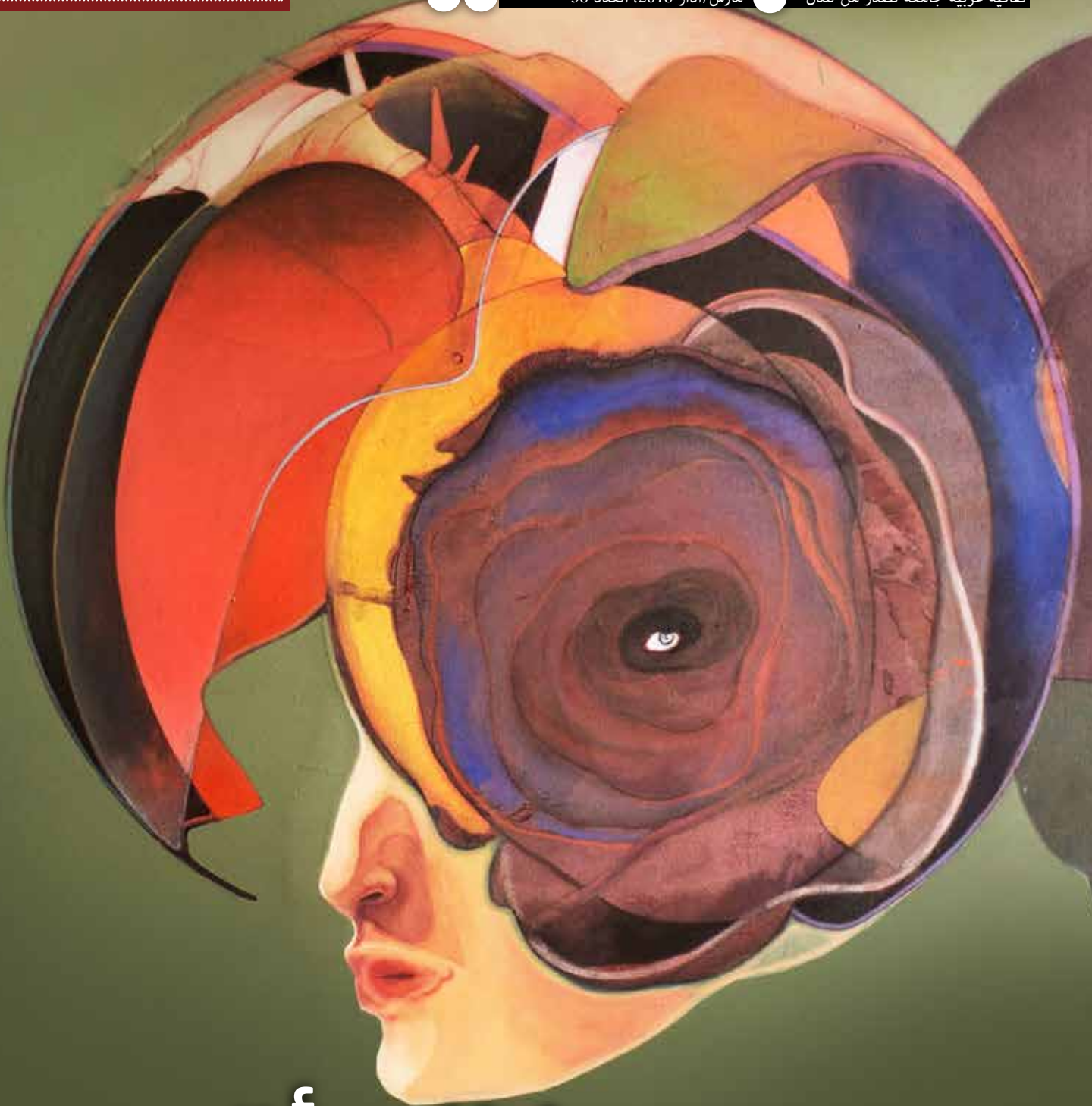


كشف أدبي
أبو خليل القباني
في أميركا

الجدید

AL JADEED

ثقافية عربية جامعة تصدر من لندن مارس/آذار 2018، العدد 38



سينما المرأة

صورة المرأة في السينما العربية:

من الاستحواذ إلى الاسترداد

مؤسسها وناشرها
هيثم الزبيدي

رئيس التحرير
نوري الجراح

مستشارو التحرير

أزراج عمر، أحمد برقاوي
عبد الرحمن بسيسو، خلدون الشمعة،
خطار أبو دياب، أبو بكر العياضي
ابراهيم الجبين، رشيد الخيون
عواد علي، مفيد نجم
أمير المصري

التصميم والإخراج والتنفيذ
ناصر بخيت

رسامو العدد:
تسنيم شرف، سعد يكن
محمد ظاظا، ألينا عامر، ولاء دكاك
محمد خياطة، عمران يونس، محمد عبد الرسول
محمود الداوود، رزان صباغ، سهير سباعي
نوارا زنتاج، حازم الملاح، كمال جبرالله

التدقيق اللغوي:
عمارة محمد الرحيلي

الموقع على الإنترنت:
www.aljadeedmagazine.com

الكتابات التي ترسل إلى «الجديد» تكتب خصيصاً لها
لا تدخل المجلة في مراسلات حول ما تعتذر عن نشره.

تصدر عن

Al Arab Publishing Centre
المكتب الرئيسي (لندن)
1st Floor
The Quadrant
177 - 179 Hammersmith Road
London
W6 8BS
Dalia Dergham
Al-Arab Media Group

لإعلان
Advertising Department
Tel: +44 20 8742 9262
ads@alarab.co.uk

لمراسلة التحرير
editor@aljadeedmagazine.com

الاشتراك السنوي

للافراد: 60 دولاراً للمؤسسات: 120 أو ما يعادلها
تُضاف إليها أجور البريد.

ISSN 2057- 6005

هذا العدد

يضم هذا العدد في صفحاته ملفين، الأول لظاهرة حضور المرأة في السينما؛ السينما التي يصنعها الرجل، في مقابل السينما التي تصنعها المرأة. والثاني كشف أدبي يتعلق برائد من رواد المسرح العربي وهو أحمد أبو خليل القباني. في الملف الأول عدد من المقالات التي تتناول عقوداً من الأعمال السينمائية التي حضرت فيها المرأة أما وجدة وزوجة وعشيقة وابنة وعمة وخالة وجارة وصديقة، عاملة وربة بيت، مديرة في مؤسسة وراقصة في بار، سائحة، أو مقيمة في ديار الهجرة، جميلة وقبيحة، أنيقة وثرثارة، بلهاء ومخادعة، خائنة ووفية.. إلخ من تلك الثنائيات التي لا يتوقف الذهن العربي عن إنتاجها واستقبالها.

الملف يقرأ هذه الصور بوصفها انعكاساً لتمثيلات غالباً ما بدت ذكورية، مصنوعة استناداً إلى قراءات متشابهة لتطور صورة المرأة في المجتمع، وطبيعة المكانة التي تشغلها في الفضاء العام، والفضاء الشخصي، وفي مجمل المنظومة المجتمعية والثقافية التي يهيمن عليها وعي وسلوك ذكوريان.

الملف يستعرض ويقرأ ويحلل أفلاماً ومشروعات سينمائية من مصر وبلاد الشام والمغرب العربي وبلدان الخليج العربية. ويفعل الشيء نفسه بالمقابل مع أفلام أخرى أنجزتها كاتبات ومخرجات وممثلات من هذه البلدان، لتشكل بدورها بحثاً متجدداً، من موقع المرأة هذه المرة، نتجت عنه أفلام سعت إلى نبذ الصور النمطية التي صنعتها الرجل للمرأة وكبرستها السينما التي أنجزها، وبالتالي استرداد المرأة لصورتها وصوتها وتعبيرها عن قضاياها وطرح أفكارها، والكشف عن رؤيتها لنفسها وللرجل والمجتمع وقضاياها.

شارك في الملف عدد من الناقداً والسينمائيات والناقدات، ويمكن النظر إلى هذا الملف على أنه بوابة للوقوف على تحولات صورة المرأة في السينما العربية على مدار نحو قرن من الزمن.

في العدد أيضاً، إلى جانب المقالات والآراء والنصوص الأدبية وعروض الكتب والرسوم، تحقيق يكشف عن وثائق ومعلومات من رسائل وصور وأخبار تتعلق برائد أساسي من رواد المسرح العربي هو أحمد أبو خليل القباني. وهو بمثابة كشف أدبي بامتياز، لكونه يفتح صفحة مجهولة من حياة وأعمال مثقف عربي شغل، في تاريخ المسرح العربي، ولا يزال، مكانة لا ينازعه عليها منازع ■

المحرر

المختصر

152 كمال بستاني

رسالة باريس

155 تاريخ الآخر كوسيلة للهيمنة
أبو بكر العيادي

رسالة تونس

158 هشام جعيط مفكرا ومؤرخا
حسونة المصباحي

الآخيرة

160 مطلوب أدب نسوي
يصبح أفلاما
هيثم الزبيدي



غلاف العدد الماضي فبراير/شباط 2018

قص

44 بالونات تتطاير فوق بركان
عبد الهادي شعلان

120 الوصول إلى دمشق
أحمد سعيد نجم



تواصل

128 عرب وطيّان
الترجمة جسر الحوار بين ضفتي المتوسط
حسن محمود/ خالد بيومي

كتب

134 رواية تفضح قصور الاستبداد
«الرهيئة» لزيد مطيع دقاخ بالفرنسية
ممدوح قرّاج النّابّي

138 مساحة بين الوعي واللاوعي
«الوعي والسرد» لمصطفى عطية جمعة
عواد علي

140 التاريخ على طاولة التشريح
«خاتون بغداد» شاكر نوري
علي نسر

142 مدن الاستعارة
جدلية الوهم والواقع في رواية «خان الشّابندر»
محمد آيت ميهوب

148 حرية السجين في كمين حكاياته
«حمامة القنصل» لمحسن الخفاجي
حاتم الصكر

ملف / سينما المرأة

52 «سينما المرأة» أم «السينما التي تصنعها المرأة»
نيرمين يسر

56 سينما المرأة العربية
التاريخ، المصطلح، القضية
ياقوت الديب

62 نافذة مُشرعة على جدار إسمنتني
هدى جعفر

68 نظرة ذكورية أم سينما نسوية
السينما التونسية وقضايا المرأة
محرز القروي

74 سينما المخرجات في المغرب
محمد اشويكة

78 سينما المرأة الفلسطينية
أسماء الفول

84 مسارات وتحولات
صورة المرأة في السينما المصرية
رزان إبراهيم

90 صرخة «أنا حرة»
تجزيّات الخطاب الذكوري المُستبطن
وفاء السعيد

96 سينما المرأة في مصر: بين المصطلح وواقع الإنتاج
ناجي فوزي

106 مظلومة ولكن متمردة
المرأة والسينما في العالم العربي من وجهة نظر غربية
ندى الأزهرى

112 رسائل إلى الكاميرا الأثني
عماد ارنست

كلمة

4 موضوعية المؤرخ وجرأة الناقد
سينما المرأة ومسرح أبي خليل القباني
نوري الجراح

مقالات

6 تسونامي بشري
الأسماوية وحفّارو قبرها الجدد
ناجح العبيدي

12 هل هُزمت النخبة العربية المفكرة؟
أحمد برقّاوي

14 أزمة الفلسفة في العالم العربي
هند عبد الحليم محفوظ

18 التمرد على الزمن
إلغاء التحقيق وتغييب الفضاء الإنساني
حميد سعيد

كشف أدبي

21 من دمشق إلى شيكاغو
رحلة أبي خليل القباني إلى أميركا 189
تيسير خلف

إصوات

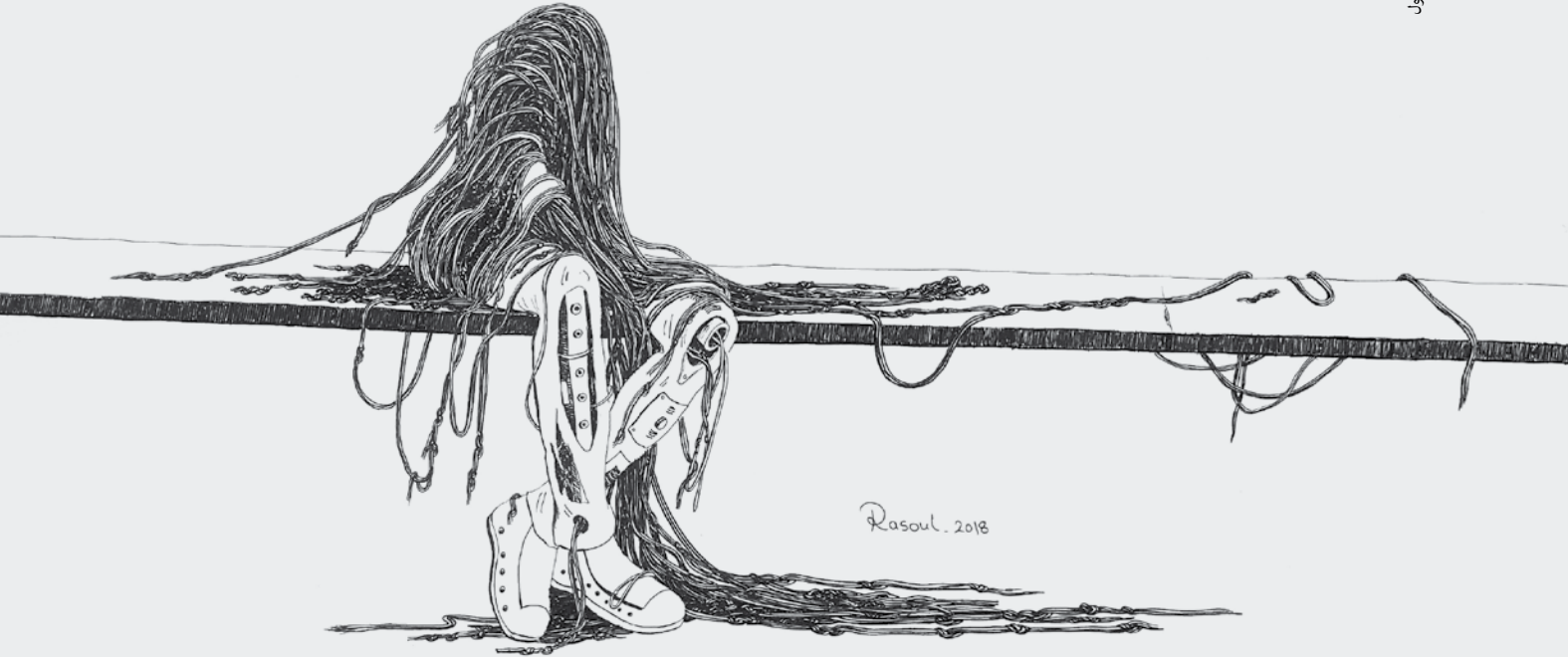
42 النقد المزدوج
نحو سوسيولوجيا مغايرة
عثمان لكعشمي

126 حيز للإثم
خواطر سريعة بعد قراءة كتاب
وليد علاء الدين

موضوعية المؤرخ وجراءة الناقد

سينما المرأة ومسرح أبي خليل القباني

محمد عبد الرسول



منذ

انطلاق مجلة «الجديد» أخذنا على عاتقنا مهمة توسيع دور المنبر الثقافي ليشمل الكتابة التي تبحث في مختلف الظواهر التي تشكل جغرافية الثقافة العربية.

في هذا السياق، هناك ضرورة معرفية تتمثل في قراءة المنجز العربي في السينما انطلاقاً مما بات يسمى «سينما المرأة»، أو السينما التي صنعها الرجل وصنع من خلالها صورة المرأة، في واحدة من أكبر عمليات الاستحواذ والهيمنة المجتمعية والثقافية وضوحاً ومواربةً معا (حتى عندما تبدو موضوعاتها ومراميها مقنعة)، وفي المقابل السينما المضادة التي ردت على هذه المغامرة الجمالية الذكورية، متأخرة بعض الشيء، في محاولة من المرأة نفسها لتخليص صورتها من التأطيرات النمطية التي أسرها فيها الرجل، ومن الموضوعات التي ألحقها بها سينمائيون شاركوا في صناعة صورتها، خلال مئة عام من السينما.

لكن هل تبدو المسألة بسيطة إلى الحد الذي يستوجب حفر خنادق متقابلة ذكورية وأنثوية للتعبير عن طبيعة المسألة، وتشخيص حقيقة الظاهرة وتفكيكها، وصولاً إلى جوهر الصراع الذي دار بين نمطين من الصور: صور صنعها خيال الرجل وتمثلاته عن المرأة بوصفها كيانا أنثوياً موجوداً ووجوداً واقعياً مصحوباً بتراث من التخييلات عنه، وصور مقابلة صنعتها الأنثى نفسها في سياق صراع بين الترميز والتفكيك لتلك الصور الذكورية التي ما برحت سائدة في الثقافة العربية.

أتحدث هنا في مناسبة ملف منشور في هذا العدد حول مجال واحد من المجالات الثقافية التي صنعت صورة المرأة في الأذهان، وهو مجال السينما.

إنما هل يمكن تحقيق فكرة إعادة النظر في تطور ثقافي على صعيد ما دون العودة إلى تاريخ الظاهرة التي نريد أن ندرس، إلى مراحلها المختلفة، إلى ما حضر فيها وشكل عناصر وجودها وقوتها، وما غاب عنها وشكل نقيصة وضعها، وإلى طبيعة تجلياتها في حقل وجودها، وغيرها من المكونات والمحيط المتصل بالظاهرة؟ ينطبق هذا على ظاهرة بعينها وعلى مختلف الظواهر الثقافية والمجتمعية.

II

يقودنا الحديث عن التوجهات النقدية، من باب إعادة النظر في الإرث السينمائي الحديث إلى ملف آخر ضمه العدد ويتعلق هذه المرة بالمسرح العربي الحديث وتاريخه انطلاقاً من ظاهرة مسرحية أساسية تتمثل في تجربة أحمد أبي خليل القباني الذي يكتنف جوانب من سيرته المسرحية بعض الغموض.

إلى وقت بعيد ظلت رحلة أبي خليل القباني إلى أميركا ضرباً من الشائعة التي لم تنتشر كثيراً، ولم يصدقها الأقربون ونفاها أو تجاهلها جلّ المؤرخين الثقافيين عندما لم يجدوا لها وثيقة تدل على وقوعها، وقد ضرب هؤلاء صفحاً عن البحث المتعمق والجاد في ظل ضعف التواصل الثقافي والمعرفي، بل وانعدامه، بين العرب والأميركيين، لا سيما في النصف الأول من القرن العشرين. على أن باحثاً مشهوداً له في العناية بأدب الرحلة العربي المكتوب في القرون الثلاثة الماضية، وضع مؤخراً كتاباً أماطت صفحاته اللثام عن تلك الحادثة المخفية في سيرة أبي خليل القباني، لينقلها من ظلال الخرافة إلى شمس الحقيقة، ويكشف في الوقت نفسه عن أول اتصال ثقافي لبلاد الشام مع الديار الأميركية، والجمهور المسرحي الأميركي بالمعنى الواسع للكلمة.

هناك أكثر من معنى لهذا الكشف وللرحلة التي استمرت ستة أشهر صحبته خلالها فرقته المسرحية المؤلفة من نحو أربعين ممثلة وممثلاً ومغنيات وعازفين من بلاد الشام، من دمشق وحلب وبيروت وحيفا والقدس وغيرها، أنشأ القباني على إثر وصوله وفرقته إلى شيكاغو

بناء مسرحياً يتسع للآلاف من المقاعد، وعرض ما لا يقل عن 10 عروض مسرحية تحت مسمى «مرسح العادات الشرقية»، وحضر عروض مسرحه جمهور كبير من الأميركيين بينهم نقاد وصحافيون وفنانون، وكتبت قراءات نقدية للعروض في أهم الصحف الأميركية، وأدهش مسرحه الجمهور الأميركي، لكونه نهض على فكرة الفرجة، وتداخل الخشبة بالجمهور قبل نحو 40 سنة من تجربة برتولد برخت صاحب المسرح الملحمي الذي نهج النهج نفسه في عروضه المسرحية وفي توجهاته التعبيرية ذات الطابع التخريبي، واعتبر مرجعاً للمسرح العربي الحديث، والسوري على نحو خاص الذي اعتمد فكرة الفرجة، وإسقاط الحائط الرابع بين الجمهور والعرض، من دون أن يذهب النقاد العرب إلى تأصيل مغامرهم المسرحية استناداً إلى التجربة الريادية لأبي خليل القباني. من شأن هذا الملف المنشور في العدد أن يفتح باباً للنقاش حول هذه المسألة، إضافة إلى الوثائق غير المسبوق نشرها والتي يقدمها، وللمرة الأولى، منبر ثقافي عربي، في بحث يلقي أضواء جديدة على هذه الشخصية الرائدة في الثقافة العربية.

أخيراً، فإن الملفين المنشورين في هذا العدد من «الجديد» يؤشران على مدى الاستجابة، من قبل حملة الأقلام العرب، للمغامرة التي تخوضها المجلة، على ضوء من توجهاتها القائمة على إشاعة روح البحث والتفكير بحرية، وتكريس مبدأ النقد الموضوعي والكشف الأدبي، والتشجيع على قراءة الظواهر الثقافية والأدبية بموضوعية وانفتاح، وصولاً إلى إنطاق الوثائق المكتشفة حديثاً عن المعطيات والحقائق التي تفيد في إعادة كتابة التاريخ الثقافي العربي الحديث بأقصى ما يتطلبه التأريخ من موضوعية والنقد من جرأة ■

نوري الجراح

لندن في مارس/ آذار 2018



تسونامي بشري الرأسمالية وحفارو قبرها الجدد ناجح العبيدي

قبل 170 عاما تنبأ كارل ماركس في منشوره السياسي الأشهر (البيان الشيوعي) بنهاية الرأسمالية قائلا بأن الرأسمالية لا تُطوّر فقط الصناعات الكبيرة وإنما «تنتج قبل كل شيء حفار قبرها»، والمقصود بذلك البروليتاريا (أي الطبقة العاملة الصناعية) التي ستتولى مهمة دفن النظام الذي يشكّل مصدر اضطهادها. لهذا كان ماركس وأتباعه على قناعة تامة بأن انهيار الرأسمالية وانتصار «الطبقة الأكثر ثورية» في التاريخ أمر محتم، لأن البروليتاريا بحسب العبارة التي اختتم بها بيانه الشيوعي «لن تخسر سوى أغلالها وستربح العالم كله». لكن الرأسمالية (ومعها البروليتاريا) حَيَّتْ أمل الفيلسوف والثوري الكبير، بل وأثبتت العكس تماما. لم تنتج قلاع الرأسمالية ومراكزها المتطورة في ترويض الطبقة العاملة واستيعابها عبر إصلاحات اجتماعية وسياسية عميقة فحسب، وإنما شَيَّعت أيضا البروليتاريا إلى منوالها الأخير. لم يأت اضمحلال الطبقة العاملة الصناعية جرّاء الاستغلال والقمع من قبل عدوّها الطبقة البرجوازية، وإنما نتيجة العولمة والتقدّم التكنولوجي والثورة الرقمية التي جعلت من العمل في المصانع -على الأقل في مهد الرأسمالية في أوروبا وشمال أميركا- الاستثناء وليس القاعدة. هذه الظاهرة دفعت الكثير من المفكرين المحسوبين على اليسار مثل هربرت ماركوز وسمير أمين وأندريه غورتس إلى مراجعة المواقف الدوغمائية مما يُدعى بالرسالة التاريخية للطبقة العاملة في الدول الصناعية المتقدّمة، بل وذهب الفيلسوف الفرنسي أندريه غورتس، أحد أهم تلامذة مدرسة سارتر لإصدار كتاب بعنوان «وداعا أيها البروليتاريا» في عام 1980، مثبرا غضب اليسار التقليدي حينها. ثم جاء الرئيس الأميركي دونالد ترامب ليخلط الأوراق من جديد ويضفي غرابة أكبر على المشهد عندما نجح في حملته الانتخابية في توظيف مخاوف العمّال، خاصة البيض منهم، من مظاهر العولمة ومن تبعات إغلاق المصانع ونقل فرص العمل إلى الخارج حيث الأجور المتدنية.



محمّد ظاظا

الأرقام لتؤكد حقيقة اتساع وتسارع حركة الهجرة بشكليها النظامي وغير النظامي والتي لن تتوقف أمام الحدود الدولية والعوائق الطبيعية.

إذا كان هناك شبه إجماع على أبعاد الظاهرة، فإن وجهات النظر تتباين كثيرا حول أسباب أزمة الهجرة وآثارها وحلولها. بالنسبة لليسار الأوروبي القضية واضحة لا تحتاج لنقاش. فهو يُرجع أسباب حركة النزوح الواسعة إلى الرأسمالية التي توصف بالمنفتلة والمعوّلة والنيوليبرالية. وكثيرا ما تتم الإشارة إلى الحروب التي خاضتها وتخوضها دول غربية في أفغانستان والعراق وليبيا وسوريا كدليل على أن السياستين الأميركية والغربية تقفان وراء تدفّق أفواج اللاجئين من هذه البلدان وغيرها. في كتابه «الصراع الطبقي الجديد»

بين الهروب القسري والهجرة «الطوعية»، وإن كانت الأخيرة لا تعبّر في كثير من الأحيان عن حرية الاختيار وإنما عن ظروف قاهرة. هذا ما عبّر عنه تقرير الأمين العام للأمم المتحدة أنطونيو غوتيريس الصادر في نهاية عام 2017 بعنوان «نحو هجرة تصب في صالح الجميع» والذي دعا فيه الأسرة الدولية إلى الاستعداد لموجات نزوح كبرى وحذر من تداعيات الفشل في التعامل مع تحدياتها. بحسب بيانات هذا التقرير ازداد عدد المهاجرين الدوليين (أي السكان الذين غيّرُوا دولة إقامتهم) بنسبة 49 بالمئة منذ عام 2000، ليصل إلى 258 مليون نسمة. وهي نسبة نموّ غير مسبوقّة تتجاوز معدل نمو السكان العالمي بأكثر من الضعف. من بين المهاجرين الدوليين لا يمثّل اللاجئين وطالبو اللجوء سوى 10 بالمئة. وتأتي هذه

السياسي والاضطهاد الديني إلى الفقر وخراب البيئة والرغبة في التمتع برفاه الدول الغنية. وهي كلها أسباب شرعية. حتى في البلدان المتبالية بحروب أهلية طاحنة مستمرة منذ سنوات مثل سوريا والعراق وأفغانستان لا يمكن القول بأن العنف هو السبب الوحيد أو الرئيسي لموجات النزوح الداخلية والخارجية. في المقابل يمكن لموجة اللجوء نفسها أن تتحوّل إلى مصدر لصراعات ونزاعات وعامل للتوتر ولزعزعة الاستقرار في البلدان المضيفة، لا سيما عندما تطول فترة الإقامة في المخيمات وتنقطع عمليا صلة النازحين بأوطانهم الأصلية ولا يتم في نفس الوقت إدماجهم في المجتمعات الجديدة. من هنا يمكن القول بأن من أهم سمات موجة النزوح الحديثة هو التداخل والترابط

الحين والآخر، وإنما أيضا في تحديات وجودية تمسّ أسس النظام نفسه. وإذا كان هذا النظام أثبت مرة أخرى قدرته على التأقلم والتطوّر من خلال استيعاب التداعيات الخطيرة لأزمة 2007 المالية العالمية، فإنه يجد نفسه الآن أمام تحديّ من نوع جديد مرتبط بظاهرة العولمة، أحد أهم أسرار قوّته. لقد فرضت موجات النزوح واللجوء والهجرة نفسها على الأجندة السياسية في البلدان الصناعية المتقدّمة وأصبحت موضوعا يمكن أن يحسم الانتخابات، وأدى إلى تغيّر واضح ليس فقط في المشهد السياسي، وإنما أيضا في المزاج الشعبي فيها. وما فوز ترامب بالرئاسة الأميركية وخروج بريطانيا من الاتحاد الأوروبي وصعود اليمين المحافظ واليمين الشعبوي في فرنسا وألمانيا والنمسا وبولندا وغيرها سوى

الرائسمالية، وباستعارة مصطلحات ماركس نفسه، لن تكون وفية لنفسها إذا لم تقم بإعادة إنتاج، ليس فقط قاعدتها الاقتصادية، وإنما أيضا تناقضاتها الوطنية والدولية، ولكن على مستوى أعلى وبأبعاد أكبر. صحيح أن بديلها الأكثر خطورة المتمثل في المعسكر الاشتراكي انهار فجأة في مطلع تسعينات القرن الماضي وتخلّت دوله في شرق أوروبا (وقبلها الصين) عن نهج التخطيط المركزي لصالح تحرير الأسواق والاندماج في السوق العالمي، إلا أن التاريخ لن ينتهي كما توقّع المفكر الأميركي فرانسيس فوكوياما. فمنطق التاريخ بحسب ابن خلدون يقول ببساطة إن كل ما له بداية له نهاية أيضا. هذه البديهية لا تتجسّد فقط في الأزمان الدورية التي تحتاج أسلوب الإنتاج الرأسمالي بين

لكنّ

يشير الفيلسوف السلوفيني سلافوي جيچك (Slavoj Žižek) إلى حقيقة أن «معظم اللاجئين يأتون من دول فاشلة». ويضيف جيچك، الذي يعتبر حاليا من أبرز المفكرين الماركسيين في الغرب وأكثرهم غزارة في التأليف، أن «انهيار سلطة الدولة ليس ظاهرة محلية، وإنما نتيجة للسياسة والاقتصاد الدوليين، بل وفي بعض الحالات، كما هو الحال في ليبيا والعراق، نتيجة مباشرة للتدخل الغربي». استنادا إلى هذه الفرضية يحاول جيچك صياغة ما يدعوه بالاقتصاد السياسي لحركة اللجوء ويدعو إلى البحث عن سببها الحقيقي في «القوى الدافعة للرأسمالية المعولة وكذلك في مسارات التدخلات العسكرية». من جهة أخرى حاول البعض من المثقفين اليساريين رسم صورة رومانسية عن اللاجئين القادمين من دول فقيرة وتصويرهم على أنهم بروليتاريا عصر العولة الذين سيشكلون لاحقا الطليعة الثورية المؤهلة للتغيير. في المقابل اتسعت جبهة المناهضين لموجة النزوح الحالية لتشمل الكثير من قوى وأحزاب اليمين المحافظ واليمين الشعبوي والمتطرف وجزءا كبيرا من الرأي العام في أوروبا الغربية والشرقية والولايات المتحدة وأستراليا وغيرها. يرى هؤلاء في الوافدين من العالم الإسلامي والدول الأفريقية الواقعة جنوب الصحراء على وجه الخصوص تهديدا للحضارة الغربية وخطرا على القيم الأوروبية ونظامها الاقتصادي والاجتماعي. ولم يتردد البعض من السياسيين اليمينيين -ومن بينهم رئيس الوزراء المجري فيكتور أوربان- في وصف المهاجرين المسلمين بالغزاة. بدورها عمدت السياسية الألمانية والزعيمة السابقة لحزب البديل من أجل ألمانيا المناهض للاجئين فراوكة بيتري (Frauke Petry) إلى استعارة مفهوم «البروليتاريا الرثة»، أحد المصطلحات الشهيرة لماركس، وإطلاقه على المهاجرين المسلمين والأفارقة.

من الواضح أن أرقام الأمم المتحدة تثبت بأن العالم يمر حاليا بإحدى موجات النزوح الكبرى التي عرفتها البشرية في مراحل تاريخية مختلفة. صحيح أن معظم اللاجئين يبحثون

أولا عن ملاذ آمن داخل أوطانهم أو في البلدان المجاورة، إلا أنه على المدى البعيد فإن الوجهة الحقيقية لأفواج المهاجرين تتمثل في الدول الغنية، وخاصة البلدان الرأسمالية المتطورة في أوروبا لكونها تعتبر الأقرب جغرافيا إلى الدول الطاردة في الشرق الأوسط وأفريقيا، هذا إضافة إلى أنها أكثر انفتاحا بالمقارنة مع دول

فرضت موجات النزوح واللجوء والهجرة نفسها على الأجندة السياسية في البلدان الصناعية المتقدمة وأصبحت موضوعا يمكن أن يحسم الانتخابات، وأدى إلى تغيير واضح ليس فقط في المشهد السياسي، وإنما أيضا في المزاج الشعبي فيها. وما فوز ترامب بالرئاسة الأميركية وخروج بريطانيا من الاتحاد الأوروبي وصعود اليمين المحافظ واليمين الشعبوي في فرنسا وألمانيا والنمسا وبولندا وغيرها سوى مظاهر لهذه المرحلة الجديدة

متقدمة أخرى مثل اليابان والصين وكوريا الجنوبية التي تتبنى تقليديا سياسة الانغلاق أمام الوافدين من الخارج. وعلى الرغم من

أن أعداد اللاجئين إلى أوروبا سجلت تراجعا كبيرا في عام 2017 بفضل الاتفاقية مع تركيا وتأمين الحدود البرية والبحرية، إلا أن الكثير من المعاهد المتخصصة تتوقع بأن ضغوط الهجرة في الفترة القادمة ستكون أكبر، الأمر الذي يضع النظام الدولي والاقتصاد الرأسمالي على المحك.

من دون شك تعتبر الهوة الكبيرة في مستوى المعيشة بين ضفتي البحر المتوسط القوة الدافعة الأكبر وراء موجة النزوح الحالية التي تطرق أبواب أوروبا بكل قوة. ولن تختفي هذه الضغوط مهما اتخذت أوروبا من إجراءات لتحسين حدودها الجنوبية ولزيادة ارتفاع الأسوار المانعة المحيطة بجيبى سبتة ومليلة الإسبانيين وغيرها. وسيبقى حلم الوصول إلى نعيم أوروبا يستحق في نظر مئات الآلاف والملايين المغامرة بحياتهم وركوب مياه البحر المتوسط الهائجة. هذا الواقع يعبر في جوهره عن تناقض جديد للرأسمالية لم يلعب دورا كبيرا أثناء حياة كارل ماركس، ألا وهو التناقض بين حرية انتقال السلع وتدفق الرساميل عبر الحدود الوطنية من جهة وبين القيود المفروضة على حركة البشر والقوى العاملة من جهة أخرى. بهذا المعنى لا تعتبر موجات الهجرة الحالية نتيجة منطقية للعولة فقط، وإنما أيضا إحدى مظاهر أزمتها، الأمر الذي يثير التساؤلات عن مستقبل أسلوب الإنتاج الرأسمالي وقدرته على التأقلم. من هنا يمكن الاتفاق مع سلافوي جيچك عندما يقول في كتابه «الصراع الطبقي الجديد» بأن أصل المشكلة يكمن في أن «السلع يتم تداولها في عالمنا المعولم بحرية، بعكس البشر». ففي حين تصرّ الدول الصناعية (وبما فيها الصين الشيوعية) ومعها صندوق النقد الدولي على تحرير التجارة الخارجية وأسواق السلع والخدمات ونبد الحمائية وتشجيع الاستثمارات الخارجية، تبقى أسواق العمل مغلقة بوجه الغرباء. لهذا تنطوي «العلاقة القائمة بين عالم رأس المال وحرية سفر الأفراد على تناقض كامن» بحسب جيچك. غير أن الفيلسوف الماركسي نفسه يرفض دعوة البعض

من اليساريين الليبراليين إلى حل هذا التناقض عبر تطبيق مبدأ «حرية السفر للجميع»، لأن المهاجرين لا يريدون التمتع بحرية السفر بحد ذاتها، وإنما الإقامة في بلد يختارونه وينتظرون منه توفير حياة مناسبة لهم. تُسلط هذه التناقضات أيضا الضوء من جديد على التفاوت في توزيع الثروة والدخل في النظام الرأسمالي على المستويين المحلي والعالمي. وقد ارتبط هذا الموضوع في السنوات الأخيرة باسم الاقتصادي الفرنسي توماس بيكيتي (Thomas Piketty) الذي اكتسب شهرة كبيرة بعد صدور كتابه «رأس المال في القرن الواحد والعشرين» في عام 2014. لا يخفي بيكيتي ارتباطه الفكري بكارل ماركس من خلال اختيار عنوان كتابه فقط وإنما أيضا في مضمونه. كما تشكل فرضياته الأساس النظري لـ«التقرير العالمي لعدم المساواة لعام 2018» الذي أصدره مؤخرا بالتعاون مع مجموعة باحثين. هنا يحاول بيكيتي وفريقه من خلال تحليل كمّ هائل من البيانات أن يثبت أن الأغنياء يزدادون غنى والفقراء يصبحون أكثر فقرا. وفقا لذلك لا تسري عدم المساواة هذه في داخل كل بلد فقط وإنما أيضا في العلاقة بينها. يشير هذا التقرير إلى أن أغنى 10 بالمئة من السكان يجنون في الولايات المتحدة 47 بالمئة من إجمالي الدخل القومي، بينما تبلغ النسبة في أوروبا 37 بالمئة وفي الصين 46 بالمئة. وبحسب تقديرات بيكيتي فإن منطقة الشرق الأوسط تحتل المرتبة الأولى في العالم في مؤشر عدم المساواة حيث يستولى أغنى 10 بالمئة من السكان على 61 بالمئة من الدخل القومي، متفوّقة بذلك على منطقة أفريقيا جنوب الصحراء حيث تصل النسبة إلى 55 بالمئة. تُذكر هذه الحسابات بنظرية كارل ماركس عن الإفقار النسبي للبروليتاريا، وإن كانت تحدّر في حقيقة الأمر عن تراجع أهمية الطبقة الوسطى. ويعزي بيكيتي اتساع الشقة بين الفقراء والأغنياء في حال صحة حساباته إلى أنّ معدل الفائدة يفوق على المدى الطويل معدل النمو الاقتصادي، أو بكلمات أخرى أن عوائد وأرباح رأس المال تنمو بنسبة أسرع

من نموّ الدخل الناجم عن العمل (الأجور). ما ينطبق على توزيع الدخل داخل كل بلد يسري أيضا بحسب بيكيتي على العلاقة بين البلدان الفقيرة والغنية. وفقا للبيانات المنشورة في تقريره الأخير كان متوسط دخل الفرد في أفريقيا يقارب 65 بالمئة من المتوسط العالمي في عام 1950. بعدها سجل هذه المؤشر انخفاضا

حاول البعض من المثقفين اليساريين رسم صورة رومانسية عن اللاجئين القادمين من دول فقيرة وتصويرهم على أنهم بروليتاريا عصر العولمة الذين سيشكلون لاحقا الطليعة الثورية المؤهلة للتغيير. في المقابل اتسعت جبهة المناهضين لموجة النزوح الحالية لتشمل الكثير من قوى وأحزاب اليمين المحافظ واليمين الشعبوي والمتطرف وجزءا كبيرا من الرأي العام في أوروبا الغربية والشرقية والولايات المتحدة وأستراليا وغيرها

مطرّدا ليصل في عام 2016 إلى 42 بالمئة فقط. غير أن تقرير بيكيتي يُقرّ أيضا بأن آسيا نجحت في هذه الفترة في رفع هذه المؤشر من

34 بالمئة إلى قرابة 80 بالمئة. ويعود الفضل في هذا التحسّن بالدرجة الأولى إلى نموّ مستوى الدخل في الصين والهند، الأمر الذي يؤكد على أهمية بحث العوامل الداخلية في ما يتعلق أيضا بفهم أسباب موجة النزوح الحالية وتحديد المسؤولية عنها.

لا تعاني الكثير من بلدان العالم الإسلامي والقارة الأفريقية من صراعات وحروب داخلية ومن سوء الإدارة وفساد النخب الحاكمة فحسب، وإنما أيضا من مشكلة الانفجار السكاني. على مدى عقود سجلت معظم هذه البلدان معدلات نموّ سكاني تزيد عن 3 بالمئة سنويا الأمر الذي يعني تضاعف عدد السكان خلال أقل من 25 عاما. وبما أن معدلات الإنجاب المرتفعة جاءت نتيجة عوامل صحية واقتصادية واجتماعية وثقافية ودينية متنوعة، فإن نزع فتيل القنبلة الديموغرافية في هذه البلدان يتطلب فترة زمنية طويلة. وحتى بافتراض تطبيق مبادئ الحوكمة الرشيدة وسياسة اقتصادية ناجحة فإن موارد هذه البلدان لن تكفي لتوفير فرص عمل وتعليم وتأهيل وغذاء ورعاية صحية لهذا الفائض من الأجيال الشابة، الأمر الذي يعني خلق أرضية خصبة لاستمرار وتفاقم دؤامة العنف والصراعات وعمليات التهجير والنزوح. في المقابل تعاني القارة العجوز أوروبا من ظاهرة الشيخوخة والهرم نتيجة انخفاض معدلات الإنجاب وارتفاع مؤشر توقع الحياة بالتزامن مع ترف غير مسبوق. وهو ما دفع بابا الكنيسة الكاثوليكية فرانسيس إلى التهمك على أوروبا التي شبّها في كلمة له أمام البرلمان الأوروبي في أواخر عام 2014 بـ«امرأة كبيرة السن عاقر لا تنجب الأطفال». وربما ليس صدفة أن تنطبق هذه الصفة على الأقل على زعمتي أقوى بلدين أوروبيين، هما المستشارة الألمانية أنجيلا ميركل ورئيسة الوزراء البريطانية تيريزا ماي. لكن موقع زعيمتي ما يُدعى بالعالم الحرّ تضعض كثيرا في السنوات الأخيرة، ولم يكن ذلك بعيدا عن تداعيات أزمة اللجوء والهجرة. في المستقبل أيضا ستبقى قوانين الديموغرافية محرّكا قويا لحركة النزوح بين

الجنوب والشمال. غير أن هذا التباين الصارخ في الوضع السكاني بين البلدان الفقيرة والغنية يوحى للوهلة الأولى وكأن هناك فرصة للتكامل بحيث يربح الطرفان. بيد أن الرابع الأكبر من تدفق اللاجئين حتى الآن هي عصابات تهريب البشر التي تجني من وراء «صناعة» اللجوء أرباحا خيالية. بحسب تقديرات الأمم المتحدة تُقدّر إيرادات هذا القطاع الاقتصادي الرائج في تركيا وشمال أفريقيا وأوروبا بنحو 10 مليارات دولار سنويا. وفي الوقت الذي تزداد فيه نسبة الأرباح مع كل إجراء حكومي يهدف إلى الحد من الهجرة غير الشرعية، فإن هذا العامل الاقتصادي يمثّل في حد ذاته حافزا لازدهار «صناعة» اللجوء.

بيد أن السؤال الذي يطرح نفسه: ماذا يريد الوافدون الجدد عندما يصلون إلى وجهتهم؟ هل سينضمّون إلى صفوف البروليتاريا ويساهمون بالتالي في إعادة إحياء روحها الثورية، كما يحلم البعض من ممثلي اليسار الأوروبي؟ ينطلق هؤلاء عادة من أن اللاجئين يفقدون خلال هروبهم كل ما يملكون من أموال وممتلكات ويخسرون معها أيضا مكانتهم الاجتماعية وموقعهم الطبقي. بحسب هذا التفسير يصبح هؤلاء في المجتمع الجديد في وضع ينطبق عليه تعريف ماركس للبروليتاري باعتباره يتمتع بـ«حرية مزدوجة»، بمعنى أنه حرّ في بيع قوة عمله وحر أيضا من وسائل الإنتاج. لا يعتبر هذه الموقف عن خيبة أمل المثقفين اليساريين من تلاشي «الدور الثوري» للطبقة العاملة في الدول الغربية فقط، وإنما يتجاهل أيضا أنّ المهاجرين يشكّلون أحيانا ما دعاه ماركس بـ«الجيش الصناعي الاحتياطي» الذي ينافس العمال المحليين على فرص العمل ويوظفه الرأسماليون كورقة إضافية للضغط على الأجور. من جانب آخر لا يكفي الوافدون بالحرية المزدوجة للعامل الأجير بحسب المفهوم الماركسي، وإنما يريدون أيضا التمتع بحرية تالفة، هي التنقل عبر الحدود والوصول إلى الجنة الموعودة. ومن الملفت للنظر أن ذلك لا ينطبق فقط على مئات الآلاف من المهاجرين العالقين في ليبيا أو



وفيسبوك والهواتف الذكية بنقل صور هذا الرفاه إلى أبعد قرية في الأدغال الأفريقية. من الواضح أن هذا السلوك لا يعبر عن موقف مناهض للرأسمالية ولا يوحى بأنهم يبحثون عن بديل لها، بل على العكس أن حلمهم يتلخص في التمتع بنعيم الرأسمالية

في هذه البلدان وبامتيازات نظمها الاجتماعية والصحية. صحيح أن الكثير من العقّال الأتراك الذين جاؤوا في ستينات القرن الماضي للعمل في مناجم ألمانيا ومصانعها، وأن أبناءهم ينتخبون اليوم في الغالب أحزابا ألمانية ذات توجهات يسارية، إلّا أن ذلك لا يعني بالضرورة أنهم يشككون بالنظام القائم أو يدعون إلى القضاء عليه. علاوة على ذلك يصعب تعميم هذه الظاهرة على موجة الهجرة الحالية التي جاءت بأجيال مختلفة تحمل في كثير من الأحيان أفكارا إسلاموية محافظة أو تميل إلى التشدد والتزمّت ورفض القيم الأوروبية.

من المؤكد أن الغرب يرى في أفواج النازحين من عدد من البلدان الإسلامية والأفريقية التحدي الأكبر منذ عدة عقود. فبعد أن بدا شبح الشيوعية وكأنه اختفى إلى الأبد مع تفكك الاتحاد السوفيتي والنظم السائرة في فلكه وانحسار الحركة الشيوعية العالمية، تقف الرأسمالية في عصر العولمة إزاء ظاهرة يصعب التكهّن بخطرتها وسط مخاوف من خروجها عن نطاق السيطرة وتحولها إلى تسونامي يأكل الأخضر واليابس. وإذا كانت اللهجة التي يستخدمها كل من دونالد ترامب وأنجيلا ميركل وتيريزا ماي وإيمانويل ماكرون تختلف كثيرا بشأن توصيف الهجرة، إلّا أن جميع زعماء الدول الصناعية متفقون في أنهم يرون فيها سلاحا ذا حدين. من جهة يمكن أن يساهم تدفق المهاجرين الشباب ليس فقط في ضخ دماء جديدة في مجتمعات تعاني من الهرم، وإنما أيضا في تلبية احتياجات أسواق العمل وتغطية النقص في الأيدي العاملة، وبالتالي تجديد القوى الدافعة للرأسمالية وقدرتها على تجاوز أزماتها. من هنا يمكن تفسير موقف قطاع الأعمال المؤيد عموما للهجرة التي يرى فيها عاملا يساعد في إضعاف النقابات العمالية وفي الحد من ارتفاع مستوى الأجور.

بيد أن الوافدين الجدد يمكن أن يصبحوا بالفعل حفاري قبر الرأسمالية، بل والحضارة الغربية، وأن يشكّلوا تهديدا جديا للاستقرار السياسي والاجتماعي وللوهوية الثقافية

والانتعاش الاقتصادي، إذا ما فشلت المجتمعات المضيئة في دمجهم، وإذا ما أخفقت الأسرة الدولية في التحكم بالموجات البشرية بطريقة تساهم في تعظيم فوائد الهجرة للجانبين. تدريجيا ترسّخ الفناعة لدى مجتمعات غرب وشمال أوروبا أيضا بأنها ستتحوّل عاجلا أم آجلا إلى بلدان هجرة تقليدية على غرار الولايات المتحدة وكندا وأستراليا. في الوقت ذاته بددت الموجات البشرية القادمة نحو أوروبا البعض من أوهام العولمة، وفي مقدّمتها التصدّر بإمكانية فتح الأسواق على المستوى العالمي والإبقاء في نفس الوقت على أسواق العمل مغلقة ضمن الحدود الوطنية. فمن يطالب بحريّة تجارة السلع والخدمات وبتنقل رؤوس الأموال والاستثمارات دون حدود، يجب أن يتوقّع أيضا تدفقا أكبر للمهاجرين النظاميين وغير النظاميين. ويفرض هذا الواقع على جميع الدول الثرية إصدار قوانين خاصة بالهجرة، وبما يوفّر فرصا عادلة أمام الراغبين للهجرة بطريقة شرعية بدلا من المغامرة بحياتهم والوقوع فريسة لعصابات التهريب. كما أنّ الاستفادة من مزايا الهجرة يتطلّب أيضا تطبيق برامج اندماج فعّالة في الدول المستقبلية تحسّبا لنشوء مجتمعات موازية ولسحب الأرضية من تحت أقدام اليمين المتطرّف ودعاة كراهية الأجانب. بيد أنّ عملية الاندماج لا تصطدم بعوائق اللغة وضعف التأهيل وصعوبة الانخراط في سوق العمل فحسب، وإنما بالدرجة الأولى بعوامل ثقافية وحضارية. وحتى لا يصبح اللجوء والهجرة مصدرين للصراعات والانقسامات ولأعمال العنف في البلدان المضيئة، يجب أن ترسّخ قيم مشتركة للتعايش بين سكان البلاد الأصليين والوافدين من ثقافات أخرى. هنا يمكن لمبادئ التسامح وقيم التنوير ودولة القانون وحرية العقيدة وفصل الدين عن الدولة والمساواة بين الرجل والمرأة واحترام حقوق الأقليات وغيرها أن تشكّل هوية جامعة وأساسا للعيش المشترك بين جماعات ذات أصول إثنية ودينية متنوعة. ومع أن هذه

القيم أصبحت عالمية وتهمّ الإنسانية جمعاء، إلّا أنه يجب الإقرار بأن انتشارها تزامن منذ البداية مع نشوء وتطوّر الرأسمالية الحديثة في أوروبا ضمن عملية بطيئة ومعقّدة تخلّلتها أيضا انتكاسات خطيرة، والتي لا يمكن استبعاد حدوثها مرة أخرى.



من المؤكد أن الغرب يرى في أفواج النازحين من عدد من البلدان الإسلامية والأفريقية التحدي الأكبر منذ عدة عقود. فبعد أن بدا شبح الشيوعية وكأنه اختفى إلى الأبد مع تفكك الاتحاد السوفيتي والنظم السائرة في فلكه وانحسار الحركة الشيوعية العالمية، تقف الرأسمالية في عصر العولمة إزاء ظاهرة يصعب التكهّن بخطرتها وسط مخاوف من خروجها عن نطاق السيطرة وتحولها إلى تسونامي يأكل الأخضر واليابس



على المدى الطويل يتوقف ضبط موجات الهجرة حول العالم وإبقاؤها ضمن أبعاد قابلة للرقابة والسيطرة على مدى النجاح في مكافحة أسباب الهروب والنزوح والتهجير في المناطق المتبتلية بالحروب والإرهاب والمجاعة والفقر والتصدّم السكاني والقمع السياسي

والعنف الديني. غير أن حلّ هذه المهمة الضخمة لن يكتب له النجاح من خلال تغيير منظومة العلاقات الدولية وحدها، وإنما بالدرجة الأولى عبر تطبيق إصلاحات سياسية واجتماعية واقتصادية جذرية في تلك البلدان التي تُشكّل المصدر الأول للموجات البشرية. على المستوى الخارجي بدأت دول الشمال الغربي تدرك أنّ من مصلحتها أيضا تعديل السياسات الخارجية وإعادة النظر بأولويات المساعدات التنموية والتفكير بإطلاق مشروع مارشال جديد للنهوض بأوضاع حزام الفقر الممتد من وسط أفريقيا وحتى غرب آسيا. غير أنّ كل هذه الجهود ستذهب أدراج الرياح إذا لم تتوفر الشروط الداخلية اللازمة لتحسين الظروف المعيشية لمئات الملايين من البشر في البلدان الفقيرة وتقليص الفجوة بينها وبين الدول المتقدّمة في مؤشرات الدخل ونوعية الحياة. لن يتحقق ذلك بالتأكيد خلال فترة زمنية قصيرة لأنه يشترط قبل كل شيء مراجعة شاملة للسياسات وتجديدا للخطاب السياسي والديني ونبذ العنف والحدّ من نفوذ النخب الفاسدة والبدء في عملية تنمية مستدامة تضخّن قدرا من العدالة في توزيع ثمار النمو الاقتصادي والعولمة. حتى ذلك الحين ستبقى الهجرة غير الشرعية مغامرة قد تنتهي بمأساة بالنسبة للآلاف من البائسين وبشبح يقصّ مضاجع مراكز العالم الرأسمالي.

عندما ولد كارل ماركس قبل 200 عام كانت أوروبا تعيش حركة هجرة واسعة نحو الولايات المتحدة الأميركية والتي قدّمت نموذجا ناجحا لفوائد الهجرة عبر مساهمتها في نشر الرأسمالية وازدهارها في العالم الجديد ضمن عملية تاريخية طويلة توجّحت بإقامة أقوى قلاعها هناك. فهل ستعطي موجات النزوح الحالية قوة دافعة جديدة لهذا النظام الاقتصادي والاجتماعي؟ أم أنها ستفاقم من تناقضاته وتُعجّل بأفولها؟

كاتب من العراق مقيم في برلين



هل هُزمت النخبة العربية المفكرة؟

أحمد برقاولي



محمد ظاظا

تحتل النخبة الفكرية، في كل تاريخ المجتمعات، مكانة مؤثرة في حياة الأفراد ووعيهم. وذلك لأنها تشغل، دون أن يكلفها أحد بذلك كما يرى سارتر، بهموم الناس ومستقبلهم.

والنخبة العربية لم تكن استثناء من هذه المهمة، ولقد أدى انشغالها بما يجب أن يكون، بالعالم المأمول، بالنقيض التاريخي لما هو واقع إلى طرحها كل الأيديولوجيات الكبرى التي عرفها العرب المعاصرون، بل إن الفلاسفة والمفكرين الذين استعاروا من الغرب أفكار التقدم والحرية والحدثة والعلمانية والعلم والمواطنة والديمقراطية وحاولوا توطئتها في بلاد ما قبل الحدثة تكاد تغيب أفكارهم عن ساحات الصراع الراهن، ويجب ألا تغيب.

في مصر، الحاضنة الأهم لاستيراد الأفكار وإعادة صياغتها وإلباسها لبوسا محليا، لا أحد يذكر الآن زكي نجيب محمود الذي بُحّ صوته وتُلمت ريشته وهو يدعو إلى العلم وأخلاق العلم وترك الأوهام واستخدام العقل.

وعبدالرحمن بدوي صاحب العشرات من كتب التراث والذي اعتنق الوجودية ودعا إليها، لم يترك أثرا في وعي شباب مصر وقس على ذلك.

والجابري الذي قتل التراث بحثا عن عقلانية نقدية توحد بين ابن رشد والشاطبي وابن حزم مات ولم يترك خلفه من يحمل «وهمه» التراثي، ككل التراثيين الذين راحوا ينبشون القبور بعد هزيمة حزيران، مستنجدين بها عليهم يجدون حلا للعلاقة بين الوعي القديم والوعي الجديد.

حاول

ماركسيوذلك الزمان أن ينتسبوا إلى واقعهم عبر الكندي والفارابي وابن سينا وابن رشد وعبر «مركسة» ما لا «يمركس».

ولم تترك البيروسترويك ماركسية العرب دون أن تقلل من شأنها إلى الحد الذي صارت فيه غريبة عن الحقل الثقافي العربي، ولم يعد محمود أمين العالم وسمير أمين شاغلين الناس.

وشخصانية الحبابي بتأثير من الفيلسوف الفرنسي مونييه، والتي أرادها الحبابي إسلامية لم تترك ندبة ما في الوعي العربي والغربي. ومات حسن صعب، صاحب تحديث العقل العربي، وترك وراءه عقلا عربيا شعبويا يعود إلى ابن تيمية وتلامذته المعاصرين.

أجل بعد ثورة شباب مصر كان هناك حذر شديد في استخدام مصطلح العلمانية واستخدام مصطلح «المدنية» عوضا عنه.

وينبري بعض الأصوليين الذين تعلموا في الغرب أصلا لمهاجمة كل من يتحدث بخطاب عقلاني ويتحول مثقف كهذا إلى مشروع قاتل. العراق الذي كان أكثر المستهلكين للكتاب لا هم له اليوم سوى عاشوراء ومداواة الآلاف من الذين يتعرضون لتفجيرات الجسد. لبنان الذي كان واحة إنتاج الكتاب والصحافة يتحكم به حزب أصولي باسم الممانعة، ما الذي جرى؟

مصر العراق سوريا المغرب لبنان تونس بلاد النهضة العربية المبكرة في القرن التاسع عشر تعيش نكوصا تاريخيا فاجعا وتفكر خارج ذهنية التجاوز نحو الأعلى؟

أين هي العلة؟ هل العلة في واقع عصي على التغيير أم في أفكار لا علاقة لها بواقع المنطقة أو تاريخها أم تعود إلى الأمرين معا؟

وكيف نفهم الثورات الراهنة في ضوء هذه الأسئلة؟

تكن المشكلة كما أعتقد في الكنيسة التاريخية التي لم تستطع أن تتحرر من الوسخ التاريخي نفسه، تعلقا بالسلطة الرعناء، ولم تستطع أن تنجز مهمة تنظيف الطريق أمام التاريخ لانتصار الأفكار وتحويلها إلى نمط حياة ونظرة إلى الوجود والإنسان.

أقصد بالكنيسة التاريخية الفئات الاجتماعية التي انتدبت نفسها لمهمة التغيير الاجتماعي. فلقد كان تأسيس «الدولة الوطنية» في المستعمرات العربية حادثا جديدا، وكانت حاجات الدولة الوليدة كي تصل إلى شكل الدولة المعاصرة كبيرة؛ حاجات اقتصادية وثقافية ومؤسسية.

والسلطة التي آلت إلى أرستقراطية مدنية وفلاحية أخذت الطابع الديمقراطي الغربي ودون تاريخ تحولات عميقة في المجتمع، سياسيا واقتصاديا، بل أخذت تعمل على إنجاز هذه التحولات دون تاريخ، وكان هذا

أهم عقبة تاريخية أمام التحول الحداثوي وأمام مكنسة التاريخ. فبدلا من أن تكون ثمرة تاريخ وتطور المجتمع الرأسمالي ومهمة برجوازية متكونة أرادت السلطة أن تنجز ما أنجزه تاريخ أوروبا.

ولهذا كانت السلطة الوليدة، بوصفها مكنسة التاريخ، ذات ملامح من التاريخ الذي تسعى لكنسه.

الفئات الوسطى التي نمت بسرعة هائلة والتي تحولت إلى بديل للأرستقراطية المدنية والقروية وبعض الفئات البرجوازية الوليدة لم تنجز تحررها الفكري الحداثوي فحملت هي الأخرى نظرات المجتمع التقليدي إلى الحياة. وما إن آلت السلطة إليها حتى حاولت إنجاز حدثا بعصية تقليدية وتلك كانت أكثر المفارقات مأساوية في التاريخ المعاصر للعرب. «هذا التحليل لا ينطبق على بلدان شبه الجزيرة العربية وينطبق على اليمن جزئيا».

ففي الوقت الذي نشأت فيه السلطة الأرستقراطية، شبه البرجوازية المدنية والريفية ونجحت في تكوين الفئات الوسطى- قلب المجتمع- المتكونة من المعلمين والأساتذة والمحامين والأطباء والمهندسين والموظفين والعسكر وما شابه ذلك من مهن، وساعدت على تكوّن نخبة فكرية ذات نظرة إلى مستقبل

حداثوي بكل الأفكار التي يعج بها الغرب وموت الفئات الوسطى ذاتها بعد استلام جزء منها للسلطة وفي الوقت الذي أسست الأرستقراطية المصرية السورية والعراقية للحياة السياسية وتكون الأحزاب فإن الفئات الوسطى، التي يفترض أنها تريد إنجاز ما عجزت عن إنجازه الأرستقراطية (المسماة جدلا برجوازية)، قد دمرت الحياة السياسة ودمرت قدرة الأفكار على تشكيل الوعي الروحي الحداثوي والمعاصر.

وذلك أنها، أي الفئات الوسطى ذات الأصل الطبقي الفلاحي، لم تحصل على تربية مدنية بالأصل، ولم تشرب إنجازات برجوازية ثورية بالمعنى التاريخي، ولهذا وجدت نفسها نقيضا للأرستقراطية المدنية والريفية لا من موقع طبقي، بل من وعي شره باستلام السلطة، وعي معزز بأيدولوجيا سرعان ما تحولت إلى خرق بالية تلهو بها الريح ويمر الإنسان من أمامها دون أن يلتفت إليها.

عبدالناصر الشخص الوحيد الذي كان قادرا على إنجاز تكنيس قوي للتاريخ بحكم مشروعه وقوته وجماهيريته، لكنه أراد التحديث والحدثة بلا مجتمع سياسي، بلا ديمقراطية، فحرم المجتمع المصري من إرثه التاريخي الحديث، ولهذا ما إن قضى نحب

حتى عادت مصر إلى ما قبل الناصرية ولكن في صورة كاريكاتورية وفي حالة الدولة الفاسدة. ومع تحول الفئات الوسطى إلى عقبة أمام التحول الحداثوي الديمقراطي لم تعد لأفكار النخبة وظيفة عملية واسعة وفاعلة. وتقوقعت في حقل ضيق من جماعات محدودة تتحاور في الندوات والغرف المغلقة، دون أن ترى ما يجري تحت سطح الواقع، حيث عاد الناس ليحتضروا بإرثهم التقليدي من تغول سلطة مغتربة عن الواقع المحلي والتاريخ العالمي.

وعندي أن الثورات الراهنة ستؤسس لصراع الأفكار مرة أخرى وقد يستعيد الفكر العربي دوره الذي لعبه في عصر النهضة وما بين الحربين.

غير أن دورا كهذا مستحيل دون غربة الأفكار من جهة وزعزة اليقينيات من جهة ثانية، وشجاعة في طرح الأقصى من جهة ثالثة.

وعندي أن ولادة الأنا أهم نتيجة من نتائج السيرورات التاريخية الحديثة. وبالتالي فإن الدعوة إلى انتصار الأنا والكفاح من أجل تحولها إلى ذات، أي إلى الفعل هي الآن مشروع الفلسفة إذا ما أريد لها أن تحقق ماهيتها في الواقع المعيش.

مفكر من فلسطين مقيم في الإمارات

أزمة الفلسفة في العالم العربي

هند عبد الحليم محفوظ



أدينا عامر

من الصعب الوقوف على تعريف واحد للفلسفة، لأن الفلسفة تتحدد بالسياق أو الاستعمال أكثر مما تتحدد بالخطاب. والسبب في ذلك أن كل فيلسوف كان لديه تصور عن الفلسفة طبقاً للخيار النظري أو الإطار الثقافي الذي كان ينخرط فيه: مادية، مثالية، روحانية، واقعية، إلخ.

والفلسفة ظاهرة ثقافية، كغيرها من الظواهر، إلى جانب الفن واللغة والتاريخ والدين والسياسة. أن تكون الفلسفة عبارة عن صناعة، فمعنى ذلك أنها تتمتع بأدوات وتستعمل طرائق. الأدوات هي المفاهيم والطرائق هي المناهج. وقد أبرز كل من فتنجشتاين ودولوز الطابع «الصناعي» للفلسفة؛ الأول عندما أشار إلى أن الفلسفة هي نشاط في تحليل اللغة: «دور الفلسفة هو التوضيح المنطقي للأفكار. ليست الفلسفة نظرية من النظريات، بل هي فاعلية» (فتنجشتاين: رسالة منطقية فلسفية، ترجمة عزمي إسلام، مكتبة الأنجلو مصرية، 1968، ص 112).

والثاني عندما أوضح أن الفلسفة هي نشاط في إبداع المفاهيم، وهو النشاط الوحيد الذي تنفرد به: «إن الفلسفة هي فن تكوين وإبداع وصنع المفاهيم».

إلى حضارة الإسلام مروراً بديكارت وكانط وهيجل حتى عصرنا الحاضر؛ ولذلك فقد تعددت صور العقلانية باختلاف الحضارات والمذاهب والاتجاهات.

لقد كانت عقلانية العصر الحديث، سواء عند ديكارت أو كانط، بداية لتصور جديد للعقل، هو تصور يختلف عن عقلانية منطق أرسطو القياسي. فالقياس في رأي فلاسفة العصر الحديث عقيم؛ لأنه يؤدي إلى اكتشاف جديد ومن هنا جاءت ثورة بيكون على الأورجانون القديم لأنه منطق صوري يستدل من معلوم على معلوم وهو لا يؤدي إلى كشف جديد بل يقف إلى حدود البرهان على حقيقة معلومة وليس إلى اكتشاف حقيقة جديدة، إنه في النهاية منطق إقناع بحقيقة معلومة سابقاً وليس منطق اكتشاف.

وفي القرن التاسع عشر ظهر مفهوم آخر للعقل له دلالة تاريخية، وذلك حين شهدت الحضارة الأوروبية مرحلة لعب التاريخ فيها دوراً كبيراً وكان أبرز ممثلي هذا العقل

ادّعاؤها العمومية الكونية والعالمية والمركزية. إنها تيارات ما بعد الحداثة المقترنة بما بعد الاستعمار. انطلقت في النصف الثاني من القرن العشرين، لتصادر على أن قيم الحداثة والتنوير من عقلانية شاملة ووضعية راسخة وواحدة مادية وحتمية ميكانيكية وعلمانية فجة ترسم طريق التقدم المطرد. وهي تعتبر العلم الحديث أيقونتها وتاجها، قد استنفدت مقتضياتها، وباتت مستحقة للنقد تمهيداً لإغلاق دائرتها والصعود إلى مرحلة حضارية أرحب وأثري تتجاوز قصور مرحلة الحداثة، فضلاً عن جرائمها المتمثلة في استغلال العلم ذاته من أجل تأكيد الاستعمار والسيطرة على الآخرين والمركزية الغربية، وقهر ثقافات الشعوب الأخرى، وتدمير البيئة واستنفاد مواردها (يمنى طريف الخولي: فلسفة العلم من الحتمية إلى اللاهتمية، دار قباء، القاهرة، 2000).

والحديث عن العقلانية في الفكر الإنساني هو حديث عن الفكر الفلسفي برمته منذ اليونان

العلم ونظريته المنهجية. لقد بات واضحاً الآن أن العلم ظاهرة إنسانية ونشاط إنساني، ينمو ويتطور عبر تفاعله مع البنيات الحضارية والاجتماعية والثقافية بأبعادها المختلفة. وهذه بديهية غابت تماماً عن العلم النيوتوني الحتمي الميكانيكي، ولم تتبدّ بشائرها إلا مع ثورة العلم في مطلع القرن العشرين، ثورة النسبية والكوانتم والاقتحام المظفر لعالم الذرة وما دون الذرة. أعقبت هذه الثورة تطورات في التفكير العلمي، سارت قدماً وبطيئاً ثم متسارعة في طريق تأكيد أن العلم ببساطة ظاهرة إنسانية وإبداع إنساني.

وإذا أخذنا في الاعتبار أن هذه التطورات في فلسفة العلم ونظريته المنهجية إنما هي في جوهرها مراجعة نقدية للرؤية الوضعية، بدا واضحاً كيف تضاعف شأنها بفعل ما تزامن معها من صعود تيارات في الحضارة الغربية تحمل لواء النقد الذاتي والمراجعة الذاتية لمسلمات الحضارة الغربية بجمليتها ووضعياتها الثقافية الغربية في عمومها، أو في

جديد يساير الواقع في تناقضاته وملاساته. لا يمكن للفلسفة إلا أن تتماشى مع حركة العالم الذي تسعى إلى قراءته، فتتلبس بأحواله وقفزاته، فما تنسجه في النهار؛ تفككه في الليل لتعيد الكرة من جديد. لقد وضعت الفلسفة نفسها منذ بدايتها في شكل حوار، والملاحظ أن العصر اليوم يكشف أهمية الحوار والتواصل، لا في المستوى الثقافي العام فقط، بل كذلك في المستوى الفلسفي نفسه.

إن الفلسفة يجب أن تسعى إلى تكريس مفهوم النظرة الفلسفية النقدية حتى تمكن الاستجابة لتطلعات الفئات العريضة في المجتمعات العربية، حيث أخطأت الحكومات العربية في تفسير أسباب إخفاق مشاريع التغيير من خلال توطيّن التكنولوجيا وحدها، ومن دون الاستثمار في بناء المعرفة العلمية واستيعاب فلسفة العلم، وصولاً إلى المشاركة في إنتاجها. ويقدر ما يحرز العلم من تقدم، فإنه يظل بحاجة إلى العقلانية، هذا دليل على أن كل شيء لم يتحول بعد إلى وقائع علمية، هذا يدل أنه مازال للفكر الفلسفي دور في

إعادة ربط الفلسفة بالقيمة العملية هو فتحها على شيء آخر غير قيمتها النظرية، أي جعلها ثقافية بامتياز، تتمتع بمواهب وقرائح، وتستعمل أدوات وآليات، وتصل إلى نتائج في شكل روائع وصنائع. وقد حدد هيجل هذه القيمة العملية للفلسفة بقوله: «إذ يُفترض أن ما تنسجه الفلسفة هو عمل يتم ليلاً مثله مثل غزل بينيلوب، يبدأ من جديد مع كل صباح». كما وصف هيجل الفلسفة كـ«يوم منيرة» التي «لا تبدأ في الطيران إلا بعد أن يرخي الليل سدوله» (هيجل: أصول فلسفة الحق، ترجمة إمام عبدالفتاح إمام، القاهرة 1996، ص 94).

لا تشتغل الحكمة إلا كتخليق ليلي، كتفكير بعدي، لما حدث في صخب الواقع وكثافة الحياة. فالتفكير لاحق على الحركة في هذا التحديد. لكن التحديد الأول الذي وضعه هيجل يجعل من الفلسفة نشاطاً لا ينضب، يتواكب فيه التفكير مع التدبير؛ لأن نشاط التفكير الذي يتم نهاراً بتركيب أفكار أو مقولات، يتم ليلاً بتحليل هذه الأفكار والمقولات وإعادة تفكيكها من أجل تركيب

التاريخي هو فردريك هيجل الذي انتهى إلى القول بأن ما يحدد معنى العقل ليست لحظة زمنية واحدة ثابتة، بل حركة التاريخ وهو تاريخ الوعي الإنساني. فالعقل يتطور بحسب لحظات ومراحل تسير من الفكر إلى النقيض ثم يتم التأليف بينهما في مركب جديد وهو منطق الجدل الذي يسري على الطبيعة والفكر والتاريخ وبموجب هذا الجدل تتوالى الحضارات ويتطور الوعي.

هذه المفاهيم الثلاثة للعقل ظهرت في حضن حضارات ثلاث أوروبية بدأت باليونان وعصر التنوير وعصر الأيديولوجيا سواء عند هيجل وماركس القائلين بالعقل الجدلي.

أما العقل العربي فقد تناوله بالبحث أعلام الفكر وفي مقدمتهم الدكتور زكي نجيب محمود الذي تبني سلاح التحليل في مؤلفاته وسأطه لنقد اللامعقول والكشف عما في تراثنا العربي القديم من دعوة إلى إعلاء شأن العقل ليكون هذا التراث منطلقا ومرجعا، لعله يدفعنا إلى الأخذ بأسباب الحضارة العالمية المعاصرة.

فقد كانت مسيرة العقل في تراثنا الإسلامي القديم مسيرة دامت خمسة قرون من القرن السابع الميلادي إلى القرن الثاني عشر (زكي نجيب محمود: المعقول واللامعقول.. في تراثنا الفكري، دار الشروق، 1985، ص 70).

يرى زكي نجيب محمود أن فطرة البديهة هي السائدة في القرن السابع حين شغلت الحضارة الإسلامية بالبحث في إقامة دولة والبحث عن عدالة الحكم. وفي القرن الثامن انصرف إلى القواعد والمبادئ العامة لتفسير ميادين الأدب والفن ثم انتهى القرن الحادي عشر والثاني عشر إلى سيادة التصوف واللامعقول. لقد بين تاريخنا القديم كيف برزت مدرسة البصرة في القرن الثامن الميلادي بعد التجارب والحروب السياسية التي مرّ بها تاريخ الإسلام ونشأت نتيجة لها الفرق من شيعة وخوارج ومعتزلة. فيها نشأ الاعتزال على يد الحسن البصري المتوفى حوالي 727م، وفيها نشأت الدراسات العقلية الأولى للنحو واللغة التي تعدّ من أروع الأمثلة على حدة

النظرة العقلية التحليلية في تراثنا الفكري. ويشير الدكتور زكي نجيب محمود إلى أنه لما تولى العباسيون الحكم كانت لتشجيعهم الترجمة عن اليونان وتأسيسهم لبيت الحكمة سياسة تبناها ليقاوموا بها شعوزات الفرس اللاعقلية، فكانت ترجمة أرسطو واندفاعهم نحو النقل، ولم يكونوا يريدون فقط مقايضة

أن الحضارات الثلاث: اليونانية والعربية والأوروبية الحديثة، تمثل أبرز ما أنتج العلم بل أيضا نظريات العلم؛ فقد ارتبط العقل في تلك الحضارات بالثقافة التي يتحرك داخلها. ومن ثوابت العقل الغربي منذ هيراقليطس حتى اليوم اعتبار العقل والطبيعة في علاقة مباشرة والإيمان بقدرة العقل على تفسيرها والكشف عن أسرارها. أما بالنسبة للعقل العربي فإنه يتمحور حول ثلاثة أقطاب: الله والإنسان والطبيعة.

وإذا كان العقل الغربي سواء اليوناني أو الأوروبي يربط المعرفة بالأسباب، فإن العقل في اللغة العربية يحمل دلالات أخلاقية، أي أن العقل العربي تحكمه النظرة العيارية للأشياء. وإذا كانت الفلسفة معجزة اليونان فإن علوم اللغة العربية هي معجزة العرب ومنشأها الزماني هو عصر التدوين (الدكتورة أميرة حلمي مطر: عن القيم والعقل في الفلسفة والحضارة، الهيئة المصرية للكتاب، 2010، ص 168).

لكن الفلسفة في العالم العربي في وضعية مأزومة، حيث إن معظم الأفكار والنظريات الفلسفية المتداولة مصدرها الغرب، إذ نجد ترسيخا لتصوّر معيّن للفلسفة يجردها من وظيفتها النقدية التقويمية على صعيد التنظير الاجتماعي والسياسي، والأمثلة على ذلك كثيرة، فالفلسفة التحليلية التي سيطرت لفترة طويلة على مسرح فلسفة القرن العشرين تنظر إلى الفلسفة كظاهرة محايدة، وأنها إذا أريد أن تكون فلسفة علمية وجب على أصحابها أن يحصروا مهمتها في التحليل النقدي للغة من أجل توضيح معنى ما نقوله من عبارات (لودفيغ فتنجشتاين: رسالة منطقية فلسفية، ترجمة عزمي إسلام، تقديم زكي نجيب محمود، مكتبة الأنجلو المصرية، 1968، ص 31).

ناهيك عن النظرة التاريخية التي ترى أن ممارسة الفلسفة كفر؛ «من تمنطق فقد تزندق»، والمنطق مدخل إلى الفلسفة والمدخل إلى الشر شرّ. وللأسف وجهة النظر هذه لا تزال حاضرة، وغالبا ما ينتقد أصحابها

الفلسفة بكونها مدعاة للإلحاد، أو إلى الاختلاف الفكري. ومن ثم فإن ضررها أكبر من نفعها؛ لأنها في رأي أصحاب هذا المنظور أحد أهم عوامل الفرقة والتشردم الفكري والعقائدي والحضاري (مصطفى محسن: نحن والتنوير، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، 2006، ص 44). وهناك من يرى أن الفلسفة عمل عقلاني مجرّد بعيد عن الممارسة الإجرائية، ومن ثم فهي عديمة الجدوى في مجال تحقيق أي إسهام مباشر في تنشيط الاقتصاد والاستجابة لحاجات السوق، وبهذا تكون المساهمة في مسار التنمية الاقتصادية والاجتماعية المنشودة.

وعلى الرغم من المعوقات التي تحول دون انتشار الفلسفة بالشكل المطلوب، فهناك ضرورة لتلقين أطفالنا وشبابنا الطريقة المنهجية في التفكير العقلاني النقدي، وانطلاقة التنمية في العالم العربي تمرّ حتما بتدعيم الفلسفة كفكر للنقد والتنوير وتحرير العقول من الأوهام والخرافات، فعن طريق الفلسفة يمكننا بناء ثقافة نقدية حديثة تقوم على الانفتاح والجرأة والقدرة على طرح الأسئلة الحقيقية لا الأسئلة المغلوطة أو المزيفة.

لماذا لا توجد فلسفة عربية أو إسلامية منذ قرابة 800 عام، وبالتحديد بعد ابن رشد؟ لأنه في هذا التاريخ بالضبط تم إقفال باب الاجتهاد. كما أن آخر النظريات الكبرى الفلسفية أنجزها هيجل عام 1830. عقب ذلك لم توجد نظرية شاملة؛ فالماركسية خرجت من عباءة هيجل، والوجودية كما يقول سارتر نفسه هي مذهب في فلسفة ماركس. وفلسفة هيجل لها مصدران: المصدر الأول يوناني من طريق هيراقليطس، والمصدر الثاني عربي والذي أخذ منه هيجل فكرة «مماثلة الوجود» (analogiaentis)، ومؤداها أن كل موجود إنما ينعكس في كل موجود، بما يحقق التماثل والتناظر بين جميع الموجودات وجميع مستويات الوجود.

وقد أخذ هيجل هذه الفكرة في فلسفته ولعل من المفيد لنا أن نورد هنا ما ذكره

«بلوخ» بهذا الصدد كاملا لما له من أهمية بالغة، رغم إيجازه الشديد، فقد كتب يقول «إن هيجل ليعدّ وارثا لتراث يضرب جذوره في المقصد الفلسفي الرئيس لذلك الجوهر الواحد الذي ينتشر في كل شيء». ابتدأ هذا التراث بصورة المرأة وهي صورة سحرية تماما وشرقية تماما. فالكندي الفيلسوف العربي،

على الرغم من المعوقات التي تحول دون انتشار الفلسفة بالشكل

المطلوب، فهناك ضرورة لتلقين أطفالنا وشبابنا الطريقة المنهجية في التفكير العقلاني النقدي،

وانطلاقة التنمية في العالم العربي تمرّ حتما بتدعيم الفلسفة كفكر للنقد والتنوير وتحرير العقول من الأوهام والخرافات، فعن طريق الفلسفة يمكننا بناء ثقافة

نقدية حديثة تقوم على الانفتاح والجرأة والقدرة على طرح الأسئلة الحقيقية لا الأسئلة المغلوطة أو

المزيفة

كان أول من نظر إلى العالم بوصفه جماعا من عدة معارض للمرايا، تعكس كل شيء ونفس الشيء، وكذلك لا ننسى أثر ابن عربي في هيجل أيضا. القضية أن الشرق فلاسفته

في آن واحد شعراء وسلوكيون وساسة. وفلسفتنا هي المزج بين الدين والفلسفة أو ما يطلق عليه «Theosophy». وهذا الخلط يمتد من أفلوطين المصري (270م) حتى الآن. المشكلة أن أساتذة الفلسفة في العالم العربي قاموا بالعرض والتحليل وتوقفوا عن التنظير، وإذا كانت الفلسفة هي منظومة من القيم (الحق والخير والجمال) فإننا لدينا الكثير من القيم لكنها في حاجة فقط إلى التنظير، أي أن تلك القيم موجودة في الفن والأدب وسلوك الناس. فإذا كانت اليونان أعطت الفلسفة والمنطق والحضارة، والرومان أضافوا إلى الحضارة الإنسانية التكنولوجيا، فالمصريون أعطوا للحضارة الفن والدين (دراسات في أدب وفكر عصري، الحداثة وما بعد الحداثة: الدكتور محمد شبل الكومي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2015، ص 175، 176).

والنقد متضافر مع الفلسفة ولا تظهر حركة نقدية إلا ولها خلفية فلسفية؛ فنقد ما بعد الحداثة يعتمد إلى إدماج الباحث التاريخية والاجتماعية والسياسية والصياغات التحليلية النفسية عند «لاكان»، وكل هذا جاء من الفلسفة التي قدمها نيتشه ونقده لمفاهيم السببية والهوية والذات. وهنا ظهرت نظرية «موت المؤلف»، وهذا المبدأ نوع من التطرف. وبجانب نيتشه هناك نظريات فرويد التي قوّضت تماما اليقين الميتافيزيقي بالكشف عن انقسام في الذات بين الشعور واللاشعور، ليس هناك انفصال بين القديم والجديد، فالأفكار لا تموت لكنها تتحوّر. وانعكست تلك الأفكار في طريقة عرض الحكمة والشخصيات واستخدام اللغة. لهذا نرى أن روايات ما بعد الحداثة لا تقدم لنا شخصيات لا تنسى، مثل شخصية سي السيد في ثلاثية نجيب محفوظ، وعندما ننظر في أعمال كتاب مثل جويس وهكسلي وفرجينيا وولف نجد أن الشخصية التي لا تنسى غائبة عن أعمالهم كليّا، ومن الصعب حتى أن نتذكر أي شخصية في رواياتهم.

باحثة من مصر

التمرد على الزمن

إلغاء التحقيق وتغييب الفضاء الإنساني

حميد سعيد

لأي عمل إبداعي زمنه الخاص، يُعبّر عنه فكريا وجماليا، فيتأثر به ويؤثر فيه، ومن هنا جاء التحقيق، وكما هو معروف، لكل حقبة إبداعها، بخصوصياته ومتغيراته وإضافاته، والخصوصيات لا تتعلق بالواقع ومعطياته فحسب، بل تظهر بوضوح في ما هو جمالي أيضا، وهذا ما يكرس التحقيق في الأعمال الإبداعية، من جهة، وينفتح بها على ما سبقها وعلى ما سيأتي بعدها، فالحقبة الإبداعية ليست جزيرة منفصلة عن محيطها، وإنما هي مرحلة تضاف إلى مراحل أخرى، وما يتحقق فيها من إبداع يضاف إلى ما تحقق ويتحقق من إبداع قبلها وبعدها أيضا، حيث يتشكل فضاء الإبداع، ورغم ما يبدو من اختلاف بين إبداع حقبة وأخرى وما نشهد من حوارات بين رموزها حيناً، أو صراع يقود إلى القطيعة بينهما حيناً آخر، لكن ما يبدو لي باستمرار ومن خلال مراجعات مستمرة وتأمل جاد، أن ليس من تناقض بين التحقيق والفضاء الإنساني بما فيه فضاء الإبداع.

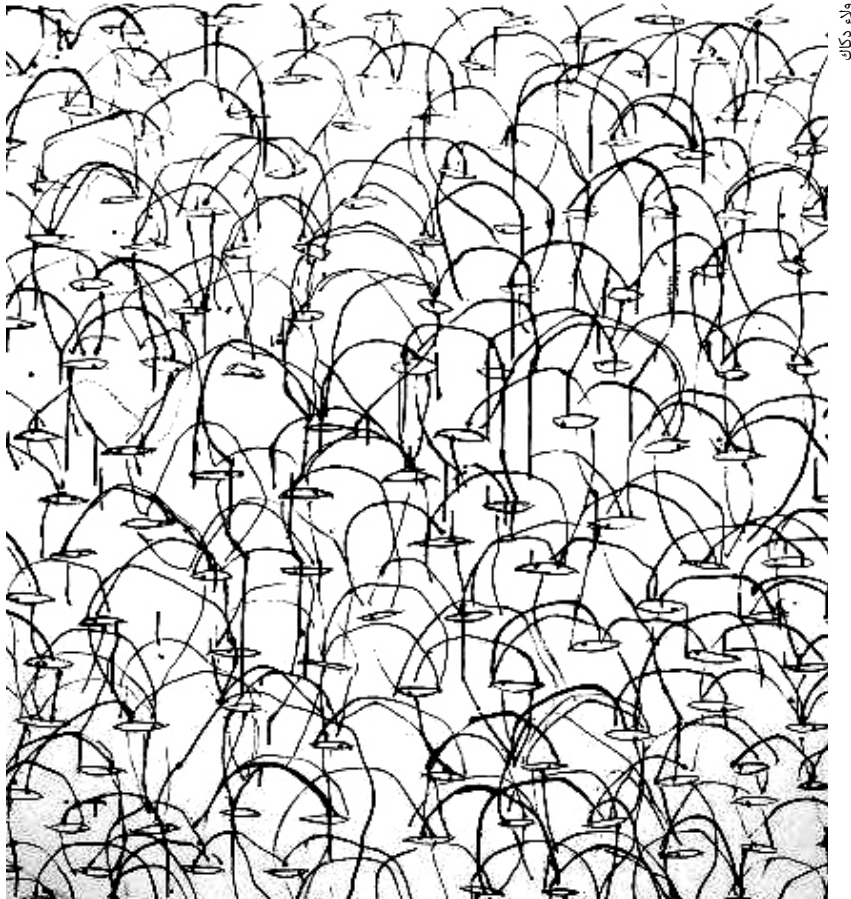
إن ملحمة كلكامش مثلا، وهي من أقدم النصوص الإبداعية التي عرفها تاريخ المعرفة الإنسانية، بقدر ما عبّرت عن إشكالية وجودية تتعلق بزمنها، فإنها تواصل حضورها على امتداد الزمن بكل متغيراته، وما زالت تواجهنا بأسئلة جمالية وفكرية في آن واحد، وإن إشكالية الحياة والموت وهي الموضوع الأساسية فيها، ظلت مما يشغل الإنسان على توالي العصور وما زالت حاضرة حتى الآن في الحياة الإنسانية رغم كل ما عرفه الإنسان من تقدم على جميع الصعد، لو نظرنا إليه بمنظور الماضي، لما بالغنا حين نصفه بأنه تقدم أسطوري. ومما يلفت النظر ويتطلب البحث الجاد، كون هذا التقدم، وعلى جميع الصعد، لم يحرر الإنسان من تعلقه بما هو خرافي وأسطوري، حتى كأن التخيّل الأسطوري على زمن كلكامش، لم يتغير بعد، إذ ما زال كثير من بني البشر يبحثون عن حلول لمشاكلهم الحياتية في ما هو أسطوري وخرافي، حتى لبيدو لي أحيانا أن كلكامش ومن معه أكثر عقلانية منهم. إن الإنجازات الإبداعية المهمة، مع انتسابها إلى

حقبة زمنية معينة، غير أنها تتجاوز التحقيق لتكون بعض فضاء الإبداع، وما ذهبت إليه بشأن كلكامش، يمكن أن يشمل الإلياذة أيضا، التي تنسب كتابتها إلى الشاعر الإغريقي هوميروس، عن حرب طروادة، في القرن الثامن قبل الميلاد، غير أنها ما زالت حاضرة ليس ببذخ بنائها الفني فحسب، وإنما بما طرحته من قضايا مثل البطولة والتضحية والحب وعلاقة المراء بوطنه وما إلى ذلك من قضايا وجودية، وهي قضايا لم تزل حاضرة هي الأخرى في حياة الإنسان، ويمكننا أن نذكر على هذا الصعيد عددا كبيرا من الأعمال الإبداعية، ليس مما يقتصر على أجناس الكتابة فقط، بل في النحت والموسيقى والرسم والعمارة.

إن جدارية اللبوة الجريئة مثلا، وهي من أجمل ما أنجزه النحت الآشوري، تكاد تكون في حضورها إضاءة دائمة لكل فنان يحفر بإزميله على الحجر. وكذلك هو الحال مع كلاسيكيات الموسيقى والرسم وما شهدت من تحولات، ولا بد أن نتذكر في ما نحن فيه، ألف ليلة وليلة وما كتبه الجاحظ وأبو العلاء المعري والخيام

وسرفانتس وشكسبير، وهي جميعا، بقدر انتسابها إلى حقبة، غير أنها تواصلت مع فضاء الإبداع، فما زلنا نقرأ امرؤ القيس ولبيد وطرفة بن العبد وعمر بن أبي ربيعة، وما زالت نصوص الشعراء العذريين والمتصوفة وشعراء المدن، في مقدمتهم أبونواس، تشاركنا قراءاتنا وخبرائنا الإبداعية، وما زال الملايين من الأشخاص يزورون المتاحف والمدن الأثرية، لمشاهدة ما أنجز الإنسان في الحقب التي عاشها وآلت في ما بعد إلى هذا الفضاء المعرفي الذي ينقل الماضي إلى الحاضر وإلى المستقبل، ولا ينقل الحاضر إلى الماضي ويكون على قطيعة تامة مع المستقبل، كما يفعل الجهلة المتعصبون.

إن الخطر الداهم الذي يفكك بنية المجتمعات الإنسانية ويخرب الحاضر على كل صعيد وفي جميع المجالات الحياتية، هو هذا الانصياع للماضي، انصياعا سلبيا، بعيدا عن النقد والمساءلة والاحتكام إلى العقل، حيث يلغي النقل أي دور للعقل، وتشيع ثقافة النقل من دون أن يكون ما نقل عن الماضي ونسب إلى مصادر تمنح صفة القداسة، قد تعرض للنقد الموضوعي، نقد المقدس الذي نسب



ولد دكان

المقولات المنقولة، فتعد جريمة ينبغي أن يعاقب القائلون بها ويكفّرون ويخونون ويعزلون، وطالما كانت أدوات العقاب التي تستهدف الفكر الجديد والمفكرين المتنورين، أدوات غير فكرية، بل يكون العقاب بالقمع والإساءة والتشويه والتحریم، ولا يتوقف مثل هذا العقاب بجميع أدواته عند الشخص الذي حاول أو يحاول النظر إلى النقل بمنظور العقل، بل يشمل محيطه الاجتماعي، ومما عرفت من أحداث وتجارب تؤكد ما أشرت إليه، ذلك أن أحد المتنورين وكان يعيش في مدينة متمتعة اجتماعيا، وإذا كان يواجه أطروحات المتمزتين بما هو عقلي من أفكار، فحاربه المتمزتون في مدينته، فعاش فقيرا معزولا، وإذا طلبت منه يوما أن يشارك في ندوة تلفزيونية ثقافية، يقول فيها ما عرف عنه واشتغل عليه، اعتذر وقال لي: لم أعد قادرا على المواجهة، إذ أن الاضطهاد شمل أفراد عائلتي، وأذكر أنه قال لي: حتى شقيقاتي لم يجرؤ أحد على التقدم لخطبتين خشية من سطوة الطغاة الذين اختلف معهم في توجهاتهم.

والثقت مرة برجل دين، عرف بفكره النقدي واستمعت إليه وهو يتحدث عن معاناته، ومما قاله: إن الاختلاف مع السلطة ونقدها ومعارضتها أيسر عندي من أبسط اختلاف مع المؤسسة الدينية التي أنتمي إليها، وعقوبة السلطة أيسر عندي كذلك من عقوبات هذه المؤسسة.

إن أصحاب هذا الموقف، بقدر عزلتهم عن الحقبة التي يعيشون فيها، وعدم إدراك خصوصياتها ومتغيراتها، فإنهم في الوقت ذاته لا يدركون الفضاء الإنساني، بما فيه الفضاء المعرفي، لأنهم يعيشون في الزمن الذي ينقلون عنه، وفي الفضاء الذي تصوره لهم وترسم ملامحه وتحدد خصائصه، نقولاتهم التي تستعبدهم ويتعصبون لها ولا يرون شيئا إلا من خلالها.

شاعر من العراق مقيم في عمان

إليه المنقول، وما هو المقدس، ومن أين جاءت إلى هذا المصدر صفة القداسة، ومن ثم نقد الرواة، وهل كانوا موجودين حقا، أم ارتجلهم من كان في خدمة السلطان، أي سلطان، المتسلط أو الطامع في السلطة، وإن كانوا موجودين، فهل كانوا مؤهلين عقليا وأخلاقيا إلى مثل هذا الدور، وهل تقبل رواياتهم على عواهنها، حتى وإن كانت على تناقض مع العقل.

إن الانصياع للماضي تحت سلطة المقدس، أي مقدس كان، توظف فيه سلطة المقدس للإرهاب الفكري والاجتماعي، وحين يكون المقدس بغطاء ديني، يشمل فعله المجتمع والسلطة الزمنية، ويعتمد إلى إلغاء الحاضر بكل خصائصه ومعطياته وما شهد من تحولات اجتماعية وثقافية ويدخله في نفق النقل عن الماضي.

ومثل هذا المقدس، يوظف النقل، ليس لمجافة العقل فحسب، بل لتخريب فضاء الفكر، في إطار اتهام حاضر ومجرب ومصمم،

بتشويه الماضي الجيد، فسلح النقل يشتغل بأقصى طاقاته، لوضع الماضي ومعه الفضاء الإنساني- الإبداعي في صورة تخدم أهدافه وتبرر جميع مقولاته، وتجعل ما حشد من متخيلات وخرافات وأساطير وروايات، في مواجهة العقل والحقيقة، وإذا كانت السلطة الزمنية تواجه متغيرات الحقبة بالمنع والمحاصرة في ظل قوانينها لا في ظل قانون الحياة، فإن سلطة المقدس تواجه كل متغير وكل جديد بالتحريم وبالوعيد.

إن الماضي الذي كرسه بكثافة النقل وتغييب العقل، وهو ماض متخيّل، لا علاقة له بالماضي الحقيقي، ويمكننا القول إن هذا الماضي التخيّل، لا يحمل من الماضي الحقيقي إلا ما يتلاءم مع صورة الماضي المتخيّل، يعمل جهاز سلطة المقدس على أن يكون بديلا للحاضر، أو هو الحاضر.

إن أي جديد في ما يدع الفكر الإنساني، علما وفنا وأدبا، يواجه بالرفض أو بالتشكيك، أما المقولات ذات الطابع النقدي التي تحاور

من دمشق إلى شيكاغو رحلة أبي خليل القباني إلى أميركا 1893

تيسير خلف

تشكل رحلة أبي خليل القباني وفرقة "مرسح العادات الشرقية" إلى معرض شيكاغو الكولومبي في العام 1893، فرصة رائعة لدراسة وفهم واحدة من أندر تجارب التفاعل الثقافي المباشر بين منطقتي شرقي المتوسط، بما تحمله من أبعاد تاريخية ودينية لها تأثيرات عميقة في الوجدان الغربي المسيحي، وبين الولايات المتحدة الأميركية التي كانت تنظر إلى نفسها، منذ ذلك الوقت، بوصفها قمة هرم الحضارة الغربية.

المنشور هنا من نص وصور ورسوم ينشر للمرة الأولى، ولم يسبق ظهوره في أي مطبوعة عربية أو أجنبية، وهو بمثابة كشف أدبي تاريخي لا بد أن يستدعي إعادة كتابة تاريخ المسرح العربي الحديث، استناداً إلى الوثائق المكتشفة.



ألف

أبو خليل القباني هذه الفرقة في أواسط العام 1892 من 50 ممثلاً وعازفاً وراقصاً، غالبيتهم الساحقة من ولاية سوريا العثمانية، وخُدد سقفها الفني بمجموعة من «الشروط الصارمة» المتعلقة بموضوع «العادات والتقاليد»، وتم تثبيت هذه «الشروط» حتى في اسم الشركة الممولة للمشروع، وهي «شركة العوائد الشرقية» المسجلة في بيروت وشيكاغو، باسم الصحافي البيروتي بطرس أنطونيوس وشركائه.

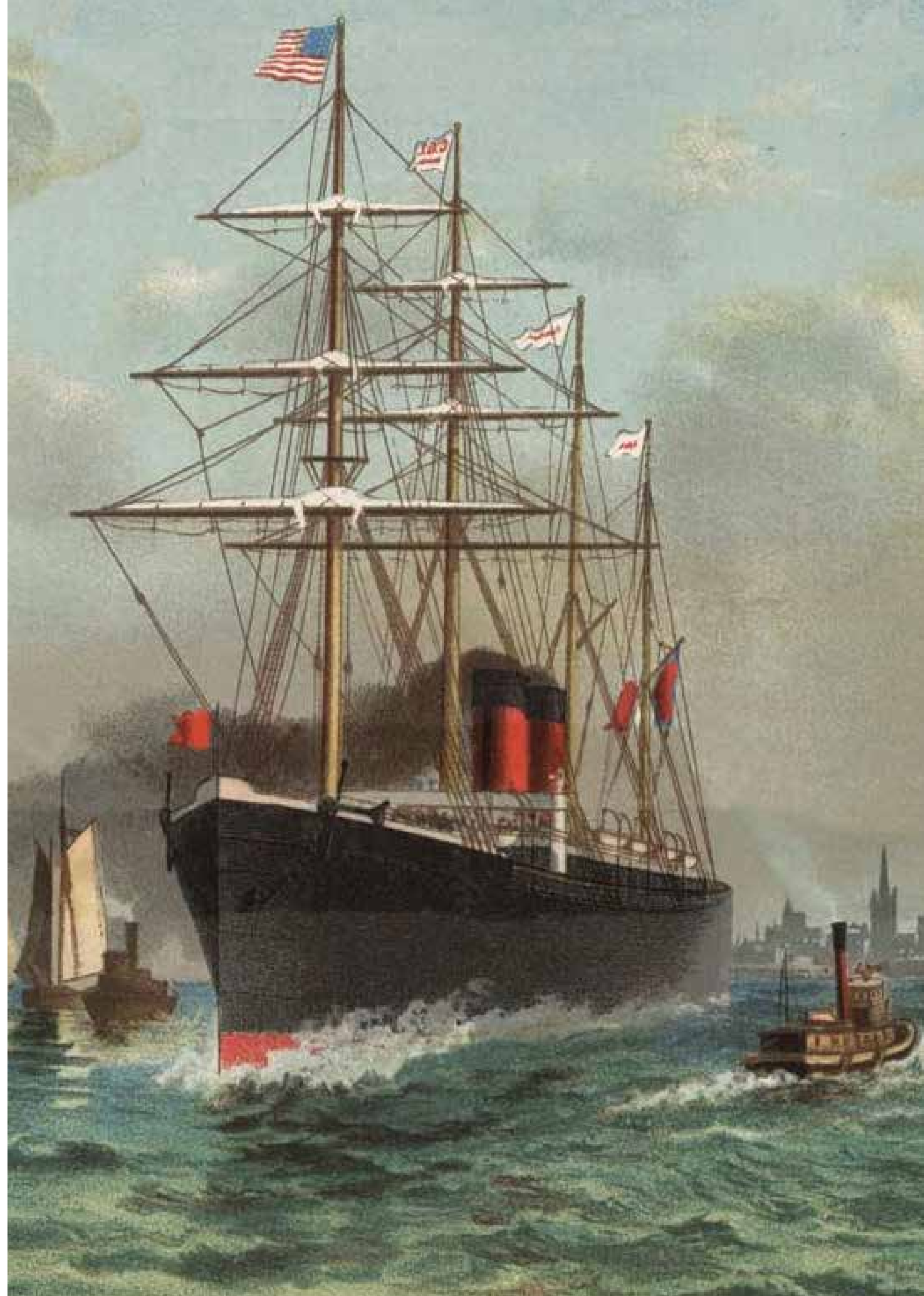
المسرح والقرية

تلقت السلطنة العثمانية في التاسع عشر من شباط (فبراير) عام 1891 دعوة موقعة من الرئيس الأميركي بنيامين هاريسون، للمشاركة في معرض شيكاغو الكولومبي، والذي سيقام لمدة ستة شهور، من مطلع أيار (مايو) إلى نهاية تشرين الأول (أكتوبر) 1893. وإثر ذلك، بدأت المداولات في إسطنبول

في إسطنبول تدعى شركة «إيليا سهامي وسعدالله». وفي يوم 24 أيار (مايو) 1892، أحالت وزارة الأشغال العامة والتجارة إلى الباب العالي نسخة من عقد أبرم مع سعدالله أفندي وشركائه ينص على بناء الجناح العثماني الرسمي على شكل مبنى «سبيل السلطان أحمد» القائم عند مدخل قصر توبكابي، على أن يُنجز المشروع قبل يوم 28 أبريل 1893، أي قبيل حفل الافتتاح الرسمي للمعرض بأربعة أيام. ونص العقد أيضاً على بناء سوق عثماني ومسجد، و«أبنية للمسارح بجوار السوق، تجري بداخلها العروض»، شريطة ألا تتضمن «أي شيء يخل بذوات الخدور المسلمات والآداب الملية والعمومية وشرف وآداب المملكة»، وحددت الفقرة الخاصة بالمسارح أن مرجعية «تفاصيل هذه النواحي قبل إجرائها (ستكون وفق رأي وفكر الكوميسيرية (المفوضين)».

ويوضح إعلان منشور في جريدة «لسان

رسم للباخرة التي استقلها أحمد أبو خليل القباني وفرقة المسرحية من بريطانيا إلى أميركا 1892





وعدم قراءة بنود العقد مع شركة سعدالله سهامي في إسطنبول. ولكن وجود الشيخ القباني جعل العمل أكثر جدوى، فهو، وبحكم خبرته الطويلة في الإدارة الفنية، وقّر على الشركة الكثير، وأرشدتها إلى أماكن معينة في دمشق لشراء الأزياء والإكسسوارات اللازمة. وعلى الأرجح أنه بدأ بكتابة الفصول المتعلقة ببرنامج الفرقة الفني في هذا الوقت بالذات. ويبدو أن المهمة لم تكن باليسيرة، في ظل جهل الإداريين، الذين كانت تحركهم دوافع الربح فقط، وحالة الذعر من المصروفات الضخمة، والإلحاح على فكرة «العادات الشرقية».

أقواس وقباب خان أسعد باشا

وتأكيداً لما ذكرته رسالة مدير الشركة؛ وصل إلى نيويورك مبعوثان من بيروت للبدء ببناء المسرح. وذكرت جريدة «كوكب أميركا» في صفحتها الأولى يوم الجمعة 11 تشرين الثاني (نوفمبر) خبر وصول عضوي شركة «مرسح العادات الشرقية» حضرة وطنيينا الفاضلين نعيم أفندي مغيب، وجرجي أفندي الخوري في 5 تشرين الثاني (نوفمبر) 1892 إلى نيويورك في طريقهما إلى مدينة شيكاغو، «للمشروع بإقامة البناء اللازم في المعرض العام لتشخيص العوائد الشرقية المختصة بالشركة»، وأكدت الجريدة أن مغيب وخوري هما العضوان المكلفان بإجراء ما يلزم للمشروع.

ولم تمض أسابيع قليلة حتى نشرت جريدة «شيكاغو تريبيون» خبراً عن المباشرة ببناء «المسرح التركي» في «ميدواي بلينانس» وأن من سيقوم بتشييده هو «بطرس أنطونيوس وشريكاه من بيروت في سوريا، نعيم مغيب وجورج إـخوري وهم شركاء في الشركة، محددة موقع المسرح في القرية التركية مقابل البانوراما السويسرية، وأن تكلفته ستبلغ ما بين 10 آلاف دولار أميركي و25 ألف دولار».

ونقلت الجريدة عن مغيب الذي كان يجيد الإنكليزية، قوله «اليوم أرسلنا برقية نطلب فيها من شركائنا الموافقة على أن نبني طابقين

أنطونيوس نفسه، على معلومات مهمة عن برنامج «شركة العوائد الشرقية» التي تأسست في بيروت، في شهر أيار (مايو)، وأنها عينت خمسة أشخاص لإدارتها هم؛ كما علمنا لاحقاً: بطرس أنطونيوس رئيساً، وأبو خليل القباني مديراً فنياً، وعضوية إسكندر ضعون، وفضول مغيب، ونقولا صهيون. ويبدو أن هذه الإدارة قد توسعت في فترة لاحقة لتصل إلى حوالي 13 شخصا، بعد إضافة أسماء نعيم مغيب وجورجي خوري، وإسكندر حجار، وأسعد حبيقة، وأسعد كرم، والدكتور حبيب طنجي، وأخيراً إسكندر صيقل ورفائيل جبارة القادمين من الإسكندرية.

وكررت الرسالة ما ورد في إعلان «لسان الحال» حول أن الشركة حصلت دون سواها على «امتياز تشخيص العوائد الشرقية في معرض شيكاغو» بموجب امتياز شاهاني مسجل بدفتر القيودات في الأستانة العلية، ومصادق عليه من قونسلاتو دولة أميركا الفخيمة فيها. وأوضحت الرسالة شيئاً مما كانت الشركة تفعله في ذلك الوقت، من قبيل انتدابها «عضوين منها إلى دمشق وجوارها لاختيار بعض العادات ولشراء المستلزمات»، وهي على الأرجح الأزياء والإكسسوارات اللازمة. وأنه قد «تم تأليف فصول مهمة حول تلك العادات».

وأشارت الرسالة أيضاً إلى إرسال «مندوبين اثنين أيضاً إلى جهات بلاد النصرية (جبال الساحل السوري الشمالية)، ثم إلى جهات عرب الرولي في بادية الشام وجهات حوران، ومن هناك إلى جهات السلط والقدس الشريف وجوارها». وأنها رصدت المال اللازم لذلك. ولم ينس صاحب الرسالة أن يشير إلى «إرسال عضوين آخرين من إدارة الشركة إلى شيكاغو للبدء ببناء المكان وإتقانه ليكون معداً مع سائر اللوازم للتشخيص في أوائل شهر نيسان (أبريل) القادم 1893».

وتفصح الرسالة عن حالة الارتباك التي كانت إدارة الشركة تعانيها بعد تأسيسها، نتيجة الجهل بعالم الفن وإدارة الفرق المسرحية،



أبو خليل في بيروت

وقد نشرت جريدة «كوكب أميركا» الصادرة في نيويورك باللغتين العربية والإنكليزية في التاسع من أيلول 1892 رسالة من بيروت يعلن فيها صاحبها خبر حصول بطرس أفندي أنطونيوس على امتياز تمثيل العادات الشرقية، ويحذر فيها كل من يحاول أن يمثل هذه العادات من الحاصلين على امتيازات في القرية التركية. وانطوت الرسالة التي كتبها غالباً، بطرس

المذكور مع ما يقدم فيه من الحلوليات والمطبات إلى الخواجهات بطرس أنطونيوس وشركائه بموجب صك قانوني مؤرخ في 16 أيار سنة 1892. وأن أصحاب شركة إيليا سعدالله سهامي قد ألزموا أنفسهم «بموجب البند الثامن من الصك المذكور أنه لا يسوغ لهم إعطاء أي كان حق إنشاء مرسح آخر في جميع فسحة الدائرة العثمانية». وكان هذا الإعلان بمثابة إنذار قانوني لكل من يحاول أن يمثل العادات الشرقية في المعرض المذكور مع ما يقدم فيه من الحلوليات والمطبات إلى الخواجهات بطرس أنطونيوس وشركائه بموجب صك قانوني مؤرخ في 16 أيار سنة 1892. وأن أصحاب شركة إيليا سعدالله سهامي قد ألزموا أنفسهم «بموجب البند الثامن من الصك المذكور أنه لا يسوغ لهم إعطاء أي كان حق إنشاء مرسح آخر في جميع فسحة الدائرة العثمانية». وكان هذا الإعلان بمثابة إنذار قانوني لكل من يحاول أن يمثل العادات الشرقية في المعرض

المذكور مع ما يقدم فيه من الحلوليات والمطبات إلى الخواجهات بطرس أنطونيوس وشركائه بموجب صك قانوني مؤرخ في 16 أيار سنة 1892. وأن أصحاب شركة إيليا سعدالله سهامي قد ألزموا أنفسهم «بموجب البند الثامن من الصك المذكور أنه لا يسوغ لهم إعطاء أي كان حق إنشاء مرسح آخر في جميع فسحة الدائرة العثمانية». وكان هذا الإعلان بمثابة إنذار قانوني لكل من يحاول أن يمثل العادات الشرقية في المعرض

الحال» البيروتية في 15 آب (أغسطس) 1892 أن صاحب فكرة إنشاء مسرح لتقديم المشاهد والعادات الشرقية هو «لجنة المعرض العام في مدينة شيكاغو» التي خصصت «الدائرة العثمانية بمرسح (تياترو) تمثل فيه المشاهد والعوائد الشرقية في ضروبها المختلفة، وأشكالها المتنوعة». ويوضح الإعلان أن أصحاب هذا الامتياز، وفقاً للإرادة السنية، وهم الخواجهات؛ إيليا سهامي وسعدالله وشركاؤهما «باعوا امتياز حق إنشاء «المسرح»



بدلاً من طابق واحد، ولقد ألزمتنا إدارة المعرض العالي بتجهيز المسرح بألف مقعد على أقل تقدير. سيكون المسرح والتصميم صورة عن الشرق، وستكون هناك واجهة خارجية وقباب وأقواس وبوابات ونوافذ على النمط الشرقي. أما التصميم الداخلي والمناظر والنمط الطاعي للزيبينات فسيكون مماثلاً لأفخم وأعرق بيوتات دمشق، وأكثرها أناقة، خصوصاً أن دمشق هي باريس الشرق». وأضاف مغيب قائلًا «إن تشييد البناء سيقوم به الحرفيون والعاملون لدى شركتنا، وهم في طريقهم الآن إلى شيكاغو، وسيتم الانتهاء في الأول من نيسان (أبريل 1893)». وقد أوضحت الصور التي نشرت في ما بعد، أن الطراز الفني الذي كان يقصده مغيب هو طراز خان أسعد باشا، الشهير بقبابه وأقواسه البديعة، ذات الحجارة المتناوبة بين اللونين الأسود والأبيض.

ومن المؤكد أن سبب اختيار نمط خان أسعد باشا المعماري الفريد، هو ما كان يحمله من ذكريات فنية حميمة ترتبط ببدايات أبي خليل المسرحية، حين نصب فيه مسرحه الأول بتشجيع من الوالي صبحي باشا في العام 1872. وحول الفرقة المسرحية قال مغيب إنها «ستكون من 65 رجلاً وامرأة وطفلاً، وسيصلون إلى شيكاغو في 15 نيسان، وهنا ستبدأ تكاليف أخرى، إذ أننا عندما أسسنا الشركة في شيكاغو وصلت تكاليف المشروع إلى 20 ألف جنيه إسترليني». مضيفاً أنه «عندما تم اختيار مدينة شيكاغو لاستضافة المعرض العالمي بدأنا بتوظيف الممثلين والمغنيين والموسيقيين والشخصيات من القدس وبيت لحم والناصرة والسامرية ودمشق وبيروت ولبنان وحلب والقسطنطينية وإزمير، إلى جانب بعض الغجر من بلاد النهرين، وبعض البدو من الصحراء. وهم يتدربون الآن على أداء العروض الكوميدية والتراجيدية في بيروت ليتم تقديمها في هذا المسرح».

وهذا الحشد الكبير من الفنانين هو سمة

«قبانية» بامتياز، إذ كان عدد أعضاء فرقته في مرحلتها الدمشقية يتجاوز الـ 60 فناناً، وعدد أفراد جوقه الذي سافر إلى مصر في العام 1884 بلغ 41 ممثلاً وموسيقياً، فالإيهار البصري كان لعبته المفضلة. وأكد مغيب أن شركته ستعرض «حفلات شرقية وأعراساً وولائم ولوحات راقصة وجناز ومناسبات بهيجة، ومبارزات وتسالي ومشاهد من جميع جوانب الحياة». لافتاً إلى أنه «سيتم استخدام لغتين: العربية التي يتكلم بها أهالي الأراضي المقدسة وحلب ودمشق، والتركية لغة إسطنبول». وقال «سنوظف المترجمين لشرح وتبسيط جميع العروض، وسيكون معنا أعظم المغنيين من صالونات ودور الأوبرا والمقاهي في المدن المذكورة أعلاه، وسنستخدم أيضاً جميع الآلات الموسيقية ذات الطابع الشرقي القديم والحديث. ولن نتجاهل أي شيء يحظى باهتمام ومتعة سكان الغرب من عالم شعوب الشرق».

وبعد يومين نشرت جريدة «ديلي أركنسو غازيتا» خبراً بالضمون نفسه مع شيء من الاختصار. وتلتها بعد أيام جريدة «بيتسبورغ بوست» بنشر خبر يتضمن تفاصيل إضافية منها أن مساحة المسرح ستكون 63 × 145 قدماً، (بين 2500 و3000 متر مربع). وكان لافتاً في تصريحات مغيب التأكيد على محورية مدينة دمشق في البرنامج الفني، وأن التدريبات المسرحية بدأت فعلاً في بيروت.

الرحلة البحرية

اكتملت الاستعدادات في بيروت وبات الفريق جاهزاً. ولا شك في أن أبا خليل القباني قد بذل جهوداً غير اعتيادية في إعداد الممثلين وتلقينهم أدوارهم، فغالبيتهم كانوا يخوضون التجربة للمرة الأولى. وقبل السفر نظمت الفرقة عروضاً تجريبية للصحافة؛ منها عرض حضره مندوب جريدة «لسان الحال» إلى جانب مندوبين آخرين. وكتبت الجريدة المذكورة خبراً مقتضباً أفاد بأن «اختبارات التمثيل» تمت «على أحسن ما يرام من الإحكام والاتقان». وقال مندوب الجريدة: «وقد قضينا العجب مما رأيناه من ممثليها واتقان أزيائهم، في ليلةٍ دعينا إلى حضور التمثيل في دارها، فيشرناهم بالفوز وتمنينا لهم النجاح. حقق الله أمانيتهم ووفق آمالهم».

وبعد أسبوع ذكرت الجريدة ذاتها أن طاقم «شركة العوائد الشرقية» انقسم إلى فريقين، أحدهما سافر مساء الأربعاء الماضي 15 آذار (مارس)، وأن الفريق الآخر سيتبعهم على الإثر.

وتخبرنا حركة الملاحة في ميناء بيروت لشهر آذار (مارس) من عام 1893 أن باخرة واحدة غادرت الميناء يوم الأربعاء 15 آذار هي الباخرة الخديوية القادمة من ميناء مرسين، والمتجهة إلى ميناء الاسكندرية، أما الباخرة الأخرى التي حملت الدفعة الثانية من أعضاء الفرقة فهي، على الأرجح، الفرنسية القادمة من أزمير يوم الاثنين 20 آذار. وبما أن الرحلة تستغرق من بيروت إلى الاسكندرية أقل من

يومين، فمن المحتم أن التثام الفريق تم في 22 آذار وأن السفر من الإسكندرية إلى جنوة كان في يوم 23 آذار، وأن الوصول إلى جنوة تم في يوم 27 أو 28 آذار عن طريق باخرة البريد والنقل البريطانية «كاناي»، على الأرجح، فهي كانت تعمل خلال هذه الفترة بين مينائي الإسكندرية وجنوة. أي أن الرحلة استغرقت من بيروت إلى جنوة عبر الإسكندرية أقل من 15 يوماً.

وفي جنوة الواقعة في أقصى شمالي إيطاليا، على ساحل المتوسط المحاذي للريفيرا الفرنسية، كانت السفينة البخارية العملاقة «إس إس وير» بانتظارهم، وهي سفينة ألمانية تتبع لشركة «نوردويتشر لويد».

عبر الأطلسي

يمكن القول إن السفر على متن السفينة «إس إس وير» كان متعة خالصة لركاب الدرجة الأولى، إذ كان هذا القسم من السفينة يضم بهواً كبيراً مؤثلاً على الطراز الفيكتوري، فيه مجموعة من المطاعم وقاعات الجلوس. وقاعة للموسيقى فيها أوركسترا خاصة بالسفينة، وثمة قاعات تضم لوحات فنية. وأدراج عريضة وفارحة تفضي إلى شرفات ومقاه تطل على المحيط. أما كبائن الركاب، فكانت في منتهى الرفاهية لركاب الدرجة الأولى حيث كانت معدة لشخص أو شخصين ومجهزة ومؤثلة بالدرجة السياحية 5 نجوم.

ولم تكن الدرجة الثانية تقل عن الأولى إلا



الدراما القلمونية، الطبيب يكشف على سليم

بالمساحة المخصصة لكل فرد، وثمة كبائن لشخصين وأخرى لأربعة أشخاص، مع خدماتها كاملة. وكل ذلك منار بمصاييح الكهرباء التي كانت قد وصلتها في العام 1884. غادرت «إس إس وير» ميناء جنوة في 30 آذار (مارس) متجهة إلى نيويورك، بحسب أخبار حركة الملاحة المنشورة في صحيفة «نيويورك تايمز».

استغرقت الرحلة من جنوة إلى نيويورك حوالي 18 يوماً، بما فيها التوقف في ميناء جبل طارق، حيث صعد ستة ركاب، هم أميركان وأربعة إسبان. وفي هذا الميناء تزودت «إس إس وير» بالفحم والمياه والطعام قبل رحلة المحيط إلى نيويورك.

وألفت «إس إس وير» مراسلتها في محطة الحجر الصحي في يوم الأحد 16 نيسان (أبريل) 1893، حيث قام ضابط بتفتيش السفينة، قبل أن يأذن بدخولها خليج نيويورك، لتمر أمام تمثال الحرية، وصولاً إلى الرصيف. بعد ذلك قام جميع الركاب بمغادرة السفينة إلى مركز الهجرة في جزيرة إلس للتفتيش والتحقق. وهناك كان مندوب جريدة «كوكب أميركا» بانتظارهم، حيث نشر في الصفحة الأولى خبر وصول «شركة ممثلي العوائد الشرقية» القادمة من مدينة بيروت.

وذكرت «كوكب أميركا» رؤساء الشركة كما يلي: «الفضلاء جناب الخواجات بطرس أنطونيوس وشركاه، ومدير ممثليها جناب الشيخ [أحمد] محمد أبي خليل القباني الممثل الشهير والمطرب المعجب». أما جوق التمثيل فقالت إنه «مؤلف من خمسين شخصاً مابين مطربين ومطربات وممثلين وممثلات، وكلهم حائزون على قصب السبق في مضمار هذه الصناعة».

أحمد أقيب: المهنة ممثل

وفي سجلات الواصلين إلى نيويورك يوم 17 نيسان (أبريل) 1893 على متن السفينة «إس إس وير» نقرأ أسماء أعضاء الفرقة الـ 58،



التأكيد أن «الأدوات الموسيقية (المستخدمة في العروض) هي من النوع نفسه الذي كان يستخدمه الملك داود: القيثارة والدف والآلات الوترية شبيهة بالقيثارة والصنجات التي استخدمت في الأيام القديمة عبر التاريخ». ولم تخل المقدمة من النزعة الفلكلورية التبسيطية التي دغدغت مشاعر قسم الأنثروبولوجيا في المعرض بحرصها على تعداد أسماء الطوائف والإثنيات مثل الدروز، والموارنة، والروم الكاثوليك، والسامريين، والإسماعيليين، والنصيريين، واليزيديين.. إلخ، مشيرة إلى أن «الرجال الذين يرتدون العمائم البيضاء ينتمون إلى الطائفة الدرزية، أما الرجال الذين يرتدون عمائم أخرى فهم من الأكراد. بعض الرجال ينحدرون من بيت لحم والقدس [13]، وآخرون من دمشق، المدينة القديمة، وآخرون من بيروت والبعض من جبل لبنان وبعضهم من أزمير والقسطنطينية وسالونيك، اجتمعوا جميعاً لاستعراض نمط الحياة في مواطنهم وعجائبها وغرائبها». وأنه تم «إحضار هذه الفرقة المسرحية إلى المعرض الكولومبي خاصة لتلبية رغبة معرفة هذه البلاد».

ولم ينس كاتب هذه المقدمة التذكير بالمبالغ الكبيرة التي أنفقها الشركاء وعددهم 20 شريكاً لإنجاز هذا البرنامج! الذي كلفهم إرسال «وكلائهم إلى أصقاع الإمبراطورية لدراسة تقاليد وعادات وأزياء سكانها والتعاقد مع الممثلين، البالغ عددهم 65 ممثلاً وممثلة». وهذه الإشارة إلى المبالغ الكبيرة تتكرر بشكل متبذل في جميع تصريحات الإداريين، وتنبئ بلامبالاة حيال الرسالة الفنية، وجشع، لا شك في أن الفريق الفني، وعلى رأسه أبو خليل القباني، قد عانوا منه طوال عام أو أكثر!

الدراما الكردية

بعد المقدمة يستعرض الدليل العروض التمثيلية عرضاً عرضاً، ويبدأ بـ«الدراما الكردية»، التي تتكون من افتتاحية موسيقية وثلاثة فصول، وتروي قصة بسيطة لرجل كردي يدعى فياض يرفض تزويج ابنته كريمة

وأن غالبيتهم الساحقة كانوا من السوريين، ونقرأ اسم أحمد آبيق من مدينة دمشق، وهو الاسم الرسمي لأبي خليل القباني، وعمره 51 عاماً. وهذا يعني أنه من مواليد العام 1842، وهو التاريخ الذي أكدته تلميذه كامل الخلعي في ترجمته عام 1904، في حين زعمت بعض المصادر أنه من مواليد 1833. ونقرأ أيضاً اسم عثمان الشيخ صالح من دمشق، وله من العمر 52 عاماً، وهو من أعضاء فرقة القباني القدماء، واسمه المعروف في المراجع اللاحقة محمد صالح بن عثمان موسى باشا الشهير بالدرويش. كما نقرأ اسم موسى إيلان من دمشق وعمره 28 عاماً، وهو على الأرجح المعروف باسم موسى أبو الهية من أعضاء فرقة القباني القدماء الذين رافقوه طوال رحلته الفنية. بالمقابل نقرأ اسم سليمان أبو هبي في المجموعة الثانية، فهل حصل خلط بين الاسمين لدى المؤرخ أدهم الجندي؟

ممثل بري مقاتل عثمان



وقد أثار هذا العرض اهتمام مراسل «نيويورك تريبيون» الذي وصفه بأنه واحد من أفضل العروض التي قدمها «المسرح التركي»، مشدداً على أن هذا المسرح يستحق اهتماماً أكبر لأنه يختلف عن بقية المسارح الموجودة في شارع الترفيه «ميدواي بليزانس» وهي ملاحظة سوف تتكرر في أكثر من مقال.

الدراما القلمونية

حظيت الدراما القلمونية (نسبة إلى جبل القلمون شمالي دمشق) باهتمام صحفي غير عادي، إذ كتبت عنها كبريات الصحف الأميركية وامتدحت أداء الممثلين، ولاحظ النقاد تشابهاً في حبكة الدرامية مع مسرحية «قصة حب البروفيسور» للكاتب المسرحي البريطاني الشهير جي آر إم باري التي كانت تعرض أيضاً في شيكاغو. وقد عثرنا على منشورات دعائية خاصة بالدراما القلمونية

من ابن عمها حسن، ولكنه حين يتعرض لغزو ونهب ممتلكاته واختطاف ابنته وزوجته من لصوص العرب البدو، لا يجد غير ابن أخيه الذي ينقذ النساء ويعيد المنهوبات، ويحظى بالزواج من محبوبته مكافأة له، فتقام لذلك الأفراح. المشهد الأول مكرس للعادات والتقاليد في مخيم كردي، تظهر فيه مجموعة الأكراد في حياتهم المنزلية من مأكلاً ومشرب، وحياسة للجوارب، والغزل والنسيج، وإعداد التجهيزات اليومية. أما المشهد الثالث فقد كرس لاحتفالات الزواج مثل الدبكة، والرقص الدمشقي، والرقص الزيقلي، والرقص السالونيك، وغيره. والعرض كما نرى، يصلح للأكراد وغيرهم من شعوب المنطقة، ولا يبدو أن ثمة مبرراً درامياً لاختيار هذا الموضوع، بل هو إرضاء لإدارة قسم الأنثروبولوجيا، لا أكثر.

بمعزل عن الدليل، في مؤشر على حملة إعلانية خاصة بها. تتحدث المسرحية عن شاب مريض بالحب يدعى سليم، يحاول والده علاجه، فيحضر مشعوذ يقرر أنه مسحور، فتقام حضرات السحرة والمشعوذين، ويتفق الجميع على أن سليم عاشق وأنه لا بد له من الزواج بمحبوبته، وبعد التأكد من ذلك يخطبون له الفتاة التي يحبها، وتقام حفلة زفاف كبيرة تسبقها تحضيرات العرس وفق تقاليد جبل القلمون وجبل الدروز. وكتب مراسل جريدة «ميلفورد تايمز» مقالاً عرض فيه للمسرحية بجمل قصيرة «سليم يقوم بدور الأفندي، وعرضه في الميدواي بليزانس اسمه الدراما القلمونية، وهي تروي قصة زواجه. ثمة تنوع جميل في الأدوار. هنالك والده ذو الجسد الضخم وعدة فتيات وطبيب يدخلن الغليون».

بعد ذلك يصف المراسل العرض المسرحي بشيء من التفصيل: «نرى رجلاً ينام على سريره ملتجفاً بغطاء، هو سليم، يستيقظ وهو يرتدي قميصاً حريراً أبيض وعمامة وجاكيت أخضر، وفور استيقاظه يبدأ بغناء أغنية حزينة، تجذب انتباه والده، الذي يهرع لإحضار طبيب (دجال) يدخل من غليون طويل يصل إلى ركبته. يقوم الطبيب بفحص المريض بعد أن يعطي غليونه للأب، فيستغل الأب الفرصة ويسحب من الغليون عدة سحبات. فيقول الطبيب إن سليم مسحور، ولا بد من فك السحر عنه. وحين يخرج الأب ينهض المريض ويبدأ بغناء أغنية أخرى معلناً موافقته على تشخيص الطبيب، وأنه مسحور بالعشق وأنه عاشق ولهان. فيحضر الطبيب رجلين وامرأة يؤدون طقوس الشعوذة محاولين اكتشاف الفتاة المعشوقة وينجحون في تحديدها.. حينئذ يعلن الوالد أنه سوف يتوجه لمقابلة والدها ليخطبها لابنه.. فيوافق والد العروس، ويعيشون في ثبات ونبات». وأردف المراسل «كان العرض راقصاً بالكامل، وفيما كانت العروس ترقص، كان هناك من



ويحضر والده السحرة المشعوذين لعيادته، وبعد أن يقوموا بحركاتهم وتدجيلهم يعلنون أن مرض سليم يكمن في البحث عن المرأة. وينصحون والده بأن يزوجه لمحبيته بعد أن اكتشفوا أن مرضه هو الحب. يقرر الوالد شفائه بالزواج، وفي الحال يقوم بخطبة بنت جاره إبراهيم لابنه سليم، ثم يحصل الزواج مع الاحتفالات والرقص .. إلخ. ويضيف أنه «لو استطاع مؤلف 'الدراما القلمونية' الادعاء، فإن انعدام قوانين حقوق النشر هو الشيء الوحيد الذي يحمي السادة ويلارد وباري من دفع التعويضات». ويخلص المراسل إلى أنه «من المسرحيات التي عرضت في ميدواي بليزانس كافة، فإن 'المسرح التركي' هو الوحيد الذي نستطيع أن نقول إنه قدم مضمونا مسرحيا ذا قيمة. فأغلب المسارح كانت تقدم استعراضا للرقص والفتيات اللواتي كن في الغالب غير محتشمت». ويبدو أن هذا المقال كان صدى لجدل ثار في الأوساط المسرحية الأميركية حول تشابه حيكلي «الدراما القلمونية» و«قصة حب البروفيسور»، إذ سبق وأن ذكرت جريدة

الأترك أمام المسرح يبتهجون وهم يرون الإقبال الكبير من الجمهور عليها، ولأن الممثلين جميعا كانوا من النجوم». **بين الأفندي والبروفيسور!** من القضايا اللافتة في التغطية الصحافية لمسرحية «الدراما القلمونية» ما كتبه مراسل جريدة «سيلفر كليف روستلر» من أنه يحق لمؤلف «الدراما القلمونية» أن يدعي ضد إدوارد سميث ويلارد مخرج مسرحية «قصة حب البروفيسور» لكتبتها جي آر إم باري بسبب سرقة الحكمة الدرامية من «الدراما القلمونية». ومما كتبه المراسل «حكمة قصة الحب القلمونية هي كما يلي: المشهد الأول: يقبع سليم على الفراش وتجلس أخته بالقرب منه وهي تغزل. كانت صحته تتراجع لسبب غامض، ولم يستطع أحد تشخيص حالته، وقصد والده طبيباً دجالاً أعلن بعد أن فحص سليم بأنه لا يعاني من أي مرض وأنه مسحور. عندما يكون سليم بمفرده في البيت يغني أغنياته التي ألفها لمحبيته من دون أن تدري.

يجمع النقود من الحضور بالمنديل (النقطة) لشراء أثاث بيتها. وعند امتلاء المنديل بالنقود، ينهض العريس للرقص، ويدور دورة واحدة. بعد ذلك تمتلئ خشبة المسرح بعدد كبير من الممثلين، منهم مجموعة من المبارزين بالسيوف والتروس على إيقاع الموسيقى، فيما يقوم شاب يحمل قربة ماء بسقاية الحضور. بعد ذلك كانت هناك رقصات متنوعة منها الزيبقي والألباني وغيرهما، ثم تنهض فتاة ترتدي جوارب حمراء وتؤدي رقصة دائرية تشبه رقصة الدراويش». ولكن مراسل جريدة «فري بريس» جاي تايلور تعامل مع هذه المسرحية وفق المعايير الصارمة للمسرح الغربي في القرن التاسع، المشفوعة بنظرة استعلائية عنصرية لا تخفى على أحد. وكتب تايلور «الدراما القلمونية» قدمت في المسرح التركي أو المسرح الشرقي في القرية التركية في 'ميدواي بليزانس'. يمكن التوصل إلى نتيجة، وهي أن هذه المسرحية كانت على درجة عالية من الإتقان بالنسبة للشعوب السمراء من أتباع محمد (!)، جعلت الماديين



وكان الكفيل يعتقد بأن صديقه سيعود. وحانت لحظة الإعدام وسوف يواجه الموت. حين ظهر يوسف الذي نجا من اللصوص، وقدم مسرعا كان مكبلا بالأصفاد، وقد تأثر الملك بإخلاص الصديقين، وأعلن حصول يوسف على العفو وحمله الهدايا. وفي تلك الأثناء تم زفاف ابنة الملك من حبيبها الكفيل».

ويقول مراسل «سيلفر كليف روستلر» «هذه المسرحية كلها تمت في مشهد واحد، وخشبة المسرح لم يتغير ديكورها، وكانت تمثل قصر الملك وكهف اللصوص والغابة أيضا، في حين تم تغيير الديكور مرتين من أجل احتفالات الزفاف والرقص».

من الواضح أن المراسل الصحافي كان واسع الثقافة، وكانت ملاحظته ذكية ومحقة، ولكنه كان يجهل أن قصة النعمان تم تأليفها قبل أن يضع الكاتب الإنكليزي ريتشارد إدوارد نصه «دامون وبثياس» في القرن السادس عشر بأكثر من ستة قرون، فقد ذكرها الميداني

في كتابه مجمع الأمثال حول مثل «إن غدا لنأظره قريب». وثمة أصل أبعد من الميداني لهذه القصة، مع اختلاف في الشخصيات والحبكة! فالملك الذي كان لديه يوم سعد ويوم نحس هو المنذر بن ماء السماء، والد النعمان، والبطل الآخر هو الشاعر الجاهلي عبيد بن الأبرص صاحب المعلقة المشهور. ويمكن العثور على هذه القصة بصيغتها تلك في كتاب الأغاني لأبي فرج الأصفهاني وفي كتاب طبقات فحول الشعراء الجاهليين لابن سلام، ولكن تفسير هذا التناص يعود إلى أن مؤلف حكاية النعمان بصيغتها الأخيرة في العصر العباسي، وهو الميداني على الأرجح، سمع قصة «ديمان وبثياس» من أحد «الفيثاغورسيين» المسلمين، إذ كانت بعض الفرق الإسلامية في ذلك العصر تتبنى الفيثاغورية مثل الدروز. وأول من ذكر هذه القصة الفيلسوف المشائي اليوناني أرسطوخينوس في القرن الرابع قبل الميلاد، تلاه الخطيب الروماني شيشرون في القرن الأول قبل الميلاد. وملخصها أن بيثياس



أحد الخطباء الذين يتنادون الناس إلى المسرح

جاء يوسف لزيارته احتراماً وتبجيلاً، ولكن من سوء حظه أنه زار الملك في يوم نحسه، ورأى الملك في حالة مزرية، وقال له إنني حزين. وجرت دموعه على خديه وقال: يحزنني أنك أنبت في هذا اليوم، فالقانون الذي هو أعظم مني، يقضي أنه يجب أن تموت ولا أستطيع تغيير القانون.. فرد يوسف: لا تقلق فلن أطلب منك أن تخالف القانون. فرد الملك: لو أستطيع أن أمنحك نصف مملكتي لإنقاذك لن أتردد. فقال يوسف: لا يا سيدي لا تقل ذلك فأنا لا أطلب من جلالتك سوى أن تسمح لي بالعودة إلى بيتي وترتيب شؤوني وتوديع أسرتي، ثم أعود لاستقبال الموت. فقال الملك: يفرض القانون أن تترك شخصا يكفلك حتى تعود».

ويضيف «خطيب بنت الملك وصديق طفولة يوسف عرض نفسه ليكون الكفيل، فقبل الملك وغادر يوسف، وكان ينوي العودة في اليوم المحدد كما وعد، ولكنه صادف عصابة من اللصوص فأسروه وأودعوه السجن.. اقتربت ساعة إعدام يوسف، ولكنه لم يظهر،

يقارن بينها وبين الكوميديا الإنكليزية القديمة «دامون وبثياس» التي كتبها ريتشارد إدوارد في عصر الملكة إليزابيث، واضعا احتمال «أن تكون الفكرة تمت استعارتها من المصدر كما يفعل الكثير من المسرحيين في عصرنا».

ويتابع مراسل الجريدة ناقلا وقائع المسرحية وقد بدل أسماء الشخصيات من تلقاء نفسه، ربما بحثا عن السهولة والهروب من تعقيد الأسماء العربية الجاهلية «إذا أصغينا للراوي الذي يرتدي عمامة ويفتخر بإتقانه للغة الإنكليزية هذه المسرحية أيتها السيدات والسادة تدور حول ملك عظيم. هذا الملك كان له يومان، يوم سعد ويوم نحس، من يأتي ليزوره في يوم سعده يتلقى استقبالا سارا، ولكن من يأتي في يوم نحسه يكون مصيره الموت كائنا من كان، ومن دون أي عذر كان. في يوم من الأيام كان الملك في رحلة صيد في الغابة، وقام الفلاح يوسف بإنقاذ حياته، فأعرب الملك عن امتنانه وشكره، ودعاه لكي يزوره ليرد إليه الجميل».

ويتابع «عاد الملك إلى قصره، وبعد فترة قريبة



القصر الدمشقي وإلى جانبه المسرح التركي

ملك الحيرة النعمان بن المنذر بين يوم يؤسه ويوم سعده، ومأساة حنظلة بن أبي عفراء الطائي، الذي أكرم الملك ذات يوم من دون أن يعرفه، فأتى في يوم البؤس؛ فقرر الملك أن يقتله رغم تأنيب ضميره، وقد تفهم حنظلة هذا الموضوع ولكنه طلب من الملك أن يسمح له بالذهاب إلى عائلته على أن يعود في وقت معلوم. فيتولى كفالاته رجل شجاع يدعى قراد كان معجبا بهند ابنة الملك. يعرب قيس ابن شقيق الملك عن سروره لسماع هذا الخبر، فهو يريد الزواج من هند أيضا، ولذلك يسعى لتدبير مؤامرة ضد قراد، فتدخل هند وتبطل المؤامرة، وفي لحظة حاسمة يظهر حنظلة وفاء لوعده، فيندهش الملك من وفاء الرجل ومروءته، فيقرر العفو عن حنظلة، ويزوج ابنته لقراد. وهنا تقام حفلة الزفاف بالرقصات المعروفة التي تتكرر بعد كل عرض.

وقد حظيت هذه المسرحية باهتمام لا بأس فيه من الصحافة الأميركية، بسبب حبكةها المحكمة وقوة أداء الممثلين، وهو ما دعا مراسل جريدة «سيلفر كليف روستلر» لأن

في بيروت، ويشير تقرير رجل الاستخبارات السرية حسني البيروتى إلى وجود طبيب عربي في العروض التي يتدرب عليها أعضاء شركة «العوائد الشرقية»، الذي كان تحت رقابته الصارمة، ولا يوجد دور لطبيب في المسرحيات الثماني التي يضمها البرنامج سوى «الدراما القلمونية». إذن؛ فإمكانية اقتباس أبي خليل القباني عن مسرحية «قصة حب البروفيسور» تبدو مستحيلة، هذا إذا أخذنا بالاعتبار أيضا أن «دليل العروض» تم توزيعه في العرض الأول للفرقة يوم 1 أيار (مايو) 1893. أما «قصة حب البروفيسور» فقد كانت تعرض في مدينة شيكاغو في الفترة نفسها. وثمة عروض سابقة لها في «برودواي» خلال عام 1892، على الرغم من أن نصها لم ينشر إلا في العام 1894.

المروءة والوفاء

المسرحية الثالثة في برنامج «مسرح العادات الشرقية» هي «المروءة والوفاء»، المأخوذة عن نص لخليل اليازجي. وهي تتحدث عن قصة

«شيكاجو تريبيون» في 2 تموز (يوليو) أن «السيد ويلارد، بصحبة نجمته الرئيسية الأنسة ماري بوروز وزوجها السيد لويس ماسن، قاموا بزيارة 'المسرح التركي' على 'الميدواي بليزانس' في المعرض الكولومبي مؤخرا، وتفاجأوا عندما وجدوا أن حبكة الدراما القلمونية التي يعرضها الممثلون القادمون من الشرق؛ تشبه قصة حب البروفيسور» على نحو كبير». وذكرت الجريدة أن «مسرحية السيد ويلارد وشركائه التي تقدّم كل مساء على مسرح هولي، فيها أيضا بطل يعاني من مرض غامض لم يستطع طبيباه كين وهارتنغ اكتشافه، ثم هناك الفتاة الذكية التي تعرفت من الوهلة الأولى على أن مشكلة البطل متعلقة 'بالبحث عن المرأة' وتدرجيا تم اكتشاف علة البطل، وتحققت له السعادة عندما تم تزويجه من السيدة التي يعشقها. وكانت طقوس الزفاف طريفة ومثيرة للاهتمام».

ورغم التشابه بين الحكيتين، فإن إمكانية الاقتباس من كلا الطرفين تبدو مستحيلة، فالتدريبات على «الدراما القلمونية» بدأت



الدينية سوف تتعزز حين تشاهدون رقصة تؤديها سيدة من بيت لحم، والتي بمحض الصدفة اسمها ماري واسم زوجها يوسف، وطفلها، الذي ولد في الذود، قبل أن تشرف أميركا. وكم هو جميل من هذا المولود أن يكمل الثالث!

ويضيف المراسل «اختتم السيد مغيبغ محاضراته أخيراً بالتمجيد، وأخذ مكانه السيد بيبز أنطونيوس، والذي امتلك موهبة الإيجاز». وببساطة أخبر الحضور، بعد أن تم تشويقهم لمدة نصف ساعة، عما سوف يسمعون عن عنتر بن شداد «الدليل الذي تم توزيعه عليكم لا يحتوي الأحداث التي سوف تشهدها على خشبة المسرح! سوف ترون عنتر بن شداد ثلاث مرات، لكن المسرحية تستمر طوال الأمسية. وبدلاً من ذلك سوف تشاهدون لحات من مسرحية أخرى بطلها مسعود الذي يذهب إلى الحرب ليحبر مالك على مسألة تزويجه من ابنته المفضلة».

ويلفت مراسل بيتسبيرغ ديسبيتش إلى أنه خلال «حديث السيد أنطونيوس بدأت الستائر بالارتفاع لتشهد فرقة متمعة، وبعد عزف البعض من المقطوعات سوف تشاهدون انطلافاً مفاجئاً للحن شبه مألوف لابد أن يكون «My Country، 'Tis of Thee» (بلدي) أصغوا إليه جيداً فهو للحن الوحيد الذي سوف تميزونه».

الرجل الرصين ذو المعطف الطويل
ويتابع وصفه «أصداقنا ليسوا أفضل من يعزف الألحان، فغناؤهم فيه تكرار، ولكنهم يؤدون مهمتهم بقوة؛ من روزا التي تبختر حاملة العلم العثماني على كتف والعلم الأميركي على كتف أخرى، وتلوح للجمهور مبتسمة، وحتى سعد الصغير في الخلفية، والرجل الرصين الذي يرتدي معطفاً طويلاً بالقرب من روزا، حيث يؤدون لحناً غريباً على نحو غير مألوف. وكانوا يرفعون أصواتهم ويشبه صوت روزا بحدته صوت القرية الأسكوتلندية غير المتناسق.. التخت الموسيقي تكوّن من القانون والدفوف، تلا ذلك عزف

وصف المسرح
ولدينا مقال استثنائي عن مسرحية «عنتر بن شداد» لمراسل بيتسبيرغ ديسبيتش، نشر في أكثر من جريدة أميركية، وصف فيه العرض بكامله منذ الفقرات الفنية التمهيدية وصولاً إلى المسرحية نفسها ثم الفقرات الفنية الختامية. والحق أن هذا المراسل قدّم وصفاً ثميناً غير مسبوق للفرجة المسرحية القبانية التي تبدو مليئة بالحركة والكوميديا، والاعتماد على الترميز والاختزال. والأهم من كل ذلك كسر الجدار الرابع بين خشبة المسرح والجمهور، وفق قوانين «العلبة الإيطالية». وكتب المراسل يقول «ليس ثمة شيء يميز المسرح الذي في شارع 'ميدواي بليزانس' عن أي مسرح ريفي يفتقر إلى مرافق الفخامة من أضواء كهربائية وكراس قابلة للطي وتجديد راق.. إلخ فهناك صف الكراسي المألوفة، والكواليس على جانبي خشبة، وصف من المصاييح الفاخرة. ولكن ما يميز المسرح التركي هو الرايات والأعلام التي تحمل صورة الهلال، وصف من الوجوه غير المألوفة التي تزين الحائط، وهي صور للسلطين والشخصيات الهامة في الدولة العثمانية. كما يوجد سجاد وستائر وطرايش في كل مكان».

ويتابع «قبل أن يحلّ موعد رفع الستارة لم تكن لتجد كرسياً فارغاً في المسرح وامتلات المرات بسرعة، وهي ضربة حظ للقرية التركية ومسرحها الذي كلف بناؤه 7000 دولار، وهو مسرح يتسع لألفي مشاهد حين يكون مكتظاً».

وينتقد مراسل بيتسبيرغ ديسبيتش المحاضرة التي تسبق العروض ويقدمها نعيم مغيبغ «الشخص ذي المستوى العالي من التعليم»، ويصفها «بالثرثرة لمدة 15 دقيقة قدم فيها مقدمة وشرحاً للمسرحية، وأخبرنا بكثير من الأمور التي نعرفها عن بلدنا، ولم يخبرنا شيئاً عن بلده!».

ثم يسخر من مغيبغ الذي «كان بين الفنية والأخرى يثني على الرئيس الأميركي وعلى 'نجمة بيت لحم'، وأنهى محاضراته أخيراً بفكرة مفاجئة وهي، قوله: إن معتقداتكم

«المسرح التركي» وأكثرها جذباً للمشاهدين الأميركيين.

عنتر بن شداد

المسرحية الخامسة كانت «عنتر بن شداد» وهي واحدة من أكثر مسرحيات أبي خليل القباني شهرة، إذا قدمتها فرقته العشرات من المرات في دمشق والإسكندرية والقاهرة. وتروي قصة الأمير اليمني مسعود الذي يقع في غرام عبله منذ أن يراها للمرة الأولى، رغم علمه بأنها زوجة عنتر. فيثور عنتر ورجاله ويردي مسعود قتيلاً، ولكن مسعوداً قبل موته كان قد نجح في تأليب القبائل المتحالفة معه ضد عنتر وقبيلة عبس. ولكن عنتر يستعد لهذه المعركة الكبرى رغم علمه بضخامة الجيوش التي سيحاربها، فتأتيه بشارت النصر من الأخبار عن توافد قبائل أخرى لنصرته، وهنا تنتهي المسرحية، وتختتم بالرقصات المعروفة.

لقد حظيت هذه المسرحية باهتمام صحافي أميركي كبير، وكتبت عنها مقالات مطوّلة بعضها امتدحت الفرجة المبهرة التي انطوت عليها، والبعض الآخر أخضعها لمعايير المسرح الغربي. ولدينا أنموذجان من المقالات عن هذه المسرحية أحدهما كتبه مراسل جريدة نيويورك ديلي تريبيون بعنوان «عنتر بن شداد.. محنته وانتصاره في شيكاغو». تضمن عرضاً للمسرحية واستطرادات تعليمية كثيرة، وسخرية ليست في محلها. وكما قال في مقدمة المقال، فإنه حضر المسرحية بناء على تشجيع اثنين من أبرز ممثلي الكونغرس يرافقهم مسؤول حكومي رفيع المرتبة!

ويدعو المراسل قراءه للذهاب إلى المسرحية ومشاهداتها بأنفسهم لأن العروض الأخرى في «الميدواي بليزانس» ليست على سوية مقبولة، ناسياً الكلام إلى أصدقائه في مجلس الشيوخ، «فالسودانيون خدعة، والجاويون ليسوا على المستوى اللائق، ورجال الغابة من داهومي ليسوا على سوية مناسبة. ولكن العروض التركية هي أجمل العروض التراثية، وليس لها مثل في 'ميدواي بليزانس'».



ملكة سرور



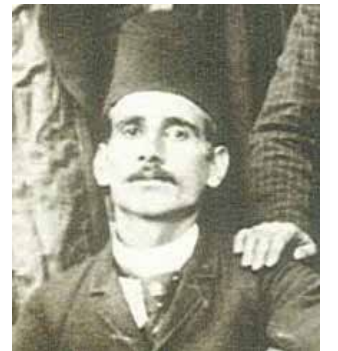
ملكة سرور



طيرة الحكيم



نعوم مغيبغ



فضول مغيبغ

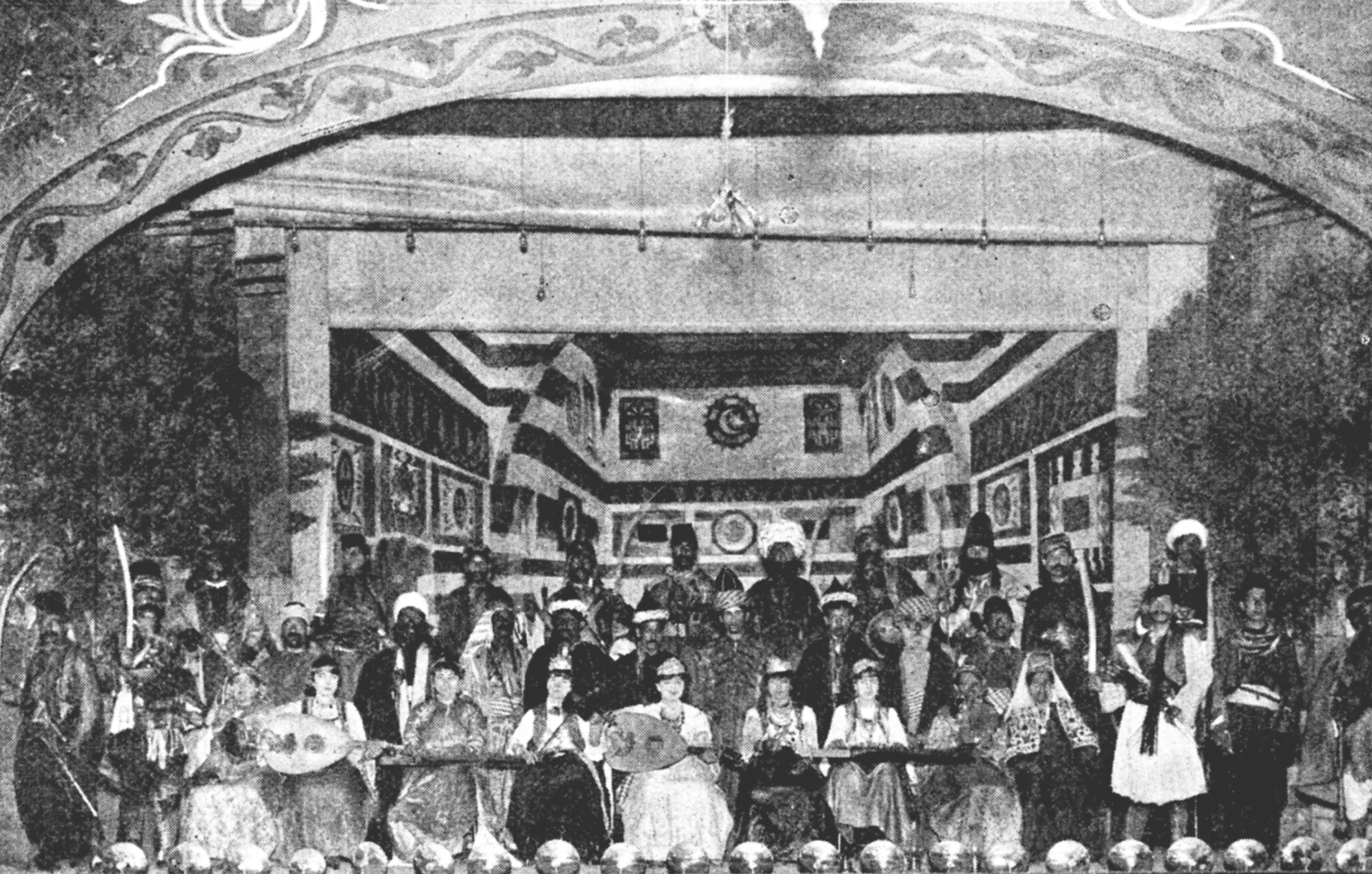
الزفاف الذي يقرران أنه سيكون في مساء اليوم التالي. فتنهمك منيرة في الاستعداد، حين ينصرف نعمان لإحضار المهر. في الفصل الثاني من المسرحية نرى مجموعة من النساء بأزيائهن الدمشقية المحتشمة قادمات من منزل العريس لأخذ العروس. فتستقبلهن منيرة، وتحضر الخادمة الرطبات والمشروبات. ثم تأتي العروس من قسم الحريم في المنزل برفقة صديقاتها وتخرج النساء المحجبات باتجاه منزل العريس. وهنا نلمح عدداً من الشبان وهم يرحبون على طريقتهم بالعروس عند وصولها إلى منزل العريس. يخرج والد العريس للترحيب بالعروس في منزلها الجديد ويدعو النساء للدخول إلى المنزل، وتبدأ الاحتفالات. يدخل العريس إلى الحفلة وكلها من النساء، ويكشف وجه زوجته ثم يقودها إلى غرفة النوم. يغادر الضيوف، وتنتهي حفلة الزفاف. لقد أجاد أبو خليل القباني في هذا العرض أيما إجادة، من ناحية الإبهار البصري واستخدام الموسيقى والأزياء والرقصات التي دفعت بالموثق الأميركي الشهير بانكروفت للقول إن «العرس الدمشقي» كان أفضل عروض

دمشق. ولا ندري لماذا لم يطوّرها في ما بعد؟ تبدأ المسرحية بمقطوعة موسيقية من الفرقة الشرقية، قبل أن تفتح الستارة عن بيت دمشقي نرى فيه تفاصيل حياة الأسرة المكوّنة من نعمان الأب، وزوجته منيرة، وابنته ازدهار، حيث يدور بينهم حوار حول مشاغل الحياة. يقرع جرس الباب فتفتح الخادمة، وتدعى غالية، وتخبر نعمان بوجود مجموعة من الزوار، فيأمر نعمان زوجته وابنته بالاحتجاب، ويخرج لاستقبال زواره في الليوان الخارجي. وتقوم الخادمة بتقديم المشروبات ثم الترجيلة والقهوة، وتدور أحاديث مجاملات يتلوها طلب يد ابنه نعمان لابن أحدهم، ويدعى سعيد مراد. يمتنع نعمان عن إبداء رأيه، ويغادر ضيوفه لطلب استشارة زوجته. بعد قليل يعود نعمان معلناً موافقة زوجته بشرط تلبية مطالب معينة تتعلق بالمهر. فيقبل والد العريس، ويبدأ الأصدقاء بهنئة نعمان وسعيد مراد على الاتفاق متمنين لابنهما زواجاً سعيداً. ويتفق نعمان وسعيد مراد على تفاصيل تسليم المهر في بيت سعيد مراد. وبعد انصراف الضيوف يتشاور نعمان وزوجته حول المهر وموعد

وصديقه دامون كانا من أتباع الفيلسوف فيثاغورس. اتهم بيثياس بالتآمر ضد الطاغية ديونيسيوس الأول وحكم عليه بالإعدام. وقد طلب بيثياس بعد أن أعلن قبوله عقوبة الإعدام، بالسماح له بالعودة إلى دياره مرة أخيرة، لتسوية شؤونه ومحاولة توديع عائلته. فرفض الملك، ولكن صديقه دامون عرض أن يأخذ مكانه ريثما يعود. وافق الملك، بشرط أن يقتل دامون في حال عدم عودة بيثياس. كان ديونيسيوس مقتنعاً بأن بيثياس لن يعود أبداً، ولكن بيثياس تأخر بسبب اعتراض القراصنة لسفينته، ولكنه ينجح بالتخلص منهم والعودة في الوقت المحدد وقبل تنفيذ حكم الإعدام بدامون. يعتذر بيثياس من صديقه بسبب تأخره، ويستمتع ديونيسيوس إلى بيثياس وهو مذهول من صداقتهما فيعفو عنهما معا.

عرس دمشقي

المسرحية الرابعة «عرس دمشقي»، وهي في رأيها المسرحية الأولى التي يكتبها القباني عن البيئة الدمشقية المعاصرة له بتفاصيل متقنة تتضمن طقوس الخطبة والزفاف في مدينة



مسرح أبوخليل القباني في شيكاغو
ويظهر فريق العمل من ممثلين وموسيقيين وراقصين، وفي أقصى يسار الصورة نرى أبو خليل جالساً خلف عازفة العود



حمراء مخططة وجاكيتا أحمر وقميص دانتيل أبيض وقبعة فضية ولف يديه على كتفها وسارا مثل طفلين يسيران إلى المدرسة جيئة وذهابا عدة مرات، وكانت هذه رقصتهما.. بعدهما أتت الفانات اللواتي يؤدين رقصات تراثية. لا أعلم ماذا أطلقوا على رقصتهن الأولى، ولكنني سميتها رقصة الكتف، أدتها طيرة الأطول والأنحف بين نساء الفرقة. كانت ترتدي ثوبا أحمر ضيقا، وتتنزرن بزنا، وترتدي جاكيتا مطرزا، وصدرية سمكية وردية اللون تغطيها بشال موسلين أعتقد أنه من التراث الغربي». وعلق المراسل بالقول إن «هذا الشال لم يكن موجودا أصلا، ولكن بسبب التحفظات تمت إضافته إلى كل النساء الـ 15 اللواتي يشاركن في الفرقة. ومن المحتمل أنه كان يشير في هذه الفقرة إلى الحملة ضد الرقص الشرقي، أو إلى التحفظات المتعلقة بالتقارير الأمنية المرفوعة بالفرقة!

ويبدو أن الفنانة أستيرا الحكيم، الشهيرة باسم طيرة استحوذت على اهتمام المراسل الذي كتب «لم أر أي رقص يشبه رقص طيرة، لقد كانت قصيدة بايرونية (نسبة للشاعر بايرون) أقوى من الكلمات.. من دون أي تعبير على وجهها البني الجميل أو عينيها السوداوين الناعستين، أدت حركات أغرت عشيقها الذي تروي حكايته على طريقة دلسارت».

ويتابع إطراره بشكل لافت للنظر «لا تستطيع كلارا موريس أن ترتعش، ولا سارة بيرنار أن تهز أكتافها، أو هاربيت رسل لا تستطيع أن تحرك شفتيها، ولا يستطيع دافن بورت معانقة الهواء، ولا تستطيع ليليان رسل القيام بالإحاعات بالذقن والرقبة كما تستطيع طيرة.. ثمة المزيد، ولا أستطيع القول إن كان لديها أسراب من الطيور الصغيرة مخبأة في صدرها، أم أن قلبها فقط هو الذي يتحرك كما تشاء. كانت لديها طريقة خاصة بطرق الأصابع ظننتها للوهلة الأولى صنجات. المواهب التي تتمتع بها طيرة لا شك عديدة ومتنوعة».

السيء، خاصة حين سمع الشكوى وأمر بتقييدهم وأخذهم إلى السجن، والجنود تم إكرامهم بحفل بهيج بالرقص والغناء بعد أن أدوا واجبهم في ساحة الوغى».

ثم يصف المعركة التي اندلعت على الخشبة بأنها مدهشة وممتعة، إلى أن «يظهر البطل بسرعة شاهرا سيفه، وبسرعة ينجح في ما فشل فيه الآخرون، فيصرع خصمه بسرعة، ويقبض الحراس الثلاثة على الشقيين المتبقين».

بعد ذلك يصف دخول ساحرات ثلاث إلى الخشبة وهن «يمسكن بأيدي بعضهن البعض ويرتدين عباءات فضفاضة طويلة بنية اللون، عليها نقوش هيروغليفية، ويرتدين بأرجلهن خفافا صفراء، وعلى رؤوسهن أعطية حمراء وتعاويز بيضاء جعلت وجوههن البنية تبدو سمينة تشبه لوحات الرسام الإيطالي تينتوريتو بلون أصفر شاحب خال من أي تعابير، شكلن حلقة وبدأن يغنين بأصواتهن الجُش، ويطلقن صرخات على أنغام الموسيقى. كان هناك راقصون بالسيف والترس، ومشعوذ يحضّر خلطاته في الهاؤن».

وبلغت مراسل «بيتسبيرغ ديسبيتش» أنظار قرائه إلى أن «كل هذه الأمور رمزية. وبمنتهى الذوق تم إخفاء العازفين في الكواليس»، مستدركا بأن «النسوة الثلاث أطلقن صرخة، فهرب جميع المقاتلين، وبدأن يؤدين حركات بالأيدي على طريقة فرانسوا ديلسارت وأسدت الستارة». وديلسارت هو موسيقي ومعلم فرنسي وأحد مطوري أسلوب التمثيل. إذ حاول ربط الخبرة العاطفية الداخلية للممثل مع مجموعة منهجية من الإيماءات والحركات استنادا إلى ملاحظاته الخاصة للتفاعل البشري.

ويتابع المراسل وصفه اللافت «قرع الجرس مرة أخرى وخرج صف طويل من الموسيقيين، ولكن هذه المرة تمت إضافة الكمان، وعلى قرع الدف الذي قامت به ماري لزمة خرج فارس ألباني يرتدي تنورة بيضاء وجوارب ذهبية وسترة حمراء مخططة، وطربوشا وخفا مرصعا بالذهب، وقاد فتاة ترتدي تنورة



تخطيط يمثل المهرج الذي يعلن عن المسرحية

المستقبلية، أو على الأقل هكذا يقول السيد أنطونيوس، وتظهر صديقتها الحميمة وكأنها تعطيها نصائح سيئة.. حالما استغرقت الفتاتان ببهجة لإيجاد حل لهذه المشكلة العويصة، يظهر فارس عربي وسيم ليغازل عبلة وهو يحاول التحرش بها بعنف. تقف عبلة وتوجه إلى صدر الشاب المصّر لكمة تطرحه أرضا وسط تصفيق حاد من الجمهور. تنظر عبلة إلى ما حصل، وتنسحب، هي وصديقتها، تاركة العاشق التيم يبرر هزيمته للمتفرجين».

وهذا المقطع يشير إلى الروح الكوميديّة التي تسم العروض، وأن خشبة المسرح كانت متاحة للتفاعل بين الجمهور والخشبة، وهو أمر يبدو مستهجنا عند المسرحيين والنقاد الأميركيين الذين كان بعضهم يبدى في كتاباته التزاما بالقواعد الصارمة للعبة الإيطالية.

ويتابع المراسل وصفه للعرض «في هذه الأثناء تدخل القبيلة كاملة، ويظهر الأشرار الثلاثة بالتتابع، وهنا فاتي الكثير من الحوار، إذ أنني لا أعلم بالضبط من هو المتهم. ولكن، في أي حال، فالشاب الضخم الأسود كان يبكي بمرارة، ويصيح: زوجتي، اللعنة، آه. ويبدو أن الأشرار الثلاثة كان لهم دور في مصيرها



القصر الدمشقي وإلى جانبه المسرح التركي

الأول يظهر فيه رجال من قبيلة العاشق الذي دعاهم لكي يختطفوا محبوبته، كانوا حوالي 25 شخصا جميعهم لافتون للنظر، ذوو شوارب واضحة وأثواب شرقية طويلة، ويحملون بيارق خضراء وسيوف. وعبر الحديث الصاخب وترديدات الكورس نسمع حوار والد العروس وبطل المسرحية. ويردد الكورس في حوار متناغم مع البطل هذا الحوار:

- محمود (مسعود): هل سأفوز بتلك الفتاة؟
- يرد الكورس: هل سيفوز بتلك الفتاة؟
- يقول الأب: الأمر ليس بيدي.
(يخرج الأب وتظهر مجموعة من الأشقياء وهم يشهرون سيوفهم)».

ويعلق مراسل «بيتسبيرغ ديسبيتش» على المشهد السابق بأن أسلوبه بدا «أشبه بالأوبرا الحديثة».

ويتابع وصفه «في الفصل التالي يمكنكم تأمل آلام عبلة الجميلة (التي تقوم روزا بأداء دورها). قلب عبلة متعلق، بطبيعة الحال، بحبيبيها، تدخل إلى الخشبة مشبوكة اليدين وتغني بثقة وهي تتمختر جيئة وذهابا، ثم تسرد لصديقتها مدى حبها وآمالها وخططها

بالذهب، وكانت تعتمر قبعة يتدل منها إلى الخلف منديل أبيض. كانت هذه السيدة من بيت لحم، وكان لباسها، باستثناء المنديل، يشبه لباس الفتيات الأخريات. وكان الرجل الذي يصحبها يرتدي معطفا قصيرا ويلف رأسه بكوفية تكاد تخفي وجهه.. وبالاتها البسيطة عزفت الفرقة الموسيقية كافة المقاطع الموسيقية المرافقة للمسرحية، وكانوا بين الفينة والأخرى يعودون إلى نفس النغمة التي كانت تتردد بشكل متواصل: دو/ صول/ صول/ صول/ فا/ لا/ صول. هذا اللحن كان الثيمة التي تكررت طوال المسرحية، من أغاني روزا العاطفية إلى النهاية التي غنتها سعاد.. وكان الموسيقيون أيضا يرددون الغناء في مقدمة المسرحية، وكانوا جميعا يتنافسون في إظهار أصواتهم، وكانت هذه المنافسة تشبه الحياة على نحو ملحوظ، إذ من دون بذل الجهد لن تحظى المسرحية بنيل الاهتمام. تسدل الستارة مرة أخرى فيستقبلها الجمهور بالتصفيق».

أوبرا حديثة

وفي تلخيصه للقصة يقول المراسل «الفصل

النشيد العثماني الذي صدح بصوت أعلى، وابتسم الجميع وهم يرددونه، وربما كان مبعث بهجتهم أنهم يتقنونه أكثر من إتقانهم للنشيد الأميركي. وكانت روزا تلوح بالعلم التركي بحماس وعنفوان».

ولا شك في أن المراسل كان يقصد أبا خليل القباني عند حديثه عن «الرجل الرصين ذي المعطف الطويل». فتأدية النشيديين الأميركي المترجم للعربية والعثماني هو نوع من التكريم الخاص لرائدنا، الذي كان يقف خلف هذا الإبهار المسرحي.

ويضيف مراسل «بيتسبيرغ ديسبيتش» القول إن «الستار أسدل وسط تصفيق وإعجاب الجمهور، والذي شاركهم فيه الممثلون أنفسهم. ولكن؛ حالما أسدت الستارة تم رفعها مباشرة، ليبدأ عرض تؤديه ثلاث فتيات ورجل يعزف على القانون إضافة إلى عازفين على دفين وعود. كان الجميع يرتدون مختلف الأزياء الشرقية المتنوعة التي تنتشر في الدولة العثمانية. من الزي الألباني إلى الدمشقي والمقدسي ومن نواح أخرى بعيدة.. إحدى الفتيات كانت ترتدي قميصا طويلا داكنا وصدرية بيضاء وسترة حمراء ثقيلة مطرزة

ثم يصف الرقصة الدمشقية، ورقصة روزا التي يشيد بها بوصفها «فنانة متعددة المواهب على أفضل مستوى فهي ممثلة ومغنية وراوية وراقصة»، ثم يقول إن روزا وطيرة «نجمتان على مستوى رفيع». مشيراً إلى أن طيرة «بدأت بالرقص في سن العاشرة وكانت تجني في الأسبوع ما يعادل 150 دولاراً أميركياً».

ويختتم مقاله بالقول إنه بعد العرض الذي استمر ساعة ونصف الساعة، ذهب إلى خلف الكواليس، حيث عزفوه على روزا وطيرة والسيدة ماري من بيت لحم، وبقية أفراد الطاقم، والذين كانوا يرتدون ملابس التمثيل وهم يتسّمون. ثم يعدد أسماء فنانات الفرقة الباقيات؛ لطيفة خصكية، ونجمة الفرقة ملكة سرور، وسارة، وجينيفاف، وأجاني، وجميلة، وبمبا، وهالة، وهنا وباقي الأحرف الأبجدية.

هارون الرشيد

المسرحية السادسة في البرنامج بعنوان «هارون الرشيد»، وهي تختلف عن مسرحيات هارون الرشيد الأخرى التي كتبها القباني سابقاً، مثل «أنس الجليس» و«قوت القلوب»، ويبدو أنه اختار هذا التفصيل من سيرة الخليفة العباسي بما يتناسب مع التوجهات الفلكلورية الرسومة للعرض، ومن الواضح أنه أراد إدخال عنصر الدراويش، نظراً لما ينطوي عليه من إichاعات فلكلورية تتناسب مع التوجهات الأنثروبولوجية للعرض.

وكالعادة يفتح العرض بملخص عن الحوار، ثم فرقة موسيقية تقدم وصلة غنائية قبل الدخول في المسرحية. ونرى في المشهد الأول قصر الخليفة في بغداد، تتبع ذلك أغنية تؤديها الفرقة. ثم يظهر الخليفة جالسا على العرش ومحاطاً بوزيره جعفر، وقائده العسكري منصور وعدد من أفراد الحاشية وهم يستمعون إلى فرقة موسيقية تعزف. يسأل هارون الرشيد وزيره جعفر عن رفاهية شعبه؟ ويجيب جعفر بأن رعاياه في حالة سلم مع أصدقاء الخليفة، وفي حالة حرب

مع أعدائه، وفي أثناء ذلك يستأذن بالسماح لدرويشين بالدخول إلى حضرة الخليفة، ومن ثم يطلب منهما معرفة سبب زيارتهما. وبعد إلقائهما قصيدة مغناة يستجديان فيها صالح الأعمال الخيرية، يغدق الخليفة عليهما العطايا الوفيرة، ثم يتوجه إلى المسجد للصلاة.

المشهد الثاني يخص ولي العهد محمد الأمين ابن هارون الرشيد، حيث يقدم نفسه في المشهد مع أبي ماوية أحد أصدقاء والده المفضلين مع فرقة من المغنين. ويروي الأمين لأبي ماوية حادثة تتعلق بوقوعه في حب فتاة فقيرة رآها على ضفة الفرات، ويسأله رأيه حول الزواج بها. لكن أبا ماوية لا يجذب فكرة الزواج، بل ينصحه بإرسال معونة لها ولعائلتها، مؤكداً له في الوقت نفسه أن عملاً من هذا النوع سيكون جديراً بالتقدير عند الله والناس. فيستجيب الأمين في الحال لإشارة أبي ماوية الحكيمة. وبعد هذه الخطوات المبشرة، ووصول الأخبار بالانتصار على البيزنطيين تجري الاحتفالات.

العروس التركية

العرض السابع في البرنامج هو «العروس التركية»، وهو مقطع استعراضي بسيط يتضمن زفة العروس ذات القبقاب العالي على الطريقة التركية.

الابن الضال

العرض الثامن والأخير هو مسرحية الابن الضال، وتروي قصة نزاع بين الأخوين على ممتلكات أبيهما وهو حي، فالصغير طالب بحصته من بضائع والده والوالد يوافق، فيأخذ الابن الحصة مفارقاً والده وشقيقه الأكبر، وبعد أن ينفق النقود يجد نفسه في محنة لا حول له ولا قوة. يتأسف الولد ويعود إلى المنزل فيستقبله الوالد استقبالاً كريماً، وتقام الأفراح لعودته، غير أن شقيقه الأكبر يرفض مصالحته، ولكن بعد ضغوط الأب يوافق، ويتصالح الشقيقان. والابن الضال بتفاصيلها هذه مسرحية

معروفة على نطاق واسع في الكنائس الشرقية، ولا تزال تمثل في المدارس حتى اليوم، ومؤلفها هو الكاتب المسرحي السوري داود قسطنطين الخوري. وعلى الأرجح لم تعرض المسرحيتان الأخيرتان «هارون الرشيد» و«الابن الضال» سوى عروض قليلة أو أنهما أوقفتا في بداية العرض. ولعل السبب يكمن في إقبال الجمهور على أعمال بعينها مثل «عنتر بن شداد» و«الدراما القلمونية» و«المروعة والوفاء» و«عرس دمشق».

استخلاصات فنية

بناء على الكتابات السابقة المنشورة في الصحافة الأميركية، تنهض مجموعة من الحقائق، لم نكن نعرفها عن مسرح أبي خليل القباني، تتعلق بالاحترافية العالية، والإبهار البصري، وتقنيات التمثيل والأداء، وعلاقة خشية الصالة، وتوظيف الموسيقى درامياً.

ولعل الملاحظة الأكثر إدهاشاً هنا هي استخدام جريدة «كوكب أميركا» مصطلح «مدير الممثلين» أو «مدير التمثيل» لوصف وظيفة أبي خليل القباني في الفرقة. فللمرة الأولى في تاريخ المسرح العربي يتم الفصل بشكل واضح لا لبس فيه بين مدير مسؤول عن القضايا المالية والإدارية والترويج والإعلان، وهو بطرس أنطونيوس، وبين مدير متخصص بالتمثيل، أي مخرج وفق المصطلح الحديث لهذه المهمة. وقد أكدت الأخبار الثلاثة التي تناولت أبا خليل القباني في الجريدة المذكورة على مهمته الجديدة، التي اختبرها للمرة الأولى في هذه التجربة؛ إذ كان يتولى شخصياً في الفترات السابقة، بالإضافة إلى التمثيل والغناء، إدارة العمليتين الفنية والإدارية بما فيها إطعام الممثلين والموسيقيين. ولذلك استمرت الفرقة بالعمل أربعة شهور بعد اضطراره للعودة إلى سوريا بعد شهرين من الإقامة في شيكاغو.

وقد أجمع جلّ من كتبوا عن هذه التجربة على احترافيتها العالية، وامتلاك القائمين

العربية الفصحى، وأنها لم تكن تمتلك صوتاً غنائياً احترافياً. وتوضح صور الفريق المسرحي اعتماد أزياء تعبيرية، وخصوصاً القبعات المخروطية المبالغ فيها. وكل ذلك يقودنا إلى طرح تساؤل مشروع حول مصادر هذه التقنيات، وكيف تأتى لأبي خليل القباني أن يحيط بذلك كله من دون أن يعرف الفرنسية؟ والجواب قد يكون عند مساعده وابن مدينته اسكندر فرح، الذي تخبرنا سيرته بأنه من خريجي المدرسة اللعازارية في دمشق، والمدرسة البطريركية للروم الكاثوليك في بيروت، أي أنه كان ذا ثقافة فرنسية رفيعة، تحدث عنها جميع الذين كتبوا عنه، من جرجي زيدان في تأريخه للتمثيل العربي عام 1905 إلى سليم عنجوري في مجلة الشتاء عام 1906، إلى توفيق حبيب وقسطندي رزق في ترجمتهما له. ومن غير المستبعد أن يكون اسكندر فرح مطلقاً بشكل وثيق على نظرية ديلسارت حول أداء الممثل، فاختصاصه كان تدريب الممثلين حين عمل مع أبي خليل في دمشق والاسكندرية والقاهرة. وفي ذلك الوقت كان أسلوب ديلسارت معروفاً في أوساط المسرحيين الغربيين.

أبو خليل القباني

ولد أحمد بن محمد بن حسين آقبيق، الشهير بالشيخ أحمد أبي خليل القباني، في مدينة دمشق عام 1842، واختلقت الآراء في سيرته، لكنها أجمعت على أنه بدأ التفكير في المسرح بعد أن شاهد مسرحية في المدرسة العازارية، فبدأ نشاطه المسرحي على نطاق ضيق إلى أن التقى بالوالي عبداللطيف صبحي باشا في العام 1872، حيث كلفه بتشكيل فريق مسرحي يرقي بواسطته الأفكار السقيمة، فأسس خلال العامين 1874-1875 أول دار للمسرح في دمشق قدم فيها بعض مسرحياته، قبل أن يثور عليه بعض رجال الدين بسبب مسرحية بعينها، فقرر الانسحاب.

وحين وصل مدحت باشا إلى دمشق في كانون الأول (ديسمبر) عام 1878، يسبقه فرمان سلطاني بتعيينه والياً على سوريا،

عليها لأدواتهم الفنية. وحتى الذين انتقدوا، لم يشككوا في الأداء الرفيع المتقن للممثلين. وكان لافتاً حماس بعض أعضاء الكونغرس الأميركي للعروض وتشجيعهم لمراسل «نيويورك تريبيون» على زيارة «المسرح التركي». وهذا يشير إلى أن نخبة المجتمع الأميركي وطبقة المثقفين كانتا حريصتين على حضور أعمال هذا المسرح الذي أضحى مكان استقطاب للجمهور الأميركي منذ أيامه الأولى، وكشاهد على ذلك الزيارة الجماعية التي نظمتها الجمعية الوطنية الأميركية لحري الصحافة لـ «المسرح التركي» في السابع عشر من أيار (مايو) 1893. والذين كتبوا عن مسرحية «عنتر بن شداد» تحدثوا عن مخاطبة الممثل للجمهور مباشرة في بعض المواقف، ومنها محاولة عمارة تبرير موقفه «الخصيس» للمشاهدين بعد أن يتلقى لكمة من عبلة. ولعل هذا يسبق تنظيرات الألماني برتولت بريخت حول كسر الجدار الرابع بين الجمهور والخشبة، بنصف قرن تقريباً. كما تحدث أحد الصحفيين عن مكياج للمشعوذات يشبه لوحات الفنان الإيطالي تينوريتو. وثمة إشارة قوية إلى أداء رمزي وحركات أيدي مقتبسة عن أسلوب ديلسارت.

وتؤكد جميع المقالات التي كتبت حول أعمال الفرقة على فكرة الإبهار البصري متعدد المستويات، فالخشبة لا تكاد تهدأ حتى تعود للامتلاء مرة أخرى بممثلين يشعون حيوية، وهذا يرد على نقاد الأدب العربي المدرسي أمثال محمد يوسف نجم وعلي الراعي وشاكر مصطفى وغيرهم، والذين أقاموا أحكامهم القطعية الظالة حول مسرح القباني بالاعتماد على نصوص المسرحيات المنشورة له. فتجربة شيكاغو والتغطية الصحفية المואكبة لها تؤكدان أن النص كان مجرد عنصر ثانوي في الفرقة المسرحية المبهرة.

أما تأكيد النقاد الأميركيين أن الفنانة روزا كانت تغني وتمثل وترقص، فهو أمر محير، ويؤشر على الجهد الكبير الذي بذله أبو خليل معها، ويدل على ابتكار الدوبلاج الحوارية أو الغنائي، إذا افترضنا أن روزا لم تكن تعرف

استدعى أبا خليل وطلب منه إعادة تشكيل فريقه المسرحي، وقدم له الدعم اللازم لدوام مسرحه، فقدم خلال ست سنوات العديد من الأعمال المسرحية، وأسس مسرحه في خان الجمرع على قواعد متينة، فأقبل الناس عليه، وملأ صيته الآفاق. غير أن فئة من الشيوخ اعترضت عليه مجدداً بدواع شتى، وحاولت إيقافه عن طريق الوالي فلم تنجح، فانتدبت إلى القسطنطينية وفداً منها سعى لدى رجال السلطان إلى إيقاف القباني عن التمثيل في ولاية سوريا، وعن طريق الحيلة والدهاء نجح في مهمته. فشد الرحال إلى مصر في العام 1884 طمعاً في فسحة من الحرية. ولكن مؤامرة قدرة بدأتها جريدة «الزمان» القاهرية ضده في شهر كانون الأول (ديسمبر) من العام 1885، اضطرت في أواسط العام 1886 إلى مغادرة مصر، والبحث عن أي حلول ممكنة في ولاية سوريا، وبالتحديد في مدينة بيروت!

وثمة وثيقة عثمانية، غاية في الأهمية، مصدرها ولاية بيروت موجهة إلى مكتب الصدارة العظمى في اسطنبول؛ تتحدث عن طلب تقدم به «الدعو أحمد قباني» بحسب صياغة الوثيقة، «لمنحه رخصة إقامة تياترو» في بيروت لعرض لعبيات (مسرحيات) باللغة العربية»، وأنه سيرا على تحذيرات الحكومة في «اجتناب ما يخالف الآداب العامة». ولكن ولاية بيروت لم تمنحه الترخيص، فعاد إلى القاهرة في العام 1889 برفقة فريقه المسرحي الضخم، وفي جعبته عروض مسرحية جديدة رفعت سقف المنافسة في أرض الكنانة. وبعد أن أنهى أعماله في مصر، في الشهر السادس من العام 1890، عاد إلى دمشق ليأخذ قسطاً من الراحة، ويقوم بواجباته حيال عائلته. ولا نعلم كم طالت فترة مكوثه في دمشق، ولكننا علمنا أنه ظهر مجدداً في بيروت في العام 1892 على رأس فريق مسرحي واستعراضي دمشقي-بيروتى كبير استعداداً للتوجه إلى شيكاغو، والمشاركة في معرضها الدولي!

كاتب من سوريا مقيم في الإمارات

غلاف دليل العروض الذي كان يوزع على الجمهور



النقد المزدوج

نحو سوسيولوجيا مغايرة

عثمان لكعشمي



محمود الداود

«نقصد إذن حركة مزدوجة منسقة نرى أنها وحدها قادرة على تجاوز التكرار وتفتح أمام السوسيولوجيين إمكانية معرفة علمية أقل استلابا وأكثر تكيفا مع خصوصية الموضوع المطروح»

عبدالكبير الخطيبي

لعله من نافل القول أن كتابات عبدالكبير الخطيبي وأعماله السوسيولوجية والفلسفية كذلك، لم تحظ بالاهتمام الكافي من طرف السوسيولوجيين بالمغرب والمشارك، على عكس ما لقيه من اهتمام في الدراسات الأدبية، إلى درجة أن هناك بعض المفكرين من لا يعتبره سوسيولوجيا، على اعتبار أنه يمارس نوعا من « التأمل الفلسفي»، كما هناك من يعتبره يمارس نوعا من «المتاسوسيولوجيا». يستعصي على هؤلاء أو بشكل أدق يتعذر عليهم فهم الإنتاج السوسيولوجي للكاتب، والحالة هذه، وإبعاده عن المعرفة السوسيولوجية والقذف به على هامشها، ما دامو ينظرون إلى السوسيولوجيا من داخل المنظومة ومن جوانبة الاعتقاد الضيق في الحدود الصلبة والمتحجرة بين الحقول المعرفية المتعددة. مرد ذلك، أولا وقبل كل شيء، كون كتاباته انسيابية يستعصي على المرء سجنها في حقل معرفي مخصوص من ناحية، وكون أن تفكيره السوسيولوجي لا أكاديمي ولا مؤسساتي من ناحية ثانية. وبالتالي سيستحيل على المرء أن

يحيط بأعماله مادام لم يتحرر بعد من أغلال كل تصور، هذا إن صدق عليه بأنه تصور، يرمي إلى سجن وكبح شعلة الحياة في نصوص فكر يجعل من مقوماته الركيزة الاختلاف والتعدد، وفتح الأفق والتحرر من كل القيود التي من شأنها أن تقذف بشعلة الحياة تلك في العدم. وإن كان المفكر عبدالكبير الخطيبي، قد لقي اهتماما أكبر لدى الأدباء، وبدرجة أقل في الفلسفة مع بعض شذرات الكاتب عبدالسلام بنعبد العالي، حول النقد المزدوج، فإنه شبه غائب إن لم نقل منعدم الوجود، كمشروع، في الحقل السوسيولوجي بالمغرب والعالم العربي. في مقابل ذلك نجد غيابا تاما لأي رصد أو قراءة سوسيولوجية فككت الإنتاج السوسيولوجي للمؤلف. وفي هذا الباب، يمكن أن نجعل من «النقد المزدوج» مفتاحا لهذا التفكيك، بما هو في نظرنا استراتيجية. ذات بعد فلسفي نعم، لكنها سوسيولوجية أساسا. ذلك التفكيك الذي يقول نعم (للاختلاف) وليس لا، وإن هو قال ب«الله» (للكليات المطلقة)، فهو يقولها من أجل «النعم»، من أجل الاختلاف. هل هناك سوسيولوجيا في أعمال الخطيبي أو بمعنى آخر، هل هناك مفعول (ومفعولات) سوسيولوجي في كتاباته؟ هل يمكن للنقد المزدوج مجاوزة قصور سوسيولوجيا العالم العربي وإنتاج سوسيولوجيا مغايرة؟ نعم، هناك سوسيولوجيا لدى مفكرنا؛ سوسيولوجيا فلسفية وتاريخية، على هامش السوسيولوجيا والفلسفة والتاريخ:

إنها سوسيولوجيا مغايرة.

إن النقد المزدوج يجعل من سوسيولوجيا العالم العربي سوسيولوجيا مغايرة، تفسح المجال للسوسيولوجيا في العالم العربي للقطع مع كل ذاتية حمقاء والتمسك بالاختلاف والانفتاح على الأفق. تقوم، بما هي استراتيجية تفكيكية على تفكيك مزدوج: تفكيك الأسس الميتافيزيقية للمفاهيم السوسيولوجية ومنها للمعرفة السوسيولوجية التي صيغت عن المجتمعات العربية، سواء كانت من نتاج هذه الأخيرة أو من نتاج المجتمعات الغربية، وإعطاء أولولوية للتاريخ في كل كتابة سوسيولوجية، مع الأخذ في الاعتبار أن كل كتابة سوسيولوجية هي كتابة للتاريخ، والعلم والأيديولوجيا. كما أن إنتاج مفاهيم سوسيولوجية من داخل اللغة العربية وسننها بإمكانه أن يساهم في تطوير سوسيولوجيا مخصصة من ناحية ويساهم في تقليص التبعية لسوسيولوجيا المركز، بالإضافة إلى ضرورة الانفتاح على الفلسفة عموما وعلى فكر الاختلاف بشكل خاص.

هكذا، يتبين لنا أن للنقد المزدوج ضرورته الاستراتيجية كاستراتيجية في تنمية وتطوير سوسيولوجيا العالم العربي (المعهودة) بصفة عامة وسوسيولوجيا المغرب بصفة خاصة وسوسيولوجيا المغرب بصفة أخص، كسوسيولوجيا مغايرة تقوم على الاختلاف والتعدد. تلك هي نفس السوسيولوجيا التي يمكنها أن تتفكر في هذا الاختلاف والتعدد، من خلال أولا وقبل كل شيء النظر وإعادة النظر في سوسيولوجيا العالم العربي الحالية، لا من حيث علاقتها بالسوسيولوجيا الغربية كسوسيولوجيا المركز فحسب، وإنما من حيث علاقتها بذاتها (كهامش) أيضا.

إننا نرى في النقد المزدوج فعالية سوسيولوجية. إنه بمثابة مطرقة الخطيبي، كاستراتيجية (سوسيولوجية) تفكيكية بالتعريف من ناحية، وفي فكر الاختلاف عموما، بمحاورته من ناحية ثانية: آلية لمجاوزة سوسيولوجيا العالم العربي الحالية لذاتها، التي يمكنها أن تخلخل جملة من الإشكالات التي تجذرت في سوسيولوجيا العالم العربي: التأخر التاريخي والمجتمعي، العلاقة مع الغرب، الخصوصية والكونية، التراث والحداثة، وغيرها من الإشكالات النظرية والمجتمعية التي طالما أعاققت وتعيق إبداع فعالية سوسيولوجية هامشية. هامشية بالمعنى الذي تحول فيه لأن لا تكون المركز ولا تكون هامشا للمركز إلا في ما يجعلها تخلصه عن مركزيته تلك، وأن تكون هامشا للهامش نفسه في نفس الآن: تلك هي استراتيجية النقد المزدوج، إنها حركة مزدوجة من الداخل إلى الخارج ومن الخارج إلى الداخل، من الهامش إلى المركز ومن المركز إلى الهامش: تكون كليهما ولا تكون أحدهما. إنها حركة ساكنة وهجرة معمرة. ذلك هو السبيل إلى زحزحة وخلخله المركز: من خلال الهامش. بخلق هوامش جديد ومتعددة، بخلق فجوات في جوانبته، ومن ثمة تفجير المركز في الهوامش. من هنا والآن، وباستراتيجية النقد المزدوج نحو سوسيولوجيا مغايرة.

باحث من المغرب

الجدید

تدعو الكتاب والمفكرين العرب إلى المشاركة في محاورها وملفاتها القادمة

ترجمة الأدب العربي إلى اللغات الأخرى

ثقافة الموبايل

ما هي الثقافة التي تتشكل اليوم بواسطة الموبايل وشبكة المعارف المتاحة عبر للتكنولوجيا

الكوميكس العربي

محاولة لاستكشاف وجود فن جديد

حال الفلسفة في الثقافة العربية وسبل إحياء حضورها في العالم العربي

حال الكتاب العربي

كيف تنشر الكتب

في العلاقة بين الكاتب والناشر والقارئ

الشعر والتجريب

هل وصل التجريب الشعري العربي إلى حائط مسدود

الصحافة الثقافية العربية

أحوالها، توجهاتها، علاقتها بالكتاب والقراء



فكر حر وإبداع جديد

بالونات تتطاير فوق بركان

عبدالهادي شعلان

مائدة السَّماء

حين غَرَاني الجوع دخلتُ مطعم الأسماك فَسَدَّني مقعد موضوع عليه صورة كبيرة، امتلأْتُ رغبة أن أجلس إلى هذه المُنْصَدَة؛ حيث أنها كانت الوحيدة التي بها مقعد وحيد عال جداً ولونها مغاير لكل المناضد.

شعرتُ أن عيوناً تَتَرَصَّدني وبدأت حركة قلقة حولي، إذ إنِّي لاحظت أن الرَّجل الجالس وراء المكتب والذي يبدو أنَّه صاحب المطعم انتفض وترك السَّيشَة من يده وخطا نحوي بسرعة.

حين مَدَدْتُ يدي لأرفع الصُّورة لأضعها على الأرض وأجلس، كلبشتُ أصابع الرَّجل يدي وقال بحزم: «لا، محجوز». ابتسمتُ وقلت: «يمكنه أن يجلس إلى مَنْصَدَة أخرى حين يجيء». قال: «لا، هذا مكانه».

ملتُ بوجهي لأرى الصُّورة فوجدته المسيح فابتسمتُ وقلت للرجل: «متى سيأتي؟». قال بِجَدِّ صارم: «هو يتناول غداءه يومياً على هذا المقعد وهو الذي يحدِّد موعد مجيئه». قلت: «أنا أعرفه». قال: «إِذَنْ، أترك المُنْصَدَة».

رفعتُ يدي من فوق الصُّورة وتأخرتُ خطوة فانحنى الرَّجل قليلاً واعتذر للصورة وذهبتُ تشنجات وجهه وأجلسني على مائدة مواجهة للمسيح، ولاحظتُ أن كل رواد المطعم يعرفون أن هذا المقعد محجوز، ولم يجرؤ أحد على الاقتراب منه.

جلستُ لأكل طعامي وعيني لم تتحرَّك عن الصُّورة، انتابتني رَغْدَة حين رأيته قادماً من بعيد، حين رآه الرَّجل طَفَّت على وجهه فرحة طفولة العالم وجرى إليه وقَبَّله ووضع الصُّورة جانباً وظلَّ يضع له أطباق السَّمك بنفسه والمسيح يبتسم.

ذهبتُ لأدفع حسابي فرفض الرَّجل بشدَّة وقال: «هو دَفَعَ الحساب». كدتُ أَصِر على دَفْع حسابي، لكن ابتسامه المسيح جعلتني أضع النقود في جيبي وخرجتُ على استحياء وأنا أتأمله وهو يأكل بهدوء الملائكة.

خليب الرَّبِّ

ذات يوم أصابني الرَّمْد، كنتُ نائماً على السَّرير فسمعتُ أمي تتحدَّث مع أم روماني من الثَّافِدة وقلبيها يقطر حزناً، حَكَّتْ لها أمي عن عيني، وبكتُ، انتفضتُ أم روماني وأشارتُ لأمي أنها قادمة.

طرقتُ الباب وأخذتني في حضنها ومسحتُ بنعومة علي عيني وشعري وكل جسدي وأخذتُ تُرَدِّد آيات من الإنجيل، وأمي تنظر وعينها مليئة بالدَّمْع، طلبتُ أم روماني ماءً دافئاً وخزقة نظيفة، جاءت بهما أمي وظلَّت أم روماني تمسح على عيني بالماء الدافئ حتَّى أصابني الثُّعاس.

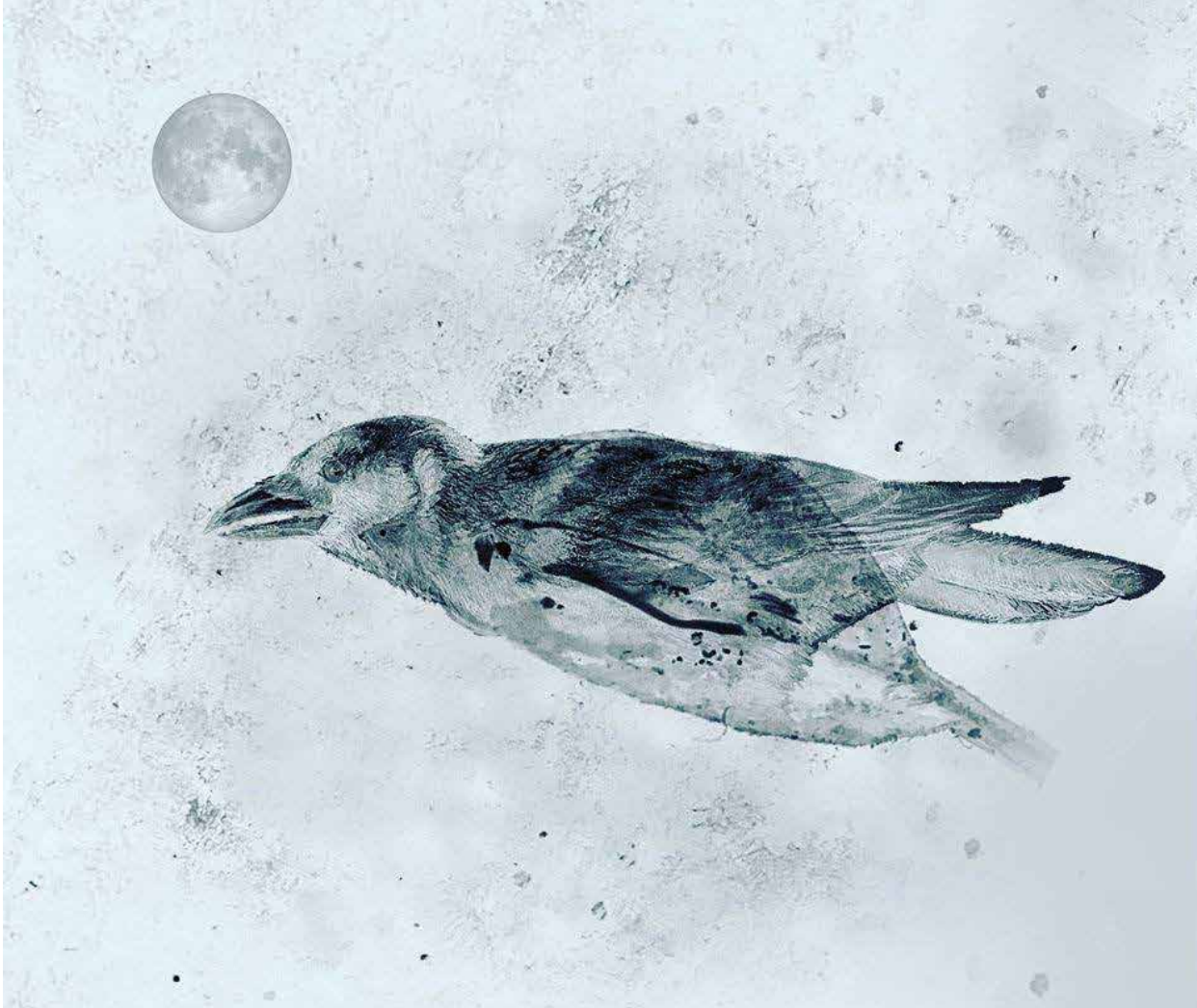
سمعتها من قلب نومي الدافئ وهي تهمس لأمي تطلبُ فنجاناً من القهوة، فتركتني أمي نائماً على رِجُل أم روماني وكدتُ أفتح عيني بصعوبة فمسحتُ عيني برفق فنعستُ ورأيته تُخرج ثديها الأبيض السَّمعي الجميل وهي تُرَدِّد: «الله الشافي، الله الشافي». فَتَحْتُ عيني برفق وقطرت قطرات لبن دافئ داخل عيني، وحين سَمَّتُ رائحة القهوة قادمة؛ أدخلتُ ثديها ومسحتُ خيط اللبن السَّائل على خدي وهمستُ في أذني: «هذا خليب الرَّبِّ، وهذا سِر، ثِق، لن تصاب بالرَّمْد مَرَّةً أخرى».

دخلتُ أمي وأعطتها القهوة، قالت أم روماني وهي تضعني على رِجُل أمي: «الله حارس». ثُمَّ رَشَعْتُ القهوة فأنْفَتَحْتُ عيني وابتسمتُ أمي وقَبَّلَتْ أم روماني، وأنا ظللتُ أنظر لثدي أم روماني؛ أبحتُ عن البياض السَّماوي الجميل، فتهمس لي دون أن تسمع أمي: «هذا سِر».

طَبَق المَحَبَّة

أم روماني تُحب أمي وأنا أحب روماني، أذهب إليهم كل أحد، بعد أن يعودوا من الكنيسة يحملون خبزاً طازجاً له رائحة الجَنَّة وطَعْم يُشبه لحم المسيح الحلو، أكله وأستمتع وأرى عين أم روماني تبتسم لي وتحكي لي عن مائدة السَّماء وذم المسيح، فنذهب أنا وروماني نلعب في الشَّارع بِخَرَّيَّة تشبه صعود المسيح إلى السَّماء وانطلاقه عند الله حَيّاً.

روماني يأتي إلينا يوم الجمعة، يأكل طعام أمي بلدَّة، يقضم الخبز ويقول: «هل هذا خبز الثَّيبي؟». فتحكي أمي عن صيام الرُّسول وطعامه البسيط، وتضع أمام روماني فاكهة التين والعنب، وتقول: «إنَّ الله ذكرهما في القرآن». فيضع روماني حَبَّة تين كاملة في فمه ويقول: «تين الرَّبِّ وعنب الرَّبِّ». تبتسم أمي وتفتح المصحف فجلس جانبها نستمع لصوتها الحنون ويُرَدِّد روماني مثل نغم أمي وكله خشوع. سألتُ أمي عن الطَّبَق الأبيض الجميل التَّنظيف الصَّافي بلا عكارة



والموضوع دائماً علي المُنْصَدَة، فقالت أمي إنَّه لأم روماني، وأنَّ الكعك الذي أكلته أنا اليوم هدية من أم روماني، وكان كعكاً لذيذاً جداً ويشبه لحم المسيح.

حين رأيت نفس الطَّبَق عند أم روماني نظيفاً ومُعْطَى ورأنتني أنظر إليه، قالت: «هذا طَبَق المَحَبَّة، بيني وبين أمك، أنا أرسلُ لها فيه ما أحبه من أطعمة وهي تُرسل لي فيه ما تحبه، أنا لا أكل طعاماً لذيذاً إلا إذا أكلتُ منه أمك».

وأنا أَطِل من الثَّافِدة، وكان يفصل بين بيتنا وبيت أم روماني جدار وحيد بمساحة طوبة كبيرة، أعطتني أمي الطَّبَق المَعْطَى مليئاً بحلوى مولد الثَّيبي وقالت: «أعطه لأم روماني». ناديت على أم روماني فظهر روماني مبتسماً وأخذ الطَّبَق من يدي ودخل، وقبل أن أتحرَّك من الثَّافِدة، ظهر روماني مَرَّةً أخرى وأعطاني نفس الطَّبَق المَعْطَى فاتفقنا على أن ننزل ونلعب في الشَّارع.

خشيتُ أن أكشف ما في الطَّبَق فدخلتُ لأمي مسرعاً، فأعطتني قطع البسكويت الطَّازجة من قلب الطَّبَق، فتذوقتها وكانت حلوة،

ودَسْتُ في جيبي قطعتين من حلوى مولد الثَّيبي. حين رأيْتُ روماني أعطيته قطعة الخُلوى فأعطاني البسكويت اللذيذ، ومشينا نأكل في سعادة وهو يتلذَّذ ويقول: «حلاوة الثَّيبي». وأنا أرَدُّد: «بسكويت المسيح».

وأنا أترنَّم وهو يردِّد آيات من القرآن. في الفصل، جاء مفتش اللغة العربية وسأل عن آية في المنهج وسأل عمن يحفظها.. سكتنا جميعاً حتَّى أُصِيبت الأستاذة بالوجوم والرَّعدة، مَرَّ المفتش وهو يردِّد: «القرآن، ألا يحفظ أحد.. وظل يردِّد القرآن، القرآن، فرفع روماني يده فكتمنا جميعاً ضحكنا، ونظرْتُ الأستاذة لروماني تدعوه بنظرة شديدة لأن يسكت، لكنه ظلَّ رافعاً يده حتَّى رآه المفتش، فطلب منه أن يردِّد ما يحفظ.

ظلَّ روماني يردِّد القرآن بصوت متناغم حَسَّاس يشبه صوت أمي، فاحتضنه المفتش ورفع صوته: «بارك الله فيك». وخرج، فاتجهتُ إليه الأستاذة فانكمش روماني، لكنها أخذته في حضنها وطبِطبت عليه والتفطنا جميعاً خَوْله وهو يردِّد آيات القرآن بصوت عذب رقيق خارج من قلب المسيح.

خَمْسَ رِيَشَات

كنا خمسة: أنا وروماني وقَاطِمَة والسيد وطارق، نعود من المدرسة كل يوم سوياً، نسير في الطَّرِيق أيادينا متعانقة، لا يستطيع أن يفصل بين اتحاد أصابعنا شيء حتَّى عامود الإنارة، ثَلِثُ حَوَلة ولا ندعه يفرق بيننا.. الولد حسام البارد الذي يتعمَّد أن يَمر من بيننا، فنفزع أيدينا فيسير من تحت أيدينا وتتضاحك عليه، روماني دائماً جانب قَاطِمَة، يده في يدها، وأنا جانبه يدي في يده وفي نفس الوقت أتشبُّث بيد طارق التي تَيز العرق في قسوة البرد، قَاطِمَة دائماً إلى يسارنا جميعاً وبِدها الصَّغيرة في يد روماني، وأنا أشعر بِدِفء يد روماني الذي يظل طوال الطَّرِيق صامتاً ولا يتكلم إلَّا حين تترك قَاطِمَة يده وتدخل بيتها.

نتجمِّع عند بوابة المَدْرسة، وننطلق صفّاً واحداً بعرض الطَّرِيق، وتتضاحك على ما يحدث في الفصل خصوصاً بطن الأستاذ عبدالعزيز الذي يتَدَلَّى من مفرق بنطلونه.

في العصر نتجمِّع فوق سطح بيت قَاطِمَة، نذاكر دروسنا ونأكل الخَلْوى التي تمنحها لنا أُم قَاطِمَة، فهي تحبنا جميعاً خصوصاً روماني.. انطلق ديك من عشة فراخ أُم قَاطِمَة فقالت: «امسكوه». صنعنا من أجسادنا سِدّاً فقفز الدِّيك فوق رأسي فأمسكته فطار، ولم يتبق في يدي غير ريشة وحيدة، قالت قَاطِمَة: «ما رأيكم لو يأتي كل واحد بريشة من عشة الفراخ التي عندهم ونذهب بعد المدرسة نلقبها في الثَّرْعَة؟».

وضعنا حقائبنا على حافة الثَّرْعَة الممتدَّة والتي لا نعرف لها نهاية، فقط تحوي طينا لزجا ينبت فيه بعض الطَّحالب الخضراء وتبدو عميقة فيمكنها أن تَبْلَع رجلاً كبيراً، وقفنا صفّاً واحداً، قال طارق: «الفائز من ستسبق ريشته ريش الآخرين». وفي توقيت واحد ألقينا ريشنا جميعاً وقلوبنا ترتجف خوفاً من عمق الثَّرْعَة البعيد.

خمس ريشات تسبح جنباً إلى جنب فوق جلد الثَّرْعَة، تقاربت الرِّيشات فأصبح كجناح طائر منطلق فوق سطح الماء، ضحكنا وقلنا: «طائر الماء». قلت: «ريشتي ستسبق ريشكم جميعاً». انحنينا جميعاً وظللنا ننفخ في الهواء عسى أن يجعل كل واحد منا ريشته تَنقَدِّم، نفخنا كل الهواء المحبوس في صدورنا وبقبث الرِّيشات تعوم صفّاً واحداً وكأنها تسير مثلنا، ترفض الفراق. قلت: «تقدَّمي، تقدَّمي». وأشرْتُ لريشتي بكلتا يديَّ كَأني أدفعها بقوة فوق سطح الماء، فوجدوا ريشتي تتقدَّم وتسبقهم جميعاً فضربوني حتَّى استلقيت من الفَرْحة، وقالوا وهم يضحكون: «غداً نتسابق مرَّة أخرى».

في الغد تَصَنَعْتُ أَني أهُمس في قلب ريشتي، فضحكوا وألقينا الرِّيش فنظرْتُ لريشتي وقلت: «اسبقي، اسبقي». فسبقتهم وضربوني على ظهري.

في اليوم الثالث همستُ لريشتي بكلام لا أعرف معناه فنظروا لي باستغراب وكانت أيديهم تَرْتَعِد، وأنا أَلقي ريشتي معهم قلت بجديَّة زائدة: «اسبقهم جميعاً، الآن». فظَلَّت مكانها ولم تتحرَّك ووصل

ريشهم جميعاً في وقت واحد ولم يسبق أحدهم وظَلَّت ريشتي ساكنة لم تتحرَّك.

قال السيد: «لا بد أن نضع جائزة لمن تسبق ريشته اليوم». قال طارق: «نشتري له شِكْوَلاتَة». قال روماني: «ما رأيكم من يسبق يَقْبَل خد قَاطِمَة». قالت قَاطِمَة: «عيب». قلنا جميعاً: «موافقون»، ورقصنا في دائرة حتَّى قالت قَاطِمَة: «موافقة».

انتصبنا صفّاً واحداً ننظر لقَاطِمَة وهي تضربنا وتقول: «أنا سأسبق وساعتها سأخذ منكم جميعاً شِكْوَلاتَة». قال روماني بثقة غريبة: «أنا سأسبق وأقبِّلُك». رفعنا ريشنا ودَهلنا جميعاً حين رأينا روماني يحتضن ريشته ويمسح بها صدره ويوشوش لها بتوتر ويرفعها يميناً ويساراً ولأعلى وأسفل ثُمَّ ألقى معنا ريشته في نفس التوقيت.

بفرح وقلق وانبهار وتَرْتَب ورغبة في الفوز وقفنا صفّاً واحداً نتابع خمس ريشات تعوم على صفحة الثَّرْعَة، نظرْتُ لروماني، كان مُخْتَفِئاً يقول: «اسبقي، اسبقي». فبقبث الخمس ريشات تسبح في تواز غريب، قال روماني: «من أجلي، هيا هيا». فانطلقت ريشتي وسبقتهم بسنتيمترات، ضربَ قدمه في تراب الأرض وقال: «اسبقي، اسبقي». فتقدَّمت ريشته جانب ريشتي وسبقناهم جميعاً، ظَلَّ محتقناً وزاد توتره حين تقدَّمت ريشتي سنتيمترات والمسافة الباقية على نهاية السَّبَّاق كانت مترا، فوجدناه يصرخ: «لالالالا». وقفز ناحية الرِّيش وأمسك ريشته يحاول أن يدفعها للأمام كي تسبق، لكنَّه لم يستطع أن يرتفع بجسده فَعَطَسَ وَقَبَّ والرِّيشة في يده يُطَبِّق عليها كأنها روحه، نظر لقَاطِمَة وقال: «أنا، أنا يا قَاطِمَة». وَعَطَسَ وَقَبَّ، ضحكْتُ قَاطِمَة وهي مرعوبة وقالت: «اخرج يا روماني اخرج». عَطَسَ ولم يظهر منه غير يده المستمسكة بالرِّيشة، ظَلَّت الرِّيشة مرفوعة لثوانٍ وبدأت تنسحب لأسفل قليلاً قليلاً لبطن الثَّرْعَة وهو بهمهم: «أنا، أنا يا قَاطِمَة». ونحن واقفون ننظر في دَهل وانطلقنا نصرخ في السَّارع: «روماني، روماني». وتركنا خلفنا خمس حقائب وأربع ريشات تتسابق على سطح الثَّرْعَة.

رُوماني جَزْجس بُولس

يلمعُ كمقدَّس، عارياً إلَّا من بنطلون أزرق، يضخ جسده عرقاً كحبات البَلُور، يقف أعلى السُّلَّم بعيداً عني بمقدار عشرين درجة إذ كنت ساعتها أقف وظهري لباب السَّارع، وهو في الأعلى ظهره لحائط البيت، وإلى يمينه درجات السُّلَّم المؤدِّية إلى شقته مباشرة.

روماني صديقي، يأكل عندنا وأكل عندهم، عندما يقول: «بسم الصَّليب». أبتسم وأقول: «بسم الله». فنضحك ونتسابق في التَّهَام الطَّعام وقد تأكدنا أن الشَّيطان لن يجرؤ على الاقتراب منا ثُمَّ ننطلق سوياً للشَّارع نلعب الكُرَّة ونعاكس البنات الحلوات فقط، وحين يأتي حسام ليلعب معنا نُصيِّبنا الكأبة فنسحب أنا وروماني ونسير معاً على حافة ثُرْعَة المحمودية؛ نحمي الأسماك ونقذفها بالحجارة؛ لنفزع من الصَّيَّاد الذي يشتمنا حين تبتعد الأسماك وتنتقل حُرَّة

لعَمق الماء.

قال لي حسام: «ابتعد عن روماني» فابتعدتُ عن حسام وبقيتُ أنا وروماني نمشي سوياً بجانب الثَّرْعَة، أحكي له عن يوسف عليه السلام ويحكي لي عن مريم البتول، وتظل أيدينا متشابكة، لكني لاحظت أن عَرَقاً يَيز من باطن كفه -في يده التي رُسم فيها الصَّليب- لقلب كفي، رفعتُ يده وقلت له: «ما هذا؟». قال: «صليب». قلت: «أعني العَرَق». قال: «أنا أحب قَاطِمَة وأمي طلبت مني أن أنساها؛ لأنني لن أتزوجها». ضحكْتُ وقلت: «أنا وأنت واحد، أنا أتزوجها». لم يبتسم وظَلَّ سائراً ويده تَنضَح عرقاً.

قال حسام وهو يقف أمامنا عند الثَّرْعَة: «يا روماني، الله واحد أم ثلاثة». قلت: «يا حسام أنا وروماني واحد». قال روماني: «الله واحد في ثلاثة». قال حسام: «المسيح حي أم ميت». قال روماني: «أنت قذر». قال حسام: «أنت كافر». وتَرَكْنَا وظَلَّ يضحك وسار بعيداً. حَرَجْتُ قَاطِمَة من البيت فسرنا وراءها أنا وروماني، كان ينظر إليها بشغف وحنان، وكنتُ أُلح في عينها رضاً وانشراحاً، فقط قال بكل روحه: «يا قَاطِمَة، يا قَاطِمَة.. التفتتُ وواجهتني وقالت: «عيب عليك، أنت والمسيحي». قلت: «هو يحبك». قالت: «أنت ملعون». تركتنا قَاطِمَة وظَلَّ هو ساكناً مذهولاً ينظر لها وهي تبتعد وكأنَّ روحه تنسلخ من قلبه ثُمَّ نظر إلَّيَّ بكل روحه وقال بصوت مجروح: «ابتعد عني». وودفعتني بشدَّة وتركني ومشي ناحية بيته ولم يلتفت لندائي وظَلَّ يسير متشنجاً ودمعة محبوسة في عمق روحه كادت تَنحدر لكنه أمسكها وصعد السُّلالم بسرعة ووقف عند آخر درجة وخلع قميصه وبقي أمامي، جسده يلمع كمقدس بيني وبينه عشرون درجة وهو يردِّد: «ابتعد عني، ابتعد». وأنا واقف أنظر لروح جسده الذي ظَلَّ ينتفض أمامي وكنت أتمنِّي أن أحتضنه وأعذر له وهو يردِّد: «ابتعد، ابتعد». وظل يلمعُ كمقدس، يضخ جسده عرقاً كحبات البَلُور ويدها تلوحان لي كمسيح مصلوب: ابتعد، ابتعد.

حَوْصلة فِضِيَّة خَضراء خالِصة

النَّار ثُمَّ النَّار ثُمَّ النَّار وعذاب القبر والتَّعابين والشُّجاع الأقرع وأنا وروماني نتابع العصافير وهي تُحاول جاهدة بكل عزم أن تجد لها مَنقَذاً في المسجد ليشنَّح لها بالخروج من إحاطة صوت الشَّيخ قنديل. غاصتُ أقدامنا في طين ثُرْعَة المحمودية فانخلعت أحذيتنا وسمعنا حفيفاً يتابعنا وأحاطتنا أنفاس تطاردنا فلم نلتفت وظللنا نجري، نجري، فانغرسَتْ أقدامنا في المسامير وقُطِع الرَّجَّاج المكسور فنز دَمنَا مختلطاً بطعم الطَّين وتألُّنا ولم نلتفت.

حين رأينا رجلاً قادماً من بعيد يخترق غبشة الفجر اطمأنت قلوبنا وكدنا نلتفت، لكن روماني صرخ: «لا تلتفت». فشعرْتُ أن العصفور سيَتَلَّعني وجرينا إلى نهاية الطَّرِيق عند بداية شعاع الضَّوء ومسحنا الدِّماء من بطن أقدامنا.

حين يراني الشَّيخ علي الزرقاني أدخلُ مع روماني المسجد يوم الجمعة

يمسح شعري ويبتسم لروماني، فتمنيْتُ أن أقول له إنَّني أذهب يوم الأحد إلى الكنيسة مع روماني لأنِّي أحب الألحان السَّماوية التي تعزفها المجموعة، روماني يحب العصافير الخضراء التي تدخل المسجد يوم الجمعة فقط ثُمَّ تخرج وتختفي في قلب الشَّجرة الرِّزَّقاء التي أمام المسجد مباشرة.

تنبض عروق الشَّجرة الرِّزَّقاء بلون أحمر، وتزدهر أوراقها حين تُحطُّ عليها العصافير الخضراء التي تدخل المسجد يوم الجمعة لتستمع لقرآن الشَّيخ علي الزرقاني قبل أن يصعد الخطيب المنبر، تظل ساكنة على حوائط المسجد تستمع كأنَّها زخارف سماوية، وتبقى هادئة حتَّى ينتهي الخطيب من الخطبة ثُمَّ تنطلق في منتصف الصَّلاة، يقول روماني الذي يتابعها ولا يصلي إنَّها تختفي داخل قلب الشَّجرة.

يوم الخميس، اتفقنا أنا وروماني على أن نستيقظ في الليل بعد أن ينام جميع أهلنا ونجئ للشَّجرة؛ حتَّى نعلم من أين تأتي العصافير، استلقينا على ظهورنا تحت الشَّجرة، وجعلنا السَّماء مَظَلَّةً وبقينا نحَدِّق في الشَّجرة التي ظَلَّت ترتجف طوال الليل، ورأيْتُ الطَّائر الأزرق الضَّخْم السَّاكن عند قمة الشَّجرة لا يَرف. قال روماني: «العصافير تأتي من تحت جناح هذا الطَّائر». قلت: «بل تأتي من قلب الجَنَّة». وحَدَّقنا كثيراً في فروع الشَّجرة وَغَفَوْنَا للحظة.

حين فتحْتُ عيني ونظرْتُ للفجر الذي بدأ يَتَفَتَّح في السَّماء كانت الشَّجرة ممتلئة بالعصافير الخضراء النَّائمة على الورق، التَّفَتُّ لروماني، فأمسك طرف الخيط الذي رَبَطَه في فرع الشَّجرة قبل أن نغفو، وكانت نهايته في يده وطرفه عند فرع الشَّجرة، ينام عليه باطمئنان عصفور أخضر، حين شدَّ روماني الخيط، انحنى الفرع ناحيتنا وتدحرج العصفور نائماً على الأرض فاقتربنا منه.

العصفور أخضر رائع، بين كل ريشتين خيط فضي رفيع، ويحيط برقبته ثالوث من دوائر الفضة اللامعة، أما حوصلته ففضة خضراء خالصة، يهتز داخلها شيء ما بحري، رأينا حركتها وسمعنا الصَّوت ينبعث من داخلها كأن شخصاً حياً شفافاً ونورانياً في الدَّاخِل، يقرأ ما يشبه القرآن، ويترنَّم بما يشبه الألحان السَّماوية التي تعزفها المجموعة في الكنيسة.

دَقَّقْنَا النُّظْر في حواصل العصافير النَّائمة على الشَّجرة فكانت جميعها فضة خضراء خالصة، وتَرَجُف نفس الرَّجفة، ويخرج منها نفس أنين القرآن والتَّرانيم، كان العصفور ما يزال نائماً على الأرض وحوصلته تهتز، قال روماني: «بسم الصليب».. ومَسَح حوصلة العصفور وارتجف.

نظرْتُ لوجه روماني وهو يشع نوراً أخضر كملك وقال لي: «أنا سعيد، أنا سعيد». فمسحتُ على حوصلة العصفور فكدْتُ أظير فوق السَّحاب وشملتني راحة الرُّوح ونعمة السَّعادة وكأني عصفور أخضر، ولم أنتبه إلَّا وروماني يبعد يدي ويقول: «اتركه، اتركه». فنظرْتُ للعصفور فرأيتَه يتضخم، يتضخم، فأصابتني رَجَّة وجريت أنا وروماني فغاصت أقدامنا في طين ثُرْعَة المحمودية وانخلعت



حُزنٌ مَمْلوءٌ بِبَقايا الصَّوءِ والحليب

ولقد رأيتُ اسمها محفوراً علي جبينه، يضوي، وهو واقف مرفوع اليدين ينظر إليها وقلبه مُعلّق باسمها المرفوع عالياً في وجه الشَّمْس. أمرتنا المُعلّمة بأن يُخْرِج كل منا ورقة نظيفة، بيضاء كالحليب، من الوجهين، وأشارت إلى ورقة في يديها وقالت: «هنا في المنتصف، ليكتب كل واحد منكم اسمه ثُمَّ يقوم بتفريغهِ وبعدها سأريكم كيف تُطَيِّعون أسماءكم على أي شيء، هيا الآن».

روماني حُطّه جميل جداً، وقَاطِمةٌ تجلس خلف روماني ويدها ترتعد، نظر روماني إليها فحَنَّت روحه وهزَّت رأسها وابتسمت فابتسم لها وأنا بدأتُ في كتابة اسمي، دقيقةٌ ووجدتُ روماني يتابع المُعلّمة بقلق، حين أدارت له ظهرها دَفَع الورقة التي بيده لِقَاطِمة ولحُث اسم قَاطِمة مُفَرَّغاً داخل الورقة التي أعطاها لها، أَخَذَتْها قَاطِمة وابتسمت وكانت أمامها ورقة بيضاء فأشارتُ إلى روماني فمدَّ يده وأخذ ورقتها البيضاء، لكنّه في اللحظة التي كانت يده تنسحب، التفتت المُعلّمة فرأَتْ يده، فأمرته بالوقوف ونظرْتُ للورقة البيضاء التي في يده وأمرته بأن يذهب إلى السَّبُورة ويرفع كلتا يديه. قَاطِمة احمَر وجهها ونظرْتُ لي فنظرْتُ لها في غضب وازداد احمرار وجهها، نظرْتُ لروماني وقالت روعي له إنني سأحكي ما حدث لكنه طلب مني الشُّكوت فسكُتُ.

حين قالت المُعلّمة: «مَنْ انتهى؟» لم يرفع أحد يده سوى قَاطِمة، فَصَقُّوا لها جميعاً، وظللتُ أنظر لروماني وطلبتُ المُعلّمة أن ترفع قَاطِمة اسمها عالياً، عالياً.

ضوء الشَّمْس ونور الله وقلب روماني، كل ذلك تجمّع في الاسم المحفور في الورقة وأضاء، نعم، أضاء اسم قَاطِمة بكل وضوح علي جبين روماني الواقف عند السَّبُورة رافعاً كلتا يديه كمسيح مصلوب وقلبه مُعلّق بتجوييف الاسم.

نظرنا لبعضنا البعض وأصابنا الدُّهول، كأنَّ روماني كَتَب اسم قَاطِمة بحروف الصَّوء على جبينه، ولم تكن قَاطِمة ترى ذلك إذ أنَّها كانت تدبر لروماني ظهرها وترفع يديها عالياً، عالياً وهي تبتسم.

أنا نظرْتُ لاسم قَاطِمة المكتوب بيد روماني والمطبوع علي جبينه والذي يراه الجميع وكدتُ أصرخ؛ إذ أن ظلال اسمها ارتد منعكساً على قميصي الحليب، عند القلب تماماً، فلم يره أحدٌ غيري ورحُتُ في حزن مملوء ببقايا الصَّوء والحليب أتحمّس الوخزة التي دَبَّت في قلبي.

سَأَلْعَب

أنا وروماني ومحمد عبدالكريم وسمير عبدالوهاب وميلاد ومحمد فكري خرجنا من المَدْرسة سوياً، وضعنا حقائبنا على أرض الشَّارع وصنعنا منها مَرَمَين نُسجَل فيهما الأهداف، وَقَفَ روماني وميلاد حارسين وبدأنا اللعب.

نجري في نشوة ونقفز في سعادة، نظير في الهواء وملتقط رُوح العالَم

أحذيتنا وسمعنا حفيفاً يتابعنا وأحاطتنا أنفاس تطاردنا فلم نلتفت وظللنا نجري، نجري.

سألني روماني عن الشَّيخ قنديل فقلت: «أنا لا أحب رائحة عرقه وأكره فمه الغليظ». قال روماني: «الشَّيخ قنديل يضربني بالعصا كلما رأيَ ويقول لي ستدخل النَّار». قلت: «ألم تلاحظ أن العصافير تهرب منه فور أن يصعد للمنبر يوم الجمعة». قال روماني: «لو عَلِمْتُ العصافير بموعد خطبته أظن أنها لم تكن لتدخل المسجد أصلاً». قلت: «العصافير تحب صوت الشَّيخ علي الزرقاني وتكره صوت الشَّيخ قنديل». قال: «الشَّيخ قنديل يكره العصافير، لقد رأيته ينظر لها بحقد وهي تغادر المسجد حين يصعد للمنبر».

سرنا للمسجد تنمّئ أن لا يخطب الشَّيخ قنديل في مسجدنا أبداً؛ حتّى نظل نستمتع بالعصافير وهي تدور فوق الحوائط.

يوم الجمعة، حين بدأ الشَّيخ علي الزرقاني قراءة القرآن، دخلت العصافير المسجد وظلَّت تغرد بحنو روحاني وكأنّها تردّد معه الآيات، لما صعد الشَّيخ قنديل المنبر زامت العصافير، وبدأت تتجمّع متجهة ناحية باب المسجد فصرخ الشَّيخ قنديل: «أغلقوا الأبواب بسرعة».

فَبَقِيَتْ العصافير تلف وتدور حوّل المصاييح وبدأ يخطب منتشياً. النَّار ثُمَّ النَّار ثُمَّ النَّار وعذاب القبر والنَّعابين والشَّجاع الأقرع، وأنا وروماني نتابع العصافير وهي تحاول جاهدة بكل عزم أن تجد لها منفذاً في المسجد لِيَسْتَنَح لها بالخروج من إحاطة صوت الشَّيخ قنديل، إذ إنّ العصافير ارتجفت من شُعل النَّيران الخارجة من فم الشَّيخ قنديل وظلَّت تُلِف وتُدور بلا صوت في سماء المسجد، وبقي هو يبحث عن الدَّيدان والعقارب والحيات وهو ينظر للعصافير سعيداً بأنها لم تستطع الهروب، وظل يُنَدّد بالعذاب الصَّاعق والحاقة والقارعة، متوعداً بالشَّعير وقعر جهنم، وبقي يُشعل النَّيران ويؤججها وأنا وروماني نشهق حين نرى اختناق العصافير وهي تحاول بيأس أن تخرج فلا تستطيع، فظلَّت تدور في انتظام غريب حوّل رؤوس المصلين، وتئن بصمت يوازي صراخ الشَّيخ قنديل، الذي رجَّ جدران المسجد وأعمدته بالنيران التي أَجَّجها ولم يترك ثقب إبرة للتنفّس الخُر.

تضخّمت العصافير في وقت واحد بنفس الحجم الذي رأيناه أنا وروماني عند الشَّجرة فَجَر الخميس، تضخّمت حتّى صارت كبالونات تتطاير فوق بركان وحُمَم من صهد وسعير ثُمَّ اتجهت ناحية الشَّيخ قنديل فأصابه الرُّعب وكاد يسقط على الأرض لولا أنّه صرخ، النَّار ثُمَّ النَّار ثُمَّ النَّار فانكمشت العصافير وأصابها الدُّوار وبدأت في التَّساقط واحداً تلو الآخر على رؤوس النَّاس.

جمّع النَّاس العصافير في صمت، فلم نَسْمَع سوى صوت الشَّيخ علي الزرقاني وهو يُرَتِّل آيات عن الشَّهداء، وراح النَّاس يحفرون للعصافير تحت الشَّجرة الرُّزقاء أمام المسجد؛ عسى أن تخرج إليهم في الجمعة القادمة تُحلق فوقهم في فرح وانسراح مع صوت القرآن التَّدي دون أن يُغلقوا الأبواب.

الآن، الكرة معي».

نظرنا لبعضنا البعض حين غَمَز لنا روماني وقال: «سأخرج أنا». قال حسام: «لن أقف حارس مرمى مكان روماني، سألعب». ابتسم روماني وغَمَزَ لحمد فكري، فقال محمد فكري: «سأخرج أنا». صَرَبَ حسام الكرة فوقعتُ في يد روماني، ظَلَّ واقفاً ممسكاً بالكرة وهو مبتسم فقال حسام: «العب». تَجَمَّعنا حوّل روماني في دائرة وحسام يصرخ: «العب، العب».

خَمَلْنَا حقائبنا وسِزْنا في طريقنا نبحت عن شارع آخر نكمل فيه المباراة، وتركنا حسام واقفاً وحده ينظر للكرة في يد روماني والخسرة تتساقط من ملابسه على أسفلت الشَّارع وهو يصرخ: «سألعب، سألعب».

كاتب من مصر

برؤوسنا حين نلمس الكرة، يتصبّب العرق لذيذاً فوق جباهنا وتُحمَرّ وجوهنا ونصبح عصافير الكون، نظير وراء محمد عبدالكريم الذي يقذف الكرة بكل قوته ولا يعلم أين ستذهب، لكنني أضع رأسي في طريقها فيمسكها روماني بمهارة، يراوغنا سمير عبدالوهاب وينطلق وحيداً بالكرة حتّى يجد محمد فكري فيعطبها له؛ كي يسدّد هدفاً، لكن ميلاد يمسك منه الكرة بمهارة.

حسام طويل وضخم، يدخل في منتصف الشَّارع الملعب، أَمْسَكَ الكرة وأصرَّ على أن يلعب معنا وأن يُخرج واحداً منا الآن ويلعب هو كبديل عنه.

نظرنا لبعضنا البعض وللكرة التي في يد حسام، فقال له سمير عبدالوهاب: «العب بعد أن تنتهي المباراة». قال حسام: «سألعب الآن وسيخرج واحد منكم». قلت: «بقيت دقائق يا حسام وتنتهي المباراة وسنلعب مباراة جديدة ويمكنك أن تلعب». قال بإصرار: «سألعب

الجديد

كانت المرأة دائما حاضرة بقوة في السينما العربية، سواء كشخصية رئيسية في الأفلام كما تجسدها الممثلة، أو وراء الكاميرا كسينمائية: مخرجة، مصورة، مونتيرة، مهندسة ديكور.. إلخ.

وعادة ما يشار إلى دور المرأة في السينما العربية على وجه الخصوص، بنوع من المبالغة، ومع إضفاء قدر من التقدير المصطنع والإشادة المفتعلة التي تصدر عادة عن «ذكور السينما» بما يوحى بنوع من الوصاية التي ربما لا تكون مقصودة لكنها تبرز في ثنايا الحديث الذي لا تكف وسائل الإعلام عن ترديده حول «دور المرأة في السينما» أو «المرأة هي الرائدة في صناعة السينما». وعلى النقيض من هذه الهالة المصنعة التي يقصد بها التغطية على ما هو قائم بالفعل من مشاكل تتعرض لها المرأة، سواء في السينما أو في المجتمع عموما، يميل البعض أيضا إلى التقليل من حضور المرأة، والانتقاص من محاولاتها بناء صورة مستقلة لها من خلال الأفلام التي تصنعها أو تشارك في صنعها. ولكن هل أصبحت المرأة تمتلك أصلا «وسائل الإنتاج» السينمائي لكي يمكن الحديث عن «سينما المرأة»؟ وما معنى هذا المصطلح، وهل هو مصطلح علمي أو يرقى إلى مستوى مصطلحات أخرى أصبحت مستقرة في الدراسات السينمائية الأكاديمية مثل «سينما المؤلف» و«الفيلم نوار» و«السينما الثالثة».. وغير ذلك؟ أم أنها صرخة تتردد منذ سنوات طويلة دون أي صدى حقيقي لها، أي دون أن يكون لها مردود عملي وتأثير مباشر على الصناعة نفسها إن وجدت بالطبع؟

قبل أكثر من ربع قرن أجريت حوارا مطولا مع المخرجة اللبنانية-المصرية الراحلة نبيلة لطفي التي كانت قد أسست لتوها ما أطلقت عليه «جمعية سينما المرأة» في مصر، وكنا نحضر في ذلك الوقت مؤتمرا لمناقشة «سينما المرأة» أقيم على هامش مهرجان قرطاج السينمائي في تونس. وقد سألتها حينئذ عن تصوّرها لمفهوم «سينما المرأة». خاصة أن الكثيرين يعتقدون أن السينما هي سينما فقط، سواء أكانت من صنع الرجل أم المرأة، فما معنى التفرقة بين السينما التي يصنعها الرجل وتلك التي تصنعها المرأة؟

كان رأي نبيلة لطفي الشخصي، وهو رأي طرحته في الندوة الموسعة التي ضمت عددا كبيرا من السينمائيين والنقاد، أن مجرد طرح هذه التفرقة للمناقشة، معناه أن هناك احتياجا ما، أو أن هناك شيئا ما يوجد في الحياة الثقافية أو حتى الاجتماعية، يفرض هذه التفرقة أو هذا الفرز. وأضافت أنه لا شك في وجود دور للمرأة تاريخيا، بحكم أنها لم تكن تعامل على نفس القدم من المساواة مع الرجل. وبما أن السينما ليست سوى انعكاس للحياة الاجتماعية، فقد كان من الطبيعي أن تطالب السينمائيات النساء بنوع من المساواة في الحصول على فرص لصنع أفلام تعبّر عنهن. هناك مشاكل كثيرة مطروحة في مجتمعاتنا تتعلق بالعلاقة بين الرجل والمرأة، فإذا استطاعت المرأة أن تسمع صوتها في هذه المشاكل، فهي تساهم بالتالي في رفع عبء كبير عن كاهل المجتمع. وسينما المرأة إذن، هي سينما مطلوب أن تثبت من خلالها المرأة وجودها كمبدعة وفنانة، وأن تحصل على حقها في الحديث عن مشاكلها الخاصة.

خلال الخمسة والعشرين عاما الأخيرة ظهرت جمعيات كثيرة في مصر والعالم العربي والعالم الخارجي باسم «جمعيات سينما المرأة»، كما أقيمت مهرجانات كثيرة هنا وهناك، باسم سينما المرأة، وبرزت على الساحة ناقدات بل ونقاد يروجون لسينما المرأة، وأفلام ترفع شعار الانتماء لسينما المرأة.. فما هي سينما المرأة؟ وهل أصبح المصطلح اليوم أكثر واقعية بحكم تحقق الكثير من الشعارات وتحولها إلى واقع فعلي؟ أم أننا مازلنا أبعد ما نكون عن الوصول إلى صيغة محددة لهذا المصطلح النقدي الذي أصبح أيضا تعبيرا يتردد بقوة في الإعلام؟

لكي نبحث في العلاقة بين السينما العربية والسينما، وبين صناعة الفيلم وقضايا المرأة، وننظر فيما إذا كانت المخرجات النساء قد نجحن في التعبير بشكل مختلف عن السينمائيين الرجال، عن قضايا المرأة في أفلامهن، ولكي نرصد سلبيات وإيجابيات النظرة «الخاصة» إلى المرأة التي من الممكن أن نحصرها في «غيتو» ثقافي منعزل، رأينا أن من المناسب، ونحن في شهر المرأة، أن نفتتح هذا الملف الذي حرصنا على أن ندعو إلى المشاركة للكتابة فيه، عددا من الكاتبات والناقدات يفوق كثيرا عدد المشاركين من النقاد والباحثين الرجال.

لدينا في هذا الملف مساهمات لكاتبات وكتاب من اليمن ومصر والكويت والمغرب وتونس وسوريا وفلسطين. وقد حرصنا على تنويع المواد لكي تشمل الدراسات التي تبحث في المنتج السينمائي نفسه، إلى جانب المقالات والدراسات الأخرى التي تبحث في الظاهرة بأبعادها المختلفة من وجهات نظر متعددة.

ليس من الممكن اعتبار هذا الملف خاتمة البحث في الطريق موضوع سينما المرأة، بل نعد بنشر ما لم تتمكن من نشره في هذا العدد لأسباب تتعلق بضيق الوقت متاح، في أعداد أخرى قادمة، لكننا نأمل بالدرجة الأساسية، في أن نتلقى ردود الفعل والتعليقات والكتابات المضادة، ممن يمكنهم ويمكنهم، المساهمة في إثراء النقاش حول هذا الموضوع الهام وبالأخص، على ما طرح من أفكار في المقالات التي يتضمنها هذا الملف، والاشتباك النقدي معها بحيث نثري العملية النقدية، وربما نساهم أيضا في التوصل إلى أساس علمي ننطلق منه في دراساتنا المستقبلية وتعاملنا النقدي مع «سينما المرأة» ■

سينما المرأة

صورة المرأة في السينما العربية:
من الاستحواذ إلى الاسترداد

أعد الملف وقدم له: أمير العمري



الممثلة ياسمين رئيس من فيلم «فتاة المسرح»



سينما المرأة أم السينما التي تصنعها المرأة مخرجات عربيات يتحدثن

نيرمين يسر

تعدّدت أشكال وأنماط النساء المختلفة التي قدمتها السينما المصرية، والتي تغيّرت ملامحها وتبدّلت بمرور الوقت طبقا للقضايا المثارة في الفترة الزمنية، فلم نعد في الوقت الحالي نجد هذا النوع من الأفلام التي مازالت تدور في منزل «السيد عبدالجواد» في الأفلام المأخوذة من ثلاثية نجيب محفوظ، أو الأم الطيّبة والزوجة الخاضعة والحبّية الخجولة، بل ظهر نوع آخر من نساء السينما المصرية أكثر إصرارا ونجاحا وفخرا بأنفسهن، خاصة عندما ازدهرت فترة مناقشة قضايا المرأة الاجتماعية والتي تصدرت قائمتها الفنانة فاتن حمامة من خلال مناقشة قضايا عمل المرأة في فيلم «الأستاذة فاطمة» 1952- من إخراج فطين عبدالوهاب، ومناقشة قضايا الشرف في فيلم «دعاء الكروان» 1959- عن رواية طه حسين وإخراج هنري بركات.

حدثت

أيضا تعديلات على بنود عتيقة وردت في قوانين الأحوال الشخصية في مصر بعد ظهور فيلم «أريد حلا»- 1975 للمخرج سعيد مرزوق وبطولة فاتن حمامة، الذي يتناول قضية بيت الطاعة والطلاق الذي يملك الزوج قراره فقط، وهو أحد تلك الأفلام التي ناقشت عدة قضايا كان من شأنها أن تصنع تغييرا حقيقيا في القوانين القضائية والأعراف الاجتماعية. وبمناسبة تلك الأفلام التي بسببها تغيّرت قوانين عاتية وظالمة لا بد أن نذكر فيلم «عفوا أيها القانون»- 1985 من إخراج إيناس الدغدي الذي يثير قضية تتعلق بسماع القانون بعدم تدخل الزوجة في حال شاهدت زوجها متلبسا بخيانتها، ففي الفيلم تطلق نجلها فتحي الرصاص على محمود عبدالعزيز فتقتله، بعد أن شاهدته في الفراش مع صديقها، لتقضي 15 عاما في السجن، في حين يبيح القانون للزوج مقاضاة زوجته في حال ضبطها متلبسة بخيانتها لكي تسجن، إلا إذا صفح عن خيانتها وسمح لها بالاستمرار في الحياة بعد طلاقها

منه دون المحاكمة. أشرنا فقط إلى عدة أفلام بطلتها امرأة قوية تدافع عن حقها في المساواة، وامرأة أخرى مقهورة تحاول الانتقام لشرف شقيقتها، وفيلم عن الحقوق القانونية للمرأة، وهناك أيضا الكثير من الأفلام الهامة والمميّزة التي رُقعت من شأن المرأة والدفاع عن أحقيتها في العمل القيادي مثل فيلم «مراتي مدير عام»- 1966 بطولة شادية وإخراج فطين عبدالوهاب. واختلفت صورة المرأة القوية في السينما وظهرت أفلام رديئة تسيء إليها وتنتقص من كيانها وأهميتها في الحياة، تلك التي اقتصرت على إبراز جسد المرأة المثير في أدوار الإغراء، خاصة خلال فترة أفلام المقاولات وهي كثيرة بالمقارنة مع أفلام جيدة تحافظ على الصورة الجيدة، لتعود الصورة السلبية السطحية في أفلام تناقش مثلا قضية التحرش الجنسي المستجدة على مجتمعنا من خلال فيلم «678»- 2010 إخراج محمد دياب. ولا يمكن أن نتجاهل ما يعرف به أفلام

العربية والأوروبية.

وتدلّل أمل على ما تقوله بأمثلة عديدة عن مهرجانات عالمية تقام في عدة دول تحمل الاسم والمبدأ نفسه أي المهرجانات التي تعرض (الأفلام التي تصنعها النساء) مثل مهرجانات المرأة في فرنسا وهي الأقدم بالفعل تليها مهرجانات ألمانية، وهكذا، فيقومون بوصف سينما المرأة بأنها الأفلام التي تصنع من قبل المرأة كفاعل وليست أفلام المخرجين الرجال عن المرأة باعتبارها مفعولا بها، لأن المخرجين الرجال يناقشون قضايا المرأة من وجهة نظرهم التي تختلف كلية عن وجهة نظر النساء.

وتضيف أمل رمسيس أن هناك مخرجين رجال صنعوا أفلاما تتناول هذه القضايا وغيرها أيضا، فلم تقتصر المخرجات على تقديم لون واحد من الأفلام التي تركّز على قضايا المرأة ومشكلاتها في حين أن المخرجين الرجال يستطيعون تقديم قضايا عدة مختلفة عن المرأة وغيرها، وعندما قررت أمل رمسيس تأسيس مهرجان لسينما للمرأة في

عام 2008 كان المهرجان مخصصا لسينما المرأة العربية واللاتينية، ثم اتسعت الدائرة وأصبح المهرجان يتلقى أكثر من 50 فيلما من مختلف دول العالم من صنع مخرجات لا يخشين تعتّت أو اضطهاد مجتمعاتهن. أما المخرجة الشابة روجينا بسالي التي تصنع أفلاما تسجيلية وقصيرة فترى أنه لا يوجد تعريف محدد لسينما المرأة ولكن هناك تصنيف للعمل الفني بأن يكون متكاملا أو غير متكامل، بغض النظر عن جنس صانعه حيث ترفض تماما فكرة التصنيف تلك باعتبارها فكرة عنصرية تعتمد على أن المخرجات بطلات قوميات من حقهن نيل شهادات التكريم لأنهن اخترن التحدي، ولذا يجب قبولهن في الوسط السينمائي بنوع من التقدير المبالغ فيه، في معظم الأحيان، باعتبارهن قد اخترن الخوض في العمل الأصعب. ولكن في حقيقة الأمر ترى روجينا أن هذه المعاملة مرفوضة لعدم تعرض أولئك النساء للتهديد أو الإرغام على العمل، بل إنهن يتمتعن بالقوة بما يكفي لاجتياز الصعوبات التي يتعرضن لها.

وأبدت المخرجة كاملة أبوزكري تأييدها لسمى «سينما المرأة» باعتبار أن المرأة -كما تصفها- «أقلية مضطهدة» في جميع أنحاء العالم، ومن الطبيعي أن يكون هناك مصطلح مثل «سينما المرأة» تماما مثلما ظهر مسمى «السينما الأفريقية» أو «سينما المثليين» باعتبارهم من الأقليات المضطهدة أو المهقشة يقابلون بنوع من الازدراء إن لم يكن الاضطهاد في بلادهم، فهؤلاء «سود البشرة» والآخرين «شواذ جنسيا».

وترى كاملة أبوزكري أن إطلاق صفة «سينما المرأة» يعد إنصافا لها ولمشاكلها وقضاياها، ففي أنحاء العالم ينظرون إلى المرأة على أنها ذلك الكائن الضعيف المضطهد، المسلوب الإرادة، التي تضيع حقوقها وتخضع لقوانين المجتمع غير الإنسانية المفروضة عليها، في حين أنها يجب أن تعامل على قدم المساواة مع الرجل. وتضيف كاملة أبوزكري أنها تدعم أفلام المرأة وبالتالي «سينما المرأة» ولكنها لا تميل إلى ما يمكن تسميته بـ«سينما المرأة المتوحشة» أو المنتقمة والدموية، بل تفضل

المرأة أمل رمسيس



المرأة أمل رمسيس



ذلك النوع من المخرجات اللائي يصنعن أفلاما تعكس طبيعتهم الرقيقة، ويفرضن مطالبهن وشخصياتهن من خلال التعامل مع هذه الطبيعة، بعيدا عن محاكاة شخصية الرجل العنيفة للحصول على حقوقهن. وللمخرجة نادين صليب صانعة الفيلم التسجيلي الطويل «أم غايب» الحاصل على جائزة أفضل فيلم وثائقي من مهرجان أبوظبي السينمائي، رأي آخر. فهي ترفض التصنيف الذي تصفه بـ«العنصري» وترى أنه يعكس نوعا من الشعور بالذنب الذي يتحكم في تعامل الأغلبية مع الأقليات، على سبيل «تطبيب الخواطر»، أي أن دعم سينما من صنع النساء يندرج تحت المسمى العنصري أو الطائفي، كتهنئة المسلم للمسيحي في مصر، أو اعتراف الرجل الأبيض بأحقية المواطنة للرجل الأسود.

وترفض صليب ذلك التصنيف العنصري، وتفضل أن يتم تصنيف الأفلام طبقا لجودتها بغض النظر عن كون العمل السينمائي من صنع رجل أو امرأة، كما ترى أن معظم النساء اللائي يقبلن هذه التسمية يحملن رسائل معيّنة يردن توصيلها للعالم الخارجي، كصرخة استنجد من الاضطهاد الذي يعانيه العيش في ظله، فيستخدمن السينما كوسيط لنقل أحوالهن وقضاياهن للعالم.

وتعتقد نادين صليب- لهذا السبب- أنهن لا يصنعن أفلاما من أجل السينما وإثرائها، أو من منطلق عشق السينما والفن، والتعبير عن رؤية ونظرة فنية للعالم، بل يقتصر عملهن على استغلال صنع الأفلام لنقل رسائل من وجهة نظرهن. وتوضح أنه ربما تروق التسمية لنساء العرب على وجه الخصوص، لما تواجهه المرأة العربية من تحكم وهيمنة من جانب سلطة الأب والزوج والمجتمع، مع سلب لحريتها وتعبيرها عن رأيها بموجب القانون والأعراف. وتفضل نادين صليب إطلاق تسمية مختلفة غير تسمية سينما المرأة لأن المرأة ليست هي فقط التي تطرح قضايا المرأة، بل إن المخرجين الرجال يفعلون ذلك أيضا، وهي تتفق مع المخرجة أمل رمسيس في أنه من

الأفضل إطلاق تسمية «السينما التي تصنعها المرأة». لا شك أن عمل المرأة في السينما شيء غير مرحّب به من قبل الأسرة والمجتمع بشكل عام، حيث يجد التحاق المرأة بالعمل الفني صعوبة شديدة باعتباره عملا جريئا لا يتناسب مع العادات والتقاليد أو التعاليم الدينية والتيارات الفكرية المتشددة. ولكن الموهوبات والراغبات في إثراء الحراك الفني بإضافة موهبة جديدة يقمن بنوع من التحدي لإثبات ذواتهن في مجتمع رافض، وفي ظل نظرة ذكورية تحاول سلبهن هذا الحق.

عن هذا التحدي والنظرة الذكورية والصعوبات المهنية تقول المخرجة روجينا بسالي إنه لا يوجد حاليا من يهاجم عمل المرأة كمخرجة أو كممثلة أو أيا كان عملها في المجال الفني على الرغم من اعتراف الوالدين في البداية على عمل ابنتهما، ولكنها اكتشفت أثناء عرض فيلمها التسجيلي بعنوان «88» الذي يبرز قضية عمل المرأة في المجال الفني من خلال شهادات مجموعة من النساء الناجحات في مجالهن، بعد أن التقت مع طلبة من الذكور الذين يدرسون في كليات القمة، أن الفيلم قد حفزهم على أن إبداء ندمهم الشديد للانصياع وراء ضغط العائلة التي هدفها أن يخرج أبنائها مهندسين وأطباء وليس مخرجين وممثلين، وتتخذ من نفسها مثالا على ذلك، بالإضافة إلى عدة مخرجات متحقيقات لم يتعرضن للمنع، بل تم قبولهن ودعمهن من قبل نقاد ومخرجين كبار يؤمنون بإمكانيات المرأة في قدرتها على تحقيق أهدافها.

ونفت المخرجة أمل رمسيس فكرة أن المخرجات ينعمن بالراحة وسهولة تسيير أمورهن، بما تشتمل عليه هذه الأمور من مشكلات المرأة العاملة العادية من تنظيم وقتها وترتيب أولوياتها بين أسرته وأبنائها وبين عملها، فما بالك بعمل قاس وشاق مثل أن تعمل المرأة مخرجة سينمائية، بالإضافة إلى صعوبة أخرى هامة تتمثل في معضلة الإنتاج، فالمنتجون يترددون كثيرا قبل اتخاذ قرار بإسناد العمل إلى مخرجة، لعدم ثقتهم

في النساء بشكل عام من الناحية المالية حيث يؤمنون بأن المرأة مسرفة ويمكن أن تتسبب في تجاوز الميزانية، والمشكلة أن تميّز وجوده الأفلام التي أخرجتها مخرجات (نساء) تتخذ دليلا على الإسراف بينما يريد المنتج دائما الاقتصاد في الميزانية. تشير أمل رمسيس إلى أن المخرجات العربيات والمصريات يواجهن صعوبات أكثر من نظرائهن في أوروبا وأميركا، ولكنها تؤكد على عدم تعرض المخرجات أو العاملات في المجال الفني والسينمائي، إلى أي نوع من الاضطهاد أو النظرة الذكورية المعتادة من رجال العالم العربي، ولا من جهة الجمهور الذي يشيد بجودة ومهنية أعمال سينما المرأة، ويعترفون بمهنتها، بل ويتعاملون في قاعات العرض برقي شديد معها ومع أفلامها. وهم يحضرون العروض وما يليها من مناقشات حيث يظهرون احتراما استثنائيا لأعمال المرأة. وتطالب أمل رمسيس بعدم إلقاء اللوم على الجمهور وتحمله سبب فشل فيلم ما، لأن الفرق واضح بين الفيلم الجيد والفيلم الرديء، بغض النظر عما إذا كان المخرج رجلا أو امرأة.

ولا تعتقد رمسيس بأن هناك نظرة ذكورية إلى أفلام المخرجات النساء طالما يتجه الرجل من منزله إلى قاعة العرض ليشاهد أحد أعمال المخرجات. وترفض رمسيس إلقاء اللوم على الجمهور تحت شعار أن «الجمهور عايز كده»، فهي ترى أن «المنتج عايز كده» وليس الجمهور الواعي الذي يستطيع التمييز والفرقة بين الأعمال السينمائية من حيث الجودة والرداءة.

وترى المخرجة كاملة أبوزكري أن سينما المرأة تخلو من الاضطهاد الذكوري، معللة ذلك بالقول إنه ليس شرطا أن من يصنع أفلاما في نطاق سينما المرأة أن تكون بالضرورة امرأة وتشيد كثيرا بأفلام المخرج الراحل محمد خان الذي تعتبره من أكثر المخرجين الذين تناولوا وعبروا عن مشكلات المرأة وقضاياها في أفلامهم، كما تشير إلى أنه كان أيضا رجلا متحضرا جدا، يقدر المرأة ويحترمها، وهو

في مجال الإخراج السينمائي بنوع من الشفقة والثناء وعدم الثقة في إمكانياتها الفنية، لذلك تعتبر نادين صليب أن العاملات في الساحة الفنية بطلات قويات لكونهن مستمرات في عملهن بل وناجحات رغم كل المصاعب. وتضيف أن من مظاهر المضايقات التي تتعرض لها المرأة في مجال السينما، الادعاء، أي ادعاء الرجال بإيمانهم بالحرية والتحضر وهم على العكس من ذلك تماما، إنما يستخدمون تلك الادعاءات ليتعزّفوا على نوعية المرأة وهل هي موهوبة بالفعل أم أنها على استعداد للتنازل الأخلاقي من أجل الوصول إلى الشهرة، «فنحن نعيش في مجتمع مزدوج يقول ما لا يفعل ولكن بالنسبة للجمهور فهو مختلف إلى حد ما. فقد فوجئت المخرجة باهتمام الجمهور من الرجال بفيلمها الأخير «أم غايب» الذي قامت ببطولته امرأة ويدور حول مشكلة نسائية تتمثل في تأخير حمل هذه المرأة والأثر النفسي السيء الذي يتركه اللقب

الكريه الذي يطلقه المجتمع على النساء اللائي لم ينجبن، وهو لقب «أم غايب». وهكذا تعددت الرؤى واختلفت الآراء حول مفهوم «سينما المرأة»، وهل هي تلك الأفلام التي تتناول مشكلات المرأة والقضايا الاجتماعية التي تؤرق حياتها، أم هي تلك السينما التي تصنعها النساء لتقديم وجهات نظرهن في قضايا العالم ومشكلات المرأة المتعددة والمتنوعة طبقا للمنطقة الجغرافية التي يعشن فيها. هذان التعريفان يثيران تساؤلا جديدا: فإذا كان هناك ما يسمى بـ«سينما المرأة» فلماذا لا تكون هناك «سينما الرجل»، ولو حدث ذلك - افتراضا- فسوف يصبح محظورا على المخرج الرجل مناقشة مشكلات المرأة، أو أن ينسب إليها أدوارا شيطانية مسيئة!

ناقدة من مصر



سينما المرأة العربية التاريخ، المصطلح، القضية

ياقوت الديب

في عام 2010، نظمت «نأسسة منظمة المرأة العربية»، يوم 27 أكتوبر، على هامش الدورة الثالثة والعشرين لمهرجان قرطاج السينمائي، ندوة حول «المرأة والسينما العربية/ الصورة والأدوار»، بمشاركة عدد من السينمائيين العرب، علق المخرج التونسي فريد بوغدير بقوله «إن المرأة حاضرة في السينما التونسية والعربية، بجميع أنواع الصور، قوية وضعيفة وعاشقة ومنتقمة وطموحة... واختيار المرأة كموضوع في الأفلام، هو أداة لمعالجة قضايا المجتمع». وقالت المخرجة المصرية فيولا شفيق «إن الخطاب السينمائي في هذا المجال متأثر بمفهوم الحداثة، التي مثلت إطارا فكريا واسعا لطرح قضايا المرأة في الأفلام العربية»، أما المخرجة اللبنانية ديمة الجندي، فهي تعتبر «أنه لا وجود لسينما المرأة، بل هناك سينما وفن وحرية للتعبير والتأليف، تشمل المرأة والرجل على حدّ السواء»، وعلقت المخرجة المغربية ياسمين قصارى بقولها «إن التفاعل بين الرجل والمرأة والمجتمع، إفراز للحياة الاجتماعية، لذلك فإن المهم في العمل السينمائي ليس الرجل أو المرأة، وإنما كيفية تصوير القضايا الاجتماعية وعرضها على الجمهور».

بالطبع

لم تنته مناقشة إشكالية، وجود ما يسمى بـ«سينما المرأة» من عدمه، إذ يظل هذا المصطلح ضحية بين مطرقة الرفض وسندان القبول، فهناك من يؤيد المصطلح محاولا ترسيخه وفرضه على أرض الواقع، ومن يرى نفسه من الأساس على اعتبار السينما فنا-كسائر أنواع الفنون- تتجلى فيه حرية الإبداع للرجل أو للمرأة على حدّ سواء، بعيدا عن التقسيم النظري في المنتج الفيلمي، شكلا وموضوعا. وقد يعود رأي معارضي مصطلح «سينما المرأة»، إلى الطبيعة التي صبغت صناعة الأفلام، التي احتكرها الرجل، وبنسبة كبيرة، مقارنة بدور المرأة في هذه الصناعة، على المستوى العالي لا العربي فحسب، ففي جميع سينمات العالم، يفوز الرجل بالنصيب الأكبر في عملية صناعة الأفلام، الأمر الذي يبدو فيه الفن السينمائي «فنا ذكوريا». وبغض النظر عن رأي الفريقين (المؤيد والرافض)، ففي الحالتين هناك تماس قويّ بين كون المرأة محور الفيلم السينمائي،

كموضوع وقضية، وبين كونها صانعة العمل ذاته كمخرجة، ولا أدلّ على ذلك من وجود بعض المهرجانات الخاصة بأفلام المرأة، والتي أصبحت حقيقة ماثلة للعين. فمن هذه المهرجانات، ما يقام على مفهوم سينما المرأة المخرجة، وأخرى تقوم على الأفلام المعنية بقضايا المرأة ومشاكلها؛ بغض النظر عن جنس صنّاعها. وبناء على ما تقدم، يرى كاتب هذه الدراسة، ضرورة فك الاشتباك، بأن يقترح التعريف التالي «سينما المرأة، هي السينما التي تُعنى بقضايا المرأة ومشاكلها، من الناحية الموضوعية (قصة الفيلم)، أو تلك التي تصنعها امرأة (كمخرجة) من الناحيتين، الموضوعية والفنية». وعلى هذا الأساس وجدت مهرجانات تضع «سينما المرأة» عنوانا لها، سواء تعني به «الأفلام التي تصنعها المرأة، المخرجة»، أو «الأفلام التي تتناول قضايا المرأة».

دور المرأة في صناعة السينما
التأمل في تاريخ السينما المصرية، يدرك دون مبالغة دور المرأة في صناعة هذه السينما، حيث قدمت المرأة إسهامات بارزة في هذا الشأن، منذ عشرينيات القرن العشرين، ولا أدلّ على ذلك من رصد جهود الرائدات: عزيزة أمير، آسيا داغر، بهيجة حافظ، فاطمة رشدي، وماري كويني في هذا المجال. يذكر عبد المنعم سعد في كتابه «موجز تاريخ السينما المصرية» أنه يمكن اعتبار عام 1927 هو التاريخ الفعلي لنشأة السينما المصرية، بالمعنى المتعارف عليه، ويؤكد دور المرأة في إنشاء شركات إنتاج سينمائية، حيث كانت في مقدمة هؤلاء عزيزة أمير التي أنشأت «ستوديو هليوبوليس» عام 1927، بداية من إنتاجها لفيلم «ليلي»، الذي يعدّ أول فيلم مصري روائي طويل. وبالإضافة إلى أفلام أخرى، جاءت بهيجة حافظ (ممثلة ومخرجة وكاتبة ومونتيرة ومؤلفة موسيقية)، لتشيّد شركة «فناز فيلم» وتنتج فيلم «زهرة السوق» (1947)، الذي كتبت قصته، ووضعت ألحان

أغنياته والموسيقى التصويرية. وقامت الشركة كذلك بإنتاج أفلام «ليلي بنت الصحراء»، «الضحايا». أما في مجال الإخراج، فقدمت أفلام «ليلي البدوية»، «الضحايا»، و«ليلي بنت الصحراء» (عرض في مهرجان برلين وحقق جائزة ذهبية). وفي مجال التأليف والكتابة للسينما، قدمت بهيجة حافظ أفلام: «زهرة» (تأليف كامل)، «ليلي البدوية» (سيناريو وحوار)، وفيلم «ليلي بنت الصحراء» (سيناريو وحوار). أما الفنانة فاطمة رشدي (سارة برنار الشرق)، فكانت بدايتها مع فيلم «الزواج» (إنتاج وإخراج)، وجاء فيلمها الثاني «بنت النيل» (بطولة وإنتاج). ومن أبرز رائدات صناعة السينما في مصر، تأتي المنتجة والممثلة آسيا داغر، حيث كونت شركة «لوتس فيلم»، التي قدمت فيلم «غادة الصحراء»، وأتبعته بأفلام «وخز الضمير»، «عندما تحب المرأة»، «عيون ساحرة»، «شجرة الدر»، وغيرها من الأفلام. ولعل أبرز الأفلام التي قامت بإنتاجه آسيا داغر «ردّ قلبي»، «الناصر صلاح الدين»، «السمان والخريف»، «يوميات

نائب في الأرياف». وظهرت ماري كويني، لتؤسس «ستوديو جلال»، مع زوجها المخرج أحمد جلال، وكان من أبرز الأفلام التي قامت بإنتاجها «أمير الأحلام»، «ظلموني الناس»، «ابن النيل»، «نساء بلالرجال»، «المليونير الفقير». كما قامت بإنتاج مجموعة من الأفلام لابنها المخرج نادر جلال، ومنها «غدا يعود الحب»، أما آخر فيلم أنتجته كويني هو «أرزاق يا دنيا». وفي العقود الأخيرة، ظهر العديد من النساء في مجال صناعة السينما، وجدير بالذكر أن نشر (في مجال الإنتاج) إلى ماجدة الصباحي التي قدمت عددا من الأفلام الروائية الطويلة، ومنها «أين عمري»، «جميلة»، «هجرة الرسول»، «زوجة لخمس رجال»، «عظماء الإسلام»، «النداهة»، «العمر لحظة»، وفيلم «من أحب؟»، وهو الفيلم الوحيد الذي قامت بإخراجه الفنانة ماجدة. الفنانة مديحة يسري، قدمت كمنتجة عددا من الأفلام (الاجتماعية والفكاهية والاستعراضية والغنائية) ومنها «إني راحلة»، «قلب يحترق»، «اعترافات زوج»، «صغيرة على الحب»، «السيرك»، «دلال المصرية» (مشرفة على الإنتاج) للمخرج حسن الإمام. الفنانة مريم فخرالدين، قدمت كمنتجة أفلام «شباب اليوم»، «أنا وقلبي»، «رحلة غرامية»، «رنة الخلال». الفنانة إلهام شاهين، قدمت للسينما كمنتجة، فيلمين: «هز وسط البلد» و«يوم للستات». الفنانة نجلاء فتحي، قامت بإنتاج فيلم واحد هو «سوبر ماركت». الفنانة بوسي، شاركت زوجها الفنان الراحل نور الشريف، في تكوين شركة إنتاج سينمائي باسم N.B. Film، حيث قدمت «حبيبي دائما»، «ضربة شمس»، «قطعة على نار»، «دائرة الانتقام»، «مدينة الصمت»، وفيلم «الخوف». الفنانة إسعاد يونس، قامت بإنتاج العديد من الأفلام، منها «رسائل البحر»، «زهايمر»، «عصافير النيل»، «سهر الليالي»، «بنتين من مصر». وفي مجال التأليف، قامت إسعاد يونس بكتابة أفلام «ليلة القبض على بكيزة وزغلول»، «المجنونة»، وفيلم «تك تك يوم». الفنانة ليلي علوي، قامت بإنتاج أحد



لقطة من فيلم الميدان لجهان نجيم



من فيلم سكر بنات

مخرجات السينما، ولعل أبرزهن: نادين لبكي التي قدمت كمخرجة ومؤلفة أفلام: سكر بنات، هلا لوين؟، ريو أنا أحبك. جوسلين صعب التي أخرجت للسينما أفلاما منها: غزل البنات، حياة معلقة، وسيدة سايجون. والمخرجات رندة الشهبال، ليلي كنعان، ميرنا خياط، وغيرهن.

تجارب عربية

السعودية:

جاءت التجربة الأبرز في هذا البلد، عندما قدمت المخرجة السعودية هيفاء المنصور فيلمها الروائي الطويل الأول «وجدة» عام 2012، والجدير بالذكر أن هيفاء المنصور هي كاتبة سيناريو الفيلم، إلى جانب إخراجها له.

الإمارات:

من المخرجات نذكر: نايبة الخاجة، ولعل أشهرهن المخرجة نجوم الغانم (من أفلامها الوثائقية الطويلة: المريد، أمل، حمامة، وفي مجال الفيلم الروائي القصير قدمت فيلمي: الحديقة، ومابين صفتين.

فريدة بليزید، «الدار البيضاء يا الدار البيضاء» لفريدة بليزید أيضاً، «جنة الفقراء» إخراج إيمان المصباحي، إلى جانب مخرجات أخريات، نذكر منهن: نهاد البوهاتي، ليلي مراكشي، نرجس النجار. في سوريا، كانت بداية مشاركة المرأة في مجال الإخراج للمخرجة أمل حنا في فيلم «المرأة»، ثم قدمت واحة الراهب فيلمها الطويل «رؤى حاملة» (تأليفاً وإخراجاً)، ثم قدمت فيلمها «هوى». ومن المخرجات السوريات أيضاً نذكر: ديانا الجيرودي، هالة عبدالله يعقوب، وثام بدرخان، سولاف فواخرجي (رسائل الكرز). في العراق، مقارنة مع تجارب محدودة للغاية من قبل: أنجا الإرياهيم (فيلمها القصير «العودة إلى بغداد»)، المخرجة ميسون الباجه جي، والمخرجة «أنيسة مهدي» (من أفلامها: داخل مكة المكرمة، المسلمین، المواجهة). وجاءت المخرجة خيرية المنصور للسينما العراقية، حيث دأبت شهرتها منذ تحقيقها لفيلمها «سنة على ستة» (تأليفاً وإخراجاً). وأتبعته بفيلم «مئة على مئة»، إضافة إلى عدد كبير من الأفلام التسجيلية. في لبنان، حيث تحفل السينما اللبنانية بالعديد من

القصير، مشاركة معقولة إلى حد ما، منذ بدايات ستينات القرن الماضي. في مجال التأليف، ظهرت العديد من الكاتبات (أدبيات وسينمائيات)، نذكر منهن الكاتبات والأدبيات: لطيفة الزيات (الباب المفتوح)، حُسن شاه (أريد حلاً، امرأة مطلقة، الإرهاب، العرقانة)، إقبال بركة (البنات والمجهول، بحر الأوهام)، سكينه فؤاد (ليلة القبض على فاطمة)، وغيرهن. ومن مؤلفات للسينما: هالة خليل (أحلى الأوقات، قص ولصق، الراهب، نواره)، وسام سليمان (فتاة المصنع)، مريم ناعوم (واحد صفر)، أسماء البكري (شحاؤون ونبل)، ناديا سالم (صاحب الإدارة بواب العمارة)، سعاد يونس (ليلة القبض على بكيزة وزغلول، المجنونة، تك تك بوم)، ماجي مرجان (عشم)، نادين خان (هرج ومرج)، وغيرهن. في مجال المونتاج، ظهرت المونتيرات: تماضر نجيب، رحمة منتصر، رشيدة عبدالسلام، سلوى بكير، عزة حليم، منى الصبان، وغيرهن. وفيما يلي نستعرض -في عجالة- مشاركات المرأة في بعض البلاد العربية، ففي المغرب، نذكر مخرجات أفلام: «كيد النساء» إخراج

قدمت حتى الآن فيلما روائيا طويلا واحدا، هو «هرج ومرج» (قصة وإخراج). وعن دور المرأة في مجال السينما التسجيلية والروائية القصيرة، هناك العديد من المخرجات المصريات، ممن ساهمن إلى حد كبير في إثراء هذه السينما، منذ ستينات القرن الماضي، نذكر منهن: سعدية غنيم، ماجدة زكي، فريدة عرمان، سميرة الغنيمي، فريال كامل، عطيات الأنودي، نبيهة لطفي، منى مجاهد. ومن مخرجات الأجيال المتعاقبة بعد جيل الرائدات، نذكر: عزة الحسيني، نادية الأبحر، نيفين شلبي، روجينا بسالي، أسماء إبراهيم، دينا عبدالسلام، مشاعل يوسف، سالي أبوباشا، سارة نوفل، أمل رمسيس، ماريان رمسيس، عائدة الكاشف، جميلة السيد، ميسون المصري، وغيرهن. ومن خلال تحليل إحصائي (للباحث)، حول مشاركة المرأة كمخرجة في السينما الروائية الطويلة، وجدنا أنه خلال الفترة منذ عام 1960 وحتى نهاية عام 1970، تم إنتاج حوالي 505 أفلام، قام مخرجون رجال بتحقيقها جميعا، أما نصيب المخرجات فكان صفرا. لكن كانت للمرأة في مجال الفيلم الوثائقي والروائي

فقدمت كمخرجة حوالي 17 فيلما روائيا طويلا، (من أبرزها: عفوا أيها القانون، زمن المنوع، التحدي، قضية سميرة بدران، امرأة واحدة لا تكفي، امرأة آيلة للسقوط، لحم رخيص، مذكرات مراهقة، الباحثات عن الحرية). المخرجة أسماء البكري، قدمت للسينما المصرية ثلاثة أفلام روائية طويلة (تأليفاً وإخراجاً) هي: شحاؤون ونبل، كونشرتو درب سعادة، وفيلم العنف والسخرية. المخرجة كاملة أبوذكري، قدمت أفلامها الروائية الطويلة: سنة أولى نصب، ملك وكتابة، عن العشق والهوى، واحد صفر، وفيلم يوم للستات. المخرجة ساندرنا نشأت، من أفلامها الطويلة، نذكر: مبروك وبلبل، ليه خلتنني أحبك، ملاكي إسكندرية، الرهينة، مسجون ترنيزت، رجل لكل النساء، المصلحة. المخرجة هالة خليل، قامت بتقديم أفلام: أحلى الأوقات (مؤلفة ومخرجة)، قص ولصق (مخرجة ومؤلفة)، الراهب، وفيلم نواره (مخرجة ومؤلفة)، وبهذا تعتبر هالة خليل ضمن المخرجات اللاتي تنطبق على أفلامهن «سينما المؤلف». المخرجة ماجي مرجان، قدمت فيلمها الروائي الطويل «عشم» (تأليفاً وإخراجاً). المخرجة نادين خان،

أهم أفلام السينما المصرية في تسعينات القرن الماضي، فيلم «يا مهلبية يا». الفنانة يسرا، لها تجربة إنتاجية واحدة، حيث أنتجت فيلم «ضحك ولعب وجد وحب». ومن الملاحظ أن الكثرات من نجومات السينما المصرية، لم تخض تجربة الإنتاج السينمائي، على الرغم من قدراتهن المادية ومكانتهن الفنية، ولعل أشهرهن: فاتن حمامة، سعاد حسني، نادية لطفي، هند رستم، صفية العمري، هدى سلطان، زبيدة ثروت، شمس البارودي، آثار الحكيم، مديحة كامل، سهير رمزي، غادة عبدالرازق، سميرة الخشاب، وغيرهن. وفي مجال الإخراج ظهرت العديد من المخرجات، في العصر الحديث، نذكر منهن: إنعام محمد علي (من أفلامها: الطريق إلى إيلات، حكايات الغريب، صائد الأحلام، يوميات امرأة عصرية، أسفة أرفض الطلاق)، نادية حمزة (من أفلامها: النساء، نساء خلف القضبان، حقد امرأة، امرأة للأسف، المرأة والقانون)، ناديا سالم (قدمت فيلما روائيا طويلا واحدا كمخرجة ومؤلفة، وهو «صاحب الإدارة بواب العمارة»)، أما إيناس الدغدي،

المخرجة هيثم المصور وسطلة فيلم «وحدة» ريم عبدالله



الأردن:

من المخرجات الأردنيات نذكر ديما عمرو، التي قدمت الفيلم الروائي الطويل «7 ساعات فرق». وقد لوحظ في السنوات الأخيرة أن هناك اهتماما نسائيا بالأفلام التسجيلية بشكل خاص، مثل: الأردنية ميس دروزة (حبيبي بيستاني عند البحر)، والفلسطينية جنان كولتر (البحث عن ساريس)، واللبنانية ديالا قشمر (أرق)، واللبنانية سارة فرنسيس (زعران حي اللجا، وفيلم طيور)، واللبنانية زينة دكاش (يوميات شهرزاد). وهناك أفلام شهدت وقوف المرأة خلف الكاميرا ومنها: «صوت المدينة» لدليلة النادر (المغرب)، «لوبيّا حمرا» لناريمان ماري بن عامر (الجزائر)، «الميدان» لجيهان نجيم (مصر)، «اللي يحب ربنا يرفع يده لفوق» لسلمى الطرزي (مصر)، واليمينية سارة إسحاق (أب يمني وأم أسكتلاندية)، وفيلمها «بيت التوت».

تونس:

شهد عقد 1976-1985، أول تجربة إنتاج لفيلمين روائيين من إنجاز مخرجتين، إلا أن السلطات أعاقَت إصدار أفلام كل منهما: سلمى بكار (أول مخرجة سينمائية في تونس)، التي قدمت فيلمها التسجيلي الطويل «فاطمة 75»، ونجلا بن مبروك وفيلمها «The Trace»، ثم عادت سلمى بكار بعد 17 عاما بفيلم «رقصة النار». وعقب ذلك ظهرت مفيدة التلاتلي بفيلم «صمت القصور»، ثم «موسم الرجال»، كذلك المخرجة كلثوم بورنارز، وأفلامها القصيرة مثل «تونس بنظرة النورس»، نادية الفاني «منافسة حبي». وإلى جانب هؤلاء جاءت: ناديا فارس، رجاء عماري، سلوى بكار، فانت حفاوي، شيراز البوزيدي، نادية الرايس، أمنة النجار، مريم ريفيل، نور عبيشو، وغيرهن.

الجزائر:

كان أول ظهور للمرأة في سينما الجزائر للمخرجة آسيا جبار وفيلمها الوثائقي الطويل

(مخرجة وكاتبة) «نوبة نساء جبل شنوة» (1977)، ثم فيلمها «زردة.. أغاني النسيان». وظهرت الكاتبة والروائية حفصة زين القوديل التي قدمت فيلم «المرأة الشيطان»، وقدمت المخرجة يمينه بن غيغي فيلمها «إنشالله الأحد»، على حين قدمت يمينه شويخ فيلمها «رشيدة» (كتبت له السيناريو)، ورشح لجائزة الأوسكار لعام 2002. عام 2011 قدمت فاطمة زموم فيلمها الروائي الطويل «قديش اتحبني». وإلى جانب هؤلاء ظهرت في السينما الجزائرية العديد من الكاتبات، منهن: صفية قطو، أحلام مستغمني، فاطمة غالير، ومالكة المقدم. والمخرجات: جميلة الصراوي، يمينه بن غيغي، رشيدة كريم، يمينه بشير الشويخ، نادية لعبيدي، ماليكه طنفيش، وفجرية دليبة، وأخريات.

فلسطين:

كانت البدايات الأولى للسينما الفلسطينية في عام 1968 حين كلفت سلافة سليم، بتشكيل قسم التصوير(الذي أصبح اسمه فيما بعد أفلام فلسطين)، ومن السينمائيات اللاتي كان لهن دور بارز، في إقامة السينما الفلسطينية، نذكر: جنتن أليينا، هند جوهري، آسيازنتون، جنين توفيق، خديجة أبوعلي، وغيرهن. ومن أعمال المخرجات الفلسطينيات في البدايات نذكر أفلام: «الجذور لن تموت» للمخرجة لبيبة لطفي. ويرز اسم هيام عباس، كواحدة من أشهر السينمائيات الفلسطينيات في العصر الحديث، فهي ممثلة وكاتبة ومخرجة ومصورة، قامت بإخراج الفيلم الروائي الطويل «ميراث» (Inheritance)، كما أنتجت فيلم «الخبز». ويضاف إلى ما سبق ذكره من أسماء المخرجات: ليانا بدر «زيتونات». نجوى النجار «جوهرة السلوان»، وفيلم «ولد اسمه محمد». سهى عراف «صباح الخير يا قدس»، و«فيلا توما». ماري جاسر «كأننا عشرون مستحيلا». بثينة كنعان «نساء في صراع». ناهد عواد «5 دقائق عن بيتي». ساهرة درباس «لم يكن في جعبتي حينها سوى 138 جنيتها فلسطينيا»، إلى

جانب العديد من المخرجات. وفي مجال الفيلم الروائي الطويل قدمت المخرجات: ماري جاسر فيلمها «ملح هذا البحر»، ساهرة درباس فيلمها «عروس القدس». واللافت للنظر أن السينما الفلسطينية تعد من أغنى السينمات العربية في عدد المخرجات، سواء من قمن بإخراج الأفلام القصيرة أو الوثائقية الطويلة.

السينما وقضايا المرأة العربية

عندما تتناول السينما قضايا المرأة، فليس شرطا أن تكون من إخراج رجل أو امرأة، على الرغم من اعتبار المخرجات هن الأكثر إحساسا وشعورا وتعاطفا وحساسا لإخراج مثل هذه النوعية من الأفلام. ولا شك أن مشاكل المرأة وقضاياها في مجتمعاتنا العربية، يمكن أن تواجهها المرأة والرجل على حدّ سواء. ونظرا إلى العلاقة الجدلية بينهما، ودراية كل منهما بالآخر، في داخله وسلوكياته، فمن هنا لا نستطيع التفرقة، بين كيفية تصدي المخرجات والمخرجين، لإنجاز عمل سينمائي ما (روائي طويل أو قصير أو تسجيلي)، أو طريقة السرد السينمائي لدى كل منهما. هناك أفلام صنعتها مخرجات مثل: آسفة أرفض الطلاق (إنعام محمد علي)، يوم للمستات (كاملة أبوذكري، نوار هالة خليل)، صمت القصور، موسم الرجال (مفيدة التلاتلي)، توبة نساء جبل شنوة (آسيا جبار)، قديش اتحبني (فاطمة زموم)، وحدة (هيفاء المنصور)، عروس القدس (ساهرة دريس)، كيد النسا (فريدة باليزيد)، رؤى حاملة (واحة الراهب)، وفيلم سكر بنات (نادين لبيكي)، وغيرها من الأفلام. وفي الجانب المقابل، هناك أفلام صنعها مخرجون (رجال) تتناول قضايا نسائية، مثل: أريد حلا (سعيد مرزوق)، الحرام (هنري بركات)، شباب امرأة (صلاح أبوسيف)، أحلام هند وكاميليا (محمد خان)، لا تسألني من أنا (أشرف فهمي)، الليلة الموعودة (يحيى العلمي)، 678 (محمد دياب)، ثوب الشمس (محمد سالمين المري)، النداة (حسين كمال)، مأساة بنت شرقية (محمد شاهين)، عرس عراقي (محمد شكري جميل)، توت

توت (عاطف سالم)، الطوق والأسورة (خيري بشارة)، أسماء (عمرو سلامة)، النخيل الجريح (عبد اللطيف بن عمار)، بيجاسوس (محمد مفتكر)، وغيرها.

مهرجانات سينما المرأة

* مهرجان القاهرة الدولي لأفلام المرأة: تقتصر الأفلام المشاركة فيه، على تلك التي تلعب فيها المرأة دور المخرجة، بغض النظر عن موضوع الفيلم، فلا يشترط أن يكون قاصرا على تناول قضايا المرأة تحديدا، ومن أمثلة الأفلام التي شاركت في دوراته: لي قبور في هذه الأرض إخراج رين متري (لبنان)، رحلة في الرحيل إخراج هند شوفاني (فلسطين)، سكون إخراج لواء بارجي (سوريا). * مهرجان أسوان الدولي لأفلام المرأة: لا يشترط أن تكون الأفلام المشاركة في فعالياته من صنع مخرجات، الشرط فيه أن يتناول الفيلم قضايا المرأة، بغض النظر عن جنس

مخرجه؛ رجلا كان أو امرأة، ومن أفلامه نذكر: In Wonderland إخراج جيهان بحر (المغرب)، Crack إخراج معتزل سلوم (لبنان)، Kingdom of Ants إخراج عدنان عثمان (العراق)، Wedding of Thorns إخراج

ميرفت كمون (تونس). * مهرجان بغداد السينمائي الدولي، المسابقة الرسمية للمخرجات العربيات: وتأتي ضمن فعاليات الرسمية، مسابقة أفلام المخرجات العربيات، ومن بين الأفلام المشاركة في هذه المسابقة: هذه ليلتي إخراج آلاء شاكر (الإمارات)، ذاكرة الضمير إخراج زينب محروس (العراق)، ألف رحمة ونور إخراج دينا عبدالسلام (مصر)، دبله الخطوبة إخراج تغريد الفرة (فلسطين)، جمعة مباركة إخراج أسماء المدير (المغرب). * مهرجان أفلام بعيون النساء: يعقد هذا المهرجان بمدينة غزة في فلسطين، وتقتصر الأفلام المشاركة فيه، على أفلام المخرجات

باحث وناقد سينمائي من مصر

نافذة مُشرعة على جدار إسممتي

السينما والمرأة

هدى جعفر

في 1985 نشرت فنانة الرسوم المتحركة آليسون بكدل إحدى حلقات سلسلتها «دايكس تو واتش آوت فور» Dykes to Watch out for وتبدو فيها الصديقتان جنجر ومو تتناقشان حول فيلم السهرة فتصرّح مو بأنّها لا تذهب لمشاهدة أي فيلم إلا إذا كان يحقق ثلاثة شروط: أن يحتوي العمل على امرأتين على الأقل، وأن يتحدثان مع بعضهما البعض، وأن يكون الموضوع بعيدا عن الرجال. بعد عدة سنوات أصبحت هذه القصة أساسا لما عُرف بأنّه اختبار بكدل أو اختبار بكدل ووالاس حسب تفضيل آليسون نفسها، والذي أصبح يُستخدم في الأفينيات لتقييم الأفلام في ما يخصّ دعم النساء وتعزيز حضورهنّ فيها، تقول آليسون بكدل إنّها تدين بالفضل في وضع هذا الاختيار إلى صديقتها ليز والاس وكتابات فيرجينيا وولف. لنُدع آليسون بكدل واختبارها جانبا ونرى سينمانا العربية التي تجاوزت عامها المئة منذ عدة سنوات.

تُجمع

العديد من المصادر أنّ عزيزة أمير (17 ديسمبر 1901 - 28 فبراير 1952) هي الأم الشرعية للسينما المصرية إذ قامت بإنتاج فيلم (ليلي) وهو أول فيلم روائي طويل في السينما العربية، وهذا الامتياز النسائي الذي تم تجاهله في عدد من الدراسات التي تناولت بدايات السينما العربيّة، قد ينطوي على القليل من التمييز على عكس ما يبدو، وأقصد هنا السبب الذي جعل بداية السينما تقوم على أيدي النساء إن صح التعبير.

تقول السياسيّة والكاتبة اللبنانية منى قياض تعليقاً على هذا الموضوع في مقالها في مجلة «العربي» لعدد نوفمبر 2005 «يمكن التساؤل هنا عن سبب بروز سيدات في بدايات عصر السينما المصرية، بينما كنّ مرفوضات في المجالات الأخرى.. أليس السبب نظرتنا إلى السينما كعالم هامشي وترفيهي يتميز بالحقّة، وبالتالي لا يمكن أن ينظر إليه بالجدية الكافية كي تتم منافسة النساء فيه وإقصائهن، وخاصة في البدايات حيث المغامرة والمخاطر أكبر بكثير من المكاسب؟».

بعيدا عن هذا الرأي أو ذاك، لا شك أنّ النساء شاركن بقوة في بدايات السينما العربية كمنتجات ومخرجات ومونتيرات مثل: بهيجة حافظ، فردوس حسن، آسيا داغر، فاطمة رشدي وأمينة محمد، ولكن ظلّت العلاقة بين المرأة العربية والسينما علاقة شائكة وملتبسة وبالغة التأثير بكل ما اعتري المنطقة العربية من ارتفاع أسعار الرغيف وحتى الصراعات المسلّحة.

سينما للنساء

ساهم الكثير من النقاد والمحللين الاجتماعيين والنفسيين وحتى الهواة في تحليل صورة المرأة في السينما العربيّة، ومحاولة فهمها وتقييمها وإعادة شرحها من زوايا متعددة، وقد أجمعت الكثير من الدراسات والمقالات على أنّ السينما قدّمت صورا مشوهة لنماذج من النساء، منها المرأة المطلقة سيئة السمعة، والزوجة الخائنة، والسكرتيرة اللعوب، والحماة المتحكّمة، وأنّها منحت البطولة دائما للرجال بما تسبغه عليهم من صفات الحكمة والعقل والوطنية والشجاعة.

ولكن من وجهة نظري، أعتقد أنّ المشكلة كانت أيضا في السينما التي زعم أصحابها أنّهم يناصرون المرأة، ويشجعون حقوقها، ويُلْمعون صورتها التي خدشتها العادات والتقاليد، لأنّها تعاني في الأساس من مشاكل السينما العربية بشكل عام مثل: النصوص والإنتاج وفهم الوظيفة الجوهرية للسينما، بالإضافة إلى مشاكلها الأساسية النابعة من طبيعتها باعتبارها سينما عن المرأة.

تناولت السينما «المناصرة» قضايا المرأة بطريقة تشبه كثيرا التعامل الحكومي معها، إذ اعتمدت على توليفة جاهزة من الشخصيات والنصوص العائمة التي فقدت معناها من فرط تكرارها، فلم تُقدّم سوى نسخ من بعضها البعض، مبررة هذه المعالجة بأن هذا هو الواقع الذي يجب على السينما أن تعكسه، وجسدت هذه السينما أنماطا معينة للمرأة بصورتها الناصعة والإيجابية من وجهة نظر صُنّاعها، بينما لم تكن سوى إعادة إنتاج لشروط المرأة الصالحة حسب المجتمعات الأبوية التي تقول هذه السينما إنّها تناقضها.

صورة الأم

يُحب السينمائيون دور الأم، فهو يتيح خلق مساحة تمثيلية مضمونة ومرغوبة ورائجة، تتماشى مع المنظور الاجتماعي لأهم دور للمرأة في الحياة في المجتمعات الشرقية، إلى درجة جعلت بعض الممثلات يتخصصن في دور الأم وهو ما يصعب أن نجده فينتاجات سينمائية في دول أخرى تشاركنا ظروفنا الاجتماعية والسياسية والاقتصادية. هناك- مثلا- المثلة فردوس محمد بصدرها الكبير، ووجهها الذي ينطق حبا ورعاية. تقول مريم فخرالدين لزاوي وهي في إحدى حلقات برنامج «خليك بالبيت» الذي كان يُعرض في تلفزيون المستقبل إنّ أمها المجرية لم تكن تمثل لها الصورة التي ترغبها عن الأم، فلم يكن صدرها كبيرا كصدر فردوس محمد! الأم الصالحة في السينما هي الأمّ المضحية، هي شمعة البيت وأساسه، هي من ترفض تكرار الزواج الثاني بعد الطلاق أو وفاة الزوج. لم تكن فردوس محمّد هي الوحيدة كنموذج مفضّل للأمهات، فهناك أيضا كريمة مختار وأمينة رزق وآمال زايد بل وحتى شادية التي

قدمت في فيلم «لا تسألني من أنا» (1984) دور الأم عائشة التي تبعب ابنتها للسيدة شريفة (مديحة يسري) كي تستطيع بثمنها أن تربى باقي أبنائها، وهي قصة مأساوية تضج بالألم والقسوة والابتزاز العاطفي. هذا النموذج من الأم «الشقيانة» شجعتة الحكومات العربية والسينما على حد سواء، وما عليك سوى أن تراجع شروط الفوز بجائزة الأم المثالية لتعرف أنّه كلما تعددت عذابات الأم كلما استحققت تقديرها واثمينها.

وفي منهج مواز لما سبق، أسست السينما أيضا لصورة الأم السيئة، الأم التي لا تستحق هذا اللقب الذي لا يحمل لصاحبه سوى الشرف والرفعة، وهي هنا سيدة متأنقة، شديدة الاهتمام بمظهرها، ثرية أو من أسرة أرستقراطية، وهي بالضرورة مدخنة لأنّها سيئة السمعة، أو موظفة لأنّها مهملة، وقد يتجاوز الأمر أن يكون لها عرق أجنبي، أو يكون لها مظهر أوروبي. في فيلم «عمارة يعقوبيان» (2006) لمرwan حامد، كانت والدّة الصحافي حاتم رشيد (خالد الصاوي) الخائنة المهملة لابنها من زوجها المصري، فرنسية الجنسية،

مئة شلبي في فيلم "هي فوضى"

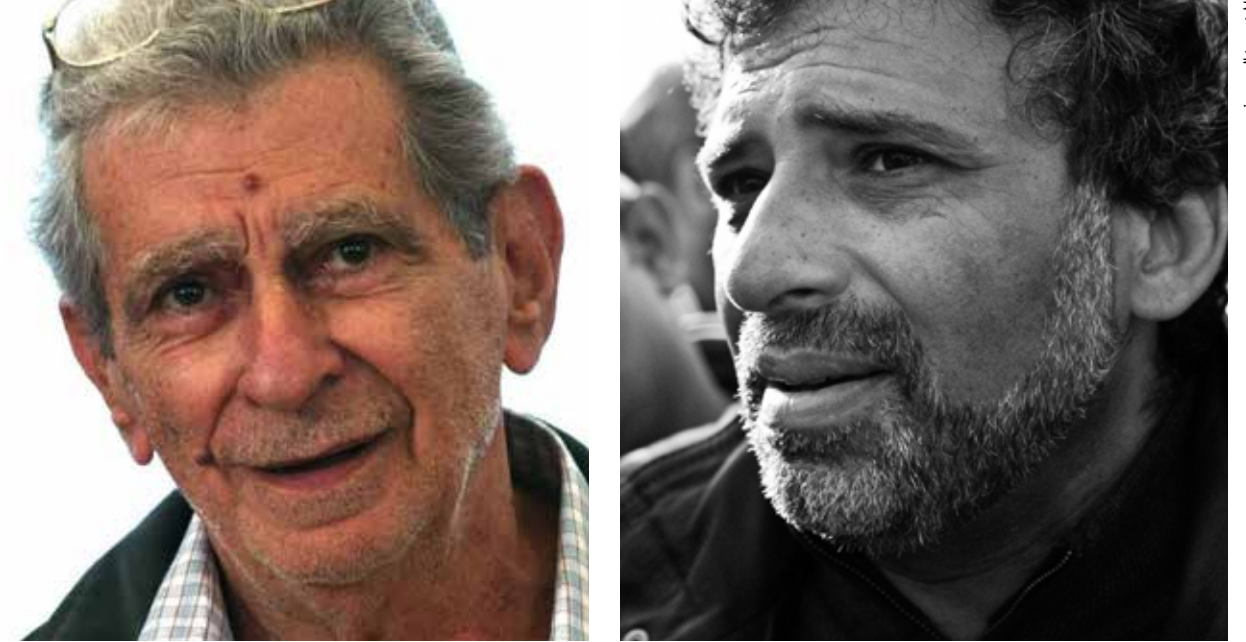


وفي فيلم «كدبة كل يوم» (2016) مثلت شيرين رضا، بمظهرها الأوروبي الواضح، دور الأم المطلقة، صاحبة البيزنس، التي تظل فاسدة حتى يأتي الرجل (فاروق الفيشاوي) لإصلاح ما أفسدته. إذن، فالمرأة والأم شيء واحد لدى صُنّاع السينما، وتعزيز مكانة المرأة يتم عبر التأكيد على أهمية كونها أمّا، وعليه يتم الحكم عليها كامرأة صالحة أو فاسدة، ونموذج الأم الصالحة هو الـ«باترون» الذي خاطوا عليه كل الأدوار التي تدعم صورة المرأة في السينما. ولذلك لم تتطرق السينما أبدا إلى المرأة التي لا تريد خيار الأمومة إلا من باب الحكم عليها إما كسيدة مريضة أو منحلّة، فقد يغفر صُنّاع السينما لعاملة الجنس والمثلية والقاتلة وغيرهنّ من النماذج التي تخرج عن الإطار القيمي للمجتمع، من وجهة نظرهم، ويقدمون لهمّ أطنانا من المبررات، لكن لا يمكن أن يتفهموا معنى أن تُفضل المرأة عدم الإنجاب، فالمرأة قد تكون أما سيئة أو صالحة، لكن لا يمكن ألا تكون أما على الإطلاق. في فيلم «هي فوضى» (2007) للمخرجين



لقطة من فيلم "دكان شجارات" لخالد يوسف

المخرج يوسف شاهين



المخرج خالد يوسف

عاملة فقيرة في «شادر السمك» (1986) أو راقصة مغوية بجانب السياسي في «الراقصة والسياسي» (1990)، أو امرأة تحمل جمالها كالصليب على ظهرها حسب توصيف الناقد رفيق الصبّان (17 أغسطس 1931 - 17 أغسطس 2013) لدورها في «حارة برجوان» (1989) التي لم تخرج فيه عن هذا المربع، المرأة الجميلة الضحية، قليلة الحيلة، ومهما تنوّعت شخصيات نبيلة عبيد في أبعادها الأخرى فهي شخصيات نسائية مستسلمة تماما لطاحون المنظومة الذكورية الاجتماعية التي لا ترحم، في انسيابية قدرية دون مقاومة تُذكر. إنها شخصيات تحمل بذور ضعفها، كنساء، في تكوينها، فلا بد أن تُفنى حضورا أو معنى أو كليهما مع نهاية الفيلم. ورغم الاختلاف الظاهري بين شخصيات الجندي وعبيد إلا أنّ الهزيمة والموت والانزواء هي النهاية الحتمية للشخصيات النسائية اللاتي لعبنها.

في التسعينات تدهور الإنتاج السينمائي نظرا لحرب الخليج الثانية وما لحق ذلك من هزال واضح في سوق التلقي، وبالتالي اضطراب بعض المخرجين لتنفيذ بعض الأفلام في أسبوعين

من حولها حتى من أفراد عائلتها، وهناك قائمة طويلة من الأفلام التي تعكس هذه الصورة مثل: شهد الملكة (1985)، المديح (1985)، وكالة البلح (1982)، الخادمة (1982) وصاحب الإدارة بواب العمارة (1985).. وقد شارك نادبة الجندي مجموعة من نجوم تلك الفترة: محمود ياسين، أحمد زكي، فاروق الفيشاوي، فريد شوقي، حاتم ذو الفقار، صلاح قابيل، مصطفى فهمي وعادل أدهم، وقد يشاركتها أكثر من نجم الفيلم نفسه، مع غياب شبه تام للبطولات النسائية الأخرى. وبمراجعة تلك الأدوار نخلص إلى أنّ الشخصيات التي قدمتها الجندي لم تكن سوى معادلات أنثوية للشخصيات الرجالية السلبية، لم تكن نساء نادبة الجندي سوى نموذج للمرأة التي تتقاسم مع الرجل الفساد المالي والإداري، وتتنافس معه على ترويض المخدرات وقوادة الدعارة وكل الممارسات المُحرّمة قانونا وعرفا وشرعا. إنّها امرأة يجرها الفساد إلى عالم الرجال الفاسدين، وتعجز عن الاستمرار فيه بعد أن يقتلها أحد رجالها/ أزواجها في أغلب الأحيان.

وفي المقابل مثّلت نبيلة عبيد دور المرأة الجميلة الحاطة بالذئاب على الدوام، سواء كانت

مهامها وواجباتها الصعبة أصلا. قد يكون الحصول على نموذج المرأة الخارقة حلما جاذبا للنساء، ولكنّه فخ خطير بقدر جاذبيته وجدته، وهو أيضا يوجه الاتهام للمرأة التي لا تستطيع أن تحقق هذه المثالية بأنّها امرأة ناقصة وعاجزة، وهي المسؤولة بالضرورة عن مشاكلها التي تحدث مع الرجل/ الزوج/ الأب/ الابن، لأنها لم تحصل على شروط هذه المرأة الخارقة، التي تستطيع المرأة، أي امرأة، الاشتغال عليها لمجرد أنّها امرأة.

عدسة مُكبّرة

تميزت ثمانينات القرن الماضي وتسعيناته بظهور ممثلات بعينهنّ، يحملن أفلاما كاملة بما عليها من ميزانية وسيناريو وقصة و«رجال»، وأقصد هنا تحديدا الممثلتين نادبة الجندي ونبيلة عبيد، مما دفع بالبعض إلى أن يُلقب الأولى بنجمة الجماهير والثانية بنجمة مصر الأولى، ولكن ماذا حملت هاتان النجمتان في أفلامهما؟

قدمت نادبة الجندي في معظم أفلامها التي تصدرت شباك التذاكر، دور المرأة الداهية، شديدة الإغواء، التي تقتال الرجال في عقر دارهم بلا هوادة، أو المتحكمة بمصائر الرجال

الطبيعية، فإن لم تعان المرأة فهي لا تستحق النجاح، وإذا لم تعاد رجال محيطها فهي بالضرورة امرأة عادية بلا أثر.

المرأة الخارقة

المرأة هنا خليط من كل شيء، نموذج إلهي، مثير، ويدير الرؤوس، جميلة، ذكية، وأم حانية، وزوجة ملهمة، وهي أيضا محط أنظار الرجال ولكّنها مخلص، موظفة قديرة.. إنّها امرأة خارقة، هي نسخة من الرجل بصورته الإيجابية كما صورتها السينما، مضافة إليها خصالها الأنثوية التي لا غنى عنها، بالإضافة إلى جمال الروح، وجمال الروح أحد المصطلحات التي تم ابتذالها للغاية فهو تعبير لا يُذكر إلا عند الحديث عن جمال النساء دون الرجال. كانت المرأة في سينما السبعينات تبدو وكأنّها خارجة لتوها من صالون التجميل، وهي الآن تخرج من صالون الكوافير وبنفس الوقت بعقل خرج لتوه من وكالة ناسا، هل من كمال أكثر من ذلك؟

إنّ التسويق لهذا النموذج الذي يؤكد على فكرة أنّ المرأة أكثر مهارات من الرجل، يُرضي النساء، فهو مهم، وقد يكون واقعيًا، ولكنّه يُحمّل المرأة ما هو فوق طاقتها، ويزيد من

تنفيذ الواجبات التي أناطها بها مجتمعها، إذا كانت زوجة غاب عنها زوجها، فهي تحافظ على ماله وسمعته وشرفه، وإن كانت ابنة فهي تحرص على أن تكون الابنة التي تستحق رعاية والدها وثقة أهلها، وإن كانت خطيبة أو حبيبة فهي التي تصبر على فراقه وتنتظره مهما فعل في غيبته حتى لو كانت علاقة بامرأة أخرى، إنّها فتاة طيبة وأصيلة و«بنت ناس».

إنّ المرأة القوية هي بالضرورة امرأة شديدة التحمّل، تحتمل أخطاء الآخرين، تحتمل حياة غير عادلة، تتمسك ببيتها رغم الصعاب ورغم غياب الزوج أو خيانتة أو تخلفه عن دوره، المرأة التي تجيد باقتدار أن تلعب دور (حمار الساقية) حتى نهاية الفيلم ونزول أسماء أبطال العمل في آخره، فالقوة هنا هي قوة التحمّل، لا قوة اتخاذ القرارات وتنفيذها، أو قوّة المبادئ كالشجاعة والصراحة والأمانة. حتى عندما قدمت السينما المرأة الطموحة، كانت بالضرورة امرأة تخوض معارك هائلة مع رجال محيطها لتحقيق ما تريد، معارك قد تكون وهمية ولا داع لها. المرأة القوية في السينما هي امرأة ذات حياة صاخبة، صعبة، حارقة، بعيدة عن السلام والهدوء والحياة

يوسف شاهين وخالد يوسف، الذي سيتم الحديث عنه لاحقا، يقول البطل شريف (يوسف الشريف) لخطيبته سيلفيا (درّة) المعترضة على فكرة الإنجاب وهما في سيارتها المكشوفة وسيجارتها في يدها «الست ما تحسش إنّها ست إلا لما تخلف»، يعني لا يؤكد المشاهد على تقريع سيلفيا بسبب رغبتها فحسب، بل يأتي التقريع من الرجل الذي يعرف بالضرورة مصلحتها وتفضيلات النساء أكثر منها!

إذن، أهم صورة إيجابية للمرأة هي أن تكون أما، وأما صالحة أيضا، وصلاحها يوزن حسب ما يعتقد المجتمع الأبوي بشيوخه وعلمائه ومدرسيه وفنانيه أيضا.

المرأة القوية

في معالجة تقترب من شخصية الأم، تناولت السينما أيضا المرأة القوية، ولكن ماذا تعني القوة هنا؟ وقوية بالنسبة لمن؟ قوة المال؟ قوة السلطة؟ قوة الشخصية؟ التحكم؟ والتحكم بمن؟ بأسرتها؟ بزوجها؟ هل المرأة القوية هي التي تتحكم بمجموعة من الرجال؟ (معلمة قهوة، أو تاجرة مخدرات مثلا؟). المرأة القوية في السينما هي امرأة قوية في



صورة المرأة

الأب الروحي في مهنة الإخراج السينمائي. خالد يوسف أيضا يُقدّم نفسه كمدافع عن المرأة، ويُقر بفضلها وتميّزها وأدوارها الوطنية الفدّة، وقد قدّم منذ 2001 وحتى 2011 أي خلال 10 سنوات تقريبا، 12 فيلما منها 6 أفلام جسّدت البطلات فيها عاملات جنس أو نساء يُقدّمن خدمات جنسية مقابل المال، بالإضافة إلى أدوار الزوجة الخائنة والمرأة المغتصبة. خالد يوسف المخرج الشهير والنجاح جدا، نجاح التاجر وليس نجاح الفنان، يقيس قضايا النساء ومظلوميتهنّ العائلية والاجتماعية بالمللتر ويحولها إلى مشاريع سينمائية تحتوي على كل ما يمكن أن يملأ شبك التذاكر بالمال، حتى لو دفعه ذلك لاستدعاء هيفاء وهبي في فيلم «دكان شحاتة» (2009) لتقف على الأرجوحة في أحد الموالد فيطير فستانها ويظهر ملابسها الداخلي السفليّ أمام مجاذيب الأولياء فيتجمدون في أماكنهم. لقد واجه خالد يوسف الكثير من الاتهامات حول الهدف من أفلامه هذه، ودافع هو عن نفسه وعن أفلامه. أمّا أغرب ما قاله فكان في مايو 2012 حين صرّح في برنامج «ممنوع الاقتراب» على قناة «نايل لايف» بأنّه «يقدم المرأة في أفلامه سلعة بطريقة منفرة، حتى يكرّهِ المشاهد في هذا الأمر فيبتعد عنه»، لافتا إلى أنه «لا يقصد إهانة جسدها، أو يتعمد أن تظهر بهذا الشكل». إنّه إذن يعتمد المرأة وجسدها كـ«ببيع»، لتخويف المجتمع من الانحلال والفسق ومن التسليع، يُخوِّف الجماهير بجسد المرأة من جسد المرأة، إنّه وعي يختزل شرف المجتمع في أجساد نساؤه: محجبة كانت أو دون حجاب، وأنّ الأخلاق هي سيدة تتعري وتقبض الثمن فهي مومس، أو شريفة تُحافظ على الإرث الاجتماعي للشرف بمفهومه الضيق جدا فتستحق الشكر والثناء، وبالتالي لم تكن الأفلام هنا سوى إعادة إنتاج للرؤية الأخلاقية الدينية، السلفية تحديدا، التي يدّعي خالد يوسف بأنّه يحاربها ويقاومها.

كاتبة وناقدة من اليمن

فقط لضمان استمرار عجلة الإنتاج. وتميزت التسعينات أيضا ببروز اسم المخرجة إيناس الدغدي (1953) كمدافعة شرسة عن النساء كما تقول عن نفسها دائما، وقلّما يخلو فيلم من قضية تخص حقوق المرأة كما تقول أيضا، ولكن يبدو أنّ الدغدي كانت تخلط بشدة بين الأدوار النسائية وبين القضايا النسوية، فكانت نموذجا جليا للمخرجة التي استهلكت جسد المرأة وقضاياها لتصدّر أعلى المبيعات وعناوين الصحافة.

قدّمت الدغدي جملة من أسوأ المعالجات الدرامية التي لا تختلف عن الأعمال التي يُقدّمها أسوأ المخرجين الذكور، ليس فقط على مستوى المحتوى بخصوص تعزيز حقوق النساء بل على المستوى الفنّي كسيناريو وتصوير وإخراج وعلى مستوى الفكرة أيضا. في فيلم «امرأة واحدة لا تكفي» (1990) تستعرض الدغدي كيف أنّ الرجل لا تكفيه امرأة واحدة، من خلال تعاط دراميّ يبرر أكثر مما يفكك المنظومة الاجتماعية والدينية والاقتصادية التي تُهيئ للرجل الشرقي هذه اليزة. وفي «كلام الليل» (1998) هناك سيدة تدير شقة للدعارة وتستعين بصديقتها التي تقوم بتصوير الرجال لابتزازهم لاحقا. وفي «القاتلة» (1991) لدينا سيدة تتعرض للاغتصاب في طفولتها تتحول إلى عاملة جنس تقتل زبائننها وينتهي بها الأمر بملابس الإعدام الحمراء. إنّها أفلام تبدو كأنها مشاهد مصورة لتفاصيل الجرائم المنشورة في صفحات الحوادث أكثر من كونها أفلاما تناقش قضايا النساء وأوضاعهنّ القانونية وروابطهنّ مع من حولهنّ بصورة فنية تعكس ذاتية الدغدي وموقفها من الحرية والحقوق. الملفت للنظر أنّ إيناس الدغدي صنعت في بداية مسيرتها فيلما بديعا هو «عقوا أيها القانون» (1985) الذي يتناول موضوع التفرقة بين المرأة والرجل في القانون الذي يخص جرائم الشرف، ولكن يبدو أنّ حسابات الشهرة والرصيد لها رأي آخر بالنسبة للدغدي.

في مطلع الألفية انتبهنا لأول مرة لاسم المخرج خالد يوسف الذي اقترن اسمه بالمخرج الراحل يوسف شاهين الذي تلمذ على يديه ويعتبره

نظرة ذكورية أم سينما نسوية السينما التونسية وقضايا المرأة

محرز القروي

المخرج نوري بوزيد



من بين كل سينمات البلدان العربية، تكاد تكون السينما التونسية هي الأكثر احتفاءً بقضايا المرأة ووضعها ومعاناتها داخل مجتمع عربي إسلامي منغلق تحكمه أعراف ونواميس بالية توارثها جيل بعد جيل حتى باتت تقريبا لدى الكثيرين جزءا من مقومات الهوية الثقافية والحضارية لأي مجتمع عربي. وهذه فكرة شائعة سادت طوال سنين لدى قسم واسع من النقاد والمتابعين للشأن السينمائي العربي سواء أكانوا عربا أم غربيين. حتى أن البعض صار لا يخفي استغرابه بل وفي بعض الأحيان امتعاضه كلما شاهد فيلما تونسيا يحاول أن ينأى بنفسه - ولو قليلا- بعيدا عن هاته الصورة النمطية شيئا ما للسينما التونسية. وربما زاد في ترسيخ هذه النظرة ما عُرفت به تونس زمن الرئيس بورقيبة من انحياز لقضايا المرأة وحقوقها عبر إجراءات وإصلاحات رائدة -والحق يقال- في مجال قوانين الأسرة والأحوال الشخصية. وهو موقف سياسي شكل -ولا يزال- في نظر الكثيرين «ثورة» حقيقية على الموروث الديني والاجتماعي قادها باندفاع كبير الزعيم بورقيبة تحت شعار «تحرير المرأة» كجزء من محاولته «لتحديث» المجتمع التونسي.

ولكن

يجوز لنا اليوم أن نتساءل عن مدى وجهة هذا «التصنيف» الفني والتوصيف الفكري وعن مدى تطابقه من وجهة نظر سينمائية مع محتوى الأعمال السينمائية التونسية وتوجهات مخرجيها وخياراتهم الجمالية. فإلى أي حد يمكن اعتبار السينما التونسية سينما منحازة لقضايا المرأة؟ وهل عكست صورة المرأة في الأفلام التونسية نظرة إيجابية ومُنصفة لمن نعتهم الخطاب الديني «بالقواير»؟ وهل كانت المخرجات التونسية أكثر قربا لعالم المرأة من نظرائهم المخرجين الرجال؟ ثم إلى أي مدى يصح اليوم الحديث عن سينما نسائية -حتى لا نقول نسوية- في تونس؟ فضلا عن كل ذلك هل كانت المقاربة السينمائية لمشاكل المرأة وأوضاعها المعقدة نابعة من خيار فني وفكري أصيل أم كانت مجرد استجابة وتناغم مع خطاب سياسي وأيديولوجي مهيم صادر عن السلطة السياسية العليا في البلاد؟ عرفت الساحة السينمائية في تونس بروز تجارب فنية متنوعة ومتعددة غير أنها في نهاية المطاف وفي ما عدى بعض الاستثناءات القليلة، تكاد تنضوي في مجملها تحت ما عُرف في فرنسا «بسينما المؤلف». وهو توجه لا ينكره المخرجون في تونس بل ويعده البعض مصدرا للفخر والاعتزاز، بل وحتى للتمايز مع مجمل السينما المصرية التي وصفت بالميلودرامية وبالتجارية ثم بسينما المقاولات. ولعل من أبرز المخرجين وأشهرهم في هذه «المدرسة» - إن صح الحديث عن مدرسة - السينمائي النوري بوزيد. فبوزيد يمكن اعتباره من المخرجين الذين اختاروا دوما التصادم مع الذهنية البالية للمجتمع التونسي. وأفلامه تحاول في الغالب طرق أبواب مُوصدة يتحصن خلفها العرف والتقاليد والمسكوت عنه وكل ما يمكن تصنيفه في خانة «التابو». فكان فيلمه الأول سنة 1986 «ريح السد» عن البيدوفيلى أي التحرش أو اغتصاب الأطفال، حيث يجد الشاب الهاشمي نفسه، بمناسبة التحضير لحفل زواجه، وجها لوجه مع ذكريات مريرة من طفولته البائسة التي وضعته في طريق «الأسطى عامر» النجار المهووس الجنسي

أغوار عالم الإناث وأسراره. لنجد البطل وسط بيت يعجّ بالنساء يحدثنه بلا حرج عن زواجه المرتقب ولا يخجلن من التلميح إلى ليلة الدخلة وما تفرضه لدى الرجل من تصميم وعزم. وتبرز من بينهن شخصيتان محوريتان في حياة الهاشمي هما والدته وأخته. حذب وحنان يتناقضان مع طبيعة وسلوك الأب الذي يخضّه بمعاملة فظة وغلظة لا تراعي خصوصية سته وقد صار كهلا يوشك على الزواج وتكوين أسرة خاصة به كعلامة على بلوغه مرحلة النضج. ثم نجد النساء وعالمهنّ ثانية من خلال بيت العجوز «شجرة» حيث يذهب الهاشمي وأصحابه لتوديع أيام العزوبية بين أحضان الغانيات. «شجرة» هي أيضا وجه من وجوه الحضور النسائي المرغوب والممنوع في آن واحد. الكل في المدينة يعرفها والجميع تقريبا قد زارها يوما ما. ولكن التقاليد والأعراف تقتضي أن ينكر الجميع وجود هذه المرأة وأمثالها. فكيف لمجتمع يدعي النقاوة والصفاء أن يقرّ بنفاقه الاجتماعي ويعترف بازدواجية قيمه وانفصام شخصيته. غير أن كل ذلك لم يمنع أن تكون زيارة منزل «شجرة» سببا في استعادة الهاشمي لثقته بنفسه. ثقة فقدتها منذ أن امتدت إليه يدي عامر صاحب ورشة النجارة ليدتّس براءة طفولته الغضة. ويكاد الهاشمي أن يقع في حب فتاة الليل أمينة لولا أن العجوز «شجرة» نبّهته إلى واجب احترام المنظومة الاجتماعية التي لا تسمح لابن العائلة أن يحبّ بائعة الهوى. هكذا بدا لنا «ريح السد» فيلما يدور في فلك النساء يسلمّ الضوء على وجودهن الصامت في عالم تغطي عليه سطوة الذكر وهيمنة العقلية الذكورية الشرقية. فهل استطاع بوزيد مع ذلك أن يقدّم لنا المرأة من زاوية نظر مختلفة عن النظرة الذكورية؟ صحيح أنّ الفيلم يقدّم نماذج نسائية مسحوقة تبدو كضحايا تسيّد الرجل لمناحي الحياة سواء على الصعيد الأسري الضيق أو على الصعيد العام لحياة المجتمع. غير أنّ هذه النماذج النسائية ظلت أسيرة وجهة نظر ذكورية لم يسعفها تعاطفها الصادق



هند صبري في فيلم «صمت القصور»



المخرجة التونسية رجاء عماري

الروائي الطويل «على كف عفريت» (2017). فالفيلم استعاد كل المفردات الفنية للسينما التونسية المعروفة. وبالتحديد في ما يخص زاوية النظر إلى المرأة. إذ في هذا الفيلم المأخوذ عن قصة واقعية تعود شخصية المرأة لتصبح من جديد كائنا ثانويا يحوم حول شخصيات رجالية أكثر عمقا وصداقة. ولكن هل نستطيع اليوم أن نتحدث عن سينما نسائية أو نسوية في تونس؟ ما من شك أن تونس راكمت تجارب مختلفة ومهمة في مجال الإخراج السينمائي للمرأة. فمنذ فيلم «فاطمة 75» لسلمى بكار توالى التجارب النسائية في السينما التونسية. فظهرت ناجية بن مبروك صاحبة فيلم «سامة» (الأثر) في سنة 1984 ثم كلثوم برناز بفيلمها «كسوة، الخيط الضائع» و«شطر محبة»، بالإضافة إلى مجموعة من الأصوات الجديدة سواء في الروائي أو التسجيلي. إلا أننا نعتقد أنه من المجازفة بمكان أن نعتبر أن أفلام المخرجات هي بالضرورة أفلام نسوية أو نسائية. كل هذه الأفلام لم تخلق سينما نسوية وإنما هناك تجارب سينمائية لنساء. ناقد سينمائي من تونس

كوثر بن هنية هي أيضا إحدى المخرجات اللاتي توفّقن في إدراك هذا المستوى من المعالجة لقضية المرأة ووضعيتها داخل المجتمع. فيلمها «زينب تكره الثلج» (2015) رغم طابعه التسجيلي رصد بشكل متفرد وجهها من وجوه واقع المرأة التونسية من خلال قصة فتاة صغيرة (زينب) تفقد والدها في سن التاسعة وتقرّر والدتها الزواج من جديد مما سيُجبر الأمّ وابنتها على الانتقال للعيش في كندا. تغييرات كثيرة تحدث للطفلة زينب: اختفاء والدها، تعويضه بزواج أمّ ثم تغيير حتى البلد الذي تعيش فيه. ولسنوات متتالية رصدت المخرجة أطوار الحياة الجديدة لزينب وأُمّها. حملتنا الكاميرا بسلاسة إلى قلب عالمها الحميمي فتقاسمنا معها أفراحهما وشكوكهما وأوهامهما وأحزانهما. رأينا كيف عانت زينب من إرثها الثقافي الذي حملته معها إلى كندا. مقارنة دينية متشدّدة تستسهل تكفير الآخرين لمجرّد أنهم مختلفون. وآراء ومواقف لا مكان لها في بلد يقدّس الحريات الفردية. غير أنّ بن هنية تراجعت عن الكثير من هاته القدرة العجيبة على التحكّم في أدواتها الفنية حين قامت بتقديم فيلمها

وعلى خطى مفيدة التلاتلي حاولت المخرجة رجاء عماري أيضا أن تغوص في أعماق سيكولوجيا المرأة. فقدّمت في فيلمها «الستار الأحمر» قصة مماثلة لفتاة شابة فقدت والدها وتعيش بمفردها مع والدتها. غير أنّ الصراع هنا مختلف. فالأم «ليليا» تحاول حماية ابنتها «سلمى» صونا لشرف العائلة ومستقبل البنت. فنقودها الأقدار إلى كاباريه حيث تقرر أن تصبح راقصة. انقلاب مفاجئ وجذري في شخصية ليليا. غير أنه ليس سوى ردة فعل طبيعية من أرملة شابة قبلها المجتمع بقيود متنوعة: الدين والتقاليد والشرف وغيرها من القيود. إنه شدة الكبت الذي يولّد الانفجار. والانفجار وقع عندما اصطدمت ليليا بواقع الكاباريه وعالمه الليلي الماجن. سحرها هذا العالم وجعلها تُعيد اكتشاف ذاتها من جديد. ولكن ولوجها عالم الرافصات لم يجعلها تتخلّص من روااسب تربيتها المحافظة فواصلت التعامل مع ابنتها وفق القيم والقواعد ذاتها. تناقض حادّ في الشخصية يعكس انفصام المجتمع نفسه. وهذا ما جعل ليليا تعيش حياتها في الخفاء والخديعة للمجتمع ولكن لابنتها أيضا.

وظروف العيش الشديدة. كلّ تحمل بصمت همومها كأنثى وتعاني تهميشا مضاعفا: الأول متأت من الفقر والثاني بسبب جنسها. تتجنّب التلاتلي هنا الكليشيهات المعتادة. فمأساة عليها تتجلّى من خلال النظرات التي تتبادلها أمّها الخادمة «خديجة» مع الخادמות الأخريات في قبو القصر أو مع عليها نفسها حين تلخّ عليها بالسؤال: «شكونو بابا؟» (من هو أبي؟) ولكن أيضا حين تلتقي عيناها خلصة بعيني سيدي علي (الأمير) الذي يبدو هو أيضا تحت وطأة النواميس الاجتماعية والأسرية التي تفرض عليه الامتناع عن ملاطفة ابنته لأنه أنجبها من خادمة. هي مأساة مرّغبة ناجمة عن تعقيدات المنظومة الاجتماعية وقوانينها الصارمة وليست المرأة فيها هي الضحية الوحيدة. تترك البنت المراهقة أنها ليست يتيمة وأن والدها هو هذا الرجل الذي ترتعد له فرائص والدتها كلما ظهر في أرجاء المطبخ. ثمة حبّ ما جمع بين والديها فهي لم تأت كثرمة لعملية اغتصاب أو استغلال السيد لخادمتها. غير أن هذا الحبّ يبقى حبّا محرّما وارتباطا ممنوعا ترفضه القواعد والتقاليد والأعراف.

فإننا نلمس عند بن عمار نفس النزعة التي رأيناها في أفلام النوري بوزيد والتي تصوّر المرأة ككائن مثالي خال من النقائص تكون في غالب الأحيان ضحية لشخصيات رجالية تكاد لا تملك جانباً إيجابياً واحداً. وتقول المخرجة التونسية ناجية بن مبروك عن ذلك «لقد كانت دوما نظرة ذكورية تدّعي بأنها تكشف عالمنا الأنثوي الداخلي». في المقابل كانت هناك تجارب لمخرجات تونسيات قدّمن أيضا في أفلامهن موضوع المرأة. ولعل من أبرزهن المخرجة مفيدة التلاتلي من خلال فيلمها الروائي الأول «صمت القصور» (1994) الذي يعرض لقصة عليها فتاة نشأت في قصور البايات (ملوك تونس قبل إعلان الجمهورية) أمّها من خدم القصر في حين أن والدها هو الأمير علي. ولكنها تكبر دون نسب لاستحالة نسبها إلى والدها الحقيقي. في هذا الفيلم نجحت مفيدة التلاتلي بكثير من الرقة والحس الفني المزهق في أن تنقلنا إلى العالم الحميمي للمجتمع النسائي. فصمت القصور ليس فقط قصة الطفلة المرفوضة عليها (المثلة هند صبري) وإنما مجموعة من النماذج النسائية التي يجمعها مطبخ القصر

الأنثى وموقفها الحقيقي إزاء وضعها ووضع الشخصيات المحيطة بها. وقد أعاد النوري بوزيد الكثرة في كلّ أفلامه تقريبا وخصوصا في فيلم «بنت فاميليا» (1997) الذي قدّم فيه نماذج نسائية مختلفة تتمحور حول شخصية «أمنية» الزوجة الأرستقراطية الجميلة التي يعاشرها زوجها غصبا في فراش الزوجية وسط محيط اجتماعي يمنعها حتى من أن تسمّي ذلك «اغتصابا». ورغم جرأة الموضوع وقوته فقد بقيت المقاربة تعاني من نفس الإشكالات. حيث تحدّد كل شخصية أنثوية في الفيلم بطبيعة العلاقة التي تربطها بالرجل وكأنه في نهاية المطاف المقياس والعامل المحدّد والوحيد لفهم سيكولوجية المرأة. وليس بوزيد وحده من قدّم صورة المرأة التونسية بهذا الشكل. فقد رأيناها قبله في أفلام عبداللطيف بن عمار: «رسائل من سجنان» (1974) الذي يروي صفحة من صفحات المقاومة الوطنية للاستعمار و«عزيزة» (1980) الذي يقدّم قصة فتاة تونسية بسيطة تصارع من أجل العيش بكرامة وسط مجتمع تهزّه التحوّلات الاقتصادية المتسارعة. وعلى الرغم من اختلاف الأسلوب بين المخرجين



هند صبري في فيلم «صمت القصور»

سينما المخرجات في المغرب

محمد اشويكة

اقترانا بتحول الرؤية للمرأة وفقا لنضالات الحركات الفكرية والحقوقية التي نشرت فكر التحرر والمساواة، استطاعت المرأة منذ السبعينات في أوروبا (فرنسا مثلا) أن تلج عالم الفن السابع كمخرجة (Réalisatrice)؛ إذ ما فتئت أعمالها، منذ ذلك الزمن، تحظى بالمتابعة من طرف المهنيين والصحافيين والنقاد والباحثين والجمهور. فقد أخرجت أفلاما سينمائية وتلفزيونية درامية ووثائقية.. بلغ البعض منها أوج الإبداع والتتويج في كبريات المحافل السينمائية العالمية، إلا أن الأمر لا يصل إلى حدود المساواة الفعلية، فعدد المخرجات في أوروبا وآسيا وهوليوود وبوليوود وكندا لم يصل بعد إلى مطامح مهنيات هذا القطاع الحيوي لأسباب متعددة تتعلق بميزان قوى الإنتاج السينمائي ورهاناته في كل دولة؛ إلا أن الأمر في بعض المجتمعات العربية والعالمية يجمع المرأة إلى حدود منعها من الظهور عارية الوجه لا لتقاط صورة تذكارية في مكان عمومي!



55555555

ذاتها وعن جسدها وتمثلها لقضايا الجنس بنوع من التحرر (فيلم «ماروك» لليلي المراكشي) أو المحافظة (فيلم «الراكد» لياسمين قصاري). أظهرت بعض الأفلام أيضا جوانب من همومها وانشغالاتها العاطفية والأسرية وما يتعلق بذلك من علاقات ترصد نظام الضلّات الاجتماعية والعادات (فيلم «في بيت أبي» لفاطمة جبلي الوزاني)، وارتباطات الرجل بالمرأة (فيلم «طريق لغيالات» لرحمة بورقية)، وإخفاقاتها ونكساتها (فيلم «انهض يا مغرب» لنجس النجار)، ومشاكل التثاقف (فيلم «خوانيطا بنت طنجة» لفريدة بليزيد)، وغير ذلك من المواضيع.

سلطت المخرجات المغربيات الضوء على قضايا مهمة تدخل في نطاق الطابو غير ما مرة، كما اهتمت سينماهن بتساؤلات تقع في عمق الراهن المغربي، وقد واجهنها بكل جرأة: فأن تعري الرجل كليا في فيلم، رغم النقاش الذي يمكن أن يدور حول إلزامية ذلك، ليس بالأمر الهين في مجتمع تصدمه صورته الحقيقية حين يراها دون مساحيق على الشاشة، وهذا ما قامت به بجرأة صاحبة كل من نرجس النجار وليلى المراكشي.

العادات وأدوار المرأة في المجتمع وعواطفها وغرائزها.. فقد يطرح كل فيلم توقعه مخرجة مغربية إشكالات مختلفة على الناقد والباحث تتعلق بتمثل المرأة لذاتها ولواقعها، وما يقترب ببعض الخصائص الجوهرية المُشكّلة لهويتها.

-4-

صنعت أفلام المخرجات المغربيات، المقيمات منهن بالمغرب والمغتربات، الحدث في العديد من الملتقيات الوطنية والدولية سواء من حيث الإعجاب بأفلامهن أم بتلقي النقد غير المهادن لهن، فقد تناولت بعض الأفلام قضايا حساسة في الوجدان المغربي كمنحها فرصة الظهور لبعض الفئات النسائية المسكوت عن مشاكلهن (فيلم «العيون الجافة» لنرجس النجار)، والتزامها بقضايا الدفاع عن المرأة المغربية (فيلم «كيد النساء» لفريدة بليزيد)، وإثارتها لمشاكل ذات خصوصية نادرة كإرغام بعض المهاجرين لأبنائهم على العودة إلى البلد الأصل والمكوث به نهائيا رغم ازديادهم بالخارج (فيلم «فرنسية» لسعاد البوحاطي). حاولت أفلام المخرجات بالمغرب أن تلامس، بطريقة ضمنية أو ظاهرة، صورة المرأة عن

يمتحن منها، هو ما يجعل سينما المخرجات في المغرب لا تندمج في إطار تيار أو مدرسة أو اتجاه يميزهن عن سواهن من المخرجين بل لم تستطع إحداهن اختراق الساحة المغربية إلى ما عداها خاصة على المستوى العربي، كما فعلت ذلك إناس الدغديدي المصرية أو مفيدة التلاتي التونسية أو يامينة بشير الشويخ الجزائرية. ومن الممكن القول إن أهم سمات هذا التنوع ديناميكيته من حيث استثمار المواضيع وطريقة تناولها، حدة خطاباتها وعمقها، اختلاف زوايا الرؤى وتباين المواقف والخطابات. فكل مخرجة تقترح رؤيتها الإخراجية المتفردة.. إنهن يساهمن في إغناء السينما في المغرب بشكل يجعلها متجددة ومنفتحة من التكرار الموضوعاتي والتشابه الفني مع العلم أن العديد منهن لم يتجاوز بعد حاجز الفيلم الروائي الطويل الأول مع قلة منهن تنتظر أولى أفلامهن الطويلة.

لا تخرج اهتمامات المخرجات المغربيات عن مثيلاتها في العالم، فهن يتناولن، بطريقة واعية أو لاواعية، الواقع الاجتماعي وقضايا العائلة والإشكالات الجنسية، وهي تيمات ترتبط ارتباطا شديدا بعوالم المرأة في أعماق امتداداتها دون إغفال خصوصية الموقف من

توظيف مصطلح «سينما المخرجات» كمفهوم إجرائي قد يمكننا من الابتعاد عن السقوط في مطبات الحمولات القدحية والأيديولوجية لمثل هذه التصنيفات باعتبارها مقولات ذات خلفيات بيولوجية سيما وأن الإبداع لا يحدده الجنس (ذكر أو أنثى)، مع الإقرار بصعوبة أن أفلام المخرجات لا تكاد تخلو من نضال تجاه قضاياهن، ومن روح نسائية متأثرة بما يقع في محيطهن القريب والبعيد (العرب مثلا)، وخصوصا لدى المغتربات منهن أو اللاتي درسن هناك، وقد يظهر ذلك أثناء تناولهن لبعض القضايا المتعلقة بالمرأة مع اختلاف ذلك من تجربة إلى أخرى ومن جيل إلى آخر.

تحكم أفلام المخرجات نظرة خاصة تجعل الكاميرا تحت إدارة وتوجيه مخرجة، وذلك من خلال التسريبات والرواسب العاطفية والتربوية أثناء تناول المواضيع: مثلا، تتناول فريدة بورقية قضية الطفولة بإحساس خاص يظهر من خلال إدارتها للأطفال بشكل يختلف عن أفلام أخرى. كما أن فريدة بليزيد تقدم بعض قضايا المرأة المغربية في فيلمها «باب السّما مفتوح» و«كيد النساء» بطريقة فنية مختلفة.. أما زكية الطاهري فتري علاقة الرجل بالمرأة من زاوية خاصة في فيلمها

«Number one». فالتلقي اليقظ يحس بمرور بعض الأفكار المميزة لأسلوب تفكير كل مخرجة عبر الشخصيات والوظائف ومن خلال الإنارة واللباس والديكور.. وهي أفكار قد تنبع في بعض الأحيان من صميم «مجتمع النساء»، تتحكم فيها رؤية متأثرة بالتحويلات الاجتماعية التي يعرفها المغرب أو التي يعرفها مغاربة المهجر.

سمة تميز السينما المغربية كلها.

تظل سينما المخرجات بالمغرب حاملة لخصائص ترتبط ارتباطا عضويا وبنويا بمخرجاتها، وهذا ما يجعلها تدخل في سياق «سينما المؤلف» نظرا للانزياحات الفنية والجمالية الميَّالة إلى تغليب الرؤية الذاتية التي تبدو جليلة في منجز كل واحدة. إن هذا التعدد الفني واختلاف المدارس والخلفيات التي

تخلف المرأة المغربية موعد الالتحاق بركب النساء المبدعات في مجال الإخراج السينمائي؛ بل تجاوزت كل الإكراهات التي لا تشابه طبعها مع مثيلاتها الغربيات. فكانت فريدة بورقية أول مخرجة وفريدة بليزيد أول منتجة. ومع تطور حركة السينما بالمغرب أصبحنا نراها تلج مجالات الكتابة السيناريستية والمونتاج والصوت والتصوير. كيف ولجت عالم الإخراج؟ ما هي مرجعياتها؟ هل استطاعت بالفعل أن تنحت لنفسها مسارا متميزا عن «سينما الرجال؟» هل هناك لمسة فنية تخص أفلامها؟ ما هي تيماتنا الأثيرية؟ هل نستطيع الحديث عن «فيلم نسائي» مغربي بجرعات ومواصفات خاصة؟ هل تسربت إلى أفلامهن بعض الخطابات «النسوانية» أم أن الأمر يدخل في إطار سوسيوثقافي عام؟ ما مدى اختلاف ملامح أفلام سينما المخرجات عن أفلام المخرجين؟

-3-

بالرغم من المشاكل التي قد يحدثها تصنيف أفلام المخرجات المغربيات، إستيمولوجيا، تحت يافطة مصطلحات من قبيل «سينما المرأة» و«السينما النسائية»، إلا أن اللجوء إلى



-5-

ليلي كيلاني...) اللواتي اخترن الفيلم الوثائقي كأسلوب تعبير، وهذا يمكن إرجاعه إلى جاذبية الفيلم الروائي الطويل ودواليب تمويله المنتشرة والمدمجة، وكذا سبل انتشاره. - ساهمت عوامل سوسيوثقافية متعددة في عدم امتحان المرأة المغربية للمهن السينمائية بسبب التَّمثُّل القدحي لها، وعدم انفتاح التعليم المغربي عليها، وصعوبة احترافها، وهكذا يمكن اعتبار المخرجة فريدة بورقية رائدة من حيث تَحَدِّيها ودراستها بروسيا في زمن كان الذهاب إلى تلك البلدان مراقبا.

- اختلاف المراكز الفنية والحمولات الأيديولوجية والرمزية لدى المخرجات المغربيات، وهذه مسألة لا تتعلق بالتكوين بالخارج أو الاغتراب: نلاحظ مثلا أن أفلام كل من فاطمة جبلي وزاني وإسمين قصاري وزكية الطاهري توظف جسد المرأة بأسلوب يكاد يكون شبيها بفريدة بورقية وفريدة بليزيد.

- تأثر كل مخرجة بنوع التربية الأسرية والمدرسية وانكبابها على قضايا ثقافية تقترب من أسلوب تفكيرها في أسئلة المرأة داخل المجتمع المغربي.

ناقد من المغرب

ولجن الإخراج من ضفاف قرية كالمسرح، فأكملن دراسة السينما أكاديميا كي يعضدن مسارهن المهني كمخرجات (ليلي التريكي وبشرى إيجورك) ومنهن من ولجن المهنة من باب التمثيل (زكية الطاهري وسناء عكرود) ومنهن من ساقتهن الخبرات والتدريب المهنية (رشيدة السعدي) أو الجوائز (سناء رياشي) إلى مجال الإخراج، وهن قليلات.

-8-

نسجل من خلال ما سبق بعض الملاحظات؛ أهمها:

- يظهر أن أساليب المخرجات المغربيات في الإخراج تختلف من واحدة إلى أخرى كما أن توجهاتهن وزوايا رؤاهن لبعض القضايا تميز بين المقيّمات منهن في المغرب أو المغتربات، وبين المكوّنات بالخارج والأخريات اللاتي تلقين تكوينا بالمغرب، كما تتباين طريقة مقارباتهن إذا قارنا بين جيل الرائدات منهن والمتأخرات: لا يمكن مثلا أن نقارن أفلام فريدة بورقية وفريدة بليزيد بأفلام نرجس النجار وليلي المراكشي، ولا سيما حين تناولهن لبعض القضايا الخاصة بالمرأة، فقد يظهر البون شاسعا عندما نقارن أفلام الثمانينات بأفلام التسعينات وما تلاها.

- قليلات هن المخرجات (فاطمة جبلي وزاني،

يممت المخرجة والموزعة إيمان المصباحي - من الجيل الثاني- وجهها صوب مصر لتعود بشهادة الميتريز في السينما من العهد العالي للسينما بالقاهرة، وأحرزت فاطمة جبلي وزاني دبلومها في الإخراج وكتابة السيناريو من أكاديمية الفيلم والتلفزيون بهولندا، ونالت ياسمين قصاري دبلومها في الإخراج من معهد «ENSAS» ببروكسيل (بلجيكا).

تابعت بعض المخرجات من الجيل الجديد دراستهن بعدة مدارس سينمائية خاصة بالمغرب كأسماء المديرو فئات جنان محمدي اللتين درستا بمدرسة «ISCA» بالرباط، فيما جاءت ليلي التريكي وبشرى إيجورك من العهد العالي للفن المسرحي والتنشيط الثقافي «ISADAC» بالرباط حيث حصلت الأولى على دبلوم في السينوغرافيا، واستفادت الثانية من تكوين بالجامعة الصيفية بمدرسة ال«FEMIS» الفرنسية، ومن تكوين أشرف عليه مارتن سكورسيزي وعباس كيروستامي خلال إحدى دورات مهرجان مراكش الدولي. يلاحظ على مستوى التكوين أن جل المخرجات السينمائيّات المغربيات قد ولجن المهنة من باب التكوين الأكاديمي مع استثناءات قليلة- بخلاف المخرجين الرجال- إذ جئن إلى السينما من باب التكوين الأكاديمي على مستوى التعليم العالي التخصص في غالبيته. وبعضهن

كبير، وأخريات ولجن عالم الإخراج من باب المحافظة على مهنتهن كمنتجات في مجال التلفزيون (فاطمة الزهراء بنعدي) ومنهن من يفصل فارق زمني شاسع بين فيلمهن الأول والثاني: أنجزت رحمة بورقية فيلمها الروائي الطويل الأول سنة 1982 في حين أنجزت الثاني سنة 2007 وذلك لانشغالها بمجال الإخراج التلفزيوني كأولوية مهنية. ومنهن من لم تستطع تجاوز عتبة الفيلم الوحيد (فاطمة جبلي الوزاني) وهي سمة غالبية على جلهن. ويتميز بعضهن بالجمع- أسوة بزملائهن الرجال- بين أكثر من مهنة سينمائية كالكتابة السيناريستية والإنتاج والإخراج (فريدة بليزيد).

-7-

ولجت المخرجة السينمائية المغربية بوابة الفن السابع عبر روافد وأسلاك تكوين مختلفة، فالجيل الأول منهن جاء من باب الدراسة الأكاديمية؛ إذ حصلت فريدة بورقية على دبلوم الفن الدرامي وماجستير في الفن (تخصص الإخراج) من موسكو بإبان الاتحاد السوفييتي، ونالت فريدة بليزيد دبلومها في الإخراج من معهد ESEC بفرنسا، وتابعت إيزة جينيبي دراستها للغات الشرقية بجامعة السربون الفرنسية.

المعطيات قد تجاوزه اليوم بكثير؛ إذ تجاوز عدد الأفلام الثمانين تقريبا، كان آخرها أربعة أعمال روائية عرضها المهرجان الوطني للفيلم في دورة السنة الفارطة، وهي «لا» للمخرجة دمنة بونعيلات، و«محمد، الاسم الشخصي» للمليكة الزابري، و«خلف الجدار» لكريمة زبير، و«أمل» لعائدة السنة.

بعد هذا الجرد الذي يبين حجم الطفرة الكمية التي عرفتها سينما المخرجات بالمغرب والتي اعتمدنا في تصنيفها على ما شدناه من أفلام وما أدرجته مهرجانات مشهود لها بالمصداقية ضمن مسابقاتها أو في إطار عروض خاصة (بانوراما)، يصعب بالفعل الاعتماد في التصنيف على الأفلام من مقاس 35 ملم، كما يصعب أيضا التحقق من ذلك في ظل العروض الرقمية التي تقوم بها العديد من الملتقيات والمهرجانات بالمغرب وخارجه.. وبالتالي فما ألحنا إليه سابقا كان بمثابة الوثائق للموسم التي يمكن اللجوء إليها في إطار المسارات التي قد يقود إليها البحث في مثل هذا الباب.

-6-

إذا ما استندنا إلى فيلموغرافيا المخرجات المغربيات، في عمومها، نلاحظ أن الكثير منهن لم يتجاوز بعد حاجز الفيلم الطويل رغم بدايتهن المبكرة في مجال الإخراج كمريم

يتضح من خلال جرد تاريخي لفيلموغرافيا المخرجات المغربيات أن الفيلم الروائي القصير قد شكل طفرة مهمة في الآونة الأخيرة ضمن منجزهن العام بالرغم من اختلاط الحوامل والدعامات (Les supports)، وفي ما يلي بعض البيانات عن متنتهن الفيلمي:

الأفلام الروائية والوثائقية الطويلة:

وصل عدد الأفلام المنجزة منذ فيلم «الجمرة» (1982) للمخرجة فريدة بورقية، وصولا لفيلم «دون جنسية» (1918) للمخرجة نرجس النجار حوالي ثلاثين فيلما، منها أربعة أفلام وثائقية وآخر يمزج بين الوثائقي والدرامي (Doc fiction).

ب- الأفلام الروائية والوثائقية القصيرة:

أصدر المركز السينمائي المغربي كتابين حول الفيلموغرافيا المغربية: الأول بالعربية تحت عنوان «الفيلم المغربي القصير»، والثاني بالفرنسية بعنوان «خمسون سنة من الأفلام المغربية القصيرة (1947-1997)؛ وقد شملا بين تضاعيفهما مجموعة من الأفلام الروائية والوثائقية القصيرة التي أنجزتها مخرجات مغربيات انطلاقا من فيلم «الطريقة العلمية» (1983) للمخرجة الرائدة إيزة جينيبي إلا أن

سينما المرأة الفلسطينية

طريق نحو الاحتراف

أسماء الغول

لا ترى المخرجة الفلسطينية آن ماري جاسر أن كونها امرأة أضاف إلى مهنتها في مجال الإخراج، أو أخذ منها، فهي تقول عقب عرض فيلمها «واجب» مؤخرا في إحدى قاعات السينما في مدينة تولوز الفرنسية «في فلسطين تتم معاملتي طبقا لما أصنعه من أفلام، ولا أحد يمايز بمعاملتي لأنني مخرجة امرأة، سواء بالسلب أو الإيجاب، إلا في أميركا؛ فهناك يصنفون أفلامي ضمن مهرجانات سينما المرأة».

تضيف آن ماري «أحيانا الناس لا يصدقون المرأة، سواء كانت محامية أو كاتبة أو مخرجة، لذلك عليها على الدوام، أن تبذل مجهودا مضاعفا لإثبات ذاتها وما تسعى لقوله».

ويبدو

أن الهوية «الجندرية» لم تكن يوما من أولويات المخرجة آن ماري جاسر، كما أنها ليست من أوليات الفلسطينيات اللاتي عملن مبكرا في مجال السينما، فإلهم السياسي والوطني في مقدمة المسيرة السينمائية الفلسطينية، ونادرا ما شغلن إثبات ذواتهن كنساء في حقل السينما «الرجالي»، أو أمام تصنيف المجتمع لهن، بل تقف هذه «الكليشيهات» المكررة عائقا أمام إثبات حرفيتهن.

عن ذلك تقول ريم نزال في الكتاب المشترك «عين على سينما المرأة الفلسطينية»، «جاءت الرؤية النسوية للسينما من خلال نظرة ورؤية المرأة لذاتها ولقضيته ومشاكلها، وهي الرؤية المبينة على أساس رفض النظرة التقليدية الجنسانية والمواقع التي توضع بها المرأة قسرا»، معتبرة أن «الثقافة الاجتماعية السائدة وتعبيراتها الإبداعية ومن بينها السينما، يمكن لهما أن تكرسا هيمنة الموقف الذكوري على العلاقات الاجتماعية وتضمنا بقاء مراكز القوى التي تتحكم بها في مواقعهم، وذلك تبعا لموقف أصحابها من منتج وكتاب للنص ومخرج، بهدف

تسخير السينما في خدمة بقاء ثقافة الهيمنة، وتكريس مراكز القوى بسبب الموقع الذي تحتله السينما كإحدى الأدوات الهامة التي تعكس الواقع ومفاهيمه وبسبب جماهيريتها وتنوع واتساع نطاق مرتاديها ومتابعيها».

سينما القضية

منضويا تحت راية السينما الفلسطينية، ولم يجعلها كونها امرأة تردد أو تبطئ خطواتها في خوض طريق مشروعه السينمائي وفي طرح الهوية الفلسطينية بنقد حاد بعيدا عن أي هوية جندرية.

هذا لا يميز آن ماري جاسر وحدها، بل هي نموذج معاصر لمسيرة المخرجات الفلسطينيات التي بدأت منذ أن قامت المخرجة سلافة جادالله وهي من أوائل الخريجين الذين درسوا في المعهد العالي للسينما في القاهرة، في قسم التصوير، بإجراء لقاءات مصورة مع مناضلي وطلّاع المقاومة الفلسطينية، ومشاركة الصور السينمائي الفلسطيني هاني جوهري في تصوير أحداث وآثار حرب الخامس من يونيو 1967 ومأساة النزوح الفلسطيني الذي حدث خلالها.

أول مخرجة فلسطينية

أسست سلافة مع جوهري قسما للتصوير لتوثيق الأحداث الفلسطينية، خاصة نشاطات الثورة الفلسطينية السياسية والعسكرية والاجتماعية والثقافية بالصوت والصورة، وعرفت هذه الوحدة لاحقا بـ«وحدة أفلام

فلسطين»، وأنتجت في العام 1969 أول أفلام السينما النضالية الفلسطينية تحت عنوان «لا.. للحل السلمي»، وهو ذاته العام الذي أصيبت فيه سلافة برصاصة في رأسها أثناء عملها، ما أدى إلى إصابتها بشلل نصفي، منعها من الاستمرار في العمل كمخرجة ومصورة سينمائية.

بهذا الصدد كتبت الناشطة النسوية الفلسطينية، خديجة أبوعلي شهادة بحق المخرجة سلافة قالت فيها «انطلق السينمائيون الثلاثة؛ سلافة جادالله وهاني جوهري ومصطفى أبوعلي، يؤمنون بأنهم من خلال الصورة، يمكنهم إيصال ونشر مفاهيم الثورة إلى الجماهير والحفاظ على استمراريتها، وبهذا المفهوم تم إنشاء قسم التصوير الفوتوغرافي عام 1967 ثم 'وحدة أفلام فلسطين' أواخر العام 1968، وتعتبر

هذه الوحدة أول وحدة سينمائية تعمل بمواكبة تنظيم ثوري مقاتل في حركة تحرر وطني، وهي من التجارب النادرة في تاريخ حركات التحرر ومن العلامات المضيئة في تاريخ حركة فتح».

وتضيف أنها بقيت تتردد على قسم التصوير بين الفينة والأخرى، وكان الثلاثة يعملون على تحميص وطباعة الصور في مطبخ البيت الذي كان مقرا لأكثر من نشاط للفدائيين، وكان لهذه المجموعة سحرها الخاص، فيميزهم التفاني في العمل، والتواضع الشديد مثل تواضع الأنبياء.

وتتابع «في هذه الفترة حصلت 'وحدة أفلام فلسطين' على كاميرا سينمائية، وكان مصورو الوحدة قبل ذلك يلجأون إلى استعارة كاميرا سينمائية للتصوير عند الضرورة، واستقال كل من سلافة ثم هاني من وزارة الإعلام،

وتفرغا للعمل في قسم التصوير وبدأ بتوثيق جميع النشاطات والأحداث التي تمر بها الثورة، بدء بمعسكرات التدريب وقواعد المقاتلين في الأغوار وفي جبال السلط، في المؤتمرات والمسيرات والاحتفالات السنوية لانطلاقة الثورة. كانا سعيدين بمعداتها الحديثة لكن فرحتهما لسوء الحظ لم تكتمل عندما تعرضت سلافة لإصابة بطلقة في الرأس. سلافة المناضلة، نواة المجموعة وعصبتها المحرك، تركت فراغا كبيرا وهي تنتقل من مشفى إلى مشفى ومن عملية جراحية إلى أخرى».

السينما المستقلة وسينما المرأة

لم تفصل سلافة السينما عن النضال بل كان أحدهما سببا لوجود الآخر، ما جعل السينما الفلسطينية ملتصقة بالضرورة

من فيلم "واجب" آن ماري جاسر



المخرجة آن ماري جاسر



أولاً: أفلام ذات هم وطني خالص؛ ويقصد بها تلك الأفلام التي تناولت القضايا الوطنية من دون أن تمنح تركيزاً على النساء، وحتى لو حضرت النساء في بنية تلك الأفلام فإن حضورهن يعتبر جزءاً من موضوع وطني وليس بصفتهن نساء فلسطينيات أو شأنًا اجتماعياً.

ثانياً: أفلام تطرقت إلى قضايا اجتماعية صرفة من دون أن تهتم بالشأن السياسي، فتناولت وعالجت قضايا مجتمعية مثل: الطلاق والزواج والميراث والتحرش الجنسي.. إلخ من الموضوعات.

ثالثاً: أفلام دمجت بين الوطني والسياسي وهي تلك الأفلام التي حاولت مقارنة موضوعاتها سياسياً واجتماعياً في آن معاً.

بعد أوسلو والسينما المؤسساتية

وإذا كانت بداية عمل المرأة الفلسطينية بالسينما قد تميزت بالتوجه الكامل نحو الوطنية والقضية الفلسطينية نجد أنه منذ اتفاقية أوسلو عام 1993 أصبح هناك تشظ لوحدة الموضوع في العمل السينمائي الفلسطيني خاصة الذي أنجزته نساء ولا

البصري للصورة، وآليات السرد السينمائي، وتقنياته، التي تقدم الموضوعات عبرها، كما تتعلّق بطبيعة التغيير الحاصل في الشروط، وفي القوانين، التي باتت تحكم العمل السينمائي، من كتابة وإخراج، وآليات إنتاج، وطرق توزيع وعرض، وهي شروط اختلفت عموماً عما كان سائداً في السينما الفلسطينية خلال مرحلة الثورة الفلسطينية، فتراجعت سمات الثورية، والتحريرية المباشرة، وبرزت سمة التأمل في حال الفلسطيني، سواء أكان يعيش تحت الاحتلال، أو في المنافي.

ومن هنا غاب الوطني المباشر من الأفلام ونشأ تيار سينمائي فلسطيني يهتم بالتفاصيل الإنسانية اليومية للمواطن الفلسطيني دون حمل الشعارات الوطنية على أكتافه بل محاولة للتحرر منها إلى الشروط والعوامل المشتركة الإنسانية العالمية التي كانت في الوقت ذاته متحققة في سينما الإسرائيلى وتفاصيل حياته اليومية والإنسانية التي تمس المشاهد الغربي.

ويصنف الناقد سعيد أبومعلا أفلام المرأة الفلسطينية إلى مستويات ثلاثة وفق ثنائية الوطني والاجتماعي، على النحو التالي:

المرحلة تعززت بعد التسعينات أي بعد قدوم السلطة الوطنية الفلسطينية إذ بدأ البعد الاجتماعي والحياتي بكل تفاصيله يطل على سطح الحياة إضافة إلى السياسي والوطني، ولا سيما السينما التي بدأت تفرض حضوراً على مستوى المجتمع الفلسطيني، ألا وهي سينما المرأة.

من الوطني إلى الإنساني

يُعرف الناقد سعيد أبومعلا الفيلم الفلسطيني بإخراج نسائي بأنه الفيلم الذي تخرجه امرأة فلسطينية، سواء كانت تسكن في فلسطين التاريخية أو خارجها، بغض النظر عن جهة التمويل أو الإنتاج، شريطة أن يكون موضوعه متعلقاً بالشأن الفلسطيني نسوياً كان أو وطنياً أو بالاثنتين معاً.

هنا بدأت مرحلة السينما الفلسطينية الجديدة مع مطلع الثمانينات وفيها كانت منجزات المخرجات الفلسطينيات الأكبر، ويرى الناقد بشار إبراهيم في كتابه «في السينما الفلسطينية الجديدة» أن ما يميز هذه المرحلة «طبيعة الرؤية السينمائية التي تتناول القضية الفلسطينية، من خلالها، وطبيعة البناء

محمد بكر وصالح بكري في لحظة من فيلم "واجب"



أن أجرى المخرج تعديلات عليه، وهناك فيلم آخر ينسب إلى هذه الفترة قدمه المخرج الفلسطيني عبدالله كعوش «وطني، حبي» (1964) عرض في عمان وبقية المدن.

والمرحلة الثالثة جاءت بعد فترة الصمت هذه فقد أعقبتها فترة غنية تحولت فيها السينما إلى دعاية وتأكيد للهوية الوطنية، وما يميز هذه الفترة ما بين 1968 و1982 هو التركيز على الهم التسجيلي لهجوم الثورة وأنتجت فيها حوالي 60 فيلماً تسجيلياً، ولم ينتج إلا فيلم روائي «عائد لحيفا» لقاسم حول (1982). وتظل هوية السينما هنا موضوع نقاش هل هي سينما الثورة أم سينما ثورية أفكار ومبادئ؟

وأخيراً المرحلة الرابعة التي تتحدث عن الجهود المستقلة والأصوات الفردية التي حاولت تقديم رؤيتها الخاصة، وهذه المرحلة يرى الناقد زياد عثمان في الكتاب المشترك «عين على سينما المرأة الفلسطينية»، «أنها شهدت انفتاحاً وتنوعاً من حيث المواضيع المطروقة أو من حيث المعالجات الفنية، وتطورت لاحقاً نحو سينما فلسطينية تناقش قضايا ومواضيع اجتماعية وسياسية واقتصادية، وهذه

الشخصي والنجاة على هم الجماعة، وهذه السينما تتميز بتقنياتها التي تجمع بين الرواية والتسجيل ومثلما تحاول الخروج من دوامة الألم العام تعمل على مزج الأجناس الروائية والسينمائية في قالب جديد.

ومن الممكن المرور على المراحل الثلاث الأولى التي ذكرها درويش في حياة السينما الفلسطينية؛ المرحلة الأولى وهي أعمال الفلسطينيين قبل النكبة، خاصة تجارب إبراهيم سرحان الذي ينسب إليه تصوير أول شريط مصور عن زيارة الأمير سعود بن عبدالعزيز إلى فلسطين وفيلم آخر هو «أحلام تحققت» وعلى العموم تظل هذه الفترة التي يؤرخ لها ما بين 1935 و1948 محل جدل وتطرح فيها أسماء متعددة، لكن السينما كملامح من ملامح الحياة كانت موجودة في الحياة الفلسطينية. والمرحلة الثانية هي الفترة ما بين 1948 و1967 ويطلق عليها اسم مرحلة الصمت مع وجود بعض الإشارات عن محاولات لسرحان إنتاج فيلم هو «معركة في جرش» (1957) لا علاقة له بالقضية الفلسطينية وقد منعتة السلطات الأردنية لاعتقادها أنه شوه اسم المدينة السياحية ثم عادت وسمحت به بعد

بالهم الوطني لعقود طويلة، ولم تعش كسينما فلسطينية مستقلة عن القضية حتى بدايات الثمانينات حين بدأ ما يسميه إبراهيم درويش المرحلة الرابعة من السينما الفلسطينية في دراسة أجراها عن السينما الفلسطينية بعنوان «السينما الفلسطينية: أرشيف ضائع محته الحروب والشائعات» وابتدعت هذه المرحلة التي بدأت أوائل الثمانينات حالة الإبداع الفردي من مخرجين في الشتات والوطن والمخيمات دون أن تنضوي تحت منظومة واحدة، وبالفعل هذه الأعمال الفردية أوصلت السينما الفلسطينية إلى العالمية والمهرجانات الدولية، فلأول مرة تتم مناقشة القضية من بعد ذاتي وشخصي، وتكريس مفهوم سينما المؤلف، وكان للمرأة المخرجة حظ كبير فيها، وبرزت وقتها كل من المخرجتين عزة الحسن وليانة بدر.

وقد وصف درويش هؤلاء المبدعين بقوله «هو الجيل الذي كان قادراً على التحرر من الماضي الجامد بالتركيز على الحاضر وتنويع زاوية الألم التي لم تعد جماعية كما كانت في أعمال الفنانين الرواد بل صارت مزيجاً من الشخصي والجماعي، بل أحياناً طغى الهم

يمكن إنكار أنه نشط تبع العمل النسوي المؤسساتي والحقوقى ككل، فقد تم إنشاء العشرات إن لم تكن المئات من المؤسسات والمنظمات الحقوقية والنسوية التي تنادي بتحقيق المساواة مع الرجل وإعطاء النساء حقوقهن الاجتماعية، وغالبيتها مؤسسات تتبع أحزابا سياسية وتحريرية، وقد كان ذلك تغييرا جذريا في الخطاب الحقوقي والسياسي بعد أن كان المطلب الوطني وتحرير الأرض هو هم هامش المجتمع المدني المبكر قبل أواسلو فقد كان يلعب دورا بديلا للدولة وجسم السلطة الوطنية الفلسطينية، والذي جاء لاحقا وهمش الخطاب النسوي والفني وجعله يركز على الاجتماعي والحقوقى. وربما اعتبر النقاد هذا أمرا سلبيا وتراجعا بالنسبة لهذه المؤسسات والتجمعات النسوية والحقوقية وتغييرا في خطابها، ولكنه يبقى للسينما مغايرا ويقرب المخرج أو المخرجة من لحظة الإبداع بعيدا عن وصاية المنظمات والبرامج السياسية والوطنية، فيهتم أو تهتم بالبحث عن الذات التحقق على الأرض سواء للمرأة أو الإنسان، لكن هذا لم يحدث إلى الحد المطلوب مع الأسف فقد أصبحت صناعة الأفلام جزءا من أنشطة لنشر الديمقراطية وحقوق المرأة مثلها مثل ورش العمل والندوات والتدريبات، ولم يقتصر هذا الدمج، أو إذا كان من الممكن تسميته بالفن المؤسساتي، على السينما بل طال المسرح والفن التشكيلي، وفرغه من لحظة الإبداع والإلهام الحقيقية للفنان التي تؤهله للمنافسة العالمية، فقد أصبح فن وسينما ومسرح مناسبات وقضايا حقوقية وممولين، ما نزع عنه الإبداع الأصل والدوافع الأولى للمخرج والمخرجة التي غالبا ما تكون ذاتية إبداعية أو مجتمعية ملهمة دون تمويل مشروط أو أجندات.

وأصبح العمل الفني السينمائي يتم في مؤسسات نسوية وورش عمل، وليس في أستوديوها متخصصة، وإذا حصل ذلك وليس كخطة استراتيجية لتأهيل وتمكين المخرجات الفلسطينيات مبدعات ومستقلات

في أفلامهن بل ضمن أفكاروكوادر موجهة وفي إطار العمل النسوي والحزبي والأيدولوجي. لذلك كان من النادر أن تقدم المخرجة الفلسطينية التي تصنع فيلمها تحت مظلة هذه المؤسسات رؤيتها الكاملة المستقلة للفيلم منذ اختيار الفكرة، وكتابتها أو طريقة العمل عليها وتصويرها، وكذلك في الرسالة التي تريد توجيهها، فعادة مثل هذا النوع من الأفلام يفرض وجود واحدة.

وهناك من المخرجات، خاصة من الجيل الأكبر سنا، من بقيت على رؤيتها، وحافظت على إبداعها، وصنعت سينما بعيدة عن هذه المؤسسات والمنح الممولة وأفلام المناسبات، وهن المخرجات اللواتي يحتفظن بلحظتهن الإبداعية، ولا يزلن كالمخرجات؛ مي المصري وعادة الطيراوي وعلياء أرصغلي وبثينة خوري ومي عودة ونجوى النجار وليانا بدر وديما أبوغوش وناهد عواد وسوسن القاعود، وقد حاولن أن ينقلن خبرتهن إلى الجيل الشاب عبر مؤسسات إنتاج أو تدريب متخصصة وجدية ولديها خطة استراتيجية في تطوير صناعات الأفلام.

أزمة تمويل وأزمة إبداع

ومن الظلم تحميل اللوم كله لجيل المخرجات الشاب الذي يلجأ إلى المؤسسات وأفلام الحقوق وسينما المناسبات في وقت لا يوجد تمويل رسمي لدعم السينما الفلسطينية بشكل دائم، وهو ما أشارت إليه المخرجة آن ماري جاسر حين قالت إنها كل خمسة أعوام تقريبا تنتج فيلما لصعوبة الحصول على تمويل، موضحة أنه في الوقت الذي مولت فيه وزارة الثقافة الفلسطينية جزءا يسيرا من فيلمها الأخير «واجب» كان هناك من انسحب من عرض الفيلم في فلسطين بسبب نقده لمنظمة التحرير الفلسطينية وفساد البعض. وأزمة التمويل هذه ليست جديدة فهي ما تشير إليه أيضا خديجة أبوعلي في شهادتها حين تقول عن فترة الستينات من القرن الماضي «كانت السينما آخرهم يمكن أن تفكر به قيادة الثورة، وكان علينا أن نعمل في جو

تعتبر فيه السينما نوعا من الترف كما كان يقول مصطفى، وعلى بال مين يللي بترقص في العتمة»، كان علينا أن نحتال على الموقف لنحصل على مكان نضع فيه علب المواد المصورة، وأن نشد تقريبا كل أسبوع أجرة جهاز المونتاج (المافيو لا) في أستوديو بعلبك، الذي لم تكن فيه أجرة المافيو لا في اليوم تتجاوز 25 ليرة لبنانية».

ونتيجة شح التمويل، اتجهت المخرجات إلى تقديم طلبات لمنح مؤسسات مدنية ودولية، وبذلك تغيرت الأفكار والمواضيع التي يتم طرحها ولم تعد متناسقة مع الحالة السياسية التي تحيط بالمخرجات، وغدا المشهد السينمائي الواقعي مجتثا، بل أصبحت الأفلام تخلق مواضيع وتطرح الأفكار أمام المجتمع وتخلقها بغرض الجدل أو التنبيه أو الإرشاد بحسب أجندات المؤسسات التي مولت الفيلم، وأصبحت هناك هوة بين المتلقي وصانع الفيلم، فكأن نخوية الفيلم أبعدته عن تأثيره الشعبي ومصاديقته، ناهيك عن أن السينما لا يراها الفلسطينيون في بعض المدن الفلسطينية طوال العام سوى في المهرجانات الممولة أيضا.

أصبحت هذه الأفلام، كما المؤسسات النسوية، ضائعة بين المطالب الاجتماعية لتطبيق المساواة وطرح مواضيع في الورش والأفلام كأدوات مناصرة مساعدة تحدث عن الزواج المبكر وغشاء البكارة والقتل على خلفية ما يسمى بـ«الشرف»، وبين الخطاب الاقتصادي ومطالب بمحاربة الفقر وتمكين النساء والتحدث عن نماذج ناجحة لنساء تخطين الفقر سينمائيا، وأخيرا الخطاب السياسي الذي ينادي بإنهاء الانقسام وتحقيق الوحدة وإنهاء الاحتلال، وهذه النقطة الأخيرة نادرا ما خرجت في أفلام تنتجها هذه المؤسسات بل كان الاحتلال دوما كخلفية أو مسببا غير مباشر لقضايا مثل الحواجز العسكرية، مريضات السرطان وتأثير الحروب عليهن، وهناك النساء اللواتي ارتبطن بعملاء لدى الاحتلال ومصيرهن، وهذا يبرز بقوة الفرق بين المرحلة الأولى للسينما الفلسطينية

النسائية فقد كانت وطنية وسياسية بالكامل والآن هي نسوية واجتماعية بالكامل وفي الحالتين كانت السينما من أجل الإبداع والسينما من أجل السينما غائبتين تماما، ولحظة الحرية بقيت لدى عدد نادر من المخرجين والمخرجات الذين لهم نفوذهم السينمائي والعالمي، ما يجعل جيلا شابا من النساء والشباب في خطر حقيقي كصناع أفلام لهم استقلاليتهم دون أهداف مسبقة وأجندات، بل سينما تعبر عنهم وعمما يريدوه وكيفما يريدوه.

عوامل التراجع ومظاهره

ومن هنا يمكن القول إن هناك العديد من الأسباب جعلت سينما المرأة الفلسطينية تقتصر على نخبة من المخرجات والبقية كن مخرجات إنتاج اللحظة من مشاريع التمويل وورش العمل وهي كالتالي:

أولا، عدم وجود استراتيجية رسمية أو غير رسمية للنهوض بسينما المرأة الفلسطينية فتشكل مشهدا وليس أعمالا ناتجة عن مؤسسات أو أفراد.

ثانيا، عدم وجود معاهد وجامعات للسينما في فلسطين، ما يجعل المجال الأكاديمي للعمل السينمائي عشوائيا وغير معمق والكثير منه يركز على العملي فقط، وكأن الإخراج حرفة يدوية وليس رؤية وقناعات فنية.

ثالثا، شح التمويل الإبداعي للسينما الفلسطينية، والاهتمام غير المشروط بهذا الفن، في الوقت الذي توجد في الضفة الغربية وقطاع غزة دور عرض سينمائية تعد على اليد الواحدة وأغلبيتها يتم فتحها من أجل عروض بعينها.

ومن هنا يمكن التطرق إلى العقبات والمشاكل التي تواجهها المخرجة الفلسطينية حين تريد إخراج فيلما فلسطينيا إبداعيا يمثلها بعيدا عن المؤسسات النسوية والدولية:

1- شح التمويل غير المشروط للسينما، ما يجعلها سينما مؤسساتية تستجيب لشروط المؤسسات النسوية أو المنح الثقافية أو التمويل الأوروبي.

2- عدم العمل في أجواء من الحرية إما لغياب بيئة العمل الملهمة، وإما لغياب الإيمان بقدرة المرأة على إخراج فيلم، وبالتالي يقتصر الإنتاج حتى البرامجي منه على الرجال فقط.

3- صعوبة السفر وتلقي تجارب التعلم في الخارج إلا في حالات نادرة جدا، في الوقت الذي لا توجد أكاديميات محلية لذلك، فيتم تكرار الخبرات الموجودة والأساليب الإخراجية حتى شكل الصورة والحوار والكادر دون تجديد.

كذلك هناك مجموعة من العقبات أوردتها الباحثة يوسف خطاب في رسالته للماجستير «العوامل المؤثرة على الواقع المهني للقائمات بالاتصال في السينما والبرامج التسجيلية الفلسطينية» التي أعدها لصالح جامعة الأزهر في غزة موضحا أن هناك العشرات من العوامل وهي «العوامل السياسية كالانقسام والحواجز العسكرية الإسرائيلية بين المدن الفلسطينية وصعوبة السفر، ومنع عرض بعض أفلام المخرجات لأسباب سياسية أو بسبب رقابة حكومية، وتردد المخرجة في الاستمرار نتيجة نقد شديد من أقطاب الإعلام والسوشيال ميديا، الاضطراب أحيانا إلى تبني أفكار لا توافق أفكار المخرجة أو تناقضها، كذلك هناك التعرض لصعوبات ميدانية أثناء التصوير كعدم احترام المواعيد والعاكسات وعدم أخذ عمل المخرجات بجدية، وهذا تلخصه النظرة السلبية للمرأة العاملة في مجالي الإعلام والفن، كذلك هناك عدم تكافؤ الأجور والفرص بين الرجال والنساء في مهنة السينما بفلسطين، ومواجهة مشاكل في الأسرة نتيجة اختيار مهنة الإخراج، ناهيك أنه لا يوجد تسويق لأعمال المخرجات بل تبقى في الأدراج إلى أن يتم تنظيم مهرجان محلي».

وبسبب تلك العقبات والمشاكل والعوائق وكون المشهد السينمائي الحالي لا يعبر بالضرورة عن الأزمات التي يمر بها المجتمع، وإذا عبر يكون الفيلم من إنتاج حزبي سياسي أو أيديولوجي معين يفتقد كذلك إلى الإبداع والاحتراف، لكل هذه الأسباب أصبحت المخرجات تخرج أفلاما لها سمات تكاد تتوافق

من الضعف وعدم الاكتمال:

أفلام غير كاملة الحبكة والعناصر

التصوير والمونتاج بسيطان وغير احترافيين السيناريو تقليدي وغير مبتكر أغلبها أفلام شديدة محلية تتحدث في أمور نسوية داخلية كالعنف ضد النساء والتحرش ومشاكلهن في المخيم.

نادرا ما تمت صناعة أفلام إبداعية ذات مستوى احترافي عال، ومن الممكن أن تشارك في مهرجانات دولية.

غياب النظرة الكلية الواعية إلى القضية السياسية في الأفلام التي يتم تقديمها حاليا. ضعف الكوادر الفنية غير المدربة وتكرار اللغة السينمائية والصورة.

عودة إلى آن ماري جاسر

الاختبار الحقيقي للمخرجة المرأة في عالم السينما الفلسطينية ليس أن تعبر عن هويتها وذاتها الجندرية في كل لحظة شخصية على أرض الواقع وفي كل فيلم تصنعه، بل أن تكون هذه النقطة انطلاقا إلى الاحتراف والانسجام والإبداع في أي فيلم تصنعه كي تتجاوزها يوما ما، فتتخطى جميع العقبات التي تفرض عليها رقابة ما كونها امرأة، فلا تعود تخاف سوى أن لا يضيف فيلمها شيئا جديدا إلى الحياة ومسيرة السينما، لذلك فإن المخرجة آن ماري جاسر لم تتضايق من نقد الشتائم التي في فيلمها ولم تأخذ النقد على محمل شخصي كامرأة، أو أنه تجاوز لخطوط حمراء ليس من المفترض على امرأة فلسطينية فعله، بل تقبلت الأمر معتبرة إياه مجرد رؤى مختلفة لسينما الواقع ولغتها!

وبذلك تستطيع المخرجة الفلسطينية السعي نحو الاحتراف دون أن تحمل زاداها السياسة والجندر بل تكون ذاتها فقط!

ناقدة من فلسطين تقيم في تولوز- فرنسا

مسارات وتحولات صورة المرأة في السينما المصرية

رزان إبراهيم

في كتابه «النظرية الثقافية والثقافة الشعبية» يشرح الباحث الإنكليزي جون ستوري كيفية إخضاع الجماهير وتطويعها لقبول تصورات موجهة تقف وراءها مؤسسات لها اشتراطاتها في الاحتفاء بمنتج ثقافي خلافا لآخر تعمل على تنحيته جانبا، ليغدو الترويج أو النشر أو العرض مؤطرا بمقاصد جهة بعينها، فهناك من دون أدنى شك صناعة ثقافية ممنهجة قد تتفوق في آثارها على فعل الجيوش والأسلحة، من شأنها السماح بإعادة تشكيل الحياة الاجتماعية، وكذلك السياسية. ولعل حديثنا عن الثقافة الجماهيرية وعلاقتها بالسلطة له ما يبرره في سياق الحديث عن السينما العربية، وأخص بالذكر هنا السينما المصرية، التي لا يجوز بحال من الأحوال تجاوز سطوة كبيرة مارسها، وكانت لها آثارها الجلية في تشكيل الأبعاد الفكرية والنفسية والوجدانية والمزاجية والدينية والقيمية والسياسية لدى قطاع كبير من الأفراد على امتداد أقطار العالم العربي.

لقطة من فيلم «مراق مدبر عام»



يمنع ظهور فيلم من مثل «الأستاذة فاطمة» (1952)، الذي قامت ببطولته فاتن حمامة، يتناول ولأول مرة فكرة عمل المرأة وأهمية المساواة بين الرجل والمرأة، ولكنه يدخل في إطار أعمال قليلة تمكنت من كسر النمط السينمائي القائم على نماذج المرأة المستلبة الضعيفة.

وعليه يبقى الأساس في صورة المرأة هو العمل على إظهارها منشغلة بهوموم سطحية صغيرة، بعيدا عن كل ما هو سياسي أو وطني خارج حدود الأسرة. بل راقبناها تمارس ظلما اجتماعيا كان قد سلط عليها من قبل، لتعيد إنتاجه على امرأة أخرى بروح سلطوية متجبرة. وهي حالات تقف وراءها مؤسسة ذكورية ترفض إظهار المرأة أنموذجا بشريا ديناميكيا مستجيبا للمؤثرات من حوله. علما أن منظمات المجتمع المدني كثيرا ما تطالعنا بتحذيرات متعددة حول الصورة النمطية للمرأة التي تقدمها السينما العربية، بما تحمله من ترويج لامرأة تفتقر إلى بعض من إنسانيتها، ولا كفاءة لها سوى أنوثة توظفها

تعمل على تحقيق ذاتها، وتجروء على تنفيذ قراراتها بالرجوع إلى رغباتها الخاصة، فإنها من دون أدنى شك ستكون سببا في تدمير بيتها وأسرته، ولن يكون من حقها أن تنعم بالحب ورغد العيش إثر قرار اتخذته بالعيش إنسانا كاملا. وما أشد سوء عاقبة المرأة التي ترتاد دائرة العمل لتصبح في مركز يؤهلها لاتخاذ القرار كما على سبيل المثال في فيلم شادية وصلاح ذوالفقار «مراتي مدير عام» (1966)، فنجاح المرأة في عملها يهدد هيبة الرجل وسلطته الذكورية التي يمارسها على زوجته. عموما اعتمدت هذه الأفلام أسلوبا شيقا لا يخلو من استغلال شنيع لفكرة أن الأنوثة والنجاح في الحيز العام لا يجتمعان، وأن الواحدة بالضرورة لا تقوم إلا على حساب التضحية بالأخرى. لقد كانت هذه الأفلام في الحقيقة نوعا من المقاومة الخفية والتي كثيرا ما كانت تأخذ شكلا رومانسيا وجذابا، لكننا في الحقيقة نستطع وضعها في خانة مناهضة للفكر النسوي الذي تبنته وجاهدت من أجله حركات ومؤسسات ونساء حقوق المرأة. هذا لا

المرأة آنذ مجرد أداة تمثيل ظرفية يجري الاستغناء عنها بعد نفاذ الصلاحية. علما أن الانكشاف المفصوح المتكرر لجسد المرأة لم يكن إلا واحدا من عوامل متعددة أفقدت المرأة مكاسب لها على صعيد التحرر الفكري ونمو الذات. كثيرا ما تحضر المرأة في إطار نماذج أنثوية متكررة لا على صعيد الشكل الخارجي وحسب كما أسلفنا، وإنما نرقبها وقد ظلت غارقة في عوالم ضيقة تطرحها امرأة متمسكة بقيم المجتمع الأبوي، متمثلة لميراثه، رغم معاناتها الشديدة منه. وكان عليها التعامل مع زوج كالقدر، تؤمن به سيدا مطاعا لا سبيل إلى رده، أو حتى معارضة إرادته. ومطلوب منها الانسحاق وراء كل ما يبدى عنه من رغبات أو نزوات، متناسية رغباتها الخاصة. في الأربعينات والخمسينات وحتى الستينات من القرن العشرين أي السنوات التي علت فيها الأصوات التي تطالب بحقوق المرأة، برزت موجة من الأفلام كان كل همها تجسيد ما يدل على أن المرأة التي

المرأة المبهرة المجسدة لصورة الأنثى في أجمل حالاتها، وإذ يحتفي المشاهد الرجل بهذه الصورة فلأنها تنبع عن رغبة فحولية لخلق المتعة البصرية المتحققة من خلال الجنس المؤنث. أما المرأة وإذ تحتفي بهذه الصورة، فلأنها قد تدخلها في حالة تقمص وجداني تحتلها وهي تتابع مرارا وتكرارا، بما يدفعها إلى تقليد صورة مرسومة رسمة ثقافية يتم ترسيخها بقصدية مدروسة، إلى درجة السعي أحيانا باتجاه تعديل إطلالتها وفقا لنموذج ممثلة أو فنانة مشهورة كما يذكر خبراء التجميل. جدير بالذكر هنا أن الممثلة السينمائية نفسها وبهذه الصيغة المطروحة تكون قصيرة العمر فنيا، وأنقل عن الغدامي قوله «فإذا ما بلغت المثلة سنا معينة اختفت من السوق بسبب عدم تأهلها لنقل الصورة البهية المطلوبة إعلاميا ويجري استبعادها بسبب انتهاء صلاحيتها التسويقية». بما يعيدنا إلى نقطة البداية حيث الهدف الإمتاعى التسويقي الانتهازي، وعليه فما أسرع أن تغيب النجمات بعد أن يأفل بريقهن، لتكون

غالبا ما تنتهي بسعادة المظلوم الضعيف وقهر الظالم الأقوى. وهو الطرح الذي طالما رافقته أنماط من الشخصيات السطحية غير المركبة، والمفتقرة إلى حس الحياة بكل ما فيها من تفاصيل، فالشربير مغرق في شره، والطيب مغرق في طبيته، وكذلك المرأة التي اختزلت على شكل ملاك حتى وإن ارتادت الحانات، ولبست ثياب الرقص، أو على شكل شيطان رجيم حتى وإن ارتدت ثياب العفة والشرف. لذلك كثرت تلك الأفلام التي تحكي عن علاقة الرجل بالمرأة دون الالتفات إلى سياقاتها المحلية الواقعية بكل ما يعترئها من أبعاد سياسية واجتماعية غاية في الأهمية، وهو ما يحضر في إطار رقابة ابتدأت منذ أيام الملك فاروق الذي يذكر عنه محمود علي في كتابه «مئة عام من الرقابة على السينما المصرية» أنه قام بمنع فيلم «لاشين» عام 1938، وأنه لم يفرج عنه إلا بعد إحداث تغييرات جذرية وافقت عليها العائلة المالكة.

في حديثنا عن المرأة في الصناعة السينمائية، لا يمكن بحال من الأحوال التغاضي عن صورة

كانت المرأة، وعلى مدار سنوات موضوعا أساسيا في الفن والأدب، بل إن السينما ومنذ النشأة، اعتمدت المرأة لتكون العنصر الأهم الذي لازم كافة الحكايا السينمائية، وكانت دون أدنى شك الطرف الأبرز أيضا في منعطفات الحبكة ومجريات الحدث السينمائي، بما يجعلنا قادرين على الحديث كما سيأتي في سطور قادمة عن صور بعينها اعتمدها الكتاب والمخرجون، ظهرت معها المرأة أداة للتعبير عن العديد من الأمور والقضايا التي شغلت الرأي العام في فترات زمنية مختلفة. يبقى السؤال الأبرز في هذا المقال متمحورا حول القضية التالية: هل اقترنت صورة المرأة من الواقع أم أن أغلب الأفلام السينمائية وقعت في التتميط كما هو الحال في الرواية العربية التي تناولت صورة المرأة؟ يبدو لافتا للمراقب أن الأفلام المصرية الروائية الطويلة منذ نشأتها عام 1927 اعتمدت الفنون الاستعراضية وعلاقة الحب بين المرأة الأرستقراطية والرجل النبيل والفقير، والتي



المرأة حقها في خلع زوجها، إن هي تخلت عن مستحقاتها المادية، بما يمكن احتسابه منجزا فنيا رائدا في مجال حقوق المرأة.

يبقى ومن خلال ما تقدم من عروض موجزة أن تعاطي السينما العربية مع قضية المرأة، لم يكن لينفصل عن الموضوع السياسي. أما في وقتنا الحالي، في فترة ما بعد ثورات الربيع العربي، فإن الصورة لم تتبلور بعد، وإن كنا نذكر فيلم «بنتين من مصر» (2010)، بطولة زينة وصبا مبارك، الذي يتناول مشكلة العنوسة جنبا إلى جنب مع سلسلة من الأسباب الاجتماعية والسياسية والاقتصادية المرتبطة بهذه المشكلة، والتي تحضر لتكشف مدى القهر السياسي قبيل ثورة 25 يناير. كذلك نذكر في هذا السياق فيلم «فتاة المصنع»

(2013)، الذي ينقل صورة نماذج شائعة من الذئاب البشرية المتكررة في الشارع المصري، نراها تتحصّر لافتراس شابة تعمل على إعالة أسرتها، لأعود وأؤكد أن الصورة لم تنضج على نحو كاف بعد.

عموما، إن كنا قد لاحظنا في صورة المرأة توزعا في الاتجاهات، ما بين تقليدي محافظ سلب المرأة حقوقها، وآخر مضادّ انزاح كثيرا عن المنطق السوي، فإننا لا نملك سوى التأكيد على أن طبيعة قضية المرأة هي سياسية في الدرجة الأولى، وأحيل إلى ما كانت سوسن ناجي قدمته في كتاب لها حول «المرأة المصرية وثورة يوليو» عندما أكدت منذ البداية، أن كل ما يرتبط بذات المرأة من أمور شخصية مرتبط في الوقت ذاته بالنظام، وبالسلطة، والحروب والنكبات، ولا سبيل إلى فصل القضايا السياسية عن قضية المرأة الاجتماعية أو النفسية أو الجسدية، لكن أيّ أحد من متابعي الشاشة المصرية لا يملك إلا أن يعبّر عن ضرورة إيجاد صيغة إصلاحية وسطية مفقودة معنية بصورة حيوية مختلفة عن المرأة، من شأنها الارتقاء بحالها والخروج بها عن الصور النمطية المتكررة التي تبعث السأم في نفس المشاهد.

ناقدة من الأردن

في فترة حكم الرئيس السادات، وضمن ظروف فتحت فيها الأبواب للكتاب والمخرجين لانتقاد الفترة الناصرية تمهيدا لأجواء من الحرية المزيفة، يظهر فيلم «الكرنك» (1975)، الذي يصف إحباطات الجيل الجديد الجامعي، بما يتيح للنظام نفسه فرصة الظهور بمظهر الطرف المعابر للاستبداد قبيل توقيعه اتفاقية السلام، وفي هذا الفيلم يبرز الكرنك رمزا إلى الإطار الحضاري المصري، الذي ينتهك في مشهد اغتصاب زينب التي تقوم بدورها سعاد حسني، لتكون زينب رمزا لشباب مصر الذي ينتهك مرات. كذلك يلقي فيلم «إحنا بتوع الأتوبيس» (1979)، الضوء على العنف والتعذيب الذي تمارسه أجهزة المخابرات المصرية في ظل الحكم البولييسي ودولة أجهزة الأمن. وهو الأمر ذاته الذي يمارسه نظام مبارك في بداية الثمانينات من القرن الماضي، حيث يعرض فيلم «الغول» الذي يقوم ببطولته عادل إمام. في فترة السادات أيضا وتحديدا عام 1975، تطالعا الشاشة المصرية بفيلم «أريد حلا» بطولة النجمة فائقة حمامة، والذي قيل عنه إنه ساهم في إنقاذ العديد من المصريات من المآسي التي كن يلاقينها في المحاكم وهن يجرين معاملات الطلاق، فبسبب هذا الفيلم تفتت إعادة النظر في قوانين الأحوال الشخصية، ومنحت

تملك طاقة الحرية. في هذا السياق وفي الفترة الناصرية أيضا يطالعا فيلم «الباب المفتوح» (1963)، الذي قامت بدور البطولة فيه فائقة حمامة، والفيلم كما هو معروف مقتبس عن رواية للأديبة المصرية المعروفة لطيفة الزيات، يتمحور موضوعه حول كينونة الشخصية الرئيسية (ليلي) ابنة الطبقة الوسطى التي تتمرّد على قيود البيت الأبوي، ويرصد علاقتها بالحدث التاريخي، لتكون ليلي هي صانعة الحكاية وخالقة النهاية السعيدة، التي يتبيّن لنا معها أن الفيلم يمثل ركيزة في علاقة المرأة بالوطن، ومكان المرأة داخل هذا الخيال الجمعي القومي.

إن تأمل صورة المرأة في السينما المصرية في فترة ما بعد هزيمة عام 1967، يبرز اتجاها جديدا يعبر عن معاناة المرأة، وهو الاتجاه الذي يحضر في إطار ظهور تيارات جديدة في السينما المصرية سعت إلى محاكاة التيار التجريبي الذي نشأ في الغرب في عصر الحداثة، نذكر على سبيل المثال فيلم «النظارة السوداء» (1963)، وغيره من أفلام خرجت عمّا ألفناه من ثيمات عملت جاهدة على اختزال المرأة في الوجود الأنثوي الذي سبق وأن تحدثنا عنه، وكذلك وجدناها تنأى عن مرحلة تالية ارتأت ترميز المرأة متفادية بذلك تعاملها فعليا مباشرة مع قضاياها الخاصة.

ما أسلفنا تبنا أعمالا مغرقة في رمزيتها، متقصدين فيها نزع الصفة المكانية والزمانية للعمل.

جدير بالذكر أن السينما المصرية بعد ثورة يوليو 1952، وتماشيا مع الشعارات التي أطلقت للقضاء على النظام الملكي، وكذلك تلك المنادية سابقا بالتخلص من الاستعمار البريطاني، تجدها قد عمدت إلى إظهار المرأة رمزا للوطن، بما ينسجم واستخدام السينما ليجعل منها بوابة لتمرير الفكر القومي، فظهرت العائلة رمزا لأطياف الشعب، بينما كرست الأم رمزا للوطن، وجعلت من الأب رمزا للثورة، مع تأكيد روح التعاضد في تناغم رومانسي مقصود يلبى توجهات النظام الحاكم. نذكر من هذه الأفلام «أنا حرة» تمثيل شكري سرحان ولبنى عبدالعزيز (1959)، عن رواية إحسان عبدالقدوس التي تمجد الثورة، وتطرح قضية تحرر المرأة التي تصلها في النهاية إلى المعنى الأكبر للحرية في الوطن.

علما أن جل هذه الأفلام كان مستوحى من روايات لكتاب معروفين من مثل نجيب محفوظ وإحسان عبدالقدوس. نذكر في هذا المضمار فيلم «ميرامار» المأخوذ عن رواية نجيب محفوظ، والذي قامت بالدور الرئيسي فيه شادية، وكانت ترمز لمصر الثورة. يحسب لهذا الفيلم أنه على الرغم من إبرازه العنصر الترميزي الذي حملته للبطل، إلا أن هذه الرمزية لم تلغ أو تسمح بإلغاء كينونة المرأة، وهو ما يأتي هنا متصالحا مع العديد من التيارات النسوية التي ارتأت أن هذا التشبيء وإن كان يسعف في تمثيل الوطن، إلا أنه يعجز عن تقديم أيّ خدمات فعلية للمرأة. لذلك نجد جورج طرابيشي في كتابه «رمزية المرأة في الرواية العربية» يشرح ما يمكن أن يتكره ترميز المرأة من إحساس بأن الرموز إليه قد تعرض إلى عملية اختزال مجحفة، بينما يحتكر صانع الرمز كل الذاتية لحسابه، والمرأة -وفقا للكتاب- حتى عندما يرمز بها إلى الوطن، تخسر استقلالها وسؤدها الذاتي، وتصبح أشبه بمادة صلصالية يصنعها الآخرون ولا تصنع نفسها، تملك اللدائية ولا

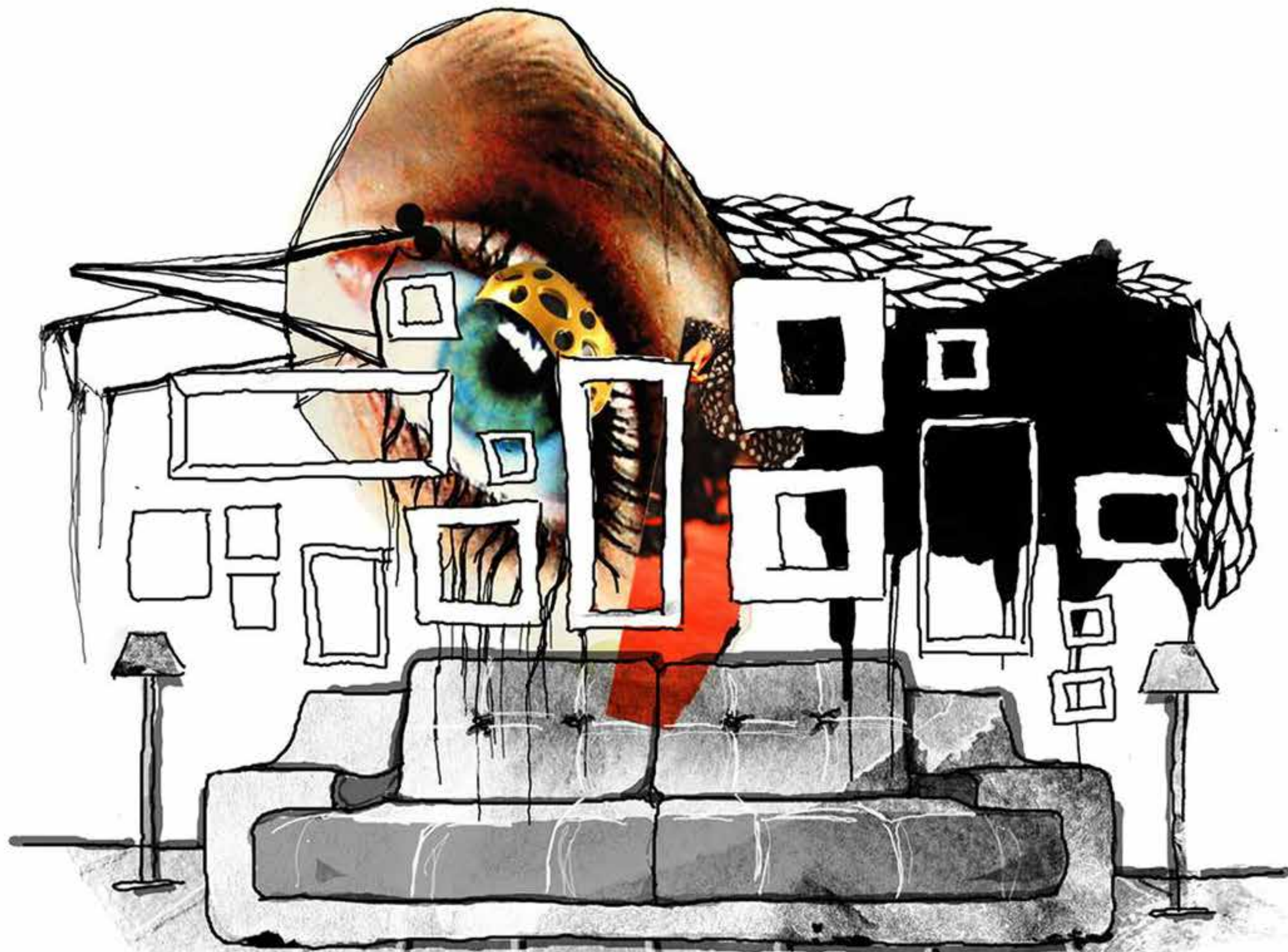
ماجدة بدور البطولة فيه، والذي يحكي قصة جميلة بوحيرد ويعرض في الوقت نفسه نضال الشعب الجزائري ضد المحتل الفرنسي. والحال أن الاهتمام السينمائي ظل منصبا حول النماذج النمطية المتكررة، ليحضر السؤال مشروعا وملحا حول نماذج مسكوت عنها في السينما المصرية، كما أنموذج المرأة المثقفة أو المناضلة، كذلك لا تغيب عنا ملاحظة ظاهرة إصرار القائمين على صناعة الأفلام العربية على تقديم المرأة في فترات الشباب وإهمالها في مراحل عمرية متأخرة. في كل الأحوال، لم تحضر المرأة بقضاياها وأطروحاتها المتعددة لتكون جزءا من مشاريع تنمية تساهم في رفع سوية المجتمع المصري، أو حتى تساهم في تفكيك منظومة ثقافية

لم تر في تحرير المرأة وإنجازها مشروعا نهضوي سوى تهديد للسلطة الأبوية، بكل ما تحمله من إصرار على تجميد الأوضاع الاجتماعية والحفاظ على الممارسات التقليدية التي تعزز تهميش المرأة، لذلك يصح القول إن المرأة ظهرت واجهة يتم استغلالها لتكون أداة خادمة موجهة لغايات ومصالح سلطوية. وعلى الأخص السلطة الحاكمة، وعليه فإن الأفلام المصرية إن اعترضت على نظام أو سلطة، فالأغلب أن يكون هذا الاعتراض موجها لنظام حاكم سابق، أما النظام القائم فلا يجوز الاقتراب منه. لذلك فإننا بالكاد نجد فيلما واحدا قبل منتصف القرن العشرين، يتناول النظام الملكي في عهد فاروق بالنقد، وإن كنا نجد العديد من الأفلام التي تدين عصر الملكية في مصر بعد ثورة يوليو 1952. فلا غرابة إذ يسمح بعرض فيلم مثل «زوجة رجل مهم» (1988)، لأنه يوجه النقد اللاذع لنظام سابق، وعليه جاءت الزوجة لتكون في صورتها رمزا مجسدا لشعب تستغله الثورة، حيث أضحت كما يبرزها الفيلم بؤرة من بؤر الفساد، مما يكرس فكرة فشل رموز الثورة في تحقيق النصر، ويعزز فكرة إرهاب الدولة. حتى أولئك الذين كانت لهم أسماؤهم البارزة في الإخراج السينمائي، من مثل صلاح أبوسيف أو توفيق صالح، فإنهم تماشوا مع

لأغراض غير نزيهة. وما أكثر ما شهدنا هذا عبر أنموذج السكرتيرة، أو حتى المرضة، بما تكرسانه من نماذج تستعدي فيها المرأة نظيرتها المرأة؛ فكم من نماذج ظهرت فيها المرأة كائنا دونيا لا مناص من استعباده! وكم من نساء ظهرن وقد تلبسهن الجهل والثثرة! وكم من أخريات اختزلت صورتهن في النميمة والأحقاد، وارتبط كلامهن بالتفاهة وقلة العقل! وكم من مرة يتم الانتقاص من امرأة حرمت من رجل يشكمها! وفقا للتعبير الشائع. وكم من المرات رأينا نساء لا همّ لهن سوى المال، وكن مجردات من كل قيمة، بل إن بعض الأعمال السينمائية التي أطلت علينا بمظهر عصري، كانت أبعد ما يكون عن روح المعاصرة.

جدير بالذكر وتوافقا مع النظام الأبوي السائد، فإننا على مدار سنوات طويلة رأينا المرأة تعكس تقسيما كانت نوال السعداوي قد أشارت إليه وهي تنقل صورة المرأة في روايات نجيب محفوظ التي تحوّل عدد كبير منها إلى أفلام سينمائية، ومنها ثلاثيته (بين القصرين وقصر الشوق والسكرية)، حيث المرأة القديسة الطاهرة «أمينة» تقابلها العاهرة «هنية أم ياسين» و«عائشة» الجميلة الخجولة وتقابلها «خديجة» الوقحة الدميمة، بما يصحّ توصيفه بأنه يدخل في إطار ما بات معروفا من حرص شائع على تقديم مشاكل المرأة بعين الرجل، فأطلت علينا المرأة الضعيفة التي تعيش تحت ظل الرجل، أو تلك التي لا همّ لها سوى السهر على راحته وإرضاء غروره، ومعها برزت صورة الأم الحنون والأخت والزوجة الطيعة والمغرمة المخلصة.

هناك أيضا صورة المرأة النقيض المتمردة المتحررة التي تتحدّى المجتمع وتعاني من ظلم التقاليد وتسلط الأب والأخ، علما أن هذه الصورة أخذت تختفي هذه الأيام بفعل تطورات نوعية شهدتها المرأة، ليبقى من حقنا السؤال عن غياب صورة المرأة المناضلة إلا في القليل القليل، كما في الفيلم المصري التاريخي «جميلة بوحيرد» (1958)، الذي قامت الممثلة



© by Razan Sabbagh

رزان صباغ

صرخة «أنا حرة»

تحيزات الخطاب الذكوري المُستبطن

وفاء السعيد

عندما سئلت الفنانة لبنى عبدالعزيز عما تقدّره من أعمال في مشوارها الفني، في حوار أجراه معها الصحافي المصري محمود السعدني في برنامج للتلفزيون العربي «ماسبيرو» وقتذاك، وقد كان عمرها الفني لم يتخطّ ست سنوات، ورصيدها من الأفلام السينمائية لم يتجاوز الأحد عشر فيلما، ذكرت بكثير من الفخر والاعتزاز فيلمها الذي أصبح أيقونة من كلاسيكيات السينما المصرية بلا شك «أنا حرة»، معللة رأيها بأن الفيلم قدّم صورة جديدة غير تقليدية للفتاة المصرية في طريق كفاحها نحو تحقيق الحرية والتخلص من ربة التقاليد والعادات الخائفة [1]. في لقاء آخر مع إحدى القنوات الفضائية المصرية يفصل بينه وبين اللقاء الأول حوالي نصف قرن، مازالت عبدالعزيز تعتز به «أنا حرة» ليس كونه عملا سينمائيا مبهرًا إخراجيا مثلا، أو لتكامل عناصره الفنية، ولكن لما يحمله من رسائل ومعان قدمت صورة تنتصر للمرأة المصرية والمرأة في المطلق، وأن هذا الفيلم تحديدا جلب لها الكثير من الاحتراف والتقدير محليا وعربيا [2].

وهذا

تحديدا المريب في هذا الفيلم. تلك الضجة التي أثّرت حوله ومازال يثيرها، وهذا الاحتفاء الكبير الذي صاحبه، وهذا الفخر والاعتزاز الكبير الذي يشعر به صنّاعة، الذين رسخت في قناعاتهم أنهم يحسنون للمرأة وللمجتمع صنعا. هذا ما يجعلنا في محاولة لأن نساّله اليوم بعد انقضاء كل هذه السنوات، وما حققه، ومازال يحقّقه منذ أن عُرض للمرة الأولى عام 1956 وحتى اليوم. ومدى تأثيره في غرس ما أسّمته عبدالعزيز، على حد تعبيرها، «صورة جديدة» للفتاة المصرية «المعاصرة» في حينها. هل قدّم الفيلم بالفعل هذه الصورة؟ ومن أي منظور؟ في رؤية من؟ وهل كان عبدالقدوس ومحفوظ وأبوسيف «تقدميين» فعلا في تصويرهم لقضية المرأة؟ وكيف انتهى به «أمنية» الحال بعد كفاحها وصراعها لتحقيق تلك الحريّة التي دائما ما تُنكر عليها.

لبنى عبدالعزيز، التي ذكرت في أكثر من مناسبة أن شخصية «أمنية» مستوحاة منها نفسها، تقول «أذكر أن الكاتب الكبير إحسان

عبدالقدوس قال لي: أنا كتبت رواية 'أنا حرة' بعد أن استوحيت ملامحها وشخصية البطلة منك. فقد كان إحسان صديقا لوالدي وجارا لنا في حي غاردن سيتي، وعاصر إصراري على رفضي كلية الآداب ورغبتي في الالتحاق بالجامعة الأميركية، لأن الدارسين بها عددهم قليل وشهادتها غير معترف بها». وأضافت عندما قدمت فيلم «أنا حرة» عام 1956 شعرت بأن الباب انفتح أمام هذه الصيحة الجميلة لحرية المرأة، ورغم ذلك كنت أحس أننا نخطو خطوة إلى الأمام، ثم نعود خطوات للخلف، ومازلنا في معركة التحدي للحصول على الحرية الكاملة للمرأة»، يبدو أنها لم تراجع موقفها من الفيلم مع انقضاء الزمن، وأنها مازالت تعتز به، وأجدها معتدلة لأنها وصفته بخطوة على الطريق تم التقهقر عنها. وهذا ما يبرّز موقفها بالنسبة إلي، دفاعها عن قصة تمثلها هي شخصا، لكن رأيها المنحاز يفصح عدم وعيها هي نفسها بالخطاب الذكوري المستبطن الذي ينطوي عليه العمل. بالطبع هذا المقال ليس محاكمة لشخص

راحلين ليسوا موجودين اليوم في عالمنا ليدافعوا عن أنفسهم حول ما سوف نوجهه لهم من نقد، نحن واعون بعامل الاختلاف الزمني، ولن نحاكم عملا في الماضي بأعين زمننا الحاضر وبمفاهيم اليوم، فالسياقان باتا مختلفين أو متباعدين، مما يجعل أي نقد متجنّب يحاكم نسا كتب أو أخرج منذ أكثر من ستين عاما بمفاهيم معاصرة سوف يكون ظلما نحاول ألا نقترفه! من قبيل لماذا فعل ولم يفعل؟، هو بالفعل أنتج نصه وتركه لنا لتتناقش في ماذا فعل؟ وكيف فعله؟ وبأي وجهة نظر صاغه؟ من الجيد أن يعيد الإنسان التفكير فيما كان يقال له، وأن يتأمله، ويفحصه بعين جديدة تفكّكه وتكشفه من داخله، هو نفسه، لا برؤية جاهزة مفروضة عليه من خارجه.

حرية المرأة من منظور المبدع الرجل

من الخطير أن تصنع فيلما عن المرأة ولم يشترك في فريق كتابته أو إخراجها اسما نسائيا واحدا، فالأمر كله يصبح بيد المبدع الرجل،

بما في ذلك اختياراته الفنية، طريقة التصوير، وما سوف يبرزه في المركز وما سوف يقصيه مزويا في الهامش من حكايته. نجد أنفسنا أمام شريط ذكوري بحث ابتداء من كاتب القصة عبدالقدوس، مروراً بكاتب السيناريو نجيب محفوظ، وكاتب الحوار السيد بدير، والمنتج رمسيس نجيب، الذي كان مسيحي الديانة واضطر إلى التخلي عن عقيدته للزواج ببطلة الفيلم لبنى عبدالعزيز زواجا شرعيا يرضى عنه المجتمع، وأخيرا المخرج صلاح أبوسيف والذي يلعبه البعض برائد الواقعية في سينما المصرية.

واليوم عندما تتصدر مخرجة شابة لصنع فيلمها الأول، تجد في جمهور السائلين من يبرز موجهها لها سؤالا في نبرة تحدّ ظاهرة، لماذا لم تصنعي فيلمك عن «قضية المرأة»؟ كمّ المخرجين الذكور الذين تناولوا المرأة في أعمالهم في تاريخ السينما المصرية كله لا يُعد، ومع ذلك لم يجدوا من يتصدى لهم ليسألهم لماذا تناولتم قضايا المرأة في أفلامكم، بل إنهم يتلقون أعمالهم تلك بالاحتراف والتهنئة والابتهاال، كأنه تنازل ونزل من عليائه الذكورية ليتصدى بقلبه الأبوي الرحيم

لقضايا الجنس الضعيف الناعم المقهور، فتعلو أسهم أرصده كمنقف رجل يتبنى قضية المرأة المهضوم حقها يا ولداه. وتعلق سلمى الطرزي، مخرجة شابة على الاختيارات الفنية للمخرجين الرجال ومتلقيها فتقول، «لا أظن أحدهم سأل مخرجا ذكرا سؤالا صيغته: «لماذا لم تختّر موضوعا يخص 'قضايا الرجال'؟» والسبب بسيط، فلا شيء محددا اسمه 'قضايا للرجال'، لأن الأبوية تقوم على كون الذكر القاعدة العامة، بينما الأنثى (وكل المنتمين لهويات جندرية غير معيارية) هي الاستثناء، المرأة هي الآخر، وبالتالي تتمركز النظرة لهذه المرأة، هذا الآخر، حول اختلافها عن القاعدة العامة، اختلافها عن الذكر وعلاقتها به. بمعنى آخر، وحسب المصطلح الفرويدي البغيض 'غياب العضو التناسلي'، فإن العضو التناسلي هو المعيار الأساسي الذي يُصنّف البشر بناء على وجوده أو غيابه».[3]

ثنائية البطل/الضحية

يحيلنا هذا إلى ثنائية البطل/الضحية ما قدمه أبوسيف ورفاقه في شريطهم لا يعدو كونه

خالد عقيل





المرأة، وتركها سافرة بلا يشمك أو برقع يغطي وجهها، أقامت الدنيا ولم تقعدّها حتى اليوم، ونال صاحب الدعوة على إثرها ما ناله من هجوم وسب يلاحق اسمه حتى اليوم. نظرية الضحية كما هي معروفة في مراجع الدراسات الأنثروبولوجية تتلخص في كون الضحية بالطبع «ناقصة» دائماً، فهي بذلك في حاجة إلى مَنْ يمثلها، وبما أنها «ضعيفة» أيضاً دائماً، فهي بحاجة إلى حماية الطرف الأقوى في تلك العلاقة الشائنة. وبذلك ترتسم شبكة من علاقات القوة، يظهر فيها ذلك «البطل» المنفذ في صورة الرحيم المدافع، يبالغ في حنوه إذا كان مبدعاً يقرر أن يخرج فيلماً أو يكتب نصاً يبرز فيه ما لا تستطيع المرأة أن تقوله بنفسها. وهذا نفسه ما كانت تراه أمينة في عباس تنتظر له بمشاعر ملتبسة، تخشى على حريتها منه، وتنتظر له بإكبار وإجلال وتقديس لجديته وهالة الهيبة التي يحيط نفسه بها منذ كان طالباً صغيراً، وتلتمس في شخصيته حصناً آمناً، وحصناً رحيماً يكفي أن تلقي بنفسها بين ذراعيه لتشعر أنها في أمان. ولا يدري هذا المبدع أن خطابه المشبّع واعياً أو لا واع بأيديولوجيته التقليدية وثقافته التي لا يستطيع الفرار منها مهما ادّعى «البطولة» يفضحه ويكشف تحيّزاته. وهذا ما يجعلنا نسائل حدود الجراءة التي استطاع أن يتخطاها الفيلم الذي من المفترض أنه تجاوز حدود الخطاب «الأميني» (نسبة إلى قاسم بك أمين) زمنياً حتى نستطيع فعلاً وصفه بالتقدمي، أو أنه غيّر شيئاً في العقلية السائدة والصورة النمطية عن دور المرأة في المجتمع، هل خرج هذا الفيلم عن حظيرة الخطاب التقليدي أم عاد وأعاد «أمينة» - التي باتت هنا رمزاً يشير إلى المرأة بوجه عام - إليها رغم كل ما حققته من إنجازات؟

أمينة «سي» السيد/عباس سيان

«أمينة» عبد القدوس لا تعدو كونها طبعة جديدة أكثر حداثة من «أمينة» نجيب محفوظ، فمع تعاقب الزمن لم يتغير أي شيء مما هو متوقع منها. بل أجد أن هذا

الفيلم والنص الروائي في آن بمثابة إهانة واضحة لكل ما حققته المرأة في طريق حريتها من إنجازات فصلت بينها وبين دعوات الحرية الأولى زمن قاسم أمين، وبفضل حركة نسوية مصرية قادتها السيدة هدى شعراوي. صحيح أنها كانت حركة طبقية نهضت على أيدي نساء الأرستقراطيات من طبقة الكبراء والأعيان، وهنا جانب آخر للقوة الاقتصادية من مكانة تجعل مجتمع الرجال يصمت عن صالون ثقافي لأميرة تستقبل فيه رجالاً من المفكرين، أو لا يستطيع أن ينتقد بلهجة حادة أو يهاجم بضراوة ما تفعله سيدة مجتمع بفضل مكانتها المادية والاعتبارية ونسبتها لعائلة فلان باشا، فيحميها من الذكور الآخرين إما ثروة وإما ذكر صاحب مكانة تعيش في كنفه!، لكنها حققت مكاسب حقيقية لا تنكر على الأقل في المجال الخيري والاجتماعي والأنشطة الرياضية والفنية التي كانت محرّمة على المرأة وقتذاك تحريماً قاطعاً.

أمينة زوجة «سي السيد» كانت تجلس تحت قدميه تغسلهما له بعد عودته من سهرة عديدة تعرف أنه يخونها فيها مع كل صنوف النساء، وتحمد له كرمه أنه لم يتزوج عليها رغم ولعه بالجنس اللطيف كأبيه وكابنه ياسين الذي سيكمل مسيرته من بعده. كانت حبيسة بيتها الذي حُملت إليه عروساً صغيرة قاصراً ولم تخرج منه أبداً إلا مع سي السيد لتزور أمها زيارات خاطفة متباعدة. ليست مثقفة سياسياً، وقد كانت السياسة والدبلوماسية وتقلد المناصب الحكومية والبرلمانية جكراً على الرجال من دون النساء، والأثرياء من دون الفقراء، لا تدري من أمر البلاد شيئاً، ولا يصلها من أخبار سياسة الدولة سوى ما يتبسط السيد أحمد عبد الجواد كرماً منه أيضاً في إلقائه على مسامعها وعلى إثر انتشائه بالخمر، وإن كان في وعيه ما حدّثها في تلك الشؤون قط. بلغ جهلها السياسي حد أن استوى لديها المصري والمحتمل الإنكليزي لا تدري لماذا عليها أن تكرهه ولا تشعر بيبغض للمحتل لأنه محتل أو لأنها تعرف قضية وطنها فقط لأن ابنها

في المراحل التعليمية إلى التوجيهية وطمحت بسوء أدبها إلى أن تزامن الشباب في الجامعة، ثم تجد وظيفة. وأنها بسبب ظروف نشأتها المعقدة وانفصال والديها وتربيتها كالكاتبة في منزل عمتها أوغرت صدرها وأورثتها عنادا وصلابة كأنها حاقدة على العالم، فهي في تحليل إحسان للشخصية فتاة معقدة أصبحت عنيدة من أجل العناد والمعارضة والانتصار لنفسها الجريحة. هذه الخلفية النفسية في تاريخ الشخصية اختزلها الفيلم، لكنها فضحت في الرواية أسباب توق أمينة غير العلنة للحرية التي لا تدري بماذا تفعل بها، إنه تحد أكثر منه حرية.

كما أنها تماثلت نفسها مع صورة الأب ذلك الطيف الذي أحبته من بعيد كأنه الطائر المحلق، كان حُرّاً لا يعرف تحمل المسؤولية، فأعجبت به وأرادت أن تكون مثله. فظهرت أمينة في ثوب «الاسترجال» كأنها بتمردها تريد أن تناطح الرجل وتقتنص منه مكانه!، لا صيحة حرية حقيقية أصيلة تنبع من ذات مظلومة تخوض معركتها على أرض صلبة ثابتة ضد طغيان جنس يضعها دائماً في

الهامش ويختزلها في الجنس وتربية الأطفال. فتشعر معها في النصّين بأنها تقف على رمال متحركة وأنها تغوص معها في تشبّت ذهنها وحيرتها. ولم يذكر الفيلم حادث التحرش الجنسي الذي تعرضت له هي طفلة في العاشرة من عمرها وذكرته الرواية، فأثّر فيها وأصبحت تشمئز من الجنس الآخر بصفة عامة، وأصبحت باردة معه.

كذلك الوصف الإيروتيكي الصارخ الذي بالغ إحسان فيه في مواضع عديدة من الرواية، يمثل صورة مهينة أخرى تصور إلى أي حد لا يرى الرجل من المرأة التي أمامه سوى عودها ونهديها وشفتيها، وأنها مادة استعمالية، جسد، مثار فتنة لكل شباب ورجال الحي. حتى شخصية الرجل الذي أراد خطبتها في الفيلم اعترض على ما يظهره فستانها المفتوح من مساحات في جسدها!، فجسد المرأة واقع تماماً تحت سلطة الرجل، مساحات التغطية والتعرية، يتحكم فيما يستطيع التسامح معه وفيما لا يقبله! إحسان جعل من أمينة نفسها في مواضع أخرى كائناً شهوانياً، ملّ حريته «المزعومة» فيماذا فعلت بالتعليم

والعمل؟ لم تجن سوى التقلب في فراشها مع خيالاتها، تمردت على الزواج لكنها وهبت نفسها لقلبات عابرة لا تتجاوز الحد ولم تتخطّ سقف فقدان العذرية. تريد رجلاً لتكمل به أنوثتها التي أهدرها طول استرجالها.. وأنها لم تحسّ بحرارة جسدها سوى بين ذراعي «عباس» صورة البطل المُخلّص الذي أسلمت جسدها له وتماهت معه وذابت تماماً فيه كأنه لا وجود لها بجانبه.

فدائماً لا بد من «عباس» ينهي حيرة «أمينة» ويجذبها إليه من ظلمة ضلالها.. جلوسها تحت قدميه لمساعدته في ارتداء الحذاء هو ما سيحررها! فقد ذكر في الرواية جملة واضحة «لن يملأ هذا الفراغ إلا رجل».. هو الذي يمثل المرجعية، والمثل، رمز الثقافة، والاطلاع والثورة، كل وجوه التأثيرين وجهه كما ذكرت الرواية أيضاً، وهو القائد والمعلم في مشهدين بينهما مونتاغ متواز بينما أمينة تلهو على البيانو مع ابن عمتها المحروم من العزف على الفولينا لتحكمات سلطة أبوية أيضاً، يصنع عباس المجد، يجتمع مع مجموعة من زملائه يخططون لمظاهرة أو عمل ثوري، واستخدام



آمال زايد

وأن يريها الطريق ويأخذ بيدها من ضلالها ويردها إلى جادة الصواب. أي استهزاء أكثر من ذلك بالمرأة ككيان حر وواع عاقل يستطيع أن يحدد خياراته بنفسه بعيدا عمّا يقرره لها الرجال الأقوياء رموز القوة والرحمة؟ لم يخرج خطاب أبوسيف في الفيلم عن هذا الإطار الذي كان في نظري ليس سوى دعاية أيديولوجية رخيصة وبغيضة للنظام الناصري، الذي يروجُ لجانبة التعليم والمساواة للجميع، وحرية المرأة في العمل والخروج لبناء المجتمع، ولكن «بحدود» وشروط حتى لا تتمادى في تصديق نفسها، ففي النهاية على أمانة الركوع تحت قدمي سيدها «سي» السيد/عباس، والنهاية الشرعية التي اختلفت عن نهاية الرواية التي في رأيي الشيء الوحيد الثوري في هذا النص الرجعي! لكن لم يرد بها لا المخرج ولا فريق رجاله غير الصداميين أن يصطدموا بها مع المجتمع فآثروا السلامة ووزّجوا أمانة من عباس في السجن بعد أن قبض عليهما وبحوزتهما منشورات محرّضة على النظام الملكي الفاروقي ويا لعجب الأقدار يحرق المأذون العقد قبل قيام انقلاب يوليو 1952 بثلاثة أيام، لتكون بذلك النهاية السعيدة. نهاية حرية المرأة.

باحثة من مصر

في نهاية الأمر وتركع تحت قدميه بنفس الطريقة التي تجلس بها عمتها تحت قدمي زوجها. ومن ثم لا فكاك من العبودية كما وصل الفيلم لتلك النتيجة وألقى بها في وجه المتفرج، لقد أجلسك في مقعدك ساعتين إلا ربع الساعة تشاهد فتاة عنيدة بلا طائل، اكتشفت خطأها بعد أن وجدت الرجل الذي يشكمها مع إضافة بسيطة أنها تحبه فستقبل أن تفني كيانها في كيانه. لا مفر من أن يبدأ الفيلم/ النص بأمانة ساخطة ناقمة على صورة عمتها المستسلمة لطغيان الزوج وتحكماته، تشمئز من جلوسها تحت قدميه تنظف له الحذاء وينهرها وهي في وضع أدنى منه، ثم ينتهي الفيلم بأن تفقد شخصيتها وأن تذوب تماما في شخصية عباس، وأن تجلس هي الأخرى تحت قدميه تساعد على ارتداء حذاءه. وكما ذكر النص «تصبح أمانة صورة مهذبة من عمتها».. النص الروائي الذي يستفيض في السخرية من أمانة ومن الحرية التي تسعى إليها.

وهذا يتكرر مع إحسان بكل أسف في قصته القصيرة «النظارة السوداء» والتي أيضا يحاكم فيها صورة نمطية للمرأة العابثة اللاهية ولا بد من رجل صارم حاد الملامح قوي الشكيمة كأحمد مظهر أو شكري سرحان مع أمانة ليتولى مهمة كبج جماحها وترويضها وأن يزيل الحجاب الأسود الكثيف من على عينيها

لكن أمانة تتخلّى تماما عن نفسها، لتصبح سيدة المنزل التي كانت لا تريد أن تكونها، فالرجل الأناني بطبعه لكي يتفرغ لقضية التحرر والثورة، على المرأة أن تضحي بنفسها في سبيله، خطاب «تيمور» لشقيقة في الزمن الحديث. بل أحبت المطبخ وشعرت بأنه مكانها على حد وصفه في الرواية، وأنها ندمت على سنوات عمرها التي قضتها في التعليم والعمل - ولم تقضها في المطبخ بالطبع- وتشعر اليوم بأنها لو كانت قد قابلت عباس قبل معركة استكمال دراستها الجامعية ما كانت أكملتها.. أصبحت تكنس وتنظف وتعد له ملابسه وتلخص له كتبه وتتولى مصروف بيته ولا تريد سوى ما يريد ولا تفعل شيئا يخالف إرادته، لقد وجدت سعادتها في الحب وفي إيمانها بهذا «الرجل»، هي تخدمه في منزله وهو يتولى عنها مهمة الكتابة، والسجن، والثورة ويجلب للوطن حريته نيابة عنها. فهل هذا خطاب تقدمي يناصر المرأة ويذود عن حقوقها حقًا؟

«عباس» رجل تقليدي جدا، شرقي جدا، تصوراته عن دور المرأة في حياة الرجل ليست سوى منظور تقليدي، كل ما أدخله من تطور عليه أنه وهبها شرف أن تخدمه وهو يكافح من أجل الوطن، فيصبح كفاحه كفاحها كما قالت أمانة في الرواية إنها لم تعد تريد أن تفعل يكفي أن عباس يفعل! تخضع له

وتشبعها بالثقافة الأميركية التي ذكر في النص أنها «تصون الحرية من التقاليد الشرقية العتيقة»، وفي أول يوم دراسي لها هناك يصفها أنها تحررت من الثقافة الشرقية التي مازالت تسدل على وجهها برقع الحياء. أي أن الحياء «برقع شرقي» يغيب عن الفتاة التي انسلخت عن جذورها وراحت تلقي بنفسها في أحضان حضارة وثقافة غربية علينا، وتولع برقصاتها وموسيقاها التي تهكم عليها إحسان وشبهها بشخير النائم، رغم أنها مسألة أدواق في نهاية الأمر. هذا الانسلاخ الذي بدأ معها مبكرا بمخالطة اليهود الذين يشربون الخمر، ويقبلون بعضهم بعضا، كأن «الرجلين» عبدالقدوس وأبوسيف، يشيران بفزاعة للمجتمع بأن هذه ليست هي الحرية؟ وللبنت: هل تريدين حريتك؟ هذا يعني أنك تسهرين وتشربين ويقبلك الشباب، وأنت تتأخرين لتجدي رجلا يتحرشون بك!، وأن تلك ثقافة غريبة علينا. ألم يجلب التنويريون أنفسهم أفكارهم عن المرأة من هذه الثقافات؟ إن محكمة الضمير تلك التي تتخلل الشريط في لحظات، كلما أتت أمانة تصرفا يبدو طبيعيا لإنسانة لا تريد من أحد أن يتدخل في تصرفاتها، يؤنبها صوت رخيخ جليل كأنه الإله في عليائه وهو صوت «رجل» يحاسبها ويوبخها أحيانا ويهزأ بتصرفاتها ويحذرهما من عواقبها ويتركها في لاوعيتها تتمزق وتبكي ويعلو بكأؤها.. لماذا لا يكون صوت أمانة الداخلي صوتها هي نفسها أو حتى صوت امرأة؟ لماذا صوت العقل والضمير رجلا؟.. أليس هذا اختيارا فنيا من مبدعي العمل يحق لنا مساءلته، ويكشف لنا لمحة من نزعتهم الذكورية.

نهاية حرية المرأة

هنا تأتي مسألة النهاية التي اختلفت بين النص الروائي والفيلم. ففي نهاية الرواية كل ما يفعله إحسان هو أن يثور العاشقان على مؤسسة الزواج التقليدية وأن يتساكنا أو يتعاشرا لمدة ثماني سنوات دون زواج.

كتابة آرائه هو نفسه في مقالة مطولة وضعها في قالب رواية وراح ييث فيها عن كل ما يريد أن يطرحه من آرائه الشخصية. هذا ليس جرما في حد ذاته، الجريمة أنه يقول في مقدمة الطبعة الأولى من نفس الكتاب إنه يقدم ذلك غرورا ذكوريا جلتا، كأنه يملك مفاتيح الحقيقة المطلقة وكأنه هو الذي سيلقن المرأة درساً عن ماهية الحرية؟ وكيف تكونين حرّة؟ أشبه بكتالوج أو الدليل العملي لحرية المرأة. هذا الأسلوب السخيف الذي وضع المجتمع حتى اليوم في أزमत حقيقية لم يتجاوزها منذ عهد قاسم أمين مروراً بالأمينتين الأولى زوجة «سي» السيد، والثانية رفيقة «سي» عباس. ففي رحلة البحث هذه، لا تعدو أمانة أن تكون سوى رجع صدّى لكل ما يقال عليها ويُردد على مسامعها ويُلقى في جعبتها عن معاني الحرية، وكيف تصل إليها. ففي مشهد تسمع من «فيكي» صديقتها اليهودية أن عليها أن تستمر في دراستها وتعمل وتكسب قوتها لتكون حرة، تعود في المشهد الذي يليه لتردد كأنها ببغاء بطريقة آلية نفس الحوار لابن عمتها. وفي كل ما تفعله تخلص لمعنى عن الحرية تستقيه من الآخرين لا ينبع من ذاتها. كأنها نفس حائرة تائهة، شاردة ضالة. كما أنها تمردت على تقاليد المجتمع إلى حدود الخروج والوقوف في البلكونة والرقص، مرافقة شباب وفتيات حي الظاهر اليهود. والجدير بالذكر أن إحسان عبدالقدوس، كما أبوسيف في الفيلم، أظهر احتقارا مستبطنا لتلك النزعة، فلكي تتحرر أمانة من تقاليد أسرتها وحيّتها السكني، كان عليها أن ترتكب جرما مزدوجا، أن تنبذ الدين والتدينّ أولا، ثم تنخرط في الثقافة الأجنبية وتنبذ الثقافة الشرقية. ولماذا لا تكون سيدة شرعية وحرّة؟ نبذة إظهار الشذوذ عن العادات كانت مرتفعة جدا في النصين، الفيلم والرواية. فميولها للتحدث بلغة أجنبية كي تجد حرية أخرى في رحابة انتقاء اللفظ الذي تريد أن تنطق به ويكون محرما النطق به في لغتها، والاتجاه للدراسة في الجامعة الأميركية لا المصرية

المونتاج المتوازي هنا أحدث مفارقة أو تضادا بصريا يبرز المعنى ويوضحه بين العبث والجد، الثورة الزائفة التي لا داعي لها على التقاليد والثورة الحقيقية التي فيها خلاص الوطن. وفي وصفه للقائها بعباس بعد أن فصلت بينهما أعوام كان يصف لهجة جملته الحوارية في النص وهو يوجه لها خطابه الذي يفكك دعوتها بأنها نالت بكفاحها حريتها ويتهكم على عقلها ومعتقداتها ويفتدّها لها ثم يسحقها سحقا كما ظهر في الفيلم أيضا به«قال كأنه يلقي خطابا سياسيا.. قال كأنه يعطي درسا..»، وكأن الراوي العليم الذي يأخذ من الإله صفة المطلع على ضمائر ونفوس شخوصه، كان هو نفسه إحسان عبدالقدوس الذي وضع أمانة طول الرواية في مقعد الطلاب الدراسي وألقى عليها محاضرة طويلة تضمنت أفكاره هو الذاتية جدا ومفهومه الخاص جدا عمّا تعنيه حرية المرأة في مجتمع شرقي.

للنص عتبات ونستطيع أن نلج في تحليل الشريط منذ بداياته الأولى التي تبدأ أولا بالعنوان، «أنا حرّة»، استخدام ضمير المتكلم الذي يتوجه بخطابه لجمهور مُتخيل مُفترّض، فنبذة المواجهة نجدها مبكرة جدا. يبدأ الفيلم باللافتة نفسها التي بدأ بها النص الروائي، اعتاد عليها قراء عبدالقدوس الذي يقدم مقولة مُلخصة لأفكاره في النص في بدايته، وكانت مقولة صادمة «ليس هناك شيء اسمه الحرية، وأكثرنا حرية هو عبد للمبادئ التي يؤمن بها، وللغرض الذي يسعى إليه. إننا نطالب بالحرية لنضعها في خدمة أغراضنا.. وقبل أن تطالب بحريتك اسأل نفسك: لأي غرض ستبهيها؟ من الجليّ أن ليس عباس وحده من يلقي دروسا».

الانسلاخ الحضاري من الهوية الشرقية الفيلم وكذلك الرواية، كانت أشبه بتقرير أو بحث أمانة المتواصل عن معنى الحرية. وقد أقر عبدالقدوس نفسه في مقدمة الطبعة الثانية من كتابه، بأن أسلوبه الصحافي كان يطغى على أسلوبه الروائي، وأنه إذا ما أراد



سينما المرأة في مصر بين المصطلح وواقع الإنتاج

ناجي فوزي

من الصعب -وغالبا إلى حد الاستحالة- أن يأتي ذكر السينما دون الإشارة إلى علاقتها بالمرأة أو علاقة المرأة بها، فالقاعدة في تناول العلاقات الإنسانية بين أعضاء الجنس البشري هي علاقة المرأة بالرجل أو الرجل بالمرأة (فالأمير سيان) ثم تأتي العلاقات الإنسانية بين طرفين من الجنس ذاته - أنثيين أو ذكريين - على سبيل الاستثناء، مهما بدا هذا الاستثناء لافتا للانتباه. ومع ذلك فإنه من اللافت للانتباه أنه بينما يتوفر مرجع في بحوث النقد السينمائي يحمل عنوانا باسم «الرجل على الشاشة» (ستيفن كوهان، أنا راي هارل: الرجل على الشاشة، إعداد وتحرير وترجمة عصام زكريا القاهرة: المركز القومي للترجمة، 2005)، لم يصادف الباحث مرجعا يحمل عنوان «المرأة على الشاشة»، وإنما يأتي البحث في «سينما المرأة» أو «السينما النسوية» ضمن مراجع تتناول موضوعات أخرى في مجال النقد السينمائي.

بل إننا نستطيع أن نلاحظ أن باحثا في «أنواع الفيلم الأمريكي»، وهو ستانلي ج. سولومون، يرى أن البحث في موضوع «صورة المرأة في السينما» لا يعني أن هناك نوعا فيلما أو جنسا فيلما اسمه «سينما المرأة» يمكن أن يدرج في مصفوفة تصنيفه النوعي للفيلم الأمريكي، الذي يحصره في ستة أجناس ليس من بينها «فيلم المرأة»، فهو يرى أن هناك عددا من أنماط التصنيفات الفيلمية قد شاعت في الكتابات النقدية (في عقد السبعينات من القرن العشرين) وهو يطلق عليها اسم «الأنواع المفهومية» (conceptual genres) باعتبارها أنواعا تنشأ عند تحديد موضوع أو نقاش أيديولوجي يتكرر في مجموعة من الأفلام، وتدللا على ذلك يطرح سولومون مثلين من «الأنواع المفهومية» التي يقصدها وهما «السياسة في الأفلام» و«الجنس في السينما»، فيذكر أن بعض النقاد والمؤرخين يجدون أنفسهم قادرين على إنشاء أنواع لدراسة بعض الصفات التي يرى سولومون أنها تبدو له «بعيدة عن السينما وأقرب إلى علم الاجتماع». ومن المرجح أن سولومون يرى أن موضوعا مثل «صورة المرأة

سبق في عدد غير قليل من الأفلام التي تنحو في بعضها إلى الطابع الرومانسي، وفي بعضها الآخر إلى الطابع الفكاهي، فضلا عن بعض الأفلام التي تميل إلى الواقعية الصارمة، ومع أن الكثير من هذه الأفلام تميل إلى الطابع الميلودرامي، إلا أن أغلبها ينتظم في مصفوفة طويلة متماسكة تؤكد على صفة المرأة المناضلة. فإذا ما سلمنا بأن للسينما المصرية دورا مهما في تقديم الصورة النضالية للمرأة، فيكون من المهم أن نتابع دور المرأة كصانعة للأفلام في مصر، وخصوصا من خلال التقويم النقدي للظاهرة السينمائية النسوية في مصر والمعروفة باسم «سينما إيناس الدغدي»، ومدى علاقتها بالمحتوى البحثي الخاص بمصطلح «سينما المرأة».

1- المصطلح

ومع أن وجود المرأة في الأفلام يرجع إلى تاريخ انتشار الأفلام ذاته، وخصوصا الأفلام الروائية، إلا أن الوصول إلى مصطلح مثل «سينما المرأة» (féministe film) أو «السينما النسوية»، لم يكن مصاحبا لذلك التاريخ، ولا لاحقا له وإن بعد فترة قصيرة،

وإذ تهتم السينما المصرية بتقديم شخصية المرأة في صورتها النضالية (في شتى الميادين والمجالات) بما ثبت قيمة الذات الأنثوية باعتبارها صنوا للذات الذكورية في جانب ملحوظ من الإنتاج السينمائي في مصر، فإنها كثيرا ما تتناول نضال المرأة في دفاعها عن حقها في حرية اختيار شريك حياتها، كما تتناول نضالها في ميادين أخرى متعددة، تتجاوز فيها ذاتها المحدودة إلى كل أنشطة الحياة الأكثر رحابة، بدءا من نضالها الأسري كزوجة وكأم وربة بيت مسؤولة عن إدارته، ومرورا بنضالها السياسي الوطني ضد الاستبداد من الداخل أو الاحتلال الأجنبي من الخارج، ومقاومتها للفساد في صورته المختلفة، وفضلا عن ذلك كله ما تبدل من كفاح مستمر من أجل إثبات ذات كينونتها المتميزة علما وعملا، بل إنها لا تفتأ أن تدافع عن كينونتها القانونية ذاتها في مواجهة ما يمكن أن يفرّق به القانون تفرقة جائرة بين المرأة والرجل، لصالح هذا الأخير، وفي أغلب الأحوال تنتصر السينما المصرية للمرأة المنكسرة، دفاعا من الأفلام عن حق المرأة في الحياة الكريمة في كل وجوهها، ويظهر كل ما

في السينما» هو لا يعدو أن يكون موضوعا بحثيا في النقد السينمائي يتميز بطابع خاص، وأنه -بذلك- ليس مؤسسا لنوع بذاته من الأنواع الفيلمية، إذ يقول سولومون في ذلك «حين تسيطر الأيديولوجيا على المسعى النقدي فإن الإحساس السينمائي يهمل أو على الأقل يصبح ذا أهمية أدنى مما لو درست السينما كصياغة فنية «art form» قابلة للإدراك، ذات أهمية قصوى، وذات أهمية

في حد ذاتها»، ويطرح سولومون مثلا يوضح به وجهة نظره هذه بقوله «مع الاحتمالات غير المحدودة تقريبا، والتي تواجه الناقد الراغب في الكتابة في موضوع من هذا القبيل يكون ساخنا جماهيريا يوما ما، وليكن مثلا 'صورة المرأة في السينما'، فإن انتقاء عشوائيا لعشرين فيلما يمكن أن ينتج تعميمات تكاد لا تتوافق بالمرّة مع ما لو طبقت على اختيار مختلف لعشرين فيلما أخرى متكافئة في ذات

الموضوع».

غير أن باحثا أميركيا آخر في النقد السينمائي، وهو برنارد ف. ديك، يخصص جزءا كبيرا عن «سينما المرأة» في الفصل الكامل الذي يضعه عن «الأنواع/الأجناس الفيلمية»، وذلك في كتابه «تفسير الأفلام»، وهو يشير فيه بالتفصيل إلى المقصود بـ «سينما المرأة» (فيلم المرأة) وإلى تاريخ هذا النوع من أنواع الفيلم الأمريكي، حتى أن هذا الباحث يعود لكي



نبيلة عبد بطلة فيلم «فديّة سميحة بدران»



من فيلم «امرأة واحدة لا تكفي»

في السينما المصرية تأتى في عقد السبعينات من القرن العشرين، من خلال فيلم ينتمي إلى نوع «الفيلم البوليسي»، وهو فيلم «الصعود إلى الهاوية» (إخراج: كمال الشيخ، 1978) حيث يشير هذا الفيلم إلى أن الفتاة المصرية المتطلعة إلى الثراء السريع، وإن كان من خلال التخابر ضد وطنها لصالح دولة أخرى عدو (إسرائيل) لا تتواصل عاطفياً مع خطيبها، وإنما هي تحقق هذا النوع من التواصل مع امرأة أخرى تعمل في مجال الجاسوسية. وفي النهاية يشير برنارد ف. ديك إلى موضوعين على جانب كبير من الأهمية، أولهما أن العقبة الرئيسية لفيلم المرأة في الوقت الحاضر هي ندرة السيناريوهات الجيدة التي تصلح للنساء متوسطات الأعمار، وثانيهما هو «الافتقار إلى أدوار جيدة للنساء اللواتي تتجاوزن الأربعين، بالمقارنة مع الخيارات الأوسع إلى حد كبير أمام الرجال من العمر نفسه أو الأكبر سناً»، ولذلك يختم فان ديك تفصيلات بحثه في مسألة «سينما المرأة» كنوع فني قائم بذاته بقوله «لن يختفي فيلم المرأة أبداً، لكنه لن يكتسب من جديد الشعبية التي كان يتمتع بها أبداً إلى أن يدرك المنتجون وكتاب السيناريو أن من الممكن لفيلم عن امرأة في منتصف العمر

إلى المرأة بوصفها كذلك، أي امرأة. ومن جهة ثالثة، يشير برنارد ف. ديك إلى أن الرقابة الذاتية من صناع السينما على الأفلام، وهي ما تعرف باسم «قواعد الإنتاج»، هي التي جعلت أفلام العقدين الخامس والسادس (الأربعينات والخمسينات) من القرن العشرين تحجم عن تناول الأكثر صراحة للجوانب الجنسية، وتتجنب معالجتها بطريقة مباشرة. ومن جهة رابعة، يشير برنارد ف. ديك إلى أن المتغيرات الاجتماعية المصاحبة لعقد الستينات من القرن العشرين في الولايات المتحدة الأمريكية (كما في العالم الغربي بصفة عامة)، مع «الهجوم على الشخصيات الأنثوية النمطية الذي شنته جماعات نسائية، أتاحت لصانعي الأفلام أن يستكشفوا موضوعاً لم يتعاملوا معه إلا بشكل سطحي في الماضي، وهو «الترايب الأنثوي»، ذلك أنه مع أوائل العقد السابع من القرن العشرين كانت هناك إشارات حميمة واضحة لموضوع محرم (آخر) وهو الشذوذ الجنسي، وإن لم يكن يصور بالفعل، واتصالاً بذلك نستطيع أن نلاحظ أن أول إشارة فيلمية مقصودة إلى مسألة «السحاق» (الشذوذ الجنسي الأنثوي)

(إخراج: فطين عبد الوهاب 1952) الذي ينتهي بعدول المحامية «فاطمة» عن المضي في حياتها المهنية كمحامية تضع قدميها على أول طريق النجاح المهني، وذلك بإثبات براءة خطيبها المحامي البارع المتهم بالقتل العمد، لتعلن أنها لن تستمر في مهنتها من أجل أن تتزوج المحامي بعد الإفراج عنه. وإذا كان فيلم «الأستاذة فاطمة» يشير إلى مسألة التحول في آخر لحظة إلى الزواج، الذي يعتبر أكثر إرضاء (للمرأة) من العمل، فإن الفيلم المصري «مراتي مدير عام» (إخراج فطين عبد الوهاب 1966) يشير بطريقة غير مباشرة إلى أن هناك شائبة تشوب المرأة العاملة فيه، ذلك أن الفيلم يشير في أكثر من موضع فيه إلى أنه من الصعب قبول أن يكون الرجل مرؤوساً لزوجته في نفس مكان العمل الذي يجمعهما في التخصص المهني ذاته، حتى أن الفيلم يقدم الزوجة المدير العام في حفل استقبال تقيمه الشركة التي تعمل بها هي وزوجها، وهي تتحدث في الموضوعات العملية والمهنية الفنية والإدارية الخاصة بأعمال الشركة، بينما هي تترك زوجها محاطاً بكوكبة من السيدات اللواتي يقطعن الوقت معه في الحديث عن شؤون منزلية بحتة، تعد من الأعمال الموكولة

ومراسلات صحافيات وممثلات وجراحات وممرضات، وبحلول العقد السابع من القرن (أي الستينات) لم يكن شيئاً غير عاد أن تكون المرأة محامية ناجحة أو صاحبة مشاريع تجارية، ويتفق الطرح السابق مع ما تشير إليه بان جبار خلف بأن النساء في أفلام المرأة «يقمن بأدوار إنسانية كانت سابقاً حكراً على الرجل، فهن مديرات وعالمات ومثقفات ومحاربات»، وتؤكد الباحثة على أن «العمل» المقصود في قولها السابق هو بالأكثر ذلك الذي يحقق للمرأة فرصة الإبداع. ومن جهة أخرى، يشير برنارد ف. ديك إلى أن «النساء اللواتي صورتهم هوليوود في عصرها الذهبي كنَّ في أحيان كثيرة يتمتعن بإرادة قوية، لكن عوامل مختلفة، منها قواعد الإنتاج (أي الرقابة- الباحث)، وتوقعات الجماهير، والارتياح العام بالمرأة التي تنجح في مهنة يسيطر عليها الرجال، جعلت من الضروري إما التحول في آخر لحظة إلى الزواج، الذي كان دائماً يعتبر إرضاء عن العمل، وإما إشارة ما إلى شائبة تشوب المرأة». ونحن نستطيع أن نرى أن هناك تطبيقاً مباشراً لهذه الفكرة في السينما المصرية في أكثر من فيلم، لعل في المقدمة منها فيلم «الأستاذة فاطمة»

جنس فيلمي خاص لهن، مع نجوم من أمثال ديفس وجون كروفورد وباربارا ستانويك، اللواتي أصبحن لا ينفصلن عن شخصياتهن إلى درجة أن المرء يتحدث في الكثير من الأفلام عن 'فيلم لبيتي ديفس' أو 'فيلم لجون كروفورد'. وكانت بيتي ديفس وجون كروفورد تلعبان أدوار نساء مساويات للرجال، وأحياناً أفضل منهم». والمتابع للتفصيلات التي يطرحها برنارد ف. ديك بتوسع عن «سينما المرأة» يلاحظ أن الموضوعات الشائعة في هذا النوع الفيلمي في السينما الأميركية بدأت بالإشارة إلى أن حبكة هذه الموضوعات تدور حول شخص المرأة بذاتها، باعتبارها كائناً غير محدود بأي قيود إلا مسألة أنها ككل الكائنات تتعرض إلى الفناء بالموت، ويزيد على ذلك أنها «حين تواجه الموت، فهي تموت موتة نبيلة، ذلك أنه بينما تعاني النساء بشكل نبيل في الكثير من الأفلام الأميركية في العقدين الرابع والخامس من القرن العشرين، فإن أفلاماً أخرى تصورهن على أنهن قادرات على النجاح في مهنة يسيطر عليها الرجال، فقد صورت أفلام المرأة -في تلك الفترة- النساء في مهنة مختلفة متنوعة: محاميات وكاتبات إعلانات

يخصص بنداً تفصيلياً تناول فيه النقد المتصل بسينما المرأة أو «النقد النسوي» (féministe critique) أو «النقد المناصر للمرأة»، ذلك أن ديك يشير إلى أن «فيلم المرأة» هو مصطلح مقبول في النقد السينمائي كما أنه جنس فيلمي مشروع، كما يضيف بالقول إنه «قد أصبح فيلم المرأة جنساً لسببين: محاولات هوليوود المبكرة لاكتساب ود المشاهدات، وظهور النجوم من النساء اللواتي رفعتهن شخصياتهن إلى مستوى الأيقونات». ويضيف فان ديك موضحاً «كانت صناعة السينما دائماً تولي اهتماماً خاصاً لجمهورها من الإناث، إما بسبب افتراض أن النساء يتوافرن لهن وقت أطول لحضور الأفلام، وإما لأن لديهن ميلاً أكبر لشراء مجلات المعجبين لمتابعة أخبار نجومهن المفضلين». ويرى برنارد ف. ديك أن هوليوود كانت سريعة الاستجابة إلى تخصيص ما يرى أنه جنس فيلمي خاص بالمرأة، بما يتفق مع النسبة التي تشكلها النساء كشريحة متميزة من جمهور الفيلم، وهو يفصل ذلك بقوله «ولأن النساء يؤلفن شريحة هامة -وأثناء الحرب العالمية الثانية شريحة رئيسية- من المتفرجين، استجابت هوليوود بتخصيص



المخرجة إيناس الدغدي



من فيلم «عفوا أيها القانون»

مسألة التفرقة التي يقرها القانون الجنائي (قانون العقوبات) بين مواطنين مصريين متساويين في الحقوق والواجبات من الناحية الدستورية، وذلك عندما يرتكب كل منهما الفعل ذاته الذي يطاله المشرع بالمحاكمة والعقوبة، إذ بينما يحول القانون جناية القتل العمد إلى وصف الجنحة بالنسبة للزوج الذي يبادر بقتل زوجته وشريكها حال مفاجأته لهما متلبسين في وضع الزنا (المعاشره الجنسية)، فإنه في المقابل هذا القانون لا يحول هذه التهمة من وصف الجنحية إلى وصف الجنحة في حالة ضبط الزوجة لزوجها متلبسا بجريمة الزنا (في منزل الزوجية)، مع أن الملابس النفسية هي ذاتها التي تواجهها الزوجة كما يواجهها الزوج في الحالة ذاتها. إن الطابع الذكوري لقانون العقوبات المصري -هنا- يستند إلى النظرة الدونية من المجتمع الذكوري إلى المرأة بوصفها كائنا أدنى من الرجل، ولعل ما ينطق به «عبدالقوي»، وهو أبو الزوج المقتول وكان -هذا الأب ذاته- قد سبق له أن قتل زوجته يوما، عندما فاجأها متلبسة بالزنا، لعل ما ينطق به في تفسيره لهذه النظرة الذكورية التي يتصف بها القانون في هذه الحالة، وهي النظرة التي ترى أن للرجل «عرضا» من

أنه على الرغم من أن أغلبها يتناول شخصيات نسائية متنوعة باعتبارها شخصيات محورية في هذه الأفلام، إلا أنه من المبالغ فيه أن تصدر أحكام نقدية قاطعة من شأنها أن تنسب إلى الدغدي النوع السينمائي المتخصص «فيلم المرأة» على نحو مطلق، فحتى تاريخ إعداد هذه الدراسة أخرجت الدغدي 16 فيلما روائيا طويلا، بدأتها بقضية متحيزة تحيزا قويا لحقوق المرأة في فيلم «عفوا أيها القانون» (1985)، وأنهتها بفيلم ذي طابع خيالي نرى أنه يقلل من شأن المرأة في أحد جوانبه، وهو فيلم «مجنون أميرة» (2006)، وبين هذين الفيلمين تتأرجح أفلام الدغدي ما بين معالجات لقضايا المرأة بطريقة واضحة وتحمل الإشارة المباشرة إلى حقوقها الشخصية (تحديدا) ومعالجات أخرى تكاد أن تختفي منها أي إشارات لهذه الحقوق، بل إننا سوف نلاحظ أن فيلمها «امرأة واحدة لا تكفي» (1995) يحمل نوعا من التمجيد لذكورة الرجل على حساب كرامة المرأة، وإن لم يكن تمجيذا مباشرا.

إن القضية الأولى، بل الأساسية، في فيلم الدغدي الأول «عفوا أيها القانون» هي قضية حقوقية إنسانية من الدرجة الأولى، وهي

النساء (نساء خلف القضبان - النساء - امرأة للأسف - معركة النقيب نادية - امرأة وامرأة - نساء صعاليك - حقد امرأة) إلا أن اتصال موضوعات هذه الأفلام بالنساء (فضلا عن بقية أفلامها) هو اتصال لا يتناول معالجات فنية واضحة لقضايا المرأة بصفة عامة، وإنما يدور أغلب هذه المعالجات في إطار من الموضوعات ذات الطابع التقليدي الذي يفتقر عادة للإبداع، وهي بصفة عامة لا تخرج عن الميولدرامات السائدة في السينما المصرية في وقت إنتاجها (في عقدي الثمانينات والتسعينات من القرن العشرين) فضلا عن غياب المعالجات الواضحة لقضايا المرأة إن وجدت.

وإذ لا تتجاوز أفلام المخرجة ساندرا نشأت (1970) «السينمائية» القليلة نسبيا (سبعة) كلا من الفكاهة والمغامرات البوليسية، فإنها لا تتضمن أي إشارة يمكن أن تتصل بقضايا المرأة بصورة أو بأخرى.

واستنادا إلى ما سبق، تبقى إيناس الدغدي متصدرة الساحة السينمائية في مجال تحقيق «فيلم المرأة» في السينما المصرية، وخصوصا في عقودها الثلاثة الأخيرة، بدءا من العام 1985، غير أن التدقيق (النقدي) في أفلامها يشير إلى

المصري في مجال الإخراج السينمائي (حتى عقد الثمانينات على الأقل)، وهو يوجز رأيه في تجربة المخرجات السيدات بقوله «إن التجربة النسائية في الإخراج كانت باهتة وغير قادرة على الاستمرار، خافتة في السينما الروائية، التي كان منتجوها لا يثقون في قدرة المرأة على قيادة هذه المجموعة الضخمة، وإن حاولت نادية حمزة لكونها منتجة أيضا أن تقدم بعض الأعمال في الثمانينات، لكن ما لبثت أن توقفت بعد عدة تجارب ضعيفة».

وإذا كنا نتفق جزئيا مع رأي أبوشادي السابق الخاص بالتقويم النقدي للتجربة النسائية في الإخراج السينمائي في مصر، فإننا من الممكن أن نتفق معه إلى حد كبير على أن المخرجة السينمائية المصرية إيناس الدغدي (1953) تكاد أن تنفرد بساحة الإخراج النسوي (إن جاز التعبير) في مصر منذ عقد الثمانينات في القرن العشرين، وبالتحديد منذ العام 1985، عندما قدمت فيلمها الأول «عفوا أيها القانون»، ذلك أن المخرجة نادية حمزة (1939-2012) بدأت نشاطها في إخراج الأفلام (فضلا عن إنتاج بعضها) في العام 1984 بفيلم «بحر الأهوام»، ومع أن عددا ملحوظا (يصل إلى سبعة) من أفلامها تحمل أسماء

المصرية على الإنتاج السينمائي (فضلا عن التمثيل في أول فيلم من إنتاجها) وذلك عندما أقدمت عزيزة أمير (1901-1952) على إنتاج فيلم «ليلي» والتمثيل فيه في العام 1927، وهو أمر نرى أن السينما المصرية تختص به غالبا، حيث لم يسبق للباحث الاطلاع على ما يدل على عكس ذلك حتى الآن. وفي كل الأحوال، فإن علاقة المرأة (المصرية) بالأفلام في مصر امتدت من الإنتاج النسوي الذي تصدرته عزيزة أمير (وشاركت فيه الكثير من الأخريات من ممثلات السينما المصريات) إلى نشاط الإخراج السينمائي ذاته منذ العام 1929، حيث قامت عزيزة أمير أيضا بإخراج فيلم «بنت النيل»، ثم قام بالإخراج من الرائدات كل من الممثلات المنتجات فاطمة رشدي وبهيجة حافظ وأمينة محمد، ومرورا بجيل الوسط من الممثلات المنتجات (ماجدة في فيلم «من أحب» 1966) وصولا إلى الجيل اللاحق في عقدي الثمانينات والتسعينات من القرن العشرين، مع كل من المخرجات غير الممثلات نادية حمزة ونادية سالم وساندرا نشأت وإيناس الدغدي. غير أننا نستطيع أن نتفق إلى حد ما مع الناقد السينمائي علي أبوشادي في تقويمه النقدي العام للنشاط النسوي

أن يحتوي على الكثير من الحبكة الدرامية كما هو الحال في فيلم عن المرأة الأصغر سنا». ومع ذلك فإنه من المهم ألا نغفل عن وجهة النظر التي ترى أن «الفيلم الجيد هو الذي يسعى لتكون بطلته بطله يمكن تعميمها كي تصبح بطله كونية، تعبر محليتها، نحو آفاق العالمية بقوة الفن والنموذج الذي يعتبر تعدد الثقافات غنى للنوع الإنساني، بحيث يمكن لهذه البطله أن تلهم النساء والرجال في أنحاء العالم ليتصدوا لمصيرهم ويغيروه نحو الأفضل أو يشاركوا تلك البطله عبر الآفاق المستقبلية التي يتيحها الفن للناس».

2- المرأة صانعة الأفلام في مصر

ما بين «المرأة والسينما» من جهة، «والسينما والمرأة» من جهة أخرى، من الممكن أن يثور التساؤل عن أي شكل من شكلي العلاقة وجد في مصر. ونستطيع -في هذا المجال- أن نلاحظ أن العلاقة بين السينما والنساء في مصر قد بدأت من جهة المرأة أولا، أي أن السينما في مصر لم تحتك بقضية تخص المرأة وتتناولها بالمعالجة للمرة الأولى إلا بعد أن احتكت المرأة بذاتها -أولا- بالسينما في مصر، فقد بدأت العلاقة بين هذين الطرفين بإقدام المرأة

حقه أن يدافع عنه حتى وإن ارتكاب جريمة القتل، بينما أن المرأة من وجهة نظر القانون في هذه الحالة، التي تتطابق مع وجهة نظر «عبدالقوي»، لا «عرض» لها. ومن هنا تصدق ملاحظة علي أبوشادي، التي تشير إلى أن الدغدي قد «اقتحمت في جرة منطقة شائكة في نظر المواطن الشرقي وأظهرت خلل القانون الوضعي الذي يفرق في العقاب لجريمة واحدة وهي الخيانة الزوجية، فإذا ما ارتكبتها رجل تعد جنحة، أما إذا اقترفتها امرأة فهي جنابة».

وإذ يأتي فيلم «التحدي» (1988) ليقدم المواجهة القاسية التي يواجه بها المجتمع (وخصوصا الجانب الذكوري منه) المرأة بعد أن تقضي عقوبتها الجنائية المحكومة بها عليا بالسجن بسبب قيامها بقتل زوجها وهو يحاول أن يعتدي عليها بعد أن فوجئت به يعاشر امرأة أخرى في فراش الزوجية ذاته، ذلك أن هذا المجتمع يتعامل مع مثل هذه المرأة -في الغالب- بوصفها قاتلة، غافلا عن ملابس القتل ذاتها، والأكثر خطورة أن يتجاوز المجتمع عن الطبيعة الخاصة لمشاعر الأمومة، فضلا عن قيمة أن يربي الطفل في حضانة أمه، غير أن صناع الفيلم لم يتمكنوا من إحكام صنعة فيلمهم حول هذه القضية بما يتفق مع قيمتها الإنسانية في حياة المرأة؛ إذ أنهم ينخرطون في محاولة إباسة ثوبا سياسيا من خلال بعض الإشارات المنقوصة العاجزة، بما يشير إليه علي أبوشادي باعتبارها رموزا سياسية هشة، ذلك أن صناع الفيلم يتجاوزون عن تقديم ما هو مهم -بل الأكثر أهمية- في قضية فيلمهم، وهو أن الأمومة غريزة طبيعية عند الإناث في الكائنات الحية، وتزداد قيمتها عند المرأة ككائن بشري، وأنه لذلك من الواجب أن ينحاز القانون للغريزة الطبيعية السامية وليس لأي اعتبارات أخرى، فضلا عن أن الفيلم يتغافل عن الإشارة إلى كيف يمكن للأُم أن تؤهل طفلها من الأب المقتول على يديها لكي يتجاوز صدمة أن يعلم لاحقا أنه يعيش في كنف قاتلة أبيه، حتى وإن كانت أمه.

ويحمل فيلم «امرأة واحدة لا تكفي» (1995) نوعا من التمجيد غير المباشر لذكورية الرجل على حساب كرامة المرأة، كما أن المخرجة، بحسب علي أبو شادي، تقتحم «عدة عوالم وقضايا دفعة واحدة: عالم الصحافة والسياسة في الجامعات والجيل الجديد وأزمة المساكن وشركات توظيف الأموال والفساد الاجتماعي وخراب الذمم والضماير»، ويقدم الفيلم هذا الخليط من القضايا ذات الطابع السياسي من خلال شخصية صحافي يؤسس ثلاث علاقات نسائية مع ثلاثة نماذج من النساء، ما بين المرأة الحسنة ذات العلاقات النافذة في السلطة والمال، والفتاة الجامعية المتحررة ذات النشاط السياسي الجامعي، والأرملة الفاتنة الفقيرة المنكسرة التي تفقد مأواها السكني، ويختتم صناع الفيلم فيلمهم بإقرار كتابي من الصحافي (في شكل رسالة) بأنه يحب النساء الثلاث في وقت واحد وعلى قدم المساواة، بعد أن أكد الفيلم على حاجة كل واحدة منهن العاطفية إليه.

وفي فيلم «قضية سميحة بدران» (1990) تكتشف الصحافية النشطة، التي تشتهر بتتبع قضايا الفساد الاقتصادي وتكشف عنها في تحقيقاتها الصحافية الجريئة، أن زوجها رجل الأعمال الثري هو واحد من رؤوس هذا الفساد، وأنه ما تزوجها إلا لكي يشغلها عن نشاطها المهني، فتأخذ على عاتقها مواجهته والعمل على كشف كل أعماله المشبوهة، حتى أنها تتعرض لخطر محاولته قتلها بإطلاق النار عليها، بعد أن يفشل في الضغط عليها بخطط أخيها ومساومتها عليه. إن الزوجة الصحافية -هنا- تضع كلاما من ضميرها الإنساني وضميرها المهني في الصدارة من اعتباراتها، وهي تتجاوز بهما حياتها الزوجية ذاتها.

وفي فيلم «القاتلة» (1992) ترتكب امرأة ناضجة عددا من جرائم القتل، ويكون كل ضحاياها من الرجال، ليتضح أنها كانت تتعرض في طفولتها لانتهاكات جنسية بشعة، مما يتسبب في إصابتها في الكبر بحالة نفسية مرضية تدفعها لإغواء الرجال

ثم الإجهاز عليهم، ويكتشف ضابط المباحث المكلف بمتابعة قضيتها أنها مصابة بمرض نفسي يجعلها غير مسؤولة عن تصرفاتها، ويدافع من مزيج من شفقة الضابط على هذه المرأة المتهمه -وتتحول إلى عاطفة حب مع مرور الوقت- مع الرغبة في إظهار الحقيقة، يستقيل من عمله الشرطي ليتفرغ لممارسة مهنة المحاماة بغرض الدفاع عنها. ونحن لنا أن نلاحظ أن الفيلم يطرح مفارقة لافتة؛ إذ يقدم محاميا رجلا يدافع عن امرأة قاتلة تستحق البراءة (على الرغم من تدخل بعض المتنفذين للضغط في مواجهة المرأة لإحكام الاتهام عليها) فينجح هذا المحامي الرجل في الحصول على حكم قضائي ببراءتها، بينما تفشل المرأة المحامية في فيلم «عفوا أيها القانون» في تحويل وصف جنابة القتل إلى جنحة، وهي تدافع عن المرأة التي تقتل زوجها الذي يعاشر امرأة متزوجة على فراش الزوجة القاتلة.

وإذ يتناول فيلم «ديسكو ديسكو» 1994 قضية شبابية من خلال اتجاه جانب ملحوظ من الشباب من طلبة المدارس بالذات لتعاطي المخدرات، فإن ذلك يعني أننا لسنا بإزاء فيلم عن المرأة، حتى مع جعل القيادتين العلمية والإدارية للمدرسة الثانوية المشتركة لسيدة على جانب كبير من الجمال والأناقة؛ خصوصا وأن الفيلم لا يقدمها كطرف رئيسي في الصراع إلا بوصفها المهني الذي من الممكن أن يكون موكولا لأحد الرجال دون أي تأثير جوهري على النسيج السردى للفيلم.

غير أن الدغدي تعود بقوة لمعالجة قضية نسائية صرف في فيلم «لحم رخيص» 1995، الذي يعد أول فيلم مصري يتناول مسألة ما يعرف باسم «الرقيق الأبيض»، الذي يعني الاتجار بأجساد النساء تحت أي ستار وهمي من القانون. ويدخل الفيلم إلى منطقة ديموغرافية من المجتمع المصري يظهر فيها هذا النوع من التجارة، وهي المنطقة الريفية أو ذات الطابع الريفي، فإذا كان المشهور في هذه المسألة هناك هو تزويج الفتيات الصغيرات القصر لأشخاص من الدول العربية النفطية،

ليحصل ذويهن، وخصوصا الآباء أو الإخوة الذكور، على هبات مالية تحت مسمى «المهر»، وذلك بصرف النظر عن المستقبل الذي من الممكن أن ينتظر هؤلاء الصغيرات اللاتي غالبا ما يكن لازلن في طور الطفولة. غير أن ما يطرحه الفيلم لا يقل في خطورته الاجتماعية (المجتمع بصفة عامة) والنفسية (الأُنثى على نحو خاص) عن ذلك كله، وهو أن الفتيات اللاتي يتخطين سن الزواج المناسب بسنوات (كثيرة)، بل يصلن إلى السن التي من الممكن أن تصنفهن في خانة العنوسة، من الممكن أن يضطرن إلى أن يعرضن أنفسهن بأنفسهن في سوق الرقيق الأبيض، طالما لم يصبن حظا من الزواج، وخصوصا إذا كن دون عمل يغلن أنفسهن منه، وهذا هو ما تلجأ إليه ثلاث فتيات في بلدة ريفية صغيرة، يعانين من ظروف اجتماعية واقتصادية متشابهة، فيلجأن إلى سمسار القرية المشهور بالوساطة في سوق النخاسة البيضاء، قاصدات أن يدبّر لكل واحدة منهن إحدى أقرب الفرصتين إما الزواج وإما العمل، ومن ثم تتزوج إحداهن من رجل عربي خليجي. يجعل منها خادمة لثلاث زوجات له في بلده العربي، ولما تخشى على حياتها ووليدها تتمكن من الفرار إلى مصر ولكنها تظل مهددة بملاحقة هذا الزوج الخليجي. وتتزوج الثانية من شاب عربي ثري سريعا ما يتركها دون أوراق تثبت زواجها منه، بعد أن يقضي ما يشبعه من رغباته في جسدها، بينما تكون هي قد أصبحت حاملا منه وتلد طفلا لا تعرف كيف تنسبه إلى أبيه الشرعي، فتسعى جاهدة لكي تتخلص منه تماما. أما الثالثة فهي تضطر إلى أن تقبل أن تعمل خادما وتتحمل الكثير من المشاق فضلا عن المهانات حتى تستطيع أن تكوّن لنفسها مشروعها الصغير الخاص بها، ولكن تاريخ علاقتها بسمسار القرية يلاحقها لينغص عليها سعادتها بالنجاح في العمل والحب معا. وعن ذلك كله يشير الناقد سمير فريد إلى أن «مخرجة الفيلم تتصف بالشجاعة لتناولها موضوعا مسكوتا عنه في المجتمع المصري، وأنه -لذلك- يعد هذا أكثر أفلام المخرجة

شجاعة من بين بقية أفلامها»، غير أن اللافت للانتباه أن ما يصفه سمير فريد بـ«الشجاعة» تصفه المخرجة ذاتها بـ«الغلاظة»، إذ أنها ترى أن هناك غلاظة في موضوع فيلمها هذا. ويبدأ فيلم «استاكوزا» 1996 بداية مبشرة من خلال قضية مهمة تخص العلاقة بين الرجل والمرأة حول «قيمة ذكورية الرجل» من وجهة نظر المرأة، فالفيلم يقدم فتاة متمردة يتطور شجارها مع شاب آخر ليصل إلى حالة من العنف الميكانيكي الذي يتيح لها أن تصيبه بعاهة مستديمة في خصيتيه، مما يعرضه لفقد ذكوريته، التي يعدها المجتمع رمزا للرجولة. وتأتي أهمية ما يطرحه الفيلم هنا استنادا إلى أن المجتمع يرى أن الرجولة تتمثل في منطقة معينة من جسم الرجل، بصرف النظر عن حقيقة أخلاقه وصفات أفعاله. غير أن الفيلم يتجه وجهة أخرى عندما يجعل الفتاة مضطرة لقبول الزواج من هذا الشاب درءا للعقوبة الجنائية السالبة للحرية التي يمكن أن تنتظرها، فضلا عن التعويض المالي الكبير، ليتحول زواجهما إلى حلبة شجار مستمرة، ذلك أن للفتاة عمة تتعقد أن تعهد للشاب بترويض ابنة أخيها، فبينما يمكن أن ينتظر المتفرج أن يشاهد نوعا من ترويض المرأة للرجل، عندما تضطر لأن تقبل الزواج من رجل فاقد الذكورة في مقابل ألا تتعرض لعقوبة السجن، غير أن الفيلم يستأنف طرحه الدرامي من خلال عدد من المشاجرات ذات الطابع الفكاهي التي لا بد أن تجعلنا نتذكر مسرحية وليم شكسبير المشهورة «ترويض النمرة»، وهي في نظرنا مسرحية ذكورية من الدرجة الأولى، أي أن الفيلم ينحرف نحو تمجيد الرجل، خصوصا أنه ينتهي بنهاية سعيدة تتضمن استجابة الفتاة المتمردة لترويض الرجل، لتستأنف حياة زوجية سعيدة مع مروضها.

ويأتي فيلم «دانتيلا» 1998 ليشير بوضوح إلى أنه من الممكن أن تغلب علاقة الصداقة بين امرأتين على أي اعتبارات أخرى، حتى وإن كانت تصل إلى حد الاستغناء عن وجود الرجل في حياتهما، إذ تقرر المرأتان

أن تنفصلا عن الرجل الذي تجتمعان تحت سقفه كزوجتين تتصارعان عليه لكي تفوز به إحداهما على حساب الأخرى، لكي تحتفظ المرأتان بصداقتهما باعتبار أن قيمة هذه الصداقة تتجاوز قيمة الاستمرار في الزواج بنفس الرجل، لذلك يرى سمير فريد أنه من الممكن أن يكون في فيلم «دانتيلا» ما يعد ردا على فيلم «امرأة واحدة لا تكفي».

ومع أن فيلم «كلام الليل» 1999 يجمع بين امرأتين، تفصل بينهما الفوارق الطبقيّة (سيدة - مدبرة منزل وسكرتيرة خاصة في الوقت ذاته) إلا أنه فيلم يقوم على قصة «العري» للكاتب جمال الغيطاني، ذات الطابع السياسي الصرف، الذي يقارن من خلاله بين كل من العري السياسي والعري الجسدي، مع التأكيد على أن أولهما هو الأخطر على المجتمع، ويرى سمير فريد أن «كلام الليل» هو أكثر أفلام الدغدي قربا من السياسة، استنادا إلى أصلها الأدبي (39). غير أننا لا بد أن نلاحظ أن هناك تشابها بين قصة الغيطاني «العري» وقصة «الذين» للأديب نجيب محفوظ، إذ أنهما تتناولان الفكرة ذاتها، أي العلاقة بين العري السياسي والعري الجسدي، كما أن السينما المصرية قد تناولت قصة «الذين» فيلما من إخراج سعيد مرزوق 1976، أي قبل فيلم «كلام الليل» بأكثر من عشرين عاما، ومع ذلك نستطيع أن نلاحظ أن فيلم «الذين» يتناول القضية بقدر من الجرأة يتجاوز به جرأة الدغدي في فيلم «كلام الليل»، فضلا عن أن المحتوى الدرامي لفيلم «الذين» يمتاز بكل من التماسك السردى من جهة، وإحكام الصنعة الفيلمية من جهة أخرى.

ومن الضروري أن نتجاوز عن البحث في العلاقة بين فيلم «الوردة الحمراء» 2000 و«سينما المرأة» عند الدغدي، باعتباره فيلما عاطفيا بوليسيا تقليديا، بينما تعود الدغدي -مجددا- لتتناول مشاكل المرأة من خلال شريحة عمرية مهمة جدا في حياة الأُنثى، وهي فترة المراهقة بالذات، وذلك في فيلم «مذكرات مراهقة» 2002، الذي



ذاته «shall we dance?» (إخراج: ماسايوكي سو 1996)، وإذ يشير الناقد أيمن يوسف إلى كل من هذين الفيلمين، فإنه يرى -ونحن نتفق معه- أن الفيلم المصري أتى ساذجا في ترجمة فكرة الفيلم الرئيسية والمهمة وكذلك المشاعر الحقيقية للشخصيات الأصلية في الفيلمين الياباني والأميركي وخصوصا في الفيلم الأمريكي.

وفي كل الحالات يخرج فيلم «مجنون أميرة» 2009 من مصفوفة أفلام المرأة عند الدغديدي، فهو فيلم يدور في قالب خيالي حول قصة حب من الممكن أن تجمع بين الأميرة البريطانية المشهورة «ديانا» وشاب مصري لا يعرفها إلا من خلال صورها المنتشرة في الصحف والمجلات، فيتمادي في خياله إلى درجة تقترب من الجنون.

خاتمة

في كل الأحوال تشكل إيناس الدغديدي ظاهرة خاصة بذاتها في السينما المصرية المعاصرة، لأن أغلب أفلامها لا تتناول الشخصيات النسائية كشخصيات رئيسية فحسب، وإنما أيضا لكون هذه الشخصيات هي شخصيات فاعلة في الأفلام، ومن خلالها تطرح المخرجة أفكار أفلامها. ومع ذلك فإن أفلام الدغديدي، وإن تتميز بقدر من الجرأة اللافتة للانتباه من خلال أسلوب معالجتها للمشاهد الجنسية في أفلامها، غير أنه يعد -من وجهة نظرنا- قدرا محسوبا من الجرأة، ونرى أيضا أن هناك كمًا ملحوظا من الأفلام المصرية السابقة على ممارسة الدغديدي لنشاطها الإخراجي، التي تتجاوز الدغديدي بجرأتها في تقديم المشاهد الجنسية، فضلا عن الجرأة في أسلوب طرح الموضوعات المتعلقة بها، ويزيد على ما سبق أن السينما المصرية زاخرة بكم ملحوظ من الأفلام التي يمكن أن تدخل تحت مصطلح «سينما المرأة»، بحسب ما أشرنا إليه سابقا.

ناقد من مصر

أن ينسج المآسي ولكنه لا يستطيع أن يقبل البدايات الجديدة، فما يراه الفيلم أنه مأساة يراه المجتمع -داخل الفيلم- عارا أخلاقيا. ويعد فيلم «الباحثات عن الحرية» 2005 امتدادا لمحاولات الدغديدي الجريئة لعرض المشاكل الحيوية التي من الممكن أن تعترض حياة المرأة، حتى أنه يكون من المرجح أن تؤثر في مصيرها إلى حد كبير. فالفيلم يتناول ثلاث نساء من جنسيات مختلفة من المنطقة العربية، المشهورة بقمع المرأة وظلمها اجتماعيا وقانونيا أيضا، وهن يعملن في مهن مختلفة (مراسلة صحافية وفنانة تشكيلية ومغنية) وتقرر كل منهن مغادرة وطنها إلى بلد أوروبي (فرنسا) حيث يلتقن هناك معا، غير أنهن يواجهن عددا من التجارب العاطفية الخاصة أو الحياتية العامة، مما يجعل كل واحدة منهن تشعر بصدمة غير متوقعة، فإذا كن قد رحلن من بلادهن بحثا عن هوياتهن المفقودة في مجتمعات هذه البلاد، إلا أنهن يواجهن واقعا أكثر صعوبة في بلد غريب، ومن ثم يقدم الفيلم حلا صادما، وهو أنهن يقررن العودة إلى بلادهن لكي يتعايشن من جديد مع مجتمعات لا تنجح في شيء بقدر ما تنجح في قمع النساء وإذلالهن، وهو حل يمكن قبوله باعتباره مقصودا لبحث المرأة على الاستمرار في النضال داخل مجتمعها من أجل حقوقها جميعا، وفي مقدمتها الحق في الحرية، بما في ذلك حرية الجسد ذاته. ومن اللافت للانتباه أنه على الرغم من أن الفيلم يتناول مسألة الحرية الجسدية للمرأة، إلا أنه لا يبالغ في مشاهدته الجنسية.

والمتابع لفيلم «ما تيجي نرقص» 2006 من خلال مقارنته بالفيلم الأمريكي «shall we dance؟» إخراج: بيتر شيلسوم 2004) من الممكن أن يلاحظ أن هذا الفيلم لا يضيف استحقاقا جديدا إلى رصيد الدغديدي في أفلام المرأة، خصوصا أن الفيلم الأمريكي يدور حول شخصية رجل في منتصف العمر وليس امرأة، وفي هذا المجال يعد الفيلم الأمريكي أمينا في النقل عن الفيلم الياباني الذي قدم هذا الموضوع في السينما العالمية لأول مرة بالاسم

يتناول مراهقتين اثنتين (وليس مراهقة واحدة) الأولى فتاة حاملة «جميلة» تعيش أحلام يقظتها -بأكثر من نومها- باعتبارها ملكة تاريخية مشهورة بجمالها (كليوباترا السابعة) ويحبها قائد روماني مشهور بهوسه بها (أنطونيوس) ويتصادف أن تلتقي بشاب يشبه حبيب حلمها، فيربط الحب بينهما حتى درجة العشق الذي يزرع جنينا في أحشائهما، في الوقت الذي تغار فيه منها صديقتها المراهقة «نانسي»، خصوصا أن الحبيب هو أصلا صديق لها، فتسعى لتصوير لقاء غرامي بين «جميلة» وحبيبها، ثم بعد أن يسافر الحبيب فجأة خارج مصر، تتفق «نانسي» مع شاب آخر يرغب في الانتقال من «جميلة» بسبب إعراضها عنه، فيتم إرسال التسجيل إلى مديرة مدرسة «جميلة» ليفتضح أمرها، وإذا تعرض «جميلة» للاغتصاب من هذا الشاب فيتسبب في إجهاضها، بينما يعود الحبيب ليعرض عليها الزواج فترفضه وترحل مع والديها إلى خارج مصر كلها. وكما يشير الناقد هاشم النحاس إلى نجاح الفيلم في معايشة الجمهور لأحداث الفتاة المراهقة في مواقفها المتعددة (على نحو ما سبق) فإنه يرى أن هذا الفيلم هو «الأجراً بين أعمال إيناس الدغديدي، ليس لما يحتويه من مشاهد جنسية صارخة، ولكن للمفهوم الذي تقدمه عن حرية المرأة العربية»، غير أننا نتفق مع الناقد كمال رمزي على أنه «بدلاً من أن يفسر الفيلم مأزق أبطاله تفسيرا اجتماعيا، فنفاجأ به يفسرها تفسيرا ميلودراميا، فيرجع سبب النكبات لأشوار مخادعين خبثاء، خلت قلوبهم من الرحمة تماما مثل أشوار السينما المصرية قديما»، غير أنه في كل الحالات يحمل الفيلم رسالة مهمة وهي أن النهاية المأساوية لأحلام الفتاة المراهقة كما يقدمها الفيلم، لا تعني أنها نهاية العالم، وأنه من الممكن أن تبدأ حياتها من جديد، غير أن الفيلم يشير بوضوح تام إلى أن هذه البداية الجديدة لا يمكن تحقيقها في المجتمع ذاته الذي يتسبب في مأساتها، ومن ثم عليها أن تغادر الوطن كحل حتمي لتحقيق هذه البداية، فهو مجتمع من الممكن



مظلومة ولكن متمردة

المرأة والسينما في العالم العربي من منظور غربي

ندى الأزهرى

حين عرض فيلم «الزين اللي فيك» للمخرج المغربي الفرنسي نبيل عيوش في فرنسا عام 2016، لقي الترحيب والاستحسان خلافا لما حصل في بلده الذي منع عرضه. إذ أن هذا الفيلم الذي يحمل «هجومًا لاذعًا على المجتمع المغربي»، كما يمكن تلخيص آراء النقد الفرنسي، أثار موجات سخط عنيفة في المغرب حيث صوّر تناقض بين وجهتي نظر تقع عليه غالبا في أفلام عربية من هذا النوع، بمعنى أفلام تنتقد مجتمعاتها وتسلب ضوءا «مبهرا» على أحوالها. اختلاف في التلقي يتخذ أبعادا أشد عمقا حين تتعلق هذه الأحوال بالمرأة العربية والمسلمة.

ريحانا، في فترة منتصف التسعينات من القرن الماضي السوداء بعد وصول الإسلاميين للحكم في الجزائر. الحمام هو موقع الحدث، حيث تجتمع نساء آتين للاستحمام وللتنظيف عن مشاعرهن بعيدا عن أعين الرجال و«نظراتهم المتهمة»، ثمة أمهات وبنات، عاشقات عذاري ومطلقات، خائئات ومخلصات، متشدات دينيا ومنطلقات متحدرات، تتجاور أجسادهن العارية وتتقاطع ضحكاتهن مع بكائهن وصرخاتهن وهن يروين معاناتهن مع الرجل والمجتمع ولكن أيضا تحابلهن على الأثين. تلجأ إحداهن لصاحبة الحمام لحمايتها من القتل على يد أخيها بعد حملها غير الشرعي، تتضامن معها النساء ويحاولن الوقوف جبهة واحدة ضد التطرف والتعصب والجريمة التي ستقع تحت مسمى الشرف.

الفيلم لاقى إعجاب الجمهور الفرنسي حين عرض السنة الماضية، كذلك استقبلته بعض الصحف في باريس ومدن فرنسية أخرى بترحاب تراوح بين الجيد والمتوسط. رأت مثلا إحدى صحف الأطراف أن الفيلم «يحيي بقوة وحرارة» النسوية، حاملة راية الحرية في مجتمع يقيدنها ويعنفها»، فيما عثرت فيه

المغربية». هكذا، أثار «الزين اللي فيك» أو «Much Loved» منذ عرضه في مهرجان كان 2016 جدلا واسعا في بلده وفي العالم العربي، فمُنِع من العرض في المغرب، وتعرّضت بطلته الأولى لبنى ابيضار، كما ذكرت صحيفة «لوموند» الفرنسية، للاعتداء ما اضطرها للجوء لفرنسا التي رشحتها لجائزة السيزار الفرنسية كأفضل ممثلة.

تفضل بعض الأفلام العربية أحيانا وضعا معينًا ومحددًا للمرأة، الطلاق مثلا، لتناقشه من خلال قصة تبين مدى الظلم الذي يوقعه على المرأة قرار كهذا يكون في معظم الأحيان فرديا اتخذته الرجل لوحده. فيما ثمة أفلام أخرى تحشر كل ما يمكن أن تعانيه المرأة في مختلف المجتمعات العربية من قهر وقمع في فيلم واحد. هكذا تجمّعت مشاكل النساء، وأيضا مكائدهن وبحثنهن عن الإغواء في فيلم من إنتاج جزائري فرنسي يوناني. لم تنس مخرجه إيراد كل ما من شأنه تسليط الضوء على معاناة النساء وكذلك كيدهن العظيم كوسيلة للانتقام من الظلم، وهو ما يثير فضول وإقبال المشاهد الغربي. تجري أحداث «بعمري ومازالني تتخبا باش تنكيف» 2017 (في عمري ومازلت أحتبّي لأدخن) للجزائرية

للأسرة فإن الرجل خلافا لها يبدو مزعزا وعنيفا وخاضعا لأمه ولإغراء النساء وفي معظم الأحوال غير مخلص لزوجته وباحث عن زواج جديد. يمكن العثور على هذه المحاور أي هذه النظرة الغربية للمرأة عبر النقد والتعليقات التي ترافق عروض الأفلام العربية في فرنسا في عتبات نقدية لأفلام عربية عرضت العام الماضي في فرنسا.

المرأة المظلومة دائما والكائنة أحيانا!

فيلم المخرج المغربي نبيل عيوش الذي اعتبرته مجلة «نونوفيل أوبس» (سابقا نوفيل أوبسرفاتور) «دفاعا عن النساء ومعتبرا عنهن وعن كرامتهن»، يثير قضية الدعارة التي هي «إحدى المحرمات في العالم العربي» كما كتبت مجلة «إل» الفرنسية النسائية، لكنها مع هذا «تسمح بعيش قلة من المجتمع فيما تفضّل الأغلبية غصّ البصر عنها والصرخ لإدانته ما تعتبره إهانة وطنية» تنابع المجلة في نقدها لقيم المجتمع المغربي. في المغرب اعتبر الفيلم «انتهاكا لكرامة المرأة المغربية» لأنه يبدي تفاصيل عمل الغانيات المغريات ويمثّل بالتالي «احتقارا كبيرا للقيم الأخلاقية للمرأة

على سبيل المثال، من أصل الأفلام العربية التي عرضت على الشاشات الفرنسية العام الفائت، شكّلت سينما قضايا المرأة وكيفية مجابهة النساء للعادات والتقاليد العربية والمسلمة المحور الرئيس والوحيد لأكثر من الثلث. وإن أضفنا إلى القائمة أفلاما من جنسيات أخرى تُكرّس للمرأة وأوضاعها في بلدان مسلمة (إيران، تركيا...) أو لجاليات مسلمة في الغرب (باكستان مثلا وغيرها)، لارتفعت هذه النسبة بالتأكيد. لا نذكر هنا الأفلام التي تتخذ من وضع النساء وسيلة للإضاءة على ظواهر أكثر عمومية في المجتمع لأن تلك تنتهي بأن تغطي على قضية المرأة وتجعلها عنصرا من عناصر الفيلم وليس محوره الرئيس.

ثمة آراء نمطية عامة حول صورة المرأة العربية والمسلمة تنتشر في الغرب، آراء نمطية جاهزة (كليشية) تنعكس في الأحاديث العامة وفيما يكتب ونجدها أحيانا لدى الجمهور والنقاد في المقالات النقدية التي ترافق عروض الأفلام العربية أو المشرقية التي تثير قضايا المرأة. يمكن تجميع تلك في محورين. الأول يركز على أن المرأة تعاني الظلم والقهر والقمع في المجتمعات العربية المسلمة، وأن تلك المعاناة

يمكن للمتابع إلا أن يلحظ اهتماما خاصا في الغرب، والقصد هنا فرنسا تحديدا، بأوضاع المرأة في العالمين العربي والإسلامي. تأتي السينما لتؤكد هذا الاهتمام عبر نوعية بعض الأفلام العربية التي تعرض في فرنسا من جهة ومن جهة أخرى عبر التلقي الذي يصاحب العروض على الصعيد الصحافي أو الجماهيري، إذ يعتبر البعض أن الفن السابع في منطقة «حيث للمرأة مكان ودور مهمل»، وسيلة للتعبير وأداة للتطور والتحرر من التقاليد، كما يمكننا القراءة في مقالة بحثية عنوانها «سينما وقضايا المرأة في الشرق الأوسط» في موقع «مفاتيح الشرق الأوسط» (Les clés du Moyen Orient).

وبالتالي تجد الأفلام العربية التي تتعلق بأحوال المرأة وقضاياها إقبالا وقبولا في فرنسا، كما أنها توزّع جيدا وتميل إليها شاشات العرض التجارية الكبرى، إضافة إلى صالات فن وتجريب (الدعومة من المركز الوطني للسينما) المنتشرة بكثرة في باريس وأيضا في بقية المدن الفرنسية. يضاف إلى كل هذا، العروض الخاصة والمهرجانات والعديد من التظاهرات الثقافية... يتمثل هذا «الميل» في مدى انتشار هذه النوعية مقارنة بغيرها.



من فيلم «في عمري ومازلت أختبيء لأدخن» للجزائرية ریحانا



خشونة وأكثر شخصية». بناء عليه تغيّرت الثيمة وركزت على المرأة ودورها في المجتمع وباتت النظرة أكثر حميمية. تعطي الكاتبة مثالا على هذا التطور فيلم «وجدة» للسعودية هيفاء المنصور. يسرد العمل قصة بسيطة لفتاة من ضواحي الرياض تريد دراجة ولكن الدراجات في السعودية «هي للرجال فقط». هيفاء المنصور توقع هنا «فيما يشجع السعوديات والشرق أوسطيات لأن يكن وليات أمرهن». تعيد الكاتبة نجاح الفيلم وتجاوزه لحدود الشرق إلى قلة الأفلام التي تأتي من السعودية أما الأقل أفلام تخرجها نساء». لكنها تقرّر أنّ هكذا أفلام مازالت على الهامش «الأفلام النسوية تجد صعوبة في العثور على جمهور محلي».

إن وجدت تلك الأفلام مشقة في استقطاب جمهور محلي فهي لا تلقى إلا التحيّة والاهتمام في الغرب عامة. أفلام كتلك تساهم في نشر الحرية والدعم لأوضاع المرأة العربية الصعبة في العالم العربي.

كاتبة صحافية من سوريا تقيم في باريس

محاولاتها الانفتاح على قضايا المجتمع الأشد واقعية، تقترب أكثر من عوالم المرأة الداخلية، وتبدو الأفلام اليوم أكثر ذاتية في اعتمادها على ذكر تفاصيل أكثر التصاقا بالواقع وتعبيرا عن حميمية المرأة، ما يسمح «بملاحظة وفهم حياة النساء من الداخل بصراعهن وحياتهن اليومية وكفاحهن».

تجد باحثة فرنسية في «السينما وقضايا المرأة في الشرق» الذي نشره موقع Les clés du Moyen Orient (مفاتيح الشرق الأوسط) أن قضية المرأة بدأت تثير الاهتمام في سينما الرجل مع المطالبات المتزايدة للنساء في المجتمع، لكن المخرجين والمنتجين التفوا في ما بعد حول الموضوع بمزجه مع مواضيع أخرى «وضع النساء في أعمال السينمائيين الشرقيين استخدم للحديث عن ظواهر أكثر عمومية تنتهي بأن تغطي على القضية الأصلية»، كما سبق وذكرنا أعلاه. لهذا قرّرت النساء الوقوف خلف الكاميرا في مرحلة السبعينات من القرن الماضي مع ناديا حمزة وإيناس الدغدي ليقمن بدور في نهضة المرأة في السينما. إنما الرهان تغيّر اليوم، وفق الباحثة، إذ أن «الحديث عن وضع المرأة يجب أن يختلف عما سبق وقام به السينمائيون والغربيون، وأن يتم بطريقة أقل

رجل ظالم ومظلوم

تمكن الإشارة إلى تعليقات تتعلق بصورة الرجل في بعض الأفلام العربية، ومع أن صورته نادرا ما تفصل عن صورة «المجتمع» الذي يلحق الظلم بالمرأة، فهو يبدو بدوره أحيانا ضحية ظلم هذا المجتمع بخضوعه لقسوة أعرافه. في فيلم «نساء الباص 678» لمحمد دياب الذي يثير قضية التحرش الجنسي في مصر في وسائل النقل، كتبت ليبراسيون «باستثناء المحقق البسيط (السادج)، فإن الرجال يظهرون في النهاية كضحايا حزينة من إحباطاتهم الذكورية وخضوعهم لشروط الذكورة والشرف».

فيما تحيي مجلة «الأكسبرس» تضامن النساء في الفيلم ضد الرجل المذنّب، لكشف الجناة وتسليط الضوء على هذه الظاهرة بقولها إن كفاحهن «أجمل كفاح سينمائي منذ زمن طويل من أجل كرامة المرأة».

المرأة العربية والسينما وجهة نظر غربية

ثمة تطور واختلاف ملحوظ اليوم في الحديث عن المرأة العربية في السينما، إذ أنها، ضمن

وعملا يطالب منذ الافتتاح «بحرية الرأي». واعتبرته جريدة «لوفيغارو» صفقة وأوردت في نقدها للفيلم «في سأرقص إذا رغبت» تصوّر ميسلون حمود تحرّر ثلاث نساء عربيات في تل أبيب «صفعة جيدة». هذا هو التمرد الذي أعجب في الفيلم الذي غابت عنه النقاشات المعمقة ومحاولات إثبات الذات في العمل، والثورة الحقيقية على تقاليد مجحفة في ما يتعلق بأساسيات حياة المرأة في المجتمعات العربية والمسلمة. ويبدو هذا في مثال واحد على الأقل حين اتخذت البطلة المحجة قرارا حكيما بالانفصال عن خطيبها المتعلق بشريعة الإسلام ظاهريا والدينء باطنيا، والذي اغتصبها فلم تتجرأ على البوح بحقيقة السبب لوالدها. فهل التحرر هو فقط في محاولتها التدخين وشرب الكحول والسهر تيمنا بصديقتها؟ يبدو أنها الطريقة للحاق بالعالم الحديث وفق سنا جمالية التي تلعب دور سلمى المثلية في الفيلم إذ صرحت «لا أحد يريد التحدث عن المرأة التي تشعر بأنها حرة بما يكفي للسهر كل ليلة، ولكن تجب مناقشة ذلك حتى يمكن للمجتمع العربي اللحاق بالعالم الحديث!»

وبأني فيلم آخر تكافح بطلته ضد الأعراف والقوانين السائدة في مجتمعها. «على كف عفريت» للتونسية كوثر بن هنية «شجب لعيوب المجتمع التونسي حيث تطلّ المرأة خاضعة للسلطة الذكورية الأشد قسوة» كما كتبت «Le Dauphiné Libéré» هذا الفيلم المأخوذ عن قصة حقيقية يطرح معاناة الشابة مريم مع الإجراءات الإدارية وأسلوب تعامل المجتمع بعد اغتصابها خلال حفل طلابي. أما «كفاح» هذه البطلة فيتبدى حسب مجلة «برميير»، «ضد العار الذي يريد إلحاق بها العنف المطبق على النساء والنظام الفاسد». لكن على الرغم من تحبيذ مواضيع كهذه فإن الصحافة الفرنسية لا ترأف بالفيلم حين لا تقتنع بمستواه الفني. في عبارة لمجلة «بوزيتيف» حول فيلم بن هنية، «لا يمكن لأي قضية أن تُخدم عبر سينما فقيرة!» كل ما يمكن أن يقال!

التعبير عن واقع الشباب العربي في وسط إسرائيلي، كما صرّحت مخرجه. وهو يحكي حياة شابات فلسطينيات يعيشن الاحتفال والسهر ويعشن حياتهن على هواهن في تل أبيب بعيدا عن عائلاتهم. هلل له الجمهور الفرنسي ونال حوالي الأربع درجات من أصل خمس على موقع «ألو سيني» الفرنسي (Allociné) واستحسنه معظم النقاد في الصحافة الفرنسية حتى هؤلاء الذين انتقدوا مستواه الفني. اعتبر الفيلم «صرخة غضب ونسمة حرية...» لأنه يسرد صرخات غضب لثلاث فتيات فلسطينيات يحملن الهوية الإسرائيلية ويتشاركن شقة في تل أبيب بعيدا عن نظرات ومراقبة عائلتهن العربية، دون أن يعني هذا أنهن تخلصن بالكامل من تأثير العائلة والمجتمع، كون «الرقابة الذاتية (لازالت) في جسد أولئك النساء».

تحمس مجلة «إل» لهؤلاء الفتيات اللواتي «يحاربن بطريقتهن أصولية المجتمع التي تريد إرجاعهن للبيت، كما آليات المجتمع الذكوري الأبوي الساق». هذه المحاربة تتجلى في الحفاظ على أسلوب عيشهن المتمثل في شرب الكحول وتعاطي المخدرات ومضاجعة أحبائهن والرقص... في الليل، والطبخ والدراسة والعمل في النهار... كما تكتب. ويصف نقاد فرنسيون آخرون هذا الطريق الذي تتبعه على الأخص بطلتا الفيلم، فالثالثة كانت محجبة ولكنها تبدأ في ما بعد بتدقّق الحرية معهن، على أنه «طريق الحرية المليء بالحن». وعلى الرغم من أن طريق الحرية هذا كان في معظمه مفروشا بالاستفراغ على قارعة الطريق واستنشاق الكوكايين وممارسة المثلية الجنسية فقد كتب أحدهم نقدا يعتبر أن الفيلم «يعالج مواضيع المجتمع الأكثر حساسية، الجنس والسياسة والدين بصراحة منعشة!»، وبأن المخرجة لا تحاول الإقناع ولكن فقط صنّع فيلم يُفهم بأن هؤلاء الفتيات الفضوليات للمعرفة والتسامح هن «أفضل مستقبل ممكن»!

وبدا الفيلم للبعض «قصيدة رائعة لتحرير المرأة المسلمة» كما كتبت صحيفة «الباريزيان» مجلة «لونوفيل أوبس» على «عطر حرية نساء بلا حجاب، بلا نقاب ولا رجال ولا قيود... يدخّن سجائرهن... هؤلاء النسوة اللواتي يعشن تحت حكم مثير للاشمئزاز، هن كائنات من الدرجة الثانية»، وتساءل المقال عن إمكانية تواجد مثل أولئك النسوة «المعنفات المضروبوات من أزواجهن»؟ وجاء تعبير «أجساد الحرية تعزّي الضمائر» في جريدة «لوماتيه» وأن جسد المرأة هو دائما الهدف الأول للظلاميين. وقد أثنت مجلة «تيلي راما» على الفيلم لأنه يبدي شجاعة المرأة الجزائرية وصلابتها.

المرأة المتمردة على قوانين المجتمع وأعرافه

يعجب النقد الغربي بمواضيع تعتمد على شجاعة المرأة العربية وعدم استسلامها، وتلقى الأفلام التي تتناول هذا الطرح إقبالا ومديحا على الأقل لناحية الموضوع، دون أن يعني هذا الاهتمام بالمضمون فقط على حساب الشكل. ولكنه يحيي هذا التمرد قبل كل شيء. تتجلى الصورة التي «يجب» أن تكون عليها المرأة العربية المتمردة أفضل تجلّ في فيلم فلسطيني- إسرائيلي شكّل مثالا واضحا على التحرر النسوي الذي يعجب الغرب ويستنكره الشرق. مع الإشارة إلى أن المستنكرين ينتمون إلى اتجاهات فكرية متناقضة تماما، إنما ليس هذا موضوعنا هنا فقط نشير إلى أن «برّ بحر» يختزل التحرر بالجانب الجسدي والابتعاد عن المشاكل الحقيقية للمرأة العربية والمسلمة بإغفاله كافة القضايا الأساسية كالطلاق مثلا وتعدد الزوجات وحرية السفر والزواج.

«بر بحر» تحوّل عنوانه إلى «سأرقص إذا رغبت» حين عرض في فرنسا، وهو عنوان أكثر جذبا وبتلاءم تماما مع المصق الدعائي للفيلم الذي يبيّن ثلاث شابات عربيات، واحدة منهن محجبة فيما تحمل الاثنتان قدحا بيد وسيجارة باليد الأخرى، وهذا كل ما يحوز على الإعجاب. الفيلم إنتاج فلسطيني إسرائيلي فرنسي، كما شارك حمود في كتابة السيناريو سينمائي إسرائيلي. أراد الفيلم



من ثقافة الخنوع والدفاع نحو ثقافة يصبح الجسد والوعي به فيهما أدوات سيطرة وهجوم مضاد. وفي هذا الطريق تتشكل الشبكة المعقدة داخل خطاب عدم الأمان السينمائي للمرأة، بكل انحرافاته المتوسلة أو الدفاعية، في شكل أقل في خطابات سينما المرأة العالمية، وفي شكل أكثر ضراوة في خطابات سينما المرأة العربية، مبتعدة هجومية عن النقاء والتمايز داخله، محتربا وأحيانا منتقما على أرضية شبكة مفردات وتراكيب جمل وفقرات لم يترك لها الفضاء الكافي ولا الزمن المناسب لكي تتبنى، ولو للحظة، شعورا أو مدركا واحدا تنطق بهما على لسانها. وقطعا ما قلل من انحرافات تعقيدات التوصل والدفاع في خطاب سينما المرأة العالمي لا يمكن

أجسادهن وعلاقتها بأمورهن الهامة والسرية. وآخر انتباهتي في ذات الشأن كانت نحو صاحبة السعادة مالكة منزلي في الجمالية، حيث دست ثمن إيجار الشهر الفائت في ذات الموقع. لكني، وللحق، تعجبت؛ فقد دست فوقه أيضا هاتفها الكبير. بعيدا عن البعد الاقتصادي للموقع أو عاطفيته يسيري التبرير إلا أن الشعور بـ عدم الأمان خارج نطاق الجسد هو في ظني «الغالب» على تحفيز هذا الاختيار. حيث لا شيء آمنا خارج الجسد الأنثوي؛ فكل عالمها إما مُنْتَهَك وإما مقموع ومشكل بحيث يكون قابلا للإحراق في أي لحظة، تاركا لها السبيل الواعي «الأسير» من ثنائية التفكير. أي تماهي الضحية مع الجلال. في تحويل زمني متدرج

كل سؤال. ومع ضحكات أُمي والأجوبة قطعاً بُحت بسر ابن المنجد وبائعة الألبان، فلن أبقى حائرا مع ذلك الأمر الجلل. بعدها قاطعتني سيد ومنال، فقد كانت أُمي تلقاهما ذهابا وإيابا بنظرة «لقد عرفت سر صيفكما الماضي» أو فلنقلها سينمائيا. لم أغفر لأُمي وضعها في موقع فاضح السر إلا حين نشبت مشاجرة ضخمة وعنيفة في الصيف الثالث بين قبيلتي المنجد وبائع الألبان، منتهية بهزيمة ساحقة ومدهشة أيضا لطائفة المنجدين قاطبة. وإنها بذلك كانت تحميني، وتحميننا، من التورط في شأن عائلي معقد لا يخصنا. ومنذ ذلك الصيف تغزلت «شبكة من صلات تجاوز» بين انتباهي لهذا الفعل المتكرر من الفتاة وأُمي وجارتنا ونساء أخريات وبين



رسائل إلى الكاميرا الأنثى نظرات في الثيمة

عماد ارنست

عزيزتي الأنثى، تحية خالصة؛ لم يحفزني لكتابة هذه الرسائل سوى جملة تتردد معي كبوصلة دائمة «ليس في وسعك انتظار الحب أو الشغف في كامل طاقتهم أو نقائهم من إنسان مقموع»

أولا؛ أنا لا أعلم هل ستكون تلك أولى رسائل السينمائية لك من ضمن رسائل نوعية ومتخصصة متتالية، أم ستقف عند هذا الحد؟ فالقاعدة الأكيدة المتفق عليها هي أن لا شيء مضمونا في هذا العالم الذي نحياه في تجاور. وثانيا، لا رغبة لهذه الرسالة، أو الرسائل التالية، سوى الرؤية والإنصات الصادقين لخطابك البصري/ السمعي «الخالص» في شأن يخصك، أو شأن ما أثارك في العالم. وهي لا تهتم بكون المرسل لها ماكسيماليستية (الراغبات عبر تبديل السرد نحو سعادات قصوى في العالم)، أو راديكالية (الساعات نحو تغييرات جذرية ومنهجية للعالم)، أو إصلاحية (تلك المتطلبات لتهديبات أكثر ليبرالية لسردية النظام)، أو حتى الترفيفية التجارية (تلك المسليات الحاضنات والمرضعات لسرده المکرور). ولا يثيرها، في أي شكل كان، النوع المهتم بها، هل هن من حاصدات الجوائز أم لا، عالمية كانت تلك الجوائز أو إقليمية أو محلية.

تُيرت بغلق للباب جراء خوار جاموسة. للحظة وقفت في ظلام زقاق دامس لا يضيئه إلا فعل التخبة وموقعه. ملعون أنا في ربكتي؛ لقد دست الشيء المهم سريعا فوق الثدي الأيسر ثم هينته ليعود مندسا بضغطه لوضعه الطبيعي. ألا تخشى أن ينز حليب ثديها على رسالته مع تهيئتها لوضعه وضغطتها فتضيع الكلمات؟ لماذا هذا المكان تحديدا؟ سرت نحو منزل ابن المنجد لأطمئنه بإنجاز المهمة مرددا «لعل ثديها الأيسر معطوب ولا ينز لسبب أو لآخر». كتمت دهشتي وأسئلتي وأجوبتي الحائرة بنفس قدر كتمان السر في انتظار المهمة الثانية بفارغ الصبر لعلها أخطأت الموقع وتدس رسالته الهامة التالية في مكان حميمي آخر لا يحدث عطايا في الرسالة. فتأكد الأمر ذاته فزادت الأسئلة ومعها علت الدهشة. مر صيف إجازة كامل في رحلتي ما بين القلبين إلى أن أتى الصيف التالي ولمحت أُمي تُكرّر الفعل فانطلق من داخلي دون روية

لمنجد الحارة والابنة الصغرى لبائع الألبان. نعم؛ كنت، ولا أزال، كاتم سر عظيم. فقط لأنها تشعرني بأني جدير بنيل شرف السر. وبأني، ومن خلاله، سأصبح جزءا من عالم خاص أقدره ويقدرني. وتوافقت تلك الصفة مع محبتي للأشياء النائية عن العين والتي بها قدر، ولو ضئيل، من الإثارة. المهم عزيزتي؛ فلنعد إلى ذلك الطفل الذي يتأمل كثيرا في الأمور التافهة المهيبة. حملت الرسالة الأولى في حماس مشهود وقمت بأداء مهمة ليلة غراميات المسافة في نجاح ووفق كل تنبيه. فحلقت ابن المنجد وابنة بائع الألبان في ملكوت السعادة والاطمئنان. لكني لم أكن كذلك؛ فقد لفت انتباهي أن الفتاة الفارحة استلقت مني الرسالة خلف الباب الموارب والعتيق والضخم وخبأتها سريعا فور سماعنا لخوار جاموسة في عمق الزريبة. لست بطفل جاحد؛ نعم حصلت على ابتسامة وقبله عرفان سريعة ولكنها

تليخيص؛ هي رسالة أرجو أن تجد مكانها منذ بدايتها، وإلى نهايتها، في ذاكرة عينك وأذنك وعقلك لأنها تخرج في إخلاص من ذات الأماكن المتجاورة في آن واحد داخلي. وفي الأخير؛ قد تكون رسالة مثيرة للانتباه لي أيضا، أنا المتوطن على الجانب الآخر من عملات القاموس اللغوي في خطابات الحياة، في زمن ندر فيه الانتباه لأمر مثير يخص «الموطن». بداية؛ في ظني لم يخرج للوجود أمر ما يسترعي الانتباه محدثا إزاحة وخلخلة بسيطة وإيجابية للسائد، إلا من معين التجريب المرح والحر والجاد مع العالم. وبما أن الفن في المبتدأ والأخير هو فن الحكاية، وأنه، وفي التأکید، لكل منا حكاية يراها في لحظة ما جدية بالحكي، لذا دعيني أسر لك حكاية من طفولتي، أظنها مرحلة، ولعلها تثير انتباهك نحو مسار رسالتنا السينمائية الأولى. كنت في طفولتي مرسال غرام بين الابن الأكبر

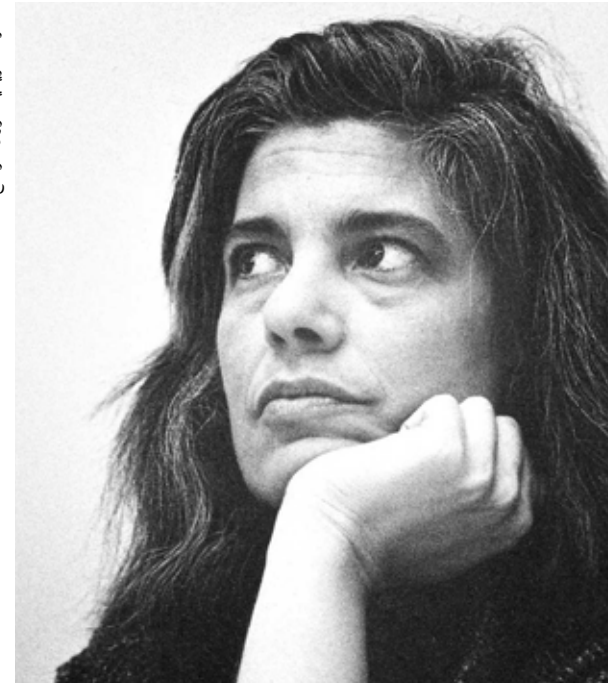


لقطة مشهد الفستان من الفيلم الفلسطيني الفرنسي الكولومبي واجب

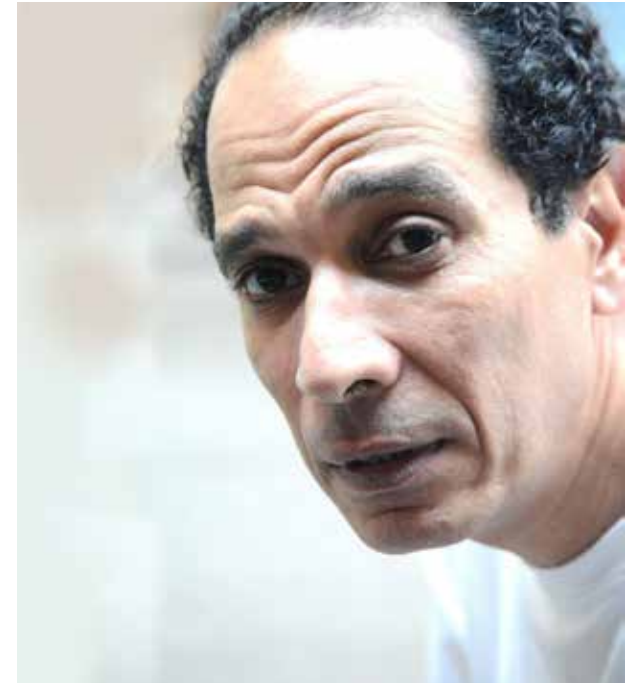
المنظرة البريطانية لورا ميلفي



المنظرة الأمريكية سوزان سونتاج



عماد (رست صورة شخصية



العربية منها، محررين من معصمينا قيدي أحكام القيمة وأفضل التفضيل، ومن كاحلينا قيدي التفكير الثنائي ونرجسية النوع، لنتحرك نحو وضع الأمور في ما نراه نصابا مناسباً، مستعنيين في تفكيرنا بالتذكير دائماً بأنه وعلى الرغم من مرور أكثر من قرن إلا أن خطابات السينما مقارنة بخطابات الفنون الأخرى ما زالت وليدة، وأن كلا من «الماتشو» الغني مادياً و«الماتشو» المهيمن سياسياً وفلسفياً تحكما في أغلب مجريات إنتاج وترويج خطاباتهما، وذلك بالتوازي مع ظهور الرواد المكافحين وتعاقب الأساتذة المطورين الذين تلقفوها في المهد ثم في الطفولة ليعلموها، تارة من الفلسفة، وتارة من محدّدات طبيعتها، وتارة من ذاكرة الفنون الستة الأخرى، أوليات قاموس إلقاتها. ولكن، وللأسف، فقد كان ذلك يتم تحت راية الحكايات الكبرى الحداثيّة، والتي تهاوت أمام مجاعات وأوبئة وكوارث وحروب عالمية كافية لأن يقف الإنسان، أيّا كان نوعه، حين يدرك قوة وبطش وسيطه معلناً «ثمة أمر غير مناسب في تعاطينا مع العالم من أعلى وعلينا إمساك أول مكون».

عزيزتي: فلنعد سويًا إلى حكايتي الأولى كطفل

دعينا الآن ننتقل من طرقات الذاكرة الخاصة وذاكرة الوسيط مباشرة نحو ما يصفه الرجل، في خبث، بهـمـمـكـتـك، بالرغم من هيمنة أعلام الذكور عليه بواسطة الميديا؛ وهو «المطبخ». دعينا نتحرك نحو «مطبخنا السينمائي المفتوح على الإنصات المتبادل»، متخفين وغير عابئين بحلول لعنات تناحرات الماتشو والفيمينيست، وما بينهما، من صناع أفلام أو نقاد مهيبين من الجنسين، الأموات منهم قبل الأحياء. ففي ظني أن الثيمة، وليست الفكرة الرئيسية- فكثيراً ما يلتبس الأمر بينهما، هي المكون الأول الذي علينا الحديث بشأنه في الرسالة الأولى. وقد تكون حكاية طفولتي، أو ما شابه من حكايات تخصك، مفيدة في اقتناصها من أجل صنع إزاحة إدراكية حسية بسيطة وإيجابية لها ولطبختنا لنبتعد، ولو ميليمترات، عن مطبخ De facto السينمائي. ذلك المطبخ العالمي المفروض كواقع «بقوة ما» على خطابينا السينمائيين، مدركين ما يخلقه في خطابينا من انحرافات غير حرة وغير إنسانية وغير فنية. انحرافات متجلية بصور شتى في خطابات السينما العالمية، فما بالك بالسينما

الكامن في خطاب الأنثى لخطاب الذكر، وكذلك الانصياع داخل الخطاب الأنثوي المستقل عبر التمجيد والاحتفاء بالاستثناء الذكوري، فأخر أفلام المخرجة الفلسطينية الواعدة آن ماري جاسر «واجب» 2017 يحمل ذات الانصياع. في ظني ليس أمراً سويًا التمسح ككائنات أليفة تسعى للدفع من وجود آخر هو ذاته مصدر القلق. ولا أمراً مستقيماً أيضاً، أن يتم ترك خطاب مشاعرك ووعيك ليتحدث عنه رجل كما فعل المخرج التونسي فريد بوغدير في «حلقاوين»!

عزيزتي: لعلك الآن قد فهمت، أو أحسست، برغبتني، كإنسان أولاً، وكمخرج يعمل في ذات الوسيط ثانياً، أي لا أريد أن أسمع أصداً خطابات نوعاً تُحجّم من إمكانياتك، بل أريد أن أراك وأسمعك تتحدثين بلسانك وعنك وبمفردات خطابك. أريد أن أسمع حكاياتك الاستثنائية منزوعة من سطوة مسارات اختيارات الوجود الذكوري. وفي ظني لن يحدث ذلك إلا عبر مقارنة مختلفة منك للمكون الرئيس في عملية ابداع الخطاب السينمائي وهو الثيمة!

كبدل عن الحرمان أو كما يتم تحليله في علم النفس كخوف كامن من الإقصاء. وأنا شخصياً، وكمخرج، أدين بفضل عظيم، قطعاً مع أخريات مثل إيريس باري وبولين كاي، في مراجعتي لتوجهي البصري نحو المرأة بإضاءاتها على سقطات حسية وذهنية في خطابي، ودفعي إلى مراجعات أكثر حذقا لتاريخ الخطاب السينمائي عامة وتاريخ الرواد وخطاباتهم خاصة. ومع فقداننا، لأسباب عدة، في مجال السينما العربية عامة وسينما المرأة بشكل خاص لهذا النوع التشريحي المشحود والمتوقد والدقيق للسطوة الذكورية في خطابات سينمانا أصبح من السهل سقوط خطاب المرأة العربية السينمائي في التوسلات والدفاعات. ولنشر إلى أشهر جملة متداولة في السنوات الماضية وهي جملة «عايزه ورد يا ابراهيم» في فيلم «أحلى الأوقات» 2004 للمخرجة المصرية هالة خليل وربط النسب القديم لها والشهير أيضاً في فيلم نيازي مصطفى 1966 «صغيرة على الحب» في جملة «أنا عايزة من دا يا حزوميل» كمؤشر على نوع خطاب المرأة السينمائي في مصر كمثال للتوسلات والدفاعات والانصياع

في صحيفة الشاشة البريطانية المتخصصة في دراسات الفيلم والتلفاز والمعنون بـ«السعادة البصرية وسينما السرد» Visual Pleasure and Narrative Cinema، والذي ضمنته لاحقاً في كتاب مقالاتها المرجعي «البصري والسعادات الأخرى» Visual and Other Pleasures. هذا الكتاب الذي أحدث طفرة نوعية في نظرية الفيلم عبر تقاطع علم النفس الفرويدي واللاكاني مع النظرية. بحيث افتتحت به دخول علم النفس كمدخل هام وعفي في النظرية السينمائية أكثر من سابقها من النقاد الرجال مثل جان لوي بودري وفرويد ولاكان كأسلحة سياسية مشهورة في وجه خطابات السينما الأميركية الكلاسيكية مبتكرة أيضاً لمصطلحات رائجة الآن في النقد السينمائي النسوي مثل «تحديقة الذكر» وتحويل المرأة إلى «موضوع للرغبة»، مميزة في دقة علاقة موضع الكاميرا بنظرة الرجل للمرأة داخل خطاب الفيلم الأميركي الكلاسيكي عبر اقتراحها بالتمييز داخل «تحديقة الذكر» ذاتها بين «النظرة التلصصية» نحوها كتمثيل لأنثى يتم النظر إليها و«النظرة الصنمية» نحوها

نسبه في قدر كبير وبأي حال من الأحوال للإسهامات النقدية للرجل بل إسهامات المرأة ذاتها في عملية النقد للخطاب البصري والاجتماعي السياسي الذكوري. وسأشير إلى مثالين من أشهر تلك الإسهامات الرائدة مثل الكاتبة الأميركية والمخرجة والمُعَلِّمة والناشطة السياسية سوزان سونتاج Susan Sontag (16 يناير 1933 - 28 ديسمبر 2004) بإسهاماتها الرئيسة في مجالات الفوتوغرافيا، وتشريحها للتفسيرات الذكورية، وتسليطها الضوء على تناحر أنواع الإرادات الراديكالية لدى الجنسين، وحرصها الذهني الدقيق في أساليب الحياة، ووضع المجاز الرضي تحت مجهر الأنثى، وكيفية النظر إلى مرض الآخرين، ثم تشريحها لفوران مفهوم الحب وشبكة تعقيدات العواطف المصاحبة له، وكذلك نقدها الجذري للمجتمع الأمريكي. ومن جانب آخر من المحيط وفي القارة الأوروبية أتت المنظرة البريطانية العظيمة أطل الله في عمرها لورا ميلفي Laura Mulvey (15 أغسطس 1941) والتي ألقت في 1975 بحجرها العظيم في بحيرة نقد السرد السينمائي من خلال مقالها الشهير المنشور



والتي سردها في البداية، وتحديدًا إلى لحظة دس الفتاة للرسالة في موقع صدرها الآمن، ولنبدل ذلك الطفل بك والفتاة بابن المنجد. ها أنت تتحركين في حماس مشهود ووفق كل التنبيهات وكامل الحرص لتسلميه الرسالة أيضا في خلصة. لكن وإذا كان هذا العالم تحكمه وتقمعه وتتهكه أنثى ففي أي موقع آمن سيدس رسالته «سيد»؟! أتلك ابتسامة؛ أم ضحك صداح؟

ها قد وصلنا إلى سهول المرح وبدأنا نفقد الموطنة، وعبر الإزاحة تنموطن ثانية في فضائنا وأزمنتنا. فلنعد ثانية إلى الطفل ونمرح أكثر في أنطولوجيا تاريخ ثيمة «قوة الحب» Forcefulness of Love. فقد ترين ذلك الطفل الذي يعدوا في حماس بين قبيلتي المنجد وبائع الألبان ما هو إلا شكسبير ذاته، وما المجتمع الحامل للدراما إلا مجتمع «روميو وجولييت»، وما أمي إلا بريخت قاس أفسد اندماجي وتدخل بكسر الإيهام مطلقا نافورة الوعي. وأراهنك أنك ترين أمي مُجقة من زاوية نظرها إلى العالم. رجاء لا تتراجعني عن ذلك؛ فأنا أيضا أرى بريخت محقا من زاوية نظره.

والآن تجلس معنا في مطبخنا قامتان مهيبتان في فن الثيمة والتعامل معها ومع سطوتها وكيفية ترويضها لصالح وجهة نظرهما في العالم. إنهما شكسبير وبريخت. ما الذي يميزهما؟ قولًا واحدًا؛ إنهما يمتلكان علما. وإذا أردت الآن ترك وسيط المسرح والذهاب لوسيطنا السينمائي ثانية حيث نتناول معضلتين كبيرتين في قاموس الإلقاء السينمائي فيمكنك إبداهما في سهولة ويسر بـ«هيتشكوك» و«غودار». ورغم كونهما موضع اتهامات كثير منها حقيقي وأقلها مفتعل إلا أن كلاهما يمتلك علما أيضا.

السؤال؛ كيف تبدأ رحلة فنان في امتلاك علما؟ أن يخلص كجزء من الكون للحظة «الإثارة الأولى» سواء كانت تلك الإثارة تأتي عبر شعور أو حدث أو واقعة أو ضوء أو صوت أو أقصوصة أو رواية، وأن يقدس لحظة التواصل تلك مع العالم، وأن يقتنصها، ويميزها داخله في علاقتها بدنيامية ذاكرته ووعيه ورحلة جسده في اللحظة، أن يتشبع بها بشكل كامل، ولا أبالغ حين أقول «عليه أن يترنح بها حسيا ومعرفيا». فذلك الإخلاص هو خط دفاعه الأول عن تميزه كإنسان أولا، وعن جاهزيته ثانيا للفضال ضد الواقع المفروض وصراع التقاليد المكرور والخطابات المتعددة وتنحيها بعيدا للتهيئة لـ«الإثارة الثانية»، والتي تدفع بعملية تبلور الثيمة نحو النقاء، فكل واقعة في العالم تحمل داخلها احتمالات

مخرج سينمائي من مصر

بج
ال

الوصول إلى دمشق

أحمد سعيد نجم

نورا زنتاج



-1-

المال. المال.

العصب القادر على بعث الصبوات، وأيام الببادر، تحت ضوء القمر، أو في المضافات. لتعود الأصابع ولا هم لها إلا أن تلف التبغ، ليأتي اللعاب؛ ذلك اللصاق البشري، يغلق الشفاه على ما انطوى عليه السحر من ورقٍ وعبيٍّ وأبخرةٍ، يروي ظمأ ملعونا، وشغفا ما أن يرتوي حتى يضطرم.

والتبغ من أين أتى؟ ومتى خلّت لعنته على البشر؟

فانبرى محمد السليم قائلا:

- من زمان ما كانت الناس تدخن ولا تعرف التدخين!

وكان قد قرأه لتوّه في جريدة التقطها من الأرض. قال ذلك وهو ييصق عقب سيجارةٍ من فمه، ويسحقه بحذائه الذي خرج به من البلاد. هو الذي كان أبوالدبكات والأعراس ما عاد يراه ضاحكا هذه الأيام في «دمشق الشام». وصار للناس مثل الدفّة. إن غلط أحد فتحدّث عن قرب الرجعة تراه يعترض حكيه مثل حسكة في الحلق:

- الله يرحمها، ويرحمنا برحمته!

وكانت قراءته عن التبغ طازجة، فما أسرع ما تناول من الجيب الداخلي للساكو الذي يرتديه صفحة جريدة طواها أرباعا. ناولها لوالدنا قائلا:

- خُد. اقرأ.

وإلى لحظتها كان والدنا يعتقد أن الإنسان وُجدَ فوق أرض البشر ووجدت السجائر معه. وكان قد ذاق صنوفها جميعها، ولشدة ولعه بها لم ينبذ أيّا منها، أو يمسه بسوء. حتى «الهيثي» الذي أقحمه بدو النقب بين صنوف التبغ إقحاما، وهو منها براء، جرّبه، ولم ير به بأسا. وما كان يعرف وهو يُسرّع علبة تبغه الفضية، وكانت قد أتت معه من فلسطين، فيضيّف منها الرايح والجاي، كما لو كان شيخ عرب، أنّ الأيام المكتوبة ستضعه أمام خيارين أحلاهما مرّ: السجائر، أو الأولاد. وكانت والدتنا أعنف من تصدّوا له في مسألة «التدخين» تلك.

دهر، نُسيت سنوائه، كان قد انقضى على وجودهما معا. بل من الذي كان يومها يُجسّ أو يابّه بتتابع السنين، بل وحتى القرون؟ ولكأنهما كانا وسط بساتين بلديهما «صفورية» وحواكيرها، تجسّد لوجود الحياة وتواصلها منذ بدء الخليقة، بآدمها وحوّائها، بين جنّاتٍ

وطوبى، وروحٍ وريحان، ونعيمٍ مقيم. وتكثيرا كثر الله أتعاب حملها، وبالوجع وضعت ثلاثة عشر خفلا، نصفها للموت، ونصف للحياة. وإلى زجلها كان اشتياقها، فسادَ عليها. وشاركت بنات جنسها لعنة «الدورة الشهرية»، قبل أن تشاركهن أخيرا تليّف الرحم، إلا أنها وبخلافهن، لم تأخذ سعيد المحمّد من أمه وأبيه. فظلّ والدنا طوال تلك الحقب والآماد: الأب، وربّ العائلة، وهي الأمّ: الأثنى والرحم، وذلك ما ربّط رجلها وكسرها، كما يقولون، فأمضت السنين الطوال في بساتين العائلة، عند «القسطل» و«عيون صفورية». وما عادت تنزل إلى البلد إلا في الأعياد.

ثم، من أجل أيش تنزل؟ ألكي تمضي يومين أو ثلاثة وسط الكناين، والسلفات المترّصات ببعضهن البعض. أرزاق ربّنا كانت عند الناس، ومع ذلك فهذه أخذت، وهذه زادت، يظلّ صياجهنّ طوال النهار، يسمعه الرجال في المضافة، لا حياء ولا خجل، إلى أن يعود خالنا سليم، من الحقول، فيشّلع لهنّ القشاش، وأين الجنب الذي يوجعهنّ، فلم يكنّ يخفن إلا منه، وتراهنّ ساعة وصوله يتقافزن إلى غرفهنّ مثل الفارات:

- يا الله وليّ إنتي وإياها. كل واحدة تنصّب ع أوضتها.

والوالدة، ويوم كانت تملأ سحاحير الخضرة والفاكهة، تبعث بها من البساتين إلى أهلها، وأهل زوجها فذلك جود الوالد. قالتها هي: لو كان أبوكم بخيلا مثل يوسف العبدالله لأكّلت منه قتلات حتى فزقت إن هي مدّت يدها إلى حبة حامض، حتى لو كان مما تساقط على الأرض.

على أن فلسطين زمن. وهنا في دمشق الشام زمن آخر. وذلك الرحم الذي أنجب أول مولودٍ في الغربية؛ أثنى عاشت لساعات وماتت، عاد فامتأ من جديد. وما الحاجة إلى مزيدٍ من الأولاد. بل وإلى مزيدٍ من كلّ شيء. فكان أن اتّفقا. يدخن هو آخر أوقّة تبغٍ اشتراها، وتأخذ هي شراب «الكينا» لتسقيط خفّأها.

وصبيحة ذلك النهار الذي مضيا فيه إلى المستوصف في «سوق صاروجة»، وهو من أول إنجازات الأونروا، ذهب إله مشيا من «حيّ

الميدان»:

- آمنة. آمنة. آمنة. مو هيك اسمك؟ آمنة. وأيه يا آمنة.

- نعم يا سيدي.

- شو قلتي لي بدّك؟

- يدّي إبرة كينا يا سيدي.

- ومين شان شو إبرة الكينا يا آمنة؟

وعندها انبرى الوالد مجيبا:

- منّ شان اتسقط الليّ بطنها.

وارتسمت ابتسامة متسامحة على وجه الطبيب، تقاسمها مع المرضات. ثم أضاف يسأل:

- ومين شان أيش بدكُن اتسقطوا الولد؟

وبخفوتٍ أجابه الوالد:

- في أولاد كتير!

- أيه. طيّب. يا الله اتسّحي على الطاولة يا آمنة.

وآمنة وقد نزلت على رأسها كلمة «اتسّحي» مثل دبشة حجر، أكانت قبل الآن حشرة ممعوسة كالتّي كانتها الآن. وأردف الطبيب مخاطبا إحدى المرضات:

- تعي إعطيتها إبرة كينا لآمنة.

- آمنة. آمنة. مو هيك قلتي اسمك يا آمنة؟ وهاي إبرة كينا لآمنة.

- يا الله. يا الله. ياللي بعدا. مين اللي بعدا. حقنة وهم لآمنة وللتي بعدها!

-2-

ولكن،

لماذا؟ ولماذا؟ لا يُدخن، ويُدخن، ويُدخن؟ وهل زرع تبغ العالم إلّا كي نُدخنه؟ ويوم أن عاد متأبطا كيس تبغٍ حرزان. بزرّة بلديّة، خمرتها

الأنسام النديّة لخريف المتوسط، كانت قدماه قد ساقته إلى أسواق دمشق وحراراتها يفتّش عن رزقه المختبئ له في زاوية من زوايا دمشق. البلدة. اللغز. وبدلا من أن يعود بفرصة عمل، عاد بكيس تبغٍ، يكفي لشهرٍ، بل وأزود من شهر!

وفي مغطّى «السروجيّة»، وهو آخر سوقٍ لم يسأل عن عملٍ فيه، وقبل أن يشتري أوقّة التبغ تلك، كانت قد شدته واجهات المحلّات، وقد تدلّت منها الأردية، والأقبية، والعباءات، والحبّال، والأرسنة، والسلاسل، وجعّب الصيد.

- أيسأل هنا؟

إن أطلّ برأسه داخل المحلّ فذلك يعني أنه زبون. وتفضّل يا سيدي. المحلّ محلّك. وعلقّ الشاي يا ولد. يا أهلا. ويا سهلا. وتريّث لبرهة. والبرهة كانت كافية لأن يستجمع ذلك الذي قاله عشرات المرات:

- عندكُن شغل؟

وأوّل عن آخر فقد كان سيُخبّب آمال صاحب المحل الذي ظلّه زبونا. وكان ينقص أن يضيف:

- من أجل هذا الخمسيني الذي وراءه غرّ أولاد. ملك الأراضى. والشريك السابق في حسبة حيفا: الابن الأزلّي للأرض المقدّسة. وهنا في سوق السروجيّة وفي الأسواق التي تشبهه لا يدفعون للأجراء أجرا. فهم يعلمونهم الكارات. ثم إنّ الشغل هذه الأيام ما عاد مثل أيام زمان. والسيولة معدومة... وأين... وأين حتى يأتي زبون طيّار من الأرياف أو من قلب الصحراء. وماذا؟ صانع سروج؟



الترامواي من «بوابة الله» إلى «مُصلّى العيدين» و«السوقية» و«باب الجابية» و«الحميدية» للأطفال المسحورين، قَرَّر أن يتَّخذ لتحركه مسارا جديدا. فالسير على الدروب ذاتها لا يؤدي إلى أي نتيجة. وذلك الذي أَخَذَهُ الرحالة الأندلسي ابن جبير على أهل الشام: «صغيرهم وكبيرهم، بجميع هذه الجهات كلّها، مِنْ أَنَّهُمْ يمشون، وأيديهم خلفهم، قابضين بالواحدة على الأخرى.. قد اتَّخذوا هذه المشية بينهم سَنَةً» كان لا يزال هو. هو. تغيَّر أهل دمشق مرارا وتكرارا، ولم تتغيَّر عاداتها. كأنما الأمكنة هي ما يصنع البشر، لا العكس.

ولأن ذلك هو ما كان، وما اعتاده الوالد جريا على عادة أهل الشام، فقد سار، بعد يومٍ على غزوته في «سوق السروجية، ومعه أبوعدنان صاحب تنّور «ساحة عصفور»، بعد أن أدّى صلاة الفجر في «جامع الدقّاق»، سارا وأيديهما خلف ظهريهما، يكرران سنن الماضي الذي حكى عنه ابن جبير.

وكان والدنا قد صار في بداية أمره زبونا من زبائن تنور أبوعدنان. ثم ريتّه الأحاديث أمام بسطة بَيْع الخبز أمام باب التّنور. ثم على كرسيّ أمام بيت النار. وأبو عدنان يسأله وهو يجيب.

وفي مبتدئها دارت الأحاديث عن الخبز، في فلسطين. أيام زمان. وعن الطابون، وهو: «...تثور في الأرض صغير، قد فُرِش بالحصى، فيوقدّ الزيل حوله وفوقه، فإذا احمرّ طُرِخت الأرغفة على الحمى» (أحسن التقاسيم للمقدسي)، وعن الخبز الذي يخرج من الطابون، وأيّ مذاق يتحصّل للآكل لو ضُيغ منه المُخَمَّر بالدجاج، والأطيب لو صنعناه بالزغاليل. وكيف أن خبز حيفا يشبه خبز الشام، فكلاهما من مدن الشام، وخبز الشام واحد.

ثم تشعبت الأحاديث، فحكّت عن البساتين والبيّارات وحسية حيفا. وعن كلّ ما يُقضى منه العَجَبُ، ويبعثُ الحسرات في النفوس. وكانت أسئلة أبو عدنان تأتي خجولة، غير مصدقة ذلك الذي تسمعه أذناه:

ركامها، كما العنقاء، كانت بحاجةٍ إليهم. تحتاجهم: معاملُ الصابون، والجربابت، والنشاء، والطحينة، والبلاط، والأفران، وورشات الخياطة والتريكو، والمدارس والجامعات. تحتاجهم: البزورية، والحريقة، والحميدية، والسنجقدار، وبوابة الصالحية، وباب توما. تحتاجهم: الأشغال التي يتقنها كلّ أحد، والصناعات الدقيقة، والعجبية التي لا يتقنها سوى القلّة. دمشق الدقيقة، والعجبية كانت بحاجةٍ إليهم كلّهم. كانت بحاجةٍ إلى: الوالد، والعم رشيد، والعم سليمان، وأبوغالب، وأبوفؤاد، وأبوسميح، و. والقائمة إن واصلناها تطول.

كانت بحاجة إلى استيقاظهم المبكر وشّ الضُبُخ، وبعد أن يكونوا قد صلّوا صلاة الفجر في جامع الدقّاق. وقبل شقوق الضّوء يكونون قد خرجوا من بيوتهم التي أُسكنوا فيها، أو تلك التي استأجروها، وفي أيديهم، كما في أيدي رجالات أهل الشام: السفرطاسات، وزُؤادات الأكل، مما تكون الأمهات قد خبّأنه عن عيون وأيدي أطفالهن.

فما مضت أشهر إلا وصرت تراهم يغذّون السير. يزاحمون الماشين، أو الراكبين على الكارّوهات، والباصات والترامواي، صوب أشغالهم التي باتت تنتظرهم، كما لو أنهم أبناء الشام من سابغ جدّ. كانت الورشات بانتظارهم. بانتظار عمّالها الجدد. وتتوقف إن هم لم يأتوا أو لو لم يكونوا هناك. فأين؟ أين كانت تختفي كل تلك الورشات التي توسّعت فلتتهم، ومنحتهم فرصة العمل الشريف والنظيف. في المدينة الشريفة والنظيفة؟

-4-

وتراكمُ الهموم، والتفكيرُ بيومه، وبغديّه، كان قد أنساه إيمانه العتيق من أنه ما مِنْ شدةٍ إلّا وبعدها فرج. وهو الأمر الذي سرعان ما قالته له الأيام. فهكذا، وبدلا من أن يواصل سعيد المحمّد اقتفاء عجلات

في الأثناء في الورشات المتنوعة، تحت أقبية البنايات، يتعلمون الكارات، يُسبّعونها كما يقولون. و«صنعة في اليد أمانٌ من الفقر». إما ذلك، وإما تراههم على بسطاتٍ عند زوايا الحارات، وأطراف الساحات، وأمام الجوامع، وعلى طول سوق الحميدية وصولا إلى الجامع الأمويّ، وفي «المسكّية» و«سوق الطويل». و«انفضلي يا سيّت». يبيعون: أمشاط، وإبر، وأكياس حقّام، وعلكة، وغزلة، وتمرية وكعك. و«حليّ سينونك يا ولد»؛ وكلّ ذلك الذي لا ينفكّون عنك حتى تشتريه.

وتلك الورشات المبنوثة في كلّ دخروقة من دخاريق دمشق أين هي؟ أين القلب النابض لكلّ ذلك العمران البشري البهيج؟ أين يكمن اللغز؟ وأين يكمن حلّه؟ وأين؟ وأين؟ وهذه المدينة لا تلبث متى انفتحت أن تنغلق على نفسها من جديد.

-3-

وفي لحظات العيش المديد. في العيش الذي يستمرّ، ويستمرّ، لا يفتن البشر أن لكلّ استمرارية وقتا تتوقف فيه. إنه الزمان. وسيريهم الزمان مُرّ الأيام كما أذاقهم حلوها. وسيغدون من الآن فصاعدا في قلب أيامه وشهوره وساعاته ودقائقه. في الشقاء، كما في الهناء.

ولكن ماذا سيشتغلون في هذه المدينة؟ أيّ شيء. أيّ شيء. يمكن للبشر عند الحاجة أن يشتغلوا أيّ شيء. والشغل ليس عيبا. والمطلوب أن تستمرّ الحياة. والحياة تعدّ بالأحلى. وذلك ما أبقاهم وأبقى أسلافهم من قبلهم. وموضعهم الجديد في هذه الحقبة المرية من تتابع الأزمنة كان هنا في دمشق الشام. وكانت مسامّ دمشق وهي تجاهد لتقف على قدميها، بعد استعمارٍ فرنسيّ دام عقدين ثقلين من الزمن، وهزيمةٍ مُذلّة أمام الإسرائيليين في حرب عام 1948، وانقلابين عسكريين وهذا الثالث بزعامة الشيشكلي قبل أيام، كانت لا تزال مغلقة.

على أنّها، وبعد أن تطمئنّ، وتعود مياه كلّ شيءٍ إلى مجاريها فستمتصّهم كما امتصّت غيرهم من قبلهم:

عجينةٌ مِنْ رومٍ وفُرسٍ، ونبيطٍ وعربٍ، وأتراك وسلاجقة، وأكراد وفرنجة، وبربر وأقباط، وأرمن وشراكس، وألبان ويونانيين، وينضاف إليهم الآن مئات الألوف من الفلسطينيين. أممٌ وشعوبٌ شتى حوّلتهم دمشق، رغم أنف أروماتهم إلى دمشقيين- شاميين.

وكمثل كلّ البارعين أخذت دمشق وأعطت: أخذت الأدب، والبياض والشعر الأشقر، والعيون اللوّنة، وحذرّ اللدوغين، وذأبّ المجذّين. وأعطت: لغة، ودينا، وعاداتٍ شامية، وانتماء فضفاضا إلى مجد العرب الغابر. اعتنقّ المدن المأهولة فوق ظهر هذا الكوكب كانت دوما ودوما، نزوة وممرّا للطامحين والمغامرين، وقلعة وأسوار، وأزقة متشابكة للهاربين المذعورين. وهي لن تبخل على الفلسطينيين بفرص عمل، إن كان المطلوب مجرّد عمل. ولن تبخل عليهم ببيوت، إن كان المطلوب مجرد بيوت. دمشق التي لم تُشاهد يوما إلا وهي تنهض من

مهنة الماضي البهيج. يوم كان البشر يتقاتلون فارسا لفارس، وحصانا لحصان. هو الملاك. ابن الملاك. تعزم عليه الغربة قائلة:

- تفضّل. واقعد مع الأولاد. تستطيع أن تداوم من الآن لو أحببت. هو الرجلُ ترمع الغربة أن تعيده صبيّا، ابن كار، فيداوم في الورشة من مطلعها إلى مغيبها. دون أجر. وإن رَغِبَ بذلك فأهلا به. وإذا، فماذا انتظر سعيد المحمّد كي لا يقعد على واحدٍ من البُسُط المفروشة في خلفيّة الدكان، ويمضي نهاره وشطرا من مسائه، يهتئ:

الأرسنة، والسيور، والحبال، وسلاسل الحديد. وينظم سموط الخرز الأزرق؛ التي تزَيّن السروج، والبرادع، وأعناق الجياد، لثبِعد شَرّ الحاسدين، وما حسدوا، عن: فرسانٍ لم يعد لهم وجودٌ إلا في الحكايات والكُتب. ومن الآن لو أحبّ. فما أينع ذلك، كلّهُ مائة لتفكّهِ مجاليه من أبناء بلدته. فإن تكوّرت المدينة على نفسها مثل قنفذ فأين يذهب أبو فتحي إن لم يذهب إلى السجائر؟

وكان يا ما كان. في سالف العصر والأوان. وكانت دمشق بالنسبة لأهلنا بداية جديدة، في اتجاؤ جديد. في مكانٍ غدوا فيه ضنّاعا وأرباب صنائع. و«عَمَرُوا أَمْلاكاً كثيرة، ودواليب، وبساتين»، وعاشوا، وزوّجوا أبناءهم وبناتهم. وبعضهم رأوا الأحفاد والحفيدات، إلى أن أتاها أخيرا هادم اللذات، ومُفكّر الجماعات، فأغلقوا عيونهم على أسرارٍ وحكايات، وصاروا بمرور الأيام ترابا دفنّاه في «مقبرة الميدان» و«تربة الحقلّة» و«الأربعين» و«مقبرة اليرموك القديمة».

وكانوا ساعة أن طَبّوا في دمشق الشام قد ملأوا حاراتها، وأسواقها، وأرباضها وغوطتها، بالطرحات، والقناييز، والأعقلة، والكوفيات، والأتواب المزركشة. حقولُ حنطةٍ وبرقوق، وبيادر ذرّتها الرياح فوق دمشق: مدينة المطاعم، وبسّطات الخضرة، وباعة البوظة، والسحلب، والمشاي، والفلافل، والكروش. مدينة البيع والشراء، وارتفاع التجارات.

وكان ذلك يكون مِنْ حول أهلنا أينما تطلّعوا. وهو ما سَمّهم كالأطفال وسط الساحات والأسواق: في الحميدية، والبزورية، والطويل، وسوق الهال، تائهين، مشدوهين، لا يعرفون الأين، والمتى، والكيف، في قلب ذلك البهاء كلّهُ. أين، ومتى، وكيف، يحصل المرء في هذه المدينة الشريفة والنظيفة، على عملٍ شريفٍ ونظيف؟ والأين والمتى والكيف يكونون في العادة مما يَغسُر على ابن البلد، من سابغ جدّ، فكيف لو كان ذلك الذي يسأل فلّاحا ابن فلّاح. وأين سيجد الفلّاح؛ ابن الفلاح؛ الذي ما عاد فلّاحا، فرصة عملٍ في هذه المدينة الطافحة بالخيرات؟ مدينة المدن، وكلّ مَنْ في مدينة المدن تلك يعملُ مِنْ مطلعها إلى مغيبها:

الرجال في دكاكينهم ووظائفهم وورشات عملهم. والنساء وبعد أن ينهين تنظيف البيوت، وإعداد الطعام ينشغلن في فنون التطريز، وأعمال التريكو، وشكّ الخرز، وقصّ شرائيب العباءات، ولقّ الأعقلة، ورثي الجوارب، وتعبئة صُررّ الملابس، وفي صنع كلّ تلك المُبْهَجات التي تُزَيّن واجهات المحلات. وأما أطفال الشاميّين فيكونون



- أكانت عندكم كلّ تلك الأزواق في فلسطين؟

- نعم.

- وتركتموها وراءكم؟

- نعم.

- لماذا؟

لماذا؟ لماذا؟

وذلك سؤال لا يعرف المذعورون والفارّون بأرواحهم إجابة عنه. فتراهم يوجّهونه إلى أنفسهم قبل أن يوجّه لهم الآخرون. يسألونه لأنفسهم مع إشراف كل صباح، وعند غروب كلّ شمس. وأبوعدنان حدّعه قمبراً الوالد وكوفيته، فاعتقد أنها المرّة الأولى التي يرى فيها والدنا في حياته مدنا كبرى مثل دمشق الشام، وظنّ أنه ابن بساتين. ووالدنا، وتأكيدا منه بأنه زار دمشق مرارا قبل اللجأة، راح يحكي لأبي عدنان كيف كانوا يأخذون في بادئ أمرهم:

الجَمال، والبِغال، والحمير، قبل أن تُختَرع الحناطير والدليجانس والسيّارات. وأما إن أردنا أن نذهب من دمشق إلى حيفا بالقطار فإنّ قيامه يكون في الثالثة صباحا. وخطّ سيره كما يلي:

من محطة الحجاز إلى القدم فالكسوة ودير علي والمسميّة وجباب وخبب ومحجّة وإزرع وغزالة ودرعا؛ محطّته الرئيّسة. يذهب منها إلى عقان ثم يعود ثانية إلى درعا ومنها إلى المزيريب فزيزون فالشجرة ووادي خالد والحقّة وسمخ وجسر الجامع وبيسان وشطّة وعين حارود والعقولة وتلّ الشّمّام إلى أن يصل إلى حيفا؛ محطّته الأخيرة. فإن كان المسافر مقنّ ينزلون في أوتيل فكتوريا الشام، فبإمكانه أن ينزل في أوتيل فكتوريا حيفا- فلسطين، قرب المحطّة على البحر،

تليفون 108، صندوق بريد 246، راحة وإتقان ونظافة.

وإن ساقّت المقادير أحد المسافرين، ومّرّ في حيفا، وأراد أن ينسى السفر، ويأخذ قسطا من الراحة استعدادا لمتابعته، فما عليه إلّا أن يقصد فندق ماجستيك، حيث يكون محاطا بالخدمة اللازمة، والنظافة التامة، فضلا عن المناظر البديعة، وكل ما ينسيه متابعه.

أما إن لم يرغب في هذا الفندق ولا ذاك، فيمكنه أن ينزل في أوتيل نصار، المعتبر عند شركة كوك من الطبقة الأولى، وقد أصبح محطّ أكابر القوم، والطبقة الراقية من وطنيين وأجانب: أثأثه جديد وفاخر، غُرْفُهُ وسيعّة، طعامه شهيّ، خدماته متقنة، وبلاتيك معتمده في محطّات السكك الحديدية وعلى ظهر البواخر. العنوان التلغرافي: جراند أوتيل. مديره أنيس نصار. صندوق البريد 61. تليفون: 54. (من

نشرة سياحية عن فلسطين أوائل القرن العشرين).

فنادق، وحانات. سينمات، ومغّتون، شعراء وفقهاء، متصوّفة وأولياء. أنبياء حقيقيون، وآخرون دجالون. وتاما كما في الشام: أحزاب موالة، وأحزاب معارضة. وبطولات وانكسارات. وأفراح وأحزان. وكلّ ذلك كان اللحمة والسدى لأحاديث وأحاديث.

وما أحلى الأحاديث، وما أجمل الحكايات، وما أسخاها! فهي التي أرسّت الثقة بين الرجلين. ومع الثقة خُلِقَتْ فرصة العمل. وآتق

بالأمر المقدور يوم أن سارا، وأيديهما خلف ظهريهما، على سُنن أهل الشام، وغريب عاداتهم، وفيما الحكايات تُحكى والروايات تُروى، أن بَطَل بُشكار الفرن (مُرَقّق العجين) من العمل. اختطفه تَتور «الزاورلي».

ولحظتها قال أبو عدنان وهو شيخ كارٍ بين ختّازي حيّ الميدان:

- لكّ تستلم هالبسطة عتّي لك أبوفتحي، لأرجع بُشكار؟

وظنّه الوالد، وكان لحظتها في أوج يأسيه من إمكان العثور على عمل، «أني عمل، في دمشق الشام» يسأل رجلا آخر. غير أن أبوعدنان لم يكن يسألُ غيره. يسألُ اللاجئَ اليائسَ إن كان يرغب في عمل!

- أنا..؟

- ولكّ أي إنت. تستلم البسطة عتّي لأرجع بُشكار؟

وأعاد أبوعدنان سؤاله بجفاف شديد. وكانت نبرته جادّة ومتوتّرة وموجّهة بشكل غير مباشر إلى البشكار أبوتيسير، الذي كان يغيّر ملابسه، ويضّبّ أغراضه، معلنا دون سابق إنذار أنه بَطَل من الشغل.

ما كان في الأشهر الماضية ضربا من المحال أتى فجأة. بتلك البساطة. والفجاجة. بما فيهما من تَبَرٍّ مؤلّم. كان الطلب الذي تقدّم به أبوعدنان من والدنا دعوة وترجّيا، مخلوطين بوجع أبدي لأرباب العمل من الأجراء، الذين ما أن يعلّمهم الواحد الكارّ حتى تروح عيونهم تحوص صوب ورشاتٍ أخرى.

وها قد جرّت الأحاديث والحكايات أمام البسطة، والعجانة، والقَبّ، وبيت النار، خبزا وزيتا مما وُعدّ به أهل الشام وساكنوه. ولم يتبق بعد ذلك سوى البيت. وكان الوالد أرادته من بابه. تعبّ الجسد تقطّف ثماره الروح المتعبة، فتطلب الغرض الأقصى فالأقصى.

وإن كان قد أراد فلم لا يريد الأحسن؟

ورسم لموقع البيت الذي أرادته دائرة كان مركزها جامع الدقاق، ثم استدارت لتشمل: القاعة، والحقلة، ومصطبة سعدالدين والجزماتية، والثريّا، وأبوجبل، لتعود إلى البوابة من جديد.

وكان قد تعبّ. يكرّ عائلة محمّد الإبراهيم أعياءه أمر أخيه رشيد الذي بات يجاهر في الأسابيع الأخيرة بأنه سيتزوّج نجمة عبد الغني. هكذا سقاها. باسمها الأصليّ. فما ظلّ أحد في حيّ الميدان لا من الفلسطينيين ولا من الشوام إلّا وبات يعرف الاسم الحقيقيّ لامرأة عمّنا. أي عار فعله عمّنا؟ أهكذا؟ إن أراد الرجل أن يتخلّص من زوجته تصبح فجأة فاعلة تاركة؟ ماذا فعلت نجمة كي تترك؟

وكان صعبا على واحدٍ مثل والدنا أن يرى أخاه يوشك أن يوقع كارثة كبرى، فوق رأس العائلة فلا يحزّك ساكنا. كانت الغربة قد وخذتهما لشهورٍ مضت. وخذّهما البحث عن مأوى وفرصة عملٍ في «شام شريف»، وأزقّ الوقت أخيرا كي يفترقا!

.....

وأدرك شهر زادة الصباح، فسكتت عن الكلام المباح!

كاتب من فلسطين مقيم في الإمارات

حيّز للإثم

خواطر سريعة بعد قراءة كتاب

وليد علاء الدين



كمال جبر الله

هناك شاعر يصنع مفارقة شعرية مذهشة حين يدخل بك إلى الأشياء من زوايا مختلفة تسمح لك بإطلالة جديدة. بينما تقرأ نصوص هذا الشاعر تراودك دائما شهوة اقتباس جملة أو عدة جمل تستعيدها وترددها وتشاركها على جدارك الأزرق، وترى أنها كافية للتعبير عن شعورك أثناء التحليق في جوّ النص؛ هذا شاعر جيّد. هناك شاعر آخر، لا يمكنك أن تخرج بسهولة، وربما لا تستطيع على الإطلاق، أن تخرج من بين نصوصه بجملة أو مجموعة جمل، لأن المفارقة التي يصنعها لا يجوز ضبطها في جملة أو عدّة جمل شعرية، إن عالمه الشعري بأكمله مغزول من حبر المفارقة.

وما المفارقة؟ المفارقة مصطلح يحمل دلالاته الواضحة إلى حدّ كبير في الثقافة الغربية، ولكنه -لأسباب كثيرة لا محلّ لمناقشتها هنا- ملتبس وملغز في الثقافة العربية. البعض يقف معه عند حدود «السخرية» (Irony) والبعض يرى أنه نوع من استخدام الكلام في غير معناه. وآخرون ذهبوا أعمق قليلا فاعتبروها أحد أشكال «البارادوكس» (Paradox)، وإن كان منهم من توقف عند تعريف الأخير بوصفه «عبارة موهمة بالصحة».

والمفارقة -كما أقصدها في مناقشتي لكتاب «حيّز للإثم» للشاعر مؤمن سمير، «بتأنة - مصر 2017»- هي أن تصنع بالكلمات ذاتها عالما من

المعاني يفارق ثوابته ودلالاته المشاعة. فيه تحتفظ كل مفردة بصيغتها البنائية ولكنها تنضح بدلالة يصنعها البناء الشعري الذي يبدو وكأنه ينبش في تواريخ المفردات مستخلصا منها أرواحا مفارقة للسائد، فتعمل كل مفردة بوصفها لبنة جديدة في تشكيل عالم شعري يفارق الثابت أو المعتاد أو المتوقع أو الشهير، يغادر أفق المعنى مبحرا في أفق التأويل لا يتجمّد فيكون قالباً، ولا ينفرط إلى الحدّ الذي يصبح معه سائلا لا شكل له، إنما هي «هيولي» الشعر القابض على كل خصائصه وصفاته، قد شكلته يد الشاعر ونفخت فيه هيئات جديدة تعرف نفسها وتتجلى مع القراءة.

قد يتسرع البعض فيصف تلك النوعية من الكتابة الشعرية بالغموض، وهو في ظني خطأ كبير؛ فالغامض شيء يستحيل إدراك معناه، لأنه مغلق في ذاته لا يؤدّي إلى معنى. قد نستعين على معرفته بما هو خارجه؛ مثل «علبة معدنية مغلقة في محلّ مجوهرات»، لن نعرف ما بداخلها إلا إذا فتحناها، ولكن -بما أنها في محلّ للمجوهرات- فقد تكون «علبة مجوهرات»! إلا أن الأمر لا يعدو أن يكون احتمالا لا علاقة له بجوهر العلبة ومعناها، جاء من خارجها... وأحد الاحتمالات الأخرى أن تكون قنبلة مثلا.

أما المفارقة فلا غموض فيها ولا استغلاق، لأنها إعادة صياغة للمفردات لإزاحة المعنى، أو لصنع معنى مختلف، أو للمخاطبة بمساحات مختلفة يستكمل صنعها القارئ بما يمتلك من معرفة.

المفارقة ليست غموضا، إنها كتابة موازية بذكاء لتفتح أبواب التأويل وتستدرج القارئ إلى عالمها الجديد. وما الشعر إن لم يكن كذلك؟ المضّي قراءة في عالم «حيّز للإثم» للشاعر مؤمن سمير، يشبه تحسسك لكائنات غرفتك في الظلام. لا تغيب الألفة؛ فالغرفة غرفتك، ولكن لا تغادرك الدهشة والفرحة بالاكشاف... فأنت في ظلام.

أنت في غرفة تخصك، تعرف أشياءها وزواياها وأبعادها وموجوداتها، الجديد أنك تعيد التعرّف على هذا العالم باستخدام حواسك الأخرى التي طالما قمعها البصر وجعلها تبدو عديمة النفع. إنها الآن تتجلى بعد أن رفع البصر قبضته الغاشمة عنها.

أغمض عينيك وأعد تحسّس عالمك. هذا ما يدعوك إليه مؤمن سمير، اترك لحواسك الأخرى الفرصة في الرؤية والإدراك، سوف تصلك -بلا أدنى شك- رسائل جديدة من الكائنات نفسها. هذه الرسائل كانت دائما هناك، يحجبها عنك بصرك الغبّي الذي يصرّ دائما أو نصرّ نحن على أنه وحده من يستطيع الرؤية. وكأنّ مؤمن سمير يعمل وفق القاعدة التي تنصّ عليه تلك الجملة من كتابه «زحزح البيوت قليلا لتدخل في وسط القرية، بالضبط عند بيت الحب، الذي يشبه كل البيوت، إلا أن غيمة باسمه تلقّه».

كاتب من مصر مقيم في الإمارات

الجديد

تدعو الكتاب والمفكرين العرب إلى المشاركة في محاورها وملفاتها القادمة

ترجمة الأدب العربي إلى اللغات الأخرى

ثقافة الموبايل

ما هي الثقافة التي تتشكل اليوم بواسطة الموبايل وشبكة المعارف المتاحة عبر للتكنولوجيا

الكوميكس العربي

محاولة لاستكشاف وجود فن جديد

حال الفلسفة في الثقافة العربية وسبل إحياء حضورها في العالم العربي

حال الكتاب العربي

كيف تنشر الكتب

في العلاقة بين الكاتب والناشر والقارئ

الشعر والتجريب

هل وصل التجريب الشعري العربي إلى حائط مسدود

الصحافة الثقافية العربية

أحوالها، توجهاتها، علاقتها بالكتاب والقراء

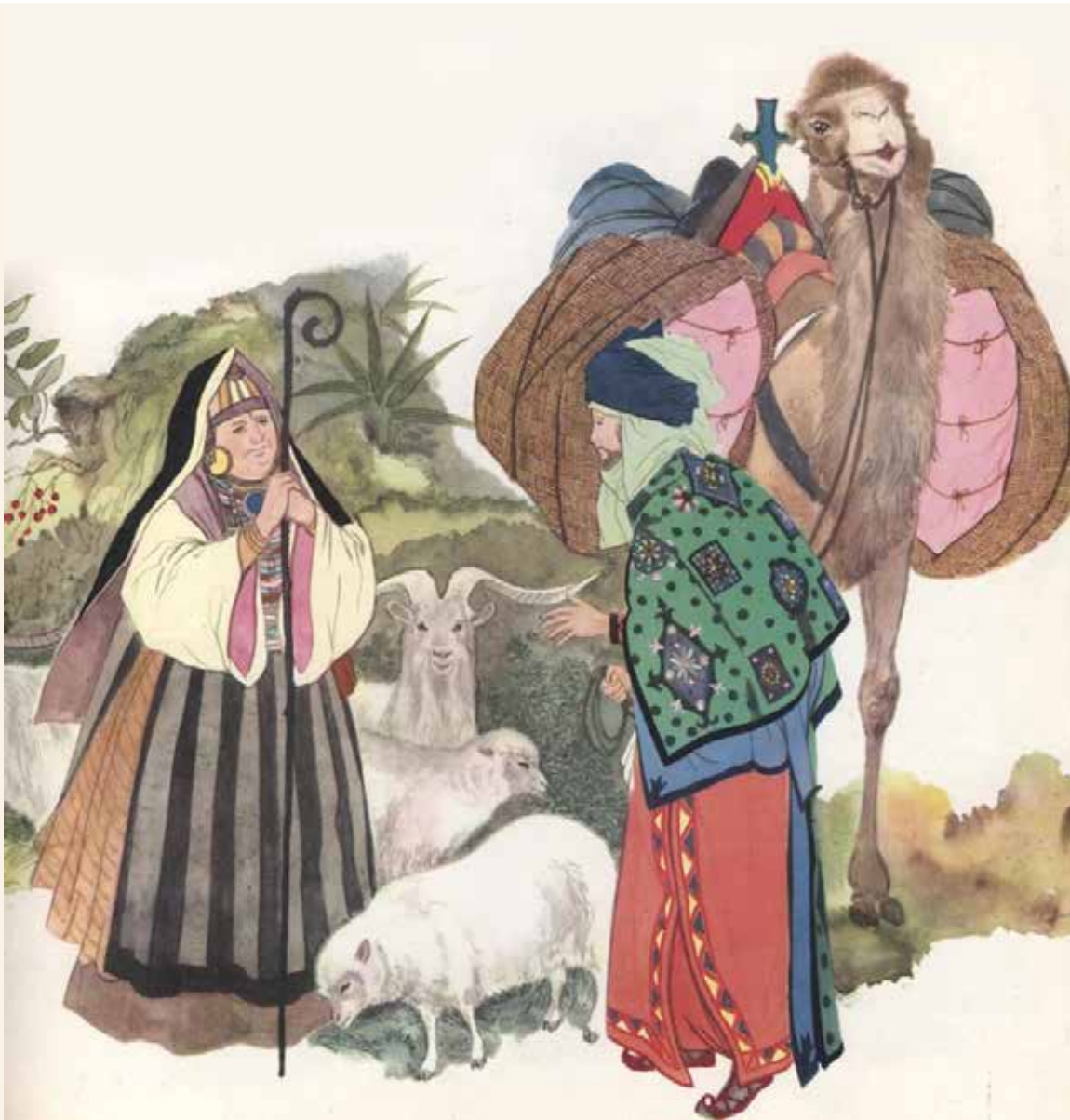


فكر حر وإبداع جديد

عرب وطيان

الترجمة جسر الحوار بين صفتي المتوسط

رسم من إحدى الطبعات لـ ألف ليلة وليلة»



حسين محمود

الدكتور حسين محمود أستاذ الأدب واللغة الإيطالية بكلية الآداب جامعة حلوان وعميد كلية اللغات والترجمة بجامعة بدر بالقاهرة، عمل أستاذا زائرا في العديد من الجامعات الإيطالية، عضو هيئة ببلوغرافيا ترجمة الأدب الإيطالي عالميا، نقل إلى العربية العديد من كنوز الأدب الإيطالي قديما وحديثا، حيث قدم دراسة مقارنة بين الديكاميرون وألف ليلة وليلة في أطروحته للدكتوراه. ومن أعماله باللغة العربية: نجيب محفوظ في إيطاليا، سيدة ميناء بيم، قناة السويس: قضايا ومشكلات، محادثة في صقلية، الجدار والدموع والزعر. وصدر له باللغة الإيطالية: صورة الآخر في الرواية العربية، مقدمات الثورة في أعمال نجيب محفوظ، ترجمة رواية «أنغام على البيانو»، الاندماج بالمقلوب، المحتوى الإيطالي في أعداد مجلة الرسالة في النصف الأول من القرن العشرين، وغيرها.

وهو يعتبر الترجمة آلية للتفاعل والحوار الحضاري بين صفتي المتوسط، حتى نرتقي بحاضرنا ومستقبلنا.

هنا حوار معه:

• لماذا قررت التخصص في اللغة والأدب الإيطالي؟

يعود هذا الأمر إلى أكثر من 35 عاما مضت، وكنت في ذلك الوقت من هواة الأدب، وكان السبيل إلى دراسة فن الرواية والقصة والمسرح هو الدراسة الأدبية، واخترت كلية اللسان مكانا لهذه الدراسة، وفي الكلية اختاروا لي اللغة الإيطالية حسب المجموع الذي حصلت عليه في الثانوية العامة، ولذلك يمكن أن أقول إنها كانت محض صدفة. ولكنني يمكن أن أقول إنني قبلت هذا الفرض البيروقراطي بصدر رحب وتبنيته كأنه اختيار حر لي بعد أول أسبوع من دراسة اللغة الإيطالية.

• أطروحتك للدكتوراه كانت دراسة مقارنة بين الديكاميرون وألف ليلة وليلة.. فهل صحيح أن الديكاميرون هي النسخة الإيطالية من ألف ليلة وليلة؟

هذا هو ما افترضه كامل الكيلاني عندما قدم لأول مرة ترجمة لبعض قصص الديكاميرون عندما أطلق عليها «ألف ليلة وليلة الإيطالية». والحقيقة أن بوكاتشو، مؤلف المجموعة الإيطالية، كان متأثرا جدا

بهذا القصص الشعبي، وقد بينت هذا في أطروحة الدكتوراه، وأثبت نقله لخمس قصص من المجموعة العربية، التي كانت مترجمة جزئيا في عصره. ولكن المجموعة الإيطالية مختلفة في التناول والترتيب والأسلوب. ولعل الفارق الأساسي هو أن ألف ليلة وليلة عمل مجموعة والديكاميرون عمل فرد، ولذا فإن الأسلوب في المجموعة العربية غير منضبط لتعدد مؤلفيها، على عكس المجموعة الإيطالية التي تعكس أسلوب مؤلفها. كما أن المجموعة الإيطالية تستمر عشرة أيام في فعل الحكيم، والمجموعة العربية تستمر نحو ثلاث سنوات. وهناك أبعاد أخرى تناولتها بالمقارنة في الأطروحة التي تصدر ترجمتها قريبا من المركز القومي للترجمة.

• كيف تتأمل الوجود العربي الإسلامي في صقلية اليوم؟

هذه مسألة ملغزة للغاية، فهو في نظر العرب كان فتحا، ومن نظر الغرب كان غزوا استعماريا. ولكن ما يهمنا في هذا الصدد، على المستوى الثقافي، هو أن الوجود العربي في صقلية كان ثمرا

على كافة الأصعدة، فقد أنتج أدبا وشعرا جديدا على ما كان معروفا في أوروبا في ذلك الوقت. كما أنه فتح آفاقا علمية وفنية ومعمارية وتكنولوجية جديدة.

• لماذا لا يوجد كرسي للأدب المقارن في الجامعات العربية والإيطالية؟

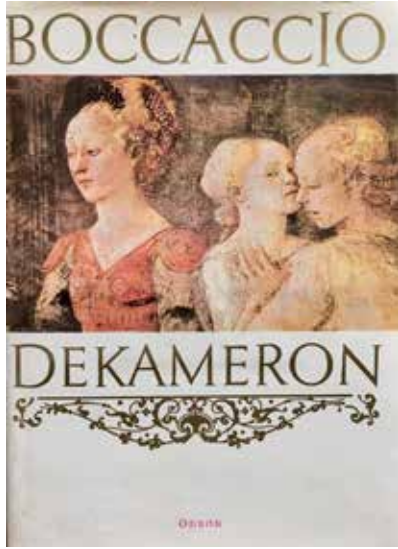
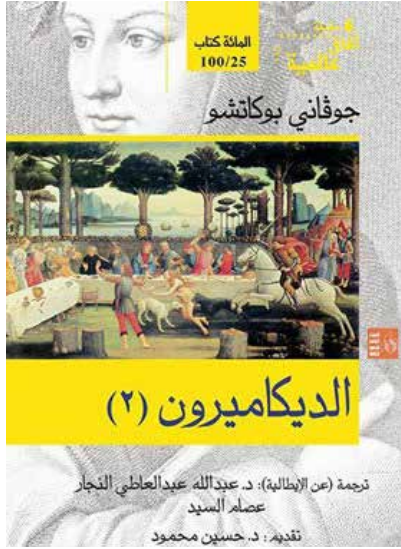
هناك كرسي للأدب المقارن في جامعة روما، وبدأ ينتشر في الجامعات الإيطالية الأخرى، وقد حصل عليه أستاذ هذا الكرسي أرماندو نيشي، بقرار من رئيس الجمهورية الذي

كان في زيارة للجامعة ولبي لذلك الأستاذ مطلبه. ولكن هناك مقاومة من المتخصصين في الأدب لهذا الفرع من الدراسات، والذي يوصف من النقاد الكلاسيكيين بأنه بعيد عن الدراسة الأدبية الحقيقية، أو بعيد عن نظرية الأدب، ودراسة أدبية النص، ولا يعدونه من فنون النقد الأدبي. وهم يرون أنه أمل للدراسات التاريخية، ربما بسبب نشأته الفرنسية التي كانت تميل إلى هذا المنهج. ولكن تطور الدراسات المقارنة واقترباها من

التحليل الأدبي المتعارف عليه، وخضوعها لمناهج النقد الأدبي، وتجاوزها للمدرسة التاريخية الأولى جعل الاعتراف بها سهلا ميسورا حتى وإن أطلق عليها «دراسات ثقافية»، وهو وصف أميل إليه في هذا النوع من الدراسات، وأحسب أن دارسي الأدب هم الأحق بهذا النوع من الدراسة عن غيرهم.

• ما فلسفة اختيار ترجمتك؟

أترجم ما يحلو لي، وأترجم ما يطلب مني، وأترجم ما أراه يسد احتياجا للمعرفة،



الإيطالية؟

ليست هناك لغة صعبة، وإلا كانوا أهلوها هم أول من تخلوا عنها. والإيطالية لغة حية، وهذا معناه أنها تعكس حياة بشرية حقيقية. ليست هناك لغة ليس وراءها فكر، فتعلم مع اللغة ما تحمله من فكر وأدب وفن وحضارة.

• **هل صحيح أن دانتى تأثر في الكوميديا الإلهية بأبي العلاء المعري أم أن المسألة مجرد توارد خواطر؟**

مثلاً تحدثنا عن بوكاتشو وتأثره بألف ليلة وليلة نتحدث أيضاً عن دانتى وتأثره بالمصادر الشرقية. لا يتعلق الأمر برسالة أبي العلاء المعري وحسب، ولكن العديد من المصادر الشرقية التي كانت متوافرة باللغة اللاتينية في عصره، مثل كتاب المعراج، وبعض المصادر الصوفية الأخرى. وليس عيباً في هذا ولا ذاك أنهما تأثرا، ولكن العيب، كل العيب، لو أنهما لم يتأثرا، فهذه المصادر الشرقية كانت هي عماد الثقافة في عصرهم، وكان لا بد لهما، باعتبارهما فنانين حقيقيين، أن يتأثرا بها. إذا كان الكاتب أو الفنان الحقيقي هو الذي يستطيع أن يكون ابن عصره، فما العيب في أن يتأثر بالثقافة السائدة في هذا العصر.

أجرى الحوار في القاهرة: خالد بيومي

نظرائه الأوروبيين؟

الاستشراق في أوروبا نشأ لأسباب عقائدية في البداية لدراسة الإسلام والرد عليه ثم تطور بعد ذلك لأهداف استعمارية كما هو معروف. والاستشراق الإيطالي ليس غريباً على هذه الأهداف، ولم يتغير سوى في الآونة الأخيرة في اتجاه إيجابي. المستشرقون أو المستعربون الإيطاليون الآن مختلفون عن باقي المستشرقين في أوروبا وأميركا، وقادوا مسيرة أكثر تفهماً في فترة مبكرة، لأن ميولهم الاستعمارية لا تقارن حتى بالإسبان والبرتغاليين، ناهيك عن الأمم الاستعمارية التقليدية، مثل إنكلترا وفرنسا. فهم أكثر اقترباً من تبني القضايا العربية، ودراسة الفكر العربي وتحليله بنظرة أكثر حيادية وموضوعية. ولا بد من الإشارة إلى أن فروع الاستشراق التي لا تتبع جامعات لاهوتية هي الأكثر تحرراً من القيود التقليدية للاستشراق.

• **ما مدى إقبال الإيطاليين على تعلّم العربية؟**

يزيد وينقص تبعاً للظروف، وهو مرتبط بظروف الهجرة وما تمليه من احتياجات أمنية للترجمة، وكذلك الحوادث الإرهابية التي ضربت قلب القارة الأوروبية، وتحسب لها كل دولها. وبمقارنة بسيطة نجد أن الإقبال على تعلم العربية قد زاد أضعافاً في السنوات الأخيرة مقارنة بسبعينات القرن الماضي.

• **بماذا تنصح المقبلين على تعلّم**

وأترجم ما أراه هاماً ترجمته، وأترجم ما يراه غريباً هاماً ترجمته، وأترجم العشر لهواية عندي، وأترجم للاستمتاع بالتدريبات اللغوية والتعبيرية التي تنطوي عليها الترجمة.

• **برأيك كيف يسهم الأدب في الحوار الحضاري بين صفتي المتوسط؟**

عن طريق الترجمة، فهي وسيط حوار جيد، وهي التي تسهم في تكوين الصورة الذهنية لأمة لدى غيرها من الأمم. الترجمة هي نوع من الهجرة الأدبية، تحمل الأعمال الأدبية على كتفها وتمضي بها عبر الحدود. قد يكون من الصعب أن يجلس محفوظ مع لوركا وماركيز وتولستوي ليتفقوا على القيم الإنسانية التي يمكن أن يطرحوها في أعمالهم، ولكن الترجمة تجمع كل هؤلاء على رف واحد من رفوف المكتبة دون أن يزيحه من أحدهم أن يخاصم الآخر أو أن يزيحه من مكانه. أستطيع أن أزعم أن وجود عمل أدبي واحد في ثقافة غير تلك التي أنجبته له تأثير يفوق عمل السفارات الرسمية والملحقيات الثقافية مهما تضخمت.

• **لديك كتاب بعنوان «نجيب محفوظ في إيطاليا».. برأيك هل مازال محفوظ عقبة أمام انتشار الأجيال اللاحقة له في الخارج؟**

على العكس تماماً، فقد فتح فوز نجيب محفوظ بجائزة نوبل الباب على مصراعيه أمام الأدب العربي ليأخذ مكانه الذي يليق به في العالم. لم يترجم الإيطاليون من الأدب العربي في الخمسين سنة السابقة على فوز محفوظ بنوبل إلا خمسة أعمال أدبية، وبعد فوزه انهالت الترجمات بالمثلثات، وشملت الأجيال الأدبية كلها.

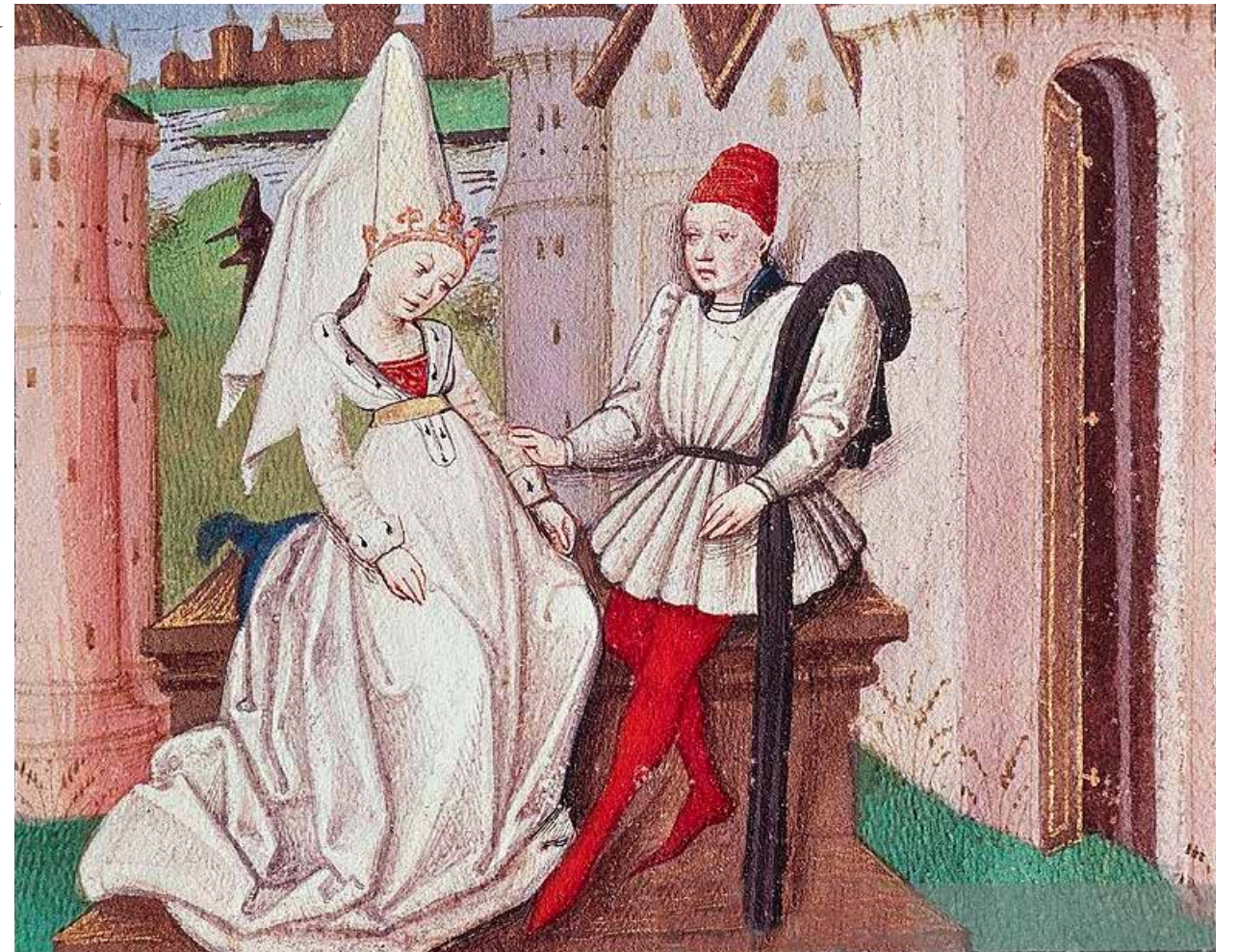
• **كيف تقيّم حضور الأدب العربي في إيطاليا؟**

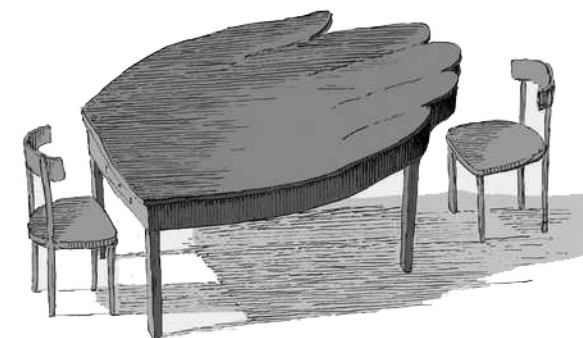
أكثر كثافة. ولهذا أسباب عديدة، منها اهتمام الغرب بالإنتاج الأدبي العربي، والإنتاج الفكري عموماً، بعد تفشي ظاهرة الإرهاب التي التصقت بالإسلام، وبعد كثافة حركة الهجرة من الدول العربية، وبعد فوز الأدباء العرب بجوائز دولية مرموقة.

• **ما الذي يميز الاستشراق الإيطالي عن**



رسم مأخوذ من إحدى الطبعات الإيطالية للديكاميرون





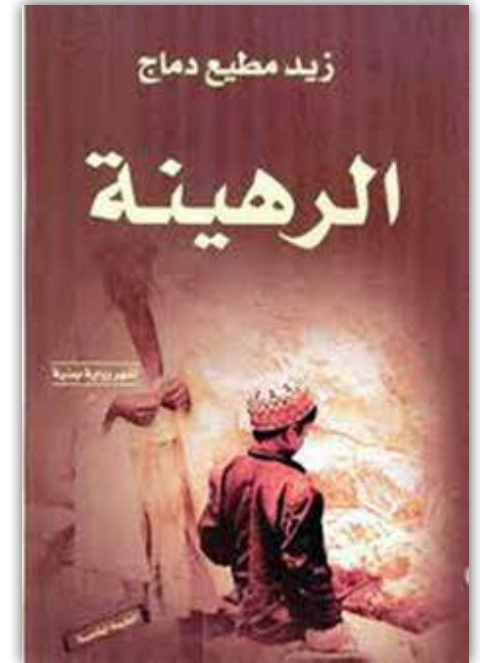
جديد الباحث جان بيير فيليو أستاذ التاريخ المعاصر بمعهد العلوم السياسية بباريس وأحد المتخصصين في الشرق الأوسط، كتاب بعنوان «جنرالات وقطاع طرق وجهاديون»، يخصصه لأجهزة الأمن والقمع في الوطن العربي، أو ما يعبر عنها عادة بالدولة العميقة، لبحث في جذور ظهور تلك العصابات التي استولت على السلطة عقب انقلابات وحزفت استقلال الدول العربية عن مجراها، ويؤكد أن تلك الفئات نفسها هي التي شكلت ثورة مضادة لثورات الربيع العربي التي قامت في عدة أقطار عربية لأجل حياة كريمة في أنظمة ديمقراطية، وهي فئات تضم كما يشير العنوان عكسرين ومنحرفين ومتشددين دينيين، يجدون في تحالفهم غير المعلن غايتهم، ويبين كيف استفادت منهم الأنظمة الرجعية لترسيخ سطوتها، بعد قيام ما سمي بالحرب الشاملة على الإرهاب، إذ صارت كل التجاوزات مباحة، باسم مكافحة الإرهاب.

الكتاب المستعاد:

رواية تفضح قصور الاستبداد

«الرهينة» لزيد مطيع دماج بالفرنسية

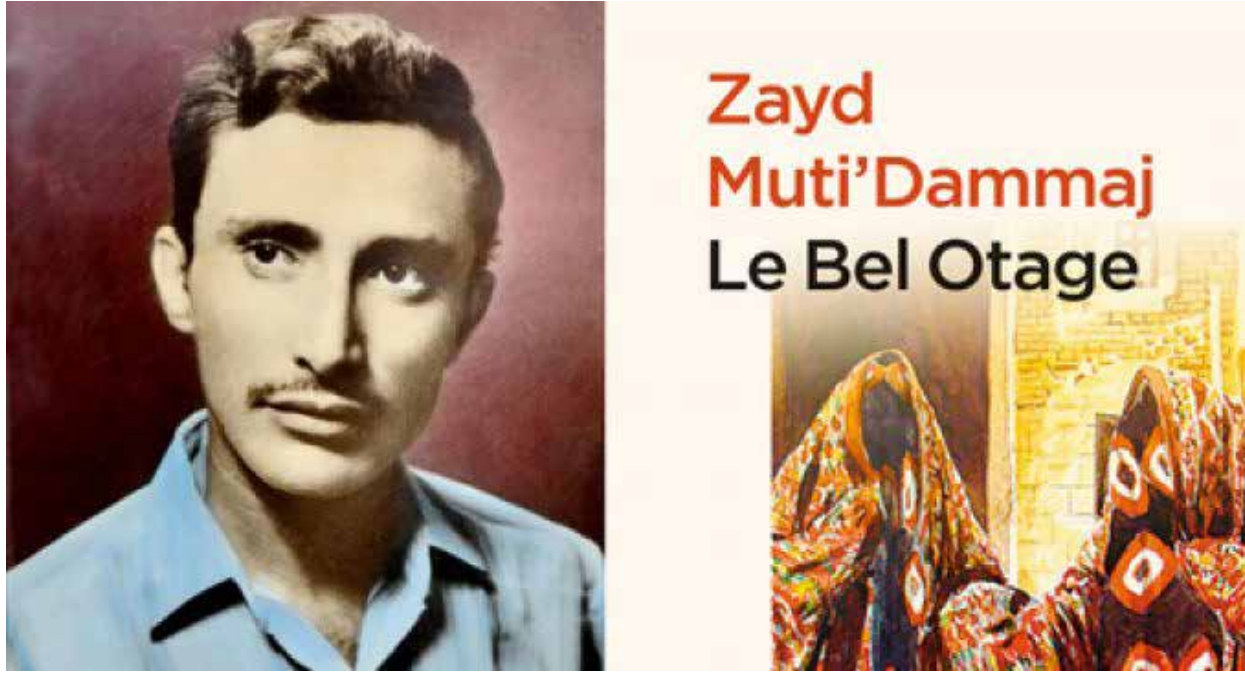
ممدوح فرّاج النَّابِي



مع ازدياد حدّة الصّراع الطائفي والمذهبي الذي أججّه الحوثيون في اليمن، وهو ما انتهى باحتلالهم للعاصمة صنعاء، والانقلاب التام على السلطة بتولي زعيمهم مقاليد الأمور، تعود للواجهة مرّة ثانية رواية «الرهينة» للروائي اليمني زيد مطيع دماج (1943-2000)، من جديد بعد ثلاثين عاما على نشرها عن دار الآداب عام 1984. المصادفة الحقيقية أن جماعة الحوثيين الذين يتصدرون المشهد في اليمن، وسيطروا على القصر الرئاسي ينتمون إلى عائلة الإمام، التي جاءت رواية دماج في أحد أوجهها لتهدم سلطة أسرة آل حميد الدين، والإمام يحيى الذي حاصر صنعاء مرتين حتى دخلها وما إن دخلها حتى أعادها لعصور ما قبل التاريخ. وتعد هذه الرواية تمثيلا واقعا لأوجاع اليمنيين في فترة من أحلك فترات تاريخهم، في ظل التسلط الإمامي البائد.

في

هذا التوقيت المربك تمّ الاحتفاء بالرواية عالميا، حيث صدرت لها ترجمة فرنسية عن (دار زويه) السويسرية بترجمة ندى غصن، بعنوان «LE BEL OTAGE». صدرت الطبعة الأولى من الرواية في بيروت عام 1984، لكن في هذه الطبعة الأولى لم يقسم زيد مطيع دماج روايته إلى فصول ثلاثة كما فعل في الطبعة الثانية التي صدرت في لندن عام 1997. طبعت الرواية أكثر من خمس مرات في بلدان مختلفة، كما تم اختيارها ضمن بواكير الأعمال الإبداعية المنشورة في مشروع اليونسكو (كتاب في جريدة)- العدد الرابع. ومنذ طباعتها للمرة الأولى طُبِع منها حوالي ثلاثة ملايين نسخة، كما تُرجمت من قبل إلى الكثير من لغات العالم، منها الفرنسية والإنكليزية والإسبانية والروسية والألمانية والصربية والهندية واليابانية، كما كشف التلفزيون اليمني عن إنتاج مسلسل عن الرواية ذاتها، والأهم هو ما أثاره الحوثيون الذين قيل إنهم ينتمون إلى عائلة الإمام، باعتراضهم على الرواية التي حسب وجهة نظرهم أنها ليست عملا أدبيا، وإنما أتت للنيل من أسرته في صورة نساء القصر. في الحقيقة أن هذا الاهتمام تستحقه الرواية، وهو ما أهلها من قبل لأن تُدرج ضمن قائمة أفضل مئة رواية عربية في القرن الماضي (حسب استطلاع اتحاد الأدباء العرب عام 2000)؛ فلقد استطاع المؤلف أن ينقل أجواء المحليّة اليمنية إلى العالميّة، كما استطاع أن يُقدّم نصّا من النصوص الضمّة؛ بخرقه للتأوهات الشائكة في واقعنا العربي وأولها السياسة وثانيها الجنس، وصدمتها الحقيقية عندما يرتبط الجنس بالسياسة، فالكاتب استطاع أن يكشف المستور عنه داخل القصور الحاكمة، ويكاد يكون النّصّ الوحيد بعد نصّ ألف ليلة وليلة، الذي تكلّ لنا أجواء ما يدور في الحريم السلطاني من علاقات محرّمة وشذوذ، علاوة على حالة القهر التي تصل للخصي والاستعباد للمعتقلين، وهو ما يؤكّد على أهمية هذا النص. الرواية في بنيتها تكاد تكون نقدا لاذعا لأجواء حكم الأئمة، بل تتجاوز هذا إلى أن تكون أشبه بالوثيقة لإدانة كاملة لحقبة الأربعينات التعيسة، بما أحدثته من سياسات جعلت من اليمن معزولا، رازخا في عصور الظلام التي خرجت عليها ثورة الدستوريين عام 1948، ثم تلتها ثورة الأحرار عام 1962. ورغم الأجواء التي دارت فيها الأحداث تبدو أشبه بالوقائع الأسطورية، لكنها مع الأسف هي الواقع اليمني في عهد الأئمة الذين حكموا اليمن، وفرضوا عليه عزلة، ومنعوا تطوّره الحضاري، فكريا وثقافيا وسياسيا واقتصاديا، ومن خلال هذا الواقع



يبدو فضاء المدينة باهتا وضيقا ومخنوقا. عندما تصدّى الدكتور عبدالوهاب المقالح لترجمة الرواية إلى الإنكليزية تساءل بينه وبين نفسه عن المثير الذي يبحث عنه القارئ الأجنبي؟ وقد وجد في الأخير أن رواية الرهينة هي رواية يمنية بامتياز، وهي قادرة على أن تخلق جوّا من المتعة والإدهاش لدى القارئ الأجنبي إضافة إلى امتلاء الرواية عن جغرافية اليمن ونظامه السياسي وعاداته وتقاليده وحياته... إلخ، ما لا تقدمه الكتب التاريخية والبحوث الأكاديمية». ويشير إلى أن الرواية «إذ تقدم هذه المعلومات تقدمها بأسلوب شيق وغير مباشر، فيجد القارئ بعد فراغه من قراءة الرواية أنه صار يعرف عن اليمن في حقبة ما، الكثير على غير توقع» وهو ما يجعل من الرواية أداة نقل البلد المحلي إلى العالمية. فكما يقول إن الخصوصية المحلية الكثيفة في الرواية هي ما يصنع سحرها وجاذبيتها وجمالها، فالكاتب لا يتكلف ولا يزخرف، ولا يستهويه اللعب اللغوي والفبركات الأسلوبية. إنه يجعل الرهينة يحيا في هذا الوسط بكل ما فيه، فحسب، وفي هذا وحده من تحفيز للقارئ المحلي والأجنبي على السواء ما فيه. وعن الترجمة الفرنسية التي أنجزتها ندى غصن، وقد نشرت مقالا احتفائيا بصدد الترجمة الفرنسية عن دار زويه السويسرية، في جريدة لوموند قالت فيه «إن زيد دماج منح اليمن الأربعينات التعيسة دما ولونا، بلغة شعرية متمردة خاصة جدًا». ولد زيد مطيع دماج عام 1943 في عزلة النقيين، بمحافظة إب، وهو نجل المناضل الثوري المعروف الشيخ مطيع بن عبدالله دماج. تلقى تعليمه الأولي في المعاملة الكريمة وبعد ذلك تولى والده تعليمه وتنقيفه من مكتبته الخاصّة التي عاد بها من عدن فقرأ كتب الأدب والتاريخ والسياسة وكان من أهمها «روايات الإسلام» لجرجي زيدان. ثم ألحقه والده بالمدرسة الأحمدية في تعز وحصل فيها على الشهادة الابتدائية سنة 1957. وقد استطاع والده بواسطة صديق له إرساله إلى مصر عام 1958 فحصل على الشهادة الإعدادية من مدينة «بني سويف» بصعيد مصر عام 1960 والشهادة الثانوية من مدرسة «المقاصد» بطنطا عام 1963. وبعدها التحق بكلية الحقوق بجامعة

في القاهرة. لم يكتف الكاتب بما أورده عن سيرته الحياتية وإنما تقاطعت مع سيرته سيرة الوطن والتطورات التي شهدتها اليمن، والكتاب جاء مُقسّماً إلى جزأين الأول بعنوان «كتاب تعز» وهو يختص بطفولته وحياته في تعز، والثاني بعنوان «كتاب القاهرة» وقد اختصه بمشاهداته عن القاهرة التي أرسله إليها والده للدراسة في مدارسها المتوسطة والثانوية حتى أنهى دراسته الجامعية في كلية الحقوق بالقاهرة. كان كتاب القاهرة النقيض لكتاب تعز حيث الابتسامة لم تغادر الطفل الذي كان يرثي يمينه الحبيب وهو يرى مظاهر الاندهاش في القاهرة بنبس حي لم يجده في معشوقته تعز التي كانت تبهره بمعاملها الرائعة وأحيائها الجميلة، والتي «لم يُخلق مثلها في البلاد» على حد وصفه.

ثورة بغلة

لكل شيء بداية ونواة الرهينة من «ثورة بغلة» في المجموعة القصصية «العقرب». وفي القصة يروي الرهينة عمّا رآه وعمن شاهدهم في سياق حديثه عن حياته حينما كان رهينة في قصر نائب الإمام قلعة القاهر، زمن حكم الإمامة المستبد الذي كان يأخذ أبناء «المشايع» كرهائن لديه ضمانا لولاء «المشايع» وطاعتهم لتلك الأسرة الحاكمة آنذاك. فيصف لنا أحاسيسه وهو رهينة داخل القصر، وهو يحضر لأوّل مرة حفلا وهو يوم الاحتفال بعيد النصر إلا أنه يفشل في المهمة، ومن ثمّ يترك جانبا ليصبح أحد المشاهدين للتدريبات التي تجرى استعدادا لهذا اليوم، وينقل لنا مشاعر الرهائن الآخرين الذين وقفوا هم أيضا يشاهدون ما يحدث، وإن كان ثمة انتقاد لذلك النظام الاستبدادي، حيث على الرهائن «الصمود والثبات لكي يكونوا في أول العرض قبل طلاب المدارس». لا تخلو أوصاف الرهينة وهو ينقل مشاهد الاحتفال من سخرية عما يحدث، فيستاءل في استنكار عن «لا أدري على من تم ذلك النصر؟ هل على حركة الأحرار... والدستور... والشورى؟ أم على هتلر وموسوليني، الذي

يصادف اليوم ذكرى انتصار دول الحلفاء على دول المحور؟». الغريب أن الاحتفال يتم في ميدان صغير «لا يزيد عن كونه ملعب كرة قدم ترابيا أخذه الإمام غصبا من مواطنين كانوا يزرعونه ضمن حقولهم المدرجة التي تنتج الذرة، وبلا مقابل؛ باعتباره أرضا من

استطاع المؤلف أن ينقل أجواء المحليّة اليمنيّة إلى العالميّة، كما استطاع أن يقدّم نصّا من التّصوص الصّدْمية؛ بخرقه للتأبوهات الشّائكة في واقعنا العربيّ وأولها السّياسة وثانيها الجنس، وصدمتها الحقيقية عندما يرتبط الجنس بالسياسة، فالكاتب استطاع أن يكشف المستور عنه داخل القصور الحاكمة، ويكاد يكون النّصّ الوحيد بعد نصّ ألف ليلة وليلة، الذي نقل لنا أجواء ما يدور في الحريم السلطاني من علاقات محرّمة وشذوذ

وقف الغسانيين، بني رسول»، لكن تأخذ السّخرية حدتها، عندما يتحوّل هذا الحدث إلى ميدان للسخرية بعد أن اضطربت «البغلة» وهي تجر أحد المدافع القديمة أثناء العرض أمام الإمام، «وزمجرت بصهيل مرعب» ومع محاولات أكثر من يد من «أفراد الطيشة أن

تمتد إلى عنانها لكي تخمد نفورها» لكن دون جدوى، وانتهى هذا المشهد العبثي بعد أن أصدر الإمام أوامره «عليكم بها» وهو ما أدّى إلى زيادة هيجانها فتكالب الجند من مختلف رتبهم على البغلة ومدفعها القديم، إلا أنّها انطلقت بين الحشود مثل الوحش ولم يبق سوى الإمام في منصبه مع حرسه وحاشيته وبعض الأجانب يتلقطون «صورا كذكرى لن تتكرر». كانت البغلة هي سبيل نجاة هذا الرهينة الذي وجد نفسه خارج الميدان، فانطلق بلا توقف لكي «ينعم بين أهله مدى الحياة، خلفا وراءه كارثة لا يستطيع شرحها لأفراد أسرته». في الرواية يأخذ الرهينة موقعا جديدا حيث تتصاعد الأحداث ويسرد عما شاهده الرهينة / الصبي داخل القصر/ المعتقل. فتحكي الرواية قصة البطل «الرهينة» الذي لم يتجاوز اثني عشر عاما وقد أخذوه عنوة من أبيه وأسرته، حتى يرضخ أبوه الذي يُعارض سياسة الإمام وسيوفه يصبح بأقوال في الصحف عن أسرة الإمام وعن حالة بلده السيئة، فعاقب الإمام الجميع فلم يبق إلا النّساء والأطفال أمّا الرّجال فإنّما في السجون وإمّا هاربون. لكن هذا الراوي يبدأ استهلاله بمشهد يرثي فيه المدينة التي تبدلت أحوالها هكذا «كم هي جميلة هذه المدينة! شاهدها لأول مرة عندما أخذت من قريتي ووضعت في قلعتها (القاهرة) بين رهائن الإمام». ثمّ ينقل الفتى إلى قلعة الرّهائن مع غيره من الفتية المحتجزين إلى حين استسلام آبائهم ورضوخهم لنظام الحاكم الجائر. وفي قلعة الرهائن يتمّ توزيعهم إلى قصور الحاكم أو أحد نوابه ليعمل دويدارا (هو عمل يقوم به فتية صغار يتقرّبون من حريم القصر، يخدمونهم، من غير أن يسمّوا خداما، فهم أعلى شأنًا من الخدم وأقلّ شأنًا من المُراققين)، وفي قصر نائب الإمام يُعهد به إلى الدويدار الحالي كما يطلقون عليه لتدريبه، وهنا تبدأ معالم الصدمة منذ أوّل ليلة يقضيها مع الدويدار الذي تأتي إليه إحدى نساء القصر ليمارس معها الجنس، ويبدأ وعيه المغلق يتفتح على هذا العالم الشائك

والعلاقات المُلتبسة بين الرهائن وشريفات القصر وجواريه، ثم علاقة الشريفة حفصة بشاعر الإمام عبر الرسائل التي يكون الدويدار حاملا لها، حين تُعهد إليه بالمهمة. يتعرض الرهينة حيال تمرده إلى العقاب أكثر من مرّة. كما تلاقيه الشريفة بإنكار تام له، وهو ما يتحول إلى إعجاب، سرعان ما يتحوّل إلى رغبة جامحة، وهو ما يجعلها تدافع عنه عند أخيها بعد اعتدائه على ابن الحاكم لحدّ البكاء، حتى تصل إلى علاقة حسّيّة صريحة، وهو ما يزيد من أوجاعه، وحالة انشطاره بين مشاعر الحبّ والتمرّد، وبين الرغبة والحرية، وهو ما يتحقّق في نهاية الرواية، بانفلاته بعدما لاحت بوادر الثورة وتنامي الأنباء بمقتل الإمام.

زمنية الرواية تذهب إلى فترة الصّراع 1948 ضدّ أسرة آل حميدالدين، فما أن دخل الإمام يحيى صنعاء حتى قضى على ملامح الحضارة والثّقافة فيها، وأعاد البلاد إلى ما قبل الإنسانية، لكن الثورة انتهت بفراره إلى السعودية، وهناك مارسَ الثورة المضادة، وعن هذه الفترة يقول الناقد أحمد الزراعي إن رواية الرهينة «تؤرخ من خلال أحداثها المباشرة والمعبرة بواقعية عن مجتمع يفتقد ملامح اكتماله لصياغة وعيه، حيث تبرهن تلك العلاقات الاجتماعية التي تدور في قصر النائب كفضاء روائي مغلق، على تناقضات تتفاعل، لتتركب صورة لتحوّلات قد تأتي احتماليا في نهاية المطاف».

الرّواية قصيرة الحجم، وبنيتها مُحكمة، تميل إلى السّرد الذاتي حيث غلبة الأنا، فالرّاوي الأنا يغيب في مشاهد ذاتية عن واقعه قبل الاقتياد، وواقعه الجديد في قلعة القاهرة، وتسجيله كافة ما تراه عيناه خلف جدران قصر الحاكم ونوابه، بعبارات موجزة تارة، ومحليّة تارة ثانية، تعتمد على تقنيات الصورة السينمائية (من مونتاج، وتقطيع، ووحدات قصيرة، وكادرات بصرية) في نقل المشاهد بين الداخل والخارج، مستفيدا أيضا من أسلوب تيار الوعي، فتغلب على سرده المنولوجات التي تتجاوز فضاء الحبس والقيّد

إلى بيته وطفولته، وأيضاً أحلام اليقظة التي تصله بالشريفة حفصة التي هَامَ بها، كما أن فضاءاتها متعدّدة، ما بين الريف الذي جُلب منه البطل إلى المدينة وعالمها، ثمّ عالم القصور وإن كان يغلب عليها فضاء القصور؛ قصر النائب وقلعة الرهائن، وقصرولي العهد

زمنية الرواية تذهب إلى فترة الصّراع 1948 ضدّ أسرة آل حميدالدين، فما أن دخل الإمام يحيى صنعاء حتى قضى على ملامح الحضارة والثّقافة فيها، وأعاد البلاد إلى ما قبل الإنسانية، لكن الثورة انتهت بفراره إلى السعودية، وهناك مارسَ الثورة المضادة، وعن هذه الفترة يقول الناقد أحمد الزراعي إن رواية الرهينة «تؤرخ من خلال أحداثها المباشرة والمعبرة بواقعية عن مجتمع يفتقد ملامح اكتماله لصياغة وعيه

سيف الإسلام، وقصر الشريفة حفصة، كما يشكّل فضاء النافذة فضاء محوريّا فمنه يتأمل المدينة التي تخيم عليها «سحابة وباء صفراء»، ومنها يلحم بالحرية وهو يراقب أضواء النجوم الخافتة، ومنها يتحرّر من التوق الجسدي للشريفه وهو يرسم بخياله

صورة إيروسية لجسدها «مازال قدّها الفارع يتماثل أمام مخيلتي وهي تتلوى كأفعى سلسلة الملمس».

اليمن التعيس

يعمد الراوي إلى انتقاد النظام الحاكم، وبيان سطوته عبر الوصف؛ فيصفّ أحوال المدينة أثناء خروجه مع صديقه الدويدار الحالي، فيقدّم صورة مُناقضة لصورة القصر الذي يعيشون فيه، «فالوجوه شاحبه تعلوها مَسحة لون أصفر مَقبت وباهت، والبطون منفوخة ليس شعبا وإنما مرضا، والأقدام عارية لزجة بالجروح والأوساخ. جموع منهكة من المتسولين والمرضى والمجانين نصطدم بهم في كلّ مُنعطف وفي كلّ زقاق وفي كلّ ساحة وشارع»، على الجانب الآخر ثقّة صورة مناقضة تماما بالفقر وتردي الأحوال يجعلان من وصول سيارة ابن النائب حدثا يُحتفى به في الطرقات ويخرج له الناس.

تؤكّد الرواية على مَعنى يكتسب أهميته في ظلّ الأحداث الحالية التي يعيشها اليمن فيقول الراوي مؤكّدا على حقيقة الشعب اليمني الذي يعوّل على انتصارات إرادته. من قبل . على كافة العقبات التي حالت دون نهضة حقيقية لليمن هكذا «في سجل تاريخ شعبنا اليمني أنه قادّر على تنفيذ كلّ رغبة تجتاح مشاعره وهو يُنفّذها بالفعل ولو بطريقة عشوائية، ربما يُقال إنها ليست مميّزة ولكنني أوّكّد أنّها مميّزة فباستطاعته إنهاء الظالم ولو بصبر الجمال وحققها!». كما تمثّل صورة الفتى في نهاية الرّواية وهو يسعى نحو الحرية رمزا دالا على الرغبة الجارفة للشعب للحرية، فهل يفعلها الآن مُنجّيا الخلافات المذهبيّة والطائفية ليعود اليمن السّعيد كما كان؟ أمّ أن المستقبل لا يحمل إلا صورة الخوف التي تجسّدت للفتى/ الراوي وهو يجري هاربا وخلفه الأحجار «وتلقفتني ظلمات الجبال المطلة على الوادي المُوحش المنحدر إلى المستقبل المجهول، وأنا أتوقع صوتها أو حجرا مقدّوبا منها سيقع على ظهري».

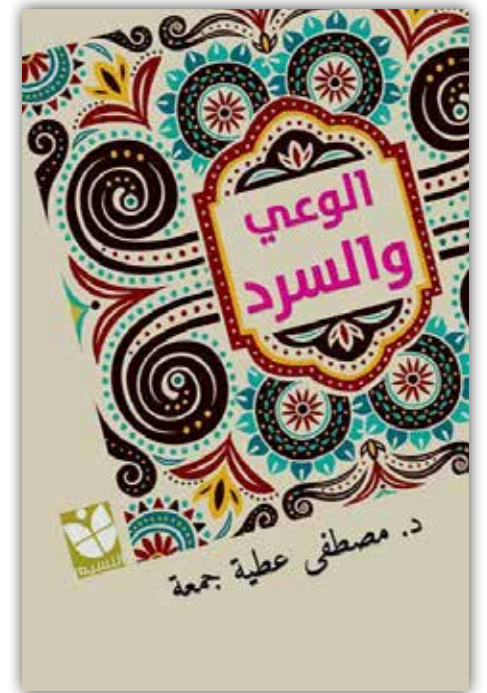
كاتب من مصر مقيم في تركيا

مساحة بين الوعي واللاوعي

«الوعي والسرد»

لمصطفى عطية جمعة

عواد علي



يبحث كتاب «الوعي والسرد» للناقد والأكاديمي المصري مصطفى عطية جمعة، الصادر حديثاً عن «دار النسيم للطباعة والنشر» في القاهرة، قضايا الوعي وعلاقتها بالسرد، وأهمية إدراك كينونة طرفي العملية الإبداعية، المبدع والناقد، وكيفية تلقي النص سردياً. وتمثل فصول الكتاب تلك الرؤية في محاور عديدة، فيتناول الكتاب دور المبدع والناقد معا، وأزمة القراءة النقدية والتمييز الإبداعي، وقضية الذائقة والتحيزات، ونظرة النقد المعاصر للخارطة الإبداعية، وحالة النقد في مصر. ويتطرق الكتاب في عدد من فصوله إلى الجانب التطبيقي، في ما يتعلق بتجليات الوعي واللاوعي في المسرد، وكيف يمكن أن يكون الوعي محفزاً ومستنهضاً، ودراسة جوانب السرد المكتنزة بالثقافي والفكري، وتقاطع الزمن والمكان مع الأحداث.

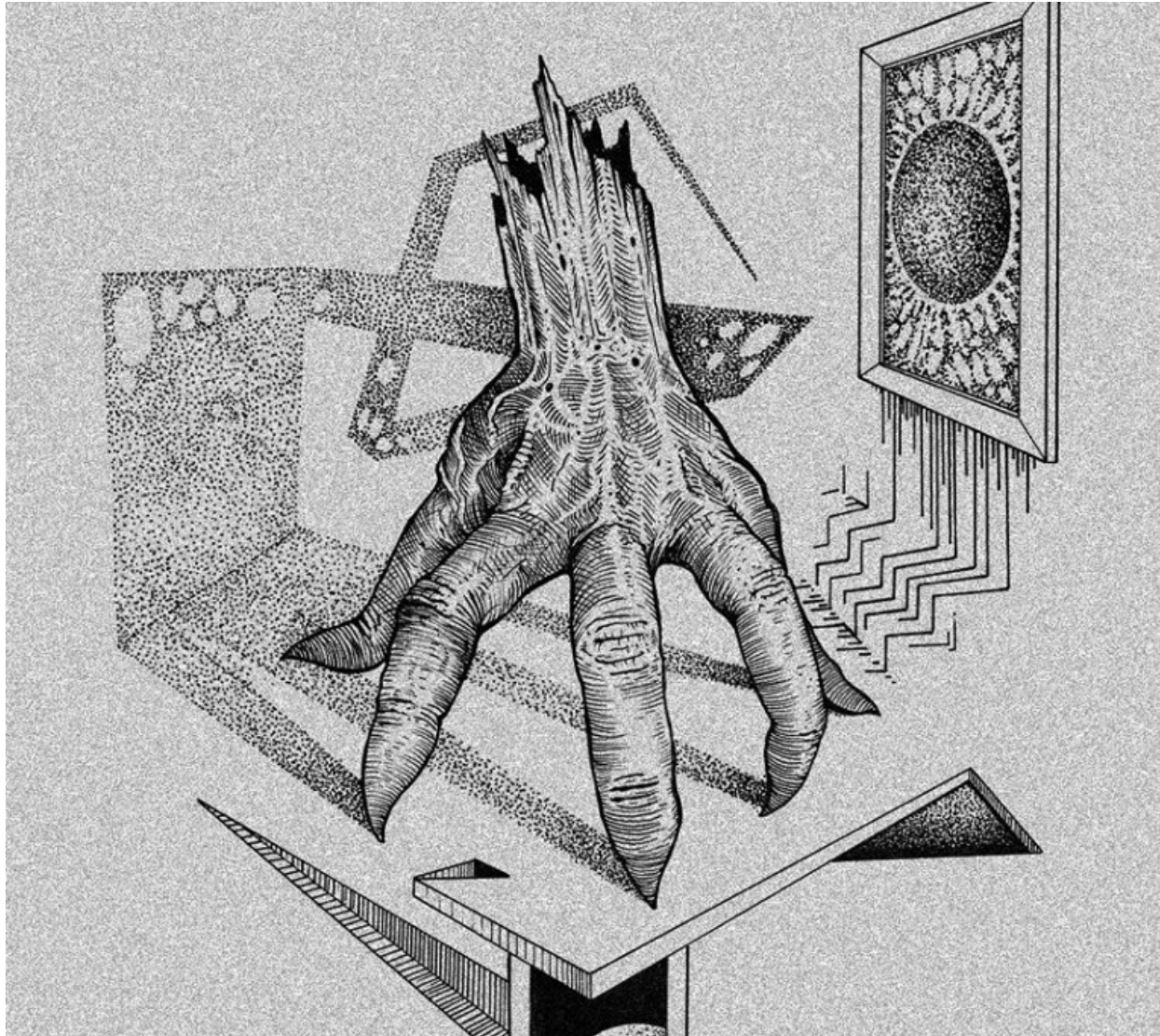
يرى المؤلف أن لا سبيل لإنشاء سرد أو الغوص فيه أو تلقّيه إلا بالوعي. ويتطرق إلى السرد لدى عدد من الروائيين مثل نجيب محفوظ وإبراهيم أصلان وفؤاد قنديل ومحمد حافظ رجب؛ موضحاً أن مفهوم الوعي يختلف من مجال لآخر، فهناك الوعي الأخلاقي، والاجتماعي، والسياسي، والديني، إلا أن ثمة مفهوماً مشتركاً للوعي يتمثل في ممارسة نشاط معين إلى جانب إدراك تلك الممارسة، فأَيُّ فعل يقوم به الإنسان إنما يصدر عن وعي منه، سواء كان قولاً أو عملاً أو فكراً أو تخيلاً أو نشاطاً يدوياً.

ويؤكد جمعة استحالة معرفة أي شيء من دون الوعي، لذلك يمكن وصف الوعي بأنه الحدس الحاصل للفكر بخصوص حالاته وأفعاله، ومن ثم فإن تحديد الوعي بمجال معين إنما يتناول المعرفة بهذا المجال، وفهم أبعاده، والمهارة في أدائه، فنقول مثلاً «الوعي الاجتماعي»، أي فهم أهمية العلاقات الاجتماعية ودورها لشخصية الفرد وبناء المجتمع، وسبل تنميتها، وتعميقها، وترشيدها إن زادت أو انخفضت، وهذا كله يتوقف على وعي الفرد ذاته وعلى ذكائه، وهو يتفاوت من شخص لآخر، في ضوء مهارات كل منهم وحاجاته. ويلفت الناقد إلى أن «اللاوعي» يندرج تحت الوعي، هذا إن لم يكن جزءاً أساسياً منه، فهو المقابل له في العمق النفسي، مستشهداً بوصف فرويد للنفس البشرية بأنها مثل جبل الجليد، ما يختفي منه أكثر بكثير مما يبدو، ويعني بذلك «الهُو» أو ما يسمى «مبدأ اللذة» (نزعة الليبيدو)، الذي يحوي الغرائز والانفعالات المكبوتة التي تعتمل داخل النفس، وتظهر في فلتات اللسان والقلم والحركات، و«الأنا» التي يواجه بها الإنسان مجتمعه، بأخلاق ونظام يحاول من خلالهما التوافق مع مجتمعه.

والوعي واللاوعي، وفقاً للناقد، كلاهما يتدخل في الفعل البشري، وإذا كان الإنسان واعياً بكثير من القرارات والأعمال والأقوال التي تصدر عنه، فإنه لا يستطيع أن ينكر زلات اللاوعي التي تنضح من شخصه وتظهر في فعله.

ويذهب جمعة إلى أن علاقة الوعي بالسرد تأتي محددة في ثلاثة جوانب تلتقي في مادة السرد: الذات الساردة، والمسرد ذاته، والذات المتلقية. ويقول إن الوعي يكون محركاً بين هذه الجوانب، فهناك وعي لدى السارد، ووعي في النص السرد، ووعي لدى المتلقي، وكلما استطاع المتلقي أن يتلقى النص السرد، ويفكّ شفراته، ويقف على الكثير من رسائله ورموزه، فهذا دليل على أن النص السرد واضح في طرحه، جميل في تشكيله، عميق في مضمونه، مع الأخذ في الحسبان أن ثمة تفاوتاً بين النصوص المختلفة، إذ توجد نصوص تفتقد العمق، وتنقصها الجماليات، مما يجعلها

عزيم الملاح



بسيطة الطرح، سطحية المضمون، وينأى عنها المتلقي سريعاً لأنه استوعب رسالتها بيسر. ويشير المؤلف إلى أن فهم المتلقي لرسالة النص وشفراته دليل على مدى تمكّن السارد/المنشئ من تكوين نصه، الناتج عن وعيه بالحكي، وإدراكه لكيفية تقديمه للقارئ بشكل جمالي وجذاب، ومن ثم تكون المعادلة بين الوعي والسرد قائمة على وعي السارد وتمكنه من تقنيات سرده، وتحقيق هذا في النص بشكل عال يجعل المتلقي ساجداً متمتعاً هاضماً رسالة النص، مشاركاً بفاعلية ووعي في إنتاج دلالات جديدة تغذي نفسه، وتضيف لمجتمعه تنويراً وجمالاً.

ويوضح جمعة أنه بقدر تمكّن الذات الساردة من عالم القصة، وامتلاكها الأدوات السردية في التعبير والبناء، والتقاطها موضوعات جديدة، وخوضها أحداثاً مختلفة، تكون الجودة والطرافة في السرد نفسه، وهو السبب الأساسي في تميز النص السرد. وكذلك، بقدر تمكّن السارد من موضوعه، وهضمه للأشياء والعالم المعبر عنه، ترتفع جودة العمل السرد، فالصلة الفنية بين الأشياء والأفكار تتميز بطابعها المباشر، فهي مقارنة وتشبيه وتداع، أو هي تقريب حرّ لا يتطلب براهين.

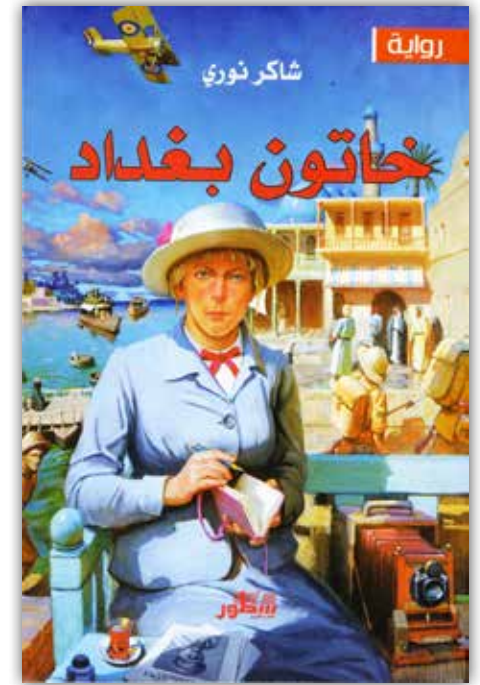
ويرى أن من المهم الأخذ في الاعتبار أن مسألة تعدد الرواة والسرد من زوايا متعددة إنما هي مسألة فنية تهدف إلى الإيهام بالواقع، وهي شكل من أشكال الديمقراطية في التعبير، وفي حالة غياب هذا الموقع الفني، الذي يتوخّاه السارد، يكون الخطاب في مجمله موجزاً، مقتصر على ما يرومه المنشئ فقط. أما في حالة تقديمه عبر بنية المسألة لا تعدو أن تكون وجهة نظر خاصة بالراوي في السرد، مؤطرة ومحددة بواقع هذه الشخصية ومحدداتها الاجتماعية والثقافية، فهي لا تتحدث في المطلق، وإنما تظل مرويّاتها خاضعة لرؤاها الذاتية المشبعة بوعياها الخاص.

كاتب من العراق مقيم في عمان

التاريخ على طاولة التشريح

«خاتون بغداد» شاكر نوري

علي نسر

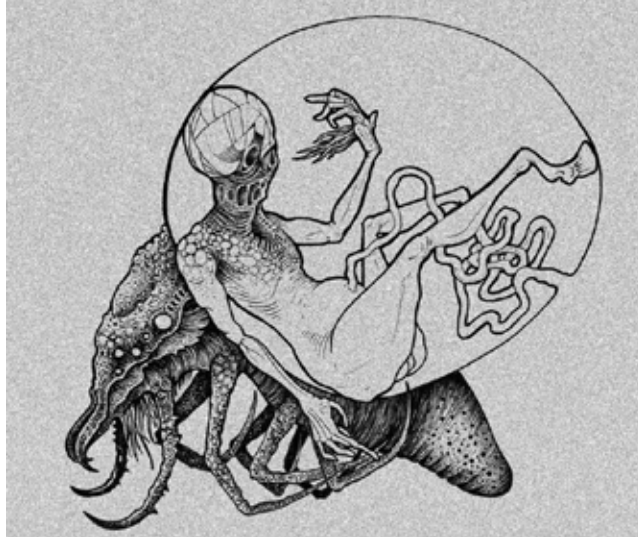


تؤكد رواية «خاتون بغداد» للكاتب العراقي شاكر نوري الصادرة عن «دار سطور للنشر والتوزيع»، مدى العلاقة بين التخيل والمرجع، والمسؤولية التي يحملها الروائي المبدع في صعوبة التوفيق بين الفنية الروائية والطرح الأيديولوجي أو الفكري الذي لا تخلو منه رواية مهما حاول صاحبها أن يغلفها بثوب اللانتماء. وهذا يجعلنا أمام رواية ما زالت تحمل الهم نفسه الذي حملته الرواية العربية منذ بزوغ فجرها، وهو هم بلورة الهوية الوطنية والقومية في ظل عوامل كثيرة تتضافر من أجل تمزيقها وتشظيتها. وبهذا نجدنا وجها لوجه أمام نظرية باختين التي تدور حول الرواية وعلاقتها بالحقل المعرفي، الفكري والثقافي والسياسي.. وكأن هذا يشير إلى أن الكاتب نوري يرى في التمرق الذي أصاب جسد هذه الأمة تنوعا شبه معرفي، وتمايزا طبقيا وما شابه ساعد في كتابة الواقع والمرجعي. وبهذا يتبنى شعاري الرواية الأكثر ملامسة للواقع، إذ تجيب روايته فنيا ومضمونيا عن سؤال ماذا نقول؟ من حيث الموضوع، وكيف نقول؟ من حيث الشكل والتعبير الفني. وهذا ما تجلّى واضحا في حبكة الرواية وإطلالتها على التاريخ، حيث العلاقة البنيوية بين الثورة المعرفية والالتكاء على المرجع من جهة، وإخراج النصّ الروائي انسجاما مع هذه التطلعات من جهة ثانية.

لا يمكن أن نتجاهل التاريخ كوثيقة أساسية في رواية «خاتون بغداد»، لكن الهدف لم يكن، كما يظن القارئ للوهلة الأولى، عملية استعراض للتاريخ فحسب. فالتاريخ لا يحتاج إلى من يقدمه طالما أنه يقدم نفسه، بل يحتاج، كما يحتاج متلقّوه، إلى فلسفة أسباب حصوله، وإلى تشريحه بمشروط خبير وغيور عليه وعلى بلاده، لكي يظهر للأجيال تلك الأدراة المتحكمة في سطور التاريخ فتحوّله إلى مجرد وسيلة للنقل، يستحيل معها دارسوه مجرّد حفظة يجترّون الأحداث كما هي دون تنقية وفلترة، ما يجعلنا رهائن للتاريخ، تسيّرنا قوالبه شبه الجاهزة، تلك القوالب التي تستحيل مقدّسة مع الأيام تحدّد مصائر من يأتي بعدها. وهذا ما يحاول كاتب «خاتون بغداد» أن يفعله، إذ لم يقدم التاريخ كمادة دسمة توفّر عليه عناء التخيل الروائي فحسب، وإنما جعل الرواية مناسبة لنقد التاريخ العائد إلى قرن أو أكثر من قرن، لأنّ ما شهدته الأمة العربية في مدة مئة عام من المخاض، ليس وليد لحظة راهنة، بل هو تحوّل أسهمت في ولادته كميات هائلة من التراكمات الفكرية والثقافية والسياسية والعسكرية. وبهذا يجعل الكاتب نقد التاريخ بالرواية أكثر مما هو عملية نقد في الرواية لدى الكثير من الروائيين والكتاب، وبين الباء وال(افي) بون شاسع. وقد أعلن الكاتب ذلك، رغم عدم اضطرابه إلى هذا الإعلان، حين أكّد أنّ الرواية يجب ألا تكون خادمة للتاريخ بقدر ما يجب أن تكون تحررية وكشفا له. «التاريخ أكبر فخّ للرواية، ليست الرواية خادمة للتاريخ بل فاضحة له». (ص237).

يتخذ الكاتب من قصة ميس بيل ما يعرف بصندوق صوت، تقور منه الأصوات الأخرى. فعبّر سرد جوانب من حياتها في ولادة العراق ما بعد العثمانيين، عبر روايه العليم مرة، وعبر صوتها السرد في رسائلها ومذكراتها مرّة أخرى، يسلط الكاتب ضوئه الكاشف على ظلمات حياتية وفيرة من تاريخ العراق، مقيما مقارنة ذات خيوط رفيعة بين احتلال الأمس واحتلال اليوم، وهذا لا يجعله مبرّئا الاستعمار القديم، بقدر ما أراد أن يشير إلى بعض الفروق بين الاستعمارين. ففي الوقت الذي عملت تلك المرأة على فهم أنماط الحياة لدى العراقيين، رافضة ما كوّنته عنهم سياسة بلادها من أنهم مجرّد بدو رخل، «إنّ الخطأ الذي اقترفناه في حقّ هؤلاء أنّنا اعتبرنا الجموع البشرية مجرّد بدو رخل، وكائنات لا تفقه شيئا..» (ص 144)، وفي حين قدّمت تلك المرأة مشاريع تخيلية لتراث هذا البلد العظيم، كإنشاء مكتبة وإقامة متحف.. نرى المستعمرين الجدد يرتكبون أفظع الجرائم في القضاء على ما يثبت حضارة هذا الشعب عبر

ج. ج. ج.



ضرب معالم ثقافته وفكره، كسرقة آثاره، وإضرام النار في مكتباته «إنّهم مسؤولون عمّا حدث لمكتبكم الوطنية». (ص63). وهذا ما يجعل المجتمع مسؤولا عن ذلك أكثر من الغزاة، إذ أظهرت شعوبنا أننا ذوو هشاشة لا تشبه إلا فزاعات الحقول التي تخيف الضعفاء بينما يكسرها نسيم خفيف ويكشف هشاشتها. فبرغم إقامة الأسوار، لم تصمد بغداد أمام مغتصبها يوما، وربّما لن تصمد مستقبلا، لما تعاني منه من انحلال داخليّ لا يمكن أن تحميه القلاع الحجرية. «ستسقط بغداد مرّات ومرّات، حتّى لو شاد حكامها المتعاقبون أضخم البوابات العملاقة، عندما تصاب المدن بالنخر من الداخل، لا تنفع الحصون ولا القلاع». (ص152). كلّ هذا رسمته ميس بيل يوما، واضحة خارطة العراق الممزقة أمام المتأمّرين والمتفرّقين مذهبيا، المبعثرة حدودها، والمستباحة خيراتها وحضارتها أمام وحوش لن يرحموا حجرها قبل بشرها، «من يدري ربّما يظهر بعض المتوحّشين يوما ويدمّرون كلّ هذه الكنوز والآثار ويعتبرونها أصناما». (ص 189). وما كان هذا من باب التنبؤ، بل نتيجة قراءات دقيقة للتاريخ، ومعرفة فاحصة لواقع هذه البلاد ماضيا وحاضرا، «لست بالمتنبئة لكنني أشك في التاريخ، لأنّه لم يكن سوى مخدع للتزوير والإجرام، ثوار انقلبوا إلى جلاّدين، ونبلاء إلى حقراء، وعاملة إلى أقزام. ها هو فلك التاريخ.

أخشى أن تصبح بغداد ذات يوم مدينة أشباح تتصارع فيها الطوائف. ويفكر أهلها بحفر الخنادق حول حدودها لصّد البرابرة.. البرابرة على أبواب بغداد منذ الأزل». (ص 254-255). فلا تحصى الأسباب والعوامل التي جعلت العراقيين مستسلمين لأقدارهم، منقسمين على أنفسهم، يحمل أحدهم داخله الشيء ونقيضه، كأنّ هدوء دجلة وهيجانه غرسا في النفوس هذه الطبيعة التعاضية. فمن المغول واقتضاض بكارة المدينة على يد جنكيزخان، شرب العراقيون ماء الانكسار وترسبت طينته في دواخلهم عبر لاوعي جماعي. «إنها تبحث بلا شك عن سراج حسان جنكيزخان المنسوج بخيوط الذهب والفضة الذي لم ينسه العراقيون على مرّ الزمن، ومضة ترسّخت في أذهانهم مرّة واحدة وإلى الأبد، وأصابهم سيفه البتّار بالعجز والخرس والتعجّب والذهول، فتغيّرت ملامح وجوههم وأصبح نصفها مغوليا ونصفها عربيا، وضاعوا بين هذين الملمحين، دماء مغولية تسرّبت إلى أرحام نساّتهم، وكلمات الكتب المحترقة تبلورت في رؤوسهم». (ص 32). إلى الحكم التركي وما أسهم فيه من تقاعس على مستوى التفكير والعقول والبحث، حيث الإجابات جاهزة، وهي القائمة على الخرافات والمعتقدات الراسخة دون قابلية للتغيير والتبدلات. «في زاوية من مكتبي، فكّرت طويلا بهذا الشعب الذي تركه لنا الأتراك نهيا لخرافاتهم وشعوذاتهم». (ص

142). إلى الاستعمار الذي لم يفهم نسيج هذا الشعب، ليتكلّل كل هذا بحكم دكتاتوري استحال كوابيس للناس بوجوده وغيباه. «نحن لا ننسى الدكتاتوريين حتى في نومنا، لأنّ الأجساد النائمة تستعيد الصورة التي لا يمكن رؤيتها». (ص 72). وهذا لم يكن منه العراقيون سوى التكيّف مع فكرة القهر والموت واستيطان العدوانية في النفوس، وهو ما يتفوق به البشر على ما يشترك معهم في هذه الصفة من حيوانات، لما يغذّون هذه الخصلة بوابل من الحقد الذي لا يتوافر في غير الكائن البشري. ما يجعل العدوانية وسيلة لإشباع الغريزة مهما كان نوعها. «إنّ الجنون الجماعي، الشّفاء التي تمرّق وتأكّل، هي الضواري، تذكر بالصيد الوحشي والتهام الضحية». (ص 72). كلّ هذا جعل الشعوب العربية عموما تستسهل الانحدار وترى في الصعود خطرا على وجودها.

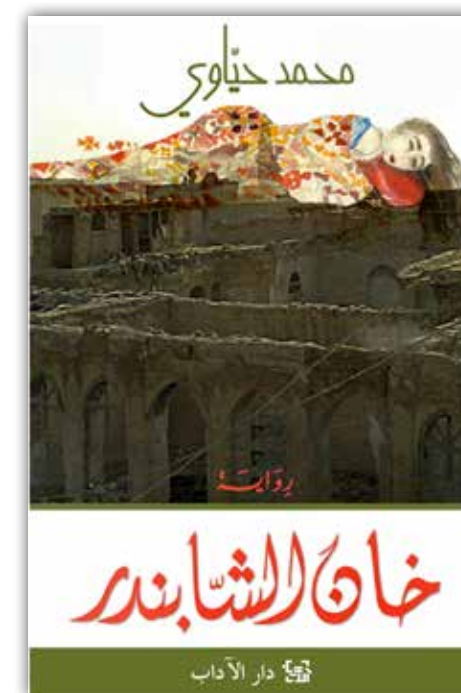
هذا بعض ما قدّمه الكاتب، بلغة روائية شبه بحثية، فعرف كيف يوظّف السرد والتبشير والوصف، كما كان قادرا على إدارة دفة الحوار والحركة الزمنية رغم تشعّب الأحداث وسيطرة التاريخ بشكل كبير. فلم يكتف بعرض الاضطرابات في نفوس العراقيين عبر المضمون بل قدّمه عبر الشكل أيضا وأكثر ما تجلّى ذلك في القسم العائد إلى العام 2015 حيث الكلام لشخصيات عراقية يسيطر على كلامها وعرضها اللامنتطق، عبّر عنه الكاتب بتغيب علامات الوقف والترقيم عما يقارب الأربعين صفحة. وعبر الفنية والفكرة، أعاد الكاتب بشكل غير مباشر، السؤال المولد جرحا نرجسيا لعالمنا العربي والإسلامي: لماذا تقدّم الآخر وتخلّفنا نحن؟ وهل نحتاج دائما إلى المزامير والطبول الخارجية لإيقاظنا من سبات طويل؟

ومهما كان الجواب، فإنّ شاكر نوري استطاع أن يقول إنّ الحرب رغم أنها آلة تدمير إلا أنها عنصر بناء من جانب آخر، على الأقلّ من الناحية الفنية لما وقّرت من مادة دسمة للحكي والسرد والتبشير.

كاتب من لبنان

مدن الاستعارة جدلية الوهم والواقع في رواية «خان الشَّابندر»

محمد آيت ميهوب



من العبث أن يطمع قارئ رواية «خان الشَّابندر» للروائي العراقي محمد حياوي في أن يغلق دفتي الكتاب بعد الفراغ من قراءته وهو مطمئن البال قدير العين، قد شمله ما يشمل قراء الرواية عادة حين يبلغون منها النهاية، من شعور بالراحة والاسترخاء وإحساس بأنَّ العالم قد استعاد انسجامه الأوَّل.

هذه رواية لا تهب قارئها برد اليقين ولا تسعى أن تعلّمه، وليس من هَمِّها أن تصف له العالم وأن تخبره بما جرى ويجري وسيجري. إنها تقول الحقيقة من حيث هي تنبو عن قول الحقيقة، وتعديل عن نقل المتكزّر من الأحكام، وتنفر من التذكير بالسلسلة المغلقة الكثيرة من البديهيّات.. الحقيقة التي تقولها ضفائر من الأوهام، والوهم الذي تسرده حقائق متناثرة مشتتة تحنّ إلى وحدتها، والقراءة الصبورة الجسورة هي المالكة رباط تلك الوحدة.

ولا تغرنّ القارئ كثرة إحالات الرواية على العالم المرجعيّ، وانشدادها إلى رسن الواقع، وامتلاؤها بأصداء صاحبة من الأحداث التي هزّت العراق بعد 2003، واحتشاد صفحات الرواية بأسماء حارات بغداد وشوارعها وأحيائها القديمة، فما كلّ ذلك إلّا محض إيهام بسير «خان الشَّابندر» على نهج سائر الروايات في مشاكلة الواقع وإيهام بعدم الإيهام.

إنّ بغداد في الرواية هي بغداد العراق، أعرق مدن العالم وأثراها وأبهاها، ولكنتها أكثر من بغداد العاصمة العراقية التي دمّرها الغزاة وأعظم امتدادا دلالتيا وأثرى أبعادا، وشخصيّات الرواية: الراوي الصحفي علي موحن العائد إلى العراق بعد غياب دام خمسة وعشرين عاما، ومومسات دار أم صبيح، والشيخ مجر، وسالم الصديق القديم الذي نفذ فيه حكم الإعدام منذ عقدين ونصف، ونيفين الصحفية، وزينب الطفلة الصغيرة بائعة الكعك، هي شخصيات بشرية ولا شك أو قل هي تذكرنا بالبشر والعراقيين تحديدا، ولكنتها أكثر من ذلك وأبعد غورا، والطينة التي خلقت منها ليست طينة البشر.

إنّ هؤلاء البشر الذين يتحركون في الرواية هم أيضا كائنات تنوزعها الحقيقة والوهم، فنزح حينا إلى أن نعاملهم على أنّهم تجسيد للبشر، ونثوب حينا آخر إلى رشدنا فنجد دعوة في النفس إلى ألا نرى في تلك الشخصيّات وتلك المصائر والآلام التي ارتبطت بها غير تخايل وأوهام.

لكنّ القارئ في كلّ الأحوال لا يملك أن يحسم أمره ويجزم إن كان ما يقرؤه ابن الحقيقة أو شقيق الوهم، ويظلّ طيلة القراءة موزعا بين هذا الحدّ وذلك، وقد تعثره أثناء ذلك الرغبة في أن ينقطع عن القراءة وينفلت من دوائر المتاهة. ولكن أتى له ذلك؟ فهذه الرواية تسدّ على المرء متى شرع في قراءتها كلّ المنافذ وتجبره على ألا يتركها إلّا وقد أتمّها.

وهم أم واقع

يصرّ راوي «خان الشَّابندر» طيلة الرواية من مفتحتها إلى صفحتها الأخيرة، على أن يتركنا في بهتة من أمرنا لا نتبيّن الخيط الأبيض الفاصل بين الوهم والواقع، وبين الحلم

خيال حورالله



واليقظة، وكثيرا ما كنا شهودا على انبلاج الواقع من الوهم وتفتّق اليقظة على الحلم، فلا مجاز بين هذه الأضداد ولا افتراق بل بينها وحدة واتصال لا يكون به أحدها إلّا بالآخر. أمّا القارئ فما نصيبه إلّا الحيرة والعجز عن الإقرار برجحان ما لهذا الجانب على حساب الجانب الآخر. فكأنّ القراءة سير فوق حقل من الألغام المخفية أحسن إخفاء، لا ندري أين مكنها ولا أتيان تكلمها.

فقد حفلت الرواية بسياقات قوليّة كثيرة أشارت فيها الشخصيّات لما حينا وتصريحا حينا آخر إلى ما يلتبس بشخصيّة الراوي البطل وأفعاله وما حدث له في بغداد من توهم ومفارقة للواقع. فهذه نيفين صديقة الراوي وزميلته الصحفية التي طلب منها أصدقاء الراوي أن تعتني به طول مدّة إقامته في بغداد وهو القادم إليها من بلد أوروبيّ، لا تصدّق ما رواه لها عن لقائه في بغداد القديمة ليلا صديقا قديما لهما يدعى سالم محمّد حسين الذي أنقذه من المتاهة ووَقّر له غرفة فوق السطوح بات فيها ليلته.

وما كان استبعاد نيفين لصحّة هذه الرواية

وطعنها فيها إلى حدّ وصف الراوي بالجنون، إلّا لأنّ سالم محمّد حسين هذا قد مات رميا بالرصاص منذ سنوات طويلة «هل تتحدّث بجدّا!... ما بك؟ هل جنت؟ سالم مات منذ أكثر من خمس وعشرين سنة ألم يعدموه بالرصاص وقتها؟ وقد سارعت بتفسير ما يتراءى للراوي من خيالات بجولاته في الأماكن القديمة الخالية: لا... وضعك ليس طبيعيا. أنت تخيفني حقا. لقد طلبت منك الكفّ عن تجوالك الغريب في تلك الأماكن المعزولة. أخبرتك أكثر من مرّة بأنّ المدينة تغيّرت. لقد تعبت. سأخبر أصدقاءك في الجريدة ليجدوا حلاّ، وأخلي مسؤوليتي».

وقد ظلّت نيفين محافظة على هذا الموقف التشكيكي إلى آخر الرواية، ميّالة إلى إدراج كلّ ما يرويه لها الراوي في باب التخيّل. وهكذا نجد في آخر الرواية ترسم صورة أم زينب المتوفاة التي رأى الراوي صورة لها على قبرها، على هدي من وصفه لها. وحين تسأله لِمَ لَمْ يأخذ لها صورة رغم أنّه كان يحمل عندما وقف على قبرها كاميرا، أجابها إجابة لم تقنعها ورجّحت أنّ المسألة كلّها خيال

«هل تعرف لماذا لم تلتقط الصور؟ لماذا؟ لأنّها ببساطة غير موجودة سوى في خيالك». ومن هذه الأقوال ما قاله أبو حسنين المصلّح، المصريّ الذي أبقى مغادرة العراق بعد الاحتلال وظلّ في دكانه الصغير في إحدى حارات بغداد يصلح الأدوات المنزليّة، فقد ودّع الراوي بقوله «- أنت ما زلت تمشي على الأرض ولم تخض التجربة بعد. أيّة تجربة تقصد يا أبا حسنين؟ لا يهمّ.. يوما ما ستكتشفها بنفسك. لكن احذرا! فأنت رجل تقوده أحلامه.. وهذا خطر في زماننا».

وتعرّف هند نفسها بأنّها «مجرّد حلم من تلك الأحلام المنفلتة يا عيني. ماذا تظنّ». وكانت هند إحدى العاهرات اللاتي تؤويهن أم صبيح في بيتها، التقاها الراوي لدى زيارته البيت ضمن من التقى من صبايا وقد برر الزيارة برغبته في إجراء دراسة حولهنّ، ولكنّ علاقته بها توطّدت وتمتّت ولا ندري أهيتّ له أم هيّ لنا أنّه اقترب منها وعاشرها وكان له معها سهرة فوق سطح البيت وتحليق في عالم

الخيال و«الأحلام المنفلتة» كما يقول هو نفسه؟ لكنها شجّعتة على ألاّ يصدّق إلاّ أحلامه وأن لا يسير إلاّ وراء أحلامه وأشباحه «اسمع، انتصر لأحلامك وحسب. لا تدعني أقف في طريقك. لا تعر أدنى اهتمام لغوايتي. أوقد شموعك واستحضر أشباحك واجعلها ترقص لك وحدك. اشعر بالحقيقة في عظامك. جنونك الأسر هذا، لا تدعهم يحطّموه. أعطه مداه. لا تشخّ عليه. إنّه شغفك وأنت أعلم به. فاجلس وتنقّس بعمق، ودعني في هذه اللحظة أتأمّل قلقك الطفل ونظراتك المغرقة في الرغبة».

ومما لا شكّ فيه أنّ المكوّن الحديثي هو أكثر مكوّنات العالم الروائي تأثراً بهذا الارتياب. فأغلب أحداث الرواية، والأحداث المفصليّة منها خاصّة، تحيط بها هالة من الغموض والتعمية والشكّ في أن تكون وقعت فعلا كما يدّعي الراوي لصديقته نيّفين. ومما يدعم هذا الشكّ في الأحداث ويدفع إلى اعتبارها أوهاما إضافة إلى أقوال الشخصيات ممّا رأينا آنفاً، الأهميّة التي اكتسها فعل النوم في الرواية. إنّ قوّة الإيحاء بوهميّة الأحداث في الرواية جعلتها تعيش طورين متداخلين: طور أوّل يأتي فيه سرد الحدث على لسان الراوي مثبتا محققا متجذّرا في عالم الواقع، وطور ثان تنصّب فيه على الحدث سهام التشكيك إمّا بربطه بالواقع إلى الوهم لكن دون أن يُحسم في الأمر ويُجزم، فإذا بنا نرتدّ من جديد إلى الواقع دون أن نطمئنّ إلى ذلك أيضا. وعلى هذا النحو فأحداث النصّ قائمة على ثنائيتين متجاورتين متلاحقتين وكأنّهما دولا ب لا ينفكّ عن الدوران، وهاتان الثنائيتان هما الواقع وطرّد الواقع من جهة، والوهم وكسر الوهم من جهة أخرى.

الرواية لا ينفلت من هذا التقلّب الحادّ مزدوج الاتجاه من الواقعيّ إلى الوهميّ. لنأخذ الحدث الأهمّ في الرواية كلّها، حدث زيارة بيت أمّ صبيح. فقد افتتحت الرواية بزيارة الراوي الصحفي علي موحان صديقه له بيت أم صبيح، وهو ماخوّر سريّ يقع في أعماق بغداد القديمة تديره أمّ صبيح ويضمّ مجموعة من الفتيات لكلّ منهنّ

إنّ قوّة الإيحاء بوهميّة الأحداث في الرواية جعلتها تعيش طورين متداخلين: طور أوّل يأتي فيه سرد الحدث على لسان الراوي مثبتا محققا متجذّرا في عالم الواقع، وطور ثان تنصّب فيه على الحدث سهام التشكيك إمّا بربطه بالنوم والحلم أو بتسليط أقوال تشكيكيّة من الشخصيات تخرج به سريعا من الواقع إلى الوهم لكن دون أن يُحسم في الأمر ويُجزم، فإذا بنا نرتدّ من جديد إلى الواقع دون أن نطمئنّ إلى ذلك أيضا

قصّتها وفاجعتها، ولكلّ منهنّ طريق أوصلتها إلى بيت أمّ صبيح. هذا الحدث يسرد علينا في البداية بطريقة انسيائيّة خطيّة فتبدو لنا الوظائف الحديثيّة الفرعيّة (وصول الراوي إلى الماخوّر، ومجالسته العاهرات، وحديثه

معهنّ لا سيما هند، وحسن معاملة أمّ صبيح له، وخروجه من الماخوّر وقد أخذ الغروب يدلهم) ممكنة الوقوع، منطقية، مترابطة، بسيطة لم ترتبط بأيّ دلالة على المغامرة أو الخطورة.

ولذلك لا يجد القارئ أيّ حاجز يحول بينه وتصديق مشاكلة النصّ للواقع، فكلّ ما روي له يندرج في دائرة العوالم الممكنة. ولا يتأثر هذا اليقين لدى القارئ، حتّى عندما تعترض الراوي دوريّة من الشرطة وهو يخطب خطب عشواء لا يدري أيّ الطرق يسلك للخروج من متاهة المدينة العتيقة، ويأمره أحد رجال الشرطة بأن يعود من حيث أتى حفاظا على سلامته، وهناك في قلب المتاهة تحدث المعجزة ويلتقي بصديق له قديم لم يره منذ خمس وعشرين سنة، ويصحبه هذا الصديق إلى غرفة فوق السطوح فيبيت فيها ليلته وفي الصباح لا يجد لصديقه أيّ أثر. ولكن منذ الفصل الثاني وإلى آخر الرواية لا ينفكّ هذا الحدث الرئيسي عن التقلّب بين حدّي ثنائيّة الوهم والواقع.

بدأ التشكيك في واقعيّة هذا الحدث من نفي نيّفين بحسم أن يكون الراوي التقى صديقه الذي آواه ليلا لأنّه قد نفذ فيه الإعدام رميا بالرصاص منذ خمسة وعشرين عاما. ووقف الراوي بنفسه على إمكان أن تكون زيارته بيت أمّ صبيح خيالا في خيال ومحض حلم، حين عاد إلى البيت ثانية محمّلا بالكتب التي طلبتها منه هند، فتاه ولم يجد سواء السبيل، وقد تطوّع الشيخ مجر ليدلّه على البيت لكنه لم يجد عندما وصلا إليه إلاّ بيتا مهذّما خربا تفوح حوله رائحة الموت والدمار.

بيد أنّنا نلتقي الراوي في الفصول اللاحقة وقد عاد إلى بيت أمّ صبيح صحبة لوصة، إحدى عاهرات البيت، والتقى هندا ثانية وسقط عليه سقف وهو يهّم بمغادرة البيت وسط القصف المتبادل بين جماعتين مسلّحتين، فأغمي عليه وتقلّت الفتيات بتطبيبه والعناية به. وفي نهاية الرواية يعود الراوي من جديد إلى البيت صحبة نيّفين يريد أن يثبت لها أنّ روايته واقعيّة لا وهم فيها، فيتيه من جديد،

ويتهدي إلى دگان مجر فينفي هذا معرفته به ولقاءهما في بيت أمّ صبيح. وحين يصحبهما الشيخ مجر إلى البيت، يكتشفان هول ما لحقه من دمار رأياه في تراكم أكوام التراب وتهدّم الجدران وتهشّم الباب، بما ينبئ بأنّ الحياة قد فارقت هذا البيت منذ زمن طويل. ويستمع الراوي ونيّفين إلى حكاية أمّ صبيح وفتياتها ومقتلهنّ ذبحا على يد إحدى المجموعات المتشدّدة، وبقاء جثّتهنّ مرميّة تحوم حولها القطط تريد أن تنهشها لولا أنّ مجر ظلّ مرابطا يحرسها، إلى أن جاءت أم غايب وجمعت رؤوس الفتيات في كيس.

هل كانت المدّة الزمنيّة القصيرة بين زيارة الراوي بيت أمّ صبيح في المرّة الثانية وعودته إليه مع نيّفين، كفيلة بأن تلحق به كلّ ذلك الخراب؟

هذا السؤال الذي خامر نيّفين وجعلها تسأل مجر عن التاريخ الذي وقعت فيه فاجعة الفتيات، ونيتّها أن تثبت في نصيب الوهم والحقيقة ممّا رواه لها علي موحان. فجاء جواب مجر ليزيد الالتباس التباسا والحيرة حيرة، إذ قال «الفتيات؟.. وما يهّم؟... لقد حدث ذلك منذ زمن.. لا أدري.. عشر سنين ربّما؟.. ما الفرق؟». وبذلك ينضاف إلى الارتياب في المكان، الارتياب في الزمان، وإذا الوهم يشمل بعدي الوجود الأساسيين.

ذبح النساء
وتزداد حيرتنا حين نعود القهقري بما يقارب خمسين صفحة فنستمع إلى هند تعرّف الراوي بمجر فتخبره بأنّه «عتيق جدّا، عمره أكثر من مئة عام، منذ وطأت قدمي منزل أمّ صبيح وهو يجوب الأرجاء ويعرف مفاتيح الأمور.. أسمع عنه الكثير من الحكايا الغريبة، لكنّه طيّب القلب، وفي أغلب الأحيان يبدو مثل ملاك حارس... حتّى أنّه حمى الرؤوس من القطط والطيور الجارحة مدّة طويلة قبل أن ترفعها أمّ غايب...». فعن أيّ رؤوس تتحدّث هند والحال أنّ واقعة قتل فتيات أمّ صبيح لم تقع بعد بما أنّ هندا نفسها واحدة

منهنّ؟ وأيّ رواية نصدّق إذن: رواية هند أم رواية مجر؟ أيّهما التقاه الراوي في الحلم وأيّهما رآه رأي العين؟ أم لعلّ القصة كلّها كما تؤمن بذلك نيّفين ليست إلاّ خيالا في خيال؟ نجد هذه الإجابة في حصّ بعض شخصيات الرواية لا سيما أبوحسنين المصلّح ومجر بائع الأثاث العتيق، الراوي على خوض التجربة

لا يجد القارئ أيّ حاجز يحول بينه وتصديق مشاكلة النصّ للواقع، فكلّ ما روي له يندرج في دائرة العوالم الممكنة. ولا يتأثر هذا اليقين لدى القارئ، حتّى عندما تعترض الراوي دوريّة من الشرطة وهو يخطب خطب عشواء لا يدري أيّ الطرق يسلك للخروج من متاهة المدينة العتيقة، ويأمره أحد رجال الشرطة بأن يعود من حيث أتى حفاظا على سلامته، وهناك في قلب المتاهة تحدث المعجزة ويلتقي بصديق له قديم لم يره منذ خمس وعشرين سنة

دون أن يعنى أيّ منهما بتحديد المقصود من كلمة «التجربة». فأبوحسنين قال له «بصوت أقرب للهمس: أنت ما زلت تمشي على الأرض ولم تخض

التجربة بعد.

آيّة تجربة تقصد يا أبا حسنين؟

لا يهّم.. يوما ما ستكتشفها بنفسك. لكن احذرا! فأنت رجل تقوده أحلامه. وهذا خطر في زماننا».

أمّا مجر فقال في آخر الرواية لنيّفين وكأ أنّه يوصيها خيرا بالراوي، راثيا له في الوقت نفسه «انتهي له.. ما زال لم يخض التجربة على ما يبدو».

أيّ تجربة هذه التي تحدّث عنها أبوحسنين ومجر متأكدين من أنّ الراوي لم يخض غمارها بعد؟ وكيف لهما أن يتحدّثا عنها مستعملين «ال» التعريف الاستغراقيّة، مشيرين بذلك ضمنيّا إلى أنّها تجربة، معرفيّة، محدّدة، مميّزة لا نظير لها؟ وهل يمكن أن يحمل الرجلان وبينهما ما بينهما من الاختلافات، تصوّرا واحدا متطابقا لهذه التجربة؟

لا يسعفنا النصّ بإجابة واضحة بيّنة يمكن أن تضيء لنا بعض الخبايا، فننهي الرواية ونحن على ظمّا إلى تحديد مفهوم التجربة مثلنا في ذلك مثل الراوي علي موحان. بيد أنّه يمكننا ببعض التدقيق في السياقين اللذين المناسبتين بالحديث عن الموت وعن موت النساء تحديدا.

في المّرّة الأولى، كان أبوحسنين يتحدّث عن حرصه كلّ ليلة على إشعال فوانيس معلّقة على جدران الحيّ. وما كان يفعل ذلك بحثا عن نور الكهرباء، بل استجلابا لأرواح الملائكة الهائمة في سماء المدينة، أرواح موتى الحرب والخراب العارم ومنها روح زوجته ربّا «لا أدري. فالمدينة تملؤها الملائكة، وأرواحهم الهائمة يجذبها النور، من يدري! ربّما أحظى ذات ليلة بروح ربّا! قالت لي مرّة، ستظلّ روحي تحوم حولك، لا تبتعد عنّا وأكثر من النور. فليس مثله ما يريح الأرواح اللأثية. فهو كالماء بالنسبة للأسماك والهواء للعصافير...».

أيّ دليل أقوى على انتشار الخراب وموت الإنسان من ذبح النساء؟ لكنّ هذا الفعل الأقيح والأشرس والأغرق في الجنون فعل

قديم كما يتن مجر لنيفين، يكاد لا يكون له تاريخ محدد لأنه فعل متصل لم ينقطع. ولا يمكن أن يغيب عن القارئ الأبعاد الترميزية في صورة جثث الفتيات مرمية على الأرض مبتلة بالدم وسقوط المطر عليها يظهر شعورهن، ولعله يظهر بدمائهن المناسبة ما على الأرض من رجس. فهل يلزم أن تموت النساء ذبحا من حين إلى حين حتى تقدّم قرايين لآلهة الشر وتستعيد الحياة بعضا من رشاها؟ هل نساء بيت أم صبيح هنّ النسخة الحديثة التي ابتكرها محمد حيواني في روايته ابتعاثا للبلغايا المقدسات في بابل القديمة؟ لقد قامت رواية «خان الشّابندر» على طرد الصفات الأخلاقية السلبية المسبقة العالقة بصفة آليّة بالعاهرات، بانية لهنّ صفات أخرى إيجابية تتجاوز مدار الدفاع عن العاهرة بوصفها ضحية المجتمع، إلى مدار آخر مناقض تماما يتبدّى فيه ما تكتنزه العاهرة من سموّ روحي، وتطلع إلى الحياة، وقدرة على التأثير في الآخرين وقيادتهم وسط الخرائب إلى طريق السلام.

له بها معرفة، وهذه تعلّم الراوي طقوس التطهر في ماء النهر. أما رجال الرواية فبعضهم وحوش قتلة، وبعضهم هاجروترك البلد هاربا، وفريق آخر ومنهم الراوي لا يدرك من أمره شيئا ولا يستطيع أن يتبين خطاه في هذا الواقع الجديد إلا بمعونة من المرأة.



تقوم رواية «خان الشّابندر» مصداقا لقولة أوسكار وايلد الشهيرة حين قال في مقالته «أفول الكذب»، معارضا الواقعيّين «إنّ الفنّ لا يحاكي الطبيعة بل إنّ الطبيعة هي التي تحاكي الفنّ». فمن كان يتخيّل قبل عقد من الاحتلال الأميركي للعراق سنة 2003 أن يحلّ بالعراق هذا القدر الهائل كلّه من التدمير والتخريب والتقتيل؟ من كان يظنّ أنّ المدن العريقة والنخيل الفارع والنهر الخالد يمكن أن يتلبّسها هذا الكمّ المرعب من الجنون؟ من كان يعتقد أنّ بغداد يمكن أن يستهويها إلى هذا الحدّ الرسم التكعيبيّ وسينما الرعب والروايات السوداء، فتغدو أحيانا لوحة لا سبيل إلى فهم سرّ تألف ما حوت من متنافرات، وشريطا مرعبا لا يقوى أقسى الرجال قلبا على مشاهدته، وسلسلة من الجرائم الملعونة التي لا يمكن لأعنى علماء الجريمة فكّ غوامضها؟



الرواية خلقا للعالم

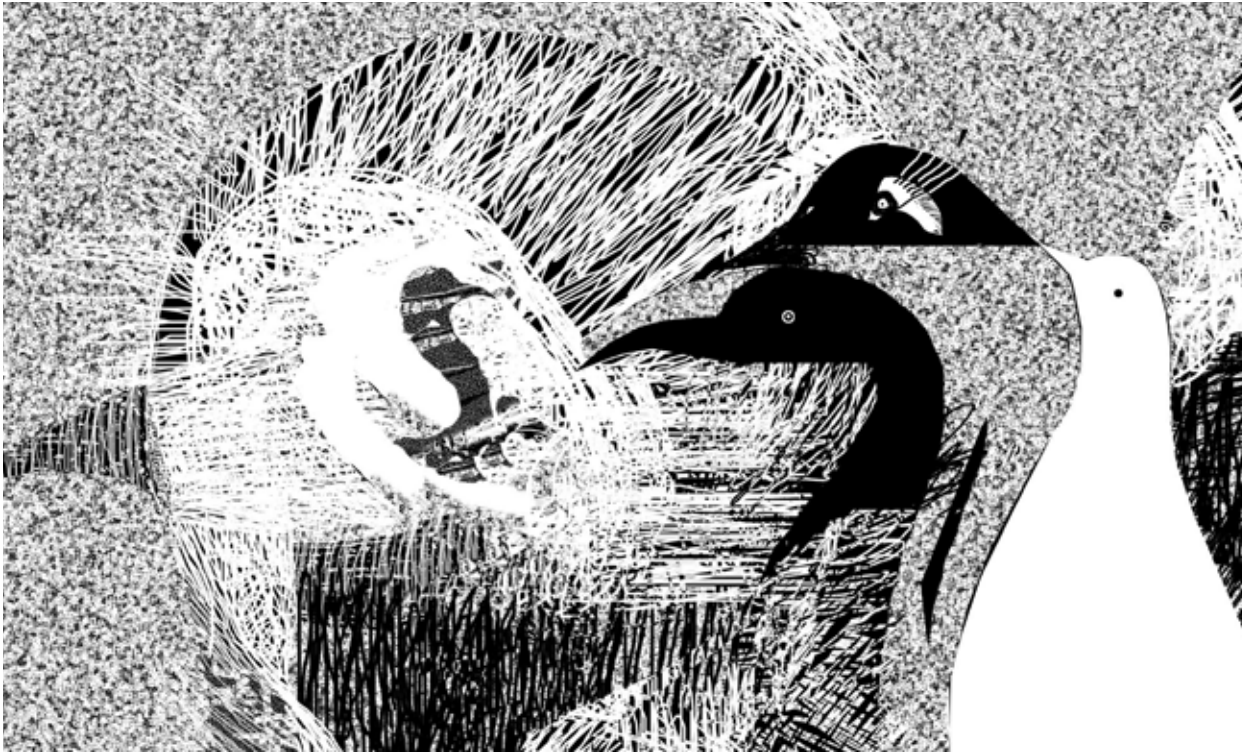
يشبه هذا العالم الروائي لوحة تشكيليّة ذات منزع سورباليّ تكعيبيّ متداخلة الأشكال متنافرة الألوان، تجتمع فيها عناصر لا رابط

منطقيا بينها، يحسبها الناظر أوّل وهلة خالية من المعنى، ولكن في ذلك تحديدا يكمن المعنى. ومثلما أنّ الناظر إلى اللوحة التكعيبيّة يلزمه أن يتحرّر من سجن الترابط الذهنيّ المنطقيّ بين الصّوريّ والتصوّري وأن يتخلّص من وهم إحالة الفنّ على الواقع، فكذلك على قارئ رواية «خان الشّابندر» أن يتخلّص من الأفكار التي رسختها المدرسة الواقعيّة عن علاقة الرواية بالواقع مرّوجة أنّ الرواية تحيل على الواقع وتُصوِّره، وأنّ الروائيّ هو عالم اجتماع مختبئ في جلباب حكاء... «خان الشّابندر» هي من سلالة الروايات التي لا تعكس الواقع بل تعيد خلقه من جديد على صورة غريبة لا تتراعى لمن يعيش ذلك الواقع قبل قراءة الرواية. ولعلّها بذلك أصدق تعبيراً عن الواقع من الرواية التي تدّعي أنها فهمت الواقع وأدّت شهادة حيّة عنه.

تقوم رواية «خان الشّابندر» مصداقا لقولة أوسكار وايلد الشهيرة حين قال في مقالته «أفول الكذب»، معارضا الواقعيّين «إنّ الفنّ لا يحاكي الطبيعة بل إنّ الطبيعة هي التي تحاكي الفنّ». فمن كان يتخيّل قبل عقد من الاحتلال الأميركي للعراق سنة 2003 أن يحلّ بالعراق هذا القدر الهائل كلّه من التدمير والتخريب والتقتيل؟ من كان يظنّ أنّ المدن العريقة والنخيل الفارع والنهر الخالد يمكن أن يتلبّسها هذا الكمّ المرعب من الجنون؟ من كان يعتقد أنّ بغداد يمكن أن يستهويها إلى هذا الحدّ الرسم التكعيبيّ وسينما الرعب والروايات السوداء، فتغدو أحيانا لوحة لا سبيل إلى فهم سرّ تألف ما حوت من متنافرات، وشريطا مرعبا لا يقوى أقسى الرجال قلبا على مشاهدته، وسلسلة من الجرائم الملعونة التي لا يمكن لأعنى علماء الجريمة فكّ غوامضها؟

لا تسعى «خان الشّابندر» إلى أن تكون وثيقة عن الواقع، ولا أن تقدّم لقارئها العراقيّ وغير العراقيّ صورة واضحة عميقة لما يجري في العراق اليوم ممّا لا يكون في أغلب الأحيان إلا تكرارا لما يقوله الصحفيّ والخبير وعالم

خيال جبرائيل



الاجتماع ورجل الدين والناشط السياسيّ. بل رنت وفي ذلك سرّ نجاحها، إلى أن تصل الأقاصي وتبلغ المستحيل، إلى أن يكون السرد لا إطارا تودّع فيه الحياة وتحصر، بل منبع خلق تنبثق منه الحياة وتنتشر في العالم. ليست صفحات الرواية مرايا ترجّع أمام قارئها صورا ممّا يعرف، بل هي التماعات وضاعة لقاحة -وما أكثر حضور الضوء في الرواية- تكشف له ما لا يعرف عن واقعه ونفسه وما يجري أمامه كلّ يوم. لقد اقتنصت الرواية اللحظة الفارقة الغربية التي يمرّ بها العراق، لحظة تلبّس الجنون بكلّ شيء، بالكائنات والجوامد، بالإنس والحيوان والنبات وبالجنّ أيضا، لحظة انهيار العقل والمنطق وأمحاء الفوارق بين المنظورات والمتصوّرات، واتّصال العلائق بين الأجساد والأشباح، والأحياء والأموات. إنّها رواية تتجاوز الرؤية إلى الرؤيا، والإخبار إلى الكشف. وهي لذلك تقتضي من قارئها طرائق جديدة في النظر إلى الواقع تشتترط بدورها امتلاك أدوات نظر جديدة، والقدرة على الاهتداء بما يلتصع في الكون وحول النساء الأحياء منهنّ والأموات، من نور

وضوء، والتخلّي عن ملكة البصر الماديّة الإنسانيّة العاديّة. إنّ هذه الفقرة التي تنغلق عليها الرواية تنبئ عن عمق التحوّل الذي أصاب الراوي ومسّ كلّ ملكاته الحسيّة إلى الحدّ الذي جعله ينسلخ من خصائصه البشريّة ويضحي كائنًا جديدا يسير دون أقدام، وينظر بلا عينين ويتكلّم بلا صوت ويسمع الأصوات وإن كان السكون حوله مطبقا كالموت، لا قائد له في رحلته القادمة إلا يد زميلته الصحفيّة نيّفين التي أصبحت هي الأخرى كائنًا نورانيا يسبح في الفضاء. لقد انتهت رواية «خان الشّابندر» وضمتها دفتًا كتاب صدر عن دار الآداب، ولكنّ النصّ لم ينته ولم ينغلق، بل لعله لم يبتدئ إلا عندما خلد الراوي للصمت وغرق في لجج النسيان. فببصمته تناعى الحكاء ونطقت الكتابة، وتعطلّ التلقي السطحيّ الحسيّ الأحاديّ للعالم، وبأنّ الواقع في النصّ أصدق لأنّه أترى وأشدّ تعقّدا وتعّددا من الواقع الذي نبصر في وهمنا منه تخايل ولكننا لا نراه. وحين تبتدئ الكتابة ويأخذ النصّ في التجلّي والإشراق، نكتشف سخف تقسيمنا إدراكنا

العالم من حولنا إلى وهم وواقع. ولعلّنا نحن العرب وفي هذه اللحظة التاريخيّة بالذات، أوّل البشر بالتخلّي عن هذا التقسيم العقلاني المنطقيّ المجذب والبحث عن إدراك آخر يمتزج فيه الشعريّ بالجماليّ بالحدسيّ بالصوفيّ. فمدننا العربيّة المتناثرة كأوراق الخريف، تلك التي نصرّ تأثّرًا باليوت في ما يبدو، أن تكون مدن وهم وبياب، هي اليوم مواكب من الثنائيات والجديلات والتناقضات، فيها يتعايش في كلّ لحظة الموت مع الحياة، وتتمازج الآلام بالأمال، ويصنع البشر الحبّ والحياة في أحضان الخرائب، وتبتنع من أغوار الجدران المهذّمة الأعشاب والأزهار... إنّ الشمس ما تزال تشرق على هذه المدن وينزل فيها المطر مدرارا ليظهر أجساد النساء المقتولات ويغسل شعورهنّ من آثار الدماء ويبعد ما يتصدّد جثثهنّ من قسط وجردان. إنّها مدن ما تزال ويا للمفارقة، مدنا عامرة بالاستعارة، وقود الكتابة الذي لا ينضب وبوّابة التخييل الرحبة.

كاتب من تونس

حرية السجين في كمين حكاياته «حمامة القنصل» لمحسن الخفاجي

حاتم الصكر



لا يذكر اسم القاص الراحل محسن الخفاجي (1950-2014) في أجيال القصة العراقية القصيرة إلا وتحضر معه مأساة تجربته المريرة في سجن بوكا، حيث قضى ثلاث سنوات بعد الاحتلال (2003-2006) دون تهمة واضحة، ثم رحل عن عالمنا بعد سنوات من اعتقاله وخروجه معتلا محبطين. لقد فقدته مدينته التي أحب- الناصرية- كما فقدته القصة العراقية القصيرة، حيث كان من أبرز كتابها بجانب رجيل مجدد يلي جيل الرواد والخمسينيين، مثل محمد خضير وعبدالإله عبدالرزاق وعبدالرحمن الربيعي وموسى كريدي وأحمد خلف ومحمود جنداري ومحبي الدين زنكنة ولطفية الدليمي وعائد خصبك وجليل القيسي وغازي العبادي وناجح المعموري وعبدالستار ناصر وفرج ياسين ومحمود عبدالوهاب وميسلون هادي وآخرين.

أودع الخفاجي قبل رحيله بعام مجموعة قصص بعنوان «حمامة القنصل» لدى صديقه وابن مدينته القاص حيدر عودة، المغترب حاليا في كاليفورنيا بالولايات المتحدة، الذي قام بنشرها عام 2015 في دار نشر «مقهى» التي أدارها لفترة ثم توقفت.

قراءة هذه المجموعة اليوم تمثل تحية واستذكارا للخفاجي، الذي تأزمت حياته خلال سجنه ومعاناته التي صوّرها واقعا وخيالا وترميها في هذه المجموعة، التي تحمل سمات مميزة عرف بها الخفاجي؛ ومنها ثقافته الغربية حيث كان ينشر ترجمات كثيرة في الصحافة الثقافية، ويتابع السينما والموسيقى والغناء الغربي وثقافات العالم وتراثه الأدبي. وقد مثل ذلك رافدا حيويا في مجرى تجربته القصصية التي بدأت بمفارقة عنوانية كقوس مفتوح «سما مفتوحة إلى الأبد» (1974) لتنتهي بمجموعة لم يرها تمثل موت حمامة في معتقل بوكا الصحراوي بأباد أجنبية «حمامة القنصل» 2015.

تفاصيل الكابوس وسرديات العسف

مفزع حقا أن يكون القاص معتقلا بتهمة غير واضحة، ولا يجد من يفهم موقفه بعد رميه في ظلمات سجن بوكا الصحراوي، الذي صمم لإذلال المعتقلين وترويضهم بعنجهية وغلطية عرف بها المحتل. هنا يتحول العيش اليومي كابوسا، ولكن عين القاص تلتقط تلك التفاصيل والوقائع لتصنع منها واقعا سرديا يتعالى على الواقع الذي يختنق الكاتب في يومياته الرهيبة.

هنا تقدم قصص المجموعة الأربع عشرة جوانب من سيرة يومية حفلت بالغرائبي والعجيب. شخصيات متناقضة: محترفو جريمة ومقاومون وأبرياء ومثقفون وجهلة، فقراء حد الفاقة ومتخمون أثرياء، ريفيون وبدو، وزراء سابقون ومعارضون لهم. كل هؤلاء في بوتقة صهرتهم حدودها، وحولتهم إلى نماذج بشرية تصلح مادة للسرد الذي استعان به الخفاجي ليقدم تلك الشهادات الواقعية، وإن أطرها بفن القصة من حيث رسم الشخصيات والحوار واصطناع النهايات والمصائر.

لا تعدو القصص أن تكون حياته ذاتها. كل شيء هنا يدور في المعتقل الصحراوي البغيض وفي أروقه وظلام غرفه وزناناته، وفي حراسة جنود ومجندات، ومترجمين وإداريين ليسوا إلا ماكانت لا تفهم معاناة السجناء والمعتقلين. وحده الخفاجي كان يراقب كل شيء ويدوّن. لم تقتصر عين السارد على رصد هواجس زملائه من العراقيين والعرب، بل تعدت ذلك لتحليل شخصيات

عمران بونس



والأدباء والفنانين في شتى دول العالم احتجاجا على اعتقاله، ورفعوا المطالبات إلى الإدارة الأميركية والهيئات الدولية وذلك يكفيه. كما أنه يرفض العمل كمخبر أو جاسوس لقاء إطلاق سراحه. ذلك ما يذكر على لسان إحدى شخصيات قصصه. ولا يرضى إلا بدور المترجم الذي يوصل مطالب المعتقلين أو ينقل لهم ما يراد منهم. لكن السجن يظل سجنًا. يزوره رفيق سجن مطلق السراح في زيارة شهرية فيطلب منه أن يأتي بأهله لزيارته. إنه يحن لذلك الجو الأسري الذي افتقده شأن زملاء المعتقل. يدير الخفاجي أحداث قصصه لتشمل جوانب الحياة التي تضيق وتحد في المعتقل حد متابعة الطعام البسيط وإعداد الشاي بطرق غريبة، والتمرد على السجناء ومواجهة

سجانيه أنفسهم، يتعقب سلالاتهم ويكشف محركاتهم النفسية ومشغلاتهم السلوكية التي جعلتهم يتصرفون مع المعتقلين بعسف وقسوة، هي بعض انعكاسات أزماتهم النفسية ذاتها. السارد هو المؤلف نفسه بدليل إشارات مكانية عن سكنه في الناصرية وعمله في الترجمة وكتابة القصة واهتماماته الفنية والثقافية. لذا يمكن قراءة القصص في أحد المستويات وكأنها مذكرات واستدعاءات لتلك السنوات التي عاشها الخفاجي في المعتقل. يشير في إحدى القصص، وهو يحدث أحد القضاة، إلى أنه سيكتب ما رآه للتاريخ. ويرفض أن يتوكل محام عنه لأنه مؤمن بقدرته على الدفاع عن نفسه. وفي قصة أخرى يذكر للحاكم أن زملاءه الكتاب

موسمية، يرى السارد جنودا يتسلون بتطويق الحمامة والرمي عليها «تخيلت نفسي في غابة، ومن وراء الزجاج كنت أرى الحمامة، مثل خشبة تطير في الهواء».

رغم واقعية السرد حاول الخفاجي أن يلجأ لرمزية شفيفة من خلال وحشية الجنود وهم يقتلون الحمامة فيما كان السجناء العزل يطعمونها ويرعونها. وفي قصة أخرى «الجرادة الصومالية سكاي هوك» تبلغ الغرائبية حدها الأقصى حين تحل جرادة صومالية عبرت البحر الأحمر وشمال جزيرة العرب لتحط في البصرة جنوب العراق، حيث المعتقل: مكان السرد وبيت حكاياته الكابوسية. يطلق عليها السارد اسما طريفا «صوماليان سكاي هوك» صقر السماء الصومالي» لقد نجت في رحلتها تلك من مصائد الأطفال والصيادين وهدير طائرات الحرب لتحط على ركبة معتقل في بوكا. لص خراف سابق يقدم لها بقايا تفاحة تمتصها، وتظل مواظبة على الدوران حوله. لم تستطع مبيدات الحشرات التي رشها الأميركان في السجن أن تقتلها.

نقل السجين وظلت جرادته برعاية السارد الذي يعصر لها التفاح ويطعمها، حتى يصاب بالإحباط بعد طول اعتقاله، فيهملها لكنها تظل حوله حتى ينهشها عصفور جائع. هنا يعزز السارد رمزية الجرادة ومعابشتها وموتها، فيختم كالعادة بجمال شاعرية تظل مدوية في الذاكرة، لا مجرد ختام لمصائر السرد «وحتى الآن بعد إطلاق سراحي. لم أجد ذكرى أجمل من ذكرى هذه الجرادة التعيسة التي كانت كأنها شكل من أشكال وجودي. هي خسرت حياتها وأنا خسرت سنواتي أيضا».

إنسانية صنعتها ثقافة الخفاجي ورهافته. عازب أبدي يبرر ذلك برغبته في الحرية، ومثقف يفوق ذاكرة سجانيه، وهو يستعرض أمامهم أجزاء من ثقافتهم لا يعرفها بعضهم في الفن والأدب والتاريخ والأمكنة، لكنه متماسك وشجاع حين يواجه سجانيه. وأحسه أراد أن ييوح بسبب اعتقاله واتهامه

باطلا بالاعتداء على مجندة لم يرها أو يلتقيها في مستشفى الناصرية بعد الاحتلال، وقد أفرد لها قصة «المحاكمة المفترضة للمتهم البريء» فيتضح من خلال حلم يراه أن التهمة



تقدم قصص المجموعة الأربع عشرة جوانب من سيرة يومية حفلت بالغرائبي والعجيب.

شخصيات متناقضة: محترفو جريمة ومقاومون وأبرياء ومثقفون وجهلة، فقراء حد الفاقة ومتخمون أثرياء، ريفيون وبدو، وزراء سابقون ومعارضون لهم. كل هؤلاء في بوتقة صهرتهم حدودها، وحولتهم إلى نماذج بشرية تصلح مادة للسرد الذي استعان به الخفاجي ليقدم تلك الشهادات الواقعية، وإن أطرها بفن القصة من حيث رسم الشخصيات والحوار واصطناع النهايات والمصائر



ظنية وحسب، وأن السارد بريء، ولكنه مصرّ بكبرياء فلا يستعطف أو يتنازل لجلاديه وسجانيه. التعذيب والتنقل بين السجون والضغوط النفسية يجسدها قضية وصفهم بالنسور الصلعاء القاسية. والتهمة كما في الملف «إهانة مجندة».

يتوعده المحقق بأنه سينتزع منه اعترافه بالذنب؛ لأنه لم يدع متهما مر به إلا واعترف، لكن السارد يتحدى مهارته تلك ويصمد ليوواجه مصيره ويحاوره كندّ له. حين يسأله رئيس المحكمة عن مهنته، ويعلم أنه كاتب ومدرس متقاعد، يسأله إن كان يعيش من بيع كتاباته لمن يدفع؛ فيرد عليه «لا، لمن لا يدفع أيضا». ويسأله: هل ستكتب عنا؟ فيجيب «نعم. وأفصح هذا الزيف. ينبغي أن تعرف الأجيال هذه الجرائم التي لحقت بأبرياء، بي وبغيري، لتتم محاكمة جثثكم في المستقبل».

نهايات فريدة يخرج بها قارئ الخفاجي، يستبطن حلم مايكل المجند الشاب من كارولينا الشمالية الذي يحلم بأن يجمع من هذه الحرب مالا ليشتري شقة على الشريط الساحلي، ويتخلص من مأوى المشردين بعد تسريحه، لكن أحلامه تنتهي حين تهب عاصفة على السجن فيطير من برج المراقبة الخشبي، ويسقط فوقه صندوق ضخم يصيبه بشلل دائم وكسر في الظهر. لكن إنسانية المثقف السارد تبدو في مكانها حين يختم القصة بالقول «من بوسعه أن ينسى موت إنسان حتى لو كان عدوا، وهو يلقي حثفه بعيدا عن عائلته؟».

قال الخفاجي ذات لقاء إنه «يؤمن بأن الجمال وحده ينقذ العالم»، ويكمل بأن السرد هو المنقذ المنتظر، وشاءت أقداره أن يستعين بالسرد متغلبا على ما هُدر من سنوات عمره في ظلمات السجن وعسف السجانيين. هكذا دوّن الخفاجي معاناة مقطرة بصفاء في حبيكات واقعية، وتفاصيل أحداث تدق حتى تترك في النفس شعورا بالضيق الذي تفرسه أمكنة القصص وأزميتها ووقائعها. تلك هي حياة سجين ضمتها متاهات قصصه ورمزياتها وواقعياتها المفرطة أحيانا.

ناقد من العراق

معاداة السامية لإخراش منتقدي إسرائيل

باسكال بونيفاس، مؤسس معهد العلاقات الدولية والاستراتيجية (إيريس) ومحلل للقضايا الراهنة، هو قبلة سهام اللوبي الصهيوني في فرنسا منذ خمسة عشر عاما، أي منذ أن نشر كتابا بعنوان «هل يُسمح بنقد إسرائيل؟» فقد دأب اليهود على اتهماته بمعاداة السامية لمجرد أنه انتقد سياسة الكيان الصهيوني، مثلما انتقد وقوف اليسار موقف حياد يجد فيه المحتل راحته، ويطلق يديه كي يمعن في مصادرة حقوق الشعب الفلسطيني. ورغم أن الرجل لم يكتب ولم ينطق مرة بما يؤكد تلك التهمة، فإن اليهود استعملوا كل الوسائل لتشويه صورته، وتقديمه على أنه عدوّهم، بل بلغ بهم الأمر إلى التهجم على أسرته والدعوة إلى فصله من وظيفته. كل ذلك دَوّنه هذا المثقف الفرنسي في كتاب جديد بعنوان «معايٍ للسامية» نفذت طبعته الأولى خلال أسبوع، رغم المقاطعة التي واجهته بها وسائل الإعلام الكبرى. كتاب يفصح المساومة التي يقايض بها اليهود كل معترض على سياسة إسرائيل، إما أن يكتم صوته وإما توجه له تلك التهمة التي لا يملك لردّها حيلة، حتى وإن لم تقم على بَيّنة.

حكاية معارضة سورية

«نصيب من الاحتدام» لجوستين أوجيه هو سيرة المحامية والمناضلة السورية المنشقة رزان زيتونة، التي بدأت حياتها العملية كمحامية تدافع عن المساجين السياسيين في بلد يرزح تحت نير الاستبداد منذ عقود، وناشطة من نشاط المجتمع المدني المدافعين عن حقوق الإنسان. والكتابة تتبع مسارها منذ سبعينات القرن الماضي حتى اندلاع الثورة السورية، حيث درجت على التوثيق للجرائم المقترفة في بلادها، سواء تلك التي ارتكبتها النظام، أو تلك التي كانت بفعل الجماعات الأصولية المتشددة، قبل أن تختفي فجأة عام 2013 هي وزوجها واثان من نشاط المجتمع المدني كانا برفقتهم في دوما. وكان الكتابة أرادت أن تحيي نضال هذه المرأة التي أسندت إليها جائزتا سخاروف وأنا بوليتكوفسكايا، اعترافا بفضلها في فضح الممارسات اللاإنسانية، وتوثيق شهادات الناجين من التعذيب والسجن والاعتصام بالصوت والصورة.

التأريخ للثورة المضادة

جديد الباحث جان بيير فيليو أستاذ التاريخ المعاصر بمعهد العلوم السياسية بباريس وأحد المتخصصين في الشرق الأوسط، كتاب بعنوان «جنرالات وقطاع طرق وجهاديون»، يخصصه لأجهزة الأمن والقمع في الوطن العربي، أو ما يعبر عنها عادة بالدولة العميقة، ليبحث في جذور ظهور تلك العصابات التي استولت على السلطة عقب انقلابات وحزّفت استقلال الدول

العربية عن مجراها، ويؤكد أن تلك الفئات نفسها هي التي شكّلت ثورة مضادة لثورات الربيع العربي التي قامت في عدة أقطار عربية لأجل حياة كريمة في أنظمة ديمقراطية، وهي فئات تضمّ كما يشير العنوان عكسريين ومنحرفين ومتشدددين دينيين، يجدون في تحالفهم غير المعلن غايتهم، ويبين كيف استفادت منهم الأنظمة الرجعية لترسيخ سطوتها، بعد قيام ما سمي بالحرب الشاملة على الإرهاب، إذ صارت كل التجاوزات مباحة، باسم مكافحة الإرهاب.

مكتبة الفلاسفة

المجهولين تقريبا

تبدو الفلسفة القديمة بمفكرها الكبار مقروعة ومحددة، مضاءة بالنور المتناسق للشمس المتوسطة والعقل الذي ورثناه مباشرة، حتى ليخيل إلينا أننا في ما يسميه هيجل «جنة الفكر البشري». في كتاب جديد عنوانه «المكتبة المثلى للفلاسفة القدامى» من فيثاغورس إلى بويتوس» نصوص جمعها وقدم لها الفيلسوف جان لوي بواربيه، المتخصص في العصور القديمة، يدعونا من خلالها إلى اكتشاف نصوص تتعايش فيها الآلهة القديمة وديانات التوحيد الناشئة، وتتصادم في أعطافها الرياضيات بالذرى اللاعقلانية، والفيزياء بلا نهائية المادة. نصوص ليست كلها للأعلام المعروفين، بل إن جانباً منها خصص لمؤلفين غير معروفين أمثال بروكلوس وبويتوس وفيلون الإسكندري، وهو ما يطرح نظرة جديدة على الفكر الفلسفي من خلال مكتبة أخرى غير مكتبة الكلاسيكيين، وغير الأنطولوجيات المدرسية، فلئن كانت الفلسفة بحثاً عن الحكمة، فإنّ طرق الوصول إلى تلك الحكمة تأخذ مع هؤلاء المؤلفين مسارا غير الذي عهدناه.

الخير والشرّ في الأدب

يقال إن الخير لا يصنع أدبا جيدا، فهو كضياء باهر يحطم الفروق والجزئيات

والتفاصيل، وإن الشرّ يمنح عدة مصادر ثرية لو رام أديب رسم النفس الإنسانية. ولكن الكاتب ميشيل تيريتشكو، في كتابه الأخير «هذا الخير الذي يوجع الروح. الأدب كتجربة أخلاقية»، يعترض على هذا الطرح، ويضرب أمثلة من صميم الأعمال الأدبية، من الأمير ميشكين بطل «الأبله» لدستوفسكي، وجان فلجان بطل «البؤساء» لفكتور هوغو، إلى البحار بيلي باد بطل رواية بالاسم نفسه لهرمان ملفيل، والعجوز بطل «حياة وقدر» لفاسيلي غروسمان، ليبين دور الخير والطيبة في نحت شخصية الإنسان، فهو، على غرار حتّا آرندت، على يقين من أن الخير وحده هو الراديكالي، وأن لا حاجة لتعريفه حين يتجلّى. وفي رأيهِ أنّ أدب الخير، بعيدا عن الشفقة الخطيرة بعبارة زفايغ، يشفي الإنسان ويستدعي فيه إنسانيته، مثلما شفى كرم الأسقف بيانفو جان فلجان حين «أوجع روحه مثل نور ساطع».

ضرورة حمل هموم الآخر

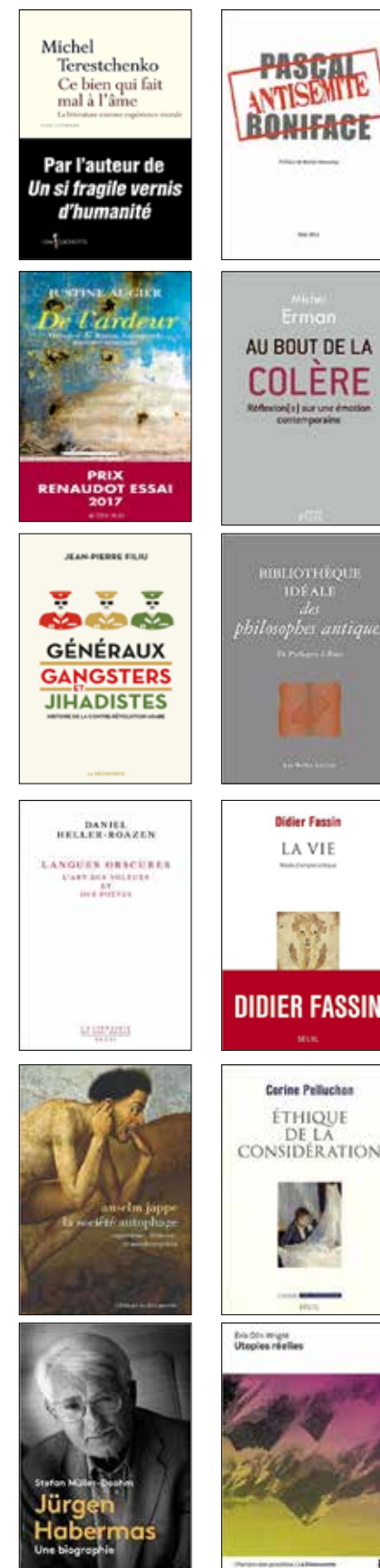
لماذا نجد صعوبة في تغيير أنماط حياتنا والحال أن لا أحد ينكر أن نمط نمونا له أثر مدمر على الصعيد البيئي والاجتماعي، كما لا ينكر درجة العنف المسلّط على الحيوان؟ الإجابة جاءت في كتاب «إيثيقا الاعتبار» لكورين بيلوشون، أستاذة الفلسفة بجامعة باريس الشرقية، حيث دعت إلى ردم الهوة بين النظرية والتطبيق من خلال تطوير إيثيقا الفضائل. فبدل التركيز على المبادئ أو عواقب أفعالنا، تفضّل الاهتمام بدوافعنا العملية، أي تمثّلاتنا التي تدفعنا إلى الفعل. أي ملامح أخلاقية يمكن أن تجعلنا أنقياء، تعترينا لذة القيام بالواجب وفعل الخير، بدل أن نظل ممزقين على الدوام بين السعادة والواجب؟ وتستمد إيثيقا الاعتبار جذورها من الأخلاقيات القديمة، وإن كانت تنبذ جوهريتها، وتعتمد على التعمق في الذات للوصول إلى الشعور ما يربط الفرد بالكائنات الحية الأخرى، وتحوّل وعيه بالانتماء إلى عالم مشترك إلى معرفة معيشة والتزام.

الغضب كانفتاح على الآخر

الغضب هو دليل على أنّ الرابط الاجتماعي في زمن الفردانية يتشكّل أول ما يتشكّل انطلاقا من الانفعالات. ما الذي يسببه؟ وهل هو إيجابي بالنسبة إلى الإنسان؟ من وجهة نظر سيكولوجية، يُنتج الغضب «موجات رديئة» تسيء إلى علاقاتنا بالآخر، أما من وجهة نظر فلسفية فالغضب يمكن أن يكون من أكثر الانفعالات سلامة، فهو بوصفه «قوة دفاع وتأكيدا للذات»، كما يفسر الفيلسوف ميشيل إرمان في كتابه «في أقاصي الغضب. تأملات في انفعال معاصر»، لا يتعارض مع الفرح، بل مع اللامبالاة، والخجل، والحزن، وكلها تؤدي إلى الخضوع. أي أن الغضب في رأيهِ أبعد ما يكون عن الشغف الحزين الذي ترصفه التقاليد الفلسفية أحيانا مع الضغينة والحسد، لأنه يحمل مطالب، ومثالية كينونة أمام واقع غير مُرضٍ. ومن ثمّ فإن الغضب، منذ أخيل إلى النახب المعاصر، يتجلى كانفتاح نحو العالم، فكلاهما يصرخ نحو الآخر، والأشياء، بأنه لم يُلّق سلاحه بعد.

رأس مدرسة فرنكفورت

«يورغن هابرماس. سيرة» هي بيوغرافيا هامة دَوّنها عالم الاجتماع الألماني ستيفان مولر دوم عن هابرماس، آخر المثقفين الكبار على المستوى العالمي، هذا الذي نعت به «نصير الحداثة» و«الضمير العام للجمهورية الفيدرالية» فضلا عن كونه مفكرا يشار إليه بالبنان في شتى أنحاء العالم، حيث ترجمت أعماله إلى نحو خمسين لغة أجنبية. ولكن ليس معنى هذا أن أعماله يمكن أن تلخّص وحدها حياته، ذلك أن الرجل دأب على هجر العالم الأكاديمي والانغماس في الحياة العملية وما تمور به من تحولات سياسية واقتصادية واجتماعية، فقد ساهم بدور كبير في إثراء الجدل حول القضايا المستجدة، أيا ما يكون نوعها، والتأثير بشكل فعال في الذهنات الألمانية، انسجاما مع فكر مدرسة فرانكفورت التي يعتبر هابرماس أحد مؤسسيها. والكتاب يحاول أن يؤلف بين



تاريخ الآخر كوسيلة للهيمنة

أبو بكر العيادي



من القضايا التي يحمي فيها السجل في مراكز البحوث والمنابر الأكاديمية الغربية منذ أعوام كتابة التاريخ، فقد تعالت أصوات تفصح بشكل علمي الأساليب التي اتبعتها بعض المؤرخين الأوروبيين في كتابة تاريخ الأمم الأخرى، من منظور المنتصر دائماً، لغايات محددة. فقد بات اليوم جلياً أن أوروبا لم تكتف بكتابة تاريخ مجدها وانتصاراتها وفتوحاتها، بل كتبت «سردية كبرى» لتاريخ العالم، بالاستيلاء على تاريخ الأمم الأخرى، واستعمالها وسيلة لبسط هيمنتها.

في

كتابه «سرقة التاريخ» يبين المؤرخ والأنثروبولوجي الإنكليزي جاك غودي أن أوروبا بدأت تبسط هيمنتها على العالم منذ مطلع القرن السادس عشر، بعد أن كانت متخلفة مقارنة بالشرق الأقصى، ولا سيما الصين التي كانت حتى بداية القرن التاسع عشر أكبر مصدر في العالم، مثلما كانت في طليعة التقدم في المجالين العلمي والتكنولوجي حتى أوان النهضة الأوروبية، فقد كانت البحوث العلمية والصناعية ثانوية في ذلك الوقت بسبب طغيان الكنيسة، ولم تظهر تقاليد جديدة إلا زمن النهضة، الذي تميز بالاختراعات والاكتشافات وانتشار فنون الرسم الكلاسيكي المستوحى من العصر القديم، غير أن الأوروبيين درجوا على تجاهل ما حققته الأمم الأخرى عبر التاريخ، والتأكيد على التفوق المتواصل لنموذجهم الثقافي منذ العصور القديمة إلى الآن، منكرين دور المشرق العربي والصين في النهضة الأوروبية. ويذكر غودي أن تلك الهيمنة لم تقنع بالاستيلاء على الأراضي، بل تعدته إلى فرض الزمن (زمن غرينيتش) والفضاء (مسقط ميركاتور المستعرض)، وحتى على التاريخ القديم حيث طرحت نفسها كوريثة مباشرة للعصور القديمة. بل إن أوروبا في رأيه استحوذت على مفهوم النهضة، فنسبت ابتكارها إلى نفسها، والحال أن مفهومي النهضة والتجديد حاضران في عدة مجتمعات متطورة، إذا ما رمنا كتابة التاريخ انطلاقاً من الماضي. ويضرب أمثلة على ذلك بالعالم الإسلامي في العصر العباسي ما بين القرنين الثامن والثالث عشر، حين تمت ترجمة النصوص العلمية اليونانية إلى العربية، ما سمح بظهور علوم إسلامية ومعارف تم نقلها من بعد إلى الغرب؛ وبالأندلس من خلال بناء مكاتب ضخمة مزودة بالورق الصيني الذي لم تكن أوروبا تعرفه في ذلك الوقت. وكذلك بالهند، في عهد امبراطوريتي مايورا ما بين القرنين الرابع والثاني قبل

الميلاد، وغوبتا ما بين القرنين الرابع والسادس ميلادي، حيث ظهرت نهضة قائمة على الأدب الفيدي (نسبة إلى فيدا، وهي مجموعة الكتب المقدسة لدى الهندوس) وكذلك في الصين في عهد سلالة سونغ التي حكمت البلاد من القرن العاشر إلى القرن الثالث عشر، وإعادة الروح للتعاليم الكونفوشيوسية الكلاسيكية، فالمؤرخون يصفون تلك الفترة بالنهضة الصينية التي جاءت بالبوذية الجديدة ومكنت من إعادة قراءة كونفوشيوس، مع تجديد في الفنون والعلوم والتكنولوجيا كان له أطيّب الأثر في المجال الاقتصادي. فالغرب مدين لكل تلك الثقافات المكتوبة في مختلف أوجهها: الإسلام لنقله المعرفة اليونانية وتطويرها، والهند لعلومها الرياضية ومنظومتها الحسائية، والصين لإضافتها العلمية والتكنولوجية (البارود، الطباعة، الورق، الخزف، الحديد). وهي إسهامات غالباً ما تجاهلها المفكرون الغربيون، زاعمين أن التبادل كان في اتجاه واحد، من أوروبا «مركز العالم» إلى الأطراف، والحال أن النهضة الأوروبية ما كانت لتتري النور لولا المعارف التي جاء بها العرب، وما كانت لتشهد التطور الرياضي لولا المبتكرات الهندية، ولا العالم الحديث لولا المخترعات الصينية. وفي السياق نفسه، يذكر المؤرخ الفرنسي سيرج غروزينسكي في كتابه «آلة الزمن» أن سنة 1517 شهدت تصدع أوروبا بسبب الحركة الإصلاحية التي قام بها مارتن لوثر، مثلما شهدت استيلاء الكونكيستادورس الإسبان على المكسيك واحتلالها وتنصيرها، وكانت بداية طريقة الغرب في كتابة التاريخ. فالمنتصرون كانوا يجهلون كل شيء عن المجتمعات المحلية، والحال أنهم كانوا ملزمين بمعرفة عادات المهزومين وماضيهم كي يفرضوا قانونهم، ولكن أتى للإسبان، المقولبين ذهنياً في أوروبا مسيحية ذات تاريخ كرونولوجي موجه عقدياً، أن يتصوروا ويقبلوا

اللغات السرية

عند الشعراء والمنحرفين

«لغات غامضة» كتاب طريف لدانيال هيلر روازن، يستكشف فيه ظاهرة غريبة لم تتل في رأيه ما تستحق من عناية، ألا وهي حرص البشر عند الحديث بلغة ما إلى ابتكار لغات سرية، قد تكون جادة أو مسلية، وقد تكون ألعاباً موجهة للأطفال وقد تكون عملاً معداً للكبار عسير الفهم عُسر اللغات الأجنبية. ويذكر بأن ظهور تلك اللغات الغامضة عمدا بدأ مع النهضة الأوروبية، وقاومها النحاة والمشرعون والفقهاء معتبرين أن أشكال الخطاب الجديدة تلك هي أداة جريمة. مثلما يذكر بأن لي اللغات لياً متصنعاً رأى النور أول مرة في اليونان القديمة، وروما، ثم في بروفانسيا وأسكندنافيا وأوروبا في القرن الوسيط، ولكن لغايات أخرى، حيث درج المغنون والنساخون إلى ابتكار تنويعات ملتبسة في فنون القول، دون أن يبحثوا من وراء ذلك عن تمنع أو خداع، بل كانوا يريدون الكشف عن لغة الآلهة، التي كان الشعراء والرهبان وحدهم يتقنونها. والكتاب يرصد مختلف أنواع اللغات الغامضة، من لغة المنحرفين والمجرمين إلى التعابير المقدسة، ومن أعمال فرديناند دي سوسير في الجناس إلى نظريات رومان جاكوبسون في الشعر، ومن الفنون الغربية إلى نساخي التوراة ومؤسسي دادا.

كاتب من لبنان مقيم في ليدز/بريطانيا

متماسكة في ما بينها، يحاول هذا الكتاب القيم الإجابة عنها بوضوح، كحصوله لبحث عالمي مشترك استغرق إنجازَه عدة سنوات حول نظريات الانفتاح الأكثر راهنية، وكذلك عدة مشاريع حية لتحول راديكالي، أو متدرج، سبق أن رأت النور في المجالات الاقتصادية والسياسية. انطلاقاً من البحث حول التجارب ما بعد الرأسمالية المعاصرة، يتبدى تصوّر جديد للتقدّم ووسائله الممكنة، وكذلك لرؤية علمية لأنماط تجاوز الرأسمالية. هذه الطوباويات الواقعية ليست للمثاليين ولا للواقعيين، بل هي تجارب معيشة، وتصورات جريئة تضع من الآن ظروف مستقبل ممكن وأسس وأشكاله.

المجتمع السائر

إلى حتفه بإرادته

في «المجتمع الملتهم ذاته» يهتم أنسيلم جاب بالذات النرجسية التيامة التي يعرّفها بكونها الذاتية الخاصة برأسمالية الأزمة، حيث توسّع «أزمة القيمة» هنا خطابها ليشمل دائرة البنى النفسية، بحثاً عن تيمية البضاعة. ينطلق الكاتب من أسطورة إيزورختون، الملك الذي التهم نفسه لأنه لم يعد يجد ما يشبع نهمه، كعقوبة ربانية عن إساءته إلى الطبيعة، ليشبه به اندفاع المجتمع نحو هلاكه، ويصوره كنقطة انطلاق المجتمع الملتهم ذاته، مستهدياً كما في كتبه السابقة بنظريات ماركس على ضوء «نقد القيمة»، ليبين أن المجتمع الحديث قام أساساً على العمل التجريدي والمال، البضاعة والقيمة. ولكن كيف يعيش الأفراد هذا المجتمع السلعة؟ وأي نوع من الذاتية تنتج الرأسمالية؟ لفهم ذلك يعود بنا الكاتب إلى فرويد وإريك فروم وكريستوفر لاش، ليستنتج أننا مدعوون إلى التخلي عن الفكرة التي أوجدها الفكر الحديث عن كون الفرد حراً ومستقلاً، لأنه في الواقع يستبطن إرغامات خلقتها الرأسمالية.

التأمل الفلسفي والتدخل الثقافي اللذين يطبعان نشاط هذا المفكر، ليعطي عمله بنية متماسكة تعطي فكرة واضحة عن حياة الرجل وأثره في الآن نفسه.

الحيوات على اختلافها

كيف يمكن تصوّر الحياة في بعدها الحي والمعيش، وبعد المادة والتجربة؟ عن هذا السؤال قدّمت الفلسفة وكذلك العلوم الاجتماعية مختلف الأجوبة، مؤثرة في الغالب هذا البعد أو ذاك، أي البيولوجي أو البيوغرافي. فهل ثمة إمكانية لتصوّرهما معاً والمصالحة بين المقاربتين الطبيعية والإنسية؟ استناداً إلى سلسلة أبحاث أجريت في ثلاث قارات، ركز الباحث ديديه فاسان في كتابه «الحياة، طريقة استعمال» على ثلاثة مفاهيم: أشكال الحياة، إثيقات الحياة، وسياسات الحياة. ففي حالة اللاجئين أو طالبي اللجوء، وعبر التخيرية الإنسانية والتضحية من أجل قضية، على ضوء إحصائيات الوفيات وطرق حساب منح الوفاة، وأخيراً عن طريق بحث جينالوجي وإثنوغرافي، يكشف اقتصاد الحياة عن توترات مربية في الكيفية التي تعالج بها المجتمعات المعاصرة الكائنات البشرية. بعد تجميع قطع هذه التشكيلة الأنثروبولوجية، كما تجمّع قطع مركبة، تتبدى صورة محيرة: صورة حيوات غير متساوية.

حقائق مستقبلية أم طوباويات؟

«طوباويات واقعية» كتاب لإريك ألين رايت، أحد كبار علماء الاجتماع الأميركيين، يقترح فيه بوصلة جديدة لابتكار ما بعد الرأسمالية وممارسته، دون انتظار أيام أفضل أو غد مشرق. لماذا وكيف الخروج من الرأسمالية؟ ما هي البدائل الموجودة منذ الآن؟ هل نستطيع، وهل ينبغي إعادة ابتكار الاشتراكيات عن طريق إنجازات ملموسة؟ بأي أدوات، بأي أشكال عمل، وأي مؤسسات؟ تلك أسئلة عريضة،

رسالة باريس



جاك غودي:
تزوير التاريخ بدأ مع الكونكيستادورس الإسبان



دفيد غريير يدين:
إنكار الغرب لإسهامات الأمم الأخرى



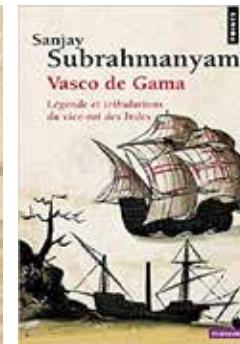
سيرج غروزينسكي:
تزوير التاريخ بدأ مع الكونكيستادورس الإسبان



سنجاي سوبراهمانيام:
فضح أساطير الغرب وأبطاله



«آلة الزمن»
لسيرج غروزينسكي



«فاسكو دي غاما»
لسنجاي سوبراهمانيام



«دين بخمسة آلاف عام»
لدايفيد غريير



«سرقة التاريخ»
لجاك غودي



«من أجل تاريخ شامل»
لباتريك بوشرون

العرقية ونزوع محموم إلى التوسع الجغرافي». وذكر غريير، في كتابه «ذَيْنُ 5000 عام من التاريخ»، بحقائق حَرَفَها المؤرخون في بلاد الغرب. أولاً، أن اليونان لم تبتدع الديمقراطية، إذا اعتبرنا أنها تعني اتخاذ القرارات من قبل جملة أعضاء مجموعة ما، فقد سبقتها إلى تلك الممارسة شعوب كثيرة في الهند، وعبر المحيط الهندي، حيث كان التوسع التجاري الإسلامي ممزوجاً بقيم تنسبها أوروبا إلى نفسها وحدها، كحرية التجارة واحترام القانون والتسامح الديني. أما ما جاءت به أثينا فيتمثل في الديمقراطية عن طريق الاقتراع، أي أن التصويت لا يتم إلا إذا رضيت الأقلية المنهزمة بالنتيجة، ما يعني وجود قوة رادعة، أي جيش، لا سيما أن الأثينيين كانوا جنوداً بالأساس. ثانياً، أن الديمقراطية لم تكن هدفاً منشوداً في أوروبا طوال أَلْفَي سنة، ولم تصبح كذلك إلا بعد عام 1830 في فرنسا وبريطانيا العظمى، أي حينما انخرط هذان البلدان في سياسة إمبريالية، لا أثر فيها للديمقراطية.

وصفوة القول إن أوروبا حَرَفَت تاريخ الشعوب لفرض هيمنتها على العالم، وإن التاريخ الشامل الذي يدعو إليه المؤرخون النزهاء يستوجب قبول مواجهة كَمِّ هائل من الأرشيف ووجهات النظر واللغات والمؤثرين لكتابة التاريخ بشكل موضوعي، ينزّل الحضارات الفاعلة في كَلِّ الحقب منزلتها الحقيقية، دونما خلفيات أيديولوجية أو دينية أو عرقية.

كاتب من تونس مقيم في باريس

وأن البحارة البرتغاليين عندما بلغوا المحيط الهندي لم يكتشفوا أرضاً جديدة، بل نزلوا بأول فضاء «متصل» قبل العولمة، وقبل وصول الأوروبيين، إذ صادفوا هناك بحارة وتجاراً عرباً وصينيين وهنوداً وفرساً وماليين؛ وأن الملك دوم مانويل الطامح قبل الإسباني كارلوس كوينتو إلى إقامة ملكية مسيحية عالمية، شجع دي غاما في رحلاته أملاً في تحرير المسيحيين الضالين هناك من ربكة الإسلام والمسلمين، بينما كان البحار طامعاً في ما يمكن أن يجنيه من تجارة البهارات، والترقي في سلم النبالة؛ وأنه لم يلق هناك غير المسلمين والبوذيين، ولكنه كان يعتبر كل من يصادفه من غير المسلمين مسيحياً، وعندما التقى عام 1498 براجا كاليكوت، وهي اللحظة التي خلدتها الميثولوجيا البرتغالية، ظنه ملكاً مسيحياً، والحقيقة كما بين سوبراهمانيام أنه رجل بوذيّ كسائر الهندوس في تلك البقاع.

ولم يتخلف الأمريكان عن الإدلاء بدلوهم في رده على ما عدده الأمريكي صامويل هنتنغتون في «صدام الحضارات» من قيم يزعم أن الغرب يطاول بها الأمم الأخرى، كالفردية والليبرالية والدستورية وحقوق الإنسان والمساواة والحرية وسيادة القانون والديمقراطية والسوق الحرة والفصل بين الكنيسة والدولة، علق مواطنه الأنثروبولوجي ديفيد غريير ساخراً «أن الإمكان أن نضيف أيضاً أن الثقافة الغربية تركز على العلم والصناعة والعقلانية البيروقراطية والقومية والنظريات

عن الهوى، بل دونوا الأحداث إما بنية ربطها بالسردية المسيحية، أو خضوعاً لأهواء الحكام وأطماعهم. من ذلك مثلاً الإيهام بأن السيناريو الخطي للاكتشافات الكبرى كان ناجماً عن دفع حضاري كبير بدأ عام 1415 بغزو البرتغاليين لسبتة في المغرب، وانتهى عام 1520 باستيلاء كورتيس على مكسيكو، والحال أن الاستيلاء على سبتة لم يكن سوى حلقة من حلقات الصراع بين الممالك المسيحية الإيبيرية والممالك الإسلامية، وألا وجود لسببية بين علة ومعلول، ولا توالي أحداث مرتب بين نهاية الريكونكيستا، والالتفاف على السواحل الإفريقية للممرور من رأس الرجاء الصالح عام 1488، وعبور كريستوف كولومبوس المحيط الأطلسي، وجولة ماجيلان عبر العالم. من المغالطات الأخرى أيضاً تصوُّر فاسكو دي غاما فاتحاً عظيماً تغنى ببطولاته كبار الشعراء في البرتغال من كامويس إلى بيسّوا، ووصفه بالمغامر الشجاع الذي اكتشف رأس الرجاء الصالح، والفارس النبيل الذي أعاد للمسيحية مكانتها في ما وراء البحار البعيدة، في خلاف بين مع الحقائق التاريخية.

في بيوغرافيا عن البحار البرتغالي صدرت مؤخراً بعنوان «فاسكو دي غاما - أسطورة نائب ملك جزائر الهند ومخنّه»، أكد المؤرخ الهندي سنجاي سوبراهمانيام أن العثمانيين والمماليك الذين سدوا طرق البر على البرتغاليين وسواهم هم الذين أرغموا دي غاما على البحث عن طريق آخر إلى جزائر الهند؛

جانب كبير من العالم يكتب التاريخ بالكيفية الأوروبية نفسها. وفي هذا يقول غروزينسكي: «لقد نجح الإسبان في إدخال شعوب مختلفة في تاريخ واحد، وجعل عدة قارات تعيش على الساعة نفسها والإيقاع نفسه حسب أنماط الحياة والتفكير ذاتها. من وجهة نظر أوروبية، نميل إلى اعتبار ذلك أمراً طبيعياً، بينما هو ليس كذلك.»

ومن ثَمَّ، ظهر تيار جديد يدعو إلى نبذ المركزية الأوروبية وتوخي ما أسماه باتريك بوشرون أستاذ تاريخ العصر الوسيط في السوربون التاريخ الشامل. يقول بوشرون: «الدعوة إلى ممارسة التاريخ الشامل ليست تكفيراً عن ذنب، بقدر ما هي دعوة إلى أن نسلط نظرة نقدية على التاريخ كما كتب منذ قرون، أي وفق رؤية مركزية أوروبية، متصلة جوهرياً بالمسيحية، ومبنية على انحراف استعماري، لتبين أن تاريخنا ليس محايداً، وأنه فرض على شعوب كثيرة، وأن من الواجب أن نتحرى في ما تمّ تدوينه ولا نقبله بعادته.»

وفضل هذه المنهجية في رأيه أنها تستجيب إلى شروط صارمة، منها تنويع التثبير، ومسائلة الزوايا التي يمكن أن ننظر من خلالها إلى الظواهر التاريخية. والغاية هي التخلص من المركزية الأوروبية، وكسر المركزية بوجه عام ومواجهة التعارض بين المحلي والشامل، لأجل توصيف العلاقة بين مختلف أنحاء العالم، منذ القرون الوسطى إلى الآن، دون مرّجيات، ودون خلفيات، فقد بات اليوم جلياً أن كثيراً من مؤرخي الغرب لم يتنزهوا

في الاستنجاد برجال الدين لجمع معلومات عن الأهالي، بهدف استغلال العالم الجديد استغلالاً واسعاً، حتى أن أحد المبشرين يقال له موتولينيا ممن عهد لهم بالتأريخ، عقد عدة مقارنات بين ما سماه جروح مصر وفتح العالم الجديد، وبين تدمير أورشليم ومكسيكو لكي يدمج الغزو الإسباني في السردية التوراتية الكبرى. أي أن الأوروبيين لم يكتبوا الماضي كما نعيد كتابة البرامج المدرسية، بل فرضوا تاريخاً ذا خلفية مسيحية وأدخلوا حاضنة جديدة وأنماطاً غير معهودة من التفكير. فالإسبان مثلاً أدخلوا الهندو الأمريكان في كرونولوجيا جديدة هي التقويم المسيحي، مع ماضٍ يبدأ من العام صفر، وتصورٌ للزمن ينقسم إلى ماضٍ وحاضر ومستقبل، أي أنهم أرغموا الهندو على أن يروا عالمهم من خلال النظرة الأوروبية، فهمشوا أنماط التعبير المحلية، واستولوا على مخيالهم. ولعل أحدر كائز مسعى تغريب العالم هو بلورة الكلمة في شكل كتاب، ما جعل المكتوب يربك المخيال الذي كان سائداً لدى تلك الشعوب. أي أن الأوروبيين، بفرضهم إطار تفكير محدد، استعملوا سلاحاً رمزياً وثقافياً بالغ العنف، فاستعمروا تلك الشعوب نهائياً، وألغوا عالمها، فصارت لا تستطيع أن ترى نفسها إلا عبر مرآة الغرب، وكانت النتيجة أن دُفعوا دفعاً إلى تقليد النموذج الأوروبي.

لقد كان القرن السادس عشر نقطة تحول: تاريخ مكتوب في أوروبا، من وجهة نظر أوروبية مسيحية، يفرض نفسه على مسافة آلاف الكيلومترات. ورغم مرور خمسة قرون، لا يزال

كوسمولوجية أمريكا الوسطى؟ في ظرف بضعة عقود من السنين، سعت آلة الزمن لدى المغتصبين أن تمسك بذاكرة الهندو الأمريكان لتصنع لهم تاريخاً يمكن ربطه بتاريخ المسيحية القديم، وبذلك تحللت لدى الهندو ذكرى العالم الذي كانت فيه الكائنات والأشياء والآلهة مترابطة بمرور الأجيال، رغم أن بعض المخطوطات لا تزال تحتفظ بجانب من أسرار ذاكرتهم.

ويصف غروزينسكي تلك المرحلة من القرن السادس عشر بالعولمة الإيبيرية، لأنها تميزت بتقارب كبير بين مختلف القارات، حيث بدأ البشر والأشياء والأفكار والمعتقدات تنتقل لأول مرة على نطاق عالمي، ولم يعد البشر يفكرون بطريقة محلية أو جهوية أو قومية بل بطريقة شاملة، وكانت كتابة التاريخ في صميم دينامية العولمة تلك. وللسيطرة على مجتمعات كانت لا تزال مجهولة حتى ذلك الوقت، لم يكتف الإسبان بالسيطرة عليها عسكرياً، بل صنعوا لأهاليها ماضياً، أي أنهم أقاموا هيمنتهم عن طريق كتابة تاريخ الآخرين، ودشنوا عهداً من المجانسة بين الفضاء والزمن، كما بين جاك غودي. وكان المؤرخ البريطاني قد فسر كيف كتبت أوروبا تاريخ بقية العالم، وربطته بتاريخ المسيحية لتفرض تصورها من بعد على كل البلدان المغرّوة، وتشكل بالتالي قراءة موحدة للتاريخ، ثم فرضها كسردية عالمية. ويذكر كيف أن التاج الإسباني سرعان ما أدرك أن السلطة وثيقة الصلة بالمعرفة. لذلك، شرع بعد احتلال المكسيك، أي في حدود 1530،

هشام جعيط مفكرا ومؤرخا حسونة المصباحي



مطلع هذا العام صدر في تونس عن دار «سوتيميديا» كتاب بعنوان «جدل الهوية والتاريخ-قراءات تونسية في مباحث الفكر التونسي هشام جعيط». وهو يتضمن دراسات وبحوثاً قدمت خلال ندوة فكرية انعقدت في شهر مايو 2016 لتكريم المسيرة العلمية لهشام جعيط، احتفاءً بمرور 80 عاماً على ميلاده. وقد سعى جل المشاركين في هذه الندوة، وجميعهم أساتذة في الجامعة التونسية، إلى إبراز جوانب مختلفة من شخصية مثقف ومفكر ومؤرخ تمكن منذ الستينات من القرن الماضي من أن يحتل مكانة بارزة إلى جانب مفكرين عرباً آخرين أمثال محمد أركون وعبدالله العروي ومحمد عابد الجابري.

على الوسط العائلي وذلك تحت تأثير قراءاته للكتب الفلسفية، ولتلك التي كانت تحدثت عن الثورة الفرنسية. ومن ناحية الفكر الديني، انجذب إلى كتب طه حسين والعقاد وأحمد أمين، غير أن اكتشافه للفلسفة هو الذي أحدث مُنعرجاً حاسماً في مسيرته. ومتحدثاً عن ذلك يقول «كان اكتشاف الفلسفة بالنسبة لي بمثابة الفتح والتجلي. ولست أعني بذلك الميتافيزيقيا فقط، بل وأيضاً علم النفس والمنطق والأخلاق».

بعد إحرازه على شهادة البكالوريا، انطلق هشام جعيط إلى باريس ليلتحق بدار المعلمين العليا التي تستقطب أُلْمع الطلبة. منها تخرّج العديد من المشاهير في مجال الأدب والفلسفة أمثال جان بول سارتر، وسيمون دوبوفوار، ورايمون ارون، وميشال فوكو، وآخرين. وفي الأوساط المثقفة والأكاديمية الفرنسية، وجد هشام جعيط ما ساعده على تعميق قراءاته، والتوسع فيها مكتشفاً ما زاده انبهاراً وإعجاباً بالثقافة الغربية. ولم تكن هذه القراءات لتقتصر على مؤلفات سارتر وكامو ونيتشيه وهايدغر وشوبنهاور وهيغل، بل كانت تتعدى ذلك لتشمل التاريخ العربي-الإسلامي. ومنذ تلك الفترة لعب

هشام جعيط المولود بتونس العاصمة في السادس من شهر ديسمبر 1936، إلى عائلة من البورجوازية المحافظة. وكان والده من كبار شيوخ جامع الزيتونة، وفيه درّس الفقه وعلوم اللغة. وقد اختار الشيخ الوالد أن يدخل ابنه وهو في الخامسة من عمره إلى المدرسة العصرية المتمثلة في «المدرسة الصادقية» راغباً في أن يتعلم اللغة الفرنسية مثلما كان حال أبناء البورجوازية في تلك الفترة. وحتى سن الثامنة عشرة، ظل الفتى هشام جعيط مُنسجماً مع الوسط العائلي، مُقتدياً بنواميسه وتقاليده. ومثل كل الأوساط التقليدية، لم يكن هذا الوسط العائلي واعياً بما طرأ ويطرأ من تغيّرات اجتماعية، خصوصاً تلك التي كانت تحدث في الخفاء. كما لم يكن واعياً بما سيحدث في ما بعد من ثورة اجتماعية مغطاة بغطاء المطالبة بالاستقلال. فقد كانت الحركة الوطنية التي كان يقودها الزعيم الحبيب بورقيبة تناهض الاستعمار، لكنها كانت أيضاً تعدّ في الخفاء لانقلاب اجتماعي سوف تبرز ملامحه أكثر فأكثر من خلال عوامل الزمن.

ومع اقترابه من سنّ العشرين، شرع الفتى هشام جعيط يظهر تمرداً



التاريخ دوراً هاماً وأساسياً في تركيب قناعاته وبلورتها.

وبعد حصوله على شهادة التبريز عام 1962، عاد هشام جعيط إلى تونس ليعمل أستاذاً في كلية الشريعة وأصول الدين. وعلى مدى خمسة أعوام، ظلّ مواظباً على القيام بهذا العمل، معانياً ما سوف يسميه في ما بعد بـ«المنفى الداخلي». فقد بدت له تونس بلداً يعيش تخلفاً فكرياً وثقافياً مُربعاً. لذا كان عليه أن يعيش متوحداً بنفسه، مُنصرفاً إلى القراءة. وفي تلك الفترة الكالحة، ركّز اهتمامه على أعمال المؤرخين الكبار من أمثال الطبري وابن خلدون وابن سعد. وتحت تأثير قراءاته، أصبح هشام جعيط يولي أهمية كبيرة للخطاب السياسي والحضاري في تونس، وفي بلدان المشرق العربي، وفي ما يسمى بالعالم الثالث. كما اهتم بالفكر الديني وبالفكر القومي، وعن ذلك كتب العديد من المقالات والدراسات انتقد فيها حداثة بورقيبة التي اعتبرها «تغريبية مزيفة» مثل حداثة الزعيم التركي مصطفى كمال أتاتورك. ويشير هشام جعيط إلى أنه تأثر في أواخر الستينات من القرن الماضي بأفكار كل من ميشال عفلق، والمفكر المغربي عبدالله العروي، والشاعر والمفكر الباكستاني محمد

إقبال الذي بدا له متقدماً على الفلاسفة الفرنسيين في البعض من أطروحاته إذ أنه كان عارفاً بفلسفة كل من نيتشه وهيغل.

وفي أواخر السبعينات من القرن الماضي أصدر هشام جعيط كتاباً مهماً آخر حمل عنوان «أوروبا والإسلام». وقد لقي هذا الكتاب رواجاً واسعاً في البلدان الغربية وترجم إلى اللغتين الإسبانية والإنكليزية. ولم يكن كتابه المذكور يهدف إلى تقديم إنجازات أوروبا بطريقة مدرسية وإنما هو استقراء للثقافة الغربية، وتأمّل في مصيرها. وقد جاء هذا الكتاب مخالفاً لما احتواه كتاب إدوارد سعيد عن الاستشراق الصادر في نفس السنة، متضمناً تحليلاً لافتاً للانتباه لنظرة الغرب إلى الشرق. ويشير هشام جعيط إلى أن صاحب كتاب «الاستشراق» اعتبر أن الشرق مفهوم اختلقه الغرب. وتلك كانت أيضاً نظرة كنيّة وعاطفية استهوت أفئدة العرب، لكنها نظرة أبعد ما تكون عن النقد الإبتيمولوجي للاستشراق العلمي. وادعى هشام جعيط أن إدوارد سعيد لم يكن يعرف هذا الاستشراق. وما كتبه عنه ليس بذي قيمة، بل إنه اعتبره سطحياً. فتحت تأثير هذا الكتاب، كال العرب الشتائم للاستشراق الذي كان قد انتهى. غير أنهم، أي العرب، لم يفهموا شيئاً كثيراً من أعمال مستشرقين كبار من أمثال غولد تزيهمر وماسينيون ونودلكر.

وفي الثمانينات من القرن الماضي، أصدر هشام جعيط كتابه الرفيع الآخر عن تاريخ الكوفة ليقدّم من خلال تاريخ هذه المدينة رؤية جديدة للتاريخ الإسلامي. وبعدها انشغل بسيرة الرسول، وبقضية الوحي، مُنجزاً حول هذا المجال كتاباً في جزئين. الجزء الأول حمل عنوان «الوحي والقرآن والنبوة». أمّا الثاني فكان بعنوان «تاريخية الدعوة إلى مكة». وفي هذا الجزء الثاني يتناول بالبحث مسار محمد في مكة من ميلاده إلى الهجرة، أي ما سماه ابن إسحاق بـ«المبعث».

ويرى هشام جعيط أن كلمة «مسار» لا تعني فقط الدراسة البيوغرافية مهما اتسعت، بل أيضاً المناخ المحلي الذي ظهر فيه الرسول،

وفيه أطلق دعوته. كما يعني أيضاً المناخ العالمي في هذه الرقعة من الأرض. وهو يرى أن القرآن من أهم الوثائق التي تناولت الدعوة ذاتها في الفترة المكيّة في تطورها وتعطلها، وفي محتواها الفكري. أما الدراسة الواردة في الجزء الثاني فهي دراسة تاريخية في موضوع حسّاس للغاية لأنه يلتصق بالماورائي، ويتصل بالمعتقد. ويعتقد هشام جعيط أن الكتاب الذي خُصّصه للنبي محمد لا يهم فقط العرب والمسلمين، وإنما قد يهمّ أيضاً أناساً ينتمون إلى أديان أخرى، وثقافات أخرى.

وفي العديد من أبحاثه ومقالاته، تحدث هشام جعيط عن غياب الفكر الفلسفي لدى العرب المعاصرين. وهو يعتقد أن العالم العربي لم ينتج، رغم مرور أكثر من قرن على حركة النهضة، ولو فيلسوفاً واحداً من الطراز المتوسط، سواء باللغة العربية، أو بلغة أجنبية. لذا لا بدّ من الاعتراف بأن التقليد الفلسفي العربي-الإسلامي مات خلال عصور الانحطاط، ولم يبق أحد بالنهوض به، وإحيائه. وقد يعود ذلك في نظره إلى أنه لا أحد من جيل العشرينات أو الثلاثينات والأربعينات من الذين درسوا في الجامعات الأوروبية استمع إلى محاضرات ودرّس فلاسفة كبار كانوا لا يزالون آنذاك على قيد الحياة أمثال هايدغر وبرغسون وهوسرل.

ومنذ بداية ما سمي بـ«الربيع العربي»، لم ينقطع هشام جعيط عن التدخل في الجدل القائم حول العديد من القضايا المتصلة بالديمقراطية ونظام الحكم وغير ذلك من القضايا. وفي حوار أجري معه، صرح قائلاً «لقد تعاملنا دائماً مع السياسة كما لو أنها صراع دموي دائم من أجل السلطة. من هنا ندرك موجات العنف التي تسم تاريخنا القديم والمعاصر على حد السواء. ومادام مفهومنا هذا للسياسة قائماً فإننا سنظل بعيدين عن الديمقراطية التي بَشّر بها الربيع العربي».

كاتب من تونس



هيثم الزبيدي

مطلوب أدب نسوي يصبح أفلاما

موقع

المرأة في السينما العربية لا يختلف كثيرا عن موقعها في الحياة العامة: بين مهمش ومتذبذب. السينما هي حكاية القرن العشرين البصرية. والقرن العشرون هو حكاية صعود وتراجع مكانة المرأة في العالم العربي. ثمة توازٍ في المسارات لا يمكن إغفاله.

أدركت السينما العربية منذ بداياتها أهمية المرأة. المشهد السينمائي لا يكتمل من دون وجود المرأة فيه. الموجة الأولى من الأفلام كانت حافلة بالنفس الأرستقراطي. السينما في حينها كانت موجهة إلى هؤلاء وليس إلى الفقراء. نساء بأعداد كبيرة يُحطن بالبطل والبطة، يرتدين ملابس السهرة الأنيقة ويدخن ويشربن الشمبانيا. والكثير، الكثير من الأغاني والطرب. هناك بطلة واحدة هي الحبيبة، وهناك حشد بلا قصة في الفيلم. ربما نجد صورة لأم متسلطة تصف حال النساء في عالم الثراء. عادة ما كانت شخصية الأم كاريكاتورية لا تنتمي إلى الواقع.

ملّ الجمهور بسرعة من الأفلام الأرستقراطية وصار ضروريا دخول عنصر الفقر. فقر على حافات حياة الأغنياء، أي الفتاة الفقيرة التي تحب الغني أو يخذعها أو تعلمه درسا في الأخلاق.

جاءت موجة الأفلام الشعبية. بنت البلد التي تتحدّى واقعها. الأم الحنون التي تطبخ لأبنائها وتسمع كلام زوجها. الفلاحة المظلومة في مجتمع قروي ذكوري. ارتفعت أسهم المرأة مع الموجة الشعبية في الخمسينات والستينات من القرن الماضي، ولكن في عدد محدود من الأفلام ربما لا يعكس إلا حقيقة تواجدها في عدد محدود من مواقع العمل والمسؤولية في المجتمعات العربية.

موجة جديدة من الأفلام التي تعتزّ بجمال المرأة ودلعها وخفة دمها. موجة آخر الستينات وبداية السبعينات أخذتنا من بلاجات الإسكندرية إلى شوارع بيروت. المرأة الآن متحررة وتختار، ولكنها مهمشة ومادية ولا تمانع في أن تكون سلعة. حشد الجميلات زاد بصفة ملحوظة في الأفلام، ولكن قضايا المرأة تكاد تكون معدومة.

ثم وصلنا إلى أفلام العصر الكئيب. قضايا تحولات المجتمع وفقره وتشدده تمّ تناولها بوجود المرأة ولكنها الأقل تأثيرا فيها. بل على العكس، كانت تتراجع عن دور بنت البلد ودور بنت الاستعراضات والإغراء. زاد عدد النساء في الشارع، فزاد عددهن في الأفلام، ولكن بصورة تعكس الارتداد نحو الدين والتزمّت والانعزالية. صار مقبولا، لمرعاة تحجب الممثلة مثلا، أن نشاهدها وهي تقدم حوارا مع زوجها

في الفيلم وهما وحيدان، لكنها تصوّر على ارتداء الحجاب. لا أحد يقتل أحدا في الأفلام. والرقابة اكتشفت أخطاءها بالسماح بمشاهد العناق من أفلام الخمسينات والستينات وبعض السبعينات فحذفتها في عروض الأفلام القديمة على الشاشات الفضائية الجديدة. المرأة عادت عورة.

يمكن تسجيل بعض الحضور لقضايا المرأة الكبرى في السينما العربية. تدخلت زوجة الرئيس المصري فشاهدنا فيلما يبحث عن حل لقضية الطلاق. غضبت نساء وعملن في مهنة الإخراج، فوصلنا إلى زمن الأفلام التي تبدو انتقامية من سينما يسود الرجل في قضاياها. فيلم من تونس عن حال النساء وآخر من سوريا. ولكن لا توجد سينما تفرغت لقضايا المرأة بحق. أسأل أي متابع مهتم وسيسعد لك أفلام قضايا المرأة على عدد الأصابع.

خطوة إلى الوراء لننظر إن كان هناك أدب يتحدث عن قضايا المرأة. السينما تستلهم الأعمال الأدبية. فهل كتب الكثير عن المرأة وقضاياها؟ هناك فيض من الأحاسيس والشعر، الكثير من الحب والعشق والوله، ولكن الأدب كان ذكوريا بامتياز. حتى لو أراد سينمائي أن يقدم فيلما عن المرأة، فكم لديه من الخيارات الروائية لكي يحوّلها إلى فيلم؟

الرجال يكتبون بالعموم عن عالمهم. لكنهم بين حين وآخر يكتبون عن المرأة. يصفونها بعيونهم لا بحقيقتها. والاستعارة من الأفلام الأجنبية، وهي صفة ملاصقة لتاريخ السينما العربية، لا تخدم المرأة أساسا، لأن الأفلام الغربية تصف امرأة مختلفة تماما عن أوصاف النساء في الشرق.

هذا يدفعنا إلى القول إن المرأة لم تدخل ساحة المعركة في التعبير عن نفسها أدبيا لكي تستطيع قضاياها أن تقتحم عالم السينما. ضاع السرد الدقيق عن حياة النساء اليومية في مجتمع عربي بمزاج متقلب، فضاعت قضيتها. هناك حجاب أدبي تمارسه المرأة بحق نفسها وبنات جنسها لا يختلف عن ذلك الحجاب الذي صار صفة من صفات عصرنا الحديث. من دون حكاية عميقة مكتوبة لا يوجد فيلم يستحق المشاهدة.

المرأة أحقّ من الرجل في الدفاع عن حياتها وقضيتها. وهي الأديب الأنسب لرواية واقع حالها في مجتمع يتقصّد الفصل ولا يمانع في العودة إلى عصر الحريم ■

كاتب من العراق مقيم في لندن



منبر عربي لفكر حر وإبداع جديد

aljadeedmagazine.com

السنة الرابعة

أبوبكر العيادي
أحمد إسماعيل إسماعيل
أحمد برقاني
أحمد سعيد نجم
أسماء الفول
أمير العمري
تيسير خلف
حاتم الصكر
حسونة المصباحي
حسين محمود
حميد سعيد
حنان عقيل
خالد بيومي
داؤد عبدالسيد
رزان إبراهيم
عبدالهادي شعلان
عثمان لكعشمي
علي نسر
عماد ارزست
عواد علي
كمال بستانني
محرز القروي
محمد آيت ميهوب
محمد اشويكة
ممدوح قزاج التابي
ناجح العبيدي
ناجي فوزي
ندى الأزهرى
نوري الجراح
نيرمين يسر
هدى جعفر
هند عبد الحليم محفوظ
هيثم الزبيدي
وفاء السعيد
وليد علاء الدين
ياقوت الديب



فكر حر وإبداع جديد

www.aljadeedmagazine.com