الباراديسو

(مسارح وسيما وسيرك وأفيش)

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 : 978-977-6783-50-8

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

البارادیسو

(مسارح وسیما وسیرک وأفیش)

تألیف
د. هاني حجاج

السّعيد
للنشر والتوزيع

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، لكني صرت طبيبًا في ظروف مجهولة!»

د. أحمد خالد توفيق

سكرين شوت!

وكأن 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 وأعجبتهم أو لم تعجبهم، وقصص حياة النجوم، وسيدة الكواكب، ومعها كتب تبحث في آليات العمل السينمائي، وروايات أُخذت عنها سيناريوهات الأفلام، وروايات لم تتحول إلى أفلام، وكتب نقد للروايات، وكتب لسير حياة مؤلفي الروايات، وكتب تجاورها في الدب والشعر والتاريخ والدين والفلسفة والفلك والرياضة والفن واللعب والحب والطب، في الإلكترونيات والمجرات والذرّات، 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 كرّست 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 المقدّس 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 الألغاز 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. وامتلأت الأدراج بالأوراق وبمشاريع الروايات وبمخططات الكتب وخرائط استرشادية أعود إليها فيما بعد، ولم أعد! وكتب كثيرة قرأت منها بعض صفحات وصلت أحياناً للمنتصف لكنها مملة فتوقفت وأخرى غير مملة ولم أعرف أن أكملها بعد ووضعتها بشكل مرتب لأنهيها في أقرب فرصة، وهذه الفرصة لم تأت أبداً!! وبسبب حبي للقراءة جاء عشقي للكتابة، وعبر التليفزيون 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: الحبكة. الحبكة 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 تلتقط تحف الجمل الموسيقية من هنا ومن هناك لتفصيل كانافاه الغنوة بطيف عديد الدرجات كأنه مخرج سينمائي يعرف كيف يمنتج 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 ألاعيب 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 تأمَّلت مقدمة (بعيد عنك) وارتابت في (الحب كله) وفهمت في (سيرة الحب) وتأكدت من (أنساك.. ده كلام)، هنا قالت له بصراحة: «عاملني كوبري للبنت 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 قنطار خشب، ثم يتأملون التاريخ ويقولون: آه لو أوتينا ظروف كمال الشيخ والحظ

الـذي خـدم بليـغ حمـدي! «إننـي أدرس تركيبـات لحنيـة وإيقاعـات وأسـاليب أداء موجـودة في وجداننـا وتعيـش معنـا وأعتقـد أن هـذه الرؤيـة التـي أراهـا انتبـه إليهـا قبـلي العبقـري سـيد درويـش عندمـا بـدأ في صياغـة ألحانـه الشـعبية». هكـذا هتـف في انفعـال ردا عـلى واحـد اتهمـه بأنـه ينقـل ألحانـه مـن الجمـل الفلكلوريـة الناجحـة. وبالطبـع هـذا كلام مرسـل يحتـاج إلى تدقيـق مـن خبـير في الموسـيقى، لكـن الجمـل المذكـورة موجـودة في كل مـكان لكـن مـن دس رأسـه في غبـار الـتراث وقـام بدراسـة طويلـة لـلأدب الشـعبي ليلتقـط منـه طـرف خيـط يغـزل بـه إبداعـه الخـاص؟ فيـما بعـد فعلهـا الفنـان حميـد الشـاعري بعبقريـة نـادرة وبنفـس نهـج بليـغ (راجـع توزيعـه للحـن (يـا حلـو يـا غـالي) لحنـان مـن الفلكلـور اليمنـي الـذي تسـمعه كأنـه لحـن غـربي، ولحـن (خـد قلبـي) مـن الفلكلـور الليبـي الـذي سرقـه فيـما بعـد عصـام كاريـكا في (روميـو) لكـن النقـد الفنـي ظلـم حميـد بسـبب الجمـود والروتـين الوظيفـي لأمثـال حلمـي بكـر وغـيره مـن اللذيـن أصابهـم شـلل فنـي يحاولـون تعويضـه باسـهال نقـدي كاره مشـمئز مـن كل جديـد.) قبـل بليـغ وضـع عبـد الوهـاب وفريـد الأطـرش الموسـيقى الشرقيـة في مسـار محبـوب وثـري وحافـل بالإمكانيـات ثـم جـاءت قفـزة محمـد فـوزي اللامعـة ردد صداهـا تلحـين منـير مـراد لعبـد الحليـم، وقبـل هـؤلاء كانـت الموسـيقى عبـارة عـن محفوظـات يرددهـا التخـت كخلفيـة لأي كلام يقولـه المطـرب في الفـرح أو في بدايـات السـينما. أدرك بليـغ أن التجديـد بلغـة مختلفـة تمامـا عـن التـي اعتادهـا النـاس سـوف يكـون لـه نفـس مصـير فـوزي ومـراد، ولم يكـن مسـتعدا للتجاهـل والنسـيان. يمكنـك القـول أن بليـغ حمـدي هـو أكـثر ملحـن فهـم طبيعـة الـذوق العـربي (المـصري خاصـة): إننـا أهـل كـرم نبتسـم في وجـه الجديـد لكـن سرعـان مـا نمـل وجـوده ونتشـكك في نوايـاه، فلابـد مـن زرعـه في أرضيـة الـتراث، هـذا الزائـر الوليـد يجـب أن يدخـل الـدار ويـده في يـد (حـد كبـير)! يقـول بليـغ: «للأسـف أغلـب الملحنـين لم يعرفـوا كيفيـة قـراءة التاريـخ لأنهـم فرضـوا العجـز عـلى طموحاتهـم وابتعـدوا عـن دراسـة مـا حولهـم. عنـدك الرحبانيـة، كل مـا قدمـوه مـن ألحـان ناجحـة هـي في الأصـل مـن الألحـان الشـعبية في لبنـان وقـد صيغـت بشـكل جديـد في النـص المكتـوب واللحـن.»

الفنـان (صايـع) بطبيعـة الحـال؛ فـإذا عشـت في دور عاشـق الـروح، انتظـر مكانـك في عـالم النسـيان مـن الآن. كل النجـوم الكبـار تمتعـوا بعـرق صياعـة يحمـي فنهـم ويقـوي مركزهـم، وكان بليـغ هـو أكـبر متمـرد عـلى القوالـب ولـولا مكـر الكبـار لمـا صـار بينهـم: أم كلثـوم تطلـب بلـؤم لحنـا منعشـا مـن محمـد فـوزي يبـدد بعـض سـماجة الألحـان التـي تسـمعها كل يـوم، فـوزي يحـاول التنصـل مـن الطلـب بـأدب فيرمـي الكـرة بخبـث في ملعـب بليـغ (عنـدي ليـكي ملحـن شـاب هايـل، عمـل «مكسـوفة منـك» و»حسـادك علمـوك») طبعـا هـي تعـرف هـذه الأغـاني لكنهـا تتظاهـر بكبريـاء أنهـا لـن تجـرب صعاليـك مجهولـين، هنـا يخبرهـا فـوزي أن عبـد الحليـم مهتـم؛ فتنتبـه!

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 (يابن اللعيبة!)

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

رحت أصطاد صادوني

لا يدخل بليغ قصر الست لتجديد الديكور بل يبني 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 هذبته أم كلثوم وأجبرته على الالتزام بالبروفات والاستيقاظ مبكرا، لا أعذار ولا تأخير والتهريج 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 ليلى مراد.

أنت تقرأ الكلمات الآن مصحوبة بالنغم في رأسك وذكرياتك، لولا هذا لظلت جمل عادية ثقيلة الظل كأي 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، عينيا بتبكي عليكي بمرارة) 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 بليغ أفضل ما لديه طول مدة صداقتهما إلا بفعل الغيرة عندما اكتشف الملحن العظيم كنز إبداعه الشعبي لمحمد رشدي خصوصا (عدوية) و(أدهم الشرقاوي)، وسوف يقع 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 سواح، والخطوة بيني وبين حبيبي براح) ويكاد رشدي يجن من العندليب الذي تحداه في منطقته فيدافع هذا الأخير عن نفسه بطريقته السهتانة الناعمة: «محمد رشدي فلاح، وأنا كمان فلاح.. وعندي بلهارسيا!»

لم يسقط بليغ في الفخ الذي انزلق إليه كمال الطويل وصلاح جاهين وهما يصدقان المشروع الناصري الأحمق بسذاجة، كان يعرف بالحتة الصايعة اللي في دماغه إن الفشل حتمي، وقتها تركهم يشاركون الحكومة موال الكذب على الناس وانطلق هو بأغانيه الشعبية الصادقة (وسع للنور، آه يا ليل يا قمر) وعندما يبحث عبد الناصر عن ورقة توت تستر عاره فيسعفه القدر بألحان بليغ 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 تتمايل (قولوا لعين الشمس) والعندليب في لندن يغني (المسيح)!

أما بليغ الذي رفض المشاركة في هراء عبد الناصر الإعلامي قبل النكسة، فقد رحب بتلحين (شيء من الخوف) 1969 ثم يخرج لسانه لجثة الاستبداد العفنة بألحانه المرحة الممتعة في فيلم (نص ساعة جواز) لشادية (طبطب الهوى علينا) وقنبلته (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 بليغ (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 تتصابى فيه صباح مع حسين فهمي وابنتها هويدا (أغنيتي دار يا دار، وعلى رمش عيونها لوديع الصافي) وسوف تلاحظ أيضا أن الحس المرح 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 حبيبتي 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 بليغ هيامه بوردة يصارحه الأول بما معناه (نام الليلة وبكرة هتبقى كويس)، يتحداه بليغ ويقول في نزوة عاطفية عارمة إنه حب حياتي الوحيد! هذا الكلام لا يخيل على عبد الحليم الذي كان ينتقل بين الأزهار كفراشة حالمة ويريد أن يلجم حماسة بليغ 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 بغبغان) في مسلسلها (أوراق الورد)، وباختصار: من هي وردة إذا انتزعت من حياتها الفنية شغل بليغ حمدي (48 أغنية)؟ يحدث الطلاق ويهز عبد الحليم رأسه ساخرا بما معناه (ما كان من الأول!) ولا تنسى هي هذه الإساءة بما في نفسها ميل للعداء وتحرّض 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 شواطيء 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 التفريعات: يجبر أم كلثوم شخصيا أن تستهل أغنيتها 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 يمعن 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 عطَّلت 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 تقتنع! 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 فى مسجد الحامدية الشاذلية، لا يزيد الجلوس فيها عن خمس أفراد، طبعا كافة زملاءه وتلامذته راحوا يمرحون 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 شهراوي رائدة الحركة النسوية.

فى لقاء سبق أن أجرته الإعلامية راغدة شلهوب مع الفنان جميل راتب، عبر برنامجها «فحص شامل» فى 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 قدغادر 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 وماسيبقى له علاقته بربه لا غير، فأوصى بأن يتم بعد وفاته تنظيم معرض يضم صوره وجوائزه، واختار عزلة هادئة ينظر فيها إلى الخلف في رضا شامل. وبالفعل قررت د. ايناس عبد الدايم وزيرة الثقافة ـ فى تصريح خاص لـ جريدة «الأهرام» ـ البدء فوراً فى الإعداد لتنظيم هذا المعرض وتنفيذ وصيته. وقالت إنها قامت بتكليف قطاع صندوق التنمية الثقافية بالبدء فى التنسيق مع أسرة الفنان الراحل لجمع صوره والجوائز والتكريمات التى حصل عليها من مهرجانات ومؤسسات إبداعية عبر تاريخه الفنى الطويل .وأضافت أنه من المقرر أن يقام هذا المعرض فى قاعة الفنون التشكيلية بدار الأوبرا، حيث إن الفنان الراحل كان من عشاق الدار، وكان يحرص على حضور الفعاليات الثقافة الكبرى التى كانت تقام بها.ووجهت وزيرة الثقافة نداء إلى جميع أصدقاء ومحبى الفنان الراحل جميل راتب بأن من يمتلك صوراً نادرة له أو أى متعلقات تخصه أن يتواصل مع إدارة صندوق التنمية الثقافية ليتم ضمها الى هذا المعرض الذى ستشارك كل قطاعات وزارة الثقافة فى تنظيمه، ليخرج بالشكل الذى يليق بفنان كبير فى

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 بالعلائلات الكريمة، وتسبب ذلك في وقف المنحة التي كانت تبلغ 300 جنيه، وهي ثروة صغيرة وقتها. عمل في مهن كثيرة قبل شهرته منها حمَّالا في سوق الخضروات، وكومبارس في المسرح، ومترجم للروايات الفرنسية، ومساعد مخرج. عشق المسرح ممثلا، وقدم عددا من المسرحيات من إخراجه مثل (الأستاذ)، و(شهرزاد) و(زيارة السيدة العجوز) لدورينمات ومثل فيها أمام الفنانة القديرة سناء جميل، كان يحب أن يشارك فقط فى الأعمال الهادفة التى تقدم رسالة للمجتمع لذا ارتبط فى أعماله الفنية بالفنان الكبير محمد صبحى وكان دائما ما يصرح بأن أعمال صبحى الأقرب إليه . لكن البداية الفنية الحقيقية له كانت فى مصر عندما شارك عام 1946 (أو 58 فالتاريخ غير موثق) فى 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 فى (الكرنك) قصة نجيب محفوظ وإخراج علي بدرخان (كان مرشحًا لدور خالد صفوان في الذي قدمه الفنان كمال الشناوي، ولكن غرابة لكنته في ذلك الوقت منعته من الدور.) وقال: «أحمد زكى ممثل عظيم، وأتذكر أن صلاح جاهين عرض علىّ المشاركة فى فيلم «الكرنك»، ووقعت عقدا بالفعل، والصحافة كتبت ذلك فى حينها، وكذلك عرض على أحمد زكى وقتها المشاركة فى الفيلم، وعندما قرر جاهين استبعادى وأحمد زكى عن الفيلم، لأننا لم نكن أسماء تجارية فى هذا الحين، كان لذلك تأثير كبير على زكى، لدرجة أن البعض أكد أنه فكر فى الانتحار، لكنه بعد ذلك نجح فى 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 فى 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 فانهالت عليه العروض.) إنطلق إلى العالمية بسهولة لوسامته وأناقته وملامحه الناطقه وإجادته 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 عموما:

مفيد أبو الغار وجسد راتب ضمن أحداث مسلسل «الراية البيضاء»، الأستقراطي النبيل، سفير مصر المهذب العائد بعد غيب ليستقر في الفيلا الأثرية الآية في المعمار والتي تطمع تاجرة السمك المليونيرة فضة المعداوي (الفنانة سناء جميل) ويكافح للحافظ على فيلته التاريخية من الهدم، المسلسل عام 1988. ومن إخراج محمد فاضل، وشارك في بطولتة هشام سليم، هادي الجيار، سمية الألفي، عبد الغني ناصر، محمد متولي، سيد زيان، ونبيل الدسوقي.

صلاح أبو رحاب في مسلسل «ضمير أبلة 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 تعتنقه حكمت ويكسب ودها. المسلسل تم عرضه عام 1991 من إخراج إنعام محمد علي، وشارك في بطولته أحمد مظهر، عبلة كامل، إبراهيم يسري، عايدة عبد العزيز، وصلاح قابيل. وقال: «لا يوجد عمل أندم عليه، ولكنى قدمت بعض الأعمال الضعيفة خلال مسيرتى، وقبلت أفلاما فى بعض الأوقات لحاجتى للعمل، وبعد ذلك قدمت أعمالا مهمة، ابتداءً من مشاركتى فى فيلم (الصعود إلى الهاوية) الذى غير نظرة المنتجين والجمهور عن جميل راتب، ومن بعده قدمت أدوارا وشخصيات متنوعة، وكنت أبحث دائما عن الشكل البعيد عن شخصيتى تماماً، وأستمتع بها، وأتذكر مثلا مسلسل)الراية البيضاء) الذى يعتبر من أنجح أعمالى لكن شخصية د. مفيد أبوالغار كانت قريبة منى جدًا، ولم أجد صعوبة فيها».

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

رشـدي الخيـال في فيلـم «طيـور الظـلام» عـام 1995، وقـدم جميـل راتـب، خلالـه شـخصية الوزيـر رشـدي الخيـال، المتعطـش للسـلطة والنفـوذ، والفيلـم بطولـة عـادل إمـام (فتحـي نوفـل قائـد حملـة الخيـال الانتخابيـة)، ريـاض الخـولي، يـسرا، ريـاض الخـولي، عـزت أبـو عـوف، وإخـراج شريـف عرفـة، قصـة وسـيناريو وحـوار وإنتـاج وحيـد حامـد.

سـليم البهـظ في فيلـم «الكيـف»، تاجـر مخـدرات «سـليم البهـظ» الظريـف المفـترس السـادي، ويـرى أنهـا أبعـد مـا تكـون عـن شـخصيته لكنـه ظهـر في الـدور نفسـه عنـد تحويـل الفيلـم إلى مسلسـل بنفـس الأسـم بعـد سـنوات عديـدة، وكان الفيلـم مـن بطولـة محمـود عبدالعزيـز، ويحيـى الفخـراني، وجميـل راتـب، محيـي الديـن عبـد المحسـن وفـؤاد خليـل، تأليـف محمـود أبـو زيـد، وإخـراج عـلي عبـد الخالـق، وعـرض عـام 1985. «لم أفهـم سـبب نجاحـى فى هـذا الـدور، وحينـما عرضـوا عـلى الشـخصية تـرددت، لأننـى لم أتفهـم كثـيرا مـن ألفـاظ الفيلـم".

أبـو الفضـل في عـام 1994، بـدأ راتـب مشـواره مـع سلسـلة أجـزاء مسلسـل «يوميـات ونيـس»، مـن بطولـة الفنـان محمـد صبحـي، وسـعاد نـصر، وقـدم حينهـا دور أبوالفضـل جـاد اللـه (وإذا كنـت قـوي الملاحظـة سـتتذكر أنـه نفـس اسـم فـؤاد المهنـدس في مسرحيـة إنهـا حقـا عائلـة محترمـة)، والـد "ونيـس» الجـد الطيـب لابنـاءه، صاحـب المبـادئ والمثـل العليـا مهـما كانـت العقبـات والمغريـات، ونجـح في دوره نجاحًـا كبـيرًا، المسلسـل مـن تأليـف مهـدي يوسـف ومحمـد صبحـي، وإخـراج أحمـد بـدر الديـن.

نبيـه بيـه في فيلـم «البدايـة»، الـذي أنتـج عـام 1986، عندمـا سـقطوا في منطقـة نائيـة مـن طائـرة فجعـل مـن نفسـه سـيدا عليهـم فصنعـوا لـه تمثـالا مـن البلـح، وأطلقـوا اسـمه عـلى مملكتهـم (نبيهاليـا)، وهـو مـن بطولـة أحمـد زكي، يـسرا، صفيـة العمـري، سـعاد نـصر، ومـن تأليـف وإخـراج صـلاح أبـو سـيف.

محمـد نجيـب أول رئيـس مـصري ضمـن أحـداث فيلـم جـمال عبـد النـاصر، الـذي أنتـج عـام 1999، جسـد فيـه الفنـان جميـل راتـب، وهـو مـن بطولـة خالـد الصـاوي، هشـام سـليم، وطلعـت زيـن، عبلـة كامـل، مـن تأليـف وإخـراج أنـور قـوادري.

أفنديـنا في فيلـم شـفيقة ومتـولي، بطولـة سـعاد حسـني وأحمـد زكي، أحمـد مظهـر، تأليـف شـوقي عبـد الحكيـم، إخـراج عـلى بدرخـان، الفيلـم تـم عرضـه في عـام 1978. وأعلـن في حـوار سـابق رفضـه التـام للرقابـة، قائـلا: «أنـا ضـد الرقابـة فى المطلـق، لأن الفـن والتعبـير يجـب أن يتمتـع بالحريـة، ولكنـى أؤيـد التصنيـف العمـرى للأفـلام والمسلسـلات، لأن بعـض الأفـلام قـد لا تكـون رسـائلها وأفكارهـا مناسـبة للأطفـال فى سـن معـين، وقـد يفهمونهـا بشـكل خطـأ، وأطالـب بـأن يكـون البـاب مفتوحـا أمـام كل الأفـكار والقضايـا، بعيـدًا عـن التابوهـات.»

فـرط الرمـان دوره في (وداعـا بونابرتـه) لشـاهين؛ وفي آخـر حـوار لـه عـلى صفحـات «المـصري

اليوم»، أبدى جميل راتب رأيه في المخرج الكبير جميل راتب، قائلا: «يوسف شاهين نموذج، ونفتخر به مخرجا عالميا مصريا، فاهما للسينما، مخرجا تكنيكيا عظيما جدًا، ولكن تدخله في سيناريوهات الأعمال التى يخرجها كان سببًا في ضعفه بالنسبة لى، لأن أفضل أفلامه كانت من تأليف كتاب كبار، وبمجرد أن بدأ مرحلة التعبير بالكتابة ضعف، وبعض أفلامه لم تكن واضحة كفكره، رغم أنها كانت إخراجيًا على أعلى مستوى، ولكنه عانى من نقطة ضعف بعد قراره كتابة أفلامه.»

ماجد في الفيلم الإمريكي «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 أبوابًا مدهشة في عالم السينما.

الشرنوبي 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 سعاد حسني ويحيى الفخراني.

فضلا عن دور (علي علي علي) النصاب الظريف في (إنهم يسرقون الأرانب)، 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 الغطريفي) 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:

<u>د.أشرف زكى نقيب الممثلين</u>: فنان عظيم ومدرسة كبيرة قدم العديد من الأعمال الجيدة والمتميزة فى المسرح المصرى والفرنسى والسينما والتليفزيون ويعد مرجعا مهما لكل محبى وعشاق الفن المصرى فى العالم العربي.

نجلاء فتحي : كان «جميل القلب» أبا لكل فنانى مصر.. فقد تعلمنا منه كثيرا وكان جميل الأخلاق.. وكل فنانى مصر يكنون له كل الحب والتقدير، فقد كنا أولاده الذين لم ينجبهم.

لبلبة: فقد الفن المصرى والعربى والفرنسى فنانا متميزا متنوعا فى أعماله صاحب موهبة كبيرة وفريدة فى الأداء التمثيلى، ولن ينساه محبو الفن لأن أعماله ستبقى فى ذاكرتهم.

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

بعد أن ترك إرثا طويلا من الأعمال المتميزة فى 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 فى 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 فى 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 فى كل أنواع الفنون، وتربطه علاقات طيبة مع الجميع وقد تميز بالثقافة العالية ساعده على ذلك وجوده فى فرنسا لسنوات طويلة وأعتبره من مدرسة زكى رستم، وأعماله ستبقى فى ذاكرة التاريخ.

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

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

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

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

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

فيلموجرافيا جميل راتب

- 1952 : ليلة القدر
- 1956 : ترابيز 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 أباظة -عزت العلايلي
- 1980 : ضيف على العشاء -خلف اسوار الجامعة- عروس البحر- شعبان تحت الصفر.
- 1981 : دندش-مسافر بلا طريق -العرافة.
- 1983 : إنهم يسرقون الأرانب- 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 : عسل الحب المر -الكيف -التريلا -العبقري خمسة- سنوات الخطر- علي بيه مظهر والأربعين حرامي-وداعاً بونابارت - إخراج يوسف شاهين.
- 1986 : ابنتي والذئاب- بيت الكوامل -البريء مع أحمد زكي ومحمود عبد العزيز -البداية صلاح أبو سيف مع أحمد زكي ويسرا وحمدي أحمد- الأقزام قادمون -أحضان الخوف- ابنتي والذئاب.
- 1987 :نوارة والوحش- قاهر الزمن إخراج كمال الشيخ.
- 1988 : راجل بسبع أرواح- الدرجة الثالثة -حالة تلبس مع أحمد عبد العزيز

وغســان مطــر ولــوسي وســماح أنــور.

- 1989 : ابتزاز .
- 1990 : الأغبياء الثلاثة- شيش خان.
- 1991 : بنت الباشا الوزير- سيدة القاهرة.
- 1993 : سباق مع الزمن -البلدوزر.
- 1994 : checkmate مع شريهان.
- 1995 : طيـور الظـلام مـع عـادل إمـام ويـسرا وريـاض الخـولي -صيـف الـواد -في الصيـف الحــب جنــون.
- 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 توميللى.
- 2012 : Un nuage dans un verre d'eau سـحابة في كـوب مـاء فيلـم فرنـسي مـع Anamaria Marinca ٠

الوجه أسود والصوت أبيض والهوية رمادية

في أوكلاند، يكتشف المسوِّق 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، مسوِّق 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 التليفزيونية 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 الحبكة (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 خبرها بعناية المخرج من تاريخة في تحضير الأفلام الوثائقية، فإنها على الأغلب سوف تبتلى بالفشل لأن كل شيء هنا يتسق مع الأخر ويحرص رايلي على أن يظل سابقا للجمهور بخطوة. ذلك الجمهورة 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 فاولر 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 جيدا بما يكفي. إنه بحاجة إلى تعويض، وإلى بقشيش إضافي حتى لو تخلى عن 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. غالبا ما تُلقى لائمة هذا التحول الثقافي على كبار المفكرين، لكن السبب في هذا قد يكون حشود المهمشين، الأكثر تواصلا والأكثر وضوحا على أرض الواقع.

يزداد إحساس جرين بقلة الأمان في ما يتعلق بالأمور الشخصية، نتيجة قصصة الهيمنة والرجولة التي تشيع في ثقافة البوب ومازالت شائعة حتى الآن: حتى تكون شابا جذابا 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 مُعرَّض لمشكلات غير قابلة للحل فحسب، بل هو يتأكد من كونه فاشلا أيضا. يبيع الموسوعات لكن لا أحد يقبل صوته الأسود. وعندما يبيع هويته يتلقفه عالم جديد حافل بجنس صارخ وشتائم عنيفة لم تعد تحتمل الآن وأشخاص لهم أجساد نصفها إنسان ونصفها حيوان كالساتير 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 وعباراته حواره والمواقف الطارئة على الأبطال جميعاً في كُل 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 وجهات نظر في آن واحد من خلال تدفق الحركة ونشوء الصراع وتعقيده وحله دون التقيُّد بإيقاع السرد الروائي أو مراحل الانتقال المسرحية؛ بل إن قدرة المخرج على القطع المفاجئ وألاعيب 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 تصوُّر 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 صفير رصاصة مارقة إلى النمو البطيء لزهرة، ومن التماعة 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 متناول الفيلم.

أين كانت اللحظة التنويرية في الفيلم؟

الواقع أن توجيه 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 فتنزلق 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 يبدءون 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 الجوهرية؛ وهي نظرية تقديم الماهية أو الجوهر على الوجود ذاته.

موت الناقد

أشار عبد الفتاح كيليطو إلى أن القارئ يقرأ النص انطلاقا من اهتمامات تخصه أو الجماعة التي ينتمي إليها، القارئ يهدف دائما إلى غرض يسعى إلى إثباته، فاذا 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 الرائي؟ وأن وجهة نظر أي قارئ بغض النظر عن خلفية معارفه ورقي 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 الإنتقال من تبجيل آراء النقاد في خمسينيات القرن الماضى 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 بديلا عن التقسيم النقدي المتخصص!

ازدهار عصر النقد كان ذلك في أواخر الأربعينات ربما عام 1948 عندما أصدر ت. س. إليوت كتابه (ملاحظات حول تقديم تعريف الثقافة) وأردفه ف. ر. ليفيس بكتابه (التقليد العظيم) قبل أن تعصف أزمة السبعينيات بكل ما هو ناضر اجتماعيا واقتصاديا وانشغل المبدع بالرثاء 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 استخدامها كوسيلة خطابية لا غاية فنية تحت تأثير قوى الدمقرطة 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 سياحى أو منادي على بضائع مستعملة في سوق رأسمالي لا يرحم، فتقول الروائية سوزان هيل: (الحقيقة أن تحولا 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 ويزدريه، 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 سيبيلوس 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 النفي 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 الإجتماعي 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 منفتحا على أصناف الأدب المختلفة وإمكاناتها الشاملة لا أن يحصرها في إطار برنامج سياسى أخلاقي محدد سلفا وأن يوقظ في نزعة التحرر سعة الخيال اللازمة للدفاع عن (التنوع والإمكان) ما يفترض ضمنا بصعوبة النقاش وتعقيدات المواجهة والدخول في التفاصيل. «إن على الأدب، ولكى يحقق وظيفة نقد الخيال المتحرر» يقول تريلينج «أن يكون متصلا اتصالا متفردا 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 علاماتية لتفاصيل الفن/ أدوات النص، فالتواصل حتمي حتى يتم اتخاذ الإجراءات وتطبيق المناهج والآليات الجديرة. بدوام مثل هذه العلاقة على أن تكون مبكرة لمواجهة الاختلاف المحكوم بأن يأخذ أشكالا 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 ايقاظها 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 الإثنان». فأي فلسفة وراء هذه الفكرة؟ الواحد حسب لسان العرب (لا يتجزَّأ ولا يُثنَّى ولا يقبل الإنقسام ولا نظير له ولا مثل ولا يجمع هذين الوصفين إلا الله تعالى) وكذلك الواحد هو أول أعداد الحساب وقد ثني على واحدين، وجمعه بالواو والنون (واحدون).

ولم يكن ابن عربي وحده الذي أثنى على المثنى، إذ شرح الزوزني في تفسيره للمعلقات السبع عند تثنية النداء لدى امرؤ القيس في مستهل مُعلقته (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 أحم 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 لمرور 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 مرارًا». ويُعلِّق على ذلك الكاتب محمد علي شمس الدين (مجلة دبي – ص 59 – العدد 80 – يناير 2012 – الإمارات): «يلاحظ على اجتهادات الزوزني أنها مسنودة لآخرين سابقين عليه من خلال (قيل). وهو بعد مروره بسرعة على افتراض المخاطبة لصاحبين حقيقيين ينحو نحو اعتبار الخطاب أتى بصيغة المثنى ولكنه في الحقيقة إما لمفرد أو لجماعة».

مخاطبة المثنى تتكرر في شعر امرئ القيس وفي شعر أسماء المرية: (ألا خليا مجرى الجنوب لعله/ يداوي فؤادي من هواه نسيمها) وقول ابن الرومي: (يا خليليَّ تيمتني وحيد) وقول قيس ابن الملوح: (أيا جبليَّ نعمان بالله خليا/ نسيم الصبا يخلص إليّ نسيمها) وقول المتنبى: (يا ساقي أخمر في كؤوسكما/ أم في كؤوسهما هم وتسهيد) وقول المقريزي: (علّلاني فإن بيض الأماني / فنيت 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 نرتئيها 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 للمثنى 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 المتشابك المُعقد للنص بمثابة تجسيد لاستجابة إبداعية إلى الحياة ذاتها مع تجاهل أن الزمن يعيد نفسه فالتكرار سُنة 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 منغلقاً على معني 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 مستغلقاً 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 لابد هو واعياً بشيء، وهذا الشيء لابد هو واقع؛ فالتكرار هل هو على حساب كلمات أهم؟ لا، وإلا ماكتبنا أي شيء.

حتى ونحن نوجز تحدونا رغبة في أن نضيف للكون بعض السطور التي يسهل تجاهلها تماما بالتنظير المجرد. وهكذا يكون العقل الإنساني (على المستوى الفردي) هو مركز كل معنى ومصدره ومعجم تفسيره وعليه فإن الكلمات التي تنضم إلى بعضها لتنظر إلينا من فوق الصفحات المطبوعة، هذه الكلمات لا تمثل الموضوعات الفعلية، بل الكلام الإنساني في تناسق أدبي. ثمة أساس للإعتقاد بأن تأثير الخط بوصفه خطا في التصوير هو أنه صورة بديلة للمس، كما أنه بديل عن العاطفة. وبعض فلاسفة الجمال يميلون إلى استخدام تعبير تسرُّب 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 للصحبة 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 (أرويـن أدمان) 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 حرفِ بعد النطق به، وشبهه الخلي بوطءِ المُقيَّد، يمنع من توسُّع الخطو، فيصير كأنه يعيد قدمه إلى موضعها الذي نقلها منه، وذلك ما يَشُق على النفسِ.» وشبَّه بعضهم بوضع القدم ورفعها في حيز واحد، وبعضهم بإعادة الحديث مرتين فكل ذلك مستكره. فلذلك صارت الحُروف 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 الثاء مع الذال كما في (أو تتركه يلهث ذلك مثل القوم..).

(6) في الذال مع الظاء كما في (ولن ينفعكم اليوم إذ ظلمتم...) «وكان ذلك مما يقلب فيه الأول من الحرفين ليجانس الثاني، فيوفّر 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.

الهَنْدَسَة العَاطفيَّة في اللُّغَةِ العَرَبيَّة

حَبْكَة النص بغزل نسيج الكلام، هي أن تَلْتَقِط طَرف الجمل بحيث تردد كَلمة من الجُمْلة 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 أدْلج، ومن أدْلج بَلغ 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 حَياؤه قَلَّ ورعه، ومن قل ورعه مات قلبه) وقول يزيد بن أبان في البيان والتبيين: (ليتنا لم نُخْلق، وليتنا إذا خُلِقنا لم نعْص، وليتنا إذا عصينا لم نمت، 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 التوجّع 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 يُمكّن نفس السامع من المدلول كما يرتاح البصر لمشهد عمودين من رخام صقيل يحملان واجهة البناء؛ كذا يؤكد ابن تمام مراد أبياته بانسجام المشهد وتتميم بَعْضِه حُسْن بعض على الجانبين: (تُلقِّح 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؛ يُنبِّه الجناس غير التام النفس للمعنى ولقدرة المتكلم على دقة الاختيار؛ وهو مُحرّف يختلف ركناه في هيئات الحروف ليس إلا، كقوله عز وجل (ولقد أرسلنا فيهم مُنذِرين فانظر كيف كان عاقبة المُنذَرين) «الصافات-73» وقول أبي تمام (يمدون من أيد عواص عواصم، تصول بأسياف قواض قواضب)، ونقص الحرف (والتفت 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، وعر المرتقى، لا يكاد يأتي به إلا من أفلق في البلاغة، وتقدم في الفصاحة».

لاحظت الدكتورة فاطمة محجوب (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 الفنون التي تقوم كلهما على عنصري التردد والتنويع؛ 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 ونوَّعوه 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 أتالوتان: 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/ بقد/ كغصن رطيب

غزال/ كغصن/ جناه/ عجيب

ربيب/ 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، فالمؤلف/ 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 كامنة في كل تكرار يَخْطر على البال وكأنه يضع نمط بناء الشعور الذي يجب أن يتولد لدى القارىء عند قراءة النص ومنه يحلل الناقد نفسية كاتبه على أساس عاطفي، وبين الهندسة اللفظية: وهي خضوع النص للقوانين الخفيَّة التي تتحكَّم في العبارة من توازن موسيقي وتجسيم لرسم الحروف ما بين نقاط متحررة وقوائم كالأبراج وما يلتف حول نفسه بمنحنيات أنثوية ناعمة كإلهاء الهاء والميم الحميم، ومراعاة الشكل البياني للنص والتقسيم بين الجهورية ورهافة الحس، والحرص على إدخال تغييرا طفيفا على كل مرة يتكرر فيها التعبير لا شعوريا، فينقذ فنه من الرتابة ويُحدث في روح قارئه هزة ومفاجأة. والحذر كل الحذر من الوقوع في غرام السطور دون إنشاء السياق النفسي الحافل بالمشاعر الكثيفة وإلا ضاعت العقدة المركزية ومعها الترجيع الدرامي وتتكاثر الكلمات كعشب شيطاني بمعزل عن ذهن كاتبها ونفس الذي يعاينها ولا تكون لها قيمة وهي مجرد عكازة لملء ثغرات الوزن أو لبدء فقرات جديدة أو اختتام نص متحرر يأبى الوقوف، فلينتبه الأديب الجيد والشاعر الحصيف وإلا صار البناء مجرد من العاطفة كبيت خال من المودة والسُكَّان.

نجيب محفوظ يدعو للثورة

-1-

ثمة عديد الأسباب وراء يقين كاتب هذه السطور من خلود أدبينا 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 الحداثي بين أصول اللغة الموروثة ومستجدات الحياة. لقد ولّت 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 وفى دولابك وكراساتك عن ميول شيوعية أو ترتيبات إخوانية، الآن يستطيع أي شاب حديث التخرج، ببعض مهارات الوورد والنسخ واللصق أن يَعد رسالته الجامعية في ساعة ونصف، وبمقدور 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 وبقاياه 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 إليكترونية 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 وقيمته 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 لمنهجه للأحفاد. لكني 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 المباديء الكبرى والقيم الرئيسة من حيث الجدة وأولوية الترتيب, وعندما نتعرض لدراسة الرواية العربية، كبداية، 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 مغلّف 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 لخّصت 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 الجبلاوي 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، وآي 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 المُندة 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 مبّدلاً الطبع والهوية, فاخراً 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 للبسطاء – 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 والتجّار وهواة الجمارك والتهام الغلاء للطبقات الدنيا وسقوط محدودي الدخل لمستواها فنشوء الجريمة والانحراف والرشوة والسرقة 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 البارع صاحب الفضل الأول وربما الوحيد في تقديم الطوائف الأدبية الجديدة في الرواية العربية, أنموذجاً أيقونياً للأسرة المصرية في السبعينيات, هذه الأسرة تتكون من المربي 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 يفي بحد الكفاف, وهناك الابن (علوان فواز محتشمى) 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 كاحلها, من ثم تذهب السيدة زينب والدة راندة إلى (محتشمى زايد) عميد الأسرة وجد (علوان فواز) وذلك كي تدعوه كي يقنع حفيده ليترك ابنتها (راندة) كي تفلت من فخ العنوسة خصوصاً وأن حاله لا يبدو له أي تحسُّن, 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 ليستحكم 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 القاتمة 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 (محتشمى زايد) أمام التلفاز ليجد مشاهد جديدة غير مفهومة, وكذلك علوان الملتقي برانـدة 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 تذاع أناشيد وطنية, لكن المساء يأتي لنسمع القرآن الكريم, وتعلن الحقيقة التي أُرجيء الإعلان عنها أكثر من اللازم: قتل الرئيس. يقول الناقد رضا عطية في دراسته عن الرواية في عنوان جانبي باسم: التبئير الأيدلوجي والإشعاع السياسي للرواية؛ كتب تحته: تعكس مرايا 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, لتنعقد بؤرة درامية للرواية بالغة 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 تكلل شخصية الحاكم/ رئيس الجمهورية بلقب الزعيم, ثم ما تلبث أن تنتزعه منه, وتجرّده 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 اللزومية, 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 (محتشمى زايد) لحال طاحن أحاط بالأسرة (الدولة) المنكوبة (المصرية) تبدو أول ما تبدو في الأوقات؛ فيقول «سقيا لعهد البيض والجبن والبسطرمة والمربى, ذلك عهد بائد, أو (ق. أ), أي قبل الانفتاح, الأسعار جُنّت, كل شيء قد جُن, ما زال فواز مائلاً للبدانة, وهو يستعين بالخبز, ومثله هناء ولكنها تسرع نحو الكبر قبل الأوان. ابن خمسين يبدو اليوم كأنه ابن ستين وقال فواز بصوته الجهير: سنعمل أياماً صباحاً ومساء 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 تضفير الخاص بالعام, وربط الشخصي بنظيره الكلي يبرز محفوظ ألاعيب 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. . اخترناك 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 محتشمى 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 وأهنأ بشيء من العزاء. أنتم إذا شئتم حزب وهمي لا شعار له إلا الرفض. «. . . «الأسعار جنت, كل شيء قد جُن». . . « لعلى 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 تعلّق الزمن بين نهاية جيل الثورة وبداية جيل الانفتاح يبدأ فصل (علوان فوزي محتشمى) بهذه الكلمات: صباح يوم جديد. قديم. جديد قديم. جديد قديم. جديد قديم. قديم جديد. دوخيني يااليمونة. 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. آه يا قدمي! آه يا حذائي! تحملا وتصبّرا هذا زمن التحمّل والتصبُّر. في زمن النار والوحوش لا نسمة ترطب الفؤاد إلا أنت يا حبيبتي. 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 فقدا 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 وقتا للنوم) هكذا ودون كثير ثرثرة يعرض أزمة الجيل الجديد الذي لا يجد من المباديء 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 جمعتنا 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 والمباديء المتضمنة في إرادة الحياة - والمصادفات ليست الشكل الخارجي الذي تعبر به الضرورة عن مأساة الإنسان الفردي في الكون وعبث الأقدار بمشروعاته وحيرته 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 مطارد 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 أفظع 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 يصّدق؟ ألا يمكن أن يحدث ذلك بلا انحراف؟ ما سر حرصي على الاستقامة؟

-3-

وعرفة هو الثائر الأكبر في أولاد حارتنا ، فهو يثور كسابقيه 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 ينفض بها أهل الحارة عنهم الكسل والخرافات، وتنتهي به حالته الثورية الرافضة 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 كرغبة إدريس، وإنما كانت رغبة خيرة ولهدف 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، وأملها. 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، وباتحادهما 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 المصُلحين الذين جنّدهم الجبلاوي، وانه جاء بقوة جبل ومحبة رفاعة 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 وتجدده 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 رفاعة 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 النبابيت 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 بداً من إعادة آخر ذرية الناظر

رفعت إلى النظارة التي يتقاتل الطامعون عليها. " وهكذا عندما تتفتت 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 عوناً للظالم! يقول (محمد حسن عبد الله): إن عرفة لا جبل ولا رفاعة أو قاسم. هو الذي يستثير أصحاب الاتجاهات الخاصة من نقاد نجيب محفوظ بشكل عام. وبصفة خاصة النقاد المتلهفين للكتابة عن أدبه بأفكارهم الجاهزة ومحاولة تطويع هذا الأدب لينادي معهم بمقولاتهم الخاصة. عرفة عند هؤلاء النقاد هو عصر العلم، وقد تسبب في مصرع الجبلاوي، وحاول إصلاح الحارة بدون أن يتقى توجيهاً من الجبلاوي الذي قابل جبل وكلّم رفاعة 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 سابقيه، 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 سحاب متجهم، والهواء ساكن لا حياة فيه، الدكاكين كالحداد وعند الآفاق 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 تصبّه على عدوها، إنها تنتحر. وتساءل في فزع: ماذا وراء ذلك كله؟ واستفحل نشاط غريزته التي تتنبأ بالمخاوف، وأيقن أن مأساة حقيقية سيرفع عنها ستار الغد، ثمة خطر يتهدد صميم حياتنا، هذا الطوفان سيقتلع الحكومة والحزب وشخصه في النهاية. أقيلت 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 فنجان. وعندما يحاول أن يخطب سلوى، فيقترب من تلقيح الزمان ببذوره هو حتى ينبت زهر المستقبل، لكن السياسة تدهمه كوابور زلط ثقيل، فتنقلب 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 يذعن لليأس قبل أن يستميت 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 كالصفعة. هكذا السياسة تدبّر أمورها بمكر وفي الخفاء لكن ردودها لاذعة صارخة قاتلة. تثور وتنقلب جحيماً في لحظة يأكل الأخضر واليابس والهناء. فتتنكر لأبطال الأمس، وتفرش البساط الجديد لأصحاب الانقلاب الأقوياء. الأنثى الجميلة ابنة الأكابر هي الواجهة السياسية اللامعة التي تضيع منه في لمح البصر! لذلك لم يتكيّف مع الأمر الجديد أو يرتدي رداء ثورة يوليو العسكري النظامي فهدّه زلزالها وتركه حطاماً مصاب بعقم ذهني وارتباك عقلي خطير. . يتلقفه الضياع كما ينبغي لرجل فقد التاريخ والمستقبل والهوية. يتسكّع على كورنيش الإسكندرية، لعلها مصر تتسكع على حوض البحر الأبيض تبحث عن طابع جديد، بلا مأوى حقيقي أو هدف واضح، فلا يجد سوى حضن البغي ريري وازداد إيماناً بأوجه الشبه التي تجمعه بهذه البنت. فسلّم بأنها ضرورة لا غنى عنها في وحدته وبخاصة عندما فظعت الملمات، فقد هوت المعاول على الزعماء وانقضت المحاكمات، فانقبض قلبه خوفاً كموزع المخدرات إذا دهمته أنباء 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 كالدنيا، ولكن الاتصال بها يعقب ميلاداً جديداً، ويلد حياة جديدة. هي حقيقة ليست شريفة تماماً ونقية تماماً. ولكن الظروف هي التي صنعت إمرأة 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 العقيمات يعقدن خيوطاً رفيعة حول المسامير الحادة لبوابة المتولي في القاهرة، أو يستحممن في البركة الراكدة المحاطة بسور طيني قائم في عيون موسى بالصحراء الشرقية، أو يخرجن من شروق الشمس ليصلّين صلاة شبه وثنية في أحد معابد المصريين القدماء بالواحات. 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، فيعبّر عن فكرته هذه بقوله إن السياسة لا تعرف إلا طريق الحياة أو طريق الموت. . إنها تسير بالمنطق الفرويدى. . السياسة تمنح الحياة والخصب والنماء فما دمت في ركب السياسة إذن فأنت تحقق المزيد من النجاحات التي تؤكد لك انك 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 المقدرة 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، والحُطام 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 ـ هكذا علمته الأيام والسياسة ـ 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 إيوائي لك؟! فولولت قائلة: لم أعرف إلا بعد فوات الأوان. . تدعين السذاجة يا شيطانه؟. . واحتبس صوته من الغضب ثم صرخ: وإذن؟ أفصحي عن مكرك! اسمعي (ثم وهو ينذرها 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 دقيق 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 يأت 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 يتمثّل في عقم الدبّاغ 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 أثمرت، فهو يرفض الثمرة من الصميم، يريدها 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 جاءته كأنها قدره عقيم مجدبة، في ترتيب لا يمكن أن يكون مصادفة، لا ثمار للمرأة التي تزوجت ثلاث مرات، وكان عدد مرات الزواج مقصود أيضاً ليتوازى 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 جدب المرأة التي يتزوجها عيسى وبين ذلك الجدب 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 التسّكع ومعاشرة الأسى ولم يفض بذاته إلا إلى لسمير عبد الباقي وهما يسيران منفردين بشارع سليمان باشا، صارحه بالحقيقة بلا رتوش فسأله سمير: ألا يهمك إنجاب الذرية؟ فأجاب بامتعاض: يهمني أن أجد رفيقا في وحدتي. وهذه امرأة لا بأس بها، مستعدة لأن تقبلني بعيبي فلماذا لا أقبلها بعيبها؟ وأين 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 يتشمّس 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 يلقى الضوء على مواقف عيسى من القضايا العامة. كانت الحياة في هذه الفترة تتغير في مصر تغيراً حاسماً. فالإنجليز يجلون عن مصر، وقناة السويس تؤمم، والعدوان الثلاثي يفد 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 لوثتها 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 الكهلة 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. . ولكني سأعيد بناءه من جديد ليصبح أحسن مما كان» ويبقى القول الذي جاء على لسان الأستاذ أحمد الخميسي عن تلك الروايه إذ قال إنها – السمان والخريف – تمثل وثيقة هامة, لعلها الوحيدة في الأدب المصري,

التـي تكشـف جانبـاً مـن جوانـب العلاقـة المعقـدة بـين (الثـورة) والأنتلجينسـيا المصريـة. ذلـك أن عيـسى الدبـاغ ممثـل لجيـل كامـل مـن الوطنيـين الذيـن اشـتغلوا بالسياسـة في مـصر قبـل الثـورة, ثـم عزلتهـم الثـورة بضربهـا للأحـزاب. ولـو أن هـؤلاء المثقفـين كانـوا مـن أعـداء الثـورة لهـان الأمـر عليهـم, لكنهـم وجـدوا أنفسـهم في أسر مفارقـة غريبـة, فهـم مـن ناحيـة يؤيـدون خطـوات الثـورة الكـبرى (التأميـم, الجـلاء, التصـدي للعـدوان الخارجـي, التصنيـع, إلـخ), ومـن ناحيـة أخـرى فإنهـم على رأس الممنوعين من التعبير عن تأييدهم هذا. إنه تأييد ودعم لا يلزم أحدا.

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 أيسر بطبيعة الحال. الفوضى تسود ويحل الخراب. الكلمة تعني باليونانية (المكان الدنيء) وكانت القصص 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 والهراوات.

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، طبعا لا يفهم فرد الأمن القروي أي شيء، ربما السبب هو صورة الجنرال على الغلاف) والمُطارد 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 ومصداقيته 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) وكلتاهما 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 تكرس الدولة جهودها لحرق الكتب، و(المانح) حيث تموت العاطفة تماما من العالم لكنها تتحول إلى مدينة فاضلة عندما يكتشف بطل القصة الذي يختزن 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 كيميائيا وتستحيل الأسماء مجرد أرقام، والرواية العربية قدمت (الجليل والصعلوك) لمحمد سالم عن قرية وهمية تعيش في ظلام طغيان عفن، ومستقبل مصر كالح في (عطارد) محمد ربيع.

جحيم إخوان الطريق والاستبداد الديني.. رواية (المهدي) نموذجا

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). ثمة 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 الجوالة 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 لعم عوض 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 ومقدماً كشف حساب لمندوب الجماعة!

إنهم لم يسألوه ولم يسألوا أنفسهم إذا كان الرجل أصلاً يرغب في أن يكون من المؤلفة 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 محموماً وتنهار صحته ويهذي بآخر كلمات المسيح حين يسلم إلى أيدي الرومان.

كل هـذا ولا يهـم الأخ طلعـت وشـعبته إلا أن يتأجـل مـوت الرجـل قليـلاً حتـى يلحـق بالاسـتعراض الـذي أعدتـه جماعـة الإخـوان المسـلمين!

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

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

حلم كجناح ملاك أبيض طفلي الوجه يلمس شغاف قلبه فيتنهد:

- «سـيرعانا المسـيح يـا فلـة.» ثـم يسـلم جبينـه للنسـيم «ولا تدخلنـا في تجربـة.. ونجنـا مـن الشريـر.»

كانـت المبـادئ الدينيـة تسـتند إلى نظـم اجتماعيـة، واليـوم يظهـر أن تلـك النظـم تنهـار الواحـد تلـو الآخـر، ومعـه تفقـد مبـادئ الديـن شـيئا مـن سـلطانها. يريـد جوسـتاف لوبـون أن يقـول في كتابـه (السـنن النفسـية لتطـور الأمـم)؛ أن الجماعـات لا تقنـع بالأدلـة أبـدا، بـل بـضروب التوكيـد، وتوقـف هـذا التوكيـد عـلى نفـوذ الشـخص الـذي يصـدر عنـه، إذ قامـت الـدول والممالـك في العصـور الوسـطى عـلى مبدأيـن في الأسـاس: القيـم الدينيـة وقوانـين الإقطـاع ومـن هـذا وذاك خرجـت آداب ذلـك العـصر وفنونـه حتـى ظهـر في الأفـق عـصر النهضـة وسـادت المبـادئ الأخلاقيـة الإغريقيـة ونـشرت أجنحتهـا عـلى ربـوع أوروبـا وبفضلهـا لاحـت حريـة تنـاول الموضوعـات في النصـوص واللوحـات، ومـن خـلال التحـول البـارز في الفلسـفة والآداب والفنـون تزعزعـت أركان التقاليـد الباليـة وبـدأت الحضـارة تأخـذ أشـكال مختلفـة.

وخـرج رأي أنـه كلـما ابتعدنـا عـن الأصـول الدينيـة ابتعدنـا عـن الراحـة، وخـير دليـل عـلى ذلك الفسـاد والشـهوانية التـي أصبحـت تسـود العـالم وأن الفنـان ليـس حـراكا يبـدو بـل هـو يركـض لاهثـا في عجلـة الحيـاة النزقـة ينافـس بقيـة الزمـلاء مـن الفنانـين ولا يسـتقر أبـدا عـلى مدرسـة فنيـة كاملـة الأوصـاف ولم يعـد هنـاك مجـال لحـب الطبيعـة التـي خلقهـا اللـه إلا في لوحـات مزيفـة ملونـة في أماكـن مظلمـة خانقـة حتـى فقـد الجـمال الطبيعـي نفسـه سـحره الخـاص ولم تعـد ربـات الجـمال في العبـادات القديمـة يـأتي ذكرهـن بالشـكل الـذي يناسـب الحفـاوة وحـب الحيـاة بـل حتـى ابتعـد مفهـوم الجـمال الأنثـوي المتمثـل في إفروديـت اليونـان وعشـتروت بابـل وفينـوس رومـا وإيزيـس مـصر، مرتبطـا بالحـب واندثـرت رمـوز أقـدم مثـل العـزى التـي عبدهـا العـرب في الجاهليـة رمـزا للحـب والخـير والجـمال، لكـن اسـتبعاد القيـم الدينيـة لم يرتقـي بالفنـون لتسـد الفجـوة وتسـتبدل التقديـس الوثنـي للجسـد بتقديـر حضـاري نظيـف، منهـا أنـت تـرى منافسـات اختيـار الفائـزة في مسـابقة ملكـة جـمال الكـون التـي ابتدعهـا إيريـك مـورلي في المملكـة المتحـدة عـام 1951.

سُـئل بيكاسـو عـن إحـدى لوحاتـه فقـال: (إنهـا مـزورة، لأنهـا لا تعـبر عـن مشـاعري الشـخصية الداخليـة، بـل رسـمتها فقـط للبيـع!) فهـل اعـترف كل فنـان بصراحـة عـن عـدد أعمالـه التـي

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 تنويع 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 لتحور خط سيرنا وتخلق عناصر أخلاق جديدة، تؤثر على السيرورة والصيرورة على النفوس الساذجة، العاجزة عن المناظرة، وتمثل 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 والاغتراب 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). وبما يخص العرب، يتحدد وزنهم لدى الآخر بما يقدمونه للحضارة، فلا يمكنهم أن يعيشوا في عزلة، ويتحتم عليهم مجاراة 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 ستيلا ريمنجتون، رئيسة لجنة تحكيم جائزة مان بوكر، رواية جوليان بارنز الحائزة على جائزة البوكر في أكتوبر2011، (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 تطويع 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 سلسة 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 شبحاً 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

أدريـان. وتمـضي أربعـين سـنة مـن عمـر أنتـوني في هـدوء وسـكينة بـلا مطبـات أو متاعـب أو عـلى حـد وصفـه (كانـت الحيـاة تحـدث لـه) تـزوج زيجـة ناعمـة مـن مارجريـت ومنهـا أنجـب ابنتـه الوحيـدة سـوزي، وفي هـدوء وتحـضُّر طلّـق زوجتـه واسـتقال مـن عملـه وتـرك كل شيء.

تصلـه رسـالة مـن فيرونـكا التـي ماتـت عـن قريـب تاركـة لـه خمسـمائة جنيـة وورقـة كتـب فيهـا أدريـان يومياتـه قبـل انتحـاره. بشـكل بروسـتي يبـدو المـاضي مشوشـاً ويتداخـل مـع الحـاضر، وعليـه الآن إعـادة تركيـب ذكرياتـه وذاكرتـه، في انعـكاس لضـلال الذاكـرة الإنسـانية، وبينـما يتوقـع أي شـخص نهايـة عمـر هادئـة ومنطقيـة، مكللـة بالنضـج والاسـتقرار، لكنـه ينبغـي أن يتوقـع صدمـة كالتـي تحـدث لأنتـوني عنـد إحساسـه بالنهايـة، ويعـرف أن البحـث عـن الـذات مشـوار مسـتمر لا يوقفـه إلا المـوت.

أمـا الروايـة الإحسـاس بالنهايـة فتنتهـي بأمـر لم يكـن بطلهـا أنتـوني يتوقعـه عـلى الإطـلاق، وأن الروايـة الجميلـة تنتهـي بصدمـة للقـاريء نفسـه لم تكـن لتخطـر لـه في بـال، وتـترك لديـه الشـعور بالرغبـة في إعـادة قراءتهـا مـن جديـد. ثمـة لعبـة مـن ألاعيـب التذكّـر والدمـاغ المنتبـه وحنـين المـرء لماضيـه الخـاص. فـما يبقـى في ذاكرتنـا في نهايـة الروايـة ليـس هـو مـا قرأنـاه. أو كـما قـال أنتـوني في بدايـة الروايـة: إننـي أتذكـر، ولكـن ليـس بترتيـب معـين!!!

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

سعادة الشيطان بصرخات الأرواح المُعَذَّبة 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)؛ ثمة شهادة توثيقية واقعية بدردة 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 تهلهلت معالمه 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 وتتجمّل بصفاقة، 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 فترزح تحت وطأة قوانين ظاهرها الحق وباطنها الحمق والعناد، فلا تعرف الجثة متى ماتت ولأي سبب، وفي المسلسل تخبر أولانا خوميوك (اميلي واتسون) الرفيق

بوريس (ستيلان سكارسجارد) أن زوجة الإطفائي قد نجت لأن جنينها تلقى بدلًا منها كامل الصدمة الإشعاعية، تقول له: (نحن في بلد تموت فيه الأطفال لإنقاذ أمهاتهم.)، في بريبيات شمال أوكرانيا، أواخر أبريل 1986 حدثت أفظع كارثة نووية في التاريخ؛ المولِّد غير مستقر، والخبراء بلا خبرة! أصحاب صنائع معينون بالسخرة أو بالوساطة تحت إشراف مهندسون من أهل الثقة لا الكفاءة كديدن الأنظمة الإشتراكة 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 سجَّل 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 دائمًا سواء شئنا أم أبينا، لا تهتم الحقيقة برغباتنا ولا احتياجاتنا، لا تهتم بحكوماتنا ولا بعقائدنا، ستبقى متربصة أبد الدهر، وهذه أخيرًا 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 كلاما لم نسمعه من الستينيات عن التلاعب الإيديولوجي لشيطنة الإتحاد السوفييتي، المحلل السياسي أناتولي فازيرمين أعلن بثقة: «ما دامت أمريكا صنعته، 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 ريتر)، أوكسانا (لورا إلفينستون). الأحداث جذّابة مخيفة فعلا لأنها غير منقطعة عن الذي يثار عالميا عن حرب ثالثة والاحتباس الحراري وعلامات القيامة.

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

الممثلين، وكانت كل حلقة تختتم بتسجيل وثائقي كاشف، فالأرقام الحقيقية لعدد ضحايا تشيرنوبل 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 قراءاته المكثفة في زنزانته.

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 (جرَّاح 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 (أبوكاليبتو) 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 محررا لإصدار الطبعة الأولى من القاموس الشهير وكان القرار يؤجل مرارا لأن الأستاذ جيمس موراي ليس مؤهلا 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 زنزانته بالمصح فتشحذ خياله وقدراته الفريدة في جمع مرادفات حصرية من الكتب القديمة والأناجيل ويراسل البروفيسور بآلاف الكلمات فتنعقد بينهما صداقة وطيدة ويكتب أحدهما للآخر: «نحن كالحديد يشحذه 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 يفي 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 شيستر 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 وأمهات 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 بناة الأهرام مختل نفسيا ولما لم يتذمر المجتمع عند تخصيص راتب د. مينور التقاعدي في الجيش لتربية أولاد أرملة القتيل واهداء كتبه إليها ثم جلبها إلى داخل المصحة؟!

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

إن الجانب الأكبر من جاذبية الفيلم السحرية هي أنه يتعرَّض 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.

توزّعت الأدوار بين إيوان جروفود في دور هنري برادلي وجيريمي إيرفين (تشارلز هال) وآدم فيرجوس (ألفريد مينور) أما الفيلم فيرتكز فعليا على أربع شخصيات: البروفيسور والمجنون وزوجة الأستاذ آدا موراي (تلعب دورها جينيفر إيهيل) وزوجة القتيل إليزابيت 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 مونتير 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 المُحرَّم وتقديس العدم

إن أصل الكلمة (Monstrous) هو من الفعل اللاتيني (Moneo) بمعنى: يحذّر. وفي الميثولوجيا -علم الأساطير- نجد الكلمة تعني: الرخ, أبي 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 هتلريين 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 ووئام). لكن قانون الكون يقضي بأن السلام والوئام لا يولدان إلا بالصراع الداخلي، إلا بالحرب ليفرض القوي مباديء العدل.. والرجل العادي البسيط لا يريد أن يدفع ثمن ذلك النوع من السلام والوئام, إنه يريدهما جاهزين, مثل بدلة جاهزة!

وليس أكثر من هذه الأمثلة الشائعة، والتي تتفق جميعا 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 يعنينا وما ليس من اختصاصنا أو أن كل ما لا يتفق مع التقاليد بدعة، وكل ما لم تثبته التجربة مآ له الفشل، وأن التجربة قد دللت على أن البشر ميالون بطبعهم إلى فعل الشر، ومن ثم فلابد أن تكون هناك قواعد ثابتة صارمة لمنعهم من إتيانه والحيلولة بينهم وبينه، وإلا فقدنا وجودنا وسادت الفوضى وتاهت الاصول.

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 عزلته 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 المباديء 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 يدايِن 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 وذاتا إنسانية. وتحدى الاتهام الرئيسي الذي يوجَّه إلى الوجوديين، هو أنهم يبرزون النواحي السيئة في الطبيعة الإنسانية، وكأنما الوجودية مرادفة للقبح! ولهذا يقول سماهم بعض الناس بالطبيعيين. ومن الغريب أنهم يقرأون رواية مثل (الأرض) لزولا، ويستمرون 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، وطبعا 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 ركَّاب 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 وجوم 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 كتابا بين يديك تجد أن المؤلف وضع أفكاره على الورق والمطبعي جلّدها وحبَّرها، طبقاً لفكرة لديه عن طبع وصف وتجليد الكتب، وطبقا 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 الطبَّاع

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

نصل الآن إلى صلب الموضوع معتزمين ألا نقول شيئًا لا يستند إلى دليل أو يكون نتيجة لمجرد تفكير عابر؛ فلنعد إلى هذه الكلمة «وجود» ولنلاحظ قبل كل شيء أن هذه الكلمة ليست خلّاقة بل واصفة لحالة وفعل وتولد مفهومين مختلفين كل الاختلاف فنحن نتكلم عن «كيان» كما أننا نتكلم عن «الحيز من العدم الذي وُجد 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 أى عمل محدد من أعمال الفن التي تستدعي وتستعيد نشوة الخلق ومتعة التجريب في فضاء عدمي، وهي تنشأ بصورة طبيعية وتلقائية من توافق خاص بين كياننا الداخلى، 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 أنعكست 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 مهيأ للموسيقي (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 لأى تعديل فهو ليس في حاجة إلى

أكـثر مـن تجميـع العنـاصر الجاهـزة المحـددة تحديـداً دقيقـاً، بمـا فيهـا لحظـة الصمـت التـام بغيـاب كافـة النغـمات.

حقيقة الجمال بين مواقف النفري وفلسفة هيدجر

التأملات الذاتية والدراسات الإنسانية التي تعاظمت كيفًا وكمًا بمتوالية 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 وتألف، وأن الخطأ هو ما يختلف في صنع الآخرين!

سجَّل محمد بن عبد الجبار بن الحسن النفري حالة وجدانية مع الله عاشها بكل ملكاته في كتابيّ 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 التصوّف. 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 صامتًا 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 يتغيَّر فرأيت كل شيء خلق. وقال لي لا تستئ، فما بقي خلق وانقسمت الرؤية عينية وعلمية فإذا هو كله لا يتحرك ولا يتكلم. وقال لي كيف رأيته من قبل رؤية حقي، فقلت يتّحرك ويتكلّم؛ فقال لي اعرف الفرق لئلا تتيه.» (المرجع السابق ص 70).

نرى النهج ذاته في فلسفة مارتن هيدجر الذي توصل إلى أن هناك خاصيتين تنتميان إلى ماهية الجمال هما مشاركته في التحجب الذاتي للشيء المحض الذي هو مظهر من مظاهر العالم، وطابع التكشف الذاتي للكون. «يصور هيدجر العلاقة بينهما على أنهما صراع، ولكنه ليس صراعًا فيه تنافر وخصام، وإنما هو صراع حميم يتجلَّى في محاولة العالم أن يضيء الأرض ويجلبها إلى اللا تحجب، 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 ظنًا منه أنه قادر على تحقيق الإدهاش بجماليات القبح في تفاصيل حياتنا اليومية، فالمرأة عاهرة والناس باتوا مشوَّهين 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 ــ 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 تعلَّق بمعقول أو خيال ممثول فهو في ديوان العرض حسنه في الحسن وقبيحه في القبيح). فالشعور بالجمال وتمييزه حق لكل عاقل، وليست فلسفته ثمرة أشخاص أذكياء فحسب، إنما تخلقها الانطباعات والإبداعات التي تقترب من الجميع، فلسفة الجمال ليست حكرًا على المفكرين، وإنما يمارسها الناس العاديون في حياتهم اليومية، إذن عندما لا يكون المرء منشغلاً بمجريات الحياة وتفاصيلها العامة، قد نجده يتوقف لحظة للتأمل في معجزة ورقة شجر، مر السحاب، بنيانه كإنسان، وقد يخطر على ذهنه أن يسأل وهو يشاهد (ناشيونال جيوجرافيك): 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 ــ بالطبع ــ 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- يتقصَّى 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 الرحى: 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 بوينتن) 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.

تدرَّب رامي مالك على يد بولي بينيت لإجادة كل حركة عين ولوحة ذقن وتشنج كتف من حركات فريدي المعروفة في حياته وعلى خشبة المسرح (سوف تلاحظ أن حركاته كلها مقتبسة من أداء ليزا مانيلي في فيلم كباريه) وركّبوا 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 لتغيبه المستمر عن موعد التصوير فطردته 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.

فريـدي ميركـوري قـال في سـيرته المعنونـة (ميركـوري: حياتـه بكلماتـه) أنـه يتوقـع أن ينتجـوا أحـد الأفـلام عـن مسـيرته: «ولعـلي قمـت بنفـسي فيـه بالـدور الرئيـس، لكنـه حتـما سـيكون فيلـما للكبـار فقـط!»

حيـاة مأزومـة بالحـيرة، لامعـة بالشـهرة تكللهـا كلـمات أغنيتـه الأسـطورية (نحـن الأبطـال) في حفـل (ليـف إيـد) إذ يبـدأ الفيلـم مـن حيـث ينتهـي: «لقـد سـددت ديـوني، مـرة بعـد مـرة. أديـت فـترة عقوبتـي، ومـا جنيـت عـلى أحـد. ارتكبـت بعـض الأخطـاء، ونلـت نصيبـي مـن الرعـد. لكنـي اجتـزت كل هـذا، وأنـوي الاسـتمرار. نحـن الأبطـال يـا صديقـي، فـلا وقـت للخاسريـن.»

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 مونيه 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 سيشاهد 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 قبريهما 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 صاحبته منهوشة غارقة في الدم؛ ويبلغ الشرطة التي يتولى قائدها كليف 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 يصدقه إلا عندما تستيقظ جثة امرأة في المخفر أمامه! وفي الشارع يتناسلون وينهشون كل ما يتنفَّس، 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 تفوّق فيها جورج روميرو في (ليلة الموتى الأحياء) منذ عدة عقود، أما الجمهور العريض فينتظر بشغف فيلم تارانتينو الجديد (حدث ذات مرة في هوليود).

مكتوب باللحم لا بالكلام

(مكتـوب) المخـرج التونـسي الفرنـسي عبـد اللطيـف كشـيش (Mektoub My Love Canto Uno) يثـير الجـدل والاسـتياء بسـبب إغراقـه في الحسـية كأنـه يرتـد لموضـة الثـورة الجنسـية في أوائـل السـبعينيات، الفيلـم مـن أولـه لآخـره مجـرد اسـتعراض لمفاتـن النسـاء بشـكل غـير طبيعـي ولا مفهـوم فنيـا، ثـلاث سـاعات لعـرض مؤخـرات! حتـى أفـلام البورنـو تُصنـع باتقـان وأناقـة وبعض التهذيـب عـن هـذا، لقـد غـادر أكـثر الحاضريـن القاعـة قبـل وصـول الفيلـم إلى ربعـه الأخـير، وبعـض النقـاد العـرب تركـوه تقـززا بحجـة أن كشـيش يتاجـر باللحـم لاسـترضاء الغـرب.

الفيلـم يبـدأ بمشـهد جنـسي صريـح ثـم لا يكتفـي فينتقـل إلى شـواطيء جنـوب فرنسـا لاسـتعراض مايوهـات البحـر والأجسـاد المتناثـرة عـلى الرمـل قبـل أن ننتقـل مـع بعـض الرفـاق إلى ملهـى ليـلي حيـث كل شيء مبـاح مـن القبـلات إلى تبـادل الصديقـات، لا يوجـد كلام، كل شيء هـو جلـد ولحـم، وتعريـف عاجـل بالفتـاة التـي سـوف تتـزوج جنـدي يحـارب في العـراق ولا تحـب الرجـل الـذي تحمـل طفلـه في بطنهـا، مجـرد جملـة عابـرة تضفـي عـلى فيلـم التعريـة أي عمـق إذا تصـادف وكتـب عنـه النقـاد، وعـدة دقائـق هنـا وهنـاك عـن العنايـة بالماعـز أو المـرح في الشـمس، لكنـك ستشـاهد فتـى وفتـاة في مشـهد حميـم يزيـد عـن الربـع السـاعة في حـمام الملهـى. في المؤتمـر الصحفـي تسـأل محـرره (عبـد اللطيـف كشـيش) عـن قضيـة متهـم فيهـا بالاعتـداء الجنـسي، فينفعـل ويقـول «المهـم أننـي أحـاول في الفيلـم إظهـار مـا يهـزني، البطـون العاريـة والأجسـاد.»

والحقيقـة أن كشـيش أصابـه الطيـش المغـرور بعـد حصـول فيلمـه 0حيـاة آديـل: الأزرق هـو أدفـأ الألـوان) بجائـزة السـعفة الذهبيـة في مهرجـان كان 2013 عـن قصـة مصـورة لجـولي مـارو عـن طالبـة مدرسـة تحلـم بالتدريـس قبـل أن تقابـل إيمـا التـي تدخـل معهـا عـالم السـحاق حتـى النهايـة.

ألم ومجد، مكاشفات وتورية

المخـرج الأسـباني (بيـدور ألمودوفـار) ترشـح بقـوة للفـوز بالسـعفة الذهبيـة عـن فيلمـه (الألم والمجـد) وكان قـد عـرض لـه سـابقا فيلمـه (كل شيء عـن أمـي) في المسـابقة الرسـمية لـكان عـام 2016 لكنـه لم يفـز.

في مسـتهل الفيلـم يقفـز البطـل (أنطونيـو بانديـراس) إلى قـاع مسـبح ومعـه نقفـز إلى جـوف ذكرياتـه، هـذه رحلـة غـوص في الـذات مثـل أفـلام فيلليني وشـاهين وأجـزاء مـن الفيلـم مـن واقـع المؤلـف/ المخـرج تتداخـل مـع تفاصيـل إضافيـة تـداري بعـض الحيـاء عنـد الكشـف عـن خبايـا النفـس أثنـاء عمليـة التطهـير (عندمـا سـألوه في المؤتمـر الصحـافي إن كان الفيلـم سـيرة ذاتيـة، أجـاب: نعـم ولا). تربيـة أمـه لـه في أسـبانيا السـتينيات وظـروف النشـأة الصعبـة، الفقر والمسـتقبل

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 الصراصير 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 (الألم 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 بالتجسُّد وبعض أفكار اللاهوت، وينقسمون إلى العقليين وهم التلاميذ وأهل الجبال وهم الدينويين. 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 قصصي) يقول بورخيس:

«أتذكر أنني كنت أزور المكتبة الشعبية انتظام بصحبة أبي، كنت أستحي أن أطلب كتابًا بالاسم لكني قررت أن أسحب كتابًا من أحد الرفوف. فتحته وقرأته. هناك ثرت ذات مرة على طبعة عتيقة نادرة من الموسوعة البريطانية، لكنها أثمن 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 تعرَّفت على دروز آسيا الصغرى. يعتقدون أيضًا في التجسيد. وانتبهت إلى ملمح مثير في أدب كافكا: «إن الله يعلم أن هؤلاء الدروز قليلون جدًا، محاصرون ببيئة 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 التنويعات 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 بييا مازيني. ولإماطة 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 فتنقلب الجالية الروسية رأسًا على عقب.

في أجواء مليئة بالدخان ترتسم علامات ثقيلة وأسئلة كثيفة.

عناصر الدين الدرزي الكبرى يقدمها صوت موليناري شبه المرتد، والذي يؤكد في بيئة فحمية تتفتت موجوداتها شيئًا فشيئًا 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 دائمًا يتجسدون دروزا 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.

كتبا في القصة: «في كل جمعة يجتمعون، علية 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 نظرتهم 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. ويبتدعان 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 جانبًا هامًا من الحركة الاقتصادية في الكيان الأرجنتيني في الأربعينيات، فمثلاً، كان أبو الحسن، الذي تذكَّر أن عدد المختارين محدود والردة غير مشروعة، صاحب أسطول ترام نقل اللحوم، بينما احتكر إيسوتا العجوز توكيل سحب زيت رادجو.

لكـن «هـؤلاء الـدروز مهـما تعلمـوا أو تطاولـوا في البنيـان لا يتمتعـون بحيويـة وصلاحيـات ابـن البلـد». وإن المـرء يشـعر بالملـل مـن الإيطاليين والـدروز.»

المؤمـن الـدرزي لـه ممارسـات روحانيـة سريـة كأنـه في العصـور الوسـطى تماثـل الشـعوذة وكان النـادي السـوري اللبنـاني (شرف البـلاد) يمـارس الاجتماعـات الروحانيـة الباطنيـة بشـكل منتظـم، فـكان أبـرز معلـم يتعـرف مـن خلالـه أهـل الأرجنتـين عـلى تلـك الجاليـة التـي تتحـدث العربيـة.

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 – «سيّدات القمر» لجوخة الحارثي و»الأشياء ليست في أماكنها» لهدى حمد نموذجا». تحاول هذه المطالعة، أن تتوقف أمام نموذجين من السرد الروائي في سلطنة عُمان، أحدهما: «سيدات القمر» للكاتبة جوخة الحارثي، والثاني رواية: «الأشياء ليست في أماكنها» للكاتبة هدى حمد الجهوري، (للوقوف على تناول الكاتبتين لثيمة الحب، الذي يسعى للتمرد على كوابح انطلاقه في بيئة محافظة)، ولكنه يصطدم بتحديين: 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، العصيّ على التحقق، فلا يكون أمام هذه النماذج من حل سوى الانتظار أو اختراع حلمٍ 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، نجيّة الملقبة بالقمر، امرأة لم تخلق لتخدم رجلاً أو تطيعه، تريد رجلاً يكون لها ولا تكون له، يأتيها حين تشاء ويذهب حيث تشاء. «سيدات القمر» ص40. 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 وأصرّا 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 وعبدات 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» ص159. 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 مثالاً 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 صديقته الكندية في علاّقة مفاتيح سيارته، الذي يحضر لأولاده ملابس فاخرة من كندا ولكنها دائماً أصغر من مقاساتهم. "سيدات القمر» ص185-184.

حين استقر ناصر في عُمان وولدت طفليها الأخيرين وأصبح لا يكاد يخرج من البيت إلا للعمل، قرّرت خولة أن تطلب الطلاق. ظنّ الجميع أنها جُنت، 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 فضياً، وأطعمها في الوقت الذي كان فيه شوال الأرز بمائة قرش فضي. ثم تزوجها: آه يا ظرّوف. ناعمة يا ظرّوف لكنك كبرتِ، بطرت فزوجها حبيب ومنه ولدت سنجر. حبيب هو الآخر هجرها. كان يصغرها بعشر سنوات. أم ظريفة يلقبها الناس بـ «الخيزران» لطولها ورشاقتها، 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 والأسياد، فلم يخطر على باله اسم آخر غير عنكبوتة، وهكذا كان. "سيدات القمر» ص60.

عنكبوتة والدة ظريفة، التي ولدتها عند الشيخ سعيد، حين بلغ عمرها ست عشرة سنة باعها الشيخ إلى التاجرسليمان، لتصبح عبدته وحبيبته، والمرأة الوحيدة التي اقتربت من داخله، وليصبح الرجل الوحيد الذي ستحبه وتهابه حتى تموت، الرجل الذي سترى فيه المُخلّص 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 دمى 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) كثيرا، بل ركّزت على هو تجارة الرقيق التي ازدهرت في مرحلة ما، وكان تُجَّار 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 مُتخيَّلة اسمها (العوافي)، والطبقية الدنيا من أهلها الفقراء وفي قاع رجات سُلَّمهم يأتي الرقيق، وقد برعت جوخة الحارثي في تناول هذه الفئة جنبا إلى جنب مع سادتها وتبيان العلاقة التي تجمعهما ببعضها برموز لا تخطيء مرماها واسقاطات ناعمة أنثوية وإشارات شديدة

الـذكاء. لا ينحـصر شـكل المجتمع هنـا في ظاهرة الرقيق، بل تتوسـع الى تناول أحوال المعيشـة والبنى الثقافيـة الشـعبية حيـث تننتـشر القصـص الخرافيـة والأسـاطير نتيجة الجهـل المسـتمر والحرص على التجهيـل. أمـا عـالم القلـب الأصغـر نقـرأ مـا يجـول في نفـوس الشـخصيات حيث لـكل منها مأسـاتها وهواجسـها وحكايتهـا الموجعـة تحـت قهـر المجتمـع. تناولتها جوخة الحارثي في نسـيج سرد متشـابك غـير مهـتريء ولا متهـدل، سـلس محكـم يمسـك بتلابيـب القصـة وأغراضهـا وقارئهـا. كـما تمكّنت من السـيطرة عـلى قبضـة الزمـن عـلى كل من مسـتوى الكتابة وعمـر أحـداث الرواية، إذ نمر عـلى أربعة أجيـال بيـسر ودون حـيرة أو تشـتيت، فننتقـل مـن عـام ١٨٠٢ وقـت توقيـع اتفاقيـة عدم بيـع الرق الأولى إلى مسـقط وإتفاقيـة الشـارع السريـع التـي سـتحول دون أن يحصـل عبـد اللـه وميـا عـلى مسـاحة لا بـأس بهـا مـن الأرض كانـا يريـدان الحصـول عليهـا. النقـاط التاريخيـة لا تسردهـا الكاتبة عـلى سـبيل توثيـق الأوضـاع السياسـية التـي مرت بهـا هذه الأجيـال، بل هـي خلفية محركـة للحياة الإجتماعيـة الشـاملة لهـذه الشـخصيات. العبيـد وغيرهم في (سـيّدات القمـر) ينشـدون الانعتاق ولو مـن سـجن الـذات تطلـب الحريّـة بالتحامها بالآخـر أو بالاغـتراب عنه. تجمـع بلدة العـوافي العُمانيّة حكايـات هـذه الشـخصيّات المشـعثة المغـبرة المشـتّتة في القـرن العشريـن حيـث نـرى ألـف نمـوذج للعبوديـة بـلا رسـن والعشـق بـلا قصائـد والعائلـة بلا صـلات رحـم والتقاليد بغـير رحمة.

المؤلفـة مشـغولة بجيـل المسـتقبل (سـتلاحظ ذلـك في رواياتهـا السـابقة: «نارنجـة» دار الآداب 2016، «منامـات» المؤسسـة العربيـة للدراسـات والنـشر 2004، ومجموعـة «صبـي عـلى السـطح» دار ازمنـة 2007 والنـص الـذي كتبتـه للأطفـال «عـش للعصافـير» النـادي الثقـافي بمسـقط 2010) إن الجيـل الأصغـر في الروايـة يعـاني أكـثر، هـذا الجيـل الـذى تـدرَّب عـلى النفـاذ ببصيرتـه بسرعـة إلى الأعـماق، يجـد نفسـه فجـأة إزاء جيـوب محصـورة مـن تلـك الرواسـب والذكريـات، ربمـا لم يواجههـا جيـل سـابق أبـداً بغـير ذريعـة مقدسـة، وهـو يواجههـا تحـت أعـين النـاس جميعـاً وعـلى رؤوس الشـهاد. إنـه جيـل يستكسشـف كل مـكان، ويحـول جحيـم الـروح إلى معـارض صـور حيـة، ولا مانـع لديـه مـن تنـاول طعامـه مـن أكـداس المخـازن والسـير بقيـود غـير مرئيـة، وربمـا كان عـلى حـق فى ذلـك، فهـو يسـتمد قوتـه مـن المسـتقبل الوهمـي. إنـه يشـغل أذهاننـا وأذهـان الكبـار في (سـيدات القمـر) كـما لم يفعـل جيـل آخـر مـع ابنـاء عـصره منـذ زمـن طويـل. إنـه يُزاحـم ويبـدِّل ويحـاول التنظيـف، والبعـض مديـن لـه لذلـك بالكثـير فمـن منهـم لم يرمقـه، ولـو للحظـة، بعـين الريبـة، ولم يتسـاءل عـما إذا كان هـذا الجيـل معنيـاً حقـاً بالحيـاة كـما نفهمهـا، أم إنـه يريـد اسـتغلال النفـس البشريـة بطريقـة أكـثر آليـة وأشـد اسـتنزافاً فحسـب؟ إنـه يربكنـا بإمكانيـات للرؤيـة تتجـدد باسـتمرار، ولكـن كـم هنـاك مـن أشـياء وضعهـا أمامنـا ولم يترتـب عليهـا تقـدم مماثـل فى حياتنـا الداخليـة؟ المؤلفـة تفـترض في روايتهـا أن شـبابنا الثابـت الخطـى قـد منـح فى الوقـت نفسـه القـدرة عـلى إعطـاء الشـكل الخارجـى المـرئي بالتدريـج بقـدر مـكافىء تمامـاً لأكـثر حقائقـه الداخليـة صفـاء، وتجعلنـا عـلى اسـتعداد لتصديـق أنـه يملـك هـذه القـدرة 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، وهي 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؛ فلابد من وجود وعي نقدي، كي تكون هناك قضايا ومشاكل وقيم وحتى حيوات تناضل من أجلها..فينبغي على النقد أن ينظر لنفسه بوصفه عنصرا 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 تقريبا، ولا تنبذ الجيل السابق (الرواية تهديها إلى أمها) لكنها تتمسك بصدق الحزن مع ميا التي استغرقها العشق واستغرقتها ماكينة الخياطة السوداء ماركة الفراشة، عشق أسود صامت تسجد مه ولا تدعو الله إلا بأن (تراه) لكن أمها لا تفهم وتظن أن ميا سجينة ماكينة الخياطة لا تكاد ترفع عنها راسها إلا لتبحث عن الخيوط او تتناول المقص. تركت الصلاة عندما خطبت لشخص آخر، ظنت أن الله يعاقبها على حبها. زوجها الأحمق سليمان يرفض ان تلد في المستشفى بمسقط حتى لا يقع مولوده (في أيدي النصارى!) وهي تسمي مولودتها: لندن. تعبيراً عن الحب الصامت الذي اجتاحها حين أبصرت علي بن خلف الذي كان قد أمضى سنوات في لندن للدراسة وعاد بلا شهادة، لكن رؤيته صعقت ميّا في الحال. كان طويلاً لدرجة أنه لامس سحابة عجلى مرقت في السماء، ونحيلاً لدرجة أن ميا أرادت أن تسنده من الريح التي حملت السحابة بعيداً. كان نبيلاً. كان قديساً. "سيدات القمر» ص9. "حين سألها زوجها حين ناموا: تحبينني يا ميا؟ جفلت. سكتت ثم ضحكت. ضحكت بصوتٍ عالٍ أزعجه، قال من أين جاء لك كلام المسلسلات هذا يا رجل. أم أن الدش والأفلام المصرية خرّبت عقلك. لم تقل أبداً إنها أحبتني. 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، وتتذكر 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 تكد تصل للإعدادي حتى أقفلوها لقلة 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 عليَّ أن أكون تجسيداً لها. "سيدات القمر» ص190.

كان خالد يقول: «حين شرعت في نسيان بلد اسمه عُمان ماتت غالية. لم أعرف أن عوالمنا مترابطة إلى هذا الحد المخيف، أنا وأسرتي إلا بعد أن ماتت غالية، انهارت عوالمنا كلنا، أبي وأمي وأنا وأخي، وأمام السؤال حول مكان دفنها تكشفت لي، أنا الفنان الحر، الذي توهّم حريته، كم كانت الأواصر الخفية بيننا عميقة، كم ينهار عالمي بانهيار 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 خطيبتي أنا، أنا ولد عمّك 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 ناصراً لن يعود، لكن خولة العنيدة لا تستمع لأحد. "سيدات القمر» ص167.

لا يعرفون شيئا عن حبيبها المهاجر فتقول لأن بشرتها بيضاء جدا. لكنهم يتهافتون ويذلّون بعضهم على فتات وسخافات، الوالد يصيح اربطوا العبد سنجر حتى لا يعود يسرق خيش البصل مرة أخرى! (الكائنات منفصلة في اتّصالها وهذا أقسى أنواع العزلة) هو المعنى الذي أرادته المؤلفة، في بعض خطوط الرواية التجريبيّة العبثيّة فكأنها رواية المجرة العُمانيّة، وما الشخصيّات المنعزلة المتشظية بين دروبها سوى تعبير عن غلاظة قيود الأرض واستحالة التحليق نحو النجوم. (الحياة منشطرة شطرين كالليل والنهار: ما نعيشه وما يعيش بداخلنا) الشخصيّات تعيش بين الأرض والسماء وفي أزقة النفس الداخليّة قاتمة كالليل وصارخة كالشمس. تبدو من بعيد حيوات عاديّة تتبع نمطًا تقليديًّا في مجتمع يؤمن بعادات بالية وشعوذات خرافية وأدوار محدّدة سلفا للجميع. لكن، بالتدريج، يلمس القارىء حيرتها وتقلّباتها وفرديتها وتمرّدها وهي تطوف في مسارات قدرية مخيفة. ومن هنا فإن الرواية لا تثير اهتمامك العميق إلا بقدر ما تشغل الذهن بتحويلات محددة، تلك التحويلات التى تؤدى فيها الخصائص الباهرة للغة دوراً رئيسياً لكنها لا تستحوذ عليك استحواذاً عميقاً إلا إذا وجدت أثار الفكر فيه متكافئة فى القوة مع اللغة ذاتها. القدرة على الالتواء بالفعل العادى حتى يحدث أثراً غير متوقع، وذلك دون الخروج على القواعد المعروفة والتحكم فى الأشياء والمعاني التى يصعب التعبير عنها، وبخاصة التحكم فى وقت واحد فى الإشارات والهارمونية والأفكار، وتلك عقدة الأدب الفذ.

السينما.. فن أم ألاعيب نفسية؟

من الذي يمكن أن يُقاوم نشوة ارتباط بطل الفيلم ببطلته بعد غياب، أو موجة الارتياح المطمئن حيث تغزز 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 وارباكا 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 الحكي أو الاعتبارات الحاسمة لهذا القالب إذا سبق استخدامها بشكل مشابه في أفلام أخرى.» (أنواع الفيلم الأمريكى، 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 سجَّل النقد التجريدي جهدا وهو جهد مخفق في كثير من الأحيان؛ إلا أنه جدير بالثناء بحد ذاته ليدخل إيجابية كادت الانطباعية تنفيها عنه تماما وصار النُقَّاد 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 والإجتماعية التي هى زائدة عن الفن السينمائي. أضف إلى ذلك أنهم سيحذرون من مناهج التحليل المتسرعة جدا. ستكون غايتهم أكثر تواضعا: أن يقيسوا الفيلم بمسطرة النوع والمصطلح باهتمام دقيق متجرِّد 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. حياد غير حيادي!

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 يُمهِّد للنقد الذي سوف يعني التعبير والأصالة؟ ومجمل القول أن النقد الحديث (الفرويدي) للأفلام لم يملأ أبدًا البرنامج الذي كان قد احتطه لنفسه: أن يوضح موقفهم المنادي 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. وأخيرا 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 شئ، 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 شئ حقيقي. كل شئ عبارة عن نسخة من نسخة من نسخة.) حتى تتجسد من فصامه شخصية (تايلور) النيتشويه الفلسفية الجبارة. انتبه. أنت الذي صنعتني. أنا لم أخلق من الأنا شخصية وهمية موازية حمقاء حتى أشعر بتحسن فلتتحل ببعض المسؤلية!

خرج النقاد من هذا المأزق باعتبار البنية هادفة للتقاليد القديمة (بنية غير خطية) ووصفها البعض بالفيلم اللغز (.puzzle movieثمة حراك مستمر رغم أنه بطئ كمر الجبال بين الأسود والأبيض حتى يقول نولان في حديث صحفي: «إن أفضل فيلم نوار هو الذي ينطوي دائما على إعادة التقييم المستمر للأمور، ولا سيما من حيث من هو الرجل الصالح؟ ومن هو الرجل السئ؟ أنت تريد الخيانة، تريد المفاجأة، وتريد ابقاء 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 الوراء 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 البروتستاتنية 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 بارشادات (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 كاثوليكى 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 تدخلا 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 تحضيري 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.

الصنف الأول من الأفلام تحدد في إطار من التعليب المحفوظ: الحب لابد أن ينتهى بالزواج الذي هو نهاية الفيلم ويعني حتما أنه سعيد لا يمكن أن تحدث به مشكلات فالزوج مخلص والزوجة تحبه للابد، أفراد العصابة لابد 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 لابد لعوب منحرفة مصيرها الضياع، الأغنياء أوغاد، والبطل الشريف لابد أن ينتصر، الإضاءة قوية ذات ظلال حادة تفصل بوضوح بين الأبيض والأسود فلا سبيل لطيف آخر ولا وجود للرمادى 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 لكلارنيس 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 لكلارنيس براون، روميو وجولييت 1936 لجورج كيوكور، سان فرانسيسكو 1936 لفان دايك، السيدة سيئة السمعة 1936 لجاك كونواى، روزمارى 1936 لفان دارنك، زيجفيلد العظيم 1936 لروبرت ليونارد، غادة الكاملیا 1937 لجورج كيوكور، الأرض الطيبة 1937 لسيدني فرانكلين، القائد الشجاع 1937 لفيكتور 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 بإضاءة خافتة لتدارى فقر الأثاث والديكور، فانتشرت الرماديات والتلميحات ومعها لمحات الذكاء وروح الدعابة والتناول المراوغ لمشاكل المجتمع والفساد الأخلاقي، وخرج منها سيسل دى ميل بإضافة أكثر جرأة في أفلامه: علامة الصليب 1927، كليوباترا 1934، الصليبيون 1935، رجل السهول 1937، القرصان 1938، يونيون باسيفيك 1939 في خط متوازى 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 يؤيدها 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 الموائمة 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 يتحداه 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 مُعطى 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 طرات في المنهج العلمي. وبين هذا وذاك رأي ثالث في المنطقة 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 قادرًا 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 تتحدَى وتعترض 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، ص208، 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 تلميذًا 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 مثلًا، 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 انقاذه من فلسفة كانط في التحليل العقلي فيما أطلق عليه «أنقاض المذاهب الفلسفية التقليدية» وأننا إذا ما حاولنا إنقاذ الأجزاء السليمة- على الأقل- من كل مذهب، فسوف يتضح لنا على الفور أنه حتى هذه الأجزاء أقل نفعًا من مجمل المذهب، وعلى ذلك يجب علينا أن نتغاضى عن هذا الركام من الأنقاض، دون التحرُّج من الجيل المتحمِّس للقديم. ولن يكون هناك ما هو أكثر تزييفًا للوظيفة التاريخية للعصر الحاضر، من محاولة إقامة بعض الجسور التاريخية بدلًا 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 الدرس الهام: أنه لا يكتشف المذهب من خلال بنائه إلا بعد أن تُحل المشكلات الجزئية. «لأن المعرفة المنظمة التي توصَّل إليها العلم الحديث لم تنشأ نتيجة لتأملات الفلاسفة، وإنما نتيجة لمجهودات العلماء الذين حاول كل منهم أن يركز اهتمامه على مشكلة معينة، وفي الوقت الذي قدموا فيه حلولًا لهذه المشكلات توصلوا إلى منهج شديد الخصوبة، وفي

الحقيقة أنه أسهل على الإنسان أن يطوِّر منهجه في الوقت ذاته الذي يقوم فيه بحل المشكلة التي تواجهه، بدلًا من أن يبني هذا المنهج استنادًا 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 وبمعنى 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 المُنعَّم بهذه الرفاهية الفكرية.

ماركيز يحاور كورواساورا

قبل أن يتفرغ لكتابة الرواية قضى جابرييل جارسيا ماركيز وقتا لا بأس به في كتابة النقد السينمائ في بوجوتا، كولومبيا.. وبعد عرض (رابسوديا في أغسطس) الذي أحْدَث عاصفة من الاعجاب 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 صحفى تقليدى آخر. الحق أنني يتملكني شغف هائل لأعرف الكثير عن أعمالك العظيمة وعنك. كبداية , أنا كاتب سيناريو قبل أي شئ، وأحب أن أعرف كيف تكتب سيناريوهات أفلامك. أعرف أنك اقتبست الكثير من الأعمال الأدبية العظيمة وتحولت بقلمك إلى سيناريوهات مدهشة، وانا بطبيعة الحال ارتاب في الاقتباسات التي صنعت عموما أو حتى تلك التي يمكن أن يكتبوها عن رواياتى!

كيروساوا: عندما تخطر لي فكرة أصلية، فورا أطمح إلى تحويلها إلى سيناريو، أحبس نفسى في غرفة فندق لا شئ معى إلا الأقلام والاوراق وفكرة عامة عن الحبكة وكيف ستنتهى القصة وبأي مشهد ستبدأ ثم تندفع الأفكار كالأمطار.

ماركيز: ما هو أول شئ 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 الحبكة. لا اظن أن هذه هي الطريقة الصحيحة لفعل الامر. نحن لسنا آلهة في النهاية.

ماركيز: لكنك اقتبست من جوركي وديستويفسكى 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 موضعا مناسبا 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 مقتبل 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 المعرَّضة 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 اتيحت لهم الفرصة لمشاهدته. لم يكن أفضل أفلامي أنا واسرتي فقط؛ بل ضمن افضل الأفلام التي رأيتها 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 تحَّمست له وبإصرار عنيد وفي النهاية وبعد أن شاهد الفيلم التفت إليَّ قائلا: 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 مني 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 روايا 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 أعي 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 عجوزتنجو 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 اتذكر يوم القنبلة بوضوح. مازلت لا أصدق كيف يحدث شئ كهذا. والكارثة هي أن اليابانيين قد أسدلوا على الموضوع ستائر النسيان.

ماركيز: ما معنى الفقدان الجمعى لذاكرة شعب اليابان بالنسبة لمستقبله وهويته؟

كيروساوا: لا يتحدث اليابانييون عن الأمر صراحة. رجال السياسة بشكل خاص في اليابان يصمتون خوفا من الولايات المتحدة الأمريكية. يوهمون أنفسهم بالاقتناع بتفسير رئيس أمريكا (هاري ترومان) أن القنبلة النووية كانت فقط استعجالا لانهاء الحرب العالمية الثانية. بالنسبة لنا فما زالت الحرب قائمة. قالوا أن ضحايا هيروشيما وناجازاكي حوالى 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 عجَّلت النهاية باستخدام القنبلة النووية خوفا من أن يستولي الاتحاد السوفييتي على اليابان قبلهم.

كيروساوا: نعم. ولكن لماذا تم ذلك الأمر في مدينة لا يسكنها إلا المدنيين 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

سـبيل خـوض مفاوضـات سريعـة دون الحاجـة إلى اقتسـام الغنائـم مـع الحلفـاء. هـذا أمـر فريـد غـير مسـبوق في بلـد آخـر عـلى مـر التاريـخ. السـؤال الآن: هـل كانـت اليابـان سـتنجو دون القنبلـة النوويـة؟ هـل كانـت سـتكون هـى ذاتهـا يابـان اليـوم؟

كيروسـاوا: لا نعـرف الإجابـة الصادقـة. الناجـون مـن ناجـازاكى هجـروا كل شـئ ولا يرغبـون في تذكـر أي شـئ!

ألوان روبنز
كيف يكون الرسم تجربة سياسية؟

مـن قـال أن لاعلاقـة للفـن بالسياسـة أو أنـه لا صلـة للسياسـة بالفـن؟.. هـا كـم (بيـتر بـول روبنـز) rubens الـذي كان واحـداً مـن صنّـاع تاريـخ بلجيـكا!..

ولد(روبنـز) في ألمانيـا (وكان أبـوه قـد فـرّ مـن قبـل مـن بلـده الأصلي(هولنـدا) والسـبب الـذي دفـع والـده للهـرب هـو اتهامـه باعتنـاق البروتسـتانتية في ظـل الاسـتعمار الأسـباني, وعمـل الأب في (كولونيـا) بألمانيـا مستشـاراً للأمـيرة (ماريـا) السكسـونية التـي أقامـت معـه علاقـة وصلـت إلى أذني زوجهـا الأمـير فـزجّ بـه في السـجن!.. إلا أن الأمـيرة العاشـقة قـد حاولـت مـراراً فـما اسـتطاعت أن تنقـذه مـن زنزانتـه القـذرة التـي كان مقـدراً لـه أن يمـوت بهـا ذليـلاً, واسـتطاعت زوجتـه أن تـدع لـه مبلغـاً ضخـماً لإخراجـه وبسـبب هـذا ظلـت الأسرة تعـاني شـظف العيـش حتـى تـوفي ربهـا تـاركاً أطفـالاً ثلاثـة مـما اضطرهـم إلى العـودة إلى (انتويـرب) حيـث بـدأ الطفـل (بيـتر) يدرس وهـو بعـد في العـاشرة مـن عمـره, الفـن عـلى يـد ثلاثـة مـن المصوريـن ثـم شـد رحالـه عندمـا بلـغ إلى إيطاليـا ليـدرس أسرار عـصر النهضـة.. وقبـل أن يصـل بـه العمـر إلى الثالـث والعشريـن عيّنـه الـدوق (مانتـوا) راعـي الفنـون في (فينيسـيا) مصـوراً في بلاطـه, ولأسـلوبه المهـذب الراقـي كلفـه الـدوق بمهمـة دبلوماسـيين في رومـا لحضـور حفـل زفـاف الأمـيرة (ماريـا دي ميديتـشي), أخـت زوجـة الـدوق، عـلى (هـنري الخامـس) ملـك فرنسـا, وفي هـذا الوقـت كان حـكام إيطاليـا يلعقـون تـراب أحذيـة ملـوك أسـبانيا, فكلفـه الـدوق بـأن ينـوب عنـه في توصيـل الهدايـا النفيسـة إلى الملـك فيليـب الثالـث ملـك أسـبانيا في ذلـك الوقـت(1603).. ونجـح (روبنـز) في مهمتـه الفنيـة في بـلاط القـصر ومهمتـه الدبلوماسـية خارجـه!.. حتـى تعكـر الجـو فجـأة عندمـا جاءتـه رسـالة من(انتويـرب) تخـبره بـأن صحـة أمـه تتدهـور, وقبـل أن يصـل إليهـا كانـت قـد ماتـت!

ظـل في (إنتويـرب) لفـترة حيـث عينـه الحاكـم الأسـباني الأرشـيدوق (ألـبرت)_ زوج الأمـيرة أيزابيـلا مصـوراً خاصـاً للبلاط(مـرة أخـرى!) ولم ينـسى أن يكلفـه أيضـاً بمهمـة مستشـار القصر(أيضـاً مـرة أخـرى).

ودارت عجلة الحظ السعيد..

انهالـت عليـه الطلبـات فاضطـر إلى رفـض ألـوف منهـا.. وظهـرت في كثـير مـن لوحاتـه فتـاة هي ابنـة أحـد الأثريـاء, تزوجهـا فيـما بعـد.. وافتتـح مرسـمه الخـاص الـذي سرعـان مـا تحـوّل إلى ورشـة عمـل جبـارة ثـم إلى مصنـع فنـي مهـول يعمـل بـه الفنانـين الصغـار والهـواة وغـير المتخصصـين يقومـون برسـم الخلفيـات والقـوارب والأشـجار والمـارة... الـخ وتجهيـز اللوحـات التـي يضـع عليهـا بعـض الخطـوط القليلـة واللمسـات النهائيـة المميـزة لـه ثـم يوقـع بإمضائـه.

وفي هـذه الفـترة رسـم أروع لوحاتـه والتـي تمثلـه هـو وزوجتـه في لقطـة رومانتيكيـة خلّابـة, وكـما حـدث قبـل زواجهـما ظلـت زوجتـه صاحبـة النصيـب الأكبر مـن الظهـور في لوحاتـه.. ومـع مـرور الزمـن بـدأت التجاعيـد تظهـر حـول عينيهـا في لوحاتـه وترتجـف الابتسـامة عـلى شـفتيها وتبهـت ألـوان بشرتهـا حتـى يسـترد اللـه وديعتـه وتـأتي الصدمـة عنيفـة عـلى الفنـان العظيـم.. وتقتلـه الوحـدة في الأربـع سـنوات التاليـة فيتـزوج مـن (هيلـين نورمونـت) الفتـاة ذات السـتة عـشر عامـاً (أصغـر منـه بسـبعة وثلاثـين عامـاً!!)

وعن زواجه الثاني كتب لصديقه يقول:

« قـررت الـزواج مـرة ثانيـة كأننـي لم أعـد مسـتعداً للعيـش أعزبـاً في نهايـة العمـر.. لقـد تزوجـت مـن فتـاة شـابة مـن عائلـة متوسـطة الحـال رغـم محاولـة جميـع مـن حـولي تزويجـي مـن سـيدة أرسـتقراطية متقدمـة في السـن..إن كل مـا كنـت أخشـاه هـو الغـرور الـذي تتميـز بـه هـذه الطبقـة.. وخاصـة فيـما يتعلـق بالجنس..وهـذا مـا دفعنـي إلى اختيـار فتـاة متوسـطة الحـال.. تـراني أقبـض عـلى فراجينـي وأعبـث بألـواني دون أن يبـدو عليهـا التـبرم والاعـتراض»

وفي اللوحـات الجديـدة لـ (بيـتر روبنـز) تعـرف أي متعـة وسـعادة شـعر بهـما وهـو يعيـش هـذه الحلقـة الجديـدة مـن عمـره مـع فتـاة في مثـل هـذا العمـر الغـض.. فبينـما كان متحفظـاً (دبلوماسـياً) وهـو يرسـم زوجتـه الأولى ابنـة الأثريـاء وكانـت أكـثر الأوضـاع جـرأة هـي الوضـع الشـاعري الـذي رسـم نفسـه فيـه معهـا.. أمـا مـع عروسـه الجديـدة فكانـت أول لوحـة يرسـمها لهـا بمناسـبة زواجـه منهـا فكانـت لوحـة لهـا وهـي في ثـوب الزفـاف (وكانـت فتحـة صـدر الفسـتان أكـثر اتسـاعا بكثـير مـما كان يحـدث في لوحـات زوجتـه الأولى) ولم يمـضي وقـت طويـل حتـى بـدأ يخلـع لهـا ملابسـها ويرسـمها عاريـة تمامـاً!

وكانـت أكـثر اللوحـات التـي رسـمها لهـا إثـارة وربمـا هـي أكـثر اللوحـات العالميـة إثـارة والتـي قيـل عنهـا أنهـا تمثـل فينـوس الجديـدة هـي تلـك اللوحـة التـي رسـمها لـ(هيلـين) عاريـة بالكامـل إلا مـن فـراء طويـل يسـتر القليـل مـن جسـدها الأبيـض الممتلـئ حيـث ينسـدل حـول فخذيهـا ويـترك سـاقيها مكشـوفتين تمامـاً وينفتـح فـوق السـرة تـاركاً الثديـين عـلى حريتهـما تمامـاً!

وعندمـا تقدمـت السـنون بالفنـان المرهـف اكتشـف نفسـه فقـط في العمـل السـياسي وعمـل سـفيراً متجـولاً لبـلاده وتوسـط لـدى أسـبانيا لمنـاصرة (ماريـا دي ميديتـش) عـلى الكاردينـال (ريتشـيليو) الـذي كان يشـاطرها الحكـم..

أصيـب بالنقـرس فتفـرغ للفـن عندمـا لم يعـد قـادراً عـلى التنقـل وظـل بعـض الوقـت في قـصره الريفـي في أنتويـرب مـع زوجتـه الشـابة (هيلـين نورمونـت), وعـلى خـلاف حـال الفنانـين فقـد تـوفي (بيـتر روبنـز) في 1640 وقـد حصـل عـلى أقـصى مـا يحلـم بـه فنـان مـن المجـد والشـهرة والسـعادة الزوجيـة والـثراء!!

«الجيرينيكا»
.. زمن الحرب والسحر

«هتلر» يجتاح العالم بجيوشة الجرارة، والحرب الأهلية تشتعل في «أسبانيا»، عندما بدات قرية «الجيرينيكا» الأسبانية تتعرض للقذف النازي، فكان من الطبيعي أن يغلي اللهيب في روح فنان ثائر 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 بييجو فرانسيسكو خوان نيبو بورثينو ماريا دي لوسس ريميد يوس لبريانودي سانتيما تيرينيداد بيكاسو» عندما عرف أول امرأة في حياتة، «فيرناند أوليفييه» عام 1904م، التي تركت زوجها النحات المخبول لتشارك «بابلو» عاطفته الثائرة وكفاحة 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 كاكلوف» 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 هادئه ليرضي مطالب زوجته المدللة، ولكن «بيكاسو» لم يكن من هذا النوع على الإطلاق، فراح ببركان 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 كفاحة «كارلوس كازاجيماس» هي أول نقطة زرقاء تلمس لوحات «بيكاسو» فيما عرف بعد ذلك بالمرحلة الزرقاء، وكان «كارلوس» قد شاركة شقائة في حي «مونمارتر»، قبل انتقاله إلى شارع «كليشيه»، ليتعرف هناك على فتاة تدفعه إلى معاقرة الخمر والإنتحار.

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

وبدأ يشبه أسلوبة أسلوب التاثيري «بيير برنار» (1867-1947) بتضمين الموضوع واستخدام اللون الرمزي والإبتعاد عن البعد الثالث بتسطيح المساحة، وحتى ملامحة، بشعره الخفيف ونظرته المذهوله الحائرة.

وشيئاً فشيئاً تبدأ البهجة في العودة إليه ثانية، ليدخل فن «بيكاسو» المرحلة الوردية، لتشتعل لوحاته بحيوية وشباب باريس، وفي الفترة التي شهدت إنقسام السيزانيين، تولي «بيكاسو» زعامه الطائفة التي نادت باقتباس لمسة من وحشية الفن الإفريقي، بينما تزعم «مارتيس» فريق المحافظين، ومن هذه اللمسة الزنجية البدائية ابتكر «بيكاسو» أسلوبه الشهير ... «التكعيبية» (ومن المفارقات أن يعود ماتيس إلى بلده محبطاً 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 بالنفاء 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 «الجيرينيكا»، فتثور الدماء الحارة في عروقة وتغلي روحه بلهيب 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 الورد ية مما جعل لوحته «الجيرينيكا» تشتعل بحراره لهيب نار الغضب، ويري البعض أنه لو كان العدوان قد حدث أثناء المرحلة الزرقاء لاختلف الأمر كثيراً، ولعلاها الياس والوجوم وكراهيه العالم في صمت، أما الآن وكل الألوان النارية تشتعل في يده وكل مقته للنازي يتحرك في روحه وذكريات سنوات من الحرمان تعود لتحتل العالم أمام عينيه.

الرمزيات التي رسمها «بابلو بيكاسو» في «الجيرينيكا» 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 «الجيرينيكا» 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 للطغيان.

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

وبينما «بيكاسو» منهمكاً في تصوير اللحظة الزمنية بكل توترها، تنطبع من ماضي الفنان صورة الثور الهائج المليئة بالدلالات، وحتى الخنجر المضي صار شعاعا 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 «الجيرينيكا»، لكن الرموز التي استعادها الفنان من شبابه وطفولته، جعلتها صعبة التصنيف، إلا أنه من المؤكد أن «الجيرينيكا» لو كانت قد رسمت في مرحلة مثل مرحلته الكلاسيكية مثلاً لاختلف الامر تماماً.

ويقول «بابلو بيكاسو»:

«إن اللوحات ليست أدوات للزينة تعلقها في دارك، والفنان ليس مجرد حرفي 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 الجيرينيكا: «هل أنت الذي صنعت هذا؟»

فأجاب: «بل أنتم الذين صنعتموه!!»

سيرجينت.. 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 سيرجينت» إلى وسيلة ذكية ليربح شهرة ونفوذًا عاليين.. ببساطة لم يكن يرسم إلا الرجال ذوي النفوذ .. ونساء الطبقة الراقية (الحسناوات 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 (إلين تيري) .. وسيدة المجتمع المثقفة وراعية الفنون .. السيدة (إيزابيلا جاردنر) .. وحتى كان من أهل الأدب .. العملاقين (هنرى 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 يقدّرها 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 أقنعت والده بإنجابه في أوروبا بسبب طقسها المناسب لها صحيًا .. لهذا ظل الأمريكي (ج. س. سيرجنت) بعيدًا عن موطنه الأصلي الولايات المتحدة الأمريكية التي لم يراها إلا وهو في العشرين من عمره .. ولم يقم 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 (سيرجينت) نجم رسم (كارلوس – دوران) المتألق .. ونجح في اختيار الصالون الفني بجدارة .. وهو شيء لا يناله إلا الأفذاذ ..

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 مذهولاً 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 الوردة) - 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 (هاريرز) عام 1887 معلنا أن لوحات (جون سينجر سيرجنت) الأولى تعلن بشكل غير مسبوق أن هذا الفتى موهوب حقا.. 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 سيرجينت)! ..

ويقول (ميلر) في مقاله: (في أول زيارة لي لقاعة «ناشيونال جاليري» للفن في (واشنطون)، منذ نحو أربعين عامًا اكتشفت(شارع في فينسيا) .. لوحة صغيرة رائعة لـ(جون سينجر سيرجينت) .. 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 تتشح بشال أسود وهي تهبط زقاقًا مظلمًا 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 انتشارًا في المجتمع الأمريكي والبريطاني على حد سواء ..

حسنًا .. لكل عبقري هفوة .. وكانت هفوة (سيرجينت) هي استهانته 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 (سيرجينت) 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 (سيرجينت) 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 أثارتها هذه اللوحة سببًا كافيًا 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 الآنسة 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 أعذبا 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 بمرسم (شاسي) .. لهذا قدم لمسته الرقيقة (قرنفل - سوسن - سوسن -وردة) حيث نرى طفلتين تسللتا إلى الحديقة ليلاً وأضاءتا مصباحين صينيين بين الزهور (المشهد نقله من قرية (برودواى) بجنوب غرب انجلترا) .. 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 عادته 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 ارضاءا للإنجليز -فقدم رائعته (ليدي أنيوسن لوشانو) التي جعلته على قمة رسامي انجلترا 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 ملكا متوجا 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 نوعا .. 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 بمرور الطريق!

راعي بقر وحيد

الرائـق صاحـب الأفـكار المدهشـة التـي لا تنتهـي. إنـه (جوسـيني) ..(رينيـه جوسـيني)، أحـد أبـرع كتّـاب سـيناريوهات القصـص المصـورة عـلى الإطـلاق، وأحـد هـؤلاء الذيـن وضعـوا أساسـيات الإبـداع، كدافينـشي.. خـاض حربـاً خاصـة لتطويـر أدواتـه وأسـاليب كتابـة القصـة المصـورة. بدايـة السـياحة الجماليـة في حياتـه كانـت بسـبب انتقالـه المسـتمر بـين باريـس وبوينـوس أيـرس لظـروف عمـل والـده كمهنـدس في الأرجنتـين. ولـد (رينيـه جوسـيني) عـام 1926 في باريـس، طفـل انطـوائي لا يحـب الصخـب ولا يفلـح في أي لعبـة رياضيـة، كلـما جـرّب رياضـة مـا كـما يفعـل أقرانـه، بـاءت المحاولـة بالفشـل. لكنـه نجـح في أن يقـرأ كل مـا يقـع تحـت يـده، وعشـق بشـكل خـاص عـوالم سـوبرمان وشـخصيات ديـزني وطـرزان وزيـج وبـوس، واكتشـف في نفسـه تلـك الرغبـة العظيمـة في إضحـاك الآخريـن، حتـى لـو كان ذلـك عـلى حسـاب نفسـه، وحتـى لـو تلاعـب بملامـح وجهـه مـراراً ليرسـم البسـمة عـلى الوجـوه، فـما كانـت تكتمـل سـعادته إلا عندمـا يشـعر بالبهجـة تتدفـق مـن الآخريـن، وبرفاقـه في الأرجنتـين يتجمعـون حولـه في المدرسـة ليضـع لهـم القصـص المضحكـة المثـيرة. هكـذا كان مـن الطبيعـي أن يـدرس الآداب والفنـون الجميلـة، وحصـل عـلى شـهادته عـام 1943، لكـن القـدر ترصّـده فتـوفى والـده في نفـس التوقيـت مـما اضطـره إلى إنهـا كافـة أحلامـه الدراسـية الجديـدة، إذ كان لابـد لـه مـن أن يعمـل.

تعلـم مـع نفسـه أسـاليب جديـدة للرسـم حتـى ينتقـل إلى وظيفـة تناسـب موهبتـه، فأجـاد رسـم شـخصيات ديـزني المختلفـة وذهـب باسكشـاته إلى شركـة كبـيرة في مجـال الدعايـا والإعـلان، وكان أول عمـل لـه هـو تصميـم ملصـق دعـائي يوضـع عـلى زجاجـات زيـت الزيتـون، رسـم زخـارف مبتكـرة مـن أغصـان الزيتـون، فانقطـع عيشـه في الحـال، لأن الزبائـن كانـوا يفضلـون رسـوم النسـاء العاريـات! ضاقـت بـه عيشـته في الأرجنتـين؛ فحمـل حقائبـه إلى الولايـات المتحـدة، والأحـلام تعصـف برأسـه للعمـل في مؤسسـة والـت ديـزني العمـلاق الـذي كان يجهـل كل شيء عنـه. عـاش وحيـداً كالمتشرديـن في نيويـورك ولم يبلـغ التاسـعة عـشر مـن عمـره. وكل مـا يعرفـه هـو القليـل مـن الإنجليزيـة وخطـوط معقولـة في فـن الرسـم. وزاد الحـال سـوءاً عندمـا التحـق بالخدمـة الإجباريـة في الجيـش. كان يمقـت الجـو الأمريـكي، عـاش في ذكريـات طفولتـه السـعيدة في (لا بامبـا)، الطبيعـة السـاحرة وركـوب الخيـل في الخـلاء، والإبحـار مـع أبنـاء عمـه عـلى شـواطيء فرنسـا، لم يكـن يرغـب في أن يكـون أميركيـاً، كان نظـام الحيـاة الأمريكيـة يثـير الهلـع في نفسـه، يجـب أن يعمـل كالثـور نظـير قـروش قليلـة، وأن يُبـدِّل مسـكنه وسـيارته وجيرانـه كل فـترة. ظـل يحلـم بالعـودة إلى فرنسـا، وكانـت زياراتـه القصـيرة لهـا تؤجـج هـذا الشـوق في نفسـه وتُكثِّـف مـن ألـوان صورتهـا الرومانسـية في خيالـه، حتـى عندمـا عـاد إليهـا عـام 1946 كانـت فاجعتـه الكـبرى عندمـا رأى الدمـار الـذي ألحقتـه الحـرب العالميـة الثانيـة ببلـده الحبيـب.

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 وساعدوه 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.. لاكي لوك! لقد كتب أفضل قصص لاكي 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 بكاتب 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 المسبوقة 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 يقتات 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 (هينتاي). أما في أيام جوسيني البريئة فكانت تحكم الكومكس الأوروبي

قواعد شديدة الصرامة، حتى أن المجلات كانت تُعيِّن بعض الموظفين، لا يتقاضون أجورهم إلا للرقابة على ما يخرجه 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! ولكني 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 يُفضِّل 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 ويُلقي 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 قدَّم ملاحظاته الفنية الهامة، أخذت السلسلة شكلها الرئيسي المعروف. وكانت ذات القوانين الأخلاقية التي تحكمهما، فحبل المشنقة يتم حذفه، وتغطية سيقان الراقصات في الصالون، ورغم تغيُّر هذه القواعد فيما بعد، لكن ظلت سلسلة (لاكي لوك) محافظة على ذات السمات النظيفة فالفارس نبيل لا يريق الدم ولا يقتل ولا يمارس الرذائل أبداً!

حفيدات شهرزاد..
يكتبن بحبر رجل أم بعسل أنثى؟

إن الصدمة التى لا حد لها لحرية الجسد على الملأ، التى تتخذ صورة الخبط واللوم والذم وإغفال المشاعر هنا وهناك، هى نوع من الفوضي الأكيدة التى نكابدها طوال أيام حياتنا. إنه لا شك أن هناك اناسًا، بل وأناس كثيرون، يهزون الأكتاف استهانة من مثل هذه الأشياء، لأنهم خلو من الحساسية المزعجة للنقد والضوضاء، فتقوم على أكتافهم الهازئة صناعة كاملة تبدأ عندما ينتهي الحس الإ يروتيكي 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 تبقي ضوضاء الاعتراض والفضيحة والمحاكمة 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 المرآة لتتأمل جسدها العاري تماما على استحياء، بالرغم من أنها وحدها، وبالرغم من أن هذه مرآتها، فحتى الوصف (تسترق) خطأ.

مصادرة الأعمال الفنية العارية وقتل أصحابها بمحاكمة فردية، والقاتل الحقيقي هو الحكم الواحد الذى يرهب كل قادم، كصوت قرقعه الكرباج الذي تعلّم 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 رمزى 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 وتشيئ الإنسان لم يعد للأشياء بُعد فيزيائي

بلـون وشـكل وحجـم معـين، لكنهـا أصبحـت تحـدد مشـاعرنا ومرتبتنـا الاجتماعيـة وصـارت بالتـالي مقياسًـا للنجـاح والسـعادة في الحيـاة.

***

اسـتخدام حقـول: الجسـد/ الحـب/ الجنـس، في الأدب العـربي المعـاصر جـاء، إلى جانـب نزعتـه التحرريـة مـن قيـود لا حـصر لهـا، للتعبـير عـن غربـة الانسـان في المجتمـع والتقاليـد المختلفـة عـن الـذي يـأتي كل يـوم مـن الخـارج ولا يمكـن منعـه. لقـد كتبـت الأدبيـة والصحفية(سـلمى شـلاش) روايتهـا (بنـت السـفير) لتقـول إن الأرض تهتـز تحـت قدمـي بطلـة القصـة، وتحـت قدميهـا، وانهـا غريبـة حتـى في مجتمعهـا، وقـد أعـاد لهـا الحـب الصـادق الأمـان إلى نفسـها. (سـلمى) عملـت في الصحافـة في سـن السادسـة عـشرة، كمراسـلة صحيفـة لمجلـة صبـاح الخـير في سـوريا، ثـم كتبـت في عـدد مـن المجـلات والصحـف الكويتيـة، وعندمـا اسـتقرت في مـصر اتجهـت لكتابـة القصـة لتعـبر عـن ظـروف الفتـاة والمـرأة العربيـة وحقهـا في اختيـار الحيـاة متحديـة التقاليـد الباليـة والأصـول المهترئـة وأن تمتلـك حقهـا في التجربـة، وكان أول عمـل روائي (أنـا في عينيـه) وأيضًـا مجموعـة قصـص (أشـواقي بـلا حـدود). وفي روايتهـا القصـيرة (بنـت السـفير) عـبرت عـن الـصراع بـين تقاليـد الغـرب المتفتـح الـذي تخلـص مـن أغلـب عقـده حيـال موضـوع الجسـد، والـشرق في نفسـية الإنسـان العـربي. بنـت السـفير تربـت عـلى تقاليـد أوربـا وحريـة الفتـاة هنـاك بـلا حـدود، وعندمـا عـادت الى بلدهـا العـربي وعاشـت بأسـلوبها المتحـرر الأوروبي صدمـت بالمجتمـع فنبذهـا. الروايـة منشـورة في أواخـر السـبعينات في مطابـع روز اليوسـف التـي تدعمهـا الدولـة، ولم يكـن أصحـاب الفكـر المتشـدد قـد تمكنـوا بالكامـل مـن جـذور المناصـب الثقافيـة. مفتتـح الروايـة صريـح وبسـيط: «مدحـت الشـاب القـوي، بـدا منـذ لحظـات لا شـئ، مثـل كل النـاس يديـن بالـولاء لـكل هـؤلاء الذيـن يمنـون عليـه بالحيـاة، الأم، الأب، المجتمـع، الديـن.. ثـم امـرأة مـا. مسـكين. حتـى أنـا اشـتركت في تمزيقـه. عريتـه ووصمتـه بالفشـل. لم أنـس أبـدًا تلـك الأمسـية التـي أمضيتهـا بـين ذراعيـه.. كيـف يحتمـل الشـباب أن يرقصـوا متباعديـن. التحقـت بـه. ارتعاشـة جسـده أدفأتنـي. وضعـت وجهـي في رقبتـه.. أنـا أوربيـة المشـاعر.. جريئـة في التعبـير عنهـا.. همسـت: قبلنـى.» الكاتبـة تتعمـد جعـل بطلـة قصتهـا سـاذجة تمقـت الفكـر، حتـى إنهـا تـرد عـلى إحداهـن وقـد أعلنـت أمامهـا أن الكتّـاب هـم صفـوة البـشر، يمزجـون دماءهـم باحساسـاتهم ليقدمـوا للنـاس أروع الأفـكار والتجـارب، فتسـخر هـي: «لأنهـم فشـلوا في الحـب.. فشـلوا أن يكونـوا محبوبـين» وكأن المؤلفـة تخـشى ألا تكـون البطلـة المسـتهترة جاهلـة بـكل شـئ لأن القـارئ والناقـد سـيرتبك أمـام امـرأة متحـررة ومثقفـة. النمـوذج الـذي رأينـاه بعـد سـنوات في روايـة (سـلوى النعيمـي)، «برهـان العسـل». وهنـا تضـع البطلـة في الضـوء الـذي يـرضي المجتمـع (مـا حاجتـي لتجـارب هـؤلاء المتلصصـين وأنـا أمتلـك العـالم بـأسره؟ ألمـس شـفاها حقيقيـة.. أعانـق رجلًا..أركـض في الشـوارع. أفلسـت الحيـاة عـلى ضـوء تجـاربي وخـبرتي. أتقيـأ رفـضي للغلـط. أبحـث

عـن ألـوان الطيـف.. أرفـض بيـدي.. بلسـاني.. مـا لا يعجبنـي مـن التقاليـد.. هـذه هـي الثقافـة الحقيقيـة في نظـري.) .. بطلـة الروايـة تكـره أهـل الأدب وهكـذا تضـع المؤلفـة سـببًا لتقـف في صـف المجتمـع ضـد بطلتهـا التـي تعتقـد أن الكتّـاب مجانـين أكثرهـم يمـوت امـا مفتخـرًا أو مجنونًـا، ليـس لديهـم القـدرة أن يعيشـوا الواقـع، فيتفتـق ذهنهـم عـن طريقـة مبتكـرة تعوضهـم هـذا الحرمـان، وهـي الكتابـة. ثـم أنهـا امـرأة لا تخفـى دوافـع الشـهوانية في كلامهـا ولا غيرتهـا النسـائية السـاذجة، وتعـترف رغـم ذلـك أنهـا لا تتقـن حديـث النسـاء.. تديـر عينيهـا في بيـت زوجـة حبيبهـا وتصفـه بأنـه بيـت (مرسـوم.. بـلا ذوق.. بـلا شـخصية) كمعظـم البيـوت الشرقيـة في رأيهـا.. كأن البيـت فترينـة تسـتعرض فيـه المـرأة مـا تملـك ليـس إلا.. لا تنكـر كراهيتهـا للمـرأة التـى ربطـت حبيبهـا إليهـا وإلى ذوق جدتهـا.. كذلـك ربطـت رجولتـه، وهـي تـراه مثـال الرجـل الرائـع جسـدًا كأحـد تماثيـل الرومـان. سـوزان، البطلـة، تصارحـه: أريـد أن أحضنـك، أقبلـك، سـئمت أن نلتقـي بـين الآخريـن. ثـم إن الحريـة التـي جلبتهـا معهـا مـن الخـارج تسـجن في قصـة حـب مكبلـة بالتقاليـد، تغـوص فيهـا حتـى النخـاع، كأنهـا أصبحـت أخـرى، لقـد فقـدت الحـماس لأشـياء كثـيرة كانـت تبهرهـا. تعلقـت برجـل واحـد وانقطعـت عـن كل الأصدقـاء، شـعرت بالقـرف يزحـف إلى نفسـها مـن أحاديثهـم السـخيفة ونكاتهـم البالية. أمهـا تحـاول أن تفهـم. اتشـعت بالصمـت. أمهـا تـصرخ: «أنـت شرقيـة.. البـكارة شرف البنـت وتاجهـا.» فـترد عليهـا: «عجيبـة أنـت يـا أمـي، كل هـذه السـنين ولم تسـأليني عـن بـكارتي. عمـري عـشرون عامًـا. أنتمـي لهـذا المجتمـع العـربي الـذي عشـت فيـه معظـم سـنى عمـري.. تشـبعت حتـى منبـت شـعري بأفـكاره وطريقـة حياتـه وأصبحـت رغـم شـهادة ميـلادي وجنسـيتى.. أوربيـة.. أنـا أنتمـي لشرقـي بالباسـبورت فقـط وهـذا ليـس ذنبـي.» عـلى ذلـك توافـق عـلى فكـرة الـزواج مـن أجـل أن أرى ابتسـامتك مـن جديـد. لقـد افتقدنهـت منـذ وفـاة والـدي.. أتـزوج وكأننـي مقبلـة عـلى رحلـة قصـيرة.» .. هـا هـم يدمغـون حريتهـا. وعيـون أمهـا التـي يسـكن فيهـا القلـق كانـت آخـر ماودعهـا بـباب غرفتهـا.

***

مـن هـي زينـب البحـراني؟ إنهـا كاتبـة سـعودية مـن مواليـد الخـبر. أبعـد مـا تكـون عـن الوسـط اللـزج الحافـل بالمجامـلات الأدبيـة والصفحـات الملونـة الفاخـرة في مجـلات نسـائية. إنهـا تعشـق الكتـب والكتابـة بجديـة الرجـال واهتـمام النسـاء وشـغف الأطفـال. عرفتهـا أعمالهـا عـن قـرب، وهـي بالفعـل طفلـة في ثـوب امـرأة، وامـرأة بعقـل رجـل، ورجـل بحفـاوة آنسـة! هـي (فتـاة البسـكويت) باختصـار؛ وهـو عنـوان مجموعتهـا القصصيـة الأولى الصـادرة في البحريـن. لم أهتـم وقتهـا بمعرفـة التاريـخ الأدبي للمؤلفـة في غمـرة البحـث الدائـم عـن أرواح شـابة ودمـاء جديـدة غـير السـائد العقيـم في إثنـاء محـاولات التحـرر مـن الصالونـات الأدبيـة وقوائـم البوكـر وحفـلات التوقيـع بـكل مـا لهـا ومـا عليهـا. لكنـك بالبحـث عـن رحيـق زهـرة جديـدة تنمـو في الظـل، لابـد وأن تجـد مـا تكتبـه زينـب البحـراني هنالـك. أذكـر أننـي كتبـت عـن كتابيهـا (مذكـرات

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

تتصدر الرواية عبارة من (عندما ابتسم الليل) لجسيكا هارت: «المشكلة هي أنني واقعة في حبّك حتى أذني، فهل يمكنك أن تحبني أيضاً لكي أشعر بالتحسُّن؟» والقول وقائلته يشيران بوضوح إلى ما لم تكن الأديبة 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 بفقده، مجرد حكاية يستطيع أن يفهمها القارئ البسيط الذي أعتبره صديقي الحقيقي ورهاني الأكبر.» فالرواية تكشف نفسها بنفسها للقاريء 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 وبدايات الحب وبطاقات الأطفال، وهنا يكمن سحرها. الرواية قصيرة شهية تنهيها 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 عالمه، 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 وقعتم 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 والعتقدات 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 الحياء، وهو الحب الذي يتجاوز الإنسانية المحبة/ المحبوبة بطلة الأحداث ليتملك حياتها بكل تفاصيلها، وهو العشق نفسه الذي يجعلها تلتصق بالحياة وبألوان الرسام بطل الرواية؛ كما كان الحلم هو الفضاء

العام للمفوظ جيوم دولوريس في (رواية الوردة) الذي يمجد تجربة الإنسان الذي يقتحم غمار المغامرة ليبلغ قيم المحبة حتى يصبح رباط العشق أسمى من ورابط أخرى. كل هذا الوله تغلفه زينب البحراني بطبقة دافئة من السكن، بالضبط كالشهد الرائق 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 كتبته 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 قوّاداً 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 ودفع المركبات والنوم على الأرض لتصليح 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، ومساليا 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 المشترع (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 شرعياً.. مرحى! ليبدأ المرح وعد الأرباح. وكانت العاهرات تُصنَّف وفقاً للضرائب التي يدفعنها. أقل العاهرات سعراً هي (البوني) وهي جارية مملوكة لصاحب الماخور، ثم تأتي العاهرة التي تصيد زبائنها من قارعة الطريق وتدعى (بيري باتي تيكي)، وتتصدر القمة العاهرة (هيثاريا) 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 تُصنِّف 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 أجرا بخسا! 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 مسئولا عن مصيره؟ بالرُغم 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 يُفضح!) 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 عُبَّاد 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، وكُلّه بثمنه! وهؤلاء العاهرات كن يعملن ليلا ونهارا من أجل الارتزاق.. والخدمة المقدسة طبعا. فيما بعد سنجد 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 أوربا 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 الصفقة بالغطاء الشرعي المناسب عندما يتوِّج رجل الدين عملية البيع والشراء بالصك الديني وبالنسبة الممنوحة له والتأكيد على مكانته.

وعندما تطورت مجتمعات بعيدة مثل الولايات المتحدة لا يلعب فيها الدين دورا خطيرا تُقدِّم 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 أجرا من العميل، لكنها تحصل على مكافآت مجزية من الإدارة، وإذا نالت الرضا الخاص من المدير فازت بعلاوة، وهي تتصرف كسيدة محترمة وموظفة شريفة، بل لا تكاد تعترف بأنها مُفضَّلة عن العشرات من الشُبَّان 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 كيلان والتي نُشرت بعنوان جانبي (مذكرات امرأة خليعة)، ثم يعود إلى الأدب الفرنسي في القرن التاسع عشر فيحدثنا عن (نانا) لإميل زولا، ورواية (ماجي) 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 الازدواج) 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 المروءة والغيرة على الزوجة من خلال شخصية (محجوب 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 توفُّر الرعاية للأطفال هو العامل الرئيسي في نشأة البغاء وعندما تتخلل هذه الشخصيات الطبقة البرجوازية تواجه كل شخصية نوعا مختلفا من العشاق مما يحدث في النهاية جوا 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 عموما، 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 أنانددا ديفي، (الرجال الذين يحادثونني)، ترجمتها الدكتورة شربل داغر، وراجعتها د. ليلى عثمان فضل، ضمن سلسلة إبداعات عالمية، تتصدر الرواية مقولة ألبير كامو، في الإنسان المتمرد: لا يكفي أن نعيش، بل أن نتدبر مصيرا، 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 أنانددا المكتبة العربية مع هذه الرواية، التي كانت رحلة في المحيط الهندي كما هي رحلة في المحيط الإنساني. تكتب بحد السكين، تعترف، تبوح، تقر، أما الرجال فيحادثونها، رجال الورق وأبطال القصص، إلى درجة أنها لا تميز بينهم تماما 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 أجيالا وأجيالا من النساء

تقـرأ مـا أكتبـه، إذ أكتبـه، واقفـة وراء كتفـي» وفـق قولهـا. وتضيـف، في معـرض الحديـث، عـن هـذه الروايـة: «هـذا الكتـاب صنعتـه مـن أجلهـن.» وكتبـت قبلـه عـدة أعـمال: وزن الكائنـات، شـارع مخـزن البـارود، شـارع دروبـادي، نهايـة الأحجـار والأعـمار، الشجرة-السـوط، أنـا الممنوعـة، طـرق الرغبـة المديـدة، باجـلي، الرغبـة المديـدة، حيـاة جوزفـن المجنـون، تانجـو هنـدي، السـاري الأخـضر. وأخـير تتحـدث روايتهـا (الرجـال الذيـن يحادثوننـي) عـن زوجـة تنفصـل عـن زوجهـا وابنيهـا الشـابين لتقيـم في فنـدق بنفـس المدينـة في حالـة تذكـر واسـتعادة مـا قبـل الانفصـال ومـا بعـده: «لطالمـا أعـدت النظـر في كياني..لمـاذا أنـا امـرأة صامتـة في الحيـاة اليوميـة، بينـما أنـا، في الكتابـة، أكتـب مـن دون خشـية مـن أي كان.» وتقـول في مقدمـة الروايـة:كل هـؤلاء الرجـال الذين يحادثوننـي. الولـد، الـزوج، الأب، الأصدقـاء، الكتّـاب المـوتى والأحيـاء. لائحـة طويلـة مـن الكلـمات، مـن السـاعات الممحـوة والمسـتعادة، مـن المباهـج المنقضيـة، ومـن عبـارات الـود الجريحـة. أنـا ممنوحـة لـكلام الرجـال، لأننـي امـرأة. وتـرى في الكتابـة عـذرا ناعـما ومؤلمـا في نفـس الوقـت! وتجعلنـا عـلى مسـافة كبـيرة مـن بعضنـا البعـض، نتـزاور مثـل حيوانـات مـن خـزف، بعيـون مـن زجـاج بنفـس محمـوم، يداعـب كل منـا جراحـه الخاصـة مثـل صديقـين قديمـين.

تختـار مهجرهـا الخـاص عـلى (موكيـت) الفنـدق وتجـتر المـاضي. في المـرآة تراقـب الصبيـة ذات الخمسـة عـشر ربيعـا بعدائيـة امـرأة عجـوز وحسـودة، تحقـد عليهـا بغضـب أحمـر متوقّـد. تسـتعيد ذكريـات المراهقـة عـلى طريقـة بروسـت، وبضربـة واحـدة تظهـر غرابـة كلمـة (عائلـة)، الطـوق الحديـدي المحيـط بهـا، ورثـت مـن عائلتهـا الأبويـة خجـل وراثي وأسـطوري. في الاندحـار، تخلـط مـا بـين مـا تحملـه مـن ذكريـات، وتحفـر هـذه الأرض الميتـة بنفسـها، وتنتـزع منهـا جثثـا، وتتأملهـا لـكي تعـرف مـن أيـن أتـت. والـدي، والـدتي، لمـاذا جعلتـماني كـما أنـا؟ بيـد أن جسـديهما محترقـين ولا يجيبـان.

الجوكر..
الشيطان الذي يشبهنا

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 بدءا 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 إيلزوورث 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 ولهاذا السبب يبدو الجوكر مبتسما دائما لكن عصابة تقوم بإخراجه من هناك. في عدة ظهورات موالية، كثيرا 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 أبدا!

من أول ظهور للجوكر في كتب باتمان المصورة graphic novels ، ارتكب هذا الأخير جرائم وحشية وغريبة بمنطق وتفكير «لهما معنى له وحده»، بكلمات الرجل الوطواط. 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 المذياع أنه سيقتل ثلاثا من أبرز مواطني غوثام في أوقات معينة. يتحرى باتمان وروبن أمر الجرائم ويجدان جثث الضحايا منكوبة بابتسامة دائمة على وجوههم. يعد الجوكر فخا لروبن 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 أبدا 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 عـام 1973، تـم إنعـاش الشـخصية وتغييرهـا تغيـيراً عميقـاً في قصـص باتمـان بواسـطة الكاتـب دينيـس أونيـل والرسـام نيـل أدامـز. البدايـة كانـت في باتمـان العـدد #251، معـا «الجوكـر خمـس طـرق للثـأر»، يعـود الجوكـر لجـذورة كمجـرم مجنـون يقتـل النـاس مـن دون رحمـة، بينـما يسـتمتع بالمعـارك التـي لا تنتهـي معـا باتمـان.

***

«كنـت أعتقـد أن حيـاتي عبـارة عـن تراجيديـا، لكنـي الآن أدرك أنهـا ماهـي إلا كوميديـا سـخيفة!»

عـصي الدمـع يرسـم الابتسـامة مُرغـما في أول لقطـة في الفيلـم، وجهـه التعيـس يمـلأ الـكادر تخفـي ملامحـه المسـاحيق البيضـاء وتهمشـها كأنهـا سـكر عـلى كعكـة مسـمومة، لكـن كل عـين تحـددت بإطـار أسـود صـارم، إذ يتـم التواصـل الأول والأهـم بـين عينـين تسـتجديان الشـفقة والمشـاهد وفي مـرآة الـروح كل شيء واضـح فاضـح لا ينـوي الجوكـر أن يخفيـه، والدمعـة التـي تسـيل تجـرح جلـده وتحفـر طريقهـا في نهـر أزرق مـن الكُحـل حتـى منتصـف وجهـه في الجـير الأبيـض لا يمسـحها ويتركهـا كندبـة.

وجوثـام هـي مدينـة كل مـكان وكل يـوم، عاريـة مكشـوفة تحاصرهـا الجرائـد المزقـة وعاهـرات آخـر العمـر وإضرابـات العـمال المسـتمرة بـلا جـدوى وأكـوام النفايـات.

البطـل العدمـي آرثـر فليـك (واكـين فينكـس) تمـوت أحلامـه في ضبـاب شـوارع لا ترحـم كـما تذبـل زهرتـه في خريـف أربعينـي يمـارس فيـه وظائـف متواضعـة بأجـور ضئيلـة كرفـع لافتـة دعايـة في الشـارع لينفـق عـلى أمـه العجـوز، لا أحـد يعتنـي بهـا سـواه وفرصتـه في حيـاة مسـتقلة تسـاوي صفـر، مراهقتـه متأخـرة لا يعـي منهـا سـوى اختـلاس النظـر لجارتـه السـمراء، جـاوز الكهولـة لكـن كل تصرفاتـه صبيانيـة طائشـة يؤمـن بـأن وجـوده مرتبـط بإضحـاك الآخريـن، لكـن النـاس أقـسى مـما يتخيـل يعتـبرون الضاحـك أراجـوزا فيـزداد اضطرابـه النفـسي، مديـره يضطهـده، زمـلاءه يتحرشـون بـه لأنـه أضعـف، حتـى الشـحاذين في الأزقـة القـذرة يسـخرون منـه انتقامـا مـن المجتمـع، ووالدتـه أقـسى نقّـاده: «هـابي، كيـف سـتعمل في مجـال الكوميديـا؟ أليـس مـن المفـترض أن تكـون مضحـكا أولا؟»

يحلـم بالأضـواء ويقلّـد حـركات الضيـوف في البرنامـج التليفزيـوني الشـهير مـوراي فرانكلـين، يـرى نفسـه أحدهـم والـكل يصفّـق بينـما يحتضنـه مقـدم البرنامـج مـوراي (روبـرت دينـيرو) وهـو يهتـف بـين دموعـه: «كنـت أتمنـى أن يكـون لـدي ابـن مثلـك.»، لا يحـدث هـذا حقـا، إن هـي إلا أحـلام يقظـة، كالحبيبـة المزيفـة والصديـق الوهمـي، ويكـرر: «أتمنـى فقـط أن يكـون لمـوتي قيمـة أكـبر مـن حيـاتي.»

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 فيلليني وعمق سكورسيزي، حافل بالظلال وكافة ألوان الطيف القاتمة، أداءه وتعبيرات وجهه أقرب لذائقة الأكاديمية.

خسر فينكس أكثر من 40 كيلوجراما لينا سب الأداء الحركي في مشاهد الفيلم المفتوحة بالكامل لرقصاته التعبيرية مع تهميش مُتعمَّد لباقي الشخصيات، هذا هو مسرحه ومعرض انفعلاته ومونولوجه الطويل. حتى باتمان لا وجود له هنا إلا في مشهد ذكي يُظهر وجهه في المرآة 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 الرقيع 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 تنكُّر، صبي المدينة المختنق بطموح ميت، فارس محمد خان (الحريف) وترافيس بيكل (سائق التاكسي) وروبرت بابكين (ملك الكوميديا) يعبّر 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 للشرير المُعقَّد 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 الحقيرة السوداوية، دخان المصانع والساحات الباردة والنفايات، وهندسة الحادة لمصح آركام للأمراض العقلية تسبح في سينماتوجرافيا الأصفر والبني والأزرق تنافس بودلير وبوكوسكي في جماليات القُبح 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، حواريها الطافحة بالقحط والفجور، مبانيها المتهالكة تحتضر وراء أسوار مصبوغة بسباب الشباب وكل معالمها خلفية لاستعراضات المهرج المجنون.

تصاحب كل ذلك موسيقى (هيلدور جونادوتيه) -مؤلفة موسيقى تشيرنوبل- التي عمدت هنا إلى تقليص الروح الهوليودية الفكاهية فكانت الموسيقى ذات كثافة شرق أوربية طيلة ساعتين ودقيقتين هي مدة عرض الفيلم، صوت الباص الضخم ينوح خوفا وحزنا 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 بمجد 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 الرافض والظروف، على خلال شخصية الباليرينا الطيبة في (البجعة السوداء) التي يحدث لها تحول ثوري مفاجيء في الفيلم الذيذ غلبت على صورته تنويعات الأبيض والأسود لكن يبدأ الجنون عندما تسرق قلم أحمر شفاة.

إذن كيف يمكن تصنيف فيلم (جوكر) الي أبدع في إخراجه 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 إبنها البيولوجي، ثم حالة الضنك التي يرزح تحتها والوظيفة الحقيرة التي يزود بها المرض والفناء عن أمه حتى يهزأ به مديره ويدبر له زملاءه المكائد بل وتتوقف الجمعيات الحكومية عن صرف

علاجـه النفـسي!

فضـلا عـن ذلـك كلـه، بداخلـه فنـان وعاشـق للسـتاند أب كوميـدي ولا مـسرح يتراقـص عليـه سـوى الخرائـب بـين حثالـة القـوم وأسـافل النـاس. يتحـرش بـه شـباب تافـه مـن رجـال مصنـع وايـن والـد باتمـان، فيقتلهـم في محطـة مـترو صاخبـة تحـت الأرض ويحـدث لـه التحـول التـام ليقـود فـوضى الأناركيـة بطريقتـه.

ولكـن دعنـا نقـرأ القصـة مـن منظـور آخـر ألمـح إليـه السـيناريو مـن خـلال السـاعة المتوقفـة عنـد 11:11 أكـثر مـن مـرة في مشـاهد متفرقـة، وهيئـة آرثـر وألـوان ثيابـه المتجانسـة مـع ألـوان مصحـة آركام العقليـة، ومـاذا عـن الصـورة القاسـية المتغطرسـة التـي ظهـر بهـا توماس وين والـد الوطـواط في الفيلـم؟ ألا يشـير ذلـك كلـه إلى احتـمال أن يكـون كل مـا نـراه هـو أحـلام يقظـة وتأويـل الجوكـر للحكايـة وفهمـه الخـاص لقضيـة العدالـة؟

بالطبـع لا يمكـن أن يضـع فيلبـس وفينكـس الفيلـم في مـازق (إنهـا مجـرد أحـداث مثـيرة أخـرى يتكشـف أنهـا مجـرد حلـم في رأس البطـل)، هـذا يقتـل التعلـق ولا يتفـق وطبيعـة الخـط الجـاد للكوميكـس، لاحـظ أن الكوميديـا سـوداء والهزليـات كامنـة كلهـا في شـخص الجوكـر نفسـه ولا يمكـن أن يتشـتت الانتبـاه بالانتقـال إلى حبـكات جانبيـة معاكسـة، لذلـك عمـد المخـرج إلى تعزيـز فكـرة أن مـا نـراه هـو الواقـع، بحلـم آرثـر إذ يلتقـي بالمذيـع المعـروف وبفتـاة أحلامـه، فالحلـم داخـل الحلـم يعنـي الواقعيـة كـما أن نفـي النفـي إثبـات. حتـى السـاعة الثابتـة لتشـير إلى أن كل شيء يتـم مـن خـلال خيـال الجوكـر في لحظـة اعـتراف، يمكـن اسـتخدامها لتأكيـد مفهـوم اليقظـة حسـب المفهـوم السـائد أن السـاعات لا تظهـر في الأحـلام مطلقـا!

أداء روبـرت دي نـيرو بـارد خـال مـن الـروح وعـانى المونتـاج في منتصـف الأحـداث مـن بعـض البـطء ربمـا لرغبـة المخـرج في اسـتعراض قدراتـه بتثبيـت اللقطـات عندمـا تنبـه لسـطوة الممثـل الفـذ عـلى كل شيء في الفيلـم، بينـما جـاء المكيـاج كأفضـل مـا يكـون يحـاكي ميـك أب جـون وايـن جيـسي، السـفاح الأمريـكي المعـروف الـذي قتـل 33 مراهقـا في فـترة السـبعينيات فتـم منـع المهرجـين مـن الظهـور في الأماكـن العامـة والتشـديد عـلى عـدم تلويـن وجوههـم بنهايـات حـادة مرعبـة مثـل جيـسي ومـن وقتهـا ظهـرت الأطـراف الدائريـة حـول العينـين وركنـي الفـم.

قـال باتمـان لمهـرج (فـارس الظـلام) يومـا: «إنمـا أريـدك أن تعلـم أن ثمـة أنـاس في مدينـة جوثـام مازالـت تؤمـن بالخير.»

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

ينتهـي الفيلـم بلقطـة البدايـة بعـد أن تسـتحيل الـبراءة المذعـورة ونشـوة الصبـا في عينـي المهـرج إلى نرجسـية دمويـة وشـخصية مركبـة منبـوذة ذات نـوازع تدميريـة، ويـردد: «أسـوأ جـزء في كونـك مريـض نفـسي، هـو أن النـاس تتوقـع أن تتـصرف كأنـك لسـت مريضـا!».

«ذات مرة في هوليود».. 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 هوليود) -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 هوليود عام 1968، وكان يزمع 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 يظهرا 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 لوسيلا سولا وابنتها في الواقع كاميلا 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 هوليود بداية السبعينيات بروح السباجيتي ويسترن، أصدقاء تيت يذهبون لمشاهدة العرض الأول لفيلم إيروتيكي، وتتساءل شارون ببراءة، هل يوجد بريمير 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 يتعرَّض لنقطة محورية في حياة الفنانة التعيسة عندما تزوجها المخرج المنحرف رومان بولانسكي وصوّرها عارية واستخدمها لأغراضه الفنية الشاذة فأتلف 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 هوليود ينوي ترحيله إلى روما لبطولة أحد أفلام الغرب لا يحبه ريك. يشير عليه خلال تلك الأزمة، 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 صبيانية لا يعكر صفوها افتعال 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، (جاكي 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 بأني لا استطيع القيام بذلك لأني أبيض، بينما يستطيع الأخوان هيوز 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 وإنجليوود، حيث تدور أحداث جاكي براون، وحيث يعيشون في كارسون ايضا. أنا اقول الحقيقة. لم ليكن 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 لخطة 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 التى تؤدى فيها الخصائص الباهرة لاستخدام اللغة السينمائية دوراً رئيسياً (مدير التصوير روبرت ريتشاردسون).

هذه المأساة الحقيقية قد بلغت الكمال في إبداعها الواقعي فأي خيال فني قادر على إحيائها 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 تربُص الآخرين، يرون في الأداء حالة من الحماس الملوّن الزاعق ودقات التنبيه للخطر المقيم والقادم وتناسق الميزانسين الكاشف الشفاف لعدم الانسجام بين صُنّاع السينما أوائل السبعينيات، أفرطوا في الهوى ونشوة الشهرة، إنهم مزيفون حالمون 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 والا شكل المسيطر على قصتهم دون أن يحاول أن يلقي عليها نظرته التجميلية في الفن الغارقة في التطّرف والحدة وعدم النزاهة؟

وضع تارانتينو 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 استحواذًا عميقًا إلا إذا وجدت أثار الفكر فيه متكافئة فى القوة مع الحركة البصرية ذاتها من

خـلال القـدرة عـلى الالتـواء بالفعـل العـادى حتـى يحـدث أثـرًا غـير متوقـع، وذلـك دون الخـروج عـلى «القواعـد المقـررة للتيمـة» والتحكـم فى الأشـياء التـى يصعـب التعبـير عنهـا، وبخاصـة التحكم فى وقـت واحـد فى الترميـز والهارمونيـة والأفـكار وتلـك عقـدة فـن السـينما عمومـا.

بلياتشو

الصعلوك الأشهر، والأفاق الظريف، مهذب ومشاكس، شاعر ومنافق، حالم 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 ثائرته!

إنه (شارلي شابلن) الصغير الكبير المتواضع العظيم ببنطلونه المنتفخ وحذائه الضخم والجاكتة الضيقة والقبعة الصغيرة والعصا وشارب هتلري شهير كان السبب الوحيد له ليخفي تعبيرات ملامح سنه الصغيرة عندما تقمّص هذه الشخصية للمرة الأولى. ارتجل هذا الشكل في البلاتوه فلما رآه مخرج أول أفلامه مشى متخايلا 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، فتشجَّع 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 الجزارين المتربصين في غرفة المونتاج يخففون السلخ عن أفلامه ويفوتون لمحة أو لمحتين من تصرفاته الكوميدية ومن جانبه كان قد حاكى طريقتهم فيتحايل بابتكار تصرفات هزلية تصاحب دخوله إلى المنظر وخروجه منه وهي 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 التحبير والتغليف، فكان شابلن يتردد على غرف المونتاج والمعامل ليراقب أصابع المونتير وهي 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 برقية جاءت إلى سينيت من مكتبه في نيويورك تطلب منه على وجه الاستعجال مزيدا من أفلام شابلن 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 لشابلن 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 فيلما 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 تركيبي ويعي البنيان المعماري لها حيث كل حدث يقود إلى الحدث التالي، وجميعها ترتبط بخط عام واحد، وبعد ذلك تتوالى الأحداث وكلها في تتابع وترابط طبيعي ومنطقي، فالكوميديات الهزلية على بساطتها ووضوحها في عمل شابلن تستنفذ الكثير من التفكير والابتكار، وكل فكرة مهما كانت طريفة لابد أن يضحي 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 مفضلا 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 مثلا عرض لألعاب أوليمبية على سطح القمر، ليستغل الإمكانيات 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 قبعة 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 قبعة 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 والملابسات التي تثير الخيال- وقد تكون الموسيقى أحيانا، 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 جانبا والتقط موضوعا آخر، فغربلة الأشياء المتراكمة، والتخلص من بعضها، هو العملية التي تقودك للعثور على ما تريد. الإنسان يحصل على الأفكار بمجرد الإصرار إلى حد الجنون! إذ لابد أن يكون الإنسان قادرا على احتمال الألم والجهد والاحتفاظ بحماسه وقتا طويلا، وطبيعي أن كل كوميدي ناشئ ينحرف عادة في تصميمات فلسفية عن الكوميديا. كانوا يناقشون عبارات رنانة مثل (عنصر المفاجأة والتشويق) أما شابلن 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 المآزق ثم إخراجهم منها! بالطبع ازدادت كوميدياه الفكاهية عمقا فناقش تناقضات الحياة وفهم أنه في المبالغة في الجد يكمن السخف! فيقول شارلي شابلن: خذ مثلا؛ جنازة يتجمّع فيها الأصدقاء والأقارب في صمت ووقار، ثم يصل أحدهم متأخرا 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 تماما ويواصل الاستماع إلى الصلوات.. إن شيئا كالذعر يكفي لكي يجعل وقار المناسبة يبدو بالغ السخف!

مزاجانجي

عاش ومات ساحرا، غول الفن وقبطان الشاشة الوسيم بكاريزما رجل مخابرات، الفنان العظيم محمود عبد العزيز الذي انتقل لربه اليوم، لكن الأيام لن تنسينا ذكره الخالد، (حتى آخر العمر)، وهو عنوان فيلمه الذي اختار أن يعبر من خلاله عن مشاركته بنصر أكتوبر 1973 (الفيلم من انتاج 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 وببعض المال يمكنك إدخال أطنان من الطعام الفاسد المسموم!

وفيما بعد سوف يقدم دوره الشهير، الشيخ حسني الضرير، 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 الحالمة 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 عجيبة للجرّاح 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 نصنع عجينة مخدرات نبيعها للمساطيل، فنربح بعض المال ولا نضرهم في شيء؟ بل إنه يدافع عن منطقه المغلوط باستماتة طالب حقوق قضى في الكلية سنوات وسنوات ضمن سلسلة من الديالوجات غاية في الامتاع والاقناع لسجالات 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

للسـيناريو تحمّـس لأداء دور الأخ الكيميـائي الشريـف الـذي لعـب دوره يحيـى الفخـراني، كـما خـاف أن يؤثـر دوره سـلبا عـلى تاريخـه عندمـا يخـرج عـلى النـاس في دور تاجـر مخـدرات وعابـث، لكـن المخـرج الكبـير عـلى عبـد الخالـق لجـأ إلى حيلـة ماكـرة عندمـا بـدأ محمـود عبـد العزيـز في المماطلـة والتمنُّـع، إذ زعـم في اتصـال هاتفـي معـه بـأن عليـه أن يحسـم قـراره لأن عـادل إمـام عـلى وشـك أن يقبـل الـدور، وهنـا انتهـى تـردد محمـود عبـد العزيـز في الحـال!

أبو كيفه

أحد الحقائق المخيفة التي يعرفها كل ممثل ولا يصرح بها علنًا، في مصر وفي هوليود، 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 محسوبه، 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 بالجاكتة الجينز إياها، أيضًا إرادته الفنية تجبره على الحفاظ على شخصيته فلا يكون إستبداله بالأمر الهيِّن. 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 تتذكر 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 ببكالوريوس الزراعة خصوصا أن السينما وقتها كانت تلهث من التطبيل 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 الزملاء 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 الألماظ وقرر الاشتراك في القصص الجيدة قدر المستطاع، في أواخر الستينيات من خلال (زوجة بلا رجل) مع نيللي 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!) فاختاره 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 مُكرها 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 زكي، المُدرسة 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 أباظة 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 التليفزيونية هو الأنسب لشخصيته الأقرب للتحفظ فشارك في المسلسل الشهير (القاهرة والناس) مع نور الشريف في بداياته التليفزيونية، 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 تستطع أن تقدمه له السينما ببهرجها الظالم أحيانا، لكنه لم يهجرها تماما، فعاد لأفلام جادة مهمة مثل (الرصاصة 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 التليفزيون 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 المعمعة بنجاح، لكن السعدني تحت

مظلة الفتى الهادىء 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 يمت 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 التليفزيون، 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 النيابه 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 مضاربته ماليا في مقتل على حين غرة. ملامح السعدني تجمع بين سماحة الوجه وبراءة الابتسامة، العيون المندهشة لا تخون ولا تُخوِّن، لذلك تمكن بسهولة أن يقنعنا 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 المسالم 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 لتحيله إلى طفل في الحال، يتكور خدّيه وتتسع ابتسامته كمن يدغدغه أحد في جانبه، ضحكة صافية لا تصدق أن صاحبها يلاعب بسّة 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 اصبحت شخصية سكيزوفرينية 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 طبعا) 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 يُلم بتلابيب شخصية الصنايعي 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 معاملاته 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 تفردها 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 ليجرب شكلا جديدا للنجاح على شاشة التليفزيون، 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 نسى أصحابها أنه لا توجد في مجال الدراما أفكار عظيمة بقدر ما توجد رؤية خاصة خلفها فلسفة شديدة العمق.

هكـذا ظـن أن المسلسـلات التـي شـارك فيهـا بغـرض تقديـم قيمـة فنيـة أكـثر عمقـا مـن السـائد (للـثروة حسـابات أخـرى- رجـل في زمـن العولمـة، مثـلا) سـوف تنجـح جـدا وتعيـش، وهـذا لم يحـدث للأسـف إلا في الأعـمال التـي كتبهـا فنـان بـارع مثـل عكاشـة أو قدمهـا السـعدني بتلقائيـة مثـل دوره الظريـف في شـخصية ياسـين في مسلسـل (بـين القصريـن) و(قـصر الشـوق)، أو دوره في مسلسـل (الأصدقـاء) -عـالم الـذرة عزيـز محفوظ-مـع محمـد وفيـق وفـاروق الفيشـاوي، تأليـف كـرم جابـر وإخـراج إسـماعيل عبـد الحافـظ.. صـلاح السـعدني نمـوذج للفنـان المثقـف، حيـث لا تفيـد الثقافـة كثـيرا بقـدر مـا يفيـد الـذكاء في أوسـاط فنيـة كالتـي اعتدنـا عليهـا.

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) بدءا من جزءه الثاني، الشاب المثالي الجميل النبيل صاحب العيون الحائرة، صورة تثير الأمل والشفقة تماما 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 ايضا كذلك، يدرس الهندسة ويظن أن كل شيء يخضع لرموز رياضية أمينة محددة، وبالطبع يصطدم منطقه بالواقع المر، ويهتز بالخيبة مركزه. هذا البياض الناصع يتشوش وتتحد فوق سطحه النقاط السود، التجربة الناصرية تصعد به علياء السماء ثم يسجن لنفس السبب الذي يؤمن به رجال الحزب الذي ينتمي إليه، حب البلد. هذا يؤمن وهؤلاء يدَّعون. 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 زُهرة (آثار الحكيم ثم إلهام شاهين، أشياء تتبدل في الواقع والخيال) تهجره لغير ما سبب واضح لكننا نعرف أن الطموح يخلق مساحات من الأنانية القاتلة، يضيع حبه في كنف دعارة صحفية، ويموت حلمة في غياهب السجن، ومن هذا وذاك يخرج مشوَّها ناقما ممسوخا، فرانكشتاين جديد خلقته أقسى الظروف، اليُتم 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 المدبوح 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 مؤلفا وممدوح بطلا.

ممدوح مولود في عام التأميم وانتصار عبد الناصر الوحيد في حياته المليئة بالنكسات، تسلل وهو طفل إلى برامج الإذاعة والتليفزيون، وجهه جميل حالم 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 التليفزيون، 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 الموارديي)، 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 شباكه يفرض عليها تنفيذ بعض المخططات للسرقة تحت التهديد، ربما لأنه في تلك الأعوام سيطر على الشاشة نجوم الكيف والعار وجري الوحوش، طبعا بعد عادل إمام وأحمد زكي، وكان نجاحه الأكبر على شاشة التليفزيون، وبالتالي كان هو الجمهور الأكبر وكان هو الأحب لقلوب أفراد الأسرة التي أحبت 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 الدرامة التليفزيونية على يد كتّاب جدد وتجارب إخراجية جديدة، بالطبع فضلا عن النقلة العملاقة التي خلقها أسامة أنور عكاشة وبدأت معه في مسلسل (الحب واشياء أخرى) وكنت تصدقه وترى نفسك فيه شابا حائرا في قصة حبه لآثار الحكيم إبنة مدير المستشفى جلال الشرقاوي، 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 عنطزة فيها ولا تزيّد: (قليل من الحب كثير من العنف) و(جمهورية زفتى) و(شارع الموارديي) 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 السلالم 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 السوالمي (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 لموائمة 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 أداؤه قويا بينما تغير عكاشة كثيرا، ثم قام ببطولة (شط إسكندرية) وأخيرا (السيدة الأولى) الذي يفترض أن يكون مسلسل غادة 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 المشاغبة ممزق الثياب منكوش الشعر وما زالت جموع الفيسبوك تستخدم بذكاء قفشته الظريفة على خبير المتفجرات: (ما بيعرفش يوقفها.. مابيعرفش يوقفها)!! بعدها قدم فيلم عكاشة الجاد (كتيبة الإعدام): ضابط الشرطة الذي ينضم لكتيبة نور الشريف ومعالي زايد وشوقي شامخ لاغتيال أُس الفساد فرج الأكتع (عبد الله مشرف الذي تشير صلعته 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 ويبتلعون 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 وأشيلك الشنطة لكن لا يمكن أتنازل وأصطاد لك عصافير).. 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 كامي

المطـرب الشـهير الفاخـر (أنـا وطنـي بنشـد وبطنطـن) ومعـه يـسرق حلمـه وسـبب حياتـه! ثـم طائفـة مـن الأفـلام: (الملائكـة لا تسـكن الأرض) و(فـل الفـل) والفيلـم اليتيـم لـزكي فطـين عبـد الوهـاب مخرجـا (رومانتيـكا) يقـوم فيـه بـدور زكي نفسـه: المخـرج الـذي يبحـث مـع المؤلـف (شريـف منـير) عـن موضـوع في العـالم السـفلي لمنطقـة وسـط البلـد، وأخـيرا يسـلم رايتـه في (الرايـة الحمـراء). حتـى تسـارعت عقـارب السـاعة تنهـش الزمـن ويقـضي اللـه أمـره فيصـاب النجـم النبيـل بأزمـة قلبيـة وهـو يمارسـة رياضـة الجـري المفضلـة لديـه في نـادي الجزيـرة. ولعـل الدقـات الأخـيرة في قلبـه كانـت تناجـي نقطـة النـور في نهايـة النفـق الظلـم وهـي تدنـدن: أنـا حمـص.. حمـص.. يـا حلاوة..آخـر عفرتـة كلُّي شـقاوة!»

تم الكتاب بحمد الله

هاني حجاج

للتواصل مع الكاتب:

Hany_haggag@hotmail.com

الفهرس

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