aljadeedmagazine.com
فـكر حـر وإبداع جـديد

# الجديد

AL JADEED
ثقافية عربية جامعة تصدر من لندن
أبريل/نيسان 2018، العدد 39

## حال الفلسفة
## ثلاث مقالات

# المسرح العربي

## حال المسرح وفلسفة العرض المسرحي

ISSN 2057-6005

محمد عبد الرسول


الجديد
aljadeedmagazine.com

مؤسسها وناشرها
هيثم الزبيدي

رئيس التحرير
نوري الجراح

مستشارو التحرير
أزراج عمر، أحمد برقاوي
عبد الرحمن بسيسو، خلدون الشمعة،
خطار أبو دياب، أبو بكر العيادي
ابراهيم الجبين، رشيد الخيون
أمير العمري، مفيد نجم

التصميم والإخراج والتنفيذ
ناصر بخيت

رسامو العدد:
وليد نظمي، مياسة محمد
محمد عبد الرسول، إدوارد شهدة
عدنان حميدة، فادي يازجي، حسين جمعان
ياسر صافي، أسعد عرابي، بتينا خوري
عمران يونس، كمال الفقي، تمام عزام
نورهان صندوق، بشير قوشجي

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) UK
1st Floor
The Quadrant
177 - 179 Hammersmith Road
London
W6 8BS
Dalia Dergham
Al-Arab Media Group

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

لمراسلة التحرير
editor@aljadeedmagazine.com

الاشتراك السنوي
للافراد: 60 دولارا. للمؤسسات: 120 أو ما يعادلها
تضاف إليها أجور البريد.

ISSN 2057- 6005


# هذا العدد

**يحتوي** هذا العدد من "الجديد" على مقالات أدبية ونقدية وقصص وقصائد وآراء ومراجعات كتب ورسائل ثقافية من عواصم ومدن عربية وعالمية ورسوم.

وفي العدد ملفان؛ الأول تحت عنوان "حال الفلسفة"، والثاني تحت عنوان "مسرح عربي". في الأول ثلاث مقالات عربية في الفلسفة، تنشرها المجلة كاستهلال ودعوة إلى المساهمة في ملف أوسع يجري التحضير له في "الجديد" لرصد حال الفلسفة في الثقافة العربية، وطبيعة تشاكلها مع العقل، وحيثيات حضورها ومدى تأثيرها في المنظومة المعرفية، إن عبر الجماعات والحلقات الفكرية المفترضة، أو في إطار الأكاديميا ومناهج التعليم، أو في تصورات الكتاب والمثقفين وعلماء الاجتماع العرب.

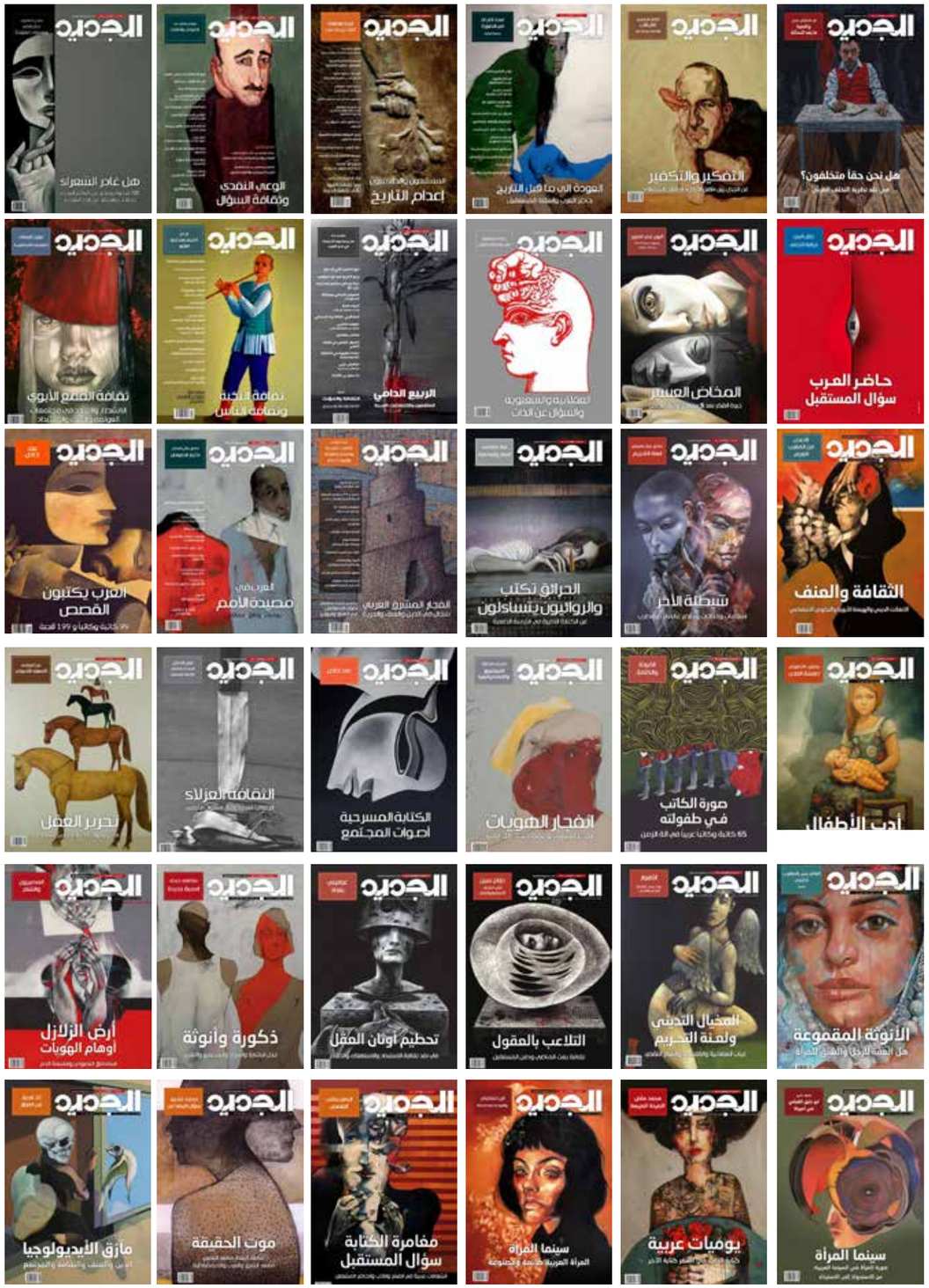
ويتضمن الملف الثاني 11 مقالا ودراسة لمسرحيين ونقّاد وباحثين من العراق وسوريا ومصر والمغرب ولبنان والأردن والبحرين وعُمان، يتناول بعضها ظواهر محددة يعيشها المسرح العربي اليوم، ومحاولات لإنقاذه من عثراته وأزماته المزمنة على يد جيل جديد من المسرحيين العاشقين لفن المسرح والمؤمنين بدوره الثقافي والاجتماعي، ويستعرض بعضها الآخر تجارب رواد مسرحيين عملوا وأبدعوا في ظروف سياسية ومجتمعية عربية صعبة، ورسخوا أسسا وتقاليد مسرحية مهمة، وشبّان تشربوا خبرات هؤلاء الرواد، وأصبح لهم حضور لافت في مسارح بلدانهم ومهرجانات المسرح العربي، وذلك من خلال أعمال تفاعلت مع الفنون المجاورة للمسرح كالسينما والرقص التعبيري (الكيروغرافيا)، وانفتحت على الوسائط التكنولوجية (التقنية الرقمية) الحديثة.

أخيرا، في العدد حواران؛ الأول مع كاتبة ومترجمة يونانية هي بيرسا كوموتسي تحت عنوان "ضفاف المتوسط"، والثاني مع المسرحي العراقي جواد الأسدي تحت عنوان "الجحيم المحبب".

يهمنا أن نشير إلى أن العدد القادم من "الجديد" سيحتوي على ملف واسع عن الشاعر نزار قباني في ذكرى مرور عقدين من الزمن على رحيله. والملف يتضمن مقالات وشهادات بأقلام نخبة من الشعراء والنقاد العرب، كما يتضمّن رسوما وصورا وحوارا ووثائق تتعلق بالشاعر العربي الأشهر، ويحمل الملف عنوان "الشاعر المتمرد" ■

المحرر

■ لوحة الغلاف للفنانة مياسة محمد




منبر عربي لفكر حرّ وإبداع جديد
aljadeedmagazine.com
السنة الرابعة

# المحتويات

العدد 39 - أبريل/ نيسان 2018


## كلمة

4 المقامرة الكونية
هاوية التوحش وثقافة المنتصرين الهزليين
نوري الجراح

## مقالات

6 هل انتهى دور المثقف
فهمي رمضاني

10 المثقفون ليسوا ملائكة
حميد زناز

48 الجمال في عين الرائي
ممدوح فراج النابي

114 شبحية النقد الثقافي
أحمد ضياء

## سجال

126 شهرزادات الصورة
المسألة الجندرية في سينما المرأة العربية
جيلان صلاح

130 أفلام المرأة في الألفية
إطلالات ثورية وحالات شاعرية
أمل ممدوح

## إصوات

30 عقدة اغتيال الأم
أمين الزاوي

46 ديستوبيا الضجيج
حميد يونس

112 إعلان محرر أدبي
سلام سرحان

124 التابوهات وأليف شفق
آن بنت سعيد الكندي

## حوار

36 بيرسا كوموتسي
ضفاف المَتوسط

102 جواد الأسدي
الجحيم المحبّب

## ملف/ سؤال الفلسفة

14 سؤال الفلسفة وهويّة الفيلسوف
أحمد برقاوي

24 حال الفلسفة في حاضر العرب
عامر عبد زيد الوائليّ

28 الإصلاح الفلسفي
عماد عبدالرازق

## شعر

32 دمُ الخشب النَّهريّ
نجلاء عثمان التوم

52 ثلاثية الشجر البابلي
حميد سعيد

122 رغوة الأبديّة
محمد ميلاد

137 قصيدة المهزوم
رامي العاشق

## قص

42 أصوات إسكندرية في شارع ليبسيوس
بيرسا كوموتسي

116 هواجس ميت
أحمد إسماعيل إسماعيل

## ملف/ المسرح العربي

56 الهوية الضائعة
هشام زين الدين

58 العدوّ العميق للمسرح العربي
أنور محمد

62 المسرح العربي المعاصر
نوال بنبراهيم

64 المونودراما في المسرح العربي
يوسف الحمدان

68 المهرجانات المسرحية العربية وآلية التواصل مع الشباب المسرحي
وطفاء حمادي

72 المسرح المصري ظواهر وقضايا
عمرو دوارة

74 مسرح الصورة
صلاح القصب والتجربة العراقية الطليعية
عواد علي

80 السودان في المسرح المصري
سيد علي إسماعيل

86 سلطة الظل الرقمي في مسرح مايم خيال الظل العربي
أحمد محمد عبدالأمير

92 ثلاثة مسرحيين رواد في المسرح العراقي
سامي عبدالحميد

96 الكتابة المسرحية ضد الخوف والموت
إبراهيم الحسيني

100 كتب

## شيء عن إليوت

140 «إليوت الشاب من سانت لويس إلى الأرض اليباب»
إبراهيم قعدوني

## مسرح الهجرة

142 خوسيه مورينو أريناس
محمود شرف

144 المسرح التونسي - مسارات حداثة
حسونة المصباحي

## المختصر

147 كمال بستاني

## رسالة باريس

150 فرنسا ووهم الحصن المنيع
أبو بكر العيادي

## رسالة تطوان

152 رسائل محمد الميموني حول «انتحار» محمد شكري وتأسيس أول رابطة للشعر
مخلص الصغير

## رسالة اسطنبول

156 إسطنبول تستعيد
يشار كمال وعبدالقادر عبداللي
ممدوح فرّاج النابي

## الأخيرة

160 كتلة حرجة
هاتف ذكي وفيسبوك
هيثم الزبيدي

غلاف العدد الماضي مارس/آذار 2018

كلمة

# المقامرة الكونية

## هاوية التوحش وثقافة المنتصرين الهزليين

**ما** معنى أن تربح أو تهزم في عالم اختلت فيه الموازين، وانحطت القيم، وضاعت العلامات، فالطرق متاهات، والعابرون تائهون مؤبّدون في مسالك لا تفضي إلى شيء سوى الجدران. كيف تزن الهزيمة، وكيف تزن الربح وقد اختلطت الأرباح، وعمت الخسارات.

من هم المهزومون ومن هم المنتصرون، عندما يهرق دم الإنسان، ويرتاح المشاهدون من عناء المشاهدة، ويخلّصون ضمائرهم المرتاعة من عقدة الذنب.

تلام الضحية على خطئها، فالضحية، في لغة القوة وثقافتها البذيئة هي صانعة مصيرها الوخيم، لكونها استجابت لنزال مهول لم تقدّر معه حجم قوتها من قوة خصمها الذي صادر حقها في طبيعة وجودها وحقها في الاختيار.

إذ ذاك يبدأ الطقس الكارثي لثقافة القوة؛ يفوز القاتل المستبد بنظرات الإعجاب وصيحات المعجبين. وتفوز الضحية بسخط الساخطين. ولسوف يكون في وسع المنتصر، حتى عندما يكون انتصاره هزيمة نكراء لإنسانية الإنسان، أن يلقي خطبة يسجلها له التاريخ. فالتاريخ أيضا ضحية المنتصرين الهزليين.

أما الضحية الغارقة في دم خسارتها فهي خرساء ودمها أخرس.

***

ما الذي تغير في العالم بعد عشرة آلاف سنة من التطلع الحضاري، وعشرة آلاف سنة من التوحش البشري؟ يشك المرء في أن يكون قد تغير شيء جوهري اليوم في سلوك الإنسان، وكذا في مصائر البشر على ما كانت عليه في عصور بعيدة غابرة لطالما تميّزت بأنها عصور الما قبل. ما قبل الوعي، وما قبل الحضارة.

ما الذي تغير في سلوك الأمم وطباعها ونوازعها وتطلعاتها ما دام المحرك هو نفسه المنطق الغريزي القديم: قوة الغلبة، ولغة الإخضاع بالقوة.

كل ما يجري في العالم اليوم يقول إنّ لا منطق آخر يضاهي منطق القوة العمياء المباهية بقدراتها، وهي تسحق أمامها أجمل ما أبدع الكون: الإنسان!

هل يمكن الحديث، بعد كل ما هجم ويهجم على أعيننا من مآسي البشر في الكوكب، عن ملجأ للحق، في مواجهة القوى المتسيدة الغاشمة، سوى أرض الخوف المنبوشة بيوتها وقبورها بكل ما أبدعته الإمبراطوريات من أدوات الموت؟

بالأمس تباهى قيصر جديد أرسل سفنه وطائراته ومدافعه إلى حوض المتوسط بأنه تمكن من تجريب مئات الأسلحة الجديدة في جسد شعب صغير ووجدها لائقة بقوته، وبسوق السلاح. الذين استنكروا فعلته ووصفوها بالوحشية سبق لهم أن فعلوا الشيء نفسه. وها هو يسائلهم: بأي حق تستنكرون؟

***

قاطع طريق بلباس قيصر في مواجهة صيارفة طردهم المسيح من إنجيله، تعاونوا، مجتمعين، ليرفعوا الشرق كله على صليب الآلام وينذرونه لمرتبة الضحية الكونية.

لم يتغير شيء في هذا الكوكب.

تقدم العالم بمنجزات العلم قرونا عما كان عليه في الأزمنة التي مضت، وها هو بعد عصور البخار والكهرباء والصناعة والذرّة، يصل إلى عصر التكنولوجيا الرقمية. تحوّل التجريد إلى لغة عالمية شاملة يشترك في قراءة رموزها وصورها جميع البشر.

وبعد كل ما أنجزته للبشرية من أدوات يفترض أنها تتيح للبشر معرفة أوسع، وابتكارا أكثر إبداعا وإدهاشا، وتمكنهم من نيل الرفاه الفردي والجماعي، ها هو العالم، في حقيقة الأمر، يواصل انقسامه بين شمال قوي متقدم بنظم حكم ديمقراطية وشعوب حائرة فكريا متخبطة روحيا، وجنوب ضعيف مستفقر بنظم مستبدة ومتخلفة وشعوب جائعة إلى الحرية والخلاص من الاستبداد. ولا يجمع بين الضفتين والعالمين اليوم سوى جشع الشمال ونقمة الجنوب، وانحطاط أخلاقي مستشر، وتقهقر مريع أمام سلطة القوة وهيمنة الاستهلاك وقد بلغا حدود اللامعقول.



في المجتمعات المتقدمة تتفشى الأنانية الفردية، والهروب من الواجب الإنساني بإزاء ما يجري في عموم الكوكب، وفي المجتمعات المحكومة بمنطق القرون الوسطى تسود أخلاق الرعاع الخاضعين لأنماط متلونة من القسوة العمياء، والغيبوبة الفكرية، والتخبط الاجتماعي في أزمات الهوية، والفقر، والاستبداد، والاحتلال، والتشدد الديني، والتخلف العلمي، وغيرها مما ينهش الكيانات القائمة والإنسان.

***

كيف نقرأ النتائج الكارثية للديمقراطية الغربية وهي تُصَعِّد إلى مقاعد الحكم، في أمم عريقة ونظم حكم متقدمة، مسوخا من أمثال ساركوزي وبيرلسكوني وترامب، وماكرون وقبلهم المسخ بلير، وغيرهم من صيارفة الأيديولوجيات المنهارة، من مغامرين لا أخلاقيين، ورجالات مافيا، وعنصريين، وقد انهار الفارق بين اليمين واليسار، وبين الأكاديميا والسوق السوداء، وبين الفكر والاستهلاك.

ألا تشبه اللحظة العالمية اليوم في أزماتها المستفحلة وتخبطاتها المتعاقبة اقتصاديا وفكريا واجتماعيا وروحيا اللحظة التي أنجبت الفاشية في إيطاليا والنازية في ألمانيا ودكتاتورية البروليتاريا في روسيا خلال عشرينات القرن الماضي؟

لا نشطّ ولا نذهب أبعد من الواقع في ما نرسم من صور لعالمنا العليل. فالعنصرية تطل برأسها من كل زاوية، والعنصريون يرفعون رؤوسهم من كل جحر، وعمّا قليل ترفرف راياتهم في ساحات العواصم الغربية ويجدون لأفكارهم وتطلعاتهم جموعا حائرة وضحايا طردهم السوق من جنانه، وسلبتهم الأزمات الطاحنة الأمان، ليجدوا أنفسهم، كما وجد أجدادهم أنفسهم، جموعا تصدح بنداءات الغريزة العمياء تحت بيارق الفاشية، وطعاما لخنادق الموت.

***

وعلى ضفة أخرى من ضفاف القوى المتسيدة، كيف نصف حال روسيا الإمبريالية الوليدة وحال العالم الغربي معها، لو احتجنا أن نعثر على توصيف لتلك الحال؟ هل نجانب الصواب إذا ما اعتبرنا الرجل الأول في الكرملين قيصرا فاسدا بنوازع استعمارية، يحكم شعبا من الأقنان المستسلمين لحاكم مطلق كل همه الانتقام من الغرب الذي شجع أسلافه على هدم سور السجن الإمبراطوري البائد الذي كان يسمى الاتحاد السوفييتي؟

إن مشكلة مستنكري أفعال الإمبريالية الروسية المتحدرة من صلب الاتحاد السوفييتي المكسور بمطرقة الرأسمالية، وقد تجلت بأبشع صورها في الأرض السورية المحروقة، أنهم بإزاء نسخة مقلدة لهم، نسخة بذيئة، بخطاب تبريري، تعوزه المسوغات المقنعة، تنظر الثقافة الغربية إليها على أنها نسخة مسروقة ومزوّرة.

أما ضحايا الأرض المحروقة فهم مادة للنهش والابتزاز من كلا الطرفين المتنازعين على الأمم الصغيرة، المضطربة والتائهة، كما هو حال العرب اليوم.

كيف نرى هذا ثقافيا؟ وماذا عن المعرفة التي تنتجها هكذا ظاهرة؟ ماذا عن مستقبل هذا المنتج الفكري والأدبي إن وجد؟ وماذا عن سؤالنا الدائم: أين هي النخب الروسية؟ وأين هم ورثة تولستوي وبوشكين وتشيخوف وغوركي وديستويفسكي وسلوجنستن؟

ما الذي سينتجه العالم اليوم، ونحن نشهد فصلا يشبه احتمال انتصار النازية في الحرب العالمية الثانية؟ كيف كانت الأرض ستبدو حينها؛ الفن والثقافة والفكر والتراث الإنساني؟

***

لقد عبر العالم إلى طور الما بعد، وبات في صيغ ينقصها التعريف، فالما بعد هو غير الما قبل، له صور مشوشة، وليست له صورة واضحة ومعروفة. وبالتالي لن يكون في وسع هذه الصور الجديدة والشبيهة بالشظايا الطائشة أن تنتج المعاني الواضحة.

لسنا في بداية التاريخ ولا في نهايته، ولكننا في منعطف مهول، وعلى مفترق كهذا، لا بد للأمم من إعادة إنتاج المعنى لهذا الوجود البشري في لحظة الما بعد وهي لحظة أشبه بالقيامة.

لا بد من صورة ذات معنى لهذا الما بعد، ولا يمكن لهذه الصورة أن تظهر إلا بإنتاج تسمية تطابق المعنى. ولا يبدو أن هذا ممكن دون مخاض يؤسس لعقد جديد بين البشر تنتجه عقول مضيئة لا عقول شريرة.

والسؤال الآن وإلى وقت سيمتد أطول: أيّ عقد جديد بات على الأمم أن تصوغه لتحمي إنسانية الإنسان من أن ينزلق بحضارته أكثر فأكثر إلى هاوية التوحش والجنون. ما هي القيم التي سيتأسس عليها هذا العقد، وما هي العقول الحرة الجديدة القادرة على إنجازه، وقد هيمن الأقوياء الأشرار صيارفة العالم الجديد، بفضل مصادر القوة والثروة، على بني البشر، وحولوهم إلى أرقام في سوق الربح والخسارة، في ما يشبه مقامرة كونية كبرى؟

عندما تكرّر المأساة نفسها، تصبح مهزلة، هذه مقولة دارجة، ولكن ماذا نسمي الوقائع إذ تكرّر نفسها مرارا في قرن واحد؟ هل من ضوء إذن في نهاية هذا النفق، أم ظلام يلتحف بظلام؟ ■

**نوري الجراح**

لندن في أبريل/ نيسان 2018

مقال

# هل انتهى دور المثقف

## المثقف في زمن اللاثقافة

فهمي رمضاني

**إذا كان الفيلسوف الألماني هيغل قد تساءل في كتابه «دروس في فلسفة التاريخ»، عن المحرك الذي ما انفك يصنع التاريخ- وهو بلا ريب من بين الأسئلة الحارقة التي عصفت بفكره- فإني أعتقد أن التاريخ يصنع وينحت عن طريق ذلك الفكر التقدمي الثوري الذي لا يتوانى في امتلاك إرادة بروميثيوسية للتغيير. وهذا التغيير الحقيقي للبنى الاقتصادية والاجتماعية والثقافية، لا يتم في رأيي إلا عن طريق «المثقف» فهو صانع التاريخ وأحد محركاته كما أنه فضلا عن ذلك يعتبر بمثابة روح المجتمع وقلبه النابض، فهو يساهم عبر إنتاجه للوعي في تحرير المجتمعات من جل أشكال التخلف والركود والسلبية، ليكون بذلك جسرا تنتقل من خلاله الإنسانية من ضفة الجهل إلى ضفة النور. فعلى سبيل المثال فقد ساهم مثقفو القرن السادس عشر في أوروبا، بحظ وافر في انبلاج فجر ما سمي بالنهضة الأوروبية التي كانت نهضة فنية وأدبية بالأساس: فقد كان دافنشي أو رابلي أو ايرازم أو ديكارت جلهم رجال فكر وثقافة عمدوا إلى تثوير الواقع ومحاولة تغييره.**

بيد أننا قد لا نجانب الحقيقة في الإقرار بأن المثقف يؤثر في عصره ويتأثر به، فهو مهما حاول أن يحيا في زمان غير زمانه ما استطاع. ويبدو أن هذه الإشكالية بالأساس أي إشكالية «المثقف وعلاقته بعصره» هي التي أيقظت في ذهني العديد من التساؤلات المؤرقة والخطيرة في نفس الوقت. فحينما نلقي اليوم نظرة فاحصة ودقيقة نروم من خلالها استنكاه أبرز الملامح السوسيو-ثقافية لهذا العصر الذي نحياه، فإننا قد نجد عقولنا اهتدت لحقيقة مفادها أن زمن الثقافة قد ولّى وانتهى كما ولّى وانتهى زمن العبودية، فأقدامنا قد وطئت بذلك ومنذ زمن ذلك العصر الذي وسمه المؤرخ الفرنسي فرناند بروديل بعصر «الحضارة المادية». فالعالم اليوم شئنا أم أبينا خاضع أيما خضوع للعولمة وكذلك لمنطق السوق بما يفرضه هذا الأخير من ضرورة سلعنة القيم والأفكار وحتى الإنسان. وفي خضم هذا كله، اهتز عرش المثقف اهتزازا هيروشيمائيا: فقد تراجع دوره وخفت صوته ولم نعد حتى نتحسس وجوده وأثره، الأمر الذي حدا بالبعض للحديث عن «عالم اللاثقافة».

فهل انتهى فعلا دور المثقف في مجتمعاتنا المعاصرة ليصبح بذلك مجرد تراث من الماضي نستلذ بالحنين إليه؟ هل أن خفوت صوته وانتكاس إشعاع فكره سيؤديان بغير المثقفين للبروز على الساحة وإنتاج اللاثقافة؟ كيف يمكن لنا أن نبعث فيه أي المثقف روحا جديدة تكون كفيلة بإخراجه من «قمقم اللاثقافة» ليعود من جديد لإنتاج الوعي وتغيير العالم؟

### المثقف وإرادة التغيير

حينما كنت طالبا صغيرا في الصف الثانوي، استوقفتني وأنا أقلب صفحات إحدى المجلات، بضعة كلمات للأديب والمفكر المصري نجيب محفوظ سرعان ما أصبحت محفورة في ذاكرتي لم تمح بمرور الأيام والسنوات. كان يقول «إني أؤمن بالحياة والناس وأرى نفسي ملزما باتباع مثلهم العليا ما دمت أعتقد أنها الحق، إذ أن النكوص عن ذلك جبن وهرب كما أرى نفسي ملزما بالثورة على مثلهم ما اعتقدت أنها باطل إذ أن النكوص عن ذلك خيانة وهذا هو معنى الثورة الأبدية».

لقد أثرت فيّ هذه الكلمات أيما تأثير، فقد أدركت أن دور رجل الفكر في المجتمع إنما يكمن حقا في ما أسماه نجيب محفوظ بـ«الثورة الأبدية» التي لا يمكن أن تكون إلا تلك الإرادة والنزعة إلى التغيير: تغيير الحاضر من خلال إنتاج رؤى وقيم وأفكار ثورية تعصف بكل السائد والمألوف. فالمثقف ليس مطالبا بإنتاج المعرفة والفكر فقط بل مهمته العسيرة تكمن في تكوينه للوعي الذي يخول له تغيير التاريخ وصنعه من جديد.

لقد كانت أهم سمات المثقفين، هي محاولتهم تثوير الواقع في أبعاده السياسية والاجتماعية والثقافية: فالمثقف حسب لينين يعتمد «منهجية التحليل الملموس للواقع الملموس». إن ذلك يظهر جليا حينما نبحث فقط في تاريخنا الطويل ونتأمل مسيرة الفكر الإنساني عندئذ سنجد حتما أن المثقف هو من ينحت التاريخ ويصنع التغيير: فهل كانت ستكون حقا ثورة فرنسية دون مثقفي عصر التنوير؟ هل كان سيتفجر ذلك الغضب الشعبي دون كتابات فولتير؟ دون الأفكار الثورية التحررية التي أبدعها مثقف يدعى جان جاك روسو؟

إدوارد شهدة

دون التفكير النير الذي أظهره مونتسكيو؟ لقد سخروا في الحقيقة عقولهم وأفكارهم لإنتاج الجديد وصنع التغيير: إذ توجه البعض لنقد مساوئ النظام السياسي القائم آنذاك على الحكم الفردي المطلق بحق إلهي، مؤكدين في ذلك على ضرورة تأسيس نظام آخر يرتكز على الحرية والمساواة والعدل ويضمن بذلك كرامة الفرد وإنسانية الإنسان. أما آخرون، فقد استهدفت أقلامهم الكنيسة ونظامها الإكليروسي إذ استحوذت هذه الأخيرة آنذاك على الثروات في المجتمع وسيطرت على العقول ومنعتها من التفكير الحر والعقلاني. فكان هذا النقد تحريرا للفكر الإنساني من أهداب الجهل والخرافة وتأسيسا للحرية والعقلانية والمدنية. في النهاية، نجد ثلة من المثقفين الذين لم يتوانوا في نقد أسس النظام الاجتماعي المقام أساسا على نوع من اللامساواة الطبقية حيث تستحوذ فيه طبقتا رجال الدين والنبلاء على أغلب الامتيازات. إذن فقد أسهمت كتابات كل هؤلاء المثقفين في زعزعة القناعات الثابتة آنذاك وتحريك سواكن العقل، ذلك أن كل هذه الأفكار تحمل في داخلها إرادة صريحة وقوية للتغيير وهذا هو في اعتقادي روح المثقف وجوهره.

فمن الأمور التي لم يخالجني فيها الشك يوما هو أن المثقف ليس ذلك «الكائن الخرافي» الذي يظل أسيرا لمكتبه وأوراقه وعالمه المثالي بذلك البرج العاجي، وإنما هو شخصية متشبعة بهموم الواقع منغمسة أيما انغماس في المجتمع بُناه المختلفة، وهذا هو معنى أن يعيش المثقف عصره أي أن يلتزم بقضايا الواقع وأن يعمل على تغييرها. التاريخ يشهد للعديد من المثقفين الذين كانوا ملتزمين بقضايا العصر: فمن منا لا يتذكر جون بول سارتر رائد تيار الوجودية والداعي لتحرير الإنسان من شتى رموز القيود والاستعباد وقد وصل به الأمر إلى حد مناهضة سياسة بلاده، خاصة في ما يخص قضية الجزائر حيث عارض السياسة الفرنسية والاستعمار عموما ووقف إلى جانب الجزائريين الطامحين لاسترجاع حرية وطنهم. عموما ما أردنا أن نكشف النقاب عنه هو ذلك المقعد الخطير الذي يتبوأه المثقف في المجتمع.

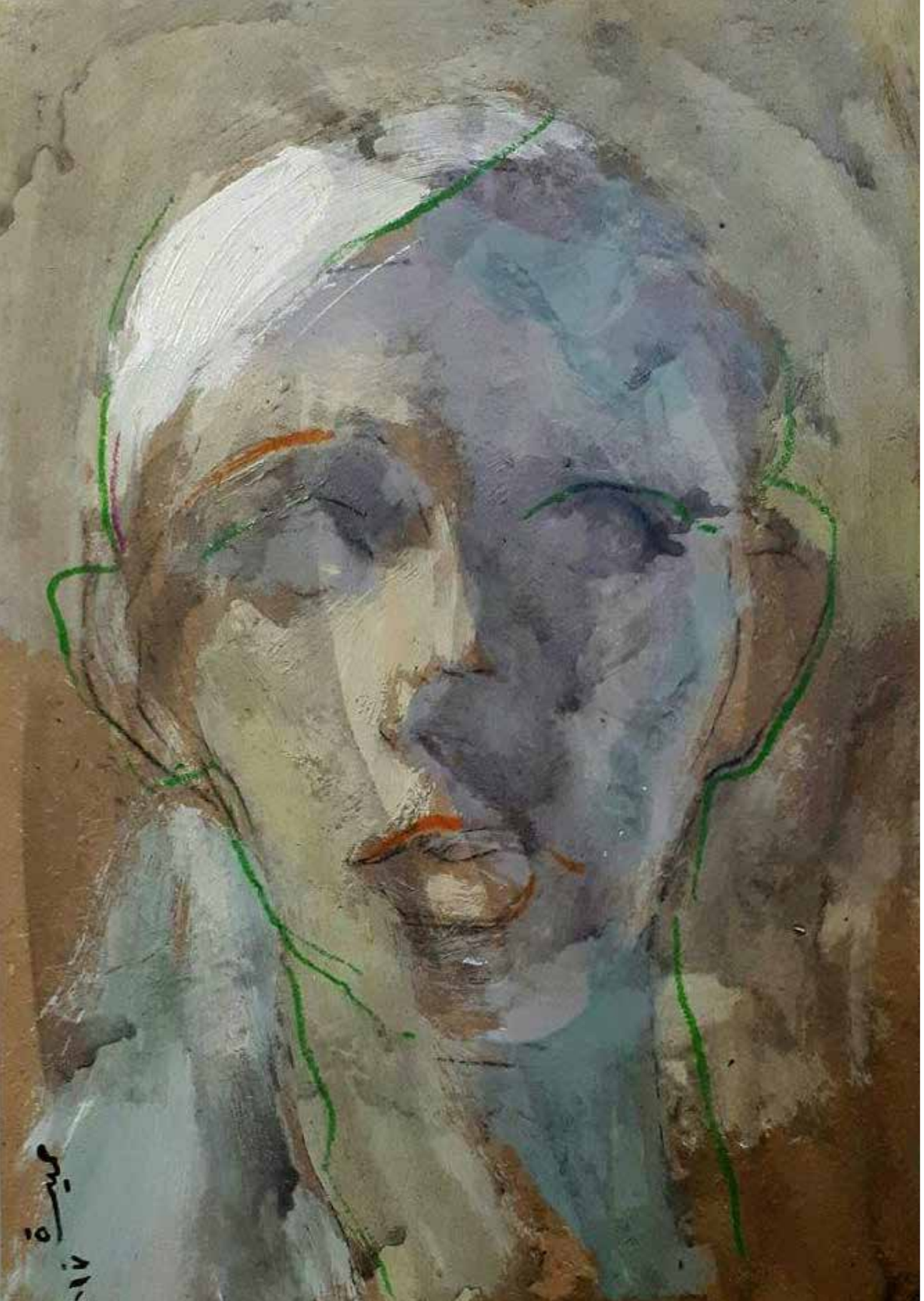
بيد أن المتأمل اليوم في واقعنا الحاضر المركب والمعقد، سيتأكد من خفوت صوت المثقف وانتكاس إشعاع فكره، بل إن البعض أصبح يتحدث عن مجتمع اللامثقفين ومجتمع اللاثقافة. فماهي أهم الملامح السوسيو-ثقافية لهذا المجتمع الجديد؟

### مجتمع اللاثقافة: أفعى متعددة الرؤوس

قد لا نبالغ في القول إننا نعيش في عصر تتحول فيه البنى بسرعة خاطفة وبرقية حتى أننا لا نكاد نشعر بتلك التغيرات التي ما انفكت تعصف بحياتنا بين الفينة والأخرى: فكل المجتمعات قاطبة في جميع أنحاء المعمورة تتعرض لطفرات سريعة أحدثت خللا في جميع المستويات: فكأننا حقا إزاء انتقال من عصر أرضي إلى آخر ربما سيكون في الفضاء أو هو عصر افتراضي تكون فيه السيطرة لوسائل التواصل الاجتماعي التي نجحت في فرض وجودها منذ سنوات. فالبشرية دخلت حقبة جديدة يسميها علماء الأنثروبولوجيا عصر 'الإنسان السبرنتيقي' وهذا ربما ما قد تنبأ به الفيلسوف هيدغر حينما أعلن عن نهاية الفلسفة وبداية عصر «السبرنتيقا».

فلا ريب إذن في القول إن جل هذه التحولات كانت نتيجة لتلك الظاهرة التي ما انفكت تثير تساؤلات وتؤرق عقول العديد من المفكرين ألا وهي ظاهرة «العولمة» التي نجحت أيما نجاح في جعل العالم بأسره- من أكبر مدينة كوزمبوليتانية إلى القرية النائية الصغيرة- مسلعنا وخاضعا لمنطق اقتصاد السوق.

فساد بذلك عصر الحضارة المادية وعصر



عدنان حميدة

ثورة المعلومات، فقد تحدث المفكر اللبناني علي حرب عن تشكل فضاء جديد للتحكم والاتصال هو «الفضاء السبراني» الذي جعل الإنسان غارقا ضمن عالم وهمي افتراضي ابتعد به عن الواقع.. كل هذه الانفجارات زلزلت أسس الحضارة الإنسانية زلزالها وأخرجت لها أثقالها، إذ يمكننا أن نلاحظ العديد من التداعيات التي برزت وراء انبلاج فجر العولمة: فقد انتشرت مثلا ثقافة الاستهلاك أيما انتشار، الأمر الذي حدا بالبعض إلى أن يقلب الكوجيتو الديكارتي ليصبح «أنا أستهلك إذن أنا موجود». وفي مقابل ذلك، تراجع منطق الإنتاجية خاصة في عالمنا العربي فالإنترنت وفرت عناء البحث والتفكير فأدت بذلك إلى تكلس العقل وجموده، الأمر الذي جعل البعض يتحدث عن نهاية الثقافة وبروز وحش اللاثقافة الذي هو سمة العالم اليوم وهو أيضا أثر من آثار العولمة وصورة من صور هيمنة منطق السوق وسلعنة الإنسان. ففيروس اللاثقافة قد تغلغل في جميع الميادين والمستويات: وهذا يبدو ظاهرا للعيان إذا ما تفحصنا مجتمعاتنا العربية المعاصرة إذ طفت على السطح ظاهرة تحقير المثقفين كما لاحظنا كذلك تزايد الانحطاط الذوقي وانتشار الفكر البراغماتي وطغيان المادة وسيطرتها على العقول، وهو الأمر الذي حدا بالفيلسوف إدغار موران للحديث عن «مجتمع المراهقين»، وهي المجتمعات التي تسود فيها ظاهرة اللاثقافة وينتكس فيها الخطاب الثقافي. فأي مكانة ستكون للمثقف في خضم زمن اللاثقافة؟

### المثقف في زمن اللاثقافة: بروميثيوس مقيدا

كنا قد بينا سلفا ملامح زمن اللاثقافة وهو زمن لا يمكن أن نقول عنه سوى أنه يتسم بانتكاس الخطاب الثقافي وإعادة إنتاج «ثقافة اللامعنى» على حد تعبير ميلان كونديرا. في خضم هذا كله، ارتفع زعيق غير المثقفين وخفت في المقابل صوت المثقف إذ لم يعد كما كان في الماضي روح المجتمع وقلبه النابض ولا هو من ضمن من يصنع التاريخ ويشيد الحضارة.

اليوم أصبح المثقف «كائنا خرافيا» مهمته فقط إنتاج بعض المعرفة لجمهور قليل من الناس لا يسمن ولا يغني من جوع، ولكن قبل أن نحلل هذه النقطة، من الأهمية بمكان ضرورة الإشارة إلى ظاهرة هامة: ألا وهي «الثقافي والسياسي»، فقدلاحظ العديد من علماء الاجتماع السياسي الذين انكبوا على دراسة المجتمعات العربية المعاصرة وجود ظاهرة طغيان السياسي على الثقافي. فقد أصبح العديد من المثقفين بوق دعاية لأحزاب أو لرجال سياسة وكأننا حقا إزاء ما عبر عنه د. سهيل إدريس بقوله «الثقافي يرضخ في وقتنا الحاضر للسياسي». تكثيفا للقول، لا يمكننا أن ننكر البتة أن العديد من المثقفين باعوا هممهم وانغمسوا في السياسة حتى النخاع. وهذا الأمر ساهم في ازدياد الطغيان السياسي على الثقافي من جهة وكذلك استغلال فكر المثقف وعقله لخدمة أيديولوجيات سياسية أو مصالح حزبية ضيقة من جهة أخرى. وهذا كله في رأيي سيؤدي إلى تراجع قيمة المثقف في المجتمع وخاصة الحد من حرية تفكيره وإبداعه ونبوغه ليصبح شأنه شأن بروميثيوس وهو مقيد. يرى المفكر التونسي محمد الطالبي (رحمه الله) أن العديد من المثقفين العرب هم موظفون لدى سلطاتهم وهو في رأيه مقتل الثقافة الحقيقي.

ف«مثقف السلطة» لا يمكنه بأي حال من الأحوال أن يمتلك إرادة التغيير التي تحدثنا عنها سلفا والتي تظل سمة مميزة تطبع بعمق شخصية المثقف.

هذا بخصوص الثقافي والسياسي، وإنما أردت تناول هذه القضية لما تكتسبه من أهمية راهنية وكذلك ثقافية وحضارية. نعود الآن إلى تناول قضية فشل المثقف وتراجع مكانته زمن اللاثقافة. بادئ ذي بدء من الأمور التي لا يختلف فيها اثنان هو عجز النخبة العربية اليوم عن تقديم مشروع ثقافي يسهم في تشكيل وعي تاريخي يجعل المجتمع قادرا على الفعل والقبض على مصيره. هذا العجز فسح المجال أمام المتطفلين من كل حدب وصوب ليرتفع زعيقهم ويكون في المقابل «صوت المثقف كموسيقى هادئة تكون غير مسموعة بين صليل السيوف ودوي طلقات المدافع»، على حد تعبير الباحث المغربي محمد الإدريسي. هذا كله يجعل خطاب المثقف خطابا أجوف حتى ولو كان يظهر في وسائل الإعلام الحديثة ويدلي بآرائه أو يكتب في الصحف والمجلات أو يؤلف الكتب؛ فإنتاجه المعرفي غير مرئي للمجتمع لأن تلك الرابطة القوية التي كانت تصله بالمجتمع قطعتها تلك الانفجارات التي تحدثنا عنها والتي تعد العولمة أبرزها. فهل يعني ذلك ضرورة التسليم والانسحاب بذلك من الساحة وإدراك أن الزمن اليوم غير زمن المثقف أم أنه يتوجب عليه أن ينتج رؤية جديدة يساهم من خلالها في بث روح فتية في الثقافة لتلملم جراحها وتستعيد حيويتها وديناميكيتها؟

في رأيي أنه على الرغم مما يسم عالمنا المعاصر من تناقضات صارخة أسهمت وبعمق في انهيار صرح الثقافة، يتوجب على المثقف أن يبقى على الساحة يقاوم ويكافح شتى خطابات اللاثقافة. فلا يمكن بأي حال من الأحوال أن ينسحب ويخفت صوته لأن ذلك سيكون «إيذانا بخراب العمران» إذا عبرنا عن ذلك تعبيرا خلدونيا.

فالمثقف قاد مسيرة الفكر الإنساني من عصر النهضة الأوروبية إلى الثورة الصناعية مرورا بالثورة الفرنسية والنهضة العربية الحديثة. فكل هذه الأحداث الصاخبة لا يمكننا أن نكتشف من تحت ركامها إلا ذلك الفكر الذي يعتمل وفق نظام هادئ وصارم: إنه فكر المثقف الذي ما انفك ينشد التغيير ويروم «الانتقال من حال إلى حال» كما يعبر على ذلك العلامة ابن خلدون في 'المقدمة'. وفي هذا الانتقال لا بد من جسر ينتقل عبره المجتمع والذي لا يمكن أن يكون إلا المثقف وهذا هو في رأيي معنى «الثورة الأبدية» التي تحدث عنها نجيب محفوظ والتي بقيت إلى اليوم محفوظة في جزء دافئ من ذاكرتي وفؤادي.

**كاتب وباحث من تونس**

مقال

# المثقفون ليسوا ملائكة

## حول المثقف والموقف

حميد زناز

**كان الموسيقار الألماني ريتشار فاغنر من المعادين الكبار للسامية وقد كتب نصوصا أقل ما يقال عنها إنها تفوح كراهية ضد اليهود إذ اعتبرهم في أحد نصوصه تلك كطبيعة مشوهة وكان ذلك أحد أسباب خصومته مع صديقه الفيلسوف نيتشه. وقد حاول نظام هتلر أن يستعمل ذلك في ترويجه للفكر النازي وقد استغل زوجة ابن الموسيقار التي كانت تجمعها صداقة بهتلر ذاته. وحاول هذا الأخير بكل الوسائل أن يجعل من فاغنر أبا شرعيا للأيديولوجية النازية وقد صرح يوما بأن ليس لها من سلف آخر سوى فاغنر. وقد قال المخرج الأميركي ودي آلان في خرجة من خرجاته الظريفة: حينما أكثّر من الاستماع إلى موسيقى فاغنر، تتملكني رغبة في احتلال بولونيا.**

وهم ليسوا جهلة أو برابرة حاقدين على العقل والثقافة، هؤلاء الذين نشاهدهم في تلك الأفلام القديمة الشهيرة وهم يحرقون أطنان الكتب في شوارع برلين سنة 1933، بل هم طلبة فضلوا تطهير مكتباتهم الجامعية من الأعمال التي كانوا يرون أنها ليست جرمانية بالقدر الكافي وقد شارك في تلك الأفعال المخلة بالعقل الكثير من أساتذة جامعاتهم. وقبل أن ينتشر بين الجماهير الألمانية الواسعة وينتصر سياسيا، انتصر فكر هتلر في انتخابات الجمعيات الطلابية مثلما حدث مع الفكر الإسلاموي تماما، إذ اكتسحت منظمات «الإخوان الأشبال» مجمل التمثيل الطلابي في كل من مصر والجزائر قبل أن يفوز «الأصوليون الأكابر» في الانتخابات العامة ثم يتحولون إلى إرهابيين.

ولئن اختار كثير من المثقفين الألمان المنفى في الثلاثينات مع صعود الحزب القومي الاشتراكي، فالأغلبية فضلت البقاء وخدمة النظام التوتاليتاري الهتلري بطريقة أو بأخرى. ومن بين الذين اختاروا الانضمام إلى أيديولوجية العار نجد أسماء شهيرة مثل كارل شميت وارنست يونغر وغيرهما. أما الأساتذة على اختلاف اختصاصاتهم ومع الأسف حتى أساتذة الفلسفة واصلوا، وكأن شيئا لم يكن، التدريس والنشر تحت مظلة هتلر، ما عدا الذين كانوا من أصول يهودية أو من اليسار الراديكالي أو من دعاة السلام والذين فروا خوفا من بطش النازية. أما العلماء الألمان فأغلبهم قد نزل إلى سفه لم يسبق له مثيل، فكانوا رواد العلم النازي، علم التجارب العنصرية، علم الموت.

ولكن ما يبقى محيرا فعلا هو حالة مارتن هيدغر ذلك الذي يعتبره الكثيرون أهم فيلسوف في القرن العشرين! لقد عيّن صاحب «الكينونة والزمان» سنة 1933 عميدا لجامعة فريبورغ وانضم في نفس الفترة إلى صفوف الحزب النازي. يقول مواطنه الفيلسوف يورغن هبرماس لجريدة لوموند الفرنسية (08 /11 /2014) إنه قرأ في «الكراسات السوداء» ما كان كافيا لإدانة هيدغر، ولم يكن ذلك مفاجأة بالنسبة له إذ لم يكن يخفى على قراء اللغة الألمانية تلك الحمولة النازية في لغة هيدغر. ويضيف هابرماس أن الرجل كان نازيا ولكن ما يبعث على الأسى يقول إنه لم يتنكر لماضيه بشكل صريح وعلى الملأ رغم إلحاح تلميذه هربرت ماركوز بعد نهاية الحرب. ومع ذلك ورغم صدور «كراساته السوداء» سنة 2014 التي يشير إليها هابرماس والتي تفضح وجهه الحقيقي، لا يزال يجد في فرنسا على وجه الخصوص من يدافع عنه ويحاول تبرئة ذمته! وربما نجد تفسيرا للاحتفاء الدائم بهيدغر في فرنسا في ذلك الوصول المحزن الذي حظي به فكره في البلد بعد 1945، استقبال محبك جيدا من طرف هيدغر وساذج من طرف القراء الفرنسيين، كما يقول هابرماس نفسه.

ولم يكن موقف معظم المثقفين في كل من فرنسا وبريطانيا بعيدا عن إخوانهم الألمان في مسألة الاستعمار الممارس من طرف بلديهما، فكما كان معظم المفكرين الألمان غير معنيين بمناهضة النازية، كان المفكرون الفرنسيون والبريطانيون في معظمهم غير مستهجنين للاستعمار وغير مكترثين لوضع المستعمَرين في أفريقيا وآسيا. وربما يكون المفكر الشهير أليكسي دو طوكفييل أكثرهم شراسة في الأمر فحينما وصل إلى الجزائر سنة 1841 كتب دون لف ولا دوران «لقد سمعت أحيانا في فرنسا أناسا أحترمهم يقولون بأنه من السيء أن يتم حرق المحاصيل، وأن يقع تفريغ مطامير القمح وأن يلقى القبض على الرجال غير المسلحين، وأيضا على النساء والأطفال. وأنا لا أوافق هؤلاء السادة على مثل هذا الكلام، وأرى أن مثل هذه الأعمال المؤسفة ضرورية لشعب يرغب في شنّ حرب ضد العرب بهدف جبرهم على الرضوخ له».

وليس هذا فحسب بل يضيف المفكر محرضا على التخريب واللصوصية قائلا «أعتقد أن واجب الحرب يسمح لنا بأن نخرّب البلد وأن نفعل ذلك، إما بتدمير المحاصيل الزراعية وقت الحصاد والجني، وإما بالقيام في كل الأوقات بهجمات يكون الهدف الأساسي منها إلقاء القبض على الرجال والاستيلاء على قطعان الغنم والدواب». لقد كان صاحب «الديمقراطية في أميركا» ذائع الصيت والمبرمج في كل مراحل التعليم الفرنسية صديقا للكاتب العنصري أرتور غوبينو وحتما يشتركان في ذلك الشعور المتعالي بالانتماء إلى عالم المدافعين عن النظام الاجتماعي التراتبي والذي ليس للديمقراطية فيه من مزية واحدة هي كونها تثبيت حكم النخبة التي تستفيد من عمل الشعب.

أما مواطنه صاحب «البؤساء»، فيكتور هوغو، فلم تأخذه رأفة ولا رحمة تجاه البؤساء الجزائريين تحت الاحتلال بل كان من المتحمسين لاحتلال بلده للجزائر سنة 1882، تلك الجزائر التي تحمل اسمه اليوم الكثير من شوارع مدنها! هو المعجب بالجنرال السفاح بيجو «أعتقد، يقول لصديقه، أن غزونا الجديد أمر عظيم ومفيد. إنها الحضارة تدوس على البربرية. إنه شعب مستنير يتجه نحو شعب يعيش في عتمة الليل. نحن إغريق العالم، وعلينا أن ننشر النور في العالم». وعلى رغم المجازر التي ارتكبها صديقه بيجو وعصابته في الجزائر، لم ينبس من يصنف من بين الإنسانيين الكبار ببنت شفة، وواصل تبرير وتمجيد الاستعمار إلى آخر يوم من حياته. لقد كتب سنة 1862 كلمات بائسة في حق الأفارقة: «ليس لأفريقيا تاريخ، بل مجموعة من الأساطير الغامضة.. في القرن التاسع عشر حوّل الرجل الأبيض الأسود إلى إنسان وفي القرن العشرين ستحول أوروبا أفريقيا إلى عالم».

وتستمر تلك السلبية وعدم الاكتراث إزاء الأنظمة التوتاليتارية في شرق أوروبا وآسيا خصوصا وحتى في أفريقيا إذ لم تعارض النخب الغربية تلك النظم فحسب بل انبهرت بتلك التجارب وصار الكثير من المثقفين المحسوبين على التنوير من المدافعين عنها جهارا نهارا دون أدنى اعتبار للشرور التي كانت ترتكب فيها باسم التقدم والعدالة الاجتماعية ومناهضة الإمبريالية وغيرها من اليافطات التضليلية.. وقد أصبحت الماوية والكاسترية (نسبة إلى فيدال كاسترو) موضة في فرنسا وأوروبا في السبعينات والثمانينات من القرن الماضي. وقد بدأ انبهار المثقفين بشعارات الإخاء والمبادئ الإنسانية والتقدمية ومخططات ستالين الخماسية في الثلاثينات ولم يسلم من ذلك حتى جورج برنارد شو. أما برتولت بريخت وبابلو نيرودا ولويس آراغون فقد كانوا يرون في ستالين أنه «شمس الشعوب» وفي الشيوعية السوفييتية التجسيد للعقلانية الإنسانية.

وكان جان بول سارتر مثالا لضلال المثقفين الذين تواطؤا مع مختلف أشكال العنف المسمى ثوريا في القرن العشرين. لقد ساند صاحب «الوجودية مذهب إنساني» أنظمة ومجموعات إرهابية لم تكن تعير أدنى اهتمام للإنسان، من الاتحاد السوفييتي والدول الشرقية الدائرة في فلكه ومرورا بصين ماو ووصولا حتى إلى تبرير جرائم عصابة بادن بادن وقد ذهب حتى إلى التقليل من ضحايا الثورة الثقافية التي قام بها سفاح بكين ونشر 18 مقالة مؤيدة لفيدال كاسترو وثورته. لقد

إدوارد شهدة

ناصر حتى الدكتاتور الكوري الشمالي كيم إيل سونغ!

لقد كانت الشيوعية بكل أشكالها أفيون بعض المثقفين في الغرب والشرق. في الاتحاد السوفييتي لم يكن كل المثقفين أندري سخاروف أو ألكسندر سولجنيتسين أو غيرهما من المنشقين المقاومين، لقد كان المئات من الأساتذة والعلماء والصحافيين والسينمائيين وغيرهم من منتجي الثقافة والعلم من المساندين الأوفياء لدكتاتورية الحزب الشيوعي السوفييتي ورجاله. وقد وهب مبدعون كبار فنهم وضمائرهم إلى جهاز بيروقراطي وبوليسي قتل وهجّر الملايين، وكان غوركي ومايكوفسكي من هؤلاء. وليس هذا فحسب، ففي الوقت الذي وصل فيه القمع والتأميم القاتل أوجه سنة 1931، كتب غوركي مقاله الشهير في أكثر من 5000 كلمة ضد المثقفين الغربيين الذين يتجرؤون على الاحتجاج على ما يحدث في بلده العظيم، وكان تحت عنوان «رد على مثقف» وفي الحقيقة هو عبارة عن ترديد ولو بطريقة أجمل وأذكى لشعارات اللجنة المركزية لحزب السوفييت.

وإذا عدنا إلى الصين وثورة ماو الثقافية التي دمرت جزءا كبيرا من الشعب الصيني وخاصة في الأرياف، فسنجد أن معظم من استعملوا كرأس حربة في فرض الرعب على الناس كانوا من الشبيبة المثقفة، طلبة ثانويات وجامعات. وقد امتد ذلك المرض حتى إلى الشبيبة المثقفة في الغرب وباتت تساند الشمولية الماوية في أهم المراكز الجامعية والمدارس العليا بباريس ويمكن ذكر بعض من هم اليوم من الأسماء المعروفة كالكاتب فيليب سولير، والباحثة والمحللة النفسانية جوليا كريستيفا، وسيرج جولي مدير جريدة ليبيراسيون السابق وأحد مؤسسيها مع الفيلسوف جان بول سارتر.

ولن نبالغ إذا قلنا إن من أطلقوا على أنفسهم في فرنسا اسم «الفلاسفة الجدد» قد ولدوا من رحم تلك الموجة الماوية التي هزت فرنسا وأوروبا ابتداء من سنة 1956، وهي الموجة التي خلفت الموضة الموالية للستالينية التي امتدت من 1945 إلى 1956 في فرنسا. ولم يعد سرا أن كلا من الفيلسوف أندري غلوكسمان، برنار أونري ليفي، ألان فيلكنكروت، باسكال بروكنر وبلوندين كريغل وغيرهم كانوا من الثوريين المعجبين بالماوية الصاعدة التي كانت تكتسح مناطق كثيرة في العالم آنذاك. وهم اليوم في أغلبهم إلى المحافظين الأميركيين الجدد أقرب، ومن المنحازين إلى النظام في إسرائيل متجاهلين حقوق الشعب

**فمن حق هذا المواطن العربي وخاصة إن كان ليبيا أن يتساءل عن السبب الذي جعل أدباء من كل حدب عربي وصوب يأتون إلى الجماهيرية العظمى ذات عام لمناقشة أدب القائد معمر القذافي وليحللوا مجموعة قصصية ساذجة شكلا ومضمونا وتحت يافطة مأجورة «القذافي كاتبا ومبدعا»؟ كيف يمكن أن يشارك ناقد أدبي في وليمة دعائية يبذر من أجلها النظام الليبي**

الفلسطيني.

وحتى وإن بدا الفيلسوف الفرنسي روبير ميزراحي، اليهودي الأصل بعيدا عن هؤلاء من الناحية الفكرية، فنحن معه أمام رجل طلّق النزاهة ثلاثا وسقط سقوطا حرا في مانوية مضحكة كئيبة في تناوله للنزاع الفلسطيني الإسرائيلي. فدفاعه عن دولة إسرائيل هو دفاع مطلق وحق اليهود في إقامة دولتهم على أرض فلسطين لا نقاش فيه ولا يحق لأحد أن يتساءل في هذا الأمر الواقع وإلا عدّ من المعادين والحاقدين على اليهود.

أما في عالمنا العربي فلا يختلف أمر المثقفين عن غيرهم في بقاع الأرض الأخرى ونظرا للوضع غير الديمقراطي الحاصل كان المواطن العربي ينتظر دائما من المثقفين عدم الوقوف مع الحكام المستبدين بشكل صريح، إذ ذاك تشجيع لهم على المضي في غيّهم. ولذلك فمن حق هذا المواطن العربي وخاصة إن كان ليبيا أن يتساءل عن السبب الذي جعل أدباء من كل حدب عربي وصوب يأتون إلى الجماهيرية العظمى ذات عام لمناقشة أدب القائد معمر القذافي وليحللوا مجموعة قصصية ساذجة شكلا ومضمونا وتحت يافطة مأجورة «القذافي كاتبا ومبدعا»؟ كيف يمكن أن يشارك ناقد أدبي في وليمة دعائية يبذر من أجلها النظام الليبي ملايين الدولارات من أموال الشعب الليبي؟ كيف يتظاهر القوم بدراسة نصوص قصصية منسوبة للقائد كتبها له غيره؟ وحتى وإن كانت نصوصا خارقة للعادة، فهل يستحق صاحبها كل ذلك التطبيل وهو المستعبد لشعب بكامله؟ ومن العجيب المضحك أن تقدم جائزة تحت مسمى «جائزة القذافي الدولية لحقوق الإنسان» ويزمر لها الكثير من المتزلفين وهم يعلمون أن ذلك السيد كان يعبث بحقوق الإنسان في ليبيا ويعتدي على البشر حتى خارج ليبيا ويعترف بجرمه ويدفع ملايين الدولارات لأهل ضحاياه. فهل تستحق مجموعة القذافي القصصية «القرية القرية، الأرض الأرض، وانتحار رائد الفضاء» كل ذلك الكم النقدي أم أن الأمر مجرد تملق وتكسب؟ إبراهيم الكوني درس المكان الأسطوري في تلك القصص! والروائي المبدع والباحث المدقق واسيني الأعرج تناول «المدينة والمثال في مجموعة معمر القذافي القصصية»! ومن الجزائر يكتب ناقد محترم آخر، نورالدين السد، بحثا حول «الأبعاد الدلالية في الخطاب القصصي للقائد الأديب معمر القذافي»! ومن أرض الروائي الثائر كاتب ياسين أيضا يتحدث الشاعر عزالدين ميهوبي، وهو اليوم وزير للثقافة في نظام بوتفليقة، عن «البعد الإنساني في إبداعات معمر القذافي»!

أما الدكتور عثمان بدري أستاذ النقد الأدبي الحديث بجامعة الجزائر فلا يتحرج أبدا ويعنون بكل جرأة «الدلالة المفارقة للمكان في الخطاب الأدبي للقائد، المبدع، معمر القذافي».

تلك عينة من قائمة طويلة تتضمن أدباء من معظم البلدان العربية، كلهم وجدوا في معمر القذافي الأديب والمبدع. فهل يمكن أن يكون أديبا من يجد صعوبة حتى في الكلام بالدارجة الليبية؟ كيف استطاع الروائي الليبي إبراهيم الكوني أن يبقى صديقا وفيا لمجنون طرابلس مدة 40 عاما؟ ولن أتساءل حتى عن الأسباب التي جعلت جابر عصفور يقبل جائزة معمر القذافي العالمية للآداب بقيمة 150 ألف دولار، فللرجل سوابق ولواحق. ويعرف الناس أن الجائزة عادت إليه بعدما رفضها الكاتب الإسباني غويتسولو مصرحا بأن الأمر لا ينسجم مع أخلاقه وأنه لا يهادن الدكتاتوريات. ولن يصدم البتة من يعرف سوابق الرجل بتلك السهولة التي وقع فيها السيد المفكر المحترم جابر عصفور في مصيدة آل مبارك. كيف يعقل أن يقبل ناقد في قامة عصفور تولي وزارة الثقافة في حكومة أقل ما يقال عنها إنها كانت ضد حركة الشارع المصري المطالب بالتغيير والديمقراطية؟ كيف يمكن لإنسان عادي أن يتوزّر في تلك الظروف؟ فما بالك إن كان الرجل من البشر المثقفين الذين يدّعون الحداثة والتقدم؟

ألم يؤيد الروائي الجزائري الشهير رشيد بوجدرة، المتبجح بالاشتراكية وحقوق الإنسان والدفاع عن المظلومين تلك الزيارة المشؤومة التي قام بها وزير الشؤون المغاربية والاتحاد الأفريقي وجامعة الدول العربية الجزائري عبدالقادر مساهل إلى دمشق لزيارة بشار الأسد؟

لو لم أكن أعرف جنون عظمته لكنت استغربت من شطحات الرجل الغريبة بين الفينة والأخرى، ولكن أن يصل الروائي الجزائري رشيد بوجدرة- ذلك الذي يدعي الوقوف بجانب العدالة الاجتماعية ومحاربة الظلم ومناصرة اليسار منذ عقود- إلى الانضمام إلى منطق الأسد قاهر شعبه فهذا ما لم أكن أتصوره على الإطلاق. لم يخطر ببالي أن يتفكك صاحب «التفكك» بهذه

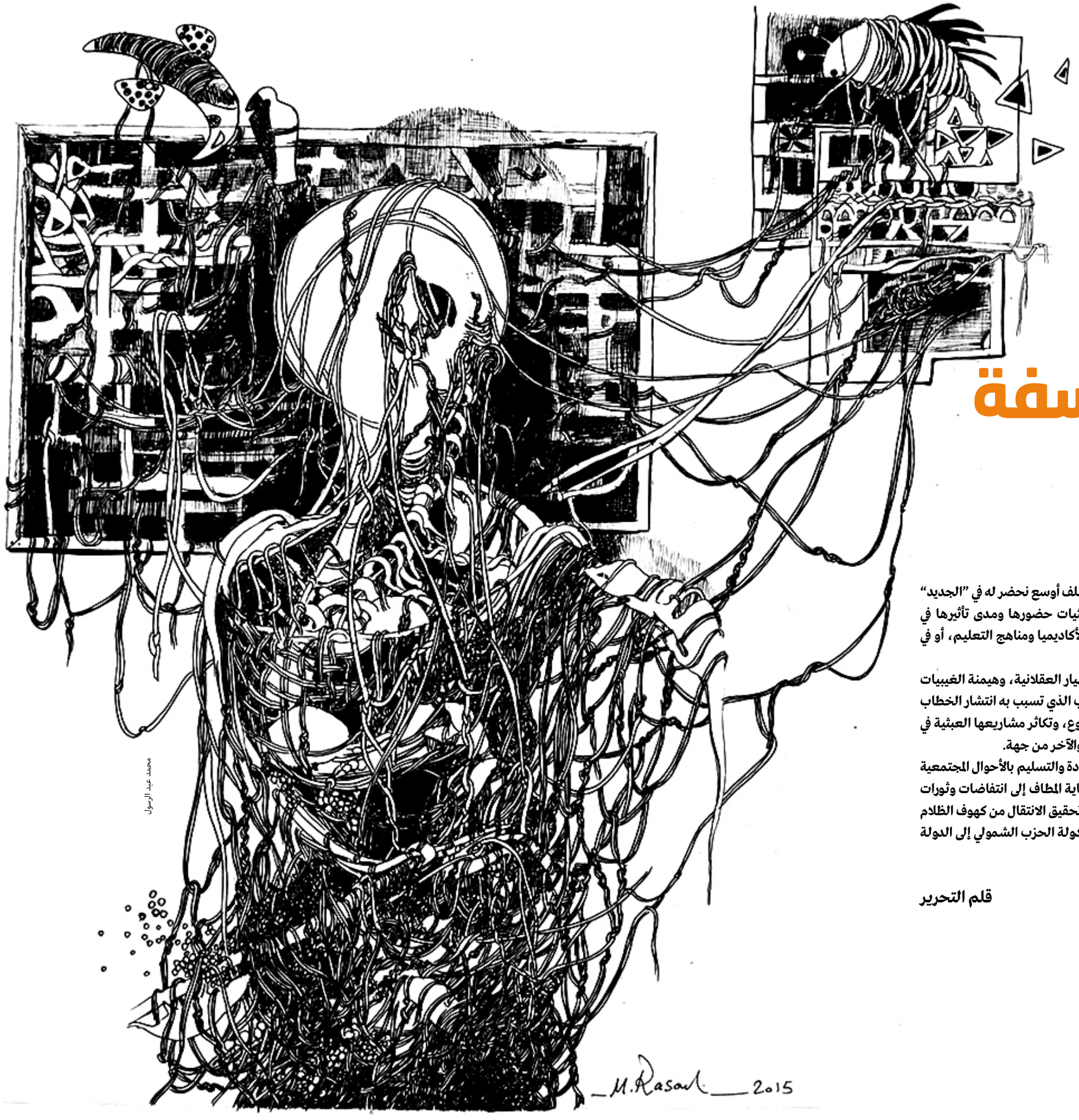
**فهل تستحق مجموعة القذافي القصصية «القرية القرية، الأرض الأرض، وانتحار رائد الفضاء» كل ذلك الكم النقدي أم أن الأمر مجرد تملق وتكسب؟ إبراهيم الكوني درس المكان الأسطوري في تلك القصص! والروائي المبدع والباحث المدقق واسيني الأعرج تناول «المدينة والمثال في مجموعة معمر القذافي القصصية»! ومن الجزائر يكتب ناقد محترم آخر، نورالدين السد، بحثا حول «الأبعاد الدلالية في الخطاب القصصي للقائد الأديب معمر القذافي»**

الطريقة الحزينة ويبلغ هذا المستوى من اللا مبالاة وقصر النظر، إذ عاكس تماما ما يقوله مثل شعبي جزائري «سكران ويعرف باب داره» بمعنى يمكن أن يكون الإنسان ثملا ولكن لا يمكن أن ينسى عنوانه. ولكن يبدو أن السيد رشيد بوجدرة قد نسي عناوينه السابقة كلها وكل مبادئه وراح يصطف وراء نظام الظالم بشار بدعوى محاربة الإرهاب الإسلاموي. ففي الوقت الذي استنكر فيه كل المثقفين الجزائريين الأحرار والرأي العام بصفة عامة تلك العلاقة المشبوهة التي تجمع بين النظامين في الجزائر ودمشق، وندد بالزيارات المتبادلة بينهما، لا يتردد الروائي رشيد بوجدرة في نشر مقال على موقع «كل شيء عن الجزائر» في نهاية شهر أفريل 2016، يشيد فيه، من دون حياء، بتلك الزيارة المشؤومة والتي اعتبرها دلالة على جرأة الدبلوماسية الجزائرية بصفة خاصة والدولة بصفة عامة. فالمسألة مسألة جرأة وحسب،إذ لا دولة عربية تملك الجرأة على القيام بمثل ما قام به النظام الجزائري والذي هو على عكس كل الأنظمة العربية الأخرى، يقول بوجدرة، لا يهاب من الغول الأميركي ولا من الصقر السعودي. ويذهب الكاتب إلى اعتبار الزيارة الجزائرية إلى دمشق والتهاني الموجهة عبرها من الرئيس عبدالعزيز بوتفليقة إلى أخيه بشار الأسد بمناسبة الذكرى السبعين لاستقلال سوريا عبارة عن تحد حقيقي إلى كل الناهبين المفترسين في العالم كله.

ولكن لماذا لا يرد المثقفون الجزائريون الأحرار على تخاريف الرجل السياسية والأدبية والفكرية المتكررة منذ سنوات؟ أعتقد أن ذلك يعود لسببين اثنين:

يعتبر البعض منهم أن الرجل انتهى إبداعيا وكل ما يقوله مجرد تسجيل حضور، ولذلك لا يتعبون أنفسهم في الرد على أوهام لا تستحق، في نظرهم، أدنى تعليق. ولا يريد آخرون توريط أنفسهم في سجال مع رجل سليط اللسان ولا يتوانى في قذفهم واتهامهم بأمور قد لا تخطر على بال أحد كما سبق أن فعل مع الكثيرين، فقليل من الكتاب الجزائريين والعرب والأجانب من سلم من نقده اللاذع المجاني وجنون عظمته.

**كاتب من الجزائر**




# سؤال الفلسفة

## ثلاث مقالات

**ثلاث مقالات عربية في الفلسفة، ننشرها هنا كاستهلال ودعوة إلى المساهمة في ملف أوسع نحضر له في "الجديد" لرصد حال الفلسفة في الثقافة العربية، وطبيعة تشاكلها مع العقل، وحيثيات حضورها ومدى تأثيرها في المنظومة المعرفية، إن عبر الجماعات والحلقات الفكرية المفترضة، أو في إطار الأكاديميا ومناهج التعليم، أو في تصورات الكتاب والمثقفين وعلماء الاجتماع العرب.**

**إن الغياب الفادح للفلسفة وأدوارها في الثقافة العربية، لهو سبب ونتيجة لانهيار العقلانية، وهيمنة الغيبيات على العقل الجمعي في ظل ضروب من الفوضى المجتمعية والفراغ الفكري المرعب الذي تسبب به انتشار الخطاب الغيبي وانفلات الجماعات الإسلاموية والمتأسلمة وسيطرة دعاواها على الجموع، وتكاثر مشاريعها العبثية في إعادة أسلمة المجتمعات، وهو ما أدى إلى ولادة التطرف الديني المعادي للذات والآخر من جهة.**

**ومن جهة ثانية تفاقم نوع من التدين يحضّ على استسلام العقل واستقالة الإرادة والتسليم بالأحوال المجتمعية المتدهورة في مجتمعات يحكمها تحالف التشدّد الديني والاستبداد، قاد في نهاية المطاف إلى انتفاضات وثورات تطالب بالحرية، وتعجز عن صوغ برامج سياسية وفكرية واجتماعية قادرة على تحقيق الانتقال من كهوف الظلام والاستبداد إلى دنيا النور والحرية، ومن فكر الخرافة إلى الفكر العلمي، ومن دولة الحزب الشمولي إلى الدولة المدنية ■**

**قلم التحرير**

محمد عبد الرسول

ملف

# سؤال الفلسفة وهويّة الفيلسوف

## في الخطاب الفلسفي العربي المعاصر

أحمد برقاوي

**لست في معرض سرد تعاريف الفلسفة التي تمتلئ بها كتب الفلسفة بالعربية وخاصة تلك التعليمية من قبيل مداخل الفلسفة المتنوعة. والتي غالبا ما تعود إلى أصلها اللغوي اليوناني وتسند موضوعاتها ومشكلاتها وهذا الرأي أو ذاك لجمهور الفلاسفة. أقول لست في معرض ذلك وإنما أتوقف عند التعاريف التي تنطوي على جدة وهي على أي حال ليست بالكثيرة.**

إني لأعتقد أن التوقف عند سؤال ما الفلسفة مظهر من مظاهر الإبداع، أو قل هو بداية البحث الفلسفي المبدع، والمدخل لإنجاب خصوصية التفلسف.

وليس بالضرورة أن يكون السؤال مباشرا ما الفلسفة حتى نحصل على جواب مباشر هو الآخر لدى الفيلسوف، بل إن فلسفة الفيلسوف هي دائماً جواب عن سؤال غير مباشر هو: ما الفلسفة؟

لنحصر اهتمامنا أولاً بالإجابة عن السؤال التالي: ما الفلسفة في بعض أنماط الخطاب الفلسفي العربي؟ لوعدنا إلى خرافة الميتافيزيقا لزكي محمود لوجدناه قد تبنّى وظيفة الفلسفة كما تراها الوضعية المنطقية. أي إن الفلسفة تحليل للألفاظ والعبارات وضرورتها تكمن في توضيح القضايا العلمية والعبارات الجارية في الحياة اليومية. ولما كانت الميتافيزيقا -كما يرى- الحكم على أشياء غير محسوسة وجب حذفها من دائرة المعارف الإنسانية «لأنها لا هي مزوّدة بأدوات المشاهدة التي تمكّنها من الحكم على الأشياء، ولا هي ارتضت لنفسها أن تسمع ما يقوله المؤهلون لذلك مكتفية بتوضيحه وفهمه».

إن عودة زكي نجيب محمود لتعريف الفلسفة على النحو الآنف الذكر وطرد الميتافيزيقا من الفلسفة هو بالنسبة إلى الفلسفة العربية أمر جديد. لكنه في كل الأحوال تضييق لموضوع الفلسفة ومهمتها. إن طرد الميتافيزيقا من دائرة الفلسفة لا يعني على الإطلاق ترك الأشياء كالإنسان والمجتمع والتاريخ واللغة والطبيعة إلى العلوم، لأن العلماء، وحدهم، بما لديهم من أدوات ومناهج للبحث، هم القادرون على الوصول بهذه المباحث إلى نتائج يمكن الاعتماد على صدقها.

إنّا في حالة كهذه لا نعلن موت الميتافيزيقا فحسب، وإنما الفلسفة أيضاً، بما هي ميتودولوجيا عامة من جهة وموضوعات مرتبطة بالوجود الإنساني من جهة أخرى، كما سنبيّن لاحقا.

إننا لنقف حيارى حيال الجوانية، أهي فلسفة أم عقيدة، أم أصول عقيدة، وفلسفة ثورة.

ففي التقديم يقول عثمان أمين «الجوانية اسم أطلقته منذ سنين على فلسفة اهتديت إليها بعد إطالة النظر في أمور النفس، ومتابعة التأمل في بطون الكتب، مع مداومة التعرض لتجربة الوقائع والمعاناة لشؤون الناس».

إذاً هي فلسفة، ولكن الفلسفة عند صاحب الجوانية ليست النقد المحكم والمغلق المحيط، إنما هي «عقيدة مفتوحة تأبى الركون إلى مذهب أو الوقوف عند واقع، وتتجه إلى المعنى والقصد من وراء اللفظ والوضع، وتنحو إلى الفهم والتعاطف لا إلى الحفظ والتقرير، وتدعو إلى العمل والبناء، مؤسسا على النظر الواعي وتلتفت إلى الإنسان في جوهره وروحه لا في مظهره وأعراضه، وتدرسه في حياته الداخلية لتنفذ إلى ما هو فيه أصيل، أعني في مشاعره ومنازعته، وفي أفكاره وهواجسه وفي أحلامه وأوهامه، وفي وقائعه وخيالاته، وفي حقائقه وأباطيله، وفي أحكامه واستدلالاته، وفي رشاده وضلاله».

الفلسفة عقيدة، أو إن شئت قل العقيدة والفلسفة أمر واحد، ولما كان الأمر على هذا النحو، فإنا أمام تعريف للفلسفة نشتقها من قول المؤلف ذاته. الفلسفة اتجاه إلى المعنى والقصد القابع وراء اللفظ وتسعى إلى الفهم والتعاطف، وتنظر في جوهر الإنسان أي إلى داخله، ويضيف الفيلسوف الجواني إلى هذا التعريف تعريفاً موضحاً شارحاً حين يقول «إنها عندي فلسفة وخير من هذا طريقة في التفلسف، تفلسف مفتوح على النفس وعلى الدنيا، فتعرض لنفحات السماء في كل لحظة».

الجوانية إذاً فلسفة تحاول أن ترى الأشخاص والأشياء رؤية روحية بمعنى أن تنظر إلى المخبر ولا تقف عند المظهر وأن تلتمس الباطن دون أن تقنع بالظاهر وأن تبحث عن الداخل بعد ملاحظة الخارج وأن تلتفت دائماً إلى المعنى وإلى الكيف وإلى القيمة وإلى الماهية وإلى الروح من وراء اللفظ والكم والمشاهدة والعرض والعيان.

ولأنها فلسفة روحية فمنهجها الرؤية الحدسية. الفلسفة بهذا المعنى ضرب من المعرفة التصوفية للروح في حقيقتها والكامنة خلف مظاهر الوجود.

من هنا نفهم عودة عثمان أمين الدائمة إلى الغزالي وبرغسون وياسبرز.

إني لأنظر إلى هذا الضرب من التفلسف على أنه نوع من الأدب الفلسفي أكثر منه فلسفة تعمل العقل والتفكير والاستدلالي في مشكلات حقيقية. إنها أقرب إلى تجربة المتصوف الذي يلغي حدوسه بنوع من الإيمان، بالتسامي والقدرة على التوحد بالإله. فالجوانية رؤية تختلط فيها العقائد الدينية مع النزعة الروحية مع التعبير الأدبي.

لكنها في النهاية تجربة أصيلة، إذ إنه من الفلاسفة القلائل الذين أدخلوا التراث الروحي- الديني الإسلامي في هذه الرؤية التي أرادها صاحبها فلسفية.

وفي رأي مشتغل بالفلسفة آخر هو عبدالفتاح الديدي، أن الفلسفة هي الميتافيزيقا، ولكن قبل أن يحددها بوصفها ميتافيزيقا ينقد النقد الموجه إليها من قبل الوضعية الماركسية والذين يسميهم نقّاد الفلسفة من الخارج ويقول بالحرف، إن هاتين الفلسفتين -إن صح وصفهما بهذه التسمية- تقومان بالاعتراض على الفلسفة كمهمة من مهام العقل والفهم وتقومان من ثمّ بإلغائها دون تعرف على قضاياها أو نظر في موضوعاتها.

ويرى في نقد الوضعية والماركسية للميتافيزيقا نقدا للفلسفة ككل طالما وحد صاحبنا بين الفلسفة والميتافيزيقا.

ولهذا تراه يقول بعد أن يبرز دوغمائية الماركسي «لذلك يعدّ الرفض الماركسي للفلسفة نوعاً من الفلسفةالغيبية».

وبعد هذا النقد الماركسي والوضعي يتساءل الدكتور الديدي ما هي الفلسفة أولاً وما هي مهمتها؟ ويجيب: تقوم الفلسفة برأيه على فكرة نقض رأي برأي ومناقشة حجة بحجة. فإذا هاجم الميتافيزيقا مهاجم فهنا أمر طبيعي

معقول لأنه في طبيعة الميتافيزيقا ذاتها كعلم.. ليس هناك إذاً غرابة في أن تقوم الفلسفة بالنقض والاجتياز لأن هذه العملية ذاتها هي الفلسفة وكانط الفيلسوف هو الذي علمنا أن نقد الميتافيزيقا هو ميتافيزيقا الميتافيزيقا.. فالفلسفة قائمة لا محالة بوصفها ميتافيزيقا تبحث في وضعية الأشياء وحقائق الموجودات. إذا كان هذا رأي الديدي في الفلسفة فإن للماركسي العربي محمود أمين العالم رأي آخر. سؤال ما الفلسفة عند العالم سؤال فلسفي، إنه جواب عن سؤال ما هي فلسفتي؟

التحديد العام للفلسفة، كما يرى العالم، غير ممكن دون تحديد دلالاتها النفسية والفكرية والاجتماعية والتاريخية. وعندما نسأل ما الفلسفة فإنها تعني هذا كله، ومن هنا يتحدّد معنى الفلسفة بتاريخيتها. وتاريخ الفلسفة ليس مجرّد تجميع للمدارس والنظريات الفلسفية المختلفة وتبويبها وتصنيفها، بل تفسير لهذا التاريخ، وإدراك لأحداثه الرئيسية ومعانيه الأساسية، وكشف عن قوانين وحركته التاريخية. ولها هناك أكثر من تاريخ. كما يختلف تعريف الفلسفة باختلاف المدارس والمواقف الفلسفية، ويختلف تاريخ الفلسفة كذلك باختلاف الموقف الفلسفي من التاريخ نفسه.

ويضيف العالم، بعد أن يعرض للعلاقة بين العلم والفلسفة قائلا: ألا نستطيع أن نقول إذا أن الفلسفة تعبير بشري عن الصفات الأكثر عمومية وشمولاً وجوهرية سواء في الوجود الإنساني أو الوجود الطبيعي. ولكن ما معنى جوهري وشامل؟ يجيب العالم «فما هو جوهري يختلف باختلاف المفاهيم والمصالح والمواقف الاجتماعية والطبقية، فما هو جوهري وشامل عند فيلسوف معبّر عن مجتمع عبودي أو إقطاعي، غير ما هو جوهري وشامل عند فيلسوف معبّر عن مجتمع رأسمالي أو اشتراكي».

وبناء على ذلك يحدد العالم معالم الفلسفة «بأنها تعبير عن القسمات الأساسية والجوهرية في خبرة الإنسان إزاء وجوده الذاتي والبشري عامة، إزاء الوجود الطبيعي كذلك في غير عزلة عن حقائق العلم، وأوضاع المجتمع، وفي غير حياد منها.. إنها موقف من العلم والمجتمع والتاريخ أراد صاحبها ذلك أم لم يرد».

وهكذا نجد أن العالم يقدم فهما ماركسيا للفلسفة في حدود ماركسية الستينات من القرن الماضي، ذلك أن «بلاش فلسفة» أو ما هي الفلسفة إنما كتبه عام 1965 ونشر في كتاب «معارك فكرية»، الذي صدر في القاهرة عام 1970.

**وإذا نظرنا إلى تاريخ الفلسفة بوصفه تاريخ مشكلات عرفنا طول حياة المشكلة الفلسفية والتي لا يبلى بعضها إطلاقا وبالتالي: فإن المشكلة ذاتها لا تحدد الانقطاع بل الإجابة عنها. غير أن الانقطاع الأكثر أصالة في تاريخ الفلسفة هو ذاك الذي يأتي كثمرة طرح مشكلات جديدة كل الجدة. وعندما ينزع الفيلسوف لطرح مشكلة جديدة يعود للسؤال ما الفلسفة؟ ولهذا فسؤال ما الفلسفة يُحيل مباشرة إلى الفيلسوف الطامح للتفلسف من جديد**

ومدار الفلسفة عند ماجد فخري هو عالم الإمكانات أي علم الممكن الذي هو «الوجود الذي لم يحصل ولكنه قابل للحصول»، إنه النظر في عالم الماهية الذي يمكن رده ببساطة إلى الإمكان. فتحديد مقوّمات الماهية عبارة عن تحديد مقومات عالم الإمكان. وأقسام هذا النظر المنطق وعلم الأخلاق والميتافيزيقا وعلم الظواهر الإدراكية وعلم السياسة المعياري.

ولكن لمراد وهبة رأي آخر، يقوم على إن الفلسفة كوسمولوجيا، فبعد أن يورد الشائع من أن الفلسفة أنطولوجيا، ويعرج على آراء أرسطو الذي تجاوز الطبيعة إلى ما بعد الطبيعة، أي إلى العلم الإلهي، كما يقول، وموضوعه الوجود العام وليس الموجود والوجود العام هو الأنطولوجيا. ثم يتوقف عند أنطولوجيا هيدغر. إن صح التعبير يبرز في النهاية عقم الأيديولوجيا عموماً، لأن الأنطولوجيا تبتر الإنسان من الكون. وعلاقة الإنسان بالكون هي العلاقة الأساسية ذلك أن الإنسان لا يوجد في العالم وإنما يوجد في علاقة مع العالم، أو بالأدق مع الكون. وهذه العلاقة التي كانت مغموسة في الأساطير ظهرت في الحضارات الكبرى: وادي النيل، وادي الفرات، والهند والصين. في هذه المناطق حدثت ثورة في الإنتاج غيرت الأسلوب المادي والاجتماعي للوجود الإنساني. فأزمة الطعام في عصر الصيد دفعت الإنسان إلى إبداع التكنيك الزراعي. وكان من شأن ذلك تغيير علاقة الإنسان بالكون. إذ غدت رأسية وهذا يعني مجاوزة الإنسان للكون، أي تأنيسه. أي الوعي بوحدة الإنسان والكون وعندما لا يكون تأنيس الكون تاماً لا يكون الوعي تاماً، وتمام الوعي هو بتمام وحدة الإنسان مع الكون.

والواقع المادي الراهن يتمثل في» الفيزياء النووية وعلم الكون حديثاً» وهي بداية تحكم الإنسان في الكون، وغزو الفضاء الذي يستلزم تعود الإنسان على الحياة فيه. وهذا يُنبئ ببزوغ جديد من الإنسان يكون في مقدوره تمثلاً للكون ذي الأبعاد الأربعة الزمكانية التي تنبأ بها أينشتاين ومن شأن هذا التمثل أن يسمح للإنسان برؤية الأحداث قبل أن تقع فتزول غربته عن الكون.

ويخلص وهبه من كل هذا إلى القول «إن





مستقبل الفلسفة أن تكون كوسمولوجيا وليس أنطولوجيا».

لقد تركت تلك التعريفات أو الرؤى للغة ومعناها دون تعليق، قاصدا أن أقدّم ما أراه فلسفة.

### الفلسفة كما أرى

أعود للسؤال لأطرحه من جديد ما الفلسفة؟ رأينا كيف وجد الفيلسوف العربي نفسه مُجبرا على تحديد الفلسفة للتدليل على شرعيتها أمام خصومها.

إن السؤال ما الفلسفة متجدد دائما، ولا ينتج عن شرعنة الفلسفة في كل الأحوال. بل هو سؤال فلسفي. إن سؤال الفلسفة عن وظيفتها وخاصة حين تجد نفسها في أزمة ما، أو حين يسعى فيلسوف إلى تجديد النظر الفلسفي. ولهذا نادرا ما تجد فيلسوفا قد تفلسف دون أن يبدأ بالسؤال ما الفلسفة، بصيغة مباشرة أو غير مباشرة.

وإذا نظرنا إلى تاريخ الفلسفة بوصفه تاريخ مشكلات عرفنا طول حياة المشكلة الفلسفية والتي لا يبلى بعضها إطلاقا وبالتالي: فإن المشكلة ذاتها لا تحدد الانقطاع بل الإجابة عنها. غير أن الانقطاع الأكثر أصالة في تاريخ الفلسفة هو ذاك الذي يأتي كثمرة طرح مشكلات جديدة كل الجدة.

وعندما ينزع الفيلسوف لطرح مشكلة جديدة يعود للسؤال ما الفلسفة؟

ولهذا فسؤال ما الفلسفة يُحيل مباشرة إلى الفيلسوف الطامح للتفلسف من جديد، لأن الجواب قائم أصلا في ذهن فيلسوف عرف ما الذي سيقوم به على وجه الدقة. وعندها يكون سؤال ما الفلسفة صيغة لسؤال ما الفلسفة التي أطرح؟

وما الفلسفة التي أطرح تعني ما المشكلة الفلسفية التي أراها قمينة بالنظر، ما المنهج الذي أراه أكثر صلاحاً في فض المشكلة. وتعني أيضا الأمرين معا. فتارة تكون الفلسفة جوابا عن سؤال ما الوجود، وتارة جوابا عن سؤال ما المعرفة، وعن سؤال ما السلطة، ما التاريخ، ما الحرية الخ.

إذ ذاك، نحدد الفلسفة مبدئيا بأنها جواب عن أسئلة كبرى في لحظة من التاريخ أو من تطوّر المجتمع.

ولهذا تتعدد الأجوبة بتعدد زوايا رؤية الفلاسفة إلى ما يعتقدون أنه السؤال ا لحقيقي .

غالبا ما لا يحتاج الفيلسوف إلى طرح السؤال مباشرة ما الفلسفة حسبه التفلسف لكي يحدّد لنا جوابا عن سؤال مضمر ما الفلسفة؟

**الفلسفة بوصفها وعيا مستقلا تعيش هي الأخرى لحظات أزمة تتجلّى أكثر ما تتجلّى في جهازها المفهومي أو المقولي. وليست المفاهيم والمقولات -كما أرى- إلا صورا تاريخية لوعي العالم. وتاريخية المفاهيم تفرض علينا دائما التحقّق من درجة تطابقها مع العالم، ومع مستوى تطوّر معرفتنا به. هل يمكن للفيلسوف الآن الإجابة عن سؤال: ما الوجود؟ انطلاقا من جهاز مفاهيم قُدَّ لفهم الوجود في القرون الوسطى**

ففي كل فلسفة سؤال مُضمر: ما الفلسفة؟ وهذا السؤال المُضمر عند الفيلسوف مختلف عن السؤال ما الفلسفة حين يخف الفيلسوف للدفاع عنها في وجه خصومها من أصحاب الوعي العادي أو الاعتقاد الديني، لأنه في هذه الحالة الأخيرة، إنما يسعى إلى تأكيد شرعيتها -كما رأينا سابقاً- في وسط العداء المتمكّن من هؤلاء الذين أشرنا إليهم. يسعى إلى إبراز ضرورتها وتميّزه. سؤال ما الفلسفة: سؤال عن ضرورة مفاهيم جديدة لوعي العالم – المشكلة.

فالفلسفة بوصفها وعيا مستقلا تعيش هي الأخرى لحظات أزمة تتجلّى أكثر ما تتجلّى في جهازها المفهومي أو المقولي. وليست المفاهيم والمقولات -كما أرى- إلا صورا تاريخية لوعي العالم.

وتاريخية المفاهيم تفرض علينا دائما التحقّق من درجة تطابقها مع العالم، ومع مستوى تطوّر معرفتنا به.

هل يمكن للفيلسوف الآن الإجابة عن سؤال: ما الوجود؟ انطلاقا من جهاز مفاهيم قُدَّ لفهم الوجود في القرون الوسطى، أي انطلاقا من تقسيم الوجود إلى واجب الوجود بذاته وواجب الوجود بغيره، أو انطلاقاً من المثال والواقع والصانع. أو تأسيسا على مفهومي النومين والفينومين؟

فعندما تتغيّر دلالة الوجود ذاته، ويصير معنى الوجود هو الوجود الإنساني، فإن تغيّر دلالة الوجود تفترض بالضرورة تغيير جهاز المفاهيم.

فتحديد الوجود بالوجود الإنساني، بوجود الأنا، غير بدوره دلالة مفهوم العدم، حيث صار العدم، الموت، عدمي أنا، كل هذا أدى إلى تغير كبير في مبحث الانطولوجيا.

نصل إلى القول إن سؤال ما الفلسفة؟ وهو سؤال ما المشكلة الفلسفية وعليه سؤال ما المفاهيم الجديدة؟

إنّ وضع الصيغة على هذا النحو تفضي بنا إلى تغير في طبيعة السؤال، إذ باستطاعتنا الآن أن نسأل: ما الفيلسوف؟ قلنا ما الفيلسوف ولم نقل من هو الفيلسوف، لأننا نقصد من السؤال تحديد الماهية.

هل هناك فرق بين السؤال ما الفلسفة وبين سؤال ما الفيلسوف؟

إذا طرحنا السؤال ما الفلسفة فإننا أمام

عدة احتمالات للإجابة عن هذا السؤال. كأن يقول الفيلسوف الإسلامي: الفلسفة المعرفة العقلية بالصانع. أو هي الطريق إلى التسامي والاتحاد بالمسيح عند التومائي الجديد، أو هي المعرفة الجدلية بقوانين تطوّر الطبيعة والمجتمع والوعي عند الماركسي. أو هي خطاب في الحرية الإنسانية.. إلخ. لكن سؤال ما الفيلسوف لا يحتمل ويجب ألاّ يحتمل إلا إجابة واحدة ألا وهي: الفيلسوف هو الذي ينتج جهازا في المعرفة، جهازا من المقولات أو المفاهيم التي تكون وعيه بالعالم وبالمشكلة الأساسية التي يراها. وفي ضوء ذلك ينتج نظرة إلى العالم.

ولاشك أن لا فلسفة بلا فيلسوف غير أن الفلسفة تضم جمهورا أكبر من جمهور الفلاسفة بالمعنى الذي أشرت إليه.

فأفلاطون فيلسوف: فهو الذي أنتج مفهوم الخير والمثال والمادة والصانع والتذكر... إلخ. فيما الأفلاطوني هو مشتغل بالفلسفة وكذا الفرق بين هيغل والهيغلي وماركس والماركسي. ومعيار التمييز هنا هو التالي: الفيلسوف يقدّم المفاهيم، فيما المشتغل بالفلسفة إن كان منحازا لهذا الفيلسوف أو ذاك يتبناها.

وأسارع إلى القول إن مفاهيم الفيلسوف ذاته عندما تغتني بنشاط فيلسوف آخر، فإننا في هذه الحالة نتحدث عن فيلسوف داخل المذهب.

فعندما نقول عن غرامشي إنه فيلسوف ماركسي فإننا نتحدث هنا عن جملة مفاهيم جديدة: الاستقلال التاريخي، الكتلة التاريخية، المثقف العضوي، المجتمع المدني حرب المواقع... إلخ.

وهكذا فإن الفلسفة إذ تتحوّل إلى مذهب، فإن المذهب عندها يضم مجموعة فلاسفة ومشتغلين بالفلسفة.

فمفهوم الوعي الممكن عند لوكاتش ينقله من مجرد ماركسي إلى فيلسوف. وكل من يقدّم دلالة جديدة لمفهوم مُعيّن هو فيلسوف لأن الدلالة الجديدة للمفهوم هو قدّ مفهوم جديد.

خذ مثلا مفهوم الاغتراب. فهذا المفهوم نجده لدى هيغل وفورباخ وماركس وسارتر. لكننا أمام مفاهيم وليس أمام مفهوم واحد، اغتراب الروح، الاغتراب الديني، اغتراب العمل اغتراب الإنسان في الآخر.

ولهذا فإن الفيلسوف إذ يعيد إنتاج مفهوم شائع ويغنيه بدلالة جديدة فإنه ينتج مفهوما جديدا.

نضيف إلى هذا، الفيلسوف إذ ينتج مفاهيم

**غير أنّ الفيلسوف بما هو منتج للمفاهيم النظرية يحوّل المشكلة الفلسفية المعيشة إلى مشكلة عامة، وبالتالي يخلق المفهوم النظري الفلسفي، وآية ذلك أن قوله مرتبط بمفهوم الحقيقة بمعزل عن ارتباط المشكلة بواقعها. فلو رصدنا تطوّر مشكلة العقل والنقل في إهابها الفلسفي، والتي هي واحدة من مشكلات الفلسفة العربية - الإسلامية لوجدنا أن ظهورها قد بدأ أولا في علم الكلام، وأصل المشكلة النص**

نظرية فإنه عمليا ينتج أحكاما نظرية؛ لأن كل مفهوم هو حكم نظري أو أكثر. فإن قلت: الوجود لذاته وهو مفهوم سارتري، قلت إن الإنسان كائن حرّ، الإنسان وجوده سابق على ماهيته، الإنسان إمكانية. وبالتالي سيّان إن قلنا إن الفيلسوف ينتج الأحكام النظرية أو المفاهيم النظرية.

يجبرنا التعريف السابق للفيلسوف أن نعرف المفهوم. ونكشف عن المفهوم الفلسفي، أي الذي ينتجه الفيلسوف.

فنحن نعرف أن المفهوم اسم يدلّ على السمات الجوهرية للشيء أو لمجموعة من الأشياء، هذا التعريف العام للمفهوم لا ينفي أن هناك أنواعا ثلاثة من المفاهيم: المفهوم العادي أو العامي- أي مفاهيم المعرفة العادية، والمفهوم التجريبي أي مفاهيم المعرفة العلمية، ثم المفهوم الفلسفي النظري.

ففي المفهوم العادي هناك علاقة مباشرة بين المفهوم والشيء. فمفهوم الكرسي لا يحيل إلا إلى الكرسي في كل أشكاله. إنه اسم للشيء والعلاقة الكامنة فيه هي الأخرى مباشرة، ونقصد بالعلاقة القائمة فيه الحكم المضمر فالكرسي كمفهوم هو آلة للجلوس والبياض لون من الألوان.

والمفهوم العادي- بهذا المعنى يعبّر عن معرفة بسيطة بالشيء وعن علاقاته الواضحة. ومن تلك المفاهيم تتكون اللغة العادية -العامية في أكثر مفرداتها أما المفهوم التجريبي، فهو كشف لعلاقات أعمق في الشيء - الظاهرة.

والحكم المضمر فيه هو قانون تجريبي، إنه ثمرة الملاحظة والتجربة الهادفتين، إنه بهذا المعنى مفهوم تركيبي معمم لعلاقات اختبارية.

فالجاذبية كمفهوم هو علاقة بين جسمين: الأرض والجسم المعلّق في الهواء أو المُلقى عليها وهذا حكم، يخضع للقياس الكمي. وكل مفاهيم العلم هي من هذا القبيل، القوة، السرعة، الضوء، الوراثة... إلخ.

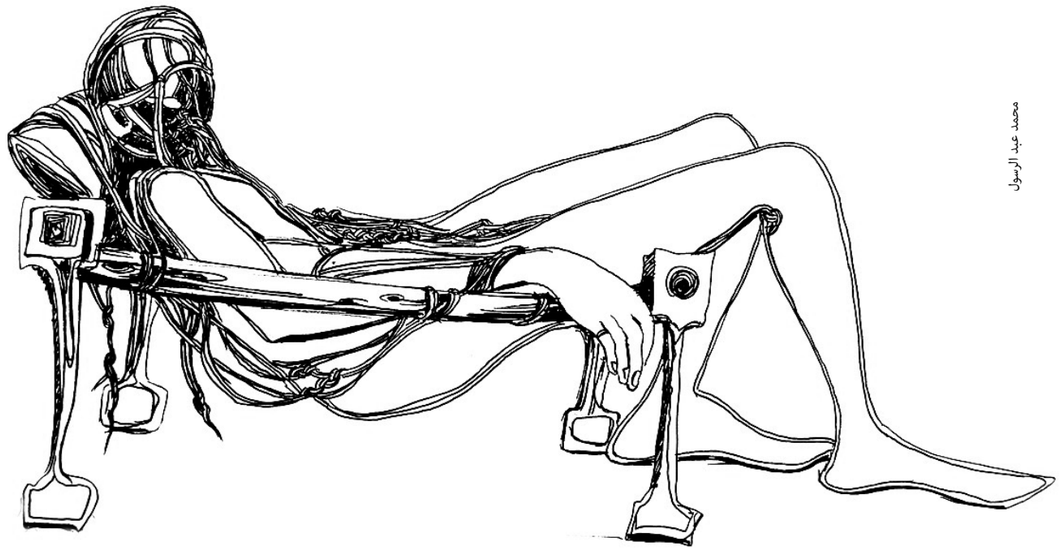
أما المفهوم الفلسفي - النظري، فليس معطى مباشرة من التجربة إنه قوة تركيبية توسطيّة لمفاهيم متعدّدة في مفهوم واحد.

فمفهوم البنية هو تركيب بين مفهومي التغيّر والثبات. إنه تركيب تناقض.

ومع ذلك قد يكون هناك اشتراك في المفاهيم







محمد عبد الرسول

وفي كل المستويات، لكنّ هذا الاشتراك لا يعني وحدة الدلالة، فمفهوم الإنسان حاضر في كل مستويات المفاهيم السابقة العادية، التجريبية النظرية غير أنّ دلالته في كل مستوى من هذه المستويات مختلفة.

الفيلسوف يتجاوز مفاهيم العقل العادي والاختباري، لأنه يسعى إلى تقديم معرفة كلية عن العالم في مختلف جوانبه.

إن المفهوم الفلسفي هو تعبير عن مشكلة فلسفة .

والمشكلة بالتعريف لا تنشأ إلا من تناقضات المعرفة بالعالم فالانتقال من اللا معروف إلى المعروف لا ينتج بعد مشكلة.

فهذه حركة المعرفة، ولكن عندما تنشأ لدينا معارف متعددة مختلفة ومتناقضة حول ما كان غير معروف عندها توجد المشكلة.

فالمشكلة العلمية مثلا لا تنشأ من المعرفة إلا إذا كانت المعرفة متعدّدة حول الشيء.

فالكشف عن طبيعة النور معرفة بالنور وقد تمّت في حقل المعرفة الاختيارية. وقد وصل العلماء إلى تحديدين للنور. فمن قائل إن للنور طبيعة موجية ومن قائل أن للنور طبيعة حبيبية. المشكلة تظهر عندما نطرح السؤال: ما طبيعة النور أهي موجية أم حبيبية؟

ومشكلة أصل العالم لم تنِشأ إلا بوصفها تركيب بين إجابات متعددة. والمعرفة لم تظهر كمشكلة إلا بتعدّد الإجابات التي أنتجت مذاهب شتّى، فمفاهيم العقل والتجربة والحسّ والإدراك والأفكار الفطرية والمعرفة القبلية والذات والموضوع كلها مفاهيم نشأت بنشأة مشكلة المعرفة.

فالمشكلة إذاً هي سؤال داخل المعرفة. ومن هنا كلما تطوّر المجتمع وتطوّرت المعرفة وتطوّر العلم ظهرت الفلسفة واتسع تأثيرها غير المباشر. والتطوّر الكلّي يفرض على الفيلسوف أسئلة - مشكلات. ولهذا فالمشكلة الفلسفية هي مشكلة واقع متعيّن. والفيلسوف هو هذا التكثيف الشديد لتلك المشكلة أو المشكلات والمجيب عنها.

ويتأسس على قولنا السابق في المشكلة الفلسفية بوصفها مشكلة مجتمع محدّد تاريخيا حكم آخر ألا وهو: الفيلسوف هو فيلسوف مجتمع محدّد تاريخيا.

غير أنّ الفيلسوف بما هو منتج للمفاهيم النظرية يحوّل المشكلة الفلسفية المعيشة إلى مشكلة عامة، وبالتالي يخلق المفهوم النظري الفلسفي، وآية ذلك أن قوله مرتبط بمفهوم الحقيقة بمعزل عن ارتباط المشكلة بواقعها.

فلو رصدنا تطوّر مشكلة العقل والنقل في إهابها الفلسفي، والتي هي واحدة من مشكلات الفلسفة العربية - الإسلامية لوجدنا أن ظهورها قد بدأ أولا في علم الكلام، وأصل المشكلة النص وتأويل النص. وهذا بعد ليس في وضع المشكلة الفلسفية لأن تناولها في علم الكلام قد تمّ في حقل النصّ الديني، وما إذا كان من المحكمة أن نقرأ النصّ الديني قراءة ظاهرية أم أن نعمل العقل في تأويله.

لكن تطوّر هذا النزاع، وما أفضى إليه من اختلاف قد أنتج المشكلة الفلسفية التالية: هل يحقّ للعقل أن ينتج خطابه المستقل عن النصّ أم لا، أي هل الفلسفة والنص الديني متناقضان أم لا؟

مشكلة كهذه ولا شك مشكلة ثقافة عربية - إسلامية. أي ثقافة حضارة محدّدة. لكن الفيلسوف كابن رشد قد حوّلها إلى مشكلة عامة وفاضت إجابته عن أن تكون إجابة خاصة بالثقافة العربية. بل تحوّلت إجابته إلى إجابة كلية قابلة للانتقال إلى ثقافات أمم أخرى. وهكذا نحصل على صفة أساسية من صفات الفيلسوف ألا وهي قابليته للانتشار. وهذه أيضا صفة الفلسفة.

وقابلية انتشار الفيلسوف، بوصفها قابلية انتشار إجاباته العامة على مشكلته الخاصة، ما كانت مُمكنة لولا جهاز المفاهيم التي أنتجها الفيلسوف، الحقيقة، ازدواجية الحقيقة، البرهان، الخطاب... إلخ.

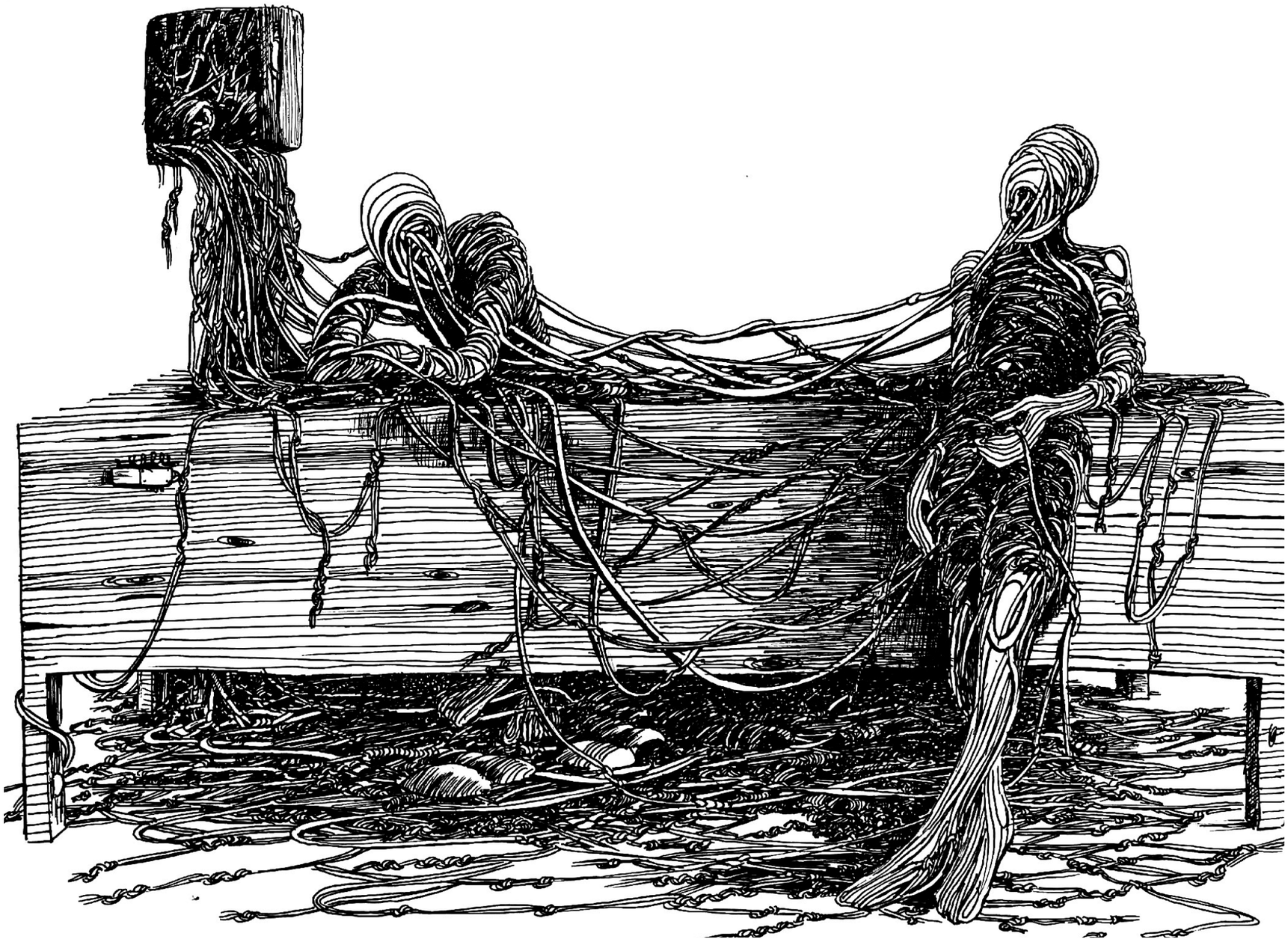
هذا ما حوّل ابن رشد من فيلسوف عربي إلى فيلسوف عالمي.

وكذا الأمر بالنسبة إلى ديكارت. فديكارت واجه على نحو فلسفي مشكلة الصراع بين الفلسفة - العقل، والكنيسة، وكان هاجسه تأكيد حرية الفكر في ارتياد العالم.

وهكذا تحوّل الكوجيتو إلى مبدأ عام.» أنا أفكر إذا أنا أكون» وتحوّلت مفاهيمه إلى مفاهيم عامة، الجوهر، الروح، الفكر، الامتداد، الحركة... إلخ.

ولقد استقبلت كل الثقافات الحديثة ديكارت بوصفه فيلسوف العقل، ولهذا قيل إن العودة إلى ديكارت التي ترافقت مع عودة الفلسفة إلينا كانت دلالة على تأكيد أهمية العقل، لكن الثقافات استقبلته كل وفق حاجتها ومنطقها. فلقد ترجم الكوجيتو الديكارتي «cogto ego sum» «بأنا أفكر إذن أنا موجود»، ولم تترجمه «بأنا أفكر إذا أنا أكون» كما ترجمناه سابقا.

أشير بداية أن هناك فرقا كبيرا بين الحكمين: أنا أفكر إذا أنا أكون، وبين أنا أفكر إذا أنا موجود.



محمد عبد الرسول

وأنا أفكر إذا أنا أكون هي الصيغة العربية الحقيقية لترجمة الحكم الديكارتي باللاتيني. وأكون هنا مضارع كنت ولكن لماذا جاءت صيغة sum أكون على نحو موجود. أي اسم مفعول. الحق أن وجد عرف اشتق منه الوجود. ولم يشتق منه أي فعل بمعنى أكون، ومن الوجود، اشتق منه الموجود.

والموجود كما جاء في تاج العروس ثلاثة أضرب «موجود لا مبدأ له ولا منتهى، وليس ذلك إلا الباري تعالى. وموجود له مبدأ ومنتهى، كالجواهر الدنيوية، وموجود له مبدأ وليس له منتهى كالناس في النشأة والآخرة».

وبالتالي فالإنسان موجود، لأن له مبدأ، أي إنه مخلوق، ولكن ديكارت يقصد أن الإنسان المفكر يوجد، أي هو كائن أقصد إنه كما كان هناك إيفروس -أي ابن رشد اللاتيني- فهناك ديكارت العربي، فبانتقال الفيلسوف من بيئة ثقافية إلى أخرى يحصل على زيّ الثقافة الناقلة.

وإذا كان الإبداع الفلسفي -إبداع المفاهيم النظرية- شرطا ضروريا لعولمة الفيلسوف، فإنه ليس شرطا كافيا. فالفيلسوف لا يغدو عالميّا إلا إذا انتمى إلى أمة عالمية. ذات ثقافة عالمية، إذ يحصل أن ينتج شعب محلّي أو أمة غير عالمية فيلسوفاً على جانب كبير من الإبداع، دون أن يمارس تأثيره العالمي.

فيوسف كرم الذي ذكرنا -فيلسوف تومائي جديد- لا يقلّ عن أي فيلسوف تومائي غربي، إن لم يكن يبزهم معرفة، لكنه ظل أسير عالمه المحيط، فيما تحوّل التومائيون الفرنسيون الجدد بفضل عالمية الثقافة الفرنسية إلى فلاسفة عالميين.

ومع ذلك لا نقصد أن كرم فيلسوف محلي رغم ضيق عالم تأثيره لأن الفيلسوف المحلي لا وجود له. فعندما يفكر إنسان ما بمشكلاته الخاصة حتى ولو كانت مشكلات شعب، ولا يرفعها إلى مستوى المشكلة العامة فإنه يظل محليّا، عندما لا ينتج معرفة قابلة للانتشار يظل محليا، وقابلية الانتشار، رغم أهميتها لا تخلق فيلسوفا بالمعنى الذي أشرت إليه للفيلسوف.

وإذا كان البعض يعتقد أنّ العرب لم ينتجوا الفيلسوف العالمي، فهذا ليس بسبب أنه أقل شأنا من غيره بل لأن أمته لم تحمله إلى العالم. من هنا كانت مهمة الفيلسوف العربي أن يفكر بعالمية أمة لم تحصل بعد على شروط تحققها الكلّي، ولم تحتلّ مكانة بارزة بين الأمم. ومن هناك نفهم لماذا يظل التفكير بالأمة هاجسا أول للفيلسوف العربي.

**مفكر من فلسطين مقيم في الإمارات**

# حال الفلسفة في حاضر العرب

عامر عبد زيد الوائليّ

**تعاني الفلسفة عربيا من عوائق متعددة في دورها والجدوى منها وإمكانية تحققها من عدمها، وأوّل ما يواجهها حالة الإخفاق والتراجع، والبحث عن العلل الكامنة، فالأولى تأتي من داخل المنظومة وما تحكمها من موجّهات من داخلها، كحال القانون الكامن في الظواهر الطبيعية؛ إذ هناك جملة من البواعث داخل هذا الحقل المعرفيّ، وهي فاعلة فيه، فالبحث عن أسباب التراجع متأنِّية من داخلها، لكن هل هناك فلسفة عربية أو لا حتى نبحث عن لحظة تراجع**

**والإجابةُ** عن هذا السؤال هي بحد ذاتها إشكاليّة، مثل إشكاليّة الفلسفة الإسلاميَّة، هل هي أصيلة أو مجرد عرض لأفكار اليونان؟ وهل هي عربيّة أو إسلاميّة؟ وهل هي انتهت مع الغزالي أو استمرت؟ فهذه الأسئلة كلَّها أثارها الغرب في مقاربات ثلاث: المقاربة الاستشراقيَّة، والمقاربة الإشراقيَّة، والمقاربة السياسيَّة. وهذه المقاربات تحاول كشف الإشكاليَّة التي ظهرت داخلها الفلسفة العربية الإسلاميَّة؛ فإنَّ حوارَها مع الفلسفة اليونانيَّة واللاهوت المسيحي لم يزد في تواصلها ولكنَّه لم يُلْغِ أصالتَها.

وكذلك الفلسفة العربيَّة المعاصرة أو الفكر العربيّ المعاصر بتنوعاته في حقول العلوم الإنسانيَّة هو الآخر ليس مجرد نسخ أو كما يفترض، فانفتاحه على المستجدات لا يلغي الإشكاليَّة التي جاء استجابة لها، وهي ليست ذاتها في الفكر الغربيّ؛ لأنَّ الفكر الغربيّ هو الآخر وليد إشكاليّة، وقد يتجاوز الكثير مما نعيشه فهذا يساعد في التثاقف معه، على ألا تتحول الفلسفة العربيَّة إلى مجرد شرح للفلسفة الغربيَّة، فالتواصل الكونيّ يزيد من الحوار والتثاقف.

ولكنَّ واقعنا الثقافي يدفعنا إلى أن نقدِّمَ مقترحات تتناسب مع ما يعيشه اليوم من راهن ضاغط في عالمنا في ما يتعلق بالعلاقة مع التراث والتأويل، أو ما يتعلق بالعلاقة بين النص وتجديد التشريع القانونيّ ومباحث الأخلاق ورهانات الخطاب الديني، فكانت هناك ثلاثةُ خطابات مهيمنة في الواقع العربيّ، الأول: الماركسيّ، والثاني: القوميّ، والثالث: الإسلاميّ. وهذه الخطابات هيمنت عليها الأيديولوجيا في تعاملها مع الواقع من ناحية، ومع التراث من ناحية ثانية؛ فهي مشتبكة بالفهم الأيديولوجيّ، وهو فهم مختلف عن التيولوجيا التراثيَّة.

وإلى جانب هذه الاتجاهات الثلاثة هناك الكثير من المباحث الفلسفيَّة في مجال الأخلاق، والمعرفة، والعلم، والتجديد في علم الكلام الجديد وفلسفة الدين، والسيمولوجيا، والتأويل؛ فهناك الكثير من البحوث القائمة على تأصيل المعارف بالفكر الغربيّ، ومحاولة توظيفها في الفكر الإسلاميّ، وهي معارف متباينة من حيث المنهج والرؤية ومن حيث الجودة أيضا.

ولكن تظهر أسئلة كثيرة تحاول تقييم التجربة الفلسفيَّة العربيَّة، منها: أسباب التراجع الحاصل في الفلسفة العربيَّة، فهل هناك وجود لفلسفة عربيَّة حديثة؟ ومنها مقاربات تحاول تأصيل الإشكاليَّة وارتباطها بالراهن العربيّ من خلال تحليل الأطاريح التي تقدمها تلك الدراسات الفلسفيَّة.

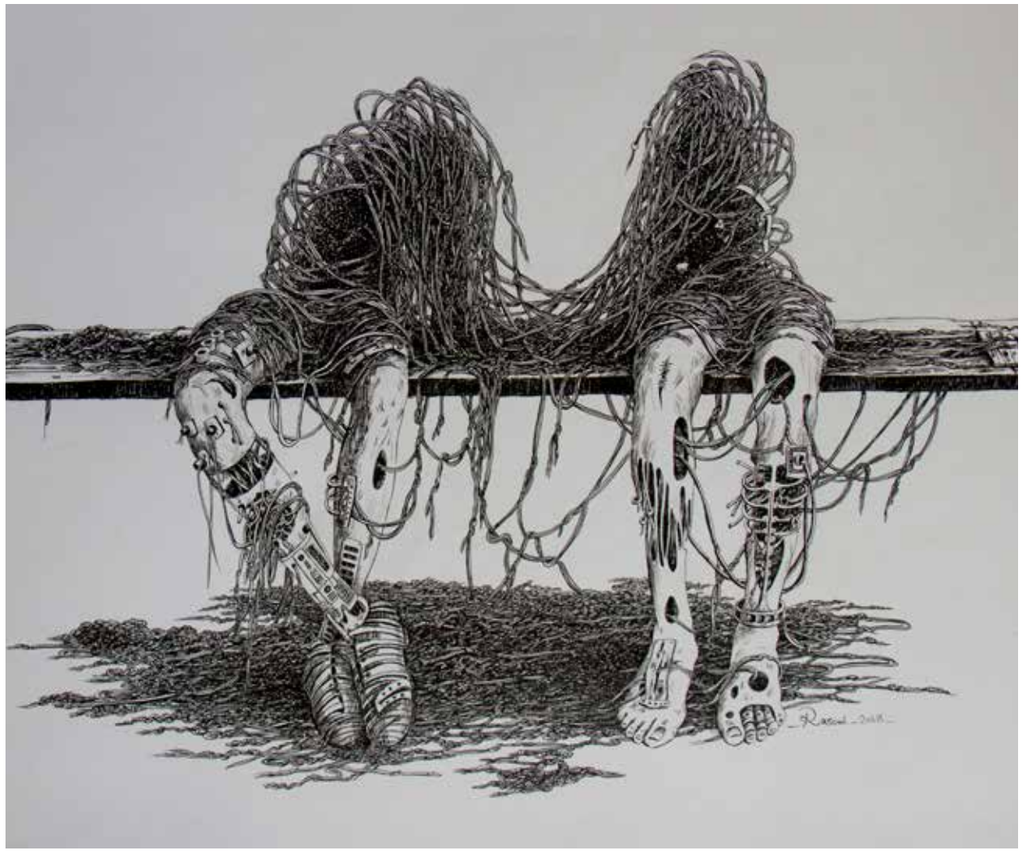
ومن الإجابات التي تقدمها الكثير من الدراسات، التي تَقدَّمَ بها مفكرون متعددون، يجمعون اليوم على أن العصر العربيّ الحديث تغيب عنه الفلسفة بمفهومها الذي أَلِفْنَاه في نتاجات اليونانيين كأرسطو وأفلاطون، أو في نتاجات الفلاسفة الغربيين أمثال ديكارت وكانط وغيرهما.

وهذا أمر طبيعيّ؛ فهذه الفلسفة وإنْ كانت تحاول وتتكامل مع الفلسفة المعاصرة ولكنَّها تختلف عنها من حيث الإشكاليَّة، وما يرتبط بها من المشاكل؛ فهي مختلفة عن الفلسفة اليونانيّة والإسلاميّة، ومختلفة مع الحديثة من حيث الموضوعات التي تقدمها. فهناك الكثير من التوظيف لما عند ديكارت في فكر الاتجاه الشكيّ العربيّ مثل طه حسين وغيره لكن إشكاليَّة طه مختلفة عن ديكارت، وهناك الكثير من التوظيف لمقاربة كانط في الفلسفة العربيّة المعاصرة في فهم الدين والعقل، كما ظهرت في فلسفة محمد عابد الجابري، ومحمد أركون ولكنَّها تختلف من حيث الإشكاليَّة عن إشكاليَّة كانط.

بمعنى أنَّ الفكر فيه الكثير من التواصل والتكامل ولكنَّه مختلف من حيث البيئة الثقافيَّة؛ فالثقافة العربيَّة الإسلاميَّة لها خصوصيتها ومشاكلها المتنوعة بعضها عاشها الغرب من قبل، فالتناص مع أفكاره يقدِّم العون لكن ليس بالضرورة تكون النتيجة ذاتها؛ لأنَّ القراءة مختلفة والتوظيف وما







محمد عبد الرسول

يثيره من تحديات هو الآخر مختلف تماما. هذا من ناحية ومن ناحية ثانية أنَّ الواقع الثقافيَّ العربيَّ وما يعانيه من مشاكل، وأخرى ثقافية وثالثة تربويَّة وغيرها جعلت الواقع الفلسفيّ من حيث الدرس الأكاديمي يعاني من أزمة؛ فهي مغيَّبة تماما عن المنهاج الدراسي في العديد من الدول، بالإضافة إلى أنها لا تكاد تحظى بمكانة في الجامعات التي افتتحت كليات للفلسفة فيها، وهيمنة خطاب الهوية القائم على اعتبار كل خطاب وافد لا يتناغم مع التراث، والسلطات التي تتخذ منه مرجعية في إدارة السلطة الثقافيَّة والسياسيَّة تجد أن الفلسفة ورجالها مجرد خطاب تغريبيّ يعبِّر عن اختراق ثقافيّ ودينيّ يهدد الهوية، وهو ما نجده في التراث، في موقف رجاله من الفلاسفة. فهذا في حقيقته ليس سوى تباين بين سلطات تقود الوعي وتكونه، وهي المركز، وأخرى تعدُّ هجينة غير مرحب بها. وأعتقد أنَّ الأمر جوهره صراع بين الطبقات المكونة للمجتمعات العربيَّة وسلطات مهيمنة، تريد أن تشرعِن قيادتها عبر توظيف خطاب الهوية وأخرى تحاول أن تشارك بإدارة المجتمع من خلال البحث عن مشروعية في خطاب آخر، ولكنَّ السلطة التقليديَّة استطاعت أن تفرض تأويلَها على المجتمع؛ مما جعل الفلسفة وأهلها يتحولون إلى خطاب طيفيّ يحاول أن يستغل حيز الحرية المتاح سواء في التدريس أو الكتابة من الباحث، وهو ضيق من أجل عرض الأفكار والاكتفاء بوظيفة التفسير والشارح للفلسفات الغربيّة المختلفة، من دون أن يبادروا لتأسيس فلسفاتهم الخاصة.

فالأمر ليس في الفلسفة الغربيَّة بل في القوى الاجتماعيَّة التي تريد معالجة الكثير من الأفكار، وتجد في الحداثة وفلسفتها المرجع في إعادة فهم الواقع، وتحليل المشروعية التراثيَّة التي يحاول الخطاب التقليدي أن يحتكرَها. وهنا تأتي الفلسفة فتقدِّمُ مرجعيات إلى تلك القوى التي تحاول أن يكون لها دور في إدارة المجتمع. وهكذا يمكن أن نفهم رغبة ابن طفيل حين قال الحقيقة واحدة ولكنَّ الطرق المؤدية إليها مختلفة، فهو تأويل يريد من خلاله الفيلسوف أن يشكل مرجعية في إدارة المجتمع ويكسر احتكار الفقيه. وضمن هذه الرؤية نرى مسعى المأمون حين جاء بأرسطو مترجما من أجل كسر احتكار الرأسمال الرمزيّ للمذاهب الكلاميَّة المتنازعة معه.

فالفلسفة هي الورشة التي تعدُّ عقولا لها

تفكير معاصر يحاول استلهام ما هو جديد في الفكر؛ من أجل خلق أجيال من الباحثين يحاولون أن يكتسبوا المهارات العقليَّة في تحليل الفكر والواقع، من خلال تحليل المشاكل الراهنة والأطاريح المتنوعة التي تقدِّمُها مرجعيات متنوعة، كلٌّ منها يجتهد في تقديم معالجته. فهناك تيارات فلسفيَّة هي مرتبطة برهانات المجتمع تحاول أن تخرج الباحث الفلسفيّ من كونه معلما إلى دوره كمثقف، وصولا إلى كونه مفكرا. ولكي نحقِّقَ هذه الرؤية يجب ألا يكون هدفنا تعليم الفلسفة فقط؛ بل ينبغي أن تكون القضية التي يجب أن ندافع عنها وإشاعتها كمدخل للتنوير والفكر النقديّ؛ لأنَّ التعليم هو عملية متكاملة، تزود الباحث بالقدرة، والمهارة، والمعلومة، وفي النتيجة يصبح التعلم ليس تلقيا سلبيّا، بقدر ما هو توليد المهارة والقدرة، عبر تدريب العقل على التفكير،مما يولِّد مثقفا وعالما.

وكما يقول سالم يفوت «مسؤولية الفيلسوف هي في كل العصور. فلكل عصر مشكلاته وأزماته؛ مما يتطلَّب تدخُّل الفيلسوف. أمَّا نوعية مشكلات عصرنا هذا فتتمثل في تهديد العولمة للهويات، وانتشار ثقافة الموت متمثلة في الإرهاب. فالفيلسوف ملزم اليوم أكثر من أي وقت مضى بأن يعمل على نشر ثقافة الأمل والحياة، ثقافة التنوير والعقل من خلال تكريس ثقافة الاختلاف وتقبُّل الآخر المختلف، وتكريس ثقافة التسامح والحوار بين الثقافات والأديان والمذاهب ونبذ العُنف والقوة والغطرسة».

وتُشخَّصُ أزمةُ الفلسفة في العالم العربيّ بكونها أزمة حريات، وقد ربط الكثير من الباحثين بين ممارسة التفلسف وممارسة الحرية وبين تمرين النقد الفلسفيّ وتمرين حقوق الإنسان والمواطنة، والالتزام والمقاومة، وعدَّوا الفلسفة مدرسة للحرية ودعوا إلى الحق العربيّ في الفلسفة وإجراء حوارات بين الجهات وبين الثقافات والاستفادة من التجارب التعليميَّة الناجحة في الدول والثقافات المتقدمة.

معنى هذا أنَّ الفلسفةَ ليس ترفا بل هي حاجةٌ ضروريةٌ من أجل صيانة حياتنا، وجعلها أكثر رقيّا وحرية، واعمق في التحليل والفهم شرحا وتأويلا. وفي هذا أيضا يقول سلامة موسى «علينا أن نتفلسف ونرفع مشكلتنا الخاصة الفردية إلى مقام المشكلة العامة الاجتماعية، فنجعل من فلسفتنا كفاحا للخير والرقي، وبهذا فقط نستطيع أن نُمارس القداسة في معناها العصري».

### ثانيا: كيف ندرس الفلسفة؟

تعليم الفلسفةِ يُفترض أن يقومَ على مقارباتِ الراهنِ الذي يعيشه الفيلسوف وقت كتابته للأفكارِ الفلسفيَّةِ فهي مرتبطة براهن يبين أهمية طرح المشكلة، فهو غير منقطع الصلة بالظروف المحيطة به؛ إذ كلُّ فيلسوف يمارسُ التفكيرَ انطلاقا من راهنيَّة تمثِّل كشفا عن واقعنا الراهن الذي نحياه، أو كان الفيلسوف يحياه، والذي قاده إلى طرح المشكلة.

ومن ثَمَّ لا بدَّ من تحليل المشاكل الفلسفيَّة التي تناولها في أعماله سواء كانت معرفيَّة، أم أخلاقيَّة، أم وجوديَّة، أم في مجالات الهندسة الوراثية والتكنولوجيا الجزئيَّة، أم في مجال الفلسفة السياسية سواء كانت تتعلق بحقوق الانسان، ومصالح المواطنين في ظل أي دولة، أم في قضايا البيئة، وكما يقول الدكتور مصطفى النشار «علينا أن نفكر من الآن في تحويل الدرس الفلسفي بقدر المستطاع إلى الاهتمام بقضايا الفلسفة التطبيقية دون الإخلال بالمبدأ العام القائل إن الفلسفة في ذاتها نظر وتطبيق في آن واحد».

فالراهن وما يطرحه من مشاكل يُحرِّض الفيلسوفَ أو الباحث على أن ينخرط في مجال البحث والتقصي؛ ومن هنا وَجَبَ على من يريد أن يتعلم أو يُعلِّمَ الفلسفةَ أن يركِّزَ على الراهن وما يطرح من مشاكل أو موضوعات جديدة وما يرتبط به من أطروحات فلسفيَّة تحاول أنْ تُبيِّنَ موقفها من تلك العلوم وما تحويه من تأويلات.

فالأطروحة هي الموقف الذي يدافع عنه الفيلسوف أو المفكِّر في معالجته الفلسفية، تقابلها في الجانب الآخر الأطروحة المستبعدة المطابقة للموقف الذي يدحضه الفيلسوف ويبيِّن حدودَه، مصاغة بوضوح ودقة وإيجاز. كما وجدنا أفلاطون في فلسفته يحاول أن يقدم أُطروحته في مجال المعرفة والوجود تقابلها الأطروحة المضادة لمن كان ينتقدهم (السفسطائية).

فكل مفكر أو فيلسوف يحاول مقاربة تلك الأطروحة نقديّا فيقدِّم بديلا عن أطروحتَهُ التي يُحلِّلُ فيها الأطروحة المضادة وينقدها. بل إنَّ الأطروحة على صعيد الفرد يمكن أن تكون على صعيد المدرسة، فتعبر عن أطروحتها التي تبقى واحدة رغم تنوع المجالات والحقول فهي تنطلق من أطروحة تجعلها تبدو متماسكة، ويمكن الإحاطة بها ومثال على هذا الاتجاه التجريبيّ موجود عند كل هؤلاء وليس بعضهم كما يظن بعضهم، ويكون في منهج البحث عندهم، أمَّا في نظرية المعرفة فهم على مدرسة المذهب الحسيّ. أمَّا مدرسة التداعي والترابط فهم في الاتجاه النفسي أو في علم النفس، أمَّا الجانب الأخلاقي فهم على مدرسة اللذة وبعضهم المنفعة، أمَّا في الجانب الغيبي أو ما يسمى الميتافيزيقي فهم على مدرسة الشك، أمَّا في الجانب الدينيّ فتجد عندهم دراسة مباحث الطبيعيات والإلهيات، وهي ليست مدرسة لبعضهم بل لجميعهم وهو موضوع من موضوعات دراستهم، أمَّا في الجانب السياسيّ فهم على مدرسة الحريَّة السياسيَّة.

ولكي نفهم أي فكر بعد الإحاطة بأُطروحته لا بدَّ من مقاربتها من حيث المنهج الذي يعتمده في الوصول إلى غايته.

كاتب وأكاديمي من العراق

# الإصلاح الفلسفي
## بين مأزق الانغلاق ومطلب الانفتاح

عماد عبدالرازق

**تمثل الفلسفة المحور الحقيقي لتقدم الأمم والشعوب، وتعتبر الأساس الذي تنهض عليه الحضارات. لذا يقول الفيلسوف الفرنسي ديكارت في كتابه «مبادئ الفلسفة» إن حضارة الأمة وثقافتها تقاس بمقدار شيوع التفلسف الصحيح فيها. ونشير في هذا السياق إلى أن من أهم قضايا الإصلاح الفلسفي في الوطن العربي، قضية تدريس الفلسفة في مدارسنا ومعاهدنا وجامعاتنا، والتي تمثل إشكالية حقيقية في واقعنا العربي المعاصر.**

من الملفت للنظر والمثير للدهشة والعجب أن نرى تراجعا لتدريس الفلسفة في مدارسنا وجامعاتنا في الدول العربية، ومن مظاهر هذا التراجع تلك الحملة الشعواء والهجوم الشرس على الفلسفة وتدريسها، ومحاربتها على مختلف الأصعدة، والسبب الرئيس في ذلك كما نرى هو ذلك الانطباع الذي رسّخ في الأذهان على مر العصور بأن الفلسفة ليست لها أهمية، كما أن دراستها عديمة الجدوى والنفع، كما أنها ضد الدين ومتناقضة معه، وفي هذا المسار يوجد تيار ممنهج لمحاربة الفلسفة، والاهتمام بالعلوم الدينية على حساب الفلسفة، في الوقت ذاته يتم تحريم الفلسفة والحد من حضورها في بعض الجامعات العربية.

من هنا تعتبر قضية تدريس الفلسفة في الوطن العربي من القضايا المحورية والمهمة المطروحة على الساحة، والتي ترتكز على سؤال جوهري هل نحن بحاجة إلى تدريس الفلسفة أو دراستها في مناهجنا التعليمية؟ ومن الأهمية بمكان أن نضع في الاعتبار أن هذه القضية تكتنفها عدة إشكاليات يفرضها الواقع العربي المتأزم، كما أنه توجد عقبات وعوائق تسيطر على تدريس الفلسفة وتقف كسد منيع يعوق انتشارها وحضورها في واقعنا العربي المعاصر.

ولعل من أهم هذه العقبات والعوائق سيطرة العقل السلفي بما يمثله من جمود يعوق التفكير العقلي الحر، والوقوف الحرفي عند النص، ومصادرة الاجتهاد العقلي الذي يعتبر من المحرمات أو التابوهات، وهذه هي الطامة الكبرى التي أدت إلى تأخر الوطن العربي بوجه عام، والفلسفة بوجه خاص. أيضا من العقبات التي تعوق انتشار الفلسفة وانطلاقها إلى آفاق رحبة عملية النقل والتي ترفض كل تفلسف، وكل استخدام للعقل والتفكير، أيضا طغيان العلوم التطبيقية والتقنية على العلوم الإنسانية.

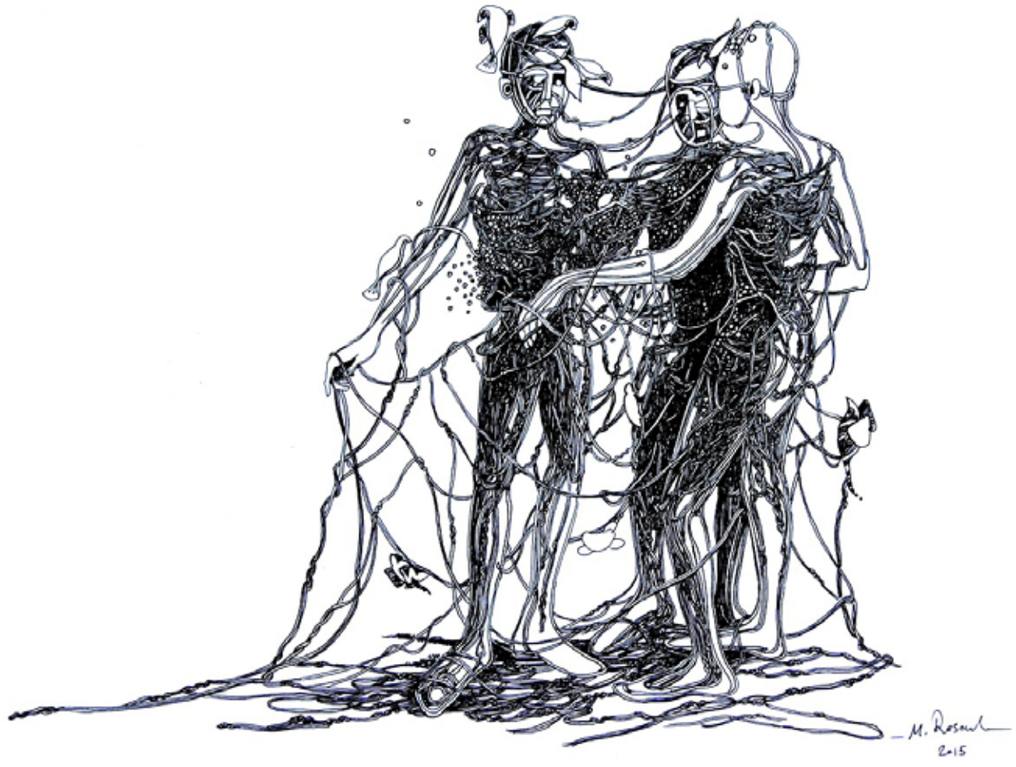
ورغم العقبات والعوائق التي تقف سدا منيعا أمام حضور الفلسفة وانتشارها، إلا أننا يجب أن نلفت الانتباه هنا إلى حقيقة مهمة وهي الوعي بأهمية ودور الفلسفة في المجتمعات الإنسانية بوجه عام والعربية بوجه خاص، إذا رجعنا إلى ابن رشد مثلا الذي يمثل رائدا من رواد التنوير العربي، والذي دعا في كل مؤلفاته إلى نهضة عقلية وتحرر عقلي عن طريق إعطاء الفلسفة مكانة كبيرة، عندما رأى أن الحكمة (الفلسفة) هي صاحبة الشريعة والأخت الرضيعة وهما المصطحبتان بالطبع، المتحابتان بالجوهر والغريزة. ويجب أن نوضح ونضع في الحسبان أن معركة تحرير عقول الأجيال العربية، لا تنفصم ولا تنفصل عن واقع إصلاح التعليم الديني في الوطن العربي، بمعنى أن هناك ارتباطا وثيقا وعلاقة لا تنفصم عراها بين واقع إصلاح التعليم في الوطن العربي، ودراسة الفلسفة.

بناء على ذلك نرى أن تدريس الفلسفة والاهتمام بها والعمل على انتشارها، تمثل ضرورة ملحة وحاجة ماسة لا يمكن إغفالها أو غض الطرف عنها، لأن تدريس الفلسفة يؤدي وظيفة محورية وهي تشكيل وتكوين العقل النقدي الذي لا يقف عند حدود الأشياء، بل يبحث عن حلول مبتكرة للقضايا الشائكة. إن مهمة تكوين هذا العقل ترجع بالدرجة الأولى إلى الفلسفة، لما تطرحه من عمق في التفكير، وفتح آفاق رحبة من الإبداع، كما تدعو الفلسفة إلى الحوار المثمر وفتح آفاق واسعة من التعددية والاختلاف الذي يثري الحوار الهادف.

ومن هذا المقام ندعو إلى تدريس الفلسفة حتى في مدارسنا الابتدائية، لمحاولة غرس التفكير النقدي في عقول النشء. ولمّ لا والفيلسوف يمثل ضمير عصره، ومرآته العاكسة لكل ظروفها وأحوالها، وعلى عاتقه تقع مهمة التنوير، وتطوير المجتمعات، لأن الفلسفة يظل عصرها معبرا عنه بالأفكار، كما قال هيغل.








محمد عبد الرسول

ولعل من أهم عوامل الأمل في تفعيل النشاط الفلسفي في الوطن العربي الديمقراطية، التي تشكل عاملا محوريا وأساسيا في تفعيل الفلسفة على مستوى التعليم. لذا توجد علاقة وثيقة بين الديمقراطية والفلسفة، وليس هناك أوضح على تلك العلاقة من قول المفكر اللبناني نصيف نصار عندما قال إنه يمكن التفكير في العلاقات بين الفلسفة والديمقراطية انطلاقا من قضيتين مركزيتين هما أن الديمقراطية تحتاج إلى الفلسفة، والفلسفة تحتاج إلى الديمقراطية.

انطلاقا من كل ما سبق، سواء أكانت هناك عقبات أم عوامل تدعو إلى الأمل، فإننا بحاجة لإنعاش وتفعيل الفلسفة في جميع مراحلنا التعليمية في الوطن العربي، من أجل خلق جيل واع متحضر يملك أدوات من التفكير المبدع الذي سوف يعود على مجتمعاتنا العربية بالتطور وأن يلحق بالركب الحضاري، وأن يكون قادرا على حل المشكلات التي تواجه، لأننا عن طريق الفلسفة وتدريسها والعمل على انتشارها نستطيع التخلص من التقليد والإتباع، ونكون أكثر قدرة على التفكير الإبداعي الحر ومن هذا المنبر أدعو إلى دراسة الفلسفة والاهتمام بها والعمل على انتشارها، وتفعيل وجودها في مناهجنا التعليمية المختلفة من أجل غد مشرق، ومستقبل أفضل لوطننا العربي.

في النهاية يجب أن نشير إلى أن أزمة الفلسفة في العالم العربي هي أزمة الإنسان العربي، فالمجتمعات العربية يجب أن تتخلص من فكرة ضدية الفلسفة أو الضد العقلي، بمعنى الفلسفة الضدية التكفيرية على حد قول عالم الاجتماع خليل أحمد إن أزمة الفلسفة في العالم العربي تمثل محنة العقل العربي التكراري والتراثي، الذي يخاف من الانفتاح والتفكير. لذا يجب أن تدرّس الفلسفة بجميع أشكالها، ومن حق الأفراد في كل مكان أن يدرسوا بحرية الفلسفة، وأن يتولى تدريسها متخصصون متدربون، كما ينبغي ألا تخضع الفلسفة لاعتبارات اقتصادية أو سياسية أو أيديولوجية، كما ينبغي ربط الفلسفة بالواقع المهني والأكاديمي. ولو تم ذلك سوف يكون هناك جيل واعد قادر على التفكير النقدي الإبداعي، ونتخلص من الإتباع والتقليد.

**أكاديمي من مصر**

# عقدة اغتيال الأم
## بأي لغة يحلم المبدع العربي

أمين الزاوي

فادي يازجي

حال الكتاب (المبدع) العربي حال لغوي غريب ومتناقض ومعقد، بل يكاد يكون استثنائيا، يسحب المبدع معه وفيه وضعا لسانيا معطوبا منذ أن يكون طفلا على عتبة تعلّم الحروف الهجائية الأولى جالسا لأول مرة على كرسي مدرسي في حضرة كتاب مدرسي، فالطفل في العالم العربي حين يدخل المدرسة الموجودة على بعد بضع عشرات من الأمتار من بيته يجد نفسه أمام لغة غريبة ليست لغة أمه التي تركها باكيا هذا الصباح المدرسي الأول، لغة الصدمة، التروما اللغوية، لغة تجعل المكان غريبا والمعلمة كائنا غرائبيّا نازلا من كوكب آخر، أسماء الأشياء وصفاتها وأحجامها من حوله تتغيّر بصورة مدوخة، كل شيء يبدو جديدا، المدرسة تبدو فضاء لغويّا يحتاج يستعمل كودات غامضة لأشياء مألوفة، تتطلّب اجتهادا فكريّا لفكّها، كل ما سبق للطفل تعلّمه قبل أن يتخطّى عتبة المدرسة يجب إعادة النظر فيه، إنه مختلف وغريب عمّا يسمعه وعمّا هو مطالب بحفظه في المدرسة، فالأشياء والكائنات والحيوانات والنباتات غيّرت أسماءها، فاسم الطماطم ليست اسم الطماطم ولا أسماء الأشجار هي أسماؤها التي حفظها من الأم والأب والخال والجدّة ولا السلحفاة هي السلحفاة ولا الأرنب هي الأرنب ولا أسماء الألعاب واللعب هي نفسها، أسماء الخضر تختلف وأسماء النسب من الأعمام والأخوال والخالات تختلف والحساب يختلف؟ إنها التروما اللغوية.

هي الغربة الأولى تلك التي يعيشها الكائن اللغوي العربي، ولاحقا المبدع العربي، الشاعر والروائي، وهو ينتقل من لغة الأمومة التي رضع فيها ومعها حليب الثديين المباركين إلى لغة باردة تفرّخها المدرسة، المسافة تبتعد وتطول كثيرا أو قليلا بين لغة المعلمة ولغة أهزوجة الأم التي حفظها بشهوة ساعة النوم على صدرها الدافئ، بين لغة الطباشير والسبورة والنحو ولغة حكاية الجدة التي تفيض سحرا وحرية، مسافة ما بين قصيدة شعبية يحفظها الجد الذي لم يدخل المدرسة ويردّدها الجميع معه بحبّ وصوفية وقصيدة مرتّبة كهندام عسكري.

الغربة اللسانية الثانية والمزدوجة هي تلك التي فرضها التاريخ الحديث، بعنفه العسكري والرمزي، تاريخ الاستعمار الفرنسي، حيث ما إن نزل بأرض بلاد المغرب الكبير حتى نزلت معه لغته الفرنسية، اللغة حصان المستعمر الأول، ومفتاحه السري، واستقرّ الاستعمار ودار الزمن ومعه استقرت اللغة وبدأت تضرب جذورها في مفاصل الحياة العامة، بأوروبييها وأهاليها الأصليين، وقد ساند هذا التكريس اللساني قوة الترسانة التربوية والإعلامية والإدارية والإبداعية، ومع مرور الزمن الاستعماري وتبدّل حاله مع تبدّل المحيط العالمي والجهوي ولدت أنتلجانسيا محلية (أُتوكتونية) تخرّجت من المؤسسات الفرنسية بوعي نقدي مغاير، وشيئا فشيئا بدأت هذه الأنتلجانسيا تنتج إبداعا بهذه اللغة بحسّ محلّي، ومع زحف التاريخ وولادة الفكر الوطني بدأت تخلق مسافة بينها وبين النخب الأوروبية، وأخذت تتأسّس كصوت مغاير داخل لغة الآخر، صوت الأنا بلغة الآخر، ولكنها تظل تلك اللغة الغريبة التي تضع المبدع على مسافة بعيدة بينه وبين لغة أهزوجة الأم وحكاية الجدّة، إنها غربة أخرى، رحلة شقاء لساني آخر. فإذا كان المبدع باللغة العربية الفصحى في البلدان المغاربية (والحال نفسه ينطبق على المبدع في البلدان العربية المشرقية) يستعمل في إبداعه لغة بينها وبين الواقع اليومي اللغوي مسافة كبيرة من الغربة والتعارض والترجمة، لغة بينها وبين جنون الناس في الشارع مسافة كبيرة، وإذا كان المبدع المغاربي باللغة الفرنسية يستعمل لغة هي الأخرى غريبة وبعيدة عن الحياة اليومية وعن المعيشي اللغوي، وإذا كان الإبداع هو «حلم» الواقع، فكيف يا ترى يحلم المبدع سواء بالعربية الفصحى أو بالفرنسية، وبأي لغة يحلم؟ أليس كثير من أعمالنا الأدبية هي امتدادات لأحلامنا وكوابيسنا الاجتماعية والنفسية والسياسية؟ أليست لغة الكتابة، في مثل هذه الحالة، عربية كانت أم فرنسية هي في نهاية المطاف عملية «اغتيال الأم»، لأن اللغة هي الأم، هي الأنثى في قدسيتها وشهوانيتها. يكتب المبدع، شاعرا كان أم روائيّا، بالعربية الفصحى أو بالفرنسية، ومهما كان مستواه الإبداعي واللغوي، ومهما كانت عبقريته، سيظل مبدعا يعيش عقدة «اغتيال الأم» في كل نص يكتبه خارج لغة أمه.

روائي وأكاديمي من الجزائر



دعوة

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 التكنولوجيا

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

شعر

# دمُ الخشب النّهريّ

## نجلاء عثمان التوم

### الرّخويّاتُ في الخلفيّة

رأيتُ الرّجلَ أخرسَ مُرتجفاً يَتلو قصيدة
لجمهورٍ في كرْبٍ عظيم،
التنّين يخرُجُ من فمِهِ في جَزرٍ ومدّ
والجمهورُ يقتربُ يبتعدُ تحت صَهدِ الكلمات،
تقوَّسَ الأفقُ واحتَدّ
وارتجَفَ كلُّ جَنانٍ مثلَ هِرٍّ جبليّ
عبرَ التنّينُ فوقَ رؤوسِ النّبات
مُتعطّشاً لمملكتِهِ الفريدة
مُزدرياً إيّاها كونَهُ عارٍ دونها
قالَ لكلِّ نبتةٍ تكلّمِي لأراها
تكلّمِي يا درّنات الماء
تكلّمِي يا سلعوّةَ درب الأربعين
لكنْ انشقّت الحملةُ عن أسطوانةٍ إداريّة؛
من كان لديه جثّة ليَنطِقها الآن أو يسجّلها في الكمبيالات،
قال طبيب إسماعيل باشا وهو يُجري معادلةً حسابيّةً في رأسِهِ:
جَمعتُ ستمائةَ أوقيةً من الغضَاريف،
آذان السّايقيّة، يا مولاي، ليست سيئة، لكنّها تتعفّن بسرعة.
الرّخويّات في الخلفيّة
بطيئةٌ بطيئةٌ مثل اللّغة
وفي آثارِهَا على الرّملِ تهدِرُ البريّةُ بالترجمة،
ما هذا العالم؟
البطنُ المبقورُ الحافلُ بالطّرائدُ هذا العالم
القمَرُ مُرقّطاً يَسبحُ على ظهرِهِ في البازَلت العالم
يَضربُ بفخذيهِ مُستكشِفاً فلزاتِ التّوصيلِ الجيّد
مُنقّباً غيهبَ روحِهِ عن القصدير
العالم كلُّ مَن لا يَذكرُ دودةَ قزِّهِ مَسجونةً في خُصيةِ الإسكندر
الأكبر
إنّه لا يتذكّر الله
ناهيك عنا عمّال الدّرَت،
طارَ ريشُ النّعام طارَ الذي رفَسَ الطّيَران طارَ المنزُوعُ الفوّاحُ
المحشورُ في أكياسٍ قطنيّةٍ
إلى مُصَوّع
ثمّة خريطةٌ توضيحيّةٌ يتبادلها جنديّان مثل نارجيلةٍ مملّة
حولَ كيفَ يُمكنُ لتَورين فقط رفعَ قلبي بكلّابة
اتّبعوا الإرشادات يا جماعة
باقي العمليّة إنزال عادي
على فئرانِ قَعر السّفينة.
الصّافرة برَقت في خفاءِ البحر
الحُلفاءُ الحُلفاءُ الحُلفاءُ في رَحمٍ مُبقّعٍ وغريب
بدأت تجارةٌ صغيرةٌ قوّامُها الفورمالين
العالمُ رائحةُ فورمالين مُهرَّب
ضاعَت جثّةُ البحرِ في أمواجِ جُثث العبيد
أجهضَتنا السّفينة
الإمكانُ احترَق
وتوقّفت اللّغةُ، التي لم نعرفها أبداً، عن الوجود.

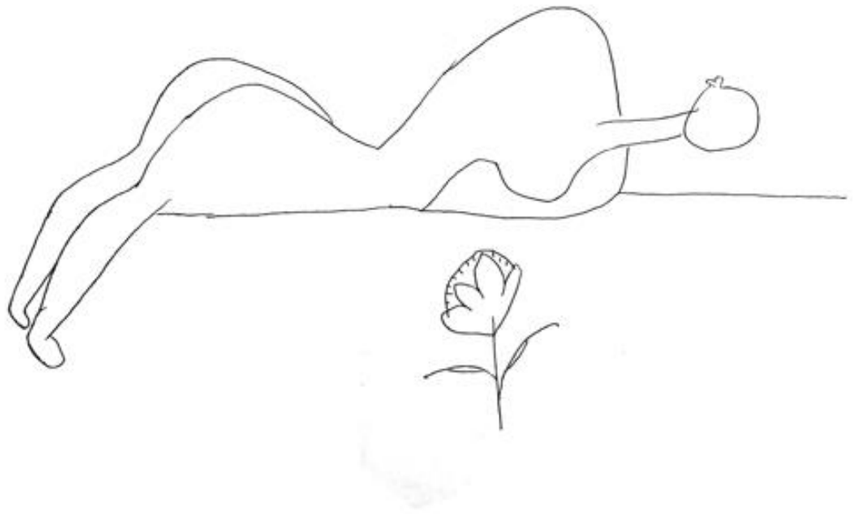
### مسألة الصدع

أجلسُ على عتبة،
تفصِلني عن الصّقرِ حرّيتُهُ. كما تخيّلتُها. وطحلبٌ مَسهُوك.

تكلّم الصّقرُ مع نفسِه: السّماءُ غامضة.
كان الصّمتُ الذي يَعنيهِ ذلك أقسى من الغموض.
قال صَمتُ الأشياءِ لا يخيفني



حسين جمعان



بل:

أ.
الأشياء الصّامتة تَصمُت كلٌّ على حِدَة،

ب.
كلُّ شيءٍ مُتوحّدٌ يَطلُبُ كمالَه، فهو وحدَه لدَيه، وأنا غيرُ مُهتمٍّ
بل تأكلني الغبطةُ لأنني أرعف بطريقة صفويّة.

ج.
كلُّ هذا الصّمتِ ليس واحداً مُستوياً متعادلاً، كما لا يمكن
جمعه.
كان الصّدعُ داخلي أقوى منّي وأقدَم،
كان نشطاً مثل دجاجةٍ جائعة،
أو جناحِ صقرٍ لا يَني يَموتُ من شِدّتِه.
الطّيرانُ يقتل.
والصّقرُ يَحملُ الصّخرةَ التي حملتَهُ ويَرميني بها؛
أنا الصّدعُ حيثُ تئنّ أنا الابتلاع،
القاسمُ المشترَكُ لعالم الغيبوبات،
أنا أحبّ الصّيرورةَ مكتوبةً بالفحمِ على حيطة ناس أبوبكر محمد
بن يحيى الرّازي،
أنا التفكير في الحياة،
لكنّ النسخةَ التي وَزّعُوها لنا سقطت في المنتزهة في فيضان
1988 مع الضّفادع والإغاثة،
وتعفّنَ كلُّ شيءٍ بسبب السّعيريّة لأنّ حبرَ الكراتين ذابَ أولاً.
صرَخَت جارَتنا سعاد المهدي: السّيل السّيل،
تذكّرتُ مريم الشُّجاعة بكعب الشّيطان في ساقي اليمنى،
وهجَمَ النمر بالقشعريرة في ظهري،
واللشمانيا بفخذَيّ الاثنين،
كيف سأركض بأرجلي القصيرة؟
ثم اندثرَت المدرسة لأنّ وجه بوب مارلي المرسوم في الحائط
ظلّ غاضباً،
فكّرت. عدوّيَ الرّعدُ يُفكّر بثقة أكبر لكنّني فكرت. كلّ خروجٍ غيرُ
مُبتلّ، مجرّد نزهة،
لأنّ الصّحراءَ جافّةٌ والضّفادعُ تَنامُ مثلَ البذورِ والحيتانِ في القاع.
ثم تذكّرتُ غربَتي وأمِنتُ لأنّني غريبةٌ رغم السّيل،
رأيتُ أنّ الإيمان هو أيضاً غُربة،
مثل الإنسان كلّه،
مثل الهجرةِ والتِحَامِ السُّفنِ القديمةِ في العدم،
لأنّ القاربَ مَحمولٌ بقوّةِ الصّمتِ الذي هو الماء،
لأنّه غريبٌ بسببِ الماء،
لأنّ الماءَ نفسَهُ غريبٌ بسببِ الماء،
آلمَني التّلامُسُ بين الأسطحِ العنيدة،
ودمْعَتي جاءت لتُلامسَ الغربةَ بين الماءِ الكثيرِ والماءِ الكثير،
ودمْعَتي جعَلتني جُزءاً مَعطوباً من الغُربة،

وكنتُ قبلَها في حجابِ قلبي فكشفَتْني للإنسانِ الذي أخفيتُهُ في الخُرج،
كيفَ أمشي وخُرْجي يأويني وخُرْجي في يدي؟
تعلّمتُ السّيرَ من الرّواحفِ البَكماء؛
كنتُ أُلصِقُ قلبيَ بالأرضِ أراقبُ شهوتَها الواقعيّة؛
الدّودُ لا يَطلبُ الطيَران، فقط أرجُلاً كافية،
والنّملُ يطلبُ فجورَ العناكبِ ترقصُ في خيوطها،
ولأنّني الصّدعُ طلبتُ ما هو أقلّ؛
أن أكُون،
أنْ يتوقّفَ قلبي عن الإحصاء،
لكنّ الذي يَحدُث لا يَحدُث لي،
وإنْ حدَثَ صِرْتُ الحادثَ وفقدتُ جوهري
ولأنّني الصّدعُ فأنا مريضةُ غيْوبي،
والمريضُ لا حصرَ له لأنّه جديدٌ دائمٌ في احتضاره،
لكنّني أطِير،
ها نزعتُ في تجدُّديَ التشابكَ بين الطيرانِ والأجنحةِ والسّماء،
ما فائدة الغموض؟، السّماءُ مستمرّة،
والطيران همسٌ يَدور بين أحشائيَ القرويّةِ وبذرةِ تّينِها العالقة؛
نمَتْ شجرةٌ ظليلةٌ وتساقَطَ التّمرُ في رمالِ جوفي المتحرّك،
ها دخَلَ القرآنُ كلُّه هناك،
دخلَت آسيا الصّغرى،
دخلت علومُ الفسائلِ والعقلِ والترّقيد.

اقسِمْ معَايْ يا طير،
اقسِمْ معَايْ جلوسي،
قِسْ معي مجازَ الإقليم،
لأنّ الصّدعَ لا يَمْشِي ولا يَحُول
وليسَ على سطحِهِ شيءٌ سوى زهرةٍ حفَّ الخجَل،
تترنَّص
والخجلُ لا يَرِيم.

دلفتُ من بابِ أعضائي؛
وجدتُ رُكبتيَّ في كنفِ الأديمِ مُنهارَتين.
دلفتُ من بابِ سَليمي
الذي لا يؤدّي،
لأنّ الدّاخلَ يَلزَمُ دُخولُهُ ويَصيرُ في جِدّةٍ تُنسِيهِ الأثَر.

اقسِمْ معَايْ يا طير
فبابي مُتفتّحٌ بابي رياح،
وعندما يهبُّ عليَّ أصيرُ في جِدّتِه،
وعندما يهبُّ بابي فتلك ديمومةٌ هي حالُهُ وإمكانُه،
لأنّ الدّاخلَ يَلزَمُ دُخولُهُ
ويَصيرُ في جِدّةٍ تُنسِيهِ الباب.

هذا شأنيَ ما دامَت العتَبة.

## القافلة

يَتنزّل الغيب
الحاضرُ في البوّابة
الأمسُ مُحتلّ
تتحدّرُ لحظةٌ وتنتحرُ اللّحظة
ولاداتُ الزّمنِ العاديّةِ الموجِعة
فقهُ الدّوران
تجارةُ الهضبة والنّهر والبخار.

## يَقفِز لأنّه مُدرَّبٌ وجميل

المعطياتُ شحيحة؛
يَبدأ خطّ الأفقِ بفوّهة
يَنتهي ببركان
يجبُ قولُ كلِّ شيءٍ في التوّ.
تتنكّبُ الرّئةُ هذه الرّحلةَ السّائدة
يَطلبُ القلبُ أمانةً هالَها مطلوبُها
يَتهيّأ السّاعدُ والذّهن
يَكشفُ آخيل كعبَه بعدَ أنْ يختبرَ الرّمح
يَقفزُ القاتلُ عارياً من القتل
يَقفز لأنّه مُدرَّبٌ وجميلٌ
الرّمحُ مُستقِرٌّ ولامعٌ
البركانُ في الموعد؛ مُنتعِشٌ ومُتفَهِّمٌ
لكن لا يوجَدُ وقتٌ لنافورةِ الدّمِ الصّغيرةِ التي تُثرثرُ بين حصَاتين
لا يوجَدُ وقتٌ للاشتراكيّة.



## ليس من رغبةٍ أشدّ من اللّغة

عندما أعزلُكَ نقطةً حرّةً من حركةِ المجاز الكلّيّ وأصرخُ يا عضلةَ الحيّةِ يا حبيبي يا رُسل الانعكاساتِ البلّوريّةِ داخلَ لحظة ِالكمون، داخلَ حِجَابِ الكمون، تَسري صرختي في سِلك التلغراف الدائريّ المغلَقِ بين طرَفيْ يأسٍ غير مكتشَف، مثلّ كلّ المكتشَفات. فما يَجمَعُنا ليس الكلمةُ بل اللامُتناهِي فيها. بل كلّ تَخَلٍّ استحالَ استحالةَ الوَصْل. إنّني أقولُ باسمِكَ الأقرب من الوَريد إنّني خاليةٌ بالتمامِ منك، وأنّ هذه السّلامةَ تَستوجبُ التّحطيم.

## بورتريه الشّذرة

أستَرِقُ الوَجدَ
لئلّا أستجِثَّ المصائرَ الخفيّةَ المنحدِرَة،
اللّيلُ نافورةٌ من الخفاء.

التأَمَ حشدُ النّباتِ البربريّ
الغابةُ بذرةٌ واحدةٌ موّارة.

قمَرُ الاكتئابِ يَدورُ حولَ نفسه
يا للدّمعةِ المنيرةِ ذاتياً.

لا لزومَ للعُفران
الواعظُ يُحتضرُ في أحلامِ قطٍّ برّيّ.

كلّ ما نَعرفُهُ
فيه شيءٌ من ذلك الهرَبِ من عذابٍ لم نَجد القوّةَ لتركِهِ يصير.

النِّيلُ لغةٌ ناطقة.
أسيرُ في شوارعَ غارقة
الجليدُ يَختصرُ التاريخ والجغرافيا
أنا العالمُ الثّالث بحذائِهِ المبتلّ اليتيم.

عراءُ المجرّةِ يتوغّلُ في الجزيرة
قيعانُ البلطيقِ ترتفعُ عن سطح البحر
المحارُ التّهَمَ نجمةَ الصّباح.

## صَليب محمود

مِن جناحٍ عليهِ يرَى الطّائرُ فريستَهُ وعَدوَّهُ ونفسَهُ وخلفَ المرآةِ الذّئبةِ . الجسمَ المنهمرَ في بروقٍ وقتل. إلهي إلهي لِمَ تَركتَهُم والخشب؟، حسبي ليسَ مَوتاً شجريّاً بل عذاباً طليقاً يبحثُ مجنوناً وبُنّيّاً عن كُمونِه. متى المدى؟ من فرْجِ الأخدودِ المطِلّ على ذاتِهِ يشربُ الوجهُ جسدَ الإدراكِ وغيبوبتُهُ قريرةٌ كعينِ المحلّية.

أهدِي لَيْ من فضلك. نُحولٌ عُضوٌ كفيف يُرَى بالعضلةِ السعيدة، وبدوَخانِ الفنِّ والجهلِ الرّوحيِّ العزيز. السّكة حديدٌ مُثبّتٌ بالفرائص، والصّوتُ فسفورٌ في دمِ الخشبِ النهريّ يجهشُ، وَطأتُهُ تضوع في عُروقٍ ودوّاماتٍ وبراهينَ مُروّضةٍ تدحض. محمود يَدُوم ويتكهّف، في طفولاتِهِ برَندات السّفرياتِ الدّاخليّة، تُسافرُ فيه البطانة كلّه.

كادر الخمرِ دَمِي: قريباً على مسرح سوفوكليس، الدّون محمود كيشوت وأفلاكُهُ الخجولةُ تحت السيستم. كربلاء جوفيّة تتبرعم في حلْقِ السُّلطةِ المحتقنِ وتنفجر في الجرّاري، اسْمُو خنجر الجَفير، شُفتُو وَدْ عيني ضَوّ الفاشر الكبير، ومن بين كلّ أصباغِ الصّورةِ لم أفهم إلا ضحكةَ الشّنطة السامسونايت المُحرَجة مثل مندولين بدويّ يجأرُ من اللذّة.

في جَبروتِ الفرَاغِ وصُورتُكَ ويَدُكَ على الصّليب ولادة الخبل. غضَبُكَ، حتى يتسلّقُ وجهَكَ طابعُ البريد، لا تحزَن يا حوت سنكشكش إطارَك الخارجيّ برسوماتِ الله والتهاباته.

الصّوتُ جنّةٌ يُجرجُرها الساكسفون في الشّوارع. تُنضِجُ الموسيقى حقلَ أرواحٍ مَحصودٍ ينزفُ قسوتَهُ علينا وعَشّتْنا معنا، تجوسُ في الفطامِ مع قشعريرةِ المزيد المزيد، يُنشّرُ الدّمُ باسمِهِ الأوّلاني، فجأةً يُساقُ القلبُ مثلَ لثغة، يُساقُ إلى فصيحِ اليدِ مُصوّبةً إلى الطّبولِ والعينُ مأخوذةٌ لا تكفي وطيرانُ الأرامِلِ والمرضِعَاتِ إلى ملكوتِ القَدَم، إلى رقصةِ الكرَن.

شاعرة من السودان مقيمة في السويد

حوار

# بيرسا كوموتسي

## ضفاف المُتوسط

**يكتسب الحوار مع الكاتبة والمترجمة اليونانيّة بيرسا كوموتسي أهمية مزدوجة؛ من جانب، ساهمت نشأة كوموتسي كيونانيّة ترعرعت في أحضان القاهرة وشوارعها وتلقّت تعليمها الأساسي والجامعي فيها وتشكل وعيها وذاكرتها خلال تلك الفترة في تكوين مادّة ثريّة استقت منها كوموتسي الكثير من أحداث وموضوعات الأعمال الروائية التي كتبتها، والتي تُرجم منها إلى الآن عملان فقط هما «نزهة مع نجيب محفوظ» و«الضفة الغربيّة من النيل» ورواية ثالثة ستصدر ترجمتها قريبا في القاهرة بعنوان «أصوات سكندريّة».. غادرت كوموتسي القاهرة منذ عقود ماديّا إلا أن روحها لا تزال تُحلق هناك في شوارعها وتاريخها.. في تلك الذّاكرة العصيّة على النسيان.**

**من جهة أخرى، ساهمت كوموتسي بعملها كمترجمة في نقل أبرز الأعمال الأدبية في العالم العربي إلى اليونانيّة، ترجمت ستة عشر عملا للروائي المصري الراحل نجيب محفوظ، فضلا عن ترجمة ما يزيد عن ثلاثين عملا لكُتاب عرب آخرين.. لا تملّ كوموتسي من الحديث عن نجيب محفوظ وعوالمه الأدبية.. هذا التعلق بأديب نوبل جعلها من أبرز مترجمي أدبه إلى اليونانية هذا فضلا عن كتابتها الخاصّة عنه، وسيرتها المتعانقة مع عوالمه.**

**في مقدمة روايتها «الضفة الغربية من النيل» التي ترجمها محمد حمدي إبراهيم في نسخة صادرة عن المركز القوميّ للترجمة في القاهرة عام 2013، تقول بيرسا كوموتسي «كان هدفي هو إماطة اللثام عن طيّات حياة اليونانيّين الذين عاشوا في مصر وشبّوا وترعرعوا فيها لحقبة من الزمان تربو على نصف قرن، والروايات الثلاث التي تتناول هذا الموضوع هي «الاسكندرية في طريق الغرباء»، «سنوات شبابي الأولى: متعة عمري» و«الضفة الغربية من النيل» تتضمن في صفحاتها عدة عقود مُهمّة تمتد من عام 1900 حتى عام 1960 وهي الحقبة التي وصلت فيها الهيلينية في مصر إلى أوج ازدهارها.. وبصفتي مصريّة الثقافة والمولد فإنني رأيت أن من واجبي أن أسهم بكل ما أملك من قوة في إثراء الأدب المدون عن مصر. الأمر يتعلق في الحقيقة بصفحة فائقة الأهمية من تاريخ الهيلينية، لا ينبغي أن تُطوى لأي سبب في غياهب النسيان أو تضيع وتُنسى في ضباب الأزمان..».**

**في «الضفة الغربية من النيل» تسرد كوموتسي قصّة حب بين ضابط مصري شاب وفتاة يونانيّة، تقف أحداث ثورة 23 يوليو 1952 أمام اكتمال قصّتهما، ومن خلال القصّة تتطرق كوموتسي إلى تبيان تأثير هذه الثورة على مُجريات الأوضاع في مصر والشرق الأوسط، ومن ثم تسلط الضوء على تلك الفترة الحساسة من تاريخ مصر الحديث.**

**في روايتها الثانية «في شوارع القاهرة.. نزهة مع نجيب محفوظ» التي نقلها إلى العربية خالد رؤوف، وصدرت الترجمة عن الهيئة المصرية العامة للكتاب عام 2016، تجنح كوموتسي إلى استحضار رمزي للروائي المصري الراحل نجيب محفوظ في سيرتها الخاصّة، تنطلق من خلال فقرات سطرها الكاتب العالمي في رواياته للتطرق إلى فصول من سيرتها الذاتية، أيام طفولتها ومراهقتها وشبابها التي عاشتها في شوارع القاهرة.. يحضر محفوظ بشكل واقعيّ في بعض الفصول مثلما فعلت كوموتسي في حديثها عن الندوة التي نظمتها كلية الآداب وقتما كانت تدرس فيها والتي كان محفوظ ضيفها.. تقول بيرسا عن هذا اليوم «وأنا في طريق عودتي إلى منزلي في ذلك اليوم، كانت كلمات المعلم لا تزال تتردد في رأسي. اخترقتني كلماته وتركت روحي في تأثر غير مسبوق؛ آثار على طريق عذراء لم تُكتشف من قبل ولم تُمحى قط، على العكس ازدادت ونمت، حتى بعد سنوات طويلة في ما بعد لم أعُد أستطيع أن أعرف أين تنتهي فكرته وأين تبدأ فكرتي».**

**«الجديد» حاورت بيرسا كوموتسي حول أعمالها الأدبية المترجمة إلى العربية والأخرى التي لم تصل إلى القارئ العربي بعد، للكشف عن عوالمها الروائية ككاتبة مصرية يونانية، فضلا عن التطرق إلى واقع حركة الترجمة من العربية إلى اليونانية والعكس وسبل تطويرها.**

**الجديد:** نشأت في مصر وتلقيتِ تعليمك الجامعي فيها حيث درست اللغتين العربية والإنكليزية ثم انتقلت إلى اليونان.. ما تأثير تلك التشعبات الثقافية في شخصيتك وكتاباتك؟

**كوموتسي:** كان لذلك تأثير إيجابي جدا بالطبع، فكل من يُولد ويحمل أو يتربى على ثقافتين هو محظوظ في رأيي. هويتي المزدوجة ساعدتني كثيراً في بناء هويتي الخاصة ووجهات نظري وتفهمي للآخر

بشكل عام، كما ساعدتني في توسيع آفاقي الذهنية والروحية، لا سيما إذا أضفنا إليهما هوية ثالثة من خلال القراءة والدراسة للغة الإنكليزية، فنجد أننا أمام ثلاثة عوالم دمجا وهضما، صارت كالمادة الخام للعمل الإبداعي في حالتي سواء كانت ترجمة أو إبداعا قصصيا شخصيا. وهو الأمر الذي أعتقد أنني أوضحه في روايتي «في شوارع القاهرة، نزهة مع نجيب محفوظ» التي أعود فيها إلى سنوات شبابي وحياتي في مصر، تلك السنوات التي شكّلت في واقع الأمر وعيي وشخصيتي، وأيضا أثّرت بشكل حاسم على اختياراتي الحياتية والمهنية في ما بعد، فنجد في هذه الرواية عالمين على التوازي «عالمي» وعالمه.. أي عالم المعلم الكبير نجيب محفوظ.. بغض النظر عن اختلافات الزمن فقد اتحدا من خلال جسور روحية ونفسية أردت أن أطفو بها وأظهرها على السطح.

**الجديد:** ما أبرز الأحداث والمنعطفات التي مرت بها مصر خلال فترة إقامتك بها ولا تزال عالقة بذهنك ومؤثرة بشكل كبير عليك؟

**كوموتسي:** بالتأكيد حربا 67 و 73. كنت طفلة صغيرة بالطبع آنذاك، في الحرب الأولى كنت مراهقة لكن الثانية أتذكرها جيدا. أعتقد أنها من أهم الأحداث التي أثّرت فيّ كثيرا آنذاك.

**الجديد:** بدأت الترجمة فعليا منذ 1990 من العربية والإنكليزية إلى اليونانية.. هل من الممكن أن تطلعنا على رحلتك تلك التي تربو عن عشرين عاما؟ ما الذي دفعك بداية إلى العمل بالترجمة؟ وما هي الأعمال الشعرية والنثرية التي قمت بترجمتها خلال تلك الفترة؟

**كوموتسي:** علاقتي بالترجمة بدأت مع بداية مسيرتي العملية بعد تخرجي من جامعة القاهرة فعملت بالتعليم فترة، وبدأت في ترجمة أعمال الأستاذ والمُفكِّر وكاتبي المفضل نجيب محفوظ، وقد حدث. وبالطبع أنا سعيدة وفخورة بموقفي هذا آنذاك إذ أن نجيب محفوظ الآن في اليونان معروف ومحبوب ومقروء وهناك قراء يرسلون لي حتى الآن ويتابعون ما يترجم عنه.

أعتقد أن نجيب محفوظ هو من فتح الباب لوعي القراء نحو ما نسميه «الأدب العربي»، فقد بدأت الترجمات عن العربية تتزايد بشكل ملحوظ منذ تعرّف القُرّاء على نجيب محفوظ. شخصيا ترجمت ما يربو عن ثلاثين عنوانا، بخلاف ستة عشر رواية للكبير محفوظ، ترجمت لكتاب كبار آخرين مثل يوسف إدريس وبهاء طاهر وإبراهيم عبدالمجيد وهدى بركات وخالد الخميسي وهالة البدري وغيرهم.. بينما قيد الإصدار هناك أعمال لطه حسين مثل «دعاء الكروان»، ستصدر قريبا.

هناك أيضا أنطولوجيا الشعر العربي والتي تضم قصائد لشعراء مصريين وآخرين من البلاد العربية وأيضا بعض القصائد الكلاسيكية إلا أنها تتسم بوجود قصائد لشعراء من الأجيال الجديدة، على سبيل المثال لا الحصر: فاروق شوشة وإبراهيم المصري ورفعت سلام وسعد الياسري والشاعرة والكاتبة سهير المصادفة ومحمد خير وأحمد عبدالجبار وعبدالرحيم يوسف وغيرهم.. وهي بمثابة عينة صغيرة وبداية جيدة في ظل الظروف الاقتصادية التي تمر بها اليونان.

**الجديد:** ما الأساس الذي تعتمدينه في اختيارك للنصوص الشعرية أو النثرية لترجمتها؟ هل هناك جهد مؤسسي تعملين من خلاله أم أن الأمر يعتمد على ذائقتك الخاصة بشكل كامل؟

**كوموتسي:** أنا أترجم ما يعجبني. كتابات تمسني وأشعر أنها تضيف إلي كقارئة. هذا هو المعيار الأول بالنسبة إلي الذي ربما يحتوي على شيء من الأنانية، لكن أظن أنه يساعد كثيرا في النتيجة النهائية. أعتقد أنه إذا لم تُحب شيئا بالقدر الكافي لا يُمكنك إيصاله بالشكل الصحيح. بالطبع هذه العملية تستلزم الكثير من القراءة والدراسة. أقرأ أعمالا كثيرة وأختار منها ما أعتبره مهما.

**نجيب محفوظ هو من فتح الباب لوعي القراء نحو ما نسميه «الأدب العربي»**

**أنا أترجم ما يعجبني. كتابات تمسني وأشعر أنها تضيف إلي كقارئة**

**الجديد:** إلى أي مدى يمكن الحديث عن اهتمام من قبل دور النشر اليونانية بترجمة الأدب العربي؟ وكيف يمكن برأيك تطوير حركة الترجمة المتبادلة ما بين العربية واليونانية؟

**كوموتسي:** مبدئيًا هناك حب فطري من الجانب اليوناني تجاه العالم العربي وبالأخص مصر التي تحظى بمكانة خاصة لدينا. لكن في واقع الأمر، الأزمة الاقتصادية التي نمر بها حجّمت الإصدارت بشكل كبير ولا سيما الترجمات، لكن على الجانب الآخر الرواية الأوروبية البوليسية حلّت مكان الأدب الجاد. ورغم ذلك أعتقد أنه من خلال برامج صحيحة وسياسات ثقافية هادفة تخص الكتاب وبالأخص الترجمة الأدبية سيحيا الاهتمام من جديد نظرا لوجود الأرضية الخصبة لذلك. هذا بالإضافة إلى أن ازدياد أعداد المهاجرين إلى

اليونان نمّت الرغبة لدى اليونانيين والأوربيين بشكل عام في معرفة العالم الشرقي، العربي المعاصر.

**الجديد:** ما أوجه القصور التي ترينها في نقل الأدب والثقافة اليونانية إلى العربية؟

**كوموتسي:** ربما عدم انتشار اللغة بالشكل الكافي. أيضا ندرة المترجمين الأكفاء. لكن هناك عنصرا هاما جدا في رأيي وهو غياب الهوية الواضحة لدينا في اليونان، فميل الأدب اليوناني بشكل كبير نحو الأدب الأوروبي أدى إلى اختفاء هويتنا الأدبية بشكل كبير.. من ناحية أخرى هناك محاولات جادة من قبل هيئة الكتاب المصرية والمركز القومي للترجمة في هذا الصدد، ففي الآونة الأخيرة تمت ترجمة أعمال يونانية بشكل أكبر بدءا من أحمد عتمان ونعيم عطية وحمدي إبراهيم ومن الشباب خالد رؤوف الذي يعد حلقة وصل هامة بين الأدبين العربي واليوناني.

**الجديد:** ما هي الصعوبات التي واجهتك في ترجمة الآداب العربية؟ وهل من صعوبة خاصة واجهتك في ترجمة الشعر خصوصا وأنه يحتاج إلى آليات عمل خاصة؟ كيف تعاملت مع هذه الصعوبات؟

**كوموتسي:** غريب علي أن أتحدث عن اللغة العربية فهي اللغة التي تربيت عليها وتعلمتها وعشقتها ومازلت أعشقها رغم أنها ليست لغتي الأولى. بالطبع في البداية وبسبب غياب الخبرة كان علي أن أدرس النص مرارا وتكرارا. فمثلا؛ احتجت إلى عام كامل كي أنجز أول ترجمة لي. بعد ذلك بالطبع صرت أحتاج إلى وقت أقل فأقل، حتى باتت العملية كطبيعة ثانية بالنسبة إلي. بالتأكيد أستشير كل القواميس والمعاجم المتاحة والتي تعد من الأدوات الأساسية للمترجم.

أما عن ترجمة الشعر فقد شرعت فيها بعد 25 عاما من الخبرة في الترجمة. عندما نضجت في العمر والخبرة العملية.

**مبدئيًا هناك حب فطري من الجانب اليوناني تجاه العالم العربي وبالأخص مصر**

**علي أن أتحدث عن اللغة العربية فهي اللغة التي تربيت عليها**

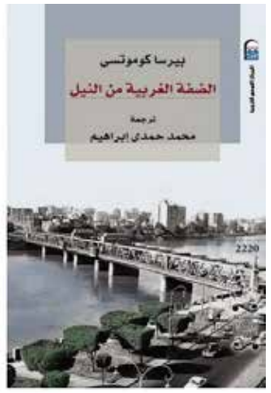
**الجديد:** أريد أن أعرف ما هي الأصداء التي تتركها الأعمال العربية التي تترجمينها في اليونان؟ كيف تقابل تلك الأعمال سواء على المستويات الرسمية أو غير الرسمية؟

**كوموتسي:** الأصداء كانت مدوية بالطبع وبالأخص مع أعمال نجيب محفوظ كما ذكرت من قبل. بعد ذلك بدأ اهتمام اليونانيين يتزايد ليس فقط بالأدب العربي ولكن باللغة العربية أيضا، فتزايد عدد الطلاب الراغبين في تعلم اللغة العربية وهو أمر ملحوظ في المركز الثقافي المصري في أثينا من خلال الزوار والطلاب أيضا الراغبين في التعرف على الثقافة والحضارة المصرية ولا سيما اللغة العربية. كما أن هناك اهتماما ملحوظا بالشعر العربي على مستوى القراء في السنوات الأخيرة بالأخص مع موجات المهاجرين من سوريا إلى اليونان. هذا الاهتمام بالثقافة العربية وصل ذروته الحرملك وخلافه، وهو أمر سيء وخاطئ بالتأكيد، لكن الأمور تتغير من يوم إلى آخر لحسن الحظ وأعتقد أنه قريبا ستتبدل تماما.

**الجديد:** ما مدى الاهتمام بالأعمال الروائية العربية الحديثة في السنوات الأخيرة، التي برز جزء كبير منها نتيجة وصولها إلى جوائز عربية مهمة؟

**كوموتسي:** كما أشرت من قبل، هناك اهتمام، لكنه يجب أن يتغير، والحقيقة أن التغيير قد بدأ بالفعل، أي صورة الأدب العربي المعاصر في وعي القارئ اليوناني. لكن الأمر يحتاج إلى الوقت كي نتخلص تماما من إطار الأساطير و شرق الأمس. الجوائز تساعد بطبيعة الحال لكنها أبدا ليست معيارا. نفس الشيء يحدث هنا على سبيل المثال هناك أعمال تحظى بجوائز لكنها لا تحظى باهتمام القارئ.

**الجديد:** هل ثمة نقاط ترينها مشتركة ومتفاعلة ما بين ثقافات دول البحر المتوسط؟ وهل ثمة تأثر بالأدب اليوناني تلمحينه في



الآداب العربية والعكس؟

**كوموتسي:** التأثر المتبادل موجود دائما في الأدب وهذا سر عظمته. الأدب يعد لغة عالمية تجتاز كل الحدود بالأخص لو كنا نتحدث عن دول البحر المتوسط التي تجمعها حدود مشتركة وتاريخ وتراث مشترك أيضا.

**الجديد:** تكتبين باليونانية رغم إتقانك للعربية واهتمامك بواقع عربي في بعض الأحيان.. فلم ابتعدت عن الكتابة بالعربية؟

**كوموتسي:** أنا أكتب للقارئ اليوناني، كما أنني لا أستطيع كتابة «أدب» بلغة أخرى. أنا كاتبة يونانية تكتب عن مواضيع تتعلق بالحوار الثقافي والحضاري، مواضيع تتعلق بالتبادل الثقافي والحضاري بين حضارتين وهو الأمر الذي يُميز كل أعمالي.

**الجديد:** قلت إنك تعلمتي الكثير من ديناميكية الأدب العربي واستفدت منها في رواياتك.. كيف؟

**كوموتسي:** أنا عاشقة للأدب العربي، وكنت أرغب دوما في التعاطي مع هذه الثقافة وما تمثله. ليست هناك وسيلة أفضل للحوار مع ثقافة ما أفضل من ترجمة أدبها. فماذا لو كنت بالأساس مفتونا بتلك الثقافة؟ كانت لها أهمية قصوى بالنسبة إلي في تشكيل وعيي وشخصيتي وأيضا في الاختيارات التي قمت بها في ما بعد في حياتي. في كل رواياتي هناك هذا التوازي بين العالمين.

**الجديد:** لديك ستة أعمال منشورة ومحاولة شعرية واحدة.. هل لك أن تحدثينا عن تلك الأعمال وعوالمها خصوصا وأنه لم يترجم إلى العربية سوى عملين حتى الآن؟

**كوموتسي:** كل عمل منها له مستويات متعددة، الأمر يحتاج إلى تفسير وتحليل. لكني سأقول فقط إن كل الأعمال تقريبا تعد متواليات لما قد نسميه بالأدبيات المتمصرة أو «أدب اليونانيين المصريين»، أي الأدب الذي يتحدث عن مكان واحد وثقافتين. هذا النوع قد بدأه الكاتب اليوناني الكبير ستراتيس تسيركاس في اليونان. أردت بشكل ما أن أحييه وأن أعطيه أبعادا جديدة ومتنفسا جديدا، إذ أنه منذ حقبة الستينات لم تكن هناك كتابات جادة إلا بعض السير وكتب لذكريات بعض اليونانيين المصريين شخصية إلى حد بعيد ولا تعبر عن مجموع الجانبين. من أعمالي تُرجم عملان فقط والثالث في طريقه إلى الصدور بالعربية. أما عن الشعر فأكتفي بالقول إن الترجمة التي صدرت في العام الماضي عن العربية إلى اليونانية «أنطولوجيا الشعر العربي» قد لاقت نجاحا واسعا وأثارت حماس القراء اليونانيين أيضا إذ أنه أمر غاب كثيرا عن المكتبة اليونانية. وبالمناسبة فقد حاز على جائزة أيضا.

بخصوص رواياتي التي لم تترجم إلى العربية، أذكر رواية «كافيه كليمنتي» تروي فيها ممثلة مسرحية يونانية في فترة ما بين الحربين حياتها الفنية في هذه الفترة الهامة من التاريخ الحديث في باريس والإسكندرية. تتذكر شبابها وتستعيد صورا وحكايات وأشخاصا من الماضي القريب والبعيد. تهمس بكلمات منسية بعدما وقعت ضحية لهذيان خريف العمر غير قادرة على التفريق بين الواقع الذي عاشته وأدوارها المسرحية التي مثلتها في حالة أشبه بالفصام بالأخص على هامش الحرب العالمية الثانية وبين رجلين والخيار بينهما وأزمة الخيارات العديدة في الحياة تنطبع على أحداث الرواية التي تمثل

رحلة حياة في الإسكندرية التي تغنوا بها لسنوات طويلة والحنين إلى باريس في زمن كان يتشكل فيه العالم الذي نعيشه الآن.

وفي رواية لي بعنوان «حيوات ورقية» تدور الأحداث حول ثلاث نساء عشن في ثلاث فترات تاريخية مختلفة في اليونان. كل منهن تُعبر عن تصور مختلف لموضوع تحرير المرأة في اليونان. هناك رواية أخرى تتحدث عن الإسكندرية هي «شارع فرنسا» تدور أحداثها في أوائل القرن العشرين وهجرات اليونانين إلى مصر بحثا عن حياة أفضل، بينما في رواية «سنوات شبابي ومسيرة عشقي» فقد كانت رواية تدور حول شخصية تمثل وتجسد ملامح المدينة عبر عصورها.

**الجديد:** ماذا عن روايتك «أصوات سكندرية» التي ستصدر ترجمتها العربية قريبا؟ هل لك أن تطلعينا على المزيد من التفاصيل حولها؟

**كوموتسي:** روايتي الأخيرة «أصوات سكندرية، في شارع ليبسيوس» هي تقريباً تحتوي على شخصيات من أعمالي السابقة تلتقي هنا بثوب جديد لتلعب أدوارا جديدة. أحداثها تقع في الإسكندرية في عصر كفافيس وتعكس فترة البريق والاضمحلال للجالية اليونانية وأيضا التحولات المصرية من العصر الملكي والنظام القديم، فترة النبوءة بثورة ناصر.

**الجديد:** أنت شديدة التعلق بأدب نجيب محفوظ حسبما يظهر من خلال كتابك «نزهة مع نجيب محفوظ».. هل تروين لنا بداية انجذابك لأعماله وولوجك عالمه؟ ومَن مِن الشعراء والروائيين العرب غير محفوظ تعلقت بهم؟

**كوموتسي:** من خلال ترجمة 61 عملا روائيا له قُتنت بأسلوبه وأفكاره وشخصيته، حتى في كتابته الذاتية شديدة الخصوصية، وكان له أثر بالغ على كتابتي وبالأخص في روايتي «نزهة مع نجيب محفوظ»، والتي كنت محظوظة بترجمتها إلى العربية.

في الحقيقة هذا العمل بمثابة حوار مع نجيب محفوظ وأعماله. في واقع الأمر فأنا أعود إلى سنوات شبابي وحياتي آنذاك والتي كانت لها أهمية قصوى بالنسبة إلي في تشكيل وعيي وشخصيتي وأيضا في الأختيارات التي قمت بها في ما بعد في حياتي. في هذه الرواية هناك على التوازي عالمان، عالمي وعالمه بغض النظر عن اختلافات الزمن وغيرها، فقد اتحدا بجسور نفسية وروحية. تلك الجسور هي بالضبط ما أردت أن أطفو بها وأظهرها على السطح.

رواية «في شوارع القاهرة، نزهة مع نجيب محفوظ» هي بمثابة حوار مع الكاتب الكبير أعبر فيها عن تجربتي الشخصية في تناول أعماله كمترجمة له. هناك مقتطفات في الرواية من أعمال نجيب محفوظ التي ترجمتها إلى اليونانية. لكن في الطبعة العربية تم استخدام المقتطفات عن اللغة الأصلية فبشكل أو بآخر تصل إلى القارئ اليوناني بشكل مختلف الذي تعّرف على نجيب محفوظ من خلال ترجماتي.

أما عن الشعراء والكُتّاب الذين ترجمت لهم فيمكنني أن أقول إن كل عمل قد فتنني على حدة وبشكل مختلف ولسبب مختلف، وإلا لم أكن لأترجمه. هناك أعمال أخرى وكتاب آخرون أريد أن أترجم لهم وسوف أترجم لهم لأنني أهدف إلى تقديم كتاب جدد، إذا ما سمح لي الوقت ومنحت لي الفرصة.

**الجديد:** ما العناصر الأساسية التي تُميز أدب نجيب محفوظ وتُشكّل عوامل جذب بالنسبة إلى اليونانيين في أدبه؟ وهل تجدين أواصر صلة بين أدب محفوظ وأدب كازانتزاكيس كونهما ينتميان معا إلى المتوسط؟

**كوموتسي:** لا توجد لحظة تاريخية هامة لم يقترب محفوظ منها ويحللها في أعماله بطريقته الفريدة، مبينا في مرات عديدة مناطق في تلك الأحداث لم ينتبه إليها حتى الباحثون في التاريخ ولم يروا الصورة واضحة. وأيضا؛ الصغير والكبير، الشخصي والجمعي، المجتمعي وعلاقته بالتاريخي. كل هذه الأمور لقيت عناية من الكاتب. ودائماً الأحداث التاريخية والاجتماعية السياسية كانت هي الأساس، الشخصية الأساسية أو ربما البطل أيضا في قصصه، بينما في أحيان أخرى كان يبرز بوضوح وجه العصر كله الذي كان له أثر كبير ليس فقط في مصر ولكن في العالم كله.. نفس الشيء فعله كازانتزاكيس. بالتأكيد في أول حوار صحافي لي قبل ما يزيد عن عشرين عاما كنت أشبه محفوظ بكازانتزاكيس. فقد كان شخصا متواضعا مثل محفوظ ويأخذ عمله بجدية ويتعامل معه بورع وغير معني بالشهرة أو العلاقات العامة.

**أنا عاشقة للأدب العربي، وكنت أرغب دوما في التعاطي مع هذه الثقافة**

**أهدف إلى تقديم كتاب جدد، إذا ما سمح لي الوقت ومنحت لي الفرصة**

**أجرت الحوار في القاهرة: حنان عقيل**

فصل من رواية

# أصوات إسكندرية في شارع ليبسيوس

## مقطع من رواية

## بيرسا كوموتسي

### [الفصل الأول]

### قسطنطين كفافيس

«عندما سأرتدي الملابس السوداء، وأسكن في منزل أسود، في غرفة مظلمة، سأفتح ذات مرة الخزانة بسعادة وشغف وشهوة. سأرى الملابس وأتذكر عيدا كبيرا، حينها، كل شيء سيكون قد تبدد تماما».
مقطع من قصيدة ملابس (من القصائد المخفية 1877-1923)

لم يكشف وجه الطبيب خريستوفوروس باباستيفانوس عن قلقه بشكل واضح عن حالة المريض الذي يجلس أمامه الآن وينظر إليه بعينيه المستديرتين من خلف نظاراته السميكة. وبينما كان يصوب نحوه نظرة استفهامية، بدا قلقه كأنما يبلغ ذروته، وكذلك ترديده، في اختيار الكلمات التي كان يجب أن يعبّر بها عن تشخيصه بعناية. عقد الآخر حاجبيه الرماديين وراح ينظر إلى وجه الرجل الغائم وكأنه يراقبه، أو كأنه يحاول أن يستقرئ أفكاره. كان يجلس في سكون تام أقرب للتجمد في انتظار قرار الطبيب، كمتهم ينتظر حكم قاضيه.

نظرته الحادة الثاقبة جعلت عدسات نظارته السميكة تبدو شاحبة، بينما كان ضوء المصباح الكهربائي منتصبا بينهما على مكتب الطبيب. إلا أنه كان يرى بوضوح توتره وخوفه.

قرر قسطنطينوس أن يذهب إلى الطبيب باباستيفانوس قبل أيام قليلة بعد عودته من رحلته إلى القاهرة. كلمات صديقه نيكولاس فافياذيس أو بالأحرى تعبير القلق الذي ارتسم على وجهه فور أن رآه وسمع بحّة غريبة في صوته، اقترح عليه أن يذهب فورا إلى الطبيب. وبعد ذلك، عندما استيقظ في الصباح بعد أن قضى ليلة كابوسية في شلل تام بسبب الحمى، أدرك حلول لعنة غير مرئية.

الإحساس بالاختناق الذي كان يراوده بين الحين والآخر في الفترة الأخيرة صار يترك آثارا ظاهرة عليه وبالأخص على عنقه وصوته. اشتدت حدّة البحّة وكان يجد صعوبة بالغة في الابتلاع، بينما الألم الكبير الذي كان يخرق أذنيه منذ الصباح لم يبارحه أبدا.

كل هذه العلامات الدامغة بالتأكيد دفعته نحو اتخاذ قرار زيارة الطبيب الماهر ذائع الصيت.

«لا، لا، أنا متأكد تماما، لسنا بصدد نزلة برد، ولا الأمر يتعلق بفيروس ما أو مرض معدٍ، ولا حتى بمرض تناسلي كما تخيّلت». ثم تنحنح قليلا مصدرا صوتا أشبه بسعال جاف واستطرد بنفس الحذر. «هذه الأعراض لا تبوح بشيء كهذا بالتأكيد. لكن...».

وجه الرجل المتجهّم زاد من توتر قسطنطينوس وانزعاجه، بينما صبره كان قد نفد بالفعل. فقد كان صعبا عليه أن يكون هنا، وبالأخص أمام هذا الرجل. كان يعرف قسوته وصلابته في ما يتعلق بأمور الانضباط الأخلاقي، حتى تعليقاته اللاذعة بين الحين والآخر لشخصه في التجمعات والمناسبات الرسمية لمعارفهما المشتركين إذ كانت دعوته أمرا نادرا، بالرغم من أنه كان يسكن على مقربة من المنزل الذي التقيا فيه لأول مرة منذ سنوات طويلة. وهو الأمر الذي جعله يفكر وهو في طريقه إلى عيادته أن يذهب إلى طبيب آخر في حيّ آخر حتى يتجنبه تماما هو ونظرته اللاذعة المحرجة. كان يبدو دائما وكأنه أسمى من أي ضعف إنساني، نقيّ ومعصوم.

لم يكن يتحمل كل هذا النفاق، ولا بالطبع كل ذلك الحب الذي كان يستقيه من كل أبناء الجالية تقريبا. كانوا يعشقونه إلى درجة أنهم ارتقوا به إلى مرتبة قديس صانع معجزات يطبّب كل شيء. إلا أنه قرّر أن يأتي إليه لأنه على درجة كبيرة من العلم، كما أكّد له صديقه فافياذيس وأن كل الجالية تثق به وحده ولا أحد آخر، بينما شهرته ذاعت في مدن كثيرة في مصر. كان الكثيرون من أبناء الجالية في العاصمة يتكبّدون عناء السفر إلى الإسكندرية حتى يفحصهم الطبيب «صانع المعجزات». ثم إنه لو لم يكن يأمل في أن هذا الرجل سيكذّب كل مخاوفه وبكل بساطة سيرسله إلى منزله مرتاح البال صافي الوجدان من كل شك وقلق، ربما لم يكن ليشرع في الوصول إلى عيادته.

قادي يارجي

«لكن الآن...».

«لكن؟».

«لكن أعتقد أنه شيء آخر. شيء من المحتمل... سنحتاج بالتأكيد أن تقوم ببعض الفحوصات الإضافية كي نتأكد. ونتجنب أن تشخيصا عشوائيا، من الممكن أن..».

تردد ثانية، لكن هذه المرة للحظة وجيزة، ثم أضاف بنبرة واضحة. «لكني سأكون صريحا تماما معك. الحقيقة هي أن الفحوصات الأولية والعوارض تشي بأن هناك أمرا شديد الجدية».

أوضح الطبيب أخيرا بهمّة متجددة وبأسلوبه الجادّ المعتاد كرجل علم مسؤول يعرف عمله جيدا ويُخلص لقَسَم الطبيب.

على الرغم من أنه لم يحبّ قسطنطينوس ولا يكنّ له احتراما لما يذاع عنه في الإسكندرية، وليس فقط من أجل الحياة المتمردة المستهترة غير المستقرة التي يعيشها، على الأقل إلى زمن ليس ببعيد، وخصوصيته وأيضا شخصيته المستفزة، لكن لأنه في أعماقه كان يغار منه. كان يغار من موهبته وشغفه بالحياة وقوّته وشجاعته الفريدة أن يواجه بمفرده مجتمعا بأكمله يختبئ خلف نفاقه وتحفظه دون أن يعطي أدنى اهتمام لما يقال عنه.

أما هو فكان يجب عليه دائما أن يتوافق ويتكيف ويستجيب للصورة التي نسجها الآخرون عنه ويتنصل من أعمق احتياجاته ويغلق عينيه عمن هو في الحقيقة. ولو لم تكن مهنته التي هو شغوف بها أيّما شغف والتي يصب فيها كل طاقاته وشغفه، لم يكن ليحتمل للحظة حياته الروتينية المملة. ولذلك، خرجت الكلمات من فمه بصعوبة إلا أنه استطاع أن يتخلص من مشاعر الألفة والتعاطف التي ملأته أثناء نطقه للكلمات.

«ماذا تعني؟ حدثني بوضوح». استطاع أخيرا قسطنطينوس أن يسأل مجتازا دقات قلبه العالية، لقد كانت قوية جدا إلى درجة أنه ظن خوفه يصير من الخوف الذي يتملك طبيبه الآن تماما.

«أخشى أنه من المحتمل أننا ربما نواجه ورما خبيثا». أجاب الطبيب باقتضاب دون مراوغة كي يتجنب أي احتمال لسوء الفهم قد يحتاج في ما بعد إلى توضيحات مستفيضة ومجهدة. توقف قليلا حتى يستوعب المريض كلماته ثم راح بهوادة وبنبرة تكاد تكون ودودة في صوته فاجأته هو نفسه، «لا يجب أن نيأس ولا أن نستسلم للخوف يا قسطنطينوس. يجب أن نقوم بفحوصات أخرى...».

لم يسمع قسطنطينوس باقي حديث الطبيب، ثمة طنين ملأ أذنيه وظلام تامّ غطى كل شيء حوله.

شرد ذهنه بعيدا، راح يتجول في دروب خوفه وقلقه، شعور لا يتذكر أنه عاشه من قريب أو بعيد في حياته من قبل. وبالرغم من أنه كان يعرف في داخله، كان يتوقع شيئا كهذا، فمنذ فترة بدأ جسده ينصاع للمرض ببطء لكن بثبات وبشكل خارج عن سيطرته، ومع ذلك لم يكن ينتظر أن يسمع تلك الكلمات مباشرة من فم طبيب.

كان يأمل طبعا أن يُكذّب الطبيب مخاوفه وأن يحيل الأعراض إلى إرهاق نفسي على سبيل المثال أو إلى نزلة برد أو شيء بريء تماما

**فصل من رواية**

وبسيط. لكنه لم يترك له أيّ هامش للشك أو الجدال.

«وماذا يجب أن أفعل؟». سأل قسطنطينوس وكأنه في حالة خدر تامّ وهو يخرج من الرمال المتحركة لهواجسه.

أجاب الطبيب باباستيفانوس مباشرة. عندما أدرك تضخم قلق الآخر، أخذ نفسا عميقا وقال «في البداية، يتوجب الهدوء. سنقوم بفحوصات أخرى ولو صدقت شكوكي، وأتمنى ألّا تصدق، يجب أن تعرف أن العلاج المناسب سيستغرق وقتا طويلا...».

«في الحالة التي...، أعني، إذا ما تحققت مخاوفك، هناك علاج؟». سأل قسطنطينوس الطبيب بعدما استجمع قواه مقاوما شعورا مؤلما سيطر عليه، وألما شديدا شعر به فجأة يضرب أذنيه حتى عنقه. خفض خريستوفوروس جفنيه نحو مكتبه. أمسك بريشته كما لو أراد أن يتمسك بشيء وراح يكتب إرشاداته ووصفة لعلاج الورم والألم. ثم رفع عينيه مجددا وقال «مع الأسف، العلم، برغم القفزات الهامة التي قام بها إلا أنه في ما يخص بعض الأمراض لا يزال أمامه طريق طويل..». لم يردّ الرجل فأكمل الطبيب، «لكن وكما قلت، علينا أن نتحلّى بشيء من الهدوء والإيمان بالحياة. الحياة التي تفاجئنا دائما يا عزيزي قسطنطين».

سكت الرجل، لكن قسطنطينوس لم يكن متأكدا إذا ما كان الطبيب قد انتهى من حديثه. بعد لحظات، عندما رآه يتحرك بعصبية على مقعده، أدرك أن الجلسة قد أوشكت على الانتهاء وأن الطبيب لم يعد لديه ما يضيفه.

بالرغم من لهفته لبصيص من الأمل -محض بريق في هذه الظلمة التي تمددت بداخله فجأة- نهض من على مقعده كي يغادر. لكنه قبل أن يمد يده ليصافح الطبيب، سأله مرة أخرى بشكل مباشر فاجأ به الرجل، هذه المرة دون أي لمحة تردد، «في حالة تأكد التشخيص، كم يبقى لي من الزمن؟».

****

[...] خرج من مدخل البناية الفخمة ذات الطراز الإيطالي حيث توجد العيادة الفخمة أيضا للطبيب باباستيفانوس مع عيادتين أخريين شهيرتين بالمنطقة، في شارع فؤاد الأرستقراطي والمزدحم بفيلاته الأنيقة ومحلات الأنتيكا الشهيرة. تنهد قسطنطينوس بعمق كما لو أراد أن يُخرج من صدره ثقلا كبيرا. ولكي يتفادى فضول بعض المعارف في الطريق الذين كانوا على الجانب المقابل من الشارع، ألقى عينيه على رصيف الطريق الذي ظل ساخنا بالرغم من نسمات الربيع التي تداعبه في الظهيرة فقد كانت الشمس ساطعة، وشعر قسطنطينوس بحرارتها تنعكس على وجهه.

أجراس بعض الكنائس كانت تصدح من بعيد معلنة بإيقاعها الحزين بدء أسبوع الآلام، وحزنه. صدى كلمات الطبيب لا يزال يطن في أذنيه كالنحل، لكن لا يجب أن ييأس، راح يفكر. لم يتحدد شيء بعد. ربما، لو ذهب إلى أثينا من أجل تشخيص جديد؛ ربما يجب أن يخضع إلى اختبارات أخرى. نعم، لن يستسلم بسهولة أبدا. لا بدّ أن يقاوم.

لكن ماذا لو لم يستطع؟ ماذا لو أن حالته ستجبره أن يظل هناك؟ هل سيستطيع، ربما يحتاج الأمر أن يترك الإسكندرية إلى الأبد. الفكرة وحدها أربكت كيانه.

لا، لم يستطع أبدا أن يتخيل حياته بعيدا عن هذه المدينة، هذه المدينة التي أثرت فيه وشكلت وجدانه أكثر من أي مكان آخر. التفكير في المدينة اجتاحه كفيضان، بينما الأفكار السلبية عن مرضه -اللعنة التي حلت عليه فجأة- أثقلت خطواته أكثر فأكثر، كان من بعيد يبدو وكأنه رجل يحمل على كتفيه ما يفوق قواه.

كان واثقا من أمر واحد، وهو أنه لو رحل من هنا، عن هذه المدينة، حتى وإن لم يرها مرة أخرى أبدا، ستستمر الحياة في مسيرتها بالمدينة بقصصها الصغيرة والكبيرة لأهلها الذين شكلوا بالنسبة إليه طاقة إلهام ربانية، مثل ربانية مدينته التي يعشقها والتي كانت تتبعه في كل مكان أينما ذهب، بالرغم من أنها لم تشبع أبدا مَن وضعه في تجارب قاسية وغيرها ساحرة؛ كان يقول قسطنطينوس، لكنه كان يكتب أكثر.

في أحيان كثيرة كانت تطارده بإلحاح فكرة غريبة وهي أن هذه المدينة تؤول إليه. هو وحده يجب أن يعشقها، يتغنى بها، يُخَلّدُها وفي نفس الوقت يلومها، يوبّخها وينتقدها ويلعنها، وأن يناجيها ويمجدها أيضا، أن يطلق عليها سهام غضبه وفي نفس الوقت أن يكنّ لها حبّا جمّا غير مشروط وبلا حدود.

الإسكندرية!

تأمله العميق عاد به إلى ذكرى قديمة، حادثة ما، قبل بضع سنوات تقارب العشر سنوات أو أكثر، عندما كانت الحياة تجري في مياه نشواها المألوفة؛ حوار مع ذلك الصديق، حديث عابر بسيط لكنه منذ تلك اللحظة ستتغير تماما طاقة العلاقة بينهما وليس فقط، بل علاقته هو نفسه بالمدينة.

كان قسطنطينوس يجلس في البلكونة الصغيرة التي تطل على الجانب الخلفي للشارع ويشرب قهوته عندما وصل الآخر في هدوء وصمت ودون أن ينطق بكلمة، وضع على ركبتيه ذلك المخطوط الضخم الذي كان بيديه بورع شديد. وضعه بحرص شديد كما لو كان يضع طفلا لقيطا أمام والديه بالتبني وينتظر بلهفة لحظة التجاوب والقبول.

بعد لحظاتٍ عندما لم يتلق أيّ ردّ فعل من جانبه، على الرغم من نظرة تساؤل عابرة، شرح له صديقه، بينما غطت وجهه ابتسامة عريضة متفاخرة، ابتسامة كان يعاني من ترويضها وإخفائها منذ أن دخل الحجرة، مقتحما عزلته وهدوءه. «الإسكندرية، يا قسطنطين!». قالها صائحا، تقريبا.. لفظ اسم المدينة، ضايقته آنذاك، كما كان يضايقه يقين وحماس صديقه، لكن أكثر ما ضايقه هو تعبير النصر لدى الرجل.

«الإسكندرية! أخيرا انتهى الكتاب».

رفع عينيه وراقبه بحرص، دون أن ينطق بكلمة. راح يتفحص وجهه كأنما أراد أن يقرأ أكثر مما نطقت به الابتسامة المنفرة والعينان الزرقاوان للبريطاني البارد.

وضعُ جسده وتعبيره كانا يذكرانه بطفل صغير، أخذ يستعرض أمام صديقه شيئا جديدا لامعا اقتناه لتوّه بشيء من الخجل وبامتنان صامت يلمس حدود الانتصار.

عندما عبّر أخيرا قسطنطينوس بإيماءة باهتة عن تساؤله بلامبالاة، استمرّ الآخر بنفس روح الانتصار الممزوجة بحيوية غريبة بالنسبة إلى عمره، «حتى الآن لا أستطيع أن أصدّق أنني نجحت بالفعل في أن أكمله».

لم يتكلم قسطنطينوس فاستمر الآخر، «أودّ أن تلقي عليه نظرة يا قسطنطينوس، فكما تعلم، رأيك هام جدا بالنسبة لي».

لم يجب مباشرة. ترك بضع لحظات تمرّ وهو يراقب نفاد صبر الآخر أمامه ثم نطق أخيرا، قال له بنبرة محايدة، «سألقي عليه نظرة بهدوء. عندما تسنح لي فرصة».

مازال يتذكر مفاجأة الآخر كما لو كانت بالأمس. حتى أنه لا يزال يتذكر ما الذي أراد أن يقوله حقا، «والآن اخرج من هنا حتى أشرب قهوتي في هدوء»، أو إذا لم يشأ، فإنه لا يستطيع أن يراه يقف هناك بهذا التعبير الذي يعبّر عن مفاجأة وإحباط صريحين، وعندما نفد صبره تماما، ترك الرجل المخطوط على الطاولة فيما استمرّ الآخر في شرب فنجان قهوته بهدوء معذب.

غياب الحماس الواضح من جانب صديقه تسبب له في اضطراب واضح. بدا وكأن مجيئه لم يحدث، ولم يره يقف أمامه بقلق ولهفة كالمسكين لمجرّد كلمة مشجعة. شعر قسطنطينوس بشيء من الرضا مدركا تضايقه، بالرغم من أنه نجح في ترويض الفضول المفاجئ الموجز الذي اكتنفه للحظات. في واقع الأمر فعل كل ما في وسعه محاولا ألّا يظهر أي شعور على الإطلاق حتى شعر الإنكليزي بالضجر من صمته وغادر بيته ملقيا ناحيته إيماءة سريعة وباردة نوعا ما. حينها استطاع قسطنطينوس أن يتصفح المخطوط بأيادٍ مرتعشة بالفعل.

الكتاب، وإن كان يتقرب من النصوص التاريخية وكتابات السفر، إلا أنه لم يترك لدى قسطنطينوس أي شك أنه كان كتابا رائعا. فلم يترك أي ناحية تاريخية تخص الإسكندرية بلا بحث وتحقيق. لقد تطرق الرجل إلى كل مراحل الإسكندرية التاريخية خلال الثلاثة آلاف سنة منذ تأسيسها. خلدها كما لم يفعل أيّ كاتب آخر حتى الآن. كل عصر، في كل العصور، لكنه ركز بشكل رئيسي على سلالات البطالمة وعلاقة الملكة كليوباترا بأنطونيو!

«ما هذه الوقاحة؟». تمتم قائلا ثم ندم على ما قاله، وكأن ذلك العصر يؤول إليه وحده.

شعر بالغيرة تنمو بداخله عندما وصل إلى مشهد دخول الإسكندر الأكبر إلى المدينة. حينها القبضة التي شعر بها في صدره باتت واضحة. لم يكن الكتاب فقط رائعا، بل كان الإنكليزي فريدا، إلا في ما يخص سعيه وراء الخلود بإيماءة ماكرة، فاسمه سيظل مرتبطا بهذه المدينة إلى الأبد!

لم يعر أي انتباه للفصل الذي يشير إليه. في واقع الأمر، تجاوزه دون قراءة، دون أن يلقي نظرة وحيدة. ماذا يريد الرجل بزجّ اسمي في كتاب كهذا. لا، لم يهتمّ بهذا الشيء على الإطلاق.

إشاراته إلى الآثار التاريخية للإسكندرية لم تكن فقط مكتوبة بروعة، لكنها كانت مرتبطة بتاريخ المدينة بشكل كبير، بنواتها، بماضيها وحاضرها، بتفصيل ملحمي بديع!

انبهر قسطنطينوس؛ الرحلة التي يقدمها الرجل للمتلقي كانت رائعة وفريدة، كانت رحلة تبدأ من المركز من ميدان القناصل وتمثال محمد علي، حيث حوّله صديقه إلى نقطه انطلاق وإشارة إلى تاريخه، بينما وصف الشوارع -يالها من مراوغة ماهرة- كل منها مرتبط بفرع جديد للجغرافيا البشرية وتاريخها. وكانت هناك خرائط ورسومات وصور وتعليقات لا تحصى. الإنكليزي الملعون نجح في المستحيل وفي وقت قياسي.

منذ تلك اللحظة، اهتزت صداقتهما وتزعزعت عن مكانتها وحلت محلها الغيرة والتنافسية. التفكير في هذا الكتاب كان يعذبه. عشر سنوات يتعذب، كما كان يعذبه منظر الرجل وتعبيرات وجهه آنذاك، كما لو كان ينظر إليه من مكان عالٍ ويضع انتصاره عليه بين يديه. لم يستطع أبدا أن يمحو تلك الصورة عن ذاكرته، ذلك التعبير المفعم بالتباهي والانتصار، هي نفس الصورة والحالة عندما كشف له عن علاقته بذلك الشاب الجميل الذي كان يعمل في شركة الترام. حينها أيضا أخذت الغيرة تزحف بداخله كالدودة وتنخر أحشاءه، كانت تأكله ببطء وتعذبه والأسوأ هو أنه لم ينتبه أبدا إلى سببها الحقيقي. فكّر مرات عديدة في البداية على الأقل أن يحبط نجاح الرجل. لو أقنعه بأنه لن يستطيع أن ينشره؟ لو استطاع أن يخبئ المخطوط أو يخفيه وكأنه لم يكن؟

لكن تلك الحزمة من المهارات والألاعيب لم تكن من موهباته.

في أحيان كثيرة كان يفكر في كل تلك النظريات عن انتقال المعنى في لعبة العلاقات الإنسانية والنظرية الأخرى للسيد الأكبر، وفي خفة ومهارة لاعب الأوراق حين يحرك بقية اللاعبين، حتى أنه يوجه اختياراتهم، كربّ متحكم! لكن عبقريته في هذا النوع من الألعاب كانت تخونه دوما. وهكذا ظل شغفه الخامل الباهت الانهزامي بلا شبع للأبد. نعم، كانت هي الحقيقة. فلم يستطع أبدا أن يتخلص من مشاعر الإعجاب والانبهار والغيرة في نفس الوقت التي كانت تعذبه آنذاك وربما لسنوات كثيرة فيما بعد. [...]

**ترجمها عن اليونانية: د. خالد رؤوف**

تصدر قريبا عن دار صفصافة في القاهرة

# ديستوبيا الضجيج

حميد يونس

ياسر صافي

كتبت في مخيلتي رواية ديستوبيّة سوداوية قاتمة جداً، ولم يمنعني من تدوينها ونقلها إلى الصفحات سوى أن روايات الديستوبيا على العموم قد استهلكت أفكارها واستنزف غرضها منذ الدوس هسكلي وجورج أورويل وراي برادبوري ومارغريت أتوود وآخرين. إلا أن الثيمة التي أطمح إلى الكتابة عنها جديدة وغير مسبوقة، إذ تتمحور فكرتها حول «الضجيج».

بتقادم السنين وتتابع الحضارات تراكمت الضجّة وارتفع نشيجها، كذلك افترض دان مكنزي في «مدينة الضجيج» أن «الطبيعة في الماضي السحيق كانت هادئة ومسالمة، إلا أن الحضارة الحديثة حملت معها الضجيج، بل -وبحسب تعبير مكنزي- كلما تطورت الحضارة، أصبحت أكثر ضجيجاً!».

لذلك تخيّلت في هذه الرواية المزمع كتابتها أن هناك دولة في المستقبل «غير البعيد» قد انقسمت إلى مقاطعتين يفصل بينهما حاجز عملاق و«عازل للصوت»؛ الأولى تتسم بالاكتظاظ والصخب والضجيج، والثانية تتسم بالهدوء والصمت والسكينة، الأولى فقيرة والثانية ثرية، الأولى معدمة والثانية باقية، الأولى مرصودة والثانية راصدة، الثانية تسبق الأولى وتتبعها معاً.إذ لم تكن المقاطعة الثريّة بعيدة عن الفقيرة جغرافياً فقط، وإنما كانت تسيطر عليها وتفرض قوتها وعدم تسامحها في التنقل العشوائي بين المقاطعتين.

كانت الأصوات تتداخل في المقاطعة الفقيرة بلا حدّ ولا انقطاع؛ انفجارات وتفاعلات مصانع، دويّ أجوف للمكائن والآليات، رنين مترادف من الطرق المعدني اللامتناهي، صفارات إنذار، مكبرات صوت معلّقة في الشوارع مع شاشات عملاقة لدعايات وإعلانات وتسجيلات تبثّ أربعا وعشرين ساعة، زعيق أبواق السيارات والشاحنات وسيارات الأجرة في الطرقات الرئيسية والفرعية، كل ذلك يختلط مع جلبة وجلجلة الجماهير الآتية من كلّ الأرجاء!

كان المكان ببساطة مرجلاً مزمجراً هادراً، وبدلاً من أن يخبو الصوت فقد كان يتصاعد ويتصاعد ما يسبب اضطرابا حسيّا، وصمما أذنيّا، وتمزيق طبلات وأعصاب سمعية. وفضلاً عن كلّ ذلك، كان الضجيج يدخل الجسد مباشرة فيهزّ العظام ويرجها قبل أن يربك ويخدش الآذان التي لا تستطيع أن تتآلف وتتعايش مع هذا الكمّ المزعج من التنافر الصوتي.

نعم لا يوجد في تلك المقاطعة مكان للمحادثة والنقاش والهمس والهمهمة والهسهسة والضحك والمزاح والغناء والتنصّت والإصغاء. بل لا يستطيع الناس النوم براحة، ولا يستطيعون التفكير في أي شيء دون تشتيت، اللهم إن دفعوا «فاتورة اشتراك» لذلك، وكأن الهدوء بحدّ ذاته أصبح سلعة مدفوعة الثمن وحكرا على شركات «الصمت»!

ومن المفارقات أن قاطني المقاطعة الفقيرة تعلموا كيفية تمييز الأصوات المختلفة وسط الضجيج، ومن ثم كوّنوا شعوراً عمّا كانوا يتعاملون معه، ولم يكن الأمر سهلاً البتّة؛ إذ كلما ارتفعت مستويات الضجّة الخلفية، سعى القاطنون لحجب الضجيج بأصوات أخرى من صنعهم، أي إنهم كانوا يدفعون الضجيج بسماع المزيد من الضجيج.

يقول موريس ميرلوبونتي «دائماً ما تأتي الرؤية للإنسان من اتجاه واحد وفي وقت واحد، بينما الصوت يتجمع ويأتي في وقت واحد أيضاً لكن من كلّ الاتجاهات، فالإنسان في قالب العالم السمعي يتوطّد في جوهر الإحساس بالوجود». وهذا ما كان، فكلّ صوت يصدر في هذه المقاطعة الصاخبة، يدوّي ويرتد في كلّ الاتجاهات ويدوم بما يكفي ليندمج مع صدى الصوت الذي يتبعه ليصبح هيئة متماسكة ومعقدة من الضجيج المتواصل.

لم تكن لدى الجميع القدرة المالية على دفع فواتير «الهدوء»، لذلك اضطرّ الكثير منهم إلى تقبل هذا الضجيج -أو بالأحرى اضطروا إلى قبوله- بوصفه مرافقاً حتمياً لحياتهم. ربما حاول بعض الأفراد من الطبقات المتوسطة بناء بيوتاتهم خلف محيط المقاطعة وعلى جانبيها لغرض خلق بعض الخصوصية والهدوء، لكن تلك المحاولات كانت محض ترّهات؛ فالمال شحيح، ومخططاتهم المعمارية لا تعدو أن تكون ترقيعاً عشوائياً.

أما الأثرياء فقد كانوا يفضّلون العيش في المقاطعة الهادئة المحصّنة، بمنأى عن ضجيج المقاطعة الأخرى؛ إذ أن هذه المقاطعة وبخلاف تلك، لا تمتلك أيّ مشتتات سمعية، ولا يسمح فيها بإصدار أدنى ديسيبل صوتي. وإن شاء أحد الأشخاص أن يستمع إلى شيء، فيجدر به ارتداء سماعات أذن مهما كان. فالأثرياء استحقوا هدوءهم واشتروه بمالهم الخاص، ولا شيء كان رخيصاً، ولكلّ هدوء فاتورته الخاصة، ولا يحق لأيّ كان أن يعكّر هذا الهدوء الرزين، بل لا يسمح حتى بصوت وقع الأقدام ولا حتى بتقاطر الماء في النافورات! وكان يعاقب ويغرّم من يصدر أي همهمة، بل حتى الأصوات العفوية مثل الكحّة والعطاس والشخير والنخير والفواق لم يتهاون بأمرها. وكم من شخصٍ نفي إلى الضفة الأخرى لعدم التزامه بالقوانين. وباختصار، تشددت المقاطعة الثرية بقوانينها أكثر، بعد أن أصبحت المقاطعة الفقيرة أشد صخباً، وحينذاك أصبحت قيمة الهدوء في ارتفاع أعلى وبسعر أثمن.

ولكن في كثير من الأحيان لم تكن النفوس مستقرة ومرتاحة كما توقع لها. وبرزت بين أوساط الأثرياء معضلات نفسية ومقلقات جديدة؛ إذ كلما كانت الخلفية أكثر هدوءًا تحسسوا من الضجيج المفاجئ أكثر وشعروا بنشازه كأنه انتهاك. وكانت مساحات خلواتهم وخصوصياتهم متشنجة جداً، وفي الواقع، وتحولت القصور والممرات الخافتة إلى مكان أمثل للتنصت والتجسس وانتهاك الخصوصيات!

جعل عازل الصوت الهدوء سلعة خاصة، متاحة للأفراد الأثرياء بدلاً من أولئك الذين يعيشون في ظروف أكثر ضجيجاً واكتظاظاً، وربما الذين هم في أشد الحاجة إليه. بل الأسوأ من ذلك، وهو ما يعني أن أولئك الأشخاص القانطين بأمان وراء الجدران العازلة للصوت أصبحوا معتادين على الهدوء وحساسين بشكل مفرط تجاه الضجيج في الخارج، الذي يبدو أنه أصبح ذا نبرة أعلى وأكثر تهديداً من قبل، وأصبحت أصوات الناس التي يعرفونها ويحبونها فجأة تضرب آذانهم بوصفها ضجيجاً غير مرغوب فيه.

ومع مرور الأيام، استفحلت المشاكل بين أبناء الطبقة المترفة وزاد تشنجهم، وانتهوا إلى نتيجة مفادها أن الهدوء في حدّ ذاته بلا طابع مميّز، وسرعان ما أصبح الهدوء مجرد مشهد مملّ ومتجانس آخر. وأصبح العيش معه أقل إنسانية وأكثر برودة وقتامة من الضجيج! وفي النهاية أصبح الأثرياء في حالة توترٍ دون أن يعرفوا السبب، وكأن ثمة شيئاً خطأ. إذ حين عزل الصوت عن الأثرياء أصبحوا غرباء عن المشهد الحقيقي، وفي عزلة عن العالم الواسع، واستنتجوا حينذاك أن الهدوء يمكن أن يكون صاخباً مثل الضجيج، بل إن القلق منه ومن السعي إليه مرض وسبب لعدم الراحة والاطمئنان حاله حال الضجيج.

وهنا تبادر إلى ذهني سؤال: هل ما تخيلته بعدّ رواية ديستوبيّة أو إنه الواقع الذي نعيش فيه؟

**كاتب وطبيب نفسي من العراق**

مقال

# الجمال في عين الرائي

## منصات التواصل الاجتماعي والصفحات الثقافية والنقد الادبي

ممدوح فراج النابي

**يبدو أن ما تنبأ به الناقد البريطاني رونان ماكدونالد من «موت النقد» في كتاب حمل ذات الاسم، صار حقيقة ملموسة، وإن كان إعلانه جاء بناء على تخوفات، بعدما رأى تراجع النقد الأكاديمي وتضاؤل تأثيره، والأهم ضعف صلته بجمهرة القراء، فقد انصرف الأول إلى دراساته الأكاديمية وبحوثه التي تخاطب فئة معينة من المتخصصين، عالمة باللغة الاصطلاحية والمفاهيم والمنهجيات. في حين انزلق الثاني، النقد الصحافي، إلى نوع من المجاملات لأصدقاء الكاتب. واختفى بين الاثنين النقد الذي يقوم بالتمييز بين ما هو يستحق المتابعة وما لا يستحق، وتعريف القرّاء بالأعمال وبجمالياتها، ومقدار إضافتها إلى النوع الأدبي الذي تصنَّف فيه، في ظل حالة من «الإسهال الكتابي» بتعبير محمد مستجاب.**

في ظل هذه الفجوة التي تتّسع يوما بعد يوم؛ لما وفرته وسائل التواصل الحديثة من منصات التعبير الحرّ، وبلا قيود أو سلطات أو مرجعيات، مات الناقد بالمعنى المجازي كما يقول فخري صالح، وحلّ محله القارئ الذي استطاع بما منحته هذه الوسائل من فرصة لأن يضفي قيمة إلى الأعمال الإبداعية التي يقرأها دون الحاجة إلى ناقد متخصّص يرشده ويدلُّه على ما يجب قراءته. وقد أشار ماكدونالد إلى أهمية المدونات والمواقع التي تتيح للقارئ الكتابة عن الكتب والأفلام وغيرها من أعمال، حتى صار موقع أمازون لبيع الكتب على حدّ قوله بديلا عن الكتابة النقدية المتخصّصة. ومع تأكيد فخري صالح على انتشار الظاهرة إلّا أنّه يتشكّك في إمكانية أن تحلّ هذه الكتابات النقدية غير المتخصّصة محلّ النّقد المتخصّص. ومع تقديري إلى هذا الاحتراز من الناقد إلا أن الواقع يقول غير ذلك. فالمتأمّل إلى ما يقوم به الكُتّاب والنّقاد، وقبلهم القارئ العادي على صفحاتهم الشخصية، أي منصات التواصل الاجتماعي، يُدرك أن ثمّة فجوة حقيقية في ما يكتبُ للصحف والمجلات الرسميّة عن هذه الأعمال التي تصدر تباعا، عمّا يكتب على الصفحات الخاصّة هو أشبه بكتابة صادقة مُتحرّرة مِن كلّ زيف، فالكاتب يقف أمام العمل ويتوقف عند إيجابياته قبل سلبياته التي يعرضها بالأدلة، وهذا النوع من الكتابات لم نعد نشاهده في القراءات النقدية أو حتى العروض التي تمتلأ بها صفحات الكتب في الصّحف والدوريات. فهو بكلّ بساطة يقول ما الذي أعجبه في العمل وما الذي لم يعجبه؟ وهو جوهر النقد الحقيقي! على نحو ما أخبرنا ابن رشيد القيرواني بعبارته الموجزة والدّالة «تخليص الجيد من رديئه».

السؤال الحقيقي: لماذا اختفى النقد الحقيقي القائم على تقييم العمل، بإظهار إيجابياته قبل سلبياته؟ هل ثمّة تخوّف من هذه الكتابات الصريحة؟ أم أنّ الشّلليّة والمصالح التي أفسدت كلّ شيء في الوسط الثّقافي، هي الأخرى انتقلت أيضا إلى العملية النقدية، وصارت المجاملات هي المهيمنة. هناك بعض النقاد يغالون في التقاط الأعمال الضعيفة ويقومون بمهاجمتها. ففي هذه الكتابة إساءة للناقد قبل إساءة لكاتب العمل نفسه.

### القارئ العادي ناقدا

التعويل على القارئ العادي في العملية النقديّة أمر له خطورته، فمثلا مع نهاية عام 2017 نشر أحد المواقع الإلكترونية استطلاعا عن أفضل عمل روائي. وكان نظام التصويت يقوم على مرحلتيْن الأولى تمّ اختيار أكثر من 50 شخصيّة متنوّعة، ما بين إعلاميين وصحافيين وكتاب ومثقفين، وبعد حصر الأصوات وجدوا أنّ المنافسة قوية ومتقاربة للغاية بين 10 عناوين حصلت على أعلى تصويت خلال الاستطلاع، فقرروا طرح الـ10 كتب دون ترتيب للتصويت النهائي من قبل الجمهور، وكانت المفاجأة أن رواية «وأنا أُحبك يا سليمة» للمخرج شريف سعيد الصادرة عن دار دوّن عام 2017، هي الفائزة بالمركز الأوّل. كانت نتيجة هذا الاستطلاع مُحرّضا للكاتب علاء فرغلي بأنْ يقرأها للنهاية كما ذكر على صفحته الشخصية (فيسبوك)، قائلا «لأكتشف أين موضع الخلل. ذائقتي التي يبدو أنّها توطّنت في قالب مُعين، أم قصور تُعانيه الرواية بالفعل!». لم يغفل الكتاب الإشادة بالكاتب، فيعترف أن الرواية 'تنطق بموهبة وخبرة حياتية وثقافية واسعة، للكاتب الذي يجيد صناعة المشاهد السينمائية المتتالية (والاسكتشات) وملء الكادرات بالتفاصيل»» ثمّ يشرع في تحليل العمل الأدبي تحليلا كاملا واضعا كل عنصر من عناصره الرئيسية تحت المجهر، فيبدأ باللغة والتي يصفها بأنّها «جاءت بيضاء مستوية لا تماوجات فيها ولا إيحاءات، وحينما كان يحاول الكاتب أن يُغلِّفَها بالخيال أو الإيحاء كانت تستعصي عليه فتأخذ مِن نصّه ولا تعطيه، واستسلم الكاتب لتعبيرات ومصطلحات لغوية خالية من الجمال» ويشير إلى أن التراكيب لا تحمل أي دلالة فنية أو جمالية، ولا تأتي أقواله من باب التعميم، وإنما يُقدِّم الأدلة على كلِّ جزئية، فيضرب أمثلة على استخدامه العجيب للغة على نحو (الطعام الذي تناولته بنهم تاريخي) (أعقبتها بضحكة تاريخية... الخ) فيتساءل «يعني إيه ضحكة تاريخية؟» وكذلك (اعتقد حسام أنني أصبحت حبيبته رسميا).

ومن الملاحظات الفنية التي يلتقطها الكاتب أن لغة البطلة سليمة والتي تعيش كما يقول «في عمق قرية سودانية نائية في القرن التاسع عشر، لا تختلف بأي حال عن اللغة التي قد تستخدمها فتاة من العصر الحالي تعيش في إمبابة، حتى القيم الحياتية والرؤى وشكل الحياة قد تتطابق»، وعن الشخصيات يقول «كل شخصيات الرواية تتحدّث بنفس اللغة والثقافة وكلها حريصة على النطق بالحكمة والفلسفة في كل صفحة من صفحات الرواية، حتى أنك لن تجد مقطعا خاليا من علامتي التعجب (!!)»، وعن البناء الفني للرواية يشير إلى أنَّ فكرة الانتقال بين الفصول جاءت في غاية الافتعال، لا يترك جزئية أو عنصرا داخل العمل إلّا وَيُقدِّم رؤيته له وكيف تعامل معه المؤلف. لو قارنا هذه التحليل الذي هو أقرب إلى المنهجية، وإن كان مع الأسف لن نجد له أثرا في معظم الكتابات التي تنشرها الصفحات الثقافية على أنها مقالات نقدية، فلو قارنا هذا بما نشرته الصحف عن الرواية لأصابنا العجب، فأحد النقاد يبدأ قراءته هكذا «في مربع صغير حاصر المؤلف قارئه بالأزمة ... اشتباك مع لغز يدور في سجنه البطل ... يورطك معه حتى يتحرر من عبئه بالعبور إلى ضفة زمنية بعيدة متحررا فيها من حموله».

هكذا اختار الكاتب المصري شريف سعيد أن يُشكل انطلاقة روايته 'وأنا أحبك يا سليمة'، في الحقيقة هذا المقطع يبدو مدخلا صالحا لأي عمل وليس حكرا على هذه الرواية. لا يكتفي بما سبق بل يبالغ في إسباغ المؤلف بصفات المهارة والحذق في الكتابة حيث يقول «ضمن اختيارات عِدَّة للسرد استعان بها لصياغة مسارات روائية تتقاطع بين نوستالجيا وواقع وتاريخ، يقود أحدهما للآخر»، ويستمرُّ الكاتب في إظهار جماليات الرواية حسبما رآها فيقول «اعتنى الكاتب بوصف بيئة سليمة وموروثها الثقافي قبل أن يلقي بها إلى أعماق شارع المعز القاهري كعاملة في بهو أحد الحمامات الأشبه بـ'الحرملك' في هذه الأيام، ذلك المكان الخرب الذي خرجت منه بصك عبودية لإحدى الفرنسيات في دراما تنبش في نتوء ملف العبودية مع تسلم محمد علي باشا حكم مصر، وهي الدراما التي تصاعدت حتى التقت السيد أنطوان بريتملي كلوت

فادي يازجي

الذي يستبدل بحبه سيرتها المظلمة بأخرى من نور». المتأمل في هذه القراءة يكتشف أنها لم تقترب من عناصر العمل وإنما طافت وحوّمت حول العمل فقط، دون أن تختبر عناصره وهل وفّق الكاتب في تحميلها رؤية الكاتب.

**ضارب الطبل تنعى مؤلفها**

على نفس هذا المنوال في النقد المتفحص للعمل كبنية متكاملة، قام الكاتب محمد الجيزاوي بالكتابة عن رواية «ضارب الطبل» دار الشروق 2017، للكاتب أشرف الخمايسي، وإن جاء عنوان الجيزاوي لاذعا حيث نعى قلم الخمايسي هكذا «قلم الخمايسي في ذمة الله»، رواية الخمايسي صاحبتها دعاية كبيرة من الخمايسي نفسه، خاصّة بعدما كان قد أعلن من قبل عن طرح رواية «صوفيا هارون» التي كان ينشر مقتطفات منها على صفحته على موقع فيسبوك، ثم تراجع وأصدر هذه الرواية.

رواية «ضارب الطبل» تقدِّمُ تصوّرا فلسفيا جديدا لصراع الإنسان مع القدر يقوم على طرح غير مألوف، ماذا لو عرف الإنسان موعد وفاته؟ وتبعات ذلك على تفكيره وسلوكه وتعامله مع الآخرين كما كتب الناشر. الجيزاوي بدأ في تحليله بالإيجابيات فأشار إلى أن غلاف الكتاب بديع، وكذلك العنوان جاذب مُحرِّك للخيال، كما يشير إلى إعجابه بالسَّرد الذي جاء في الصفحة 267 وتحديدا الخمسة عشر سطر الأخيرة التي وصف فيها الخمايسي كيف قتل العمراني أفراد أسرته. وبعد عرضه للإيجابيات، يبدأ في سرد مآخذه على الرواية بادئا بالفكرة، ومع قوله إنّ فكرة الرواية التي تدور حول فلسفة الموت، فكرة مُلهمة وجيدة بلا شك، لكن بكلّ بساطة يتهم الخمايسي بسرقتها فيقول «لكن الخمايسي لم تكن لديه الأمانة الكافية ليشير إلي أن الفكرة مقتبسة بشكل كامل من العظيم ساراماغو في روايته 'انقطاعات الموت'». الغريب أنه يُلمّح إلى أن فكرة رواية «منافي الرب» وهي الرواية التي عاد بها الخمايسي إلى ساحة الإبداع من جديد بعد انقطاع دام كثيرا، هي الأخرى مأخوذة من إحدى شخصيات نجيب محفوظ في رواية «الحرافيش» التي كانت تحلم بالخلود، ثمَّ يأخذ بعدها في تحليل عناصر الرواية مبتدئا باللغة، التي يعيب فيها على الخمايسي في اختيارات ألفاظ غير مناسبة كأن يصف الأسمال بأنها غامضة في قوله «كان يرتدي أسمالا غامضة» فيتساءل ما علاقة الغموض بالملابس، وبالمثل قوله «مبرزا لسانه كسبابة وسطى» دون تفرقة واضحة بين أنّ السَّبَابة إصبع وأيضا الوسطى إصبع. وينتقل إلي الحوار، فيرى أن الحوارات جاءت سطحية ساذجة، ويلفت أيضا إلى أنه مع كون الرواية تتكوّن من 390 صفحة فهناك 30 صفحة عبارة عن أسماء حيث يذكر الخمايسي على حدّ قوله اسما ثلاثيا لأبطاله يتكرّر مِن ستِّ إلى سبعِ مرّات مما يعني أن عُشر الرواية أسماء! مدلِّلا على قوله بمقطع من الرواية جاء فيه «قالت زكية أحمد خليل لعائشة أحمد يونس أم شادية مرزوق جاب الله إن طه عبدالعليم سيد، أبوه سموت».

نفس رواية أشرف الخمايسي «ضارب الطبل»، تناولها الكاتب علاء فرغلي على صفحته، ولكن هذه المرة رابطا بينها وبين رواية أحمد عبدالمنعم «رسائل سبتمبر»، فالروايتان تتناولان موضوعا واحدا عن ماذا لو علم الإنسان بميعاد موته؟ يشير الكاتب بعبارة منمّقة إلى اقتباس رواية «رسائل سبتمبر» من ساراماغو قائلا «جاء منحوتا من رواية 'انقطاعات الموت' في قسمها الثاني من خلال رسائل يبعث بها الموت لضحاياه قبل موتهم بأسبوع»، لكن هذا الحذر ينتهي بقوله «حتى ليكاد يكون في أماكن عدة من الرواية مجرد ترجمة رشيقة للنص الأصلي، أو تمصيرا للفكرة الرئيسية وبعض تفريعات» في حين أن الخمايسي بوصفه كاتبا محترفا على حدّ وصفه استطاع أن يبتعد كثيرا عن فكرة ساراماغو، فجعل معرفة تاريخ وفاة الشخص مصاحبة لولادته، لتختلف عن النص الأصلي الذي يعرف فيه الشخص بموته قبل عدة أيّام! لكن هذا الاختلاف «فتح بابا واسعا على الكاتب لم يستطع إغلاقه».

رواية «رسائل سبتمبر» كان لها حظٌّ أوفر، حيث توقَّف عندها الناقد الكبير الدكتور جابر عصفور، على مدار مقالة عصفور الطويلة في الأهرام لم نرَ صدى لفكرة ساراماغو، بل هو يشيد بالرواية وكأنه من اختراع المؤلف ويصفها بأنها رواية طليعية لن تجد هوى لدى القارئ العادي، وعلى حد قوله «فهي رواية طليعية تنتسب إلى فئة خاصّة من الروايات التى لا تعطي نائلها بسهولة إلى القارئ، وإنما تغرقه فى حيرة صعبة وتشغله بفكّ رموز ومجازات، وتنقله من عوالم كنائية إلى عوالم استعارية؛ على نحو تمتزج فيه الواقعية بالرمزية، والرمزية تتحوّل إلى فانتازيا مجازية لأشكال الحياة التى يرى المؤلف فيها الموت ساريا فى كل مكان كالعدم، وذلك لأسباب تصل بين الفيزيقي والميتافيزيقي أو بين الواقعي والرمزي أو بين التمرد الاجتماعي السياسي والتمرد الميتافيزيقي على سلطة عزرائيل التي تتعدد أشكالها، ابتداء من بعد الوجود إلى التسلط الذي يمارسه حكام هذا الوجود في الوقت نفسه». لا أظن أنَّ ذائقة الدكتور جابر عصفور لم تستدع أحداث رواية ساراماغو، ولكن لماذا لم يشز إلى هذا التوحّد في الفكرة، ويثبت أصالتها لساراماغو، وإذا أراد فليشر إلى براعة التناول الجديد لدى أحمد عبدالمنعم، لكن هذا لم يحدث؟ وهو ما يعود بنا إلى السؤال الأول: هل منحت شبكات التواصل الاجتماعي الكاتب الشجاعة على قول رأيه في أيّ نصٍّ أدبيّ مهما كانت قامة كاتبه؟ وهو ما لا تقبل به المقالات النقدية في الصحافة! أمّ أنَّ شرائط الكتابة في الصحف لا تتحمّل مثل هذه الآراء الجريئة مِن الكُتَّاب في الأعمال، وفقا للعلاقات وشبكات الأصدقاء التي تتحكّم في عملية النشر؟ هل معنى هذا أننا فقدنا الثقة في ما يكتب على أنه نقد للأعمال وسنكتفي بما يمكن وصفه بـ«الجمال في عين الرائي»، الذي يصدرُ على منصات التواصل؟ أم أن القارئ صار طرفا أصيلا في العملية الإبداعية ولم يعد المتلقي خارج النص؟

أسعد عرابي
ناقد وأكاديمي من مصر مقيم في تركيا

# ثلاثية الشجر البابلي

حميد سعيد

## زيارات الشجر البابلي

كُلّما زارني الشجرُ البابليُ..
أدخلتُهُ سلالةَ العواصفِ.. ثمّ انتسبتُ إليهْ
ومضيتُ لأبحث عنهُ..
في كتبٍ.. لم أعدْ أتذكّرُ أين هي الآنَ..
مُذْ فارقتها عناوينُها
وسأسأل عنهُ بلاداً جفتهُ
وأسألهُ..
عن بلادٍ إذا ما رَحلْنا إليها معاً..
أتراها ستعرفنا؟
. . . . . .
. . . . . .
خجِلٌ نخلُنا
كانَ ذلكَ يومَ افترقنا ..
وخبّأَ في خبزنا .. قمراً ونشيداً جديداً
يُذكِّرُنا؟!
أيُذكِّرُنا.. برفيفِ طيورٍ تَمُرّ بنا
وتجيء بما وعدَ الليلُ قبلَ الرحيلْ؟
أمْ يُذكِّرُنا..
يومَ كنا نُغَنّي لها..
أنْ تَمُرّ بأحبابنا.. وبقية أصحابنا
وتنقل عنا تحياتنا..
لبيوتٍ رَعتْنا..
وللنهرِ.. كان أخاً طَيّباً وحيّاً
يُشارِكُنا فرحاً.. ويُشاركنا الحزنَ..
أينَ هو الآنَ؟
كانت شبابيكُ تلكَ البيوتِ
أعطتهُ.. سحرَ عيونٍ تُباغتهُ حين يدنو
أتنتظِرُ الآنَ مَن رحلوا.. أمْ طواها الغيابْ؟
أينَ هو الآنَ؟
هل ظلّ حيث أقمْنا معاً..
أم طواهُ الغيابْ؟
. . . . . .
. . . . . .
كلما زارني الشجر البابليُ..
خَطّ على الباب أهزوجَةً غامضة
تستظلُ بها آخر القصائد..
تبحث عَمّا اختفى في ثنايا الحروفِ..
من حكمَةٍ فائضة
تتعلّمُ منها القراءات..
كانوا هناك..
أين هم الآنَ؟
ظلّ المغنّي يواصلُ في آخر الليلِ
ما كان في أول الليلِ
لكنّ إطلاقةً مُتوحِشةً..
دخلت بين ورد مقام الصَبا..
وغصون مَقام الحجازِ..
فما عاد يعرفُ كيفَ يلِمّ نثار مواجعِهِ
وطواه الغيابْ

. . . . . .
. . . . . .
تقولُ التي طالما حدثتني.. بما كان
إنّ الطيورَ إذا هاجرتْ..
سَتُغيّر عاداتها
هل أقولُ..
إن طباعَ الطيور في هذه المدينةِ..
غيرُ طباع الطيورْ
تتصابى الثواني وتُخفي ظلال العصورِ..
كان الزمان يدورْ
وتوقّفَ مُذْ أطفأت أُمّهُ نار تنورها
صار خبزُ البلادْ
بارداً..
وكساه الرمادْ
. . . . . .
. . . . . .
بانتظار الذي ستحدثه عنه..
مما تعلّمَهُ الشجرُ البابليُ
سيبقى وحيداً
خائفاً
أستأتي المواسِمُ بعدَ الأوانْ؟
يسبقها النَخْلُ..
تبدو الحكاياتُ مبتدأً للحكاياتِ
ما كان منها..
وما سيكونْ
وأبقى على موعدٍ..
كلّما زارني الشجر البابليُ..
معَ اللحظة العاصفة

2017 11- 15-

## يوميات الشجر البابلي

قبلَ أنْ تبدأ القافلةْ
في سراها إلى القارة السابعة
نجمةٌ ضائعة
يتقدّمها النحلُ وهو الدليلُ..
ويبقى النخيلُ..
يلمّ عراجينَهُ في مواجهة القارعة
بلبلٌ أخرسٌ يتخيّل لونَ الغناءْ
يُحاولُ..

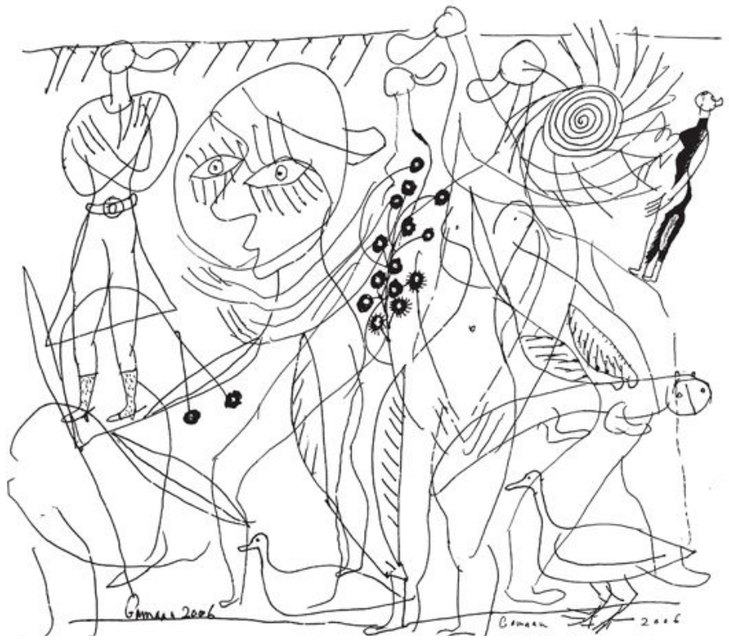
لكنّ جارته سبقته إلى ظلّهِ
شاركته انتظار المساءْ
. . . . . .
. . . . . .
مرّ بين الحقول..
رأى سدرةً وارفة
قال.. أيتها المتكبرة ابتعدي عن طريقي
فما سمعتهُ
ولمّا تزلْ واقفة
ومضى يتعثّرُ بالريح.. تتبعهُ حيث كانَ..
في الجُب..
في رحم العاصفة
وإذْ عاد منها.. إليها
التقى سدرةَ الأمسِ .. مُرتابةً خائفة
. . . . . .
. . . . . .
للصوص البساتين ما يدفعونَ به الخوفَ.. من كذِبٍ
ولحرّاسها مثلُهُ
ولكلٍ روايتُهُ..
وله من يُصَدِّقُها.. ويُرَدّدُ ما جاء فيها..
وليس له من شهودْ
نَبَحتْهُم كلابُ القرى من بعيدٍ.. ففرّوا
وإذْ وجدوا مَنْ يُحدِّثُهم في الطريقِ..
استجاروا بما حدّثوا..
وبما حُدِّثوا..
حيثَ مرّوا
. . . . . .
. . . . . .
وعلى غير عادته..
يدخلُ الماءُ حقلَ اليتامى
تقافَزُ بين يديه الجنادِبُ
تصحو العناكبُ
تنسابُ من فُوّهات الثقوب.. العقاربُ
تنضو الثمار الجديدةُ قمصانها..
بانتظار القطافْ
امرأةٌ في خطوط يديها .. بلادٌ يهاجر نخلُ بساتينها
وتُفارقُ أنهارها..
ويحلُّ الجفافْ
. . . . . .
. . . . . .
نسوَةٌ فَرِهاتٌ..
تضجُّ بهن الحقولْ
يرفعنَ أصواتهنَ.. ليُسمِعنَ جاراتهنَ..
وكلٌ لها ليلها
كانَ .. أو تتخيّلهُ
يتحررن من فقرهِنَ..
بما كشف الليلُ.. مما اكتنزن بأجسادهن..
من ذهب الرغبةِ..
حتى إذا فُتِحَ البابُ عند الصباح..
كان الكلامُ المباحْ
. . . . . .
. . . . . .
وكانتْ تمرُّ اللقالقُ..
عائدةً نحو أعشاشها..
كلما جاء صيفْ
حيث كانت تُقيمُ على ما تبقى من الجُدُرِ البابليةِ..
عاليةً كانت الجُدُرُ البابليةُ
مذ مرَّ صيفٌ.. وصيفٌ وصيفٌ
وما عادت اللقالقُ وانهارت الجُدُرُ العالية
واختفى كل ما خلّفَ الملوكُ القدامى
وما كتبَ الشعراءُ
وما كانَ في الذاكرة

11--12 2017

## منازل الشجر البابلي

قرأنا على رُقُمِ الطينِ..
إنّ قُرىً عَلّمتها البساتينُ.. فاتِحَةَ الماءِ
كانَ الفراتُ يمرُّ بها..
فيضيّفهُ النخلُ والتينُ
جاءَ عن الأوّلينْ..
إن أبهى النساءْ
تُخرِجُ الأخضرَ الذي اختطفتهُ ليالي الشتاءْ
يُدقّئُ ليلتها..
وتُدَفّئُ ليلته..
ويعودُ إلى رحِمِ الأرض.. ما كان من شَجَرٍ طيّبٍ
في منازله كانت البداياتُ..
مُذْ خَطَّ أولى ملاحمِهِ..
وتَعَلّمَ منها..
وعَلّمنا..
أنْ نُقيمَ قريباً.. من الكاف والنونْ
كلُّ ماضٍ.. يرى فيه ما لا يرى الآخرونْ
وكلُّ غدٍ.. سيزور حدائقَ أسلافهِ..
فتُحدِّثُهُ عن منازل أسلافها
ويُحدِّثُ كلَّ غدٍ سيجيءُ..
بما حدّثتْهُ
. . . . . .
. . . . . .
المتاهاتُ ضَيّقَةٌ
والطريق إلى مدنٍ لم تَعُدْ تتذكّرُ.. ما خبأته الفصولْ
ضَيّقٌ..
والرياحُ التي يستدلُ بها العشبُ..
فارقَتْ العُشبَ..
واقترنتْ برمالٍ رماديّةٍ..
كُلّما حاولت أنْ تعودَ إلى العشبِ..
أنكرها العُشبُ
وابتعدَتْ عن طريق سُراها الحقولْ
. . . . . .
. . . . . .
تتوارى المنازل خلفَ ظلال العصورْ
وتمضي الرياح إلى غير غاياتها..
وتضيعُ..
تحاولُ أنْ تَجِدَ الشجرَ البابليّ..
وليسَ لها من دليلْ
تَستَفيقُ الثواني التي خبّأتها الأساطيرُ ..
بعدَ سُباتٍ طويلْ
فتدنو المنازلُ منها.. وتقرأُ في كَفّها ..
. . . . . .
. . . . . .
إنّ أبهى النساءْ
تُخرِجُ الأخضر الذي اختطفته ليالي الشتاءْ

شاعر من العراق مقيم في عمان



حسين جمعان

الجديد

# المسرح العربي

## ثقافة العرض المسرحي
## وحال المسرح في العالم العربي

أعد الملف وقدم له: عواد علي

**تخصص**

«الجديد»، مرة أخرى، في هذا العدد ملفا عن المسرح العربي بعد ملفها «مسرح عربي- مقالات وتجارب وشهادات» الذي نشر في العدد 18. وكانت المجلة قد كرّست العدد 17، بكامل صفحاته، للنصوص المسرحية العربية تحت عنوان جامع هو «الكتابة المسرحية أصوات المجتمع»، شارك فيه كتّاب من 8 بلدان عربية، بهدف تقصّي حال الكتابة المسرحية العربية ومآلاتها بعد قرن ونصف القرن من التأليف المسرحي في الثقافة العربية.

يتضمن الملف الحالي 13 مقالا ودراسة لمسرحيين ونقاد وباحثين من العراق وسوريا ومصر والمغرب ولبنان والأردن والبحرين وعُمان، يتناول بعضها ظواهر محددة يعيشها المسرح العربي اليوم، ومحاولات لإنقاذه من عثراته وأزماته المزمنة على يد جيل جديد من المسرحيين العاشقين لفن المسرح والمؤمنين بدوره الثقافي والاجتماعي، ويستعرض بعضها الآخر تجارب رواد مسرحيين عرب عملوا وأبدعوا في ظروف صعبة، ورسخوا أسس وتقاليد مسرحية مهمة، وشبّان تشربوا خبرات هؤلاء الرواد، وأصبح لهم حضور لافت في مسارح بلدانهم ومهرجانات المسرح العربي، من خلال أعمال تفاعلت مع الفنون المجاورة للمسرح كالسينما والرقص التعبيري (الكيروغرافيا)، وانفتاحها على الوسائط التكنولوجية (التقنية الرقمية)، رغم أن هذه الأعمال قوبلت أحيانا بالتشجيع والحفاوة وأحيانا أخرى بالرفض والإقصاء. كما يرصد بعض المشاركين في الملف واقع المسرح في حياة العرب الثقافية، ويطرح أسئلة جوهرية عن مدى إسهامه، وكيفية إسهامه في إضاءة قضاياهم المصيرية الكبرى، والصراعات والنكبات التي تشهدها مجتمعاتهم، ودوره في المواجهة الشرسة بين التيارات العقلانية والتنويرية والتحديثية من جهة والتيارات الظلامية والارتدادية المعاكسة للسيرورة التاريخية، ومكانته بين الأشكال الإبداعية الأخرى. وفي سياق مقارب لذلك تبحث إحدى دراسات الملف في مسألة تأصيل المسرح العربي، أو هويته الضائعة بين الكلاسيكية والحداثة.

إلى جانب ذلك، يحتوي الملف على شهادتين، الأولى لكاتب مسرحي من مصر، يتحدث فيها عن مسيرته التي بلغت الآن ربع قرن كتب خلالها الكثير من النصوص المسرحية، والثانية لمخرج من العراق يعرض فيها إحدى تجاربه في «مسرح مايم خيال الظل العربي»، وهو لون مسرحي تخصص فيه صاحب التجربة، ويندُر وجوده في المسرح العربي.

الملف يتضمن، أيضا، مقالا حول ظاهرة «المونودراما» (مسرحية الشخصية الواحدة) التي عُرفت في بداياتها بـ«المسرح الفردي»، وانتعشت في الآونة الأخيرة، وأصبحت تُقام لها مهرجانات ومسابقات خاصة بها. كما يحاور المخرج والكاتب المسرحي المعروف جواد الأسدي، نابشا في ذاكرته المتوقدة بتجارب الحياة التي سكنت روحه في العراق، الوطن، والأصدقاء، والفلسطيني الكامن في داخله، وشغف البروفة وجمالياتها وعذاباتها التي تحولت إلى مرجعيات يحفر في أعماقها وهو يمارس مسرّحتها في تجربته الجمالية ■

ملف

# الهوية الضائعة

## المسرح العربي بين الكلاسيكية والحداثة

هشام زين الدين

**يقول يوسف إدريس في مقدمة الطبعة الثامنة لمسرحية «الفرافير» 1988: وأنت تقرأ هذه المقدمة التي كتبتها لن تحس بالاستغراب لكثير ممّا جاء فيها وكأنها أراء سبق أن قرأتها أو سمعت بها، لكنها لم تكن كذلك عام 1964، كانت شيئا جديدا تماما على المسرح العربي كله وكان مجرد المناداة بها عملا جريئا يستحق من الكاتب قطع رقبته، والآن يبدو كل شيء عاديا وليس بالمستغرب، ذلك أن هذا الرأي كان جريئا وسرعان ما أخذ ينتشر.**

**منذ انطلاقته الأولى على يد الرائد المسرحي اللبناني مارون النقاش، وخلال أكثر من قرن ونصف القرن من وجوده، انشغل المسرح العربي نظريا وعمليا بالبحث عن هويته الخاصة، المتميّزة عن غيره من مسارح الأمم. بدأت عملية البحث هذه من خلال تظهير بعض العناصر الفرجوية والاحتفالية من تاريخ الشعوب العربية الأدبي أو القصصي أو الديني أو غيره، فاستخرجت أو استلهمت العناصر التي تحتمل التوليف وإعادة التركيب والمسرحة على وجه الخصوص، أو تلك التي يمكن إلباسها اللباس المسرحي في الشكل بالحد الأدنى.**

**وكانت** قد بدأت عملية البحث هذه منذ المسرحية الثانية للرائد مارون النقاش «أبوالحسن المغفّل أو هارون الرشيد» التي استلهم موضوعها وأحداثها من حكاية بعنوان «النائم واليقظان» التي وردت في كتاب ألف ليلة وليلة حيث برّر النقاش سبب اختياره لها بقوله إنها «أحب من مسرحيته الأولى أي 'البخيل' عند قومه وعشيرته».

خلال النصف الثاني من القرن التاسع عشر والنصف الأول من القرن العشرين لم تنقطع المحاولات التي اتخذت أشكالا متعدّدة غلب عليها الطابع الأدبي الشكلاني، والتي لم تتمكن من الغوص في جوهر الهوية المسرحية ومكوناتها الدرامية المطلوبة، فبقيت مجرّد إرهاصات غير مكتملة، تم الاعتراف لها بشرف المحاولة ولم تحصد نصر الإنجاز.

في النصف الثاني من القرن العشرين شهدت حركة البحث هذه زحمة مبادرات أفرزت تحولا نوعيا كبيرا، لجهة ظهور مجموعة من المقترحات المسرحية المشغولة أدائيا وبصريا، والمدعمة بمراجع نظرية حول مسألة الهوية. تميّزت هذه المقترحات عن سابقاتها باعتمادها عناصر درامية محتملة في عملية المسرحة كأساس يبنى عليه الشكل الجديد المقترح. نستعرض سريعا أهم هذه المحاولات التي اقتربت من الصيغة المسرحية بنسب متفاوتة في ما بينها، بغض النظر عن مدى اقترابها أو ابتعادها عن تحقيق الهدف المنشود، أي الهوية المسرحية.

في هذا السياق جاءت صرخة يوسف إدريس تحت عنوان «نحو مسرح مصري» عام 1964، حيث استند إلى أسس استلهمها من مسرح السامر المصري بهدف خلق مسرح عربي أصيل، وقد شكلت هذه الصرخة تعبيرا صادقا عن الروح الطامحة للانعتاق من التبعية للغرب ثقافيا، ثم تبعتها دعوة توفيق الحكيم في «قالبنا المسرحي» عام 1966 إلى مسرح الفرجة. وفي سوريا أطلق سعدالله ونوس مقترحه في «بيانات لمسرح عربي جديد» حيث دعا إلى مسرح التسييس، ولا ننس دعوات عبدالكريم برشيد إلى المسرح الاحتفالي، والفريد فرج إلى مسرح السيرة والحكايات، وروجيه عساف إلى مسرح الحكواتي وعلي الراعي إلى المسرح الارتجالي وغيرها من الدعوات محدودة الأثر.

وعلى الرغم من الأهمية التجريبية والبحثية والجمالية لهذه الطروحات والمقترحات التي استفادت منها الحركة المسرحية العربية دون أدنى شك، كونها شكّلت محفزا ومحركا للإبداع والخلق الذاتي بعيدا عن الاقتباس والنقل على صعد الإخراج والتمثيل والكتابة والعلاقة مع الجمهور، إلا أنها في المحصلة النهائية انتهت إلى فشل في تحقيق الهدف الكبير الذي وجدت لأجله، ولم تتمكن أي منها من خرق الإطار العام للنشاط المسرحي العربي الذي استمرّ محكوما، ولا يزال، بالقوانين والشروط التي اصطلح على تسميتها بال«غربية» للمسرح، وهنا لا بد من محاولة استكشاف موضوعية للأسباب التي أدت إلى هذا الفشل.

يقول الشاعر أدونيس في معرض تحليله للأسباب الكامنة وراء الفشل في الوصول إلى خلق هوية عربية للمسرح «إن مفهوم المسرح ومقوماته في تناقض واضح مع الثقافة الدينية للمجتمع العربي لأن المسرح قائم على الصراع، بينما الثقافة الدينية في المجتمعات العربية تتسم بالبنية الخالية من الصراع، لأنها تقوم على الإيمان المطلق الذي لا يفسح في المجال للتساؤل، وكيف يمكن أن يزدهر المسرح في ثقافة لا يكون الإنسان في مركزها؟ فالإنسان في المسرح هو مركز الكون لكن الله هو مركز الكون في الثقافة الدينية للإنسان العربي. واللغة العربية هي لغة بيان وفصاحة أو لغة وحي وإنشاء وتمجيد، بينما اللغة المسرحية هي لغة التوتر والتناقض والقلق والصراع، وهي «لغة الحركة» بحسب أدونيس.

يلتقي هذا التحليل مع آراء مجموعة كبيرة من الباحثين والمنظرين في فن المسرح وفي المسألة الثقافية بشكل عام، ومن الطبيعي أن يكون لهذه الأسباب حجم تأثير لا يستهان به، تضاف إليها أسباب جوهرية تتعلّق بمكونات الهوية العربية السياسية والتاريخية والثقافية والاقتصادية التي تعاني من حالة تشرذم وضبابية ولم يتم التوافق على توصيفها حتى يومنا هذا، لذلك نجد أن البحث عن هوية للمسرح العربي في غير محله وفي غير زمانه كونه ينطلق من أساس وهمي غير موجود في الواقع- أي الهوية العربية- إلا في أحلام الشعوب التي يملك كل منها هويته الخاصة بكل ما تعنيه كلمة هوية من أبعاد قومية وثقافية وعرقية واجتماعية. وأستعير هنا رأي الناقد المسرحي المغربي عبدالرحمن بن زيدان حيث يقول «إن المسرح العربي مسارح، والكتابة فيه وحوله كتابات، وأسلوب الإخراج أساليب، ولغة المسرح لغات وعلامات ودلالات، لأن مشارب الثقافة المسرحية العربية متنوعة المصادر، متباينة المنطلقات». التباين في المنطلقات والتنوّع في المصادر يدلان بوضوح على عدم وجود أساس موضوعي لهوية عربية جامعة ومتينة يمكن أن يقوم عليها البنيان المسرحي العربي، فاللغة الفصحى الجامعة التي لا يتكلمها أي مواطن عربي بعفوية، تقابلها لهجات عربية متنوعة يصعب فهمها من غير أهلها في الغالب، والرغبة أو الحلم بالوحدة عند معظم الشعوب العربية يقابلهما على أرض الواقع السياسي تباعد وتنافر وخصومة تصل إلى حدود العداء أحيانا، والتناقض الاقتصادي الهائل بين دول فاحشة الثراء وأخرى غارقة في فقر مدقع، ودول قطعت أشواطا في التحرر الاجتماعي وأخرى لا تزال تتخبط في وحول الجهل والتخلف. كل ذلك يدعونا إلى التفكّر والنظر في مرآة الحقيقة والتساؤل: عن أي هوية قومية نتكلم؟ وتاليا عن أي هوية مسرحية عربية نبحث؟

وهنا لا بد من الاعتراف وبجرأة، أننا وبالرغم من كل محاولات التأصيل التي شهدناها في البلدان العربية، ومع الاعتراف المتكرر بأهميتها التجريبية، كنّا ندور في فلك منجزات المسرح الغربي الذي حاولنا التميّز عنه. فالنصوص والمدارس والنظريات والتجارب المسرحية التي تعلم منها المسرحيون العرب في معظمها غربية - أوروبية، والمعاهد والجامعات التي أعدت وأسهمت في تكوين غالبية الكادر المسرحي العربي هي غربية - أوروبية، حتى ريبرتوار العروض المسرحية على خشبات المسارح العربية كان يستند في معظمه إلى نصوص غربية - أوروبية. وفي هذا السياق يقول المسرحي السوري فرحان بلبل إن «المسرح العربي ومنذ ولادته كان يركض لاهثا وراء المسرح الغربي، وكتُب النقد الأدبي العربي مليئة بكيفية تعلّم العرب لفن المسرح ونقلهم لا لقواعده فحسب بل ولمختلف مدارسه واتجاهاته وكثيرا ما كانت المدرسة المسرحية الغربية تعيش عند العرب بعد أن تنتهي موجتها وتأثيرها في الغرب». بمعنى آخر

عرض «العاديات» تأليف وإخراج خليل نصيرات (الأردن)

عرض «يا سم» إخراج شيرين حجازي (مصر)

لقد استخدم المسرح العربي الأدوات والمراجع والمعارف والخبرات الغربية - الأوروبية في بحثه عن هويته الخاصة لكي يثبت تميّزه عن هذا الغرب، وفي هذه المعادلة التباس وعشوائية كبيران.

إن إقرارنا بصعوبة الوصول إلى الهوية المسرحية العربية الواحدة التي تجمع ضمن إطارها الحركات المسرحية العربية، يفتح باب النقاش للإجابة على سؤال: أي مسرح نريد اليوم في زمن العولمة؟ لندخل من خلاله إلى دور المسرح وجدواه بالنسبة للإنسان العربي المعاصر، آخذين بعين الاعتبار تطور هذا الفن عالميا، وانتقاله عبر مراحل تاريخية من الكلاسيكية والرومانسية إلى الواقعية وترددتها غير الواقعية وصولا إلى الحداثة وما بعد الحداثة، أين نحن من حركة التطور هذه؟ وهل مسرحنا الراهن يعكس تطلعاتنا الاجتماعية والفكرية والجمالية والفنية والتعبيرية؟ واستطرادا، هل ينعكس فقدان الهوية المسرحية الخاصة بنا على مستوى مواكبتنا لمراحل تطور المسرح العالمي؟

للإجابة على هذه التساؤلات لا بد من تحديد موقع المسرح العربي اليوم على سلم حركة تطور المسرح العالمي، فهل نحن مواكبون لهذه الحركة أم متخلفون عنها؟ هل دخلنا في مرحلتي الحداثة وما بعدها فعلا أم لا نزال غارقين في الكلاسيكية والرومانسية والواقعية التي أصبحت من الماضي؟ والجواب المستند إلى الواقع هو جواب مركب، أي نعم ولا في نفس الوقت.

يلاحظ المتابع للمهرجانات والعروض المسرحية العربية اختلافا كبيرا في نوعية العروض وانتماءاتها الفنية والجمالية ومدى مواكبتها لمستجدات التطور المسرحي عالميا، ما يؤشر على حالة من التخبط وانعدام الوضوح في الرؤية عند المسرحيين العرب، ففيما يجهد بعضهم في البحث عن آفاق جديدة في التعبير مستخدما الأساليب الحديثة خارج القيود الكلاسيكية السائدة، نجد البعض الآخر غارقا في التقليد محافظا على صيغ مسرحية تخطاها الزمن. والمثير للدهشة أن هذين النموذجين يتعايشان جنبا إلى جنب في نفس المجتمع والمدينة والمسرح أحيانا. وهنا قد يقول قائل إن هذا التنوع يشكل حالة من الغنى الثقافي، وإن حرية التعبير تكفل لأي مسرحي تقديم رؤيته الخاصة للجمهور حتى ولو كانت تقليدية وفي هذا جزء من الحقيقة، لكننا من زاوية نظر مخالفة لهذا الرأي نقول إن وظيفة المسرح ودوره الاجتماعي والفني والثقافي والجمالي في حياة المجتمعات، ووظيفة الفن عموما، تفرض على المسرحيين التطلع إلى الأمام وفتح آفاق معرفية وفكرية وتعبيرية جديدة غالبا ما تقوم على تكسير الأنماط والثوابت السائدة التي تعيق تطور هذه المجتمعات. ومن هنا كان دور المسرح طليعيا في كل الأزمنة والأمكنة، خصوصا في زمننا الحاضر المحكوم بالعولمة التي فتحت حدود التواصل والتفاعل بين الشعوب والأمم على مصراعيها، ولم يعد بمقدور أي طرف الانغلاق على نفسه ودفن رأسه في الرمال والتخلف عن مواكبة العصر في شتى الميادين.

إن صيرورة التاريخ والتطور لا ترحم المتخلفين عن اللحاق بها، والمسرح العربي ومنذ تأسيسه كان في مقدمة الفنون التي انقلبت على التقليد ودخلت في محاولات التحديث، وفي هذا السياق يقول الناقد اللبناني بول شاؤول «المسرح عندنا هو أول الحداثة، والمفارقة اللافتة في الظاهرة المسرحية المبكرة (والمقصود هنا ظاهرة مارون النقاش) تكمن في أن المسرح كان من الإشارات التجديدية الأولى قبل الشعر والرواية والفن التشكيلي، علما بأن المسرح كنوع مستقل بلا تراث عندنا والأنواع الأخرى تكاد تكون راسخة في التراث العربي». إنها حقيقة تاريخية لا يجوز إهمالها بل يجب البناء عليها لتأكيد الدور الطليعي للمسرح في حياتنا، وذلك من خلال مواكبة تطورات الحداثة في المسرح وتعميم ثقافتها ونشر معارفها وتقنياتها، والدخول في تجارب ما بعد الحداثة من دون تردد، وتحفيز الأجيال المسرحية الجديدة في الجامعات وفي الفرق المسرحية المحترفة والهاوية على الخوض في تجارب مسرحية حديثة والخروج من التقليد ومن المعالجات الدرامية الكلاسيكية التي يمكن أن تبقى كخيار جمالي يستخدمه المسرحي عند الضرورة وكجزء من العملية الإبداعية. فالكلاسيكية كمادة نصية أو كعنصر جمالي قد تكون مطلوبة لا بل ضرورية أحيانا، لكن المهم كيف نقدمها لجمهور اليوم، والمؤكد أننا لا يمكننا تقديمها بأسلوب أو معالجة كلاسيكيين، وأستذكر في هذا السياق مسرحية «هاملت» التي قدمها المخرج الكبير انغمار برغمان في موسكو في نهاية الثمانينات والتي أحدثت صدمة «حداثية» إن صح التعبير في نفوس وعقول الجمهور الروسي الذي لم يكن قد تخطى الحصرية الستانسلافسكية الواقعية بعد، وذلك عندما تشقّق جدار كبير في خلفية المسرح ودخل منه هاملت ورفاقه في بداية المسرحية بلباس مغنّي «الروك أند رول» يحمل كل منهم راديو كاسيت على كتفه وموسيقى الروك العصرية تصدح منه.

في الخلاصة لكل جيل مسرحي همومه وتطلعاته ورؤياه التي تعبر عن زمنه والتي تختلف عما سبقه من أجيال، وعندما تعيد الأجيال الجديدة إنتاج الأفكار الإنسانية ذاتها بالأساليب والمعالجات نفسها تتوقف حركة التطور والارتقاء، إنها دعوة إلى الخروج من الثوابت الكلاسيكية ومن الواقعية ومن المدارس الجامدة في المسرح العربي والانطلاق نحو الفضاء الواسع في التعبير ومواكبة المنجزات المسرحية المتجددة والمتغيرة باستمرار من دون أي تردد أو خوف، إنها دعوة إلى ممارسة الدور الحقيقي الطليعي للمسرح في حياتنا، وإلى تغيير السائد من أجل تطويره، لكي يكون مسرحنا انعكاسا لصورتنا الحقيقية كما نريدها نحن وليس كما يريدها لنا الآخر كائنا من كان.

**كاتب ومخرج مسرحي وأكاديمي من لبنان**

ملف

# العدوّ العميق للمسرح العربي

أنور محمد

**هل نحن أُمّة تستهلك المسرح؛ تقرأ وتتفرّج، وتستخدمه قوَّةً لعقلها، أم إنّنا أُمّة ثرثارة مهذارة تستسهل وتستهلك (الحكي) وتُفرِط، حدّ الإفراط والتفريط في «عقلها» الذي فيه قوّتها لتصير أمّة مجنونة، أُمّة تلتهم عقلها، وتعود تعيش عبوديتها وقطيعيتها في دولة تمارس أقسى أنواع القسر الجسدي والنفسي على (رعاياها)، بل وتعمل على سحق الإنسان - الرعية، وكأنَّها الدويلة/ الدويلات تقوم بتقديم عرض مسرحي هو خراجٌ وحشي لكن بغاية الملحمية؟ أين نذهب بالقضايا الأخلاقية والجمالية والفلسفية، وبقيم البشاعة أيضا، في مثل هذا العرض الذي تقدِّمه هذه الدويلات؟ والمسرح هو من يملك من بين الفنون كل الفنون الجرأة لفرض وجهات نظر العقل بالقوّة، لأنَّ الوجود هو ممارسة للقوّة كي لا يبقى الجائع جائعاً، ولا العبد عبداً، سواء استعملنا عصا الأرض أو عصا السماء.لأنّ المسرح في تاريخه يحوّل العنف، والعنف القسري الذي يمارسه المستبدون إلى «سلام». فعلى خشبته/ ركحه/ منصته تنتشرُ طاقة نفسية، بصرية وسمعية، تُثير وتأخذ بنا/ بسلوكنا الفطري والمكتسَب نحو صيرورته.**

**الثابت** حتى الآن في حياتنا الاجتماعية أنّنا نجيد استخدام العنف الجسدي والعنف اللغوي في خطاباتنا اليومية: في المنزل، في الشارع، في العمل، في المدرسة، في دار القضاء، في المصحات الجسدية والنفسية، في مخافر الشرطة، في أقبية المخابرات، وفي.. وفي. ونعتدي به على بعضنا، فنشِلّ قدرات عقلنا كي لا يفكّر، كأنّنا أشبه أو إنّنا عصابات تعتدي وتعتدي على عقلها. هل نحن مراهقون عنفيا ومسرحيا، وهو ما يدفعنا لنخلق تلك القطيعة مع الفرجة التي تحرّضنا على التفكير. ما هذا النمط الاستهلاكي للثقافة والثقافة المسرحية الذي نعيشه. لماذا لا نحقّق الاندماج مع المجتمعات الإنسانية بدل التفاخر بعنفنا- بالعنف الذي يمزّق ويفرّق ويهرق الدماء؟

المسرح العربي لَمْ يقُم إلى الآن باستقطاب ثقافي لـ«الجماهير» رغم سحره- سحر المسرح، وهو «أبو» والدُ ومولّد الحركة الاجتماعية الثقافية. كأنّنا نضطهد المسرح، وبالتالي نضطهد الجماهير التي من المفترض أن نقيم معها علاقات اجتماعية، باعتبار أنّ المسرح -الفرجة المسرحية- هي كنز الأفكار الإنسانية العقلانية. بل منها نغترف أحلامنا باعتبار «الفرجة» مصدراً للجمال والجمال الفلسفي، لأنّ الإنسان أيّاً كان قومه ومذهبه، هو فوق الألم التراجيدي الذي يسبّبه العوز والفقر أو الاستبداد، فيتحوّل إلى كائن تعس يثير الرثاء وينشر البشاعة. وكأنّنا نقوم بقتل (الرائع) البطل. هناك شخصيات مسرحية استثنائية في الحياة الاجتماعية العربية مثل: أبوذر الغفاري والحلاج وابن رشد والسهروردي والمتنبي... كانوا صرعى أفكارهم وأفعالهم، ولقد عاقبناهم بدل أن نكافئهم. مع أنّهم شخصيات غير ارتكاسية كانت تدافع عن الجمال وبقوّة. فهم ليسوا شريرين، ولم يرتكبوا جرائم ولم ولم. وأفكارهم/ ثقافتهم هي نتيجة تجربة حياتية دافعوا فيها عن «قِيم» أخلاقية وفلسفية كما عن العدالة- خاصة عند أبي ذر الغفاري، ولا يقلّون أهمية تراجيدية عن: أوديب، أغاممنون، آخيل، أو هاملت وماكبث شكسبير الذي لجأ إلى الأبطال التراجيديين في القصص والحكايات التاريخية، واستقى منها شخصيات وصراعات مسرحياته. وهنا يجب أن لا ننكر ولا نقلّل من قيمة ما فعله عربياً: ألفرد فرج، عزالدين المدني، سعد الله ونوس، ممدوح عدوان، عبدالرحمن الشرقاوي، محفوظ عبدالرحمن، يسري الجندي، صلاح عبدالصبور، وآخرين. ذلك لأنّنا بحاجة إلى الأبطال، إلى عصر الأبطال حتى نقلّل من خطر المجرمين والخونة، ولنحقّق شيئاً من السموّ. لأنّ المسرح، أو لأنّنا في المسرح نشعر ونعيش وجودنا الفيزيائي. فنحن في حركة وفي حالة لعب كون جسدنا انخرط في العملية المسرحية، في الفرجة، في عملية الترويح عن النفس وعن الجس، وفي استهلاك الزمان والمكان الذي يمر على الخشبة. لأنّنا فوقها نرى صراعاً للأفكار والمبادئ، لنتاجات الوعي. نرى ذاك الصدام التراجيدي ما بين الأساطير والواقع، وأنّ تاريخنا كان فيه مثل أولئك المفكرين النبلاء والذين شكّلوا الهيكل العظمي لنهضة العقل العربي.

لماذا لم يمر العقل المسرحي العربي في مصادفات انقلابية؟ هل لأنّ عقلنا عنده اكتفاء ذاتي فلا يعيش دورته الحضارية، فيثري الحياة الإنسانية بالإبداع الفلسفي والمسرحي كما فعل الغير، أم لأنَّه كان عقلاً منصرفاً لإنتاج «الخراج» والأتاوات، وليس لإنتاج المعرفة! حتى في لحظات القوّة لـ«الإمبراطورية» العربية الإسلامية حيث لم نسعَ إلى خلق حالة فكرية في المسرح والفلسفة، بل أقمنا مجازر للمشتغلين في الفلسفة، وهذا ما قتل نواة «التفكير»، وكرّس مفهوم الطاعة لأولي الأمر، فلا نعيش حالة وتفوّقاً ثقافياً في العلوم والمعارف الإنسانية.

حتى الآن، ورغم كثرة المسرحيات والعروض والمهرجانات والندوات المسرحية، فلا مركز ولا رأسمال مسرحي عندنا.. لماذا؟ مسؤولية مَن ونحن نعيش عزلةً مسرحيةً وعزلةً عقليةً عقليةً؟ لماذا لا ننتمي إلى عقلنا؟ لماذا نتبرّأ منه؟ أين المطبخ المسرحي- الطبخة المسرحية، رغم ما يُصرف من أموال على «المسرحيين»؟ هل ما زلنا قبائل، أو أنّنا نفضّل أن نعيش حياة البداوة رغم مدنية المسرح؟

محيّر أمر هذه الأمَّة/ الدويلات العربية، فهي رغم تدينها وتمدّنها لا تزال تشتغل بذهنية تاريخية وثنية، الولاء للوثن وليس للعقل. لأنّنا ما زلنا نأكل بعضنا، وما زلنا نغزو- قبيلة تغزو قبيلة. لم نندمج مع محيطنا الإنساني، خسرنا ولم ننتصر سياسياً ولا ثقافياً. حتى أنّنا لم نستطع أن في الشعر الذي هو كما نتبجّح «ديواننا»، ولا في سائر الفنون والآداب أن نُصيّر عندنا «مركزاً» مسرحياً أو فلسفياً. بل خطوة فخطوة من انهيار تاريخي إلى سقوط حضاري. حتى الصدفة التاريخية لم نستفد منها لمّا جاءت عن طريق «الضرورة» فنحقّق الدولة. أينَ جاذبية المسرح، خصوبته، بريقه؟ لا يكفي أن يكون عندنا بُنى مسرحية كما لو أنّها بُنى صناعية لإنتاج القبّعات والأحذية. نريدُ عقلاً مسرحياً، عقلاً يؤمْن ويؤمّن الحوار بين «رعايا» الدويلات على اختلاف وتنوّع أحلامهم وآمالهم وأعراقهم وعقائدهم ومذاهبهم.

ففي كل ما قرأنا وعشنا لن ترى أُمّة تتزيّن بالجهل والحماقة، بل وتضطهد عقلها مثل أُمتنا/ دويلاتنا. المسرح، والفنون عموماً عند غيرنا من الأمم، هو تجربة وليس حلية. وهنا أذكّر بتجربة المسرحي الجزائري محمد بن قطاف الذي حوّل رعائية الدولة العربية واستعمارها للثقافة عموماً، وللمسرح خاصةً، فترة إدارته لمهرجان المسرح المحترف -2007 2013 حتى رحيله، إلى ميدان تنافس أفرز العديد من الخمائر النقدية والعقلانية الشبابية في المسرح الجزائري، وخلّصه من سيطرة وهيمنة السحرة والكهنة، نحو تحقيق عمومية إنسانية للمسرح. هؤلاء الكهنة الذين «يتعنكبون» ويخرقون القوانين والمحرّمات وينشرون الخراب والرعب، ولا يزالون يتحكّمون ويحكمون بصفتهم زعماء وشيوخ قبائل المسرح العربي، متجاهلين أنّ المسرح يعمل في عروضه على نشر الحركية النفسية بين المتفرجين، وقد يصير قائد رأي، لا ينشر، ولكن يُنمّي الجدل، لنشتبك مع الدولة/ القبيلة، العدوّ العميق للإنسان الذي تمتلكه بصكّ عبودية، أو تستلبه. المسرح هو شكل من أشكال القوّة يقوّى بـ«الجدل» على القوّة مهما كانت قويّةً حتى لو كانت تتحصّن بالاستبداد. لأنّه مختلف، يختلف حتى لا يتغلّب ردّ الفعل على الفعل. المسرح فعل والعدوّ العميق هو أبو ردود الأفعال، وهذه التي قبض عليها المسرح اليوناني خاصة يوربيدس. فيعيش ونعيش مع فعله «المُبدع» حيث يختبئ «العبد» العدوّ العميق ومعه شيخ العشيرة بثياب«السيّد». إنّه المسرح الذي يُسائل الحياة: من أين تجيئين بالألم؟ وتجيب: من العدوّ العميق لكي أُثبت أنّي حياة.

ناقد وباحث مسرحي من سوريا

العرض الجزائري آسف لن أعتذر إخراج عيسى جكاطي

ملف

# المسرح العربي المعاصر

نوال بنبراهيم

**لقد سجلت بعض عروض المسرح العربي المعاصر تطورا ملحوظا في العقد الأول من الألفية الثالثة بسبب مجموعة من العوامل، أبرزها تفاعلها مع الفنون المجاورة الأخرى مثل فن الأداء، وانفتاحها على الوسائط التكنولوجية، فأبدعت حساسية جديدة أعادت النظر في النص المسرحي وأداء الممثل والسينوغرافيا وأساليب الإخراج والعلاقة مع الجمهور.**
**هذا من جهة، ومن جهة أخرى أدركت أن المسرح العربي في حاجة إلى تحديث فرجته أكثر من حاجته إلى الحنين للماضي أو الدفاع عن الهوية والموروث الثقافي والاجتماعي والقيمي في وجه زحف الحداثة، أو التأرجح المأساوي بين إنجازات الآخر وإمكانية إثبات الذات.**

**وعليه،** فقد واكب الشباب العربي تغييرات المسرح الغربي ومستجداته واقترحوا تجارب مسرحية قوبلت أحيانا بالتشجيع والحفاوة، وأحيانا أخرى بالرفض والإقصاء، منها: المسرح الوسائطي، المسرح السردي، مسرح المواقع الأثرية، مسرح الشارع، المسرح الاستيعادي...

تسعى هذه المداخلة إلى قراءة بعض هذه التجارب والوقوف على مساهمتها في إحداث تغيير الفرجة المسرحية العربية المعاصرة من حيث علاقة النص المسرحي بالعرض ومن حيث أثر الأسلوب الإخراجي في تغيير الأبنية الفنية والجمالية.

لقد شكلت فترة الستينات وبداية السبعينات من القرن الماضي منعطفا فرجويا في المسرح العربي على مستوى التأليف وصناعة الفرجة من خلال الانفتاح على الفرجة التقليدية وتكييف تقنياتها مع الفن المسرحي. ونعيش حاليا منعطفا فرجويا آخر في السنوات الأخيرة مع بعض العروض التي تتميز بخاصية أساسية وهي عدم تركيزها على النص الدرامي من حيث هو وسيط يوجه الحدث المسرحي، بل يحضر كمادة تتفاعل مع فنون الإنجاز فوق الخشبة. لذلك قدمت دراماتورجيا بصرية موسومة بجمالية مكثفة. وأخرج المخرجون عروضا بصرية تعرض صورا لا نجد لها أجوبة جاهزة تعتمد على لغة الحوار البصري ولغة تداعي الأنساق البصرية في الفضاء، وتتجاوز القواعد المتعارف عليها لأنها تعتمد على الفنون المجاورة وتركز على الأداء.

لقد سطر المسرح العربي منعطفا فرجويا جديدا بفضل اجتهادات المبدعين على مستوى التأليف والإخراج والسينوغرافيا والأداء حيث ينقب عن طرائق بديلة لصناعة الفرجة. غير أن التجارب المتحدث عنها لا تختزل المسرح العربي المعاصر، بل هي جزء من توجهاته ومقارباته وحساسياته المتنوعة، لأننا نجد عروضا مسرحية متشبثة بالتصوّر المسرحي التقليدي، في حين ابتكرت عروض أخرى تصورات مختلفة ومقاربات تعتمد اختيارات أدائية وتقنية ووسائطية.

النص المسرحي وتحدياته

يبدو ذلك من خلال ابتعاد المسرح العربي المعاصر على الارتكاز على النص الدرامي بالشكل التقليدي وعلى فكرة ترجمة المخرج للنص على الخشبة، بل أصبحت الفرجة المسرحية منفتحة على كل الافتراضات انطلاقا من الانفتاح على فنون الأداء؛ الغناء والموسيقى والرقص والتشكيل... وانفتاحها كذلك على الوسائط الحديثة.

استثمرت المسرحيات الحكي بشكله المتقطع والمتشرذم وجعلته يذوب في حكايا غامضة حيث نجد حكاية داخل حكاية أخرى، أو حكاية تقابل أخرى وتناقضها لتترك المتفرج تائها بين أجزاء الحكايا المفككة حيث يتداخل الواقع والحلم وتجلياته، كما تقدم أحداثا جزئية ومفككة. لهذا لا نجد بداية ووسطا ونهاية بالمفهوم المتعارف عليه سابقا، كما يصعب الحديث عن شخصية بعينها داخل المسرحية، فكل شخصية لها رؤيتها الخاصة تدور في نطاقها تسرد حياتها ومعاناتها وتعبر عن حالة فردية، وإن كانت في بنيتها العميقة تحيل على شريحة كبيرة من الناس.

مارس مؤلفو هذه المسرحيات حرية في القفز من فضاء إلى آخر ومن زمان إلى آخر، فكل القفزات الفضائية والزمانية صارت ممكنة، وهو الأمر الذي سهل التلاقي والاستمرارية، حيث كانوا متأثرين بالسينما ومونتاجها، ومعتمدين على كولاجات تجمع الماضي بالحاضر، والخيالي بالواقعي، لأنها لا تبحث عن تركيب جمالي شامل، بل تراهن على التجزئة واجتهاد المتفرج في تلقي الإرساليات لأنها لا تقدم عملا مسرحيا متكاملا.

وعليه ظهر المسرح السردي مثلا «دموع بالكحول» و«خريف» لفرقة أنفاس، و«نزف» لفرقة مسرح لأجل سكان الجبال، و«شجر مرّ» لفرقة أفروديت، و«حادة» لفرقة دابا تياتر.



عرض نزف أداء وإخراج فاطمة عطيف (تونس)

عرض خريف إخراج أسماء هوري (المغرب)

عرض خريف إخراج أسماء هوري (المغرب)

نجد في المسرح السردي سردا خاصا وحالة فردية حيث يسرد المؤدي حياته ومعاناته من أزمة معينة وحالة نفسية مثل نص «خريف» لفاطمة الهوري، غير أن هذه المعاناة قد توجد لدى شريحة كبيرة من الناس. إنه يحكي معاناة امرأة من مرض السرطان، ويكشف لنا يوميات مريضة؛ آلامها، أحزانها، نظرة الآخرين إليها، تشرذمها، وأحاسيسها الهشة. إن الحوار في هذا النص نقدي حيث لا نجد مفهوم الحوار لصالح الحدث، بل هو انتقاد للحدث لأنه مفتوح على مجموعة من السنن، فهو ذو طبيعة إخبارية وليس إيهاميا. مسرح المونولوج حيث يكون الحوار بين الذات والذات، ذاكرة شخصية أو وساطة داخلية بين الشخصية وذكرياتها. والنص ليس نهائيا، بل يظل مفتوحا على أفكار جديدة ورؤى أخرى وفنون أخرى خاصة وأن التقنيات التيكنولوجية تسمح بممارسة التقطيع والكولاج، والتفكيك وإعادة التركيب، فمثلا عرض «نزف» يحكي حكاية امرأة تعيش حياتها كنزيف ليس بمعناه البيولوجي بل الوجودي، فتصوّر مقاطع من حياتها وذكرياتها وتعتمد الانعكاس الذاتي وتوظيف الوسائط.

دراماتورجيا المتفرج تركز على حوار المتفرج، حيث تنظم حلقات نقاشية مع الجمهور حول موضوع معين، فيتمّ استدعاء الفنانين والممثلين والجمهور إلى نقاشه، وتكون أفكارها نقطة انطلاق العرض، مثلا تجربة فرقة دابا تياتر مع جواد السنني وفرقة أكواريوم مع نعيمة زيطان تنظمان حلقات نقاشية مستقلة حول محور معين مثلا «العنف»، تليها كتابة نصوص مسرحية.

الإخراج والنص في المسرح العربي المعاصر

تعاظم دور المخرج وسار يمارس نوعا من الحرية عندما دخل تجربة التأليف الثاني المعتمدة على مقارباته التقنية والبصرية والأدائية والوسائطية بحيث لم يعد يكتف بعملية التنسيق بين مختلف الإنجازات التي تخص العرض، بل صار مبدعا يمارس التأليف أو الدراماتورجيا ابتداء من النص إلى الإنجاز لذلك صار يبحث عن نصوص إبداعية أخرى يعرضها إلى جانب النص المسرحي سواء كانت رواية، قصة، شعرا، موسيقى، تشكيلا، أو أداء.

المخرج الدراماتورج

لقد اعتمد العديد من المخرجين على نصوص معدة دراماتورجيا تتلاءم واللحظة التاريخية وأفق تلقي المتفرج المعاصر واختيارات المخرج.

فأعطى المسرح المعاصر دفعة جديدة من المخرجين الدراماتورجيين، يعدّون حسب تصورهم نصوصا للدراما أو نصوصا ركحية لأنهم لا يراهنون على عروض تقدم نصوصا درامية، بل على عروض أدائية لا يشكل النص إلا جزءا بسيطا؛ حوارات قصيرة، شذرات، مونولوج، وسرد.

يستثمرون المسرح السردي الذي يوظف عدة حكايا، فيذوب المسرح في حكايا غامضة لا تتبع تسلسلا معينا بل تتقابل، تتعارض، حكاية داخل أخرى، ومسرحية صغيرة داخل أخرى. مثل «سكيزوفرينيا» هو نص معدّ عن شهادة لأم عزباء، و«فيول أون سين أيضا» إعداد دراماتورجي لمجموعة من الشهادات تعتمد على السرد حيث توجد عدة مونولوجات في العمل الواحد إذ لا تلتقي الشخصيات إلا في مواقف عابرة (Fugitivement)، لأن العرض يقترح عدة وجهات نظر حول الواقع، وحيث لا تبدو حكاية كل شخصية إلا من خلال تقاطع وجهات النظر هاته. تلغي هذه المونولوجات المواقف الدرامية واللحظات القوية، فهو ليس بالحوار ولا يشبه السرد، حيث أن المؤدي الذي يسرد يحيا ثانية (Revit) كلّ ما عاشه ويبرز وجهة نظره. قد تعتمد الحوارات لكنها تكون قصيرة تتلوها مونولوجات منسابة طويلة حيث يتحدث المؤدي إلى حدّ انقطاع التنفس (L'essoufflement) ودون أن يتوجه إلى متحدث.

أيضا يعرض عرض «تمارين في التسامح» عدة قصص أو عدة أحداث متشظية وغير مكتملة ولا يمكنها أن تلتحم. ارتكز المخرج في تكوين نص العرض على أخذ أجزاء من نص تمارين في التسامح لعبداللطيف اللعبي وبعض أشعاره أعدها الدراماتورج والمخرج محمود الشاهدي للخشبة فقدم مسرحية خاصة لم تعتمد على النص الأصلي كأساس، بل على كتابة ركحية جديدة تموضعت بين نص تمارين في التسامح وأشعار عبداللطيف اللعبي وبين الكتابة الدراماتورجية التي أصبح عليها النص فوق الخشبة حيث مارس المخرج نوعا من الحرية.

لقد حاول المخرجون التدخل في النص الأصلي بتفكيكه والاقتطاع منه والإضافة إليه والاستعاضة أحيانا كثيرة عن الكلمة بالفعل البصري (الأداء والصورة في نظام تداخلي) والتركيز على الموسيقى والجوقة وعلى الغناء من أجل التخلص من وطأة الكلمة وتفكيك الحوارات. إنها طريقة جديدة للحديث عن العالم المعاصر عبر تقديم معلومات سريعة ومجزّأة متأثرا بجمالية السينما وب (Zapping) والمسرح داخل المسرح وتقنية الاسترجاع.

المخرج والأداء

ابتعدت بعض العروض المسرحية العربية المعاصرة عن مفاهيم مثل الممثل النجم، الممثل والتقمص، الممثل والاندماج، لأن الاشتغال الأساسي لدى المخرج هو إيصال أفكار ومعان، إرساليات أو تأويلات خاصة. لهذا نجده أصبح يختار إما: ممثلين محترفين، أو يمزج بين الممثلين المحترفين وغير المحترفين، أو ممثلين شباب مبتدئين (مثلا عرض الزومبي من مصر اعتمد على الطلبة)، أو على مؤدين لم يسبق لهم أن مارسوا التمثيل مثل عرض أخذ الكلمة (Prise de parole) الذي استقدم مغنية قامت بالتمثيل لأول مرة، أو عرض «حومة» من تونس إخراج حافظ خليفة وتجسيد عناصر المدرسة الوطنية للسيرك الفني التابعة للمسرح الوطني، الذي وظف مؤدي السيرك وهو عرض حركي ومشهدي ارتكز على السيرك وعنى بطقوس وعادات الحياة الاجتماعية للمدينة العتيقة، أو على مؤدي الرقص في عرض المسرح الراقص التونسي «صالة» كوريغرافيا وإخراج عماد جمعة، ويحكي عن الفوضى واليأس والعنف وعن الأوضاع المعيشية بعد الثورة.

أنواع الأداء المعتمد

إن الحضور الجسدي للممثل من العناصر الأساسية في الأدائية، رغم أن الجسد غير حاضر على المستوى الحسي والإيروتيكي والتشكيلي فحسب، إنه مكان لمعان عديدة جدا، إنه أساس لغة مفتوحة.

عرض خريف إخراج أسماء هوري (المغرب)

إذا كانت الحركة في العروض التقليدية تفسر الكلمة وتحاول جاهدة أن تكون طبيعية، فإنها في المسرح المعاصر تكون مفسرة للفعل. يركز المخرج على العمل الجماعي في الأداء من أجل أن يسلب المخرج الممثل النجومية، ويعتمد على الأداء التحويلي؛ بمعنى يقفز المؤدي من أسلوب أداء إلى أسلوب آخر، ومن فن إلى آخر، كوسيلة لإيصال الفكرة، فيتعدد اللعب والأداء من حركة وإيماءة ورقص وغناء وأكروبات، إلى بناء نظام تواصلي جديد مع الجمهور.

ويتعامل المخرج مع الممثل كوحدة تقنية؛ أولا: يطلب من الممثل أن يركز على أدائه وحضوره كجسد مؤدّ بدلا من التركيز على الدور أو الحالة النفسية. ويُخضع أداءه إلى تصوره (المخرج) الخاص فيقترح قطع الحركة المستمرة لمنع تدفقها والابتعاد عن الاندماج، إذ يبقى المؤدّي حاضرا بجسده واعيا به وواعيا بالأداء الذي يؤدّيه؛ يعي أنه منفصل عن النص وأنه يقترح بناء معنى.

وثانيا: يدمجه في الوسائط فيقطع أداءه ويطلب من الممثل وقفات مفاجئة تشكل بياضات سردية، ويمارس على أدائه التقطيع، بل أحيانا يكون هذا التقطيع أساس الأداء الذي يخضع لهندسة يمليها المخرج حتى يقوم بالمونتاج الذي يرغب فيه. إنه يتعامل مع المؤدي كنظام علامة، يمكن تركيبه مع أنظمة العلامات المختلفة الموجودة فوق الخشبة الفضاء والضوء والصورة والصوت، حيث كل هذه الأنظمة تضع المعنى.

وينزاح نظام العرض عن إرسال الكلمة بالطريقة التقليدية ويوظف جماليات صوتية لفظية خاصة، ويشتغل بالأصوات المتزامنة؛ الصمت، والتشويش، وأصوات من دون معنى، والصراخ. كما يشتغل بالمعالجة الإلكترونية من أجل تفخيم الإلقاء أو تكسيره أو تكراره مبتعدا عن الإلقاء التقليدي الذي يعتمد على الأسلوب الواقعي.

**ناقدة وأكاديمية من المغرب**

ملف

# المونودراما في المسرح العربي

## تعثرات وإرباكات

يوسف الحمدان

**يبدو من المتعذر على الطارق أبواب الظاهرة المونودرامية وخلفياتها الفكرية في المسرح العربي قراءة ملامحها بشكل استبصاري عميق ودقيق لأسباب عدة منها ندرة المرجعيات أو المصادر النظرية التي تعنى بهذه الظاهرة من مكتباتنا ومن مراكز البحوث والدراسات العربية حد الغياب. وغياب البيانات التأسيسية التي تستجلي معطيات وآفاق هذه الظاهرة، ومحدودية المؤسسات المسرحية (فرق/مراكز/اتجاهات) التي تعنى بشكل خاص بفن المونودراما في أغلب أقطارنا العربية. واضطراب المنحى التراكمي لظاهرة المونودراما في مسرحنا العربي، الأمر الذي يتعذر معه إقرار وجود حقيقي وفاعل لهذه الظاهرة، وندرة بل غياب الورش المسرحية التي تعنى بفن المونودراما في مسرحنا العربي، ندرة الوقوف النقدي التطبيقي على أهم التجارب المونودرامية في مسرحنا العربي، الأمر الذي يتعذر معه تبيّن الرؤى الفلسفية أو الفكرية التي تنطلق منها هذه التجارب أو تتعضد بها، قلة المحافل (المهرجانات/الملتقيات/الأيام) التي تحتفي بفن المونودراما وتطلع جمهور المسرح على أهم التجارب المونودرامية وأهم آفاقها الفنية والفكرية، وإن كان هناك ثمة أمر يستحق التقدير فهو احتفاء هيئة الفجيرة للثقافة والفنون والمسرح بهذا الفن عبر مهرجانها الدولي السنوي للمونودراما، ولعله يكون أول محفل مسرحي يعنى بفن المونودراما يتسنى لي حضوره.**

**أجدني** في غمرة هذه الكتابة كمن يستجدي البحث عن لون فني أزال تراثنا المسرحي العربي آخر ما تبقى له من أثر، وإن كان ثمة أمر «غريب» فيختزل في تجارب مونودرامية متباعدة غير حاضرة الفعل والروح والمدى، وربما غير مؤثرة وممتدة، تجارب كتجارب د. سعدي يونس في العراق ورفيق علي أحمد في لبنان وزيناتي قدسية وندى حمصي في سوريا وقاسم بياتلي في إيطاليا وعبدالحق الزروالي في المغرب وسامية زقمور في فلسطين، وعلى صعيد الكتابة أمين بكير وممدوح عدوان وكاتب السطور وغيرهم.

ولعلني أتبيّن أولى الإشكاليات في ملامح ظاهرة المونودراما ذاتها، حيث استفحل الخلط بين الراوي أو الشاهد على التجربة أو السارد في المسرح الجماعي وبين المونودراما كفن مسرحي يقتضي جهدا فنيا أدائيا تقنيا خاصا به، فنلحظ أن أغلب المؤدين لفن المونودراما يتوشحون بروح الراوي وإن تجسدوا في بنات أحداثه. إذ الراوي يظل هو المسيطر والأحداث لا تأتي إلا من قبيل العرض العارض أو في هيئة جملة اعتراضية أو هوامش استشهادية، وكان من المفترض أن تكون هي روح الفعل في الأداء ويكون الراوي هو المسيطر على فضاء العرض والتلقي ويكاد حضور الحدث يكون غائبا أو مغيبا أو متماهيا في شخص المؤدي لا في شخصيات العرض الذي تجسده.

وهنا يصبح المؤدي أشبه بجهاز التسجيل كما يكون أداؤه برانيا لا يصدر عن ذاكرة انفعالية ولا عن مخيلة قادرة على تحريك خلايا الأحداث الكامنة في النص المؤدى، وهنا نلحظ الكم الاستعاني الاستعاري الهائل الذي يلتاذ إليه المؤدي من أجل تدشين شخصيته، وكما لو أن الجسد عاجز عن الاضطلاع بمهمات هذا الكم، أو كما لو أن فن المونودراما لا يتحقق فعلا وروحا إلا بالالتياذ لهذا الكم الاستعاني الاستعاري.

طبعا لا بأس في أن يلجأ المؤدي لهذا الكم إذا كان قادرا على خلق حياة فاعلة وخلاقة في جنباتها وفي روحها، واستطاع أن يجعل منها شخصيات أخرى يجري معها حوارا وصراعا ويهيئ منها فضاء عاجا بالحيوية ومتسعا لبيئة خلقية تفاعلية بينه وبين مادة فضائه وبين فضاء التلقي، ولكن ما نطمح إليه -وهو ليس حكم قيمة- يكاد يكون غير متحقق، فالمساحة الجمالية التي ينبغي أن يستغل المؤدي فيها جسده كاملا يلتهمها حكي الراوي وتتجاهلها فترات التحول من شخصية إلى أخرى، ومن زمن إلى آخر.

وهنا نلحظ التمزق النسيجي لفضاء الأداء المونودرامي والفراغ الذي يرهق روح فضاء العرض، وكما لو أن المؤدي يرسل أصواتا متناثرة متباعدة في أفضية مختلفة ومتعددة لا تنسجم في فضائها المقترح، ولا تحفر عميقا في منطقتها ولا تؤسس وتهيّئ لحضورها في الفضاء المعد لها، وإن حدث وأخلصت





الممثلة المغربية فاطمة عاطف في مونودراما «نزف»

لصوت الراوي فهي قد وقعت في مأزق الأداء التقليدي السائد وهنا يكون الأداء وفضاء التلقي رهينين لحالة أفقية ليس بإمكانها أن تتجاوز منطقة التناثر والتباعد الصوتي للمؤدي.

وهنا نتبيّن الإشكال جليا في أسس تعاطي فن المونودراما في مسرحنا العربي، حيث التوجه إلى الراوي بوصفه مدخلا أدائيا أساسيا في فن المونودراما لا بوصفه مفردة مسرحية لها إمكانيات فنية متباينة كما للمفردات المسرحية الأخرى في النص والعرض.

فإذا كان التاريخ يشفع لثيسبيس الممثل الأول اضطلاعه بدور الراوي وذلك لعدم وجود ممثل مصاحب له آنذاك ولأسباب يغفرها التاريخ له، فما الذي يشفع لممثل مونودراما هذا العصر؟ أحاول أن أبحث عن شفاعة له، ولكني قطعا غير مقتنع بها.

أرى أن بعض الممثلين ضجروا من أسلوب أو أساليب مخرجيهم ومن سطوتهم عليهم فوجدوا ضالتهم في فن المونودراما، وبعضهم لم ينل فرصة كافية للتعبير عن طاقته الفنية فلجأ إلى فن المونودراما، وبعضهم توفر على تجربة وخبرة كافيتين في الأداء المسرحي فرأى أنه قادر على تحقيق ذاته عبر هذا الفن، ولكن هل يشفع لهؤلاء وقوفهم عند هذه الأسباب وإن حاولت البحث لهم عن شفاعة؟ هل يمكن لمن قضى ردحا طويلا من الزمن مؤديا في حيز فرقة مسرحية أن يكون بين ليلة وضحاها ممثلا مونودراميا؟ وهل تأسس في مسرحنا العربي مخرجون في فن المونودراما أم أن أغلب من خرجوا على فرقتهم المسرحية أو حاولوا من خلالها تجريب واختبار فن المونودراما هم من أخرجوا أعمالهم المونودرامية؟

ولعلني لاحظت تجارب في هذا الفن لم تنخلع من ثوب أدائها السابق مع فرقتها ولم تتمكن من تجاوز أداء ممثلها الأول وأعني به المخرج، بل إن أداءها حين كانت تعمل مع فرقتها أكثر تميزا وتألقا وحضورا، وقد بهتَ أداؤها حين خرجت من حيز هذه الفرقة.

هل السبب يكمن في غياب الحوار الخلاق الذي تتوفر عليه الفرقة؟ هل السبب يكمن في التعاطي الواحدي للتجربة، نصا وإخراجا وتمثيلا وسينوغرافيا؟ هل السبب يكمن في الانغماس الفاقع في الثرثرة الأدائية لفظا وإيماءات وجسدا؟ أم أنها المكابرة المجانية في محاولة البعض استنطاق لغة الحياة في زمن معيّن خاصة إذا ما استبطن النص شخصيات مركبة وإشكالية تعوزها طاقة أدائية غير عادية ومتمرسة في مجال فن المونودراما ومتأملة لأبعادها وتضاعيفها؟

هل السبب يكمن في سطوة الواقعي على المتخيل الذي يفسح مجالا جماليا فسيحا للمؤدي وللعرض وللمتلقي؟ إذ أن تولي مهمة أداء عرض بأكمله وعلى كاهل ممثل واحد ليس كالمهمة التي تقتضي أداء دور واحد في العرض، فالمهمة الأولى تتطلب جهدا مضاعفا ويصبح فيها المؤدي موزعا بين المؤدي والمخرج والمؤلف والسينوغرافي أحيانا، خاصة وأن وضع المونودراما في مسرحنا العربي الفني والموضوعي ليس كما هو في أوروبا التي تضاءل فيها دور المونودراما، حيث العمل موزع بين المؤلف والمخرج والممثل والسينوغرافي وكل يدرك المهمة المناطة إليه وبالتالي يكون المؤدي مفرغا لدوره فحسب لا شيء يشغله غير دوره، والحال هذه تتبلور وتتأسس الرؤية الفلسفية والفكرية الفنية للعمل، للفرقة، وتصبح ذات تأثير مهم في حيزها وفي الحيز المجتمعي أيضا، أما وحالنا هذه فكيف نخال الرؤية التي تتأسس على ضوئها تجاربنا

مونودراما «تحت السما» إخراج ماهر صليبي (سورية)

المونودرامية؟ وإن نجت إحداها فهي بالتأكيد قد خضعت لمختبر فكري وفني غير عاديين والله أعلم بالتجربة التي سوف تليها.

وهنا حين نود أن نتحدث عن المرجعيات الفكرية لهذه التجارب نلحظ أن أغلبها انبثق عن فرق مسرحية ذات نهج فكري تقدمي رصين ومؤسس ومؤثر واشتغل مع مخرجين مسرحيين مبدعين، كجواد الأسدي وروجيه عساف وغيرهما، ولكن حين يجري الحديث عن هذه التجارب بعد اشتغالها في فن المونودراما يصعب الحديث عن تحقق وهج فكري يتجلى من خلالها، ولعلي أسلفت بعض الأسباب، بل إن أغلبها تحول إلى فن رسائلي مناسباتي مباشر، لا نشهده إلا في المهرجانات وبعدها يخبو، لا يراكم ولا يطور ولا يتأمل التجربة أو يعيد النظر في معطياتها أو في مفرداتها، وتكاد تكون هذه الخطابية الرسائلية المباشرة ملمحا من ملامح الظاهرة المونودرامية في مسرحنا العربي -إذا جاز الإقرار بها كظاهرة- ولذا نلحظ أن فن المونودراما في مسرحنا العربي لم يشكل له جمهور حقيقي يتابعه ويحاوره، لأنه - كما أسلفت - لم ينمِ تجاربه ولم يتحول إلى تظاهرة مسرحية لها ملامحها الفنية الخاصة بها ولها مرجعياتها العميقة والذاهبة بها نحو آفاق أكثر قدرة على التخلق والتأثير والامتداد، كما نلحظ أنه إذا أخلص إلى هذه الرسائلية تجاهل التقنيات الأدائية التي تعبر برؤيته الفكرية إلى فضاء الأداء المسرحي المتميز والمبدع، فنشهد مثلا المساحة الارتجالية التي يتعاطاها مؤدي المونودراما في أدائه أو في فضاء عرضه -وهي ملمح مونودرامي في مسرحنا العربي- أشبه ما تكون عامية عفوية التجسد، لا صادرة عن اتجاه أو مختبر مسرحي يعنى بفن الارتجال، وغالبا ما يكون هذا الملمح مربكا للتجربة بوجه عام، تارة يميل نحو الفارس أو الفودفيل وتارة يقترب نحو «الأوفيه» التجاري وتارة يربك الأداء الحركي للممثل وعلائقه بحيوات عرضه، وتارة يتماهى مع اللغة اليومية للحياة بمختلف مفرداتها اللفظية والإيمائية، وهنا يكون الارتجال معيقا للجسد الأدائي في المسرح، فبدلا من أن ينميه ويجليه ويضيئه يخمده ويقصيه، يصبح اللغة الموازية للحكي المسرف في سرده للأحداث، وغالبا ما يستوعب الارتجال على أنه جنس من أجناس الضحك والتهريج لا بوصفه فنا يستجلي إمكانيات الخلق والإبداع في جسد الممثل.

وهنا نلحظ أن مؤدي المونودراما يقتربون كثيرا في أدائهم من منطقة مهرج السيرك، لا مهرج المسرح، وهي إشكالية في الرؤية الفنية لدى المتصدين لفن المونودراما في المسرح العربي.

ومن الإشكاليات الملامحية لفن المونودراما في مسرحنا العربي، الفوتوغرافيا الفاقعة في بعض العروض والشروحية المستفيضة لها، فإذا دلف بعضهم إلى حديث عن مدينة أو قرية أو واقعة، أطنب في كل تفاصيلها وراح يشرح ويفسر ويزيد دون أن يتيح ولو بعض مجال لإمكاناته التخيلية أو لإمكانياته الصورية أو البصرية أو الإيمائية.

وفي الوقت الذي تطور فيه فن الفوتوغرافيا لا يزال البعض مصرا على تجسيده في إطاره التقليدي التسجيلي السائد، ونلحظ أن هذه الحالة الفوتوغرافية تباعد بين المؤدي ومادته الأدائية، ونكون أمام عارض للمادة لا مؤد لها، أمام مادة تكتسب حيويتها في صورتها الجامدة لا من أداء مصورها وروحه وطاقته، فإذا كان الفن عاكسا للحياة فما أهميته إذن؟ ما أهمية ذات المؤدي إذا كانت مغيّبة عن فنه؟ فإذا كان يشفع للمؤدي هذا أنه خرج على مخرجه لأنه وأد ذاته وراح يبحث عن ذاته من خلال ذاته وحده فحسب، فما أهمية هذه الذات إذا كانت روحها جامدة في الصورة الفوتوغرافية التي صورتها؟

لا أخال ممثلا حلم ذات يوم بأنه يؤدي المونولوج الكوني الرائع لهاملت شكسبير «أكون أو لا أكون ذلك هو السؤال» أو خطاب أنطونيو المدهش والمؤثر في يوليوس قيصر لشكسبير أيضا «أن يرتكن لهكذا موات وهو الذي أخذ بهكذا حلم وقرر مصيره الفني من خلاله، لا أخال من تسنى له تجسيد ذلك الحلم أن يؤول إلى ما آل إليه من موات».

وإذا كانت الفوتوغرافيا ملمحا من ملامح فن المونودراما لمسرحنا العربي -كما أسلفنا- فإنه أيضا فن استعادي، وهو ملمح آخر يطغى على أغلب عروض فن المونودراما في مسرحنا العربي يذهب لما حدث، لا لما يحدث أو يحاور ما حدث في راهنه، أسير ماض أو عزلة أو سجن أو وحدة، وهذا الملمح نلحظه في أغلب عروض المونودراما في مسرحنا العربي، فن لا يدع مجالا للذاكرة بأن تتنفس في راهنها أو تتمكن من قراءة مستقبلها، وكما لو أن فن المونودراما تشكل بهذا الشكل والخارج على هذا الشكل خائن لفن المونودراما، ولعل هذه الإشكالية أساسها فكري، وهنا ينبغي بالضرورة وبصرامة مراجعة مرجعياتنا الفكرية وخلق وهج فكري قادر على استيعاب ما يحدث في الحياة وفي الفكر وفي المسرح وهذا لن يتحقق إلا بإمطار الأسئلة الشاخصة على تجربتنا المسرحية في فن المونودراما.

وتظل هناك بعض الأسئلة لا زالت عالقة في رأسي، هل فن المونودراما يعني بالضرورة فن الممثل الواحد؟ وماذا يعني الممثل الواحد في المسرح؟ وماذا يضير لو تعضد الممثل الواحد بممثلين آخرين بتجربته؟ ألا نستطيع أن نطلق عليه فن الممثل الواحد إذا كان هو صاحب الدور والحضور الأساسيين بين من يصاحبه دوره في التجربة؟ ولماذا يظل فن المونودراما في مسرحنا العربي رهين السرد والكلمة؟ لماذا لا يذهب للبحث عن لغة أخرى معضدة للكلمة أو مستقلة عنها؟ لماذا لا يكون فن الكوروغرافيا حاضرا في تجاربنا المونودرامية؟ لماذا لا ينعكس مسرح الصورة بتجلياته الجمالية عليها؟ ألم نسأل أنفسنا بعد لماذا يكاد يكون فن المونودراما مهمشا وغريبا عن وعلى الجمهور؟ لماذا لا تتأسس مراكز وورش مسرحية عربية تعنى بفن المونودراما في مسرحنا؟ لماذا لم يتخلق حتى الآن اتجاه واضح وفاعل في فن المونودراما في مسرحنا العربي؟ إنها أسئلة تتوخى البحث عن ملمح آخر مغاير وجديد في فن المونودراما أو فن الممثل الواحد بمسرحنا العربي.

ناقد وكاتب ومخرج مسرحي من البحرين

ملف

# المهرجانات المسرحية العربية وآلية التواصل مع الشباب المسرحي

وطفاء حمادي

**من أهم غايات المهرجانات المسرحية والفعاليات والمؤتمرات التي تشكل حيّزا للمعرفة المسرحية هي غاية التغيير والتطوير للمسرح وجعله آلة كاشفة لتطور المجتمع ولوعي الأجيال.**
**لقد عمل مسرحيونا الرواد في العالم العربي على التعبير عن قضاياهم من منظور سوسيولوجي وسياسي وأنثروبولوجي، في سياقات تواكب أي تغيير اجتماعي وثقافي وفني.**
**واليوم، مع التطورات التكنولوجية السريعة التي حدثت، وبإيقاع معرفي سريع جدا جدا، وظهور وسائل التواصل الاجتماعي، واستخدام الرقمية كأدوات في الفنون والآداب ولا سيما في المسرح، يقدم الشباب نتاجهم ويمارسون المسرح انطلاقا من هذه العوامل والمصادر المعرفية المذكورة، منسجمين مع معطيات عصرهم، ومستثمرين كل متغيراته في أدواتهم المسرحية، حيث يجب أن يجسدوا رؤيتهم هم وخطابهم هم.**

على الرغم من هذه التغيرات التقنية والمعرفية، إلا أن بعض هؤلاء المسرحيين الشباب قد أصروا على إقامة جسور بينهم وبين مسرح الجيل السابق ولا سيما لجهة استخدام النصوص التي كتبها هؤلاء، فنرى كتابا مسرحيين أو دراماتورغ أو مخرجين شباب يستخدمون نصوص الكتاب الجيل السابق، على سبيل المثال: نصوص من تونس ولبنان ومصر وسوريا والعراق والإمارات والأردن.

وفي كلتا الحالتين نجد أن منهم من يتواصل مع الجيل السابق ومنهم من ينقطع عنه، فتحدث الفجوة الثقافية ويبدأ البحث عن خصوصية الهوية باعتبار هؤلاء الشباب قد انزاحوا عن هذه الخصوصية وذابوا في الثقافة المسرحية الغربية، الفنية والفكرية.

وينجلي ذلك في الجانبين الفكري والفني في أعمال هؤلاء الشباب وفي مشاركاتهم في المهرجانات، حيث يطرحون أفكارهم ويناقشون آراءهم، خاصة أن بعض هذه المهرجانات تخصص في تجارب الشباب، لا بل تقتصر على مشاركتهم فقط، وتُعرف بمهرجانات «مسرح الشباب» (كمهرجان الكويت لمسرح الشباب العربي، ومهرجان شرم الشيخ الدولي للمسرح الشبابي، ومهرجان مسرح الشباب العربي في العراق، ومهرجان مسرح الشباب الأردني 'عمون'، ومهرجان دبي لمسرح الشباب، ومهرجان الصواري المسرحي للشباب في البحرين، ومهرجان مسرح الشباب في الرياض).

وإلى جانب ذلك، هناك من يعمل على دمج الشباب وإشراكهم في المهرجانات التي يشارك فيها الجميع، كمهرجان المسرح العربي في دورته العاشرة الذي نظمته الهيئة العربية للمسرح في تونس. ولا سيما أن مؤسسيها مسرحيون عارفون بشؤون المسرح وشجونه ومدركون لأهمية دور الشباب في تفعيل المسرح في العالم العربي.

## رؤى الشباب

من ضمن عدد كبير من الأوراق التي قدمها باحثون وأساتذة أكاديميون عرب، في الندوة الفكرية التي عقدت على مدى أربعة أيام في هذا المهرجان، شاركت أربع أوراق لشبان وشابات مسرحيين عرب، عالجت موضوعات تعبر عنهم، وتخاطب عصرهم، وتتزامن مع إيقاعه، وتنسجم مع ثقافتهم المستندة إلى الصورة والتقنيات، فتناول المخرج المسرحي المصري الشاب عادل عبدالوهاب أنواع المسرح التي تقدم حديثا على الخشبتين العربية والعالمية، ومنها المسرح التفاعلي، للتعريف بآلية معالجتها لقضايا تخصه وتخص أزمات زمنه وزمن جيله، معرّفا بتوظيف هذا المسرح لأدوات تقنية وبنى فنية تجسد خطابه.

كما قدمت صراح سكينة تلمساني من الجزائر ورقة بعنوان «قضايا ما بعد الاستعمار»، وهي تعالج القضايا السياسية والمجتمعية في الجنوب الأفريقي برؤية متقدمة وبمنهجية علمية دقيقة. أما سماء إبراهيم من مصر، فقد قدمت موضوعا مهما جدا مستخدمة ما يُعرف بـ«البيرفورمانس» (فن الأداء)، لمتابعة زمنية الحدث وآنيته، وهاجسها الكبير هو معالجتها لقضية التفاعل مع المتلقي ومحاورته، أينما كان، في السوق أو في الشارع، أو في المكان العام والشعبي، مستخدمة عروضا يشاركها الناس والمتلقون في تقديمه، من ذلك مثلا عرض تظهر فيه امرأة مكبل جسدها بالسلاسل، فتطلب أمن حد المارة فك أسرها، لكنه يرفض ذلك موجها لها عبارة ذات دلالة مهمة جدا هي «أنت التي وافقت على أسر جسدك فلتفكي أسرك بنفسك».

وبحثت صوالح وهيبة من الجزائر في موضوع «الفرجة على المسرح الرقمي التفاعلي»، رصدت فيه كيفية توظيف التقنية الرقمية في المسرح.

## تواصل الأجيال

إن تناولنا لأوراق هؤلاء الشباب لا يعني أنهم قد جاؤوا بما لم يأت به أحد، أو لم يعالجه الباحثون الآخرون في المسرح الرقمي، أو المسرح الذي استخدم التقنيات وعلاقته بالمتلقي الحديث، إلا أن مشاركة هذه الأوراق الأربع تدل على خلق حالة تواصلية مع الجيل السابق من باحثين وكتاب ومخرجين وممثلين، من خلال حوار ونقاش يستهدف المنهجية أو الإشكالية، أو الرؤية، أو دراسة البنية الفنية، أو رصد كل هذه العناصر وتتبعها للتواصل بينهم وبين المتلقي. واللافت في هذه الندوات هو مناقشة هؤلاء الشباب لأوراق الباحثين من خلال مساءلاتهم التي تعني هواجسهم، وتلتصق بواقعهم، ما يدل على أهمية إشراك الباحثين الشباب في البحث العلمي، وإسهامهم في مناقشة أفكار الجيل السابق، الأمر الذي سيخلق بالضرورة حالة تثاقف بين الأجيال.

لا يعتقد أحد أننا نعرف فوق معرفة العارفين، لأن لهذا الجيل ثقافته ومعارفه التي نفيد منها أيضا نحن الباحثون من الجيل السابق، ولا سيما تلك التي يحصّلها هؤلاء من مصادر فنية وفلسفية ربما لم نتمكن من بلوغها، أو في أغلب الأحيان بسبب جهل بعضنا لكيفية التعامل مع هذه المصادر. لهذا أرى أن هذا الجيل قد فكّ الشيفرة وبدأ يحصل على معارفه، وهو لن يعود إلى الوراء، على الرغم من أن أغلبه لا يبغي الانقطاع عن الجيل السابق، فهو يهمّه التواصل معه، ولكن من دون التخلي عن خصوصية ثقافته التي تتلاءم مع جيله وأفكاره وقضاياه.

إن مشاركات الشباب المسرحي في المهرجانات والندوات والفعاليات والعروض المسرحية هي مؤشر مهم ودقيق على التطورات التي تحدث في مسرحنا العربي، وتدل على مسارات التغيير في البنية الفنية والفكرية لهذا المسرح، والتي يعبّر عنها الشباب بأنفسهم، فهم يعتبرون أن حضورهم ضروري على المنبر كباحثين يدلون بآرائهم ويعبرون عن خطاباتهم بلغتهم هم.

لهذا نرى أنه إذا كان من المهم أن تخصص للشباب المهرجانات والندوات تحت تسمية مهرجان مسرح الشباب، حيث يعرضون أفكارهم ومسرحهم، فإنه من الأهم أيضا أن تجمع المهرجانات مختلف الأجيال المسرحية، للتحاور والتثاقف، ما سيكشف حتما عن مسارات التغيير في هذا المسرح، وعن خصوصية هوية هؤلاء الشباب المسرحيين، الفنية والفكرية، بمعنى آخر ستظهر لنا أوراقهم وعروضهم مدى تفاعلهم مع الأجيال السابقة، وانفتاحهم على الثقافات المسرحية الغربية، ومدى مواكبتهم للتطور الفكري والفني والتقني.

إن مسارات التطور والتغيير في المسرح العربي لا تنجلي دون تتبع ممارسات الشباب المسرحيين العرب، فهم إن ظلوا أسرى ممارسات الأجيال السابقة، فلن يتطور مسرحنا، وإن انقطعوا عنها وذابوا في الثقافات والتقنيات الفكرية والفنية الغربية، فسيفقدون هويتهم، وإن تمكنوا من الإفادة من كلا المصدرين، فإنهم سيطورون المسرح ويحدثون فيه التغيير.

ناقدة مسرحية وأكاديمية من لبنان

ملف

# المسرح المصري
# ظواهر وقضايا

عمرو دوارة

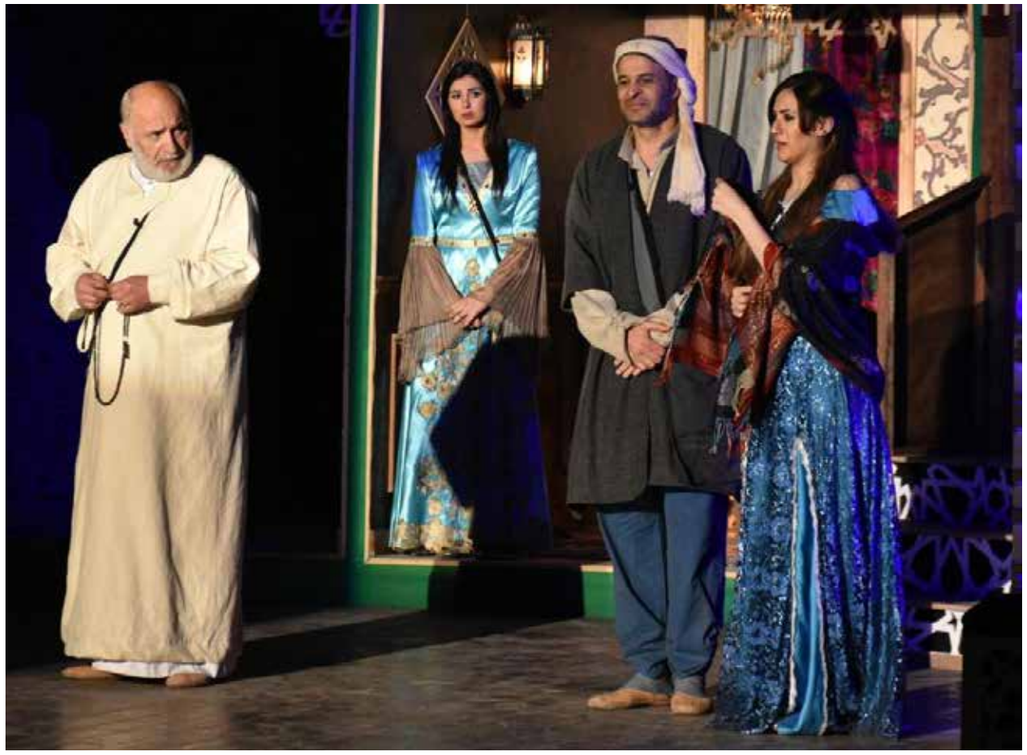
**شهدت المواسم المسرحية الأخيرة خلال عامي 2017 و2018 عدة محاولات جادة لإنقاذ المسرح المصري من عثراته وأزماته المزمنة بعدما حمل رايته جيل جديد من الشباب العاشقين له والمؤمنين بدوره، ويحسب لهؤلاء المسرحيين الشباب حماسهم الشديد وتوظيفهم لجميع خبراتهم لجذب الجمهور مرة أخرى إلى المسارح. والظاهرة الإيجابية التي أسعدتني وأسعدت جميع المسرحيين خلال الموسم المسرحي الأخير- والتي سجلتها جميع الصحف ووسائل الإعلام وأكدتها الإيرادات بمسارح الدولة- هي عودة الجمهور لجميع المسارح، وبلا شك أن الجمهور هو الضلع الثالث والمهم من الأضلاع الثلاثة للظاهرة المسرحية، لذا كانت سعادتنا بعودة لافتة كامل العدد على شبابيك التذاكر طوال أيام الأسبوع، والمدهش أن جميع عروض مسارح الدولة- بإستثناء عرض أو عرضين على أكثر تقدير- افتقدت إلى مشاركة نجوم الشباك، ومع ذلك فقد أقبل الجمهور بكل هذه الأعداد ليؤكد إصابته بالملل من متابعة برامج الحواريات السخيفة ومسلسلات الأكشن المرعبة والتي تفقد متعة متابعتها أيضا لكثرة الإعلانات التي تتخللها، وبالتالي فقد أكد الجمهور وعيه وحرصه على مشاهدة عروض الفن الراقي. ويمكنني بصفة عامة أن أحدد أسماء مجموعة كبيرة من العروض التي تنافست على جذب الجمهور ومن بينها «يوم أن قتلوا الغناء»، «قواعد العشق»، «الجلسة»، «ليلة»، «سلم نفسك»، «العسل عسل»، «الساعة الثامنة مساء»، «كأنك تراه» و«السيرة الهلامية»، وفي مجال مسارح الأطفال عرض «سنو وايت»، «اترك أنفي من فضلك» و«رحلة الزمن الجميل».**

## وعودة

الجمهور إلى جميع المسارح وبهذه الكثافة والأعداد الكبيرة- وفي غياب الدعاية المناسبة بالأساليب المتطورة- ظاهرة إيجابية يجب المحافظة عليها، والحقيقة أننا جميعا كنقاد ومتخصصين لم نستطع سوى رصد وتسجيل الظاهرة دون محاولة البحث عن أسبابها، ولكن نظرا لأهميتها أرى ضرورة تحليلها بأساليب علمية ومنهجية، للوقوف على أسبابها والتعرف على نوعية هذا الجمهور وفئاته العمرية والاجتماعية والثقافية، ولذلك فإنني أطالب كل المراكز المتخصصة وفي مقدمتها «المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية» بدراسة هذه الظاهرة الإيجابية وتحليل أسبابها مع وضع التوصيات الجادة لكيفية المحافظة عليها.

غياب مشاركات فرق القطاع الخاص: الظاهرة الثانية والمهمة التي يجب رصدها بالمسرح المصري هي الاختفاء التام تقريبا لجميع العروض التجارية لفرق القطاع الخاص الكبرى خلال المواسم الأخيرة، وهي نتيجة منطقية لمغالاة النجوم في أجورهم والارتفاع الرهيب في تكلفة الإعلانات وأيضا ارتفاع الإيجارات لدور العرض بصورة خيالية، مما دفع فنانا قديرا بقامة محمد صبحي إلى تقديم عرضه الجديد بمدينة «سنبل» (خارج حدود القاهرة)، ليفتقد بذلك شريحة كبيرة من جمهوره الحقيقي من أبناء الطبقة المتوسطة. ونظرا لتضافر جميع الأسباب السابقة استلزم الأمر ضرورة رفع قيمة تذاكر الدخول- في بعض الأحيان- إلى خمسمئة جنيه!، وهو رقم كبير جدا لا يتناسب مع الظروف الاقتصادية التي تمر بها بلادنا خاصة مع غياب جمهور السياحة العربية، وبالتالي فقد افتقدنا مشاركات كبار النجوم خاصة بعدما اجتذبتهم الدراما والبرامج التلفزيونية خلال السنوات الأخيرة، وفي هذا المجال يجب رصد وتسجيل ظاهرة مهمة وهي أن بعض نجوم الشباك الذين غامروا بالبطولات المسرحية لم ينجحوا في تقديم عروضم سوى خلال أيام الأعياد والمناسبات والإجازات الرسمية فقط!

المسرحيات التلفزيونية: في محاولة للتغلب على ارتفاع تكلفة إنتاج العروض المسرحية وغياب مشاركات فرق القطاع الخاص انتشرت ظاهرة ثالثة أساءت كثيرا إلى المسرح المصري وإلى مفهوم المسرح بصفة عامة، وهي ظاهرة مساهمة بعض القنوات الفضائية في إنتاج عروض للتصوير التلفزيوني ثم تقديمها من خلال الشاشة الصغيرة فقط، والحقيقة أن النجاح التجاري لهذه التجربة وزيادة الطلب على مثل تلك النوعية من العروض قد دفعا بعض الفنانين إلى استغلال الفرصة وتقديم بعض العروض المتواضعة جدا فنيا. وأرى في هذا الصدد أن أسوأ دعاية لتجربة الفنان



العرض المصري «قواعد العشق الأربعون»، إخراج عادل حسان عن رواية لأليف شفق

العرض المصري «الجلسة» إخراج مناضل عنتر

العرض المصري «غزل البنات» إخراج محمد صبحي

أشرف عبدالباقي ومجموعته من المضحكين الجدد في عروض «مسرح مصر» - التي تقدم حاليا الموسم الرابع بقناة «إم بي سي»- هو ما فعلته قناة «الحياة» بإعادة عرض مجموعة مسرحياتهم بالموسم الأول «تياترو مصر» التي سبق لهم تقديمها بنفس المجموعة، فهي بذلك قد كشفت مدى الإفلاس الفني ومدى تدني مستوى تلك العروض، التي لا يمكن أن تصمد أمام الزمن ولا يمكن مشاهدة أي منها أكثر من مرة، فجميعها تعتمد على تقديم بعض القوالب الشعبية للكوميديا المرتجلة واللعب بالكلمات والقفشات اللفظية والسخرية من بعض العاهات أو الأحداث الآنية، وذلك على النقيض لتلك الأشكال والقوالب الكوميدية الراقية التي تعتمد على حبكات جيدة ومجموعة من المواقف الدرامية محكمة الصنع. حقيقة إن ما يقدمه أشرف عبدالباقي مع هذه المجموعة يعد ردة فنية تعود بالمسرح المصري لقرن كامل من الزمان، وبالتحديد قبل عام 1916 حينما كانت العروض الكوميدية تقدم بالصالات والملاهي قبل أن يخرج منها ويتمرد عليها كل من النجمين: علي الكسار بشخصيته الشهيرة البربري عثمان عبدالباسط ونجيب الريحاني بشخصيته الشهيرة عمدة كفر البلاص كشكش بك، ليشارك كل منهما في الارتقاء بفن الكوميديا من مرحلة الاسكتشات والارتجال إلى تقديم النصوص محكمة الصنع والعروض الاجتماعية الراقية. إنني أرى بصدق أن إعادة عرض مسرحيات الفنان أشرف عبدالباقي ومجموعته خلال هذه الفترة قد سحبت كثيرا من رصيدهم- هذا إذا كان مازال لديهم باق من رصيد- بعدما اهتموا كثيرا بالكم على حساب الكيف وأعلنوا عن سعادتهم بوصولهم للموسم الرابع بعدما قدموا المسرحية رقم المئة في نهاية موسمهم الثالث!

الفرق التجارية والعروض العشوائية:

الظاهرة الرابعة التي ظهرت على الساحة المسرحية خلال المواسم الأخيرة هي ظهور عدة جهات إنتاجية جديدة أو فرق عشوائية تعتمد أغلبها على محاولات تخفيض تكلفة الإنتاج والدعاية إلى أقل قيمة ممكنة، مع الاعتماد على التسويق لعدة ليال غير متتالية، وجميعها للأسف لا تعتمد على مشاركات نجوم الصف الأول- إلا في ما ندر- ومن بينها على سبيل المثال «عفريت بابا» لفرقة تياترو تأليف أحمد حامد وإخراج رضا حامد، وبطولته مع محمد شرف، عبير الشاعر وشيماء صبحي، «الباشا في الفلاشة» لمؤسسة محمد قاسم تأليف فتحي الجندي وإخراج سامح بسيوني وبطولة ندى بسيوني، عبدالله مشرف، شمس ووائل علاء، «دولة بهانة» لفرقة المسرحجية تأليف وإخراج عادل جمعة وبطولة مصطفى الشامى، سمية الامام وعبدالمنعم المرصفى، «في بيتنا عروسة» لفرقة كلاكيت للإنتاج الفني، تأليف حسن عبدالحميد وإخراج محروس عبدالفتاح وبطولة مصطفى درويش، شروق، عبير محمود ومحمد عبدالفتاح، «عائلة فيس بوك» لمسرح القرية الفرعونية تأليف وإخراج أيمن إسماعيل وبطولته مع فتحي سعد، سحر عبدالحميد وشوقي المغازي، «خليفة» إنتاج الاتحاد النوعي للإعلاميين ونقابة الإعلام الإلكترونى، من تأليف ياسر طنطاوى، وإخراج محروس عبدالفتاح، ويشارك فى بطولتها مجد القاسم، عبدالسلام الدهشان وإحسان ترك، «شاطئ المرح» من إنتاج المستشار محمد فاروق «قناة ريفير نايل»، وناصر سعيد الضحاني «شركة فانتازيا»، ومن تأليف مايسة الشيمي، إخراج حسام الدين صلاح، وبطولة محمد نجاتي، راندا البحيري، سميرة صدقي والإماراتي ناصر سعيد الضحاني، «ليلة القبض على حاحا» تأليف طلعت زكريا وإخراج عبدالمنعم محمد وبطولة طلعت زكريا، حجاج عبدالعظيم، سليمان عيد وعلاء مرسي، «الهدية» تأليف حسن مصطفى أبوالخير وإخراج رضا رمزي، بطولة رضا إدريس وعادل الفار، «على مهلك أنت وهي» من إنتاج شركة «ري لايف» (نيازي بهجت ويسري الشرقاوي»)، من تأليف حمدي نوار وإخراج عادل عبده ، وبطولة محمد عبدالحافظ، نورهان، رضا حامد وحماده بركات، وذلك بخلاف خمسة عروض قدمتها هذا العام الفنانة بدرية طلبة وهي: بدرية اتخطفت، بدرية في العباسية، بدرية في الوكر، وش وضهر، لما الولد شاب، وجميعها من إنتاج وتأليف وإخراج مصطفى سالم، فيما عدا آخر عرضين من إخراج محمد مجدي.

وللأسف فإن أغلب تلك العروض لا ترقى إلى مستوى التقييم النقدي، فهي عروض تجارية لا تهدف إلا لتحقيق العائد المادي، وعدد كبير منها قد تم إنتاجه بهدف التصوير التلفزيوني فقط ، ولكن ما يحزنني هو استنزاف الطاقات الإبداعية لبعض الفنانين في مثل تلك الأعمال! وربما يقدر القارئ العزيز مدى الجهد في تجميع أسماء وبيانات تلك العروض التي يعرض بعضها لمدة ليلة واحدة، كما يقدر العذاب الذي قد يتكبده الناقد إذا حرص على متابعة أكبر قدر ممكن من الإنتاج المسرحي على مدار العام ومن بينه مثل تلك العروض!

تعاظم دور هواة المسرح: عبر مسيرة المسرح المصري- والتي قاربت من مئة وخمسة وأربعين عاما- حمل راية الإبداع وغرس عادة الذهاب للمسرح والاستمرارية والتجديد مجموعات من هواة المسرح وعشاقه المخلصين، بدءا من يعقوب صنوع (عام 1870) ومرورا بالرواد سلامة حجازي، منيرة المهدية، لطيفة عبدالله، جورج أبيض، عزيز عيد، نجيب الريحاني، علي الكسار، عبدالرحمن رشدي، يوسف وهبي، فاطمة رشدي وعقيلة راتب ووصولا إلى أصغر هاو حاليا بفرق الهواة بالأقاليم، وبالتالي ليس بغريب استمرار هواة المسرح في حمل راية الإبداع والتجديد بالمسرح العربي منذ بدايات الألفية الجديدة.

ويعد تعاظم دور «هواة المسرح» بمصر هو الظاهرة الإيجابية الخامسة والمدهشة، والتي تحتاج للمزيد من دعم جميع الجهات المعنية بالشباب خاصة بعدما نجحت بعض فرق الهواة وخاصة من الفرق الجامعية وفرق «الجمعية المصرية لهواة المسرح» في جذب

جمهور جديد لعروضهم المتميزة، التي يحرصون على تقديمها لعدة ليال متتالية ببعض مسارح العاصمة والأقاليم، اعتمادا على دعم جمهورهم وإيرادات شباك التذاكر. حقا لقد نجح «هواة المسرح» وعشاقه المغامرون في تحقيق التواصل مع جمهورهم عبر وسائل الاتصال الحديثة، وكذلك في التخلص من جميع القيود الرقابية وأهمها لوائح ممارسة المهنة بنقابة المهن التمثيلية وقوانين ضريبة الملاهي وقبل كل ذلك كله فكرة ضرورة مشاركة النجوم لاجتذاب الجمهور.

والمشاهد لعروض فرق الهواة التي تقدم عروضها ببعض دور العرض التجارية سوف يدهشه أولا هذا الإقبال الجماهيري الكبير برغم وجود قيمة لتذاكر الدخول تتراوح بين خمسة وعشرين ومئة جنيه، وكذلك هذا النظام الدقيق وهذه الروح الحماسية الكبيرة التي تذكرنا على الفور بروح وسلوكيات شباب ثورة يناير، وأيضا هذه الأعداد الكبيرة التي تشارك في العرض كبطولة جماعية وقد يصل عددهم ببعض المشاهد إلى خمسين أو ستين ممثلا! لقد أسعدني الحظ بمشاهدة عروض «1980 وأنت طالع» لفرقة البروفة تأليف محمود جمال وإخراج محمد جبر، «هيبتا» لفرقة فن محوج من تأليف محمد صادق ومسرحة كريم معوض وإخراج محمود عبدالعزيز، «في قلبي أنثى عبرية» لنفس الفرقة من تأليف خولة حمدي ومسرحة محمدزكي وإخراج محمود عبدالعزيز، «الفيل الأزرق» لفرقة الحلم من تأليف أحمد مراد ومسرحة وإخراج آيات مجدي، «المخطوطة» لفرقة 500 ب تأليف حسن الجندي وإعداد وإخراج أحمد زكي، «لما روحي طلعت» لفرقة الورشة المسرحية من تأليف مصطفى حمدي وإخراج أحمد سيف و»سينما 30» لفريق تجارة عين شمس من تأليف وإخراج محمود جمال، وجميعها تؤكد أنهم جيل جديد من الشباب يمتلكون الموهبة والثقافة والخبرة وأنهم قادمون بقوة.

المهرجانات المسرحية: يمكن من خلال تتبع خارطة الإنتاج المسرحي خلال السنوات الأخيرة أن نقوم برصد ظاهرة سادسة أخيرة ومهمة وهي تنظيم عدد كبير من المهرجانات المسرحية بتنوع أشكالها وتباين أهدافها، حتى أن الباحث المسرحي يستطيع أن يرصد بسهولة نماذج وتفاصيل كثيرة لتلك الظاهرة الجديدة التي سرعان ما انتشرت بمصر وبمختلف الأقطار العربية أيضا.

ويجب التنويه في هذا الصدد بأن أهمية كل مهرجان لا تتحدد فقط عن طريق ضخامة الميزانيات المخصصة لتنظيمه أو بكثرة عدد الدول المشاركة بفعاليات بعض دوراته، بل تعود بالدرجة الأولى إلى وضوح فلسفة تأسيسه والمحافظة على أهداف تنظيمه، وقدرة لجنته المنظمة على تحقيق الاستمرارية وتطبيق أهدافه بدقة، وأيضا بمدى نجاحها في اختيار واجتذاب أهم الفرق وأفضل العروض وكذلك أهم المبدعين في مجال الفنون المسرحية للمشاركة بالفعاليات المختلفة للمهرجان.

وبخلاف بعض المهرجانات الفئوية التي تنظم بمصر ومن بينها مهرجانات المسرح المدرسي والجامعي والعمالي ومهرجانات «الهيئة العامة لقصور الثقافة» يتم سنويا تنظيم خمسة مهرجانات مسرحية دولية مهمة وهي طبقا لأسبقية تأسيسها كما يلي:

- «القاهرة الدولي للمسرح المعاصر والتجريبي» (تأسس عام 1988)، وقد توقفت دوراته خلال الفترة من 2010 إلى 2015، وعندما استأنفت افتقدت للأسف بريقها كما افتقدت أهم إنجازاتها وهي مجموعة الإصدارات الخاصة بكل دورة مسرحية لأحدث المترجمات. وقد نظمت الدورة الرابعة والعشرون حالية برئاسة د.سامح مهران (خلال الفترة من 19 إلى 29 سبتمبر).

- «المسرح العربي» والذي شرفت بتأسيسه وإدارة جميع دوراته منذ عام 2001، وقد انتظمت دوراته دون توقف في ما عدا عامي 2003 (حرب الخليج)، و2009 (تنظيم الدورة الأولى لمهرجان الهيئة العربية للمسرح بالقاهرة)، وقد نظمت الدورة الخامسة عشرة هذا العام بالرئاسة الشرفية للفنانة سهير المرشدي (خلال الفترة من 20 إلى 30 أبريل)، وشاركت في فعالياتها كالعادة عشرة عروض عربية مستضافة (خارج إطار التحكيم)، وعشرة عروض مصرية داخل المسابقة.

- «القومي للمسرح المصري» تأسس عام 2006، وقد توقفت دوراته خلال الفترة من 2011 إلى 2014، وللأسف أفقدته الدورة الأخيرة هويته حينما حاول رئيسها الحالي د.حسن عطية تحويلها إلى مهرجان عربي! (وقد نظمت الدورة العاشرة خلال الفترة من 13 إلى 27 يوليو).

- «مسرح بلا إنتاج» تأسس عام 2008، وقد نظمت دوراته بانتظام بمدينة الأسكندرية حتى الدورة الثامنة هذا العام، والتي نظمت برئاسة الفنان د.جمال ياقوت (خلال الفترة من 3 إلى 9 نوفمبر).

- «شرم الشيخ الدولي للمسرح الشبابي» تأسس عام 2016، وتعقد دوراته بمدينة «شرم الشيخ»، وقد نظمت الدورة الثانية هذا العام بالرئاسة الشرفية للفنانة سميحة أيوب ورئاسة مازن الغرباوي (خلال الفترة من 1 إلى 9 أبريل).

والملاحظات التي يجب تسجيلها في النهاية هي أن أغلب مهرجاناتنا المسرحية تعاني كثيرا من نقص الإمكانيات المادية، كما تعاني من عدم التنسيق في ما بينها (سواء على مستوى مواعيد تنظيمها أو على مستوى تكرار بعض الأنشطة أو تكرار استضافة بعض المشاركين بالفعاليات)، وذلك بخلاف أن أغلبية العروض المشاركة بهذه المهرجانات لا يشاهدها سوى النخبة من المسرحيين، وبالتالي فقد افتقد أغلبها للأسف للقدرة على تحقيق ذلك التأثير المنشود بالمجتمع، فأصبحت «المهرجانات» بكثرة عددها كما يقال بالأمثال «ضجيج بلا طحن».

**ناقد ومخرج مسرحي من مصر**

ريتا خوري

ملف

# مسرح الصورة

## صلاح القصب والتجربة العراقية الطليعية

عواد علي

**في عام 1979، وقبل أن يبدأ المخرج العراقي صلاح القصب تجربته الأولى في تطبيق «مسرح الصورة»، الذي ارتبط ظهوره في العراق باسمه، على نص شكسبير «هاملت» عام 1980، كتب طالب موهوب في معهد الفنون الجميلة ببغداد اسمه كريم جثير، (وهو في سن الثامنة عشرة)، نصاً مسرحياً يحمل عنوان «الأقنعة»، وخطط لإخراجه وتقديمه في بيت أسرته الفقيرة بعد نجاحه في تقديم عرض مونودرامي في المكان نفسه، ذلك العرض الذي حقق من خلاله ريادةً في استخدام البيت مكاناً للعرض المسرحي في العراق. لكن ظروفاً قاهرةً حالت دون تقديم «الأقنعة» آنذاك، ثم أتيحت لكريم جثير فرصة إخراجه وعرضه، بعد أحد عشر عاماً، في مصيف «سرجنار» بمدينة السليمانية، فكان العرض تجربةً ذات بنية صورية مثيرة تجري مشاهدها في الهواء الطلق، وعلى مساحة تزيد عن 1000 متر مربع. وقد استثمر المخرج ذلك الفضاء الواسع بأشجاره ونافوراته وأسواره استثماراً جمالياً ودلالياً حاذقاً، ثم ختم المشهد الأخير من العرض في مرآب للسيارات. ولم ينشر النص في كتاب إلاّ بعد أربعة وعشرين عاماً مع عشرة نصوص أخرى للكاتب، بعد أن أصبح مخرجاً وكاتباً معروفاً.**

**اتسمت** تجربة «الأقنعة» بخصائص كثيرة من مسرح الصورة، فمشاهدها تتوزّع على عشرة أمكنة تشكّل جغرافية البيت، وتطغى على هذه المشاهد بنية صورية غرائبية لا يرتبط بعضها ببعض بحبكة درامية تقليدية، بل بنسق من العلاقات السيميائية والطقسية الشديدة الإيحاء، وتحمل وعياً متقدّماً، ورؤيةً إنسانيةً تستغور قضايا العصر الكبرى، وتستشرف الكوارث والمحن التي لحقت بالعراق خلال العقود الأربعة الماضية، إضافةً إلى أن بناءها الدرامي ذو منحى طليعي حديث يفلت عن التنميط لتداخل مستويات عديدة من الأشكال الفانتازية والسريالية والعبثية والرمزية في نسيجها الفني، وأن أجواءها تبدو خليطاً من الجدّ والسخرية والهجاء والمأساة بحيث تجعله أقرب إلى الكوميديا السوداء. لقد حمل نص «الأقنعة» في وقته ثلاث علامات أساسية تنبئ بميلاد مبدع مسرحي ذي موهبة حقيقية، أولها حسه التجريبي المسكون بهاجس التجديد والبحث والمغايرة، وثانيها ريادته في ممارسة شكل مسرحي ذي منحى صوري في المسرح العراقي، من دون أن يطلع على تجارب مسرح الصورة، أو منطلقاته النظرية في الغرب، كما هي الحال مع صلاح القصب، وثالثها تنبؤه بكوارث الحروب والدمار والقمع والجوع التي حلّت ببلده العراق، مستقرئاً واقعه السياسي على نحو صحيح.

### مسرح الصورة

بدأت تجربة القصب في مسرح الصورة بالعراق، كما أشرتُ، بعرض «هاملت»، الذي قدّمه في كلية الفنون الجميلة ببغداد عام 1980. وكان قد اطلع على هذا الشكل المسرحي خلال دراسته العليا في رومانيا، وحين عاد إلى بغداد بدا متحمساً لتطبيقه، والتنظير له، فكتب بحثاً بعنوان «مسرح الصورة بين النظرية والتطبيق»، وهو البحث الذي وسّعه، في ما بعد، وصدر في كتاب بالعنوان نفسه عام 2003 عن المجلس الأعلى للثقافة والفنون في قطر.

تقوم بنية الخطاب المسرحي في مسرح الصورة، كما فصّلها القصب في ذلك البحث، على شبكة من التكوينات الجسدية، والأشكال الحركية والإيمائية والسينوغرافية المركبة، الغامضة، المصمّمة وفق علاقات إيحائية متغيرة، وتصاحبها إيقاعات صوتية بشرية مختلفة، كالتمتمات والصرخات والتأوهات والهمهمات.

وقد تستغني هذه البنية عن الحوار استغناءً تاماً، أو تكتفي بالقليل الجوهري منه لإعلاء الجانب البصري في العرض. أما خصوصية هذا الخطاب فإنها تتمظهر في:

1- إضفاء الجو الطقسي على العرض.

2- التوكيد على أنماط السلوك والأفعال التي يفرزها اللاشعور عند الشخصية.

3- عدم ترابط الأفعال، وتقاطع حلقاتها باستخدام أسلوب الهدم والبناء المتكرر للفعل، أو الحافز الواحد، بحيث لا تنمو الأفعال نموّاً طبيعياً، كما هي الحال في ما يسمى بـ«المسرح الواقعي».

4- اختزال المشاعر وتقديمها في شمولية مركزة.

5- تحفيز طاقة المتلقّي على التخيّل والتأويل.

6- الصورة تبدأ من شكل فوضوي وقلق وملتبس لتنتهي إلى شكل منتظم ومستقر قابل للفهم والاستنطاق.

7- الصورة تنزع إلى أن تكون حلماً متدفقاً يثير الدهشة بغرائبيته، وكشفه عن المسكوت عنه، والمطمور في داخل الإنسان.

8- الزمن في العرض ينبني على فرضية الذاكرة، ويزاوج بين مفهومي الزمن التاريخي والزمن الأسطوري.

9- سيناريو النص لا يعدُو عن كونه نقطة انطلاق لصياغة عرض تشكّله مخيّلة المخرج والممثلين والتقنيين، وتجليات الارتجال المنظم.

10- الشخصيات غالباً ما تكون مفتّتة، شعورياً ووجودياً، وعلامات قابلة للتكرار، والموت والانبعاث.

11- يعتمد أداء الممثل على التفاعل الوثيق بين الفعل الداخلي (السيكولوجي)، والفعل العضلي الخارجي.

12- العرض يستبدل شاعرية الحوار اللغوي (الملفوظ) بشاعرية الفضاء التي تجمع بين لغة الإشارات والتشكيلات والألوان.

ولا يخفي القصب في بحثه، ومحاضراته، والحوارات الصحافية التي تُجرى معه، أنه أخذ هذه الأسس عن أستاذيه الرومانيين، المخرجة ساندا مانو والمخرج ليفيو جوليه، المتأثرين إلى أبعد الحدود، طبعاً، بمنظور آرتو للمسرح، وتجاربه، وأفكاره التي وضعها في كتابه «المسرح وقرينه».

لكنّ مسرح الصورة عُرف في الولايات المتحدة في سياق المسرح ما بعد الدرامي، وللناقدة المسرحية الأميركية بوني مارانكا كتاب عنوانه «مسرح الصور» نُشر عام 1977، تقدّم فيه قراءات في بعض العروض المسرحية، مثل «إرضاء الجماهير» للمخرج ريتشارد فورمان، «رسالة إلى الملكة فيكتوريا» للمخرج روبرت ويلسون، و«صورة الحصان الأحمر المتحركة» للمخرج لي بريور؛ مؤكدةً أن العرض المسرحي لا بد أن يكون تمريناً في الإحساس البصري. ولروبرت ويلسون أيضاً كتاب يحمل العنوان نفسه صدر عام 1984.

### تجارب القصب

قدّم القصب خلال عشرين عاماً اثني عشر عرضاً مسرحياً، في سياق مسرح الصورة، هي (هاملت، الخليقة البابلية، طائر البحر، الملك لير، أحزان مهرج السيرك، الحلم الضوئي، العاصفة، عزلة في الكرستال، الشقيقات الثلاث، الخال فانيا، حفلة الماس، وماكبث). وأنتخبتُ سبعةً من هذه العروض فقط لأنها تكفي، من وجهة نظري، لاستقراء أبرز عناصر الرؤية المسرحية الصورية في تجربة المخرج، وأبدأها بالعرض الأول «هاملت».

### هاملت

شكّل هذا العرض صدمةً للوسط المسرحي

الشقيقات الثلاث لصلاح القصب

في العراق إبان عرضه قبل ما يزيد على ثلاثة عقود، لا بسبب طابعه التجريبي، فقد اعتاد ذلك الوسط على الرؤى الإخراجية التي تشتغل على تحديث النصوص الكلاسيكية، أو تقوم بتغييرات شكلية على فضاءاتها، وأجوائها، وطبائع شخصياتها، أو تختزل مشاهدها وحواراتها، وتحذف منها ما يتعارض وروح العصر، بل لانتهاكه النص الشكسبيري، وغرائبيته، وافتراضاته وصوره العجيبة، وتأويلاته السيكولوجية، وأجوائه الطقسية البدائية؛ فقد افترض المخرج عدم وجود جريمة حقيقية تقضّ مضجع هاملت، وهي جريمة قتل أبيه الملك، وإنما هي وهم محض صاغه مخياله المريض، كونه مصابا بالانفصام (الشيزوفرينيا)، في الوقت ذاته الذي تعاني فيه مملكته من روح شريرة مدمرة. وعلى هذا الأساس جعل القصب هاملت يتحرّك في خطين: يسير الأول تحت سيطرة الروح الشريرة، ويسير الثاني بمعزل عنها، وهو يمثّل الأفق العقلاني في سلوكه ورؤيته، فحينما يكون تحت تأثير الروح الشريرة يظهر متلبساً شخصية أفريقي بدائي (مثّلها ممثل أسود البشرة)، وتبدو له شخصية أوفيليا بوجه أفريقي بدائي (مثلتها ممثلة سوداء أيضاً)، ترتدي زياً تمتزج فيه ألوان زيّ كل من أوفيليا والملكة الأم الحقيقيتين، وحينما يكون هاملت خارج تأثير تلك الروح يظهر في شكله الاعتيادي (مثّله ممثل أبيض)، ويرى في أوفيليا الحقيقية (مثّلتها ممثلة بيضاء ذات وجه طفولي) روح البراءة، ومثالاً للوضوح والحب والمستقبل. ولكي يعمّق القصب الجانب المريض في مخيّلة هاملت، وروحه القلقة، وانفصامه العقلي فقد وظّف في فضاء العرض أشكالاً ورسوماً وأشياء مختلفة مستوحاة من الفنون البدائية، كالأسماك الحجرية والأواني الفخارية والحيوانات الخرافية، وعمد إلى شطر الشخصيات، واستخدم في بعض المشاهد المؤثرات الضوئية الخاصة، كالأشعة فوق البنفسجية، لخلق أجواء طقسية، وصور ذات ملامح سحرية، تدعمها أبخرة ودخان وروائح منتشرة في فضاء العرض. وفي محاولة منه للإيحاء إلى المتلقين بأن أحداث المسرحية وشخصياتها هي أحداث وشخصيات شمولية (كونية) توجد في أي عصر وبيئة، لا في العصر الذي حدّده شكسبير في الدنمارك، فقد جرّدها من ملامحها البيئية، وإطارها التاريخي. ولكن ينبغي التوكيد على أن رؤية القصب لهاملت وأفيليا بوصف كل منهما شخصيتين متناقضتين، تفصح عن موقف كولونيالي يشبه مواقف آرتو وبروك وغروتوفسكي وشيشنر في تعاملهم مع التراث الملحمي والطقسي لشعوب الشرق تعاملاً جرّده من سياقه المعرفي والروحي، ووصمه بـ«البدائية»، أو نتاجاً للآخر «الشرقي» المختلف والساذج وغير العقلاني؛ فشخصية هاملت البيضاء هنا تتصف بالعقلانية، والوضوح، والتحرر من سطوة الميتافيزيقيا، في حين أن شخصيته السوداء، وهي تمثّل الآخر المختلف، تتصف بالبدائية واللاعقلانية والاستسلام لسطوة الروح الشريرة). وكثيراً ماعبّرت الكتابات الاستشراقية عن مواقف شبيهة تمثّل المركزية الغربية في رؤيتها للآخر.

## الخليقة البابلية

في تجربته الثانية ابتعد القصب كلياً عن النص الدرامي التقليدي، كنقطة انطلاق، أو عجينة يصنع بها ما يشاء لتمرير رؤيته الإخراجية على وفق منهجه المسرحي، واختار نصّاً محليّاً صوريّاً بحتاً بعنوان «الخليقة البابلية»، أعدّه تلميذه ثامر عبدالكريم عن أساطير العراق القديم، لثلاثة دوافع: الأول للرد على من اتهمه بأنه استنسخ عرض «هاملت» من تجربة شاهدها في أوروبا، والثاني لصياغة عرض ذي بنية صورية بشكل مطلق، والثالث لمسرحة جانب من الموروث الغني في حضارته العراقية العريقة.

يقوم عرض «الخليقة» على سبعة ألواح تصوّر نشوء الكون البابلي بدءاً بالسكون، حيث الكون عبارة عن كتلة هلامية (هيولى/ عماء) تسبح في الفضاء، يليه التشكيل، ثم الصراع بين عناصر الفوضى/ الشر المتمثلة بـ«تيامت»، إلهة المياه المالحة (الإلهة الأمّ للعالم الأول) من جهة، وقوى التنظيم/ الخير المتمثلة بـ«مردوخ» ربّ الأرباب (لاحظوا هنا النزعة الذكورية في الأسطورة) من جهة أخرى، وصولاً إلى انتصار العناصر الثانية على عناصر الأولى، ومن ثمّ خلق الإنسان، وبناء مدينة بابل المعروفة. وقد استخدم المخرج مادتين أساسيتين في سينوغرافيا العرض هما: أقمشة شفافة، وستارة زرقاء كبيرة شكلت علامةً ذات مدلولات مختلفة، منها إضفاء ضبابية على المشاهد الأولى لتجسيد صورة العماء، وأخرى البحر والسماء.

## طائر البحر

مع «طائر البحر» لتشيخوف عاد القصب، من جديد، إلى النص العالمي، وتكرار فكرة انشطار الشخصية، فأخرج النص بأسلوب فانتازي/ صوري، مختزلاً الكثير من حواراته، ومفترضاً، أيضاً، أن تربليوف وأركادينا مصابان بالشيزوفرينيا، وغرس الفعل الدرامي في إطار سينوغرافي ذي طابع ذهني؛ مجرّداً إياه من ملامحه الواقعية التي حدّدها تشيخوف، فالبحيرة التي أوحى بوجودها في وسط المسرح وضع فيها أشياء لا ترتبط بعلاقات كنائية، بل اعتباطية، أو رمزية، مثل: لوحة المونواليزا، وآلة كمان، وحقيبة سفر،... إلخ. ويثير تجاورها في ذلك الفضاء، بل وجودها أصلاً هناك، استغراباً وتساؤلاً لا إجابة له إلاّ في السريالية، حيث يجوز للمتناقضات الحسية والذهنية أن تتجاور، وتتأنسن وتتحاور وتختلط اختلاط الليل بالنهار، كما يقول إيلوار. كما افترض أن تربليوف يموت بسبب فيضان هذه البحيرة، وليس انتحاراً بطلقة مسدس كما يحدث في النص الأصلي. ومرةً أخرى وظّف القصب في هذا العرض ستارةً بيضاء شفافةً، أسهمت الإضاءة والمؤثرات الصوتية، في جعلها توحي بماء البحيرة، وجرّد الشخصيات من انتمائها البيئي وملامحها المحلية من خلال الأقنعة والأزياء التي ارتدتها، والمكياج الذي مسخ وجوهها، للإيحاء بكونيتها.

## الملك لير

أعقب القصب «طائر البحر» بـ«الملك لير» لشكسبير، مرةً أخرى، وجاء عرضه في مهرجان بغداد المسرحي الأول عام 1985 فرصةً ثمينةً بالنسبة له، فمن خلاله أتيح للمسرحيين والنقاد العرب أن يشاهدوا، أول مرة، عرضاً لمسرح الصورة في سياق منهجه الذي يتبنّاه ويطبّقه القصب في العراق. وكعادته فقد عمل مبضعه في النص، وحذف منه ما رآه غير جوهري، وغيّر الثيمة الأساسية التي يقوم عليها مفترضاً أن الأزمة التي أوقع الملك لير نفسه فيها ليست ناتجةً عن الخطأ الذي ارتكبه بتوزيع مملكته على بناته الثلاث، بل عن الخطأ الكوني الموجود، أصلاً، في بنية العلاقات الإنسانية. وقد عمد القصب في صياغته الإخراجية إلى إذابة الأصوات المحيطة بالملك كلها (بناته الثلاث، وصهريه...)، وحوّلها إلى ما يُشبه الأصداء التي تحيط بالصوت، أو إلى بقايا شخصيات تدور حول الشخصية الرئيسة، ولذلك بدا نصه الإخراجي وكأنه نص مونودرامي. كما اختزل الحوار إلى ما يُشبه الصمت أحياناً، وتصدرت البنية المشهدية الصورية تصدراً طاغياً، وباتت هي العمود الفقري للعرض. واشتغل القصب على الكوريغرافيا، فأصبحت أجساد الممثلين هي الأداة الرئيسة للتعبير بدلاً من الحوار، وقد شكّلها على المسرح تشكيلاً سينوغرافياً بنوع من الدينامية البلاستيكية. وكرّر استخدام القماشة البيضاء كعلامة تشير إلى الكفن/ الموت الذي يلفّ التراجيديا وشخوصها، كما استخدم في بناء السينوغرافيا أقفاصاً حديديةً، وتابوتاً يتصدّر الشكل، ووضع في يد البهلول بوقاً صامتاً (وهو علامة رمزية لانهيار المملكة)، إضافةً إلى العجلات التي يتنقل الشخوص بها (وهي أيضاً علامة رمزية تدل، إيحائياً، على عجزهم). وأسند دور الملك لير لممثلَين يوجد بينهما تباين صارخ في العمر والهيأة والصوت، أحدهما سامي عبدالحميد، الذي يقترب إلى الستين، ويتميز بامتلاء الجسد والطول النسبي ورخامة الصوت، والثاني كريم رشيد، دون الخامسة والعشرين، المعروف بقصر قامته الملفت ونعومة صوته.

## أحزان مهرج السيرك

في عرض «أحزان مهرج السيرك»، الذي أعدّه عن سيناريو سينمائي قصير للكاتب والشاعر الروماني ميهاي زامفير، خطا القصب خطوةً أكثر إيغالاً في تجريد الصورة المسرحية من ملامحها الأيقونية، فقدّم تجربةً ذات أجواء غريبة تتداخل فيها مستويات عديدة من أشكال التعبير البصري السريالي والفانتازي والرمزي، في نسيج شديد الكثافة، تفتقر فيه اللقطات والمشاهد إلى الحد الأدنى من المعقولية، فلا وجود لأي حبكة، ولا استمرارية للفعل، ولا زمان وفضاء تاريخيين، بل ذاتيان ونفسيان، حيث تبدو معظم المرئيات والكائنات في فضاءات سحرية وحلمية، وهي تقطع من سياقها الطبيعي وتوضع في مواقع اعتباطية مدهشة، وتنتقل بحركات سائلة كما لو كانت كائنات أسطوريةً توحي بإحساس باطني بالقلق. تشبه الدلالة الأساسية للعرض تلك الدلالة التي يخرج بها قارئ رواية «الشيخ والبحر» لهمنغواي، ومفادها «أن الإنسان قد يُهزم، لكنه لا يقهر»، فالمهرّج، وهو بطل العرض، الذي جعل منه القصب فناناً موسيقياً موهوباً، لا مهرّجاً مضحكاً، يعيش في وسط اجتماعي غير إنساني، يحاصره باستمرار، ويعمل على مسخ موهبته بشتى أساليب العنف والاضطهاد، الأمر الذي يبعث في نفسه إحساساً دائمياً وعميقاً بالرعب يدفعه إلى الاستسلام للأحلام والكوابيس والتداعيات الحرة الغريبة، التي تتبدى فيها صور مفزعة وغامضة للمعاناة، وتتمظهر القوى التي تستلبه في شكل كائنات وحشية تلتهم الحياة وتقتل الحب وتسحق البراءة وتشوّه الجمال من خلال طقوس شديدة الإثارة يحكمها السحر واللامنطق. لكن على الرغم من ذلك كله لا يفقد المهرّج روح المقاومة إلاّ في حالات خاصة يكون فيها خصومه في أشدّ فورانهم الوحشي، فيضطر إلى الاستجابة لرغباتهم، ويشرع في التوقيع على صوره، وتوزيعها على المعجبين، متحملاً تحول صورته إلى كائن ضئيل في نظر زوجته. وفي الأخير يعيده المخرج إلى حلبة الصراع، ويخرجه منها وهو مصرّ على الاستمرار في إبداعه، ونمط الحياة التي يريد أن يحياها؛ وهذا ما توحي به اللوحة الختامية في العرض، حيث يظهر جالساً على الأرض رفقة زوجته، وبيده كتاب يقرأ فيه، في جوّ تأملي ساكن، وكأن ما حدث له اختبار لصلابته وعزيمته ليس إلاّ. وعلى النقيض من رؤيته الكونوليالية في عرض «هاملت» اتسمت رؤيته في هذا العرض بإنسانيتها العميقة، وقد أسند دور المهرّج (المتحضر/ المبدع/ الشفاف) للممثل الأسود نفسه الذي مثّل دور هاملت «البدائي».

## الحلم الضوئي

شارك القصب في إخراج مسرحية «الحلم الضوئي» المخرج شفيق المهدي، ويمكن إدراج هذا العرض، وهو في الأصل سيناريو من بضع صفحات كتبه المخرجان، في سياق ما يسمى بال«Meta- theatre»، أو «المسرح الانعكاسي» الذي يعرف بأنه تشكيل مسرحي يحيل المتلقي على نسق اللعبة المسرحية، وينبّهه إلى آلياتها بدلاً من أن يخفيها خلف قناع وهمي.

ينهض هذا العرض، أساساً، على شيفرات لا شعورية تتضمن تصوّرات ذهنيّةً ونفسيّةً تفتقد إلى المنطق، وتسودها الاعتباطية التي تبيح كل شيء خارق للعادة أو الاحتمال، وتهيمن عليه العلامات البصرية (المكانية) تبعاً لمعيار الالتقاط من جانب المتلقي، والعلامات الاصطناعية، تبعاً لمعيار المنشأ العلامي. وقد توصلت إلى تحديد ثلاث مجموعات من هذه العلامات:

-1 علامات انعكاسية، وتضم: المؤدّي بوصفه ممثلاً، المؤدّي بوصفه منتجاً للعرض، المؤدي بوصفه متلقياً.

-2 علامات رمزية تتألف من: شبكة التكوينات، العلاقات بين المؤدّين، السينوغرافيا بما فيها من ملحقات وإضاءة وأزياء.

إدوارد شهدة

-3 علامات إشارية (أمارية): وتتمثّل ببعض الحركات والإيماءات.

إن عرض «الحلم الضوئي» عرض تجريبي صوري بشكل مطلق، يستغني عن النص، حتى كنقطة انطلاق، ويقوم على لغة الجسد، ويتسم بعدم ترابط أفعاله المسرحية، وتقاطعها من خلال صيغة البناء والهدم المتكرر للفعل، والتحوّل المستمر للشخصية، وعدم استقرارها على مواقف أو حالات محددة، أو واضحة. أما الفضاء الذي يجري فيه العرض فهو فضاء مفتوح (يشكّل اقتراحاً سيميائياً يُقّدم للمتلقي لكي يملأه بمخياله)، وتتألف العناصر الملقاة فيه من مجموعة أشياء ومرئيات غير متجانسة، تنتمي إلى أنساق متعارضة، بحيث يمكن تغيير تتابعها على وفق كيفيات مختلفة، من دون أن يحدث أي خلل في العلاقات الأفقية في ما بينها. وأخيراً، وبسبب تعليق العرض للمعنى، أو إرجائه (بالمعنى الذي اجترحه دريدا)، فإنه يصعب الإمساك بأي ثيمة، أو مدلول مركزي له، فدواله، في الأغلب، حرة عائمة يمكن أن يستحضر لها المتلقّي ما لا يحصى من الصور الذهنية من خلال فعاليته القرائية الاستعارية.

### ماكبث

كما بدأت تجربة القصب مع تراجيديا «هاملت» لشكسبير، فقد انتهت، حتى الآن، مع تراجيديا «ماكبث» للكاتب نفسه، في عرضه الأخير الذي قدّمه عام 1998، قبل أن ترغمه تراجيديا بلده على الرحيل، والعمل في قطر. ولأنني غادرت العراق قبل تقديم هذا العرض، فإنني لم أحظ بمشاهدته للأسف، بل وصلتني أصداؤه عبر الصحافة والأصدقاء، ولذا أستعين هنا بتحليل باحث أكاديمي له، هو فراس جميل جاسم، الذي خصّص رسالته للصورة ودلالاتها في تجارب القصب. يقول صاحب التحليل إن المخرج بدا في عرض مسرحية «ماكبث» يشتغل على مفهوم جديد في بناء الصورة المسرحية وتشكيلها؛ واعتمد على فلسفة المكان المفتوح أولاً، واستخدم مجموعةً من الفنون المجاورة في معالجته الإخراجية للنص الشكسبيري المبنيّ على تجليات الجريمة، وعمق مأساة التضخم الإنساني المتولد نتيجةً لتصارع الطموحات غير المشروعة. ويضيف أنه وجد ثيمة هذه المسرحية تشتغل على فعل القتل، الذي أصبح تاريخاً لأسكتلندا، وتتقلص أحداثه إلى صورة واحدة وتقسيم واحد، القتلة والقتلى. ومن فعل القتل ينطلق صلاح القصب في رؤيته الإخراجية، ويعوّل عليه بمعالجاته للفضاء، وحركة الشخصيات والأدوات المسرحية، وفي رسم أجوائه عبر الصورة التي هيمنت على مجمل العرض المسرحي، وأن الصورة/ الحركة، التي وضعت لتعميق المأساة، كانت معدّةً سلفاً في سيناريو مصغر، يهدف إلى نقل مأساة شكسبير إلى واقع مغاير تتمازج فيه الفنون: الرسم، النحت، السينما، والمسرح، اعتماداً على آلية القصّ واللصق، وعلى مستويات الحوار، الذي تجسد فيه صوتا ماكبث والليدي مكبث الداخليين. وثمة محور آخر فرض نفسه على العرض تمثّل في تلك العزلة التي فرضتها الشخصيات على نفسها لإخفاء نواياها ومفاجآتها. ويشير صاحب التحليل إلى أن العرض قدم في ساحة كلية الفنون والكراج المجاور لها بمستوييه (الساحة شبه الدائرية) و(الخلفية المستطيلة - الطبيعية) توكيداً لفلسفة المكان المفتوح التي يستند إليها القصب. ويمضي الباحث قائلاً إن القصب ركّز فعل القراءة الجمالي على مفردة الصورة/ الحركة من خلال دمج أكبر قدر ممكن من التقنيات والخامات والفنون الأخرى بالتعاضد مع المستوى الدلالي للفضاء المسرحي بمستوياته المتعددة (السكلة، السيارة، الأرضية، الأشجار) ومع الجسد الإنساني. كما وظف تقنية السينما؛ مستفيداً من مفردات الصورة المتحركة فيها، وأبعادها المعروفة (لقطة قريبة، لقطة بعيدة، لقطة مزدوجة، لقطة عامة). وركّز في تلخيصه لنص شكسبير على الحوار المنفرد لكل من «ماكبث» وزوجته؛ مستبطناً دوافعهما الوحشيّة التي أنتجت القتل.

لقد كانت هذه العروض التي صاغها القصب، ووقفت على بعض ملامحها، إضافةً إلى تلك التي ذكرت عناوينها فقط، مغامرةً فنيةً خلخلت الذائقة الجمالية، والثوابت المعرفية، وأعراف التلقّي المألوفة في المسرح العراقي، واستفزت الأذهان الراكدة لعشرات المسرحيين والمثقفين، وصدمت آفاق توقعاتهم بجسارتها وتطاولها على المواضعات المسرحية والقيم الدرامية التقليدية، وتقاطعها مع واقع اجتماعي محاط بالأسلاك الأيديولوجية، ومعبّأ للحرب والقتال، ولذلك كان من الطبيعي أن يُنعت، خاصةً في السنوات الأولى من تجربته، بشتى النعوت، أقلها أنه شكلاني، مارق، غامض، غير عقلاني، جامد العواطف، ومُهلوِس.

### إشعاع الصورة

يجدر أن أشير في الختام إلى أنّ تجربة القصب المتفردة في مسرح الصورة، بغضّ النظر عن تباين النقاد في استقبالها، وثرائها الإبداعي ونقاط ضعفها، قد تركت أثراً كبيراً على جيل من المخرجين الموهوبين في العراق، وبعض الدول العربية، وحفّزته وحرّضته على إنتاج خطاب مسرحي بصري يقوم على بنى مشهدية، في التشكيل الحركي، والأداء الجسدي، والسينوغرافيا، بيد أن هذا الجيل، كما أرى، لا ينسخ تلك التجربة، بل يعتمد على القراءة التأويلية الخلاقة للنصوص، وإبراز المسكوت عنه فيها، ومحاولة إيجاد علاقات سيميائية/ إيحائية، بعضها جريء، وبعضها حذر جداً، بين نصوص العروض المنتجة عن تلك القراءة والواقع السياسي والاجتماعي.

**كاتب من العراق**

العرض السوداني «عرس الدم» تأليف لوركا وتقديم ريان مصطفى

ملف

# السودان في المسرح المصري
## (1896 - 1926)

سيد علي إسماعيل

**أغلب الدراسات التي تحدثت عن تاريخ المسرح في السودان، تحدثت عنه من خلال ارتباط السودان بمصر، وتحديداً عن أثر المصريين في حركة المسرح السوداني وتاريخه مما يعني أن أغلب الدراسات تبحث عن صورة مصر ودورها في المسرح السوداني. ولا أظن أن دارساً أو باحثاً فكر في كتابة بحث بصورة معكوسة! أي البحث عن أثر السودان وتاريخه في المسرح المصري.**

### أول مسرحية تحمل اسم السودان في مصر

إذا حاولت البحث عن اسم السودان أو أحداثه الموظفة في المسرح المصري، سأجد أحداث الثورة المهدية هي المثال الواضح، لا سيما وأن ظهور المهدي في السودان في الربع الأخير من القرن التاسع عشر يُعدّ الحدث التاريخي الأهم دينياً وسياسياً في تلك الفترة بالنسبة إلى مصر والسودان. وهذا الحدث وجد طريقه إلى المسرح المصري، عندما ألّف نجيب الحداد مسرحيته «المهدي» في أبريل 1896، وأعلنت جريدة «لسان العرب» عن قُرب تمثيلها في الإسكندرية من خلال جمعية الاتفاق بالإسكندرية (جريدة لسان العرب- عدد 503- القاهرة 1896/4/7). ومن الواضح أن الجمعية لم تُمثل المسرحية لسبب ما؛ حيث قام نجيب الحداد بتغيير العنوان إلى «المهدي وفتح السودان» بعد خمسة أشهر، وقامت فرقة إسكندر فرح بتمثيلها على مسرح شارع عبدالعزيز في سبتمبر 1896 (جريدة المقطم- عدد 2287- القاهرة 1896/9/29).

وهذه المسرحية تحديداً، تُعد من الآثار الأدبية المجهولة لنجيب الحداد، الذي جمع المرحوم الدكتور محمد يوسف نجم أغلب آثاره الأدبية، ونشر جزءاً كبيراً من مسرحياته عام 1966، ورغم ذلك لم يشر الدكتور نجم إلى اسم هذه المسرحية في دراساته، ولم يذكر أنها من آثار نجيب الحداد (محمد يوسف نجم- المسرحية في الأدب العربي الحديث- دار الثقافة- بيروت 1956، وكتابه الآخر: المسرح العربي: دراسات ونصوص.. نجيب حداد- دار الثقافة- بيروت 1966). كما أن هاني هلال خوري كتب بحثاً قيماً عن نجيب الحداد عام 1969 - ما زال مخطوطاً ومحفوظاً في الجامعة الأميركية في بيروت- أشار فيه إلى مسرحية «المهدي وفتح السودان»، وأنها من تأليف نجيب الحداد، مؤكداً أنها غير منشورة ومفقودة، ولم يحصل على نصها المخطوط أي باحث حتى الآن (هاني هلال خوري- الشيخ نجيب الحداد حياته وأدبه- رسالة مخطوطة قدمت لنيل درجة أستاذ في الآداب إلى دائرة اللغة العربية بالجامعة الأميركية في بيروت 1969- ص ص 175، 176).

ولأهمية هذه المسرحية وجدت مقالة منشورة عنها، وعن مضمونها وظروف تمثيلها، نشرتها جريدة «المقطم» المصرية يوم 1896/9/30، ولأهمية المقالة سأذكرها كاملة فيما يلي:

«ازدحم تياترو عبدالعزيز ازدحاماً عظيماً البارحة بالذين حضروا رواية 'المهدي وفتح السودان'، لمّا زحف الجيش المصري على دنقلة وأم درمان. والرواية تأليف الكاتب الفاضل والشاعر المجيد نجيب الحداد أحد محرري لسان العرب الأغر. وقد كان إقبال الأهالي عظيماً على الرواية، وأثبتوا بشدة تصفيقهم لكل ما ورد فيها من بشائر فوز الجيش المصري سرورهم بالحملة السودانية، وافتخارهم بالنصر الذي حازته مصر. فأبطلوا بذلك إشاعات المفسرين من أن الحملة لا ترضي المصريين. وقد جاء في الرواية أن عبدالله التعايشي أحب أسيرة مصرية اسمها أمينة، وهي تحب أسيراً مصرياً اسمه حسن. وكان السجان يأتيها به خفية؛ ففاجأهما الخليفة يوماً، فاختبأ حسن من وجهه، ثم هجم عليه يبغي قتله؛ ولكن جنود الخليفة قبضت عليه وأعادته إلى سجنه. وسعت أمينة إلى إنقاذه بالحيلة. وفي غضون ذلك وصل الجيش المصري إلى معسكر الخليفة. وعلم الخليفة بميل أمينة إلى حسن؛ ففاجأهما في اجتماعهما. فهمّا بالانتحار وأراد الخليفة أن يقتلهما بنفسه؛ وإذا برجال مصر فاجأوه وأنقذوا الأسيرين وأسروه. وتم النصر لجنود مصر. وقد أعربت هذه الرواية عن عواطف المصريين، فصفقوا تصفيقاً عظيماً لما بدا لهم في خلالها من العواطف الشريفة. وفي الرواية ما يشير إلى كرم ممتد للعائلة الخديوية بتطوع دولة البرنس عزيز بك في الحملة، وغيرته على خدمة وطنه، ولو بالمخاطرة بنفسه. وقد

شهد العارفون بفن الروايات؛ إن رواية المهدي أفضل ما كتبه حضرة مؤلفها في هذا الفن من حيث البلاغة وسحر البيان. وقد كان التمثيل حسناً، وأجاد حضرة الممثل البارع الشيخ سلامة حجازي فى تمثيل دور حسن، وكذلك ممثلة دور أمينة، وأحسن الخليفة وابن عمه كثيراً والسردار أكثر»(جريدة المقطم- عدد 2288- القاهرة 1896/9/30).

النص المُكتشف

يتضح لنا -مما سبق- أن نص مسرحية «المهدي وفتح السودان»، هو وثيقة مسرحية أدبية تاريخية مهمة جداً، لأنه مكتوب في أبريل -وربما عُدّل في سبتمبر- سنة 1896؛ أي أثناء قوة الثورة المهدية وانتشارها في السودان، وقبيل الحملة الإنكليزية المصرية، وقبل سنوات قليلة من حسم المعركة بين جميع الأطراف! وبناء على ذلك، نستطيع القول: إن ظهور نص مسرحية «المهدي وفتح السودان» سيفتح المجال واسعاً لكتابة دراسات مسرحية متنوعة؛ لأنه يُعدّ كشفاً أدبياً كبيراً لأهم أثر أدبي، لأشهر كاتب مسرحي في مصر والشام في القرن التاسع عشر، وهو الشيخ نجيب الحداد اللبناني! ناهيك عن قيمة النص؛ بوصفه أول نص مسرحي - في عالمنا العربي وربما في العالم بأسره- تمت كتابته وعرضه على خشبة المسرح عام 1896 عن الثورة المهدية في السودان!

وبفضل ملخص المسرحية المنشور سابقاً في جريدة المقطم، وذكر أسماء الشخصيات والمعلومات المنشورة...إلخ، استطعت- بحمد الله وفضله- أن أكتشف نص مسرحية «المهدي وفتح السودان». وهو نص مخطوط -مكتوب بخط اليد- بالمداد الأزرق في كراسة تتكون من إحدى وثمانين صفحة منزوعة الغلاف، وتبدأ صفحتها الأولى بعنوان «الفصل الأول» ثم وصف المنظر هكذا «في غرفة من قصر المهدي في أم درمان». وفي الصفحة الأولى من الفصل الثاني جاء الآتي: «الفصل الثاني، المنظر الأول، في معسكر المصريين في خيمة القائد: سردار، لوا، محافظ الحدود، أركان حرب، ضباط مصريين». أما الفصل الثالث فيقع في السجن. والفصل الرابع، يقع في قاعة أمينة في قصر المهدي. والفصل الخامس، يقع... إلخ.

وهذه المخطوطة، تحتاج إلى جهد كبير في تحقيقها من أجل نشرها؛ لأن الطرف الأيسر من الكراسة به تمزق أثر على إخفاء سنتمتر أو نصف سنتمتر من آخر كل سطر يقع على يسار الصفحة اليسرى، أو في بداية الصفحة اليمنى، مما يعني أن الكلمة الأخيرة (فقط) منقوصة تماماً أو آخر حروف منها اختفت - كما هو واضح من النماذج المنشورة (الصورة الأولى، والثانية في ملحق الدراسة، وهما لأول صفحتين من الفصل الثاني في مخطوطة المسرحية)- وهذا العيب يحتاج إلى تحقيق مضن لوضع احتمالات عديدة للأحرف المحذوفة، لا سيما فيما يتعلق بالأبيات الشعرية! وأتمنى أن أجد الوقت لإنجاز هذه المهمة، لإنقاذ هذا الأثر الأدبي، والإسهام في نشره ليستفيد منه المسرح السوداني.

الهجرة/عرض بدون نص

على الرغم من اكتشافنا لنص مسرحية «المهدي وفتح السودان»، إلا أن هناك عرضاً مسرحياً بعنوان «الهجرة»، أعلنت عنه جريدة «مصر» في فبراير 1919، وأن فرقة الشيخ أحمد الشامي ستقوم بتمثيله في تياترو برنتانيا، والمسرحية من تأليف مصطفى سامي (جريدة مصر- 1919/2/25). وبعد ثمانية أشهر أعلنت جريدة «الأهرام» وكذلك جريدة «النظام» عن قيام فرقة أحمد الشامي بتمثيل مسرحية «الهجرة» أو «مصر والسودان» على مسرح برنتانيا، وهي من تأليف مصطفى سامي (جريدة الأهرام- 1919/10/29، وجريدة النظام- 1919/10/30).

وهذا الخبر يعني أن مسرحية الهجرة هي مسرحية «مصر والسودان»، والعكس صحيح. ومما يؤكد هذا الخبر أن أغلب الجرائد -طوال ست سنوات- كانت تُعلن عن اسم المسرحية بأنه «الهجرة» أو «مصر والسودان» من تأليف مصطفى سامي، وتمثيل فرقة أحمد الشامي، التي عرضت المسرحية بدار التمثيل العربي، وبتياترو كونكورديا، وفي تياترو برنتانيا، وفي تياترو الأوبرا بالمينا الشرقية بالإسكندرية، وفي تياترو الألدورادو ببور سعيد (جريدة النظام- 1919/12/21، 1920/1/15، 1920/1/29، 1920/2/3، 1920/2/13، 1921/3/31، جريدة الأخبار- 1920/11/29، جريدة وادي النيل- 1921/3/31، جريدة المؤدب- 1924/8/10). وعلى الرغم من عدم اكتشافنا لنص مسرحية «الهجرة» أو «مصر والسودان» إلا أننا وجدنا مقالة صغيرة منشورة في جريدة «السفور» - تحت عنوان «رواية الهجرة»، جاءت فيها معلومات تدل على أن «الهجرة» المقصودة في المسرحية هي هجرة المهدي الشهيرة تاريخياً ودينياً، ناهيك عن وجود أسماء وشخصيات في المقالة، تؤكد ما نذهب إليه، لذلك سنذكر هنا ما جاء في جريدة السفور بالنص:

«شاهدنا تمثيل رواية الهجرة من جوقة أحمد الشامي، فأعجبنا بشرف قصد المؤلف وإخلاصه؛ ولكن الرواية خارجة خروجاً كبيراً عن قواعد الفن المسرحي، ومزدحمة بفكر كثيرة، كانت تمر على المشاهدين مرّ الخيال لكثرتها، فيضيع الغرض منها. ونعيب على المؤلف وضع دور 'بهاء الدين' و'حبيبته' باللغة العربية الفصحى؛ لأن ذلك مناف للحقيقة، ومستهجن في رواية كل أدوارها عامية. وما أقرب إلى الاستغراب، وأدعى للدهشة من سماع 'بهاء الدين' يكلم باللغة العربية الفصحى زنوج أفريقيا، الذين لا يعرفون إلا بعض كلمات عامية منها. وفي الرواية قليل من الألفاظ المكشوفة، يجب محوها. أما عن الممثلين فقد أجاد ممثل دور 'مطر باشا'، وممثل دور 'دسوقي'، وكذلك أجادت ممثلة دور 'أنيسة'، وممثلة دور الخادمة السورية وإن كان الدور غير مهم»(ملحق الدراسة، الصورة الثالثة والرابعة والخامسة).

مسرحية محمد علي وفتح السودان

في عام 1925 وصل الترابط بين الشعبين المصري والسوداني -ضد الاحتلال الإنكليزي الساعي للفصل بينهما- إلى قمته؛ فقام الكاتب المسرحي بديع خيري بتأليف مسرحيته «محمد علي وفتح السودان»، التي عرضتها فرقة أولاد عكاشة -أو «شركة ترقية التمثيل العربي»- على مسرح حديقة الأزبكية في فبراير 1925. وهذه المسرحية لقيت نجاحاً كبيراً في هذا الوقت؛ لأنها كانت تعبر بصدق عن تلاحم الشعبين المصري والسوداني. ومما زاد المسرحية انتشاراً، اشتراك المطربة «أم كلثوم» بأغانيها الوطنية بين فصول المسرحية، وفي بعض مشاهدها الحماسية (جريدة السفور- 1919/11/16). وقد كتب الناقد محمد عبدالمجيد حلمي تحليلاً مستفيضاً عن هذه المسرحية، بدأه بهذه الافتتاحية:

«... إذا كان الأستاذ بديع خيري قد قصد إلى إلقاء عظة دينية؛ فقد أفلح كثيراً، إذ ملأ الرواية بالآيات القرآنية، والجمل الممتعة التي تفيض حكمة وسمواً، والتي فيها رادع للآثم، وزاجر للئيم. وإذا كان قد قصد إلى إلقاء درس في الوطنية؛ فقد نجح نجاحاً عظيماً في حث الشعب على الدفاع عن وطنه؛ لأن مصر والسودان جزء لا يتجزأ؛ فقد كانت تلك اللغة الفخمة، والجُمل المنتقاة المرصوصة مثاراً للحمية، ومبعثاً لاهتياج العواطف والشعور» (محمد عبدالمجيد حلمي- المسرح العربي: محمد علي وفتح السودان على مسرح الأزبكية- جريدة كوكب الشرق 14 فبراير 1925).

العرض السوداني «يوم من زماننا» تأليف سعد الله ونوس وإخراج ياسر عبد اللطيف

ومسرحية «محمد علي وفتح السودان» لبديع خيري لم تُنشر وما زالت محفوظة في شكل مخطوط، أحتفظ بصورة منه، ووصفه كالتالي: النص مكتوب بخط اليد بالمداد الأسود في كراسة من تسع وعشرين صفحة. مكتوب على غلافها: «رواية محمد علي وفتح السودان. تأليف بديع خيري 1924. فرقة عكاشة».

وفي الصفحة الثانية «أشخاص الرواية»، وهم: محمد علي: والي مصر. الأمير إسماعيل: قائد الجيش المصري الفاتح للسودان ونجل الوالي محمد علي. محمد بك الذفرادر: قائد حملة مصر بالسودان، وصهر الوالي. أحمد باشا أبوددان: حاكم السودان المصري من قبل الوالي. خيرالدين أفندي مرتضى: ملازم أول بالحملة المصرية في السودان. أبوالمعاطي: شيخ مدينة شندي بالسودان وصهر خيرالدين أفندي. نادية: زوجة خيرالدين وابنة أبي المعاطي. النمر: ملك مدينة شندي بالسودان. خضر: ابن خيرالدين أفندي مرتضى. غنيم: أمين بيت المؤونة لجموع المجاهدين السودانيين. عوض الكريم: زعيم الدراويش المحاربين بالسودان. خويلد: مقاتل في جموع الدراويش. الشيخ الشرقاوي: شيخ الإسلام في مصر. السيد البكري- السيد السادات- السيد مكرم- شاه بندر التجار- قُواد عسكريون- أمراء بحريون- كتخدا بك- مأمور الديوان الخديوي- جنود- أهالٍ.

وأمام صفحة «أشخاص الرواية» صفحة مكتوبة بالقلم الرصاص -وبخط مختلف عن خط المخطوطة- بها أسماء الممثلين الفعليين لهذا النص، وهم أفراد فرقة عكاشة، مما يعني أن هذه النسخة خاصة بالمخرج! والأسماء المكتوبة هي: عبدالعزيز خليل، عبدالله عكاشة، محمد يوسف، عبدالمجيد شكري، زكي عكاشة، محمد بهجت، حسن حبيب، أحمد فهمي، علي حمدي، فكتوريا، عبدالحميد عكاشة، محمد المغربي، محمد فهمي أمان، أبوالعلا، محمد هلال... إلخ.

وعلى الرغم من أن مسرحية «محمد علي وفتح السودان» تدور أحداثها قبل ظهور المهدي في السودان إلا أنني وضعتها هنا من باب الاكتشافات المسرحية المتعلقة بصورة السودان في المسرح المصري، ناهيك عن كون نصها ما زال مخطوطاً (ملحق الدراسة، الصورة الثالثة والرابعة والخامسة)، ويُعدّ كشفاً أدبياً ثانياً، هذا بالإضافة إلى وجود عنصر الدراويش في أحداث المسرحية، وهو

عنصر ربما كان إرهاصاً لظهور المهدي فيما بعد.

### مسرحية تحت العلم

هذه المسرحية ألفها عبدالرحمن رشدي المحامي عام 1926، وعرضتها فرقة رمسيس، بطولة يوسف وهبي وفاطمة رشدي، وقد توقع الجميع نجاحها نجاحاً ساحقاً؛ لأنها جمعت بين مؤلف قدير وممثل كان النجم الأول، وممثلة كانت الأشهر. وكفى بنا للدلالة على ذلك، ما أخبرتنا به جريدة «الأهرام» في إعلانها عن المسرحية قبل عرضها، قائلة: «... تحت العلم، هي رواية مصرية سودانية. مأساة في أربعة فصول لأكبر كاتب مسرحي، درس المسرح، وعرف خوافيه. وكثيراً ما لعب بأفئدتنا، وأبكى عيوننا؛ الأستاذ القدير عبدالرحمن رشدي المحامي. وقعت حوادثها بين مصر والسودان. يُمثلها فرقة مسرح رمسيس، فترى الحوادث مجسمة: ثورة المهدي - الدراويش - عبدالله التعايشي - سعيد باشا - سلاطين باشا - الجيش المصري في صحارى النوبة. يُمثل أهم الأدوار الأستاذ النابغة يوسف بك وهبي- فاطمة رشدي»(جريدة الأهرام- 1926/10/26).

وهذه المسرحية غير منشورة أيضاً، ولكنني أحتفظ بصورة منها منسوخة ومكتوبة بالآلة الكاتبة، وتقع في 86 صفحة من القطع المتوسط، ومكتوب في صفحتها الأولى- بعد الغلاف: «رواية تحت العلم: صحيفة فياضة بالآلام، ذات فصول أربعة. وقعت حوادثها في وادي النيل بين سنتي 1884 و1897». ومرفق بالنص ثلاث أوراق رسمية من جهاز الرقابة المسرحية وقتئذ (ملحق الدراسة، جميع صور الوثائق من الصورة السادسة إلى الصورة الثانية عشرة): الأولى، بها طلب ترخيص بتمثيل المسرحية موقعاً من محمد عبدالجواد سكرتير مسرح رمسيس، ومؤرخاً في 1926/10/10. والورقة الثانية عبارة عن تقرير رسمي من قبل الرقيب حسن حافظ، مؤرخاً في 1926/10/14، وهو تقرير يحمل ملخصاً للمسرحية، ورأي الرقيب في موضوع المسرحية، ولأهمية هذا التقرير سأذكره بنصه، وجاء فيه:

« تحت العلم: تتضمن هذه الرواية حديث إخلاء السودان سنة 1884، وما أصاب المصريين من المتمهدين المتوحشين بعد أن نكثوا العهود والمواثيق وعذبوا الضباط الذين وقعوا في الأسر. ثم تعود فتذكر فتحه سنة 1897 وإنقاذ الجيش المصري لأولئك الأسرى المعذبين؛ فإذا بين ضباط الجيش الفاتح أبناء للضباط الذين ظلوا في أسرهم كل ذلك الزمن لا يعلمون ما حل بأولادهم. وبين هذا وذاك تعرض قهوة من القهوات التي كانت في ذلك العصر شائعة كثيرة يغشاها الناس لشهود الرقص وسماع الغناء فإذا في هذه القهوة ضباط يلهون ويلعبون ويسرفون في اللهو واللعب والإنفاق فإذا حانت ساعة الجد والعمل تقدموا إلى الجهاد وبقلوب مطمئنة واستعذبوا الموت تحت العلم. تلك خلاصة ما تحتويه الرواية وليس فيها محظور اللهم إلا إن حسبتم ذكرى السودان بهذه الصورة من المحظورات، والرأي لحضرتكم على كل حال». وملاحظة الرقيب كانت في غاية الأهمية؛ لأنه يعلم جيداً محاولات الإنكليز في هذه الفترة لشق الصف بين الشعبين المصري والسوداني، لذلك ينبه رئيسه بأن إعادة تاريخ الصراع بين البلدين أيام الثورة المهدية تُعدّ من المحاذير الرقابية، مما يعني أن منع تمثيل المسرحية سيكون القرار الأصوب. وهنا تظهر أهمية الورقة الثالثة.

والورقة الثالثة عبارة عن الترخيص بتمثيل المسرحية، موقعة من مدير الرقابة، وموجهة إلى محافظ مصر -أي محافظ القاهرة- ومؤرخة في 1926/11/1، وهذا نصها: «حضرة صاحب السعادة محافظ مصر، نرسل مع هذا لسعادتكم نسخة من رواية 'تحت العلم'، التي رُخص بها، وهي تأليف عبدالرحمن أفندي رشدي، وستمثل ابتداء من الليلة بمسرح رمسيس. فالأمل التنبيه بحفظها للإشراف على التمثيل بمقتضاها مع مراعاة ما حذف منها في الصفحات: 3 و4 و5 و12 و14 و15 و23 و24 و26 و27 و28 و29 و32 و39 و43 و50 و55 و61 و62 ومراقبة عدم إلقائه أو تمثيله».

وهذا التصريح يُعدّ من أهم الوثائق الرقابية، التي تبين موقف الحكومة المصرية -المتمثلة في الجهاز الرقابي- تجاه السودان! فالأجزاء المحذوفة أو التي تم تغييرها، كلها أقوال مشينة ضد المهديين. لذلك قام الرقيب بشطب كل إساءة قاسية موجهة إليهم، كما أنه غيّر كل تعبير مستقبح وُجه إليهم في النص، وعدّله إلى كلام موزون، ملطفاً من موقف الحكومة المصرية تجاه ماضيها في السودان. ومثال على ذلك: تم شطب عبارة في الصفحة الثالثة، ونصها يقول: «تقولش فيه حد ما يرضاش بانتصارنا على دعاة المهدي المضللين دول». وفي الصفحة الرابعة تم حذف كلمة «الأمر» من عبارة «وزاد الطين بلة الأمر بإخلاء السودان»؛ وذلك عند الحديث عن حملة الجنرال هكس، وحذف كلمة الأمر يعني أن الإخلاء كان طبيعياً وليس بأمر من الإنكليز! وآخر مثال دال على ما نقول تمثل في حذف أطول عبارة في المسرحية، وذلك في الصفحة الرابعة عشرة، والنص المحذوف هو: «ويجمعوا نسوان الموظفين والضباط متزوجات وغير متزوجات، ويقدمونهم زي سبي الجواري بالبهدلة والضرب للدراويش الفجرة».

وهكذا نالت فرقة رمسيس التصريح بعرض المسرحية، وعلى الفور بدأت في نشر الإعلانات، ومنها الإعلان المنشور في ملحق الدراسة (ملحق الدراسة، الصورة الأخيرة- الثانية عشرة)، ونصه يقول: «مسرح رمسيس، إدارة يوسف بك وهبي، تمثل فرقة رمسيس ابتداء من يوم الاثنين أول نوفمبر لغاية 7 منه، رواية 'تحت العلم' تأليف الأستاذ عبدالرحمن رشدي المحامي. صحيفة من حياة مصر الخالدة حوت من الصور والبيئات المسرحية نماذج حيّة كانت تمرّ في أطوار حياتنا الماضية، وتحفظها الذكرى ولا تنساها... صحيفة ولو أنها فياضة بالآلام غير أنها تبتسم للمستقبل. صحيفة تبدأ بذكرى الضحايا العديدة التي تقدمت طائفة فرحة مستبشرة بالموت في سبيل الوطن وتختم بالنصر الذي يحيي في النفوس جيوش الآمال ظافرة مهللة مكبرة. يمثل أهم الأدوار: يوسف وهبي، فاطمة رشدي».

وعلى الرغم من هذا الزخم حول مسرحية «تحت العلم»، إلا أنها فشلت فشلاً كبيراً عندما عُرضت على الجمهور (مجلة الصباح 1926/11/8). وعندما سأل أحد النقاد مؤلف المسرحية: ما هو الرابط الذي يربط بين السودان، وحرب الدراويش، وحانات القاهرة ومواخيرها! أجاب المؤلف عبدالرحمن رشدي بأن غرضه أن يبين أن الحملة السودانية، وسفر الضباط المصريين فيها قد أفسدا من أخلاق الشبان أبناء هؤلاء الضباط؛ لأنهم تربُّوا بعيدين عن عناية آبائهم وملاحظتهم (جريدة البلاغ 1926/11/9).

من عروض مهرجان البقعة المسرحي الدولي في الخرطوم

**باحث وأكاديمي من مصر**

# سلطة الظل الرقمي في مسرح مايم خيال الظل العربي

## تجربتي في عرض «السندباد»

أحمد محمد عبدالأمير

**الظل ظاهرة كونية بصرية، تشكل جزءا من البنية المعرفية للإنسان، يرتبط بالمفاهيم النفسية والاجتماعية والفلسفية والجمالية. وللظل وجود فني بصري دلالي لا يدركه سوى مَن أرهق النفس طويلا في التأمل، وفي كشف الحقائق الفلسفية للظل، ليتحول إلى وجود جمالي ومعرفي أوسع من الشكل البصري المجرد. الظل مرتبط بهاجس الإنسان الأساسي وهو الموت، فوجوده دليل على وجود الجسد وحيويته. في الحياة والفن لا يعني الظل الشكل الحقيقي للجسد (الظل/ الأصل)، وليس هو بالضرورة الشكل المطابق للظل، فعدمية الشكل تفرض إلغاء مبدأ المطابقة، وهنا تكمن لغة الظل وأهميته في عالم الفن، وبالتالي يصبح أداة للتعبير عن مفهوم الاختلاف والتضاد وفرصة اللعب والتشويه. تشويه الظل يطابق صورة الحقيقة من الداخل. الظلّ لا يشبه ظله أبدا، ظلّ تكمن حقيقته في الاختلاف، ذاك هو مبدأ خيال الظل. يقول غوته «حيث يوجد الكثير من الضوء يكون الظل عميقا» وقويا وجبارا، يتحرر فيه الخيال لحظة التوحد والانصهار مع الظل، تتشكل حوارية إيمائيةٌ ظليةٌ صامتةٌ، توقظ النوازع والمخاوف والأحلام والكوابيس، سلطات تتصارع وتهيمن على الذات وتحدد سيرورتها وتكشف المخفي والمستور. تجربة توقظ ظل الخيال وأسراره، أشباح تكشف حجم الصراع الداخلي والتطلعات، فالظل هو الحقيقة والآخر حتما. وخيال الظل، هو من أقدم وأعرق الفنون التي عرفها الإنسان والأقرب إلى ذاته.**

**مايم** خيال الظل (mime Shadow): فن مسرحي حداثوي إيمائي ظلي متكامل، ذو حدث، أو قصة يقدمها ممثلون حقيقيون يعرضون خيال أجسادهم على شاشة بيضاء كبيرة تفصل ما بينهم وقاعة الجمهور، والظل ناتج عن توسط جسد المؤدي ما بين الشاشة ومصدر ضوء قوي، هو الراوي الوحيد عبر إيماءاته الدالة على الشخصية والحكاية والحدث الدرامي المتنامي، راسما بطريقه ظل بيئة الحكاية ومكانها مع وسيط حسي يرافق أداءهم المؤثر الموسيقي طيلة مدة العرض.

لغة الظل المعاصرة هي لغة الفكر والحركة والإيماءة والجسد والإيقاع والضوء والظلام، ولغة الذهن والتجريد البصري، التي يظهر فيها اهتمام الإنسان بالجمال والتعبير، كونه يستهدف التأمل الصرف، ويكون تأثره من خلالها واضحا، ويؤثر في حواسه وإدراكه الذهني والجمالي. العمل المسرحي مايم خيال الظل (المابعد حداثي) ما هو إلاّ عالم جمالي صوري ظلي تقني رقمي ساحر متفاعل، تدخل عناصره المختلفة في شبكة علاقات دلالية، تنتظم تبعا لسياق الخطاب الموظف فيه، تجمع التقانة الرقمية مع الإبداع الذهني (الآلة والإنسان).

الظل الرقمي هو الظل الناشئ عن استخدام برامجيات الكمبيوتر الخاصة بتقانة الصورة والفيديو ومؤثراتها في إنتاج ظل شبيه أو مخالف للأصل (أصل الظل) لأغراض فنية ودلالية وجمالية، لخلق شخوص ظلية بديلة أو أفعال وحركات ظلية افتراضية تنوب عن عمل الظل الأصلي للمؤدي الإيمائي (مايم ظل)، كما تعين على خلق فضاءات دلالية سينوغرافية ظلية لا يمكن لفنون الظل الكلاسيكية من خلقها، إذ يمكن خلق فضاء ظلي افتراضي بألوانه وأشكاله، كما يمكن من تحديد زمان ومكان بيئة الحدث الظلي الدرامي عبر اللون والشكل الذي لم يكن بالمستطاع من خلقها في الأشكال الدرامية الظلية الإيمائية السابقة (الكلاسيكية والحداثوية) المعتمدة حصرا على اللون الأبيض والأسود، تحقق المتعة الجمالية والبصرية والتواصل الدلالي والصوري مع المتلقي المعاصر، ولأجل إنتاج الظل الرقمي وتصميمه، ضرورة وجود تقني رقمي مختص ببرامجيات مونتاج الكمبيوتر الصورية والسينمائية، يرافق إنجاز وإنتاج العمل ويعدّ شريكا أساسيا فيه. الظل الرقمي( Digital Shadow) إذن: مزيج ما بين التكنولوجيا والإبداع يتجسد في تغيير ثقافة التعبير الفني، ويُعطي عصرا بصريا جماليا جديدا. إنه الظل البديل عن الأصل





لقطات من عرض مايم خيال الظل «السندباد» (العراق)

لأغراض جمالية وفكرية عميقة الدلالة.

السندباد

كتبت سيناريو العرض الإيمائي الظلي «السندباد»، وأخرجته لورشة دمى للتمثيل الصامت وخيال الظل في بابل، وأنتجته الفرقة الوطنية للتمثيل في دائرة السينما والمسرح العراقية. وقد وظفت فيه التقانة الرقمية، وبرامجيات المونتاج (الصوري والسينمائي) في خلق الفضاء الافتراضي الظلي. حكاية العرض يرويها ظل يعيش الاغتراب، رحلة يمتد عمقها نحو جذور روح تبحث عن مستقر لها، هاربا من المدن الغريبة، ظل لمْ يتعب من السفر، السندباد ليس سندباد ألف ليلة وليلة، بل ظل يمثلنا جميعا ويكشف حجم مأساتنا وحيرتنا، وأحلامنا التي لا تتحقق. في العرض ليس ثمة علي بابا ولا ياسمين الطائرة المسحورة اللطيفة، بل توجد ظلالنا التي ترحل وتتجول باحثة عن وجودها. رحلة افتراضية يحاول كادر العرض تجسيدها لعلنا نصل إلى الحلم المنشود بين طرقات الخوف والموت، يضيع فيها العمر هباء. كل منا سندباد، يحمل حكايته ليرويها، إنها حكايات الظل، حكايات الحقيقة التي نرى أنفسنا فيها.

«السندباد» جدلية الوجود والعدم، شخصية «السندباد» السفير المادي والروحي للإنسانية المعذبة، التي تبحث عن الاستقرار والأمان

الروحي، رحلة افتراضية تبدأ من النشأة الأولى لظل الشخصية ورحلتها في عالم المثل، ومن ثم ارتكابها الخطيئة الأولى ونزولها إلى العالم الأرضي، وصراعها مع الشخصية الأرضية التي تمثل الواقع، لتمنعها من تحقيق حلمها في الاستقرار، والأمان، والسلام، حتى في حلم العودة. كما تكشف التجربة الظلية جزءا من الواقع العراقي ليمثل الواقع العالمي.

يتألف العرض من 13 مشهدا ظليا، ومدته 33 دقيقةً استخدمت في تشكيلها وخلفياتها التقنية الرقمية والبرامجيات البصرية الحديثة مثل (3D ماكس، البكسل، افتر افكت... الخ). تسعة برامجيات تراكبت وتعاضدت لتشكيل الصورة الظلية، فكل المشاهد تم تصميم أغلب شخوصها الدرامية (شكل الظل الرقمي الحي/ الشخصية الظلية الدرامية) وحركاتها وإيماءاتها وأفعالها، والخلفيات والأرضيات والبيئات الافتراضية والخيالية المرافقة للظل الرقمي والمؤثرات البصرية عبر التقانة الرقمية، كما أعانت على إضافة المؤثرات البصرية والصوتية لتحقق الأثر الطبيعي للشكل، والحدث الدرامي الظلي، فيكون المنظر الظلي والسينوغرافي وشخوصه الدرامية البديلة رقمية في التصميم والتنفيذ، مسؤولة عن تحقق (السرد الدرامي الرقمي) في المشهد الظلي الإيمائي، الذي انتفت عنه لغة الكلمة المنطوقة لتنوب عنها إيماءات الظل وأفعاله مع الصورة الرقمية المتحركة والفاعلة في المشهد. عمدت تارة بين التصميم الظلي الكامل في برامجيات المونتاج السينمائي والصوري (مشهد ظلي رقمي كامل) في التصميم والتنفيذ، أو التفاعل الآني للمؤدي الإيمائي مع الظلال الرقمية المنتج سابقا (رقمي جزئي) ليكون التفاعل الآني في لحظة العرض مع الظلال الرقمية، أو وضع ظل المؤدي الآني في لحظة العرض وسط فضاء تقني رقمي. بهذا الوصف يصبح العرض الظلي (مايم خيال الظل) تسود وتتسلط فيه التقانة في السرد والوصف والتشكيل والأداء والتفاعل والخلق (البصري والسمعي)، يسلب من العرض ظله التفاعلي الأصلي الحقيقي ويمنحه درجة الحد الأدنى من الظل (مينامايلية الظل الأصلي)، ينزع من التجربة تجنيسها المسرحي ويقربها إلى فضاء الفرجة السينمائية المعاصرة والفوتوشوب إلى ما يمكن أن نطلق عليه الآن (مايم خيال الظل الرقمي) الما بعد حداثوي.

تنطلق مقولة سلطة النص الظلي وتستند إلى ما كان قد طرحه ميشيل فوكو من تلازم لمفهومي القوة المعرفية والسلطة وما يؤديانه من دور في تفكيك بؤرة البنية الداخلية لأي مادة من الممكن أن تكون موضوعا لتلازمها. فالمتلقي للظل الرقمي لا يقوى على الانفلات من سلطة خطاب الظل الذي يأسر مدركاته الحسية والعقلية فيبني صورة ذهنية ضمن خارطة التقانة الرقمية التي تحيل الظل الرقمي إلى ظل شعري وجمالي يسيطر على وعي المتلقي وبشكل كامل. وبهذا المعنى يمارس الظل الرقمي سلطة قرآتية معنوية على متلقيه، فضلا عن ذلك يرضخ المتلقي تحت قوة المعرفة التي اختزنتها هويته الثقافية والتي لا يمكن بكل الأحوال الانفلات أو التبرؤ من تبعيتها، وفي تجربة «السندباد» طرحت هاتان السلطتان، تضاف لهما سلطة التقانة الرقمية وأثرها الجمالي على بنية النص والصورة الدلالية للعرض الإيمائي الظلي عبر توسيع ساحة الأثر الشكلي والدلالي والجمالي والتقني على بقية بنية عروض خيال الظل الحداثوية والكلاسيكية النمطية التي تعتاد التمسك بالأعراف والتقاليد الفنية في الحركة العمودية والأفقية للمؤدي (تقاليد الأداء) وجدلية اللون (الأسود/ الأبيض) والصور النمطية، ليشكل «الظل الرقمي» هنا سلطة احتلال تقنية كلونيالية (فكرية، جمالية) تغير من نمطية العرض الظلي، وتطيح بتقاليده الراسخة لصالح سلطة التقانة الرقمية، من حيث التعدد اللوني والشكلي والصوري والإيقاعي والفضاء الجديد الواسع خارج إطار الضوء وحدوده إلى مساحات وفضاءات بعيدة الحدود لمناظر وبيئات صورية طبيعية (فيديوية)، أو مصنعة (رقمية) ليغير من جنس العرض الظلي إلى جنس درامي هجين، يطيح أو يقوض تقاليد الظل الكلاسيكية نهائيا، يصبح «الظل الرقمي» البديل الرقمي للظل المعاصر (ما بعد حداثوية مايم خيال الظل)، وعنوانا يشير إلى سلطته الجمالية والدلالية والفنية داخل بنية العرض من جانب وخبرة المتلقي من جانب آخر .

عرض «السندباد» يقدم أشكالا وبنى تتصارع على نحو غريب (تقنية، فكرية)، ويكشف عن حجم القوة المعرفية التي تحملها الهوية الثقافية للذات العراقية (المتلقي) بكل محمولاتها إزاء حجم سلطة الدولة، التي أفضت بدورها إلى مؤسسات سلطوية أصغر (دينية، عرفية، براغماتية، قانونية، قبائلية، مجتمعية...)، إذ عملت على تذويب وتفكيك الذات من الداخل، فآلت إلى ما آلت إليه الأحداث من مآس، فعرض رحلة «السندباد» إلى إعادة دمج الذات مع تاريخها عبر استعراض تلك المحطات التي مرت بها، فالسندباد هو الأنا المرتكزة فينا، والتي تحيل إلينا بوصفها مرجع أو سرد الرحلة من حيث المفهوم والأداء فما هي إلا محاولة لملمة الهوية ولا بد للتشتت القرآتي لدواخلنا أن ينتهي عند حد وجودي يؤسس إلى رؤية مستقبلية آتية لبدء رحلة جديدة.

يتم تصميم وإنتاج الظل الرقمي وفق أساليب ثلاثة يمكن إيجاز آلية العمل التقني وفق التالي:

أولا: «الظل الكامل» خلق صورة الظل (الشكل، اللون، الحركة) داخل منظومة التقانة الرقمية وبرامجياتها تصميما وتنفيذا، من دون الاستعانة بأي مصورات أخرى تدخل من ضمن تصميم الظل الرقمي البديل. وهو من أصعب التصاميم لاعتماده مهارة المصمم وخبرته التقنية في التنفيذ والتصميم، شبيه بعمل التقني الرقمي (الغرافيك والمونيتير) في السينما المعاصرة لصنع الشكل والحركة الإيمائية والفعل الدرامي، والعلاقات ما بين الظلال والفضاء والبيئة الافتراضية، أي صنع شخصية متكاملة في الشكل والحركة والفعل الدرامي داخل المشهد الظلي تقدمه الظلال الرقمية، أو يشارك الظل الرقمي ظل المؤدي





من عرض مايم خيال الظل «السندباد» (العراق)

الحقيقي المتفاعل مع الظل الرقمي في تشكيل وتقديم الفعل الدرامي .

ثانيا: الظل الجزئي عبر إدخال الصورة أو الفيديو في البرامجيات وتحويل جنس الصورة إلى صورة ظلية افتراضية شبيهة بالأصل ورفع البعد الرابع الذي تمتاز به صورة الأصل ليبقى بعدا الطول والعرض، ويتم ذلك عبر تفريغ الصورة من خلفياتها أو أخذ الصورة أو الفيديو في غرفة خاصة بالتصوير ذات جدران خضراء (كرومه) لتتم إضافة اللون الأسود أو ألوان أخرى على حسب فكرة المخرج، أو إضافة خلفيات لصورة الظل تحقق دلالة المكان والزمان المفترض في المشهد وهو يصعب تحقق دلالته في أسلوب الظل الحداثوي، وإضافة المؤثر الموسيقي على شريط الظل البديل لتحقيق الفعل الدرامي .

ثالثا: عبر تصوير الفعل الظلي الحقيقي رقميا كاملا (المعروض على الشاشة البيضاء) وتحويله في برامجيات الكمبيوتر إلى فيلم رقمي بإضافة الأشكال الظلية والألوان والمؤثر الموسيقي وإضافة الخلفيات التي تمنح مساحة فرجوية بصرية للمشهد وبعدا فضائيا كالممرات والشوارع مثلا. أي يتحول الظل الحقيقي المصور إلى فيديو ظلي رقمي (بديل عن الحقيقي) مضافة عليه التعديلات الشكلية والحركية والإيقاعية واللونية الموسيقية والمؤثراتية تعرض على الشاشة البيضاء جزءا من العرض المسرحي بفضاء افتراضي جديد (سينوغرافيا الظل)، عرضا تقانيا رقميا متكاملا يجمع الظل مع التقانة. تجربة (السندباد) الظلية تختلف عن باقي التجارب الظلية من حيث اعتمادها على الأفق التقني في تشكيل فضاء العرض بعيدا عن الأسلوب السابق الذي كان يركن إلى استخدام الأسلوب والأداء المعروف في الاعتماد على قدرات الجسد في السرد الإيمائي وتكوين فضائه، والاستغناء عن استخدام الأدوات التي تشكل الظل مثل استخدام الشفافيات. في عرض «السندباد» جرت الاستعانة بقدرة الصورة الرقمية على تشكيل البيئة الظلية الثلاثية الأبعاد (الطول والعرض والعمق)، كما أمكن إضافة البعد الآخر للأشكال وهي اللون والخامة للشكل والفضاء الافتراضي والجمع بين الفضاءات والأزمان المتعددة والتنقل السلس من زمان ومكان إلى آخر لم يكن من السهل إدخالها في العروض المعروفة الظلية أو المسرحية، وهذا ما يحسب لصالح هذه التجربة العراقية المعاصرة.

**مخرج وأكاديمي من العراق**

ملف

# ثلاثة مسرحيين رواد في المسرح العراقي

سامي عبدالحميد

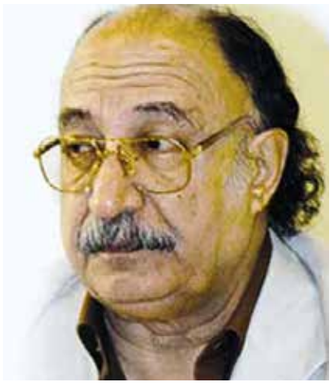
**قاسم محمد**
**والتجديد في المسرحية الشعبية**

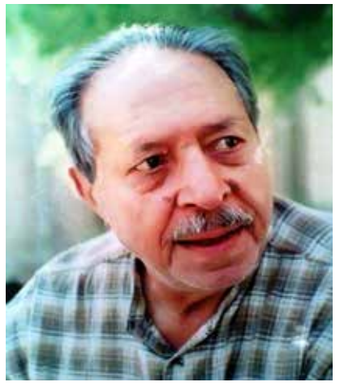
حين غادر قاسم محمد (1934-2009) إلى الشارقة عام 1997، للعمل في مسرحها الوطني، بسبب الحصار الظالم الذي كان مفروضا على العراق، افتقدنا مخرجا وكاتبا وممثلا بارعا، لكنّ ما خفف من وطأة غيابه الفني عنا أنه وجد هناك فضاءات أوسع لتحقيق إنجازات وإبداعات فنية أكثر، بعد أن ضاقت تلك الفضاءات في بلده، الذي ولد فيه وترعرع وتشرّب بأصالته وتشبّع بحزن وحب أبنائه، معبّرا عن ذلك التشبع وذلك التشرب بتجارب مسرحية شعبية عديدة مازالت كلها راسخة في ذاكرة زملائه المسرحيين والمعجبين به. وكانت مسرحية «النخلة والجيران»، التي أعدها عن رواية الراحل غائب طعمة فرمان، أولى تلك التجارب التي جسدت، بصدق فني، وقائع مرحلة من تاريخ عراقنا الذي كان رازحا تحت نير الاحتلال البريطاني وموقف العراقيين منه. وقد رسم فيها شخصيات متنوعة في أبعادها من أبناء الشعب، خصوصا من الطبقة الكادحة، وما يعانون جراء التعسف، وما يتطلعون إلى حياة أفضل. وثمة ميزة ثالثة لتلك التجربة تمثّلت في تصويره البيئة العراقية بكل نكهتها، من وسائل منظرية موجزة ومبتكرة ساعده فيها الفنان الراحل كاظم حيدر. وحدث الأمر نفسه في مسرحية «الشريعة» ليوسف العاني، جاعلا المتفرج يعيش مع شخوصها، ويتلمس مساراتهم ومكابداتهم، حيث بلور معالم المسرح الشعبي الجديد، والتي تمثلت في ما لحق من إنتاجاته المسرحية، وكانت مسرحية «حكاية العطش والأرض والناس» قد وصلت إلى الذروة في أسلوبها المبتكر، وفي مضمونها الحساس وأحداثها المعيشية التي ركزت على استلاب الحقوق، وانتقل فيها قاسم من الأسلوب التقليدي في بناء المسرحية إلى الأسلوب الاحتفالي.

منذ بداية عودته من بعثته الدراسية خارج البلاد، أظهر قاسم محمد رغبة مدروسة في التجديد عندما دخل مدخل «المسرح التجريبي»، حيث قدم لفرقة المسرح الفني الحديث في مسرح بغداد ثلاثية الكاتب الثوري اللاتيني ازفالدو دراغون، فأخرج الأولى «حكاية الرجل الذي صار كلبا» بنفسه، محققا أسلوب السهل الممتنع، وأخرج الثانية «حكاية صديقنا بانجيتو» المخرج صلاح القصب، وأخرج الثالثة «مرض أسنان» كاتب هذه السطور، محققين تنوعا في الرؤى وفي الأسلوب، ومتفقين في التأكيد على المضمون الشعبي بشأن معاناة الإنسان البسيط في مجتمعات تتحكم فيها أنظمة القهر والاستغلال، وبذلك أتاح قاسم محمد لنفسه ولزملائه فرص التجريب في مسارات المسرح الشعبي الأممي.

وإذا كان هذا المخرج المجدد قد أبدى اهتماما بالغا في تقديم صور مشرقة للمسرح الشعبي، فإنه أبدى اهتماما آخر بتقديم المسرحية العالمية بصيغ يتقبلها المتفرج العراقي، وبالمضامين الإنسانية التي لم تغب عن ذهنه وعن أذهانهم. وفي هذا المجال أخرج لأنطون تشيكوف «أغنية التم»، ولمكسيم غوركي «نفوس» بعد أن أعدها لتناسب البيئة العراقية، وأخرج لليابابي كيخوسيتا مسرحية «طائر الحب»، وللشاعر التقدمي التركي ناظم حكمت مسرحية «شيرين وفرهاد» وللكاتب الأميركي وليم سارويان مسرحية «النصيحة» بعد أن أعدها مقربا إياها من أفكار المتفرجين العراقيين ومشاعرهم. كذلك أخرج للكاتب الإيراني كوهر مراد مسرحية بعنوان «الإملاء». وكان هذا المبدع المتفاني في حب المسرح ورسالته السامية من جملة المسرحيين العرب الذي حاولوا خلال الستينات من القرن الماضي، تحقيق هوية خاصة لمسرحهم بالإفادة من التراث الأدبي والشعبي، فكان أن قدم «أنا ضمير المتكلم» أعدّ فيها مسرحية ملحمية عن قضية الشعب الفلسطيني وأرضه السليبة؛ مستفيدا من أشعار شعراء المقاومة الفلسطينية أمثال محمود درويش وسميح القاسم. وقدم «بغداد الأزل بين الجد والهزل» اعتمادا على مقامات الحريري وعلى أدب الجاحظ. وقدم «كان ياما كان» اعتمادا على حكايات ألف ليلة وليلة. وقدم «مجالس التراث» اعتمادا على مصادر تراثية عديدة. وقدم «زاد حزني وسروري في مقامات الحريري» اعتمادا على عدد من مقامات الحريري. وقدم أيضا من تأليفه في هذا المجال «الملحمة الشعبية» التي أخرجها له الراحل إبراهيم جلال. وكانت مساهمة قاسم محمد في مسرح الطفل وبعمليه الناجحين «طير السعد» و«سر الكنز» من العلامات البارزة على الصعيد الفني والإقبال الجماهيري.

وبالرغم من كون قاسم محمد كاتبا ناجحا ومعدا ذكيا، فقد اعترف بقدرة المؤلفين العراقيين الآخرين على تحقيق نجاحات مرموقة فنيا وشعبيا، لذلك أخرج للشاعر يوسف الصائغ مسرحيتين هما «العودة» و«الباب»، وأخرج للكاتب المسرحي جليل القيسي «أنا لمن وضد من؟»، وأخرج لحاكم الشارقة الشيخ الدكتور سلطان القاسمي عددا من نصوصه المسرحية. وفضلا عن ذلك كله عُرف قاسم محمد، في مجال تدريسه فنون المسرح، أو في مجال عمله الإخراجي والتمثيلي، ببراعته في التحليل والتفسير، وحرصه على سبر أغوار الممثلين، واستخراج قدراتهم وصولا إلى تحقيق الصدق في التعبير والتلقائية في الأداء، ومن ثمّ إلى إقناع المتفرجين.


المخرج والكاتب والممثل قاسم محمد


المخرج والممثل جعفر السعدي

المخرج والممثل بدري حسون فريد

**بدري حسون فريد**
**من الإبداع إلى الانزواء**

بدري حسون فريد (1927-2017) أحد الأعمدة التي شُيّد عليها صرح المسرح العراقي، الذي ارتفع بناؤه منذ أوائل الخمسينات من القرن الماضي، عندما أدرك هو وزملاؤه من طلبة معهد الفنون الجميلة أن المسرح وسيلة من وسائل التثقيف، والتوجيه، والنقد، وتحسين الذائقة، وترويج المحبة والجمال، والدعوة إلى تغيير المجتمع نحو الأفضل. وبعد تخرجهم في المعهد أسهموا في تأسيس كيانات جديدة للعمل المسرحي، كفرقة المسرح الحديث، والفرقة الشعبية للتمثيل، وفرقة مسرح الطليعة، والفرقة القومية للتمثيل. وعندما عاد بدري من بعثته الدراسية في معهد غودمان للفن المسرحي بشيكاغو، أخذ هو وزملاء مثله وأساتذة له، درسوا فن المسرح في خارج البلاد، يعملون بكل جدية وحرص على تطوير وتجديد شكل العرض المسرحي ومضمونه.

أتذكر كيف كنا، أنا وهو، نتنافس على الأولية في التعلم، ونحن طلبة فن، بل ونتعاون في تقديم عروض مسرحية متقدمة داخل معهد الفنون وخارجه، فقدمنا «تضحية معلم»، و«الأستاذ كلينوف»، وذهبنا أنا وإياه، أوائل الخمسينات إلى مدينة كربلاء المقدسة لنقدم من تأليفه وإخراجه مسرحية «أمنية». وأتذكر أيضا كيف تنافسنا أنا وإياه في تمثيل دورينا الرئيسين في فيلم «نبوخذ نصر»، أول فيلم عراقي ملون وبالسينما سكوب أخرجه كامل العزاوي. كما أتذكر كيف أسهمنا في تحرير مجلة «السينما» لصاحبها السينمائي الراحل كاميران حسني، وكيف كنا نتعرض لنظريات المسرح القديمة والحديثة، وكيف كنا ننتقد ما يقدم من أعمال مسرحية في تلك المرحلة.

كانت مسرحية «عدو الشعب» للنرويجي أبسن أول عمل لبدري حسون فريد بعد عودته من البعثة، أخرجه لطلبة معهد الفنون الجميلة، وأثبت فيه رؤيته الجديدة، وحسه الدرامي العالي، ودقته في تفسير محتوى المسرحية. وقد ساعده في ذلك الممثل طعمة التميمي، والممثلة فوزية عارف. وكانت مسرحية «الحصار» للكاتب المسرحي العراقي عادل كاظم أول مسرحية يخرجها للفرقة القومية للتمثيل، فقدم عرضا مكتملا في جميع عناصر إنتاجه، والتمثيل بالدرجة الأولى، حيث شاركت معه في أحد الأدوار الرئيسية، إلى جانب إبراهيم جلال ويعقوب الأمين وغازي التكريتي وعزيز عبدالصاحب، وآخرين من الممثلين البارزين آنذاك.

وراح بدري حسون فريد يقدم نتاجات مسرحية ناجحة الواحدة تلو الأخرى مثل «الأشجار تموت واقفة» و«الجرة

أحد عروض قاسم محمد

عرض النخلة والجيران إخراج قاسم محمد

المحطمة» و«هوراس»، واتسمت جميعها بدقة التفاصيل ورصانة البناء وتوافق الشكل مع المضمون.

وتألق عرضه الأخاذ لمسرحية «جسر آرتا»، الذي قدمه في أحد المهرجانات ببغداد، ومثلتْ فيه الدور الرئيس إلى جانب زوجته ابتسام فريد وآزادوهي صموئيل. ولا زلت أتذكر حماسة جمهور المشاهدين في استقبالهم لذلك العرض المتفرد، وإشادة الجميع بحسن إخراجه وتمثيله وقوة تأثيره في العقول والنفوس. وكان ذلك آخر عمل له قبل أن يغادر العراق، بسبب الحصار أيضا، مهاجرا إلى ليبيا للعمل في إحدى جامعاتها، تاركا وراءه آثار دوره المشهور «إسماعيل جلبي» في المسلسل التلفزيوني «النسر وعيون المدينة»، الذي ظل عالقا في ذاكرة العراقيين جميعا، وغائبا عن أجيال من طلبة قسم الفنون المسرحية في كلية الفنون الجميلة ببغداد، الذين أفنى جزءا كبيرا من عمره في سبيل تعليمهم وتزويدهم بالمعرفة في مختلف





حقول الفن المسرحي، ومخلفا وراءه أهم وثيقتين في مجال التعليم الفني، وهما الكتابان المنهجيان «فن الإلقاء» و«مبادئ الإخراج المسرحي» اللذان تعاونت معه في تأليفهما، وسيبقى الكتابان مصدرين ينهل منهما الطلبة معلوماتهم. وإضافة إلى حرصه على تعليم طلبته، فقد أثبت قدرته العالية في إدارة قسم الفنون المسرحية بكلية الفنون الجميلة لسنوات قبل إحالته على التقاعد.

تغرّب بدري حسون فريد عن بلده، وحاول بجهده أن يواصل عمله الفني في ليبيا وفي المغرب، لكن لم يعرف أحد هناك قيمة هذا الفنان الكبير المضحي ومكانته في بلده، وقد أضناه التعب وهدّه المرض، فعاد إلى بغداد عام 2010، ثم قصد أربيل لينزوي، ربما احتجاجا على تنكر الكثيرين لدوره الكبير في التعليم والإبداع، حتى وفاته في نوفمبر من العام الماضي، بعد صراع طويل مع المرض في أحد مستشفيات أربيل عن عمر ناهز التسعين عاما.

**جعفر السعدي: سيرة حافلة بالتألق**

شاهد الممثل والمخرج المسرحي جعفر السعدي (1921-2000) أول عرض مسرحي، وهو «ذي قار، أو ذيول صفين»، تأليف سلمان الصفواني، عندما كان تلميذا عام 1930 في مدرسة المفيد الابتدائية ببغداد. وتعرف في السنة التالية إلى الرائد المسرحي حقي الشبلي حين عرض في المدرسة نفسها مسرحيته «شهامة العرب»، فشغف بالمسرح منذئذ، وصعد أول مرة على الخشبة عام 1934 ممثلا في عرض مسرحي مدرسي، وانضم بعدئذ إلى اللجنة الفنية التي شكلتها جمعية «بيوت الأمة» في الكاظمية، ومثل في العديد من المسرحيات الاجتماعية والسياسية التي عرضتها عام 1941.

وبعد أن اكتسب خبرة فنية، ووعى أهمية المسرح ومكانته، التحق بمعهد الفنون الجميلة في بغداد وتخرج عام 1945 ضمن الدورة الأولى، وكان من زملائه في المعهد ودورته المخرج إبراهيم جلال. ونتيجة لحبه وشغفه بالمسرح شارك في تأسيس «الفرقة الشعبية للتمثيل»، التي أجيزت رسميا بتاريخ 1947/8/12، وكان أول رئيس لها عبدالكريم هادي الحميد المحامي. بعدها تبين للسلطات الحكومية أن هذه الفرقة تشارك في العمل السياسي، وفي التظاهرات التي عمت العراق في أواخر الأربعينات من القرن الماضي، خاصة أنها عرضت مسرحية «شهداء الوطنية»، فضايقتها حتى نوقف نشاطها عام 1948.

عُيّن في دار المعلمين عام 1950 كأول مدرس للتمثيل في دور المعلمين في العراق، وجرى انتخابه سكرتيرا للفرقة الشعبية للتمثيل بعد إعادة نشاطها الفني، ثم أصبح مدرسا في قسم التمثيل والإخراج بمعهد الفنون الجميلة بعد أن نقل إليه من دار المعلمين، وبقي فيه إلى عام 1957، حين التحق ببعثة علمية إلى الولايات المتحدة الأميركية للحصول على شهادة الماجستير في الإخراج المسرحي من معهد الفنون في شيكاغو، وبعد عودته إلى العراق عام 1961 أعيد تعيينه مدرسا للإخراج والتمثيل في معهد الفنون، وانتخب مجددا سكرتيرا للفرقة الشعبية للتمثيل. وفي عام 1963 أسس «جماعة سميراميس للتمثيل»، لكنها توقفت عام 1964 بعد صدور قانون الفرق التمثيلية، فانتقل إلى التدريس في أكاديمية الفنون الجميلة التابعة لوزارة المعارف في حينها. ونظرا لمكانة السعدي وإنجازاته الفنية اختير مع الفنان يوسف العاني عضوا في لجنة اليونسكو عام 1969، التي عقدت اجتماعاتها في القاهرة لاختيار أحسن كاتب مسرحي من الشباب عام 1974. وفي عام 1978 شارك في المؤتمر العالمي المنعقد ببرلين عن الكاتب المسرحي الألماني الشهير برتولد بريخت، ضمن وفد ضم إبراهيم جلال وأحمد فياض المفرجي وأديب القليجي، كما اختير رئيسا لقسم الفنون المسرحية في الأكاديمية، وكان هذا القسم يضم فروع المسرح والسينما والتلفزيون والإذاعة والتربية الفنية، وبقي في هذا المنصب حتى عام 1981. وبعد عطاء دام أربعة عقود أحيل على التقاعد عام 1982، وحصل في العام نفسه على جائزة أفضل ممثل في الدورة الثانية والعشرين لمهرجان براغ الدولي للأعمال الدرامية التلفزيونية، التي شاركت فيها 45 دولة، وذلك عن دوره في تمثيلية «الهجرة إلى الداخل»، تأليف عبدالوهاب الدايني وإخراج الفنان المعروف خليل شوقي.

ترأس عام 1992 بعثة فنية من فرقة المسرح الشعبي إلى الأردن لعرض ثلاث مسرحيات هي «صراخ الصمت الأخرس»، تأليف محيي الدين زنكنه، و«الأنشودة» تأليف ألكسي آربوزوف، و«ترنيمة الكرسي الهزاز»، وجميعها من إخراج الدكتور عوني كرومي. وفي عام 1993 جرى تتويجه رائدا من رواد حركة المسرح العربي في مهرجان قرطاج المسرحي، وباعتباره شخصية لامعة من شخصيات المسرح العراقي.

من بين الأعمال المسرحية التي أخرجها السعدي: «الدب»، «هاملت عربيا»، «عرس الدم»، «أشجار الطاعون»، «يوليوس قيصر»، «أوديب»، و«رقصة الأقنعة». ومثّل في مسرحيات: «نفوس»، إخراج قاسم محمد، و«الإنسان الطيب» و«هوراس» إخراج عوني كرومي، و«عقدة حمار» إخراج فاضل خليل. وفي السينما: فيلم «عليا وعصام» (1948)، إخراج أندريه شوتان، «ليلى في العراق» (1949)، إخراج أحمد كامل مرسي، «سعيد أفندي» (1957) إخراج كاميران حسني، «الجابي» (1968)، إخراج جعفر علي، «المسألة الكبرى» (1982)، و«الملك غازي» (1993)، وكلاهما من إخراج محمد شكري جميل.

مسرحي وأكاديمي من العراق

ملف

# الكتابة المسرحية ضد الخوف والموت

## هل صرت بذلك كاتبا مسرحيا

إبراهيم الحسيني

**لم أكن أتصوّر أنني سأكون كاتبا مسرحيا، فقد ولدت في 10 أغسطس 1970 في قرية ريفية صغيرة تبعد عن القاهرة 80 كيلومتراً، بيوتها طينية فقيرة، واهتمامها الرئيسي بالزراعة، ولا يعرف أهلها غير الفُرجة على التلفزيون؛ فلا أندية ولا مكتبات ولا دور سينما ولا مسارح، لا يوجد أي شيء غير ألعابنا البدائية التي كنّا نبتكرها ونلعبها في المساءات بعد عودتنا من المدرسة أو الحقول، ولا أنسى ذلك اليوم الذي عُدت فيه من الحقل لأجد مجلة ميكي فوق كتبي الدراسية، لقد كانت هدية من أخي فتحت عالماً جديداً أمامي من القراءات لم ينته حتى الآن، لم يكن عُمري يتجاوز السنوات التسع، وكنتُ أذهب كل أسبوع سائراً لمسافة 5 كم على قدماي وسط الحقول إلى المدينة المجاورة من أجل شراء مجلتي ميكي وسمير، وإذا ما هاجمني المطر أيام الشتاء كنت أحتمي بالعشش الطينية الصغيرة التي بناها الفلاحون فوق أراضيهم لحماية الماشية وتخزين أغذيتها، كان همي حماية المجلة من البلل أكثر من حماية نفسي.**

عرفت بعدها السينما والمكتبات عن طريق أخي الذي كان يصطحبني معه لجامعته في مدينة الزقازيق، ثم تخيّرت الشعر وانصبّ اهتمامي عليه، وأول مبلغ كسبته كان 15 جنيها من قصيدة شعر فازت في مسابقة على مستوى محافظتي الشرقية، وكنت وأنا في الصف الثالث الثانوي أُلقي قصائدي في الإذاعة المدرسية، وذات صباح قرأت قصيدة طويلة تسببت في تأخير الحصة الدراسية الأولى مما جعل مدير المدرسة يتدخل ويُنهي القصيدة بالقوّة، ولم يوافق على إلقائي لأي قصيدة أخرى إلا بعد أن يتأكد أنها قصيرة.

ثم التحقتُ بكلية التربية قسم الرياضيات، وكوّنتُ جماعة شعرية بالكلية، وفي منتصف العام الأول أصدرنا ديواناً شعرياً جماعياً بطريقة الماستر عنوانه «ستعودين» وفرحنا به فرحةً غامرة، وقُبيل نهاية العام فازت قصيدة أخرى على مستوى الجامعة، وكانت الجائزة تشتمل على مبلغ 60 جنيها، وسفر لمدة أسبوع لحضور مهرجان «أسبوع شباب الجامعات المصرية» بجامعة القاهرة، وهناك بدأت معرفتي بالمسرح، شاهدت عروض المسرح الجامعي، وتذكّرت أول مشهد تمثيلي رأيته في حياتي في ساحة قريتنا، والذي أداه أحد لاعبي كُرة القدم كفقرة احتفالية بفريق كرة القدم بالقرية لفوزه بلقب أفضل فريق على مستوى القُرى من حولنا، وتذكّرت أيضاً الاحتفالات بالموالد الشعبية السنوية، والتي كانت تحتوي على «الموكب»، وكان مسيرة طويلة يحتشد داخلها أهل القرية، وبها عربات كارو تجُرّها الخيول وعربات أخرى حديثة، ومئات المُنشاة الذين يحملون الأعلام والسيوف ويتمايلون على أنغام المُنشد الذي يغني من فوق إحدى العربات، أما العربات الأخرى فكان بها العديد من المظاهر البدائية للتشخيص؛ منها مثلاً فقرة الطبيب الذي يكشف على مريض، فقرة الاحتفال بالعُرس، حيث يركب رجلين فوق أحد الجمال داخل الهودج أحدهما يرتدي فستان عروس ويتزيّن بالمساحيق، والآخر يرتدي جلباباً، ومن وقت لآخر يرفعان ستارة الهودج ليراهما جمهور الشارع، ثم فقرات «الساحر، البلياتشو،....»، وكنّا نتفرج على العربات ونستمتع بأشكال الأداءات الفرجويّة المختلفة، ولم يتنام إلى ذهني آنذاك أنني سأصبح كاتباً للدراما.

تذكرت ذلك وأنا أشاهد عروض المسرح الجامعي، بهرني عالمها، وسحرتني ألوانها وأداءاتها وتذكرتُ أنني كنت أريد أن أعمل في وظيفة تختصر كل الوظائف الأخرى، لذا كانت الكتابة الإبداعية هي اختياري وخاصةً للمسرح الذي يمنحني كل يوم شخصية جديدة، كنت لم أتجاوز السابعة عشر، ومنذ تلك اللحظة صار للمسرح نصيباً وافراً من اهتمامي، وتابعت قراءاتي الأدبية بنهمٍ كبير، فأنا أريد دراسة الأدب والفن لكن العقبة هي عدم موافقة عائلتي، إنها ترى مستقبلي بعيداً عن الفن سيكون أفضل، رضخت للأمر الواقع عامين كاملين، لكنني لم أستطع الاستمرار فأخبرت الجميع بمدى معاناتي في دراسة الرياضيات ورغبتي في دراسة الفنون، وتقدمت بإصرار غريب أحسد نفسي عليه لاختبارات القبول بأكاديمية الفنون، ونجحت وكان ترتيبي أول المقبولين.

في السنة الثالثة لدراستي الدراما كتبت أول مسرحياتي «الغواية» وقدّمتها على استحياء لمسابقة محمد تيمور للإبداع المسرحي العربي، وكانت النتيجة مشجعة، حصلت على الجائزة، كان عمري 27 عاماً، لكن فرحتي أكبر بكثير من هذا العمر، وهو ما شجعني لكتابة مسرحيتي الثانية «أخبار أهرام جمهورية» وهي من مسرح الصحف الحية والعنوان يشير لأسماء الصحف اليومية الرسمية في مصر، وقدمت على مسرح الغد 60 ليلة للجمهور، وكنت كل ليلة أضيف إليها مشاهد جديدة، وأشرح للممثلين الإضافات اليومية، وأدعو النقاد إلى مشاهدتها، وأرتب الدعاية المناسبة، لذا سافرت مع فريق العمل وقدمنا هذا العرض في الإمارات، الجزائر، تونس، العراق،... وحققنا نجاحاً باهراً، وعرفت آنذاك أن طريقي يتحدد، إنه المسرح، فهل أصبحت بذلك كاتباً مسرحياً وهو ما لم أتوقعه في صغري؟

حصلتُ على بكالوريوس الدراما والنقد عام 1998، وكنت الأول على دفعتي، وعيّنتني الدولة كمكافأة على تفوّقي بالمسرح القومي بناء على رغبتي، ثم كتبتُ مسرحيتي الثالثة «وشم العصافير» وحصلتُ بها على جائزة المجلس الأعلى للثقافة، شعرتُ ببعض الثقة واستمرّت كتاباتي في المسرح تأليفاً ونقداً ونشراً للكتب وعرضاً على المسارح، لكن

الكاتب المسرحي إبراهيم الحسيني

وسط كل ذلك مات أخي وهو لم يتجاوز الـ45 عاماً، فانكسرت داخلي الرغبة في الاستمرار بالكتابة، ودُرت في دائرة مُفرغة 3 سنوات لم أكتب فيها شيئاً، إلى أن جاء ذلك اليوم الذي فقدت فيه نصف أصدقائي من المسرحيين دفعة واحدة عندما احترق بهم أحد المسارح الإقليمية، مات في هذه الليلة حوالي 55 مسرحياً، فوجدتني بعدها مدفوعاً لمقاومة الموت والخوف والاكتئاب بالكتابة المسرحية.

على الجانب الآخر كان الناس في قريتي الصغيرة لا يعرفون ماذا تعني كلمة «كاتب مسرحي»..! فهم لم يشاهدوا مسرحياتي، وكان سؤالهم الدائم لي: هل ترى نجوم السينما والتلفزيون أم لا...؟ وكانوا لا يصدقون عندما أقول لهم إنني أعمل مع بعضهم، ولم يقدروا قيمة كوني كاتباً مسرحياً إلا عندما رأوني ذات ليلة أتحدث عبر شاشة التلفزيون عن نفسي وعن مسرحياتي، وبدأت أسئلتهم تتجه نحو نوعية الدراسة الأكاديمية للفنون، وهل تناسب أبناءهم أم لا؟

وخلال تلك المسيرة والتي امتدت حتى الآن لربع قرن صار لديّ 25 مسرحية، نشرت معظمها في 14 كتابا، وعشرات العروض المسرحية على خشبات مسارح القاهرة وكل أقاليم مصر، فمثلا في العام 2015 قدّمت المسارح المصرية لي أكثر من 10 نصوص مسرحية فوق خشبات المسارح، وإذا ما تحدثنا عن الجوائز يمكننا أن نذكر: ساويرس، اتحاد الكتاب، سعاد الصباح، جائزة بغداد، اليونسكو، د. حسن يعقوب العلي. الكويت، وكلها من أكبر الجوائز فى مصر والوطن العربي، هذا بالإضافة إلى جائزة كاتب العام من الولايات المتحدة عام 2012 ومئات المقالات النقدية في صحف ومجلات مصرية وعربية، وصار بكل هذا ابن القرية معروفاً لدى المسرحيين في القاهرة، وطاف الكثير من الدول العربية بمسرحياته، وبمساهماته النقدية في المؤتمرات والمهرجانات المختلفة، وحصل على معظم الجوائز المسرحية الهامة في مصر والدول العربية، ومنذ 5 سنوات جاءت نقلة أخرى، فقد عبرت مسرحياتي حدود الدول العربية، عبرت المحيط الأطلنطي لتعرض إحداها مترجمة إلى الإنكليزية «comedy of sorrows» في العديد من الولايات المتحدة من مثل: بوسطن، نيويورك، شيكاغو، ناشفيل، ميدل تينسي، كانساس، بورتلاند، وليخرجها مجموعة متميزة من مخرجي المسرح في أميركا مثل: ريبيكا ماجور، جيمس ماكديرموت، فرانك برادلي، تريسي كاميرون فرانسيس، جيني كوراتولا.

هل أصبحتُ بذلك كاتباً مسرحياً؟ مازلت أحلم أن أكون، ومازال الحلم يزداد بداخلي بأن يصل المسرح للقرية التي ولدت بها، لذا سعيت لتأسيس مشروع مسرح الـ100 قرية، وقدمته لعدّة جهات داعمة إلى أن استطعت أنا والفريق الذي تحمس معي للمشروع في الحصول على جزء بسيط من تمويل المشروع من وزارة الثقافة المصرية ومؤسسة ساويرس للتنمية يكفي لإنتاج 10 عروض مسرحية في 10 قرى مصرية هادفاً من وراء ذلك للعديد من الأهداف التوعوية والتنويرية، ولفتح الطريق أمام جيل جديد من الفنانين والأدباء وكتّاب الدراما يخرجون من هذه القرى من دون أن يعرقل مسيرتهم أحد.

كاتب مسرحي وناقد من مصر

حوار

# جواد الأسدي

## الجحيم المحبّب

**جواد الأسدي، الحاضر دائماً فوق خشبة المسرح، الغريب الذي حمل حقائب المسرح في رحلته التي لا يريد لها أن تنتهي، ذاكرته المتوهّجة على تجارب الحياة التي سكنت روحه في العراق، الوطن، والأصدقاء، وشغف البروفة وجمالياتها وعذاباتها التي تحوّلت إلى مرجعيات يحفر في أعماقها وهو يمارس مسرحتها في تجربته الجمالية. يتوق العودة إلى الوطن والعمل مع المسرحيين من أجل مسرح عراقي مثير للجدل والجمال. جواد الأسدي المخرج والمؤلف وصانع الجمال في فضاءات المسرح العربي سوف يجيب هنا عن أسئلة تطال جوانب مختلفة من تجربته الرائدة ورحلته الثريّة مع المسرح، وقد أشعل أضواءه في غير عاصمة عربية، ودوّن اسمه بين أبرز المسرحيين العرب المغامرين، ممن تركوا بصماتهم في تطوير لغة المسرح وجعله منتجاً لجماليات فنية حديثة، وتعبيرا خلاقا جعله أكثر قرباً من الناس.**

**قلم التحرير**

**الجديد:** ماذا يشكّل «المسرح والفلسطيني الذي فينا» في ذاكرتك؟

**الأسدي:** الفلسطيني الذي فينا هو الوجع الذي فينا، أو يوم القيامة الكبير الذي اسمه فلسطين التي تعني فعليّاً كل الذين توجّعوا، وجرى تدميرهم تحت خيمة الاحتلال. فلسطين، التي كانت بالنسبة إلينا حلماً كبيراً أو يوتيوبيا مقدسة، هي أشبه بسمفونية الوجع الكبير. يجتاح روحي شعور دائم بأن ثمّة مكاناً في هذا العالم يجري إنهاكه وتدميره، وتتم إعادة كتابته ديموغرافيّاً وإنسانيّاً ومكانيّاً.

**الجديد:** هل يعني ذلك أن فكرة «الفلسطيني الذي فينا» غادرت حدودها القومية وتحوّلت إلى فكرة كونية؟

**الأسدي:** بالتأكيد هي فكرة كونية. الفلسطيني الذي فينا يعنيني أنا كعراقي. كنت أبحثُ دائماً عن ذريعة لوجودي في سوريا. بعد أن عدتُ إليها قادماً من بلغاريا، حاملاً معي شهادة الدكتوراه في الإخراج المسرحي، بدأت البحث عن المصطبة التي يمكن لها أن تتسع لمقترحاتي، المصطبة التي هي المنصّة أو المسرح الآخر، خصوصاً أنني ما عدت قادراً على العودة إلى العراق، بلادي التي تحوّلت في ذلك الزمن إلى مرجل كبير للحرب والموت. أحسست بأنّ ما يوازي إحساسي ببلادي ويوازي افتكاكي القسري عنها؛ كانت فلسطين وطناً آخر يُشبه العراق في طبيعته وجماليته، ولأجل هذا كله يمكن القول إنّ الفلسطيني الذي فينا، فلسطين التي في داخلي، في داخل كتاباتي وإحساسي، داخل هذه الدورة الدموية الملغومة بالتفجّع والمرارة والحلم والرغبة والمسرّة، كان هذا خياري في التعامل مع المسرح الفلسطيني كأنني أعود فيه إلى العراق، كما لو أني أعود إلى بغداد تلك العودة التي لم تكن ممكنة في وقتها، لذلك فإنّ العمل على تركيب جماليات النص الفلسطيني على خشبة المسرح كما لو أني أصنع من فلسطين حالةً استعاديةً لبلدي العراق، وكما لو أني أُنتج طاقةً ممزوجةً من وجع البلدين، تلك الطاقة التي تعطيني النار والموقد الكبير الذي يغذّي روحي الملتهبة في أعماقي حتى أستطيع أن أقود بروفاتي وأكتب نصّي، وأتمكّن من السير قُدماً في تلك الممرّات.

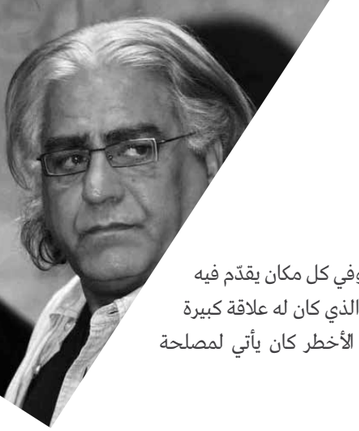
**الجديد:** بدا لي أنك كنت تبحث عن الفلسطيني المختلف عن ذلك الذي تتقاذفه العواطف العربية، بل كنت تبحث عن إحداث الصدمة في الحاضر الفلسطيني، وقد تجلّى ذلك بينك وبين الكاتب المسرحي الكبير سعدالله ونوس، لا سيما في مسرحية «الاغتصاب» التي قدّمتها للمسرح الوطني الفلسطيني، وقد بدا أن النصّ استفزّك أكثر من غيره من النصوص التي كانت تتناول القضية الفلسطينية في تلك المرحلة؟

**الأسدي:** صحيح، لأن مسرحية «الاغتصاب» هي بالأساس مأخوذة عن نص الكاتب الإسباني أنطونيو باييخو بعنوان «القصة المزدوجة للدكتور بالمي»، وبعد قراءتي للنص، أحسستُ بشكل فعليّ أنه قابل لأن يتحوّل إلى حالة فلسطينية، خصوصاً في ما يتعلّق بفكرة المحقّق والضحية. من جهة أخرى فإنّ سعدالله ونوس كان قد أحجم عن الكتابة تماماً في تلك الفترة، واختار الجلوس في البيت، ولم يكن يزاول فعل الكتابة لمدة عشر أو خمس عشرة سنة، وكان توقفه نوعاً من الاعتراض الخطير على السلطة والدولة بمفهومها الكبير والواسع

من مسرحية «هذا هو بيتي»

عربيّاً وغير عربي، فقد أحسّ بخيبة ضخمة جداً، وبأنّ كل ما كان يجري لا ينبغي أن يكون، ولذلك قررت أن أقدّم له النص، أردتُ التحرّش بروحه وعاطفته وكتابته، فطلبتُ منه أن يقرأ النص، ومع أنه كان قد قرأه في السابق، ولم يخطر له أن هذا النص يمكن الاشتغال عليه، فأخذه مني، وبدأنا سلسلة لقاءات أسبوعية، وكنا ندخل في حوارات طويلة ونقاشات مستمرة، كان يقول لي «يا جواد مقترحك في مكانه، وأنا لديّ شهيّة كبيرة في استعادة الكتابة على هذا النص». بالنسبة إليّ كان الأمر أشبه بالعيد الكبير، لأن سعدالله ونوس قرّر العودة إلى الكتابة، والقرار بحدّ ذاته فكرة خطيرة وجميلة. قدّم لي كتابته الأولى لنص «الاغتصاب»، وبات مع تلك الكتابة في رحلة من التصادمات التي كانت تؤدّي إلى كتابة جديدة للنص، لتبدأ بعدها رحلة جديدة من المصادمات وتبادل التصوّرات، وكان يتقبّل الأمر بصعوبة كبيرة لأن سعدالله ونوس كاتب محترف لا يتقبّل الملاحظات بسهولة، ولكن ما حصل بيننا كان أشبه بنوع من تبادل الثقافات التي تأسست بدءاً من فكرة الاعتراض، ومن ثمّ على فكرة الاستماع إلى الرأي الآخر، وفي النهاية أعطاني النص بنسخته النهائية، فأحسست أنّ في هذه النسخة النهائية مشكلةً ضخمةً جداً تمثّلت في فكرة شخصية «الإسرائيلي». كنت أتساءل عن ماهية تلك الشخصية، من هو «الإسرائيلي» في هذه المرحلة؟ وتحديداً في عام (1990)، ثم من هو «الإسرائيلي» بالنسبة إلى ونوس؟ ومن هو «الإسرائيلي» بالنسبة إلى جواد الأسدي؟ فإذا كان «الإسرائيلي» من وجهة نظر ونوس يتمثّل في منوحين، الذي هو بطل من أبطال المسرحية، أو هو كل من إسحاق ومائير، فبالنسبة إليّ كنت أظن، ولا أعرفُ الآن إن كنتُ مخطئاً أو على صواب، أنّ ثمّة عقماً في الحوار مع ذلك «الإسرائيلي» الذي يعيش في إسرائيل، عقم في التفاوض معه، كيف يمكن أن يتفاوض هذا «الإسرائيلي» مع إسماعيل الفلسطيني؟ وكيف يمكن أن نجد التجاور مع النص الذي تحوّل بعد اشتغال سعدالله ونوس عليه إلى نصين، يعود الأول إلى نص الإسباني أنطونيو بايخو، والآخر فلسطيني من كتابة ونوس، الذي أفاد كثيراً من نص بايخو في الكتابة؟ وقد ظهرت لديّ أسئلة كبيرة في ما يتعلق بهوية «الإسرائيلي» في تلك المرحلة، ولم أكن موافقاً على فكرة أن هناك إمكانية للحوار مع الإسرائيلي منوحين الذي كان يعيش داخل إسرائيل، وتحت خيمة الاحتلال وظلاله وسلوكه في





تلك الفترة. كنت دائماً أشير إلى سعدالله ونوس بأن الحوار سيكون ممكناً لو كان منوحين يعيش خارج إسرائيل، من سكان باريس مثلاً، أو يكون ذلك اليهودي المتنوّر، وهو الأمر الذي دفعني للمسير بهذه المنطقة من الحوار والافتراض، مشيت على الضد من النص، وبذلك فقد أدخلتُ النص في قراءة جديدة، وعندما حضر ونوس لمشاهدة البروفة النهائية في دائرة الثقافة الفلسطينية في دمشق، وكان معه الناقد فيصل دراج، قال لي بعد العرض، بالحرف الواحد، «جواد هذا أجمل ما يمكن أن أشاهده على صعيد التمثيل، ولكن أرجوك أن تحذف أسمي وتكتب أن هذا النص من تأليف جواد الأسدي».

**الجديد:** كأنك كنت تبحث، في جدالك مع سعدالله ونوس، عن شخصية الفلسطيني المثالية، وفي المقابل كان ونوس رافضاً لوجود تلك الشخصية، على اعتبار أنّ الفلسطيني في تلك الظروف إنما هو فلسطيني منتهك من قبل المحتلّ، كما هو العراقي «المقدّس» الذي رفضت وجوده في مسرحية «حمام بغدادي». يبدو أن جواد الأسدي قد غادر الفكرة التي تقول بوجود الشخصية العربية المثالية، وقرر التعامل معها كما هي في الواقع العربي المُلتبس اجتماعيّاً وسياسيّاً؟

**الأسدي:** لا أظن أن هذه الملاحظة صحيحة لسبب واحد هو أنني حاولتُ أن أخرج بعيداً عن مسطرة الخطابة الفلسطينية على مستوى الكتابة، سواء في النصوص التي كانت لمؤلفين آخرين كما هو الحال مع نص «الاغتصاب»، أو مع النصوص التي كتبتها بنفسي بدءاً من نص مسرحية «خيوط من فضة». كنت أقاتل لكي لا أحوّل القضية الفلسطينية إلى تمثال شمعيّ، وألاّ أحوّل الفلسطيني إلى كينونة «جبسية» أو شيء غير قابل للتفكيك، كنت أحاول دائماً الصدام مع المتفرّج بفكرة أن هذا الفلسطيني الذي أقوم أنا بنسجه وكتابته هو فلسطيني آخر أكثر حرية وأكثر إمكانية من أن تناقشه، وأن تتصادم معه، هو ذلك الآخر الذي نتوق دائماً إلى إحداث الجدل معه، وهذه هي المشكلة التي كانت تحصل مع سعدالله ونوس، وقد ازداد الأمر تعقيداً عندما قُدّم عرض المسرحية في بيروت، فقد استقبله اللبنانيون بجنون على صعيد الكتابة (نص العرض)، وهم إلى اليوم يعتبرون مسرحية «الاغتصاب» التي قُدّمت في بيروت هي من أجمل ما قُدّم في تاريخ المسرح اللبناني عربيّاً، لأن النص كان فيه جملة بصرية خطيرة، والتمثيل كان من طراز كبير، الأمر الذي جعل سعدالله ونوس ينزعج أكثر فأكثر لأن قراءتي مخالفة لقراءته، وفي كل مكان يقدّم فيه العرض كان يحصد الإعجاب الكبير الذي كان له علاقة كبيرة بـ«الإعداد النصّي»، ولكن الإعجاب الأخطر كان يأتي لمصلحة التمثيل وجماليات العرض.

**الجديد:** ما الذي دفعك إلى تدوين البروفة؟ هل هي فكرة مفاجئة؟ أم نتيجة لخبرة متراكمة؟

**الأسدي:** لا، ليست مفاجئة أبداً. المحاولة الأولى في تدوين البروفة كانت في كتاب «المسرح والفلسطيني الذي فينا»، وقد كانت نتيجةً لإحساسي بالغربة، ولأني كنتُ أسمّي نفسي بالغريب الذي يرحل إلى المدن وعنها، الطارئ الذي يمشي على الأرصفة، الشخص الذي بلا سند وبلا سقف وبلا سرير وبلا أهل وبلا ناس، كانت مملكتي الحقيقية هي رحلتي بين البروفة والعرض، لكن البروفات كانت أكثر وقعاً على روحي، ولأنها كانت تضع في حياتي، أو في صيرورة يومياتي، مجموعةً من الشهوات العالية السحر على صعيد العلاقة الحارّة مع التمثيل ومع الممثل وعمليات الهدم والبناء، ومشاكسات الممثّل والمحاولة للذهاب بعيداً مع جسده وروحه وكيانه، من أجل الوصول إلى مناطق يجهلها الممثل بنفسه. البروفة هي الجنّة التي كنت أحاول أن أضع أركاناً لها لأني كنت أشعرُ دائماً بأني رجل منفيّ، وأن تلك الشوارع والأرصفة والمقاهي لا تسعفني بالمسرّة بشكلها النهائي. البروفة هي المسرّة الوحيدة التي كانت تعطيني فرصةً وإحساساً بأني شخص ذو كينونة وجسد وصوت ومعنى، وانطلاقاً من معلومة تقول إن المسرح وبمجرد انتهاء العرض يصبح قابلاً للزوال، بهذا المعنى أحسستُ أنّ عندي شهيّة كبيرة ورغبة تلحّ عليّ أن أكتب يوميّات البروفة، وفعلاً أصبحتُ بعد تجربة «المسرح والفلسطيني الذي فينا» مُدمناً على تدوين البروفات، فعمدت إلى ذلك في «جماليات البروفة» و«المسرح جنّتي»، وقد تحوّلت الكتابة عندي إلى شيء موازٍ للعرض المسرحي.

> **كنت أبحثُ دائماً عن ذريعة لوجودي في سوريا. بعد أن عدتُ إليها قادماً من بلغاريا**
>
> **فلسطين التي في داخلي، في داخل كتاباتي وإحساسي، داخل هذه الدورة الدموية**

وأُحبّ أن أشير إلى أنّ فعل الكتابة لم يكن بإيعاز مسبق للكتابة، بمعنى آخر، فأنا لم أكن أقرّر الكتابة، وإنما أفرض على نفسي تدوين بروفات اليوم السابق، كانت الكتابة تأتي دائماً عندما تنتهي البروفات وتعطى مساحة كبيرة من التأمل، الكتابة تأتي عندما يكون ثمّة هاتف أو ثمّة وحي أو ثمّة مخلوق

من مسرحية «حمام بغدادي»

ينادي أو ثمّة نار أو رغبة تحثّني باتجاه الأوراق، ولهذا عندما تقرأ «جماليات البروفة» أو «المسرح جنّتي» تجد أنّ اللغة التي فيها تكاد تكون مصنوعة من نار، لغة فيها اضطراب وغربة وألم ووجع، وفيها تفكيك وقراءة للممثّل ومشاكسته، وقراءة في الإخراج والنص، وفي هذا النوع من الكتابة التي تخرج في كثير من الأحيان خارج البروفات، وعندها أتمكّن من اصطياد علاقاتي وأنا على سرير غربتي، وأنا في وحدتي، وفي مكالماتي الهاتفية مع أمي ومع أخي الذي أُعدم، ومع أصدقائي، لذلك كله صارت الكتابة بالنسبة إليّ كتابة الحياة بمجملها، واستحقت عليّ أن أكتبها بشهيّة هائلة.

**الجديد:** ألا يسهم كل هذا التداخل في تدوين البروفة في إنتاج مقترحات مشهدية تدخل في كتابة البروفة من دون أن يكون له حضور فعليّ في صناعة المشهد المسرحي؟

**الأسدي:** لا أبدا.

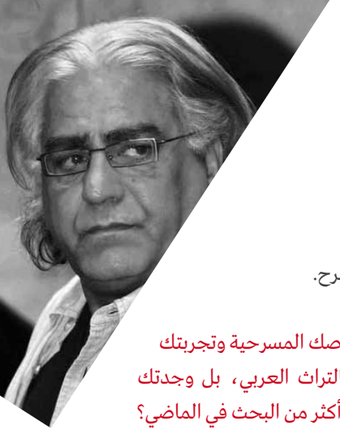
**الجديد:** أشرت في معرض حديثك عن تدوين البروفة إلى أنك تقوم بالكتابة بعد الانتهاء من البروفات بشكل نهائي، كيف تتذكر كل تلك التفاصيل التي تحصل في يوميات البروفات؟

**الأسدي:** نعم هذا صحيح، فضلاً عن ذلك أنا نادراً ما أقوم بإعادة كتابة البروفة، والسبب أنني عندما أكتب أصاب بلوثة، أو بما يمكن أن تسمّيها حمّى خطرة، قد تمتد رحلة الكتابة فيها إلى ساعات طويلة، تقطعها لحظات من الراحة، التي أتنبه فيها إلى كمية الأوراق التي تحتشد بين يديّ، والتي يبدو عليها الوجع من فعل الكتابة الذي يحدث بشهيّة هائلة ورغبة كبيرة.

**الجديد:** يكتشف قارئ نصوصك المسرحية ويوميات بروفاتك أنك تعتمد أسلوبا مختلفا في كل منهما، وكأن القارئ يكتشف جواد الأسدي على نحو مختلف، هل تشعر بذلك الاختلاف؟

**الأسدي:** أكيد، ويعود ذلك إلى وجود مزاج مختلف، ومرايا مختلفة، لأنني عندما أكتبُ عن البروفة أفتح الباب أمام لغة مختلفة، لغة متشظية هي أشبه بالنهر الجارف الذي تهجم عليه المياه بعد انقطاع طويل، أمّا كتابة النص المسرحي فإنها شيء مختلف تماماً، لأنّ الكتابة للمسرح فيها مشكلة خطيرة تتعلق بما يمكن أن تقول،





وماذا تكتب، وما هي الفكرة، وكيف تكتب هذه الفكرة، كما أني كنت أعملُ دائماً على تدوين ملاحظاتي حول الشخصيات التي أريد الكتابة عنها، وقد بدأت ذلك في مسرحية «خيوط من فضة»، من جهة أخرى فإن كل النصوص التي كتبتها هي مقترحات للإخراج، ولا يمكن أن تكتمل خارج البروفة، ولهذا كنت أحذفُ وأمزّق كثيراً، ثم أعود لأرمي كل ذلك داخل روح الممثّل، لكي يقوم بدوره في إعادة إنتاج النص مرّة أخرى، وفي مرّات كثيرة كنت أترك للممثّل حرية الالتحام مع النصّ الذي شكّلته أنا في البداية.

**الجديد:** ما الذي دفعك إلى كتابة النصّ المسرحي، هل هو إحساسك بوجود موهبة المؤلف الكامن في داخلك؟ أو ربما حاجتك إلى أفكار أو شخصيات لم تتمكّن من العثور عليها في نصوص عالمية أو عربية كتلك التي وجدتها في نصوص جان جينيه ولوركا وسعدالله ونوس ومعين بسيسو، وآخرين؟

**الأسدي:** بالضبط. لقد رميت لي الطرف الحقيقي من الإجابة، كل النصوص المقترحة عالمياً، لجميع الكتّاب الكبار، تضعني في سجن جميل لأنها نصوص جميلة، ولكن بالمقابل تجد نفسك غير قادر على زحزحتها ولا تملك تفويضاً بذلك لكي تضعها على طريق آخر، على الرغم من أني كنتُ، في عملية الإعداد لهذه النصوص، أضع فيها من جواد الأسدي العراقي بنسبة قليلة لكي يبقى جان جينيه كما هو مع وجود انزياحات قليلة وبسيطة، وفي الكثير ممّا يكتب لوركا العظيم، الذي هو كاتبي أو هو حلمي الشخصي، وغيره من الكتّاب الآخرين. ولم أعثر على ما يمكن أن يشفيني في ما يخصّ الحديث عن بلدي العراق، ولذلك أحسستُ أنه لا يوجد حلّ آخر غير أن أقوم بالتصدّي لكتابة فكرة الوجع العراقي والمرارة العراقية، لأني أردتُ فعليّاً أن أكون شاهداً، أن أكون في داخل يوم القيامة الكبير الذي وقع على العراقيين عبر تاريخ قديم، كأنّما هناك لعنة وقعت على العراقيين لكي يدفعوا دماً وحزناً، لتظل بيوتهم مسكونةً بالمرارة. كل ذلك دفعني إلى التساؤل والبحث عن الكاتب الذي يستطيع أن يمسّ هذا العدم والظلام والريبة، لذلك أحسستُ أني أمام واجب تاريخي، وشهيّة تاريخية للتصدي لوضع هذا الشارع، وهذه المخلوقات على المنصّة. هكذا فعلتُ في مسرحية «حمام بغدادي»، كانت الكتابة تغرف من أخوتي الشخصيين، أحدهم جرى إعدامه في زمن النظام السابق، والآخر أخي الكبير، ولذلك ظهر النص بمصداقية خطيرة جداً، وبوجع حقيقي على خشبة المسرح.

**الجديد:** لم أجد، وأنا أبحث في نصوصك المسرحية وتجربتك الإخراجية، ما يشير إلى اهتمامك بالتراث العربي، بل وجدتك تبحث في اللحظة الراهنة والمستقبل أكثر من البحث في الماضي؟

**الأسدي:** صحيح. وحقيقةً لا أعرف السبب في ذلك، ولكني أجد في اللاوعي أن ثمّة طلاقاً حقيقياً وقطيعةً مع الماضي، وليست لديّ الشهوة والرغبة في التعامل مع الماضي أو التراث، على سعته وعظمته، وعلى الأشياء الكثيرة والجميلة الموجودة فيه.

**الجديد:** أشرت في حديثك عن مسرحية «الاغتصاب» إلى نقطة في غاية الأهمية وهي أنك اقترحت نص «القصة المزدوجة للدكتور بالمي» على سعدالله ونوس من أجل جعله نصّاً ملائماً للحالة الفلسطينية. لماذا لم تكتبه أنت؟

**الأسدي:** لا أعرف، لكنّ رغبتي كانت تتجه إلى إيقاع سعدالله ونوس في حفرة الكتابة، بعد أن كان قد هجرها كما ذكرت، ولو كان الأمر متعلّقاً بي للجأت إلى نص باييخو نفسه لأنه نصّ خطير وجميل ويُجيب عن كل أسئلتي، لكني أحببتُ أن أعطيه لونوس.

**الجديد:** تنوعت تجربتك في الإخراج المسرحي، إلا أن السمة الغالبة عليها تمثّلت في اشتغالك على تطوير قدرات الممثل، ألم تطمح إلى تقديم تجربة مسرحية تعتمد فيها على توظيف التكنولوجيا بوصفها بديلاً سينوغرافيّاً، أو بديلاً ً للممثل والرؤيا الإخراجية؟

**كل ما يجري على خشبة المسرح هو في خدمة سحر الممثّل وجماليات الممثّل**

**أجد في اللاوعي أن ثمّة طلاقاً حقيقياً وقطيعةً مع الماضي**

**الأسدي:** تشكّلت لديّ قناعة كبيرة، بأنّ المسرح يقوم بدرجة أساس على فنّ التمثيل والممثل، وعلى نوع آخر من الممثّل وروح أخرى من التمثيل، وليس التمثيل المتداول، ولم أستطع أن أنتمي إلى فكرة أن تتسيّد التكنولوجيا بكل معانيها البصرية، ويظل خيار الممثّل هو الأكثر خطورة وجمالاً، ولكن هذا لا يعني نهائيّاً أنني بعد أن أُنجز تكوين الممثّل وأعطيه المساحة السينوغرافية، التي تخدم الجماليات فيها روحه، لا أعود إلى العرض لكي أهتمّ بشكل أو بآخر بالتقنيات البصرية، لكن من دون اللجوء إلى التزويق والمبالغة، ومن دون أن يكون لها الحظوة الأكثر خطورة من التمثيل، لأن لديّ وجهة نظر مفادها

من مسرحية «أوامر على البيسكلت»

أنّ كل ما يجري على خشبة المسرح هو في خدمة سحر الممثّل وجماليات الممثّل، وقد عملت في مسرحية «الخادمات» للفرنسي جان جينيه على جعل خشبة المسرح مائلة من البداية وانتهاءً بعمق المسرح، وقمت بعمل فتحات من الأسفل، إحساساً مني بأن شخصيات جينيه هي شخصيات منزلقة، بمعنى أنها شخصيات على وشك أن تقع في الهاوية أو تتعثّر لأنّ شخصيات العرض النسوية كنّ يتدربن يومياً على كيفية الإطاحة بالسيدة، والتأكيد على أنهن نساء يسكنَّ في الأقبية التحتية ولديهن نفوس تميل نحو الهاوية، لذلك كله أحسستُ بأنّ هذا النوع من السينوغرافيا يمكن أن يحمل الكثير من روح جان جينيه، وخصوصاً تلك الأقبية التي يخرجن منها، وفي كل بروفة يقوم الممثّلون بارتجالات جديدة من أجل دفع النص إلى الابتذال والسوقية والانحطاط، وهي شخصيات تتلفّظ بالكثير من الألفاظ الممزوجة بـ«الإيروتيكا».

**الجديد:** تختار العودة إلى نصوص قمت بإخراجها في مراحل سابقة، ما الذي يُثيرك ويدفع بك إلى إعادة الحفر فيها من جديد؟

**الأسدي:** سؤال جميل. ثمّة أمران في ذلك، خصوصاً مع النصوص التي كتبتها أنا، دائماً يكون لديّ إحساس بأنّ الكتابة التي اكتبها لم تزل غير مكتملة حتى بعد تقديم العرض، ففي مسرحية «نساء في الحرب»، التي قدّمتها في روما أول مرة مع ممثّلات من الجزائر، وقدّمتها مرة ثانية في أوكرانيا مع ممثّلات من أوكرانيا، وقدّمتها مرة ثالثة في العراق مع ممثّلات عراقيات، وقدّمتها مرة رابعة في بيروت مع ممثّلات لبنانيات، كل هذه الصيرورة، هذه الكتابات التي يصل عمرها إلى خمس عشرة سنة، في كل مرة يذهب فيها النص إلى منطقة مختلفة عن سابقاتها، حتى تحوّل الأمر إلى لعبة جمالية فيها الكثير من اللذة والمتعة العبثية الرائعة، وفيها الكثير من إمكانية تدشين فكر المخرج وخياله وشهيّته في مفارقة العروض القديمة، والذهاب إلى منطقة مختلفة من العروض.

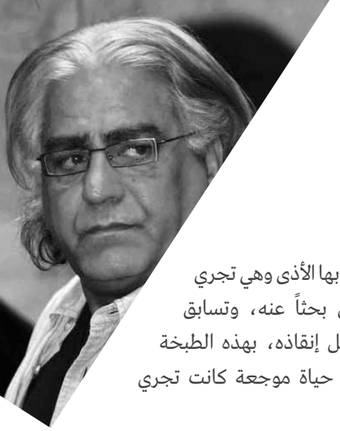
وقد حصل أمر مشابه مع مسرحية «الخادمات»، وكذلك مع عرض «حمام بغدادي» الذي قدّمته سابقاً مع ممثلَين سوريين هما فايز قزق والراحل نضال السيجري، ثم أعدتُ إخراجه مع ممثلَين عراقيين هما حيدر أبوحيدر وعبود الحركاني. وقد يكون سبب إعادة «حمام بغدادي» هو إحساسي بأنّ هذا النصّ لا يمكن أن يكتمل إلاّ مع توافر اللهجة العامية العراقية، لأنه نصّ عراقي ودم عراقي، وفيه روح عراقية، وهو الأمر الذي دفعني إلى ممثّلَين عراقيين، على الرغم من ذلك الأداء المذهل والمثير والخطير الذي قدّمه كل من فايز قزق ونضال السيجري.

**الجديد:** هل وجدت إحساساً مختلفاً في التعامل مع الممثلين العراقيين الذين عملت معهم، سواء داخل العراق في مسرحية «نساء في الحرب»، أو تجربتك في مسرحية «حمام بغدادي»؟ أعني هل وجدت اختلافاً بين الممثل العراقي والممثل العربي؟

**الأسدي:** بالتأكيد ثمّة الكثير من الاختلافات، لأنني كنتُ أجد نفسي، في مسرحية «نساء في الحرب»، مثلاً، مع الممثّلات شذى سالم وسهى سالم وآسيا كمال وكأننا جميعاً نتشارك في محنة مَن تم وضعهم على حافة المقصلة، هو تمرين المقصلة، أو يمكن أن تسمّيه تمرين الموت، أو تمرين العذاب، الطائرات تجوب السماء فوق رؤوسنا، والدبابات بجوارنا. كان التمرين في ذلك الزمن شيئاً عجيباً، وكانت درجة الحرارة عالية، والقاعة الصغيرة التي حوّلناها بقوة إلى قاعة مسرح، مع كل هذا فإنّ الشيء الذي كان يثيرني جداً هو شهيّة الممثّلات في الاستمرار على التمرين الصلب في هذا الجحيم، كما لو أنّ شخصاً ما يعرفُ أنه في لحظة احتراق والنيران تلتهم جسده، ولكنه شامخ وينتظر أن تأتي النيران على جسده كله، وهذا أعطاني شهيّة هائلة في البروفة. طبعاً هذه الروح كانت موجودة عند ممثّلين عرب من طراز رفيع مثل غسان مسعود وفايز قزق في بروفات مسرحية «تقاسيم على العنبر» وبشكل خطير جداً، ولكن مع الممثلات العراقيات كنتُ أحسّ فعلياً بأنني ذاهب في رحلة أخرى، إلى جنون آخر، أشمّ رائحة شيء آخر، أحسّ بدرجة خطيرة من الالتحام، تلك الرائحة وتلك الروح وذلك الجسد مع وجود الرائع صاحب نعمة الذي كان واحداً من الجميلين، كان أشبه برحم العرض، وكأننا جميعاً مرميون في رحمه العظيم ليخرج العرض من قلبه ووجدانه وجسده، هذا الجمال، هذا السحر لا أستطيع رؤيته في كل مكان، على الرغم من أنه موجود، ولكن بدرجات متفاوتة بشكل كبير جداً.

**الجديد:** هل أحسست بوجود التقاء بين روحك المغتربة وروح الممثلات العراقيات اللواتي حملن كل ذلك الضغط والوجع؟ وهل وجدت خطوطاً للتلاقي بينك وبينهن يمكن أن تدفع العرض إلى مستويات متقدمة؟

**الأسدي:** سبق لي أن قمتُ برحلة العودة إلى العراق قبل الشروع بتجربة إخراج «نساء في الحرب»، لكني أحسست في البروفات، بأني داخل يوم من أيام القيامة الأبدي، كنت أحسّ بأن الممثّلات يتحمّلن شقاءً ليس له مثيل لكي يصلن من بيوتهن إلى التمرين، وفي يوم من تلك الأيام لم تتمكّن الممثلة آسيا كمال من الوصول إلى التمرين، وعندما تساءلنا عن السبب تبيّن لنا أن ابن شقيقها قد اختُطف، فتحوّل التمرين إلى تمرين آخر، صار عندنا نصّ مسرحي جديد بجوار النصّ الأصلي، كيف يمكن العثور على الولد المخطوف، وكيف تحطّمت آسيا كمال



**فتحتُ الباب أمام شباب هائلين من سوريا ولبنان قدّموا عروضهم**

**قد يكون سبب إعادة «حمام بغدادي» هو إحساسي بأنّ هذا النصّ لا يمكن أن يكتمل**

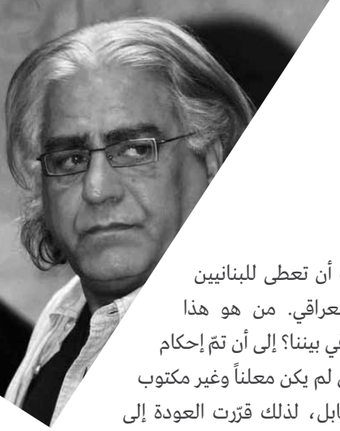
وتشظّت وأصابها الأذى وهي تجري في كل مكان بحثاً عنه، وتسابق الزمن من أجل إنقاذه، بهذه الطبخة المجنونة من حياة موجعة كانت تجري البروفة.

**الجديد:** هل كنت تشعر بالخوف على نفسك وأنت تراقب الحياة التي تقترن بالموت أكثر من اقترانها بالحياة؟

**الأسدي:** في حينها أبداً، صدّقني كنت أعمل في التمرين كأني أحضّر نفسي لانتحار محبّب لي.

**الجديد:** أن تسمع عن الكارثة أفضل بكثير من أن تشاهدها أو تكون جزءاً منها، وأنت قد سمعت عمّا يجري في العراق في تلك المرحلة، لكن أن تأتي وتعيش في جحيم البلاد المدجّج بوجود الأميركان من جهة، والمسلحين من جهة أخرى، والفوضى والقتل المجاني، وتبدأ في بروفاتك المسرحية كأنك تريد أن تثبت لنفسك شيئاً ما. هل ثمّة لحظة تساءلت فيها عن وجودك في هذا الزمن وهذه الظروف وعن علاقة المسرح الذي تريد أن تقدّمه بكل ما يجري حولك؟

**الأسدي:** ليس استعراضاً للعضلات، لكن صدّقني لم أسأل نفسي هذا السؤال، ولا أخفيك أن أقاربي الذين كنتُ أقيم معهم في منزلهم كانوا لا يعرفون، عندما أخرج كل يوم، إن كنت سأعود أم لا، وهذا ما كان يحصل مع الممثلات شذى وسهى وآسيا، ومع صاحب نعمة وهو قادم من منطقة الدورة في بغداد المحفوفة بالمخاطر، طرق ملغمة، ولديها شهيّة لاختطاف الآخر وقتله بطريقة بشعة. كنت أحضر إلى التمارين قبل وصول الممثّلين، ونعمل أنا وصاحب نعمة على إزالة الأتربة، وقد حولنا قاعة في قسم التربية الفنية بكلية الفنون الجميلة، كانت مليئة بالأتربة، لتكون صالحةً لإجراء



البروفات، ومن ثمّ لتكون مكاناً ملائماً لتقديم العرض، وكنتُ سعيداً جداً بذلك العمل.

**الجديد:** دائماً أجدك تبحث عن ممثل محترف ومن طراز خاص، هل سبق أن جرّبت العمل مع الشباب في رحلتك الطويلة مع مسارح دمشق وبيروت والقاهرة والمغرب والإمارات، وغيرها من البلدان؟

**الأسدي:** نعم، سبق لي العمل مع الشباب في أكثر من تجربة، قدّمت مسرحية «انسوا هاملت» في القاهرة بالتعاون مع دار الأوبرا في مسرح الهناجر، وكان وقع العرض جميلاً جداً، كذلك قدّمت عملاً في مدينة كان بفرنسا عنوانه «بجانب غارسيا لوركا» مأخوذ عنه نصوص لوركا (بيت برناردا ألبا، عرس الدم، وماريانا بينيدا). وكانت كل الممثّلات طالبات في معاهد المسرح. قدّمنا العرض مدة عشرين يوماً، كما أن أغلب الممثّلين الذين جسّدوا الأدوار الأخرى في عرض «تقاسيم على العنبر»، إلى جانب غسان مسعود وفايز قزق، كانوا من طلبة المعهد العالي للفنون المسرحية في دمشق. لكني عندما أعمل مع الشباب أدفع نفسي باتجاه انتقاء قاسٍ للممثّلين، لأني أعرفُ أنّ عملي في التمارين يحتاج إلى جهد، وإلى ممثّل من طراز آخر.

**الجديد:** ماذا أعطاك مسرح بابل في بيروت وماذا أخذ منك؟

**الأسدي:** كتبت الصحافة اللبنانية، في خبر بمقدّمة الصفحة، ما مفاده أن اللبنانيين يحملون حقائبهم ويغادرون البلاد لما يحصل فيها من مصائب، ويأتي جواد الأسدي بكل جنونه ليضع حقائبه في مسرح بابل!

التجربة مع مسرح بابل كانت حماقة كبيرة، حماقة حلمية، أو هي حلم أحمق، بمعنى آخر، فنّ شهيّتي للمسرح والبحث عن مكان وملاذ دفعني إلى المغامرة من دون أن أكوّن حسابات حقيقية لمغامرتي، وقد فهمتُ ذلك في ما بعد، فهمتُ أنني كنت على درجة عالية من الخطأ الشنيع، مع أن المسرح أدخل النور في حياتي، أعطاني الكثير من اللذة، قدّمت عروضاً متنوّعة على هذا المسرح وفتحتُ الباب أمام شباب هائلين من سوريا ولبنان قدّموا عروضهم، وقدّمت عروضاً أوروبية، وكنت أصرخُ دائماً لكي أحاول أن أسمِع صوتي للقائمين على وزارة الثقافة العراقية، كنت أريدهم ان يعرفوا ويفهموا أن هذا مسرح بابل، منصّة عراقية اسمها بابل، يمكنهم أن يستغلوا هذا المكان ويقدّموا فيه عروضهم، من أجل حماية هذا المسرح، وعملتُ الشيء نفسه مع وزارة الثقافة اللبنانية، ومع المؤسسات البنكية اللبنانية، بوصفها مؤسسات داعمةً، لكن لا حياة لمن تنادي. لقد أحسست أن هناك نبرةً شوفينيةً خطيرةً ضد رجل عراقي قادم لعمل مسرحي. كيف ولماذا؟ كيف يمكن أن نعطيه تمويلاً؟ وكانت لديهم أسباب كثيرة، فأنا، مثلاً، لست من طوائفهم ولا من مريديهم، بل قادم من الخارج، وأصواتهم تقول إن هذه الحقوق يجب أن تعطى للبنانيين ولا تعطى للعراقي. من هو هذا الغريب العراقي بيننا؟ إلى أن تمّ إحكام الحصار، الذي لم يكن معلناً وغير مكتوب على مسرح بابل، لذلك قرّرت العودة إلى جواد الأسدي المخرج والفنان، لأني أصبت بإحباط طوال سنوات، ولأن شهيّتي لم تعد حاضرة، لقد قتلوا شهيّتي المسرحية.

**«الجنيّ» الفلسطيني يركب على ظهري، عشقي لفلسطين والمسرح الوطني الفلسطيني**

**لماذا لم أبق في أوروبا، علماً أن الأوروبيين فتحوا لي الباب بشكل رائع**

**الجديد:** لماذا لم تلجأ إلى تأسيس مشروعك في واحدة من دول الخليج حيث الأموال متوفرة؟

**الأسدي:** صحيح، لماذا لم أبق في دول الخليج؟ أو لماذا لم أبق في أوروبا، علماً أن الأوروبيين فتحوا لي الباب بشكل رائع، في فرنسا وألمانيا وبلجيكا؟ السبب في ذلك كله أن «الجنيّ» الفلسطيني يركب على ظهري، عشقي لفلسطين والمسرح الوطني الفلسطيني، لأنني كنت أقود المسرح الوطني الفلسطيني مدة خمس عشرة سنة، لذلك كنتُ أشعر بخيانة كبيرة إذا ما وافقت على أي مشروع دائم في إحدى هذه الدول، كنت أشعر بالولاء الحقيقي والانتماء الفعلي بالعودة إلى دمشق، والتشارك مع المسرحيين الدمشقيين، والاشتغال مع السوريين والفلسطينيين، ولأني عملتُ المسرح الفلسطيني في دمشق مع الفلسطينيين والسوريين، فقد كنتُ غير قادر على الذهاب إلى مكان آخر، لأن إحساسي كان يشير إليّ دائماً بأن هذه الأتربة هي التي تعنيني، هذه الوحول هي التي تعنيني، والعمل بهذه الأتربة هو الأقرب إلى طموحي الشخصي في صناعة مدينة جديدة، ومسرح جديد، في صناعة إنسان آخر مختلف، ولهذا غادرتُ تلك الأمكنة، التي لديها الاستقرار والرفاهية وعدت إلى الجحيم، الجحيم المحبّب الذي اخترته بطواعية لأنه ينسجم مع روحي.

**حاوره في عمان: صميم حسب الله**

من مسرحيّة «هذا هو نبيّي»

# إعلان محرر أدبي

## سلام سرحان

ياسر صافي

يمكن لرواية من أعظم الروايات إطلاقا مثل «مئة عام من العزلة» ألا تحقق حتى واحد بالمئة من العاصفة والنجاح والتأثير الذي أحدثته في مشهد الثقافة العالمية، لو لم تخضع لسلطة المحرر الأدبي.

باعتراف غابرييل غارسيا ماركيز فإن المحرر حذف ما يصل إلى مئة صفحة منها، إضافة إلى علاجات جراحية في صياغة الجمل والفقرات، لتتمكن في النهاية من الوصول إلى مئات الملايين من القرّاء بتلك الصيغة الساحرة دون مطبات أو حواجز.

هذه الحقيقة لا تقلل من أهمية ماركيز أو أي كاتب آخر، قد يغفل أو يستطرد في بعض التفاصيل البعيدة عن محور العمل، وقد تكون هناك فجوات في أدواته اللغوية والفنية، التي قد تعرقل تقديم العمل بأفضل صيغة ممكنة.

أشعر بالشفقة على معظم الكتاب العرب الذين يمكن لأعمالهم أن تحقق نجاحات كبيرة لو خضعت لسكين المحرر الأدبي، الذي يمكن أن يشدّ ترهل الجمل ويحذف الزوائد المرهقة ويعزز ترابط وانسياب العمل الأدبي.

صدمتني مرات كثيرة الفوارق الشاسعة بين بعض الروايات العربية والصيغة التي ظهرت بها عند ترجمتها إلى لغات أخرى، بعد أن تم شطب أجزاء كبيرة ونحت أسلوبها بصياغة حادة وجذابة.

صورة كواليس صناعة الكتاب اتضحت لي أكثر حين خضت تجربة التحكيم في جائزة سيف غباش بانيبال للأدب العربي المترجم إلى اللغة الإنكليزية، لأكتشف كيف يحرص المترجمون ودور النشر على تقديم الكتاب من أجل أن يصل إلى أكبر عدد من القرّاء.

كان علي أن أقرأ 18 كتابا باللغة العربية ومقارنتها بالترجمة الإنكليزية لأن الجائزة مخصصة للترجمة وليس للعمل الأصلي، ليتضح لي مأزق المترجم والناشر الإنكليزي مع العمل الأصلي.

صناعة المحرر الأدبي العريقة في معظم ثقافات العالم تستند إلى إرث طويل، وهناك محررون يطاردهم الكتاب ودور النشر لأن خبرتهم ولمستهم الساحرة يمكن أن تنقلا العمل إلى مدار آخر.

أولئك المحررون يتقاضون أجورا مرتفعة جدا ولا يقبلون على أي كتاب إلا إذا وجدوا أن فيه ما يمكن أن يستهوي أعدادا كبيرة من القرّاء. هم ليسوا كتابا بل خبراء في ذائقة القرّاء وسوق الكتاب ويعرفون العوامل الحاسمة في نجاح أو فشل الكتاب. لديهم أدوات صانع المجوهرات من مواد ثمينة لكنها خام.

المحرر الأدبي يختزل تاريخ صناعة الكتاب في تقديم تلك «السلعة» إلى المستهلك، والتي يمكن أن تصنع الفارق بين توزيع الملايين من النسخ أو أعداد ضئيلة.

جميع الصناعات تحتاج لخبرة في الاستجابة لحاجات المستهلك لتتمكن من الوصول إليهم، وإذا كان الكتاب والناشرون العرب لا يسعون إلى ذلك فالأجدر بهم ألا يكتبوا ولا ينشروا.

في الدول الغربية، حتى المحرر الأدبي الكبير حين ينجز كتابا فإنه يسلمه لمحرر آخر ينظر إليه بحياد وبعين القارئ والسوق والناشر ويعزل المسافة الملتبسة بين الكاتب وكتابه ويخضعها لمعايير الصناعة المجردة.

يعتقد معظم الكتاب العرب أن خضوع كتبهم لسكين المحرر الأدبي ينتقص من قدراتهم الإبداعية ويقاومون حذف أي كلمة من كتبهم، وهو وضع نكاد ننفرد به عن جميع ثقافات العالم.

تشعر أحيانا حين تقرأ بعض الكتب العربية وخاصة الروايات وكأنها غير معنية بتقديم نص لذيذ ممتع. وتضطر أحيانا لإعادة قراءة الفقرة عدة مرات لمعرفة ما الذي يريده الكاتب.

جمل طويلة تصل إلى مئة كلمة أو أكثر دون نقطة أو فاصلة وعدد كبير من الجمل الاعتراضية دون إدراك أن ذلك يرهق القارئ ويقطع أنفاسه، وهي بديهية بيولوجية علمية.

ترهل في الصياغة دون مبالاة بأن القارئ يمكن أن يضيع في التفاصيل ويصيبه الملل فيفقد التواصل مع الكتاب ويرميه في سلة المهملات.

تجرأت أحيانا وأخبرت عددا من أنجح الروائيين العرب بأن كتبهم بحاجة ماسة إلى محرر أدبي وجراحة عميقة لتتحول إلى أعمال ناجحة. وقد فجر ذلك غضبهم في جميع الحالات وأفسد صداقتنا.

كلنا حاول بحرص شديد قراءة بعض الكتب، لكنه عجز عن ذلك بسبب ركاكة الأسلوب وضعف البناء وتشتت فكرة الكتاب في تفاصيل لا تخدم محور الفكرة. ولو تم تحريره بقسوة لكان جديرا بالقراءة.

يمكنني بثقة أن أقول إن غياب صنعة المحرر الأدبي هو المسؤول عن واقع أننا أمة لا تقرأ. ينبغي ألا نلوم الشعوب على واقع أن أغلب الناشرين العرب لا يستطيعون طباعة وبيع أكثر من مئات النسخ من أي كتاب أدبي، إلا في حالات استثنائية نادرة.

علينا أن نقول إن دور النشر بلا بوصلة وهي تختار إصداراتها عشوائيا وفي أحسن الأحوال استنادا إلى علاقاتها بأشخاص الكتاب. وهي لا تعرف طريقا إلى نشر كتب يمكن أن تستقطب أعدادا كبيرة من القرّاء.

الحقيقة المرة هي أن الكتاب ودور النشر أمامهم سوق تضم مئات الملايين من القرّاء المحتملين لكنهم لا يعرفون كيف ينتزعون انتباههم.

ولو كان لدينا محررون أدبيون يعرفون كيف يجعلون الكتب تجذب القرّاء لتغير واقع أننا أمة لا تقرأ.

بعض دور النشر بدأت تستكشف بحذر وظيفة المحرر الأدبي، لكن دوره لم يبتعد كثيرا عن وظيفة المصحح اللغوي الذي لا يحق له إجراء تغييرات حاسمة، بسبب مقاومة الكتاب لهذه الظاهرة الجديدة.

أخيرا سأتجرأ وأعلن أني مستعد لأن أكون محررا أدبيا للأعمال التي أجد فيها إمكانية الاستحواذ على اهتمام أعداد كبيرة من القرّاء وبصلاحيات كاملة لإجراء علاجات جراحية قد تكون قاسية.

أعلم أن ذلك سيثير الكثير من الاستغراب والانتقادات والتشكيك. ولا غرابة في ذلك!

**شاعر من العراق مقيم في لندن**


دعوة

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 التكنولوجيا

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

مقال

# شبحية النقد الثقافي

أحمد ضياء

**تحت الكثير من التطورات التي صاحبت هذا المفهوم، وتضاريس الأنساق الأدبية، ظل النقد الثقافي مصطلحا خارج التجلّيات اليومية، رغم أهليته في الاشتباك مع هذه الأمور، إلا أن عقلية الفارس العربي الأوحد، والبطل المغوار ظلت مصاحبة لهذا الأمر. الأمر الذي جعل من المواقف التكنوحياتية صعبة التعالي مع الفرد بل تكون معه في كل وقت وضد المصنفات المركزية، وبالتالي ظل النقد الثقافي ملاحقا لمركزيات حقيقية بعيدا عن المحاسبة، رافضا الهامش، محاولا إيغالها بسلسلة ترابطية تتشكل تحت ضغط الهامش والمعتاد. إنَّ جندرة النقد الثقافي أحالت الكثير من الأفعال صوب امتدادات أُضيفت إلى كينونتها الراسخة، بالفعل المفاهيمي النابع من نزعة خاصة ذات جوهر فكري يسمّى الأدب.**

## ما هو

النقد الثقافي؟ لم يفت الأوان بعد لإعادة قراءة هذا الأمر، وتفكيك أعبائه التي أصبح الجميع ينادي بها بغير وجه حق، وهذا من شأنه العمل على تذويب كافة النقود لتصبح تحت هذه الطائلة، التي لا يكف الآخر عن التعكّز عليها، وبات التنمّط ضمن طيات مفرداتها الخصبة والرائجة، داخل ماكنة ما بعد الحداثة الميّتة. يشكل الخلاص ركنا أساسيا داخل هذه المنظومة من أجل العمل على إدراك الرقميات والتكنولوجيات التواصلية، التي من شأنها فضح السببية، والتأنق الزائد عن الحاجة، عبر ترابطية السستم العام. يأخذ العطب النقدي تشكيله من النصوص المطروحة، والتي تعمد إلى إعادة صياغة أو / وتدوير أشكالها بثيم ورثتها من التصادم الحاصل بين القصيدة الكلاسيكية وقصيدة النثر، هذا النزاع الذي أخذ وقتا كثيرا، لأجل الفرز، وبيان أحقيات هذا النموذج. تتعطل الذائقة الموسيقية، ومن ثم يتعطّل النقد الثقافي معها ضمن حفاوة معيّنة، ولأنه مثار امتداد وتشتّت طويل المدى يبحث عن جذمور استقلالي، غير أنه يفشل بيولوجيا في مرحلة التطبيق.

إنَّ النقد الثقافي والدراسات الثقافية، بدآ يعانيان من نقص وشحة وضمور في عملية اختلاط الأجناس وتفكيكها ضمن طائلة أخرى مجاورة تسعى إلى فتح وقياس وإعادة تكريس نمطية لبؤرة المنهجية المتضخمة، والتي تأخذ من إنكارها للمواد هدفا للتعرف عليها، بحجة الثقافة الشعبية وآليات انفتاح المادة، أي الاعتناء بميكانيزمات البؤرة المركزية، كما في تناول الغذامي للمتنبي، وهي المعرقلات السائدة على هذا النموذج غير المثبّت أو المطبق بشكل صحيح.

لعل تحليل خطاب (النقد الثقافي)، والكشف عن المخبوء داخل النص هو الحد الفاصل في إنتاج مواد غير نهضوية، تتعامل مع مفهوم النقد على أنَّه إحالات صادمة يجري إنتاجها ضمن سلسلة معيّنة. أطياف النقد الثقافي ظلت تتراكم في الفترات الأخيرة، والذي حصل أنَّ الأفكار بدأت تعيد تشكيل ذواتها على حساب كافة التمرحلات، غير أنَّ هذا الفضاء قائم بفضل وجود بعد ما بعد الحداثة الآن، والمجحف في الأمر نسيان هذه النماذج، وترحيل كل ما هو آني إلى المراحل السابقة، بسبب عدم إدراك لهذه الحالات المتغيّرة. ولعل ما حصل في ما بعد 2010 من تغيرات متلاحقة في المشهد الفكري ربّما شكل تحولا في ظل الخطاب القرائي العام الجديد، حافزا لمغادرة الخدّج الفكري، الذي تضع مفاتيحه المداليل المتغايرة والعامة في ذات الحين، وأقصد الحالات التي يعنى بها النقد الثقافي، وكذلك الأمر معكوس على الدراسات الثقافية.

تتمرّن المادة النقدية داخل هذا المستودع على مراقبة المعيشي واليومي والحاضر داخل البؤرة النظرية، في حين تترك تراكمات الجسد الحاصلة في (البلاستيك)، تلك الأكياس أو / والأغلفة التي تضم المواد العامة الاستهلاكية التي يتطلبها الجسد من اللّبسة الأولى، وما إلى ذلك. إذ أنَّ دور النقد الثقافي راح يدرس الجسد واختلافاته البيانية أي نوعية الأقمشة، وترك تلك الأكياس خالية دون الإشارة إليها في الشوارع.

بماذا تشعر حين تسير على أكياس البلاستيك التي كانت قبل لُحيظات أكثر استشرافا وذات حضور ماهوي من شأنها التعامل مع كافة المتطلبات المجاورة؟ الأكياس أبدان في كافة تمرحلاتها، وهي بكل تأكيد تكون معنية بالدراسة وخصوصا أن حضور النقد الثقافي يجدر به الارتحال حول هذه المفاهيم، وليس الأجساد ولعل كتابة «الغرافيتي» هي جزء من البيانات التي ترحل وتدخل ضمن هذه الأفضية الفكرية، والجدير بالإشادة أنَّ شبحية النقد الثقافي ظلت خارج السرب تنظر إلى كافة الحيوات تسحق وتكتفي ببذر أحاسيسها على أرفف مكتبية بالية. لا يمكن أن يقف النقد الثقافي مكتوف اليدين بل في الغالب عليه أن يشتبك مع التفاصيل بكل صغرياتها، وبالتالي يسهم في خلق إدراك خاص ذي أبعاد متناظرة، لكي يكون الأمر خاليا من أي نقائض مجاورة.

تتمفصل بيانات النقد الثقافي، بحسب الرؤية الحاضرة، وليس بحسب ما هو مكرس، فعلى ذلك ذهب الباحث محمد غازي الأخرس، إلى الاشتباك مع مفاهيم مركزية أطاح من البنية العامة للنقد الثقافي، وبذلك يعيد نفس الخطأ الذي وقع فيه الغذامي، بالمراحل التأسيسية غير أن المدشن الغذامي، بإمكاننا أن نتجاوز خطأه، بسبب فعله المركزي الخصب للتدشين، وهي سمة ينماز بها الخطاب الجديد، لعدم اكتمال الرؤية، إلا أن الأمر لا يجوز الوقوع فيه في اللحظة الراهنة التي بات فيها النقد الثقافي ذا حيّز مركزي في الخطاب التداولي اليومي. ومن هنا يرشح لدينا أن حقوقيات النقد الثقافي أشكلت على ذاتها أو / وأشكل النقاد التعامل معها، مما أسهم في ذهاب أفكارها ومادياتها، وبحسب أي حضور ماهوي مغادر، وهنا ينقرض النقد الثقافي الذي لم يكن نقدا ثقافيا كاشفا عن الهامش والمخبوء بالثقافة والحياة، والتي بإمكاننا أن نعلن عن مرحلة جديدة في الخطاب النقدي الجديد المصاحب لأفعال بعد ما بعد الحداثة المتحوّلة، والتي بالإمكان أن تكون البديل النوعي لكل الأخطاء الفكرية التي وقعت فيها السابقة ولتجعل من كل الأفكار محط انتظار وتنظيم يفوق المتخيل الآني، بحيث تكون الاستراتيجيات مفعّلة بشكل أفضل، والأخذ بعين الاعتبار الحداثة وما بعد الحداثة، وعدم فرض الحدود أو القيود بين أشكالها الاختلافية.

إنَّ شبحية النقد الثقافي اليوم باتت واضحة لجميع المنشغلين في يافطاتها التاريخية غير المجدية.

البادي في الأمر أن النقد الثقافي، ضمن متحفية كافة الأفعال النسقية الساكنة لا يمكن الاعتماد عليه داخل منظومة الرقمنة الجديدة، وبذلك تتشدّد الأوهام بحسب المكونات المصاحبة لهذا الحصول الكلي والجزئي للمادة. ولنا في هذا الأمر مقولة فتجنشتين «على المستوى النقدي ليس هناك تقدم، إنَّما يمكن استبعاد بعض الطرق الفلسفية (النقدية الحاضرة) باعتبارها فقدت شرعيتها.. ويمكن أن يتضح أنَّ بعض الأفكار الفلسفية، غير ذات معنى» آلان كيربي. وبهذا يتدحرج النقد الثقافي ليدع الباب مشهرا أمام الأفكار النقدية الجديدة المغادرة له.

**شاعر من العراق**

أسعد عراقي

قص

# هواجس ميت

## أحمد إسماعيل إسماعيل

رحمه الله وأدخله فسيح جناته.

صدمته الجملة كصفعة مفاجأة، أحسّ برعدة في داخله فأعاد قراءتها مرة أخرى، تكررت الرعدة فانصعق دمه.

يا إلهي ماذا يعني هذا؟!

دقق في الاسم الذي كتب كلمة العزاء فلم يعرفه، هو صديق مجهول بالنسبة إليه، مجرد صديق فيسبوكي، واحد من مئات الأصدقاء المجهولين في عالم الفيسبوك.

ولكن لماذا كتب هذا التعليق؟ هل هي معابثة فيسبوكي، أم إنها تهديد مبطن من أحدهم؟

عَوَت الأسئلة في داخله، وانطلقت الهواجس تنهش صدره قطيعا من الذئاب، وتغلي في مرجل روحه، فيما استمرت عبارات المجاملة تتوالى تحت صورته الشخصية التي أنزلها حديثا على صفحته في الفيسبوك: «منور، شو ها الطلة، الله يديم الشبوبية، العمر كله...» جمل وعبارات مجاملة من هذا القبيل، غير أنَّ هذه الجملة، والتي تترحم عليه، جعلت كل ما عداها مِن جمل تبدو باهتة وبلا معنى.

مرَّت دقائق وهو يتأمل تلك الجملة بانتظار أن يُصحح صاحبها الخطأ، أو يُلغيها، ويكتب جملة بدلا منها، جملة أخرى فيها مجاملة، أو كلمة اعتذار، طال انتظاره؛ ولكن بلا جدوى. فانتقل إلى صفحة هذا الصديق، وكتب له على الخاص:

«صديقي العزيز، اسمح لي أن أقول لك إن ما كتبته تحت صورتي المنشورة حديثا على الفيس غير صحيح، فصاحب الصورة، والذي هو أنا، لست ميتا، ولذلك أرجو تصحيح التعليق، وإلا سأضطر إلى حذفه. بانتظارك».

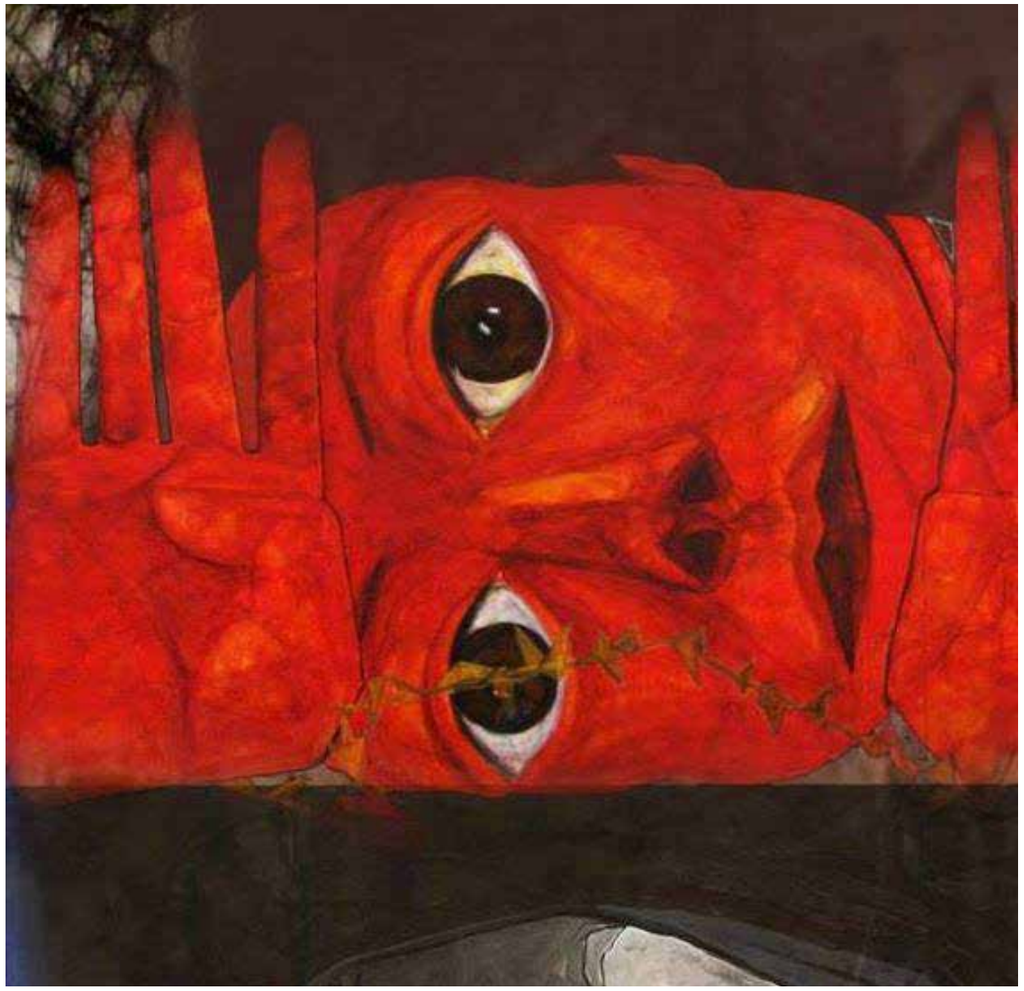
مرّ زمن غير قصير وثقيل وهو يدقق النظر في التعليق؛ علّ صاحبه يسارع للإجابة إلى طلبه ويمحوه، أو يكتب عبارة اعتذار، غير أن ذلك لم يحدث، إذ بقي التعليق في مكانه، وسط التعليقات المتكاثرة، دون أيّ تعديل أو تصحيح من قبل صاحبه.

انقلب قلقه إلى وحش راح يزحف في داخله ويفترس كل ما يصادفه من أحاسيس جميلة، والتي كانت قد سرت في داخله قبيل مشاهدة هذا التعليق، عندما وقع بصره على منشور للفتاة الحاضرة دائما بكامل أُبّهتها في عالميه: الواقعي والافتراضي، والتي كتبت فيه:

«يقول المثل الكُردي: فلان أصبح مثل القمر خلف الغيوم» فأدرك لحظتئذ أنه هذا الفلان. كان حينها يتناول طعام الغداء في المطبخ مع أهله، فنهض من فوره عن سفرة الطعام وغادر المطبخ متجها نحو غرفته القريبة من باب الدار الرئيسي، ودخلها باندفاع أثارت دهشة أمه وأختيه.

تدرك أمه، إن هذه الغرفة، التي خصصتها له قبل ثلاث سنوات، بُعيد وفاة والده، وحشرت في جوفها سريرا حديديا قديما، وأريكة جلدية، وطاولة كبيرة وضع عليها جهاز كومبيوتر...إضافة إلى أشياء أخرى بسيطة، قد أصبحت مملكته وملتقى أصدقائه في سهرات أيام الجُمع. ومن حقه الدخول إليها متى شاء، ودون استئذان من أحد، حتى منها هي أمه، فلقد أصبح شابا، وللشباب خصوصياتهم، غير أن هذه الحركة الغريبة أثارت دهشتها، فهو عادة لا يتناول طعامه بسرعة، تماما مثل المرحوم والده، الذي كان يمضغ طعامه على مهل وكأن في فمه علكة وليس طعاما، ثم إنه لا يغادر المطبخ قبل أن يحتسي الشاي: كمية كبيرة من الشاي، وكادت الدهشة أن تتحول إلى قلق لولا أنها سارعت إلى إزاحتها بمكنسة التبريرات، وما يتعلق منها بالشباب وأهوائهم، وبدعاوات طيبة له، كان هو خلال ذلك جالسا أمام شاشة جهاز الكومبيوتر، ينفث دخان سيجارته ويتابع التعليقات التي بدأت تتوالى على هذه الصورة، مدققا في اسم كل معلق؛ أصدقاء يعرفهم عن قرب وآخرين لم يلتق بهم سوى على هذه الصفحة. دخلت أخته الكبرى الغرفة حاملة كأس الشاي الكبيرة التي لا يشرب الشاي إلا بها، ووضعتها أمامه على الطاولة، فلم يلتفت ناحيتها، فسارعت، بخبث هذه المرة، إلى إحضار منفضة السجائر من المطبخ ووضعتها إلى جانب كأس الشاي، بطريقة أحدثت فيها صوتا، فبقي على حاله ولم يوجه لها كلمة شكر، فخرجت إلى أمها تروي لها ما حدث، بطريقة أعادت دهشتها السابقة وأحالتها إلى قلق، فنهضت الأم من فورها ودخلت غرفته، وفي عتبة الغرفة، وقبل أن تنبس بحرف، طالعتها صورته الظاهرة على شاشة جهاز الكومبيوتر، فبادلت الوجه المشرق الابتسام، وقفلت عائدة إلى المطبخ بقلب ينبض بإحساس آخر، مختلف عما دفعها إلى الدخول عليه، إحساس سار ومفرح، ولسان حالها يدعو له بالصحة والسعادة، هو وحيدها ومعيل بيتها، وفي المطبخ وجهت لأخته توبيخاً شديد اللهجة، متهمة إياها وأخته الأخرى بالتحامل على أخيهما، ولو أنها





عمران يونس

انتظرت قليلا في الغرفة، حتى يلتفت نحوها، ورأت وجهه الحقيقي لا صورته المنشورة على الفيسبوك، لربما وقع لها ما لا تحمد عقباه، ولو أنها عادت مرة أخرى إلى غرفته، بعد مرور ساعة على دخولها في المرة الأولى، أو أكثر، لوجدته جالسا أمام الجهاز بانكماش كهرة محاصرة، وكأس الشاي لا تزال على الطاولة، ملآنة لم يرتشف منها رشفة واحدة، كان على ذلك الحال وقد غرز نظراته في هذه الجملة التي صفعت عينيه:

«رحمه الله وأدخله فسيح جناته»

وكأنها تعويذة أصابت منه مقتلا في روحه وطيشا في عقله!

غرق كل شيء من حوله في صمت عميق: الأصوات القادمة من الشارع، النسوة اللواتي ينادين أطفالهن بغضب، والدراجات النارية التي يقودها مراهقون، والأطفال الذين يلعبون بالكرة، حتى أصوات أمه وأختيه، انقطعت تماما بعد أن وجه لهنّ، ودون وعي منه، صيحات غضب وأوامر بأن يكففن عن الدخول إلى الغرفة. اسود وجه السماء بعد أن غادرتها الشمس، غير آبهة بما سيحدث تحت السماء وفي جوّ الغرفة الملبَّدة بسحب دخان سجائره.

ليحدث، وللمرة الأولى، ومنذ زمن غير قصير، أن تخلفت روحه عن اللّحاق بأرواح سكان حيّه البسطاء من عتالين وأجراء مطاعم وباعة متجولين ونسوة، عاملات خارج بيوتهن وملكات في مطابخهن، والتي اعتادت، بعد هجوع شمس نهارها، وانتصاف اللّيل، التنزه في براري الله الواسعة، والتقاط ما تيسر لها من أحلام ومسرات خاطفة في هذه العوالم الساحرة. وبقيَّ حيث جلس في غرفته منذ لحظة دخوله إليها، وقد تجلل كلَّ شيء حوله بالسواد، عدا إضاءة شاحبة تنبعث من شاشة الجهاز، وتمتزج بسحب الدخان المتماوجة بكثافة،

وتتلون بألوانها.

لم يدر كم من الوقت مرّ وهو على هذه الحال؛ متبلد الأحاسيس والأفكار، وموزعا بين ما بقي منه في العالم الواقعي، وما تسلل إلى داخل هذا الفضاء الهلامي الغريب، كان صرير عربة الوقت قد بدأ يخفت كثيرا حين انبثقت من الظلمة أشباح راحت تحيط به من كل صوب، نَدَتْ عنه صرخة فزع وهو يحملق في مشاهد غريبة أخذت تنهض أمام ناظريه، وتتالى كشريط سينمائي:

يا إلهي!!

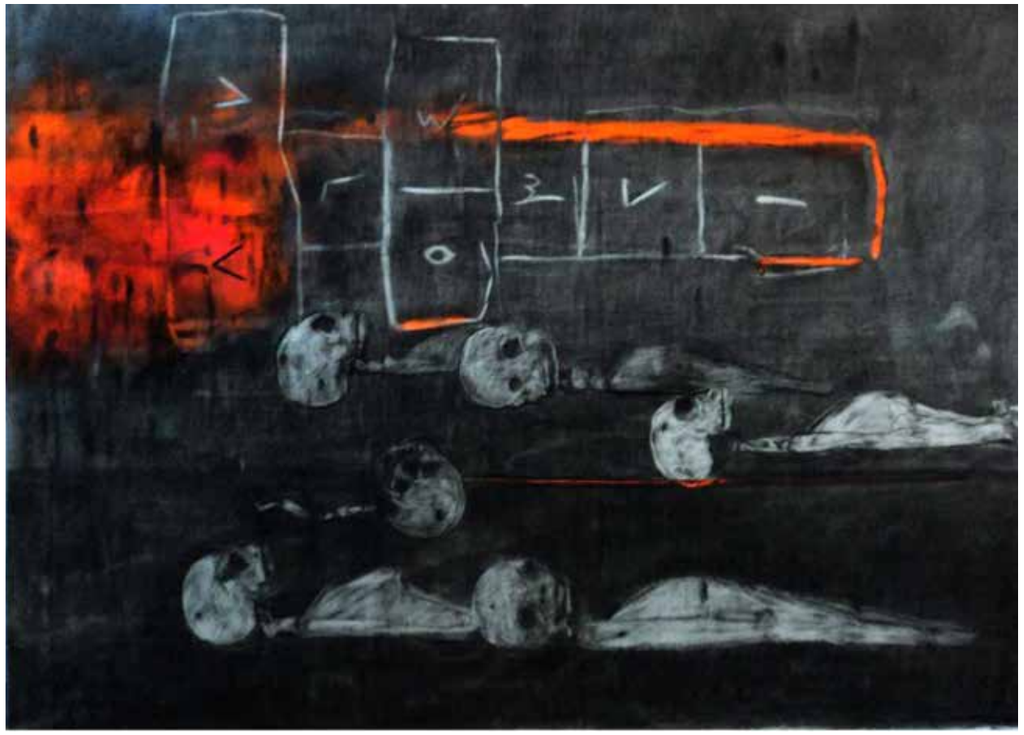
هذا أنا، وهذا الجسد المسجَّى في وسط غرفتي، هو جسدي أنا، وهذه أمي وأختاي يلطمن وجوههن ويبكين بصوت عال، قال ذلك في نفسه وراح يتابع بذهول ما يراه. كان جمع من النساء قد احتشدن داخل الغرفة، يبكين تارة ويعانقن أمه وأخته اللواتي لا يكففن عن لطم وجوههن وشدّ شعورهن بعنف وانفعال تارة أخرى، أمَّا في باحة البيت، فقد كانت الوجوه كلّها، وجوه الرجال منها والنساء والأطفال، قد اكتست بسيماء واحدة: الذهول والشفقة، ولسان الجميع يتلجلج بكلمات الأسف والحيرة. امتلأت عيناه بالدموع وجعل يشهق، إذ أنّ بكاء أمّه وهي تناديه وتتحسر على شبابه كان موجعا، كانت تبكي شبابه، وعدم دخوله دنيا الزواج، وحرمانها من رؤية أولاده وممن سيقول لها يا جدتي؟ غير أن الكلمات الأكثر إيلاما، والتي صعقت دمه، كانت تلك التي تبث من خلالها مخاوفها عن المصير المجهول الذي ينتظرها وابنتيها، حيث لا رجل يحميهن في هذه الأيام السوداء، ولا سند يتكئن عليه في هذه الدنيا الخراب.

ومرّت الأيام وتتالت المشاهد، شاهد أمه خلالها وهي تقف أمام أبواب الأفران، غصنا مكسورا وسط تدافع أمواج من الشباب والأطفال والرجال، ونسوة ممن افتقدن المعيل، فتمنى لو أنه مات شهيدا مثل كثير من أبناء حيّه في هذه الحرب المجنونة، لربما جعل منه موت كهذا، ومع الفصيل العسكري المهيمن في المدينة، شهيدا، ومن أمه، أم الشهيد، الأمر الذي كان سيوفر عليها، مثل بقية أمهات شهدائهن، عناء الوقوف ساعات طويلة أمام أبواب وكوى الأفران، ويؤمن لها احتياجاتها الضرورية من السكر والشاي والزيت وغير ذلك. أما وقد مات في بيته كما يموت أي عاجز، ميتة لا بطولة فيها ولا شهامة، بل ولا حتى في حادثة سير تعود على أمه بفائدة مالية يدفعها السائق، تسدُّ بها جوع أشهر أو سنة، فإنه بهذه الميتة المجانية يكون قد فوّت على نفسه سمعة طيبة وجنازة أشبه بالعرس، وعلى أمه أي فرصة للفائدة، مادية أو معنوية، الأمر الذي سيجعلها تصحو كل يوم من الصباح الباكر، للبحث عما يسدّ جوعها وأختيه، وقد تطرق من أجل ذلك أبواب بعض أمراء الحرب، فيستعملوها في خدمة بيوتهم بضعة أيام أو شهر، ولا بد أن تمرض بعد ذلك، لكثرة ما ستبذله من تعب، حينها سيرمون بها خارج بيوتهم لمجرد سماع أول أنة توجع منها، ويستبدلون أخرى بها، وما أكثرهن في البلد، هؤلاء أناس بلا قلوب، محدثو نعمة حرب، اغتنوا بموت قلوبهم، وحين يموت القلب في الإنسان؛ يحيا صاحبه بمباركة الشيطان، ويغتني بسرعة ويسود، وازداد انقباض قلبه وهو يتأمل شريط حياة عائلته الصغيرة: فقر وحرمان ومرض واستغلال.. وكاد يجهش بالبكاء، وينتفض من مكانه وسط الغرفة تحت بطانيته، ويعانق أمه وأختيه، لولا أن بصره وقع عليها فجأة.

لم يصدق عينيه، وراح يتأملها بذهول غافلا عن كلّ ما حوله: أمه وأختيه والنسوة اللواتي يبكين، وكذلك عن كل من في ساحة الدار من رجال وأطفال وجارات، كانت هي نفسها، فتاته صاحبة المثل المنشور على صفحتها في الفيسبوك، رأى وجهها وسط جموع الواقفين في فناء داره، كانت تقف ورفيقتها بجانب السلم الحديدي الصدأ الموصل إلى سطح المطبخ، ما الذي جعلها تقف في ذلك المكان بالذات؟ ذلك السلم اللعين قد يفسد كل شيء لو سارت واصطدم رأسها به، كما كان يحدث لكثير من رفاقه حين كانوا يزورونه، لطالما فكر أن يصلح من وضعيته الواطئة، البيت كله كان يحتاج إلى ترميم، اللعنة على الفقر، لو كان الفقر رجلا لقتلته، كان يحلو له أن يكرر هذه المقولة دائماً، وخاصة عندما بدأ قلبه ينبض بحب هذه الفتاة، والتي تقف الآن في باحة بيته، زهرة فواحة اكتست بالاصفرار، حزنا عليه، فانقلب فجأة من حال إلى حال، ليحتل الانتشاء والزهو مكان الوجع والأسف من قلبه، وتتسرب مشاعر غريبة إلى داخله رغم كل ما جرى له، وما يجري حوله للتو.

كانت صديقتها الأثيرة لديها تقف لِصقها وتربت على كتفها، مواسية ومحذرة، تضغط على يدها بحذر كلما نفرت من عينيها دمعة. وكما يحدث في الأفلام أو المسرح، تم تعتيم المشهد الناهض بقوة في حوش داره والغرفة التي أسجي فيها جسده، وتم تسليط ضوء خاص على فتاته ورفيقتها، في لقطة مقربة جدا. تسمح له بالتأمل جيداً في كل دمعة تسقط من عينيها، وكل خلجة وهمسة تصدر عنها.

طال تحديقه فيها وهي على هذه الحال، تبكيه بصمت، حابسة دموعها خلف سهام عينيها الطويلة والكثيفة، ومطبقة شفتيها على شهقات كانت تصعد وتهبط داخل عنقها الأبيض الشفاف فلا تسمح لها بالخروج. لم يبك لبكائها كما فعل حين وجد أمه وأختيه يبكينه بحرقة، بل أحسَّ بالانتشاء، وبأنه محظوظ، وتمنى أن يشاهد جميع من هناك؛ أمه وأختيه وجاراته ورفاقه، وجه حبيبته المحتقن، ودموعها التي ملأت مآقيها؛ ليرى نظرات الحسد تبرق في العيون، ثم تمنى أن ترتمي على جثمانه وتناديه بحرقة، ويجمد كل شيء على هذا المشهد، ويعمُّ صمت مشحون بمخزون من الدهشة والتوتر، بل الحسد واللؤم.. المكان كلّه، وفجأة، وفيما المشهد جامد رغم حيويته، إذ تبدر منه حركة؛ حركة صغيرة لم ينتبه لها أحد سواها؛ ليتقلص كل ما في جسدها، وينكمش رهبة وفرحا، وحين يتحسس شعرها ووجهها، ويستنشق بعمق رائحتها، ثم يطبع قبلة على عنقها، تطلق الحبيبة ضحكات أشبه بالزقزقة. وتمطره بالقبلات التي طالما تمنى أن يقطف من ثغرها ولو واحدة منها، وتطلق النسوة



عمران يونس

زغاريد الفرح، ويهرج الأطفال الأشقياء ويطلقون الصفير، وتمزق صمت المكان العيارات النارية وأصوات تكبير الرجال.

الله أكبر!

وكاد ينطلق من مكانه، ويملأ الغرفة صخبا وصيحات فرح، لولا اختفاؤها المفاجئ، فبقي في مكانه، جامدا مأخوذا، وتساءل في سره: أين اختفت؟ الآن كانت في باحة البيت، بجانب ذلك السلم اللعين، لقد كانت أمام عيني، حتى أنها كانت تلبس بلوزة مزركشة، وتضع على شعرها الأسود القصير بنطا زهري اللون، وكان الكحل قد سال من عينيها الباكيتين، كيف حدث ذلك، هل اصطدم رأسها بحديد السلم الصدأ فانقلب حزنها عليّ نقمة؟ تساءل بحيرة وقلق، ولما عجز عن العثور على جواب؛ عادت الخيبة إلى ساحة روحه وتمددت فيها. وما أسرع أن عاد المشهد إلى سابق عهده، إذ لا تزال أمه وأختاه يبكينه وسط الوجوه ذاتها، فيما كان رجال من أقربائه يتجولون في غرف البيت وباحته بذهول كالمسرنمين، ثم يغادرون المنزل إلى الشارع، وهناك يدخنون ويدمدمون بأصوات غير مفهومة. ماذا عساهم يقولون؟ قال في نفسه، لاشك في أنهم متذمرون من موته المفاجئ لا حزانى عليه، فالموت في هذه الأيام لم يعد كالسابق، إنه باهظ التكاليف؛ خيمة عزاء وقهوة وشاي وطعام ضيوف قدموا من بعيد لمدة ثلاثة أيام.. وفي النهاية ذبيحة؛ ضحية لروحه. فمن سيدفع تكاليف كل ذلك؟ فأمه لا تملك ثمن طعام يومها، وخاصة بعد موته هو، معيل الأسرة. وخاله رجل فقير، أما أعمامه فرجال بخلاء، الليرة عندهم ليست مجرد عملة نقدية، بل قيمة عظيمة الشأن يعجز عن وصفها، وتخيل ما يجول الآن في خاطر كل واحد منهم، وما يدور بينهم من حوار وتهامس، فأحس بالخجل، وامتلأ داخله كلّه بالضيق، ورثى لحاله، وأشفق على أمه وأختيه، وعلى مصيرهن القادم، ليس مما سيلاقين من ضنك العيش وحسب، بل لما سيصرن إليه من فرائس مغرية لبعض الرجال والشباب في الحي. وراح يستعرض وجوه هؤلاء الغربان وهم يحومون حيث وجد موت رجال، وما سحقته طاحونة الحرب الداخلية، ليحط أولئك الغربان على نساء، كنَّ حتى الأمس القريب حبيبات وزوجات وبنات لضحايا وشهداء حرب مجنونة، فينهشون أجسادهن وأرواحهنّ، وذلك قبل أن تُرفع خيمة العزاء.

السيد أبوكمال واحد من هؤلاء الغربان، إنه يعرفه تماما، مغامراته النسائية معروفة للجميع؛ رجل يداعب المسبحة بيد، مكبرا مسبحا، ويكشف عن عورات الثكالى باليد الأخرى، وكذلك موجه مدرسة الحي محمد عيسى، رجل الأمن في المدرسة، والذي استغل منصبه وعلاقته مع رجال الأمن في توظيف بعض المعلمات لإقامة علاقات جنسية معهن.

وراح يتذكر روايات الناس عن هذا الرجل بالذات؛ التلاميذ والمعلمين والمستخدم، روايات وقصص كانت تجعل الدماء تفور في عروقه، حتى المدير كان يحسب له ألف حساب، كيف لا وهو عين رجال الأمن ويدهم ورجلهم في المدرسة وفي الحي كلّه، متفوقا في ذلك على كل المستخدمين في مدارس المدينة، حتى أنه قرر ذات يوم، وبالاتفاق مع رفيق له، أن يكمنا له في زاوية ما وهو عائد إلى بيته ليلا، ليشبعاه ضربا، ولكنهما تراجعا عن تنفيذ الأمر خشية أن ينكشف أمرهما فيلصق بهما هذا الجاسوس تهمة سياسية، كالتآمر على أمن الوطن، أو التعامل مع دولة أجنبية.. كما فعلها مع كثير من أبناء بلدته لمجرد أنهم ليسوا رفاقا حزبيين، أو منتمون إلى أحزاب ليست مرضية، أو من أجل مصلحة شخصية صرفة، وقد تكون نزوة، كما حدث لمعلمة كانت في المدرسة، يقال إنه طلب منها أن تراوده عن نفسها فأبت، بل وصفعته أمام التلاميذ. فكان أن نُقلت إلى الريف، بعد طول تحقيقات أمنية معها. ما الذي سيمنع رجلا كهذا عن تكرار هذا الفعل مع إحدى أختيه بعد أن يغيب هو؟ إنه ابن حرام.

اعتصرت كف قوية وخشنة قلبه، وداخله شعور غريب، صاعق وشرس، وهو يشاهد جثته ممددة في مكانها.

«كل نفس ذائقة الموت»

سمع هذه العبارة، وعبارات وجملا تتردد في مثل هذه المناسبة، فزادت الكف الخشنة الضغط على قلبه العصفور، وانتابه سعال راح يتكرر، حتى جعل جنبات رأسه تردد صداها بقوة، غامت أشياء الغرفة السابحة في عتمة ملونة بسحب الدخان أمام عينيه أكثر فأكثر وهو ينصت لما يتردد من أقوال:

«أينما تكونوا يدرككم الموت ولو كنتم في بروج مشيدة»

تساءل في البداية هل ما هو عليه مجرد كابوس، أم مجرد خيالات وتصورات من يحتضر، وتذكر أول ما تذكر جده الذي شاهده وهو يحتضر.

كان حينئذ فتى في الرابعة عشرة من عمره، لم يسبق له أن شاهد رجلا يحتضر، ولم يكن قبل ذلك قد عرف ماذا يعني أن يموت الإنسان، كانت أمه حين ذاك تبكي وكذلك جدته، فيما كان خاله الكبير لا يكف عن الصياح بصوت عال، طالبا من الجد ترديد الشهادتين، والعجوز يجيبه بكلمات تضيع وسط حشرجات متواصلة، كانت الوجوه التي أحاطت به قد علتها تعابير مختلفة؛ مشفقة وحزينة، وسمع من يهمس: إنه يحتضر، عجلوا في حفر قبر له.

ولم يطل المشهد كثيرا، إذ أن العجوز فارق الحياة بعد نهار طويل من هذا الصخب.

جمد فجأة وهو يراهم يعرونه تماما، وقد اجتمع حوله بعض الرجال وانهمكوا في غسله، تقلص جسده وأحس بالحنق وهو يجد النظرات التي تتفحص جسده العاري تبرق بالسخرية، حدّث نفسه: بعد أن ينتهوا من دفنه سيتحدثون عن أعضاء جسمه، عن ردفيه وعن عضوه التناسلي وعن شعر العانة الكثيف، إنه يعرف جيدا كيف يفكرون، وشاهدهم يكتمون ضحكاتهم. تحت خيمة العزاء وخارجها. وتمنى لو أن من قام بغسل جسده كانوا من رجال حيّ آخر لا من حيّه.

وسرعان ما أحاطوا جسمه بالكفن ثم راحوا يصلون عليه. تمنى حينها أن تدب الحياة في جسده، ليرفع يده، ويقول لهم: أنا لست ميتا، ماذا سيحدث للمصلين ولكل من ينتظر التشييع، الآن سيحملونه على الأكتاف ويوارونه التراب، وما هي سوى لحظات حتى حدث ذلك:

صرخ وهو يشاهد التراب ينهال عليه، كان كثير من المشيعين يتبارون في إلقاء التراب عليه، ولم لا؟ فالجميع يود كسب حسنة مقابل هذا الفعل كما يؤكد لهم رجل الدين في تشييع كل جنازة، كل شيء وله ثمنه، حتى ولو كان التسليم والتعويض الآخرة، أراد أن يشتمهم ليكفوا عن ذلك، غير أن التراب كان أسرع إليه، فغطى وجهه ومن ثم باقي جسمه. سمع بعدها همهمات ودمدمات انقطعت حين علا صوت شيخ الحارة بالتلقين:

يا فلان ابن فلانة

يا ابن أمة الله

اذكر العهد الذي خرجت عليه: أشهد أن لا إله إلا الله، وأشهد أن..

وقفزت إلى ذاكرته تعليقاته التي كان يهمس بها لمن يرافقه من الأصدقاء أثناء الانتهاء من الدفن، والعودة من المقبرة: حين أموت لن أقول إن المؤمنين كانوا أخوانا، بل سأقول كانوا أعداء، ولم تكن الكعبة إماما، بل كان لكلّ منهم إمامه: موسكو، واشنطن، قطر، تركيا، إيران... أما العهد، فسأذكر ما يحدث في عهد أمراء الحرب، من قتل ونهب واغتصاب.. وقبلها في عهد الدكتاتور، من جوع واعتقالات وإفساد. وفجأة أحس بغصة وهو يسمع التلقين، فأصاخ السمع بحذر كي لا تفوته أيّ كلمة من كلماته.

ردد التلقين أكثر من مرة، وأحس بالراحة لسرعة حفظه الكلمات، وحين فتح عينيه وهو منتش بما أنجزه، شاهد قبيلة من الديدان تزحف صوبه فاتحة أفواهها غريبة الشكل كأنها أفواه تماسيح، فغادرته تلك الأحاسيس المريحة بالسرعة التي داخلته.

يا إلهي!!

صرخ برعب مكتوم وهو يشاهد تلك الديدان تتقدم نحوه بوجوه بشرية: وجوه لسراق وجواسيس وتجار حرب وعاهرات وقوادين، ثوار وقادة وأمراء حرب وساسة طارئين.. ممن كانوا يقرضون روحه، وأرواح الناس وأرزاقهم، وكم كانت دهشته كبيرة وهو يشاهد هؤلاء في هذه الهيئة والشكل المقزز، فانتابه إحساس تشف أسعده، وحدثته نفسه عن عدالة السماء التي لا بد أنها مسخت هؤلاء إلى هذه الكائنات الهشة والمقززة عقابا لهم على ما اقترفوه في الحياة من جرائم، ودّ بحماس لو يسحقها بقدميه أو بأطراف أصابعه، فلا يدع لها أثرا، وهمّ بفعل ذلك، ولكن، وكما كان يحدث معه في الحياة، أحس بالعجز التام حيالها، ولم يستطع تحريك أي عضو في جسده، لا قدميه ولا يديه ولا حتى فمه. امتلأ بالحنق وهو يشاهدها تخرج من كل ثقب وتتسلق جسده وتزحف عليه، كان بعضها قد بدأ يخترق جسده ويتغلغل في داخله وبين أحشائه، فلم يحس بالألم الذي كان ينتابه إثر لسعة حشرة، حتى لو كانت ذبابة، ولم يحدث له من القرف والاشمئزاز مثلما حدث له بعد أن تناول زيت الخروع، للتخلص منها كما وصف له أهل الخبرة، جعله منظرها وهي في برازه يتقيأ طول النهار، وأورثه ذلك المشهد حالة قرف من كل ما هو قريب الشبه بها، كالمعكرونة. غير أن إحساسا آخر، قديما، ممضا ومؤلما، عاوده، كان هذا الإحساس بالذات يخترقه في الحياة كلما وقع بصره على هذه الديدان وهي تمارس افتراسها، مُذْ حصل على الشهادة الثانوية، ولم يستطع حينها الالتحاق بالجامعة، لا لقلة علاماته، التي كانت جيدة، بل بسبب وضعه المادي المزري، مما جعله يعمل محاسبا في سوق الخضار، عتالا زمنا، ومن ثم محاسبا لدى معلم أمي فاحش الثراء: دودة.

-من ربك؟

اهتزت جدران القبر وهي تردد هذه الصيحة القوية، وكما يحدث في بعض الأفلام، أو في عوالم السحر، انبثق من الظلمة شبحان مرعبان وانتصبا أمامه كماردين، تساءل في سره وقد انعقد لسانه من شدة الخوف: كيف استطاع قبر صغير بالكاد ضم جسده أن يسع لجسدين ضخمين مثل هذين الماردين؟!

أعاد أحدهما السؤال:

-من ربك؟

عمران يونس

نظر في دهشة إلى الكائنين المخيفين، فشاهد في يد كل واحد منهما سوطا غريب الشكل، شديد الشبه بالسوط الذي كان يُساط به من قبل جلّاديه في أحد السجون القريبة من العاصمة، والذي قضى فيه تسعة أشهر بسبب تهمة سياسية، فأجاب من فوره وقد داخله إحساس سار:

-أنا بريء يا سيدي.

فانهال سوط على جسده جعله يطلق صرخة ألم شقت عنان السماء، كانت أشد قوة وألما من وقع سوط جلاديه في السجن، قال وهو يغالب ألمه:

- منذ أن أُطلق سراحي وأنا أتجنب السياسة يا سيدي.

علت الدهشة وجهي الكائنين، فقال واحد منهما بشيء من الغضب:

-عن أي سياسة تتحدث، أنت ميت.

فرد بتضرع ورجاء:

-لماذا جئتما بي إلى هنا إذا؟ ألم أقر، وأنا بكامل قواي العقلية، أن الرئيس هو سيدي الأوحد وربي الأعلى؟

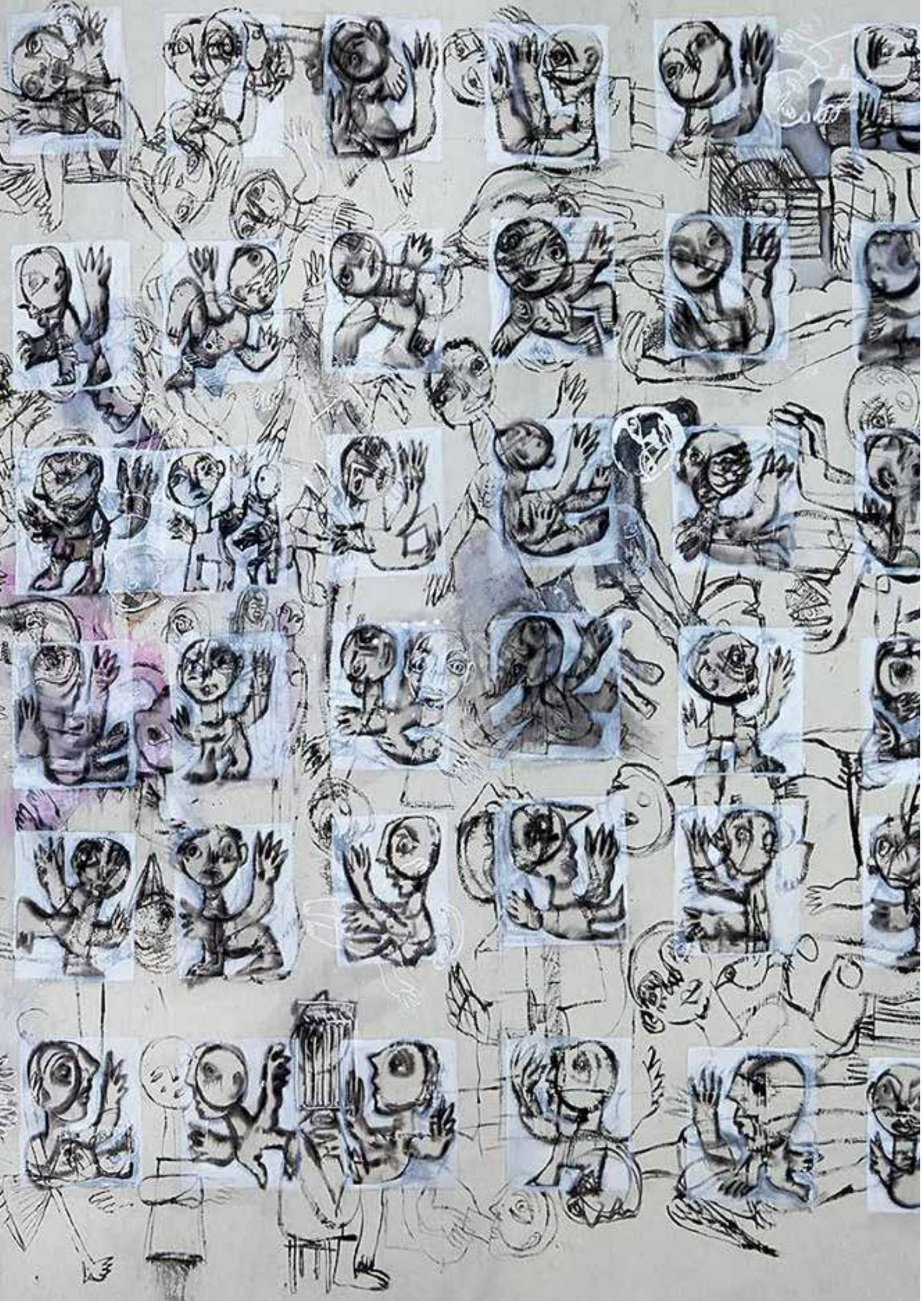
ولم يتمم جملته حتى سمع صرخة مدوية هزت المكان، حتى ظنّ أن الأرض قد زلزلت زلزالها.

انطفأ كل شيء حوله وغاب في سواد كثيف.

وكفت عجلات الزمن عن الصرير، وسكنت الأشباح المكان.

**ألمانيا: شباط 2017**

**كاتب مسرحي من سوريا يقيم في ألمانيا**



فادي يازجي



# رغوة الأبديّة

محمد ميـلاد

## لقتلى يتذكرون

حين تخبّطوا في وحل أرواحهم وفَرَّتْ من حولهم الضفاف،
ثقبوا مراكبَهم وفَتلوا من التيار حبالا. صنعوا من اللجة أشرعة
واستمسكوا بخط الأفق. لم يأبهوا بالوميض الذي حدّق في
أعينهم.
ما عاد ينعشهم رمل الجُزر ولا الألم الذي ينضح من المجاديف.
أشفقوا على الضجر من جذوة دفنوا فيها رمادهم واستظلوا
بأضلاعهم. لم يتوقعوا أن يلامسوا في القاع جذور أصابعهم.
نزحوا إلى آخر قطرة مرايا الزرقة التي اقتنصت أجنحة حلقوا
بها في الأساطير، حتى انكشف غدُهم. وما إن فتحوا أعينهم
في حلكة الأعماق حتى وجدوها مثلما هَجَسوا، ناصعة البياض،
فتذكروا جراحَهم التي أثخنتِ الصخورَ، وغبارَ نجم آفل حط
على نافذة وسّعَها الذهول. قد لا تكون شفاههم التي لا ترتوي
سوى
شفرات الموج التي يسنها عزفُ الرياح، لتنكسر على شواطئ
لم يَحْدُسْها صمت.

## الجِرباء

تَدُور العين وتنقسم النظرة بين الأرض والسماء:
الشجرة أنقاضٌ والشمسُ هشيم...
لم يَذْرِ في أيّ لون محا الأخضرَ الباهت
إذ أنعَشَته بهجة النقصان!

## رغوة الأبديّة

في أقصى الحُلكة أشرق وجهه المغلق، بين الحجر والبلور،
تاق إلى أنفاس لا تطهّرها لوثة الكلمات وإلى مرآة كدِرَة كمثل بئر
لا يُنزَحُ ماؤُها. في هذيانه تسبح غزلان عمياء يلمِسُ قرونها ولا
يُمسِك بها. تخاتله الظلال لكنها لا تَهْدِيه إلى كمين.

حتّامَ يؤجِّل صوتَه المتعرّقَ في الصّوّان وصرختَه التي
جعّدَتْها المرائي. ماذا جنى من جذوة أطلقتْ سراحَ الريح.
لا تزال الصخرة نفسُها التي تضخّمتْ في منحدرات الصمت
تسدّ العتبة، لم تزحزحها لعلعة السراب.
عندما قرَّبَ الغيمةَ إليه برقٌ خاطفٌ، لم يقطف غيرَ أصابعه.
نام في عطش اللون الذي لا يُرْوَى، ليؤنِسه
دمُه المتوهّجُ في عروق الرّخام: رغوةِ الأبدية!

## الأفعى

مثلما تُمَوَّه برّة الجنديّ بالبرقشة أو تمحو العينُ بقعة على
الجسد
من فرط ما تألفها، تَكمن بين أوراق الشجر أو نبت الحراج،
ولا تكشفها سوى حركتها، فتجازف في ظهورها الفاضح
في العراء كأنما يُجفّلها عريُها، وتنسلّ كالدليل السّاطع من
اللايقين
أو كأنها نزلت لتوّها إلى الأرض لتنساب نحو أقرب مسرب،
ما لم تُضطرَّ للتوقف ونشرِ عنقها لتهسَّ منذرة حين يتعرّض لها
نِمْسٌ أو قَعْقَبٌ أو إنسان. وإنْ أفلتتْ توارت بأسرعَ من الطرْف.
لكنّ صورَتها تظلّ عالقة بالذهن ومن المستبعد إنْ تَطوَّتْ في
جحر خروجُها إذ لا يوجد حيوان أصبر منها على الجوع...
بخلاف العصافير التي تلوح كالخواطر فجأة، ولا تحط إلا لتطير،
فإنّ الأفعى كمثل الفكرة في النهاية، قدَرُها الأرضُ حيث تغيّر
لونَها وجلدَها وتتعقب فرائسَ أكبر من رأسها ملعلعة بلسانها
المشقوق.
يربّي الإنسان في دماغه آلهة يموت في سبيلها.
لكنّ الأفعى تُعلِّمه الجرأة على نسيان السماء،
كي يولد من جديد.

شاعر من تونس

# التابوهات وأليف شفق

آن بنت سعيد الكندي

كمال الفقي

**الدين**

والمرأة والسياسة، مواضيع ما إن تتطرق إليها إلا ويُشن عليك هجومٌ ضارٍ، تختلف حدته من بلد إلى آخر في الشرق الأوسط. لم تترك أليف شفق تابوها شرقيا وبالأخص تركيا إلا وأدمته. أسالت دماء غزيرة في روايتها الأخيرة بنات حواء الثلاث بحجم الجروح العميقة التي أحدثتها. من يجرؤ على المناداة بإصلاح الإسلام؟ سمعنا عن تحديث الخطاب الديني، والمطالبة بمواكبة بعض قواعد الفقه لمتطلبات اليوم، لكن شفق تريد إصلاح الدين! فماذا قالت «كل الديانات، اليهودية والمسيحية... تعرضت إلى إصلاحات، إلا الإسلام فلم تدخل عليه أيّ تغيرات حتى يلائم عالم اليوم لأن النظرة إلى الكتاب المقدس والأحاديث مطلقة لا لبس فيها، فلذا إن التغيير محرّم، فكيف يمكننا أن نطور هذا الدين؟».

لماذا تطرح شفق هذا الجدل؟ الذي تم عبر ثلاث شخصيات اختارتها بعناية، وهي الآثمة (شيرين الإيرانية التي ثارت على الموروث الديني باعتباره مرادفا للقمع والتخلف)، والمؤمنة (منى المصرية ذات التوجه المحافظ الذي لا يقبل الجدل في ما تعتقده من مسلمات) وأخيرا المشوشة (التركية بيري) التي وقعت فريسة للصراع بين الموروث وبين الانفتاح، وأين؟ في واحدة من أهم معاقل الفكر التنويري؛ جامعة اكسفورد؟ مما أفسح المجال لظهور كل النقائص في الجدل، فبعد الهجوم على الدين تأتي لتذكر على لسان إحدى بطلاتها في الرواية «نحب الجدل في الدين تاركين قضايا جوهرية لنترك الإسلام في سلام، لنتحدث عن الفجوة بين مداخيل الأفراد، هجرة الأدمغة، صناعة الحروب، قرون من السلب والنهب جعل الغرب يصل إلى هذا المستوى من الثراء».

تيارات فكرية يموج بها الشرق الأوسط ما بين التشدد، والليبرالية، والعلمانية، حتى في أكثر المجتمعات تشددا، وهو أمر طبيعي لتطوّر المجتمعات وليس جديدا على المجتمعات المسلمة، فقد كانت الحركات التنويرية التي قادها الشيخ محمد عبده وجمال الدين الأفغاني في القرن التاسع عشر تمثل انعكاسا لهذا الصراع بين الموروث والتطور. وفي القرن العشرين، نجد ثورة الشيخ مصطفى عبدالرازق في كتابه «الإسلام وأصول الحكم»، وطه حسين في كتابه عن الشعر الجاهلي يمثلان مواجهة شجاعة للموروثات الجامدة (التابوهات) بإخضاعها للمنطق العلمي.

أما في وقتنا الحاضر، فقد اتخذ هذا الصراع شكلا أكثر عنفا مع ظهور الأفكار المتشددة التي تحاول أن تفرض رؤية ظلامية للدين، وتتخذ من العنف وسيلة للإرهاب لكل من يحاول إنقاذ الدين بالانحياز إلى تطورات العصر ومتطلبات التقدم. إن مواجهة التطرف والتشدد الديني يقابله وبشكل غريب أيضا عدم تشجيع التيارات الفكرية التنويرية، الأمر الذي يعني فقدان البوصلة الاجتماعية لمجتمعات الشرق الأوسط، والذي حتما سيصل إلى نقطة تتطلب من الحكومات أن تحسم أمرها مع أي من التيارات ستنحاز.

«الحقيقة عملة نادرة وقولها يثير البهجة» من هذه القاعدة وضعت أليف شفق يديها على تابوهات كثيرة غير عابئة بردود الأفعال. فتجرأت على ذكر المسكوت عنه «إن التعصب موجود في كل الديانات وعلينا أن ندينه ولا ننسى أنفسا، فمن يستطيع أن ينكر أن التطرف موجود في الشرق الأوسط أكثر من أي مكان آخر، والتحرش بالنساء حتى في الأماكن المقدسة، لماذا نشعر نحن النساء بالحرج ولا يشعر به من يتحرش بنا؟». إن كل ذلك غير مستغرب من شفق، فهي لم تبدأ نضالها النسوي في هذه الرواية، فقد نالت عن أطروحة الماجستير «الجندر والدراسات النسوية»، جائزة من معهد علماء الاجتماع.

شفق حاصلة على الدكتوراه في العلوم السياسية، فما هو تابوه السياسية الذي طرقته في الرواية؟ سلطت شفق الضوء على النقاش الدائر في الشرق الأوسط حين ذكرت على لسان أحد الشخصيات «وما هي الديمقراطية إلا جدل تافه في أوروبا، فحين تنطلق دول غير ديمقراطية كسنغافورة والصين لأن القرارات بحاجة إلى تنفيذ في سرعة البرق في عالم سريع الحركة، ففي الشرق الأوسط مُنح الجهلة صوتا متساويا يشبه إعطاء طفل صغير علبة كبريت، وبهذا يمكن للبيت أن ينهار، فالدكتاتورية تؤدي إلى النفع العام بعد الفشل الذريع الذي أحدق بالربيع العربي، فأي شخص عاقل ينبغي له أن يدرك فوائد القيادة القوية والاستقرار، تذكروا ما أقوله الآن سوف يعاد رسم خارطة الشرق الأوسط الواضح؛ إن القوى الغربية لديها خطة هائلة».

حين تقرأ هذه الرواية تتشكل في ذهنك خارطة بطرق متشابكة من المكونات الأساسية: المعتقدات، وأنظمة الحكم، لتلتقي عند عُقد الحياة الاجتماعية. كان اختيارها للشخصيات في غاية الذكاء بيري التركية بطلة الرواية لها أبوان يجدسان صورة جدل المجتمع التركي ما بين المسلم المتشدد (سلمى أم بيري)، والعلماني المتشدد (منصور أبوبيري) «منصور العلماني لم يحتمل مظهر زوجته الخارجي المتشددة دينيا فقد كان مظهرها تتويجا لكل ما يشمئز منه ويحتقره في الشرق الأوسط؛ جهل المتدينين وافتراض أن حياتهم الأفضل لسبب واحد لا غير هو أنهم ولدوا في كنف الثقافة وتقبلوا من دون تمحيص كل ما يلقنون فكيف تجدهم واثقين إلى هذا الحد بتفوق معتقداتهم في حين أنهم لا يعرفون إلا النزر اليسير، إن كانوا يعرفون حقا، عن الثقافات والفلسفات الأخرى وأساليب تفكيرهم، في حين ترى سلمى في زوجها منصور غطرسة الحداثويين العلمانيين وادعائهم الرنان بوضع أنفسهم فوق المجتمع وبأنهم متنورون في حين أنهم لا يعرفون إلا الشيء القليل عن ثقافتهم ودينهم».

قرأت أغلب روايات شفق، وليست هذه المرة الأولى التي تخرق فيها التابوهات، لكن هذه الرواية هي الأعمق والأقرب في الزمن لواقع اليوم. لا يمكن أن يرافقك الملل وأنت تقرأ لشفق بل تخاف أن يأتي الوقت وتنتهي الرواية. ختاما هل استطاع الأدب الخليجي القصصي أن يخترق كل التابوهات، ويطرح أسئلة الفكر الإصلاحي؟ وهل سنرى أليف شفق خليجية تجرؤ على ما لم يجرؤ عليه الأدب الذكوري؟ أم هل ما زالت التخمة المالية تخفي عيوبنا؟

كاتبة من عمان



دعوة

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 التكنولوجيا

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

# شهرزادات الصورة

## المسألة الجندرية في سينما المرأة العربية

جيلان صلاح

**الهيمنة الذكورية في العالم العربي تنعكس وبشكل محوري على جميع مناحي الفنون؛ أهمها السينما كوسيلة تعبيرية أساسية عن نظرة الانسان للآخر وللمجتمع بصفة عامة. ولهذا، بات من الضروري محاولة استقراء تأثير الهيمنة الذكورية على وجدان المخرجات صانعات الأفلام العربيات من خلال مواقعهن وراء الكاميرا، وعلى وجه التحديد تمثيلهن للآخر؛ الرجل على الشاشة.**

**بنظرة سطحية غير متعمقة، يبدو تعلق المخرجات العربيات بحكايات النساء ودواخلهن، لكن نظرتهن للرجل أيضاً لا تقل أهمية، خاصة عند المخرجات المشغولات بقضايا المرأة عامةً. تمثيل الرجل على شاشة المرأة يحتل أحد قطبي الصراع؛ الذكر الفحل شديد الذكورة لدرجة الفجاجة، أو الذكر الهامشي معدوم الحيلة، تبدو المرأة حاملة النظرة شديدة الانشغال بالنساء وحكاياتهن لدرجة إغفالها دور الرجل طرفاً في الصراع بل ومحركاً له في معظم الأحيان.**

يبدو تعلق المخرجات العربيات بحكايات النساء ودواخلهن، لكن نظرتهن للرجل أيضاً لا تقل أهمية، خاصة عند المخرجات المشغولات بقضايا المرأة عامةً. تمثيل الرجل على شاشة المرأة يحتل أحد قطبي الصراع؛ الذكر الفحل شديد الذكورة لدرجة الفجاجة، أو الذكر الهامشي معدوم الحيلة

في غالبية الأحيان، لا تملك النساء الوعي الكافي للخروج من سجن البطريركية، نظراً لسجنهن وفق منظور الرؤية عند حامل النظرة الذكر وفقاً للتمثيل الأبوي الجندري على الشاشة. كان هذا التأويل للسينما السردية مقبولاً من خلال ورقة لورا ملفي البحثية في السبعينات من القرن الماضي بعنوان «المتعة البصرية والسينما السردية» ومعها الموجة النسوية الراديكالية مؤازرة لها. ولكن، النصوص المرئية طبقاً للتحليلات النسوية الحديثة في نظريات تلقي المشاهدين للأفلام، تنزع عن المشاهد صبغة المفعول به، وتحيي فكرة المشاهدة التفاعلية، كما تنزع عن صانع الفيلم مسؤولية توقع كيف سيتم تلقي فيلمه عن طريق المتفرج المذعن كلياً للمادة المعروضة قبالته في صالة العرض، فلا يستطيع المنظرون البت بأن المشاهدين يصبحون بالضرورة متواطئين في عملية المشاهدة، لتلقي الأيديولوجيا التي يفرضها عليهم الصانع.

بتتبع الرجل ومحاولة تمثيل صورته على الشاشة بما يشرح هم النساء الشخصي والإنساني في قراءة علاقة الرجل بالمرأة بشكل عام، نجد أن العديد من الشخصيات الذكورية في الأفلام التي تحمل بصمة مخرجة امرأة تغلب عليها سمات القوة، سواء العضلية أو المهنية أو الجنسية؛ في فيلم مثل «عفواً أيها القانون» للمخرجة المصرية إيناس الدغيدي، تقع الشخصية الرئيسية علي بين طرفي الرحى ما بين والده الثري الذكوري إلى درجة فجة، وزوج المرأة الخائنة صلاح شديد الخنوع، يبدو لجوء الدغيدي إلى رسم محاولة استعادة علي لذكورته المهدورة بسبب عجزه الجنسي عن طريق تخطيه للمرأة النبيلة التي تزوجها بقهرها عن طريق الجنس، ولجوئه إلى مثال المرأة الفجة أنثوياً ممثلة في هياتم شديد البراعة في استقراء أحد أهم ملامح الرجل الشرقي وتصويرها بالاختيار البارع للممثلين كل في دوره؛ محمود عبدالعزيز بملامحه البريئة وصوته المعبر، فريد شوقي في دور الأب المسيطر، وسيد زيان الذي اشتهر بأدوار الكوميديا في دور الزوج الخاضع لزوجته والذي يضطر مرغماً إلى قبول خيانتها رغم المهانة الاجتماعية والإنسانية.

يظهر الرجل كعامل أساسي ومحوري في سينما المرأة العربية، حتى في بعض الأفلام النسوية حد التطرف مثل «دنيا» للمخرجة جوسلين صعب، نجد شخصية مثل الدكتور بشير، المثقف المشغول بالفن ما هو إلا محاولة لمحاكاة الرجل المثالي من وجهة نظر المرأة، من خلال عدستها، يمكن استقراء كيف تحلم المرأة بالرجل المثالي، من خلال استخدامها للمطرب محمد منير رمزاً أكثر منه ممثلاً، هو مثال للذكر المجرد نسبياً من الذكورية كصفة، وإن كان يحمل مقومات تهواها المرأة؛ مثل حلاوة الصوت، والتماثل مع النظرية التي يطرحها الفيلم في تحرر الجسد وربط الجسد بالصوفية، التي تحاول تجريد الإنسان من جنسانيته، ولكن؛ هل نجحت صانعة الفيلم في تجريد الأبطال من جنسانيتهم؛ تصميم الرقصات قام بالاستغلال البديع للممثلة حنان ترك جسداً وتعبيراً، في وضوح تام للنظرة الأنثوية المعنية بالتعبير عن الجسد الأنثوي

نورهان صندوق

بصورة غير تشييئية وإن كانت مفرطة في الاحتفالية بمدى قدرته على التعبير. لكن هذا لا يجرد المرأة من جنسانيتها، ولهذا وقف الفيلم -ومن ورائه الصانعة جوسلين صعب- حائراً ما بين الجنسانية الأنثوية التي تمررها الموجة النسوية الثالثة، والانعتاق من الجسد والجندرية التي تناشد بها الموجة الثانية، ممثلة في «النظرة» التي مررتها صعب لرؤية جسد المرأة وهي ترقص رقصاً صوفياً غير مجنسن، متحرراً مما يربطها بالفيتيشية الأنثوية، لكنها أتت في المشاهد التي حاولت فيها دنيا تعلم الرقص على طريقة العوالم كما كانت أمها الراقصة الشهيرة، فإذا بها ترص أجساد النساء المختلفات إلى جانب بعضهن البعض، بينما تتابعهن الكاميرا في إيروسية واضحة لرقصهن شديد الجنسنة، حتى ترتدي دنيا عباءة الجنسانية التي حاولت خلعها بتعلمها الرقص الصوفي في المشاهد السابقة.

في الانتصار للمشاهدة التفاعلية، يمكن للمشاهد تأويل أي مشهد أو تفاعل درامي بين الشخصيات وفقاً لهواه ومزاجه الشخصي، دون أن يكون الصانع من ورائها يقصد أن يصل بالمشاهد إلى هذه التأويلات. يكون هذا الاتجاه شائع الاستخدام لدى متابعي المسلسلات التلفزيونية الأميركية الشهيرة، حيث تخرج بعض العلاقات الرومانسية أو الجنسية بين شخصيات لم تتم كتابتها بهذه المنهجية في بادئ الأمر؛ ومن أشهر الأمثلة علاقة سام ودين الأخوين الشهيرين في مسلسل «خارق للطبيعة» Supernatural والتي حولتها كتابات المعجبين المتيمين بالمسلسل إلى علاقة جنسية كاملة بين الأخوين، حتى تطور الأمر إلى مطالبة المعجبين صناع المسلسل بإعادة صياغة الخط السردي للمسلسل حتى يتواءم مع رؤيتهم لأصل العلاقة جنسياً وعاطفياً.

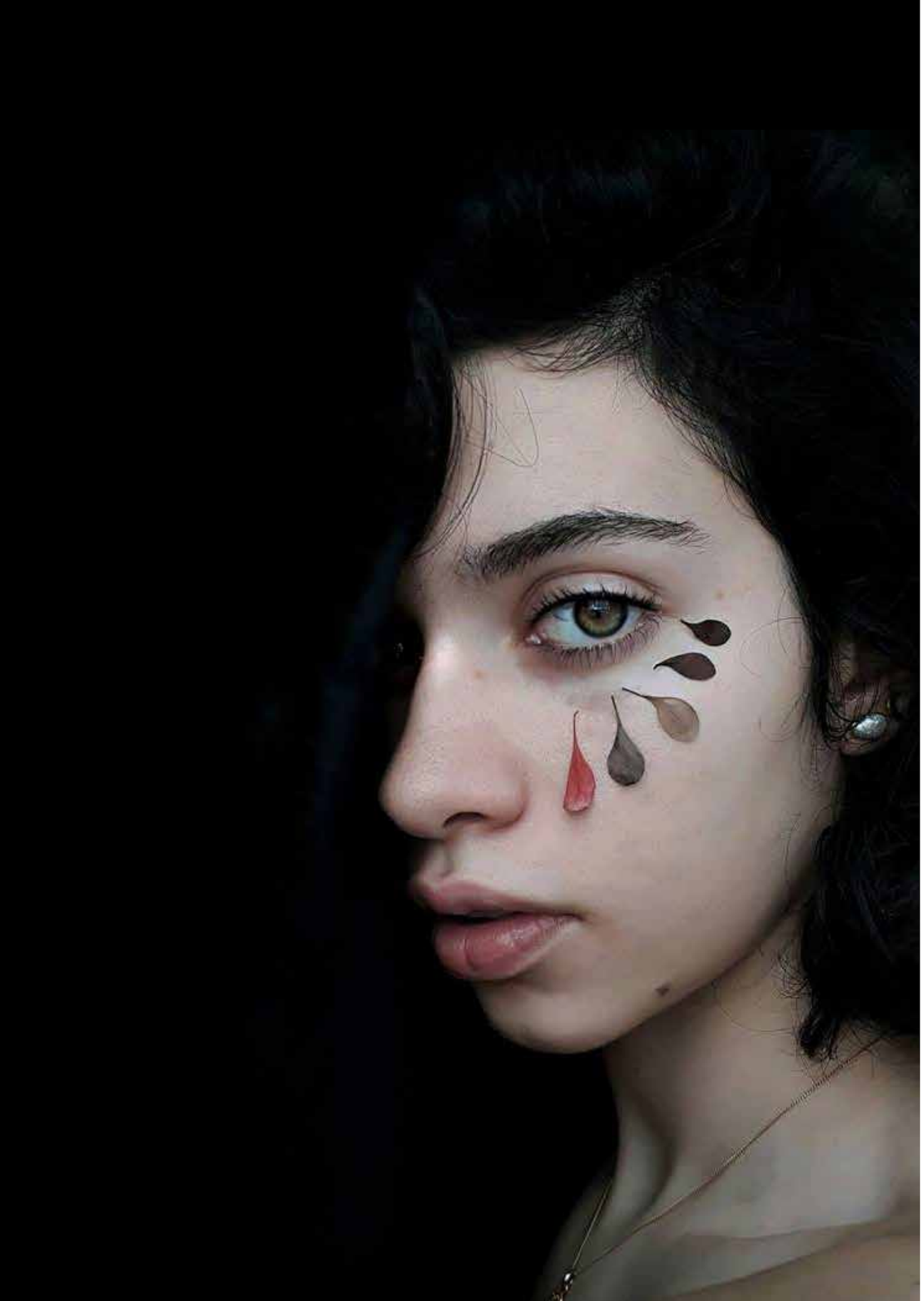
يمكن إلباس تأويل مماثل في مشاهدة فيلم «دنيا» فالمُشاهد قد يرى في المَشاهد بين عنايات سائقة التاكسي والأستاذة الجامعية أروى خطأً حسياً ضمنياً، قد يدفعه إلى استنباط علاقة جنسية أو عاطفية مضمنة بينهما، تغافلت عنها صانعة الفيلم عمداً أو عن غير قصد، خاصة في مشهد الطبخ، والذي تحاول فيه كل من أروى وعنايات تعليم دنيا الحب، بينما تبدو نظراتهما لبعضهما البعض متلصصة، شبقة، تحمل أكثر من تأويل قد يحتاج إلى متلقي شديد الحساسية، أو شديد الترصد.

ظلت محاولات صانعات الأفلام للخروج من إطار التنظير النسوي الذي بدأته ملفي في السبعينات محاولات واهية، نظراًلانغماسهن في مأزق الأيديولوجيا والتمثيل الجندري مما يحصرهن في ظل الأيديولوجيا، والأمثلة على هذه كثيرة؛ جوسلين صعب، وكوثر بن هنية، تحديداً في فيلم هذه الأخيرة «على كف عفريت» حيث التأثر بفكرة لوم الضحية، أحد التيمات النسوية الشهيرة التي يُثار حولها الجدل تحديداً مؤخراً مع الحملات النسوية الأميركية التي طالت كل شيء من السينما إلى إعلانات التلفزيون، بتركيزها على تقنية تصوير الفيلم كعدة لقطات مطولة دون مونتاج، لتضع المشاهد في قلب تجربة الفتاة التي يتم اغتصابها من قبل رجال الشرطة، لكنها تفرط في اهتمامها برصد التجربة، دون التعمق في التجربة ذاتها، مما يؤطر للأيديولوجيا النسوية، أكثر من الاهتمام بالمحتوى الإنساني والتجربة النسائية الفردية.

وعلى صعيد آخر نجحت مخرجة مثل هيفاء المنصور في الخروج من هذه العباءة لكون عملها الأول «وجدة» يحمل في طياته نقداً نسوياً وسياسياً للأبوية المتمثلة في النظام البطريركي السعودي، وبينما جاءت مشاهد الكبار، وتحديداً مشاهد والدة وجدة، معبرة عن معاناة المرأة في المجتمع السعودي، أتت الحوارات بين عبدالله ووجدة ذكية، رشيقة، توضح الصراع المتنامي في عقل عبدالله ما بين انبهاره وشعوره بهيمنة وجدة، ووضعه في المجتمع الذكوري السعودي كذكر يتم الاحتفاء به نوعياً، دون إقدامه على أي ما يميزه كإنسان عن قريناته الفتيات.

### من هو الرجل في سينما المرأة العربية؟

عباس العنتيل أو أحمد زكي، وحسام عنبر أو محمود حميدة لإيناس الدغيدي؛ نموذجان للرجل الشرقي الذكوري شديد الجنسنة، التي تفوح من كلماته وحركاته ولغة جسده الذكورة كما تراها صانعة الأفلام؛ فجة، كليشيهية، وأحادية المنظور. هو أيضاً عمر أو أحمد السقا من منظور كاملة أبوذكري، الرجل الرقيق الذي يخون جميع النساء في حياته، ويخونهن بأريحية



نورهان صندوق

تامة، بينما يذرف الدموع على أطلالهن، مرتدياً عباءة الفرسان مع كل خيانة وأخرى. هم رجال نادين لبكي، بكل نزقهم وحماقاتهم وطيشهم، والتي تحاول نساؤها على طول الوقت ترميم ما يفعلون، وتصحيح أخطائهم، وتبديل أفعالهم الاندفاعية بالصبر والمواراة، أفعالاً أكثر صقلاً ونضجاً. وفي نموذج آخر هو ياسين «زهرة الصبار»، الحاضر الغائب، الرجل اللاجنسي، صاحب اللاصفة في حياة بطلتي الحكاية، وإن كان يقوم بكل ما يجب أن يقوم به الرجل الحقيقي في حياتهما، هو تجسيد للفريندزون بمعناها المضخم؛ الرجل الذي تضعه المرأة في خانة بلا تصنيف، انتظاراً لأن تجد له صفة تلائمه، ربما لأنها تطمح في من هو أكثر مقاربةً للصفة التي تحلم بها. ياسين هو الرجل الذي تراه هالة القوصي النموذج الأكثر اكتمالاً في الفيلم، هو أفضل الشخصيات الذكورية تماهياً مع الكمال الرجولي من وجهة نظر المرأة صانعة الصورة؛ هو الصورة الذكورية من شهرزاد؛ يؤثر في مجرى الأحداث بصورة ناعمة، مموهة، ويتسع دوره ليشمل أثراً كبيراً في حياة البطلتين، وإن كان يبدو وجوده هامشياً.

> **غابت الكوميديا بشكل عام عن تعامل المرأة مع الرجل، غالباً ما وضعته المخرجة في قفص الاتهام أو النبل الدرامي الخارج من عباءة الحواديت، وغاب الاهتمام الشكلي والجسدي بالرجل**

لا تبدو المرأة مقتنعة بأهمية وجود الرجل في محور الحكاية، لم تتحرر صانعات الأفلام بعد من أسر السرد النسوي الذي يركز على المرأة مركز الحكاية السردية، ولم تتخلص معظم المخرجات من الشكلانيات، التي بدت غالبة على حكاياتهن، بصورة أكبر مما تحمله معظم هذه الحكايات. وعندما حاولت بعضهن التحاور مع أبطالها الرجال، ولو عن طريق تجريدهم من سجن التأويل والنقد السياسي أو الاجتماعي، فشلت معظمهن -في مجمل أعمالهن- في فصل الصورة عن صلب الحكاية. وجدنا حكايات عن الانتهاك الجسدي للمرأة على يد الرجل، أو استغلال الرجل للمرأة جنسياً وعاطفياً، وجدنا شهيدات وعاشقات ومضحيات ومخدوعات باسم الحب، ولم نجد المرأة الخطرة أو الذباحة أو القتالة، وجدنا الأم والماتريرك التي تهيمن على عائلة بأكملها، ولم نجد المرأة الضد، الأنا الأخرى لأي من بطلات «الحواديت». غابت الكوميديا بشكل عام عن تعامل المرأة مع الرجل، غالباً ما وضعته المخرجة في قفص الاتهام أو النبل الدرامي الخارج من عباءة الحواديت، وغاب الاهتمام الشكلي والجسدي بالرجل، ربما باستثناء إيناس الدغيدي التي اهتمت في الكثير من أفلامها بالرجل جنسياً، ولكن في الوقت الذي حاربت فيه السينما كمتعة تلصصية بطريركية عن طريق تصوير النساء والغوص في خصوصيات أجسادهن، غابت عن صانعات الصورة أهمية التلصص على الرجال من زاوية كاميراتهن، فخرجت صورة الرجال باهتة، بعيدة كل البعد عن التشييء، حتى في أكثر الأفلام ميلاً إلى الجنسانية والجنوسية، لا يستطيع المشاهد تتبع الرجل كما تتأمله صانعة الأفلام، في فيلم مثل «على حلة عيني» للمخرجة ليلى بوزيد، تحتفي المخرجة بالصغيرة فرح، جسدياً وشعورياً وحسياً، تتابعها الكاميرا في تصور حسي بديع، وتتابعها الحكاية السردية بينما تحرك مجرى الأحداث، وتدفع بالشخصيات إلى الأمام، ولا نجد فيلماً نسوياً أو نسائياً مماثلاً يدفع بشخصية رجولية مغايرة للأمام.

في مفهومهن التقليدي عن النسوية، تبدو المخرجات العربيات محصورات وفق ميزان الموجة النسوية الثانية، عندهن الرجل رجل والأنثى أنثى، نادراً ما نجد شخصية سحاقية مثلاً، ونادراً ما نجد تمثيلا مغايرا للذكورة على الشاشة، أسوة بأفلام كزافييه دولان المخرج الكندي المثلي، أو «مونلايت» لباري جنكنز، والمأخوذ عن مسرحية الأميركي الأسود تاريل ألفين مكراني «في ضوء القمر، يبدو الصبية السود بلون أزرق»؛ وهو رجل مثلي يكتب عن تجربته المغايرة للسائد، شديدة الخصوصية. وفي الوقت الذي تجاوبت فيه تجربة هذين الصانعين مع الموجة النسوية الثالثة بكل تحررها من الصورة الجامدة للجندر، ظلت المرأة العربية أسيرة حكايا الاغتصاب، والتحرر، والتدين، والخروج من عباءة القيد الجسدي، والحب المحرم. ليس المقال محاولة للهجوم على «نظرة» المرأة العربية للرجل، لكن محاولة تفكيكها إلى العناصر الأولى، تجدها كلاسيكية في مجملها، هشة، غير مكتملة الطزاجة أو النضج، فمشهد من مسلسل «واحة الغروب» للمخرجة كاملة أبوذكري، والذي يحمل سحاقية ملتبسة ما بين امرأتين، هو أكثر نضجا من مجمل أعمالها السينمائية، والتي تؤطر للعلاقة الكلاسيكية بين الرجل والمرأة، والصورة الكلاسيكية للمرأة المتحررة (شامية في «يوم للستات») والفتاة منكسرة الفؤاد (عالية في «عن العشق والهوى») وبنات الطبقة الشعبية («واحد صفر» و«يوم للستات»). ليس الأمر نقداً للأفلام ذاتها، بقدر ما هو نقد للتمثيل النسائي فيها. في الظاهر تبدو الشخصيات النسائية عند كاملة أكثر وفرة وطزاجة من الرجال، لكنهم في الغالب يقعون تحت أسر التعاطف التام في التعامل معهن، والرغبة في تنوعهن الشكلاني والعمري، بصورة تطغى أحياناً على التعددية النسوية التي تحتفي نسبياً بكثرة الشخصيات النسائية في السرد، وإن كان الطموح الأكبر يستلزم التحرر من النظرة البطريركية لهذه الشخصيات.

ناقدة من مصر

# أفلام المرأة في الألفية

## إطلالات ثورية وحالات شاعرية

أمل ممدوح

هل هي السينما التي تدور حول المرأة كنوع إنساني، أم تلك التي بطلتها امرأة، أم تلك التي صنعتها امرأة، أم هي التي تتحدث عن قضية تعاني منها المرأة وتخصها حتى لو كان صانعها رجلا؟ إنه جدل سائد طرحه سواء بين صناع ونقاد السينما أو الجمهور، ساده التنقل بين مفهوم التحيز النسوي في موضوعه وقضيته وشخصيته أو شخصياته الرئيسية أو انتساب لصانعة أنثى مخرجة كانت أو كاتبة تعود واعية أو غير واعية لإفراز عالم نوعها ونكهته الخاصة بشكل أو بآخر في أفلامها

**هل وطأت عزيزة أمير وهي أول منتجة ومخرجة مصرية في فيلمها الأول الصامت «ليلى» عام 1927 الذي كانت بطلته أيضا، والتي قال لها الاقتصادي المصري الشهير طلعت حرب «لقد استطعت يا سيدتي تحقيق ما لم يحققه الرجال»؛ هذا العالم واجترأت عليه فقط لكونها امرأة، أم لأجل تحقيق كينونتها الإنسانية، أم للتعبير عن كينونتها النسائية؟ وهل خطر ببالها من الأساس أي من هذه الأسئلة حين أخذت من المسافات موقع المقدمة لفن جديد، في وقت كان يحتم على المرأة حساب المسافة من كل شيء؟**

كانت عزيزة أمير أولى رائدات السينما المصرية ثم تلتها كثيرات أثرن بهذا الفن مثل بهيجة حافظ ومثل آسيا داغر التي أنتجت فيلما تاريخيا أيضا عن امرأة «شجرة الدر» واضعة فيه كل ثروتها، تلاه فيلم «الناصر صلاح الدين» وبطله هنا رجل والذي لم تجن منه ربحا يذكر، وماري كويني صاحبة أول معمل ألوان بالشرق الأوسط وغيرهن، ففيم كانت تفكر عزيزة أمير ومعاصراتها من الرائدات أو التاليات لها؟ هل استحضرن النوع في حساباتهن أم داهمهن الشغف المماثل للرجال وإن اختلفت نكهاته لديهما؟ هل كان إفراز قضايا المرأة بديهيا لكون النوع يفرز عالمه كجزء ومكون إنساني لا واع صار واعيا أم تصنيفي متعمد؟ أم صار كذلك؟

نفس الأسئلة يستدعيها التصدي لمصطلح أو مسمى «سينما المرأة» فهل هي السينما التي تدور حول المرأة كنوع إنساني، أم تلك التي بطلتها امرأة، أم تلك التي صنعتها امرأة، أم هي التي تتحدث عن قضية تعاني منها المرأة وتخصها حتى لو كان صانعها رجلا؟ إنه جدل سائد طرحه سواء بين صناع ونقاد السينما أو الجمهور، ساده التنقل بين مفهوم التحيز النسوي في موضوعه وقضيته وشخصيته أو شخصياته الرئيسية أو كاتبة تعود واعية أو غير واعية لإفراز عالم نوعها ونكهته الخاصة بشكل أو بآخر في أفلامها، وربما تكون المرأة بذاتها ككائن يموج بعنفوان من التناقضات وروح حياة متحركة؛ جاذبة بذاتها للتناول الدرامي كما تنبه الإغريق والرومان في مسرحيات عنونوها فقط باسم بطلتها.

والحقيقة أن مسمى «أفلام المرأة» إن نسب لمجرد جنس صانعاته دون إطلالة حقيقية لقضايا وروح المرأة وكينونتها لكان مسمى متعسفا عنصريا أيا كان جنس مطلقه، لذا فمن الأقرب منطقا وصوابا اعتباره مقترنا بهذه الإطلالة، ومن هذا المنطلق سنتتبع في دراستنا مرحلة محددة نرصد فيها أفلام المرأة بهذا المفهوم لصناع رجال ونساء مستعرضين كيفية التناول في كل منها، فنتناول نماذج أفلام جادة في السينما المصرية أنتجت في الفترة من مطلع الألفية وحتى الآن لعدد من أهم المخرجين والمخرجات لإلقاء الضوء على طبيعة هذه الأفلام وأهم ملامحها وأفكارها ونمط المرأة السائد فيه.

### الباحثات عن الحرية

بعد أول أفلامها في مطلع الألفية «مذكرات مراهقة» عام 2001، تكمل المخرجة إيناس الدغيدي بفيلمها التالي له «الباحثات عن الحرية» عام 2004 المأخوذ عن قصة «غابة من الشوك» للكاتبة السورية هدى الزين بسيناريو وحوار لرفيق الصبان؛ نقلة أكثر وضوحا لرؤيتها الثورية لعالم المرأة بالتركيز على فكرة الحرية والتي تنوي ضمنيا في الفيلمين على تحريرها الجنسي كجزء من تحرير كيانها وإرادتها، و«الباحثات عن الحرية» قد لا يكون أجود أفلامها بل على العكس فهو شديد التواضع نسبة لغالبية أعمالها، لكنه أكثر وضوحا في خطه وفكرته التحررية للمرأة في العموم لا إزاء قضية بعينها، الفيلم مصري لكن موضوعه يتسع ليشمل المرأة العربية في عمومها والتي تشترك أينما كانت في القيود وشكلها اللسان أو الأسلوب، هنا ثلاث نساء عربيات يلتقين في باريس، أتين سعيا أو تحقيقا لحرية أعيقت أو افتقدت في بلادهن، جئن هاربات إلى الحرية التي يحققها لهن بلد أوروبي خارج المنطقة العربية التي تبدو قاهرة مكبلة لنسائها على الأخص وربما لرجالها بشكل آخر،

بشير قرشمي



سعاد (سناء موزيان) مغربية أحبت جارها فكاد إخوتها الرجال أن يقتلوها ففرت منهم إلى باريس حيث لا يستنكفون قبول أموال منها لا يعلمون مصدرها رغم مقاطعتهم لها في إشارة واضحة إلى البرغماتية وازدواجية الرجل العربي.

إلا أنها لكونها اعتادت الوصاية الذكورية كان فرارها الأحضان عربي مستغل آخر.. مغربي أيضا يحاصرها كما لو لم تتحرك، تاجر كبير السن صاحب «بوتيك» يستغل جسدها ويفرض وصايته الكاملة عليها وعلى كل تصرفاتها، مقابل توفير مسكن لها وإنفاقه عليها بسلطة المال هنا لا سلطة الدم. تبدو مستسلمة خاضعة وكأنها لا شعوريا أدمنت القهر حتى وهي تفر منه، وهذا الملمح أراه الأفضل في الفيلم. فقصتها الأفضل بناء بين قصصها، عايدة (داليا البحيري) فنانة تشكيلية مصرية ناجحة، جاءت إلى باريس في بعثة بسبب تميزها، دفعت ثمنها بالحرمان من ابنها والانفصال عن زوجها الذي يغار من نجاحها، فمنع ابنهما عنها في محاولة لعرقلتها مسقطا غيرته في تهمة جاهزة لها بالأنانية والإهمال له ولابنها، لكن عايدة أصرت على الذهاب وعدم الخضوع رغم ألم حرمانها من التواصل مع ابنها، فالحرمان هنا سلوك عقابي ذكوري إزاء نجاح المرأة وتمسكها بحريتها كما يعرض الفيلم، أمل (نيكول بردويل) صحافية لبنانية أتت هاربة من ويلات الحرب اللبنانية وقد عانت فيها جسديا ونفسيا وفقدت فيها حبيبها فريد الذي لم تستطع نسيانه. صدمتها من العنف والقهر اللذين تعرضت لهما جعلتها تلجأ لتنمية قوتها البدنية بممارسة لعبة الكاراتيه، وتعزيز آليات الدفاع الحاد المتحفز عن نفسها جسديا وسلوكيا، لتبدو قوية صارمة، حتى تتحرر مساء من وعيها الثقيل، فتنفس عن مكبوتاتها بالخمر وبعلاقات جنسية سادية ومازوكية في آن واحد، تخضع فيها وتتحكم معا بوعيها الممتلىء بالألم والكبت. ربما هذه القصة كانت أقلهن اتساقا مع سياق الفيلم، حيث الفيلم الناقد لإفرازات الحياة العربية المؤثرة في النساء، لن تضيف له بحق قصة حرب واضطهاد ناشىء عنها قد يحدث في أي مكان في العالم، حتى باريس.

في الفيلم ثلاث نساء شابات في عمر متقارب مختلفات في الجنسية والمهن، اثنتان منهن تتشابهان في موقفهما الصامد المتمسك بالحرية، فلا تنوع كبيرا في مواقفهما المتخذة إزائها ونموذجيهما الطليعي، ثلاثتهن في ماضيهن رجل مفقود أو مضطهِد، وفي حاضرهن رجل ينتظر، كلهن أصلحن حياتهن بخيار الحرية والتمسك بها في النهاية، فسعاد تخلصت من الثري الكهل المتحكم بها واتجهت للفرنسي الذي تميل له ويحبها بإشارة سريعة لإسلامه بقراءته الفاتحة معها. فمهما كان حجم التمرد، لا شيء يكسر تماما التقليدية في مسار الأحداث التي تسير نحو الحلول المنضبطة والنهايات السعيدة للجميع.

وتعود عايدة إلى مصر لمواجهة زوجها السابق بحقها في ابنها وتستطيع استرداده مع الاحتفاظ بحبيبها كمال (أحمد عز) في باريس بلقاءات كيفما اتفق، أما أمل فبعدما أحبت عمر (هشام سليم) يعيد لها الأخير حبيبها السابق المفقود في الحرب دون تفسير، لتكون من جديد قصة أمل أضعف القصص ومظهر انتصارها الأخير لحريتها يكمن فقط في قتلها الثري ذي النفوذ الذي حاول استغلالها.

ورغم الدوران في فكرة الحرية إلا أن الإطار السردي بدا مدرسيا سيمتريا ببناء تقليدي إلى حد كبير بحبكات غير مشبعة مما يسطح القضية ويخلق شعورا بالافتعال القصدي لبث فكرة مسبقة، لكن تبقى الأهمية للفكرة العامة والمواقف المتخذة إزاء أزمة الحرية وتحققها، وأهمية الإشارة إلى اشتراك المرأة العربية تحديدا في قهر واحد وإن اختلفت أماكنها؛ يدور بها في فلك التعاسة، وإن قويت واستشرست، وإن فرت حتى باريس. أما ملمح الحرية الجنسية هنا فكان قاسما مشتركا أيضا في الحكايات الثلاث بتنوعات استخدامه، وقد أحسن استخدامه بشكل يجعله مصاحبا للدراما نابعا منها، فسعاد من ثار عليها إخوتها من حب بريء لابن الجيران آلت بفرارها الخائف لأن تكون وعاء جنسيا لمستغل من نفس بلدها تسلم باحتباسها لديه بإرادتها، وعايدة تمارس حريتها الجنسية في إطار بسيط لمشاعر حقيقية، مما بدا كنوع من التصالح مع الذات مع من يبادلها نفس النظرة للأمور. أما أمل فحريتها الجنسية كانت تنفيسا عن عقدها النفسية وتفريجا لها، فلم نجد إشارة إلى استخدام الجنس لمجرد اللذة البحتة، فلا ادعاء لحالة نموذجية للحرية ولا استدعاء أيضا لحالة متطرفة لها، بل إنها هنا جزء من ممارسة الإنسانية بما فيها حق الخطأ والتنفيس والاختيار، وإن ظهرت نماذج في أول الفيلم لنساء تطرفن في الحرية، كما تطرف بهن الكبت في بلادهن. ويظل الفيلم استمرارا لتقديس حالة الحرية كحق منزوع من المرأة العربية، تسعى وتناضل إيناس الدغيدي بصمود في اكتسابه طوال مشوارها الفني.

**لدينا شهرزاد حديثة بإطلالة وشقة عصرية وحكايات معاصرة لكل منها شهريارها الذي يفزع غفوتها بمسروره إذا ما تراخت للأحلام، شهرزاد الفيلم لا تحكي لشهريار بل عنه، فهن عدة شهرزادات**

### إحكي يا شهرزاد

في هذا الفيلم للمخرج يسري نصرالله ووحيد حامد مؤلفا عام 2009، تتسرب فكرته الناقدة بدءا من تتره الذي يصور رسوما غرافيكية تتراوح بين بعض ثمار الطبخ وخضرواته المستديرة كرموز مزدوجة الرمزية الأنثوية في استدارتها وفي كونها ثمارا للطبخ المرتب عادة بالأنثى، فنرى ثمار البصل والطماطم مع شوك طعام برؤوس حادة وخط مستقيم توحي بتجريدها الخطي بالذكورة، تنغرس هذه الشوك في الثمار ثم تشكل بعدها العلامات الرمزية للوقت في دائرة الساعة فتبدو كمن تحاصرها وتدور داخلها عقارب الوقت، بإيحاء بدائرة لا متناهية من القسوة والعنف المستقر في دورانه ودوامه، لتبدأ الحكاية، لدينا شهرزاد حديثة بإطلالة وشقة عصرية وحكايات معاصرة لكل منها شهريارها الذي يفزع غفوتها بمسروره إذا ما تراخت للأحلام، شهرزاد الفيلم لا تحكي لشهريار بل عنه، فهن عدة شهرزادات، مع راوية تتيح البوح لأخريات، لتنتقل في النهاية من راوية للحكايات الأخرى إلى حكاية جديدة وشهرزاد جديدة، وكأن كل امرأة لديها ما يجب أن يقال، في عنوان يمثل جملة تحريضية للبوح وعدم السكات «إحكي يا شهرزاد»، هبة يونس (منى زكي) مذيعة مشاكسة تعنيها الحقيقة وأدبياتها. ثورية جريئة، بينما تعري الحقائق في عالم السياسة، لا تعرف الكثير عن حقيقة من يعيش معها، زوجها كريم (حسن الرداد) الصحافي في إحدى الصحف القومية، يقنعها بالتحول عن مواضيع السياسة حتى تتم ترقيته لمنصب رئيس التحرير لجريدة قومية، ترضخ رغم المقاومة، وتتجه لتقديم حلقات عن المرأة وقصص اضطهادها، والتي تلوح بين طياتها السياسة دوما بشكل أو بآخر، تحركها قصة لم تستضفها عن فتاة تلقب بـ»سلمى حايك المصرية» تعمل في محل لأرقى الماركات العالمية للتجميل، تخبرها عن انقسامها لاثنين بموجب التضاد بين بيئتها شديدة الفقر وعالم عملها، فهي بلا حجاب نهارا بينما ترتديه فور خروجها من العمل بوطأة القهر الاجتماعي، فهي تضعه مكرهة مؤثرة السلامة، تبرهن لها على ذلك باصطحابها معها في رحلة للمترو حيث تصفع فيه هبة نظرات احتقار النساء أنفسهن لها، فتضع الحجاب أيضا مذعورة بوطأة هذه النظرات، لتسير الإثنتان معا ونراهما من الخلف بنفس الهيئة والمشية تتساويان في سطوة هذا القمع رغم اختلاف الإثنتين طبقيا وثورية ورقي شخصية هبة، فالمرأة بدت جزءا من عوائق حرية المرأة ذاتها.

تستضيف هبة في برنامجها ثلاث نساء في ثلاث حلقات لتتقاطع حياتها مع فواصل قصصهن في مونتاج متواز لتبدو تجميعيا كمن تسير بالتوازي مع مصيرهن، من دون أن تدري. القصة الأولى بطلتها أماني (سوسن بدر) التي آلت لمصحة نفسية وقد ذهب شبابها الذي كانت فيه فائقة الجمال مرغوبة، لكنها رفضت أن تتحول لسلعة، فهي أبية مستنيرة بما يبدو سببا كافيا بواقع ذكوري مادي عايشته لوجودها بمصحة نفسية في آخر المطاف، حيث تروي عن فضل الله (حسين الإمام) أحد المتقدمين لزواجها فيفرض شروطه مستغلا فرصة مضي العمر بها، شروط تبين خبايا تفكير ذكوري يبدو سائدا، حيث يستدعي الرجل فكرة حق القوامة في ما يخص سيطرته على المرأة في كل شيء متغاضيا عنها في إنفاقه ورعايته، ليكون كل ما يقدمه لها مسكنا تفرشه وتخدمه فيه، وفراشا يرى نفسه فيه مانحا لا مشاركا، في نقد لنموذج منتشر من الرجال الشرقيين يسلعون المرأة ويطالبونها بشكر الاستخدام، قدمت هذه الشخصية بشكل يدفع لتأمل متفحص لوجهها المجرد بإظهاره لزوجته بابتسامته الفاترة وتعبيراته المصنوعة المتبلدة وإيقاعه الخالي من الروح وهو ما أتقن أداءه بشكل كبير حسين الإمام.

الحكاية الثانية لثلاث شقيقات (رحاب الجمل، نسرين أمين، ناهد السباعي) ترويها أكبرهن بعد خروجها من السجن بتهمة القتل، يأخذنا السرد مخفيا عنا شخصية القتيل، فيجعل المشاهد يستبعد شكوكه إذا ما بدت تجاه الشخصية المستحقة للقتل، كنوع من مؤازرة راوية الحكاية وبطلاتها في صدمتهن في النهاية، وإبراز حجمها لتحقيق تعاطف تلقائي معها ومعهن، في حبكة تذكرنا بمسرحية «لوركا» الشهيرة «بيت برناردا ألبا» حيث هناك واقع أنثوي مجدب لثلاث بنات فقدن الأب تضاف له الأم هنا، مضى بهن الزمن بلا زواج، بلا زوج، بلا أب عائل، بلا رجل، ليصبح أقل الرجال جائزة يتنافسن عليها، في تجسيد لحالة الجدب إزاء حياة تسكن الأنثى بطبيعتها تسعى للانطلاق، لكن القيم العربية تحدد تحققها بواسطة الرجل، فهو السند والحماية وبوابتها الشرعية للاستمتاع بالحياة، مما بذاته يشجع بقوة على الاستغلال الذكوري وإن كان هنا من خادم وأجير، هو سعيد الخفيف (محمد رمضان) العامل في ورشة حدادة والدهن، الذي يبدو شهما مستكينا كحمل بينما نفاجأ بوجهه الذئبي في النهاية، فيتلاعب سعيد بالشقيقات الثلاث لحد معاشرتهن جنسيا جميعا دون علمهن بذلك.

يذهب بنا الفيلم لحالة من التعاطف إزاء هذا الضعف والحرمان وفقر الأمل متصاعدا بنا نحو المفاجأة وصدمتها التي تبرر قتل الأخت الكبرى له، بعد اتضاح الحقيقة في مشهد شديد العنف.

أما القصة الثالثة فصاحبتها ناهد وهي طبيبة أسنان ناجحة (سناء عكرود) تقع ضحية خبير اقتصادي، محمود حميدة، محتال متخصص في التحايل على الأرامل والمطلقات لابتزازهن، يبهرها بمركزه وإعجابه بها وتعجله للارتباط الرسمي لحد عقد القران، فيغويها قبل إتمام الزواج حتى إذا ما حملت شكك في صاحب هذا الحمل، مدعيا العقم وملوحا بفضيحتها لابتزازها الذي تخضع له رغم شرعية زواجهما مما يبين مدى وطأة الحكم الاجتماعي على المرأة حتى إن كانت هي الضحية، لنصل أخيرا بالحكايات إلى الراوية نفسها التي تصبح هي الحكاية الجديدة، حين يحمّلها زوجها الوصولي المناقض لشخصيتها مسؤولية عدم ترقيته بسبب برنامجها «المسيء لسمعة مصر» والوزراء الحكوميين، ليتصاعد التوتر المبني كقطع الثلج الحادة إلى عنف جسدي شديد يسيل دماءها، لتظهر الشخصية العنيفة الراقدة وراء فتوره الانفعالي ومهادنته الماجنة، ليبدو وجهه الآخر ككل شخصيات الرجال في القصص، الذين صوروا كمن يفهمون تماما مواضع ضعف المرأة فقط لاستغلالها بالعاطفة واستخدام الجنس عاطفيا سواء لأغراض مادية أو لغايات أخرى، فتمت غوايتهن كلهن بمسمى شرعي اجتماعيا ودينيا هو الزواج أو الوعد به، مما يشير إلى وصولية ذكورية وانفصام اجتماعي، ليرصد الفيلم بمهارة مواطن المرض والخلل في التفكير الاجتماعي، واضعا يد الشفقة على مشاعر الأنثى الداخلية ومحذرا لها من صمتها، ويد الإدانة للفكر الذكوري، في سرد حيوي متدفق غذته موسيقى تامر كروان ببلاغة دون إسراف، بلمسات شجن هادئة وسط إيقاع نغمي متدفق كسريان الحياة، يتماشى مع الإحساس الذي تعكسه فكرة الساعة المستديرة كحالة أنوثة التي ظهرت في التتر وتبدو منتظمة الدوران، وإن كانت محاطة بالشوك الحادة، مع حركة كاميرا جذابة بزوايا غير متوقعة، وملابس أكثرها تراوحت بين الأبيض الآمن والخافي للأعماق والأحمر الثوري زيا أو في لون أحمر شفاه هبة دائما، مع تسريب نقد سياسي يحيط بكل الحالات دون الاستغراق المباشر فيه والإشارة إلى كون كل ما يحدث يرتبط ويتصل بالسياسة بشكل أو بآخر وينبع من فساد عام، مما يربطنا بمدخل الفيلم الذكي بحلم هبة حيث تتجول الكاميرا ليلا في منزلها الساكن إلا من أصوات الحركة التي لا نراها كحالة الفيلم التي تخفي الحقيقة تحت جبل ثلج وكأنها تفتح عينيها في الظلام، مع صوت طفل تتمناه ويحرمها منه زوجها، فالعلاقة غير الحقيقية علاقة عقيمة لا تنجب، وتتجول الكاميرا في الحلم في منزلها لنراه منفتحا على بعضه بلا أبواب في ظلام، لتصرخ مستيقظة «مفيش أبواب» فكل أبواب الحياة منفتحة على بعضها وتنفذ إلى بعضها كما تؤثر السياسة في كل شيء وكل القصص وفي الحياة كما يشير الفيلم كثيرا.

### 678 ثورة دائرة التفريغ

من رقم أوتوبيس نقل عام متخيل «678» اتخذ المخرج محمد دياب عنوان فيلمه الروائي الطويل الأول عام 2010 الذي ألفه أيضا، حيث يتسبب الزحام بما له من دلالات اقتصادية في أغلب حالات التحرش بالمرأة والذي اختاره قضية لفيلمه، منطلقا منه لنقد حال اجتماعي وسياسي أعم مسؤولية عن إفرازه، مختارا أرقاما متتالية صاعدة تعدت المنتصف نسبة لذروة عشرية يتجه لها العد كما قنبلة تتجه لتوقيت انفجارها الزمني، بدلالة تحذيرية واضحة وذكية. هناك ثلاث نساء من طبقات مختلفة في أعمار متقاربة نوعا ما وإن كانت إحداهن في بداية الشباب، تتعرض ثلاثتهن لحوادث تحرش بأشكال مختلفة ليجتمعن في دورة للدفاع عن النفس مدربتها إحداهن «صبا»، متخذات قرارا

بالانتقام من النماذج المماثلة للمتحرشين في المجتمع، هن فايزة (بشرى) وهي موظفة من طبقة بسيطة محجبة ومتزوجة ولديها أبناء، تعاني وسواسا من التحرش لكثرة ما تعرضت له في الأوتوبيسات، فصارت لا تستقل إلا «التاكسي» رغم إرهاقه المادي لها ولأسرتها، صبا (نيللي كريم) فنانة ومصممة حلي وزوجة لطبيب (أحمد الفيشاوي)، تعرضت لحادثة تحرش في الاستاد أثناء هتافها باسم مصر مع زوجها، ساءت بعدها نفسيتها وعلاقتها بزوجها لتبدأ في تقديم دورات لتدريب النساء للدفاع عن أنفسهن، ونيللي (ناهد السباعي) فتاة استاند آب كوميدي مخطوبة، وقد تعرضت لحادث تحرش أمام منزلها.

اختار الفيلم قضية تتعلق بالمرأة بشكل مباشر، من حيث استغلال أنوثتها وإهانتها وجعلها محطا لتنفيسات أمراض مجتمع متداخل المشكلات، حيث يصب اليأس والكبت وعدم القدرة النفسية في أمراض التحرش، التي قد تصيب في النهاية حتى من بدا سويا كزوج فايزة (باسم سمرة) الذي هجرت فراشه بسبب تعبها النفسي من متحرشين آخرين، في الوقت الذي تسبب نفقات ركوب فايزة التاكسي العجز عن دفع مصاريف مدارس أبنائها الذين يدفعون الثمن من جديد. فنحن باستمرار نجد أنفسنا في حالة دائرية متصلة من المشكلات المتوالدة التي تصب في بعضها، فالكبت عادة تدفع ثمنه أضعف الفئات التي قد تفرز بدورها قهرا اجتماعيا آخر للتنفيس تدان بعده لتصبح من جديد في دور الضحية المكبوتة التي تسكت خوف البوح والفضيحة، فيذيق الفيلم الرجال المتحرشين أيضا سطوة القهر الاجتماعي، خوف الخزي، فهم يخشون الإبلاغ عن النسوة المنتقمات منهم بإيذائهم في مواضع شهوتهم. يتعرض الفيلم كذلك للتفكير الرجعي، وكونه جزءا أساسيا من مشكلة التحرش وانتشارها بعدم الردع، لسهولة إدانة المرأة لسلوكها أو مظهرها في كل الأحوال، بما فيهن فايزة إحدى ضحايا التحرش نفسها التي تدين زميلتيها وتحملها إلى عدم ارتداء الحجاب نتيجة ما يحدث، لترى أنها وأمثالها من المحجبات من يدفع ثمنه، ولتفاجأ بزميلتها في العمل المحجبة في موقف التحرش راضية به كتفريغ لكبت آخر، ويتسبب رأيها في شعور بالذنب لدى صبا التي تقص شعرها الطويل بقسوة بينما كانتا الاثنتان ضحية نفس السلوك وإن اختلفت ملابسهما، نشعر بشرارة عنف وبقسوة تشوههن جميعا، ونرى تبدلات واضحة للشخصيات وأبرزها حالة صبا التي توقفت بعد الحادث عن صنعها لحلية لرجل وامرأة يرقصان في مشهد افتتاحي بدا كلوحة رقيقة زادتها موسيقى هاني عادل الموفقة رونقا، ما يتزامن مع ما آلت إليه علاقتها السعيدة بزوجها من تعاسة بتخليه عنها ثم إجهاضها، إلى جانب تحولها لمدربة ألعاب عنيفة للحماية والانتقال من تشجيع مصر لتشجيع زامبيا انتقاما من ضياع حقها، ثم قص شعرها الطويل في نهاية الفيلم كحالة ذبول متصاعدة نبعت من تجربتها العنيفة مع التحرش، فبالظلم تحولت الأشياء الرقيقة إلى حادة عنيفة، مع حصار بصري نشعر به في عالم البطلات خاصة فايزة التي عادة ما تكون ضمن منظور بصري ضيق يبديها منعزلة، فكثيرا ما تأتي لقطاتها في المنزل من خارجه أو من خارج غرفة تواجدها.

الفيلم اتخذ أسلوبا واقعيا يبدو توثيقيا سواء برصده للقطات واقعية يومية أو بكثرة مشاهد الشارع والزحام أو لقطاته التي تبدو تلقائية دون تأنق بكاميرا أحمد جبر، خاصة مع إعلانه في تيتره بأنه مستوحى من عدة قصص واقعية، معلنا بهذه البداية انطلاقه نحو المرأة من الواقع الاجتماعي ليواصل من خلال إحدى قضاياها النقد الاجتماعي، خاصة عبر استعراض محيط الضحايا بما في ذلك موقف الرجال الثلاثة، بسرد جيد ينتقل في بدايات الفيلم من حاضر إلى ماض موصول بالحاضر من جديد، كنوع من جذب الانتباه لحالة حكاية، مع تنوع وتنقل جيد بين الحكايات الثلاث في ظل ربطها بواقعها الاجتماعي وتصاعدها، بما يبرز القضية وأثرها النفسي في ضحاياها. هناك أيضا تنوع مناسب في النماذج المقدمة سواء النساء الثلاث أو رجالهن الثلاثة ومواقفهم بين متخل أو داعم أو غافل، أو في مواقف الشرطة في الفيلم بين أمين شرطة متواطىء مع الذكورية الاجتماعية والضابط عصام (ماجد الكدواني) الذي يتعاطف مع المذنبات، لكن رغم هذا الإتقان في البناء نستشعر روح الصنعة في الكتابة بهذه السيمترية؛ نموذج مختلف من كل شيء، مع حالات تبدو بعضها إما ملفقا لصالح اكتمال البناء والقضية المختارة، وإما مبالغا أحيانا، كما هو الحال بالنسبة لبعض حوادث التحرش التي تبدو مفتعلة الحدة كحادث نيللي وتطوره المبالغ فيه من قبل الطرفين، وكذلك حالة تحرش صبا أمام زوجها بعد المباراة وردود الفعل النفسية الحادة بالنسبة لطبيعة المشهد الذي رأيناه. وما رأيناه أيضا في معظم الحوادث خاصة في ظل اتفاق النساء الثلاث على الانتقام، فبوجه عام اتسم الفيلم رغم انضباطه الحرفي، بنبرة ثورية زاعقة، وحدة متأججة ساهمت في تساوي الجميع أمامنا في العنف، ضحية وجان، مما أرجع حالة التعاطف الفعلي بضع خطوات، ليبقى تعاطفا نظريا افتراضيا، لكن الفيلم يبقى دافعا ومحفزا لتحريك مقاومة المرأة وإيجابيتها في رفض ما يهينها والدفاع عن كيانها.

> هناك أفلام تتخذ من حالة الأنثى نفسها والحفاوة بروحها موضوعا، على رغم اختلاف الطرح والأسلوب. مهما اختلفت التفاصيل تظل فيها حالة الأنثى وحضورها أكثر ما يهيمن عليك

بشير قوشحي

### أفلام أنثوية

هناك أفلام تتخذ من حالة الأنثى نفسها والحفاوة بروحها موضوعا، على رغم اختلاف الطرح والأسلوب. مهما اختلفت التفاصيل تظل فيها حالة الأنثى وحضورها أكثر ما يهيمن عليك، فالأنثى وتأثيرها الكوني وبحثها عن نافذتها الأثيرية هي جوهرها وبؤرة نظر هذه الأفلام، ومن هذا النوع لدينا عدة أفلام يمكن ذكرها نسوق منها هنا:

### خلطة فوزية

فيلم للمخرج مجدي أحمد علي إنتاج عام 2008، مصاغ بقالب واقعي كوميدي، يقترب من حالة فانتازية حرصت هناء عطية مؤلفة العمل على إنجاز حبكة واقعية مقنعة، حيث البيئة الشعبية المصرية بتفاصيلها حاضرة، لكن بشكل غير مأساوي التأثير، على رغم مأساوية تفاصيلها، وهو الأمر الذي يرجع لطبيعة شخصية البطلة فوزية وخلطتها الشخصية الخاصة التي شكلت عنوان الفيلم، في حالة متخيلة لامرأة تجمع حولها أربعة رجال بإرادتهم .. يدورون في فلكها، رغم طلاقها منهم وزواجها من أحدهم في حالة كاركاتيرية تحاكي حالة مناقضة يجمع فيها الرجل أربع نساء، ليصبح الوضع هنا طبيعيا ومنطقيا بمذاق فانتازي. هؤلاء الرجال يرضخون راضين بما تقرره وتنتهجه فوزية (إلهام شاهين) ومنقادين مستمتعين بصحبتها ونمط حياتها، هذه المرأة البسيطة غير المتعلمة لكن المفعمة بتناغم مع الطبيعة وحالة أنثوية أمومية مبهجة تهون من أمر كل شيء، يسلمون لها دون حالة تسلطية أو استبدادية بل بحالة أمومية أنثوية، وحالة من البهجة وحب الحياة والبساطة يجدونها معها فلا يكادون يذكرون امرأة غيرها، فتجمع في شخصها ومن حولها، الجميع وكل الأضداد في حالة مبهجة ضاحكة دوما تموج بألذ الأكلات والجلسات ذات السمر، مما يخفف من وطأة البيئة وقسوة ظروفها حتى أمام المشاهد، ويجعل تأثيرها متراجعا باهتا أمام هذه الروح السائدة وخلطة فوزية المتشربة للطبيعة والفواحة بالأنوثة الطبيعية البسيطة. فروح الأنثى في «فوزية» كما قدمها الفيلم جعلت المستحيل ممكنا برضا وحب وسعادة، وحلت محل وجه الحياة البائس، ليرسم الفيلم، رغم حضور تفاصيل الواقع، مع موسيقى مبهجة دافئة تنساب بهدوء لراجح داوود؛ حالة من البسمة والارتياح للمشاهد، والفيلم يتسع لأبعاد أخرى، لكن تظل روح الأنثى الخالصة جوهره وحالته المفعم بها وأساس خلطته.

### فتاة المصنع

كالكثير من أفلام المخرج محمد خان التي بطلتها امرأة أو موضوعه عنها، فإن هذا الفيلم إنتاج عام 2013 عن المرأة وبطلته امرأة، أو فتاة كما يبين اسم الفيلم وقد كتبته وسام

سليمان، ويجمع شقاه بين كلمتين تبدوان متباعدتين؛ فتاة ومصنع، والحالتان حاضرتان، المصنع بما فيه من رمزية لآلية الحياة وجفافها، والفتاة بما تعنيه هذه الكلمة من حالة حياة وإشراقة متدفقة، وكأنما وجودها يتصدى لحالة المصنع الآلية، هنا هيام (ياسمين رئيس) فتاة شابة من طبقة فقيرة تعمل في مصنع ملابس كل عاملاته من الفتيات، في حضور عام للحالة الأنثوية التي تجعل من المكان الآلي مكانا مرحا بصورة بدت مشرقة بصريا بأبسط مكوناتها المكانية الطبيعية، حيث تتناثر قصاصات الملابس الحمراء في معظم المكان مضفية دفئا مرحا، مع لقطات حيوية بكادرات غير تقليدية الزوايا بواسطة كاميرا محمود لطفي، أو بضحكات الفتيات وأغانيهن، وموسيقى جورج كازازيان المبهجة سرديا مع أغنيات سعاد حسني التي أهداها الفيلم ومخرجه لروحها في ذكراها، موظفا أغانيها ببراعة في أجزاء تناسبها من الفيلم، ليضفي صوتها بهجة خاصة تحيط بأجوائه، حتى في تصاعده الدرامي الأكثر حدة. هيام فتاة عاشقة للحياة تملك طاقتها وتتطلع لحياة أجمل وأسعد، تكسر أطرها الضيقة وتفسح لها فيها مكان صدارة، كما تقيّم نفسها وتراها، في نزعة تمردية تؤكدها نغمة موبايلها التي تردد مقطعا من موسيقى «كارمن» لجورج بيزيه يشير إلى روح «كارمن» الغجرية المتمردة. تحلم كل فتيات المصنع بالمهندس الجديد هاني عادل، لكن هيام من تحاول نقل حلمها بجرأة فورية لمنطقة الفعل والتنفيذ بلفت انتباهه وإقامة علاقة معه لا ترضخ لرفضه المهين لها، بل تتمسك بفكرة انتصارها ولو بكذبة حملها منه التي تدفع ثمنها غاليا من أسرتها ومحيطها، لتنتهي المأساة برقصة في زفاف حبيبها تعلن بها انتصار هذه الروح رغم كل الخسارة، ورغم تعرض الفيلم في مسار قصة هيام لاضطهادها واقتصاص أسرتها منها لسوء سلوكها بضربها وحبسها وقص شعرها الطويل، بينما هي بريئة لم تمس في حقيقة الأمر، بما في ذلك من نقد للنظرة القاسية والآسرة المحاصرة مجتمعيا للأنثى ومشاعرها، إلا أن الحالة الأكثر بروزا وتسيدا في الفيلم كانت في ذلك الحضور للشعور الأنثوي، والحالة الأنثوية المبطنة بأغاني سعاد حسني، ولأساطير شعبية عن البنات في ظل الصورة الممتلئة بالحياة والحركة، بفعل جو بنات المصنع، والانتصار أخيرا لروح الأنثى الجريحة عبر الرقص.

**يتقاربن وتذوب حواجز العداء في ما بين بعضهن، يتذكرن التزين المنسي تحت السواتر، يضحكن ويغنين، فينتعشن كما لو أن الحياة أخذت تدب في جسد ميت كان يبدو حيا**

**يوم للستات**

في فيلم نسائي اسما وموضوعا «يوم للستات»، وإخراجا فهو آخر أفلام المخرجة كاملة أبوذكري في 2016، وكتابة لهناء عطية وإنتاجا لإلهام شاهين «شاهين فيلم» وتصويرا لنانسي عبدالفتاح، تحضر الروح النسائية في حالة ثورية تطالب بحق الاستمتاع بالحياة وربط ذلك بحل الكثير من مشكلات الحياة، فأحداثه تبدأ إثر افتتاح حمام سباحة في مركز شباب بأحد الأحياء الشعبية، وتخصيص يوم للنساء فيه، بما في هذا المعنى من إيحاء واضح إلى الحق الشحيح للمرأة نسبة للرجل في الحياة العامة، رغم هذا يكون هذا الحق الشحيح محل استنكار ونزاع من الرجل، وترقب حذر من المرأة المتمثلة هنا في نساء الحي الفقير الشبيهات بعموم نساء الشعب، اللواتي صرن بعيدات بفراسخ عن معنى المتعة وتدليل الذات المغذي لروح الأنثى، الفيلم عبر حمام سباحة يحمل حالة تحاكي حالة البعث، حيث تعيد النساء اكتشاف أنوثتهن والإحساس بها، ويتخلصن من قيود ملابسهن الثقيلة، يتقاربن وتذوب حواجز العداء في ما بين بعضهن، يتذكرن التزين المنسي تحت السواتر، يضحكن ويغنين، فينتعشن كما لو أن الحياة أخذت تدب في جسد ميت كان يبدو حيا، يذقن المتعة عبر الماء برمزيته للحياة ويفرجن فيه عن مكبوتاتهن، تبوح شامية (إلهام شاهين) بحكايتها كموديل للرسم وقد كانت تنبذها النساء فيصادقنها حول الحمام، وتبكي فيه ليلى (نيللي كريم) لأول مرة منفسة عن صدمتها المكبوتة بعد غرق طفلها، أما عزة (ناهد السباعي) بلهاء الحي فكانت أكثرهن حفاوة بالحمام، وأولهن إقبالا عليه، وأكثرهن استمتاعا بتخففها من ملابسها لملابس البحر على العكس من جميع اللاتي مازلن محبوسات في ملابس أثقل، فعزة معادل للروح الحرة الطبيعية للأنثى دون كبت، هي الأكثر تخففا في أفعالها، والأكثر إقبالا على الحياة لتخففها من حسابات المجتمع المعرقلة، وقد رصدت روحها في لقطات شعرية منتشية بحريتها سواء تحت مياه الحمام أو فوق الدراجة البخارية مع حبيبها، أحمد داوود، ومع الوقت تبدأ النساء اللاتي لم يكن يكترثن بهذا في البداية بالدفاع عنه بقوة في وجه الرجال، فالفيلم، في إطار خفيف، رصد الكثير من مشاكل الحارة المصرية، واقترح نموذجا عمليا لتنفيسها وتفريجها من خلال الحصول على المتعة الشخصية، أكانت للرجل أو للمرأة على نحو خاص والتي تستطيع بتدفقها المسترد تغيير وجه الحياة وحالها البائس.

ناقدة سينمائية من مصر





# قصيدة المهزوم

## رامي العاشق

مهزومًا، كأنّي لن أكتب قصيدةً بعد اليوم
منكسرًا كأنّ حجارةَ طيرِ الحزنِ قد سقطتْ على زجاجِ عينيّ
ويأكلني الثكلُ، كأنّ العالم ابتلع لسانه.. ومات
وتأتينَ أنتِ
كجرحٍ قديمٍ
كإلهٍ مهزومٍ
خارجةً من جلدكِ كمولودةٍ
وتدخلين في جلدي، فأهزم أكثر
كيفَ تنامينَ وحزني يدكّ جدرانَ قسوتِك؟
يتعبني حزني
فأرمي رأسي على فخذك، وأنساه
أمشي إلى الناس بلا حزنٍ
أرقص لهم على أغنياتٍ أغنّيها لك
أصعدُ أبنيةً شاهقةً دون أن تتحرّك فوبياي
تمرُّ السيوفُ
ثم أغرقُ في المتوسّط.. ولا أموت
هذا العالم يحتاج أجسادًا بلا رؤوس
أفتحُ عينيّ، ينزّ جفنايَ، وأُدمى
أراكِ غارقةً بدمي
أقول لكِ: أنا جائع
ويأكلني الخوفُ
يا ربّةَ البردِ، يا فلّاحةً، يا زيتونة البلادِ القديمةِ،
يا بابَ الذنْبِ الذي لا يُنسى،
لو عرفتْكِ هيرتا مولر، لأنكرتْ لغتها الأمّ، لأنك أمّ اللغات، وأكثرها حزنًا.
أغمضُ، تضيئينَ كألعابٍ ناريّةٍ سماءَ برلين، وأضيءُ كعود ثقاب.. جسدَكِ..
هذا العالمُ يحرقنا ليحتفل بهزيمتنا
يدكِ التي غرقتْ في زعتر رأسي؛ لم ينتشلْها أحد
يدي التي غسّلت حزنك من دمعه؛ لم يمسحْ دمعها أحد
فمك المليء بالعطر؛ سكب آياتٍ من كتاب لم يدّعِ تأليفه إلهٌ
لا أتذكّرُ ماذا قلتُ لك حين لم أقبّلكِ
لكنّني أتذكّر ما لم أقل:
لقد خلقتُ اللهَ على هيئتكِ
امرأةً تأكلُ بردَها
فلّاحةً لا تقرأُ الشعرَ، ولا تكشف عن مفاتنَ لغويّة.
بلهجةٍ سابحةٍ بالموسيقى
ترفع جبال النار
وتمدّ سهول الحبّ
لا فردانيّةً
لأنّها النساءُ
صوتها أغنياتُ الحقول
ماؤها يقلب الباسَ بيّاراتٍ
وجلدُها ترابٌ
ولا تقتلُ أحدًا إلا المسافة.
كنتُ أعرفُ أنّ الشعرَ مات
جميعهم قتلوه
لأنّهم لا يستطيعون مداواته من جراحه
ورموا رماده في البحر الميّت
فعاشَ
ينامُ الشعرُ الآن تحت بحيرةٍ من الماء
يقصدهُ السيّاحُ فيلتصق بأجسادهم
تسفّه التربةُ فتحلّقُ
تحملهُ إلى قمم الجبال الطيورُ
ونأكل من لحمِه جميعًا
ونضع ملحَه في طعامنا
لهذا أصبحَ الشعراء طهاةً
وأصبحتُ مهزومًا
كأنّي لن أكتب قصيدةً بعد اليوم.

شاعر من فلسطين يقيم في ألمانيا

# الجديد

aljadeedmagazine.com

## عروض كتب ورسائل ثقافية

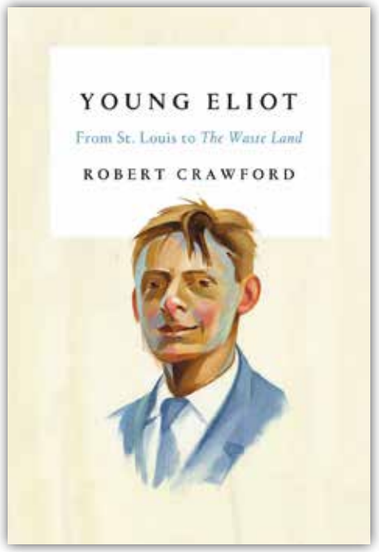


**كيف يمكن تحديد نظام بوتين؟ هل هو استبداد مغلف بديكور ديمقراطي؟ هل نحن أمام شكل من الأوتوقراطية، سيرا على خطى التاريخ الروسي، أم أوليغارشية مافيوزية؟ ما هو تأثير جهاز كا جي بي السابق على نمط تفكير رجال الكرملين وأساليبهم في الحكم؟ هل يمكن أن يبقى النظام بعد رحيل رجله الأقوى؟ لماذا تعطي المعارضة انطباعا بالضعف والانشقاق أمام سلطة تتبدى إخفاقاتها في كل مكان؟ للإجابة عن تلك الأسئلة، تركز فرنسواز طوم أستاذة التاريخ في السوربون، المتخصصة في الاتحاد السوفييتي وروسيا ما بعد الشيوعية، على نشأة البوتينية، وتؤكد على مكانة «الترويج» في منظومة تمزج بين الحداثة والتشبه بالقدامى. في كتابها الجديد «فهم البوتينية»، تحلل الباحثة سياسة روسيا الخارجية على ضوء تطورات سياستها الداخلية، فتتبدى مفارقة هذا البلد: إن التأكيد على «حضارة روسية» تدير ظهرها للغرب يخفي الشغف النيهيلي الذي يحرك الكرملين ويمارس تأثيرا مضرّا في روسيا وخارجها.**

# شيء عن إليوت

## «إليوت الشاب من سانت لويس إلى الأرض اليباب»

إبراهيم قعدوني




**عندما توفي توماس ستيرنز إليوت في العام 1965، لم يكن ثمّة الكثير من الشعراء الآخرين الذين بلغوا مبلغ حضوره الطاغي في المشهد الشعري الإنكليزي آنذاك. وبالإمكان القول إن نجم إليوت الشعري قد لمع مع ظهور قصيدته الشهيرة «الأرض الخراب» أو «الأرض اليباب» حسب ترجمةٍ أخرى، قصيدة غنيّة بقدر غموضها، نشرها إليوت لأول مرة عام 1922 لتفتح أعين النقاد على تجربة شعرية فذّة وعلى قصيدة عُدَّت واحدة من أروع القصائد في ذلك الجيل الشعري.**

**أثارت** القصيدة حركة نقدية واسعة ودراسات أكاديمية اختصّت بها وبمؤلّفها الشاب إليوت.

غيرَ أنّ الظروف التي رافقت كتابة هذا العمل الملحمي ظلّت غير معروفة بصورةٍ مشبِعة للنقاد والمهتمّين، فمنذ رحيل إليوت وإلى اليوم ما يزال الكثير من الغموض يكتنف السيرة الشخصية للشاعر وما يتعلق بكتابة هذا النص على وجه الخصوص. كانت فاليري إليوت (وهي الوصيّة على إرثه الأدبي) قد أبَت حتى وقتٍ ليس ببعيد أن تجيز لأحدٍ حقوق كتابة السيرة الذاتية لزوجها الراحل؛ حتى أنّ هناك شائعات سرت حول اتهامه بمعاداة السامية وأنّ هناك ما تحاول الزوجة إخفاءه عن الجمهور. ومنذ ما يقرب من خمسين عاماً وحتى وقت قريب لم تناقش سيرة الرجل بتفصيلٍ يتناسب مع أهمية منجزه الشعري.

إلاّ أنّ كتاباً صدر في مؤخراً بعنوان «إليوت الشاب: من سانت لويس إلى الأرض اليباب» كتاب روبرت كراوفورد. الناشر: فارار، شتراوس وجيرو؛ 512 صفحة، يميط اللثام عن الكثير من الجوانب التي ظلّت مكتومةً في حياة إليوت ولربما يُشبع قدراً لا بأس به من فضول القرّاء وتطلّعهم لمعرفة المزيد عن هذا الشاعر. مؤلف الكتاب روبرت كراوفورد هو شاعر يدرّس في جامعة سانت أندرو. يتتبع كراوفورد حياة إليوت منذ ولادته في سانت لويس بولاية ميسوري الأميركية، إلى لحظة نشره قصيدة «الأرض الخراب» حين لم يكن وقتها بعد قد بلغ الرابعة والثلاثين من العمر.

ليس كتاب كروافورد بالطبع أول كتاب يتناول السيرة الذاتية لإليوت، إلاّ أنّ ما يميّزه أنه استطاع النفاذ إلى مرحلة الحياة المبكرة للشاعر والتي قلّما أتيحت تفاصيل حولها للدراسات الأخرى. قد يُعزى ذلك بصورةٍ جزئية إلى وجود عدد قليل جداً من الوثائق التي تسلّط الضوء على الفترة الواقعة ما بين عامي 1905 و1910، عندما كان إليوت مراهقاً في سن السادسة عشر وهي مرحلةٌ لم يعثر فيها كتّاب سيرة إليوت السابقون سوى على بطاقةٍ بريدية واحدة. أمّا كتاب كراوفورد، على النقيض من ذلك، فغني بالتفاصيل. يكرّس كراوفورد الجزء الأول من الكتاب لطفولة إليوت، مستحضراً حياة الأسرة التي عاش في كنفها مع والدَيه؛ الأم لوتي والأب هال الذي كان يعمل مديراً لإحدى شركات صناعة طوب البناء (وكان يقرِض الشعر في أوقات فراغه). وفي سنّ العاشرة من عمره، فاجأ إليوت عائلته بقراءة جون ميلتون، أحد أبرز شعراء القرن السابع عشر وأعقدهم نصّاً. وحين كان في الرابعة عشر، سأل أحد أساتذة جامعة هارفارد الشاب إليوت ممازحاً ما إذا كان يعرف الدرجة التي يسبق فيها سنّه الفعلي.

فادي عزام

يبرع كراوفورد في اقتفاء التأثيرات المبكرة في حياة إليوت: الحماس للتعلّم، الذي طبع شخصيته في شبابه ودأبه على تعلّم الفرنسية ليصبح في ما بعد «فرانكوفونيّاً عظيماً» كما يقول كراوفورد، فقد تعلّم الفرنسية في سن مبكرة. كما يلقي الكتاب الضوء على ولع إليوت المبكّر بقصص الكاتب آرثر كونان دويل «التي لا ينقصها الشعر بعوالمها وتشابك خطوطها النفسية». وخلال فترة عمله في جامعة هارفارد، حيث أمضى وقتاً طويلاً في كتابة القصائد الغنائية الماجنة ويقضي الوقت مع أصحابه في شرب الكحول الذي كان يساعده في التخفيف من خجله، وهناك بدأ احتكاكه العميق بالشعر الفرنسي الحديث، الأمر الذي كان من شأنه أن يغيّر بشكل عميق الأسلوب الشعري الذي ركن إليه إليوت. وبينما راح إليوت الشاب يحضّر رسالة الدكتوراه، أكبّ على دراسة السنسكريتية والبالِي (لغة من اللغات الهندية الآرية الوسطى)، ولعلّ ذلك ما يفسّر تردد صدى القصائد واللغات الأخرى في قصيدة «الأرض اليباب».

كانت حياة إليوت غير سعيدة، ذلك ما ساهم بشكلٍ كبير في تكوين خلفيته الأدبية التي ألهمت قصيدته العظيمة. في سنّ السادسة والعشرين، بينما كان يدرس في جامعة أكسفورد ويعاني «نوبات جنسية عصبية» متكررة، التقى فيفيان هايوود، امرأة شاذة ومضطربة عاطفياً. لم يستغرق الأمر وقتاً طويلاً حتى تزوّجا بعد ثلاثة أشهر، وقد كتب إليوت في وقت لاحق حول علاقتهما قائلاً بأنها «جلبت معها المناخ النفسي الذي واكب كتابته قصيدة 'الأرض اليباب'».

يدلف كراوفورد إلى تفاصيل الحياة الزوجية المضنية لإليوت حيث الزوجة فيفيان، المرأة المضطربة عاطفياً تغازل عشاقها القدامى وتتودّدُ إلى الفيلسوف برتراند راسل، الذي ستقيم معه علاقةً في وقتٍ لاحق. يرصد كراوفورد تنقّلات الزوجين في لندن، حيث يعيشان في أحياء فقيرة، وفي الريف، حيث تشاطرا كوخاً استئجراه مع راسل، وحيث يعاني كلاهما «أعطاباً عاطفية» ونوبات عصبية وتوهّمات جنسية مريرة خيّمت على قصيدة إليوت. في نهاية المطاف، انفصل الزوجان في عام 1933 وأُدخِلَت فيفيان إلى ملجأ نفسي بعد خمس سنوات بعد أن لعبت دوراً لا يمكن إغفاله في تشجيع إليوت على كتابة الشعر حسبما يقول كراوفورد. فقد كانت القارئ الأول «للأرض الخراب» في وقت مبكر من تأليفها وما يزال بالإمكان مشاهدة تعليقاتها وخربشاتها التي وضعتها على هامش مسودة القصيدة.

يُنقّبُ روبرت كراوفورد في شعر إليوت ونثره ومقابلاته وأرشيفه ومذكّراته التي لم يُكشف عنها من قبل، مُبيّناً كيف أن خلفية إليوت في ميسوري وماساتشوستس وباريس جعلته من روّاد الحداثة الأكثر إثارة للإعجاب، غير أنّ أكثر ما يستوقف القارئ في سيرة إليوت الشاب هو ذلك الاضطراب النفسي الذي هيمن على شخصية الفتى التي لم ينقصها العمق والتلهّف للمعرفة، ذلك ما تعكسه سيرته الشعرية منذ «العاشق ألفريد بروفوك» وصولاً إلى «الأرض اليباب». شخصية معقدة ومركّبة. نرى إليوت الطالب وإليوت الحبيب، النتن والفاجر، إليوت المصرفي والفيلسوف، ولكن الأهم من ذلك إليوت الشاعر الذي يكافح لإنتاج كل هذا الفن وسط كوارثه الشخصية، ذلك الفن الذي صاغ حقبته الشعرية بأسرها.

لا يتردد كراوفورد في إظهار ما يسميها عيوب أو سقطات إليوت الشاب الذي «أدلى بتعليقات معادية للسامية في رسائله وكذلك في العديد من القصائد على الرغم من وجود بعض «الأصدقاء اليهود» في عداد أصدقائه وذلك بحسب ما يسوقه كراوفورد. كما يكشف عن شخصية إليوت العصبي وحادّ المزاج والمكتئب غير السعيد في معظم أوقاته، إلاّ أنّ كراوفورد مع ذلك لا يتوانَى عن الإشادة بعبقرية إليوت الشعرية وقصيدته الخالدة كما يصفها.

جاء نشر الجزء الأول من الكتاب في بريطانيا وأميركا تزامناً مع الذكرى السنوية الخمسين لوفاة ت. س. إليوت، ابن راغتيم سانت لويس الأميركية، الذي هاجر إلى المملكة المتحدة متحدّياً رغبة والديه ليُصبح واحداً من أهم شعراء القرن العشرين، فيما يعكف كراوفورد على إتمام الجزء الثاني من السيرة والذي يتوقع أن يُعلَن عن موعد صدوره في وقتٍ لاحق.

شاعر وناقد من سوريا مقيم في لندن

# مسرح الهجرة

## خوسيه مورينو أريناس

محمود شرف

**في توطئته التي تصدّرت الكتاب الصادر في القاهرة مؤخرا، يقول الكاتب الإسباني خيرونيمو لوبيث موثو «هذا الكتاب الذي بين يديك يحتوي عدة أعمال مسرحية لكاتب إسباني هو خوسيه مورينو أريناس. ربما فكّر في المحيطين به عندما كتب هذه المسرحيات، من هنا نجد أن القضايا التي عالجها ترتبط بمن تعنيهم، الموجَّهة إليهم، وهذا لا يعني أنه في قرارة نفسه لا يطمح في أن تصل أعماله إلى أقصى أرجاء العالم».**

**هذه** الإطلالة الأولية على منطلقات أريناس المسرحية تؤكد على المقولة الشائعة «الانطلاق إلى العالمية يأتي من الارتكاز على ما هو محلي». ولا ينفي ذلك أن أعمال المؤلف المسرحي والشاعر الإسباني خوسيه مورينو أريناس تتَّسم بما هو إنساني، عام، يبحث في عمق الوجود البشري، وإن بدا مألوفا لأهل الأندلس الذين ينتمي إليهم الكاتب، الذي صدرت مؤخَّرا الترجمة العربية لثلاث من مسرحياته القصيرة (ومعظمها مسرحياته الأخرى في الحقيقة من النوع القصير نسبيًا)، تحت عنوان «مسرح الهجرة»، قام بترجمتها المترجم المصري الدكتور خالد سالم، وصدرت عن دار «العين» القاهرية.

المسرحيات الثلاث بعناوين: الشاطئ، المرآب، رحلة سفاري، وهي على الترتيب، وقد قدّم للكتاب الناقدُ المسرحي الإسباني الشهير خيرونيمو لوبيث موثو، إضافة إلى مقدمة وافية عن مسيرة المؤلِّف كتبها المترجم نفسه.

أريناس المولود في قرية «البلوط» من أعمال غرناطة، جنوب إسبانيا عام 1954، يعد واحدا من الكتّاب المسرحيين القلائل في إسبانيا الذين يكتبون هذا الشكل المسرحي، الذي يمكن أن نسميه المسرح المقتضب، يتمتَّع مسرحه بشكل عام بِحِسّ ساخر، يقترب من الكوميديا، لكنه يوظف هذه السخرية في سبيل معالجة القضايا الإنسانية التي تشكِّل إطارا واسعا يشمل النوع البشري في كل مكان على ظهر البسيطة، وبشكل أخصَّ فإنه ينذر الكثير من كتاباته لمعالجة قضايا العنصرية، والتفرقة بين البشر، وربما يكون لنشأته الأندلسية، بكل ما تحمله من زخم تاريخي يصبّ في هذا الاتجاه من مغالبة هذه الإشكالية، أثر واضح في ذلك. تتغلَّف مسرحيات أريناس بروح التهكُّم والسخرية؛ ما يجعل شخوص أبطال مسرحياته يبدون كأنهم ينتمون إلى عوالم سريالية، لا تنتمي للواقع، لكن الانتماء لهذه العوالم نفسها يجعلنا نؤكّد على الواقعية المفرطة لأبطاله؛ فمن غير الممكن تجاهلُ سريالية الواقع، وعدم معقوليته، التي ربما تتجاوز الخيال نفسه في الكثير من المشاهد، ورغم ذلك، فإنه يمكن لنا القول إن نصوصه تتَّصل بشكلٍ ما بطروحات المسرح السريالي، والعبثي، واللامعقول، مع نقد عميق لعبثية التصرُّف الإنساني، كما يلاحظ متلقّي نصوصه أنها تنمُّ عن حالة من الدهشة، كوسيلة لكسر الفكر الأحادي، الذي يهدّد حياة الإنسان ويحاصرها.

في المسرحية الأولى التي ضمَّتها هذه الترجمة «الشاطئ» يحاول المؤلف أن يستكنه أسرار المحاولات الدائبة للبعض، ممَّن يأتون من الشاطئ المقابل من البحر للوصول إلى الشاطئ الإسباني، في رحلات محفوفة بالمخاطر، تودي

خوسيه مورينو أريناس

بحياة الكثيرين منهم في معظم الوقت، دون أن يُظْهِرَ أحكاما عليهم، بل من خلال رصد العلاقات الإنسانية المعقَّدة التي تنشأ بين هؤلاء، الذين يحملون اللون الأسود -في الغالب- وسكَّانِ الجنوب الإسباني الذين يستقبلونهم بين ظهرانيهم بكثير من الدهشة والوجل. المسرحية تحمل عنوانا أصليّا مختلفا في لغتها الأم، حيث تأتي الترجمة الحرفية للعنوان الإسباني: سوف تصبح أسودَ، وهو العنوان الذي قام المترجم بتغييره ليصير: الشاطئ، وهي أطول المسرحيات الثلاث التي اشتمل عليها الكتاب، وهي ظاهرة بالكتاب، أعني تغيير العنوان الأصلي إلى آخرَ عند ترجمته، فقد عَمَدَ المترجم كذلك إلى تغيير العنوان الأصلي للمسرحية الثانية بالكتاب، والتي نشرها بعنوان: المرآب، بينما العنوان الأصلي كان الكشَّاف.

الكشَّاف أو المرآب تقوم على تقنية «المسرح داخل المسرح» أو الميتاتياترو التي تعتمد على فكرة أن الواقع ليس سوى تمثيل درامي، وأن الأشخاص الحقيقيين ليسوا سوى ممثلين في حقيقة الأمر؛ لذلك لم تضمَّ المسرحية سوى خمسة أشخاص فقط هم: المُشاهِد، الممثِّل الأوَّل، الممثِّل الثاني، الكشَّاف، المُعاق! وجليٌّ أن هؤلاء الأشخاص هم في الحقيقة ممثلون داخل مسرحية تُمَثَّل على خشبة المسرح، لكن المؤلف نقلهم من المسرح الخيالي إلى المسرح الحقيقي؛ إيهاما للمتلقِّي أن الخيال هو الواقع، وأنه لا قدرة أعلى للواقع في عالم الخيال. يلفت الانتباه بشدة كذلك في هذا النص المسرحي أن المؤلِّف لم يضع تصوّره الشخصي للديكور المطلوب، في حال تنفيذها على الخشبة، كما جرت العادة مع الكتَّاب المسرحيين، بينما اكتفى بإشراك الجمهور الحقيقي بالإشارة إلى أهمية مشاركته في تنفيذها بهذه العبارة «مع التعاون القيِّم للجمهور!».

نفس الأمر، أعني الاقتصاد الشديد في حضور العنصر البشري في المسرحية، ينطبق على النص الثالث والأخير في هذا الكتاب، وهي مسرحيته: رحلة سفاري، التي اختار لها المؤلف أن يكون موقع أحداثها في وسط إحدى الغابات الأفريقية، بمشاركة ثلاثة أشخاص فقط، تسميتها ذات دلالة فارقة في إطار رؤيته للآخر؛ إذ هم: رجل، امرأة ومواطن أفريقي، وكأنه جنس آخر مختلف عن جنس الرجل الأول!

في هذه المسرحية يحاول أريناس التماس حدود قضية الحرية الإنسانية، والمساواة التي يفرضها الوجود وتقاومها قوى خارجية، عدمية، تخطِّط لهدم ما حققه الإنسان من تقدم وتطور فكري على مستوى واسع، في تماسٍ واضح مع أفكار فلسفية عميقة، تقدِّم تصوُّرات خلَّاقة في هذا الإطار.

يبقى أن أشير إلى أن الترجمة التي قام بها الدكتور خالد سالم لمسرحيات هذا المؤلف ليست الأولى، فقد سبق لنفس المترجم أن قام بترجمة عدة أعمال أخرى لذات المؤلف، الذي زار معرض القاهرة الدولي للكتاب هذا العام وأقيمت له ندوة موسَّعة لمناقشة تلك المسرحيات، في اتّصال لإلقاء الضوء على أعماله التي حَظِيَتْ بتقدير بالغ في الكثير من المناطق في العالم، وكذلك بانتباه أكاديمي متميِّز من عدة جامعات بإسبانيا والمكسيك وغيرهما من الدول الناطقة بالإسبانية بالأساس.

كاتب من مصر

# المسرح التونسي

## مسارات حداثة

حسونة المصباحي

**خلال السنوات الماضية، دأب الباحث عبدالحليم المسعودي على إصدار العديد من الأبحاث والدراسات المتصلة بالمسرح التونسي في أغلب جوانبه. ويعدّ كتابه «بورقيبة والمسرح» مرجعا أساسيا في هذا المنحى. ومؤخرا أصدر عن الهيئة العربية للمسرح كتابا جديدا حمل عنوان «المسرح التونسي: مسارات حداثة»، وفي هذا الكتاب يتعرض لأهم المحطات التي مر بها المسرح التونسي منذ الستينات من القرن الماضي وحتى هذه الساعة.**

**معلوم** أن بورقيبة كان قد ألقى خطابا في السابع من نوفمبر 1962، دعا فيه وزارة الشؤون الثقافية التي كان على رأسها آنذاك الأستاذ الشاذلي القليبي إلى ضرورة تشجيع المسرح لتوعية الشعب، وتثقيفه، ورفع مستواه لمواجهة تحديات مرحلة ما بعد الاستقلال. وعلى ضوء ذلك الخطاب التاريخي، بدأت البلاد تشهد انطلاقة مسرحية جديدة لمواكبة التحولات السياسية والاجتماعية في ظل نظام التعاضد الاشتراكي.

وفي تلك الفترة كان المخرج علي بن عياد، الذي توفي بالسكتة القلبية عام 1972، على رأس فرقة بلدية مدينة تونس. وبرعاية وتوجيه منه، قدّمت الفرقة المذكورة مسرحيات لشكسبير ومولير ومسرحيتين بالعربية الفصحى. الأولى من تأليف الأستاذ الحبيب بولاعراس مستوحاة من حياة الطاغية مراد الثالث الذي حكم تونس في أواخر القرن السابع عشر، مرتكبا جرائم ومجازر فظيعة. أما الثانية فكانت بعنوان «الطوفان»، وهي من تأليف مصطفى الفارسي، والتيجاني زليلة. كما قدمت الفرقة مسرحيات شعبية وفكاهية. إلاّ أن الانطلاقة الحقيقية للمسرح التونسي كانت مع «المسرح الجامعي». فقد شكل بعض الطلبة المغرمين بالمسرح، والمفتونين بالتجارب الطلائعية في أوروبا، وفي فرنسا تحديدا، بتكوين فرقة أنتجت مسرحيات تنتقد أوضاعا سياسية واجتماعية كانت سائدة آنذاك في البلاد. وكان الهدف الأساسي من مسرحيات مثل «حين تحرق الشمس» التي ألفها محمد إدريس، و«الريش والعروق» لرؤوف الباسطي هو القطع مع الطرق القديمة في الإخراج والتأليف. كما كان الهدف منها أن تكون النصوص المسرحية «مستلهمة من حياة الناس، ومنطلقة من نمط عيشهم المحلي من خلال تصوير صراع الناس البسطاء المحكومين بسلطة الإقطاع، وتصريف مظاهر هذا الصراع من خلال المظاهر الشخصية لكل فرد على خلفية الجهل والتخلف القبلي البالي وسطوة الذهنيّات التقليدية». أما مسرحية «حديث الحجارة» التي ألفها الثنائي محمد الشعبوني وفرحات يامون وأخرجها علي الراضي، فتصوّر حياة الفلاحين الفقراء في الأرياف، ومواجهتهم المريرة لمصاعب الحياة، ولفصول الجفاف المديدة. كما تنتقد المسرحية أيضا الشعوذة الدينية التي تشل قدرة الناس وتجعلهم يتقبلون ما يسلط عليهم من مظالم وكأنها قضاء وقدر.

وفي فترة الستينات أيضا، أقدم مثقفون شبان، جلهم من الطلبة، على كتابة ما أصبح يسمى بـ«بيان الأحد عشر». وفي هذا البيان، لم يتطرق الممضون عليه إلى المسرح

كمال التقي

فقط، بل تعدوا ذلك ليقدموا قراءة للواقع الثقافي الجديد في جميع جوانبه، مؤكدين على دور الثقافة في «بناء التونسي الجديد»، ومنحه القوة والقدرة على المساهمة الفعلية في عملية التقدم والرقي التي لم يكن بورقيبة يغفل عنها في جل خطبه الشبيهة بمونولوجات مسرحية مثيرة ومسلية وبيداغوجية. كما أكد أصحاب البيان المذكور على أن تكون الثقافة «ركنا من أركان النهضة الاجتماعية العامة»، بحيث لا يمكن النظر إليها بتلك النظرة القديمة التي «تجعل الثقافة حلية لقلة من المحظوظين»، بل تعتبر واجبا، و«دعامة للثورة الاجتماعية وشرطا من شروطها الأساسية».

ويشير عبدالحليم المسعودي إلى أن الموقعين على «بيان الأحد عشر» كانوا على اطلاع على التجارب الأدبية والفنية في فرنسا. والبعض منهم كانوا قد حضروا تظاهرات ثقافية ومسرحية في باريس، وفي أفينيون، وفي نانسي. وجميعهم كانوا معجبين بمخرجين طلائعيين كبار أمثال روجيه بلانشون، وجان داستي، وأنتونان أرتو. لذا كانوا متحمسين للتغيير، والقطع مع الأنماط الكلاسيكية لا في المسرح فحسب، بل في جميع الجوانب الثقافية والإبداعية الأخرى كذلك.

وفي عقد الستينات أيضا، برزت للوجود ما أصبح يسمى بالفرق الجهوية. ومقرات هذه الفرق هي عاصمة الولاية. وكانت فرقة مدينة الكاف الواقعة على الحدود مع الجزائر، والتي أشرف على تكوينها الفنان المنصف السويسي، هي التي بادرت بتقديم أعمال لافته للانتباه. ومنذ البداية، سعت الفرقة إلى أن تكون مرتبطة بالمحيط الذي نشأت فيه، وبتقاليده، وفنونه الشعبية المتميزة. لذا خير المنصف السويسي أن يكون جل الممثلين من مدينة الكاف، أو من القرى والمدن التابعة لها. ورغم المصاعب الكأداء التي واجهها، تمكن المنصف السويسي من تكوين ن ممثلين سيكون لهم إشعاع كبير في ما بعد مثل عيسى حراث، والأمين النهدي، ومحمد بن عثمان وآخرين. كما تمكن من إنتاج مسرحيات لاقت رواجا جماهيريا كبيرا لطرافتها، وحسن إخراجها، وتطرقها إلى قضايا حارقة وموجعة كان المجتمع التونسي يعيشها في تلك الفترة. كما تميزت بالجرأة في تناول تلك القضايا رغم عصا الرقابة التي كانت قد بدأت تضرب على رؤوس المتمردين بين وقت وآخر.

وفي قفصة الواقعة في الجنوب الغربي من البلاد، أسست مجموعة من الشبان من الذين كانوا قد درسوا الفن المسرحي في اوروبا أمثال فاضل الجزيري، وفاضل الجعايبي فرقة مسرحية لم تلبث أن أصبح لها نفس الإشعاع الذي كانت تتمتع به فرقة الكاف. وقد أشرف على هذه الفرقة الفنان رجاء فرحات الذي درس المسرح في روما، وفي ميلانو، وعاد مفتونا بالمسرح الإيطالي. ولأن قفصة هي عاصمة منطقة تكثر فيها مناجم الفسفاط، فإن الفرقة خيّرت منذ البداية أن تكون المسرحيات التي تنتجها عاكسة لهموم العمال، ومعاناتهم الصعبة. وربما لهذا السبب اختارت أن تبدأ مسيرتها بمسرحية عن الزعيم النقابي محمد علي الحامي الذي كان أول من بعث قواعد نقابية للدفاع عن حقوق العمال التونسيين في مطلع العشرينات من القرن الماضي. وبسبب ذلك قامت السلطات الاستعمارية بمحاكمته ونفيه، وتكون وفاته إثر حادث سيارة بين مكة والمدينة. ولكن السلطات السياسية سارعت بمنع تلك المسرحية. مع ذلك واصل الشبان عملهم لينتجوا أعمالا مسرحية متميزة مثل «البرني والعطراء»، و«جحا والشرق الحائر».

وفي قسم آخر من الكتاب، يتناول عبدالحليم المسعودي بالبحث موضوع المسرح التراثي الذي اشتهر به عزالدين المدني تحديدا. وقد حدد هذا الأخير الملامح الكبرى لهذا اللون من المسرح في كتابه «الأدب التجريبي» الذي انتصر فيه للحركات الطلائعية، مركزا على أن يكون التجديد ابتكارا ولا تقليدا. لذلك دعا عزالدين المدني إلى ضرورة العودة إلى التراث العربي القديم لقراءته مجددا على ضوء قضايا الحاضر. وفي مسرحياته مثل «صاحب الحمار»، و«ورسالة الغفران»، و«ثورة الزنج»، و«رسالة التربيع والتدوير» فقد أعاد صياغة أعمال وأحداث قديمة لتكون عاكسة لقضايا معاصرة تتصل بالدين وبالسياسة وبغيرهما.

وما يمكننا أن نستخلصه من كتاب الدكتور عبدالحليم المسعودي هو أن المسرح التونسي تمكّن من أن يتطور ويتقدم ويشعّ داخل البلاد وخارجها في غياب عصا الرقابة، أما في حضورها فقد شهد تراجعا وتدهورا سواء على مستوى النص أو على مستوى الإخراج. فلا مسرح إذن في غياب الحرية وانعدامها.

**كاتب من تونس**

المختصر

كمال بستاني

## حلقة الاسترقاق المنسية

«الإبادة المحجوبة» كتاب جريء لتيديان نديايي عالم الأنثروبولوجيا السنغالي، ومدير بحوث في المعهد العالي للتجارة بغوادلوب، يعالج فيه استرقاق العالم العربي الإسلامي للأفارقة على مدى ثلاثة عشر قرنا دون انقطاع. ويبيّن بالوثائق كيف أن تلك التجارة راح ضحيتها سبعة عشر مليون قتيل أو مخصي أو مستعبد، ويصف كيف كان الرقيق يضطرون إلى قطع الصحراء مشيا نحو المغرب العربي ومصر، وباتجاه الجزيرة العربية عبر زنجبار. هذا الاسترقاق، بعكس تجارة العبيد التي مارسها الغرب، سواء باتجاه أوروبا أو باتجاه الولايات المتحدة، قلل المؤرخون من أهميته، وظل حتى الساعة مسكوتا عنه، أو محجوبا كما يقول، ورغم أن اعتناق الإسلام يعد الوسيلة المثلى للتحرر، فإن السود لم ينعموا بتلك المعاملة، وظلوا عبيدا يباعون في سوق النخاسة. هذه الإبادة لا تزال الدول الأفريقية تتستّر عليها لأن أغلبها دخل في دين الإسلام ولا يريد أن يثير جروح الماضي.

## علم الاجتماع لتفسير الأحلام

هل يمكن للعلوم الاجتماعية تفسير الأحلام؟ المعروف أن علماء الاجتماع يتجاهلون هذا الغرض الذي يبقى من خصائص التحليل النفسي وعلم النفس وطب الأعصاب، وها أن برنار لاهير، أستاذ علم الاجتماع بدار المعلمين العليا في ليون، يقترح في كتابه الجديد «التفسير الاجتماعي للأحلام» الدخول في منطق صنع الحلم وربط الأحلام بالتجارب التي عاشها الأفراد في الواقع الاجتماعي، لتأويل الحلم أو تفسيره. في نهاية البحث يتبدّى الحلم، خلافا لما كان يعتقده فرويد، كفضاء لعب رمزي متحرر من كل أشكال الرقابة، سواء أكانت نظامية أم أخلاقية، والتواصل بين الذات والذات نفسها الذي يتمظهر داخله الحلم يجعل منه أكثر المذكرات الشخصية حميمية. فهو يقدم لمن يريد الاهتمام به عناصر فهم عميق ودقيق عمّن نكون. ودراسته تسمح بأن نرى أمامنا ما يعتمل بداخلنا بصورة مبهمة، ونفهم ما يتم التفكير فيه دون إرادتنا.

## حقيقة بوتين

كيف يمكن تحديد نظام بوتين؟ هل هو استبداد مغلف بديكور ديمقراطي؟ هل نحن أمام شكل من الأوتوقراطية، سيرا على خطى التاريخ الروسي، أم أوليغارشية مافيوزية؟ ما هو تأثير جهاز كا جي بي السابق على نمط تفكير رجال الكرملين وأساليبهم في الحكم؟ هل يمكن أن يبقى النظام بعد رحيل رجله الأقوى؟ لماذا تعطي المعارضة انطباعا بالضعف والانشقاق أمام سلطة تتبدى إخفاقاتها في كل مكان؟ للإجابة عن تلك الأسئلة، تركز فرنسواز طوم أستاذة التاريخ في السوربون، المتخصصة في الاتحاد

قتام غزام

السوفييتي وروسيا ما بعد الشيوعية، على نشأة البوتينية، وتؤكد على مكانة «الترويج» في منظومة تمزج بين الحداثة والتشبه بالقدامى. في كتابها الجديد «فهم البوتينية»، تحلل الباحثة سياسة روسيا الخارجية على ضوء تطورات سياستها الداخلية، فتتبدى مفارقة هذا البلد: إن التأكيد على «حضارة روسية» تدير ظهرها للغرب يخفي الشغف النيهيلي الذي يحرك الكرملين ويمارس تأثيرا مضرّا في روسيا وخارجها.

## تقليب النظر إلى القيم

هل المتعة قيمة؟ هل تحتاج الفضيلة إلى العقل؟ هل الذوق غاية؟ هل يمكن تحديد ثمن لحياة شخص ما؟ هل تكون مسألة ما فكهة إذا لم تثر ضحك أحد؟ فيم تختلف الصداقة عن الحب؟ هل الانحياز غير أخلاقي؟ هل يكون العبد حرّا إذا كان سيّده لا يتدخل مطلقا في اختياراته؟ تلك بعض أسئلة يحفل بها كتاب «رسالة صغرى في القيم» من وضع الفيلسوف السويسري جوليان ديونّا وزميلته إيمّا تيفِّنباخ، ويتضمن خمسا وثلاثين مقالة قصيرة وطريفة مخصصة لمبدأ من المبادئ. ويتبيّن من قراءتها أن المرء وإن كان لا يني يذكّر بتعلقه بالقيم، فإن وجود تلك القيم ليس دائما كما نتصور، فقد تكون انعكاسا لمواقفنا، وقد تكون عديمة الجمال والفائدة والمتعة في غياب من يقدّرها حق قدرها أو يجرّبها. كتاب ممتع يقلّب القيم على شتى أوجهها بأسلوب طريف، ليحيط بمعانيها ورهاناتها والتناقضات التي قد تثيرها.

## العدم والنفي بين الشرق والغرب

في كتابها الجديد «وجوه العدم والنفي»، اختارت فرنسواز داستور أستاذه الفلسفة المتخصصة في الفلسفة الألمانية والفينومينولوجيا، البحث في فكر العدم والنفي بين الشرق الأقصى والغرب، جاعلة فكر هايدغر مرجعا أعلى للفكر الغربي، وتوقفت عند عدة أعلام بدءا بغورجياس الذي عاصر سقراط، ثم بيرّون مؤسس المدرسة الكلبية، إلى ناغرجونا أكبر مفكر في البوذية الهندية، وقد عاش ما بين القرنين الثاني والثالث ميلادي، ونيشيدا (1870-1975) أشهر ممثل لمدرسة كيوطو والبوذية «الزين»، قبل أن تعود إلى المثالية الألمانية مع كانط وهيغل، وإلى مسألة النيهلية الأوروبية مع شوبنهاور ونيتشه وهايدغر، ثم تنتقل إلى الفينومينولوجيا مع هوسرل وسارتر وميرلو بونتي ومالدياني، لتبيّن أن فكر الفراغ والعدم تطور في الشرق في نطاق البوذية التي كانت تضع علم الوجود نفسه موضع مساءلة، بعد أن ظهر في اليونان القديمة، ثم عاد ليظهر من جديد في الغرب مع نهاية العصر الكلاسيكي.

## فوكو وتاريخ الجنسانية

«اعترافات الجسد» هو الجزء الرابع والأخير لـ«تاريخ الجنسانية» ولو أن أهل الذكر يؤكدون أنه الجزء الأول الذي انكب عليه ميشال فوكو بعد «إرادة المعرفة» الذي يشكل مدخلا عاما لسلسلته تلك. هنا عالج فوكو قواعد المسيحية ومذاهبها كما وضعها آباء الكنيسة ما بين القرنين الثاني والرابع، وكان على يقين بأن جوهر تلك القواعد والمذاهب كان إرثا محوّرا عن ألوان الانضباط الذاتي كما وضعها الفلاسفة اليونانيون واللاتينيون في العصر القديم. وقد عمد إلى تحليلها بشجاعة ونشر نتائج بحوثه عام 1984 في كتابين «استعمال المتعة» و«هوس الذات». الكتاب الجديد إذن هو نسخة أولى كان يستعد لنشرها قبل أن توافيه المنية، وقد خصصه لفحص تجربة الجنس في المسيحية من خلال الآباء المؤسسين، وكيف أن الجسد، كلقاء بين الرغبة والحقيقة، يندرج ضمن ممارسات الحياة المسيحية بين العذرة والزواج والاستعداد للتعميد والتوبة.

## آخر وصايا تودوروف

«القراءة والعيش» كتاب للمفكر ومؤرخ الأفكار تودوروف صدر بعد وفاته، ويتضمن جملة من المقالات كان يشتغل عليها بنيّة دفعها إلى المطبعة، وتعكس كلها تنوع اهتماماته، وسعة ثقافته، ووضوح رؤيته، وقدرته على تحليل المواضيع الجارحة بدقة وعمق، سواء ما تعلق منها بالهوية القومية أو مصير أوروبا أو مفهوم الحرب العادلة، متنقلا بين الأدب (رومان غاري)، والفنون التشكيلية (غويا) والموسيقى السيمفونية (فيردي) والأنثروبولوجيا (كلود ليفي ستروس) بنفس القدر من البساطة والوضوح والعمق. قال الفيلسوف أندري كونت سبونفيل في مقدمة الكتاب «لم يكن تودوروف دعيّا ولا مهرّجا، بل كان مثقفا نافذ الرؤية، وعالما متواضعا، وباحثا موسوعيا، ومربّيا، وإنسانيا بلا أوهام،

ومواطنا من مواطني العالم، معتدلا وحازما. لهذا وجبت قراءته، لأنه يجعلنا أكثر ذكاء وتواضعا ودقة وعدلا، وأكثر وعيا بتعقّد العالم وبالجانب التراجيدي في حياتنا.»

## غواية الشباب المدمرة

لئن كانت الكراهية تجربة نفسية ضرورية، فإن عدم كبت هذا الدافع مدمر للذات وللمجتمع. بيد أن الكراهية صارت حاضرة في حديث العامة وجدل النخبة السياسية، وباتت تنتج أشكالا جديدة من العنف. في كتابها «سوف تكره أخاك كما تكره نفسك: غوايات الشباب الراديكالية»، تنظر هيلين لوتّي الأستاذة المحاضرة في الفلسفة والتحليل النفسي بجامعة السوربون، إلى الحركات الشعبوية والجهادية كآثار لهذه العلاقة الجديدة بالكراهية. فلا غرابة عندئذ أن نلاحظ أنها تجتذب من ولدوا في رحم هذا الخطاب، الذين نشأوا اجتماعيا على أيديها وهدهدتها ضغائنها، أي الشباب. وتستعرض الكاتبة كل ما قيل لترغيب الشباب في هذا النوع من الراديكالية الذي نجده في الشعبوية والجهادية، حتى صار المرء لا يفهم كيف يرغب الشباب إلى هذا الحد في تدمير أنفسهم بأنفسهم.

## مناهج الإرهاب الداعشي

«كارتل اسمه داعش» عنوان كتاب جديد لبونوا فوكون مراسل وول ستريت جورنال، المتخصص في قضايا البترول وتمويل الإرهاب وتبييض الأموال، بالتعاون مع كليمان فايول صحافي استقصائي يهتم بالشبكات السياسية والمضاربات المشبوهة. هذا الكتاب بحث دقيق في طرق اشتغال الدولة الإسلامية، ووصف لعمليات الكوماندو وبورتريهات المشرفين على عمليات تهريب البترول والقطع الفنية والأثرية المنهوبة، يكشف عن العملاء السرّيين ومروجي المخدرات وتجار الأسلحة والمنحرفين الذين تطاردهم مخابرات العالم أجمع. يستند الكتاب في فضح دواليب هذا التنظيم الذي جعل صناعة الجريمة في خدمة غايات أيديولوجية على وثائق التنظيم نفسه وشهادات البعض من أعضائه وأرشيف سري أميركي وبطاقات المخابرات الليبية عن الحركات الجهادية، لفهم الاستراتيجيا التي وضعها التنظيم كي يضمن بقاءه بعد ضياع الأراضي التي كان استولى عليها، وتصوّر الخطط لمقاومته في أشكاله المتحوّلة.

## التسلح فكريا ضد الميديا المهيمنة

من الممكن أن نطفئ شيئا فشيئا الطابع الديمقراطي لمنظومة إعلامية دون المساس بالمظاهر، وهي الوضعية التي تعيشها فرنسا حاليا، حسب الإعلامية أود لانسولان في كتابها الجديد «الفكر رهينة»، حيث وضع كبار رؤوس الأموال المسجلين في مؤشر البورصة «كاك 40» أيديهم على وسائل الإعلام، وفرضوا أيديولوجيا «الحياد» القاتل، ليدفعوا إلى الواجهة بمثقفيه المدجنين كي يجتاحوا الفكر العام. وكان لمراكمة الكذب والتدجيل والحقائق الزائفة والأساطير المخدرة ما حال دون إطلاع الناس على حقيقة تلك المساعي وخطورتها. والكاتبة المتخصصة في حياة الأفكار، التي كانت مديرة تحرير مساعدة في مجلتي ماريان ونوفيل أوبس، ترى أن الأوان قد يفوت إذا لم نبادر بالتصدي للكشف عن كل ما يحاك ضد الإعلام لتوجيهه وجهة لا تخدم مصالح المجتمع، فالرهان هنا هو الحقيقة كغاية جوهرية لا يمكن التفاوض بشأنها.

## توتاليتارية الشركات المتعددة الجنسيات

هل يمكن وصف سلطة الشركات متعددة الجنسيات كما نشأت وفرضت هيمنتها منذ مطلع القرن العشرين بـ«التوتاليتاريا»؟ نعلم أن الممارسة السياسية الحديثة تقضي بأن يخضع رعايا المجتمع للقوانين وليس للأقوياء، ولكننا نشهد انقلابا منحرفا، فالشركات المتعددة الجنسيات هي التي تفرض على المجالس السياسية مناقشة قوانين أخرى، قوانينها هي، التي تحرص على جعلها فعالة وناجعة، مثل قانون السوق، قانون المنافسة، وقانون العرض والطلب. في كتابه «التوتاليتارية المنحرفة» يدرس ألان دونو، أستاذ الفلسفة بجامعة نتار ومدير برامج الكوليج العالمي للفلسفة بباريس، الطريقة التي تشكلت بها الشركات النفطية، قبل أن تقلدها الشركات الأخرى، كسلطات سيادية ذات طابع خاص، كما هو الشأن مع شركة توتال، تسعى إلى فرض نفسها في نظام تتطور فيه الشركات المتعددة الجنسيات، في استقلال تام عن الدول التي أسستها على طريقة فرانكنشتاين.

## دعوة إلى التفاؤل

«التفاؤل ضد اليأس» كتاب يضم حوارات أجراها عالم اللسانيات والمفكر الأميركي نعوم تشومسكي ما بين عامي 2013 و2017، أي في الفترة التي بدأت فيها الولايات المتحدة الأميركية تنحدر نحو وضع آل بها إلى نظام شعبوي يميني متطرف بقيادة رجل أمّي فكريا وسياسيا هو دونالد ترامب. في هذه الأحاديث يتحدث تشومسكي الذي يعتبر الضمير الأخلاقي لأميركا عن مواضيع مختلفة من نهاية فترة أوباما إلى روسيا بوتين، ومن البريكست إلى تركيا سجينة أردوغان، ومن الإرهاب إلى أزمة المهاجرين، ومن القومية إلى صعود الأصوليات الدينية، ويدعو إلى التفاؤل رغم أن العالم يمر بمرحلة صعبة ومعقدة ويعاني من ألف علة. يقول «أمامنا خياران. التشاؤم المتمثل في التسليم بالأمر الواقع، فنساهم بذلك في حدوث ما نخشاه. أو التفاؤل من خلال اغتنام الفرص التي تسنح، والمساعدة في إمكانية عالم أفضل.»

**كاتب من لبنان مقيم في ليدز/بريطانيا**





# فرنسا ووهم الحصن المنيع

## أبو بكر العيادي

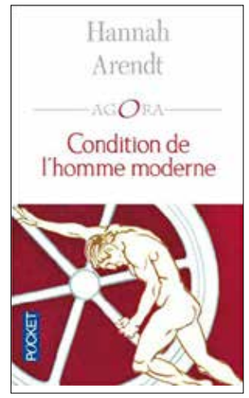
فادي يازجي

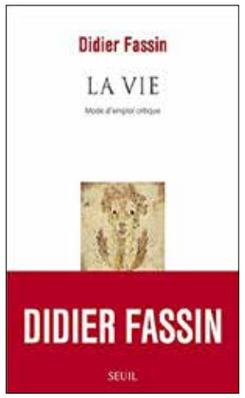
**في شهر أكتوبر الماضي خصص الكوليج دو فرانس ندوته الافتتاحية للمنفَى بوجه عام وللمهاجرين بوجه خاص، بغية «إعادة تثبيت القيم الفلسفية للضيافة»، شارك فيها ثلة من علماء الآثار واللسانيات والاجتماع والفلاسفة والمؤرخين ورجال القانون، وأجمعوا على الصعوبات التي يلقونها لإبلاغ أصواتهم في ظرف اقترنت فيه الهجرة بألفاظ سلبية كالأزمة والكارثة والاجتياح... والحال أنها ظاهرة ارتحال وحركية، والحركية هي الشرط الأساس للوجود البشري.**

لقد مثلت نهاية القرن العشرين لحظة إحساس إنساني عميق شهدت ظهور عدة منظمات غير حكومية، إلى جانب تعاطف السياسات الوطنية والدولية مع القضايا الجارحة التي تمس البشر في بقاع كثيرة من العالم، ولكن الوضع تغيّر منذ مطلع القرن الواحد والعشرين، وناب عن التسامح والتعاطف عهدٌ أمنيّ اتبع الزجر والمعاقبة في شتى المجالات، ومراكمة قوانين الطوارئ، واتخاذ إجراءات قمعية ما كان يتصوّر أحد حدوثها في بلد حقوق الإنسان. عندما نرى أفواج المهاجرين الذين يحاولون عبور المتوسط للفرار من البؤس والعنف يُمنعون ويُعادون من حيث جاؤوا أو يُعاملون من قبل الموظفين معاملة قاسية، نكاد لا نصدق أن فرنسا كانت، وما بالعهد من قدم، تُشرع أبوابها للاجئي القوارب القادمين من جنوب شرق آسيا، وأن الرئيس الأسبق جيسكار ديستان نال عن ذلك جائزة نانسن التي تسندها مفوضية الأمم المتحدة لشؤون اللاجئين، حين كان ثمة إجماع على ضرورة نجدة الفارين من الأخطار المحدقة. أما اليوم، فقد انقلبت الموازين، وصار إنقاذ الأرواح المهددة حيثما كانت، أو مساعدتها بأي شكل من الأشكال سواء بإيوائها أو إطعامها، يعرّض صاحبه للمحاسبة أمام القضاء.

في كتاب «الحياة - طريقة استعمال نقدية»، يكشف الباحث والطبيب وعالم الاجتماع ديدييه فاسّان، التحول التراجيدي للقيم الديمقراطية، ويتساءل بعد أعوام من البحوث الميدانية في أماكن كثيرة من العالم

## رسالة باريس



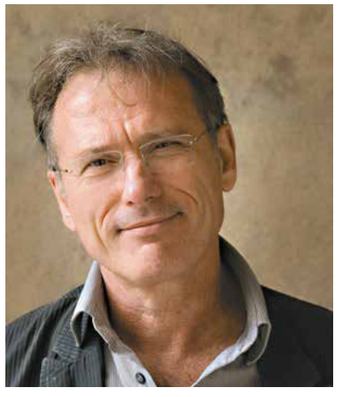


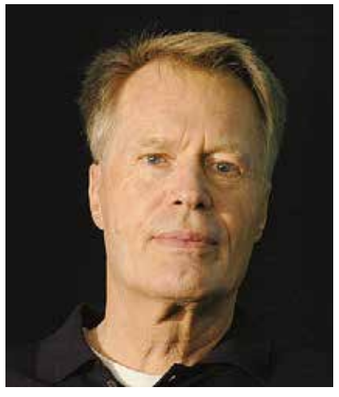

عن تفاوت الحيوات من حيث قيمتها، ويضرب مثلا عن مهاجر صادفه في مخيم للاجئين مطل على بحر المانش صار يعرف بـ«غابة كالي»، خاط شفتيه ورفع لافتة كتب عليها «أنا أيضا إنسان»، ويرى أنها رسالة قوية لا تذكّر فقط بالمعالجة الشاذة المنحرفة التي يلقاها بشر «خُلقوا -مبدئيا- أحرارا ومتساوين في الحقوق»، بل بالبون الشاسع بين القيمة العليا التي يوليها الفرنسيون للحياة بشكل مجرّد، وبين القيمة المتعلقة بـ«حيوات» ملموسة. وفي رأيه أن مبادئ المساواة والحرية والإخاء لم تعد سوى مجرّد شعارات ما دامت بلاده لا تحترمها، وأن الاستهانة بأرواح آلاف الضحايا الذين يبتلعهم المتوسط كل عام، رغم قربهم من فرنسا جغرافيا وتاريخيا، تقيم الدليل على وجود تراتبية في قيمة الحيوات؛ «تراتبية بحسب المسافة التي نخلقها مع أولئك البشر، لا من منظور كيلومتري بل من منظور أنثروبولوجي، لأنهم يبدون لنا «آخرين». لون بشرتهم، نمط عيشهم، شكل حياتهم... كل ذلك يجعلنا نتمثّلهم أناسا لا ينتمون تماما إلى مجموعتنا الأخلاقية. ومن ثَمّ لا نملك تجاههم سوى أشكال قصوى لروابط هشة» كما يقول.

وينتقد فاسّان تمييز الحكومة الفرنسية بين اللاجئين الذين تنبغي حمايتهم، وبين المهاجرين الذين ينبغي إبعادهم، معتبرا أن ذلك خديعة. أولا؛ لأن دراسة أسباب الارتحال من بلد المنشأ تبيّن أن العنف السياسي والصعوبات الاقتصادية متضافرة في الغالب، وأنه من الوهم الاعتقاد بأن ضباط المكتب الفرنسي لحماية اللاجئين وعديمي الجنسية وقضاة المحكمة الوطنية لحقّ اللجوء يملكون الحقيقة في هذا المجال، ويستطيعون التمييز بين من يستحق ومن لا يستحق. ثانيا؛ عندما نلاحظ ما يجري على أرض الواقع، سواء على الحدود الإيطالية أو في «غابة كالي» أو في شوارع باريس، لا يبدو أن رجال الأمن يميزون بين طالبي اللجوء والأجانب الذين هم في وضع غير قانوني، فهم لا يطلبون أوراق هوية النائمين في خيام تحت الجسور قبل أن يطلقوا عليهم الغازات المسيلة للدموع، ويهدموا خيامهم ويمزقوا أغطيتهم. ما يعني أن ثمة استهتارا في معالجة أوضاعهم وفي إنكار تلك المعالجة التي قد تصل حدّ معاقبة من يمدون للغرباء مساعدة تبخل بها الدولة عليهم.

ومن الظواهر الغريبة التي سجلها فاسّان منذ أواخر القرن الماضي أن الدولة، التي ضربت حصارا على الهجرة حتى أن عددَ من سوّيت وضعياتهم من طالبي اللجوء السياسي تراجع بنسبة تسعين في المئة، صارت تسمح بتسوية وضعيات الأجانب المصابين بمرض عضال لا يمكن علاجه في بلد المنشأ. أي أن فرنسا تولي الجسد المريض أهمية أكبر من الجسد المضطهد، وتقدم بذلك الحياة المادية على الحياة السياسية، فتغدو الحياة البيولوجية التي يشهد عليها محترفو القطاع الصحي أكثر مصداقية من الحياة البيوغرافية التي يسردها طالبو اللجوء. وما ذلك إلا تصوير حي لظاهرة أعمّ كانت حنا أرندت نبهت إليها منذ نصف قرن في كتابها «وضع الإنسان المعاصر»، ونعني بها أولوية الحياة كواقع بيولوجي على الحياة كواقع اجتماعي.

من جهته، يؤكد عالم الإثنولوجيا والأنثروبولوجيا ميشيل أجيي، وأحد المساهمين في ندوة الكوليج دو فرانس، أن الناس، في عالم يزداد انفتاحا، سوف يتنقلون بأعداد متزايدة، ويخطئ من يظن أنه يمكن أن يبقى منغلقا على نفسه لا يقبل أحدا، لأن ذلك محض أوهام. وأجيي يتحدث حديث العارف الملم بالموضوع، قد عهدت له الوكالة القومية للبحث منذ أبريل 2017 بوضع برنامج «المدينة كحدّ» يضم تحت إشرافه ثلاثين باحثا بغرض دراسة الأشكال العملية لاستقبال المهاجرين. وفي هذا الإطار استطاع أن يحدد ثلاثة أنواع من الوضعيات. «عندما يعبر المهاجر البحار والغابات والصحاري، يكون تائها، في حركة دائمة. عندما يستقر في مخيم أو في ملاذ مهجور، يستعيد صفة المنبوذ القديم، ذلك الذي يُقصى ليعيش على هامش القبيلة والمجتمع. ثم يصبح مستأمنا أجنبيا مقيما في غير بلده عندما يعمل في المطاعم أو في حظائر البناء أو المزارع، مع الإبقاء على وضعيته غير القانونية. التائه والمنبوذ والمستأمن يقع صدّهم عند حدود البلدان والمدن والمجتمعات... عندئذ». يقول أجيي، «أي عندما يصيرون محصورين بين تلك الحدود الإدارية والاجتماعية أو الحضرية، يصبحون مواضيع سياسية».


ميشيل أجيي


جان ماري غوستاف لو كليزيو

ديدي فاسّان

وفي رأيه أن السوريين والعراقيين والإرتريين والسودانيين والماليين، خلافا للجمهوريين الإسبان في ثلاثينات القرن الماضي، أو لاجئي القوارب الآسيويين في السبعينات، ينظر إليهم كبشر لا يحملون قضية سياسية مشتركة، وغالبا ما يوصفون بكونهم سلبيين تتقاذفهم الأحداث، ولا يريدون غير النفاذ بجلدهم، دون أن يكون لهم أي التزام سياسي. وهو معنى الشعار الذي يرفعه اليمين واليمين المتطرف عن «المهاجرين الذين لا يقاتلون للدفاع عن وطنهم». وتلك رؤية خاطئة يقع فيها حتى من يتعاطفون مع المهاجرين، وينسون أنهم كائنات سياسية، قادرون أن يرسموا وينجزوا أعمالا مشتركة للدفاع عن مطالبهم التي تتجاوز مصيرهم نفسه، سواء في بلدانهم الأصلية أو في أماكن الهجرة. يقول أجيي «ينبغي أن نعترف بوجود حظيرة سياسية في كالي أو فينتيميلّا أو ليسبوس أو سواها من الحدود المنيعة تطالب بالتضامن والتفاوض، ليس فقط على الصعيدين الإنساني أو الأمني اللذين يثيران التعاطف والاستنكار أو الخوف والصّدّ».

وأمام المدّ الشعبوي الذي اجتاح أوروبا، ولم تسلم منه فرنسا، لم يعد بوسع الحكومات إلا التماهي مع المواقف الساعية إلى سدّ الأبواب في وجوه المهاجرين، أيّا ما كانت الدوافع، والتنديد بمن خالف تلك القاعدة، والحجة دائما أن «فرنسا لا يمكن أن تستقبل كل بؤس العالم» كما صرح إمانويل ماكرون، متمثلا قولة كان نطق بها ميشيل روكار رئيس الحكومة الاشتراكية في عهد الرئيس ميتران لتبرير سياسة التشدد إزاء المهاجرين، وإن اختار الرئيس الجديد فرز المهاجرين السياسيين من المهاجرين الاقتصاديين، أي بتسهيل اللجوء السياسي نسبيا، وتضييق الخناق على طالبي الشغل. وهو ما أثار غضب شريحة واسعة من المثقفين من بينهم جان ماري غوستاف لو كليزيو، الفائز بجائزة نوبل للآداب عام 2008، الذي اعتبر الفرز نكرانا لا يحتمل لإنسانية المهاجرين، وتساءل كيف يمكن التمييز بين من يستحقون الاستقبال لأسباب سياسية، ومن لا يستحقونه، وكيف يمكن التفرقة بين طالبي اللجوء بسبب الأخطار التي تتهددهم في بلدانهم، وبين الهاربين من بلدانهم لأسباب اقتصادية. هل الموت جوعا ويأسا وخذلانا أخف وطأة من الموت تحت سياط طاغية؟ أليس الطغاة الذين غالبا ما ساندتهم فرنسا وامتدحتهم وفتحت لبعضهم حدودها حين أزيحوا من الحكم عنوة، هم الذين يهددون حياة مواطنيهم الأشد فقرا؟ ثم هل يملك أولئك العابرون خيارا؟ أولئك الذين يلقون بأنفسهم في الطرقات ويقطعون الصحاري ويركبون البحر على متن زوارق بائسة، ويعبرون الجبال في عز الشتاء وليس لهم من الكساء غير ألبسة بلدانهم الحارة... كيف لا نفهم أن الطريق التي ساروا فيها هي تمزُّقٌ مؤلم، فهم يتركون خلفهم كل ما هو غال لدى كل إنسان، بلد النشأة والآباء والأجداد، وحتى الأطفال في بعض الأحيان لكونهم طِرَاء العود لا يحتملون الأسفار الشاقة؟

إذا كان الجور والقمع والتعذيب وجها من وجوه الحرب، فإن حياة الفقر والجوع والحرمان في نظر لو كليزيو هي أيضا حالة حرب، والذين يغادرون أوطانهم ليسوا لاجئين ولا طالبي لجوء، بل هم هاربون من الجحيم. ولكن السياسة وحش بارد، كما يقول، فهي تتصرف وفق قوانين وتعليمات لا تحسب حسابا للمشاعر الإنسانية. ولذلك يحذر من إقامة حدود ذهنية أشدّ ظلما من الحدود السياسية، والتعود على «بؤس العالم كله» وكأن الغرب يعيش في جزيرة باذخة، منيعة محصنة، ينظر بعين عالم الحشرات إلى سكان الضفاف البائسة يتخبطون وتختنق أنفاسهم في البؤس والخصاصة دون أن يحرّك ساكنا، ويذكّر بأن الإمبراطوريات التي قامت على الظلم والقهر والاستعباد والاحتقار لم تعمّر طويلا، إذ انهارت من الداخل، لأنها كانت فاسدة، تحتكم لحماية الجيش والتشريعات الجائرة، دون أن تملك نظرة إنسانية تجاه الآخر، بل كانت تستأثر بكل شيء دون رغبة في التقاسم والمشاركة.

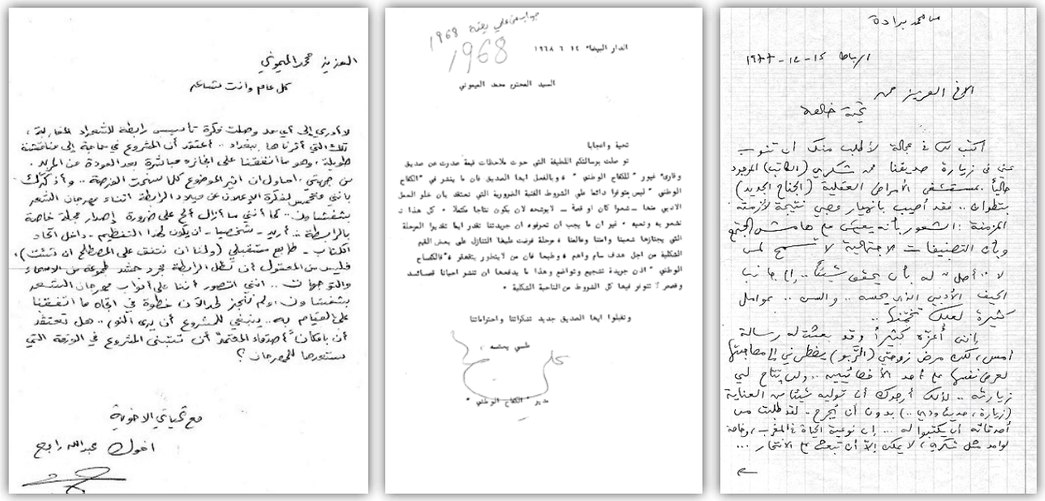
**كاتب من تونس مقيم في باريس**

## رسائل محمد الميموني

# انتحار محمد شكري وتأسيس رابطة للشعر المغربي

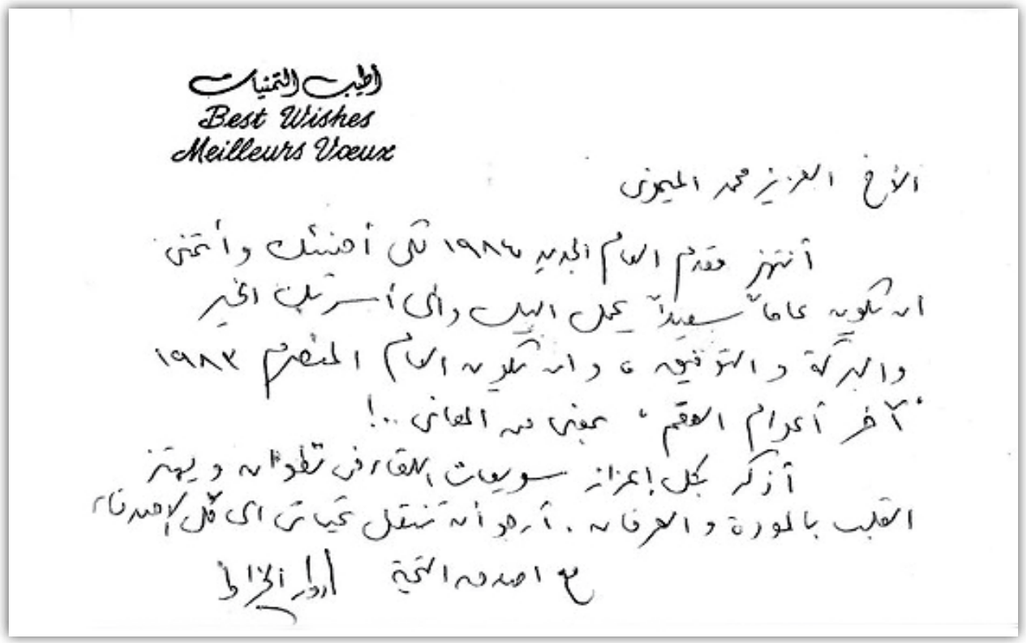
مخلص الصغير

**كشف أرشيف الشاعر الراحل محمد الميموني حقائق وأسرارا جديدة عن الثقافة المغربية الحديثة والمعاصرة من خلال ما جاءت وجادت به.**
**هذه الرسائل والوثائق والصور والمخطوطات تم عرضها خلال معرض خاص بـ«ذاكرة الشاعر محمد الميموني» أقيم بمدينة تطوان، شمال المملكة المغربية، ضمن فعاليات الملتقى الدولي حول تجربة الشاعر محمد الميموني، الذي نظمته دار الشعر بتطوان يومي 2 و3 فبراير الجاري، بالتعاون مع معهد ثيرفانطيس الإسباني.**









صور مراسلات الأدباء

**يمثل** الشاعر المغربي محمد الميموني ذاكرة الشعر المغربي الحديث والمعاصر، وهو أحد رواد الشعر المغربي، منذ خمسينات القرن الماضي. وبينما ضاع أرشيف باقي الرواد الراحلين من أمثال أحمد المجاطي ومحمد الخمار الكنوني وعبدالله راجع، كما لا يعرف مصير خزانة محمد الصباغ ومكتبات أخرى، فقد خلد الشاعر محمد الميموني وخلف من ورائه تراثا وثائقيا زاخرا من شأنه أن يسعف مؤرخي الأدب في كتابة تاريخنا الأدبي والشعري المعاصر.

### رابطة الشعراء

من بين الوثائق النادرة والطارفة التي كشف عنها معرض «ذاكرة الميموني» رسالة من الشاعر الراحل عبدالله راجع إلى صديقه محمد الميموني، تعود إلى أزيد من ثلاثين سنة مؤرخة في السابع من يناير من سنة 1987. وفيها يكشف راجع أنه فكر مع محمد الميموني وغيرهما في تأسيس «رابطة الشعراء المغاربة».

ويبدو أن الشعراء المغاربة، وفي مقدمتهم الميموني وراجع، كانوا قد اقترحوا تأسيس هذه الرابطة وعقدوا العزم على ذلك. وهو ما يتبيّن من رسالة راجع، إذ يخاطب الميموني «لا أدري إلى أي حد وصلت فكرة تأسيس رابطة للشعراء المغاربة، تلك التي أثرناها في بغداد.. أعتقد أن المشروع في حاجة إلى مناقشة طويلة، وهو ما اتفقنا على إنجازه مباشرة بعد العودة من المربد». ويبدو أن راجع كان متحمّسا للفكرة حين يصرح في الرسالة نفسها «من جهتي، أحاول أن أثير الموضوع كلما سنحت الفرصة.. وأذكرك بأنني متحمس لفكرة الإعلان عن ميلاد الرابطة أثناء مهرجان الشعر بشفشاون». والحال أن الشاعر محمد الميموني هو أحد مؤسسي مهرجان شفشاون للشعر المغربي الحديث منذ سنة 1965، حيث استهل جلسته الافتتاحية في تلك السنة، مثلما تقول صورة نادرة من صور الشاعر وهو يتوسط حفل افتتاح الدورة الأولى من المهرجان الشعري العريق الذي لا يزال ينعقد إلى اليوم.

ونحن نتابع قراءة هذه الرسالة/ الوثيقة، يبدو راجع أكثر حماسا لفكرة الرابطة، سوى أنه إنما يعول على الميموني، الشخصية البارزة في جمعية أصدقاء المعتمد، يومها، إلى جانب الشاعر عبدالكريم الطبال. ويواصل راجع «كما أنني لازالت ألح على ضرورة إصدار مجلة خاصة بالرابطة..».

لكن راجع لم يكن يريد لرابطة الشعراء أن تكون مستقلة عن اتحاد كتاب المغرب، الذي كان يرأسه محمد برادة يومها. بعد عشر سنوات من ذلك، سوف تتأسس رابطة أدباء المغرب. ويبدو أن للاسم صلة!

أما راجع، فلم يكن يريدها رابطة مستقلة عن اتحاد الكتاب يومها. وهو ما عبّر عنه في الرسالة «أريد - شخصيا- أن يكون لهذا التنظيم - داخل اتحاد الكتاب- طابع مستقبلي (ولنا أن نتفق على المصطلح إن شئت). فليس من المعقول أن تظل الرابطة مجرد حشد لمجموعة من الأسماء والتوجهات». وفي العبارة الأخيرة موقف صريح من بنية اتحاد الكتاب، التي أدت بها إلى أكثر من انفجار.

### انتحار شكري

من الشعر إلى الرواية.. فبعد سلسلة من الرسائل التي دارت بين الميموني وغيره من الشعراء العرب والإسبان والمغاربة، وفي مقدمتهم صديقه عبدالكريم الطبال، نصل إلى رسائل محمد برادة الموجهة إلى الميموني. وإذا كانت أغلب هذه الرسائل على صلة باتحاد كتاب المغرب، منذ الرسالة الأولى التي يطلب فيها من الميموني تأسيس فرع للاتحاد في تطوان، فإن ثمة رسالة خاصة، هذه المرة، يطلب فيها برادة من الميموني أن يزور محمد شكري في مستشفى الأمراض العقلية بتطوان. وهي رسالة تكشف مدى تعاطف برادة مع شكري، مثلما تتضمن قراءة لنفسية محمد شكري ووضعيته ككاتب استثنائي. تقول الرسالة المعبّرة، والموجهة إلى الميموني «أكتب لك على عجالة لأطلب منك أن تنوب عني في زيارة صديقنا محمد شكري (الكاتب) الموجود حاليا بمستشفى الأمراض العقلية (الجناح الجديد) بتطوان... فقد أصيب بانهيار عصبي نتيجة لأزمته المزمنة: الشعور بأنه يعيش على هامش المجتمع، وبأن التصنيفات الاجتماعية لا تسمح لمن لا 'أصل' له أن يحقق شيئا.. إلى جانب الحيف الأدبي الذي يحسّه.. والسن.. عوامل كثيرة لعلك تخمنها».

في هذه الفترة لم يكن شكري قد أصدر النسخة العربية من الخبز الحافي، فلم تصدر سوى الطبعة الفرنسية، قبل أن يقترح عليه الطاهر بنجلون نشر الرواية بالعربية، باسم «الخبز الحافي»، كما كشفنا عن ذلك في مقال سابق في «العرب» نشرنا خلاله رسالة نادرة وجهها الطاهر بنجلون إلى شكري سنة 1981.

نعود إلى رسالة برادة، التي ننفرد بنشرها هذه المرة، حيث يضيف مخاطبا الميموني، ومتحدثا عن شكري «إنني أعزه كثيرا.. لذلك، أرجوك أن توليه شيئا من العناية.. إن نوعية الحياة في المغرب، وخاصة لواحد مثل شكري، لا يمكن إلا أن تبعث على الانتحار..».

**ها هي رسالة أخرى من برادة، وكان رئيسا لاتحاد كتاب المغرب، يخبره فيها أن الاتحاد ينتدبه للمشاركة في الجلسة الطارئة التي سيعقدها مؤتمر الشعب العربي في دمشق من 25 إلى 30 نوفمبر 1978، لتدارس الأوضاع الراهنة في الوطن العربي. وها هو الرئيس الموالي للاتحاد، الناقد أحمد اليبوري يراسل الميموني، وينتدبه للمشاركة في مهرجان الشعر العالمي في اليونان سنة 1985. وها هو المستعرب الإسباني فيرناندو دي أغريدا يطلب منه إرسال نصوصه من أجل إعداد أنطولوجية بالإسبانية رائدة حول الشعر**

وعن هذا الوضع يختم برادة الرسالة بهذه الفقرة القاسية «لا نراك، الدوامة تبتلعنا.. وهذا المناخ السياسي 'البرلماني' يزيل ما تبقى من أمل.. لكن، ما العمل؟».

فهل حاول شكري الانتحار، كما تومئ إلى ذلك رسالة الروائي المغربي محمد برادة؟ والحال أن خادمة شكري قد أكدت أن صاحب «الخبز الحافي» حاول الانتحار مرتين في ما بعد. والحال أن الميموني لم يشر إلى قضية الانتحار حين كتب عن وجود شكري في مستشفى «ماريوكا» بتطوان، في سيرته «كأنها مصادفات».

اتصلنا بالدكتور محمد الجعيدي، الذي أشرف على الحالة الصحية لشكري آنذاك، وكان مديرا لمستشفى الأمراض العقلية بتطوان. الجعيدي أكد أن شكري لم يكن يفكر في الانتحار، ولم تكن حالته النفسية تبعث على ذلك. كل ما في الأمر، يقول الدكتور الجعيدي، هو أن شكري كان يعاني من حالة قلق نفسية متقدمة، قد يتعرض لها أي شخص. ويضيف محدثنا أن هذه الحالة لم تعمّر طويلا، «بل إن شكري كان يتحسر على عدم استمرار هذه الحالة حتى يستثمرها في الكتابة».

طرفة أخرى يحكيها لنا الميموني، وهي أن شكري لما غادر المستشفى حصل على شهادة تثبت أن عقله سليم. ولذلك حين كان أصدقاؤه الكتاب عبر العالم يمازحونه ويتهمونه بالجنون، بعدما قضى تلك الأيام في ما يسمّى «مستشفى المجانين»، كان يشهر الشهادة، ويؤكد لهم أنه الوحيد الذي يتوفر على شهادة تثبت أنه عاقل، وأنهم كلهم مجانين.

### رسائل أخرى

باقي رسائل الميموني لا تقل إثارة وجدلا، وهي وثائق مستطرفة تكشف عن قيمة وقامة الشاعر الراحل في المشهد الثقافي المغربي والعربي. فها هي رسالة أخرى من برادة، وكان رئيسا لاتحاد كتاب المغرب، يخبره فيها أن الاتحاد ينتدبه للمشاركة في الجلسة الطارئة التي سيعقدها مؤتمر الشعب العربي في دمشق من 25 إلى 30 نوفمبر 1978، لتدارس الأوضاع الراهنة في الوطن العربي. وها هو الرئيس الموالي للاتحاد، الناقد أحمد اليبوري يراسل الميموني، وينتدبه للمشاركة في مهرجان الشعر العالمي في اليونان سنة 1985. وها هو المستعرب الإسباني فيرناندو دي أغريدا يطلب منه إرسال نصوصه من أجل إعداد أنطولوجية بالإسبانية رائدة حول الشعر العربي، وها هو صنوه في الشعر عبدالكريم الطبال يراسله كلما مرة، يناقش معه ما ينشرانه من قصائد واصلت بناء الشعرية العربية الحديثة والمعاصرة، أو وهما يعدان لدورة جديدة من دورات المهرجان الوطني للشعر الحديث بشفشاون، منذ منتصف الستينيات.. ثم ها هو الزعيم الشيوعي علي يعتة يوجه رسالة إلى الميموني، الذي عاتبه على نشر نصوص أدبية وشعرية في جريدة «الكفاح الوطني»، لا تتوافر على الحد الأدنى من الجمالية المطلوبة. ثم تأتي رسالة جابر عصفور لتلتمس من الميموني المشاركة في ندوة حول فيديريكو غارسيا لوركا، بمناسبة الذكرى المئوية لميلاده. وها هي رسائل الكاتب والشاعر محمد الأشعري، ينسق معه في أمور اتحاد كتاب المغرب، في ذلك الزمن.. وها هي رسائل محمد بنيس، منذ تأسيس الشعر المعاصر إلى تأسيس بيت الشعر في المغرب. وها هي الرسائل العديدة المتبادلة مع المناضل التقدمي محمد الجعيدي من داخل السجن، وهي تحكي عناد جيل من أجل الكرامة والحرية.

وفي رسالة لإدوارد الخراط في بداية الثمانينات يتمنى الروائي المصري أن تكون سنة 1982 «آخر أعوام العقم»، وهو عنوان الديوان الأول للميموني الذي تأخر صدوره إلى غاية 1974.

أما محمد الميموني، الذي نشر بعد ذلك ديوان «الحلم في زمن الوهم»، والعشرات من الدواوين والأعمال أخرى، قبل وبعد أعماله الكاملة، فلا يزال شعره ولا تزال ذاكرته الحية تواصل الحلم، وهي تنتظر انصرام الوصول إلى آخر أعوام العقم، تلك المتعاقبة على مشهدنا الثقافي «العقيم»، وعلى مشهدنا اليومي الأليم.

**كاتب من المغرب**

محمد الميموني 1970

محمد الميموني وشقيقه أحمد 1965

الميموني يتوسط الكاتب محمد شكري والإعلامي محمد البوعناني

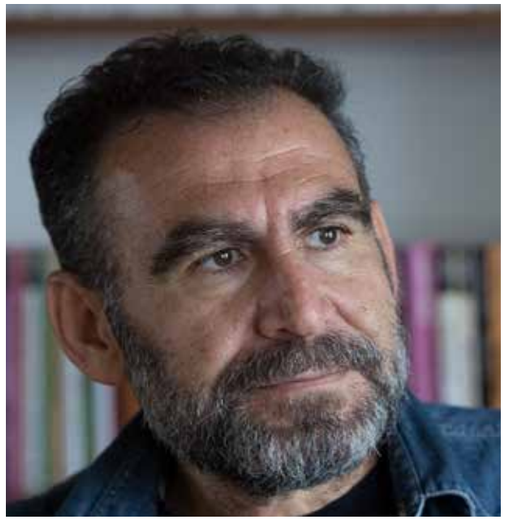
# إسطنبول تستعيد

## يشار كمال وعبدالقادر عبداللي

ممدوح فرّاج النابي

**الذكرى الثالثة لرحيل «المعلّم» أو «الأسطى» كما يلقّب يشار كمال (1923-2015) احتفت بها جريدة جمهوريت التي عمل فيها يشار كمال لمدة 12 عاما، وقد كان لهذه الفترة بالغ التأثير في حياته ومسيرته الأدبية. فقد أصدرت الجريدة ملحقا بعنوان «يشار كمال: خَمد البركان» كان بمثابة احتفاء بالكاتب الكبير، كما قدمت جوانب ثرية عن شخصيته من خلال كتابات أصدقائه عنه، فتوقفت عند «يشار كمال الصحافي»، وقدّمت محطات من عمله الصحافي، وأهمّ الأعمال التي قدمها في هذه الفترة، إضافة إلى سيرة حياتيه كتبها يشار كمال بنفسه.**

يشار كمال



عبد القادر عبداللي

**وأشارت** الصحيفة إلى ما كتبه يشار كمال ككاتب صحافي، وكذلك ككاتب عمود «زاوية». الغريب أن يشار كمال لم يأتِ من مهنة الصحافة، فقد كان معروفا ككاتب روائي، ولكن عندما جاء عام 1955 من تشوكوروفا، فتحت له جريدة جمهوريت صفحاتها. وبمعنى أدق فقد أبدع في مقابلات وتحقيقات صحافية. فكانت تحقيقات تشوكوروفا، لها تأثير كبير على المثقفين في أنحاء البلاد عند نشرها على صفحات جريدة جمهوريت. فقد قدّم من خلالها صورة للأناضول لم تكن معروفة من قبل، صورة هي مزيج من الفقر والاستغلال والقسوة، والبطالة، والمنفى وكسرة القلوب، بلغة شعرية ملحمية تثير القارئ والمثقفين المحاصرين بلغة إسطنبول، فقدّم لهم طزاجة اللغة المستخدمة هناك. وهو ما فتح آفاقا جديدة لاستخدامات اللغة. ويقول التقرير الصحافي عنه إنّه «من غير المُجدِّي تقييم مقابلات وتحقيقات يشار كمال من الناحية التقنيّة المتبعة في التحقيقات أو من الناحية الصحافية، فبمعنى أدق لقد ذهب يشار كمال بالتحقيقات والمقابلات مذهبا جديدا لم تألفه الصحافة من قبل. فلم يكن مُعتنيا في كتاباته بالقواعد الصحافية. فقد حقّقت هذه التقنيّة الجديدة التي اتبعها يشار كمال في كتابته تطوّرا كبيرا في الصحافة التي كانت وقتها شاحبة. وأشار أيضا إلى أن يشار كمال استطاع أن يُحقّق طفرة هائلة في تحقيقاته ومقابلاته. كما أنها انتشرت كثيرا، وسار على نفس الخطى الكثير من الصحافيين ذوي الكفاءة والسّمعة.

### خلق مأساة وليس دراما

عن السمة المميزة لأعماله، يقول صديقه الكاتب بجريدة جمهوريت نبيل أوز قانتورك إنه «عندما نتحدث عن آلام الإنسان، أفكّر في أنها ليست دراما وإنما خَلَقَ مأساة. وهذا الجانب يميِّزه عن العديد من كتابنا. لأن النقطة التي ستصل إليها الدراما، هي التعاطف والشعور بالأسف لمعاناة الشعب، ويتأثّر قلبُنا إلى مرحلة النزيف، وهذا معناه الشفقة. ويشار كمال يستخدم هذا بوعي وإدراك لنظرية الرواية في الكتابة، كما أنه لم يصل إلى هذه المرحلة عن طريق الصدفة أو الخطأ». وتابع الكاتب قائلا مع مرور ثلاث سنوات على رحيل يشار كمال، إلا أننا نشتاق إليك. وفي كلمات مؤثرة عن الفقد قال «كان أخي يشار، رجل حياة، رجل سلام، رجل طبيعة، رجل صداقة، رجلا صافيا. أخي يشار جميعنا نفتقدك. أريد أن أشعر بوجودك.»

### يشار كمال متحدثا عن نفسه

وفي الملحق أعادت الجريدة بعضا من كتابات يشار كمال أثناء عمله في جريدة جمهوريت، حيث نشر في عام 1992 على مدار عشرة أيام تحقيقا بعنوان «يشار كمال يتحدث عن نفسه» بدأه هكذا: «فتح يشار كمال عينيه على العالم في قرية حَميدة (Hemite) على أرجح الآراء عام 1923. والذي قام بإجراء المقابلة كان الصحافي والكاتب والأكاديمي الفرنسي ألين بوسيكيت (1931-1998) وقد تناول تفاصيل حياة يشار كمال الخاصة على أوسع نطاق، إضافة إلى مساره الأدبي».

وهذه منتخبات من هذه المقابلة

تاريخ ميلادي هو 1923

ولدتُ في قرية كيليكا، وكانت هذه المنطقة ذات أهمية كبيرة في العصور القديمة. وأعتقد أنني من قرية حميدة وقد أعطيت لي بطاقة الهوية بعد الانتهاء من المدرسة الابتدائية. وقد سُجّل في بطاقة الهوية أنّني من مواليد 1926. وأعلم أنّه خطأ. وفي وقت لاحق اكتشفتُ أن تاريخ ميلادي الحقيقي هو 1923. ولدتُ عندما جاء الفلاحون. عدنا إلى تشوكوروفا في أكتوبر. هذا أمر محقّق. عندما كنتُ في الرابعة والنصف من عمري، رأيت مقتلَ والدي وهو يصلّي في جامع في «وان» على يد أخي بالتبنّي يوسف، وقد طعنه بالسكين في قلبه. أنا كنتُ إلى جانب والدي عندما كان يُصلي. كان ينزف من الصباح حتى المساء، فبكيت. من بعدها أصابني التعثر في الكلام «التأتأة»، وإلى أنْ وصلتُ إلى الثانية عشرة من عمري كنتُ أتحدَّثُ بصعوبة. في وحدتي كنت أغني أغاني تركية. وأخذت في الإلمام بالقراءة، وكنتُ أثناء قراءة الكتب، لا أتلعثم قط. لا أتذكّر على الإطلاق، متى وكيف حدث؟ قلت لمعلم قرية برهانيا، السيد رضا لقد جئت قبل محمد، وجئت للقراءة. قال «فليكن» ولكن أنت حذاء! هل لديك رأس؟ قلت لا، والقلم والدفتر، هذا أيضًا لا، والملابس ممزقة. عليكَ أنْ تقرأَ وتكتبَ في ثلاثة أشهر، فلن أسمح بأن تزعجني كثيرا». أقسمتُ بالله لن أكون في ورطة لثلاثة أشهر؟

### الحرب هي إبادة جماعية

الحرب إبادة جماعية، وهذا لا ينطبق فقط على الحرب العالمية الأولى والثانية. وكذلك كانت الحرب العالمية الثالثة. في هذه الحرب التي كانت تُسمّى بالحرب الباردة، انقسم النّاس إلى قسمين وثلاثة وأربعة. ولم تنته بعد. في مكان تنتهي وفي مكان آخر تبدأ. والدولة المنتجة للسلاح تؤثّرُ كثيرًا على البلاد. فقد رهنوا حياتهم لإنتاج السلاح، وفي هذه الحالة يكسبون كثيرًا. وبهذه الطريقة لن تتوقف الحرب أبدًا.

### الاحتفاء بعزيز نسين سوريا

في ذكرى مرور الذكرى الأولى لرحيل المترجم السّوري الرّاحل عبدالقادر عبداللّي (1957-2017)، كان الاحتفاء باذخا حيث جاء الاحتفاء بعبدالقادر عبداللّي على مستويين الأوّل عبر احتفالية نظمها «تلفزيون سوريا» ومكتبة «الشبكة العربية للأبحاث والنشر»، عقدت بمقر مكتبة الشبكة في حي الفاتح في قلب إسطنبول، تحدث فيها أصدقاء عبدالقادر عبداللي، وزوجته سميرة بيراوي، تحدثوا جميعًا عن علاقتهم بالكاتب الراحل وعن أعماله. والاحتفاء الثاني كان بصدور كتاب «تركيا بعيوني» لصديقه محمد حقي صوتشين. وقد أدار الجلسة الكاتب السّوري خطيب بدلة، حيث أشار إلى دور عبدالقادر في نشر الثقافة التركية إلى العربية، كما عبر عن سعادته لأن «الكتّاب الأتراك كانوا محظوظين بوجود عبداللّي الذي أوصلهم إلى الملايين من القرّاء العرب»، وأشار إلى منجز عبدالقادر في الفن والترجمة والتشكيل وكذلك عن بداياته في مدينة إدلب في الثمانينات ولوحاته السيريالية كما وصف عبدالقادر «بالشخصية الغريبة والإشكالية» وحكى عن صداقة جمعته به منذ عام 1987. كما أوصى قبل تقديم المتحدثين بضرورة ترجمة أعمال عبدالقادر إلى التركية.

فتحدثت سميرة بيراوي زوجة عبدالقادر، عن صفة الإنسان فيه، وعن أعماله خاصّة في الفن التشكيلي وعدّدت إنجازاته، والأهم أنها تطرقت إلى علاقته بأسرته التي وصفتها بأنها كانت مثالية وديمقراطية إلى حدّ بعيد، حتى أنّها وصفته بقولها «بابا قبل أن يكون زوجي» ثم تحدثت عن «عبدالقادر الكاتب والفنان التشكيلي الذي ترجم 80 كتابا، ورسم أكثر من 50 لوحة فنية (سرياليّة) وكتب أكثر من 1000 مقال صحافي، كما ترجم الدستور التركي إلى العربية، عندما كان يعمل في مكتب الدراسات الاستراتجية في دمشق. وأشارت أيضا إلى أن حياة عبدالقادر متميزة بأربعة فنون هي: الرسم والترجمة والنقد والفن الرابع هو العشق فكان عاشقا للصديق، وقد رسم أفضل اللوحات. وأشارث إلى دور والدته في تشكيل وعيه وإثرائه، بعد اكتشافها موهبة الرّسم عنده وهو في الصف الحادي عشر في المدرسة، خاصّة وأنها كانت فنانة من نوع

خاص، حيث كانت تجيد الحياكة والتطريز. ومن ثمّ وجّهته إلى الدراسة أوّلا، وأقام أوّل معرض له في ثانوية المتنبي 1974 بإدلب، وبعد نجاحه في البكالوريا، وعندما أراد أن يتقدّم إلى كلية الفنون فشل في امتحان القبول، فوجهه حينها والده إلى مصر لدراسة الفنون، ولكن نظرا لزيارة السّادات إلى إسرائيل تمّ طرد كلّ الطّلاب العرب، ولكن كانت رغبة والده دراسة الطب، فأرسله إلى تركيا، إلا أن عبدالقادر توجّه إلى جامعة معمار سنان ونجح في امتحان القبول، في قسم الديكور. كما تطرّقت إلى حياته الأسرية وعلاقته الديمقراطية بأبنائه، وأيضا حياته العملية ومشاركته للأسرة أثناء عمله في الترجمة.

ثمّ بعد أن عقّب الكاتب خطيب بدلة رئيس الجلسة على كلمة زوجة الراحل، وأثنى فيها على ما جاء بها من معلومات مجهولة عن عبدالقادر لأصدقائه الحميمين، أعطى الحديث لصديقه الكاتب والإعلامي السوري عدنان عبدالرزاق الذي رافقه خلال مراحل مرضه الأخيرة. وأشار عبدالرازق في كلمته المقتضبة إلى أنه كتب كثيرا عنه، ومعظم ما يكتبه يمتاز بالعاطفة نظرا لحميمية العلاقة. وقد أشار إلى أهمية الفترة الأخيرة في حياة عبدالقادرة لدرجة أنه كان يرفض فكرة الموت. فحسب تعبيره فإن «عبدالقادر كان لا يتّفق مع فكرة الموت، حيث أنجز مقالا صحافيا قبل وفاته بيوم واحد، ولم يتوقف عن الكتابة والترجمة طيلة وجوده على سرير مرضه الأخير، فكان دائما يطلب منّا جهاز (اللابتوب) ليكتب، ودائما ما يسألنا عن الأحداث الجديدة في حال فاته خبر ما». وحسب قوله «بصراحة تامة، لقد كان عبدالقادر مكتبة كاملة في زمن قياسي عجيب، حيث أنه استطاع خلال سنيّ عمره القليلة نسبيا ترجمة 80 كتابا من أمهات الكتب الأدبية التركية، وأكثر من 10 مسلسلات تلفزيونية فضلا عن اللوحات والمقالات والأعمال النقدية، ورغم كل ذلك لم يكن عبدالقادر من الذين يتحدثون عن إبداعاتهم وإنجازاتهم، في الوقت الذي نجد العديدين ممن يمتلكون جزءا بسيطا ولا يذكر، مقارنةً بنتاج عبدالقادر، قد شكّلوا شبكة كبيرة من العلاقات المعقّدة».

كما أشار الكاتب عدنان عبدالرازق إلى أنّ شخصية عبدالقادر مركّبة، فهو شخصية بسيطة، ومن يعرف عبدالقادر ربما يُصدم فيه، فهو على مستوى الشكل يبدو كشخص متجهّم، وإن كان في داخله شخص حنون، كما أنه عنيد فهو يخسر حقوقه دائما. ومع الأسف كان عبدالقادر لديه صداقات لأدباء أتراك قبل قدومه إلى تركيا، وكانوا يترددون على زيارته في إدلب ودمشق، وكان هؤلاء الأصدقاء من اليسار التركي، وعندما قامت الثورة السورية، وأعلن عبدالقادر انحيازه للثورة السورية مع الأسف قاطع هؤلاء عبدالقادر، لدرجة أنه كان يتعذب لخسارته هذه الصدقات. وانتهى بسؤال هل - في هذا الزمن الرخو- هل من المنطق أن يعيش عبدالقادر كما عاش بمبدأية زائدة وبعصامية؟ فكما ذكر كان عبدالقادر يخجل من أن يقول إنه كاتب أو فنان، وعلى النقيض هناك مَن يمتلك القليل من نتاج عبدالقادر إلا أنه استطاع أن يصنع مكاتب ترويج وعلاقات عامة.

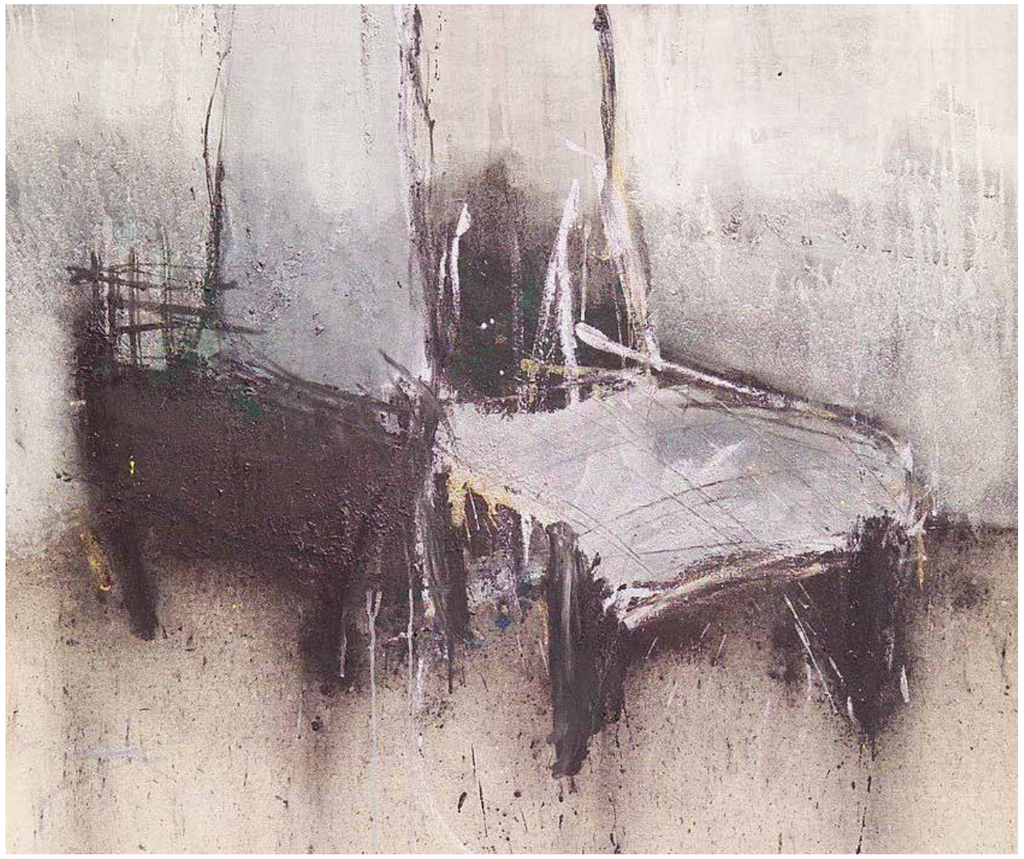
كما تحدّث المترجم والأكاديمي التركي، محمد حقي صوتشين الذي وصفه في بداية حديثه بأنه «عزيز نسين سوريا» فقال «نحن نسمّي عبدالقادر عبداللي (عزيز نسين سوريا) وأعتقد أن السوريين كذلك يسمّونه ذات التسمية، وعبدالقادر هو إنسان متعدّد المواهب، المترجم والفنان التشكيلي والكاتب والأديب، وتخليد ذكراه اليوم يستوجب منّا تجاوز المأتم وأن نركّز فيه على أعماله العظيمة التي قدّمها من خلال تراجمه الأدبية التركية وقدمها إلى السّاحة العربية»، واستمرّ في حديثه قائلا إن «كلمته ستشمل محورين الأول، هو إنتاجه من الترجمة والثاني عن كتابه الجديد بعنوان «تركيا بعيوني». وأشار إلى أن «المتابع لأعمال عبدالقادر المترجمة يلاحظ أنه ترجَم لأسماء تُمثّل جميع أطياف الأدب التركي؛ من أدبٍ ساخر، وواقعية اشتراكية وواقعية سحرية، وأدب بوليسي وسرد تاريخي وكذلك أعمال تاريخية غير أدبية. وضرب أمثلة على هذه الأنواع التي ترجمها كل على حدة، فمن الأدب الساخر (ترجم أعمالا مهمة لعزيز نسين (6 أعمال) ومظفّر إيزغو (3 أعمال) وخلدون طانير (3 أعمال) والأخير هو كاتب مسرحي وقصصي ساخر، وأستاذه في جامعة معمار سنان. وعدّد لهذه الأعمال التي ترجمها عبدالقادر، وكم كتابًا ترجم لكل كاتب. ومن الأعمال الواقعية الاشتراكيّة لكتاب مثل: أورهان كمال (3 أعمال) ويشار كمال (5 أعمال) وفقير بايكورت. كما لفت الانتباه إلى أن عبداللّي قام بترجمة روايتَين تُعالجان أزمة الهوية التركية بين الشرق والغرب وتُعتبران نقطةَ تحوّل في تاريخ السرد التركي هما «معهد ضبط الساعات» و«طُمأنينة» لأحمد حمدي طانبينار الذي مهّد الطريق - حسب قوله - لروائيين مرموقين مثل أوغوز آتاي وأورهان باموك. وإن أشار إلى أن هذه الأعمال لم تلقَ الاهتمام والدراسة في النقد العربي. ولفت صوتشين إلى أن ترجمات عبداللّي لم تقتصر على السرد، بل امتدّت إلى الشعر التركي بمراحله المختلفة؛ إذ ترجَم جميع أعمال أورهان ولي كانيك الذي يُعدّ من أبرز شعراء حركة «غريب» أو (الجديد الأوّل) التي ظهرت في الأربعينات في القرن الماضي، التي حاولت تطوير مفهوم شعري جديد من خلال معارضة قوالب الشعر القديم، وهو ما فتح آفاقا جديدة أمام الشعر التركي المعاصر، تتميّز بالعفوية والوضوح، وخلق جماليات شعرية دون الرجوع إلى الوزن والقافية ومحسنات لفظية قد تؤدي إلى التشاعر. ومن أعماله الواقعية السّحرية ترجمته لأعمال لطيفة تكين وأليف شفق والأخيرة روايتها «قصر القمل».

وبالنسبة للروايات التاريخية هناك قائمة طويلة من الأعمال تضمّ أسماء: أحمد أميد ومراد تونجير وخليل إبراهيم أوزجان وسركان أوزبورون وإسكندر بالا وإيشيك سوكان وأوكان تِزياكي أوغلو وسيبل أوز أرصلان وغيرهم.

وعن أدب ما بعد الحداثة فضرب المثال بالكاتب الحاصل على جائزة نوبل أورهان باموك، فقد ترجم له عبداللي تسعة أعمال. إضافة إلى أعمال تاريخية غير أدبية للمؤرخ التركي إيلبير أورطايلي الذي ترجم له أربعة كتب هي: القرن الأطول للإمبراطورية، والعثمانيون في ثلاث قارات، والعثمانية آخر الإمبراطوريات، وأخيرا نحن وتاريخنا.

وفي إشارة إلى دوره في الترجمة قال حقي: إننا نلاحظ في هذه الترجمات وبخاصة الأعمال الروائية أن عبدالقادر قدّم توازنا ممتازا في استخدام استراتيجيات: التدجين والتغريب، وهو في كل الحالات يحترمُ ثقافة المصدر، وينقلها بطرق حكيمة وبأسلوب سلسل إلى اللغة العربية، فلا نجد تشويها للنص المصدر من خلال التدجين لاعتبارات أيديولوجية وسوقية.

وعن الكتاب الجديد الذي أصدره صوتشين بعنوان «تركيا بعيوني» الذي جاء في 256 صفحة من القطع المتوسط، وهو المحور الثاني من كلمة صوتشن، قال «إن الكتاب يضمّ مقالات عبدالقادر على مستوى الثقافة والأدب والفنون والترجمة، وهذه المستويات تكوّن المراحل الرئيسية التي تألفت منها فصول الكتاب، الفصل الأول جاء بعنوان (أضواء على الفكر والثقافة) وهي عبارة عن مقاربات عبدالقادر عبداللي المتنوعة في الآداب والفنون التركية، أما الفصل الثاني فيحوي المقالات والدراسات النقدية انطلاقا من الأعمال الأدبية التي ترجمها عن التركية، ومن بينها الأدب النسوي التركي العثماني الذي لم يسبقه أحد في تناولها، أما الفصل الثالث فقد تناول فيه الجانبين النظري والعملي في أعمال الترجمة حيث يلقي الضوء على إشكاليات الترجمة بين العربية والتركية وعلى الأخص ترجمة الرواية وترجمة القرآن الكريم. لذلك لم يترك عبدالقادر للمكتبة العربية مصدرا ثقافيا مهمّا فحسب، بل تَرك مادة مهمّة للباحثين الذين يتناولون الجوانب النظرية والعملية بترجماته باعتبارها معلومات مهمّة للغاية بتحديد معايير المترجم. وأنهى حديثه بقوله أتمنى أن يكون هذا الكتاب بداية لسلسلة من الأعمال التي تخلّد الميراث الثقافي الضخم الذي تركه الكاتب والمترجم والفنان التشكيلي عبدالقادر عبداللي الذي هو بمثابة نافذة متسعة على المشهدين التركي والعربي، وختم بنص قصير لمحمود درويش «هزمتك يا موت».



وليد المصري

**ناقد وأكاديمي من مصر مقيم في تركيا**

هيثم الزبيدي

# كتلة حرجة

## هاتف ذكي وفيسبوك

**لا يمكن** الاستهانة بقوة وسائل التواصل الحديثة وقدرتها على احداث التغيير. فما بدأ تقنية بسيطة للتواصل بين الأشخاص وإرسال الصور والمقاطع الموسيقية والفيديو، صار اليوم عالما متكامل الأوصاف، وهو قادر على إعادة توجيه مسار التاريخ بالفعل.

كانت الولادة عند نهاية الألفية الثانية وبداية الألفية الثالثة. ما نزال نذكر برامج الدردشة التي انتشرت سريعا في الغرب وفي عالمنا العربي. غرف الدردشة سرقت التركيز لدى مجموعة لا بأس بها من المهتمين بالشأن المعلوماتي، وممن يتقنون أساسيات التعامل مع الكمبيوتر. يزقزق جهاز المودم فيرتبط الكمبيوتر مع الشبكة وتبدأ عملية التصفح الأولية للأخبار وبعض الموضوعات أو القضايا، ثم يذهب المدردش إلى غرفته المفضلة. عالم جديد من الموضوعات والاهتمامات، على كبر أهميتها أو حجم تفاهتها.

بمرور الوقت، فتحت برامج أكثر تخصصا المجال للدردشة المباشرة. برامج مثل ام أس ان مسنجر وسكايب وياهو مسنجر جعلت الدردشة جزءا أساسيا من الحياة، سواء لأداء العمل أو الترفيه أو النقاش أو العراك.

الثورة الحقيقية جاءت مركبة. أولا بانطلاق وسائل التواصل الاجتماعي على شاكلة فيسبوك وتوتير، متلازمة مع العنصر الثاني الذي لا يقل أهمية وهو الهاتف الذكي. هذه التوليفة أنتجت الكتلة الحرجة لعملية تغيير غير مسبوقة بسرعتها ومدى انتشارها. البقية، كما يقال، صارت تاريخا.

لعلنا ظلمنا العالم الثالث عندما تحدثنا عن خلفيته في تقبله لتأثيرات التقنيات الجديدة بوجهيها من التواصل الاجتماعي وحركية الهواتف الذكية. بدا العالم العربي منبهرا بالتغيير أكثر من انبهار العالم الغربي المتقدم. المواطن الغربي كان مطلعا دائما على ما يجري من حوله، على الأقل في عالمه. ثمة وفرة في التغطية الصحفية ووفرة أكثر في تنوع وسائل الإعلام المتاحة أو المصادر المعرفية. الصحيفة والشاشة التلفزيونية والكتاب كانت تنقل له ما يهمه، فجاء الانتقال سلسلا نسبيا إلى عالم التواصل الالكتروني. كان من السهل عقد ندوة او تجمع أو الدعوة إلى تظاهرة كبيرة، بل ومليونية. القانون في الغرب مستقر والسياسة حسمت خياراتها قبل قرون في الاستكانة لنموذج الحريات الذي لا يتعارض مع الأمن والاستقرار. لم يتنبه كثيرون في الغرب إلى أن التغيير الذي جاء مع الشبكات الاجتماعية/الهاتف الذكي سيكون بدوره كاسحا ويتفوق على ذلك الذي احدثته الطباعة قبل خمسة قرون.

العالم العربي، ببدائية وسائل الإعلام لديه وطريقة تقديمها الأفكار والمعلومات، كان يكفيه الحديث في العموميات مع القليل من التهويل. الاشاعة التي كانت تنتقل من اذن إلى اذن، صارت تتنقل عبر الشبكات الاجتماعية ورسائل الهواتف. لكنها بقيت إشاعة وصورة ملفقة ونُتفا من دردشة عابرة عادة ما تتم بلغة عربية ركيكة. إلا أن هذا لم يمنع تأثر العالم العربي، والدليل ما نشاهده من تغيرات، السلبية منها والإيجابية. موجة التشدد كان يكفيها أن تصبغ عالمنا بفرشاة عريضة وبتلوين من نوع واحد للوصول إلى الفوضى الراهنة. أما الرد على موجة التشدد هذه فكان بدوره رسالة عمومية تشخص أثر الإسلام السياسي بأوجهه الإخوانية والسلفية والخمينية.

هذه التغيرات قطعت عميقا في لحم الشعوب العربية الحي، لأنها كانت غير مستعدة. لكن الغرب ظل محصنا إلى حد كبير من هذه التأثيرات العامة الخالية من المعالم. إلى أن وصلنا يومنا هذا.

القدرة على التغيير، كما شهدنا في الاستفتاء البريطاني على الخروج من الاتحاد الأوروبي وفي الانتخابات الأميركية التي أوصلت شخصية مثل دونالد ترامب إلى الحكم، كانت تستخدم الأدوات الشعبوية القائمة على التواصل الاجتماعي/الهاتف الذكي نفسها، لكن الفرق كان في أن الرسالة صارت مفصلة على مقاس كل مواطن ومتابع. بدل الرسم على اللوحة البشرية بفرشات عريضة، كانت هناك قفزات في التقنية قادرة على رسم صورة منمنمة وتفصيلية لكل مواطن بما يروقه وما يستجيب لردود فعله. الممتعض من ضيق سوق العمل في بريطانيا، ترسل له رسالة تحريض على الأوروبيين الشرقيين ممن «سرقوا» وظيفته. الكاره للأجانب، تكفيه صورة لطابور المهاجرين. ذلك الذي لم يعد يطيق ترهل الإدارة الأميركية وانعدام بوصلتها، يتسلم صورة المرشح المغامر الذي يريد أن يستعيد أمجاد الولايات المتحدة السابقة، حتى لو كانت الصورة مرسلة من ألد أعداء واشنطن، أهل موسكو الذين لن ينسوا هزيمتهم في الحرب الباردة.

هذه التغييرات المفصلة هي أشبه بعملية كسب حزبية أو دينية. الساذج ترسل له ناشطا بسيطا، والمثقف تحاكي نرجسيته، بحوار مع مثقف مثله. المهم هو النتيجة. إنها تغييرات ساعدت في خلقها تكنولوجيا مذهلة تحاكي العقل البشري ونوازعه وتستطيع أن تترصد سلوكياته، وسلوكيات من حوله من الأصدقاء والأقارب، من خلال برامج الذكاء الصناعي.

هذه تحولات مفصلية في تاريخ البشرية، لعل من العبث الوقوف بوجهها، كما كان من العبث الاستهانة بتأثيرها. لدينا، في عالمنا العربي، أمثلة أكثر من أن تحصى لمن لم يفهم كم تغير العالم ■

كاتب من العراق مقيم في لندن



الجديد
AL JADEED
فكر حر وإبداع جديد
aljadeedmagazine.com
ثقافية عربية جامعة تصدر من لندن
مايو/أيار 2018، العدد 40
ISSN 2057-6005

غلاف العدد المقبل

# الشاعر المتمرد

## 20 عاماً على غياب نزار قباني

أحمد برقاوي
آن بنت سعيد الكندي
أبو بكر العيادي
أحمد إسماعيل إسماعيل
أحمد ضياء
أحمد محمد عبدالأمير
أمل ممدوح
أمين الزاوي
أنور محمد
إبراهيم الحسيني
إبراهيم قعدوني
بيرسا كوموتسي
جواد الأسدي
جيلان صلاح
حسونة المصباحي
حميد زناز
حميد سعيد
حميد يونس
حنان عقيل
رامي العاشق
سامي عبدالحميد
سلام سرحان
سيد علي إسماعيل
صميم حسب الله
عامر عبد زيد الوائليّ
عماد عبدالرازق
عمرو دوارة
عواد علي
فهمي رمضاني
كمال بستاني
محمد ميلاد
محمود شرف
مخلص الصغير
ممدوح فراج النابي
نجلاء عثمان التوم
نوال بنبراهيم
نوري الجراح
هشام زين الدين
هيثم الزبيدي
وطفاء حمادي
يوسف الحمدان

فكر حر وإبداع جديد

www.aljadeedmagazine.com