذ بعض المخططات للسرقة تحت التهديد، ربما لأنه في تلك الأعوام سيطر على الشاشة نجوم الكيف والعار وجري الوحوش، طبعاً بعد عادل إمام وأحمد زكي، وكان نجاحه الأكبر على شاشة التلفزيون، وبالتالي كان هو الجمهور الأكبر وكان هو الأحب لقلوب أفراد الأسرة التي أحببت وجوده في مسلسلات (في قلب الليل) و(القاهرة والناس) و(صيام .. صيام) و(دعوة للحب) و(أخو البنات).

بدأت مرحلة التألق الفني مع التطور الكبير الحادث في الدراما التلفزيونية على يد كُتاب جدد وتجارب إخراجية جديدة، بالطبع فضلا عن النقلة العملاقة التي خلقها أسامة أنور عكاشة وبدأت معه في مسلسل (الحب وأشياء أخرى) وكنت تصدقه وترى نفسك فيه شابا حائرا في قصة حبه لآثار الحكيم ابنة مدير المستشفى جلال الشراوي، الثري المتجبر، الي يحرضه مصطفى فهمي غريمه في قصة حبه، الكاتب لا يدين أي شخص، لكن الظروف صعبة والماء لا يختلط بالزيت، فإذا تنازلت هي، يقف كبرياؤه عثرة في طريق الحلم. وجاء دوره بعد ذلك في (ليلة القبض على فاطمة) باسمه الفني وفي العمل (ممدوح) ليؤكد قدراته التعبيرية ووجه الناطق كرسام أو موسيقى رهيف، ثم ظهر في دور عمره في ليالي الحلمية، ثم (زينب) و(الشراقي) والدور العظيم في (خالتي صفية والدير) بشخصية حربي ضحية سوء الفهم والتعنت القبلي ومقاومة المسكوت عنه. ثم جاءت مسلسلات تؤكد خياراته الأنيقة المناسبة، لا عنطرزة فيها ولا تزيد: (قليل من الحب كثير من العنف) و(جمهورية زفتي) و(شارع المواردي) و(حصاد العمر) و(سامحوني ماكانش قصدي) الذي قام فيه بدور راسمالي استفاد به كثيرا من دراسته الحقيقية، عبد العليم حاصل على بكالوريوس الاقتصاد والعلوم السياسية.

المحطة المهمة التالية كانت دوره (رفيع بيه العزايزي) في قصة (محمد صفاء عامر) - (الضوء الشارد)، شخصية مركبة فعلا وليست كما يصفها ممثلون يهرجون أو يخبطون رأسهم في الحائط (محيي اسماعيل يتشنج على السلام في الإخوة الأعداء ويقول إنها شخصية مركبة). إنه كبير البلد ورأس عائلة العزايزة، مهيب ومخيف وقوي، يتصدى لهجمات عاطفية

من أرملة أخيه (منى زكي) ومن زوجته ابنة وهبي السوامي (الفنانة رانية فريد شوقي في أجمل أدوارها) اقترن بها لأسباب سياسية تخص مركز العائلة ومن والدته كبيرة البلدة (سميحة أيوب)، أضف لكل ذلك مهامه المنتظرة في إدارة البلد واتخاذ القرار الأمثل لمواثمة كافة المستجدات. بعدها قام ببطولة مسلسل (الكومي) و(أبيض في أبيض) و(الطارق) و(الحب موتا) ثم بديلا عن هشام سليم العمدة (فتح الله الحسيني) في الجزء الثاني من (المصراوية) وقد ظل أداءه قويا بينما تغير عكاشة كثيرا، ثم قام ببطولة (شط إسكندرية) وأخيرا (السيدة الأولى) الذي يفترض أن يكون مسلسلا عادة عبد الرازق لكن ممدوح عبد العليم كان وحشا حقيقيا ابتلع الجميع!

سوف ترى تمثيله المميز والخاص أمام سناء جميل مديرة الملجأ في فيلم (ملائكة الشوارع) ثم فيلم (أنا) وظهوره الصلب وسط عتاولة التمثيل في (الحرافيش) ثم ظهر في (وداعا يا ولدي) ووقف أمام النجم أحمد زكي في شخص الشقيق المثقف حسين وهدان في (البريء) ثم (مشوار عمر) تلاه أظرف أدواره الذي تشاهده في كل رمضان (بطل من ورق) مع حبيبته الفنية (آثار الحكيم) في هيئة رامي قشوع الكاتب القروي عاثر الحظ الذي كلما كتب موقفا تحقق، حتى ينسف المجرم الحقيقة القطار الذي تسيطر عليه الدولة بأجهزتها وداخليتها ويخرج رامي للناس والعساكر والصحفية المشاغية ممزق الثياب منكوش الشعر وما زالت جموع الفيسبوك تستخدم بذكاء قفشته الظريفة على خبير المتفجرات: (ما بيعرفش يوقفها.. ما بيعرفش يوقفها!!) بعدها قدم فيلم عكاشة الجاد (كتيبة الإعدام): ضابط الشرطة الذي ينضم لكتيبة نور الشريف ومعالي زايد وشوقي شامخ لاغتيال أس الفساد فرج الأكتع (عبد الله مشرف الذي تشير صلغته إلى السادات وفساد انفتاحه هنا وفي الهجامة وكلاهما من مباديء عكاشة) ولا يغيب عن فطنتك إشارة القدر الدالة أن يموت الضابط كمال (شامخ) ونعيمة الغريب (معالي) ثم حسن عز الرجال (الشريف) ويلحق بهم الآن الضابط يوسف (ممدوح)، ماتوا بنفس الترتيب الذي ظهروا به في قفص الاتهام في آخر مشاهد الفيلم، وما زال الأكتع حيا يرزق!!

بعد الكتيبة قدم فيلما تجاريا مع محمود ياسين اسمه (الشجعان) تأثرت فيه السينما بموجة أفلام شوارزنجر وهؤلاء الأفاضل الذين يدهنون وجوههم بالشحم ويتلعون القنابل وينتقمون، ثم (باب شرق) و(شباب في الجحيم) و(ليلة القتل) و(الحب المر) و(البدرون) والفيلم الجميل المثالي (سوبر ماركت) الذي انتجته بطلته (نجلاء فتحي) ووقف أمامها وأمام عادل أدهم الجبار دون أن يرمش له جفن! يقول لها بتحد وصلابة ورومانسية عجيبة (أنا ممكن أتنازل أخلاقيا وأشييك الشنطة لكن لا يمكن أتنازل وأصطاد لك عاصير).. جاء (الحب في طابا) في وقته تلاه (سمع هس) تحفة شريف عرفة الموسيقية وقام فيه بدور حمص أمام حلاوة (ليلى علوي)، الفنان الشعبي المغمور، يسرق تيمة أغانيه حسن كامبي

المطرب الشهير الفاخر (أنا وطني بنشد ووطنن) ومعه يسرق حلمه وسبب حياته! ثم طائفة من الأفلام: (الملائكة لا تسكن الأرض) و(فل الفل) والفيلم اليتيم لزي فطين عبد الوهاب مخرجا (رومانتيكا) يقوم فيه بدور زي نفسه: المخرج الذي يبحث مع المؤلف (شريف منير) عن موضوع في العالم السفلي لمنطقة وسط البلد، وأخيرا يسلم رايته في (الراية الحمراء). حتى تسارعت عقارب الساعة تنهش الزمن ويقضي الله أمره فيصاب النجم النبيل بأزمة قلبية وهو ممارسة رياضة الجري المفضلة لديه في نادي الجزيرة. ولعل الدقات الأخيرة في قلبه كانت تناجي نقطة النور في نهاية النفق الظلم وهي تدندن: أنا حمص.. حمص.. يا حلاوة.. آخر عفرته كُلي شقاوة!»

تم الكتاب بحمد الله

هاني حجاج

للتواصل مع الكاتب:

[Hany\\_haggag@hotmail.com](mailto:Hany_haggag@hotmail.com)



# الفهرس

٩	سكرين شوت!
١١	بليغ.. دراماتورجي المزيكا!
١٧	وداع جميل.
٢٥	الوجه أسود والصوت أبيض والهوية رمادية.
٢٩	موت الناقد.
٣٣	إثنين.. الإثنين.
٣٧	الهَنْدَسَة العَاطفِيَّة في اللُّغَة العَرَبِيَّة.
٤١	نجيب محفوظ يدعو للثورة.
٥٣	رواية الديستوبيا.. كما يليق بنهاية العالم.
٥٩	مسلسل (تشيرنوبل).. حرب باردة جديدة قبل نهاية العالم.
٦٣	استبداد العقل وبلاغة الجنون.
٦٧	الوجود المُحرَّم وتقديس العدم.
٧١	حقيقة الجمال بين مواقف النفري وفلسفة هيديجر.
٧٣	قصيدة بوهيمية، وقصة مجهولة.
٧٥	سعفة من الجنة ومجد بطعم الأم.
٧٩	اثنتا عشرة صورة للعالم.
٨٣	طوق الحمامة والزهرة الخرساء والفراشة السوداء.
٨٩	السينما.. فن أم ألعيب نفسية؟
٩٥	كرامة العلم في الميزان.
٩٩	ماركيز يحاور كورواسورا.
١٠٣	ألوان روبنز كيف يكون الرسم تجربة سياسية؟
١٠٥	«الجبرينيكا».. زمن الحرب والسحر.
١٠٩	سيرجينت.. بروفيل لم يكتمل.
١١٣	راعي بقر وحيد.
١١٧	حفيدات شهرزاد.. يكتبن بحر رجل أم بعسل أنثى؟
١٢٧	الجوكر.. الشيطان الذي يشبهنا.
١٣٣	«ذات مرة في هوليدود».. أو كيف خدعتنا سينما السبعينيات؟
١٣٧	بلياتشو.
١٤١	مزاجانجي.
١٤٣	أبو كيفه.
١٤٩	الممدوح.

