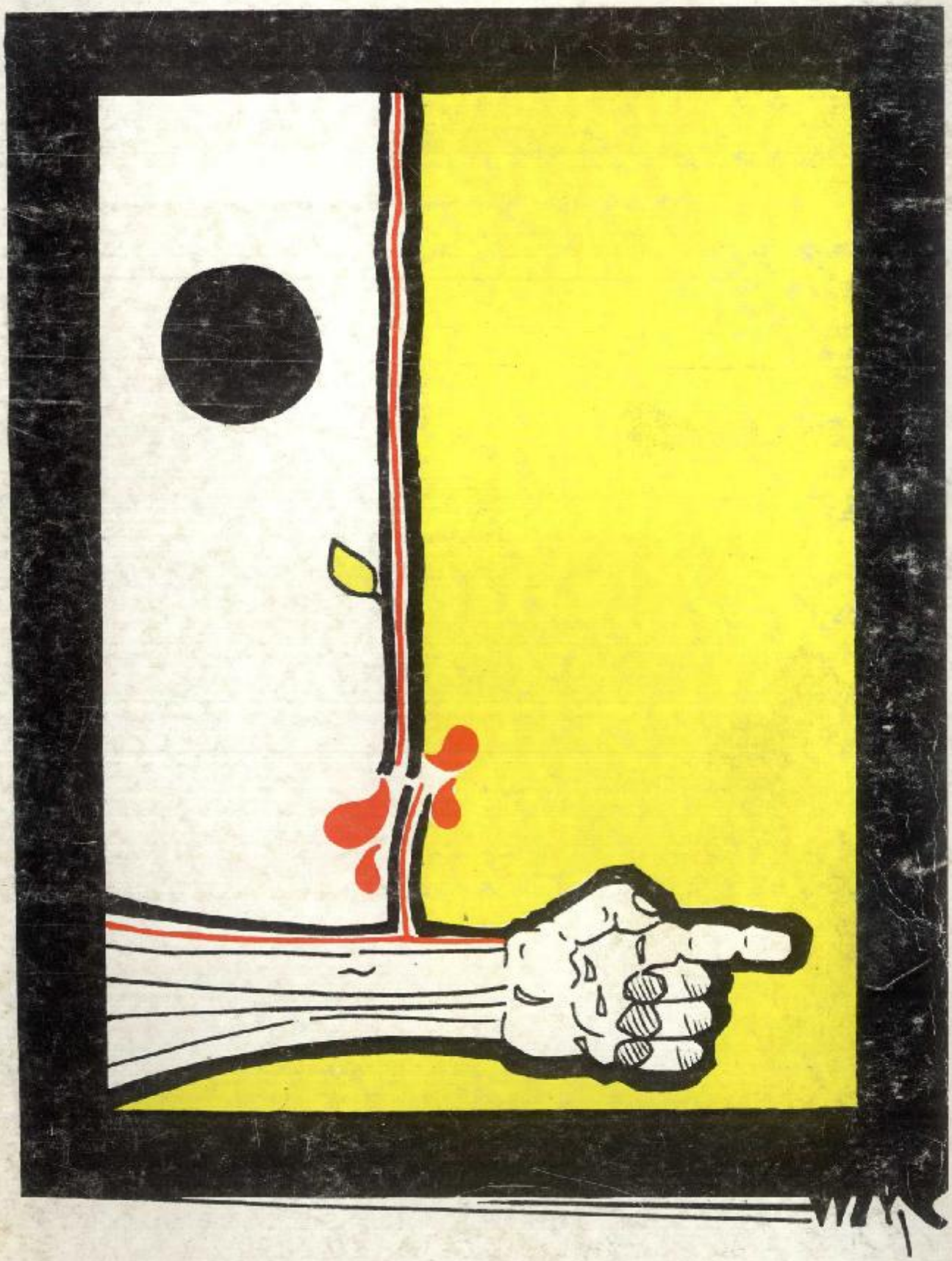
ثبات ٦٧



يقدم

بنك البحرين والكويت

أطيب التمنيات لقراء الكتاب ٧٦

ويرجو أن يكون العام الجديد عام سلام وفرح

كتاب ٧٦

كتاب أدبي يصدر في أربعة أجزاء خلال العام

بإشراف

علي عبدالله خليفة

ساهم في الإشراف: عبدالقادر عقيل

الجزء الرابع - ١٩٧٦

دار الغد
للنشر والتوزيع
ص.ب ٥٠٥٠ - هاتف ٧١٤٧٠٥ - البحرين

لوحة الغلاف : ... الحبيبة وعرس الدم :
عبد الله يوسف.
الرسوم الداخلية : خالد زبارى .
الخطوط : اعلانات الملا.

● سعر النسخة :

فى البحرين ٧٥٠ فلسا بحرينيا.
فى البـــلاد العربية ٧٥٠ فلسا بحرينيا.
مضافا اليها أجور البريد .

● بدل الاشتراك السنوى :

البحرين : ـ / ٣ دينار
البلاد العربية : ـ / ٥ دينار (بالبريد الجوى) .
البلاد الاجنبية :ـ / ٩ دينار (بالبريد الجوى) .

اضاءة

وما المرء الا الثنـــانِ هـــذا مُوكلٌ
بما يُعجب الاخوانَ إن قالَ او فَعَـــلْ
فينزلُ محمـــوداً إذا حـــلَّ منزلاً
ويرحلُ مفقوداً إذا قيـــل قدْ رَحَـلْ
فأمـــا الذى لاخـــير فيـــهِ فانهُ
وان أُطعم السّـــلوى والعقَ منْ عَسَلْ
يجانبُ عنْ لحـمِ العـــدوِّ مخـــافةً
ويأكلُ منْ لحـــمِ الصـــديقِ إذا أكَلْ
ومـــا قلبـــهُ إلا وعـــاءٌ معطلٌ
من الودِّ محشـــوٌ منَ الغـــلِّ والدَّغَلْ
ومن قلَّ منـــهُ الودُّ للناسِ لَمْ يَنَـــلْ
من النـــاسِ إلاّ مثلَ ذلكَ ، أو أقَـــلْ؟

عبد الله بن طاهر

في هذا الجزء

دراسات وأبحاث :

جارودى ٠٠تيزينى وقضايا منهجيـة ..... يوسف يتيم ٥
الواقعية النقدية فى قصص محمد عبد الملك ابراهيم غلوم ١٨
المرأة فى روايات نجيب محفـوظ ..... عبد الحميد المحادين ٨٦
جان لوك غودار (ملف خاص) ..... أمين صالح ١٦٨

قصص وخواطر أدبية :

مابعد الاعماق ..... منيرة الفاضل ٦١
كم جميلة وذات عبير وشذى كانت الازهـار ايفان تورجنيف ٦٦
الطيب مسعود ..... محمد عبد الملك ٦٨
الصمت ..... عبد القادر عقيل ٨١
ابجدية البـدء ..... فوزية رشيد ١١٦
زينب وعـلاء الدين ..... حسن موسى ١٢٣
الشيشة والسياسة ..... زياد على ١٣٥
السـاعة ..... خالد البسام ١٤١
الرقصة : الحبل والاطفال يغنون ..... جبير المليحان ١٤٤
البحث عن وجه قروى فى زحام المدينة ..... أحمد حجيرى ١٤٨

قصائد :

قصيدة حب الى فتـاة غامدية ..... على الدمينى ١٥
الوجه والطين والغرباء ..... سلمان الحايكى ٧٣
رؤى فى صورة الولادة ..... ماجد الشيخ ١٣٧

قراءة نقدية للجزء الثالث :

خمسة شعراء يتحركون فى دائرة حـزن
واحدة ..... فيصل السعد ١٥٢
حول القصص الفائزة فى مسـابقة أسرة
الادباء والكتـاب ..... خلف أحمد خلف ١٦٤

رودلف كارناب وكانت ، ولا آخر ما بلغته البرجوازية الاوروبية فى مرحلة الازمة العامة للرأسمالية (سارتر والوجودية) · أو فى مرحلة رأسمالية الدولة الاحتكارية (هربرت ماركوز وفلسفة « اليسار الجديد ») · طبعا عندما نقارن فلسفة جارودى بتلك الفلسفات ، فاننا لا نضعها فى كيس واحد مع هذه الفلسفات السابقة عليه ـ كما يفعل هو عندما يضع النظرية العلمية ويماثلها بالفلسفات السابقة حتى وكأن الاولى ليست نتاجا واستيعابا واستلهاما لكل ما هو عملى وخلاق للفلسفات السابقة ونفى لها فى الوقت نفسه بوصفها فلسفة جديدة ورؤية كونية شاملة للطبيعة والفكر والمجتمع · ولا يعنى أيضا عدم وضع فلسفة جارودى فى كيس واحد مع الفلسفات السابقة ، انها فلسفة جديدة · بالعكس انها فلسفة قديمة فى ظروف اجتماعية واقتصادية جديدة·

يقول تيزينى : (ان قضية جارودى تتحدى فى أنه لم يستطع مواجهة سيل الاحداث الاجتماعية والاقتصادية والايديولوجية والتكنولوجية العلمية والسياسية ·· الخ، الذى أخذ يلم منذ العقدين الاخيرين من الزمن بالمجتمعات الرأسمالية الاستعمارية المتطورة (ص ٥) · يرى تيزينى ـ وهو محق فى ذلك ـ ان بعض المسائل التى يطرحها جارودى تشكل فى سياقها الحقيقى قاسما مشتركا بين العالم الرأسمالى المتقدم من جهة و « العالم الثالث » المتخلف ـ والوطن العربى جزء منه ـ من جهة أخرى · من هنا تنشأ ضرورة ملاحقة فكر جارودى فى الوطن العربى ـ ونحن لا يسعنا الا اقتباس ما قاله أحد المفكرين التقدميين فى مقدمة كتاب له عن فلسفة هربرت ماركوز من أنه (كانت تطل علينا بين الآن والآخر صيحات تزعم فى نبراتها العالية نبوءة الخلاص · على انها لم تكن تفعل شيئا غير ان تضاعف من محنتنا ··· من أزمتنا · ولا تكاد تنتهى نبوءة كاذبة ، حتى تأتى نبوءة كاذبة أخرى) وها هى نبوءة جارودى الكاذبة والارتدادية تطل علينا من جديد ·

ان الفن استحال على يدى جارودى الى فن بلا حدود ، والواقعية الى واقعية بلا ضوابط ·· بلا ضفاف ، حيث ضاعت الفواصل الدقيقة بين الواقعية (بشكل عام) وبين الواقعية النقدية والواقعية الاشتراكية بشكل خاص · لقد وصل جارودى الى نتيجتين تبدوان ظاهريا منطقيتين ولكنهما فى واقع الامر تتعارضان مع المنطق ، الاولى انه لايوجد فن غير واقعى !! والثانية ان الواقعية

ليست تجريدا لاعمال سابقة،ثم يتساءل ما اذا كان من الممكن اقصاء أسماء عظيمة مثل ستاندال وتولستوى ومارتان دى جار ودستويفسكى وكافكا وبيرس وبيكاسو عن الواقعية أم أن تشمل (الواقعية) كافة الجهود المستندة على الواقع وذلك (لاغناء « تراث الواقعية ») انظر الطليعة ـ السنة الرابعة ـ العدد العاشر ، وذلك ليس الا تطويع الواقعية لمختلف تلك التيارات والاتجاهات ودمجها فيها واضاعة لشخصيتها فى اطار تلك التيارات · ان جارودى كما يقول طبيب تيزينى (يتصرف هنا كما لو كان أمامه نموذج وحيد من « الواقعية » وبالتالى كما لو كان يعيش فى أواخر القرن التاسع عشر ، حيث لم يكن للواقعية التى دخلت التاريخ الحديث باسم « الواقعية الاشتراكية » ، وجود) ·

ان التحليل الذاتى واللاتاريخى الذى يطبقه جارودى عندما يرى أن الواقعية (لاتطالب) العمل الفنى بأن يعكس الواقع فى شموله وأن يرسم خط السير التاريخى لمرحلة معينة أو لشعب معين وأن يعبر عن الحركة الاساسية للمجتمع وعن أبعاد المستقبل ، وعندما ينطلق من أن هذه الامور تخص الفلسفة دون الفن حيث يقول (فكل ذلك مطلوب من الفيلسوف لا من الفنان) · ان هذه النظرة اللامسئولة لماهية الفن اذا كنا نفهم أن الفن والادب بشكل عام ان هما الا شكلا من أشكال الوعى الاجتماعى ويندرج ـ بشكل غير ميكانيكى ـ فى البناء الفوقى لمجتمع ما ـ أقول أن هذه النظرة اللاعلمية للفن هى التى حدت بجارودى الى القول بأنه لا سبيل الى استنباط الابنية الفوقية من قاعدتها ، ولا ارجاعها الى قاعدتها · حتى وكأن الفن قادم الينا من السماء !! انه ارتداد واضح الى الفكر المثالى سيما اذا عرفنا انه لا يمكن ان تقوم قائمة للبنية الفوقية دون استنباطها من القاعدة (البناء التحتى) · ولسوء الحظ نرى أن كاتبا تقدميا كغالى شكرى ينجر انجرارا فى عرضه وتحليله لمؤلفات جارودى ، هذا الانجرار الذى لا يمكن تبريره الا بسوء الفهم لآراء جارودى فى هذا المضمار وعدم الوعى بارتداد جارودى عن المسألة الرئيسية ·

ان جارودى يحاول ان يستخدم مفاهيم القرون الماضية ويسحبها كمعايير على المرحلة الراهنة ، كما يحاول مماثلة الوعى المثالى بمضمونه ووظائفه

الاجتماعية والفكرية بالوعى المادى التاريخى الجدلى ، وبالتالى يضع ـ كما يرى تيزينى ـ الفكر الانسانى بكل أشكاله ومراحله فى سياق واحد ممـــا يؤدى الى انكار التناقض والصراع فى تاريخ الفكر البشرى • ويستشهد تيزينى بأقوال جارودى عندما يقول الاخير (ان كان الكثيرون من المسيحيين يعيشون ايمانهم بشكل لا يصرفهم عن أية مهمة نضالية فينبغى ألا نمارس أى تمييز بحقهم ماداموا يؤدون رسالتهم الحزبية ، ان مثل هذا المسيحى ينبغى أن يكون قادرا على بلوغ أى أى مركز قيادى فى الحزب) ويواصل (ان عددا غير قليـــل من الحركات الثورية والمحاربة خلال التاريخ سواء تعلق الامر بأنصار هوس فى بوهيميا أو « حرب الفلاحين » قد اندلعت باسم الايمان ، مما يمنعنا اعتبار المسيحى سلفا كثورى من الدرجة الثانية) •

يكتشف د • يتزينى الاتجاه التلفيقى والانتقـــائى فى فكر جارودى عبر المفهوم الذى يطرحه الاخير حـــول (الكتلة التاريخية) وحول (حـــوار الحضارات) • (الكتلة التاريخية) حسب جارودى تتشكل من (العمـــال اليدويين والمثقفين) ، على ذلك وبهذه الطريقة السهلة يتم ابعاد الفلاحين من التحالف مع العمال بوصفهم ، حليفا رئيسيا ، ويتحول المثقفون والذين يتسمون بعدم التجانس الفكرى والاقتصادى والاجتماعى الى طرف أساسى محـــل الفلاحين • واذا عرفنا ان جارودى يؤكد بأن (قوى الثقافة) لا تلتقى عبـــر الطليعة السياسية ، انما على أيدى المثقفين من باحثين وعلماء ومهندســـين وطلاب ، نكتشف التقاء جارودى مع هربرت ماركوز ، حيث أن ماركوز يزعم بأن قوى التحويل الجديدة ترتبط بوجود العناصر المؤثرة • هذه العناصر التى تقف خارج صفوف الطبقة العاملة ويقصد بها ماركوز المثقفين من الشباب المتحررين من الكنيسة والطلاب الخنافس واللهيبيز وغيرهم من العناصر والفئات الخارجة عن نظام الانتاج •

ويتكشف لنا الطابع التلفيقى فى فكر جارودى أكثر فأكثر عند حديثه عن (حوار الحضارات) هذا الحوار الذى يتلخص فى تلاقح حضارات الشـــرق والغرب والجنوب والذى ستكون أساسه الثورة العلمية التقنية والتى يحمـــل لواءها العلماء والباحثون • وعلى هذا النحو يتم ليس ابعاد الفلاحين فحسب

انما اقصاء العمال عن قيادة هذه الثورة ، ويصبح الحديث عن التناقض بين النظامين الاجتماعيين العالميين والتناقض داخل كل بلد على حدة لغوا لا طائل تحته · ومرة أخرى يلتقى جارودى مع هربرت ماركوز حول مفهوم المجتمع الصناعى (الخالص) والمجرد من طابعه الاجتماعى والقوى الاجتماعية المهيمنه عليه ·

ان مفهوم جارودى الانتقائى والضبابى للفن والذى يتلخص فى أن أية مجموعة من الفرضيات المختلفة والمتعارضة والتى اذا ما استطاعت بناء (نماذج) مختلفة ومتعارضة تتمكن بالتالى من الوصول الى جوانب جزئية من الواقع · وعلى ذلك فان تعدد المدارس العلمية والفنية يعتبره جارودى (شرطا أوليا) لتطور العلوم والفنون فى الطريق (الصحيح) !! · هذا المفهوم الذى تحولت على أساسه الفلسفة المادية الجدلية ـ ليس أكثر من واحد من التيارات الفلسفية المعاصرة ـ أجبر جارودى على الزعم بتعدد النماذج وبالتالى بالاشتراكيات المتعددة ·

بيد أن الدكتور طيب تيزينى الذى تناول بالبحث التراث العربى والاسلامى بمنظار مادى جدلى وبشكل فعال ، نجده فى الفصل الثالث والمتعلق بالطرح الجارودى فى الوطن العربى يقع فى أخطاء أزعم أنها منهجية ·· مرتبطة بنقطتين أساسيتين :

أولا : بفهم هيجلى لمقولة الوحدة والتحالف ومسألة التناقض والتباين ·

ثانيا : بتغليب للتميز على الكونية والخاص على العام فى النظرية العلمية ·

يرى تيزينى أن الفلاحين الفقراء فى الوطن العربى ليسوا حليفا أساسيا للطبقة العاملة فحسب ، وانما يمكن ـ وخوفا من تشويه رأى الدكتور نقتبس عبارته ـ (ضمن ظروف مناسبة أن يمارسوا كذلك دور **الشريك الرئيسى** « خط التشديد من الدكتور » لتلك الطبقة فى **قيادة** هذه الثورة) · ص ٥٦

لم يكتف الدكتور اذن بمصطلح التحالف المتعارف عليه ، انما ذهب أبعد من ذلك فى تحويل الفلاحين الى شريك رئيسى !! ولكن فى ماذا ؟! ويشدد على (فى **قيادة**) ليس فى ذلك بالطبع أى ضرب من التلاعب بالالفاظ وتيزينى أبعد ما يكون

عن ذلك ـ انما فى ذلك يمكن خطر المثالية الهيجلية فى تصورها لقضية الوحدة والتناقض · ونحن هنا اذا استبعدنا آراء جارودى التى تشكك فى امكانية هـــذا التحالف فى البلدان النامية ، وفهمنا جيدا امكانية هذا التحـــالف وضرورته ، سنتمكن أيضا من ادراك خطر تضخيم الوحدة وتحويلها الى اشـــراك ·· هذه الوحدة التى تتضمن التناقض فى داخلها والتى اذا ما تحولت الى اشراك ـ على نحو مايفعل الآن الدكتور تيزينى ـ يمكن تحويلها بالتالى الى عملية دمج هجين بين متناقضات أو قل بين متباينات · ان التحالف ليس مسألة بسيطة ، انه ليس خاليا من التناقض أنه معقد ويحتوى بدوره تناقضات ثانوية (غير تناحرية) كما أن قانون التفاوت فى تطور التناقضات داخل بيئة اجتماعية لا يفرض فقط التمييز والتناقض الرئيسى والتناقضات الثانوية ، بل يفـرض أيضـــا التمييز الدقيق بين الوجه الرئيسى والثانوى داخل التناقض الرئيسى نفسه · ان قانون التطور يتضمن ظهور التناقضات وحلها ، كما أن هذه التناقضات فى المجتمع الجـــديد ليست عدائية ولكنه حتى بعد حل التناقضات العدائية لا يصبح المجتمع ـ حسب النظرة الطوباوية مملكة للتجانس الكامل ، اذ تظل هناك تمايزات اجتماعية بين العمال والفلاحين وبين هؤلاء والمثقفين ومرد هذه التمايزات هى تلك الفـــروق القائمة بعد بين المدينة والريف وبين العمل الذهنى والعمل اليدوى · صحيح انه فى المجتمع الجديد تصبح الطبقات التى كانت مقهورة طبقات حاكمة ، غير ان هذا ليس مجرد تحول النقيض الى نقيضه كما تصور هيجل جدلية العلاقة بين العبد والسيد ، كما أن التناقضات لا تزول بمجرد الرغبة ، ذلك لان لهـــا أساسا موضوعيا فى أسس تطور الانتاج والثقافة ، ومن هنا يصعب علينا الاخذ برأى الدكتور القائل بامكانياته تحويل الفلاحين من حليف الى شريك رئيسى خاصة اذا كان الحديث يجرى عن (الدول النامية) · فثمة فرق بين الامكانية ـ بوصفها افتراضا نظريا ـ وبين الواقع فى تشابكه وتعقده ولا أحسب أن الدكتور طيب تيزينى ـ بفكره الثاقب ـ لم يضع فى حسبانه هذا الامر ، اذ انه يقـــول فى موضع آخر من نفس الصفحة (بيد أننا حينما نلحق ذلك الدور بالفلاحين الفقراء ، فاننا نظل بعيدين عن تضخيمه على النحو الذى يفعله فرانز فانون فى كتـــابه « معذبو الارض » ··· الخ) · ولكن كان من المفروض أن يحدد لنا الدكتـــور

بدقة ـ وذلك لخطورة الامر ـ ما كان يقصده من الخطوط المشددة فى الشريك الرئيسى فى قيادة) أو هل أنه يرى أن مصطلح التحالف قاصر ولا يستوعب ما للفلاحين من دور كبير ؟!

ان ما حدا بالدكتور ـ فى اعتقادى ـ الى الحديث عن امكانية تحويل الحليف الى شريك رئيسى هو ذلك الوجود العددى الهائل لجماهير الفلاحين فى (البلدان النامية) وفى البلدان العربية بشكل خاص · بيد اننا اذا ما نبذنا التفسيرات الذاتية واسترشدنا بالمنهج العلمى ، لا يمكننا الا نقرر بأن الوجود الكمى من تأثير يعمل على دفع هذا التطور الوجود الكمى لطبقة معينة الكمى من تأثير يعمل على دفع هذا التطور ·· الوجود الكمى لطبقة معينة لا ينبغى النظر اليه بمعزل عن الوجود النوعى لها ، فالوجود الاول يشكل جزءا من العامل الموضوعى والثانى بمثابة العامل الذاتى ، فوجود الطبقة العاملة فى (البلدان النامية) بالرغم من قلة حجمها لن يؤثر مطلقا على تطورها اللاحق كطبقة ستقود المجتمع البشرى فى تلك البلدان · كما ان نضج العامل الذاتى (درجة وعى الطبقة وقوة تنظيمها) يعمل ودون قفز على المراحل أو حرق لها على تحديد مسار حركتها الاجتماعية الصاعدة · مثلما أن الوجود العددى الهائل لطبقة أخرى فى تلك البلدان (الفلاحين مثلا) لن يعنى بالضرورة حتمية تحولهم الى شريك رئيسى · ان المسألة تتطلب نظرة علمية للطبقات الاجتماعية فى دائرة نظام الانتاج ولدرجة التماسك والانسجام والانضباط داخل كل طبقة على حدةوفيما اذا كان الحليف ـ هذا الحليف المالك والكادح فى الوقت نفسه ـ قادرا فعلا على تحقيق هذا الانسجام والتماسك والانضباط فىداخل نفسه!! ان هذا الرأى بعيد كل البعد عن الزعم (اليسارى) الذى يضع الفلاحين على الرف أو يضعهم فى مرتبة ثانية أو الذى يترك العمال وحدهم فى خضم الصراع الاجتماعى الرهيب ، وتجدر الاشارة هنا الى خطورة تضخيم دور الفلاحين من ناحية وضرر التقليل أو الاستهانة بهذا الدور من ناحية أخرى ·

(٣)

والقضية الثانية تتعلق كما أشرنا سابقا برؤية الدكتور طيب تيزينى لقضية التميز والكونية أو الخاص والعام فى النظرية العلمية · مما لاشك فيه أن

تيزيني قد أماط اللثام عن زيف فكرة « النماذج » التى ينادى بها روجيه جارودى من حيث ان مصطلح « النموذج » يحتوى عنصر الاستقلالية عن النماذج الاخرى ولما كانت ثمة نماذج متعددة ، يترتب على ذلك ـ حسب جارودى ـ وجـــود اشتراكيات متعددة ، مستقلة الواحدة عن الاخرى مما يفضى الى انكار السمات الاساسية العامة المشتركة بينها ٠

ان نظرية « النماذج » هذه ـ فى الواقع ـ هى نفسها نظرية « تعـــدد المراكز » والتى تطل علينا بشكل مستمر فى العصر الراهن ٠

على اننا نرى ان تيزيني يقع ـ من حيث أراد أو لم يرد ـ فى التباس بين مفهومى « الاشتراكية العربية » و « الطريق العربى الى الاشتراكية » ـ فيرى ان المفهوم الاول يلتقى كثيرا مع مفهوم « النموذج الاشتراكى » أما المفهـــوم الثانى ـ حسب تيزيني ـ فيعنى الاشتراكية العلمية مطوعة تطويعـا علميـــا لخصوصيات الواقع العربى ٠ وبالرغم من انه يعترف بأن مفهـــوم « الطريق العربى الى الاشتراكية » « يبقى على كل حال بحاجة الى مزيد من الدراسة والبحث العميقين » ـ البحث ص ٦٣ ، الا أنه يرى مـــع ذلك أن المفهـــوم « لا لبس فيه » !! ، بيد أننا لو أمعنـــا النظر فى مفهوم « الطـــريق العربى » لالفيناه لا يختلف اختلافا جذريا عن مفهوم « الاشتراكية العربية » واذا ما عرفنا ان ثمة فرقا بين اشكال الانتقال وبين طرق الانتقال ـ فالاشكال يمكن أن تكون متعددة ومتنوعة بتنوع الظروف والازمنة ، أما كلمة « الطرق » فتنطوى على الخصائص العامة المشتركة للانتقال والتى هى واحـــدة بالطبع ٠ وبالتالى فان مصطلح « الطريق » يتضمن التخصيص اذا ما رافقته كلمة « العربى » ٠ فيصبح « الطريق العربى » ؛ فيصبح « الطريق العربى » أمرا يخص واقعا معينا يختلف عن الطريق العام للانتقال وبالتالى تجرى عملية طمس السمات العامة والخصائص المشتركة للانتقال تحت أكذوبة « الطريق العـــربى » أو الطـــريق « الهنـــدى » أو الخ ٠٠٠ » لا يختلف فى جوهر الامر عن نظرية « النماذج » التى يدعو اليها جارودى ٠٠

واضح ان تيزيني يرى ان العام يجد تحققه وتجسده فى الخاص ٠ وهذا أمر صحيح ٠ بيد اننا ينبغى أن نضع ايدينا على التحديد العلمى لمعنى العـــام

والخاص · انهما يشكلان معاوحدة جدلية بين أضداد : يقول أحد كبار المفكرين العباقرة « ان الكل موجود فى الجزء ومن خلاله · وكل جزء (أو كل بلد بهذه الطريقة أو تلك) هو الكل · والكل هو (جانب أو جوهـــــر أو بعض) من الجزء ·

ولكن هذه الوحدة القائمة بين الاضداد لا يمكن ان تمتد امتدادا لا نهائيـــا ولا يمكن ايضا التوفيق فيما بينها · فالصراع القائم داخل هذه الوحدة لا بد وان ينتهى فى نهاية المطاف بتغلب احدهما على الاخر ·· العام على الخاص ·· الكل على الجزء · فالصراع لابد أن يحسم ويتم حله · ان النظرية العلمية تقدم الكل على الجزء ، العام على الخاص ·· مصالح كل الامم على مصلحة ضيقة لامة واحدة · وذلك دون ان تصرف النظر عن ذلك الترابط الجدلى القائم فى اللحظة الراهنة بين العام والخاص ·

ان محاولة تطويع النظرية العلمية تطويعا لخصوصيات واقع معين أمـــر مشروع ولا بد منه ·· اذ ان هذه النظرية تؤمن بتنوع أشكال الانتقال المتباينة فى مراحل التطور المختلفة حسب ظروف الزمان والمكان وتضع بعين الاعتبـــار الخصائص النوعية لكل بلد على حـــدة · نقول ان محاولة التطويع هـــذه مشروعة ، ولكن محاولة تطويع النظرية للفكر القومى انما يشكل خطرا مثاليا وخرقا للمشروعية العلمية ·

فتطويع النظرية لواقع قومى معين شىء وتطويعها للفكر القومى شىء آخر وهذا الشىء الأخر هو ما لمسناه فى فكر الدكتور تيزينى والذى نعتبره بقـــايا للفكر الهيجلى · ان اقحام الفكر القومى فى النظرية العلمية يؤدى حتمـــا الى الانتقاء والتوفيق ولن يخلق لنا ســـوى ذلك الخليط المشوش من الافكـــار المتعارضة · ان فى ذلك تغليبا للخاص على العام فى مضمار السياسة وتقديما للذات على الموضوع والفكر على المادة فى مجال الفلسفة وهذا ما تفعله الهيجلية رغم ايمانها بالعلاقة الجدلية بين الفكر والمادة وتصارع الطرفين الا انهـــا فى نهاية المطاف تقدم الفكر على المادة والخاص على العـــام · اما الاولوية فى النظرية العلمية فعلى النقيض من ذلك فالصراع هنا يحسم لصالح المادة على الفكر ·· للعام على الخاص ·

أخيرا أستميح القارىء والدكتور عذرا على هذا الاقتضاب والتعميم أحيانا الذى اضطررت اليه اضطرارا · ولكن هذا العرض لن يغنينا ـ أبدا ـ عن قراءة بحث الدكتور ··· ذلك البحث الذى يمكن اعتباره فى الكثير من جوانبه نبراسا أضاء لنا ملامح الردة عند روجيه جارودى ·

يوسف عبد الله يتيم

قصيدة حب
الى فتاة غامضة

على الدمينى

(١)

يعلق شعرك كالليف فوق السوارى
ووجهك خلف الصخور البعيدة
ممشردة في ٠٠ ضائعة فى عيونى
وتائهة تحتمى بالبرارى
يعلق وجهك فى عنق البحر ٠٠ والبحر يغفو
وأنت احتضار تنوء به هدب العين ، والبحر يغفو
وأنت الفتاة الشريدة ٠

(٢)

أضاجع نومى وأرقص فى داخل الغمد عشرين ليلة
وبى وله يتحدى
أسافر يامطر الليل فى باخرة
وأصرخ : من أين يأتى حبيبى ؟؟
وتبقى العناوين عنك قليلة
الست التى شعرها ضائع فى الشوارع ؟

ولدت على شفتيها
موزعة فى الرسائل والاغنيات الطويلة
ألست أنا وأنا أنت

« هيا أخرجى من دمى ·· المسى شعرك المتناثر فى الاعمدة
·· علنى أتلمس وجهك ·· صدرك ·· جيدك
هيا أخرجى من فمى »

(٣)

شهوة الموت أشرقت الوانها من وهج الفانوس ·· تكبر ·· تتألق
تذرع الصحراء بحثا عن قوافلنا القديمة
تتنادى من خلال الريح « تعلو تارة » ·· تطفو كقنديل معلق
أسمع الحادى على ناقته الاولى يغنى
« لو كان يعطونى من أعلى قوب لا سيل (١)
ويكيلون الذهب كيل
ما طاب جرح فى الكبد يغرى بديرة »

(٤)

اذا التف حرفى على شفتك
كيف يغدو كتابا ؟؟
وحين تنامين فى كتبى
هل تظلين عاشقتى كلما حرك الليل بحر الحنين ؟؟
أقول :
اذا صار نيرون عاشقا
أيهرب نهدك من راحتى ؟؟ أم تظلين من لهبى !

---

(١) قوب وسيل : موضعان بغامد ، والشطر من الشعر الشعبى .

(وأنت النسيم المرطب بالعشب يا غامدية ..

وأنت الدماء الجديدة

أنت الليالى التى يمطر الصيف منها عليه)

ولكن لماذا أحبك أعمق مما أحبك يا غامدية ؟ !

(٥)

يعمد مسراى طعمك فى ورق اللوز ، يخضر غصنك

يكتب حرفا .. ويصمت

يسيل فما فى المزاريب يسحق لونك

« والليل نصف من الاس والعسجد التراكم »

أرسم صوتا مخضب

فأمطر وجهه نهارا مهرب

جذورك نامت فى الماء .. قامت من الماء .. خطت على الماء برق كتابة

« أحبك تعويذة فى دمى »

أغرق الان فى الضحك المتكثف بالدمع يا غامدية

وأعرف أن الهوى قدرى .

انظرى فيه يلتفنى فى ضبابه

ولكن لماذا تشع عيونك باسمى ..

ولست قويا لاحتمل الحب ، لست طويلا ولست جميلا .. وقلبى سحابة !

وتكتب عيناك :

(لكننى عاشقة)

أغرق الان فى الانتحاب ، وأغرق فى صوتك المتصاعد من جبل الطور :

أين المواعيد ؟؟

ليس لعاشقة موعد

وأسأل نفسى : لماذا يعلق شعرك فى حائط الحد

فوق النهود الكبيرة .. يا نخلة باسقة !!

على الدميني - الدمام

الواقعية النقدية
في قصص محمد عبد الملك

إبراهيم عبدالله غلوم

- ١ -

تعتبر المرحلة الحالية التى تعيشها القصة البحرينية من أهم المراحل التى يمكن أن تمر بها من الناحية الفنية والاجتماعية . فبعد مرحلة البواكير التى استقطبتها فترة الخمسينات ومطلع الستينات تأتى هذه المرحلة الممتدة زمنيا من ١٩٦٥ وحتى الفترة الحالية ... وهى مرحلة التطور والانتقال الكبيرة التى واجهتها القصة البحرينية كما واجهتها الحركة الاجتماعية والثقافية بشكل عام .

وعلى الرغم من أن مؤشرات التطور والانتقال هى أكثر ما يدعو الى هذا التقسيم المرحلى الا أن جهود التأجيل لفن القصة القصيرة لاتزال تحتل جزءا كبيرا من اهتمام كتاب القصة فى هذه المرحلة . وذلك لشعورهم بضعف الكتابات السابقة فى القصة . ذلك الشعور الذى يصل فى بعض الاحيان الى الوقوف موقفا نقديا منقطعا عن جهود المرحلة السابقة ... ثم لايمانهم بضرورة خلق قصة بحرينية معبرة عن قضايا المجتمع ومرتبطة ارتباطا جدليا بكل ما يفرزه من علاقات وممارسات اجتماعية . وربما دعا هذا (الموقف الناقد) الذى يقفه قصاصو هذه المرحلة الى أن يقال بأن القصة البحرينية بدأت مع قيام هذه الجهود الجديدة فى فن القصة .. وهذا بلا شك غير صحيح وذلك لامرين :

الاول أن هناك محاولات عديدة بين قصص هذه المرحلة ظلت تدور فى معالجاتها وخلقها للنماذج والقضايا حول الموضوعات الاساسية التى قامت عليها قصص البواكير .. كما ظلت تتراوح فى أشكالها فى سبيل العثور على المفاهيم

الفنية ذات الفعالية فى التعبير عن قضايا المجتمع ... فهذه المحاولات تعمل بوعى على تجاوز ما وراءها وذلك بفعل سنن التطور فى حياة الاشكال الفنية .

الثانى: وهذه المحاولات لاتنفصل عن الجهود السابقة لان فى كل منها يعتمد التطور الاجتماعى الاقتصادى بصورة تجعل من انكار أحد الاتجاهين للآخر انكاراً لتلك الحقيقة العلمية التى قررتها الدراسات الاجتماعية .

من هنا تصبح الواقعية بأبعادها ومنازعها المختلفة لدى كتاب القصة فى هذه المرحلة ولادة طبيعية للظروف الاجتماعية ومعطى أساسيا من معطيات الممارسة النضالية خلال فترة الخمسينات والستينات .. لذا فان قصص هذه المرحلة اذا كانت قد فقدت صفة التأثر المباشر الا أنها لم تفقد طبيعة التواصل المرحلى فيما بينها .

ـ ٢ ـ

وربما كان من أكثر المعالم الفنية بروزا فى هذه المرحلة .. هو تطور الرؤية الواقعية للقضية الاجتماعية . وسيطرة الاتجاه الواقعى النقدى على انتاج كتاب القصة القصيرة برافديه الاساسين ـ التسجيلى والتحليلى ـ ويعتبر الكاتب القصصى محمد عبد الملك رائد هذا الاتجاه ومن أكثر الكتاب فى حركتنا الادبية الجديدة اخلاصا والتزاما به وبما فرضته عليه تفسيراته الاجتماعية للادب من قناعات ومفاهيم فنية ذات صبغة تقليدية على الاكثر .

وهناك عوامل كثيرة ساعدت على تدعيم المذهب الواقعى لدى هذا الكاتب .. وفى الحركة الادبية بشكل عام ... أبرزها تأثيرا وفاعلية ذلك التطور الاجتماعى الكبير الذى شهده المجتمع البحرينى خلال فترة الخمسينات والستينات . وقد وضح هذا التطور فى كثرة الشركات الاجنبية واتساع احتكاراتها داخل هذا المجتمع الصغير .. وفى تلك المتغيرات الاجتماعية الهائلة التى رافقت تطور الاقتصاد الرأسمالى على يد ملاك الاراضى والتجار وأصحاب المؤسسات ... وفى نمو الطبقة البرجوازية (المتوسطة) ووضوح بنيتها ... تلك الطبقة التى استطاعت أن تمسك زمام المبادرة بما أتيح لها من فرص التعلم والعمل التجارى والادارى . وهو ما جعل لها تحركا اجتماعيا وسياسيا له أثره الكبير فى البناء الاجتماعى .

وفى مقابل ذلك كله برزت الطبقة الفقيرة ممثلة فى العمال والمزارعين . وتأكد دورها الاجتماعى خلال نضالها المستمر مع العناصر الاستغلاليـــة التى تخنقها وتزرى بها ... كما تعمقت جذور هذه الطبقة فى المجتمع وتأصل وضعها عندما شاركت بفعاليتها النضالية مع الحركة الوطنية ... تلك المشاركة التى جعلت منها قاعدة عظيمة الخطر بعيدة الاثر فى قضية المجتمع وحركة تطوره .

وهناك الى جانب هذه التحولات تطور الحركة الوطنية واتساع ابعادها النضالية بعد استفادتها الواضحة من الدروس الماضية التى اتسمت فيهـــا حركة التحرر بالطابع الاصلاحى ... وقد تضمن هذا التطور استيعابا شاملا وواعيا للحركة العمالية من ناحية .. والحركة الطلابية من ناحية ثانية ، حيث ازداد نشاط الروابط الطلابية فى الخارج وتبلورت أخيرا فى الاتحاد الوطنى لطلبة البحرين . كما ظل طلاب المدارس يشكلون عاملا له أهميتـــه فى تجـدد الانتفاضات .

وقد واكب هذا التطور بروز دور المرأة واتساع التعليم فى البلاد وتنشيط الصحافة المحلية .. وكل ذلك جعلنا أمام مجموعة من العوامل الموضوعيـــة التى أنتجت لنا فى النهاية ولادة الواقعية باعتبارها متجها أدبيا يتوخى معالجة قضايا المجتمع الشاملة . ويعتبر محمد عبد الملك من الجيل الذى تمخض به هذا التطور وعاشه بوجدانه وفكره معايشة واعية . فلقد التحم فن القصة القصيرة لدى هذا الكاتب مع التطور الاجتماعى بمظاهره السابقة الذكر . لذلك وجدناه يفتح بصيرته الفنية على مشكلة الاستغلال الاجتماعى التى يجد فيها كتـــاب الواقعية النقدية عادة مرتعا خصبا للنقد والتعرية والسخرية .

وهذه المشكلة الاجتماعية الكبيرة التى يرتكز عليها البناء الاجتماعى بنظمه الاقتصادية هى الفكرة الاساسية التى تطرحها مجموعتا محمد عبد الملك (موت صاحب العربة) التى صدرت عام ١٩٧٢ م و (نحن نحب الشمس) التى صدرت عام ١٩٧٥ حيث نجد كل قصة فى هاتين المجموعتين تثير هذه الفكرة بشـــكل من الاشكال ... معاناة ـ .. استجلاء ... تساؤل ... احتجاج ... رفض أو تمرد .. أو مواجهة .. وما أشبه ذلك من الصـــور التى يطرح فيها الكاتب

هذه القضية الجوهرية ويجعلها تبزغ أمامه أو قل بأنها هى التى تبزغ مثل الشمس فى حرارتها ولذعها وقوتها · ولكى يكون لهذه القضية وقعها وتأثيرها وفاعليتها الممكنة وجدناه يثيرها فى حياة الفقراء من الناس ··· الطبقة الاجتماعية العريضة ذات الامتداد التاريخى البعيد وذات الوجدان الاجتماعى والنفسى الرائع الذى يغمرك حبها ووضعها وانسانيتها العميقة · واذا استطاع الكاتب أن يعطينا التشكيل العام لتجربة هذه الطبقة فى اطار نمطية مختارة وشرائح انسانية منتخبة تتجمع حولها التقاليد الانسانية المألوفة التى أفرزتها قوانينها العليا · اذا استطاع الكاتب أن يفعل ذلك خلال وقفاته مع صاحب العربة ـ عامل الشركة الناطور ـ الفراش ـ الزبال ـ الفلاح ـ العاطل ـ السجناء ـ السكارى ـ المنبوذين ـ المجانين ـ العجائز الذين فقدوا كل شىء ـ فانه يصبح من السهل جدا أن نقف مع القضية الاجتماعية الاساسية حين يطرحها كاتب مثل محمد عبد الملك له وعيه الاجتماعى وأصالته الشعبية ثم امتلاكه للادوات الفنية التى يمكن أن تستوعب حقائق تجربته بشكل عام ·

لقد وجد الكاتب بأن كل المعالجات تقوده الى طرح تساؤلاته الصدامية مع الوضعية الاستغلالية فى المجتمع . فبات يغذى شخصياته بتلك القدرة على الاحساس بهذه الوضعية احساسا واقعيا ينبع من مكانتها الاجتماعية الفقيرة التى عادة ما تجعلها انماطا بشرية مستنكفة لاتقدم السؤال والبحث عن حقيقة وضعها الاجتماعى ·· وكثير من قصص المجموعتين للكاتب توضح لنا ذلك بصورة جلية كقصص ـ عباس ـ الحارة الملعونة ـ أفواه جائعة ـ الانتظار ـ الشيخ الذى يضحك ـ الوجه الاخر ـ عازف السكسفون ·

ـ ٣ ـ

وهذه القضية التى تملكت أحاسيس الكاتب ووعيه وفنه قادته بشكل مباشر الى مدركات فنية ومفاهيم تكنيكية لم تكن لتنفصل اطلاقا عن طبيعة تجربته ووعيه الاجتماعى ··· قد تكون هذه المفاهيم تقليدية مسرفة فى تقليديتها أو متجاوزة لها بحذر وبمقدار ··· أيا كان الامر فانها قد تبلورت لديه تعبيرا عن

وعى وارتباط معينين بقضية استغلال الانسان للانسان فى المجتمع الذى يعيش فى حماة قوانينه ·

فلكى تبرز هذه القضية بشكل حاد ودامغ لابد وأن يتجه الحس الاجتماعى والفنى لدى الكاتب الى نقل الجوانب الهامة فى حياة الشخصيات واصطياد أكثر اللحظات حرجا وتأزما . أى أن الاحداث لا يجب أن تكون عادية ومألوفة لا تحتوى على خصوصيات معينة فى حياة الشخصية ·

ان الاحداث هنا من المفترض أن تكون حاسمة باستمرار تتجمع حولها قيم كثيرة لها تأثيرها الخطير فى مصائر الشخصيات ··· أحداث تحمـــل سمات التجول والتغير والانتقال وغالبا ما تكون قابلة للاشتعال والاتساع ··· وكل هذه المعانى نجدها فى الموت والانتحار والقتل والجنون والرفض والتمرد والاعتقال وممارسات العسف ومجابهات الظلم والاستبداد ··· ونحو ذلك ·

وفى كلتا المجموعتين نجد القصص تحمل تفاصيل فنية لمثل هذه المحتويات ففى قصة (موت صاحب العربة) تواجه الشخصية ضياعا وعذابا وشقاءا ·· ثم موتا حقيرا تلعب فيه الديدان لتثير فينا القرف والاشمئزاز ·· وفى قصـــة (عباس) يواجه البطل موت أبيه بعد أن ترك القرية وراح يكد ويشقى وســـط مظاهر المدنية وأشكالها المبهرة ·· وفى قصة (عندما توقفت آخر سفينة) تواجه الشخصية قرار الفصل من الشركة الذى ينقلها الى عالم المجهول والضياع ·

وهناك شخصيات أخرى تواجه عالم السجن والظلام والتشريد والمطاردة والنفى والغربة ··· والتحلل والعبث والجنون واليأس ونحو ذلك مما تفردت به مجموعة (نحن نحب الشمس) وخلال كل ذلك تبرز قضية الاستغلال وتثور ضمن التساؤل الذى تستجليه تلك الشخصيات . والاحتجاج الذى تكتشفه فى نفسها يوما بعد يوم ·· والرفض والمواجهة التى تمارسها بشكل نضالى مستمر حتى وهى فى زنازنها بين الجدران الاربعة ·

كل هذه المحتويات واجتماعها فى تلك البؤرة الاساسية (الاســـتغلال الاجتماعى) ثم انضواؤها حول تلك الصياغات الفنية التى ابتعثتها ابتعاثا جدليا جعلتنا أمام وتيرة فنية مضطردة استغرقتها قصص المجموعتين . فالشخصيات

دوما هى التى تتحدث عن نفسها . كما لا تصطدم بالاحداث خـــلال القصـــة الواحدة . بل أن هذه الاحداث تأتى دوما فى الذاكرة . فيكون حضورها متلاشيا خافتا ·

ورغم أن هذه الاحداث حاسمة ومتفردة فى حياة الشخوص . الا انها تفتقد كثيرا من خصائص التأثير الفنى . لانها لا تضع نفسها فى اللحظة الحاضرة ·· بل أنها تأتى وقد حدثت وأصبحت جزءا فى ذاكرة الشخصية . وبدلا من أن تتجسد فيها ايقاعات الحركة وتداولاتها النفسية والمادية نجدها تقتصر على اعطاء حركة تأملية خافتة تأتى من وراء الاحداث وكأنها تعلق عليها وتراجع تأثيرها وتبحث عن مخلفاتها فى الشخصية ·

فقصة (أفواه جائعة) من مجموعة موت صاحب العربة رغم أنها سردية فى العرض الا أنها تفتقد كثيرا مما يفعله السرد من اثارة وانتباه . والكاتب فيها يجاهد بكل فكره وتأمله من أجل أن يعطى صورة الفقر والجوع الذى كانت عليه تلك الاسرة القروية فيقف طويلا مع هـــذه الاسرة ورقة حالها ·· وكل ما يحيط بها حتى الطبيعة من حولها تبدو من خلال وصفه لها وكأنها ترق لحال هذه الاسرة ·· ولا يحدث شىء سوى تلك الاشياء المعهودة جدا ·· فرب هذه الاسرة (أبو صالح) يذهب الى المنامة كل يوم مع ابنه ليطلبا من مال الله . ويشاهدان هناك مظاهر المدنية ويعيشان فى ظلها تناقضات الحياة بقســـوة وفظاعة . ويمر عليهم العيد ايضـــا . وتظل الاسرة فى جوعهـا الشديد الذى يصوره المؤلف فى شىء من الميلودرامية الواضحة ·

وهكذا فان هذه القصة تظل مقتصرة على تسجيل هذه الصورة المشهدية للاسرة القروية الفقيرة . ولكن رغم ما يوحى الينا شكلها من بساطة فى عرض هذه الصورة عرضا تقليديا الا أنها تظل تحمل وراءها ايحاءات كثيرة لذلك الحدث الكبير الذى تغلغل فى حياة هـــذه الاسرة وهو ·· الجوع ·· والذى جعلها تصطدم بمصيرها المؤسى فجعلها تركن الى السؤال كما يشف عنه مثل هذا الحوار ·

(ـ أبوى

ويدير العجوز رأسه

نعم

هل أهل المنامة أغنياء ؟

ـ نعم يا ولدى الا ترى أنهم يذبحون الخرفان كلما حلا لهم ذلك ٠

ـ أبوى ؟

يقولها وهو يعدو خطوتين أمامه

ـ وهل يأكلون التفاح أيضا ٠٠ ؟

ـ نعم يا ولدى بعد أن يرفعوا قشوره ٠

ـ أبوى ؟

ـ هى ٠٠ هى يا صالح

ـ أبو ٠٠

ويتوقف صوته وتتراجع قدمه للوراء

ـ هنا فى المدينة يقطعون اللسان حذار أن يسمعك أحد يا ولدى

ويمضيان يخطوان معا) (١)

فهذا الحوار بما فيه من جمال وتتابع . يضفى كثيرا من التأمل حـــول تلك الصورة المشهدية وحول حدث الجوع الذى يبدو فى أبسط صـــورة فى انسحاق الطبقة الفقيرة تحت أقدام أهل المدينة الذين يأكلون التفاح بعد أن يرفعوا القشور عنه .

وقصة (رجل من نفايات المدينة) يمكن أن نلمح فيها تلاشيات الحـــدث فى سبيل تغليب خصائص التأمل فى نموذج الشخصية الانسانية . فالكاتب فى هذه القصة يعتمد على العرض والوصف والحوار . وبها يحـــاول أن يعطى صورة ذلك الرجل (عبد القادر) الذى أصابه المرض والجوع فجعل منه رجلا تعيسا يعيش خريف حياته على المسألة وعلى الفطير وبقايا اللحم المتناثر الذى يقدمـــه له الرجل الجنوبى صاحب الشورمة . ورغم هذه الحياة المدقعة الا أنه

---

(١) مجموعة (موت صاحب العربة) قصة افواد جانعة ص ٤٨ ـ ٤٩

رفض الاوراق النقدية التى أعطاها اياه ذلك الرجل السكران الذى رآه فتذكر معرفته القديمة به ·

هذا هو حجم الاحداث فى هذه القصة حيث تبدو معهودة جدا فى حياة ذلك الرجل الذى نفته المدينة وجعلته يستقبل الاشياء فى ركـــون عجيب ·· فحياته ليس فيها ما يثير اطلاقا لانه نفاية من نفايات المدينة لذا فان الحياة لا تعبأ به بل انها تزدريه وتستهلكه بزيفها وفضاضتها . وتفتح له أبواب المصير المظلم كى يغمر شبحه فيها ·

انها اذن صورة مشهدية أخرى لنموذج انسانى آخر تهرسه قوانين المجتمع البرجوازى وعناصر الاستغلال فيه . وهى صورة تستقى نفسها بقوة من ذلك التأمل الذى يعمقها ويجعل منها اعتمالا حقيقيا لاحلك اللحظات الحرجـــة التى يمر بها مثل هذا النموذج البشرى ·· فتكون لها خصوصيتها من هـــذه الناحية . ويصبح لها وقعها الحاسم أيضا . لذلك فهى فى نظر الكاتب جديرة بالتأمل كما يقرر بهذه الصورة فى القصة نفسها (وهذا الانسان يستحق النظر والامعان أكثر من الوردة المتفتحة فى الربيع انه يبدو كالجرذ الاجرب الفانض من نفايات المدينة ·· ولكن يبقى للانسان جوهره مهما بليت اسما له وانحلت عظامه وتلاشت صور الحياة من وجهه : (١)

وفى المجموعتين قصص أخرى تحمل من هذه المدلولات التأملية رغم ضعف الاحداث فيها ورغم جنوحها الى التقليدية فى التصوير لخواطر النفس الانسانية ·

ـ ٤ ـ

ونجد كاتبنا كغيره من كتاب الواقعية النقدية وروادها الذين قرأ عنهم وتأثر بهم لا ينتهى عن شىء من الملامح الرومانسية الصادقة ولاينقطع عن نوازعها فى خضم الانفعال والتفاعل مع مشاكل الواقع الذى يحيط به . وخاصـــة فى قصص المجموعة الاولى (موت صاحب العربة) ·

وهذه فى الحقيقة ظاهرة لا تعـدم منها قصص تشيخوف وموباسان .

---

(١) مجموعة موت صاحب العربة ـ قصة رجل من نفايات المدنية ص ١٣٢

فما بالك بقاص لا زال مع طوالعه وتقاليده الاولى يندفع بها فى دهشته وتوهجه واشتعاله بمظاهر الاستغلال الاجتماعى وارتجاج قيم الواقع ٠

وتتضح ملامح الرومانسية فى تصويره للمظاهر المكانية للبيئة الاجتماعية تصويرا يتغلغل به الكاتب ويتسع فيه اتساعا ظاهرا حتى يوشك أن يأخذ جزءا كبيرا من اهتماماته الفنية ٠٠ ونحن فى الحقيقة لا نستطيع أن نصف استغراقه فى ذلك بالمبالغة بل انه بما جاء عليه من عناية وتوسع ، يشكل وضعا طبيعيا لتلك الفنية التقليدية التى يلتزم بهـــا الكاتب فى قصصه والتى تلح باستمرار على توافر الوحدات الثلاث المكان ـ الزمان ـ الموضوع وتكاملها وانسجامها ٠٠ فالمظهر الطبيعى بتفاصيله وجزئياته الدقيقة يعطينا فى النهاية شكلا من الاشكال التى أراد بها الكاتب أن يستوعب حقائق تجربته ومعالم تأملاته الممتدة ٠

وفى تقديرى بأن هناك عاملين اثنين يصرفان تصويره للمكان نحـــو الرومانسية نجد الاول فى الطابع الحزين والمؤسى الذى يصبغ به ذلك التصوير ٠٠ وكأن الكاتب بذلك يحقق تجسيد الحزن فى المكان ، وهذه ناحية أفرط فيها الكتاب الرومانسيون فى مختلف العصور ٠

أما الثانى فنجـــده فى بعض القصص التى نلمح فيها تصوير المظاهر المكانية وقد خلف وراءه ايقاعات سكونية لا نجد فيها فاعلية النفاذ والتأثير كما جاءت بها قصص أخرى للمؤلف ٠٠ ولعلى لا أبالغ ان قلت بأن حذف أجزاء من مواطن تصوير البيئة المكانية لا يفقد القصة شيئا له عنايته وأهميته ٠٠ ففى قصة (عندما توقفت آخر سفينة) من مجموعة موت صاحب العربة نجـــد المؤلف يتأمل ذلك الرجل الذى يعمل فى شركة النفط بقسم الصيانة والذى قرر رئيسه ان يطرده من العمل لانه لم يعد قادرا عليه ، هذا الرجل يقف المؤلف مع مجابهته لهذا القرار الذى الغى من حياته كل سنوات العمل فى الغوص والبحر ثم فى الشركة ٠٠ انه لا يريد أن يتخلى عن العمل والجد والمثابرة ـ وهو يفكر فى ذلك طويلا عندما يركب السيارة الكبيرة ويبصر وحدة الرجال ٠٠ (وفى المقعد الامامى يجلس ناصر يقابله بمنكبيه العريضين يحرك عجلة القيادة فى آلية تامة أكسبته اياها خبرة السنين ٠٠ أخذت السيارة الكبيرة تقطع المسافات الطويلة فى غير اكتراث بالزمن ٠٠ تسير فى شارع تملؤه الاضواء ٠٠ تختفى

فى ظلام دامس ثم تنتهى فى شارع تحـــف أوله نخيل الرطب من الجانبين ·· نسمات ليلية خفيفة تهب من الجنوب ·· تمسح جانبا من وجوه الرجال ، وتداعب أجفانهم فى براءة وكأنها تدعوهم لنومة خفيفة هانئة ·· ومن بعيد من مصنع التكرير امتدت السنة من اللهب فى جوف السماء : (١)

فمثل هذا الوصف لا يمكن أن يخلق له فاعلية فى نقل الحركة الذهنية للرجل التى تعمل فيها عوامل كثيرة ·· احباط ·· انكســـار ـ ضياع ـ مجهول ـ مصير ·· وما أشبه ذلك من الامور التى يحركها قرار الفصل من الشركة ·· فالاشياء التى يصفها المؤلف هنا تحمل شيئا من المهابة الشكلية لسير الحدث القصصى ، ولكنها لا تتضافر مع الجو النفسى العـــام للشخصية القصصية ، ومن هنا تأتى سكونيتها ·· وعنه يمكن لنا أن نجـــد مثل ذلك ايضا فى قصة (ذلك الشتاء) من مجموعة نحن نحب الشمس وفى غيرها من القصص وخاصة ما تشكل بداياته الاولى ·

ثم ان هناك ملامح رومانسية كثيرة تدخل فى فكـــر الكاتب وفى بنائيته الفنية لقصصه القصيرة ·· فالحـــزن الاثيرى ·· يرتفع وينتشر فى قصص المجموعتين حتى تبلغ به شفافيته حدا يثير تناغما روحيا عجيبا حرص الكاتب حرصا شديدا على أن يكون هذا التناغم الروحى فعـــلا من أفعال الشخصية الانسانية عندما يتخللها الاحباط ويسيطر عليها الاستغلال سيطرة يفقدهـــا القدرة على أن تتحرك فى اطار الفعل المادى الملموس ·· أو أنها بطبيعة وعيها ووضعها الاجتماعى المأزوم فاقدة لكل ذلك ·· من هنا كان تحركها ينبعث فى اطار ذلك الفعل الروحى الذى تثيره دوافع نفسية واجتماعية بعيدة الغور ·

وقد عكست هذه الصبغة الاثيرية فى رؤية النماذج البشرية القلقة ايقاعات غنائية فى أكثر من قصة خلال المجموعتين اللتين اصدرهما الكـــاتب ·· وهى غنـــــائية تتســـــرب لنـــا ترنيماتهـــا عبر أوتار دقيقة ومرهفة يدقها الكـــاتب دقـــا واحيـــانا يلمســـــها لمســـــا رفيقا ·· ويمكن أن نستجلى ذلك فى نواحى عـــديدة أشـــــدها وضـــــوحا وخـــــلابة فى الوقت نفسه ·· تلك المشاعر الوجدانية التى غالبا ما تدخل فى البنية الداخلية

---

(١) مجموعة (موت صاحب العربة) قصة عندما توقفت آخر سفينة ص ٧٣

للشخصية القصصية ·· فى (عباس) و (الحاج حبيل) و (أحمد الناطور) و (الانتظار) ففى هذه القصص وفى غيرها أيضا نجد الشخصية تحمل المشاعر الوجدانية وتحمل معها حلما ينساب من نفسها متوجها نحو البحث عن الحقيقة والسعادة ·· انها دوما شخصيات متأملة رغم تمزقها وقلقها وانسحاقها وهى حساسة مفرطة فى حساسيتها تتأمل فى حياتها ومراكز وجودها كما يتأمل الفنان لذا فان كثيرا من مثل هذه الشخصيات تمارس ـ الرقص ـ والغناء ـ والعزف ـ تعبيرا عن حركة ما تجرى فى داخلها ·· وهى عندما تصطدم فى تأملاتها مع حدود الواقع البشع ترتد الى نفسها لتعزف الحان حلمها وشجونها ·· وتظل هكذا فى دائرة ينعدم فيها الوزن والاحساس بالقيمة الانسانية أيضا ، ولكن فى سبيل بعث جديد ·· وهذا ما يشخص صراع الوجدان مع الواقع الرث الذى يجابه تلك الشخصيات ·

وقد تدعمت هذه النزعة فى كثير من القصص عندما وجدنا الكاتب يبنى لغته القصصية بناءا رشيقا وجميلا حتى جاءت كثير من عباراته تحمل وميضا شعريا فى نضارتها وصفائها وصورها التى اتجه بها الى استيعاب الشجن الداخلى العميق لدى شخصياته ·· وسنرى ذلك خلال المقاطع القصصية التى سنستشهد بها فيما بعد ·

على أن هذه الملامح التى نجدها لدى الكاتب لا تعذبه كثيرا ، وذلك لانها منسجمة الى حد كبير مع التفاصيل والتقنية الفنية التقليدية التى تتراوح به خلال المجموعتين بشكل يوحى بأن الكاتب لم يهتم بعامل الانتقال الذى يمكن أن تجسده مسيرته الفنية فى فن القصة القصيرة · واذا كانت هذه الملامح تعتبر فى نظرنا استجابة لعوامل موضوعية كثيرة وصدى لسيطرة الادوات التقليدية حين تستفز فيه تفاصيل جاهزة لها قدرتها على استقطاب المضامين الرومانسية ، فانها تعبر أيضا عن تجربة الكاتب وارتباطهما بأوضاع الطبقة الفقيرة ، ذلك الارتباط الفنى والاجتماعى الذى يحمل معنى الايمان بأسره ·· ايمان بهذه الطبقة من ناحية ·· وموقف من المجتمع من ناحية ثانية ·· ثم رؤية واستشراف لما يعنيه الايمان بهذه الطبقة ·· عندما يصفها وهى فى قمة تأزمها وتضورها مع دوامة الحركة الاجتماعية الهائلة لتكون جانبا خالقا

وصانعا يتفجر منه الينبوع المأمول نحو حيـــاة سعيدة لا تستذل فيها انسانية انسان ولا تسخر اداة تصنع المجد الكبير والوجاهة العريقة لاقطاعى هـــذا الزمن ·· وعلى هذا فالكاتب بهذه المثابة يعطى هذه الطبقة قيمة انســـــانية واجتماعية حقيقية وحتمية فى الوقت نفسه ، وهو يفعل ذلك فى مجتمع ربما كان أسوأ ما فيه أنه يحتقر الانسان الفقير ويزرى بالانسان السكران ·· ويضحك من المجنون ·· ويشمت فى غموض من الانسان المعتقل ·· كل ذلك يشكل فظاعة وزيفا كبيرين جند الكاتب نفسه لمواجهتها ·· كما عمل فى الوقت نفسه على أن يعانق تلك النماذج البشرية الفقيرة ويرفق بخفقاتها فى حميميه رائعة ·· هى التى خلقت فى النهاية تلك المعانى الرومانسية اليسيرة ·

واذا كان المؤلف كما وجدناه فى الجوانب الرومانسية من قصصه لا يعطى وصف المكان والمظاهر الطبيعية فاعلية وارتباطا بالجو النفسى والاجتماعى ·· الا اننا نجده فى قصصه الواقعية قد استطاع أن يتجاوز ذلك ضمن انتقالاته على صعيد الفن والفكر فهو فيها يحرص بشدة على تأمل المكان تأملا بعيـــدا وواعيا يشعرك بأن هناك قيمة كبيرة تكمن وراء وجود هذه الاشياء والواقعات المادية ·· وأن ايماآتها لا تختلف عن ايماآت أكثر المواقف حـــدة وصميميه فى القصة الواحدة ·· أى أنه يجعلنا ازاء الارتباط المفروض بين المكان والمظهر الطبيعى وبين الجو النفسى والاجتماعى ·· ويمكننا أن نجـــد ذلك فى قصة (عازف السكسفون) من مجموعة (نحن نحب الشمس) ·· وذلك حين أراد الكاتب أن يجعلنا نتمثل وجوه الاستغلال وبشاعتها من كل جانب فى القصة وأراد أن يضع فى نفوسنا تلك القصة الانسانية الكبرى التى أحس بها عازف السكسفون منذ سن مبكر وجعلته يستكشف الاحتجاج فى نفسه ثم يتنامى فيها وفى أهـــل حيه ·· حيث يرقصون ويعزفون ويغنون ·· وفى سبيل كل ذلك نجد الكاتب فى بداية القصة يستجلى المكان ويقف منه وقفة تضج بالتأمل والجدلية التى تفتح له السؤال وتكشف نوايا الاحتجاج ··

« وبين الزقاق الغامضـــة الجوانب بماء عكر ، متقلب الالوان ، كانت تمضى بى الايام أنا واخوتى دون احتجاج منا ·· ان باستطاعتك أن تلقى نظرة الى تلك العشش الرمادية اللون النائمة دوما المسترخية بهدوء ، محدثة بعضها

البعض فى صمت فوق بحيرات الماء الخضراء ، اذا مررت يوما بالشارع الطويل الذى يفصل حى المنامة نصفين ولكنك ستسرع الخطى وتمضى هربا من المكان ، ان الاسم الذى أطلق على حارتى المصنوعة من سعف النخيل من أقصاها الى أقصاها · ينطبق تماما على الحقيقة التى يعيشها سكان هذا الحى الصغير ·· العدامة ·· أنها تعنى الشىء المعدم ·· المنتهى ·· المهمل ·· الغيـــر قابل للالتفات أو حتى النظر · وهكذا يفعل جميع من يمرون حولنا من البشر الذين يقنطون فى الاحياء المجاورة ·· انهم يلقون نظرة فحسب ، ويمضون ، يطوون المسافات الهوائية غير عابئين بما يجرى داخل هذه العدامة ·· لقد كنا أنصاف بشر نرتدى ملابس بلا مقاسات محدودة ، لا نرفعها عن أجسادنا حتى تتمزق · ولم يكن والدى يختلف عن كل الرعاع هنا ، الا انه كثيرا ما كان يشرب حتى الثمالة ·· حيث يتبعه الاولاد حتى حدود الحى القريب منا ، حيث تتعالى المبانى فخورة بنفسها مزهوة تطل علينا كالسماء بسخرية · » (١)

وهذا فى الحقيقة جانب بسيط من الجوانب التى تفتح لنا عوالم الواقعية النقدية لدى محمد عبد الملك ، فهناك معالم فنية كثيرة تساعد على معرفة الفكر والفن فى هذه الواقعية ، ربما كان أبرزها ذلك الاهتمام الكبير الذى انصب على تصوير النماذج البشرية ، فالقارىء لا يفوته أن يدرك تلك التفاصيل الفنية المفرطة التى يتوجه بها الكاتب من أجل خلق نموذج الشخصية المحلية ، واذا كان من اليسير ادراك ذلك ، فانه من اليسير أيضا أن نضبط باطمئنان أهم ما يسيطر على الكاتب من مفاهيم فى فن القصة القصيرة ·· فهو يبدو مع نماذجه البشرية وكأنه يلغى أهمية ترتيب الحدث القصصى واعتبارات المواقف الحياتية الصغيرة التى تؤلفه وتبدعه ، وهذه الاهمية تضمر وتخفت كلما أمعن الكاتب فى تأملاته الانسانية مع نموذج الشخصية الانسانية ، وتوغل فى النظر اليها من الداخل والخارج ·

ونستطيع من ذلك أن نستجمع لنا فى النهاية صـــورة نموذجية لانسان يعيش حياته بروتينيتها ومعهوديتها التى تدير الزيف والفظاعة دورانا عميقـــا

---

(١) مجموعة (نحن نحب الشمس) قصة عازف السكسفون ص ١١٢

تسهم فى تجليته بشكل له تراجيديته البالغة ، وهنا يضعف العنصر القصصى فى أدب هذا الكاتب ويرتفع العنصر التأملى الذى ترافقه رغبة عنيفة فى كشف الواقع واستجلائه عبر البصيرة الفكرية ٠

وعلى الرغم من أن تلاشى ايقاع الاحداث يتبدى فى كثير من القصص ـ وهو ما يتيح لها تجليا تأمليا كافيا ـ الا أن هناك ناحية أخرى يظل لها صداهـــا الخاص ٠٠ وهى تبدو فى ذلك المغزى الانسانى الرائع الذى نلمح ضوءه فى ظلال هذه النماذج البشرية والذى يتجسد لنا أكثر قوة عندما تركن الشخصية الى نهايتها المصيرية فتستسلم لها بيقين وثبات وايمان ومثابرة ، ولا تصـــبح هذه النهايات المصيرية المؤسفة لحظات تنويرية كما هو معروف فى فن القصة القصيرة ٠٠ بل انها تصبح مغزى أثيرا للحدث الانسانى الكبير الذى يقود هذه النماذج البشرية فيجعلها تلفظ الانفاس وتهتك وتيرة التأمل المستمر فى نفسها وفى حياتها ٠

ويمكن لنا أن نتلمس ذلك بوضوح فى قصة « حبيل » من مجموعة موت صاحب العربة ـ حيث نجد الحاج المسن الضرير الذى يتأمل الكاتب صفاءه الفطرى واحساسه الاجتماعى بطريق الوصف الخارجى والسرد التقريرى ـ وهذه الطريقة غالبة على قصص المجموعة الاولى ـ انه رجل يعيش تعاســـة مزمنة انعكست حتى فى تشكيلته الجسدية الخارجية ٠

ونظرا للحرمان الذى عاشه ٠٠ حرمان البيت والاولاد فانه أحب الاطفال وصار يعطيهم الحلوى ، عندما يرتاد طريقه الى مسجد القرية ٠٠ لقد كانت علاقة محببة ورائعة بين الحاج « حبيل » والاطفال ٠٠ تكشف انسانية الرجـل الفقير حين يتفقد الامل والضياء فى هؤلاء الاطفال الذين يحرص على ترضيتهم بشرط أن ينجحوا فى الدراسة ولا يؤذوا حماره الذى يقوده كل يوم من عشته الصغيرة الى قلب المدينة مصدر رزقه ٠٠

وهكذا فالاطفال والحمار هما حياته الحقيقية بفطرتها وسذاجتها ٠٠ وبهما يتضح الحس الانسانى الطيب فى بصيرته الوجدانية ٠٠ وحين تأتى النهاية بموت الحمار وبكاء الحاج « حبيل » طويلا على فقد حماره يتأكد لنا ذلك الحس

بشكل دافع كما تتسع دائرة « الحدث التأملى » الذى استغرقه وصف نموذج الشخصية . فالاطفال يتعاركون على اقتناء الحلوى وهو « يسمعهم فحسب ويضحك بهدوء ·· فاتحا فمه ناشرا ضياءا غريبا صافيا من بياض عينه المدورة » · (١)

وفى طريقه الى المسجد تداعبه ذاكرة الاطفال « الاطفال انهم احفاد الله فى الارض (ومن فرح طفل فرح نبى) ان عيبهم الوحيد انهم يؤذون حمارى ، ولكن اليس هذا رائعا حقا · » (٢) انه فرح طفولى غامر يبعثه هذا التأمل ، ولكنه يتبدد بموت الحمار ، فيعمق ذلك الفرح فى نفوسنا نحن ·· ولكنه فى هذه المرة نحو الحاج « حبيل » وهذا هو المغزى الذى يدعم واقعية مثل هذه القصة رغم سيطرة الوصف ومعانى الحزن وضعف الموقف القصصى ·

ولعلنا نستطيع أن نستوضح دلالات تكنيك النماذج البشرية وأثرها فى توجيه واقعية الكاتب فى قصة « رجل من نفايات المدينة » وفى القصص الاخرى التى حملت لنا تجربة هذه النماذج من أسمائها ـ عباس ـ سعد سكران ـ أحمد الناطور ـ المدير ـ الشيخ الذى يضحك ـ عازف السكسفون ـ المرحمة ـ الانتظار ـ ولا يفوتنا أن نشير هنا بأن هذا التكنيك يعتبر أحد الروافد الهامة فى بلورة الاتجاه الواقعى لدى الكاتب . كما كان كذلك لدى الكتاب الذين تأثر بهم محمد عبد الملك مثل تشيخوف وموباسان وجوجول ·· وكذلك كتاب الواقعية المصرية مثل محمود تيمور ومحمود طاهر لاشين ونجيب محفوظ وغيرهم ·

ـ ٥ ـ

ويظل تكنيك النماذج البشرية مسيطرا على فن الكاتب ·· كما يظل استجلاء كل مظاهر الواقع الاجتماعية مرهونا بهذا التكنيك وبقدرته على النفاذ الى أعماق الشخصية الانسانية ·· فالواقع الذى ينشده ويبحث عنه ·· هو واقع الانسان مؤلفا من وضعه الطبقى الذى حددته حركة المجتمع وتموجاته المستمرة ·· ولقد وجد الكاتب بأن الالتماس الحقيقى لذلك يكون بالاتجاه نحو

---

(١) مجموعة موت صاحب العربة ـ قصة « حبيل » ص ١٤٠

(٢) مجموعة موت صاحب العربة ـ قصة « حبيل » ص ١٤١

الطبقات الشعبية والايغال فى حقيقتها الاجتماعية ·· وهذه ركيزة من ركائز الواقعية النقدية لدى هذا الكاتب ·· فهو يؤمن بأن تناقضات المجتمع تبزغ بشكلها النهائى الحاد فى حياة النماذج الشعبية تلك النماذج التى تؤلف واقعها وواقع غيرها ايضا ، وكلما تمثلت لدى المرء وازداد حضورهـــا كلما تمثلت حقائق مجتمعية تحيط بها وتحدد مصيرها ·

لذلك فالنموذجية فى تركيب الشخصيات القصصية لا تحمل دلالة ضيقة كما قد يبدو ، بل انها تحمل دلالة شاملة ، اذ أن الشخصية تصبح نمطا لنفسها ولبيئتها أيضا ·· فذلك العامل فى قصة « عندما توقفت آخر سفينة » الذى فصل من الشركة ، وواجهه الضياع والمجهول بقرار تعسفى بعد سنوات العمل والكفاح · وهذا العامل نموذج لكل عامل مضطهد تلفظه الشركة بعد أن تمتص منه رحيق عمره وقوة انسانيته ·· وذلك الفلاح « الحاج » فى قصة « الشيخ الذى يضحك » الذى سرقت أرضه واغتصبت أوراق ملكيته مع من ســـــرقت أراضيهم من الفلاحين ، انه أيضا نموذج ذلك الانسان الفلاح وليس نموذج الانسان الخاص الذى عرفناه فى القصة معرفة ظاهرية ·

فالمواجهة التى مارسها ·· ثم ذلك الجبروت الاقطاعى الذى تسلط عليه ·· انما هى من مظاهر البيئة الزراعية التى يتحكم فيها ملاك الاراضى ، وليس فيما تنتجه الارض فقط ، بل حتى فى الانسان الذى يقف على هذه الارض ، وتلك المرأة « سارة » فى قصة (النافذة) من مجموعة (نحن نحب الشمس) المرفوضة اجتماعيا لانها عانس وبيولوجيا لانها دميمة ·· أيضا تمثل ما يفعله المجتمع والناس فى امرأة (أى امرأة) تتجمع حولها ظروف ومواقف مثل التى تجمعت حول سارة فى هذه القصة ·

وذلك الحمال والزبال والمجنون والفراش والمنبوذ والمسجون كلهم نماذج بشرية لقطاعات لها نسقها الاقتصادى وبناؤها الاجتماعى الذى أفرزته قوانين المجتمع افرازا مجحفا ·· فهى طبقات شعبية بموقفها وتركيبها الاجتماعيين ، ولكنها رغم هذه التسمية العامة الا انها غير متساوقة عند النظر اليها من حيث التصنيف الطبقى الدقيق ·

فهناك بعض منها ينتمى اجتماعيا الى الطبقة البرجوازية كالمثقفين الذين تناولهم الكاتب كثيرا ٠

وعدم المساوقة هنا أتاحت للكاتب أن يتحرك مع جماعته البشرية تحركا له دلالتين تكمن فيهما أهمية من الناحية الفنية والفكرية ٠

فهو لم ينحصر فى نماذج بشرية مطردة من حيث التركيب والبنـــاء الاجتماعى ، لذا أصبح قادرا على أن يلون المواقف والقضـــايا الاجتماعية ويطرحها بأساليب متعددة ٠

ـ وهو من ناحية ثانية قدم لنا ايحاءا فكريا مؤداه أن هذه الفئات الممثلة فى الطبقات الفقيرة ٠٠ عمـــالا وفلاحين ومشردين ٠٠ الى جانب المثقفين ٠ الذين يحملون موقفا اجتماعيا مناهضا لممارسات الاســـتغلال ٠٠ كل هؤلاء يكمن فيهم الرجاء والامل وتسكن فى داخلهم قدرة التحـــرك الثورى بطاقاته النفاذة ، لانهم جميعا يواجهون شرور الاســـتغلال وفظاعته ويحملون وجدانا استشرافيا نحوها ٠

ومن كلتا الدلالتين ما يدعم الواقعية النقدية لدى الكاتب ويجعل من معطياتها الفنية والفكرية متنفسا رحبا يجول فى مداه ٠

ـ ٦ ـ

وفى اطار الحديث عن الشخصية وصراعاتها نجد الكاتب لا يفرط فى الزمن الماضى بل انه يعطيه أهمية كبيرة جدا ، ويحاول دوما أن يلقى به على حاضر الشخصية القاءا تستدعيه عوامل المواجهة المستمرة مع تسلطات الواقع واحباطاته ، وكأنه بذلك يريد أن يخلق صراعا داخليا دقيقا بين الزمن الحاضر والزمن الماضى ٠

ونحن قد لا نشعر به ازاء حمأة المواجهة التى تعيشها شخصياته ٠٠ لان هذا الصراع ٠ على المستوى الزمنى ـ أحد أبعاد تلك المواجهة ، ولكننا مع ذلك لا نفتقد الاحساس بفعل ذلك الصراع الذى يتضخم فى القصص حتى يوشك أن يكون وحدة صراعية مستقلة تنقل لنا واقعات الزمن الماضى مع واقعات الزمن الحاضر فتصدم بينهما فى لحظة قصصية ٠٠ هى لحظة الاحساس الفنى لدى الكاتب ٠

ونجد ذلك فى قصة (فى القرن العشرين) من مجموعة نحن نحب الشمس ٠٠ فهذه القصة تبدأ بداية عادية اعتمد فيها الكاتب على الحوار والعرض حيث يدخـــل ذلك الرجـــل العجـــوز (عثمان أحمد ثانى على الموظف الكبير يريد أن يعمل فراشا فى الوزارة ، ويدير المؤلف بينهما حوارا عمل فيه على أن يكشف الاتجاه السلوكى والاجتماعى لدى كل منهما ٠٠ وقد أوضـــح ذلك بمساعدة ناحيتين ـ الحوار الداخلى ـ والتعليق الذى يأتى من الكاتب عـــادة ـ على التفاصيل التى يجرى بها الزمن الحاضر وقد جعل الحوار يتسم بالحدة والحسم والاقتضاب ـ هكذا: (ـ وآخر الاعمال)

ـ كنت عاطلا

ـ اذن لم تعمل فراشا من قبل ؟

ـ كلا

ـ ليست لديك الخبرة الكافية اذن ؟

ـ لاتحتاج هذه المهنة الى خبرة

ـ هل تستخف بها اذن ؟

ويتخذ هذا الحوار اهمية من الناحية الفنية فى هذة القصـــة لانه فى الحقيقة جاء ليحمـــل حصائص كثيرة عملت على اثارة النفسية الانسانية والاستفزاز بكوامنها واشجانها وعن طريقه ايضا اتضحت كثير من معـــالم الشخصيتين فهذا العجوز جاء يريد عملا وهو يحمل انتماءه الاصيل الى الوطن ويحمل عزة ومكابرة يواجه بها الاحداث ٠

كما تزخر نفسيته بتاريخ حافل بالمثابرة والنضال فى البحر وفى الجبل ٠٠ والان ايضا بعد ان فتحت له بابكو ابواب الضياع ٠٠ اما الموظف فقد خلا من ذلك الانتماء لذلك صار مع العجوز وكأنهما فى مواجهة كاملة كل هذا فى الحقيقة جعل الزمن الحاضـــر الذى تشـــكله تلك المواجهة حركة ديناميكية صاخبة ٠٠ لذا اتجه فعلها بكل قوة الى ايقاظ الذاكرة وبعث امتداداتها الزمنية

---

(١) مجموعة (نحن نحب الشمس ـ قصة فى القرن العشرين ص ٩٥

ومع اتساع هذا الفعل وتناميه نجد انفسنا امام مواجهة زمنية (صراع على المستوى الزمنى) بين حاضر يسفر عن زيف وتسلط وانتهازية ·· ويتمثل فى هذا الوضع الاجتماعى الجديد الذى دخل فيه هذا الموظف ·· وبين ماضى يحمل تلك الذاكرة المضيئة التى يجسدها انتماء ذلك الصبى (الموظف نفسه) الى انتفاضة مارس كما يجسدها ايضا ذلك المجـــد التاريخى الذى قدمه هذا الرجل العجوز بلا حساب ، وحين ترتبط حضورية الزمنين بذلك الحادث البعيد فى الذاكرة والذى جاء فى خضم الانتفاضة حيث كان (الموظف) صبيا اطاحت به رصاصة فى الساق وهو يصرخ (المجد للوطن) ولم يجد من يستقبله سوى صدر هذا العجوز الذى ضمه بحنان وربط له جرحـــــه ، وصارع معه الموت والرصاص حتى أنقذه وأدخل فى نفسه الامان ·

وهكذا فكلتا الشخصيتين رغم تناقضهما الا ان لهما صلتهما بذلك الماضى العزيز الذى كان طموحا ونضالا لسيرورة المجتمع بأسره لذا فالكاتب هنـــا يتشبث به ويجعل منه لحظات زمنية تتجمع لتصبح مركز الصراع فى القصة ، فالموظف (المرتد فكريا) يصطدم بسؤال يرج ذاكرته ويهز معها كل كيانه ·· (هل انا خائن ؟ خيانة الماضى) ·· ثم يتساءل مرة اخرى بشكل يبعث فى نفسه يقينا بالخيانة ··

(وما الفرق بين ان يبيع الانسان نفسه للاعداء وان يبيع الانسان نفسه للاهواء الشخصية) وتذكر ان هناك الكثير من زملاء الدراسة عاطلون ·· نعم عاطلون ومشردون ملاحقون ، وبين فترة وأخرى يسمع (أمس اعتقلوا فلان ويتفكر لحظات ثم ينسى) (١)

انه يشعر بالخيانة الحقيقية اذن ولكنه يماطل فيها لانه لايريد ان يفقد انتماءه البرجوازى المتسلط ·· فهو انسان آخر فى الماضى فقد أهميته ·· وانسان آخـــر فى الحاضر ·· وفى هذا تدور دائرة الصراع الزمنى العميق ببعديه النفسى والاجتماعى ، كما تؤكده حضورية هذا الرجل العجوز ومواجهته

---

(١) مجموعة نحن نحب الشمس ـ قصة فى القرن العشرين ص ١٠٤

المعلنة ذات الكبرياء والشموخ والشوق الى الكرامة دوما ، وكل ذلك يعتبر من المعـــانى التى يقوم عليهـا المتجه الواقعى النقـدى لدى محمد عبـد الملك ·· ويكفينا هذا أن نأتى بلمحة بسيطة تشير الى تلك المعانى ·· وذلك فى الموقف الذى ينكر فيه العجوز معرفته بوجه الموظف حين اخذ يستحث منه ذكراته ·

(ـ أنت اخذتنى الى البيت ·· بيت من سعف النخيل ·· أتذكر ؟

ـ ويرد عليه بعد لحظات من التفكير (····)

ـ كان ذلك انسانا آخر · (١)

وحين ينصرف عنه العجوز يظل هو انسانا آخر فعـــلا تنتظره السهرة الوردية والكؤوس والحفلات والموسيقى والقبل ·

وهكذا فان تمسك الكاتب بالزمن الماضى يرجع فى الحقيقة الى ناحيـة موضوعيه ذلك انه يشعر بان ذكريات هذا الماضى حبلى بالاحداث والتحولات النضالية ذات الاثر الكبير فى الواقع النفسى والاجتماعى للشخصية البحرينية ·· لذا فهو لايريد ان يغفلها ، ولا ان يجعلها تستقل بالزمن الحاضر لتشكل منه ايقاعا زمنيا مطردا فى قصصة ·· انه يريد ان يصـــطاد تفاصيل الواقع وانشغالاته اليومية المستمرة المتصلة بحياة تلك النماذج البشرية التى تعيش نضالا مع واقعها وفى الوقت نفسه يريد ان يصنع حضورا للاحداث والانتفاضات التى تعتبر ذات فعالية نضالية حقيقة ·

وهذا الصنيع الذى تقترن فيه ذكريات التحول والنضال مع الهموم اليومية الحاضرة هو الذى خلق ديناميكية فى انسكاب الايقاع القصصى فى كثير من قصص المجموعتين ·· حيث اصبحت كل لحظة تستقى من الاخـــرى ميلادها وتفجرها ·

واصبح للزمن دلالته الدافعة والمرتبطة بالواقع الاجتمـاعى ، وذلك لان الشخصية التى يرسمها هذا الكاتب تأتى محملة بوعى يحتـــوى على خبراتها

---

(١) مجموعة نحن نحب الشمس ـ قصة فى القرن العشرين ص ١٠٨

وممارساتها الماضية لذلك لا يجد محيصا من ان يصب هذا الوعى على حاضر الشخصية ..

ففى قصة (زمن) فى مجمـــــوعة موت صاحب العربة نجد بان الوعى بالزمن يتخذ له دلالة أساسية فى القصة .. فهو يضع لنا نموذجـــه البشرى (مظلوم) كمن جثمت على صدره تراكمات زمنية هائلة جعلت منه رجلا لا يشعر الا بهذه الخبرة الداخلية فى وعيه (أدراك الزمن) وهو بين هذا الادراك .. ومدركاته للاشياء التى تتحرك من حوله، يشعرك بأنه انسان فريد يستقى الاشياء بكل دقـة ، رغم ما يبـدو عليه من انه رجـل فى عـالم آخـــر مع نارجيلته وصمته .. بينما هو فى الحقيقة عكس ذلك تماما .. فكل شىء فى هذه القهوة والضجيج الذى يموج فيها ، وذلك النقاش بين المثقف (المهرج) والرجل ذو الاربعين ، وذكريات ولده الذى كفنه دون ان يذرف عليه دمعة .. كل ذلك يمتزج بوقع الزمن فى نفسيته حتى يكاد يصبح أشبه ما يكون بالشاشة التى تصطرع فيها الالوان صراعا لاتنضب مصادره .. فكل شىء حوله لازال كما هو لذلك يظل احساسه بالزمن مشوب بسخرية مرة يتردد صداها مع كركرة النارجيلة .. ومن هنا كان لهذا الاحساس عمقه وتأثيره .

ولا يخفى ما فى اقتران الزمن الماضى مع الحاضر فى سبيل وحدة فنية مركزة ومكثفة من طاقات التأثير والنفاذ .. فهـــذا الاقتران .. يحمل قدرة كبيرة على التعبير عن الحقائق السيكولوجية والاجتماعية ، يمكن ان نلمحها فيما توصل اليه الكاتب من كشف جوهر الشخصية وحركتها النفسية الداخليه حين تصطرع ازاء المواجهة (عثمان ـ فى القرن العشرين) او حين تصطرع ازاء التراكم الزمنى الجاثم (مظلوم فى قصـــة ـ زمن)وفى كلتا الحـــالتين يتحرك الاحساس بالتمرد الاجتماعى ليدين كثيرا من المفاهيم المزيفة ذات الفعل الاستغلالى البشع فى المجتمع .

على ان هذه الخصوصية فى توظيف الزمن اذا كانت قد وجدت فى مثل القصص السابقة ، الا انها مفقودة أو معدمة فى بعض القصص الاخرى بسبب عدم قدرة الكاتب فيها على توليـــد واثارة دلالة الزمن فى الموقف الاجتماعى

الذى يطرح تأثيراته وواقعاته مثل قصص ـ سعد سكران ـ خمارة الجرذان ـ افواه جائعة ـ الانتـــظار، وهى التى اتسمت بتقريريتها واهتمامها بالوصف الخارجى للنماذج البشرية ، وكذلك قصة ٠٠ "المدير" من مجمـــوعة نحن نحب الشمس ٠٠ ففيها اسرف الكاتب فى محاكاة وتقليد بعض الموضـــوعات التى استهلكها كتاب الواقعية النقدية ٠٠ والتى اتخذت طابع التقنية الفكاهيـــة او الكاريكاتيرية من أجل تجسيد عامل السخرية واستخدامه فى نقد المجتمع ٠

ـ ٧ ـ

والنماذج البشرية المختلفة التى يقف محمد عبد الملك معها تكشف لنـــا كثيرا من معالم رؤيته الواقعية بكل ما تعنيه هذه الرؤية ، وما تتضمنه من مواقف نحو المجتمع الذى التزم به،ذلك انه حين يقف معها يجعلها تنم عن وضعها الطبقى المزرى واحساسها الاجتمـــاعى بانسانيتها التى تنشد لها تناغمـــا وانسجاما مع الحيـــاة ٠٠ هـذا الوضع والاحساس الذى يعيش حـــالة (اللاتوافق) المستمرة تمثل فى النهاية موقفا اجتماعيا له طابعه الثـــورى الخاص ٠

وتتراوح فاعلية ٠٠ الفعل النضالى وحركته ازاء الحالة السابقة ، مع طبيعة الوضع الطبقى لشخصياته الانســـانية ، بصورة لاتجعل منهم ابطالا ثوريين فهم ليس لهم تجارب سياسية ناضجة ، لانهم يعيشون باستمرار بين الرفض والتمرد ومجابهة الضـــغوط الاجتماعية والســـياسية ، فلا تتضح ممارساتهم من خلال التنظيمات كما انهم دوما ما تمزق بعضهم صراعات فكرية لم تتبلور فى صورة معرفية ٠

وحتى ذلك الناطور فى قصة (احمد الناطور) والحاج مظلوم فى قصة (زمن) الذين تجاوز الكاتب معهما تجاوزات فكرية متقصده ومثيرة فى الوقت نفسه ٠٠ وكذلك سائر نماذجه الذين فتح لها الكاتب طريق التمرد بكل رحابة واتساع لا تتجمـــع فيها عناصر البطولة الثورية الحقيقية ٠٠ وهم بوضعهم الاجتماعى والفكرى لاتتجمع فيهم تلك العناصر ، لانهم اما ان يكونوا نماذج انسانية كسيحة فقيرة تبحث عمن يقودها الى لقمة العيش اولا ويتفجر فى ذهنها ـ رغما عنها ـ غصة السؤال الكبير حول قضيتها الاجتماعية وانسانيتها

المستقلة ·· وتجد ذلك فى قصص (موت صاحب العربة) و (سعد سكران) و (افواه جائعة) و (عباس) و (رجل من نفايات المدينة) فى المجموعة الاولى ·· وفى قصص (ذلك الشتاء) و (عازف السكسفون) و (الانتظار) فى المجموعة الثانية ·

اوانها تكون نماذج ذات ممارسة نضاليه ، ولكنها فى وضع سيء يقيد ممارستها ويحد من استمرارها بل انه يثبطها ويكاد يكسر صلابتها لذا نجدها حائرة بين ازمة المواجهة والقدرة على التواصل والامتداد بوعيها الثورى وبين أزمة المصير المنكود وجسارة الاختيار ثم نشوته وسحره ونجد ذلك من القصص التى عالج فيها الكاتب قضايا السجناء والمنفيين والمنبوذين وقد احتلت المجموعة القصصية الثانية (نحن نحب الشمس) عددا كبيرا منها ·

واما ان تكون نماذج تعيش حرجا مأساويا عميقا فى حياتها يجعلها فى حماة من التحول أو الاستكانة والخضوع والاستسلام للحظات ذلك الحـــرج المأسوى ·· ونجد ذلك فى قصص (قوس قزح) من المجموعة الاولى و (فى القرن العشرين) و (النافذه) من المجموعة الثانية ·

ان الشخصية الانسانية خلال هذا التصنيف لا تحمل عناصر البطولة كما هو واضح ، لانها غالبا ما تركن الى تلك النهاية السحيقة التى تهرسها وتقتـل تحركهـا او تذبذب مواقفها ، فتجنح الى تلك الصورة الخافتة ·· أو يضيع عمق موقفها مع سحق المصير وشراسته بل ربما ضاعت مع ذلك الرؤية ضياعا نهائيا وحتميـــا ـ قوس قزح ـ فى القرن العشرين ـ ولكنها رغم ذلك تظل بوضعها تومض لنا بأنها تحمل حركة الفعل الثورى القادرة على الانطواء فيها ونجد مؤشرات كثيرة لذلك فى قصص السجناء ·

كما يتنامى وميض الفعل الثورى حين ننظر الى قصص المجموعتين على انها تجد نضالا جمـعيا لتلك الطبقات الفقيرة · يخلقه لها وجدانها الجماعى وتماسك اجتماعى فى حياتها الواقعية ·

وحين نحاول ان نتتبع حركة الفعل الثورى من بناء الشخصية وحدود مواقفها الاجتماعية التى رسمها الكاتب فى قصصه ، سنجد بأن هذه الحركة هى ردة الفعل الحقيقية لقلق المجتمع البحرينى واضطرابه وفساد انظمته

فالانسان لايعيش فى امان ولا يشعر بالانسجام مع اوضاع مجتمعه واحكامه المفروضه انه دوما يعانى مرارة ذلك الشىء المفقود فى حياته لانه ينتمى الى مجتمع يقوده باستمرار الى المرض والجوع والاغتراب والنفى والاعتقال والخيانه والانتحار ٠

ان الانسان فى عالم محمد عبد الملك حين يصارع مظاهر المجتمع انما يصارع هذه النهايات ويكابدها اتقاء الوقوع فيها ، او فى سبيل الخلاص منها وفى هذه المكابرة ذات البعد الصراعى الحاد تكمن عناصر الفعل الثورى فى اشكال عديدة ٠

ويعتبر السجن او الاعتقال احد هذه الاشكال التى جاءت فى قصص المجموعتين لتكون من اكثر المصائر النضالية هولا ورهبة واشارة الى ذلك الخطأ الكبير الذى يسود المجتمع حين اصبح بحدة تسلطاته سجنا كبيرا يحتوى كل من يرهف الحس ويسترق نبض سمعه الانسانى ٠

وهذا ما يشير اليه ذلك السجين فى قصة (الزنزانه رقم « ٥ ») حيث نجده يبتعد عن التفكير فى الخارج لانه هو السجن الكبير الذى تهافتت فيه القيم وأصبح الانسان لا يستطيع أن يدرك جوهره وحلمه لذلك كان السجين يقول محدثا نفسه (وعندما تفكر فى الخارج انت ترحل الى السجن الكبير) ٠

وقد تناول الكاتب هذا الموضوع (الاعتقال) بمعالجتين ٠٠ :ـ

[] المعالجة الاولى : تناولته باعتباره مصيرا اجتماعيا لم يقف معه موقفا ثوريا واضحا ولم يحاول تفسير العلاقة المصيرية بين السجين والسجن ، بل انه وأب على تسجيل ما يدور بين الجدران الاربعة من مشاهد محسوسة تلفها رؤية (ستاتيكية) تنأى به عن تفجير الفعالية ازاء هذا المصير ولاتتجاوز اثارة العواطف الجنائزية التى تتفاعل مع تسجيل الواقع الرث للسجن فى سبيل تعميق التأمل للنموذج البشرى او الموقف القصصى ٠

ونجد هذه المعالجة واضحة فى قصة (المرحمة) التى تصور تلك اللحظات وهى تمر على سجين يشعر باقتراب العيد واقتراب (المرحمة) التى يطلقون فيها سراح مجموعة من السجناء حيث يأتى العريف ويقرأ عليهم اسماء من وقعت عليهم المرحمة ٠

وهنا وجدنا الكاتب يحصل رؤيته الفنية فى فكرة انتظار ذلك السجين لهذه المرحمة وترقبه لموعدها وتصوره بانه سيعفى عنه لا محـــالة ·· ومع انتظاره يتفكر فى الشهرين الذين قضاهما بين الجدران الاربعـــة ويتذكر تلك الحياة التى عاشها انسانا يفقد الاحساس بالاشـياء ويمارس طقوســـا من العذاب وتتكرر فى كل يوم طوال الشهرين فى ازلية مميته فى الوقت الذى يمضه الحرمان حتى من ابسط واتفه ما يمكن ان يستهلكه الانســـان،وهى انصاف السجائر التى ديست من اكثر من قدم ·

ويظل المؤلف فى لحظات هذا الترقب والتفكر يستعرض الوان العـــذاب والاحتقار الذى عاشه هذا السجين ويسجل دقائق الحياة اليومية التى تمـــر عليـــه ، وتفاصيلها التى يضج بها وعيه ، وفى مقابل كل ذلك يتضخم ترقبـه للمرحمه حتى ليكاد يصبح حلما ·

(فلتطو فراشك من الان ·· وزع ادواتك وصابونك ومعجـــون الاسنان والزيت وادوات الحلاقة ، نظيفا عانق الحرية فى الخارج ، واقفز كطير بعد ان يتحرر من السلاسل بلاشك ستعيش لحظات سعيده فى يوم المرحمـــه حتى ولو صدمك العريف ، وتبخز الحلم وقرأ العشرين اسما دون اسمك ولو على سبيل المداعبة) (١) ·

ولكن تمضى الايام ويمر العيد وثانى العيد وثالث العيد ، ويظل هو بين الجدران والحراس والصفع والضرب والقذارة والقسوة ·· وتنطفىء ذكرى المرحمه من ذهنه ويأتى الهمس والخوف والحذر فقد احضروا اخاه البارحة مع الفجر ··

وتنتهى القصة بسقوط الصمت عليه وعلى كل مساحات الوعى والحـلم لديه ، وبذلك يظل هذا الانسان السجين مطوقا بهذا المصير الذى يعيشـــه ولا نعرف لماذا يعيشه ولماذا يواجه ما فيه من زيف وقذارة وقسوة ·· فليس هناك ايحـــاء بمعنى هذا المصير او تأمل فى فكر من يجابهه ·· فكل شىء يوحى

---

(١) مجموعة موت صاحب العربة ـ قصة المرحمة ص ٨٧

بالاستسلام والسكون ، والصمت ويتضاعف ذلك فى نهاية القصة حين يرتد حلم السجين ارتدادا ابديا حيث عانق اخاه نفس المصير بدلا من ان يعانق هو الحرية فى الخارج ٠

وفى المجموعة (موت صاحب العربة) قصص اخرى جاءت تحمل نفس المعالجة والرؤية لفكرة السجن والسجناء ، مثل قصة (ليلة جابر) فهذه القصة مع اضطرابها الفنى بسبب توزيع اهتمام الكاتب فيها بتصوير اكثر من نموذج بشرى٠٠ نجد فيها سيطرة الرؤية السكونية لفكرة السجن وابتعاده عن توظيفها توظيفا ثوريا حيث اعتمد فيها على تسجيل الوقائع اليومية التى تمر على (جابر) السجين الذى يعانى مرضا فى قلبه ، ورفاقه السجناء ٠٠ عدنان ـ سعد ـ ربيعه ـ ويصور ممارسات حياتهم الروتينية وكيف يقتلون فى نفوسهم معايشة هذا المصير المظلم الذى قذفوا فيه ٠

ولايتجاوز الكاتب هذا التسجيل والنقد لاوضاع السجون الفاسدة ، فنماذجه تستقبل كل ذلك بخضوع وتضامن شديدين حتى ليخيل للمرء بانهم سعداء بالعيش فى هذا المصير ، ولايخفى مثل هذه المعالجة من غياب الحركة الفعل الثورى رغم ان الكاتب يتناول قضية تفترض الممارسة النضالية بشكل من الاشكال ونحن من تحليلنا السابق لم نجد اثرا لذلك ٠٠

[] المعالجة الثانية :

وفيها يتناول الكاتب موضوع السجن تناولا ديناميكيا لاسكونية فيه حتى ليشعرك منذ الوهلة الاولى بانه يخوض معركة حقيقية مع هذه القضية ينفعل ويشتعل بمعاناتها ، ويتحرك الذهن فى تأملها تحركا متقدا له جذوته التى تحرق مشاعر الكاتب وتجعله فنانا متضورا فى مواجهة هذه القضية ٠

وهذا جانب من هذه المعالجة ٠٠ اما جانبها الاخر فهو فى تلك النسبة الصادقة من الاحساس بنشوة المواجهة وسحرها وسعادتها الامر الذى يجعلنا ازاء رؤية ثورية تستقى مصادرها من الحس الاجتماعى والانسانى ، وتتشكل فعاليتها فيما تهبه نماذجه البشرية من مثابرة ونضال يتمددان مع تواصل الزمن ماضيا وحاضرا ، ومع تضاعف الجماهير الفقيرة وتماسكها والتحامها فكريا واجتماعيا ومع تزايد الضغوط والتحولات ٠

وهنا تتجدد حركة الفعل الثورى بصورة قوية لا نجدها فى أى شكل آخر، فالسجن هنا لايعتبر مصيرا يسقط فيه الانسان ويتهاوى ، بل هو محطة يقف فيها فى خضم الاختيار الكبير الذى يتوجه اليه ·· وهو تجربة نضالية مريرة تتمازج فيها الاشياء وتختلط وتتغلب ، ولكنها تنصهر أخيرا فى بوتقة مستنيرة تحمل روحا متجددة وسموا انسانيا وشوقا مستمرا للمزيد من التوجـه ·· ففى قصة (الزنزانة رقم « ٥ ») نجـد الكاتب لايحدثنا عن وقائع المكان (الزنزانة) وتفاصيله المحسوسة بل انه يندفع نحو فكر ذلك الانسان السجين فيخوض معه معاناة هذا المصير بكل ما يبعثه فى النفس من توقيعات وجدانية ونفسية عميقة يتأملها الكاتب فى داخـل الشخصية (عقلها الباطن ـ حالتها السيكولوجية) ·

ولا يعطى الاشياء الخارجية اهمية الا بقدر ما يسـاعد فى تعميق ذلك التأمل الذى يكشف لنا بأن هذا مصير ليس مجرد واقع يعيشه السجين فترة من الزمن ، بل انه قضية يحملها فوق كاهله ·· يصطرع معها ويخوض حمأتها وهذا ما تبينه الوهلة الاولى فى القصة ·

(الحلم يجب ان يكون كالهواء ·· ككلمة لاتريد سماعها كملهاة طفل ·· لعبة صغيرة لبنـات أفكارك حتى لاتشعر انك يتيم فى هذا العالم ·· تتسنى لك الحرية ان تتشقلب على رأسك فى هذا القفص الصغير ·· فى وسعك ان تضحك بالم و تتألم بفرح ·· بوسعك ان تفكر طويلا أو لاتفكر ·· الان يطفئون النور الاحمر وينطفئون فى احضان امرأة وزجاجات نبيذ ويرقصون عراة فى حجرات دافئة ·· عندما تطلع الشمس سيتحدثون عن الشعب (١) ·

بمثـل هذه الهواجس البعيدة يدخل بنـا الكاتب فى قرار شخصيته القصصية ، وعن طريقها يضع لنا المؤشرات صادقة لقضية هذا المصير الذى تواجهه تلك الشخصية فتفصح لناعن هويتها عبر تلك التداعيات التى تتساقط على ذهنها عن اهوال التعذيب والتحطيم التى عاشها هذا السجين وجعلت منه انسانا يحمل اعصابا من الاصرار والمثابرة ويبصر بها جميع الاشياء فيشتعل ويتمزق ولكنه لا يموت :

(١) مجموعة نحن نحب الشمس ـ قصة الزنزانة رقم (٥) ص ٤٧

« اشتعل بدنى ·· تمزقت كبدى ·· بصقت دما من جديد

ـ ايها الشرطى هل يختفى القمـــر

ـ كل يوم

ـ هل يموت العشب الاخضر ؟

ـ اذا داسته اقدام عابرة

ـ هل يموت الشعب ؟

ـ انت غريب

ـ كلنا غرباء (١)

وهذه الاسئلة تمثل الهواجس الثورية فى فكر الفئة (المثقفة) التى عنى بها الكاتب فى معالجته الفنية لقضية السجن ، فهى لا تموت ولا تخبو جذوتها رغم ما يحمله مصيرها الذى تقع فيه (السجن) من دلالة الاحباط والسقوط ·· على انها فى بعض القصص تأخذ لها مسارا آخر ·· حيث نجدها تتحرك مع الراسب النفسى والاجتماعى للشخصية وتلتحم التحاما نهائيا ، وبالتالى تمتد حركة الفعل الثورى وتأخذ لها مساحة كبيرة تدور فيها الهواجس بما يمليه عليها طبيعة الموقف الاجتماعى ومثالياته التى تفرزها لحظة صدامية عنيفة مع سورة (المصير) واحاطته ·· وتكون النتيجـــة ان نجد الشخصية القصصية فى اعمق لحظاتها الانسانية واكثرها صفاءا وصدقا ·

ففى قصة (سند) نجد الشخصية تتأمل هموم قضيتها وهى فى طريقها الى المنفى بعد ان تقرر تسفيرها الى خارج الوطن حيث تحدث نفسها ··

(فى اليوم الثانى كنت حبيس زنزانة البرج الغـــربى ويداك ملفوفتـان بأربطة وبقايا من الدم الأحمـــر ووجهك يبدو صافا لكن قلبك كان عامرا يانعا كالزهرة وعينك الحزينة كانت تقول اشياء كثيرة ·· وفى الايام التى تليها كنت تشعر بزهو الانتصار ·· كنت تجلس فى قلب الزنزانة تتطلع الى عين النافذة اليتيمة وتفكر) (٢) ·

---

(١) المصدر السابق ص ٥٣

(٢) مجموعة نحن نحب الشمس ـ قصة (سند) ص ٧٧

وحين نعرف بأن هذا الحوار النفسى انما يمثل ذروة الانشـودة الرائعة التى تناغمت بها تطلعات ذلك الرجل الفقير الذى عصف به جنون الاسئلة الكبيرة ودفعت به الى ارادة التغيير ثم الى الانضواء فى رحلة الركض والزحف والسجن والنفى ٠٠ حين نعرف كل ذلك تنكشف لنا حقيقة الممارسة التى تندفع اليها الفئات الفقيرة ٠

كما يتكشف لنا أيضا المدلول الثورى الصافى لذلك المصير « السجن » الذى يواجه نماذج الانسانية من كل الجهات فتشعر فيه بالزهو والانتصار لقضيتها بل انها تمارس به صنع الحياة الجديدة التى تنتظرها الجموع الفقيرة ٠

وهذا ما نجده يداعب فكر ذلك الرجل الذى جاوز الخمسين فى قصة (مطر يعيد الحياة) حيث جعله يراجع مراكز معينة من ذاكرته البعيدة التى ينبثق فيها السجن قدرا رائعا ٠

(تراءى له السـجن كمحطة يعبرها صناع الحياة والانبياء والمارة بحثا عن زمن ضائع الفصول ، وحقيقة ملقاة كالرفات كان السجن اكتشافا ، لحظات عبادة ومضى المستقبل وهمس الاجداد ، ومواساة، وشرفة ورد) (١)

واذا كانت فكرة السجن تأخذ لها كل هذه المسارات للتعبير عن حركة الفعل الثورى فان أشكال التعبير الاخرى تمنح لنا ايحاآت كثيرة ذات فعالية واضحة فى تجسيد تلك الحركة ٠

ـ ٨ ـ

وتتراوح تلك الاشكال بين عدة اتجاهات ٠٠منها ادراك الحقيقة الاجتماعية بتلك الصورة الفطرية المنبعثة من التجربة الانسانية للنموذج البشرى ٠٠ كمـا نجد ذلك من قصص (موت صاحب العربة) و (أفواه جائعة) و (الحارةالملعونة) و (عباس) فالنماذج تدرك بأنها مسحوقة تماما وتدرك بأن سحقها له صـلته بأولئك الذين يملكون كل شىء ٠

واذا كانت ببساطتها وفرديتها تضمر ذلك الادراك وتتجرع مرارته وغصته بخضوع شديد ، فانها فى بعض القصص نجدها من نوع آخر ٠٠ فهى تتضور من

---

(١) مجموعة نحن نحب الشمس ـ قصة (مطر يعيد الحياة) ص ٢٩

مدركات الواقع وحقائقه الدافعة التى تجعلها نماذج منبوذة ومنفية تمـاما ، كما أنها فى الوقت نفسه تضنيها عملية التعبير عن فعل الادراك السابق ، بمعنى أنها تعيش شقاء الواقع وشقاء القدرة على مواجهة الواقع ..

واذا كانت المواجهة فى قصص السجن والسجناء قد توزعت بين مصيرين لاثالث لهما كما وجدنا ذلك فى قصة (الوجه الاخر) حيث تقذف الشخصية فى وجوهنا قرارا حاسما من هذا النوع :

ـ اننى أزحف الى الاربعين ولم أنتحر

ـ ولماذا الانتحار

ـ انها دعوة .. ان شئت أم أبيت فليس لك غير طريقين .. المعتقـــل أو الانتحار (١)

اذا كانت المواجهة بهذه الصورة فانها فى كثير من القصص نجدها مفتتة تحمل فعلا وتتجه اليه باختيارها ولكننا حين نأتى اليه نجده فعلا ناقـدا لقـوة الفعل لانه لايصدر من الوعى بالحقائق التاريخية والاجتماعية ، وانما يصدر من وعى الفرد المقهور فقط ، ومن هنا جاء الفعل لامجديا من حيث الفـــاعلية الثورية وغنيا من حيث الدلالات الاساسية لارادة التغيير ، فمثل هـذه الارادة موجودة فى كل ما يعرضه ويصوره على نماذجه البشرية والكاتب فى ذلك يدعوا اليها ويحاول تجسيدها مع المواقف القصصية كغيره ممن تبنوا الواقعية النقدية كمتـجه فكرى وفنى .

ولكن ما هى صورة الفعل اللامجدى فى هذه القصص ؟

لقد قلت قبل قليل بأن الشخصية هنا يتنازعها شقاء الواقع وشقاء القدرة على المواجهة .. ومن هذا الازدواج المأساوى الذى تقع فيه الشخصية تضيع كثير من معالم الفعالية الانسانية فى داخل النموذج البشرى المضـــطهد ، حيث تتكاثف اسقاطات الواقع ، وعوامل الاحباط فيه ، وتتعايش معها نزعة فردية تم مواجهاتها فى عالم يحيط به القلق وترتج فيه أبسط القيم الانسانية .

لذلك تصبح المواجهة الفردية فيه نوعا من النشاط الذى يقف عند حد التعبير عن

---

(١) مجموعة نحن نحب الشمس ـ قصة الوجه الاخر ص ٨٦

بعض القطاعات البرجوازية ·· ممثلة فى الفئة المثقفة ·· ونستطيع أن نقول بأن القصص التى حملت لنا عنايته بهذه الفئة جاءت لتكون وثيقة هامة فى تشريح الباطن الاجتماعى والفكرى لهذه الفئة ·

والملاحظ بأن الكاتب لا ينظر الى هذه الشريحة الاجتماعية باعتبارها ذات تكوين اجتماعى جاهز له تقاليده البعيده فى بنيته النفسية والفكرية ، بل انه ينظر الى امتدادها وجذورها الاجتماعية التى تنتمى اليها واقعيا ·

وقد خلقت هذه النظرة اثرا واضحا فى بناء الشخصية القصصية ذات التفكير البرجوازى ·· حيث نجدها دائما وهى تخوض تجربة التحول فى الانتماء ـ بفعل تدخل العامل الثقافى والاجتماعى ـ من شكلها الطبقى الفقير بما يعنيه من استشرافيه التغيير الاجتماعى الى شكلها البورجوازى بما يعنيه ايضا من انحلال الشخصية وارتباطها بالموقف الانسانى المضاد ·

كما اننا نجدها فى ظل هذا الارتباط الاخير ، وقد عاشت قلق الانتماء وتفسخه حين تبدو لها انتماآتها الجذرية وقد تأصلت فى الذاكرة وصارت بمثابة القدر الذى يطاردها ويقف فى وجه تحللها اينما كانت وجهته ـ فى القرن العشرين ـ قوس قزح ـ من مجموعة نحن نحب الشمس ·

وليس غريبا ان يقف كاتبنا مع مثل هذه القضية ، فهو من ناحية ينتمى ـ اجتماعيا ـ الى هذه الفئة المثقفة وتتدفق فى داخله كل هواجسها ومسئولياتها ومواقفها فى الفكر والممارسة ، اذا كان قد استطاع بصدق الوعى واصالته ان يتجاوز ما قد تجر اليه مثل هذه التجربة من ازدواجية وتحلل ·· فانه ايضا قد خرج منها بشىء اكيد وواضح وهو انها تشكل قضية هامة لها خطرها واثرها الكبيران فى حركة المجتمع ·

ومن ناحية ثانية فان هذه القضية تعتبر افرازا طبيعيا لنمو المجتمع نفسه فكل ما يرتبط بالفئة من ظواهر اجتماعية وفكرية يرتبط بالمجتمع فى صورته النهائية يستوى فى ذلك مساراتها ذات المتجه الصحيح أو ذات الملامح الصدامية المتناقضة ·

وتبرز ظواهر الاغلال والارتداد والخيانة فى مثل هذه الفئة تعبيرا عن

عوامل اجتماعية متصلة بالمثقف (الفرد) فى منهاجه الثقافى وموقفه الانسانى وفى ادراكه المضاد لما يمكن ان يحتضنه فكره من قيم تلهج باسم المجتمع والانسان ·

ثم ترتبط تلك الظواهر بمتناقضات اجتماعية كثيرة يتعلق بها ذلك المثقف بين اشكال الممارسة الثورية واشكال الضغوط الغوقية ·· واشكال الانتماء الى الثقافة ·

وقد بدأت هذه الظواهر تعكس ردودها الفعلية مع اتساع الرقعة الاجتماعية التى تمثلها الفئة المثقفة ، ومع قيام المؤسسات الطلابية والوطنية التى استوعبت عناصر تلك الفئة ، وامتصت انتماآتها عن طريق الفكر والممارسة ·· وخلال ذلك برزت متاعب المراهقة الفكرية الضيقة وما تثيره من تعصب وارتداد فى الفكر ·

وقد استطاع كاتبنا محمد عبد الملك ان يتلمس معالم هذه الظاهرة فى قصة (قوس قزح) وكذلك فى قصة (فى القرن العشرين) التى حاول فيها ان يصطاد تجربة فنية يحقق فيها ما حققته القصة الاولى من تفوق وامتلاك للحظات حرجة فى غاية الحيوية والدقة والديناميكية ولكنه لم يستطع ذلك لانه ليس من السهل على كاتب فى مثل مرحلته ان يقبض على تلك اللحظات كيفما شاء بل انها تأتيا من خلال تجربة انسانيه فيها مقدار كبير من العمق والنضج الذى يجعله قادرا على سبر زمن الانسان واكتشاف أو استشراف مواقع التوغل والدلالة الاجتماعية ذات المغزى التراجيدى الصادق ·

وقصة (قوس قزح) تتفرد بين سائر قصص المجموعتين لانه فيها استطاع ان يمسك بكثير من خيوط المغزى الاجتماعى فى شخصية تحمل كثيرا من خصائص التفرد ، وفى مواقع من الزمن ليس لها ذلك الالتصاق الآحادى الضيق ·· بل انها تلتصق بنبض الزمن الشامل · لذا تعترك جميعها فى قوة واحدة وتأثير فنى متوحد رغم انها تستقى مصادرها من ماضى وحاضر ومستقبل ·

وينبغى ان نشير هنا بأن محمد عبد الملك فى القصة حين يكتب عن نموذج

من الفئة المثقفة لا يصبح بذلك كاتبا برجوازيا يعبر عن صعود وطموح وضعيتها الاجتماعية ، بل انه يظل حتى مع مثل هذه الشرائح يعبر عن القوى الاجتماعية التى تكافح لكى تؤكد فعاليتها وقدرتها ، وهى الطبقة الفقيرة ·· ذلك لانه فى الحقيقة ينتقد منهاجا وتركيبا اجتماعيا منحلا ويدينه ويضع مؤشرات واضحة من فساده وتفسخه ·

فهو فى هذه القصة ـ قوس قزح ـ يصور لنا دورا من الادوار المرهقة التى تمر بها ثورة القوى الاجتماعية ·· وذلك حين يحيط بنماذجها التمـــزق والاحباط وتجعلها فى مثل هذا التوزع الذى توحيه خاطـــرة متبطنة تأتى فى مستجليا ازمتها ·

(قدم فى الارض ·· وأخرى فى السماء ·· الابحار فى قاربين ·· الرجل اليمنى فى قارب ·· واليسرى فى قارب ويتوقف العقل عن التجديف) ·

وليست هذه حدود التمزق لدى شخصية القصة فنحن حين نمضى معها شيئا ستجدها تفتح لنا بجسارة واحكام كل مغالق العقل الباطن فى نمـــوذجه الانسانى المتمزق وخـــلال ذلك يحاول الكاتب ان يهوى على رموزه ويقبضها مستجليا ازمتها ·

وهنا ايضا يتضافر تكنيك تداعى الوعى الداخلى مع تجربة الكاتب فى استبطان القضية الاجتماعية فتعطينا صياغة فنيه لها ايقاعها الخاص بين سائر قصصه ·

وحتى ذلك الوصف التقليدى للأشـــياء المحسوسة نجد منه حرصا على تبريرها فى بعض المواقع ·· فهذه الصورة المعلقة على الجدران يبدو عليها الغلمان حفاة يلصـــون فلا يكاد يراها حتى يبدأ قراره النفسى والعقـــلى فى الانتشار بألوان قزحية تتضارب وتتمازج فتعطى صورة للحالة الحرجة المليئة بومضات التمزق والقلق ، ويكون اشبه هذه الالوان توقيعـــا فى قراراته ·· الطفولة ·· التى تنبعث له فى صفاء وشاعرية بالغة تحكم وثاقه بهذه المرحلة من العمر وتؤكد سلطة الماضى وبراءة الزمن الاول على نفسه وعقله ·

طفولتى والزقاق القذر ·· الهابط المثرب ·· يشق امعاء البيوت القديمة

كنهر قد جفت دموعه ·· والوجوه كالحفر الصخرية ·· من عهد عاد ·· وجوه عربية سمراء لم تفقد عذريتها بعد ولا فقدت الهوية) (١) ·

ويتوالد من الاحساس بلون الطفولة مشاعر كثيرة تدل على حالة القلق والحرج فى عقل هذه الشخصية ، فهو يشعر بالشوق والحنين اليها كما يشعر بالفقد والانقطاع حتى ليستغرق مع هذه الالوان وينسى تلك الجالسة أمامه ـ زوجته ـ التى تداعبه بسؤال نافع ·· (هل فقدت الوعى أو الذاكرة ؟) ·· ولكنه فى الحقيقة لم يفقد الذاكرة أو الوعى بل انه يفقد وعى الموقف وصدق الانتماء لذا فهو يقود نفسه الى شعور واضح بأنه انسان ينطفىء ·· أو قل بأنه يعيش نهاية ذات مغزى مأساوى عميق ·· ويقرر ذلك حين يقول لزوجته :ـ

(هذا رائع يازوجتى العزيزة ·· كل شىء ينطفىء بطريقة ما ·· فى نهايات مختلفة ·· ليست كل العربات تتوقف فى محطة واحدة ·· أنا أيضا انطفأت أو ربما انطفىء بشكل مأساوى) (٢) ·

هنا يدلنا الكاتب على عمق اللحظة الزمنية التى يصطفى لها هذه القصة وهى التى تتمثل لنا فى تجربة الانهزام والتضامن لتحـــول النفس وخذلانها وضعفها ·· وفى مساحة هذه التجربة تتمدد الالوان القزحية تمددا فظيعا حتى ليصبح كل ظل فيها شقا أو مزقة دامية فى داخله ·

فالطفولة ·· وهذه الزوجة التى تظل طوال القصة تسجل حركة الفعـــل الظاهرية لحالة الانهزام فى نفسه والنهاية المأساوية ، ورحـــلة (الصقور) الذين تتمثل فيهم صورة الابطال الحقيقيين لثورة القوى الاجتماعية ·· والمراهقة الفكرية حين شارك فى التهريج بها عندما كان طالبا فى الرابطة ·· والتى لم تستطع ان تسجل فى عقله بناءا أو تقيم لها اســـاسا ، لذا فكأنه الآن يتقيـأ آثارها ويفرغها ·

ومؤهلاته الجديدة التى يقيم لها الحفلات الورديه والتى جعلته يجيـــد الانحناء حتى الارض ويصعد درجات السلم المخملى ويصبح مشهورا ثم يتجاهل

---

(١) مجموعة موت صاحب العربة ـ قصة قوس قزح ص ١٦٧

(٢) المصدر السابق ص ١٦٩

الحقيقة وتقحل نفسه حتى من القليل من خلق الصقور الوفية ٠

وليس هذا فقط بل حتى الاشياء المحيطة به نجدها ترتبط بالحركة النفسية المعتلجة فى داخله فالنبيذ يكون لهذه النفسية المضطربة عاملا من عوامل دوارها واهتزازها ، ويكون المطر الذى يعانق الزجـــاج فى الخارج باعثا لتدفقـات الماضى ، وخاصة ذكريات الشـــتاء والربيع وذكريات الطفولة التى غنى فيها اغنيات المطر مع الصغار ٠٠ والموسيقى وصوت فيروز ٠٠ توقع عليه ذكريات ٠٠ وتوقظ فى نفسه نضال الايام مع رفاقه ٠٠ فتكون بذلك رمزا للماضى الاثير الذى انقطع عنه ٠

هكذا وفوق هذه المســـاحة المنتشرة من التوزع والتردد بنصر قلـــق الشخصية المرتدة التى اذعنت لنكوص الفكر لديها وعايشت تمـــزقات ضخمة استطاع الكاتب ان يجسد فيها بقوة جوانبها التى احتلت فيه زمنها الماضى ٠

على اننا مع ذلك نجد قلق الزمن الحاضر قد ضعفت فيـــه ايحاآته ، لان الشخصية ذاتها لم تنغمس فيه كثيرا بسبب سيطرة شعور الخيانة والارتداد لديها ٠

ولقد تضخم لديه انثيال هذا الاحساس حتى اصبح كتلة مشتعلة بالزمن وتداعياته ، كما ضعف فى هذا الحركة النفسية الصاخبة صـــراع الانطفاء والسقوط ومع توهج الشوق للانتماء وامتـــلاك بالموقف ٠٠ ولم تصبح ادانة المؤلف لمثل هذا النموذج ـ ذات تأثير حاد وشامل ٠

ولكن رغم ذلك فان قدرة المؤلف الاساسية تجلت فى كشف سعة التأزم والتمزق باعتبارها مظهراً مرضيا فى هذه الشخصية ، وهى بطبيعة الحال رجيع للحظات التحول والسقوط ٠٠ الامر الذى جعل الشخصية فى قمة انهـــزامها وفقدانها لاتزانها وتوافقها مع عالمها الخارجى والداخلى أيضا ٠٠ حتى اصبحت لا تستطيع ان تدرك فيه شيئا ولا ان تمارس فعلا سوى ان تصرخ بجنون ٠٠ أو بحلم ٠

(غدا تبدأ الصقور هجرتها ٠٠ الى جزيرة الشمس والذهب ٠٠ بورك

من كان له جناحان فى السرب ٠٠ وبوركت الرحلة ٠٠) (١) ٠

ـ ١١ ـ

ويتضح لنا من خلال تحليلنا الذى عرضنا فيه لمظاهر مختلفة فى واقعية محمد عبد الملك ناحية لها أهميتها عندما يراد اثارة سؤال حول مسيرة الكاتب وانتقالاته الفنيه فى أدب القصة القصيرة بين مجموعتيه ـ موت صاحب العربه ـ نحن نحب الشمس ـ وهى ان كلتا هاتين المجموعتين تمثلان بحق مرحلة فنية وتاريخية واحدة بالنسبة للكاتب فليس هناك معالم انتقالية او تطورية واضحة تفصل بين المجموعتين فصلا فنيا وتاريخيا ، فهو قد كتب هذه القصص استجابة لعوامل اجتماعية واحـــدة ووظائف فنية تراوحت قدرته فى تطويعها وتنمية خصائصها ٠٠ كما انها تعبر أيضا تعبيرا عن جوانب لها سيطرتها فى اتجاهات الاشكال الفنية للحركة الادبية عامة ٠

ولعل مما يؤكد لنا ذلك ان المتجه الواقعى النقدى بتسجيليته وتحليليته قد سيطر على قصص المجموعتين بصورة واضحة ٠٠ وهو الذى جعلها أيضـــا تتخذ لها اطرادا فى استعمال الادوات الفنية وانحيازاً فيما يمكن ان تفعله من تأثير فنى ٠٠ ومن هنا تظل انتقالات الكاتب منحصرة بين كتابة قصة واحدة وكتابة أخرى ٠٠ وهذا ما يفسر التفوق الفنى لقصص ـ قوس قزح ـ فى القرن العشرين ٠

زمن ـ سند ـ كما انه يفسر تلك الارتدادات الفنية التى تلمحها خـــلال المجموعتين ، الا ما الذىيجعل الكاتب يضم الى قصص المجموعة الثانية قصة مثل قصة (المدير) بكل ما جاءت عليه من مظاهر الضعف الفنى وسذاجة ما احتوته من مواقف ٠

على ان هناك جانبين نلمح من الكاتب أهتماما واضـــحا بتعميقها فى المجموعة الثانية ٠٠ الاول تكنيك الوعى الداخلى ٠٠ والثانى ٠٠ ازدياد الوعى بفاعلية الفعل الثورى لدى شخصية البطل ، بما وهبه الكاتب فيها من قوة وحدة فى مواجهة النهايات المصيرية المؤلمة الموت ـ الانتحار ـ الاعتقال ٠

---

(١) مجموعة موت صاحب العربة ـ قوس قزح ص ١٨٣

ومن النواحى التى تلفت النظر فى قصص المجموعتين ان الكاتب لم يتطرق فيها الى وضع المرأة ، وموقعها من العلاقات الاجتماعى بكل مظاهر القبح والتخلف التى افرزتها مشكلة الاستغلال الاجتماعى ·· تلك المشكلة التى وقف الكاتب معها طويلا ، وشكل منها صراعا قائما بينها وبين النماذج الانسانية المكافحة كما رأينا ذلك فى القصص التى عرضنا لها ·

ان المرأة فى الصراع الدائر مع هذه القضية لاتدخل ضمن القوى الاجتماعية التى تبحث عن خلاصها وخروجها من امكنة وجودها الاكثر ضيقا وحرجا وقلقا وتأزما اننا نفتقدها تماما ·· وحين نلمحها فى قصة (النافذة) نجدها خارجة عن دائرة ذلك الصراع ، وخاضعة لقوة تشبه قوة القدر التى لا يجد الانسان لها ردا أو قدرة على دفعها ومجابهتها ·

وكذلك فاننا لا نعتبر ذلك الوجود الهامشى للمرأة فى قصة (قوس قزح) وجودا اجتماعيا لقضية المرأة ، لانها فى الحقيقة لم تكن سوى صورة مظهرية ابرزها الكاتب لتعطى مزيدا من العمق لتجربة التمزق فى شخصية البطل ·· لذلك ظل مكانها فى القصة لايقدم مغزى فنيا لوضعية المرأة فى المجتمع ·

واذا كنا نعتقد بأن الفراغ الواضح للمرأة فى قصص محمد عبد الملك · قد يرجع الى فراغ وجدانى لدى الكاتب ·· وضعف فى خبرته وسبره لعالم المرأة ·· ثم الى المرحلة الفنية التى يعيشها والتى قد لا يجدى النظر الى قضية المرأة فيها الا بعد ان يخطو خطوات مرحلية كبرى تجعلنا معه اكثر صرامة وتحديقا · فى تفاصيل فنه مهما كان شأنها ·· أقول : اذا كنا نعتقد ذلك فاننا نجعل فراغ العالم القصصى من المرأة ـ باعتبارها واجهة انسانية فى المجتمع ـ عاملا من العوامل التى تحمل اضعافا من شأن التأثير النقدى فى واقعية الكاتب·

إبراهيم عبدالله غلوم

مابعد الأعماق

منيرة الفاضل

أغلقت الباب ورائى ببطء ·· وركضت ، عبر الازقة ، هنا وهناك ، خوفا من عينى أمى ·· وفى ظلال أحد البيوت ، جلست ·

كنت ممسكا بها فى يدى ··· نظرت اليها طويلا ·· فرحا ·· باستطاعتى الان أن أرى ما بالداخل ، فككت الرأس ·· اليدين ، ثم الرجلين ·· نظرت من الثقوب ·· لاشىء ·· لاشىء ·

شعرت بالالم ·· كيف ذلك ؟؟ لابد وأن يكون هناك شىء ··· استبد بى غضب مفاجىء ··· وضربت الهيكل بالحجارة كثيرا ··· ثم تركت الاشـــلاء الممزقة ، وعدت ·

ـ أمى ··· لقد عاد ، هو أخذها ·

قالتها أختى والدموع فى عينيها ، سألت نفسى من منا أحق بالبكاء ·

ـ أين لعبة أختك ؟

ـ لم آخذها ·

ـ بلى ، لقد أخذها ، أريد عروستى ، هو أخذها ··

ـ قلت ألف مرة اننى لم آخذها ، اننى أبحث ··· وعروستك لاتحتـوى على شىء ، لاشىء · واشتد الصراخ ·

وفررت من البيت ··· لو يتاح لى أن أحصل على قطة أمسكها بيدى ·· ثم ·· ولكن أمى لاتحب القطط ·

جبت الازقة ، وكتبت كثيرا على جدران المنازل ·

قابلتنى أمى بغضبها المعتاد ٠

ـ أين كنت ، أتنوى أن ترسب هذه السنة أيضا ؟؟

ـ أنا أكره المدرسة ، أكره مدرس العلوم فهو يكذب كثيرا ٠

ـ أصمت ٠٠ واذهب لتذاكر ٠

وضعت الكتاب ٠٠ وشردت بأفكارى من جديد ، لا بد وأن يكون بالداخل شىء ما ٠٠ ربما أخطأت الاختيار ٠

تسللت الى حجرة جدى ٠٠ عجوزا كان ٠٠ نائما أبدا ٠٠ أمسكت به من رأسه ، وحاولت ٠٠ ولكنه كان كبيرا وثقيلا فلم أستطع ، وعدت أدراجى ٠٠ كانت فى بالى فكرة ما ٠٠٠ ولكن أمى وصراخها ٠٠٠ وأختى التى لاتكف لحظة عن الانتحاب ٠

انتظرت طويلا ٠

ساد الهدوء ٠٠ وكان الظلام يخيفنى ٠٠٠ تسللت مرة أخـــرى الى غرفة جدى ٠٠ حاولت كثيرا ، ولم أستطع ، ذهبت الى المطبخ ، عندما عدت وضعتها فوق رقبته ، وغرستها بقوة ٠٠ بقوة ٠٠

انتفض قليلا ، ثم خمد فجأة ٠٠

وابتدأت أفك الرأس ، سال شىء أحمر ، هذا بداية الشىء الذى حيرنى ٠٠ وددت أن أعرف من أين يأتى ٠٠ وفى الرأس تطلعت كثيرا ، ضحكت ، ففى الرأس وجدت الكثير ٠٠ فككت اليدين ٠٠ الرجلين ثم الهيكل ٠٠٠ ووجدت ٠٠ ولكننى لم أعرف من أين يأتى السائل الاحمر ٠٠ كان جسمى تعبا ، فنمت مكانى ٠

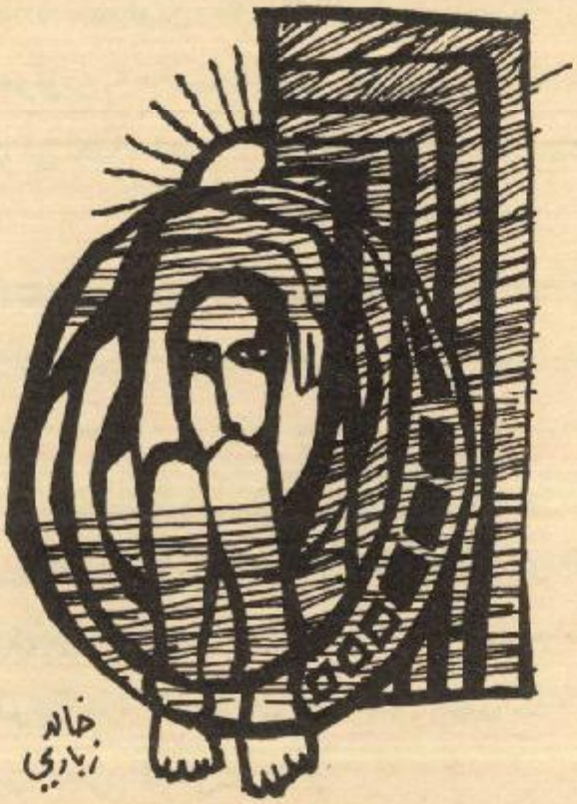
فى الصباح كان هناك عويل وصراخ أكثر من أى وقت مضى ٠

ـ لقد قتل جده ٠٠ المجنون ! ابنى قتل جده !!

ضربنى أبى كثيرا ٠٠ كثيرا ٠٠ ولم أبك

جاء الجيران ٠٠٠ وأناس كثيرون لا أعلم من أين ٠٠ وأنا لا أعرف لهذه الجلبة سببا ولا حتى لماذا ضربنى أبى ٠

كانت أمى تبكى ٠٠ كلهم كانوا يبكون ٠٠ وأبى عيناه حمراوان جسدى كان يؤلمنى ٠٠وفى داخلى صراع أبدى ٠٠فهناك لم أجد ما أريد ، بالداخل كان الكثير، ولكن ليس ما أريد ٠


خالد
زياري

بعد مدة أخذنى رجال غرباء ، أخذونى بالقوة ، لم أعترض ففى الداخل كان صراع أبدى ..

ـ لماذا قتلت جدك ؟؟!

قالها رجل كبير .

ـ أريد أمى .

ـ لماذا قتلت جدك ، لاتحاول التخلص من الاجابة .

ـ أبى كانت عيناه حمراوين .. ولكننى أريده .

ـ ماذا قلت!حمراوين ... ماذا تفهم عن الاحمرار ؟!

ـ أمى أحضرت لى حذاء أحمر ، ولكنه كان كبيرا ، ستحضر لى غدا أصغر منه ، قالت لى ذلك .

ـ انه يحاول التظاهر بالجنون .. خذوه .

البسنى أحدهم شيئا ما ... كنت خائفا ، وما فتئت أصرخ « أريد أمى ، أريد أمى » ولم يسمعنى أحد .. تركونى وحيدا .

ولكننى لم أخف ، أخذت أبحث عن النمل والصراصير فى الثقوب الموجودة فى الجدران .. كان المكان ضيقا ، ولكننى وجدت الكثير من الصراصير ..

وأخذت أفك الرؤوس ثم الايدى ، ثم ... وكان الظلام حالكا ولم أر شيئا .

فى الصباح أخذونى مرة أخرى الى الرجل الكبير .

ـ أمازلت مصرا على السكوت ؟؟

لم أفكر فى الاجابة .. كان كل ما يهمنى أن أرى الان فى الضـــــــوء ما بالداخل ولكن الصراصير كانت تنبعث منها رائحة كريهة فتركتها .

ـ ماذا تفعل ؟؟!

ـ لاشىء ، انها صراصير ، أبى كان يغضب عندما كنت أجمعها من قبـل فى زجاجة ، ولكننى كنت أخبئها دوما ، دون أن يدرى .

ـ اذن كنت تخون أباك !

ـ أمى كانت تعلم ، ولكنها تحبنى !!

ـ اذن هى التى تحرضك على الخيانة ؟

ـ ولكنى الان أكره الصراصير ، رائحتها كريهة ٠

كفى أجب على سؤالى ، لماذا قتلت جدك ؟

ـ آه ، جدى انه هناك نائم ٠٠ يأكل وينام ، ويحكى لنا عن الماضى كثيرا ، كانت تعجبنى قصة (الضفدعة النائمة) سيحكيها لى عندما أعود ٠

ـ ماذا تقول ! ٠٠ انه ميت ، هل تفهم !!

ـ كانت أمى تقول أن جدتى ماتت قبل أن أولد !! أنا لا يهمنى ، تكفينى قصص جدى ٠

ـ والان ٠٠ ؟ !!

ـ أريد أمى ٠٠ انا جائع !!

ولكنهم لم يطعمونى ٠٠٠ تركونى وحيدا مرة أخرى أبحث عن الصراصير ٠٠ بل أخذت أتطلع من النافذة الى بقعة مشتعلة فى السماء ، قلت (السماء تحترق !!) ٠

فى اليوم التالى أعادونى الى البيت ، سمعتهم يقولون (أنه مجنون) لم أسأل ، بل عانقت أمى وقلت لها (اننى جائع) ٠

جبت الطرقات ٠٠٠ لم أكتب على الجدران هذه المرة ، ولكننى بحثت عن قطة ، عند الباب تذكرت ان امى لا تحب القطط ٠ تركتها ٠٠ ودخلت ٠

منيرة الفاضل ـ الكويت

كم جميلة وذات عبير وشذى كانت الأزهار

إيفان تورجنيف

ترجمها عن الأصل : عبد الحميد خنجي

خاطرة أدبية للكاتب الروسى الكبير ايفان تورجنيف (١٨١٨ ـ ١٨٨٣)

كم جميلة وذات عبير وشذى كانت الازهار

فى مكان ما ، وفى وقت ما ، من الزمن الغابر ، ترنمت بقصيدة ، وبعد مدة قصيرة نسيتها تماما ... ولكن مطلعها ظل عالقا بالذاكرة :

« كم جميلة وذات عبير وشذى كانت الازهار .. »

● ●

والان ، الوقت شتاء ، حيث ينقش الصقيع خطوطا مشوشة على زجاج النوافذ ، وشمعة يتيمة تضىء الحجرة المظلمة . وأنا جالس ، وفى الذاكرة كل شىء يرن :

« كم جميلة وذات عبير وشذى كانت الازهار ... »

● ●

وتذكرت نفسى أمام النافذة الواطئة تلك ، فى بيت واقع فى احدى ضواحى مدينة روسية قديمة . المساء الصيفى يهبط بهدوء وسكينة ، وينقلب الى ليل داج وفى الفضاء الداكن ينساب عبير الخزام والزيزفون ، ومن النافذة المقابلة تجلس فتاة فى عمر الربيع ، وبنظرة ثاقبة صامتة تنظر الى السماء ، وكأنها تنتظر بزوغ النجوم الاولى ... كم كانت عيناها حالمتين وبسيطتين فى آن .

تذكرنى بهيئة وجه شرقى أصيل ! ..

كم هى بعيدة عنى ، يالقلبى :

« كم جميلة وذات عبير وشذى كانت الازهار .. »

● ●

وفى الحجرة يهبط الظلام رويدا رويدا ·· ويصفع الصقيع الجدران ·· ونماذج بشرية مختلفة تتجسد أمامى ·· يتهادى الى مسمعى ضجيج عـــائلى ممتع ، لحياة فلاحية ، ورأسان أشقران يطلان على بخفة ، وبعيون طلســمية ، وخدود قرمزية ترفرف بضحكات مكتومة · وفى المدى ـ أمامى ، تتغنى أصوات شابة عذبة ، وخلف ذلك أياد تلعب على مفاتيح بيانو قديمة ، والحان الفالس لا تستطيع اخماد همهمة السماور ··

« كم جميلة وذات عبير وشذى كانت الازهار ·· »

● ●

الشمعة تتلاشى وتنطفىء ·· ذاب الشمع وتلاصقت مادته كعجينة متآكلة ·· يرتجف اللهب الخافت ، وتنقذف قطرات من الشمع المذاب عند اقدام رفيقى الوحيد ، الكلب العجوز ، أشعر ببرودة ، وقشعريرة فى بدنى ·· لقد اختطفت أيدى الردى كل خلانى ·· واحدا اثر آخر ··

« كم جميلة وذات عبير وشذى كانت الازهار ·· »

الطيب مسعود

محمد عبدالملك

لم يكن مسعود بطلا ملحميا خارقا ، ولكنه كان انسانا عاديا من حارة الظاعن بسيطا ككل الناس الفقراء · يرتدى كوفيةوعقالا ، ويدخن سجاير يلف تبغها بنفسه ، وقد تنقل فى أعمال مختلفة ، وفى شبابه بنى خطوط « التابلاين »فى صحراء ليس لا متدادها نهاية ، وتلقى « الجبل » أولى ضربات فأسه · وأمضى فى البحر بعض سنوات عمره يقطع حد مياهه العميقة الخضراء كما السيف ·

كان مسعود من أولئك البشر الذين تلقاهم فى الحياة ندرة ، وأول ماتتحدث معهم يسكنون قلبك ، وأول ما تسالهم حاجة ، يفتحون صدورهم ، ينتزعون قلبا ، قلبا مشتعلا كاللهب ويقولون لك بخجل هاك ····

هل رأيتم شجرة خريفية عملاقة تقف فى شارع ذى خلوة !! كان مسعود شجرة عملاقة لاتعرف لغة الفصول ···

وكنا كل يوم وبعد أن ننتهى من حفر خنـــدق عميق نجلس فى الظل من حوله كنا نهاجر فى البلاد كسرب طيور متقاربة ، نجوب المدن والقرى ، لانعرف وجهة أو مستقرا ····

وكنا كل يوم ·· نحفر أرضا جديدة ، ونقابل بشرا آخرين ، ونسوى قامات المبانى الجميلة ، ونمسح وجوهها بحنو ···

وخلف اكتافنا ···· كانت الشمس تشرق أبدا ····

كان الطيب مسعود طائر السرب العجوز الذى خبر الحياة طويلا فكنا نتبع

اشارته ، ونعرفه عن قرب ، وفى المساء نعود سوية فى سيارة مكشوفة نقطع الشوارع التى ازدانت بالمصابيح ....

كنا نعمل ، ونعمل ، ونعمل منذ شروق الشمس ، حتى هبوطها فى الغرب بعد رحلة النهار .... وفى الليل ندخل كهف النوم .... لنعاود العمل من جديد ....

عرفت الطيب مسعود منذ الطفولة ، وتعلقت عيناى بابتسامته القريبة التى لاتغرب عن شفتيه . وكان يعطينى حلوى . لقد علمنى منذ الصغر ... كيف أبتسم للناس وأحبهم ... وها هنا ... فى حارة الظاعن كسب بطيبته كل الناس فأسموه ، لا ندرى منذ متى ... الطيب ... ، الطيب مسعود

وأينما سقطت أجسادنا المتعبة ، عند مشارف القرى البعيدة ، فى الصحراء، وفوق رصيف فى المدينة كنا نلتف من حوله ....

كانت حكمة ما خفية تدور فى حروفه ، واذا ما رفع يده ليمسح جبهته السمراء ذات الخطوط العميقة خيل اليك أنه جزء من الارض التى يقف فوقها ،وفى أعماق عينية يطل طيف طائر حزين يخفق جناحه بالتذكر فيرتعش جفناه بتؤدة بين لحظة وأخرى ....

واذ يستقيم بيننا بقامته الطويلة فيبدو كما الصقر عائدا من تحليقه العظيم بين السحاب . واذ يدفع كوفيته الى الوراء ليستقبل بعض الهواء ، نسمعه يقول وهو يمسح وجهه بطرف قميصه .....

ـ هه .... يالللصفاقة .... أية حياة .

ويقتعد الارض بيننا .... نراه .. يغوص بكل جسده هناك ويشعر بالراحة .. فكأن الارض استوت له ، قطعة من جسد انفصلت ثم عادت الى مكانها الطبيعى تماما ....

ـ حسنا .. أيها الطيبون .. أيها الطيبون .

ويسقط صمت ، أنه يتأمل السماء فى البعيد ، ويفكر ، ويتنفس ببطء حتى نسمع وقع أقدام من يمرون حولنا ....

من سنى الغوص ، والتابلاين ، والجبل ، وخنادق المقاولين ، وقرر الراحة بعد حرب طويلة ...

وعندما أقتربنا منه خيـل الى أنه سينهض فى الحال ويحيينا كعادته ، وانتظرت أن تشرق الشمس فى وجهه . كان الوقت مساء ، والظلام لم يزحف بعد ، وقد أطبق شفتيه بشكل لا أرادى فيه شىء من العنف والتشبث بسر خفى .

(.. وطول عمرى أحلم ... وأرى الامنية تاتى الى .. وأفتح عينى ... فأراها تفر من أمامى ... وتمضى بعيدا ... وسأظل أحلم ... فمن صغرى حلمت .. أن هذا العالم سيكون رائعا يوما ما ..)

وعندما تركناه وحيدا .. فى غرفة يحتويها الصمت والفراغ توقفت عند الباب والتفت لفتة قد تكون الاخيرة ....

وانتظرناه ... طويلا . وأقبلت أيام ، وغابت أيام ، وكنا نذهب الى زيارته ونتسقط أخباره حين نعجز عن الزيارة ...

وقد مضى زمن ....

وذات يوم كنا نعمل ... وننحنى كالعادة ... وقد رفعنا رؤوسنا جميعا .. واندفعنا الى وجهة واحدة تاركين ما فى أيدينا ... وأصواتنا تمزق الهواء وتشق المسافة بيننا وبينه ... أقبل الطيب ... مسعود ...

وكان يرتدى نفس معطفه الذى صاحبه شتاءا وراء شتاء ، ونفس نفس حذائه الثقيل ، وغترته ....

وقد قبلناه طويلا ، وعانقناه بحب ، وقلنا له كلمات طيبة ، وضحكنا ... ضحكنا من الاعماق ... كما لم نضحك يوما ما ....

عاد الطيب مسعود ...

كنا لانعرف ... كيف نبدأ الحديث معه ... ولا كيف نبدأ العمل ... انه هنا بيننا ... وقد تمتم فى ذلك اليوم كثيرا ... ومسح أكتافنا ... بوده .. وشاهدنا دمعتين ... حجلتين فى عينيه ... وقد فهمنا ... بعض ما يقول ... بعض ما يقول ...

الوجه والطين والغرباء

سلمان الحايكي

رأيناك تثير غبار المكائن
تلتقط الزيت عن الارض
وعيناك ترقصان بالدموع
(لم عيناك تدمعان
الان الغرباء اقتسموا ساحتها ..
وكنت واقفا لا تفقه معنى الاقتسام
أم تراهم اجبروها بالبكاء .. ؟؟)
انها الشمس قد رماك سعيرها
بالزعفران وماء الورد
وعطر الانتماء
ها أنت تخبىء الورد فى صدرك
تنثره مثل حبيبات رمل
أهدرتها الرياح
وامتصها البحر
بعيدا ..
بعيدا
عن شواطىء المدن المستحمة

في عيون النسوة والصبايا المترملات
الغارقات بدمعهن عليك
يا ذا القـامة المديدة
بالجوع
والمفرودة العينين للغرباء
والمنقوعة فى الطين
للعـنق
للرأس
حتى أخمص القدمين
فيا أيها المنقوع بداخلها
ابحث عن وجهك فى الطين
قسمات يديك ملوثة بالزيت
والغبـار ..
ابحث عن وجهك فى الطين ؟؟
فان الوجه ممتقع
وعلى قسماته المهورة بالحبر الصينى
قد برك الوطن
ممددا
تسحقه الغرباء
تدخنه المراكب الامريكية الصنع
والزوارق المجازة
وتقيئه أنت
مثل البرزخ الواقف كالحصاة
بجوف الرقبة
والغارق فى الجلد كالحزازة
لست غير امتداد
لتجاعيد بلادك

ووجهها الممتد فى خاصرة الاماسى والشوارع الكئيبة
تحمله النجوم لقيعان البحار
نحو الشاطىء النائى
وقميص الصدفات
هذى تجاعيد بلادك
نبت الماء على قيعانها كالغيم الذى
ترسمه الرياح على وجه النوافذ
وينام على وسادته المطر السخى
لست سوى امتداد
لتجاعيد بلادك
وعيونها المكحولة بالفحم والصديد
انه وجهك ذو النتوءات والعظام البارزة
قد حاصرته دموع مدينته
بحنين الازاهير للتفتح . للتربة الناعمة الصديقة
ارتداه القهر قميصا يعتليه السوس والبق البغيض
والعطش المزمن فى التهابات النخيل
بالذى تاتى به الريح
ولا يأتى مع الزمن ـ الوطن البخيل
هذى بلادك أيها الوجه الذى
غرقت عيناه فى ماء المطالب
وتقوست خرزات ظهرك
تحت نيران المكائن
يحرقك الشوق للفجر
للعشق اللذيذ
أن تحترق شفتاك بالنار
بالقبل الممنوعة واللمس البرىء
حتى اصفرار الفرح المغرم بك

حتى انهيارك بين وعد التى عذبتك كثيرا

كثيرا وعذبها بخل النخيل

والذى يسرق فى الظلام والمرابون جنود

يا المعذب

يا ابن أم الارض

وقيعان المياه المالحة

ما زالت جذور البحر تفيء بساعديك

ويقذفك السغب المهين

قرب الشواطىء جثة برينة

يعتليها السوس

وتمضغها المراكب

حتى الذوبان

يا ذا الجثة الرفيقة والمطلب العزيز

يا ذا الجثة الشاعرية والطعم الدموى المراق ..

ان الوقوف مع الزمن الشحيح

قافلة انبتت فى الليل

صبايا عاريات الصدر ينمن مثل القطارات التى

تستقبل السواح والمغتربين

وتنفث البخار فى المدن

يا ذا المطلب العزيز ...

تلك الزوارق والمراكب فى العيون ـ الزرق

العيون ـ الخضر

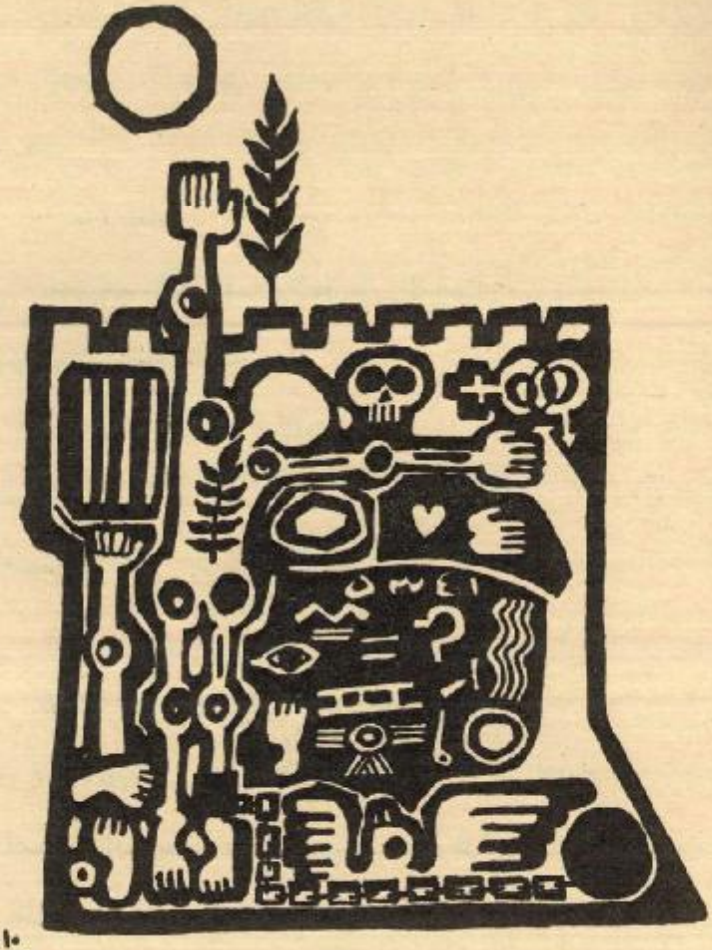
كل العيون

جاءت تستعير البحر

تصبه ذهبا أسود

فى جيوب الماء وفى جثث الاسماك

التى خباها الصخر ما بين الطحالب



خالد
زياري

وفى اصفرار القش ورائحة الوطن الذى سلبه الغرباء

نكهته ،

وصادروه مثل عين الفقراء

ها بقع الزيوت تخط على قميصك موعدا

يحلم فيه الفجر بالعشق

عشقك

عاشقتك ..

تلك التى أعطيتها السيف والفرس الجميل

ومددت لها يدك المحناة بالرمل

بالزيوت الخزفية والحب الكثير ..

انها انتظرتك لم تأت

وانتظرتها تأتى لم تأت

لم تأت

بل أبقيتها فى الصيف

تحرقها المراكب ، ناقلات النفط

والبحر كالثعبان ملتفا على خصرها والماء يستغيث .

(كل الطرقات محاصرة بجيش من النمل

وجيش لايفهم الا القتل

واعتناق الكفر

عند الصلاة ...)

وفى الشتاء

كانت أمام البيوتات التى تعانق السماء

تشحذ « البرنس » من أسيادها والغرباء

وترتجف ...

فوق الرصيف ولسعة البرد تغمرها

والدفء فى القصور

انها انتظرتك لم تأت ،

لم تأت

وانتظرتها تأتى

لم تأت

موعدك الان فهل عاهدت نفسك بالرحيل ؟؟

انه وجهك فيه الكدح منعطف وطريق

لداء مدينتك التى تسحقها الفصول

والتى أعطت كلاب الصيد بعض جلودها

والغرباء كل فحيح الزنبقات الطالعات من الدماء

ذاك بقايا فكها الاسفل

حيث الدم ينزف ..

ينزف ..

ينزف ..

كالمطر المستعار من الخرائط ساعة القحط

أو فى انزراع البكاء على صدرها والماء يستفيث ...

انه وجهك فى الطين مخبأ

أنت مخبأ معه معها

انى رأيتك فى الصباح وفى المساء

ترضعها كدحك

وجهك الطينى

قامتك المديدة والفرس الجميل ..

موعدك الان فهل عاهدت نفسك بالرحيل ؟

ياذا الجسد المعذب

ياذا القامة المديدة كالخزانات السويسرية

والعرق المكدس كالشظايا فى القلاع

وجهك الاتى من الطين

ينقر الطين

يستنطق الالة ـ الرفاق ـ الطيور ـ

الطين ـ والمدن المفرودة ..

هل تظل مخبئا فى الطين

مثل السدر

ها نهض السدر من الطين

وجهك

وجهك

وجهك ..

مثل الجمر طالع

وجهك ..

هل يعرف الطريق ؟؟؟

سلمان أحمد الحايكى

الصمت

عبد القادر عقيل

(كنا ، هى وأنا وتلك اللحظة السعيدة ، حين تشابكت أيدينا بعيدا عن أعين الاخرين • غبت فى اسوداد عينيها • نسيت النطق.سحبت يدهـــــا • ابتعدت • أخذت تحلق كفراشة جميلة • أشير لها بأن تقترب ، لا تقترب • أطلب منها أن تتكلم ، لا تتكلم • أقف • أقطف وردة قريبة • أمد يدى لها ، لاتقترب • أغضب • أسحق الوردة بين يدى • تبتسم • تبتعد) •

« ـ للمرة الاخيرة ، ما هو دافع الجريمة ؟ » •

« ـ سبق وان أخبرتك ، ضايقنى فقتلته » •

يده الثقلية تهوى على صدغى • سخونة فى رأسى وسائل لزج يتجمع فى فمى •

« ـ وهل قتل انسان بهذه السهولة ؟ » •

أصمت • يعود لمكتبه • يهدأ •

« ـ سنعرضك على طبيب » •

الاهانة •

« ـ أنا فى كامل قواى العقلية » •

الغضب •

« ـ لماذا قتلته اذن ؟ » •

أعجز عن الاجابة فأصمت •

(٢)

الجدران الصماء • الوحدة القاتلة • الدقائق المملة • الحزن المرير • رغبة

عنيفة فى البكاء · كسر الجدار · خلع الباب الحديدى · الصراخ بأعلى صوتى · خنجر يمزق أحشائى · أضرب بيدى على الجدار · أسقط فى الكآبة ·

(ثوبها بلون البحر · شعرها بلون الليل · عيناها · صمتها العجيب · مغن ينشد « أتذكرينى حين تمطر السماء » · أمد يدى · تمد يدها · قبل أن تتشابك أيدينا · تبتعد) ·

يفتح الباب الحديدى · شعاع الشمس الغائبة · وجه الحارس الحجرى ·

« ـ قم معى » ·

فى الردهة الطويلة فكرت فى طريقة للهرب · ضرب الحارس · القفز من النافذة · الركض فى الساحة · الانطلاق دون توقف ·

« ـ اسمع يا سيد ، اعترافك بالجريمة لا يجدى نفعا ، نريد الدوافع » ·

« ـ سبق وان أخبرتك ، ضايقنى الرجل فقتلته ، أرجوك لا تغضب ، هذا ماحدث تماما » ·

ينظر الى بهدوء · يشعل سيجارة ·

(فى اليوم الثالث من الشهر الثانى قالت دون أن تنظر الى وجهى :

« ـ أحبك » ·

قبل أن أتكلم · غلفها الصمت وغابت · فرحت أركض فى الشوارع فرحا)

« ـ هل أنت مريض ؟ » ·

« ـ أبدا » ·

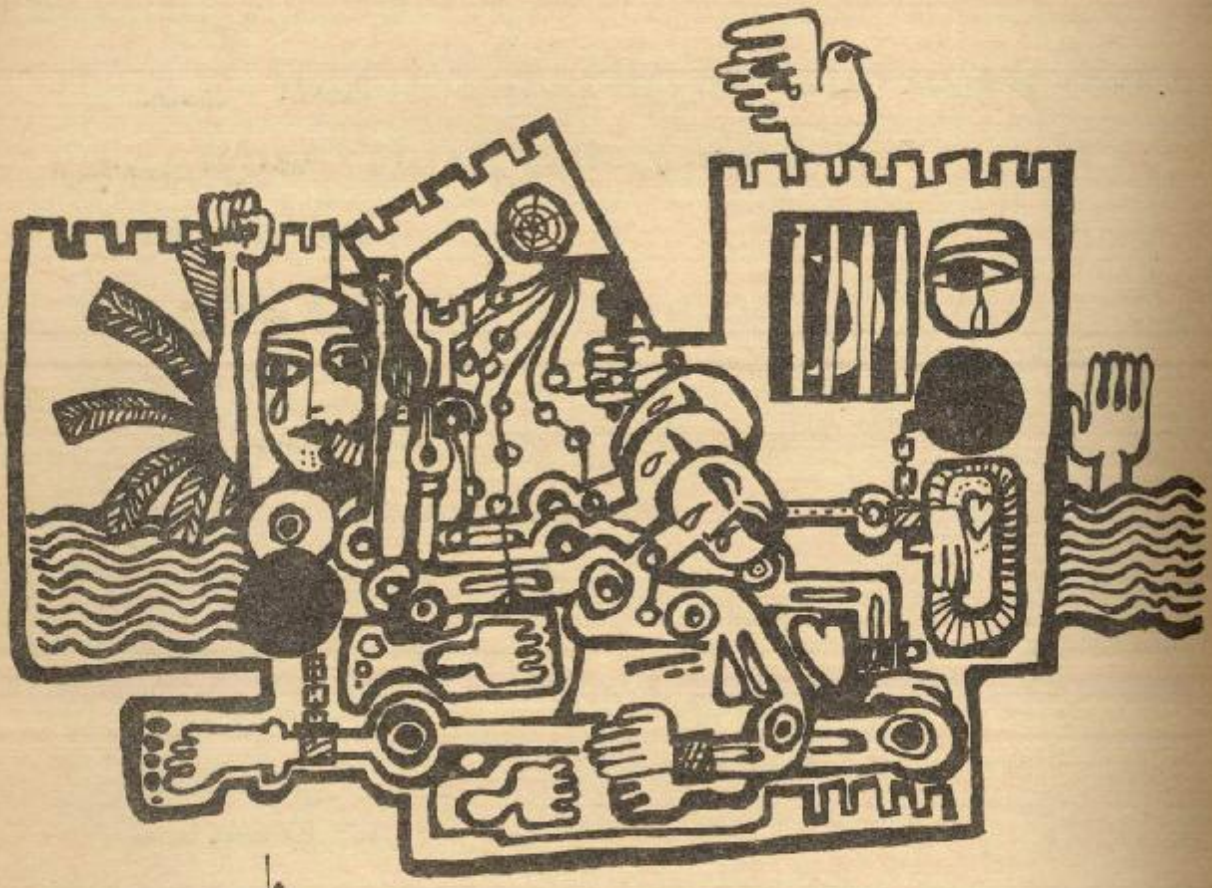
« ـ اذن كيف تفسر لى قتلك انسان لا تعرفه ؟ » ·

أحاول الاجابة · لا أستطيع ·

(٣)

الحجرة الصغيرة · دخان السجائر · الوقت الممل · اتصفح كتابا · أدور فى الحجرة · أعبث فى شعرى · أفتح المذياع · النافذة · أنظر فى المرآة · أتألم لوحدتى وللدقائق الثقيلة · البس ثيابى · أخرج ·

الشارع الطويل · الناس · الوجوه الغريبة · أبحث عن وجهها بينهم · التفت ورائى · أتعثر · أكاد أسقط · أواصل سيرى ·



فادي زيادي

ـ (قالت :

« ـ سنفترق ») ·

تتملكنى الدهشة والفزع ·

« ـ لم ؟ » ·

تصمت · أغضب · أسألها مرة أخرى · لا تجيب · أصرخ فى وجهها · أرفع يدى المرتعشة · ترتد حين أرى الحزن عميقا فى عينيها ·

قالت وهى تبتعد :

« سنفترق ») ·

عيناى تبحثان عنها · لا فائدة · أدخل مقهى صغيرا · أجلس والكآبة · يجلس بجانبى شخص لا أعرفه · ينظر الى وجهى مليا · لا أهتم · يميل بوجهه على ·

« ـ ماذا بك ؟ » ·

أتطلع اليه بغرابة وغضب ·

« ـ أنت حزين ؟ » ·

يزداد غضبى ·

« ـ متضايق ؟ » ·

رجفة فى بدنى ، ورغبة فى نزع لسانه أو ضربه ·

« ـ هل طلبت شيئا ؟ » ·

بسرعة خاطفة · أكسر الزجاجة · أغرز طرفها الحاد فى صدره · يصرخ بأعلى صوته · يسقط على الارض · دماؤه تصبغ وجه الشارع · ارتعش خوفا ، ألما · تلتهمنى عيون الاخـــــرين · الشرطى · الـ · الـ · وبداخلى شىء مـا يحترق ·

(٤)

« ـ السجن مدى الحياة » ·

أفكر فى العالم الخارجى · هى · الشمس · الناس · وأنا بين الجدران الاربعة ، حتى الموت · أهوات ؟ · أفكر فى وسيلة للعودة اليهم · أعجز · أبكى ·

« ـ السجن مدى الحياة » ·

أكاد أمزق نفسى · أحاول خلع الباب · لا يمكن · أضرب برأسى الباب علنى أكسر احداهما · أصرخ بأعلى صوتى « اتركونى » · لا أحـــــد يسمع · لا أحـــــــد يجىء ·

المـــرأة

في روايات نجيب محفوظ خلال الستينات

عبد الحميد المحادين

المرأة نصف المجتمع ، تفتقد اوضاعها الاستقرار فى المجتمعات المتخلفة ، بينما الرجل قد تحقق له ذلك نسبيا ، فالمـــرأة ، دورها ، مكانتها ، اثرها ، قدرتها ، مدى فاعليتها ، هذا كله يختلف باختـــلاف الزمان والمكان ، وطبقا لمواضعات المجتمع ، فى سلم الارتقاء الحضارى ، تتحدد مكانة المـــرأة فيه ، وتتحدد علاقتها بالرجل وعلاقة الرجل بها ، موقفها منه ، ومن يمتلك منهما ، ومن يمتلك فيهما حق تقرير المصير ، فى السلوك ، والحرية ، ماذا له وماذا عليه ، كل هذه أمور تتعلق أساسا بالوضع الحضارى فى مجمله ٠

وينعكس البناء الاجتماعى ، ومكانة المرأة ودورها بشكل خاص ، على الادب عامة ، والرواية بشكل خاص ، لانها غالبا ما تكون صـــورة اجتماعية صفيت وكثفت ، واكتسبت واقعيتها الفنية المقنعة ، مهما كان الاسلوب المتداخل فى بنائها ، ومهما يكن مستوى الرمز فيها او الواقعية المباشرة ، فالمرأة ينعكس دورها فى الرواية متأثرا بل ومطابقا لدورها الفعلى فى المجتمع الحقيقى ، وان ارتفعت الى مستوى الرمز او بقيت هى هى ، مباشرة ، فكلا الامرين يعكس وضعا واحدا هو المرأة فى المجتمع ٠

اين تقع المرأة على خارطة نجيب محفـــوظ ؟ كيف قدم لنا الشـــخصية النسائية فى رواياته خلال الستينات ، هل مازالت المرأة رمزا أم اطارا ، هل ماتزال تمثل الحرية المكبوتة والخضوع والارادة المسلوبة ؟ هل هى حبيبة فقط ؟ هل هى وعاء للجنس وليس شيئا غير ذلك هل هى فى رواياته شخصية اساسية أم شخصية مكملة كالديكور ؟ ! هل تتحرك بارادة أم تتحرك كالدمية ؟ هل هى امرأة حية متفردة ، لها همومها كما ان للرجل همومه ، هل هى شخصية محورية

أم شخصية ثانوية تكميلية ؟ هل لها مشكلة خاصة بها ، أم هى من ظواهـــر المجتمع فقط ، هل هى رفيقة كفاح ومعاناة ، أم هى رمز للجنس والشهوة ، هل هى مستقلة ام هى مادة كيماوية تستخدم للكشف عن العناصر فى الابطال الاخرين فى الرواية ؟ هل هى تستمد انسانيتها من ذاتها أم من اعتراف الرجل بها ، والى اى مدى اهتم الروائى نجيب محفوظ بشخصياته النســـائية ؟ هل قدمها لنا شخصيات نامية متنامية أم القاها شخصيات مسطحة ، أو مدورة ، هل بذل اى جهد فى بنائها ، وهل اخضع هذا البناء للتقنية الحديثة فى بناء الرواية ؟ هل منحها من التكنيك ما منح أبطاله الرجال ؟ ثم ما هى قيمة هذه الشخصيات النسائية ، والى اى جانب من جوانب المجتمع تنتمى ، كيف خلقها ، وطبقـــا لاى انماط اجتماعية فعل ذلك ، وما هى قيمتها كشخصيات ثانوية ، مادامت هى فعلا كذلك وهل خدمت الجوانب التى وظفت لها فى الرواية ٠

الشخصيات الثانوية شخصيات يوظفها الروائى غالبا ليظهر من خلالها جوانب جديدة من الشخصيات الرئيسية ، أى أن الشخصية الثانوية موظفة فى خدمة الشخصية الرئيسية ، تساعد على نموها ، وتعين على تسهيل عملية خلقها وتطويرها تطويرا طوليا وعرضيا ، لذا فلا تمنح الشخصية الثانوية الا القدر الذى يحقق من وجودها اغراضه الاولى ، ولذا فان الشخصيات الروائية الثانوية تخلق عادة ذات مواصفات محددة مســـــبقا حتى يمكن استشفاف الشخصية الرئيسية خلالها ، أو أن الشخصية الثانوية يكون لها دور محدد قد يخدم العمل الروائى فى كثير او قليل ، او يعين العمل الفنى على التكامل ٠

وحين نقرأ نجيب محفوظ نجده اعطى المرأة دورها فى رواياته ، لكنه دور ليس ذا حجم كبير ، ونجد انه جعلها جميعا شخصيات ثانوية ، وثانوية جـــدا أحيانا ، ونجد شخصيات نسائية ذات أعماق محدودة ، وصفات معينة واضحة ، طبقا لطبيعتها ، وهى فى نهاية الامر شخصيات معظمها انهزامى ومستسلم ٠٠ شخصيات ، لسبب أو لآخر ، داخلها أو خارجها اتخذت لنفسها مدارا أو حـدد لها ، لا فرق ، على هامش المجتمع من حيث التاثير والريادة وفى صلبه من حيث الفعل ، ولم يتحقق لها الاعتبار الاجتماعى اللائق ، ولا نعدو الحقيقة اذا قلنـــا ان معظم شخصيات نجيب محفوظ النســـائية فى الستينات ، من المومسات ،

وطبيعى أن التمومس ذاته فنون وأشكال ، وممارساته تختلف أحيانا ، ولكن يبقى أثره فى الأعماق الانسانية واحدا ، ونستثنى بعض الشخصيات ممن كن ذوات أدوار تختلف ..

فمرجريت ووردة فى الشحاذ ، وليلى زيدان وسناء بهجت فى الثرثرة ، وريرى فى السمان والخريف ، ونور ونبوية فى اللص والكلاب ، وكريمة وبسيمة عمران فى الطريق ، وصفيه ودريه وغيرهن فى ميرامار ، هذه معظمها شخصيات تجمع فوق ثانويتها ، بين الضعف والاحباط والاستسلام والبحث الدائب عن الامن والامان ، وتبلغ نهاية امتهانها حين تتجر بالجسد ..

لم نعثر على شخصية واحدة نامية لامرأة تلعب دورا محوريا واعيا ومؤثرا وله أبعاد ، باستثناء زهرة فى ميرامار ، وان كان دورها ثانويا الا انه يبقى اكثر الادوار ايجابية ودلالة .. ولعل ذلك جـــاء للبعد الرمزى فى شخصيتها ولعل الروائى مع ذلك لم يهتم ببنائها الداخلى كثيرا ، واهتم بوقع جسدها واثره على الغرائز حولها .. هى مرآة كل يرى فيها وجهه المميز ..

لم يقدم لنا الروائى أما فعالة بناءة خلاقة ، بمعنى الامومة الحقة ، وأم عيسى الدباغ رمز الوهن والضعف والاستسلام ، وزوجـــة عمـــر الحمزاوى امرأة « غلبانة » ..

أعطى الهام دورا شريفا لكنه عبثيا ، يعجز عن انتشال صابر مما هو فيـه وحتى الامومة فى بسيمة عمران عرضت لنا أمومة قذرة ..

ولا شك أن نجيب محفوظ كان واعيا تماما لشخصياته ، ويعلم تمام العلم لماذا اختارها وكيف وظفها ، ولم الح على ظاهرة « المومس » بالذات ، وقد أجاب نجيب محفوظ عن السؤال ذاته :

المومس تنفع الناقد الاجتماعى جـــدا لانك تواجه بها شخصيات بارزة ظاهرها وباطنها الدعارة ، بينما هى ظاهرها الدعارة وباطنها يمكن أن يكـــون البؤس ، ولذا هى مثال صالح للنقد القاسى (١) ..

وربما أن نجيب محفوظ اهتم بهذا النوع من الشـــخصيات ليمنحها

---

(١) مع نجيب محفوظ . أحمد محمد عطيه ص ٢٥

أحيانا أبعادا رمزية ، أو الح عليها لدلالتها الواقعية فقط ، وكلاهما جائز وممكن جدا فى رواياته ، ونطرح سؤالا قبل أن ندخل فى رواياته وهو كيف كان نجيب محفوظ يبنى شخصياته النسائية ؟

القى الينا نجيب محفوظ بمعظم شخصياته جاهزة ، نلتقيها فنعرفها من أول مرة وتبدأ فى حركتها المنطلقة من هذه المعرفة الكلية المسبقة ، فلا يحتاج الى بنائها لاكثر من سطرين من « المعلومات المباشرة » ولكن بطبيعة الحال لم يكتف بذلك ، بل استخدم كل الاساليب البنائية مع شخصياته النسائية بأشكال مختلفة ومتفاوتة ، فمن السرد ، الى الحوار الى الحديث الداخلى ، الى التقاط تيار الوعى ، الى أقوال الاخرين ، الى أقوال الروائى نفسه ، كل هذه الاساليب البنائية استخدمها بأشكال مختلفة كما قلنا ، وليست كل شخصياته النسائية مسطحة ،وان كانت الكثيرات كذلك ، ومن حديثنا ورحلتنا خلال هذه الروايات سنلاحظ ما يجدر أن نلاحظه فيها ... وستكون رحلتنا خلال : اللص والكلاب ، والسمان والخريف ، الطريق ، الشحاذ ، ثرثرة فوق النيل ، ميرامار ..

فنبوية فى اللص والكلاب ، يقدمها لنا سعيد مهران ، الحانق عليها ، لانها تزوجت واحدا من اتباعه بعد أن وشيا به فسجن ، تلك المرأة النامية فى طينة نتنه اسمها الخيانة (١) تلك المرأة التى أحبها سعيد مهران ، حين كانت تعمل خادما فى منزل سيدة تركية ، وهى يتيمة ، فتزوجها ، نلتقط عنها بعض الجوانب من تيار وعى سعيد ويحدد مهران موقفه منها من خلال حواره مع الشيخ الجنيدى :

فقال (سعيد) بلهجة جديدة شاكية :

ـ انكرتنى ابنتى ، وجفلت منى كأنى شيطان ، ومن قبلها خانتنى أمها .

فعاد الشيخ يقول برقة :

ـ توضأ واقرأ .

ـ خانتنى مع حقير من اتباعى ، تلميذ كان يقعى بين يدى كالكلب فطلبت الطلاق محتجة بسجنى ثم تزوجت منه (٢) ..

---

(١) اللص والكلاب ص ٨

(٢) نفس المصدر ص ٣٠

ويقول سعيد فى موضع آخر أثناء حواره مع الشيخ على الجنيدى :

ـ الكلب وشى بى ، بالاتفاق معها وشى بى (١)

ومن خلال تيار وعيه ندرك أن نبوية كانت تمهد له طريق السرقة فتقوم بدور الاستطلاع « لم تسبقك نبوية اليه لتعمل غســـالة أو خادمة بعض الوقت » (٢) ومع ذلك فاننا لم نلتق مطلقا بنبوية ، لم يتحدث عنها أحد سوى مهران ، ولم نسمع صوتها ، ولا ظهرت فى أى مكان من الرواية ، بل قدمها لنا سعيد مهران ، على عكس « نور » التى طالت صحبتنا لها ، ومعرفتنا بها ، وسمعناها والتقطنـا تيار وعيها ، ولقد دخلت الى الرواية عن طريق طرزان صاحب المقهى وصديق سعيد مهران ٠

ـ نور ٠٠٠ الا تتذكرها ؟

نظر سعيد الى الظلام خارج الباب فلم ير شيئا وتساءل :

ـ اما زالت تجىء الى هنا ؟

ـ من حين لآخر ، ستفرح لرؤيتك ٠

ـ صايده ؟

ـ طبعا ولد ابن صاحب مصنع حلوى (٣) ٠٠

عن طريق هذا الحوار المكثف السريع قدم لنا الروائى شخصية نور متكاملة وجاهزة ، مومس ، تعرف سعيد ويعرفها ، وستفرح به ، « صايده » ابن صاحب مصنع الحلوى ٠٠

ونلتقط تيار وعى سعيد مهران « لتأت ، ليرى ماذا فعل بها الزمان ، التى عبثا أرادت احتلال قلبه » قلبك الذى كان ملكا خالصا للخائنة (نبوية) وليس أقسى على القلب من أن يروم قلبا أصم ٠ عندما تخاطب البلابل حجرا أو تداعب النسمة أسنانا مدببة ، حتى هداياها له كان يهديها الى نبوية عليش (٤) ٠٠ مفارقة ! بدت أنحل مما كانت واختفى وجهها تماما تحت المساحيق الدسمة ، ونطق بالاغراء فستان أبيض انطلقت منه الأذرع والسيقان ، بلا حرج ، وقد شد حول

---

(١) اللص والكلاب ص ٣٠

(٢) نفس المصدر ص ٥٢

(٣) نفس المصدر ص ٦٨

(٤) نفس المصدر ص ٦٩

جسدها كالمطاط حتى صرخ التهتك وعربد شعر رأسها القصير فى تيـــــار الهواء ٠ (١)

استضافته فى بيتها لحب قديم تكنه له فى قلبها ، ولكن كان يقف منهـــا موقفا مختلفا :

« أنت تترنحين فوق الهاوية ، نفخة واحدة ثم تنطفئين (٢) ٠

فقيلها متسائلا :

ـ شاربه ؟

ـ لزوم العمل ، سأستحم ثم أرجع (٣)

نموذجان متقابلان ، نبوية ونور ، فزوجته نبوية بالرغم من جمالهـــا ونضارتها وحيويتها تحمل فى نفسها بذور الخسة والخيانة والغدر ، ونـــور بالرغم من ذبولها ، وانهيارها وحياتها الضائعة الوضيعة ، لا تمتلك فى نفسها الا مشاعر الود الخالص ، والصفاء والنقاء والتضحية بنفسها فى ســبيل من تحب ٠٠ (٤)

وكانت نور رمز انتمائه الى الحياة ، وقرب النهاية ، أكد سعيد لنفسه انه سيحتوى نور بين ذراعيه بكل قـــوة ، ويعترف لهـــا من قلب ممزق بالحب الأبدى (٥) ٠

ولعل نجيب محفوظ أراد أن يقرر حقيقة وهى أن ليس من الضرورى تلازم خراب الجسد والروح ، نور البغى ، فى هذه الرواية تمثل هذا النموذج ، فهى تقارف الخطيئة ولكنها تحلم بيوم التوبة والامان ، والبيت الهنىء القانع ، ولكن ، ولكن كيف يتيسر لها ذلك ؟ هنا تلتحم مأساتها بمأساة سعيد مهران ، فكل منهما جان وضحية معا ، بل هو ضحية قبل أن يكون جانيا ، ولكن نور تتجـــاوز هذه الرؤية الذهنية الى اعتبارها رمزا للحب الباذل الذى ينقص تمرد ســـــعيد مهران ، هذا التمرد الشرس الخالى من التسامح والتفهم وتتبع نمو العلاقة بينهما

---

(١) اللص والكلاب ص ٦٩

(٢) نفس المصدر ص ١٠٥

(٣) نفس المصدر ص ١١٩

(٤) قضية الشكل الفنى عند نجيب محفوظ / نبيل راغب ص ٢٤٩

(٥) المنتمى / غالب شكرى ص ٢٨١

يعطى هذا الانطباع . ان نور تقارف الخطيئة مكرهة تعود ثملة تفوح رائحة فمها ، ولكنها تعتبر ذلك مجرد (ضرورة عمل) كما تنظر الى الاصباغ التى تكسو وجهها ، فهو عمل مرهق زرى تتعرض بسببه الى مخاطر الضرب والمطاردة ، وتتعرض بدونه لمخاطر الجوع والموت ، ويحوطها الضياع وفقدان الامل على أية حال ، وحين يلتقى بها سعيد مهران يتخذها سلما للحصول على سيارة وبعض النقود ، ليتمكن من ضرب خصومه ، ولكنها تخلص له الحب وتتمنى لو يتزوجها وأن ينسى بها غدر زوجته التى لاتستحقه (١) ..

فنور رمز الجنس المفقود الذى يمكن أن يحول تمرده المدمر الى تمرد بناء وايجابى حين يمازجه الحب والامل ، كانت نور المعنى الناقص لثورة سعيد الهدامة (٢) ..

ونور نلتقى بها فى « الشحاذ » باسم وردة ، ولكننا نلتقى هنا بنموذج آخر من الضياع ، لكنه يمائل ما كانت تتطلع اليه نور ، نور التى كانت تحلم بالأمان ، لا بالسطو ، مجرد الأمان (ضاربة الودع متى تصدقين ، أين الأمان ، أريد نومة مطمئنة ، وصحوة هنيئة ، وجلسة وديعة ، هل يتعذر ذلك على رافع السموات السبع) (٣) نلتقى بوردة وعمر الحمزاوى ، المناضل القديم الذى اسلمه خواؤه الروحى الى ضلال عقلى ، ومل العمل ومل زوجته وبيته وابنتيه ، هذه الشخصيات التى لم تلعب أى دور يذكر فى حياته الذاتية ، الروائية ، أى فى قسمها الأخير ، حين أصابه الخواء والملل ، وأخذ يتسول حقيقة وجوده ، وأخذ يبحث عن مخرج لتأزمه الداخلى ، ويبحث عن عدة بدائل عله يعثر على الشفاء ، والتقى بنماذج قد تشبه نور ، فمارجريت علاقتها به عارضة ، لكن وردة ، هى نور ...

يلقيها الينا الروائى سردا .. ورمق بحب استطلاع عنقها الطويل المطوق بعقد لؤلؤى بسيط أعلى صدرها المنبسط فى رحابة ونضارة الجنس التى تنضح بها شفتاها ، الممتلئتان الملونتان ، والنظرة السائلة من عينيها ، انتفض وجدانه

---

(١) الاسلام والروحية فى أدب نجيب محفوظ . د . محمد حسن عبد الله ص ١٣٤

(٢) نفس المصدر ص ١٣٥

(٣) نفس المصدر ص ١٢٩

بشوق غريب ، غير محدود ، وتلهف غامض كان يساوره فى آخـــر الليل ، وود ان يخاطب الأعماق وأن تخاطبه الأعماق بلا وسائط ، وأن يجد إن خانته النشوة المنشودة بديلاً فى نزعة الجنس السحرية ، الذروة ، المتفجرة ، التى تمتص رحيق الحياة وأحلامها فى رشفة واحـــدة زائلة ، وقلق من التلهف والترقب ودغدغة المغامرة ، ومن سورة الشراب بلا حيطة ، ومن شذا الياسمين المضغوط ، تحت قاعدة الكأس ، ومن نظرة وردة الموحية بالقبول (١) ..

وخرجا الى صحراء الهرم ..

ـ أأنت خيالى ؟

ـ بعيد عن ذلك لحد المرض .

وهى تضحك :

ـ ولست من الذين يضربون النساء ؟

ـ ولا الرجال ..

ـ هذا حسن . (٢)

والصورة المقابلة لهذا الفرق العنيف فى الجنس مع وردة ، هى صـــورة زينب التى أحبها وتزوجها وهى من دين مخالف ، وعندما رجـــع الى مسكنه وأضاء المصـــباح فتحت زينب عينين جامدتين حياها بلا مبالاه ، فقالت بنبرة متوترة ..

ـ الصبح طلع ..

فأجاب بدوره : فليطلع ..

وجلست فى الفراش منتفخة الجفنين ملتاعة بائسة :

ـ لم أسمع منك هذه اللهجة منذ تزوجتك ..

وارتدى بجامته فى صمت فهتفت :

ـ لم أسمع أبدا .

فتمتم واجما :

ـ هكذا المرض ..

---

(١) الشحاذ ص ٧٩

(٢) نفس المصدر ص ٨٢

ـ وكيف لى باحتمال الحياة ؟

ـ نهارى منغص فلا تنغصى ليلى ..

ـ البنتان تسألان ..

ـ آه فلنواجه الازمة بشىء من الحكمة ..

وهى تدفن وجهها فى الجدار :

ـ لو كان لى مكان (١)

وتبقى أزمته تلاحقه تماما وهو مع وردة ، سألها يوما :

ـ هل فكرت يوما عن معنى الحياة ؟

ـ لا معنى لها الا الحب (٢) .

ـ عزيزتى الا يقلقك أن نعبث والعالم حولنا يجد ؟

وهى تضحك قالت :

ـ الا ترى أننا نجد والعالم حولنا يعبث (٣)

وهى على جانب من الثقافة ، وكانت تردد الشعر وتقول :

ـ الشعر جميل ، ولكن أجمل منه أن نعيشه (٤) .

وتحدثت عن ماضيها ، وكيف حال أهلها بينها وبين المعهد ولكنها تحدت وأصرت وتعلمت الرقص حين فشلت فى التمثيل ، وانتهى النزاع بالقطيعة ، فهى رغم طريقها التى تدهورت اليه ، لها اهتماماتها وامتلاءاتها ، وتعى تماما ما هى بصدده من الحياة وتدرك جيدا ما تفعل ...

ـ لم أكن أجهل ما يعنيه العمل فى ملهى ليلى ... (٥)

حاولت أن تكون امرأة حقيقية ، فأخلصت للحمزاوى الحب وانقطعت له وتركت عملها تماما ، وهى كنور ، لكن نور كانت مضطرة للعمل لأن سعيد مهران لم يكن قادرا على أن يقدم لهما شيئا ، وأما الحمزاوى فكان يكفيها ، ولذا ، فهى انقطعت له ليس كمثل وردة فى حبها أحد ، وهى متفرغة لحبها تقوم

---

(١) نفس المصدر ص ٨٣

(٢) نفس المصدر ص ٩٤

(٣) نفس المصدر ص ٩٢

(٤) الشحاذ ص ١٠٨

(٥) نفس المصدر ص ١٠٩

بكل واجباتها بلا معين ، كان عمـــــر معها آدم فى الجنة ، وقالت له ذات ليلة وأدركت أنها لم تستطع أن تجيب عن سؤاله الكبير :

ـ ليس عندى لك الا الحب ، فان زهدت فيه انتهى كل شىء (١) ..

سأل الحمزاوى وردة ذات يوم :

ـ خبرينى ياوردة لماذا تعيشين ؟

ـ لنقل أنى أحب الرقص والاعجاب وأتطلع الى الحب الحقيقى .

ـ هذا يعنى ان الحياة عندك هى الحب .

ـ ليكن . (٢)

الحياة عندها هى الحب ، لكن أين هو الحب ، وردة امرأة ليست خاوية تماما انها أقرب ما تكون الى نور ، مستعدة للحب ، ومستعدة للتضحية ومع ذلك مستعدة أن تقتحم الحياة بكل متاعبها وهى تعلم تماما ماذا تفعل .

وردة ، رمز الحب والجنس ، الحب الخصيب ، والجنس الخصيب ، ولكن أين الحب الخصيب من الجنس الخصيب ، وأين هذا كله من السؤال الكبير الذى كان الحمزاوى يتسول اجابة عنه ، ولكنه فشل « فشل الجنس فى هـــديه الى مبتغاه » (٣) .

وهنا ترى أن وردة لم تكن مقصودة لذاتها ، هى شخصية ثانوية جـــدا استدعاها الروائى ليغرق فى جسدها الحمزاوى محاولاته للهروب مما هو فيه من خواء داخلى ، وأعطاها الروائى أبعادا مزدوجة ، راقصة تمنح نفسها لمن يشتهيها مستعدة كذلك أن تعيش حياة نظيفة ، فى كنف الحب والحياة الهادئة ، هى تطلعات تحياها كل امرأة فى مثل ظروفها ، وردة هنا رمز الجنس الذى اعتاد الكثيرون استخدامه لأغراض أخرى ، وتتخذه هى كذلك وسيلة لأهداف بعيدة . أما بثينة فهى رمز العلم والشعر ، أسرع الروائى بها ليزوجها من عثمان خليل ، رمز الثورة ، فهى هنا ذات بعد رمزى ، فبثينة وعثمان خليل هما التقاء العلم بالثورة بالوجدان ، وهذه هى الأركان الأساسية لبناء أى مجتمع .

أسلمتنا نور الى وردة ، وتسلمنا وردة الى ريرى فى الاسكندرية ، يوازى

---

(١) الشحاذ ص ١٢١

(٢) الشحاذ ص ١٣٥

(٣) المنتمى ص ٤٠٣

هذه الرحلة سعيد مهران يسلمنا الى عمر الحمزاوى ، ليسلمنا هذا الى عيسى الدباغ ، وكل منهم هارب من شيء ويبحث عن شيء ، ومن رحلة عيسى الدباغ الهروبية ، الهروب من الحاضر الذى سلبه ما منحه اياه الماضى ، وفى هروبه يلتقى بريرى فتاة ليل ضائعة جدا ومشردة ..

ويروى لنا الفنان : (رأى عيسى الدباغ شبحا يتجه من بعيد نحو مجلسه ، عندما اقترب من ضوء المصباح العملاق وضحت معالمه ، فتاة من بنات الليل ، الفستان الكستور الرخيص والنظرة المقتحمة ، بلا أدنى تحفظ ولا كبرياء ، والانفراد المريب بالليل ، كل أولئك يقطع بأنها من بنات الكورنيش ، وتفحصها وهى تمر أمامه ، فى الممشى الضيق الفاصل بين الاريكة وسور الكورنيش فرضح له شبابها ووسامة لا بأس بها فى عارضها ، وابتذال نظرتها وجو التأهب لتلبية الاشارة الذى يغلفها كأنها كلب مهجور ، يلتمس عابرا يتبعه .

سارت حتى بلغت الاريكة التالية ، ثم جلست عليها مسددة الوجه ناحيته أتعس بنات الهوى درجة ، ولكن ما أشد انطواء الاسكندرية على نفسها فى غير أيام الصيف ..) (١)

ـ كم عمرك ؟

فضحكت ولم تجب ، فأعاد السؤال باهتمام فقالت :

ـ خمن .

ـ لعلك فى الخامسة عشرة .

قالت فى مباهاة :

ـ لست قاصرة على أى حال فاطمئن .

ـ من أين أنت آتية فى هذه الساعة ؟

فأشارت الى الوراء بميل قائلة :

ـ من القهوة (٢)

ويراها فى الصباح على حقيقتها ، بشعرها الجاف وكعبين مشققتين ، وود لو يتخلص منها ، لكنها كانت تنوى الاقامة معه ، وأخذت تنظف البيت وقالت له :

---

(١) السمان والخريف ص ٨٦

(٢) السمان والخريف ص ٨٧

ـ قلت لنفسى ربما كان فى حاجة الى أنس وخدمة ٠

فقال بدهشة :

ـ شكرا ، لست فى حاجة الى أى شىء من هذا ، أليس لك بيت ؟

ـ كلا ٠

ـ أين كنت تعيشين ؟

قالت بهوان :

ـ عند صاحبة القهوة أحيانا ، وأحيانا أبيت فى القهوة ٠

ـ لكنك تكسبين بلا شك ٠

ـ لا نجد عملا فى الشتاء ، وكان الصيف الماضى كالشتاء ٠

فقال بضجر :

ـ على أى حال ستجدين حلا فى الخارج ٠ (١)

ويلتقط الروائى تيار وعيه ، هناك شبه يجمع بينه وبين هذه البنت ، فكلاهما ملوث وطريد ٠

والتقته ليلا عند باب شقته ، وقبل باقامتها معه واعدة اياه بعدم التدخل فى شؤونه ، ورغم انها كانت أمية الا انها كانت على ثقافة فى عالمى السينما والراديو ، فهى تحفظ أسماء وصور النجوم والكواكب كما تعرف الافلام والاغانى والبرامج ولا تشبع من أحاديثها (٢) سألها ذات ليلة :

ـ ماذا تعرفين عن الدستور ؟

فلم تبن عيناها عن أى فهم ، فعاد يسأل :

ـ ورأيك فى الاستقلال ؟

فلم تتغير نظرتها ، فأوضح كلامه قائلا :

ـ أعنى خروج الانجليز ٠

فهتفت :

ـ آه فليخرجوا اذا شئت ، ولكنى سمعت الكثير عن أيامهم الحلوة ، أبلتى صاحبة القهوة فتحت قهوتها من نقودهم ، وقال فى نفسه :

---

(١) السمان والخريف ص ٩١

(٢) السمان والخريف ص ٩٤

ان استقلالها الحقيقى هو أن تتحرر من الحاجة الى أنا وأمثالى ٠٠ (١) وتفتح له قلبها ٠

ـ لى أم وخالة واخوات والرجل الوحيد الباقى لى هو فى التسعين من عمره ، لذلك لا أتوقع الذبح ٠

ويتدخل هذا الفنان ليضيف : (وكانت شيطانة منذ الصغر ، وقد مات أبوها وهى فى العاشرة فعجزت أمها عن تأديبها وتهذيبها ولم تستطع صدها عن الصبيان ، ولم يجد معها الزجر ولا الضرب) (٢) وعشقت شابا وأنا دون البلوغ، حتى ضربت القرية بى المثل ، ثم وقعت الواقعة ، فضربتنى أمى ولطمت خديها حتى أسقطت على الارض كالميتة ، ثم هربت مع شاب الى الاسكندرية حيث ذهب لاتمام تعليمه ٠٠

وقال لها :

ـ لكنك لم تحسنى الانتفاع بالفرص كأبلتك صاحبة القهوة ٠٠

فقالت ببساطة :

ـ أنا لا أطلب الا الستر ٠

فضحك ضحكة عالية ، وقال لنفسه لعله من المفيد أن نصادف ما يقنعنا بأننا لسنا أبأس مخلوقات الله ، وسألها :

ـ وما تنتظرين من المستقبل ؟

فرفعت حاجبيها لحظات ثم غمغمت :

ـ ربنا كبير ٠

ـ الظاهر انك متدينة (٣)

قالت له ذات ليلة :

ـ خبرنى حتى متى تبقى كما أنت ؟

ـ دعينى أسألك نفس السؤال ٠

ـ أنا حياتى ليست بيدى ٠

ـ ولا أنا ٠

---

(١) السمان والخريف ص ٩٥

(٢) السمان والخريف ص ٩٦

(٣) السمان والخريف ص ٩٧

ثم وهو يبتسم :

ـ وعندما يأتى الربيع سيذهب كلانا الى سبيله ٠

فقالت بحرارة غير متوقعة :

ـ أنا لن أذهب حتى تأمر بطردى (١)

وهنا هما يناقشان أمرا فى غاية التعقيد ، فهى لا تطلب الا الستر ، ولا أدرى كيف تفهم الستر ، وكيف يفهم المجتمع الستر ، ولعلهم جميعا لا يعلمون من أمرهم شـيئا ٠

وذات يوم تسر له أنها حامل ، وصاح بها :

ـ حية سامة ، هذا جزاء ايوائى لك ٠

ويطردها ، وهو يستشعر غاية العجز عن القيام بالمسؤولية ، فهو يعبث لكنه لا يتحمل مسؤولية ما يفعل ، وتخرج من بيته وتغيب مدة طويلة ، وذات مرة يلتقى بها فى مقهى ، وتحاول أن تحادثه ولكنه يقول لها :

ـ أنا آسف جدا لعلك أخطأت الشبه ٠ (٢)

وتموت أم عيسى ، ويعود الى القاهرة ويتعرف الى قدرية التى تزوجت قبله ثلاث مرات ، عاقر ، تزوجها ليتسلى بها ، رغم علمه بكل حياتها ، وانصرف عنها الى لعب القمار ، فكانت ريرى امرأة يتسلى بها ، وقدرية امرأة يتسلى عنها وفى كلا الحالين وضع ممتهن ٠

ويوما أثبتت له أنها تفكر أيضا فيما وراء المائدة والكانفاه ، وقالت :

ـ عيسى أنت تشرد كثيرا وتلوح فى وجهك الكآبة أحيانا ، وأنا أتألم لذلك جـدا ٠

فأبدى أسفه لتألمها وقال :

ـ أنا بخير فلا تهتمى لذلك ٠

ـ ولكن هناك أسبابا تسىء للرجل ٠

ـ مثال ذلك ٠

ـ أن يكون بلا عمل وهو قادر عليه ٠٠ (٣)

---

(١) السمان والخريف ص ٩٧

(٢) السمان والخريف ص ١٠٣

(٣) السمان والخريف ص ١٤٣

ويذهب مرة أخرى الى الاسكندرية ، ويمر ذات ليلة بمحل لصنع الشطائر والدندرمة فوجد ريرى تدير المحل ، ورأى طفلة تلعب على حجرها ، ثم تذهب مع مربيتها ، ويدرك أنها طفلته ، ويحاول أن يعيد الصلة ولكن قالت له :

ـ اذهب ، اختف ، هذا خير ما تفعل ٠

ـ ولكن أكاد أجن ، من الطفلة يا ريرى ؟

ـ أى طفلة ؟

ـ الطفلة التى جلست على حجرك منذ ساعات ٠

ـ لا أدرى عما تتحدث ٠

ثم تتم حديثها :

ـ لست أبا ، أنت جبان ولا يمكن أن تكون أبا (١)

نعمات ثمرة الملل من ناحيته ، والخوف من ناحية أمها ، ولكن الحياة قد خلقت من هاتين الصفتين المرذولتين مخلوقة جذابة مفعمة بالصحة والهناء (٢)

ولعل أعجب مفارقة أن علاقته المشروعة بقدرية علاقة عقيمة ، وأما علاقته اللامشروعة بريرى هى علاقة تمتاز بالخصوبة ، طلب الخصوبة مع قدرية فلم يؤتاها ولما لم يطلبها مع ريرى جاءته غصبا ، ثم استجاب فى نهاية المطاف ٠٠

ولا نرى فى ريرى أى أبعاد غير عادية ، فهى تكرار للشخصيات السابقة تماما ، وتمثل حكاية تحصل يوميا ، (الغلطة) ، و « صحح غلطتك » ٠

وتسلمنا ريرى لبسيمة عمران ، والتى سرعان ما تسلمنا الى كريمة ، بسيمة التى عاشت حياة داعرة قذرة ، وحين أوشكت أن تموت :

ـ وماذا عن مستقبلك يا بنى ؟

ـ كيف لى أن أدرى ، ليس أمامى الا أعمل برمجيا أو بلطجيا أو قوادا ٠

ـ أنت ؟

ـ حقا انك علمتنى حياة أجمل ولكن أخشى ألا يكون ذلك فى صالحى ٠

ـ أنت لم تخلق للسجون ٠٠ (٣)

---

(١) نفس المصدر ص ١٧٢

(٢) نفس المصدر ص ١٩٢

(٣) الطريق ص ٩

ـ أمك أشرف من أمهاتهم ، انى أعنى ما أقول ، ألا يعلمون أنه لولا أمهاتهم لبارت تجارتى ؟

ويسلمه البحث عن أبيه سيد سيد الرحيمى الى القاهرة ، ثم الى فندق متواضع هناك ، يديره رجل عجوز هو خليل أبو النجا ٠

ـ ومن الفتاة التى كانت تجلس الى جانب عم خليل ؟.

ـ زوجته !

ليعترف بأن هذا لم يجر له فى بال ٠

ـ من الاسكندرية ؟

ـ لا أدرى ٠

ـ متى امتلك هذا الفندق ؟

ـ لا أدرى . انى أعمل هنا من خمس سنوات فقط ٠

ـ وهل كان وقتذاك متزوجا ؟

ـ نعم ٠ (١)

هذا الحوار يمنحنا الكثير ، وبالسرد يخبرنا الروائى : جاءت الزوجة مدملجة الجسم فى جونلا سوداء ، وبلوزة حمراء ، مطوقة الرأس والخدين باشارب أبيض منمنم ، توشى خطواتها باكتناز سحرى فى هذا الوسط المثالى بين النحافة والبدانة ، سرعان ما ثمل أنفه بعبير أنثوى عصف بعقله وبقلبه ، وهى وان لم تبتسم الا أن عينيها عكستا نظرة راضية كأرض خصبة لم تزرع بعد (٢) ٠

وفى جريدة أبو الهول التقى صابر بالهام ٠

رشيقة نحيلة ، لفت انتباهه فى وجهها تناقض محبوب جمع بين سمرة البشرة وزرقة العينين ، وتكون الرأس والوجه غاية فى الاناقة والبداعة انبعث اليه منه شعور بالخدر والطمأنينة ٠٠ (٣) ٠

وتتوثق علاقاته بها ويجلس معها :

ـ لم أشعر من قبل بمثل هذا الشعور ٠

فرفعت حاجبين مقوسين متباعدين فى تساؤل انكارى ، فقال مفسرا :

---

(١) الطريق ص ٣٣

(٢) الطريق ص ٣٥

(٣) الطريق ص ٣٩

ـ الغربة والامل وصحبتك اللطيفة ٠

ـ فيما يتعلق بصحبتى أرجو ألا تكرر أقوالا أسمعها كثيرا ولم أجد لها معنى (١) ٠ الهام امرأة ليست كغيرها ممن عرفهن ، تمتاز بواقعية عملية ،وبنظرة للحياة أقرب ما تكون الى المنطقة الوسطى بين التهور والحذر ، ومع ذلك فهى قادرة على الدفاع عن نفسها ببساطتها ٠٠

ـ ومع ذلك انظرى الى عنايتك بأظافرك ٠

لاح فى وجهها الاحتجاج فى صورة طابع جدى وقالت :

ـ عنايتك بشعرك ليست دون ذلك ٠ (٢)

كريمة والهام امرأتان متناقضتان ، قطبان مختلفان ، نموذجان متباينان ٠ الهام ، فتاة عملية تنظر الى الحيـاة بمقاييس مقبولة ومعقولة ، لا مستهترة ولا منغلقة بل هى طبيعية تسلك سلوكا سويا ، كفتاة ، فهى رمز الطهر والنقاء ، بينما كريمة فتاة مقتحمة داعرة وصولية وانتهازية ، بل هى أكثر من ذلك ، امرأة ملتهبة الشهوة ، وتجمع فوق ذلك صفات التطرف واستطابة الجريمة ، بل هى رمز كل ما هو داعر ولا أخلاقى ٠

جلس وهو يرهف السمع ، فعاوده النقر الخفيف الحذر ، مد يده الى مفتاح الكهرباء فأضاء المصباح العارى ، ثم مضى الى الباب وفتحه بخفة وما أن تحركت الظلفة عن فرجة حتى مرق منها شـخص ثم رد البـاب وراءه بسرعة واشتعل يقظة وهو يحملق فيها ثم غمغم بذهول لثوان :

ـ أنت ؟

نظرت حولها بحركة تمثيلية مازحة كأنما فوجئت بخطأ لم يجر على البال وتمتمت :

ـ أين أنا ، أخطأت المكان ٠

وحبكت الروب حول صدرها نصف العارى ، وعضت على شـفتيها تئد ابتسامة ، فجذبها الى صدره ، الى بيجامته المبعثرة ، وشعره المنكوش ، وضمها اليه بقوة تعادل الصبر المعذب الطويل ٠

---

(١) نفس المصدر ص ٣٤

(٢) الطريق ص ٤٥

ـ أما أنا فانى انتظر مائة عام ٠

واتجها ملتصقين نحو السرير ، وفى الطريق أطفأ النور :

ـ لم أعرف اسمك ٠

ـ كريمة ٠

ـ جدا ٠

ويلتقط تيار وعيه « اذن كانت من النوع المقتحم ، لم أفطن الى طبعك بسبب دهائك الجميل ، وفى الوقت المناسب لا يردك شىء عما تريدين ، ما أحلى الحب فى الظلام » (١) ٠

ـ عندما رأيتك قادما منذ عشرة أيام قلت لنفسى : هذا هو (٢)

ومع الهام يعيش صابر مشاعر من نوع آخر ، مشاعر لا كتلك التى اعتاد أن يعيشها فى حياته الداعرة ٠

ـ أعيش مع أمى فقط ، أسرتنا من قليوب ، وخالى بمصر الجديدة ، المهم أن فى أسرتنا مفقودا مهما كما فى أسرتك ٠٠ فقال بدهشة :

ـ من هو ؟

أجابت وهى تكتم ضحكة :

ـ أبى ٠

ـ هرب ؟

ضحكت ضحكة عالية فتنبه الى هفوته قائلا : أعنى اختفى ؟

ـ انه محام معروف من أسيوط ، ولعلك سمعت عنه فهو الاستاذ عمرو زايد (٣)

ـ اتفق رأينا ـ الهام وأمها ـ على أن العمل أهم من الاب وأبقى واجتهدت حتى أكملت تعليمى وحصلت على الوظيفة ٠

ـ وأبوك ألا تفكرين فيه ؟

ـ كأنه غير موجود ، وهو الذى اختار ذلك ٠

وبقى صابر متذبذبا بين هذين القطبين ٠

---

(١) الطريق ص ٦١

(٢) الطريق ص ٦٤

(٣) الطريق ص ٧٤

مع الهام تعذبه كريمة ، ومع كريمة تعذبه الهام ، والتوحيد بينهما أمنية لا يجرؤ على تمنيها ٠

ويتآمر صابر مع كريمة ويقتل عم خليل أبو النجا ليستأثر بها وبالفندق ، وينفذ جريمته بناء على تخطيطها ، وتقوده الظروف الى قتل كريمة نفسها ويواجه سقوطه النهائى بحكم الاعدام ٠

هاتان امرأتان متقابلتان ، وشخصيتان برغم ثانويتهما ، ورغم أن الروائى وظفهما فى خدمة صابر الا أنه مع ذلك بذل فى خلقهما جهدا طيبا واستخدم كل أدواته فى ذلك ، ولان خلق المقابلة فى السلوك أمر لا يكون سهلا خاصة وأن البعد الرمزى للشخصية هو الذى يعنيه الروائى ٠٠

كريمة رمز لماضي البطل الداعر ، واستمرار لامه ، غانية الاسكندرية ، والقوادة بعد ذلك ، والسجينة ، الهام رمز لحياة مقابلة لتلك ، حياة تتسم بالنظافة والاستقامة وتقديس العمل الشريف وعدم البحث عن المستقبل مادام الواقع يغنى عنه ، وفى نطاق هذين الامرين قدم لنا هاتين الشخصيتين ٠٠ ولكن كلتاهما كانت مرآة تعكس صابر ، فكريمة مرآة معوجة تظهر فيها صابر باعوجاجه ، والهام مستقيمة تحاول أن يظهر فيها صابر مستقيما ، لكن هيهات ٠

ومادامت نبوية اللص والكلاب رمز الخيانة الجنسية ، فان كريمة رمز الخيانة الجنسية والخلقية والسقوط فى الجريمة ، رمز الضياع الآتى عن الاهداف الكبرى ، وهذا توظيف للمرأة لا يقصد الواقعية فى معناها المحدد ، وانما يقصد به الرمزية ، واستخدم الروائى نجيب محفوظ الهام وكريمة لتصوير رحلة الضياع عند صابر سيد سيد الرحيمى ، وكريمة كانت رمزا لهذا السقوط واستمرارا لبسيمة عمران ، وان حاولت الهام الانقاذ لكن كان الوقت قد فات ، وتسلمنا كريمة الى ليلى زيدان وسنية كامل ، فى العوامة ، هناك فوق النيل ، وهما مع سمارة بهجت العنصر النسائى فى هذا المجتمع الطارىء الغريب ، ويلقى لنا نجيب محفوظ بأسلوب سردى شخصية ليلى زيدان ، صديقة الاعوام العشرة الماضية ، عانس فى الخامسة والثلاثين ، كما ينبغى لرائدة فى فضاء الحرية ، قدمت من بيئة محافظة ، (وانت لم تمسها ولكن مسها الكبر ، وهذه التجاعيد الخفيفة كالزغب ، حول طرف العين والفم ومسحة من الجفاف القاسى المقفر لاناء

لم يترع بماء ، ولم تنزل بها ملاحة تشتهى فى البشرة الصافية ، رغم غلظ فى أرنبة الانف ونذير غامض يزحف مهددا بالخراب ، وكانت فى عصر خوفو ترعى الغنم فى شبه جزيرة سيناء ولكنها لم تترك أثرا اذ لدغها ثعبان أعمى فقضى عليها) (١) ٠

هى تعمل مترجمة ، أخبرها أنيس أنه يشتهيها ، ضحكت ليلى أول الامر ثم بكت أخيرا ، وطرحت مسألة غاية فى الفلسفة فقيل أنها تحب خالد وانهـــا لذلك لايمكن أن تذعن لرغبته هو ، رغم صداقتهما والا كانت بغيا (٢)

والفرق بين الحب والبغاء شعرة ، لا يمكن الاحساس بها الا بجهد كبير وفلسفة مرنة جدا ٠٠ هذه واحدة من شخصيات العوامة التى اجتمع أهلهـــا لينسطلوا ، وهربوا هذا الهروب المؤقت (ينسطلون) ويمارسون الجنس بشكل أو بآخر ٠ وتشاركها فى مهمتها سنية كامل ، التى دخلت امرأة مرحة الحيوية لا يعيب جسمها الممتلىء الا أن نصفه الاعلى أضخم قليلا من الاسفل ، قلبت بينهم عينين رماديتين وتبادلت معهم القبلات وأجلسها على السيد الى جانبه (٣)

ـ زيارة عابرة ٠

فقالت بنبرة حنون تنطق الراء غينا :

ـ زيارة دائمة ٠

ـ هذا يعنى أن زوجك قد هجرك ؟

فقالت وهى تتناول الجوزة :

ـ أو اننى هجرته ٠

ونشأت سحابة شرهة وهى تقول اشباعا لحب الاستطلاع الذى اكتنفها :

ـ ضبطته يغازل جارة جديدة ٠

ـ يا خبر أحمر !

ـ وأول ما خطر لى بعد ذلك أن أزور عوامتى ٠

ـ عين الصواب ، العين بالعين ٠

---

(١) ثرثرة فوق النيل ص ٢١

(٢) ثرثرة فوق النيل ص ٢٢

(٣) ثرثرة فوق النيل ص ٢٩

فأومأ مصطفى راشد الى على السيد وهو يقول لها :

– جاء دور الزوج الاحتياطى ٠

وتساءل أنيس غاضبا :

– لماذا لا يكون دورى أنا هذه المرة ؟!

فقال على السيد ملاطفا :

– ولكننى احتياطى سنية كامل منذ قديم ٠

– وأنا (١)

مفارقات رهيبة جدا ، هى ضبطته يغازل جارتهم ، فهربت الى العوامة ، الى حشد من الازواج الاحتياطيين حسب تعبير مصطفى راشد وهنا رمز لاختلال القيم والمفاهيم فوق هذه العوامة العابثة ، التى لا تدين بالولاء لشىء ، والمرأة فيها جزء من هذا العبث،والجنس يلعب دوره الرئيسى فى جو كهذا ٠٠

ظهر رجب بقوامه الممشوق وسمرته الداكنة وقسماته الرشيقة ، تتقدمه فتاة دون العشرين عمرا ، سمراء تنظم وجهها المستدير قسماته الصغيرة ، دقيقة تنطق بالخفة ، ولا شك أنه قرأ فى وجوه احدنا دهشة لحداثة سنها ، فقال باسما بنبرته الموسيقية :

– آنسة سناء الرشيدى طالبة بكلية الاداب ٠٠ متخصصة بالتاريخ (٢)

وقدم رجب زملاءه لسناء الرشيدى ، وقال عن سنية كامل :

– زوجة وأم ، امرأة ممتازة حقا ، وفى أوقات الكدر العائلى تعود الى أصدقائها القدماء ، سيدة مجربة ، عرفت الانوثة عذراء وزوجا وأما ، فهى تعد كنزا فى الخبرة ، للفتيات الصغيرات فى عوامتنا (٣) ٠

ويحق لنا أن نسجل عبثية هذه العوامة ومن عليها ، واستهتارهم ،والجنس يظهر بظهور المرأة ذا دور أساسى على العوامة رغم ان المرأة هنا شخصية تكميلية ، ولا نلتقى من الشخصيات النسائية بعمق الا ماندر ، فليلى زيدان تردد: الويل لمن يحترم الحب فى عصر لايكن للحب احتراما (٤)

(١) ثرثرة فوق النيل ص ٣٠

(٢) ثرثرة فوق النيل ص ١٢

(٣) ثرثرة فوق النيل ص ٣٤

(٤) ثرثرة فوق النيل ص ٤٥

والشخصية الجادة المتلئة . البعيدة عن جو العوامة وحياتها العابثة . وانحلال الجنس والخلق . هى شخصية سمارة بهجت ·

قال على السيد وهو يمهد لزيارتها :

ـ ولكن لا يليق أن تعامل معاملة امرأة عابثة · فسألته سنية بحدة :

ـ ماذا تعنى بأمرأة عابثة ؟

ـ اعنى انها آنسة فاضلة كأى واحدة منكن . لاتقبل أن تعـــامل كأمرأة مستهترة (١) وهنا يظهر التناقض الرهيب فى عالم القيم المختل . وكانت سمارة بهجت تنوى كتابة مسرحية . وتوظف فيها للبطولة أفراد العوامة . وحددت للكل دورا وخصائص ومزايا . وعلى أى حال فظهور سمارة بهجت فى العوامة كان امرا غريبا . وطارئا . على جوها . والتى من كثرة خوف اهلها صاروا لايخافون شيئا . وانقطعوا عن العالم . وخرجوا ليلة واحدة واقترفوا فيها جريمة قتل . وليلى زيدان وسنية كامل شخصيتان ثانويتان خافيتا الملامح . لانهما شخصيتان القاهما الروائى مباشرة دون تنام أو تمهيد . وحدد لهما الدور الذى هو دور تكميلى . وضرورى لحياة عابثة كتلك التى فى العوامة ··

وتسلمنا سمارة بهجت من العوامة الى بنســـيون الميرامار فنلتقى بعـــدة شخصيات نسائية . منها ماريانا . وزهرة . وصفية . أما صفية فهى نموذج مكرر للنور تماما . وان كان الفرق فى التفاصيل البسيطة . أما ماريانا فهى رمز الوجود الاجنبى . فهى ليست مصرية . زوجها ضابط انجليزى قتل فى ثورة ١٩١٩ . وزوجها الثانى صودرت أمواله فى ثورة ١٩٥٢ وانتحر . ولذا فهى اشلاء بعد مرور ثورتين كل منهما تركت فيها أثرا . وهى قوادة وماكرة ·· ولكن الشخصية النسائية الحية هى زهرة . الهاربة من أهلها من الريف . لانهم أرادوا تزويجها من رجل عجوز وفرت لتعمل فى ميرامار . قال لها عامر وجدى :

ـ انت طفلة يا زهرة ·

ـ كلا تجدنى فى وقت الشدة كالرجل (٢)

وقد قدمها لنا المؤلف بأكثر من اسلوب . استخدم ادواته المتطورة فى بناء

---

(١) ثرثرة فوق النيل ص ٤٨

(٢) ميرامار ص ٣٩

أن عملية بيع الجسد نظير المال عملية غير انسانية لايقدم عليها الانسان أمرأة ورجلا الا اضطرارا لحاجة اقتصادية معينة ، ومن المعروف أن تجارة الدعارة في اى مجتمع هى فى أيدى الرجال اساسا ، والمرأة فى معظم الاحيان ليست الا أداة فى يد رجل قواد يستغلها أو يستغل المال الذى تكسبه بجسدها وهوانها ولا يعطيها الا ما يسد رمقها ، الرجال هم الذين يكسبون من وراء البغاء ماليا أو جنسيا ، أما المرأة فهى التى تدفع الثمن وحدها ، والهوان ، وتساق عند اللزوم وحدها الى السجن · (١)

ولنجيب محفوظ رأى فى هذا المضمار ففى رأيه :

الجنس ظاهرة من ظواهر الحياة مثل الحب والزواج والجريمة ، أي هنالك ظاهرة تصلح موضوعا للعمل الفنى . وكل ظاهرة عرضة للاستغلال التجـــارى فالجريمة مثلا قد تبحثها رواية بحثا اجتماعيا أو سيكولوجيا أو فلسفيا وقد تستغل لاثارة الرعب ، وحب الاستطلاع . وهكذا الجنس يمكن أن يكون موضوعا تربويا أو سيكولوجيا أو اقتصاديا ، ويمكن أن يستغل لهدف آخر ، ولا يوجد موضوع محرم ، لكن يوجد اسلوب انتهازى ، وانني اعتبر الجنس فى أدبى عملا جادا . كذلك اعتبره فى أدب احسان عبد القدوس فهو مرتبط دائما بمناقشة التقاليد الجامدة وحرية المرأة . وانحلال بعض الطبقات (٢)

وعلى اى حال فان هذه المسألة . اى مسألة الجنس . تحتاج الى بحث آخر . يتناول الامور بطريقة اخرى . لان له بعدا يغاير الى حد بعيد ما نحن بصدده . وما نحن بصدده هو كيف قدم لنا نجيب العلاقات الجنسية من وجهة نظر المرأة أساسا . لكن الجنس أمر ذو شقين . للمـــــرأة فيه رأى . وللرجل . لكنهما قد يمارسانه بدوافع تختلف . وغايات تختلف . ونلتقط بعض اللمحـــات التى تحددلنا بعض هذه المواقف من قبل التمثيل لا الحصر . وقد يمارسه رجل وأمرأة معبرين عن اهداف بناءه . وقد يكـــون الجنس غرضا فى ذاته ، وقد يكون وسيلة . وسنستعرض بعض المواقف التى توضح لنا كيف ان نجيب محفوظ استخدم المرأة اكثر من مرة للكشف عن ابعاد الجنس النفسية والاجتمـــاعية

---

(١) المرأة والجنس · د· نوال السعداوى ـ المؤسسة العربية للدراسات والنشر ص١٩٥/١٩٦

(٢) الحوادث ـ مجلة لبنانية ـ العدد ١٠٠٩ ـ ١٢ مارس ١٩٧٦ لقاء مع نجيب محفوظ

والاقتصادية ، وكشف بها ومعها المواقف النسائية من هذه العلاقة المعقدة ، وعلى أى حال فان استخدم المرأة وسيلة كشف فقد استخدم الرجل غاية كشـــــف أو وسيلة احيانا ، وبشكل عام فان المرأة تختلف مكانتها طبقا لفهم الرجل للاشياء وطبقا لمهمتها أيضا ، فالمرأة عند الثورى شريك ، ولدى الرجعى وسيلة ، وعند المتمرد غاية لكل فوران جنسى · (١)

فالجنس عند عمر الحمزاوى تعبير عن القناعة بعبثية الحياة ، ولذا كان بعد كل اتصال جنسى يمطر شريكته اسئلة عن الله والحياة ،والغاية ، والموقف فقد كان يغرق نفسه فى الجنس كما كان يغرق نفسه بالتجول بسيارته الى اطراف القاهرة هروبا من الملل ، وقد قال عنه مرة صديقه مصطفى وهو يقدمه لامرأة :

ـ وهو يبحث عن الجمال دواء لداء طريف الم به فى الايام الاخيرة ·

ـ ايعنى هذا انى نوع من الدواء ؟ فبادرها مصطفى باسما :

ـ أجل ، لم لا ، من النوع الذى يؤخذ قبل النوم ·

ـ لاتتعجل الشفاء ، لايجىء بالسرعة التى تتصورها · (٢)

وذكرته وردة بالخيانة فقال :

ـ انه بلاء ، ولكنى أدفع عن نفسى ما هو أشد (٣)

فهل صحيح يصلح الجنس علاجا لازمة نفسية ، وقد كان الحمزاوى يفكر كذلك ·

قالت وردة له اذ تأخر ليلة :

ـ كنت مع أمرأة ؟

تردد قليلا وقال :

ـ ان اردت الحقيقة بأننى لم أبرأ بعد من المرض ·

فقالت بحدة لاول مرة :

ـ لكنه مرض لايجد علاجا الا عند امرأة (٤)

سألها :

---

(١) مع نجيب محفوظ · أحمد محمد عطية ص ٣٧

(٢) الشحاذ ص ٤٨ ـ ٤٩

(٣) الشحاذ ص ١٠٦

(٤) الشحاذ ص ١٢١

ـ خبريني ياوردة لماذا تعيشين ؟ والله ما موقفك منه ؟ (١)

لقد تصور الحمزاوى ان تجربته مع وردة هى التجربة الكافية ، ولكنها تجربة انهارت ، انهارت بأسرع مما توقع ، وهذا يعنى ان الجنس والالفة البشرية التى قد تصل الى حد القلق ليسا عنصرين كافيين لشفاء دائه (٢)

ويسلمنا الحمزاوى الى الدباغ ، الذى كان تيار وعيه يقـــول : ما أشبه سلوى بالدنيا فى المعاملة ولكنك ستظل فى حاجة الى امرأة ، فهى مسكن طيب للآلام يفوق التصوف على الارجح (٣) ٠

وقال لنفسه وهو يصعد المصعد : ما أحوجنى الى مسكن (٤) ٠

وحينما التقط ريرى قالت له :

ـ لا نجد عملا فى الشتاء ، وكان الصيف الماضى كالشتاء ٠٠ (٥) ٠

قالت بصوت منخفض :

ـ لم أدخر شيئا للشتاء وأنت فى حاجة الى خدمة ٠

وطلبت اجرتها فاعطاها وكانت دون ماقدر بكثير ، فرق لها لاول مرة منذ استيقاظه (٦)

هذه العلاقة بذاتها تعكس الحاجة الاقتصادية من جهتها ، والملل من جهته وتولد عنها هذه العلاقة الطارئة ، ولم يكن عيسى يعاملها اكثر من انها سلعة جنسية يقتنيها فى المنزل ولم يكن يرعى انسانيتها مطلقا واما زواجه من قدرية فهو شكل آخر من اشكال الهروب ، يساويه تماما لعبه القمار ، فهما وجهـــان لعملة واحدة ٠٠

وتسلمنا ريرى الى ليلى زيدان العانس التى تفلسف الحب والجنس ، فهى لاتمنح جسدها الا لخالد عزوز لانها تحبه ، ولذا فلن تذعن لرغبة غيره ، والا اعتبرت بغيا (٧) أما سنية كامل فالجنس عندها مسألة بدائل فهى لا تمنح نفسها الا حين يغيظها زوجها وتهجره ٠

---

(١) الشحاذ ص ١٣١
(٢) قراءة الرواية ص ٩١
(٣) السمان والخريف ص ٨٨
(٤) السمان والخريف ص ٩٠
(٥) السمان والخريف ص ١٠٠
(٦) السمان والخريف ص ١٠٢
(٧) ثرثرة فوق النيل ص ٢٢

وأومأ مصطفى راشد الى على السيد وهو يقول لهـــا : جاء دور الزوج الاحتياطى ٠

ويسأل أنيس غاضبا :

ـ لماذا لا يكون دورى أنا هذه المرة ؟

فقال على السيد ملاطفا :

ـ ولكنى احتياطى سنية كامل من قديم (١)

امتهان للكرامة الانسانية وامتهان لعلاقة الجنس فى ذاتها ٠

فضحك قائلا :

ـ فتيات شـــارع النيل الطف وارخص ، لايبعن انفسهن ولكنهن يمنحن ويأخذن كالرجال سواء بسواء (٢)

وتظهر ليلى حقيقة موقفها الممزق والمشتت حين تعلن :

ـ الويل لمن يحترم الحب فى عصر لايكن للحب احتراما (٣)

وفى حوار بين على السيد وخالد عزوز :

ـ هل الجنس هروب ؟

ـ أخص ٠٠٠ انه الخلق نفسه (٤)

ويسلمنا خالد عزوز الى حسنى علام ، واحد من نزلاء الميرامار ، الذى ينظر الى المرأة نظرة بوهيمية ، ومن خلال تقييمه لزهرة ندرك ذلك ، « جادة أكثر مما يليق ، سوف تكون زينة أى شقة استأجرها فى المستقبل » (٥) ٠

ويمكن بعد ذلك أن أعتبر جميع النساء حريما متنقلا لمزاجى ٠ (٦)

ونفسه حسنى علام ، ذهب الى عجوز تدير مكانا للدعارة ، وعندما لم يجد عندها ما تقدمه له « وقفت أمامى فى قميص النوم ، فى الخمسين واكثر ، بدينة ، مترهلة لاتخلو من مسحة أنثوية ، وثمة زغب يعلو شفتها كالشـــارب ، دفعتها الى الحجرة وهو تقول بدهشة :

ـ ماهذا ! لست مستعدة ٠

فقلت ضاحكا : لا اهتم لذلك ، ولا اهمية لشىء ٠

---

(١) ثرثرة فوق النيل ص ٣٠
(٢) ثرثرة فوق النيل ص ٤٣
(٣) ثرثرة فوق النيل ص ٤٥
(٤) ثرثرة فوق النيل ص ١١٢
(٥) ميرامار ص ٦٢
(٦) ميرامار ص ٦٨

هذا ذاته الذى كان يضاجع المومس تحت قصف الرعد فى الظلام معلنا التوحد فى الوجود الجنسى ·· وحسنى حين تمنعت عليه زهرة قال : من المؤسف أن فتاة مثلها لاتقبل ليلة حب عابرة (١)

ولم اجد ما اشغل به نفسى بقية اليوم الا ان اقصد تلك القوادة المالطية بكليوباطرة . فطلبت منها أن تدعو اكبر عدد من بناتها . وسهرت سهرة عجيبة معربدة . موشاة بأبهج الحماقات التى لم يعرف التاريخ مثيلا لها منذ عهد خليفتنا خالد الذكر هارون الرشيد · (٢)

وسرحان البحيرى ينظر الى زهرة « انها ثمرة ناضجة وما على الا ان أقطفها » (٣) والجنس رمز الفناء فى الحياة . فهاهو طلبة مرزوق يروى بعد ليلة ارادها داعرة مع مريانا :

ـ حاولنا المستحيل . ففعلت كل ما يمكن تخيله . ولكن بلا فائدة . ولما تجردت من ملابسها بدت كمومياء من شمع مذاب فقلت لنفسى يا للتعاسة ·

ـ لقد جننت ·

واذ بألام الكلى تنتابها . تصور . وبكت واتهمتنى بأننى أمثل بها ·· ونور فى اللص والكلاب كان الجنس لها مصدر رزق . تقوم به كعمل . له متطلباته واستعداداته من شرب خمر وماكياج لان ذلك كما قالت :

ـ لزوم العمل ···

وكريمة صابر فى الطريق رمز الدعارة والحياة المتدنية والجريمة فهى تحلم بالشبع الجنسى . ولذا قالت لصابر :

ـ عندما رأيتك قادما من عشرة أيام . قلت لنفسى هذا هو (٤)

هذه المواقف المتباينة تكشف لنا أن الجنس ذاته يقف الناس منه فى مستويات كثيرة ومتفاوتة أقلها بطبيعة الحال الشاذ واكثرها السوى ، ولكن حتى هذا الشذوذ فهو يصور واقعا متحققا ··

هذه هى المرأة كما جاءت فى روايات نجيب محفوظ الستينية اذا صح التعبير ، وهى تلعب دورا أراده لها ليمارس خلاله التحليل والنقد البناء والثورة ·

---

(١) ميرامار ص ٧٦
(٢) ميرامار ص ٧٩
(٣) ميرامار ص ١٠٩
(٤) الطريق ص ٦٢

المصادر التى وردت فى الهوامش

اسم المصدر	المؤلف	الناشر وتاريخ الطبعة وترتيبها
الشحاذ	نجيب محفوظ	دار مصر للطباعة ـ مكتبة مصر
السمان والخريف	نجيب محفوظ	دار مصر للطباعة ـ مكتبة مصر
الطريق	نجيب محفوظ	دار مصر للطباعة ـ مكتبة مصر
ثرثرة فوق النيل	نجيب محفوظ	دار مصر للطباعة ـ مكتبة مصر
ميرامار	نجيب محفوظ	دار القلم ـ بيروت ـ لبنان
اللص والكلاب	نجيب محفوظ	دار القلم ـ بيروت ـ لبنان
قضية الشكل الفنى عنـــد نجيب محفوظ	نبيل راغب	مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ ١٩٧٥ طبعة ثانية
المنتمى	د٠ غالى شكرى	دار المعارف بمصر ـ ١٩٦٩
الله فى رحلة نجيب محفوظ الرمزية	جورج طرابيشى	دار الطليعة ـ بيروت طبعة (١) سنة ١٩٧٣
مع نجيب محفوظ	أحمد محمد عطية	مطبعة وزارة الثقافة ـ دمشق سنة ١٩٧١
قراءة الرواية	د٠ محمودالربيعى	دار المعارف بمصر ١٩٧٤
الاسلام والروحيـة فى ادب نجيب محفوظ	د٠ محمـد حسن عبد الله	الكويت ٠ مطبعة الامل ٠
المرأة والجنس	د٠ نوال السعداوى	المؤسسة العربية للدراسات والنشر
الحوادث (مجلة)	مقابلة صحفية	العدد ١٠٠٩ ـ ١٢ مارس ١٩٧٦

ابجدية البدء

فوزية رشيد

« كيف لى أن أعيش بين مد وجزر ·· فى الوسط حائرة ·· تنتابنى حمى المعرفة وتؤرقنى كثيرا ؟ لكنى لم أصل بعد فالبحر عميق ، عميق جدا ·· ورحلة البداية صعبة ·· صعبة جدا · »

– هل تعرفين انك تعطين الامر اكثر مما يحتاج ·

– بل الامر هو الذى يفرض على الانسان ما يحتاجه من اهتمام ·

– لو كان الامر كذلك لما بدأ الكثيرون ·

– ومن قال لك أن معظم من بدأوا واستمروا كانوا قد بدأوا فعلا ·

انهم فقط لا يملكون جرأة اللحظة ·· أعنى لحظة صدق تعرى الذات ·· وقد يملكونها لكنهم لا يكونون الا أنفسهم ·

وارتمت اللحظات نفسها فى أحضان كلمـــــات كبيرة ·· أكبر من أن تستوعبها ·

ومرة أخرى ترتطم صخور الحياة العاثرة ·· بهذا الوجه · بهذا القلب ·· بهاتين العينين ·· لم يمت الوجه بل ظل يقطر بالحيـــــاة ·· والقلب قرر وقت هدوء ·· مراجعة حساب قبل البدء ·· فعلا كل شىء فى الحياة دقيق ومن لم يعرف دقة الميزان فيها لابد انه ساقط ·· ساقط الى الكفة الاخرى ·· وكفـــــة الحياة تعلو ·· وتعلو ·· وربما ما استطاع ان يملكها الفرد بعد ذلك ··

دقة تستوجب مراعاتها منذ البدء ·

هناك وراء هذا البحـــــر العميق ·· جزيرة خضراء ، لا يعيش فيها الا المعطاؤون ·· سميت أرض العطاء ·

استرسلت نظراتها الى هذه الارض لا غيرها ·· أجل لا غيرها ·

« لابد أن أصل اليها طالما عشت عشقها منذ الصغر » ·

شدت الركب وأرادت الرحيل ·

على الشاطىء ظلت ترمق الارض هناك وقلبها من فرط الشوق يكاد يزحف بين قدميها ·· وكلها أعضاء تلهث صدقا فى محاولة الوصول ·

الشمس فوق رأسها عمودية ·· تحاول ان تحاصرها فى زاوية ٩٠ ·· بدأت تتململ وكأنها لا تحتمل أكثر ··

« حرارتها قاسية أخشى أن تذيبنى قبل ان أصل النتيجة »

ثم جثت ·· جثت عند الشاطىء ·· تلتقط بعض الحصى ··

تنبش الارض بأظافرها تنغرس داخلها ··

وصراخ همجى بالداخل ينهش وعيها ··

« أين أنا ·· من أنا ·· ؟ » ·

مرة قال :

ـ أراك كبيرة ·· لكن نقطة البدء تنقصك ··

ـ ···

« أكداس اللحظات ضيعت بناقلات الليل

بناقلات النهار

فكيف اللحظات أعتمت أن تضىء

أما آن لعرس الصبر ان يجىء » ·

وقفت مسمرة والشمس تصب خيوطها المتوهجة ·· تنقلها الى جوفها ·· الحمى تفتت كل كسرة زيف بالداخل ·· الوجه يزداد صفاء ·· فجأة شعرت وكأن يدا تدفعها ·· أخذت تبتعد ·· تركض ·· تلهث ، والارض هناك فى البعيد تلوح لها ·· تذكرها بعشقها لها :

« لا أستطيع ·· لا أستطيع » ·

ظل صدى صرختها يتردد بجوفها ويرتطم بخيوط الالم فى قلبها ·

ـ لم كل هذا العذاب يدمى وجهك ؟

ـ أعيش امتحان الصدق ·· لست أدرى ·· أنا خائفة ، خائفة جدا ·

ـ لكن أرض العطاء هناك فى الجهة الاخرى · أنت هنا فى النقطة المضادة ·

ـ أريد أن أبتعد ·· أن أرى نفسى بوضوح أكثر ··

أن أمتحن شوقى اليها ·· قدرتى فى عشقى لها ·

ـ لكن هذه هى الابجدية فقط ·· ترهقين نفسك أكثر مما يجب ·

ـ الكل يقول هذا ·· لكنى أريد أن أبدأ ·· لا لمجرد البدء ··

لكن ··

تلعثمت بالكلمات ·· شعرت عيونه تطاردها ، تحرقها ، تجعلها رمادا ·· ديدانا فطرية ·· أعشابا طفيلية ·· السماء تنفتح اكثر ·· تمتد نحوهـــا ··

صراخ ·· عويل ·· ضجيج ·· الم ··

ثم عادت الانفاس تأخذ مجراها الهادىء ·

ارتكزت عيونها صوب البحر مرة أخرى ·· والارض هناك وراء الشاطىء البعيد ·

« ان كان من بداية ·· فهناك ·· عند الشاطىء الممتد ذاك ·· » ·

ـ هل تستطيع أن تأخذنى الى الشاطىء الاخر ··

(النفس اللاهث ينقطع ثم تستعيده ، بشهقة) ·

ـ على ·· اسمى على ··

(وجه لوحته الشمس بسمرة محروقة ·· يبدو انه عارك البحر كثيرا ، وما يزال يعترك) ·

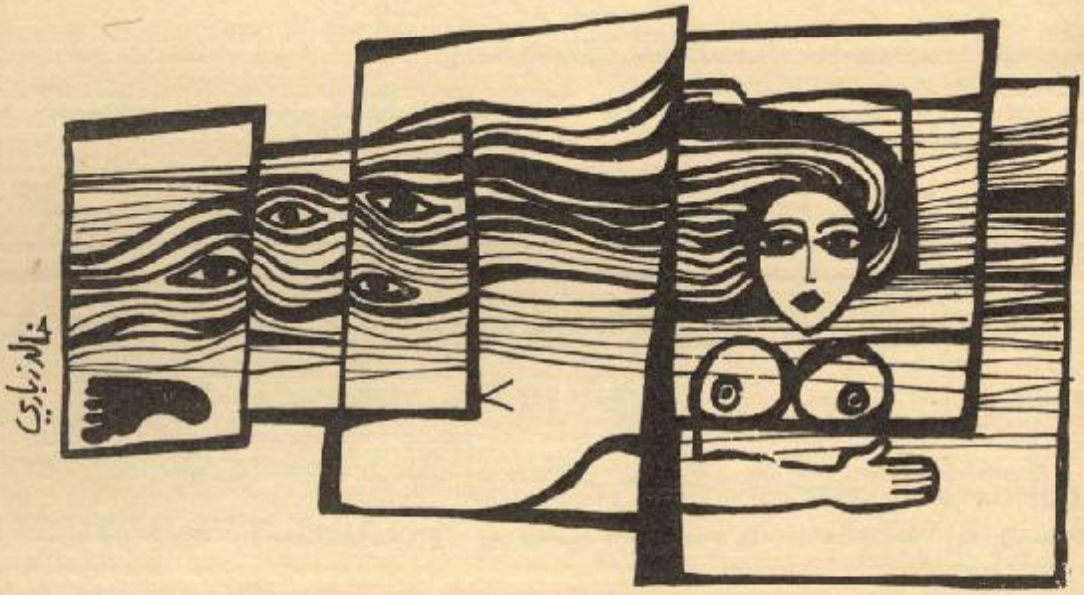
(ثم مواصلا) يبدو انك لا تعرفين قوانين هذا البحر · هل انت جديدة هنـــا ؟

ـ البحر ·· جديدة ·· !! لا ·· لا ·· أنا منذ عرفت نفسى عرفت البحر بداخلى ، وعشق الارض ايضا ·· لكن لم أسمع أن للبحر قوانين ·

ـ لانك عرفتها من بعيد ، عشقتها خيالا ·· لم تعتركى معها و ··

ـ (مقاطعة) لكن البحر يلهث مع أنفاسى فكيف لم أعرفه ؟

أردت أن أقول أن الشاطىء هناك ، يكلف الكثير ، وقد يودى بحياتك قبل


خالد زیاری

أن تصلى ·· هذا اذا أردت حقيقة الوصول ·· كثيرون ماتوا أو سقطوا فى الوحل فى عمق البحر هناك دون ان يصلوا · لا بد أن ترحلى وحيدة ·· خالية من كل شىء ، فقط أنت وعشقك ·· هذا هو القانون ·· لا مساعدة ·· انتبهى البحر يرفض ·· يرفض كل ·· (مقاطعة مرة أخرى) ·

ـ أرجوك ·· أنا خائفة ·· لكن لابد أن أذهب ·· هذا كل ما أعرفه ·

بدأت عيونها تلمع وعضلات وجهها المشدودة ترتخى فى لحظة تداع ـ

(رفضتنى جسور العبور ··

فقلت أتعالى فوقهـــا ··

اندسست فى الريح الواكب متجهة للشمال

أترفضنى ؟

آه يا طين الحزن أخبىء وجهى داخله

ألعق نفسى ·· تكسرت المرآة داخلى)

(لا ·· لا ·· لم تنكسر بعد ! ؟ لا زلت أرى داخلى بوضوح) ·

فجأة تنتبه ونظراته ترمقها باستغراب ·· تبتعد ·· وهى تلوح ··

« شكرا لك يا ·· (وكأنها تتذكر) ·· على ·· على ·· لا تخف لن أنساك ماحييت ·

★ ★ ★

ها هو الشارع يمتد أمامها ـ وضجيج العالم كله حولها ·· أكداس كتب تأخذ مكانها هناك فوق الرفوف الاضافية ·

تشعر بدوار يستكين فى جمجمتها من الارهاق ·

ـ فيلم جديد ·· هل ستأتين الليلة معنا ؟

ـ لا ·· لا أستطيع ·· أنا مشغولة ·

تسرع الخطوات ، تشعر بثقل ، وبصعوبة تنقل القدم أمام الاخرى · دوامة العمل الرتيب تطحنها منذ السابعة حتى الثانية ·· عمل روتينى بعيد عن جوها النفسى الخاص ··

عيونها تستكين فى الوجه وحولها هالة داكنة ·· وبريق عذاب يصرخ ··

ـ هناك حفلة شيقة هذا المساء ·· سيحضرها كل الاصدقاء تقريبا ·· لا شك انك ستحضرين ·

ـ لا ·· أنا آسفة ·· لانى لا أستطيع ·

ـ لكن ··

ـ أرجوك ··

بدأ الصخب يعلو والضجيج يتماوج مع اهتزازات الارداف فى المرقص · والكؤوس تمتلىء لتعود فارغة مرة أخرى ··

والأضوء خافت فى الصالة كلها وخليط من اللون الاحمر والبنفسجى فى القاعة يعطى حركات الاجسام تماوجا عجيبا يخلق فى الذهن نوعا من الانسياب والتداعى ·

سحر اللحظة يسكر وتأوهات العشاق تشحن القاعة بدفء يدغدغ المشاعر ، يحلق بها فوق ·· يمسك بالاحلام كلها بين صدر ومقابله ·

كم يسهم الجو هنا فى تداخل اللحظات الهادئة والصاخبة كتداخل الجـــاز بالكلاسيك فى القاعة ·· الواحدة بعد الاخرى ·· تداخل يتم بانسجام تام ··

وهى قابعة فى الزاوية ·· هناك مع الاصدقاء ·· كعادتها ·· ساهمة بعد ان يئسوا من جذبها الى النقاش ·

تشعر بالارض تدور حولها ·· والكل أغراب ·· يعيدون لا تراهم ···

وهى تهمس لنفسها ··

(انها الحياة ·· هدوء ·· وصخب ·· استكانة وضجيج ··

لكن أين عشقى أنا ·· عشق تلك الارض هناك) ·

لا تزال واجمة ·· فجأة ··

ـ استغرقت وقتا طويلا وأنت ساهمة ·

ـ أجل ·· أجل ·· لا عليك أنسى كل شىء هذه اللحظة ·· حاول ·· أريد أن أرقص ·· فقط أن أزيح ثقلا بداخلى ·

ـ الرقص حياة ·

ـ حياة مؤقتة لكنها ضرورية ٠

عادت الابتسامة الحزينة ترتسم على محياها ٠

ـ لست أدرى لم أشعر بالاسى لانى أرقص ٠٠ أشعر بالعذاب يقطر من أطرافى ٠٠ مفارقات عجيبة ٠٠ هه ٠

الخطوط الجوية ٠٠ ترحب بكم مع رحلتها التى تستغرق ساعـــــات الى ٠٠

يتكرر هذا الصوت المنساب فى الجو كثيرا ٠٠ وتتعدد الرحلات ٠

جبال ٠٠ خضرة ٠٠ وجوه جديدة ٠٠ حياة مختلفة ٠٠ عادات وتقاليد غريبة ٠٠ اختبار ٠٠ نضج ٠٠ ضحك ٠٠ حزن ٠٠ بكاء ٠٠ صمت ٠٠ رقص ٠٠ غضب ٠٠ مشاكل ٠٠ حياة هادئة ٠٠ عودة ٠

حزن ، بكاء ، ضحك ، ألم ، صمت ، رقص ، غضب ٠٠ فجأة صراخ يشل ما بالداخل من شحنات متعددة ٠

(المعرفة ٠٠ المعرفة ٠٠ لا بد أن أطأ أرض المعرفة والخلق ٠٠ لا بد أن أبدأ الآن ٠٠ فان لم أفعل فلن أبدأ أبدا) ٠

زينب وعلاء الدين

قصة للأولاد

حسن موسى

لزينب وجه مدور ·· حلو ·· وعينان لاتبصران · تجلس ، هكذا ، كل صباح فى مكانها الصغير المعتاد · فوق ضفة ذلك الجدول · جدول صغير جف ماؤه قرب بيت أبيها الفلاح الفقير · وتظل صامتة ، تستمع موسيقى الاشياء التى لاتراها ·

انها وحيدة · يلعب الاطفال فى المرعى « الفشكت هامة » (١) وسباق العصى · وعراك الثيران · والبحث عن بيض الطيور فى الاعشاش والمزارع وهى وحيدة وحيدة · يلعب الاطفال فى البساتين « الختيلة » و « كضة وكض وياه » و « دللوس » (٢) وهى وحيدة ، يلعب الاطفال فى البيوت خلف « المحامل والكوميديات » (٣) وخلف البيوت · والضرب بالوسائد وهى وحيدة · تجلس صامتة ، رفاقها الجدول ، الصمت ، وانتظار علاء الدين ، الذى يمر بها مرة أو مرتين وربما أكثر فى اليوم · قد يمر الصغار الاخرون أحيانا ، غير أنهم يمرون سريعا · يسلمون ، وقد يجلسون قليلا ويثرثرون أيضا ويضحكون ، ثم يمضون الى اللعب والى الحقول · لاترى زينب غير اللون الاسود ، وكم سئمت هذا الظلام الممتد الذى لا يبدده الا صوت علاء الدين حين يجىء ·

فى مرة من تلك المرات الكثيرة التى يجيئها علاء الدين بصوته العذب قالت :

ـ انك لا تلعب كثيرا يا علاء ٠

ـ بلى ، العب ٠

ـ مع من ؟ ٠

ـ مع الصغار ، فى الحقول وفى كل مكان ٠

ـ لكنك تجيء الى كل يوم ، أننى أحرمك من اللعب ٠

ـ لا يا زينب أننى ألعب ٠٠ ثم ٠٠

ـ لماذا صمت يا علاء ؟ قل ٠٠

ـ أننى لا أفرح أكثر من فرحى بقربك ٠

وفى مرة ٠٠٠

ـ ياعلاء ، هل رجال القرية طيبون ؟

ـ كلهم يا زينب كلهم ٠

ـ والحقول ٠٠ كيف هى ؟

ـ آه ٠٠ زينب ٠٠ انها زاهية ، أتمنى لو ترينها ٠

ـ والاطفال ؟

ـ « حلوين » (٤) انهم أحلى من كل شيء ٠

ـ أتمنى لو ألعب معهم ٠

ـ سيفرحون ، صدقينى ، دعينى آخذك اليهم مرة ٠

ـ لكننى لا أرى ، مافائدة ذلك أننى عمياء ٠

تألم علاء الدين وصمت ٠ ظل فى وجهها الحنطى المدور يحدق ٠

كان يعرف أن زينب الجميلة الرقيقة تحب الناس ، غير أنها لاتستطيع رؤية الاشياء ٠

ـ هل أنت كبير يا علاء ؟

ـ مازلت صغيرا ، أننى بسنك تماما ٠

ـ وهل جسمى كبير ؟

ـ لا ، انه صغير ورقيق ، أصغر من جسمى قليلا ٠

ـ هل الاطفال أكبر منك ؟

ـ بعضهم ، أكبر ، والبعض أصغر منا ، أنت وأنا ٠

ثم قالت :

ـ لكنك تكبر بسرعة تكبر كل يوم ٠

ومرة سألته :

ـ علاء ، كيف يبدو أبى ؟

ـ انه ليس شيخا ، لكنه فقير ٠

أود لو أساعده ، لكننى لا أستطيع ، فأنت كما ترى أننى ٠٠

ـ سأساعده بدلاً عنك ٠

ـ وأهلك ؟ الا يحتاجون مساعدتك ؟

ـ مانسيتهم ، سأساعدهم أيضا ٠

ـ وابى يا علاء ٠٠ ؟

ـ مابه ؟

ـ هل هو طيب ؟

ـ الفلاحون طيبون يازينب ٠

ـ علاء ٠٠ هذه ضفة جدول ؟

ـ نعم ٠

ـ هل به ماء كثير ؟

ـ لا يازينب ، لقد جف ماؤه ٠

ـ لم لا يملؤه رجال القرية ؟

ـ سيمتلىء وقت الفيضان ٠

ـ وكيف يسقى الزرع الان ؟

ـ الان وقت بذار يا زينب ٠

ابتسمت له ٠ مدت يدها وجست يديه ، كانا فى عمر وردتين صغيرين وفقيرين ، طفلين من أطفال الجنوب ٠

ـ الا تمل أسئلتى ؟

ـ لا ، أحب أسئلتك ٠

ـ أعذرنى علاء ، أتدرى ٠٠ ؟

ـ ماذا ؟

ـ أننى أرى من خلالك ٠

شعر علاء الدين فى تلك اللحظة بدمعتين كبيرتين تطفران من عينيه وتسيلان على خديه ٠

ملأت العبرة صدره الصغير وصار لايستطيع الكلام ٠

ـ ها ؟ علاء أنك لاتتكلم ؟

ـ ٠٠

ظل صامتا ٠ كان يجاهد لكى يستعيد أنفاسه وصوته ٠ فى تلك اللحظة كان يخشى أن تعرف من خلال اضطراب صوته أنه بكى ، وزينب رقيقة ويؤلمها البكاء ، بكاء الاخرين ٠ وهو يعرف ذلك ٠ مدت يدها تبحث عنه ٠٠

ـ علاء ، هل ذهبت ؟

ـ لا ، مازلت هنا ٠

ـ لماذا لم تجبنى حين سألتك ؟

ـ كنت أنظر فى البعيد ٠

ـ الى ماذا ؟

ـ الى رجل كبير يدفع مشحوفه الى الماء عبر السدة ٠

ـ وهل يقدر ؟

ـ لايبدو ذلك ٠

ـ اذن اذهب وساعده ٠

ـ سأذهب ٠٠

لقد كان عذرا حقيقيا ٠ جاء فى الوقت المناسب ٠ كان الفلاح خلف يدفع مشحوفه نحو الماء عبر السدة ٠ وكان ذلك متعبا ٠

ـ سأساعدك ٠

قال الفلاح :

ـ بماذا يا علاء الدين ؟

ـ بيدى ٠

ـ لكنك صغير ·

ـ سأجمع الاطفال ·

ـ لا داعى يا ولدى ، لقد دفعته شكرا ·

● ●

وزينب تنتظر اليوم · ما مر علاء الدين وما سأل · ترى أين يمكن أن يكون ؟ فكرت وبخوف أن يكون قد ألم به مكروه ·· « هل مرض ؟ هل أصـــابته شوكة نخل ؟ هل قرصته دودة ؟ هل جرح ؟ هل تعارك ؟ اننى ما رأيت اليوم أى شىء وما سمعت · لانه مامر ، ولانه ما قال شيئا ·

ظل الجدول صامتا · وظل الانتظار صامتا ·· وشوشة النهار ثغـــاء الماشية ، لعب الصغار ، نباح الكلاب ، مواء القطط ، أصوات النساء فى البعد والقرب · لكن لا صوت لعلاء الدين ولا وقع لقدميه ·

● ●

كان علاء الدين قد طلب اليه أبوه أن يذهب فيفتح ساقية صغيرة لتروى شقة صغيرة من أرضهم قد بذروها أمس · وفى الريف يتعلم الصغار مبكرا عمل الاباء ·· وها هو يعود الان بعد أن فتح تلك الساقية · وبعد أن انساب المـــاء رقيقا باردا ، غامرا تلك المشارب الترابية المبذورة ·

الشمس تقلع نحو السماء · تفتح شراعا من النور وتقلع · السماء بحر والشمس سفينة بيضاء يخالطها لون أحمر عند الشروق وعند الضحى · قبرات توصوص وتطير ·

وتطير طيور الماء الصغيرة والبلابل ، طيور الملكات والعصافير · والنباتات الصغيرة الجديدة كالاجنة · ترفع رؤوسها خضراء · نظيفة وزاهية · للربيع لون الحلم · الارض ماء أحمر فى الربيع · العالم طيف شمس · بدأ الزعـــاة بقطعانهم يملأون تلك البقع التى لم يغمرها الماء · تلك البقع المتروكة سهوا أو تعمدا · لكن ·· ليس ثمة سهو فى الريف ، ربما نتيجة لصعوبة الحرث والكرى تركت تلك الارض ·

وعلاء الدين يعود · فهو يعرف أن زينب الان فوق ضفة الجدول تنتظر ·

والجدول سيغمره الماء اليوم أو غدا · فقد أن أوان الربيع · وسيحكى لها عن ـ الجليجلاوة ـ (٥) وعن (الزرة) (٦) · وعن الضفاف التى لا تتحمل الفيضان · وعن السباحة فى الماء الغرينى · وهو يعرف أنها تقول له (انت تكبر بسرعة يا علاء) · فقد اعتاد سماع ذلك منها مع كل حديث جديد فيه شيء جديد · وهو يعرف ايضا أن ذلك يسره · بل يتمنى أن تقول له زينب ذلك دائما · غير ان الطريق طال ·· والجدو ل لا تكف تعترض طريقه ·· وهكذا دفع قدميه أكثر ، أسرع أكثر · كل شيء جميل فى طريقه الان · فالحياة حـــلوة كطير ملون · والاطفال كثمر البساتين ، الشجر أخضر · لون الارض أخضر وأحمر لون الغرين وضحك الداس ·

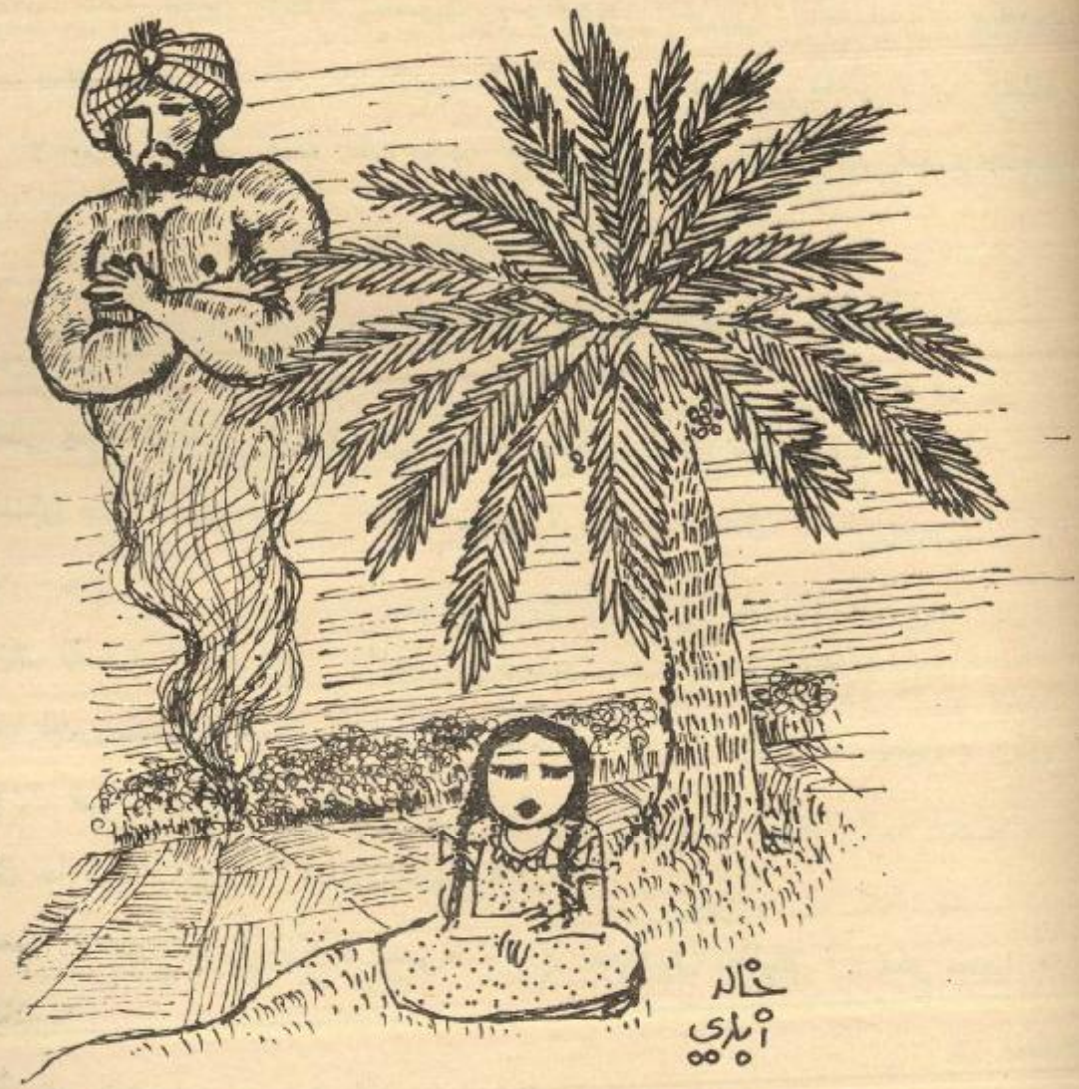
ان زينب تحب أن ترى لكنها لاترى · عيناه تسبقانه الى مكان زينب غير أن البساتين تحجبها عنه · أما الان فلم يتبق الا هذه الشقة التى تفصلها عن رؤيته · وحينما يراها فى مكانها سيركض ، هكذا قرر · ســـيقول لها أن أباه عامله كرجل ·

ـ « اذهب وافتح الساقية يا علاء الدين · »

هكذا أمره أبوه · تماما كما يفعلون مع الرجال ، وفكر مع نفسه ·· « ستبتسم لى ، وستقول حتما ·· ـ ألم أقل لك أنك تكبر بسرعة ياعلاء ـ · »

انها تصر على أن تسميه علاء فقط · وهو يحب ذلك منها ·· وأبصر علاء الدين زينب بعد أن اجتاز آخر بستان · كانت تجلس فى مكانها كأنها تمثال صغير ملون ، فوق ذلك المرتفع ، الضفة · أراد أن يركض ، لكن شيئا ما أوقفـه فى مكانه · شيء ما عثر به كاد يسقطه ، فانثنى ملتفتا صوبه · عاين فى المكان الذى عثر به ، واذهلته المفاجأة · فقد كان ثمة مصباح صغير · صغير وغريب وعتيق ، مدفون حتى نصفه أو أكثر · فى حزام علاء الدين منجل وعلى كتفـــه مسحاة · طرح مسحاته جانبا · واستل منجله من حزامه تماما مثل خنجر · وراح يحفر · أخرج المصباح · عجب لشكله وتكوينه · أنه لم ير طوال حياته مثله · كان أشبه بأبريق شاى مصنوع على شكل هلال ، غيـــــر أنه عتيق ·· فكر · « سأحكه وساعرف لونه » ·

ألتفت صوب زينب رآها على جلستها · قال بصوت مسموع « لاتحزنى ··



٠٠ سأجيء ٠٠ ثم حك المصباح وحكه ثانية وظل منهمكا فى الحـــك ٠ وكان بصره مزروعا فيه فى هذه الاثناء ٠ خرج من المصباح دخـــان كثيف ٠ دهش علاء الدين ٠ خاف أراد أن يلقى بالمصباح ويهرب ، غير انه فجأة سمع صوتا غريبا لم يسمع بمثله من قبل ٠٠

ـ لبيك ، أطلب يأتيك ما تريد بين يديك ٠

والتفت علاء الدين ناحية الصوت ، وأذهلته المفاجأة الجديدة ٠ وكادت تتحول الى رعب ، لولا طمأنة هذا الذى يقف أمامه ٠ فقد كان يقف أمامه عملاق ضخم ٠٠ لوضرب الجبل لفتته لكن بوجه جميل وجسم رشيق رغم الطـــول والضخامة ٠

ـ لا تخف يا علاء الدين ٠

ـ من أنت ؟

ـ اننى منفذ حاجات المحتاجين وأسكن هذا المصباح منذ آلاف السنين ٠

ـ تسكن هذا المصباح منذ آلاف السنين ؟ ٠٠ لا أصدق ٠

ـ بل صدق ٠

ـ كيف أصدق ؟ أنت كبير والمصباح صغير ٠٠ كيف تم ذلك ؟

ـ هذا ليس مهما ، انه سر المهنة ٠ المهم ٠ أطلب يا عـــلاء الدين ، وكل ما تطلب يأتيك فى اللحظة التى تريد ٠

ـ كل ما أريد يأتى فى اللحظة التى أريد ؟

ـ نعم ٠٠ لكن دعنى أذكرك بشىء ٠٠ لا تستعجل بطلبك ٠٠ فكر جيدا ٠

ـ لماذا ؟

ـ لان فى المصباح لم يتبق الا تنفيذ لطلب واحد ٠

ـ والبقية ؟

ـ لقد نفذت ٠

ـ كيف ؟

ـ كان قبلك بمئات من السنين صبى اسمه علاء الدين ، حصل على هـذا المصباح وطلب كثيرا الا الطلب الاخير ٠

ـ اسمه علاء الدين ؟ ٠

ـ نعم اسمه علاء الدين ، وهذا المصباح اسمه المصباح السحرى · كان علاء الدين السابق فتى طيبا ، لذا كانت طلباته من أجل خير الناس ·

ـ يا للمصادفه ، نفس الاسم · نفس المصباح ··

ـ ونفس الصفات ونفس العمر ·

نظر علاء الدين الى العملاق الرشيق الجميل وقال فى نفسه « انه عملاق ، لكنه ليس مخيفا ويبدو طيبا ، لذا فلا أعتقد انه يكذب · » ·· غير ان عـــــلاء قرر ان يأخذه الى مكان أكثر أمانا · خشى ان يراه الناس مع هذا المارد فى هذا المكان المكشوف فيظنونه ساحرا ·

ـ اذن دعنا نذهب الى مكان لا يرانا الناس فيه ·

ـ لا ، لا تخش يا علاء · الناس لايستطيعون رؤيتى ·

ـ ها ؟ كيف ؟

ـ لا يرانى الا الذى يملك المصباح ، فلا تتركه يسقط من يدك ·

ـ والطلب ؟

ـ أننى أنفذ طلبات من يملك المصباح فقط ··

ـ وتنفذ أى طلب ؟

ـ أى طلب ·

صمت علاء الدين وفكر « يقول انه ينفذ أى طلب أريد ·· » ·

ـ هل تنفذ كل طلباتى ؟

ـ لا يا علاء الدين ، لك طلب واحد · لكن مهما كانت صعوبة هذا الطلب سأنفذه لك ·

ـ اذا طلبت فلوسا هل تأتينى بها ؟

ـ كل ما شئت سآتيك به ·

ـ قصـــرا ؟

ـ أكبر القصور ·

ـ ملابس جديدة وحذاء ؟

ـ أحلى الملابس والاحذية ·

ـ « جكليت » ؟

ـ أحسن أنواع الحلوى ٠

ثم صمت علاء الدين من جديد وفكر مع نفسه « ان هذه الطلبات جميعا لاتدوم ٠ أريد شيئا لاينتهى بسرعة ٠ أريد شيئا ليس لى وحدى » ٠ ثم سأله :

ـ يا صديقى العملاق الطيب ، اذا طلبت منك طلبا لغيرى هل تفعل ذلك ؟

ـ لا مانع لدى ٠

ـ دعنا نفكر معا ٠

نظرا لبعض بصمت وصارا يفكران ٠ واضح ان بينهما الآن وداً وتفاهما ٠ شعر علاء الدين بالامان قرب العملاق ٠ وواضح ان العملاق يستأنس بعلاء الدين ٠ فكر علاء الدين « الفلوس تنتهى » ، والقصر مافائدته وناس القرية يسكنون الاكواخ « والملابس ليست مهمة » فأطفال القرية يلبسون الاسمال ، كما ان هؤلاء الاطفال حفاة ، فما فائدة ان البس الاحذية وحدى ٠ عندما ألبسها سيبتعدون عنى سيسألون عن مصدرها وربما يظنونى لصا سرقت هذه الاشياء ، والا فمن اين أتتنى ؟ »

لذا قرر ان يطلب ملابس وقصورا وحلوى وكرات لكل القرية ٠٠ وألتفت الى العملاق ٠

ـ اذا طلبت قصورا وملابس وحلوى وكرات لكل ناس القرية هل توافق ؟

ـ أوافق ٠٠

ـ اذا ٠٠

لكنه صمت ، فقد حانت منه التفاتة صغيرة فى غمرة فرحه ، فوقع بصره على زينب الصغيرة ، فى مكانها المعهود ٠٠

ـ آخ ٠٠ كيف نسيتها ؟

صرخ علاء الدين بألم والتفت الى العملاق بسرعة ٠٠

ـ أسمع

ـ هـا ؟

ـ لا تنفذ ٠

وكان العملاق فى تلك اللحظة قد هيأ نفسه لتنفيذ الطلب ٠ اقترب علاء الدين من العملاق وقال له ٠

ـ ياصديقى لدى طلب هام ، تذكرته الان ٠ لا أدرى كيف نسيته ٠

ـ ما هـو ؟

ـ هل تستطيع ان تشفى العيون ؟

ـ ســـأفعل ٠

ـ العيون العمياء ؟

ـ سأعيد لها البصر ٠

ـ كل العيـــــون ؟

ـ العيون التى تطلب شفاءها أنت ٠

ـ عيون أى انسان ؟

ـ أى انسان ٠

ـ حتى عيون زينب ؟

ـ حتى عيون زينب ٠

ـ أتعـــــرف زينب ؟

ـ لا ٠

ـ خسارة ٠٠ ياصديقى ، زينب الصغيرة ، زينب العمياء الجميلة ، الا تعرفها ٠

ـ آسف ياعلاء الدين لا أعرفها ٠ لابد انها طيبة حتى تفكر بها هكذا ٠

ـ أنها طير ملون ياصديقى ٠٠ هل تشفى عيـــــونها ؟

ـ سأفعل ما تريد ؟

ـ سيكون لها بصر مثلك ، مثلى ، مثل الناس ؟

ـ سيكون ٠

ـ آه ٠ أننى أشكرك ٠

ـ أين هى ؟

ـ أنظـــــر ٠٠

نظر العملاق مع امتداد اشارة علاء الدين فرأى زينب ٠ صـــغيرة فوق لضفة ٠ تبدو منعزلة عن العالم الذى يمرح حولها ، لكنها لاترى ٠٠ سأل العملاق

ـ هل هى زينب ؟

ـ نعم ، أذهب وأعد لها بصرها هذا طلبى ٠٠

وتقدم العملاق الى حيث تجلس زينب ·

خطواته العريضة التى لا تسمع لو شاء لخسف بها الارض ·

وقبل ان يبلغ منتصف المسافة بين زينب وعلاء الدين ·

أنطلق علاء الدين راكضا · بأثره · لحق به · أوقفه ··

ـ يا صديقى الطيب ·

ـ نعم يا علاء الدين ، ماذا تريد ؟

كان علاء الدين يلهث وقد ركض بسرعة ، لذا فقد قال له وصدره يعلـــو وينخفض ·

ـ عندما تعيد لزينب بصرها لا تجعلها تشعر بمنتى أو منتك ، أعد بصرها فقط ·

حسن موسى

البصرة

---

(١) الفشك هامة : لعبة يلعبها الرعاة فى الريف ·

(٢) دللوس : لعبة يلعبها أطفال الريف مختلطة ·

(٣) المحامل والكوميديات : مناضد خشبية ·

(٤) حلوين : أثرت استعمال هذه الكلمة الشعبية الدالة على جمال الاطفال ·

(٥) الجليجلاوة : حشرات صغيرة تجىء مع الفيضان وقت الربيع ·

(٦) الزرة : موسم تكاثر الاسماك ·

الشيشة والسياسة

زياد علي

كرسى جمر يحرق القلب يا معلم ...

تطلعت الى مصدر الصوت .. شاب نحيل ابتسامته لاتحمل بطاقة هوية .. يربت على كتف صديقه النوبى ويدخل مع صبى المقهى فى (قافية) .

يكتم صاحبه ضحكته التى تنفلت على دفعات

ـ اشمعنى ..

الفقر حشمة والغنى قلة أدب !

المقهى ضيق كالقلب .. الكراسى فى حدود أصابع اليدين ، زحام شارع المساحة يخف بعد الحادية عشر .. كنت وصديقى « على القبلاوى » نفضل الجلوس أمامه .

تقترب خطوات الامتحانات .. الورود تتفتح مطلة من بيت الطالبات .

تندفع الكلمات سريعة من فم الشاب النحيل كمؤنة كلاشنكوف ويرد عليه صاحبه النوبى بضحكات عالية يطعمها بقرقرة الشيشة .

ماتبصش فى العالى يا خالى

واسمع كلامى ..

دنا من العالى .. ياما جرالى .

عيناى تتسلقان سطور قصة لتشيخوف اليمن محمد عبد الولى ، قفشات النوبى وصديقه تطرق بابى .

ـ لقد اشتغلت راعى بقر ببنغازى

يضحك الاول

ـ يلعن أبو سيارات البيجو

يضحك الثانى

ـ كرسى جمر (معمر) يا برنس

يضحكان معا ·· يحضر لهما طلبهما ، صديقى على يرفع رأســـــه ··

حركته تدل على الضيق من النوبى الذى يستخف دمه ·

الدقائق تهرب متوترة ·· ونسمات الليل تتوقف عند نقطة الحدود للتفتيش، يصل صوت الكلاب التى تعوى فى المذياع صديقى يهز رأسه وهو يراقب خطوات النوبى مبتعدة بجسمه · ابتسم فيما تندفع كلماتى كخيول غير مسرجة ·

الجاى ماشى وخليها ماشية

والعمر ماشى والارض ما شية

وحزن الغلابة مش ماشى ليه ؟

ماهى ماشية حتعمل ايه ؟

.....

جرحك يا بلدى زايد شجونى

وحزن قلبى جارح جفونى

واصبر ياصحبى على نصيبك

يكفى حبيبك ما يكنش ماشى !

قبيلة من الغجر فى داخلى تحتل مساحاتى الجوانية ، الحزن يستعمرنى ·

* يا جرحا منبطحا على بطنه ·

حين تحررت شفتاى من بعضهما قفزت بعض الكلمات متعانقة ·

يارب الاقيانوس الازرق ·

لا داعى أن يحدث ذلك على الرصيف الاخر ·

زياد علي - طرابلس - ليبيا

رؤى في صورة الولادة

ماجد الشيخ - الكويت

(١)

في لحظة يتقمص الحلم مدارك الطيور
وتستدير الارض نحو الشراع
تستدير نحو الانعكاسات
هي النهارات / نهارات وضوء يدخل السماء
رحم اللغة التي تصوغ البحر بحرا
هي البحار صديقة للشمس والطيور
صديقة للنهر /
طفل المجيء في مدارك الذي يتابعني
تتابعني خطاك / تشتهي رسما من الجسد ورسما من
كتاب الأغاني / افتحي الآن الكتاب / واقرأي رسم التحول
اقرأي جسدا بحجم النهر وحجم الحنين
واشهديني / اشهديني
لا وقت للبكاء لحظة توهج الرؤى
ان الدموع تشتهي صيرورة الدماء
لا وقت للبكاء لحظة الدخول
ليست رؤى الفقراء عرسا في الصحراء ٠

(٢)

لأيما عرس تجهزين موسم الفصول
والنهر من يسميه / يسميه
ويسميك المطر
لا وقت للندب فى الزمان البخيل
لأى موجة تدانيك اكتبى /
موت الفصول والمرايا الفاجعة
وموت ابواب تخلعها ببادر الرياح الاولى
وطحالب تموت فى اتونها صمتا
وفى رمادها احتراقا
لأى موجة تدانيك اكتبى /
ولادة اللغة التى تصوغ البحر بحرا
هى البحار صديقة للنهر والجنون
من أيما جهة تجيئين يالغة الجنون
من أيما جهة يجىء صوتك النارى
من أى الجهات

أى نبع تنبعين
يالغة تعلم الطفل حروف النار والتوهج العنف /
توهج التوهج / عنف التوهج / توهج العنف /
كونى بشارة

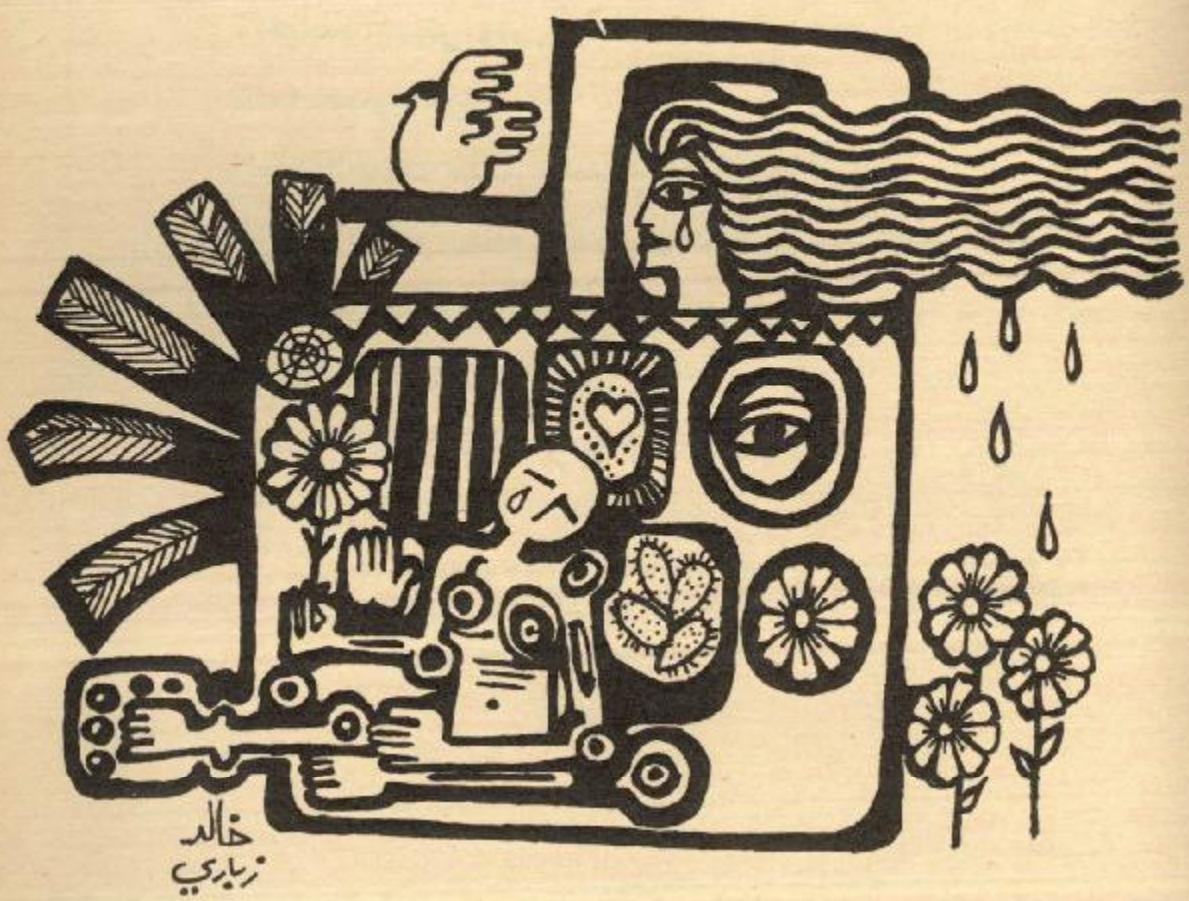
وشارة الزمان الجميل
كونى سماء /

أرضـا /

بلادًا تبادل الغياب بالمطر ٠

(٣)

ياتى هو الصيف الاخير


خالد
زيادي

في الجرح طعم المر /
وطعم الدم في الحلم الجميل
من يكتشف
حلم الذى لا يسكن الصمت بأمواج الجذور
لايسكن الموت موت نورس يغنى
في بحار الطيور
من ايما مطر هو الحلم يستمد اكسير نار الفصول
والمواسم الحبلى ومن اى اللغات
يالغة الجنون قولى
وليكن الصوت انفجار الطوفان / توهج الرؤى
لا وقت للبكاء لحظة توهج الرؤى
ان الجليل يشتهى صيرورة الدماء
لا وقت للبكاء لحظة الدخول
ليست رؤى الفقراء عرسا فى الصحراء ٠

ماجد الشيخ

الساعة

خالد البسّام

ـ ١ ـ

عيناك أجمل ، حلوة ، تذهب وتجيء فى أفق سماوى أزرق ·· فى الذاكرة ·· تكون هى ، تجيء إليَّ كزهرة البنفسج ، أتفحص تقاطيع الوجه ، وخصلات الشعر الذهبية ··

تنتظرينني ·· ولا أجيء ·· ويكون الحوار بينى وبين أبى :

ـ لماذا لم تذهب الى العمل ؟! ·· كسول ··

ـ العمال مضربون ·

ـ ٢ ـ

فى اليوم التالى ··

مسكينة ، تكاد تقبل الساعة ··

متى يأتى ·· أوه ·· اللعنة ··

وأنا ، أتذكرها فى الحلم واليقظة ·· أتذكر ساعتها الصغيرة ، حذاءها الاسود ·

فجأة ·· أحس أن بعض خصلات شعرها قد سقطت ، انتفض وأقوم وأرى الساعة تقارب الثامنة والدقيقة الاربعين ·

الساعة العاشرة كنت هناك ··

ـ مابك ؟

ـ عيناك !

ـ هل ساعتك متأخرة ؟

ـ زهرة البنفسج ..

ـ .....

فجأة تسقط الساعة وتنكسر ..

خجل الذهاب

كان الخجل يعشق وجهها ، يداعب جفونها ، يكنس الجرأة من تقاطيعها وملامحها .. تشرب الشاى بسرعة ..

أسألها بخبث : ـ

ـ هل تحبين الثورة !

تخجل أكثر ، يزداد وجهها احمرارا ..

تحاول أن تقوم . ترجع مرة ثانية ..

أتحدث بغضب :

ـ لماذا تهربين ؟ لماذا تخافين ؟ أنت أنا ، هكذا نحن . تتردد فى الكلام ..

أخيرا تقول ..

ـ أحبك .

تذهب ، دون أن أودعها .

تأشيرة حزن

أذهب اليها مقطب الوجه ، موغلا فى الحزن ، وآخذ نفسا عميقـــا من السيجارة ..

قالت :

ـ ماذا صنعت ؟

ـ لم أحصل على جواز سفر ؟

تبكى .

ـ نحن الغرباء ، كيف نتزوج ، وأنا جالس قربها أقرأ ذاكرتها الحزينة

اسألها :

ـ وأنت ·· أين جواز سفرك ؟ !

هنا أتذكر بعض المقاطع فى جوازها ··

(ممنوع دخول البلاد وممنوع الخروج)

تفتش فى حقيبتها ، لا تجده ··

اصرخ فيها :

ـ أين الجواز ؟ ··

تقول :

ـ ضاع ··

ـ أين ·· ؟

ـ فى الوطن ··

الرقصة :

الحبل والأطفال يغنون

جبير المليحان

الاطفال يلعبون فى الشارع حيث بيوتهم هنا ·

ويلعبون فى الشارع حيث بيوتهم هناك ·

أنهم يلعبون حيث بيوتهم ·

الاطفال ، يشبكون أيديهم : حلقة ، يرقصون مغنين ، لكن :

...

طفل كبر ·

ألقى زمارته ـ تلك التى كان يضعها فى فمه ، حين يجمع كفيه وينفخ فيهما أثناء الرقص مع الاطفال عندما كانوا صغارا ـ وأخذ يده ، ثم أخذ ينهر الرقصة : ألقى الرعب فى قلب الرقصة وسهر يتعقبها : يمسك بجسدها ويلقى به فى الحبل ، ويمسك بجسدها ويلقى به فى الحبل ، ويمسك ويلقى به فى الحبـــل ، ويمسك جسدها ويلقى به فى الحبل · الرقصة كانت تهرب ولكنها تواجه الحبل ، وتهرب وتواجه الحبل ، وتهرب وتواجه الحبل ·

.....

الاطفال · يشبكون أيديهم : حلقة ويرقصون مغنين ·

٠٠ طفل كبر ، يده فى حلقة الرقص : راح يبكى فى داخله ، و :

٠٠٠٠٠٠٠٠٠٠

الاطفال ٠ يشبكون أيديهم ٠٠ حلقة ٠ يرقصون مغنين ،

٠٠ طفل كبر ٠٠ يده فى حلقة الرقص : بكى داخله ، بكى ، ثم عمل كفيه زمارة وانطلق يغنى بصوت ٠٠ يتقدم ويغنى ، صوت زمارته اختفى ٠ و :

٠٠٠٠ الاطفال يشبكون أيديهم حلقة ، يرقصون مغنين ، والرقصة تهرب ، يمسكها الحبل وتهرب ويمسكها الحبل ، وطفل كبر ويده فى حلقة الرقص ، بكى داخله ، وعمل كفيه زمارته ، وانطلق يغنى بصوت مسموع ٠٠ يتقـــدم ويغنى بصوت مسموع ، صوت زمارته اختفى فجأة ٠ و ٠٠

٠٠٠٠٠٠٠٠٠٠

الاطفال يشبكون أيديهم ٠٠

الرقصة تهرب يمسكها الحبل ،

طفل كبر ، يده ، بكى ، كفيه ، وانطلق مسموعا : يتقدم ٠٠ يتقدم ، زمارته تنقطع ٠٠

طفل كبر ، يده ٠٠ داخله ٠٠ زمارته تنقطع ،

وطفل كبر ، يده ٠٠ داخله ٠٠ تنقطع

وطفل كبر

وطفل ٠٠ ،

وطفل ، والاطفال ٠

أيديهم حلقة ٠٠ يرقصون مغنين ،

والرقصة والحبل ٠

وطفل يده ٠٠ يغنى بصوت مسموع ، يتقدم ويغنى بصوت مسموع ،

وطفل كبر ،

والاطفال • أيديهم حلقة ويغنون راقصين •

والرقصة والحبل ،

وطفل كبر طفلا ، طفلا ، طفلا ، يغنى بصوت مسموع :

ثم •

الرقصة • الاطفال يشبكون أيديهم • حلقة يرقصون مغنين ، ويلعبون فى الشارع حيث بيوتهم هنا ، وهناك •

صبير الليحان - الدمام

يصدر قريباً

فيهوى الزينة

مواويل وأشعار بالعامية

عبد الرحمن المناعي

عمل فنى جديد

الجزيرة العربية في صور

روبرت عزي

من الصعب حقا ان ينفذ المرء كتابا من هذا النوع ، واصعب منه ان يحاول وصف ما فيه من جمال ·· فهو رائع واخاذ وقريب جدا من النفس الى درجة لا تستطيع معها اية كلمات ان تعبر عنه ··

وروبرت عزى ·· مصور عالى ذائع الصيت ينتمى الى أصل عربى ، وكثيرا ما ظهرت لقطاته المصورة على صفحات المجلات الكبرى مثل تايم ونيوزويك وفورتشن وناسونال جيوجرافيك ولاكسبريسو وغيرها ·· وكسبت له صوره مكانة عالمية معترف بها ··

والكتاب جولة فنية لا مثيل لها فى شبه جزيرة العرب ، تنتقل فيه من الربع الخالى بكل سحره وصرامته ، الى المدن الجديدة النامية بسرعة مذهلة على طول الشاطىء العربى للخليج حيث يسجل روبرت عزى بعد سنة وجوه ومشاعر هذه الارض وهذا الشبه الذى ينطلق الان بغير حدود ، بينما يحاول فى نفس الوقت ان يحتفظ بقيمه وتقاليده ··

هنا نجد صور رؤساء الدول وحكامها ناطقة معبرة تكاد تنفذ الى الاعماق ·· بينما لوحات المناظر الطبيعية تأخذ الالباب بشاعريتها وصدقها ·· والى جانبها الصور المعبرة عن الحياة التقليدية لاهل هذه المنطقة قوية التأثير عميقة الاحساس ، حتى ليشعر المرء انه بالفعل يحب هؤلاء الناس ·· ويتعاطف معهم ··

وهنا نجد عدسة روبرت عزى تلاصق ببراعة ، وبدراسة واعية الحياة الجديدة فى جزيرة العرب وتصور لنا بصدق هذه الانطلاقة الكبرى لشعب ومنطقة يقتحمان العصر الحديث ويدخلان مرحلة جديدة للنمو والتطور ·

ولا اجد هنا خيرا من ان استعيد كلمات لسعادة الشيخ احمد زكى اليمانى فى مقدمة الكتاب التى يقول فيها « مهما اوتيت الكلمات من قدرة على التعبير ، فانها لا تستطيع ان تقول للعقل ما يمكن ان تقوله الصورة · فهذا الكتاب يقدم لكل من يهمه امر هذه المنطقة وهذا الشعب وليست لديه فرصة لان يراهما رأى العين مالا يستطيع اى مؤلف مكتوب ان يقدمه ·· الا وهو صورة كاملة ، اقرب ما تكون الى الحقيقة ··

ان هذا العمل الذى تمخض عنه جهد السيد عزى يقول الشىء الكثير عن شبه الجزيرة العربية وعن تاريخها وثقافتها واهلها · وهو بالفعل اضافة حقيقية وجليلة للجهود التى يبذلها عدد من المخلصين الذين يسعون سعيا صادقا من اجل التقريب بين شعب الجزيرة العربية وسائر شعوب العالم ··

ويقينى ان هذا الكتاب سيكون هدية مثالية لاى شخص يريد ان يتعرف على هذه المنطقة ، كما انه اضافة لا تقدر بثمن لاى مكتبة عن الشرق الاوسط ·

يباع الكتاب فى محلات جاشنمال وأولاده

أحمد حجيري

« الى اخى ـ حسن ـ القروى ·· الجميل ·· الذكى المرتحل دائما وحتى النهاية ·· والى ـ نجيبة ـ تلك الانسانه التى احبته حب النخلة لتربة القرية ·· »

وأنا أتوه فى الزحام (ما أزال تائها حتى الان) وجدتنى مشتاقا اليه ·· ·· كيف ؟ ولم ؟ هل ذكرنى أحدهم به ؟ لا أدرى ·· كلما أحسست به (ما أزال أحس به) هو أننى فى شوق غامر لصبى معين ·· أو بالاصح لشاب يكبرنى الان ربما بسنة ·· انطلقت وراء الشوق ·· محوت المدينة من ناظرى ·· عينيها اللعوبتين ·· شفتيها الممطوطتين بشراهة ·· وجهها الملطخ بالاصـــباغ ·· يديها الباردتين اللتين تمسكان بخناق الانسان دونما رحمة ·· محوت المدينة الكبيرة ملمحا ملمحا ووضعت تلك القرية الصغيرة فى مكانها ·· أتيت بالبيوت الجصية ·· القمر المتربع فى أبهة ساحرة على الاسطح ·· الناس الطيبين ·· وأخيرا خبأت القرية فى قلب غابة نخيل فتية ·· وعند أسفل احدى النخـــلات المتعجرفة أتيت بصبى فى الثانية عشرة راح فيما بعد يتسلقها بالفة ومهارة ·· الشىء الذى فغر أفواه الرجال · وهم يتابعونه ··

ـ انه ابن أبيه !

قالها أحدهم وهو يرتد ببصره عن الصبى الذى كان قد احتضن « جمارة » النخلة التى تتحدى أعلى بيت فى القرية ·· اما انا فقد تسرب من شقوق دهشتى تساؤل أخذ ينمـــو وينمو مع كل حركة كانت تصدر عن الصبى ··

ـ من هو هذا الصبى ·· الذى يتجنبه اضرابه ؟ ! كان سؤالى فى محله ·· فأنا لم أجد هذا الصبى مرة لاعبا كما نلعب ·· ولا لاهيا كما نلهو ·· وفى المرات التى صادفته فيها ·· وجدته يبحث عما تسقطه النخلات من بلح ·· وربما نهره بعض أصحاب النخيل خلال ذلك ·· غير ان حادثة قاسية بعينها وقعت لى عرفتنى بذلك الصبى عن قرب ·· ففى ظهر أحد الايام القائظة وصلت الحرارة فيه حدا لا يطاق بحيث توقفت الحركة او كادت فى بيوت القرية وحقولها ·· طرأت لى فكرة أغرتنى ان أتسلل من البيت قاصدا أحدى عيون الماء التى تقع خارج القرية ·· وكانت عينا ، لكى يصل صبى فى عمرى الى مائها ، عليه ان يجتاز غيرانا فى جدرانها ·· وكانت تلك هى المرة الاولى التى أقدم فيها على مغامرة النزول الى ماء تلك العين ·· غير اننى ماكدت اتخطى عدة غيران حتى وجدت قدمى تضلان طريقهما فمكثت معلقا فى الهواء وقد سيطرت على حالة رعب مميته ·· ولكننى فجأة سمعت شيئا ثقيلا يسقط فى المـــاء خلفى ·· وبعد ذلك سمعت صوتا يرشدنى ··

ـ تمسك بالنتوء جيدا ·· ضع رجلك اليسرى فى الغار ·· الى أسفل ·· ·· الى أسفل ·· نعم ·· نعم ·· نعم ··

وحين عرفت صاحب الصوت جفلت لاول وهلة ·· فلقد كان صوته هو ·· هو بالذات ·· صوت « عبد الله » ·· الذى لم يكن قد دخل عالمى الصغير حتى تلك اللحظة ·· ولكن لماذا لم يدخل عالمى الصغير قبل ذلك ؟ ! لماذا ؟ !

فى الواقع ان لذلك تبريرا بلا شك ·· ليس لانه اكثرنا «شقاوة» كأطفال ·· ولكن لان امرأة معينة فى قريتنا هى أمه « امرأة لا تزور أحدا ولا يزورها أحد » ·· ولانها كانت كذلك فقد كنت اتخيلها فى المرات القليلة التى شاهدتها فيها شبحا شمعيا ·· لاينتمى بأى صلة الى دنيا قريتنا التى تمور بحيوية الرجال والنساء والاطفال المرتبطين بالارض منذ الصباح الباكر ·· انها ليست كباقى نســـــاء قريتنا ·· لانها لا تذهب الى الحقول ·· ولانها لا تغشى مأتم القرية ولا أفراحها ·· وقد عزز صورتها الباهتة عندى ما كان يعلو وجهها الحـــــزين من تقطيب وذبول ··

لقد كانت وحيدة لا أهل لها بيننا ·· الا ولدها « عبد الله » الذى لا نلعب

معه ولا يلعب معنا ·· والذى كان خيالى الطفولى قد وضعه هو وجارنا العجوز الذى لم أجده ولا مرة ضاحكا أو هازلا فى خانة واحدة « وكانت تلك المرأة تقضى وقتها ـ كما عرفتها بعد ان جمعتنى بوحيدها الصداقة ـ فى سكون رهيب ·· لا تنقل يدها اليمنى عن ذقنها الا لماما كأن تكش ذبابة وقحة وقعت على صفحة وجهها ·· وكانت لا تتحدث الى « عبد الله » الا نزرا ·· وفى المرات التى سألتنى فيها كانت لا تتفوه الا بكلمات قليلة واهنة ·· وعندما كنت أجيبها ·· كانت تظل مستمعة ·· أدرك من خلال تحول نظرتها الى جهة ما انها قد فقدت شهيتها الى الاستماع فأكف أنا عن المتابعة ··

وذات شتاء ·· وكان شتاءا قارسا وجد البعض « عبد الله » منتحبا فى مرارة على باب بيتهم الآيل للسقوط والمصنوع من سعف النخيل ·· وعرفوا ان أمه قد ماتت ·· ويعلم الله كم حزنت عليها ، فى حين هز الجميع رؤوسهم ·· دونما ان ترتسم على تقاطيع وجوههم أية تعابير تشى بالتأثر ·· فقد نسوها أو كادوا ينسونها منذ ان عرفوا انها حامل من ذلك الرجل الغريب ·· الذى قـــدم الى قريتنا ذات يوم ·· وعمل فى حقول أغنى أصحاب الارض عندنا ·· وعندما شاع أمر العلاقة بينه وبينها ·· طرده ســـــكان القرية شر طردة ·· بينما نزح أخوها الوحيـــــد الى قرية أخرى ليدارى خجله !! ·· ولكن رغـــــم طرد ذلك الغريب الذى لم يره اى من أهل قريتنا بعد ذلك ، الا ان الجميع كانوا يمجدون قوته وشهامته وكرمه ، وكان سيصبح واحدا منهم لولا ما أشيع فى القرية من أمر علاقته مع تلك الامرأة التى نبذوها ··

فى الايام القليلة التالية لوفاة المرأة · ظل « عبد الله » كسيرا ·· وكانت قسمات وجهه جامدة ·· وكأنما قد بعثت أمه فيه من جديد ·· ولكنى فجأة افتقدته ·· وأخذت أبحث عنه فى كل مكان ·· واهتم أهل القرية بأمره أياما ثم ما عادوا يذكرونه ·· بعد أن أقسم فلاح يســـكن فى أقصى الشـــرق من القرية انه رآه يتحامل على نفسه ميمما صوب المدينة ·· ولكنى لم استطع ان أنساه ·· فقد جمعتنى واياه ذكريات عزيزة منذ ان وقع لى ما وقع فى حادثة العين ··

وهأنذا ·· وبعد ان غادرت أنا الاخر تلك القرية بعد بضعة عشر عاما الى المدينة ·· أجده اليوم يطل بسحنته المميزة ·· مضمخا برائحة أرض قريتنا

.. منزلقا من ذاكرة الايام .. مرحا .. وحيدا .. حزينا .. (كم هى عبقة رائحة الارض لمن عرفها طفلا .. كم هم أحباء أولئك البشر الذين خرجوا ويخرجون من أحشاء الارض مسكونين بعشقها الجنونى) .. ولكن قفوا قليلا .. انظروا الى .. سأخرج شيئا من جيبى .. ها .. وجدتها قطعة نقد صغيرة .. سأرميها فان واجهتنى صورة النخلة فاننى سأجده ، وان واجهتنى الكتابة فاننى لن أجده ..

هأنذا أسقط القطعة النقدية .. انها تتدحرج .. تتدحرج .. قفى .. قفى !! .. ما زالت تتدحرج .. تتدح ... !! واخيرا وقفت .. سأرى الامر .. .. ياه .. ياه .. عجبا .. كيف حصل ذلك ؟ ! انها لم تنقلب .. انها تقف مستوية دون ان تنقلب !! كيف لى ان اعرف الجواب اذن !!

ـ سأجده .. لن أجده .. لن أجده .. سأج ....

أنت أيتها الكتابة انى امقتك .. ولكنك أيتها النخلة .. انى أحبك أحبك ..

ـ هل سأجده ؟؟ أجيبى .. هل سأجده ؟؟

ـ ... ...

ـ لا جواب !! اذن لا جواب !!

... ...

ولكنى سأجده حتما ..

أحمد حجيرى

قراءة نقدية للجزء الثالث
من كتابات ٧٦

خمسة شعراء يتحركون في دائرة حزن واحدة

فيصل السعد

الارض التى تفترش رملنا الاصفر تمارس النزيز لحزن تعددت ألوانه : اسود، أحمر ، أصفر ، شاحب ٠٠ الخ ، لان حبيبات هذا النزيز اعتادت أن تواجه تيار الاخرين لتسير عكسه ٠ اذن ، فهى نسيج جيد لقصائد تفرزهـــا الحرقة الباكية بصمت ٠ وشعراء هذا النزيزاعتادوا أن يعجنوا حزنهم فى ذرات حيـــاتهم ليسجلوا علامة فارقة تميزهم فى فرحتهم ، شوقهم ، رحيلهم استقرارهم ٠

ولذلك أصبح حزن الشعراء جنسية تختلف عن الجنسيات الجغرافية والتى لا تمت الى انتماء الشاعر بصلة ٠

الشاعر الحقيقى يغرق فى انتمائه ليدمن الفرح ، الحـــزن ، التحدى ، الاصرار ، اليأس ، الفشل ، الخوف ٠

وهذه الامور تتجمع فى مساحة ذهنية لتشكل عالم الشاعر الذى يتفرد بطقوسه عن الناس الاخرين ٠

والشاعر الذى يهرب من المساحة التى ولد فيها لانها لا تسمح له بالبكاء علنا يلجأ الى رقعة أخرى ليمارس فيها حريته ٠٠ يكتشف أن مسببـــات بكائه متجذرة فى الارض التى اختار أيضا ، فيحزن يأرق ، يكتب بصراخ لينفى مرة اخرى وهكذا الى ان يجرب كل أشياء أرضنا العربية ليقتنع بعد هذه التجارب بضرورة الانتحار طعنا أو وقوفا ٠

والانتحار الاخير هو اشد وجعا لان الشـــاعر لا يمكنه مواصلة مسيرته الشعرية وهو مغمض العينين ٠

الحزاني الذين ملأوا أرضنا العربية نجدهـــم مستعدين للهرولة وراء اية مجلة تدعوهم الى اللجوء ٠ ولذلك يعتبرون العوامل المؤثرة والضرورية للنجاح٠ ومن أجل تحريك أقلام هؤلاء ما على المجلة غير الاعلان عن هويتها وفتح أبوابها لخطى اللاجئين ٠

و (كتابات ٧٦) أعلنت عن استعدادها لاحتضان الحيارى ، وهذا الاحتضان سيكسب القائمين على هذه المجلة دفء الفصول الباردة التى لا دثار فيها ٠

في الجزء الثالث من كتابات ٧٦ خمس قصائد لخمسة شعراء ٠ محمـــد الشلطامى ـ ليبيا ـ ، حجازى ـ فلسطين ـ ، حمده خميس ـ البحرين ـ ، ماجد الشيخ ـ فلسطين ـ ، حافظ النابلسى ـ الاردن ـ ٠

هؤلاء الشعراء الخمسة يعيشون على أرض عربية واحدة ولذلك لا بد من ان يربطهم خيط حزن واحد بغض النظر عن الموضوع الذى يتناوله كل شاعر ٠

والحزن يحمل شكل شاعره ويوحى للقارىء بالمختفى فى دم هذا الشاعر أو ذاك ، والحب حزن ، الرفض حزن ، الامل حزن ، اليأس حزن ٠ كل الحالات العربية لا يمكنها ان تسير دونما تعثر الى الجمهور بعد ان تعبر جسر الحزن الذى يربط الشاعر بالاخرين ٠

فى انتظار جودو

ـ محمد الشلطامى ـ شاعر عربى المـــــلامح قريب عالمه الشعرى من الشاعر العراقى سعدى يوسف ، ولا أقصد أكثر من التمـــــرغ على أرض شعرية واحدة وخاصة الدائرة التى احتوت سعدى فى اغترابه والتى اسمعنا منها ما كتبه فى الجزائر واسبانيا ٠

ـ الشلطامى ـ أحسسته فى البداية « متشائما » اذ أنه يعلن عن الملل الذى دب فى عروقه من عملية الانتظار الطويل التى يمارسها ، وفى الوقت ذاته يؤكد ضرورة هذه الانتظار الذى كان يحسه مجديا :

وانتظرناك ٠٠ انتظرناك طويلا

بينما تنطفىء الاضواء فى قلبى ويمتد

على الاسفلت مصباح الطريق

انتهت حفلتك الان ·· يصيح الميتون

داخلى عبر القواميس اللعينة

انتهت حفلتك الان وغاب اللون ،

فى ليل المدينة

انها التاسعة الان ··· لمـــاذا

لم تعد بعد من القبر ؟

لماذا لم تعد ؟

وصادق هو الشلطامى عندما يعتبر جودو ميتا وينتظر بعثه من جديد لان الفارس الذى لا حركة فيه يموت فى اذهان المنتظرين ·

ولو بعث جودو مرة اخرى لارتفعت رايات الشلطامى لتمزق رايات الاعداء التى استغلت موته لترتفع متحدية الصراخ المكبوت الذى ينتظر جودو ·

الشاعر الذى ينتظر ظل يتنفس هواء فاســـدا ، يبعثر الزمن ، يحتضن جرحه ، يربض فى المتراس مختنقا ، وهذا الاختناق وشم الشلطامى الى ارتداء حلة اليأس ·

لم تعد يا طائر الشوق ، ولم تخضر

فى الافق سوى رايات اعدائى ، وتنهد

على طاولة المقهى ملايين الدقائق

وانا اربض فى المتراس مجروحا ، وقلبى

معبد ينهار فى ليل الحرائق

مانستنى امنا الشمس التى تذرع افق

العالم الخاوى ، ولا غنت على قيثارة الفجـــر

عصافير الربيع الوالهة

عند ما انهار فى المتراس

ولا أسرق نار الآلهة

وفى البيت الاخير من هذا المقطع تقدم له المطبعـــة حرف « واو » ضائع ليعرقل الموسيقية الشعرية لهذه القصيدة الجيدة ، الجيدة ·

عندما انهار فى المتراس

ولا أسرق نار الآلهة

والصحيح هو :

لا أسرق نار الآلهة

وأقول المطبعة لان القصيدة تؤكد قدرة الشاعر على قيادة البحور الشعرية وليس العكس · (١)

لا اريد ان اتحدث عن مقاطع القصيدة العشرة والتى تصلح لان تكون عشر قصائد منفصلة رغم انها جميعها تتحدث عن جـــودو · وكل مقطع فى القصيدة سيحتل مساحة ذهنية تشعر المتلقى بالفرح الاتى من قدرة الشـــاعر على رسم أوجاعه التى تعتبر صورة مصغرة لاوجاع المتلقين أينما كانوا ·

ولكن المقطع الاخير من قصيدة الشلطامى ـ فى انتظار جودو ـ يؤكد لنا بأن الشاعر تشاءم ليضطرنا الى الغاء التفاؤل الذى أحسسناه بسبب استمراره فى الانتظار ·

رجعت كل الطيور

ساعة المغرب ياحبى الذى يشتد فى لحمى

وقلبى لم يعد ،

بعد من رحلته الاولى الى الشمس

وينســـى

اننى اعشق فى الليلة مليون حبيب

ثم لا أسلو ·· ويزداد الاحبة

ثم لا أسلو ·· ويزداد

ويزداد الاحبـــة

انها التاسعة الان

لماذا لم تعد ياطائر الشـــوق ،

---

(١) الواو المعنية : موجودة فى اصل القصيدة ، وليست خطأ مطبعيا ··

لـــاذا لم تعـــد ؟

الشلطامي الموفق يضطرني الى ان اعانقه بمحبـــة ٠

ولو تشلطم الشعراء وسفحوا ما فى صدورهم لساعدونا فى العثور على جـــودو ٠

قـــراءة فى كف فتـــاة ٠

ـ مازن حجازى ـ الذى فرش كف حبيبته ليقرأ لنا ما تعنيه حروفها ، يظل فلسطينى النفس رغم أن قصيدته جاءت من قطر ورغم أن البحـــــرين أقحمت فى القصيدة اقحاما لا مبرر له ٠

من خلف النخلة

يا نخـــل البحـــرين

يا شـــاهد عدل لا يفنى

عبر الاحقاب

اذ ان الكف التى بين يدى الشاعر هى أرض فلسطين التى يجد فى عروقها الوطن والسؤال والقرار ٠

البحر المتقارب أحسه أكثر البحور حزنا وهو اختيار جيد من قبـل حجازى ليقرأ به كف حبيبته ٠

ورغم ان مجىء اكثر من بحر شعرى فى قصيدة واحدة يعتمد على تذوق الشاعر فى دمج بحرين شعريين الا ان قصيدة حجازى اكدت لى التنافر الموجود بين البحر المتدارك والبحر المتقارب ٠

ولكن وليسمح لى الشاعر أن اقترح بحر الخبب كبـــديل للمتقـــارب ولنتحسس سوية هذه الموسيقى :

فعلن فعلن فعلن

فعولن فعولن فعولن

هكذا جاءت القصيدة :

كنسمة وجد عابرة فى صيف

فقرأت الكف ٠

زمانا طويلا قضينا

. . زمـانا طويلاً

واقتراحى يقول :

فعلن فعلن فعلن

فاعلن فاعلن فاعلن

أو يلجأ الشاعر الى البحث عن وزن آخر غير المتدارك ليدمجه مع المتقارب الحزين .

ثم ، وبعد أن يتفق معى الشاعر على ميزة هذا البحر ـ لابد له من أن يكمل قراءته لكف حبيبته بصوت له موسيقى واحدة

ولكنه خرج عن هذه الموسيقى بعودته الى المتدارك فى المقـــطع الثانى « وطنى » ليعود مرة أخرى الى المتقارب :

على جـــزر الوهم والانغلاق

شـــباب احبـوا .. فماتوا — متقارب

فراش تساقط فى عتمـة الليل

جريا وراء خيوط الضياء

وطنى :

احببتك لكن ما ذنبى

لو بحت بحبى يقتلنى صحبى

. . . . . .

. . . . . .

وتظل ممالك هذى الارض

ارثا للقتلة والتجـــار — متدارك

سؤال :

الام اظل بعيدا

يراودنى الجهر بالعشق .. لكن — متقارب

اخاف سيوف القبيلة

وفى مقطعه الاخير اختلف مضمونه عن مضمون الشلطامى لان حجازى

اصر على الانتظار وهو واثق من مجيء جودو الذى سيحيل قـراءته هذه الى واقع يعيش فيه هو أو الجيل الذى يليه :

الوب بكل الموانىء
اهفو لكل شـــراع
ولا من يزف الى البشـــارة
ولكن على غير ما يشتهون ٠
سأبقى أجوب البرارى
واذرع كل القفـــار
ســـــأبقى
٠٠ ولن اسأم الانتظار ٠

طقوس للحب :

ـ حمدة خميس ـ شاعرة تدمن أحلاما ما زالت تعتريهـــا فى رحم زمن موجع قرح حتى حروفها ٠

هذه الشاعرة تضطرنا الى ان نعيش لحظات مع آلام عالمها شاطبين على كل طقوس الشعر لاننا نكون أمام حالة لاتحتمل النقاش ٠ وبعد اليقظة نلتفت الى الشاعرة التى سرقتنا من مهمتنا لننقب فى طقوس حبها وقرأتها اكثر من مرة محتفظا بالحزن الذى نثته هذه القصيدة على وجهى ورسمت عليه ملامح واضحة

وبعد القراءة الاخيرة تأكدت بأننى امام عمل متناثر مبتعد عن صفة الشعر كان البحر المتدارك سابقا يجيزلنا ان نشطب على نصف تفعيلته ونكتفى بالنصف الاول منها ٠

وقبل سنوات جاء الشاعر صلاح عبد الصبور ليستعمل نصف التفعيلة فى منتصف البيت ولكن حمدة خميس استعملت ربع التفعيلة فى بداية البيت :

لـ ، عينيـ ، ك الرا ، حلتين
.....
.....

هكـــذا ٠

واعتقدت فى البداية بأن الشاعرة تعمدت هذا الاستحداث ولكننى وجدت نفسى فى النهاية امام قصيدة ابتعدت كثيرا عن بحور الخليل ٠

ولولا احساسى بصدق معاناة الشاعرة لاعتقدت بأن الهدف من هـــذه القصيدة هو الشكل وليس المضمون ·

ولو تركنا الاخطاء الوزنية جانبا واكملنا قصيدة حمدة خميس لعرفنا بأنها استعملت بحرين من بحور الخليل · وهذا ما يدلنا على ان الشاعرة رفضت بحور الخليل بعد ان درستها ·

تبعدنا أفياء الغفوة
نستلقى فى الدهشة
نبكى او لا نبكى متدارك
نضحك او لا نضحك
لكنا نرقص فى الوقت المزهر

★★★

غدرت بى مدن الوهم
ولكنى استللت الخنجر المشمس رجز
عانقت يقين العشق اسرجت حصان الحب
كى يعدو وفى صهوته شوقى وصحو المدن المعتقة

ولكن الشىء المؤرق هو أن حمدة خميس أخذت دور « المترافض » ـ ان صح تعبير كهذا ـ فهى بين المتمسك ببحور الخليل وبين الرافض لها ·

ومتعب هو هذا « المترافض » الذى لا يمكن اعتباره الا عامل تشويه لقصيدة الشاعرة ·

ثم نجد أن الشّاعرة فى قصيدتها هذه متمسكة ببحور الخليل فى النصف الاول من البيت ورافضة فى النصف الثانى ·

ورغم أن هذا السلوكَ يعتبر دليلا « واضحا » لجهل الشاعرة ولكننى أجد نفسى مصرا على التأكيد بأن هذه الشاعرة عرفت كل ما يمت الى الشعر بصلة ، لان قصـــيدتها أكدت بأن شـاعرتنا عرفت كيف تحول انين الذات الى عـــالم يقنع الاخرين بأنه عالمهم أيضا ·

والذى يطرق هذا الباب لابد له أن يكون قد طرق كل الابواب التى تؤدى الى شعر لايمكن تحميله صفة اخرى ٠

سكنتنى انياب النار

(قلت استريحى ، بكيت لم استرح)

ولا أدرى ماذا تعنى شاعرتنا بهذه العبارة اللاشعرية :

كتبت لى نجمتك الولهانة (فلنعدو معا)

تراجعت أشق لاقدامى عن دربك دربا

اغتسلت فى النار فها نحن معا ٠

.....

.....

★★★

مطاردة غربتك المعزولة فى الجدران

مطاردة وقفتك المعزولة فى الجدران

.....

فلنأت معا كي نعشق فى الشمس

وهكذا تستمر الشاعرة « متعمدة » ارتكاب أخطاء عروضية بسيطة كافية لان تبعد القصيدة عن عالم الشعر ٠

ولكن حمدة خميس تظل شاعرة ، شاعرة ٠

★★★

هنا الينابيع نجيء ٠

لا أدرى لماذا كلما قرأت لهذا الشاعر قصيدة أحسست بأن القصيدة الافضل لا زالت فى ذهنه ٠

وأظن بأن هذا الاحساس جاء من استعمال الشاعر لادونيسيات لم يكن بحاجة لها ٠

وليسمح لى الشيخ بأن أذكره بأدونيس الذى كان يضطره موضوع قصيدته الى استعمال الخطوط والنقاط والفوارز ، وبالتالى لا يمكن لاى شاعر أن يستعمل ما استعمله أدونيس لرسم شكل معين لاعلاقة له بالمضمون ٠

ـ هنا الينابيع نجيء ـ قصيدة لماجد الشيخ يؤكد فيه الخط المستعمل (/) بأنه يمثل استعاضة عن الفارزة أو النقطة . ولا أدرى ما الذى اضطر الشاعر الى هذه الاستعاضة .

طاردت صوتك /
لم يكن سواك يشعر أننى المطارد
والريح تذرونى أنا الطريق
.....
حالما بوردة البحار / زهرة الربيع
الجسد البعيد
آه من الجسد البعيد
كم المسافة بين صوت وصوت
بين سماء وموت

قبل سنوات كانت تفعيلة « متفاعلن » تمثل بحرا شعريا مستقلا وجوازه « مستفعلن » .

وهناك بحر آخر للتفعيلة « مستفعلن » وجوازه « مفاعلن » و « فاعلتن » .

وأراد الشاعر بدر شاكر السياب أن يستحدث بحرا جديدا فى دمج هذين البحرين ولم يكتب أكثر من قصيدتين أو ثلاث اقتنع بعدها بعـــدم جدوى هذا الاستحداث .

وشاعرنا الشيخ أعاد هذه الطريقة التى تركها السياب فى وقتها ولم يحاول مرة أخرى .

غنيت لم ، يسمع
سوى الـ ، عسس التحر ، رى
طاردونى
لم أستغث

فى المقطع السادس لماجد الشيخ نقرأ .

هنا البحار تعالى
هنا البحار نجيء

وهذا يعنى أن الشاعر انتقل الى بحر ثالث « مستفعلن فاعلاتن » واستعمل جواز التفعيلتين فجاء « مفاعلن فعلاتن » ٠

وبعد هذا الاستعمال نتأكد من أن الشاعر استعمل ثلاثة بحور فى قصيدة واحدة ٠

مستفعلن مستفعلن فعلن

متفاعلن متفاعلن

مستفعلن فاعلاتن

هذه البحور بجوازاتها وضعها ماجد الشيخ فى اناء واحد لينسج منها قصيدته ٠

بقى شىء لابد من ذكره وهو أن ماجد الشيخ يطرب الاخـــرين رغم عدم فهمهم لما يريده ٠

لو سألنى أحد عن موضوع هذه القصيدة ما استطعت أن أجيبه ، ولكننى طربت بارتياح وانا اقراها ٠

وشعر كهذا لايمكن شرحه لان الشرح كفيل باسقاطه ٠

★★★

جرح الزمن المصلوب

أذكر عندما سأل أحدهم الكاتب الكبير « برناردشو » عن سبب الصلع الذى تربع على قمة رأسه قال :

ـ كثرة فى الانتاج وسوء فى التوزيع ٠

وشاعرنا حافظ النابلسى يملك واوات كثيرة ولكنه لا يجيد توزيعها على المتدارك ٠

يعيش السيف المكسور على تل الزعتر

هذا البيت تنقصه ـ واو ـ يجب أن تحتل بدايته لكى يستقيم الوزن ولكن بيتا آخر سرق هذه ـ الواو ـ ليضعها فى بدايته رغم عدم حاجته لها ٠

ويسقط يسقط صوت ضمير

الواو هنا دخيلة وعلى الشاعر أن يرحلها الى البيت الاول ٠

وهذه العملية كررت فى اكثر من مقطع ٠

« يعيش السيف المكسور على تل الزعتر

والمتبخر يجرى قيئا فى الدم الاصفر »

وشاعرنا استطاع أن يحتفظ بنفسه الدافىء الذى يوحى لنا بأن الشـــاعر قريب من القضية الفلسطينية ·

فى أعماق الزمن الاتى دمل

مسكين ذاك الزمن المولود على شطآن الغدر

فالدنيا غير الدنيا

هل تحترق أصابع أيدى الرب الاكبر

فى النار المصنوعة من خشب الارزة

★★★

قد يتساءل البعض عن هذا التأكيد على ضرورة الالتزام ببحور الخليل ، لهؤلاء الاحبة أقول ·

ان العربى اعتاد شعرا موزونا · وقد استطاع بعض الشعراء المتمكنين من ادخال اللاوزن على الشعر واستحداث شعر جديد لا وزن فيه بحيث أن القارىء يجد نفسه أمام قطعة نثرية اضطرته دقتها ومعاناة صاحبها لان يسـميها شعرا ·

والرافض لبحور الخليل بامكانه أن يسلك هذا السلوك ولكن عليه أن يعرف البحور قبل رفضها ·

ولكن أن يأخذ صفة الـ « مترافض » بحيث لانعرف ان كان متمشيا مع بحور الخليل أو رافضا لها ، فهذه مسألة اعتقد بأنها لاتحتمل السكوت ·

فيصل السعد
الكويت

حول قصص المسابقة الأدبية

منذ القراءة الاولى للقصص المشتركة تميزت القصص الثلاث الفائزة وتحددت ·· لذا لم نفاجأ نحن الذين حملنا مسئولية التحكيم فى مسابقة القصة لهذا العام ·· حين جاءت الاسماء الفائزة فى النهاية لتؤكد بأنها أسماء خطت خطوات البداية فى القصة القصيرة منذ فترة ، وتحدد لها ـ نوعا ما ـ مسارا فى عالمها ·

هذا التميز للقصص الثلاث الفائزة عن بقية القصص يعنى فى جانبه الايجابى ·· ان هذه الاصوات انما تؤكد ـ من خلال فوزها هذا ـ جدارتها واستحقاقها بعد أن اختارت القصة طريقا لها تعطيه من نفسها واهتمامها مالفت اليها الانظار ، فكانت ضمن الاصوات الجديدة فى قصتنا البحرانية القصيرة ··

أما الجانب السلبى لتميز هذه القصص منذ القراءة الاولى ·· فيتمثل فى أن غالبية القصص الاخرى انما تكاد لاتتجاوز المحاولات الاولى والتى لم يأخذ اصحابها ـ بعد ـ القصة طريقا وهما وقلقا يوميا يعطونه من وقتهم واهتمامهم وجهدهم الشىء الكثير ·· ذلك انه لكى يكون المرء قاصا ينبغى له أن يعيش حياته اليومية وهو مترع بقضية القصة ·· لاتنفصل عنه لتعود اليه وقت تفرغه لها ·· وانما هى تقتحمه فى كل وقت ·· تتخلله حتى النخاع ··

هذه التقدمة ضرورية لكى نوضح بأن القصص الثلاث ·· وبالذات القصتين الفائزتين بالجائزتين الاولى والثانية ·· تشى بأن اصحابها يحملون

.. هما قصصيا .. ان صح لنا التعبير .. ان كان ذلك من خلال التكنيك والموضوع واللغة .. أو من خلال الاصرار والمواصلة وتحقيق مستوى معين فى كل القصص المنشورة من قبل .. ويكفى ان نتذكر بأن نعيم عاشور وأحمد كمال قد فازا بالجائزتين الثانية والثالثة على التوالى ، فى المسابقة السابقة لاسرة الادباء والكتاب قبل أكثر من عام ..

ان القصص الثلاث الفائزة تعقد مع واقع القصة القصيرة عندنا ومع المستوى الذى وصلت اليه هذه القصة ، علاقة جدلية .. فتجىء - هذه القصص - مع زمن القصة الحالى .. ولا تبدأ من الصفر .. من النصف الثانى للستينات .. حيث بدأت قصتنا البحرينية بدايتها الثانية .. انها قصص تنتمى الى قصتنا الحديثة شكلا ومضمونا .. استفادت من كل التجربة السابقة عليها .. فلم تمر على نفس العثرات حين سارت .. وهذا ما يجعل تفاؤلنا بها مبررا ومشروعا ..

ففى قصة « نكهة الفقر والثورة » نعيش ذلك الوعى المتقدم تجاه الواقع وتحتوينا تلك اللغة الموحية الشفافة والصور التى تميز بها نعيم عاشور رغم قلة مانشر له .. حتى أن القارىء المدقق ليستطيع أن يستدل عليه من قصته حتى وان اغفلت اسمه .. وهذا ما حدث لى شخصيا .. واستطيع أن أكرر نفس الملاحظة عن أحمد كمال الذى يتميز باستخدام مدهش للكلمة ويكثف صوره فتتشكل أمامك قصة هى أقرب للقصيدة ..

أما السقوط لمحمد السويدى فان ميزتها هى فى محاولة الظل والانفصال عن صاحبه ، وان كان السويدى لم يستطع ان يبلور هذه الفكرة ويستفيد منها فى نهاية القصة ..

كذلك هناك أصوات لفتت النظر كقصة (الصامتون) والتى تصح عليها وبصورة أوضح ملاحظتنا عن السويدى .. كذلك قصة (الليل الجائع) و (الجريمة بكم) ..

هذه مجرد ملاحظات عابرة ننكر عنها تماما صفة النقد أو محاولته .. راجين أن تكون علاقة المشتركين فى هذه المسابقة بأسرة الادباء والكتاب علاقة دائمة ومثمرة ..

خلف أحمد خلف

جان لوك غودار

إعداد وترجمة : أمين صالح

عندما بدأت أفكر في اعداد ملفات عن مخرجين سينمائيين عالميين ، جاء هذا السؤال لكي يفرض نفسه · ما هو الهدف من هذا ؟

أعترف ، صراحة ، بأنني لا أعرف بالضبط ما هو الهدف · ربما هو تعويض عن حرماننا من رؤية أعمال هؤلاء المخرجين الذين ما زالوا يعتبرون عوالم مجهولة لم ندركها ولم نتعرف على مناخها بعد (وهذا لايعني الاكتفاء بالكتابة عنهم أو القراءة عنهم ، وانما المطالبة ، وبالحاح ، بعرض أفلامهم لمناقشتها وفهمها) ·· وربما هو محاولة لكشف جوانب أخرى مضيئة من العالم السينمائي ، ينبغي السفر اليها ومعانقتها ·

ما فعلته هو مجرد نقل وتجميع مواضيع من كتب ومجلات مختلفة تتعلق بهذا المخرج أو ذاك ، سواء كانت دراسات أو كتابات نقدية أو لقاءات ، بالاضافة الى ما قمت به من ترجمات قد تكون ذات فائدة ·

وقد وضعت كل هذا بين يدى القارىء لكي يكتشف بنفسه فكر ومنهج وأسلوب كل مخرج ، مكونا ـ في الاخير ـ فكرة عامة يرفض على أساسها هذا المخرج أو يقبله ، مع ملاحظة أن هذا الرفض أو هذا القبول يجب أن تسبقه مشاهدة متأنية وواعية لهذه الاعمال ·· ما عدا ذلك ، فان الحكم سيظل معلقا ومؤجلا ·

وأعترف ايضا بان هذه المواضيع المختارة لا تفي بالغرض المطلوب ، ولاتشكل رؤية متكاملة لعالم كل مخرج ، وانما هي جزء بسيط جدا من الدراسات العديدة التي

تمكنت من الحصول عليها ، وهذا راجع ـ بالطبع ـ الى ندرة المصادر وعدم توفرها بالشكل المطلوب ٠

لذا أرجو من القارىء المعذرة ٠

ـ ولد جان لوك جودار عام ١٩٣٠

ـ درس علم السلالات البشرية فى جامعة باريس

ـ مارس النقد السينمائى فى مجلة « كاييه دى سينما » أو « كراسات السينما » وهو في العشرين من عمره ٠

ـ أخرج أفلاما قصيرة منها ٠ البناء (١٩٥٤) ، امرأة دلوعة (١٩٥٥)، كل الشبان اسمهم باتريك ، قصة ماء (١٩٥٨) ٠ بالاشتراك مع فرانسوا تروفو ٠

ـ يعتبر من رواد الموجة الجديدة فى فرنسا ٠

ـ أول أفلامه الطويلة ٠ « على آخر نفس » (١٩٥٩)

ـ من أفلامه :

الجندى الصغير (١٩٦٠)

المرأة هى المرأة (١٩٦١)

الكسل (١٩٦١) ٠ جزء من فيلم « الخطايا السبع »

عاشت حياتها (١٩٦٢)

الرماة أو « مطلقو البنادق » (١٩٦٣) ٠

الاحتقار (١٩٦٣) ٠

امرأة متزوجة (١٩٦٤)

الفريق المستقل أو « عصابة على جانب » (١٩٦٤)

بيرو المجنون (١٩٦٥)

العالم الجديد (١٩٦٢) ٠ جزء من فيلم « روجوباج » أو « لنغسل دماغنا » ٠

النصاب الكبير (١٩٦٣) ٠ جزء من فيلم « أجمل عمليات ذهب فى العالم »٠

مونبارناس (١٩٦٥) ٠ جزء من فيلم « باريس من وجهة نظر ٠٠٠٠ » ٠

الطافيل (١٩٦٥)

مذكر ـ مؤنث (١٩٦٦)

شيئان او ثلاثة أعرفها عنها (١٩٦٦) ٠

صنع فى أمريكا (١٩٦٦)

بعيدا عن فيتنام (١٩٦٧) ٠ جزء من فيلم بنفس العنوان ٠

الاستباق (١٩٦٧) ٠ جزء من فيلم « أقدم مهنة فى التاريخ » ٠

الصينية (١٩٦٧)

عطلة نهاية الاسبوع (١٩٦٧) ٠

الحب والغضب (١٩٦٨) ٠ جزء من فيلم

المعرفة (١٩٦٨)

رجال البوليس (١٩٦٨)

واحد زائد واحد (١٩٦٨)

أصوات بريطانية (١٩٦٩) ٠ مدة الفيلم ٥٢ دقيقة ٠

البرافدا (١٩٦٩) ٠ مدة الفيلم ٥٨ دقيقة ٠

ريح من الشرق (١٩٦٩)

صراع فى ايطاليا (١٩٦٩)

كل شىء على ما يرام (١٩٧٠)

رسالة الى جين ٠ بحث فى صورة شخصية (١٩٧٠) ٠ مدة الفيلم ٤٥ دقيقة ٠

رقم ٢ أو « هنا وهناك » (١٩٧٥) ٠

آراء الاخرين فى جودار

● « أكثر ما يسحرنى فى جودار هو طريقة التهامه الكتب ٠ عندما تكون معا فى بيت أحد الاصدقاء ، فى أمسية ما ، فانه يطالع ببساطة أربعين كتـــابا على الاقل ، ودائما كان يقرأ الصفحات الاولى والاخيرة ٠ »

(فرانسوا تروفو ـ مخرج فرنسى)

● انه مثلنا جميعا يحب السينما ، مع فارق أن لديه القدرة على مشـــاهدة خمس عشرة دقيقة من خمسة أفلام مختلفة فى يوم واحد ٠ »

(فرانسوا تروفو)

● « جودار يمارس الانتحار فى بلدان مختلفة ، لأنه يحب ان يصنع فلما بعد اخر ويلقى الموعظة تلو الموعظة » ·

كلود شابرول ـ مخرج فرنسى

● « جودار وضع نفسه فى خدمة الثورة · أنا لا أريد أن أخدم · أنا أعتقد أنه من خلال أفلامنا ، نشن نفس الحرب التى يشنها أولئك الذين يقاتلون خلف المتاريس · »

(دوسان ما كافييف ـ مخرج يوغسلافى)

● « بالنظر الى نوع الفيلم الذى يصنعه جودار ، فانه لايحتاج الى سيناريو معد ومنظم ، لأن أحد أغراضه الرئيسية هو عرض تفسخ الحياة الحديثة . فقدان الشكل الواضح المحدد · وأنت لا تستطيع أن تفعل ذلك بدون تحطيمه · »

(ساتياجيت راى ـ مخرج هندى)

● « جودار انسان عصبى ، لايعرف السياسة كما ينبغى ، وأصطدم بتعقيدات العالم المعاصر ، فلم يجد من مخرج سوى اللجوء الى الجديد ، البسيط ، والى أن يخور بايمانه بدوغماتيكية بدائية وفظة ، والى ديماغوجية سافرة ، وأكاد اقول ، الى ديماغوجية سفيهة · وفى اعتقادى أن جودار لا يمثل السينما الفرنسية ، فالفن الفرنسى ، بما فيه السينما ، غنى عن الاطراء » ·

(ميخائيل روم ـ مخرج سوفياتى)

● « كنت معجبا بجودار الى أن أصبح سياسيا جدا وغامضا جدا » ·

(بيتر بوغدانوفيتش ـ مخرج أمريكى)

(على آخر نفس)

يقدم لنا جودار فى فيلمه « على آخر نفس » قاطع طريق لا مباليا يسرق سيارة ويقتل حارسا من الشرطة بأعصاب باردة ، ويعود الى باريس حيث يقيم علاقة حب مع فتاة امريكية تبيع الصحف وتعد نفسها لتكون كاتبة · وفى النهاية تشى به للشرطة للتخلص منه بوشايتها ، وهو يلفظ آخر أنفاسه على أثر اصابته برصاص الشرطة ، يتقبل الخبر على عهده ، دائما بغير مبالاة ·

ولا شك أن أفلام قطاع الطرق الامريكية ، التى سبق أن أبدى كتاب مجلة

« كاييه دى سينما » اعجابهم بها ، زودت جودار بالاطار الذى شكل داخله عمله الاول ، وفيه يقدم اتجاها عدميا تماما من خلال سلوك شخصيتيه الاساسيتين ، وهو اتجاه لا يتفق والقانون الاخلاقى العام ·

ويتميز الفيلم بمهارة تكنيكية كانت أكثر اثرا من فلسفته الطفولية ، فالقطعات الحادة كانت تدفع بالحادث الى الامام وتحرره من أى نوع من أنواع البنـــاء التقليدى الذى يفرض المنطق على ما يجرى من احداث · ذلك المنطق الذى أراد جودار بالتحديد أن يحطمه بعدميته الفنية · كما يبدو اثر تكنيك الفيـــلم الصامت واضحا فى استخدام بعض أساليب الانتقال من مشهد لاخر · وقد أضفت تلك الاساليب على السرد لمسة غريبة ·

والفيلم يقدم شخصيته بدون اثارة التعاطف معها ، رغم جاذبية « جين سيبرغ » الطبيعية · ويمثل الاثنان معا غياب أى ضغط لاى قيود عاطفية او أخلاقية · ويصـــل سلوكهما الى اقصى مســـتوى من مستويات التخلى عن كل مسئولية ·· لكنهما لا يزالان يستمتعان بالاستماع الى موزارت ·

(بقلم : روجـــــر مانفل

ترجمة : هاشم النحاس

مجلة السينما المصرية ـ سبتمبر ١٩٧٠)

(على آخر نفس)

يعتبر جودار من أهم فنانى السينما الفرنسية المعاصرة ، وقد ولد جودار على صفحات مجلة « كراسات السينما » وهى التعبير النظـــرى عن جيل بأكمله · أى الموجة الجديدة الفرنسية ·

ويتميز جودار بالغزارة فى الانتاج ، مثله فى ذلك مثل برغمان ، وان كان هذا قد فسر غزارة انتاجه بقوله انه يكون أقل شقاء عندما يعمل ، فلا تفسير لذلك عند جودار الا توهجه الفكرى وحماســـه للتعبير عما يعتمل فى داخله تجـــاه عصرنا ، من القلق الوجودى الحاد فى فيلمه الاول ، الى مؤامرات أمريكا زعيمة الثورة المضادة فى العالم ·· ان جودار يخرج الافلام على آخر نفس ·

يبدأ « ميشيل بواكار » بطـــل جودار فى « على آخر نفس » ، من حيث انتهى ميرسو بطل كامى فى « الغريب » فاذا كان هذا قد وصل الى ذروة الشعور بالعبث ، بقتله الرجل الجزائرى ، فان ميشيل يبدأ من هنا بقتل رجـل البوليس الذى طارده عندما كان يقود سيارته بسرعة شديدة فى أول مشـــاهد الفيلم · وأن كان ميرسو مثل ميشيل فى انه يسلم نفسه للتجـــربة الحية المباشـــرة · ويعيش الواقع سلسلة من اللحظات المنفصلة ، فان الفارق الوحيد بينهما هو أن ميرسو يشعر بالمحال ولا يعى عليه الا عندما يقتل الاعرابى ، أما بطلنا فيعى عليه منذ البداية ·

وبعد ان يقتل ميشيل رجل البوليس ، نعيش معه الساعات التى تســبق مصـــــرعه بيد رجال البوليس بعد أن وشت به صديقته باتريشـــــيا ، الطالبة الجامعية · وفى هذه الساعات نرى ميشيل وهو يسرق النقود والسيارات دون احساس بالذنب ، وهو يأكل ويشرب ويحـــــب دون ادنى احساس بالاكل أو الشرب أو الحب · ان كل شىء يبدو فى عينيه متساويا ·· مصرع رجل فى حادث سيارة فى الطريق ، أو موكب شخصية هامة فى نفس الطريق · الهبوط من سيارة ورفع ثوب فتاة تسير فى هدوء ، أو جبن باتريشيا وخوفها الذى دفعهـــا الى الوشاية به ·

فى المشهد الرئيسى فى الفيلم وهو الذى يدور فى حجرة باتريشيا ، تقرأ الفتاة لميشيل فقرات من « فولكنر » ، يتحدث فيها عن الاختيار بين الحزن والعدم · وتختار باتريشيا الحزن أما ميشيل فيختار العدم ، أو بالاحرى اختار العدم ·

ويقـــوم جودار فى الفيلم بدور قصير ، هو دور رجل يشى بميشـــيل الى أحد رجال البوليس ، بعد ان يتعرف عليه من صـــورته المنشورة فى الصحف ·· ولعل جودار يرمى بهذا الى دوره كفنـــــان ، فهو فى فيلمه يشى بالمجتمع الاوربى المعاصر بالكشف عن النموذج المروع الذى يقدمه · انه لا يتبنى وجهة نظر بطله فى الحياة ، لا يتبنى اختيار ميشيل للعدم الذى يبلغ ذروته عندما تعترف اليـــه باتريشيا بأنها أبلغت عنه . فلا يهرب بل ولا يفكر فى الهرب من مصيره ·

جودار فى هذا الفيلم يجعل من الكاميرا أداة كاشفه ومعبرة ، وقد عبر

عن وجهة نظره فى اللقطة الاخيـــــرة · وباتريشيا تتساءل فوق جثة ميشيل وعينيها فى عين الكاميرا ، أى فى عين الجمهور · « ماذا يعنى كل هذا · »

ويعتبر فيلم « على آخر نفس » نموذجا فنيا رفيعـــا فى الفن السينمائى المعاصر ، فليس هناك أدب يترجم الى لغـــــة السينما ، وانما قصة أوحى بهـــا « فرانسوا تروفو » · فخلق منها صديقه جودار فيلما ، قصته هى كل لقطـة من لقطاته ، ومضمونه هو تكوين هذه اللقطات وحركة الكاميرا داخلها وزاوية تصويرها والصوت المصاحب لها والعلاقات بينها وبين بعضها ، وهـــذه هى اللغة السينمائية فى أعلى درجات النمو التى وصلت اليها ·

ولكى يعبر جودار عن بطله الذى يسلم نفسه للتجربة الحية المباشـــرة ويعيش الواقع سلسلة من اللحظات المنفصلة ، اعتمد على قوة الفعل المضارع فى فن الفيلم ، ثم على المونتـــــاج ·· يقطع به المشهد ولم يستكمل بعد حسب التقليد الدرامى القديم ، ويقطع به من منظر الى آخر لا تربطه به أى علاقة ·· يقدم به مشاهد طويلة جدا أو قصيرة جدا ، لقطات طويلة جدا أو قصيرة جدا ، وبالتالى يجعل ايقاع الفيلم على وتر مشدود بين النقائض وفى داخلها ·

ويصور جودار فيلمه خارج الاستديو ، لا ليكون واقعيا وانما لتكـــون الكاميرا فى يده وكأنها كاميرا سرية لا يعلم بوجودها من تصورهـــم · فاذا أضفنا الى هذا أنه قد اختار الممثلين بعناية وانه كان يشرح لهم المشهد ثم يتركهم بكامل حريتهم ، يحذفون من الحوار ويضيفون اليه ·· ادركنا أنه انما يريد أن يمسك باللحظة اليومية وأن يستجلى ابعادها وأعماقها ، وقد دعم ذلك بحركة الكاميرا الخشنة التى لا تعتمد على الآلات الميكانيكيـــــة ·· وكم كانت خلاقة ومبدعة وهى تدور مع ميشيل ثم مع باتريشيا بعد أن اعترفت له بوشايتها معبرة عن ضياعهما وحيرتهما ·· أو وهى تتابع ميشيل من ظهره وهو يجرى الى مصيره ·· الى اختياره ·

(عاشت حياتها)

فى تاريخ السينما كله ، يشكل المخرج الفرنسى « جان لوك جودار » ظاهرة فريدة · فهو قد حول عملية الخلق الفنى الى عملية تبدأ فى ذهـــن السينمائى ولا تتجسد كشكل فنى ، الا وهو وراء الكاميرا يضبط كادراته ويكتشف فيمـــا حوله الزاوية التى تترجم ، مباشرة ، عن حالته الفكرية والوجدانية · واذا كان سينمائى مثل « استروك » قد وضع أسس السينما الجـــديدة ، فان جودار هو وحده الذى جرؤ على تطبيقها ·

ولقد بدأ جودار حياته بفيلم كتب له سيناريو فى صفحتين ، ثم جمـــع ممثليه ، وأوضح لهم ما يجول بذهنه عن الموضوع وعن الشخصـــيات ، وطلب منهم ان « يدخلوا » فى جلد كل شخصية ويسلكوا أمام الكاميرا نفس السلوك الممكن ان تعبر به الشخصية عن وضعها فى هذا الموقف أو ذاك · وكان يعالج فى الفليم موقفا صعبا · انه حالة شاب فرنسى ، عـــاد من الهند الصينية وقد فقد ايمانه بكل ما يقدمه المجتمع من قيم وايديولوجيات ، فقرر ان يعيش حياته كما يعيشها أى فوضوى ، ينال ما يريده بالقوة ، لو وجد سيارة فاخرة لـــدى ثرى يسرقها ويتمتع بها ، ولو وقعت فتاة فى طريقه فلا بد ان يلتهمها كما لو كانت فاكهة لذيذة الا انه لا يستطيع أن يستمر فى هذا الانحلال طويلا · فذات يوم ، أحب فتاة اميركية ، فتاة حدثته عن الوجود وعن العدم ، وأعطت لحياته معنى · لكن هل تدوم المعانى ؟ ان الفتـــاة توشى به · لانها وهى أجنبية ، لا تستطيع أن تتستر على فرنسى مطارد ، والا حرمت من جواز مرورها · وأمام الخديعة ، وأمام انهيار المعانى مرة أخرى ، وأمام سيارات البوليس ·· يجرى الشاب ، يجرى لاهثا ، كما عاش حياته كلها لاهثا ، حتى يقع على الارض صريع رصاص البوليس ، ومع ذلك يبتسم وهو يحتضر بين نعال رجال البوليس ·

كان ذلك هو فيلم « على آخر نفس » ·· أول فيلم لجودار · وقد نجح ذلك الفيلم نجاحا وجه صفعة قاتلة لكل أنصار المعايير التجارية التى تحتم بناء الفيلم فى شكل حدوتة محبوكة ، وتفرض وجود نجوم كبار له · فالفيلم من الناحية الانتاجيـــة تكنف

اقل من ربع تكاليف فيلم من نفس النوع تنتجه الشركات الكبرى ، وجاء بعـــائد بلغ عشرين ضعف الفيلم التجارى الناجح ٠

ثم بعد « على آخر نفس » ، يعالج جودار فى فيلمه الثانى « الجندى الصغير » مشكلة انحلال الشباب الفرنسى وفراغهم الايديولوجى ، فى اطار آخـــر ٠ ففى هذه المرحلة ينقلنا الى جو العملاء المحترفين ، هؤلاء الشباب الذين يعمـــلون لاى وكالة مخابرات خاصة من الوكالات المنتشرة فى سويسرا والتى تبيـــع أسرار اليمين الى اليسار ، واسرار اليسار الى اليمين ، ويتبع مراحل تطور شاب منهم ، اقبل على هذا النوع من المغامرات بدافع فضول الشباب ، وبتـــأثير الروايات البوليسية ٠٠ الا انه ينضج نفسيا وذهنيا خلال تجربة حب ، يكتشف فيها ما هو انسانى فى الحياة ، فيريد أن يتحرر من حياة المغامرة ، لكن يبدو أن الاوان قد فات ، فقد أصبح عميلا للمتطرفين عليه أن يقاتل شعبا يدافع عن أرضه وحريته ، هو شعب الجزائر ٠ وفى النهاية ينجح الشاب فى الافلات من العصابة ، لكن فى نفس الوقت يقتل المتطرفون حبيبته ، فيكتشف اى ثمن يدفعه الانسان عندما يعرف كيف يختار وكيف يكون حرا !٠

وبعد ذلك يجرب جودار اخراج نوع من الكوميديا الموسيقية ، يحول فيه حيـــاة عادية ، حياة شابين متزوجين الى ايقاع ونغم ، وذلك فى فيلم « المرأة هى المرأة » ٠

وما أن تنجح التجربة حتى يقبل على تجربة أخطر ٠ تجربة اخراج فيلم ملحمى ، يحقق على الشاشة ، نفس ما حققه الكاتب الالمانى برتولت بريخت على خشبة المسرح

وهذه التجربة هى موضوع فيلم « عاشت حياتها » ٠٠ واهم ما يميز هذا الاتجاه البريختى هو الغاء عنصر التتابع الانفعالى ، والغاء التشويق من السياق الدرامى ، فالفيلم لايصبح سلسلة من الاحداث ٠ كل منها ينتهى بقمة ، بعدها نتساءل ، وبعدين ؟ وبعدين ؟ ٠٠ لان الدراما على هذا النحو تجعل الشاشة عالما سحريا ، مخالفا لواقعنا اليومى ، وتدفع السينمائى الى رسم شخصياته بحيث تنمو نموا تصـــاعديا كأنها ابطال تراجيديا يونانية ، بينما الواقع الحالى هو واقع بسطاء الناس ، واقع مجرد من التشويق ومن السحر ، واقع يوشك فيه الانسان أن يفرغ من مقوماته الانسانية ، لانه يملك فرص الحياة ولا يختار واقعه ولا يطوره ولا يحوله كى يصبح على الصورة

التى يتوق اليها ، انه واقع يفرض علينا ، طالما أن من يملك العمل ومن يسيطر على الانتاج أقلية تحول الناس وظواهر الحياة الى قيم سلعية ·

أى دراما اذن تكتب عن اناس يعيشون فى واقع كهذا ؟

الدراما الوحيدة هى دراما التحولات · تحول الانسان عن جوهره الانسانى ، بحيث يصبح سلعة ·· ولكى يلقى جودار الضوء الكافى على شخصية متحولة فانه يلغى توقع الجمهور لما سيحدث · يلغى « وبعدين ؟ وبعدين ؟ ·· » ويقسم الفيلم الى اثنتى عشرة لوحة ، تماما كما فعل بريخت فى « الام شجاعة » أو فى «ارتورو وى »، وقبل أن نشهد أى لقطة ، نقرأ عنوانا يحدد لنا ما سيحدث للشخصية ، وبذلك يلغى انفعال المتفرج · ومتى ألغى انفعاله ، فالموقف الوحيد الذى سيتخذه هو أن يدرك لماذا حدثت الامور على هذا النحو ، لماذا أرادت « نانا » الفتاة التى لم تقنع بعملها كعاملة بمحل بيع اسطوانات ، أن تمارس الحياة الحلوة ، حياة الترف والمتعة ، وهل استطاعت أن تصل الى العالم الذى تحلم به ؟

كل لوحة تجىء لتكشف عن جانب من جوانب الاجابة عن هذا السؤال الاهم من ذلك كله ، هو أن جودار لا يلغى وهم الشاشة فحسب ، بل أيضا يلغى وهم التمثيل فتراه بأسلوب السينما المباشرة ، يجمع الاحاديث التليفزيونية والصحفية مع أشخاص حقيقيين كالفيلسوف الوجودى « بريس بران » ، مع دقة الفيلم التسجيلى ، وذلك عندما يتحدث « راؤول » عن نظام الدعارة بالارقام وبلغة اللوائح والقرارات ، كأننا نشهد فيلما تسجيليا أعلاميا · وبذلك تصبح الشاشة نافذة تفتح على نفس العالم الذى تركناه منذ لحظات ونحن ندخل دار العرض ، الا انه عالم يبدو أكثر عمقا ، متخذا أبعاده الكاملة عالمنا فى حدوده الموضوعية ·

(بقلم · صبحى شفيق
مجلة المسرح والسينما المصرية
فبراير ١٩٦٨)

(مطلقو البنادق)

يقول جودار عن هذا الفيلم ·

« انه تصوير لكل ما يجرى على مستوى الحيوان ، ودائما يكون هذا الحيوان

قد صور من وجهة نظر نباتية عندما لا تكون معدنية ٠ »

ويقول الناقد ميشيل كورنو ٠

« فيلم الرماة ـ أو مطلقو البنادق ـ هو فى الواقع نوع من الخرافة ذات مغزى معين ، فهى تدافع عن الفلسفة التى تهدم وتدمر بلا رأفة ٠ وبصـــــورة مضحكة ـ الاسطورة الحية والمرحة للحرب ، هذه الحرب التى تصبح فى النهاية قبيحة وغبية ومثيرة للاشمئزاز ٠ »

(اقدم مهنة فى التاريخ)

انتاج فرنسى ـ أيطالى مشترك ، أخرجه : جان لوك جودار ، بولو غنينى ، فيليب دى بروكا ، فرانكو أندوفينا ، مايكل فليجا ، كلود أوتان لارا ٠٠ وقام بتمثيله :

جان مورو ، الزا مارتينللى ، راكيل والش ، آنا كارينا ٠٠ وغيرهن ٠

الفيلم عبارة عن مجموعة من ستة « اسكتشات » تصور تطور الدعارة عبر العصور ولكل « سكتش » مخرجه وممثلوه ٠

الفصل الاول يعود بنا الى العصر الحجرى ، حين اكتشفت المرأة انهـــا تملك بضاعة قيمة يمكنها أن تطرحها فى السوق ، وتنال بواسطتها ما طاب لها من الرجال والاشياء ٠

والفصل الثانى ينقلنا الى العصر الرومانى ، حيث حياة القصور والمجـــون ، وحيث القيصر يهمل زوجته لينفرد بالعاهرات ، ويستسلم للحب الممنوع ٠

والفصل الثالث يصور لنا الشباب فى عصر نابليون ، وقد أتقنوا حرفة خداع الفتيات وايقاعهن فى الحبال ٠

والفصل الرابع يدخل مطلع القـــرن العشرين ، فاذا ببنات الهوى وقد اكتسبن خبرة ودهاء ، يوقعن فى شباكهن الاغنياء ورجال الطبقة البرجوازية ، ويأخذن نصيبهن المشروع من الارباح ٠

والفصل الخامس مقتطع من الحياة فى الستينات ، أى من عالمنا المعاصر ، حيث

التقنية تدخل عالم الحب ، وتصبح كل الوسائل صالحة ، فاذا ببنات الهوى يستعملن وسائل مبتكرة للايقاع بالرجل وليس أقل هذه الوسائل استعمال سيارات الاسعاف وممارسة الجنس والسيارة تنهب الارض بسرعة جنونية ·· ورفع مستوى المهنة باتخاذ معظم الزبائن من الاطباء ·

الفصل السادس يستحق أن نتوقف عنده · فهو بعنوان « استباق » أى يضع تصوراته لما سيكون عليه الحب فى مطلع القرن القادم · ومحقق الفيلم هو « جان لوك جودار » ويمثل فيه كل من آنا كارينا وجاك شارييه وجان بول ليو ·

جودار فى ربع ساعة يختصر الحضارة الصناعية الآلية التى ستسيطر على العالم ، اذا ظلت قائمة · فى ذلك الوقت سيفقد الحب معناه ، وسوف ينسى الناس معنى القبلة ، ومعنى الكلمة ·

وخلال بضع دقائق يبنى جودار هذا العالم الجديد ، ثم يفككه ويعيد بناءه من جديد · فالحوادث تدور فى مطار فضائى ، يتلاقى الركاب · الرجل يختار امرأة ليمارس معها الحب · المرأة تفعل الشىء نفسه ، والاختيار يتم بواسطة المجلات والصور · ولا يبقى من لقائهما سوى الصورة والمجلات · العطف لا وجود له ، الحماس انتهى ، حتى الحب أصبح آليا ·

وفى لحظة تختفى عن الوجوه تلك الالوان النحاسية الجافة ، ويعود الانسان ليكتشف القبلة من جديد ، والكلمة من جديد ·· يملأ بها وحدته القاتلة الموحشة ·

مجلة البلاغ البيروتية

عطلة نهاية الاسبوع

نذهب لنرى فيلم « عطلة نهاية الاسبوع » فتحدث المعجزة · وأى معجزة ؟ لا ، ليست أبدا معجزة جمالية (رغم ضرورة التركيز على أهمية المظهر الشكلى والتعبيرى للفيلم) الا أننى أتحدث عن معجزة استخدام اللغة السينمائية وما يحدث فيها من انقلابات وثورات متوالية ، يتجاوزها السينمائى ، كى يجدها مرة أخرى · أن جودار يستخدم السينما كما يستخدم الاخرون البيان السياسى والكتيبات الحزبية كى يعبروا

عن افكارهم وقد يرى البعض أنه قد تأثر فى ذلك بجماليات التليفزيون وسيكلوجيته ، فيثورون ضد عدم احترامه للفصل بين الانواع الفنية وخلطه للاشكال · لكن ما معنى احترام الانواع والاشكال الفنية فى عمل ليس هدفه الاساسى أن يكون استعراضا أو تسلية ، بل صرخة شاعر · وأبدا لم يبد جودار على هذا القدر من السيطرة السينمائية على موضوعه · واذا كانت طريقة عرضه للقضية تصل أحيانا الى الحدة والى التحيز ، واذا كان قد وقع فى فخ « القصد الشخصى » ، فان مايظهره لنا ومايكشف عنه يتجاوز المخرج ·

وعطلة نهاية الاسبوع (أى الويك ـ أند) مرادف لحضارة الترف وأوقات الفراغ، حضارة مجتمع استهلاكى نهم ، تقوم على قضاء الرحلات فى الريف ابتداء من مساء الجمعة ، وعلى استخدام السيارات الرياضية ، وعلى امتلاك فيلا فى ضواحى « ايل دفرانس » ، الفردوس المفقود الذى يهرب فيه الانسان من وضعه كأحد سكان المدن العليا المركبة فى العصور الحديثة ، وهناك يبحث عن لذته العابرة ، عن جنته المفقودة ، فيما يمارسه من لعب الجنس والجنس · الا أن « عطلة نهاية الاسبوع » الجودارية تخلو من مناظر فرنسا الطبيعية ، بألوانها الجميلة ، كما أن أمسيات العودة تصبح ليالى مأساوية لان آلاف الموتى يوجدون على طرقات فرنسا · وهذا الموت المهيمن على كل شىء ، انهنتاج حوادث اصطدام عربات السبق ، وهو موت لايحذر الانسان الحديث من خطر السرعة ، بل يحثه الى مزيد من السرعة والى جنون تجاوز الذات ، والاهم له سوى أن يؤكد فيما يبعثه من ردود فعل أحط ما فى غريزة التملك وما فى ارادة القوة من نزعات ·

ان « عطلة نهاية الاسبوع » تعبير عن حضارة أوقات الفراغ ، وعن اقلية تعيش وسط انسانية لم تهيأ لذلك ، غير انها اقلية لا تشعر بالخجل وهى تحقق أغراضها ، بينما يمتلىء العالم بانسانية تعانى وتتألم ولا زالت تبحث عن نفسها حتى الان · انها تراجيديا نهاية عصرنا هذا ، وقد تناولها جودار ببرود عالم الاجتماع وبانفعال الشاعر المطعون · انها دراما حضارات تتصادم وتتجاوز نفسها ، يتخللها عدم التوازن الناشىء عن كفاية الاقلية وعوز الاغلبية ، وما ينشأ عن ذلك من استحالة أى حوار ، ومن تعصب عنصرى خفى ، لاصق بكل ميراث ثقافى متوار فى قلب الاجيال المتعاقبة ،

وبين الطبقات الاجتماعية ، انه « اللامخرج » الذى يعيش فيه العالم الحديث بشكل عام ·

ويحدد لنا جودار كل ذلك بمهارة غير مألوفة لنا ، وبعنف لم يعودنا عليه أحد ، ويفحمنا ويداهمنا بغير انقطاع ، كى يرغمنا على أن نخرج من ذواتنا · فالفيلم ثورة رجل أخلاق · وعنف وأطناب خطيب يكرر مطلبه ·· وأبدا لم ينطلق جودار الى هذا الحد فى تعرية عصرنا القائم على الاستهلاك وعلى الخديعة ، حيث الحب نفسه يفقد طبيعته وينحل ويصبح مجرد نزعة جنسية مباعة ، حمقاء ·

وقد يلومنى البعض لاننى قصرت حديثى على موضوع الفيلم ونسيت بناءه السينمائى · الا أننى أرى عبث فصل الموضوع عن شكله الفنى فى فيلم جودار هذا بالذات ، لان فيلم « عطلة نهاية الاسبوع » وهو بيان سياسى واجتماعى من ناحية وصرخة شاعر من الناحية الاخرى ، يبدو نتاج عملية تفكير واحدة كاملة ، فالصور هى العناصر التى يتكون منها البيان السياسى والاجتماعى (لا الكلمات) ·· وحتى لو ظلت بعض هذه الصور فى مستوى الكارتون الثابت الذى يستعرضه المخرج للاستشهاد ، أو فى مستوى الرسوم الكاريكاتورية ، فان ما فى نوع هذا الفيلم من اثارة رمزية يفجر معانيه بصرامة حديدية ، خاصة فى الالوان الدموية الهائلة التى تبدو فى المشهد الاخير حيث ترى مجموعة من آكلى لحوم البشر وقد وجدوا أخيرا الفردوس ، غير أن فردوسهم كان عامرا بالشياطين الاسطورية ، وهى رؤية يلقيها المخرج على الغد وعلى معسكرات التصييف فى الغد ·

ومع أن فيلم « عطلة نهاية الاسبوع » وليد الظروف المعاصرة ، يجسم نمطا لحالة نفسية وذهنية قائمة فى فرنسا ١٩٦٥ ، ومع أنه يثير شغفنا الى أقصى حد ، الا أن هدفه ومغزاه يبدوان محدودين · فالفيلم لا يخاطب الاخصائيين ، بل يخاطب جماعة معينة من المثقفين (تماما كفيلم جودار السابق « الصينية » ـ ولهذا لايمكن عرضه فى قطاعات أوسع فاذا لم تسبق الفيلم مذكرة تفسيرية توضح مغزاه فسوف يشرد المتفرج ويصاب بالذهول تماما ·

لكن ما الذى سيبقى من فيلم « عطلة نهاية الاسبوع » فى القرن الحادى والعشرين ، مثلا ؟ ستبقى الادانة القاسية التى يوجهها انسان وهو يصيح معلنا خجله

لانه ينتمى الى حضارة على وشك أن تضـــيع فى الافراط فى المـــادية وفى العنف وفى جنون الجنس ولا شك أن « عطلة نهاية الاسبوع » ، كباقى أفلام جودار ، ستشكل أهم وثيقة يرتكز عليها مؤرخو الغد وعلماء الاجتماع فى القرون المقبلة وهم يدرسون الحضارات السابقة ٠

كلود بوميريه

(مجلة المسرح والسينما المصرية

فبراير ١٩٦٨)

جان لوك جودار ٠٠ والمعاصرة فى السينما

فى خريف ١٩٦٧ أثار جان لوك جودار الراى العام الفرنسى بفيلم غريب فى موضوعه ،غريب فى عنوانه هو « الصينية » ٠ لقد توقع المشاهدون أن يروا تحقيقا عما يدور فى الصين أو فى خير الحالات ، دراما تعكس الصراعات السياسية والفكرية هناك ، فاذا بهم يتابعون ما يحدث فى شقة باريسية يسكنها أربعة من طلبـــة جامعة « نانتر » يعيشون مع خادمتهم القروية ٠ وبين الاربعة كانت هناك خلافات حادة ٠ حول الطريق الحق الذى يجب أن يسلكه الشباب كى يغيروا الواقع ، لا لهدمه ، بل لانتزاع حق بناء مستقبل لاينتمى الى سواهم ٠ ومع أن الفيلم كله قد تركز فى تحليل هذه الشخصيات وفى التوغل فى أفكارها ، وهى بالطبع ، صورة مصغرة للصـــراع الدائر فى فرنسا بين جماعة الطلبة التى تحرر الكراســـات اللينينية الماركسية ، وبين الشيوعيين التقليديين ، ثم بين هؤلاء وهؤلاء وبين دعاة التغيير البطىء فى اطـــار النظام ، وهم أيضا يتحركون تحت راية الاشتراكية كما يزعمون ، مع أن الفيلم لم يقدم لنا خطبا ولا مظاهرات ولا اى موقف سياسى مفتعل ، الا أن بطلته تنطق ، مع كلمـــة النهاية ، جملة هى فى رأيى خلاصـــة الموقف السياسى فى فرنسا . فنحن نسمع « آن فيازمسكى » تقول : « لقد قطعنا طريقا ما ومع ذلك فكل ما حدث هو أننا مهدنا للخطوة الاولى التى يجب أن نقطعها الا وهى الثورة الثقافية ٠ أما بعد ذلك فلا يزال الطريق طويلا ٠ »

لكن لم تمض سبعة شهور على عرض فيلم « الصينيه » حتى تحول واقع فرنسا كله ليصبح على الصورة التى رسمها جودار فى فيلمه · فمن قلب جامعة « نانتر » نفسها انطلقت شرارة الثورة الشبابية التى أحدثت أكبر هزة فى الحياة الاجتماعية باوروبا ، فكما أصر طلبة فرنسا على احتلال جامعتهم وعلى أن تكون لهم السلطة فى كل شىء ، كذلك أعلن التمرد طلبة جامعات بون وسالسبرج باوربا وطلبة جامعة بيركلى بالولايات المتحدة ·

وعلى هذا أصبحنا أمام ظاهرة سينمائية فريدة · فبعد أن كانت الافلام تعكس لنا ما يتفاعل فى حياتنا من أحداث · بهدف تسجيلها أو بهدف تعميقها (أو كمحاولة لايجاد مهرب منها ـ حسب نظرة كل مخرج) هاهى تتنبأ بما سيحدث · فما معنى هذا ؟ معناه بكل بساطة ، أننا أمام سينمائى قد وصل الى حل مشكلة من مشاكل الفن المعاصر ، الا وهى تحقق قدرة الفنان على أن يعطى لما هو مبعثر وغير واضح ومبتذل فى كل ظواهر الحياة اليومية شكلا مركبا ·· اى صياغة للواقع تستخلص الفكرة العامة المتحكمة فى حركته . حتى قبل أن تصل علاقات هذا الواقع الى نقطة التطور التى بلغتها رؤية الفنان فى عمله الفنى ·

هذا هو ، للوهلة الاولى ، المعنى الوحيد لهذه العلاقة بين الفيلم ، كعمل فنى ، وبين أحداث مايو ، كتغييرات فى حركة الواقع · ولا ادرى أن كانت هناك أعمال سينمائية قد وصلت الى هذا الحد فى قدرتها على استشفاف صورة الغد بما يحدث أثناء اخراج الفيلم نفسه ، لكن ما هو مؤكد ، هو أن جودار ، فى تاريخ السينما كله ، وربما فى تاريخ الفن المعاصر (باستثناء برتولت بريشت) قد دفع السينما الى تحقيق وظيفة خطيرة فى حياة كل مجتمع توجد به ، جعل الفيلم أداة لاستخلاص القانون الموضوعى المتحكم فى ظواهر الحياة ، اجتماعية كانت أو سياسية أو نفسية · وبديهى أن جودار لم يصل الى هذا المفهوم السينمائى الا بعد أن قطع طريقا طويلا ناضل فيه ضد كافة القوى التى كانت تجعل وظيفة السينما هى دفع الجماهير الى الهرب من واقعها بدلا من مواجهته · ويهمنا أن نتساءل ، قبل أن نحدد خصائص هذا المفهوم : ماهى معالم هذا الطريق الذى قطعه جودار ؟

ـ ١ ـ

على عكس أغلب نقاد « كاييه دى سينما » لم يبدأ جودار حياته كناقد ، وانما

شده الى السينما احساسه بأنه قادر على أن يعبر عن أشياء كثيرة بالكاميرا ، فمنذ دراسته الابتدائية وهو مولع بالتصوير وبشراء قطع الشرائط القديمة كى يعرضها على أصدقائه الصغار بآلة عرض كان قد اشتراها له جده وهو فى الثانية عشرة من عمره . وهذه الرغبة فى أن يكون سينمائيا هى التى قادته الى دراسة السينما والى تعمق نظرياتها ، أولا بدافع الاستفادة من تجارب الاخرين كى يستخلص لنفسه أساسا نظريا ، وثانيا لان الظروف قد ساقته وهو فى سن الثامنة عشرة الى الجماعة التى أسست مجلة « كاييه دى سينما » ويؤكد « جاك دونيول فالكروز » ـ ناقد ومخرج ـ فى المقدمة التى كتبها للنص المنشور لسيناريو « امرأة متزوجة » .. انه عرف جودار عن طريق صديقة لامه ، جاءت تزورهم فى بيتهم ومعها شاب نحيل ، يرتدى نظارة طبية داكنة ، ويحمل كراسة سميكة مصحوبة برسوم وخرائط . وقالت الزائرة أنها لم تعد تدرى ما الذى تفعله بهذا الولد الذى يعطى هوايته للسينما أضعاف أضعاف الوقت الذى يعطيه لدراسته بالليسيه وانها تخشى وقد تأهب لدخول الجامعة أن ينتهى به الامر الى العمل باستديو ، ولهذا ترجو والدة « دونيول فالكروز » أن توصى ابنها بأن يوجهه ويرشده الى خير طريق لتحقيق غايته دون أن يفشل كطالب .

وتحمل القصة اعترافا ضمنيا ، بأن الاسر العادية تميز هى أيضا بين نوعين من السينما . سينما « الحرفيين » وهى التى تشير الى حياة الليل والنجوم والاستديوهات ، وتكاد لاتختلف عن الكباريه ، ثم سينما « المثقفين » وهى التى لاتختلف كثيرا عما يحدث وسط الجامعيين فهى تعنى الدراسة والعلم . كذلك تشير القصة الى الطريقة التى كان يفهم بها جودار معنى العمل السينمائى فى ذلك الوقت . فالكراسة التى حملها الى فالكروز عبارة عن سيناريو من تأليفه ، وهو مكتوب بدقة شديدة ، ومصحوب برسوم تفصيلية للديكور ولاماكن التصوير ولزوايا الكاميرا ولعدد هام من اللقطات ، وكلها توحى بأن جودار كان يعطى أهمية بالغة لكلاسيكية البناء فى الفيلم . والواقع أن هذه النزعة الكلاسيكية هى التى تحدد طابعه المميز منذ بداية عمله وسط المحترفين . فبينما يفقد الكثير من الشبان شخصيتهم الفنية بدافع التجديد أو بدافع مسايرة « الموضة » السائدة ، نجد جودار يسير فى خط متطور لا يتناقض مع نقطة البداية . وكلنا يعرف الان الطريق الذى سلكه جودار فى مطلع حياته الفنية . فاللقاء

الذى حدث فى بيت فالكروز لم يقده الى الاخراج ، لان فالكروز لم يجد منتجا يقبل أن يعطى بضعة ملايين من الفرنكات لصبى كل ما يعرفه عن السينما هو أنه صور بضع تجارب بكاميرا ١٦ م ٠ م ٠ ولكى لا يصاب جودار بخيبة أمل ٠ طلب منه فالكروز أن (يؤجل لفترة ما) الجانب العملى فى حياته كسينمائى ، ويكرس بعض نشاطه ـ ككل من يعملون فى الكاييه ـ الى الدراسة والنقد ٠

وفى الفترة ما بين ١٩٥١ حتى ١٩٥٨ يعمل جودار ، الى جانب فالكروز والى جانب زميله « اندريه بازان » ناقدا بالكاييه ٠ ومع أنه كان قد تأثر كثيرا بالفلسفة الوجودية وبنظرية الظواهريات الا أنه لم يهدف أبدا الى خلق نوع من السينما يكون تابعا للفلسفة ، بمعنى أن تصبح غاية الفيلم وهى تقديم دليل عملى على صحة هذه النظرية أو تلك ٠ فالسينما لها ماهيتها الخاصة ، لانها أولا وقبل كل شىء صورة محسوسة ، وليس لها من دلالة أخرى سوى قدرتها على أن تضع الانسان فى علاقة مع المكان ٠ فالانسان فى السينما ، هو نقطة الارتكاز ، وطريقة الكشف عن سلوكه وعن أفكاره وعن اهتماماته وعن وضعه فى الحياة انما تتحقق ، سينمائيا ، بالانتقال من موقف الى آخر أو من مجال الى آخر ٠ والترجمة العملية للمجال تكمن ، بالدرجة الاولى ، فى علاقة الكاميرا بما تكشف عنه ٠ ان المسافة التى تتخذها الكاميرا من الاشياء ، ومن الانسان هى التى تحدد المعانى ، وليس أبدا الحوار الذى تنطق به الشخصيات ٠

والمهم أن جودار قد بدأ ينظر الى السينما ، على انها علاقة بين كاميرا وموضوع ، اذا كانت الكاميرا هى العين الواعية والقادرة على تكبير تفاصيل لا يمكن لاى انسان أن يلحظها ، وعلى اختيار مواضع من الحياة تعزلها وتبرزها دون أن تفقد ما فيها من حياة جارية ، واذا كانت هذه العين الواعية هى ، فى نهاية الامر ، عين المخرج نفسه ، فهاهو جودار يوضح وظيفة السينمائى ٠ انه ذلك الانسان الذى يضعنا ـ بما تختاره الكاميرا وبما نتماثل معه على الشاشة ـ فى موقف ٠

ومن أهم دراسات جودار الاولى ، دراسة نشرها فى العام الاول لصدور كاييه دى سينما ، بعنوان « دفاع عن الديكوباج الكلاسيكى ـ سبتمبر ٥٢ ـ » وفيها يقول : (أعتقد أننى ركزت كثيرا على الخطأ الذى يرتكبه نقادنا عندما يقعون تحت تأثير

الفلسفة المعاصرة ، فيتناولون بعض المحسنات اللغوية وبعض الاستعارات ويخلقون منها رؤية للعالم ، ويدثرون بعض طرق التعبير بمزاعم فلكية لا يمكن أن تكون لها أبدا ، ومن هنا يجردون التحليل النفسى الكلاسيكى مما يمكن أن يلائم السينما وتستفيد منه ، وتعمل على تفسيره ، وذلك برد الانسان الى أن يصبح ـ كما يقول سارتر ـ سلسلة متتابعة من المظاهر التى تحدده ، ثم يريدون بنوع من التناقض الغريب ، الا يعطـــوا لوحدانية الظاهرة سوى التفسيرات المتعددة التى تفسد فهمها · أما فى السينما فلا ينبع الجمال الا من اعتراف الشخصية أنه يقوم على القدرة فى تقديم اشارات عن هذه المثلة أو تلك ليست تكوينا أساسيا · فالسينما لاتتساءل عن جمال امرأة مثلا ، وانما تسجل حركات)

وهو نص قد يبدو صعبا على من لم يعش هذه الفترة فى فرنسا · ففى ذلك الوقت كان النقاد الذين درسوا الفلسفة ، وخاصة الفلسفة الوجودية ، يُريدون للسينما أن تكتفى بتسجيل مجموعة المظاهر السلوكية لاى شخصية ترسمها ، وكانوا يرون أن السينما الامريكية هى وحدها التى استطاعت أن تفعل ذلك ، لانها ، بابتعادها عن الاجواء الحميمية وبعزوفها عن التحليل النفسى للشخصيات ، بكل هذا ركزت السينما الامريكية على تتبع سلوك الشخصيات ، من الخارج ، ومن خلال الاحداث التى يعيشها كل واحد · ولقد رأى جودار أن هذه النزعة ليست من الفلسفة الوجودية فى شىء ، فهى نزعة تتبع من حضارة ميكانيكية وجدت تعبيرها العلمى فى الاتجاه السلوكى الذى شاع فى علم النفس ، وفى الاتجاه البرجماتى الذى شاع فى الفلسفة ، ومن هنا سلسلة المقالات التى يبين فيها جودار عدم تعارض الديكوباج الكلاسيكى مع الفكر المعاصر ، فالديكوباج الكلاسيكى ينقل الانتباه من الفرد الى المجموع بالقطع من لقطات قريبة أو مكبرة الى متوسطة وعامة ، وهو ما يتفق تماما مع أى فلسفة ترى أن تحديد الانسان انما يكمن فى هذه الحركة المستمرة من الذات الى الخارج ثم من الخارج الى الذات ·

ولا ينبغى أن تخلط بين ديكوباج تقليدى وبين ديكوباج كلاسيكى · فالتقليدى هو الذى يوزع الحركة فى المشهد بشكل آلى ، حسب قواعد الحرفة ، دون أن يتدخل عنصر الوعى فى تحديد حركة الكاميرا · وهذا بالطبع مالم يهدف اليه جودار · بل انه لم يهدف الى أن يقود حملة نقدية ضد السينما الاميركية نفسها · فهو ضد الفيلم التجارى

الامريكى بما خلقه من تقاليد زائفة حولت السينما ، فى كل مكان من العـــالم ، الى « صنعة » تجعل اخراج الفيلم نوعا من أنواع الترزية ٠

وهذه القدرة على وضع الانسان فى ظروفه المكانية كى تتولد من علاقته الشخصية بالمكان اشارات الى موقفه تجاه الحياة ، وكى تتحول نظرتنا الى قشعريرة أو شغف ، هذه القدرة على تحديد العلاقة بين الانسان وواقعـــه هى ما سوف يسميه جودار « بالميزانسين » وهو مفهوم سوف يدعو اليه كبديل للتكوينات التقليـــدية وللايقاع المصنوع ـ وهما مرض السينما الفرنسية وقتذاك ـ يلعب دوره الكبير فى تشكيل جماليات الموجة الجديدة بطابعه ٠

ـ ٢ ـ

وخلال هذه الفترة لم يمارس عملا سينمائيا كبيرا ، فكل حصيلته من الاخراج السينمائى فيلم تسجيلى ، نفذه بالاشتراك مع فرانسوا تريفو ، لحساب البلدية ، وهو عن اصلاح المواسير ، الا أن جودار حول المادة التسجيلية الجافة الى واقع فيه الحياة تنمو وتتطور من خلال تتبع تساقط نقط المياه فى الاحواض والبالوعات حتى تصبح بركا تهدد المدينة ، أى أنه آثر سرد حركة تراكم المياه من وجهة نظر استعمال الانسان للماء ٠ ولا شك أن العنوان الذى اختاره ، وهو « قصة ماء » يشير الى هذا المعنى ٠٠ والى جانب هذا الفيلم التسجيلى ، اخرج فيلمين قصيرين ، أحدهما بعنوان « كل الشبان اسمهم باتريك » و « امرأة دلوعة » ٠٠ ولا شىء هام فى الفيلمين الا قيمتهما التاريخية ، فهما يحتويان على صورة جنينية مما سوف يتجسد فى حياة « نانا » فى فيلم « تعيش حياتها » ثم فى « امرأة متزوجة » ٠

لكن حدثت جملة ظروف جعلت جودار يفكر جديا فى أن يدخل عالم الاخراج من أبوابه الواسعة ، فقد هبطت ثروة صغيرة على زميله وصديقه وأحـــد كتاب الكاييه « كلود شابرول » وبدلا من أن يبددها شابرول فى الاستمتاع بما حرم منه ، قرر أن يكون شركة انتاج ، تعتمد على الرأسمال البشرى اكثر مما تعتمد على النجـــوم والديكورات ٠ لم يكن أى واحد من زملائه فى حاجة الى اكثر من فيلم خام وبضـــع أصدقاء من الممثلين ، أما الديكورات فقد اختاروها وسط الاماكن الطبيعية وفى شققهم ،

كما خلقوا نظاما للعمل الجماعى يقضى بأن أى واحد ينتهى من اخراج الفيلم الاول يقوم بمساعدة زميله الذى يبدأ فى اخراج فيلمه الاول ٠

ووسط هذه الجماعة كان على جودار أن يصب أفكاره وخبراته السينمائية وحسه الجديد بدور الكاميرا فى فيلم طويل أول ٠ وأخذ يبحث عن موضوعات ، وكل موضوع لا يثير اهتمامه ، فقد كان أمام رغبته فى أن يقدم للناس الفيلم الذى يعكس ما يدور فى أذهانهم وما يمس المشكلة الحيوية التى يعيشونها لحظة عرض الفيلم ٠ وفى يوم قدم له فرانسوا تريفو مشروع سيناريو فى صفحتين عن شاب مثقف يتحول الى قاطع طريق نتيجة لموقف يتخذه ضد المجتمع الرأسمالى ، لانه بعد عودته من الهند الصينية ، وجد مستقبله قد أغلق تماما ٠

وجد الموضوع قبولا لدى جودار ، على الاقل من ناحية « الثيمة » الا أن جودار كان يهدف ، من وراء رسم شخصية شاب كهذا ، أن يقدم صورة للظروف المعاصرة فى بلاده ٠ فقد كانت الاوضاع فى باريس قبل ١٩٥٨ تنذر بخطر الفاشية ، لان الحزب الاشتراكى (أسما) قد تحالف مع السلطة ، ومن هنا تأييدهم وهم فى السلطة للحرب القذرة فى الجزائر والعدوان الثلاثى على مصر ٠ وازاء هذه الاوضاع كانت تسود الشباب فلسفة عدمية ، هى الجانب السلبى للفكر الوجودى ٠ وعلى هذا وجد جودار نفسه فى قلب مناخ تشبع بالفوضوية ٠ ولكى يتخذ ، بالكاميرا ، موقفا ازاء ما يحدث ، لكى يتحدث ، بالصورة عن وضع شباب لم يخرج من الحرب فى الهند الصينية الا لكى يساق الى الحرب فى الجزائر ، لم يجد سوى موضوع واحد ، ذلك الذى يدور حول شاب يشير سلوكه الى هذه التحولات التى طرأت على الجيل الجديد فى فرنسا ٠ وعلى هذا النحو ولدت شخصية ميشيل ٠ انه ، كأبناء جيله ، عدمى التفكير ، يجد نفسه بلا تاريخ وبلا نقطة بداية ذاتية ، ولهذا يتمرد على كل الاوضاع ، لا يكترث بالقانون ، فالقانون هو جهاز القمع الذى تستخدمه سلطة ساقت جيله الى كل أنواع المجازر كى تثرى على حسابهم ٠

وعلى عكس كل السينمائيين ، لم يبدأ جودار فيلمه برسم الشخصية على الورق ، بل آثر أن يعمل بلا سيناريو مكتوب ، وكانت فكرته فى استخدام هذا المنهج تقوم على أن السينمائى اذا ما أخرج كل شىء فى السيناريو قبل التصوير يكون قد تحرر من سيطرة

الشخصيات عليه وفقد الدفعة الخلاقة فى عمله ، ولذا يكتفى بمخطط للموضوع فى صفحتين يستخدمه كدليل للاخراج ٠

انه فيلم « على آخر نفس » ، وفيه يتحقق لاول مرة فى تاريخ السينما ، ما كان يعرف بسينما المؤلف ، أى أن السينمائى يستطيع ، وهو يمسك بالكاميرا ، أن يرتجل موضوعه ، دون أن يعد الفيلم على الورق فى صورة سيناريو وديكوباج ٠ لكن كيف ؟

يقول جودار : (اننى ارتجل ، لاشك فى هذا ، لكننى أرتجل وفى جعبتى مادة ترجع الى زمن طويل ذلك اننا على مدى سنوات طويلة نلتقط أشـــياء كثيرة خـــلال سنوات طويلة ، فاذا ما شرعنا فى العمل ، نجدها قد برزت فجأة فيما نفعله ٠٠ وعلى هذا النحو بدأت فيلمى « على آخر نفس » ، وكنت قد كتبت المشهد الاول (جين سيبرج فى الشانزليزيه) ٠٠ أما الباقى ، فقد كان مجموعة هائلة من الملاحظات الخاصـــة بكل مشهد ولقد قلت لنفسى ، أنه نوع من الجنون ، وأوقفت كل شىء ثم عدت أفكر لو أننى عرفت كيف أســـيطر فى يوم واحد بأكمله على كل شىء فسوف أستطيع تصوير ما يقرب من عشر لقطات ٠ وكل ما حـدث هو أننى بدلا من أن أعثـــر على المشهد قبل التصوير بوقت طويل ، عثرت عليه قبل التصـــوير مباشرة ، وهو شىء ممكن ، لو عرفنا الى أين نتجه ٠ والمسألة اذن ليست ارتجالا ولكنها طريقة معينة لضبط الصورة فى أخر دقيقة) ٠

اذن ليس الارتجال هنا هو « الفوضوى » أو العجز عن تحديد زوايا الصورة وحركة الممثل بداخلها ، ولكنه عملية تأليف سينمائية ، وعندما عرض الفيلم لاول مرة فى ربيع ١٩٦٠ ، أحدث صدى هائلا ، سواء فى الصحف العـــادية ، أو فى وسط السينمائيين أنفسهم ٠ « يقول « آلان رينيه » عندما خرجنا من العرض الاول لفيـــلم « على آخر نفس » فى مارس ٦٠ أذكر أنه قد احتدم بيننا نقاش حاد جعلنا نرفـــع أصواتنا ونحن نسير فى شارع « أوش » ، ٠ كنا فى غاية الانفعال وفى غاية النشوة ٠ بسبب الفيلم فى حد ذاته ، هذا صحيح لكن ايضا لان الفيلم كان يقدم دليلا حيا ٠٠ نعم ، كان يقدم دليلا حيا على امكان استخدام طرق جديدة للتصوير وللصق لقطـــة بجوار الاخرى ولكتابة الحوار ٠ ولقد وضع الفيلم فى متناول يد الممثلين وســـائل جديدة للاداء الصوتى ٠ ان شريط الصوت استطاع ان يتحكم فى الصورة بعد أن كان يتبعها ٠ ومنذ ذلك الوقت والمغامرة لا تنتهى ٠ »

وترجع أصالة الفيلم الى انه قد اراد أن يعطينا ، من خلال الصورة بنبضها وايقاعها ـ حتى لو أدى ذلك الى الاعراض عن قواعد المونتاج ـ الواقع كما يتراءى لشاب يعود الى مارسيليا من الهند الصينية بلا نقود وبلا أمل ، فيسرق سيارة ولا يتردد فى قتل شرطى مرور يوقفه لسرعته الجنونية ·· انه ، فى كلمة ، شاب عدمى · ومع ذلك فهو ليس بلا قلب ، لانه بمجرد أن يلتقى بفتاة امريكية تدرس بالسربون وتبيع الصحف كى تعيش ، بمجرد هذا اللقاء يتفجر ما كان راقدا فى أعماقه من عاطفة · الا انها عاطفة لا تخلو من الحزن · فحتى وهى فى أحضانه وحتى فى لحظات انفعالهما الجنسى ، لا تفارقهما هذه النغمة الحزينة التى يتكثف فيها الوجود كله · ان باتريشيا وهى شبه عارية تسأله عن معنى الوجود والعدم ، وتحدثه عن سارتر ، ويرد عليها ميشيل بأنه قد اختار الحياة رغم كل ظروف العدم المحيطة به · واالى هنا وكل شىء يبدو لميشيل ممكنا · لكن ما هى القيم الجديدة التى خلقتها علاقته بباتريشيا تنهار بدورها ، تتقوض كلها وأمام حطامها يقف مشدوها · ما الذى حدث ؟ ان البوليس وقد أخذ يطارد ميشيل قد عرف بعلاقته بالامريكية ، فبدأ يحاصرها بدورها ، وفى يوم هددها مفتش البوليس باضطراره الى سحب جواز سفرها لو لم تخبره عن مكان ميشيل ، وكأجنبية خافت أو ترددت فهذا ما لا يبدو مفهوما وواضحا لميشيل ، فالمفهوم والواضح هو انها وشت به ، أرشدت البوليس الى مكانه ، فاستطاع ان يحاصره ، وأمام البوليس أخذ يجرى ويجرى حتى سقط ، ومن كل الجهات تحاصره نعال رجال البوليس وكعوب بنادقهم ·

ومع ذلك ، ورغم مأساة ميشيل المادية والمعنوية ، لاتفارقه حركة كان لايكف عن ترديدها لباتريشيا اذا تأزمت الامور · لنفتح فمنا ·· ونستنشق الهواء ·· واحد اثنين ·· واحد اثنين ·· شهيق زفير ·

ـ ٣ ـ

حتى الان ، كان كل اهتمام جودار منصبا على ايجاد أسلوب سينمائى يحطم ما يمكن أن نسميه « وهم الشاشة » · فالمتفرج ، عادة ، يشعر اذا ما أطفىء النور فى قاعة عرض ، بأن ثمة عالما آخر غير عالمه سينبثق له من وراء الشاشة ، وانه سيندفع الى هذا العالم المثير تاركا خلفه كل منغصات حياته اليومية · ومن هنا أصبحت السينما جزءا من الممارسة اليومية للهروب من الواقع والتحرر من ضغط

الحياة تماما كالمخدر · وأى سينما تريد أن تحول المتفرج الى اتجاه آخر ، خاصة السينما التى تجعل من الشاشة مرآة مكبرة لواقع الجالسين فى صالة العرض بدلا من أن تكون نافذة تفتح على عالم آخر · كانت تصطدم باعراض المتفرج وبافلاس الشركات التى تنتج هذا النوع من الافلام ·

ولكن جودار اختار موقفا آخر · فلم يقاوم عادات المتفرج ولم يعارض طريقته فى ممارسة السينما بطريقة مضادة · ولهذا كان بناء أفلامه الاولى « على آخر نفس » أو «الجندى الصغير» يرتكز ـ ظاهريا بالطبع ـ على البناء التقليدى للفيلم البوليسى · فى « على آخر نفس » تحدث جريمة سرقة ، تتبعها جريمة قتل ثم مطاردة من البوليس · وفى « الجندى الصغير » نظل فى توجس من العصابة التى تهدد شابين فى مصيرهما . وتخطف أحدهما وتقتل الاخر · ورغم هذا البناء البوليسى ، لا يصل المتفرج أبدا الى الانفصال عن واقعه ، ذلك لان جودار وقد خدعه فى أول الطريق ، يدفعه الى أن يتمهل فى كل خطوة ويتلفت حوله كى يعرف معالم الطريق · فالبناء البوليسى مجرد ذريعة وليس الغاية على الاطلاق · لا تصبح غاية المشاهدة هى أن نستنفذ طاقتنا ، وانما تصبح غاية المشاهدة أن تحيط بأبعاد الارضية التى نريد أن نفجر فيها طاقتنا . نعرف أنها طاقة ينقصها التنظيم ، لانها نتاج فعل فوضوى ، وندرك أنها تحدث نتيجة لوجودنا فى مجتمعات تقوم على كبت الطاقة وعلى احداث انكماش مستمر فى « ماهية الفرد » اذا جاز لنا أن نستخدم تعبيرا وجوديا ·

وهذا البناء الذى ينفرد به جودار هو ما يجعل الفيلم « عملية خاصة » خلالها يتم ربط المتفرج بالعناصر الحقيقية المشكلة لواقعه · من نقطة ، هى ذات الفرد ، ننطلق ·· فى البداية نتصور أنها مغامرة فردية وسهلة ولن تصطدم بأى عائق · لكن هاهى الاحداث تتوالى كى تحيط هذه الذات بعديد من الاسوار الاجتماعية والسياسية ·· الخ · أن ميشيل بتطلعاته وبافكاره الفوضوية وبازدرائه لكل المؤسسات الاجتماعية يشكل نقطة انطلاق تماما كما تشكل « نانا » نقطة انطلاق أخرى بنزواتها ورغباتها فى الثراء السريع وبوقوعها بسهولة فى عالم الدعارة ·

لكن اذا كان جودار ، فى أفلامه السابقة ، قد اكتفى بوضع شخصياته فى نقطة التماس مع الواقع · فانه ابتداء من فيلم « الاحتقار » ينتقل الى مستوى آخر ، فيه

يحلل الظروف الكاملة التى تصنع هذا الواقع ٠

وهذه الظروف الكاملة لا تكشف عن نفسها الا من خلال تجربة حية ، تجـــربة تعيشها زوجة شابة تدعى كاميل (برجيت باردو) تزوجت من مؤلف روائى يدعى بول (ميشيل بيكولى) فى السنوات الاولى لحياتها الزوجية كانت تشـعر بأن سعادتها لا حدود لها (زوجها كان قد خضع لرغبة الناشـــرين الذين يريدون روايات بوليسية بدلا من الادب ٠ فأسرف فى هذا النوع من الانتاج التجارى حتى حصـــل على ثروة لا بأس بها) ٠٠ كان يخيل اليها ان الدنيا كلها تحت قدميهـــــا ، وما كانت لتتصور ذلك الا لانها بعد أن انتقلت من نطاق أسرتها المتوسطة دخلت فى نطاق أوسع دون أن تمر بأى تجربة تضعها وجها لوجه مع ظروف مجتمعها ٠

غير ان هذه التجربة تتحقق من حيث لا تدرى ٠ ففى يوم ، ونتيجة لاطماع بول التى لاحـــدود لها ، عرض منتج امريكى يدعى بروكوش على زوجهـــا ان يكتب له سيناريو لفيلم عن ملحمة « الاوديسة » الاغريقية يخرجه « فرتيزلانج » (وفى الفيلم يظهر فرتيز لانج نفسه ، كعادة جودار فى تقديم مفكرين وفنانين غيروا مجتمعاتهـــم فى كل فيلم من أفلامه) ٠٠ الا ان احتكاك كاميل بالمخرج والمنتج وخروجها من نطاق عالمها الضيق ، عالم الشقة الانيقة الى العالم الحقيقى المحيط بها ٠ ثم رؤيتها لسلوك زوجها ازاء المنتج وخضوعه المطلق له وسلبيته أمام دفتر شيكاته (والطريف فى الفيلم ان المنتج يقول باستمرار :(اذا سمعت كلمة ثقافة أخرجت دفتر شيكاتى) ثم اذلاله لنفسه باستمرار ، كل هذا يدفعها الى اكتشاف حقيقة الارض التى تقف عليها ٠ انهـا قد كرست نفسها ومنحت عواطفها لرجل لا يعارض عوامل التفسخ فى حياته ، لانه يريد أن يصل الى الثراء بأى ثمن ، مع ان حبها له قد تولد من شعورها بأنه سيكون ذات يوم كاتبا كبيرا ٠٠

وهذا الشعور هو الذى يتحول الى حالية نفسية ٠ حالة ازدراء أو حـــالة احتقار ٠ والى جانب ذلك تكتشف كاميل شيئا فشيئا وجود قوتين تلعبان دورا رئيسيا فى تحويل واقعها الى حالة توتر مستمرة أما القوة الاولى ، فهى التى يجسدها المنتج الامريكى ، ان طريقته العلمية البراجماتية فى تنفيذ أعماله وديناميكيته المجردة من كل اهتمام فكرى وسلطته اللانهائية ٠٠ كل هذا يفتح عينى كاميل على حقيقة عصرها انها

فى عالم بلا قيم ، عالم فيه كل شىء يتحول الى سلعة ، لا الانتاج اليـــدوى أو الآلى وحده ، بل الانتاج الذهنى أيضا ..

كاميل أرادت ان توقظ « رجولته » وترده أيضا الى وضعـــــه كمفكر ، فبدأت باستفزازه على طريقتها الخاصة ، تارة تقبل المنتج أمام زوجها . وقد تكون مجـــرد نزوة ، وربما تمقتها لو أن بول قد استعاد شخصيته الحقيقية . لكن لا شىء ممـــا تتوقعه يحدث ، ولا شعوريا تجد نفسها قد هجرت بول وصحبت بروكوش الذى يعجب بها فى نزهة بسيارة ، وتشاء الظروف ان تنقلب السيارة وتحترق جثتيهما ، وعنـــــد هذا الحد يستيقظ بول .

وواضح ان هذه القوة الاولى تتمثل فى عالم الاحتكار كما تبرز علاقاته بشكل محسوس فى المجتمع الامريكى فيما بعد الحرب . هذا المجتمع الذى ورث فاشية هتلر وأضاف اليها سطوة رأس المال الذى لا تنضب منابعه . ويعارض جودار هذا العالم « المتآمرك » حيث شعار « اذا سمعت كلمة ثقافة أخرجت دفتر شيكاتى » هو السائد ، بعالم الحضارة الاغريقية أو ماتبقى منها مما هو أصيل وعريق ، ومع ذلك فقد تجمد ، تمثله تماثيل آلهة الاغريق فى الفيلم الذى يخرجه ـ داخل الفيلم الاصلى . ـ مخرج حقيقى ، كان قد فر من هتلر ومن وزير دعايته جوبلز فى عام ١٩٣٣ . ان فرتيز لانج يمثل القوة الثانية ، تلك التى لم تعد لها فاعلية كبيرة فى المجتمع الحديث ومع ذلك فهى وحدها التى يستمد منها الانسان مقومات حضارته . ولا يوجد من يجهل كلمة جوبلز الشهيرة : « اذا سمعت كلمة ثقافة أخرجت مسدسى » الى ما فى النظام الهتلرى من معاداة الفكـــــــر وعندما نجـــــد منتجا امريكيا يضـــــــع دفتر الشيكات مكان المسدس ، فمعنى ذلك ان الخطر المحدق بالثقافة وبالقيم الانسانية وبالحضارة عامة ، ما زال هو هو ، كل ما حدث هو أن اسلوب الاحتكاريين قد تغير .

والفيلم كله هو العملية التى فى قلبها يبدأ دفتر الشيكات فى غزو بول . صحيح ان بول ، منذ البداية ، يكاد يكون متأهبا لهذه العملية ، لانه فى مطلع حياته الادبية أثر العمل الروائى السهل أو الادب التجارى ، لكن صحيح أيضا ان بول كان يعتبر انه لا توجد وسيلة سوى هذه لتثبيت اسمه بين الناشرين وبعد ان يصبح اســـما ما سيفرض مؤلفاته الحقيقة على الناشرين ، بدليل انه فى نهاية الفيلم ، بعد مصرع كاميل

وبروكوش ، قد أغلق على نفسه بابه واخذ يكتب مسرحية كان يؤجل مشروعها عاما بعد عام ٠

وفى الاحتقار يحتفظ جودار بألبناء القائم على دوائر تتسع بالتدريج ٠ فالفيلم يبدأ من نقطة واحدة ٠ من مشهد حب فى غرفة زوجين ، تتحول فيه الالوان الى بقع والى علاقات ايقاعية بين الازرق والاصفر وما يتدرج بينهما ٠ وهذا الجو الحميمى يكون فى مجموعه مايشبه الفرض العلمى ٠ هل يمكن فى مجتمعنا الحالى أن يستمر هذا النوع من السعادة بمعزل عن التناقضات المحيطة بنا من كل جانب ؟

ثم تتسع النقطة لتصبح دائرة صغيرة ، مع بقاء كاميل فى المركز ٠ فنحن الان فى كابرى حيث يصور لانج فيلمه ٠ ولاننا نرى الاحداث دائما من وجهة نظر كاميل ولان كاميل فىمركز الدوائر تتأمل ، فلا يوجد تعقيد فى بناء الفيلم ، وهذا ما يفسر رأى جودار نفسه فى فيلمه عندما قال عنه فى حديث له مع ايفون بابى (جريدة اللوموند ، ٦٣/١٢/٢٠) : (ان الاحتقار فيلم بسيط ، رغم انه يدور حول جملة أشياء معقدة ، وهو أقرب الى التأمل منه الى الوثيقة وفى هذه المرة لا توجد شخصية رئيسية ، وهذا هو الجديد بالنسبة لى ، وانما توجد مجموعات كلها غرقى فى عالمنا الحديث ، ممثلا فى جزيرة غامضة ومثيرة هى كابرى ، حيث المياه الزرقاء وحيث الشمس وحيث يجب اعادة خلق كل شىء ، بما فى ذلك السينما) ٠

وفى رأيى ان جودار يستسلم للحماس اكثر مما يستسلم لرغبة تقييم عمل أنجزه ، فمثلا بالنسبة للشخصيات لانكاد نرى أى تطوير نفسى ، بل ولاحتى أى قوام انسانى لاحد منهم ، باستثناء كاميل ، فكاميل هى التى تنظر الى الاحداث وقد اتخذت مسافة منها ، لانها تدخل هذه التجارب لاول مرة فى حياتها ولهذا فرؤياها هى رؤيا من يرى الاشياء بعيون مدهوشة ، بينما الباقون ، وهم غرقى فى قاع الاحداث ، لفرط انغماسهم فيها ، لا يفطنون الى ما فيها من معاداة لما هو انسانى ، فلا بول يشعر بأنه يبيع كيانه كمفكر كى يسدد ثمن الفيلا التى اشتراها لكاميل فى كابرى ، ولا بروكوش يدرك انه ينشر رسالة الاستعمار الجديد مواصلا عمل النازية ٠

الا ان أهمية فيلم « الاحتقار » بالنسبة لتطور المخرج تبدو فى هذه القدرة على دفع المتفرج الى استخلاص حقائق جوهرية تتعلق بقضية المصير الانسانى فى المجتمع

الرأسمالى المعاصر ، ولقد كان من الصعب على أى سينمائى ان يطرح فى فيلم واحد، مشكلة واحدة منهذه المشاكل العديدة التى يثيرها الفيلم ولو أراد أى سينمائى ان يطرح هذه المشكلة الواحدة ، فغالبا ما ينتهى به الامر الى الوقوع فى فخ الخطابة أو ترديد الشعارات السياسية ، غير ان جودار قد تجنب ، بتوفيق كبير ، هذا الفـــخ ، وذلك باللجوء الى حل درامى سهل · هو « وجهة النظر » · فالفيلم اشبه بانطباعات تلتقطها شخصية حساسة جدا من الواقع ، هى كاميل ، ثم تحاول ان تفسر لنفسها هذه الانطباعات ، لكنها ، وهى فى عزلة اجبارية ، نتيجة لغرق زوجها فى مشاريعه ، لا تمنح حق مشاركة الاخرين فى هواجسها ، ومن هنا يتحـــول خط الدرامـــا الى « منولوج » ·

ورغم ذلك ، فالمنولوج لا يشكل سوى خط واحد من عدة خطوط فى الفيلم ، وهذا هو السبب فى أن جودار اعتقد انه لم يرسم شخصية واحدة هى محـــور الدراما · والحقيقة هى ان بروكوش يمثل خطا آخر ، خط الحقيقة المباشرة ، البراجماتية ، وبذلك يخلق بعدا ثانيا لدراما كاميل ، فهذا الواقع الجديد · النقود والفيلا والحب ستعزينا عن أى شعور بالمأساة فهذا هو حال الدنيا الآن ، تماما كما تصور بول · وهذا البعد الثانى يخلق مع البعد الاول ما يشبه الصدى أو رد الفعل ، فما ان تنفعل كاميل فى موقف وتبدأ فى اعادة تقييم وضعها ووضع زوجها حتى نجدها ، فى الموقف التالى وقد انغمست فى العالم الممتع الساحر الذى تصنعه نقود بروكوش · وما حركة الفيلم سوى القضاء الناشىء بين البعدين · وازاء كل هذا توجد مسافات من الصمت تتخلل السياق ، هى التى تتمثل فى هدوء فرتيز لانج وشعوره بتكريس الذات وهو يعيد وضع تماثيله القديمة بالقرب من مياه كابرى ، كأنما كل ما يحدث حوله مجرد عـــوارض طارئه ، وكأن ما يفعله هو اليقين ·

ـ ٤ ـ

ومن أهم أفلام جودار التى تقدم لنا الجزئى من خلال هذا المنظور هو بلا أدنى شك فيلمه « امراة متزوجة » ففى هذا الفيلم لا يبحث المخرج المفكر عن دراما ، خلف نبض الواقع اليومى ، وانما يطرح الواقع اليومى نفسه فى صيغة سؤال · وفى هـــذه المرة يتخذ السؤال الصيغة الاتية : ما هى الضرورة التى تجعلنا نرتبط برباط زوجية اذا كان هذا الرباط لا يحقق لنا أى طفرة فى وجودنا ؟

والسؤال لايطرح ابدا فى الفيلم ، بل ربما لم يكن هدف الفيلم البعيد هو ان يطرح هذا السؤال ، وانما برز السؤال على هذا النحو نتيجة لتتابع الوقائع · ففى اول الامر ، أراد جودار أن يجرب أسلوب سينما الحقيقة فى اطار محدود ، هو متابعة الحياة اليومية ، مجرد يوم واحد ، فى حياة امرأة باريسية ، ثم مع تعميق الموضوع انتهى جودار الى شكل شبه درامى لفيلم يتناول حقيقة الاسباب التى تجعل الفرنسية تشطر حياتها الى شطرين ، من ناحية ترتبط بزوج يحقق لها كيانها الاجتماعى ، ينشىء لها بيتا ويحمل أولادها اسمه ، ومن ناحية أخرى تنطلق من هذه القاعدة الى مغامراتها الخاصة كى تستمتع بالحياة كما تشاء ، فى أماكن اللهو أو بين احضان عشيق · وكانت النتيجة هى هذا الفيلم الغريب ·

وفى حديث تجريه معه الناقدة « ايفون بابى » ، يوضح جودار المنهج الفريد الذى اتخذه فى فيلم « امرأة متزوجة » ، فيقول (أن فيلمى عملية تنقيب ، وانا انقب ولا اخترع شيئا ، اننى أوضح كيف تتكون المرأة ومن أى شىء تتكون ، ثم أظهر ذلك فى أجزاء متفرقة · ولقد كان فى وسع آلة الكترونية أن تسجل هذه العناصر وتمدنا باجابتها هى ، وكان فى وسع سيناريو هذه الآلة أن يكتب وفق منطق معين ، وأن يصبح قريبا من السيناريو الذى أعدته · انى أقوم بعمل عالم الانتولوجيا · فكما يحاول ليفى ستراوس أن يعطينا فكرة عن المرأة فى مجتمع بورينو البدائى ، حاولت أن أعطى فكرة عن المرأة فى المجتمع البدائى عندنا عام ١٩٦٤) ·

وللوهلة الاولى يبدو جودار كأنه يداعبنا أو يسخر من تفسيرات النقاد المختلفة بالنسبة لفيلمه لكن ما أن نتأمل السياق الفيلمى فى « امرأة متزوجة » حتى يتضح لنا أنه ، بالفعل ، قد لجأ الى منهج الدراسة الاجتماعية لوضع المرأة الحديثة · فالفيلم يدور حول حياة شابة هى « شارلوت » رسميا تعتبر مثقفة فهى تعمل محررة مجلة نسائية وهى أيضا زوجة لرجل اعمال كما انها أم لصبى فى سن الدراسة الابتدائية . ورغم هذا فهى تمارس حريتها العاطفية كما تشاء · ويبدأ الفيلم بمغامرة شارلوت وقد انتهزت فرصة غياب زوجها بالخارج ، وذهبت الى شقة روبير ، عشيقها ، الذى يعمل ممثلا مسرحيا · وفى الجزء الاول من الفيلم ، لا يركز جودار الا على شىء واحد ، هو عناصر الجو الحميمى الذى يعيشه العاشقان ، فأول لقطة عبارة عن شاشة بيضاء ، انها نقطة الصفر فى العلاقة ·· ملاءة سرير · وبعد ذلك تتابع لقطات للتفاصيل

الدقيقة لتلك اللحظات العاطفية · ان كل العناصر المشكلة لهذه العلاقة الحميمية تتراءى . عنصرا عنصرا . ومن تضادها أو من توافقها . تتحول الى جمل موسيقية . لدرجة أن المشهد كله يتخذ ، باستمرار حركته . وحدة لها مقوماتها الفنية الكاملة · انها حركة فى سيمفونية ·

ولهذا المنهج مزاياه · فمن حيث هدف المخرج . وقد حدده بأنه عملية تنقيب ودراسة اجتماعية . يظهر واضحا أن تفتيت كل لحظة زمنية الى العناصر التى تكونها . بمعنى أن لحظة الحب هى مجموع اللمسات والخفقات والنظرات التى . يتتابعها . تشير الى تدفق الانفعال فى كيان الحبيبين . أقول أن تفتيت كل لحظة زمنية يضعنا كمشاهدين . أمام « المكونات . الحقيقية لنوع محدد من السلوك الانسانى · وهذا بالفعل ما يفسر عبارة جاءت على لسان جودار بشكل عابر . وأساء الكثيرون فهمها · فقد قال :

(هذا الفيلم هو عملية تنقيب عن المرأة · ولنتصور انسانا يطرح أسئلة حول كوكب مجهول (مثل الفارسى عند مونتسكيو أو هرون عند فولتير) أنه يسأل : من هم الرجال ؟ وعندئذ نجيبه : انهم اناس لا يعيشون بلا نساء . ثم بعد ذلك يموتون · وهنا يسأل : ومن هم النساء ؟ ولسوف نجيبه : انهن مصنوعات من الاذرع والسيقان والعينين والجوب والسوتيان وكذلك من الزواج والاكاذيب والمواعيد والحنان والصداقة ·)

ويرد مقومات حياة المرأة الى هذه العناصر . ثم يتناول كل عنصر على حده . ينتهى جودار الى معنى كبير . هو أن المرأة لاتعيش ككيان متكامل . فليس سلوكها نتاج وعى بوجودها ككل . وانما هى تمارس الحياة على مستواها البيولوجى . ثم على مستوى الاستجابة التلقائية لاى متعة ولاى نزوة · يوضح ذلك رأى آخر قاله جودار مداعبا : (أن فيلمى تحية أوجهها للبروفيسور بافلوف ولنظرية الافعال المنعكسة ·) وهذا صحيح تماما . ففى عصرنا . وقد وصفه جودار بأنه المجتمع البدائى عام ١٩٦٤ فقد الفرد ذاتيته نتيجة لاتساع وتعدد مظاهر الحياة الالية دون أن يقابلها ثراء انسانى· غير أن ما يرتفع بمعالجة جودار عن مستوى الفيلم التسجيلى هو أسلوب تناول العناصر التى أشار اليها ، كالايدى والشعر والملابس ·· الخ ، فالمخرج لايعرضها ولكنه يعيد

بناء اللحظة التى تلعب دورا حيويا فيها ، فهو باللجوء الى الترابط الايقاعى يحلل العناصر فى نفس الوقت الذى يدفعها فيه الى اعادة التجربة الحية التى تظهرها فى حالة تفاعل · ومن هنا فنحن دائما فى مستويين · مستوى شعورى ، ومستوى تأملى · فبينما نكاد ننزلق داخل التجربة ، وبينما نوشك على الاندماج مع روبير وشارلوت ، ينقلنا المخرج بحركة كاميرا معارضة ، الى عنصر جديد ، فيفرغ نفوسنا من الانفعال . الان عيوننا تتساءل هنا ، ومع ذلك فمع كل تساؤل يرتفع ايقاع اللقطة ، يرتفع الى الحد الذى نكاد نصل فيه الى قمة انفعالية · الا أن هذه القمة لا نبلغها أبدا · وهذا بالضبط ما يرمى اليه المخرج · أن يبقينا باستمرار فى منتصف المسافة بين « المجـــرد » وبين « المحسوس » على الاقل هذا ما يحدث فى نطاق المشهد الواحد · أما بناء الفيلم ككل ، فهو يؤدى الى نتائج أكبر · على سبيل المثال ، هذا التطابق بين مشهد الحب فى شقة العشيق وبين مشهد رجوع الزوج بعد رحلة طويلة وشوقه لعناق شارلوت ، فى المشهد الاول ، كما فى المشهد الثانى ، تتابع حركة الايدى والعناق والهمسات والاسئلة على نحو متماثل · واذا كنا فى مشهد الحب الاول قد أخذنا بفعل هذه الدفقات العاطفية ، فلعما لاشك فيه أن اعادة نفس الحركات الحميمية مع اختلاف الاوضاع (الزوج بعد العشيق) يعتبر نفيا للعاطفة الاولى ، وبهذا نشعر باننا أمام واقع مسطح · واقع آلى ، فى قلبه تمارس المرأة الجنس بسأم وبلا تمييز بين رجل ورجل ، أى أنها ، فى كلتـــا الحالتين ، قد انساقت وراء حافز غير مدرك ، لا لها ولا لاى انسان آخر ، انها تستجيب تلقائيا لمؤثر خارجى ، كما تستجيب خلايانا العصبية لاى منبه ، بمعزل عن الوعى ·

وهذا السلوك البافلوفى لايسيطر على المرأة فى حياتها العاطفية فحسب ، بل أيضا يطبع كل أفعالها فى الحياة العامة · فمثلا ، فى مشهد خارجى ، نجد شارلوت ، وقد تركت روبير فى طريق عودتها الى البيت ، تضطر الى التوقف أمام واجهات محلات الازياء ، فاذا بها وقد نسيت تماما حبها لروبير وارتباطها بزوجها ، واستسلمت كلية لفتنة « الموضة »

وهو مشهد من أندر المشاهد فى السينما الجديدة · انه يوصل عملية الاخراج الى

مستوى الفكر العالمى المعاصر ، دون أن يلجأ الى الحوار الخطابى أو الى التهـــريج السياسى ٠

صبحى شفيق

(مجلة السينما المصرية

نوفمبر ١٩٦٩)

جودار ٠٠ والاصالة السينمائية

فى عام ١٩٦٠ أخرج جان لوك جودار فيلما هو « على آخر نفس » . وسوف تتيح لنا دراسة بعض مشاهد هذا الفيلم أن نفكر فى ظاهرة الواقع فى السينما ٠

ففيلم « على آخر نفس » هو فيلم ذو أهمية عظمى ٠٠ وأهميته بالنسبة لتاريخ السينما أكبر كثيرا من أهمية فيلم أورسون ويلز الشهير « المواطن كين » (١٩٤١) ٠ فقد أسهم فيلم ويلز ـ الذى مجده النقاد باعتباره علامة مميزة فى تاريخ السينما ـ بدفع السينما نحو مفهوم المنظور الذى كانت تميل اليه منذ نشأتها ٠ وذلك باستخدام عمق المجال بصورة مستمرة ومنتظمة ٠ وكانت عملية البناء باستخدام المنظور ، التى ترعرعت فى عصر النهضة بايطاليا هى النموذج الذى حذت السينما حذوه منذ نشأتها ٠٠ وكان اللجوء الى استخدام عدسات متعددة بهدف نقل مجال المنظور المعتاد هو الذى جعل المنظور يلعب دور القانون الذى يميل السينمائيون الى استخدامه دائما ٠

وقد أضفى أورسون ويلز بتكثيفه للبعد الثالث ـ مستعينا بالاضاءة الى ابعد حد فى سبيل ذلك ـ على فيلمه « المواطن كين » أسلوبا قديما انتهى ـ اذا تحدثنا عنه فى الرسم ـ منذ سيزان ٠ ففيلم « المواطن كين » اذن هو نقطة الوصول لتيار سينمائى كامل هو تيار مفهوم المنظور فى السينما ٠

أما فيلم « على آخر نفس » فهـو على العكس من ذلك ، اذ هو نقطة انطـــلاق للسينما الحديثة ٠ فالبناء الهرمى لسينما المنظور أخذ يتضاءل ويتناثر ، كما أخذت « الحبكة » القصصية تنهدم ، وينعدم الاستمرار المكانى والزمانى السينمائيين ٠ وهكذا ندخل عالما سينمائيا يسوده تعدد وجهات النظر ٠ والان سنناقش ما سبق تفصيليا ٠

فى أحد مشاهد فيلم جودار الذى نتحدث عنه ، يسير جان بول بلموندو اللص

الباريسى البسيط ـ الذى يحاول فى آن واحد أن يهرب من البوليس وأن يسترد نقودا له وأن يكسب قلب الفتاة التى يحبها ـ يسير فى أحد شوارع باريس داخل سيارة ·

وقد صور راءول كوتار ـ مصور جودار الذى تعاون معه فيما بعد فى جميع أفلامه ـ هذا المشهد فى لقطة واحدة لفتت أنظار النقاد · فقد تابعت الكاميرا بلموندو بدون أن تتوقف ، وفى لقطة متوسطة معظم الوقت · يوقف بلموندو سيارته فى الطريق، ثم يعبره ، ويسير على الرصيف ، ويدخل احدى الوكالات السياحية ، ويتحدث مع موظفة شابة ، ثم يغادر الوكالة ويعود أدراجه ·

لقد ألغى المونتاج هنا ، وما رأته الكاميرا فى الطريق هو نفس ما يراه المتفرج على الشاشة بدون التدخل التقليدى الذى يحدث على مائدة المونتاج · وربما دعانا ذلك الى الاعتقاد بأن جودار لم يفعل شيئا سوى تسجيل الواقع كما هو ـ وهو هنا واقع عادى جدا ـ أى انه قدم لنا وثيقة غير ذات أهمية · فها هو ذا رجل يسير فى أحد الشوارع ، ثم يدخل مكانا ويخرج منه ثانية · فهذه اللقطة ـ المشهد ـ الشهيرة لا تنطوى على أى ابداع · ولكن ، لننظر الى الامر نظرة أعمق · ان الرجل الذى يسير هو ممثل يؤدى دور لص قتل أحد رجال الشرطة التى تطارده · فنحن نجد أنفسنا هنا أمام حكاية تروى لنا ، ومع ذلك فكون هذا اللص قد أدخل فى العالم الواقعى ، وأنه يؤدى دور اللص ، فى خضم الحياة اليومية العادية ووسط أشخاص (ليسوا ممثلين) يسيرون فى الطريق لشئونهم ، دون أن يعرفوا ان لصا يسير بينهم (وهم لايتصنعون عدم معرفتهم بذلك كما يفعل الكومبارس ، ولكنهم لا يعرفون بالفعل) ، أو كون بلموندو يقوم بدور روائى فى واقع مصور بأسلوب سينمائى تسجيلى ، فان ذلك يؤدى الى احداث ثورة فى ادراكنا كمتفرجين · ولما كانت القصة (أو الحكاية) بدأت تفقد مكانتها فى السينما ، والخط الروائى أخذ يتلاشى ، والنجم يفقد أهميته ، فاننا أصبحنا آخر الامر ننظر الى الشاشة بدون أن « ندخلها » ، أو بمعنى آخر أنه أصبح علينا أن ننظر الى حدث واقعى لا أن نحلم به بناء على حبكة روائية ·

---

(١) « على آخر نفس » ، هو أول افلام جودار ، وهو الوحيد من بين أفلامه كلها ـ حتى يومنا هذا ـ الذى يحتوى على حكاية ما أو حبكة قصصية تحل · فقد رفض جودار منذ فيلمه الثانى « الجندى الصغير » يحكى للمشاهدين حكايات ·

وقد يقول القارىء هنا (وهو يقرأ هذه الجملة الاخيرة السابقة) اننا نؤكد كثيرا من الامور بدون ان نقدم برهانا عليها ، وان النتائج التى نتوصل اليها اكبر من المقدمات التى نضعها (وبصفة خاصة فيما يتعلق باللقطة ـ المشهد التى نقوم بدراستها هنا) ويجب ان نعترف بانه ليس من السهل ان نثبت بطريقة مرضية وعلمية ما أكدناه ولكن هناك شيء مؤكد ، وهو أنى عندما رأيت فيلم « على اخر نفس » للمرة الاولى كنت أعيش تجربة سينمائية جديدة · فقد كنت أرى لاول مرة لصا يختلف كل الاختلاف عما اعتدت ان أراه على الشاشة حتى الان من لصوص · وكان من المستحيل على ان اطابق بين نفسى وبينه · فقد كان بلموندو يعيش فى عالم واقعى الى حد جعلنى ـ بالرغم من أنى أعرف أنه يؤدى دورا ـ مرغما على احترام كيانه وشخصيته الواقعية ·

ويمكن ان نتساءل هنا ما الذى اضافه الى الاحساس بالواقعية عدم تدخـــل جودار « بالقطع ـ المونتاج » وبهذه « اللقطة ـ المشهد » ؟

ويبدو أن مجرد سير بلموندو اللص فى أحد شوارع باريس وسط الباريسيين الذين يجهلون وجود الكاميرا ، يكفى لوقف عملية المطابقة بين المتفرج والشخصية السينمائية وكان يمكن لجودار ان يقوم بقطع اللقطة هنا أو هناك وان « يفكك » المشهد الى ثلاث اربع لقطات · وكان ذلك سيؤدى الى أن يصبح المشهد اكثر توترا بدون أن يتغير الهدف الذى كان جودار يسعى للوصول اليه · ولكن يبدو انه فكر بالطريقة الآتية · « ان بلموندو اذ يقوم بأداء دور اللص يدخل بسبب أدائه هذا عنصرا روائيا الى واقعيـة شوارع باريس ، فاذا اضفت الى هذا « التدخل فى الواقع » الذى لايمكن تجنبه ، تدخلا جديدا من جانبى ـ باستخدام المونتاج ـ فانى اضاعف بذلك الواقع الروائى للفيلم · اما اذا تجنبت المونتاج وتركت الواقع نفسه (شوارع باريس) يضفى على المشهد حركته فان خط الخيال فى السيطرة يتضاءل · ففى اللقطة ـ المشـــهد يدفع الواقع بالخيال الى الخلف ، ويصبح بلوندو الممثل اللص كائنا بشريا عاديا واقعيا لا يمكن ان يطابق المتفرج بين نفسه وبينه · »

وينبغى علينا هنا ان نقول كلمة عن ظاهرة المطابقة التى تحدثها السينما ، والتى اعتبرها بعض منظرى السينما ـ وبخاصة الفرنسيين منهم ـ ظاهرة ترتبط بطبيعة السينما ذاتها ·· وقد أثبت جودار عدم صحة هذه الفكرة كما راينا ·

وخلاصة ما يقوله هؤلاء المخرجون ـ المؤلفون هو ان الانطباع بالواقعية الذى يثيره فينا الفيلم ، والذى هو السبب فيما نشعر به من مطابقة بيننـــا وبين الممثلين والاحداث ، لا يتأتى من قوة حضور الممثل ، بل على العكس من ذلك ، فهو يكون نتيجة للدرجة الخفيفة لحضور هذه المخلوقات الاقرب الى الاشباح التى تتحرك على الشاشة غير القادرة على مقاومة محاولاتنا المستمرة لاضفاء « واقع » ، ما هو الا واقـــع روائى ، لاينبع الا منا نحن المتفرجين ، ومن اسقاطاتنا عليهم ، ومطابقتنا بين شخصياتهم وشخصياتنا ، تختلط كلها بادراكنا للفيلم · فالعرض الســـينمائى يمت الى العالم الروائى ، وهو غير واقعى بالمرة ويجرى فى عالم آخر ·

وهذه النظرية التى نجدها فى كافة الكتب التى تتناول موضوع جماليات السينما بالبحث ، هى نظرية خاطئة ، لانها تحول نظرية لا تنطبق الا على نوع واحد من الافلام الى عقيدة جامدة مطلقة فهذه النظرية لا تنطبق الا على أفلام الحرفيين الفنيين ، التى يتم فيها ترتيب كل شىء بطريقة مفتعلة مثلما يحدث فى الادب الروائى · فمن الواضح انه عندما يتم كل شىء باحكام فى عملية التأليف السينمائى · ابتداء من السيناريو حتى عملية المكياج بين الصوت والصورة ، فان الخيال يسيطر على المتفرج ، وتصل درجة الاحساس بتزييف الواقع الى أقصى مســـتوى لها ، كما أن مطابقة المتفرج لشخصه مع شخصية الممثل ـ الذى أصبح « نجما » ـ تبلغ ذروتها · وهنا يصبح المتفرج ـ وفقا للصورة التى رسمها اندرية مالرو ـ « رأسا كبيرا فى صالة صغيرة »· ان المتفرج يصبح رأسا كبيرا ينفذ الى داخل شاشة العرض ويصبح هو ذاته مكان عرض الفيلم ·

وتعد جميع أفلام جودار ، ابتداء من فيلم « على آخر نفس » حتى « واحد زائد واحد » أحسن نقيض لسينما الخيال ، التى تقدم بديلا غير واقعى للواقـــع ، على شاشة أصبحت مثل الفراغ الذى تغزوه الاحلام · فسينما جودار فى جوهرها اذن ، تعد نقدا لسينما المطابقة ، وبالتالى احباطا لنظرية السينما الكلاسيكية ·

وهناك مشهد فى فيلم « الرماة » أو « مطلقو البنادق » (١٩٦٣) يكشف بوضوح

عن فكر جودار ، ففى هذا المشهد ، يدخل شرطى احدى صالات السينما (١) وعلى شاشة السينما نرى مشهدا لامرأة تستحم فى البانيو · ويريد الشرطى ان يرى جسم المرأة العارى الذى يخفيه عنه جدار البانيو ، لذلك فهو يتقدم صفوف الصالة صفا صفا ويقفز لاعلى محاولا النظر داخل البانيو حتى يصل أمام الشاشة تماما وهو لا يزال يحاول النظر دون جدوى وعندئذ يسقط فوق الشاشة فيمزقها · ولكن الصورة تنعكس على جدار خلف الشاشة ، فاذا بالشرطى يقوم ويواصل السير نحو الصورة والنظر نحو جسم المرأة العارى · وفكرة جودار هنا واضحة · فهو يريد ان يقول ان السينما التقليدية عودتنا على ان نكون مجرد نظارة نندمج داخل الشـــاشة ، ونطابق بين أشخاصنا وبين المثلين وقصتهم ·

وتسعى سينما جودار الى وقف تحرك المتفرج نحو الشاشة ، والابقاء عليه جالسا فوق كرسيه ، وارغامه على ان يظل محتفظا بالمسافة بينه وبين الشاشة ، وهو يستخدم لذلك اكثر من وسيلة · فهو أحيانا يقول لنا · لا تقعوا فى مصيدة الصورة المتحركة ، فهى ليست سوى سينما ، وانما أنا المخرج الذى أقود اللعبة ، وآخـــذكم الى حيث أريد · ففى فيلم « على آخر نفس » مثلا يقوم جودار بالتمثيل ، وهو يمثل دور الشخص الذى يقرأ الجريدة على الرصيف ويقف جان بول بلموندو بسيارته بالقرب من ذلك الشخص ويرفع الشخص ـ أى جودار ـ عينيه عن الجريدة وينظر بامعان نحـــو بلموندو ، ثم ينظر مرة أخرى نحو جريدته التى نشرت فيها صورة بلموندو وقاتل شرطى المرور ، ويدرك الشخص ان بلموندو هو صاحب الصورة ، فيتجه الى أحـــد رجال الشرطة الذى كان يقف بالقرب منه ، ويشير له بأصبعه نحو بلموندو داخـــل السيارة ، التى تتحرك به فى هذه اللحظة · واذا كان جودار قد أراد أن يظهر فى دور هذا الشخص الذى يشى ببلموندو ، فانه لا يفعل ذلك بناء على نزوة مخرج ـ كما يفعل متشكوك فى أفلامه ـ وانما هو يريد أن يقول للمتفرجين أنه هو المخرج الذى يحـــرك كل الخيوط ، والذى يحرك القصة دائما نحو هدفها النهائى · وعلى أية حال فتصرفه فى هذا المشهد ، والشرح الذى يقدمه لرجل الشرطة ، وأصبعه الذى يشير به نحـــو بلموندو ·· كلها تصرفات المخرج ·

---

(١) هناك عشرات من المشاهد فى أفلام جودار تجرى فى صالات السينما ، وهذا يجسد وجهة نظره النقدية تجاه السينما كما سنرى عند حديثنا عن هذا المشهد ·

وهناك أسلوب آخر يستخدمه جودار لكى يتيح للمتفرج ان ينظر الى الشاشة مع الاحتفاظ بمسافة بينه وبينها ، لا ان يفرق داخلها · هذا الاسلوب هو افراغ المشاهد الدرامية بطبيعتها أو العنيفة من مضمونها الدرامى · فمثلا عندما يقتل ميشيل (جان بول بلموندو) فى فيلم « على آخر نفس » شرطى المرور ، نرى العمليـــة كلها تتم فى ثلاث لقطات يبدؤها بلقطة كبيرة للمســـــدس (ليس فى منتصف الكادر وبدون أى تأثيرات ضوئية ، بحيث بدت اللقطة ـ عمدا ـ مملة غير جذابة) · ثم لقطة متوسطة لرجل الشرطة · ثم لقطة غير واضحة المعالم (فلو) لايظهر فيها أى تفصيل بوضوح فلا نرى وجه رجل الشرطة ، وانما نرى كأن شخصا يسقط على ظهره ، فوق شىء أشبه بالاعشاب أو التبن ، وأخيرا لقطة عامة نرى فيها بلموندو يجـــرى بسرعة عبر أحد الحقول · وفى المشهد التالى نراه فى باريس ·

ومشهد القتل هذا الذى نراه فى ثلاث لقطات ، مشهد فقير جـــدا · وكما يقول « تشارلز بار » (١) : فان جودار يستخدم هذه البساطة المعبرة فى الفيلم لكى يجعلنا نشعر بانعدام الحساسية لدى ميشيل ، وبسلوكه التلقائى الغريزى · وهذا صحيح . ولكن هناك شيئا آخر أهم من ذلك يجدر ايضـــــاحه ، فمن المؤكد أن جودار هنـــا يعارض أفلام الاجـــرام الكلاسيكية التى يتم فيهـــا تنظيم كل شىء (باستخدام مؤثرات الاضاءة وزوايا التصوير والموسيقى والمونتاج) لاضفاء الطابع الدرامى على الحدث ، ودفع المتفرج الى المطابقة بين شخصيته وشخصية الممثل · ولكن فى مشهد جودار هذا يستحيل حدوث أية مطابقة بين شخص المتفرج وشخصية الرواية ·

وهناك أسلوب آخر ـ يجب أن نعترف بأنه ارهابى الى حد ما ـ يتلخص فى مضايقة جهاز الابصار لدى المتفرج بصفة مستمرة ، وذلك بتقـــديم لقطات اما طويلة جدا ، أو قصيرة جدا تتجاوز الحد الاقصى لابصار المتفرج ، أو تكون أقصر من الحد الادنى له · ففى فيلم « الرماة » يقوم الممثلون فى أحد المشاهد بالقاء بطاقات بريدية (كارت بوستال) على مائدة · وتنزل البطاقات واحدة وراء الاخرى بدون توقف لمدة خمس دقائق متصلة ، وبدون أن تتحرك الكاميرا من مكانها قيد أنملة · وفى نفس

---

(١) تشارلز بار ـ افلام جودار ـ موفى ـ استوديو فستا ـ لندن ١٩٦٧

هذا الفيلم نرى أحد رجال الشرطة يطلق رصاص بندقيتـــه على احدى السجينات الشيوعيات ، ويظل يطلق الرصاص لمدة طويلة ، بعد ان يكون المتفرج قد تأكد تماما ان السجينة قد قتلت · وهدف جودار من المشهدين واحد ، وهو نسف فكرة « الخط الروائى » تماما ، واحباط شغف المتفرج بالحكاية ، ومنعه من الاستسلام للخبـــكة القصصية والانقياد لها ·

ويقول « روبين وود » فى مقال رائع كتبه عن جودار : انه (أى جودار) لايظهر لنا الا كلما هو واقعى وكل مايحدث فعلا فى المكان الذى يحدث فيه ذاته · ولما كان من المستحيل أن نصور على الشاشة ممثلين يقتل بعضهم بعضا بطريقة واقعيـــة ، فان جودار أما لايصور أبدا مشاهد مثل هذه ، أو يصورها بطريقة تجعل المتفرج واعيا تماما بأن القتل أو المذابح التى يراها على الشاشة غير واقعية وليست سوى تمثيل (١) وجودار يعلم تماما ان ظاهرة المطابقة فى السينما تلعب دورا يتزايد جدا أمام مشاهد العنف والجنس ·

لذلك فان مبدءه «البريختى» فى خلق التباعد بين المتفرج وأحداث الرواية ينطبق على هذه المشاهد بأقوى شكل ممكن · وجدير بالذكر أن عددا كبيرا من مدمنى التردد على السينما يكرهون جودار كراهية شديدة ، بسبب تفريغه للمواقف الدرامية بطبيعتها من محتواها الدرامى بصفة مستمرة · أن هؤلاء المتفرجين (وهم يمثلون غالبيـــة المترددين على دور السينما) يعيشون حياة مملة خالية من العنف والجنس ، لذلك فانهم يدفنون انفسهم فى الدور المظلمة لكى يعيشوا حياة أبطال الشاشة ، ولكن جودار يسلبهم غذاء أحلامهم ·

ويلعب الصوت البشرى فى جميع أفلام جودار دورا جوهريا · فالمخرج يستخدمه لكى يدفع المشاهد الى دخول تجارب سمعية جديدة · فجودار يحاول أن يحرك الادراك البصرى للمتفرج نحو ادراك سمعى · وقد حضرت فى لندن باحدى الصالات التجريبية الانيقة فى « مای فير » عرض فيلم « عطلة نهاية الاسبوع » واذا لم تخنى الذاكرة فان

---

(١) لاتبدو الجثث فى افلام جودار كجثث حقيقية ، والجروح عنده ليست سوى مكياج ، والدم مجرد عصير طماطم · ان جودار يرفض خداع المتفرجين ، لان الممثلين فى السينما لايقتل احدهم الاخر ·· وهو يعرض علينا الممثل بوصفه ممثلا · فجودار هو اكثر السينمائيين صـــدقا فى تاريخ السينما ·

المشهد الاول من هذا الفيلم يستغرق حوالى عشر دقائق وهو عبارة عن لقطة واحدة بكاميرا ثابتة · ونرى على الشاشة حجرة وضع فى منتصفها مائدة وكرسى · ويجلس رجل على الكرسى بينما تجلس على المائدة فتاة ترتدى لباس بحر « بيكينى » والفتاة تتحدث بلا انقطاع ، وتقص على الرجل حكاية لا معقولة ـ وجنسية ، لا أول لها ولا آخر · فجملها ليست مرتبطة أحداها بالاخرى ، بل أحيانا لانستطيع سماعها بسبب مرور طائرة أو دراجة بخارية أو نفير سيارة · وهكذا نرى أن جودار يفعل بالصوت البشرى نفس ما يفعله بالصورة ·

فكما أنه يخفى معطياته المرئية ، فأحيانا لانرى الا جزءا فقط فى طرف كادر الشاشة ، وأحيانا ـ نراها وقد توارى نصفها أو أكثر خلف جسم غريب فى مقـــدمة الصورة (فترى مثلا اعلانا تجاريا ـ وقد اختفى فيه حرفان من كلمة « بيجو » خلف شجرة ، أو رجل يقف مستندا الى الاعلان) · كما يفعل جودار ذلك مع الصورة ، يفعله مع الصوت البشرى ، اذ يبتر جزءا من المعطى السمعى بهدف دفع المتفرج الى فك رموزه بطريقة شخصية وخلاقة · وهكذا عاش المتفرجون فى قاعة « مای فير » الصغيرة تجربة جديدة ، فلم تكن أعينهم هى التى يحدقون بها كجمهور من النظارة ، وانما كانوا يبذلون جهدا كبيرا لفتح آذانهم حتى يستطيعوا حل رموز رسالة صوتية صعب عليهم أن يشتركوا فى تأليفها و « اعادة تركيبها » بلا توقف ·

ومن الاساليب التى يستخدمها جودار لهتك أستار الاوهام ـ والتى اعتقد أنها أكثرها اثارة للاهتمام ـ هو ذلك الاسلوب الذى بدأنا به هذا الجزء عند حديثنـــا عن اللقطة ـ المشهد فى فيلم « على آخر نفس » ، وأقصد به أسلوب ادخال الممثل فى الواقع الذى يصور من وجهة نظر تسجيلية · وسنعود هنا للحديث عن هذا الاسلوب للمرة الاخيرة ، نظرا لما له من تاثير كبير جدا على الســـينما الحديثة ، بحيث ينبغى أن نفـــكر فى دلالته تفكيرا عميقا · وسيؤدى ذلك الى أن نضع يدنا على مشكلة هامة ، الا وهى مشكلة الزمن فى السينما · وقد قال جان كوليت ـ وهو أول ناقد يؤلف كتابا عن جودار ـ (١) ان هذا الاسلوب الذى وصفه بأنه « لعبة جدلية بين الاســـلوب التسجيلى والاسلوب

---

(١) جان لوك جودار ـ الناشر سيجير ـ باريس ١٩٦٣ ·

الروائى » هو الطابع الذى تتسم به سينما جودار كلها · وبالرغم من أننا نتفق مع ريتشارد رود (١) على أن أفلام جودار تحتوى على عدد آخر كبير من العناصر الجدلية الا أننا نختلف معه عندما يقول أن جان كوليت يبالغ فى اضفاء الاهمية على لعبة الجدل بين الاسلوب التسجيلى والاسلوب الروائى فى أفلام جودار · فنحن نتفق فى ذلك مع كوليت عندما يقول أن هذه السمة هى « مفتاح جميع أعمال جودار » ·

واذا نظرنا الى أفلام جودار ككل واحد (وهى تبلغ ٢٩ فيلما منها عشرة أفلام قصيرة) لوجدنا أنفسنا أمام فيلم تسجيلى هائل يبلغ زمن عرضه ٢٥ ساعة ، وسنجد أنه يتضمن تسجيلا لمختلف مناطق باريس ، تلك المدينة التى يعشقها جودار ، فجودار يقدم لنا فى أفلامه شوارع باريس وأزقتها وباراتها ومقاهيها وواجهات منازلها وافيشات اعلاناتها (ونحن نرى هذه الافيشات فى كل المشاهد تقريبا) وأضواء النيون بها ولياليها ومنازل الدعارة بها وأراضيها الخالية المهملة وكل فوضى احيائها الفقيرة ·· الخ · ولا يجرى راؤل كوتار ، مصور جودار المخلص ، أى تغيير على الواقع بل يقدمه لنا كما هو بأسلوب تسجيلى تماما ·

فنحن لانرى فى أفلام جودار أبدا صورة « فلو » أواضاءة تعبيرية · وتتطور شخصيات ممثلى جودار المحترفين داخل هذا الواقع الاصيل اليومى · ونحن لانستطيع أن نطابق بين أشخاصنا وهذه الشخصيات بسبب هذا الواقع كما سبق أن بينا ويمكننا أن نجدعلاقة بين سينما جودار وبين المسرح · فلايمكن للمتفرجأن يطابق بين شخصيته وشخصية ممثل المسرح ، أو يكون من الصعب جدا ايجاد هذا التطابق على الاقل · فالمتفرج مضطر لان يحدد موقفا من الممثل المسرحى الذى يراه واقعيا أمامه · واضطراره لذلك يكون أقوى من ميله الى اجراء مطابقة بين شخصه وبين الشخصية التى يجسدها هذا الممثل ·· فان ثقل جسده الواقعى يقف دائما عائقا أمام رغبة المتفرج الدائمة خلال العرض المسرحى فى النظر اليه كشخصية فى عالم روائى خيالى · ومع ذلك فان الديكور والوسط الذى يتحرك ويتطور داخله ممثل المسرح ديكور تقليدى ورمزى، وهذا يتيح للمتفرج أن ينتزعه من الحياة الواقعية وأن ينظر الى تصرفاته باعتبارها تمثيلا · أما فى سينما جودار فالعكس بالضبط هو الذى يحدث · فاذا كانت مطابقة

---

(١) فى كتابه « جودار » ، الناشر تيمز وهيدسون ـ لندن ١٩٧٠ ·

المتفرج لشخصيته مع شخصية الممثل لا تحدث فى أفلام جودار ، فان السبب فى ذلك ليس هو الممثل ، فهو مثل أى ممثل سينمائى ، ليس سوى شخصية أقرب الى الاشباح، أو الى بديل لشخصية واقعية ، وهو على عكس شخصية ممثل المسرح ، لا يستطيع أن يقف فى وجه ميل المتفرج الى المطابقة بين شخصيته وشخصية ذلك الممثـــل · ولكن المطابقة لاتحدث فى أفلام جودار بسبب الوسط أو البيئة الواقعية التى تتحرك فيهـــا شخصيته وتنمو ، على عكس الوسط أو البيئة على المسرح · ومع ذلك فالنتيجة واحدة فى الحالتين · فسواء فى المسرح أو فى سينما جودار ، ينشأ تباعد بين المتفرج والممثل، وهو ينشأ فى المسرح نظرا للوجود والثقل الواقعى لشخص الممثل ، وفى سينما جودار بسبب الوجود الواقعى للبيئة ·

الواقع عندما يقلد ويقدم بديل عنه، يقدم كما لو كان هو الواقع ذاته . نجد أن هناك وهما بالواقع قد نشأ ، ومعه ينشأ زمن حاضر هو مجـــرد بناء نفسى · أما اذا كان العالم الذى تتطور فيه شخصية الممثل هو العالم الواقعى ذاته وليس عالمـــا لايهامنا ، فان المتفرج لايستطيع فى هذه الحالة أن يخلق لنفسه زمنه الحاضر الخاص ، انطلاقا من قصة تدور فى زمن غير محدود وفى بيئة مصطنعة ، وانما ينبغى عليه أن يواجه عالما يراه أمامه بكل ثقله ـ الناشىء عما يجرى فيه من أحداث يومية عادية ـ فهو لا يستطيع أن « يتلاعب » بهذا الواقع وانما عليه أن يتقبله كما هو · وهنا لاينشأ زمن حاضر وهمى ، وانما زمن حاضر موضوعى حال معاصر ، يفرض على المتفرج أن يراقبه عن بعد · فغزو الاسلوب التسجيلى للسينما الروائية اذن ذو أهمية كبرى بالنسبة لنظرة المتفرج وادراكه ·

ولكن ينبغى أن نولى مشكلة الزمن المعاصر فى السينما الحديثة مزيدا من الاهتمام وسنستعين من أجل ذلك بمشهد آخر من مشاهد فيلم « على آخـــر نفس » (١) · ففى هذا المشهد ، يسير جان بول بلموندو فى شارع الشانزليزيه بينما راؤل كوتار المصور يتابعه وهو مختف فى عربة يدفعها أحد الاشخاص · وكان بلموندو فى هذا المشـــهد

---

(١) اذا كنت أعود دائما الى فيلم « على آخر نفس » فانما يرجع ذلك لسبب بسيط · فهـــذا الكتاب مؤلف بصفة خاصة لطلبة معهد السينما · وهذا الفيلم ـ بكل أسف ـ هو الفيلم الوحيد لجودار الذى ألفوا رؤيته ·

متجها الى موعد مع شخص ما ليتسلم منه مبلغا من النقود ، هو نصيبه من سرقة أرتكبت · وأثناء سيره يتجمع المارة على طول الرصيف لمشاهدة موكب ديجول رئيس الجمهورية وضيفه ايزنهاور · ويجذب المشهد بلموندو فيتوقف لحظة ثم يقترب ليرقب المنظر · وفى « اللقطة ـ المشهد » التى سبق أن تحدثنا عنها ، يكتفى جودار بأن يترك شخصية ممثلة تتطور داخل حياة الشارع اليومية العادية ، وسط البيئة الواقعية التى لاتشعر بوجود الممثل ولا تباشر عليه بالتالى أى تأثير ، ولكن الشـــارع هنا يلعب دورا ، فهو يشهد حدثا هاما ، بل تاريخيا · وينسى بلموندو للحظات أنه ممثل يلعب دورا ، ويصبح مجرد متسكع مثل جميع المتسكعين ·

واذا كان جودار قد قصد أن يتم تصوير هذا المشهد أثناء مرور موكب ديجول وايزنهاور ، فقد ترك لممثله الحرية فى أن يكون له رد فعل تجاه هذا الحدث أو لا يكون· أما لو أملى جودار على الممثل تفاصيل الطريقة التى يتصرف بها ، لاصبح مثل المخرج التقليدى ، الذى يخرج مشهد موكب لحاجة يقتضيها الفيلم · ولما لم يكن لجودار علاقة بموكب الرئيسين ـ فهو لم ينظمه ـ فهو يشعر أنه ليس من حقه أن يوجه الممثل تجاه هذا الموكب · فالموكب موجود مستقل عن ارادة جودار ، لذلك ينبغى أن يكون رد فعل بلموندو تجاهه مستقلا عن جودار · ونحن هنا أمام ثلاثة مستويات من الاستقلالية ، فالموكب مستقل بالنسبة للمخرج كذلك الممثل مستقل عن المخرج ، وأخيرا فالممثل مستقل تجاه الموكب · وهذه الاستقلالية على المستويات الثلاثة ، هى التى تجعل هذا المشهد ثوريا لاقصى حد ، اذا ما قورن بالسينما المعتادة · فلم يعد فى وسع المتفرج أن يستسلم للاحلام قائلا ـ ليحصن نفسه ضد الواقع ـ « أن المخرج قد أعد ونظم كل شىء ·· ما هذا الا سينما » ·

وجودار يفتن بالواقع ، أو « بما يحدث » كما يقول الامريكيـــون · وهو يسعى جاهدا لاكتشاف معنى هذا الواقع وجوهره · فجودار يريد مباغتة الحياة ومفاجأتها ، كأنما ليضبطها ، ولكى يستطيع ذلك ، فهو يتقبلها وهى تتشكل أمام عينيه ، بكل ما فيها من مصادفات وظلال وعدم تماسك وتناقضات · فليس غريبا اذن أن تبـــدو سينما جودار تلقائية بدرجة مذهلة · فجودار باحث وعالم فى مجال السينما ، يترك لغيره مهمة تجميع وترتيب المواد الخام وانشاء المبانى الجميلة ذات الالوان الباهرة · أما هو

فيقوم بدراسة المادة الخام ذاتها فى المعمـــل ليكشف عن أسرارها · وقد قال على لسان أحد أبطاله فى فيلم «امرأة متزوجة» : «ان السينما سر من الاسرار» · ولكى ينكشف هذا السر أمام نظر المتفرج ، فانه يحاول أن يجعل هذه النظرة نقية ، فيقول أيضا على لسان شارلوت فى نفس الفيلم : « النظر يعنى الاحتفاظ بالشىء مرتين ، لذا فهو ثمين جدا » ولكى يجعل جودار المتفرج على الصورة ، شخصا ينظر اليها وليس مجرد متفرج ، فانه يضايقه ويصدمه ، ويجعله يعتدل فى جلسته ، « فى ذلك الكرسى بالقاعات المظلمة حيث يترك المتفرج نفسه مسلوب الارادة ببلاهة » (فى فيلم · امرأة متزوجة) ·

فجودار لايسعى لجذب أنظار المتفرج من صور معينة ليوجهها نحو صور أخرى يرى أنها أشد أهمية ، فهو لايعرف مسبقا ما هو المهم وما هو غير المهم ،انه يبحث ، ويطالبنا بأن نبحث معه ،انه يريدنا أن ننظرالى صورالاشخاص والاشياء نظرة مختلفة، كما ننظر الى الحياة ذاتها · فالسينما والحياة بالنسبة لجودار شىء واحد · وبالرغم من أنه يلحظ بقلق (مثل قلق أنتونيونى وليكون وروش وبازوليني) انه « بمجرد أن يصور الانسان حياته ذاتها مع زوجته وأطفاله وأصدقائه ، وتعرض هذه الصور على الشاشة فانها تصبح مختلفة تماما عن الواقع لمجرد عرضها » · ومع ذلك فهو مصر على مواصلة التصوير برؤيا تسجيلية أيضا ، ويملأ الشاشة دائما بمزيد من الاشياء المتباينة ، كما لو كان سر الحياة سيبرز فجأة فى لحظة مباركة اذا ما استمر فى ذلك ·

وجودار ليس من اتباع « الواقعية الجديدة » على طريقـــة زافاتينى خلال الاربعينات والذى كان يعد الفيلم المثالى هو الفيلم الذى يتابع انسانا معينا لمدة ساعتين أثناء سيره فى الشارع دون أن يحدث أى شىء ، مع الاحتفاظ بالكاميرا على مسافة كافية للابقاء على غموض الواقع · أما جودار فهو يحرك كاميرته فى جميع الاتجاهات ، ويجزىء الواقع والاشياء وأجسام ممثليه ، ويختار لحظات محددة من حياتهم ، ليست لحظات غريبة ، أو شاذة ، وانما اللحظات التى يستطيعون خلالها الكشف عن أنفسهم بصورة أفضل · وهو يقطع اللقطات ويلصقها ويعيد قطعها ولصقها ، ويضع يده على حركات ونظرات ومواقف ، كل هذا وفقا لملاحظاته التلقائية التى لاتتوقف · وتنطلق جمل المنولوج أوالحوار واحدة وراء الاخرى بلا علاقة ظاهرة بينها، بحيث تكون غير مفهومة،

ولكنها تنسجم انسجاما تاما مع أجزاء الصور الموضوعة باهمال على الشاشة (وفى معظم الاحيان نجدها سيئة من حيث الكادراج أيضا) · وكذلك هى تنسجم تماما مع عناوين الصحف (التى تخرج أجزاء منها عن الشاشة بحيث يصعب قراءتها بأكملها) ومع صور الدعاية فى صحيفة « فرانس ـ الاحد » وكافة الكلمات والصور المجزأة التى يتكون منها نسيج حياتنا ·

والواقع أن جودار يسعى عبثا ، ولكن بحدس ملهم ، أن يوقف استمرار الصورة، وأن يخلصها من النظام المغلق الذى حبسها ايزنشتاين داخله ·

ومن هنا ينبع الاحساس بأن أفلام جودار لا تتضمن تطورا فى الاحداث ، وان الصور والكلمات فيها تتقابل أو تختلط فى زمن حاضر دائم · ويبدو الامر كما لو كان جودار يسعى بكل الطرق أن يتجنب وضع اصبعه فى تروس السينما الكلاسيكية ، كما لو كان يرفض أن يقوم بدور الساحر ، وأن يلعب لعبة الصورة السحرية ـ العاطفة ـ الفكرة ·

وفى فيلم « امرأة متزوجة » نرى فى أوله وفى منتصفه وفى آخره لقطات كبيرة ليد رجل تربت على جزء من جسم امرأة عارية · ولا تعرض كل هذه اللقطات وكل هذه الصور المجزأة على الشاشة لكى تعطينا احساسا ثم فكرة عن الكل انطلاقا من التفاصيل (كما هى الحال فى الاسلوب الايزنشتاينى) أى لكى نكون فكرة ما عن المرأة أو لكى يفرض علينا جودار باستخدام التكنيك فكرة كانت عنده مسبقا · أن جودار لايعرف شيئا أكثر منا ، وهو لايسبقنا الى المعرفة ، ولكنه يصحبنا معه خلف الكاميرا للبحث عن سر الحياة والواقع · وتظل لحظات الحياة المتدفقة التى « نتلقاها » والتى « ننظر اليها » والتى « نحتفظ بها مرتين » ، بين يدى جودار مجزأة كما هى ، ويجب أن تظل كذلك · ويعد ذلك جزءا من « العقد » أو المغامرة التى نقبل أن نعيشها مع المخرج اذا شاهدنا أحد أفلامه ، طالما ظلت الحياة وظل الواقع أمرين لايمكن أن نضع أيدينا عليهما ·

ان جودار لا يمل تجزئة الحياة والواقع والصوت البشرى والكلمات الانسانية التى تكون عميقة أحيانا وبلا معنى أحيانا أخرى ، وهو يفتت ويجزىء ويحلل واقعا

لم يكن واضحا مكتمل البناء بالنسبة له ابدا ، ولا يحاول هو أن يعيد بنـــاءه فى أذهان المتفرجين كما كان يراه ، ولكنه يفعل ذلك مع واقع يحاول هو نفسه اكتشاف معناه ٠

لقد استطاع جودار ان يوحد تماما بين حياته الشخصية المتفتحة الى الحيـــاة الديناميكية ، غير المكتملة ، التى لا تكف عن البحث ، وبين عمله ـ كمخرج ـ وأفلامه ، بحيث أصبحت حياته هى أفلامه ـ وكان أول سينمائى حديث ينجح فى أن يفعل ذلك ٠ وأنا لا أستطيع أن أفكر فيه دون أن تجتاحنى انفعالات قوية ٠ فهو المبدع الوحيد فى مجال السينما ـ فى حدود علمى ـ الذى انحاز الى جانب الحياة وهو متجرد تماما من كل شىء ٠ لقد ترك نفسه لتيار الحياة الجارى المتحرك ، الذى تحف به الاخطـــار (وقد كتب على لوحة اعلانات ظهرت بصورة واضحة فى فيلم « على آخـــر نفس » عبارة « عش حياة خطرة ») ولم يحاول جودار خلال هذا النوع من الحياة أن يحمى نفسه بنظريات أو صيغ أو هياكل أبنية أو حيل يستخدم فيها المونتاج ٠ لقد أراد جودار بالفعل أن يتوه ٠ ان سينما جودار هى سينما شخص فاقد الامل ٠٠ انها سينما القلق الدائب الذى نحس بنبضه المؤلم فى كل صورة ٠٠ انه قلق رجل رضى أن يتوه حتى يستطيع أن يجد نفسه ٠

وينبغى الا نحاول فهم جودار على مستوى الفن ، بل لعل الاقرب الى الصحة ان نحاول فهمه على مستوى معاداة الفن ٠ ان جودار أكبر من أن يكون مجرد فنان انه نبى ٠ وأنا أريد هنا أن أقول نبوءة ، الا وهى ان الموقف الشريف الحقيقى الوحيد بالنسبة للانسان العصرى هو البحث ، كذلك فان المعتقدات الوحيدة التى تستدعى ـ فى آخر الامر ـ احترام الانسان المعاصر ، هى الالهام الذى يزداد ميلا الى أن يصبح مطلقا ، والذى لا يمكن أن ينتج الا عن خبرة وجودية بالواقع وبالحياة المعاصرة ، وبأن العالم يتحول ويتقدم الى الامام ٠ وهذا التحول والتقدم يتمان بصورة رائعة بالنسبة للانبياء السعداء مثل تيلاردى شاردان ، الواثق من نفسه ، وبصورة تحف بها الاخطار بالنسبة

للانبياء الذين يعانون ويتألمون ـ مثل جودار ـ الذى تعد أعماله رؤيا تنذر بنهـــاية العالم ٠

بول وارن

ترجمة : على الشوباشى

(السينما بين الوهم والحقيقة ـ ١٩٧٢

ص ٤٥ ـ ٧٦)

ندوات ٠٠ محاضرات

فى عام ١٩٧١ ، عرض النادى السينمائى فى بروكسل ، أربعة أفلام لجودار هى : أصوات بريطانية ، البرافدا ، صراع فى ايطاليا ، ريح من الشرق ٠

وقد التقى جودار بجمهور النادى ، حيث طرحت عليه الاسئلة والانتقـــادات ، ونقتطف هنا بعض هذه الاسئلة ٠

أحد الحضور :

ـ « أنا لا تهمنى التعاليم الشفهية المفرغة فى قالب سؤال وجواب ، والجمهور أيضا لا يهمه ذلك » ٠

رد جودار :

ـ « لعشر سنوات مضت ، كنت خائفا من الجمهور ، ما هو الجمهور ؟ ٠٠ السادة تروفو ، ليلوش ، أوديار ٠٠ يزعمون بأنهم يحترمون الجمهور ٠ الموجـــة الجديدة صنعت أفلامها للاصدقاء ، للناس الذين عرفتهم ٠ اليوم ، أنا أصنع الافلام للرفاق ٠ هذا التحول ، من الاصـــدقاء الى الرفاق ، جعلنى افقد ثلاثة أرباعهم ٠٠ كوستا جاقراس بفيلميه زد والاعتراف حرك مشاعر ٢٪ من الناس فقط ، وحتى هؤلاء لم يستطع التحكم فيهم وتوجيههم ٠ »

ساله آخر :

ـ « ما تقدمه للجماهير التى تدعى الوصول اليها ، مجرد هراء ٠ لماذا تضجر

الناس بهذا الهراء الفظ ؟ » ٠

ابتسم جودار وهو يجيب :

ـ « السينما ليست ذلك الشيء الذى يعيد توكيد الايدلوجية البرجوازية ٠ انه من الضرورى وضع الناس فى مسافة بينهم وبين الشاشة ، حتى يحـــدث لهم الانعكاس وبالتالى يفكرون جيدا فيما يرونه ٠ أنت تجد أفلامى مضجرة ٠ أنا لا أعارضك ، ولكن يجب أن نحلل ونكتشف لماذا هى مضجرة بالنسبة لك ؟ ٠

فى الاكاديمية يسألون دائما ٠ هل السينما فن أم شيء آخر ؟ ٠٠ هناك نوعان من الافلام النضالية ٠ تلك التى تحاول اثارة الشعور العام (أفلام جوريس ايفانز وكريس ماركر) ، وتلك التى نصنعها نحن ٠ »

سأله أحدهم :

ـ « ولكن ماذا يعنى كل هذا للسينما ؟ ٠

ـ « يا رفيق ، ما هى السينما ؟ » ٠

(كونتننتال فيلم ريفير)

وفى روما ، فى نفس العام ، ناقش جودار مع مجموعة من المخرجين بينهم لوى مال ، رينيه اليو ، الان تانر ٠٠ موضوع السينما السياسية ٠

قال لوى مال ، ان كل الافلام تعبر عن وجهة نظر مخرجيها ، وهى تبعا لذلك تعتبر سياسية ٠ ولكن بالنسبة اليه ٠ الافلام هى بحث عن المعرفة وايجاد حلول لكل الاسئلة اكثر مما هى محاولة لاقناع الناس بايديولوجية ما ٠

« رينيه اليو » كان مهتما بالمشاكل الاقتصادية التى تواجه صنع فيلم ذى نوعية فنية جيدة ، ويرى ان هذه المشاكل هى جزء من نضال السينما من أجل احراز الحـــق فى التعبير وحرية الانتشار ٠

« جودار » كان يصر على انه ليس هناك فن سينمائى ٠ وانه من الخطأ التمييز بين الافلام الفنية والافلام عموما ، لانه ليس هناك فن يقف خلف الصراع الطبقى ٠

اهمية السينما تكمن فى المنفعة الاجتماعية بالنسبة للجماهير ، وهى ـ أى السينما ـ مجرد مرحلة فى الثورة ٠

(كونتننال فيلم ريفيو)

(فى عام ١٩٧٠ ، القى جودار محاضـــــرة فى جامعة ويسكونسين فى ماديســـــون ، وكان الناقد « جوزيف ماكبيرد » من بين الحضـــــور ، وقد نقل بعض مادار فى هذه الندوة) ٠

من أفلامه ، ومن القصص التى قيلت عن سلوكه الشخصى ، يتوقع المـــرء أن يجد شخصا مختلفا تماما عن هذا الرجل الخجول ، المنطوى على نفسه غالبا ، والذى يتحدث بصوت ناعم ، هذا هو جودار ٠٠ ان من الصعب ان يتعرف عليه احد ٠

كان جودار يقوم بجولة فى كليات الولايات المتحدة ، لجمع المال من المناضلين الميسورين من أجل مشروعه ٠ لصنع فيلم « حتى النصر » بالتعـــاون مع منظمة فتح الفلسطينية ٠ جودار نادرا ما يتحدث عن الافلام ، وغالبا ما يتحدث عن السياسة ٠ لذا ، عندما حاولت ان أسأله عن مشاريعه الفنية ، رفض الاجابة ولم يتحدث ٠

(جودار توقف عن صنع أفلام عن السياسة ، وبدأ فى صنع أفلام سياسية)

أصوات بريطانية : أخرجه للتلفزيون البريطانى ٠٠ رفضه التلفزيون البريطانى ٠

ريح من الشـــرق : أخرجه للتلفزيون الايطالى ٠٠ رفضه التلفزيون الايطـــالى ٠

صراع فى ايطاليا : أخرجه للتلفزيون الايطالى ٠٠ رفضه التلفزيون الايطـــالى ٠

افلام أخرى لم يتمكن من انهائها بسبب نقص فى الامكانيات المادية ٠

★ لقد علمت بأن القطيعة بينه وبين تروفو ، كانت شخصية وايديولوجية ٠ وقد نشأ ذلك من رفض تروفو التوقف عن تصوير أفلامه أثناء احداث ١٩٦٨ ٠

★ جودار يشاهد الان افلاما قليلة ، وهو يكره فيلم انتونيونى « نقطة زابريسكى »

لانه يذكره بفيلمه « الصينية » · وهو يحب أجزاء من فيلم « بوتمكين » لايزنشتاين ·

★ بعد عرض فيلمه « أصوات بريطانية » أو « أراك عند ماو » ـ وهو العنوان الاصلى ـ تسأله فتاة · « لماذا تركز فى أفلامك على تحرير الجسد وليس العقل ؟

★ جودار يستحسن السؤال ويجيب بأن « أصوات بريطانية » صنع فى مـــارس ١٩٦٩ · ويضيف · « احتاج الى ان اتحرر عن طريق امرأة ·· انا لا أتحدث شخصيا ، ولكن كعامل مناضل · هذا الفيلم صنع من قبل أناس لم يعرفـــوا اين كانوا ، ولكنهم عرفوا أين كان الاخرون » ·

★ يقول جودار : « اذا كنت مشهورا فذلك لسبب واحد ، هو اننى ما زلت برجوازيا » · تهمس فتاة من بين الحضور · « ولكن كارل ماركس كان مشهورا · »

★ الطلبة يحاولون اثبات خطأ جودار فى مسألة ايمانه بالطبقة العاملة · تنهال الاسئلة :

ـ لماذا تقبل المال مقابل القائك المحاضرة ، بدلا من منحه للحركة ؟

ـ لماذا تبذر المال فى تصوير أفلام ملونة بدلا من الابيض والاسود ؟

★ شاب يقول : « لست ماويا ، لكن بعد أن شاهدت الفيلم (يقصد : أصوات بريطانية) ،

أرغب فى أن أقص شعور كل الشباب ، وأرسلهم الى الميدان عند الرئيس ماو » ·

جودار يجيب بايجاز : « لاينبغى علينا أن نتأثر بالمشاعر والانطباعات · »

★ عن راديكاليته : « نشأت فى عائلة برجوازية · لكى أهـــرب من عائلتى ، أشتغلت عند عائلة اخرى في صنع الافلام · وقد احتجت الى خمسة عشر عامـــا لكى أكتشف بأن هذه العائلة أقوى بكثير من الاخرى · »

عن الفنانين : « انا أحب الفنانين ، أحب الفطائر · »

عن فيلم زد : « قد يساعد بعض الناس ، ولكن اذا فكر هؤلاء بأن ما رأوه كان حقيقيا ، فماذا يحدث ؟ انه لا يساعدهم على نقد انفسهم · والدليل على ذلك انه فاز

بجائزة أوسكار · حكومة اليونان تديرها المخابرات المركزية الاميريكية ، وهوليود هى الفرع الايديولوجى للمخابرات المركزية ·

★ شخص يصف جودار بأنه يتبع الموضة ، فيرد عليه قائلا : « أنت تعرف عنى اكثر مما أعرفه عنك ·· هذا ليس عدلا · »

★ يقول جودار : أمريكا والغرب لديهما صوت واحد فقط ، أما الصور فهى كثيرة · نيكسون ، هوليود ، والت ديزنى · الصوت الواحد هو · الامبريالية ·

يقول جودار : « الفيلم هو سبورة بين مصاعب الحيـــاة والفعل لتغيير تلك الحياة · »

★ حين سألته عن رأيه فى أفلام تروفو ، قطب جبينه ، ولم يجب ·

وحين سئل · « لماذا لم يعد يعمل مع مصوره راؤل كوتار ؟

قال : « كوتار يصنع الان فيلما فى جنوب فيتنام لصالح شركة بارامونت الامريكية لذا ، ليس بامكانى العمل معه بعد الان · »

(سايت اند ساوند ـ صيف ١٩٧٠)

الجبهة الفنية والجبهة السياسية

(فى هذه المقالة يتحدث جان لوك جودار حول الفيلم الذى يهيئه عن المقـــاومة الفلسطينية بعنوان « حتى النصر » والمقالة كتبها خصيصا للمجلة الشهرية التى تصدرها بالفرنسية منظمة « فتح » وقد نشرت « مواقف » ترجمتها الكاملة بالنص الحرفى ·· فى عددها العاشر ـ عام ١٩٧٠) ·

رأينا ان الاصـــح ، سياسيا ، هو أن نجىء الى فلسطين لا الى غيرهـــا ، كالموزامبيق ، أو كولومبيا والبنغال · فقد استعمرت الامبريالية الفرنسية والانجليزية الشرق الاوسط بشكل مباشر (اتفاقيات سايكس بيكو) ، نحن مناضلون فرنسيون · الاصح أن نجىء الى فلسطين لان وضعها معقد وفريد · ثمة تناقضات كثيرة ، والوضع أقل وضوحا منه فى جنوب شرقى آسيا ، نظريا على الاقل ·

ان مهماتنا ، بالنسبة الينا نحن الذين نكافح حاليا فى السينما ، ما تزال نظرية . وهذا الكفاح ما يزال طريقة تفكيرنا فى صنع الثورة · ان بيننا وبين القذيفة الاولى التى اطلقتها العاصفة ، عشرات السنين من التخلف · يقول ماوتسى تونج ان الرفيق المخلص يذهب حيث الصعوبات ، حيث التناقضات فى أوج حدتها ، نعم ، نقوم بالدعاية للقضية الفلسطينية · بالصور والاصوات · بالسينما والتلفزيون · اذ نقوم بالدعاية نطرح المشكلات على بساط التأمل ·

كل فيلم بساط طائر يقدر أن ينطلق فى كل مكان ، ولا سحر فى المسألة . فهذا عمل سياسى · لابد من الدرس والبحث وتسجليهما ، وعرض نتيجتهما (المونتاج) على مكافحين آخرين · عرض نضال الفدائيين على اخوانهم العرب الذين يستغلهم أصحاب المصانع فى فرنسا · تقديم المقاتلات فى فتح لاخواتهن فى حزب الفهود السـود اللائى تطاردهن الف · بى · آى ·

تمثيل الفيلم سياسيا ، عرضه سياسيا ، توزيعه سياسيا ، هذا طويل وصعب ، وهو أن تحل كل يوم مشكلة ملموسة ·العثور على فدائى ، أوكادر ، أومكافحة ··البحث معا حول كيفية تحويل كفاحهم الى صور واصوات تقول لهم · « أريد أن أصورك وأنت تطلق الرصاصة الاولى للعاصفة » · معرفة أية صورة يجب وضعها اولا ، واية صورة بعدها ، لكى يكتسب المجموع معنى ، معنى سياسيا ، ثوريا يعنى انه يساعد الثورة الفلسطينية التى تساعد الثورة العالمية · هذا كله طويل وصعب · يجب أن نعرف ما هى السينما ·· وفتح ، والدعاية لفتح ، والتناقضات مع المنظمات الاخرى ، فتح مثلا ، تناضل ضد الامبريالية الامريكية · لكن الامبريالية الاميركية هى « النيويورك تايمس » والـ « سى · بى · اس » · نحن نكافح ضد الـ « سى · بى · اس » و « النيويورك تايمز » · يعتقدون انهم يساعدون فتح ، بنشرهم مقالا فى الصحافة البرجوازية ، لكنهم هم لا يناضلون · ان فتح هى التى تناضل والتى تعمل والمناضلون فى فتح هم الذين يموتون · يجب أن يكون ذلك واضحا · يجب أن نكافح على جبهتين فى الادب والفن · الجبهة السياسية والجبهة الفنية ·· هذه هى المرحلة الحالية . ولابد من أن نتعلم حل التناقضات بين هاتين الجبهتين · ما نزال نرى فى الجريدة اليومية التى تصدرها فتح صورا فوتوغرافية كثيرة للقادة ولا نرى صورا كافية

للمقاتلين ·· يجب ان نعرف مكان هذا التناقض ، وكيف نحله · ليست هذه مسألة فنية للاخراج · انها مسألة سياسية فى الميدان الايديولوجى (للصحافة) · يجب ن نتعلم كيف نكافح العدو بالافكار ، لا بالبندقية وحسب ، الحزب هو الذى يأمر البندقية، لا العكس · وتعقيد الكفاح الفلسطينى مرتبط بصعوبة بناء الحزب ، هنا (كما فى فرنسا) · ان فرادة فتح ، حتى قبل السيطرة على قناة السويس ، هى انها رفضت ان تسمى نفسها حزبا أو جبهة ·· حتى انها قالت للمسلم : « لا تترك أفكارك ، بل اترك تنظيمك والتحق بصفوفنا » · لا تحتاج فتح الى أن تكون ماركسية بالالفاظ ، وذلك انها ثورية فى الاعمال · انها تعرف ان الافكار تتغير خلال مسيرتها ، وانه بقدر ما ستطول هذه المسيرة الى تل أبيب ، ستتغير الافكار وستتيح فى السياق الاخير تهديم اسرائيل ·

جئنا الى هنا لندرس ، لنتعلم لنستخلص الامثولات ، ان أمكن ، لتسجيل هـــذه الامثولات ، لاذاعتها هنا بالذات ، وفى العالم · منذ سنة تقريبا جاء اثنان منـــا للاستقصاء لدى الجبهة الديمقراطية ثم ذهب آخر الى فتح · قرأنا النصوص والبرامج · قررنا ، كماويين فرنسيين · ان نصنع الفيلم مع فتح وعنوانه « حتى النصر » تركنـــا للفلسطينيين خلال الفيلم ان يقولوا هم انفسهم كلمة « ثورة » لكن العنوان الحقيقى للفيلم هو « مناهج الفكر والعمل فى حركة التحرير الفلسطينى » · ودارت بيننا وبين رفقاء الجبهة الديمقراطية المناقشـــات نفسها التى تدور بين المناضلين فى باريس · لا نتعلم شيئا · لا نحن ولا هم · الامر يختلف مع فتح · فمن الصعب الحديث مـــع قائد حول الصورة التى يجب تكوينها عن الثورة الفلسطينية ، والصوت الذى يجب أن يرافق هذه الصورة (أو يعاكسها) · لكن الايجابى هو هذه الصعوبة بالذات · فهى تطرح بشكل ملموس التناقض بين النظرية والممارسة · بين الجبهة السياســـية والجبهة الفنية · حين وصلنا الى عمان قيل لنا · « ماذا تريدون أن تروا ؟ » أجبنا : «كل شىء» · رأينا الاشبال والميليشيا ، وقواعد الجنوب ، وقواعد الشمال والوسط · رأينا مدرسة الشهداء ، رأينا مدرسة الكادرات والمراكز الطبية ، ثم سئلنا · « ماذا تريدون الان أن تصوروا ؟ فأجبنا « لانعرف » · « كيف لا تعرفون ؟ » كلا ، نريد أن ندرس ونتحدث معكم قليلا ، ليس لديكم كثير من ذخيرة الكلاشينكوف والـ آر · بى · جى · ونحن ليس لدينا كثير من الصور والاصوات · الامبرياليون (هوليود)

حطموها أو شوهوها · لذلك لا نستطيع أن نبددها · انها ذخيرة ايديولوجية ، وعلينا ان نعرف كيف نستخدمها لنقتل الافكار العدوة · لهذا نحتاج الى التحـــدث معكم · « حسنا ، مع من تريدون ان تتحدثوا ؟ » أجبنا : « أبوالحسن » · لم نعرف من هو، لكننا قرأنا له مقالة فى العدد الاول من مجلة « الفدائيون » · ولقد تحدث معنـــا · سياسيا · قال لنا مثلا · « ان جيش الشعب ليس أجهزة الرادار المتقنـــة الصنع · انهم العشرة آلاف طفل بنظاراتهم واجهزتهم اللاقطة » · هذه هى صـــورة ثورية · وسرعان ما لاحظنا ان الجيش المصرى ليس جيش الشعب · فبدل العشرة آلاف طفل هناك عشرة آلاف مدرب سوفياتى ·

قال أبو الحسن كذلك · « يجب اطلاق القذيفة الاولى للعاصفة قرب آذان الفلاحين لكى يسمعوا صوت تحرير الارض · « هذا صوت ثورى ، وهذا هو النقاش الذى يتيح اقامة علاقات سياسية بين الصورة والصوت ، بدلا من صنع صور تحسب « واقعية » لكنها لاتريد ان تقول شيئا ، ولا تقول أى شىء اذ ليس لديها ما تقوله ، أو ليس لديها شىء تقوله لم نعرفه سابقا · وماذا يفيد تكرار ما عرفناه · انه على أية حال لا يفيد الثورة التى تبحث عن الجديد وراء القديم · هذا يتطلب وقتا · هذا طويل وصعب ، لكن ليس ثمة ما يبرر الا يواجه فيلم عن الثورة الفلسطينية مصاعب هذه الثورة · لـماذا سيعرض هذا الفيـــلم فى التليفزيون الامريكى ؟ هل تراقب فتح برامج التليفزيون الامريكية ؟ كلا · انها لاتراقب حتى دور السينما فى عمان · انها تراقب عمان · لكن كل مساء ، فى الصالات المعتمة ، يعمل التعفن الامبريالى على تعمية الجماهير لحســـن الحظ ، تستطيع الان اللجنة المركزية ، بفضل أزمة حزيران ، أن تنبه الجماهير من جديد بواسطة الجريدة اليومية الناطقة باسمها · ان مسألة الاعلام الثورى مهمة جدا ·

نقول السينما مهمة ثانوية للثورة بالنسبة الينا حاليا فى فرنسا ، لكننا نقـــوم بنشاطنا الرئيسى فى هذه المهمة الثانوية · رؤية التناقض بين هذه المهمة الثانوية والمهمة الرئيسية للثورة التى هى ، هنا ، الكفاح المســـلح ضد اسرائيل ، رؤية التناقضات الاخرى بين السينما والمهمات الثانوية الاخـــرى للثورة الفلسطينية · وملاحظة ان الثانوى يصبح رئيسيا فى لحظة معينة ومكان معين · هذا ما نسميه الطرح السياسى لمسألة صنع فيلم سياسى · لا مقابلة د · حبش وحســـب ، أو عرفات أو حواتمه ·

لا صور استعراضية وحسب للاشبال وهم يقفزون فى النار ·· لكن علاقات الصور وعلاقات الاصوات والعلاقات بين هذه وتلك ، هى التى تدل ، فى الثورة الفلسطينية ، على العلاقات بين الكفاح المسلح والعمل السياسى ·

كل صورة ، كل صوت ، كل تآلف بين الصور والاصوات ·· لحظات من علاقات القوة ، ومهمتها تقوم فى توجيه هذه القوى ضد قوى عدونا المشترك · الامبريالية ، أى وول ستريت ، البنتاغون ، اى · بى · ام · ، يونايتد ارتيست ·· الخ · نعتقد ، مثلا ، ان فتح ، أثناء أزمة حزيران ، فشلت فى حقل الاعلام · عن أى شىء تكلمت ـ فيما يتعلق بالبلدان الرأسمالية الاوربية ـ التايمز والايل ميساجيرو واللوموند والفيغارو ؟ عن رد الجماهير على الاستفزازات الدامية التى قامت بها الرجعية الاردنية ؟ كلا · عن الدور الذى لعبته فتح فى كيفية تحقيق هذا الرد سياسيا وعسكريا ؟ كلا · هذه الجرائد كلها ، بالاضافة الى التلفزيون والاذاعة فى أوروبا الغربية أبرزت جورج حبش على حساب ياسر عرفات · ان مهمتنا كمناضلين ثوريين اعلاميا هى كذلك أن نحلل سبب مثل هذه الاحداث وكيفيتها · لم تكن الامبريالية تهدف الى شق وحدة الثورة الفلسطينية وحسب ، وانما كانت تهدف كذلك الى أن تحرف اتجاه كفاحها التحريرى فى نظر الجماهير الانجليزية والفرنسية والايطالية ·· الخ ، وتوجه بذلك ضربة أخرى الى العناصر الثورية فى هذه الجماهير ، التى تعتبر الثورة الفلسطينية ، شأن الثورة الفيتنامية ، خميرة ثمينة · انها لظاهرة خطرة كذلك الا تترجم مقالة كمقالة أبو اياد فى «حوار مع فتح» الى الفرنسية · قد تكون هذه انكسارات صغيرة ، لكن لابد من الامانة الثورية لتحليلها كانكسارات · كفاح ، فشل ، فشل جديد ، كفاح جديد ، حتى النصر ، هذا هو منطق الشعب كما يقول الرفقاء الصينيون · هذا هو كذلك منطق الشعب الفلسطينى فى حركة تحرره الوطنى بقيادة فتح · هذا ما نحاول ان نوضحه فى فيلمنا ، فى فيلمكم · اين سيعرض الفيلم؟ هذا يتوقف على حالة الكفاح الراهنة · قد يعرض فى ساحة احدى قرى لبنان الجنوبى · نعلق غطاء بين نافذتين ونعرض أمام طلاب جامعة بيركلى · بين عمال مضربين فى قرطبة أو ليون فى احدى مدارس اميلكار كابرال · يعنى انه سيعرض ـ بشكل عام ـ امام العناصر الواعية بين الجماهير · لماذا ؟ لانه يمثل قوى تمارس الكفاح ·

يجب اذن ان يكون استخدامه ممكنا (لاجل قصير أو طويل) من قبل عناصر أخرى فى هذه القوى ساعات كفاحها · أعنى لحظة يكون مقيدا لكفاحها · لنأخذ مثلا · نعرض صورة عن فدائى يعبر النهر ، ثم صورة لاحدى المقاتلات فى ميليشيا فتح تعلم اللاجئين فى احدى المخيمات القراءة ، ثم صورة لشبل يتدرب · ما هى هذه الصور الثلاث ؟ انها مجموعة · ليس لاى منها قيمة بحد ذاتها ·· الا انها تكون قيمة عاطفية ، انفعالية ، أو فوتوغرافية · لكن ليست لها قيمة سياسية ، ولكى تكون لها قيمة سياسية يجب أن تكون كل منها مرتبطة بالاخرى · ما يصبح مهما فى هذه الحالة انما هو النظام الذى تبدو من خلاله هذه الصور الثلاث · ذلك ان هذه الصور أجزاء من كل سياسى والنظام الذى ترتب بموجبه هذه الصور يمثل الخط السياسى · نحن فى خط فتح · هكذا نرتب هذه الصور الثلاث وفقا لهذا التسلسل · ١ ـ فدائى يمارس مهنته · ٢ ـ مناضلة تعلم فى المدرسة · ٣ ـ اطفال يتدربون · هذا يعنى · ١ ـ الكفاح المسلح · ٢ ـ العمل السياسى · ٣ ـ الحرب الشعبية الطويلة الامد · الصورة الثالثة هى نتيجة الصورتين الاوليين ·· المعادلة هى : الكفاح المسلح + العمل السياسى = الحرب الشعبية الطويلة الامد ضد اسرائيل · وهى كذلك : الرجل (الذى يعلن الكفاح) المرأة (التى تتحول ، تقوم بثورتها) هما اللذان يلدان الطفل الذى سيحرر فلسطين · جيل النصر · لا يكفى ان نعرض شبلا أو زهرة ونقول : هذا هو جيل النصر · يجب أن نوضح لماذا وكيف · لا نقدر أن نعرض طفلا اسرائيليا بالطريقة ذاتها · الصور التى تنتج صورة طفل صهيونى ليست كصور الطفل الفلسطينى · والواقع انه لا يجوز التحدث عن صور ، بل يجب التحدث عن علاقات الصور ·

الامبريالية هى التى علمتنا ان ننظر الى الصور بحد ذاتها ، وجعلتنا نعتقد أن الصورة حقيقة ، فى حين أن التفكير البسيط يؤكد ان الصورة لا يمكن أن تكون الا خيالية ، لانها على وجه التحديد ، صورة · انعكاس ، كانعكاسك فى المرآة · الحقيقى هو أولا أنت ، ثم العلاقة بينك وبين هذا الانعكاس الخيالى · الحقيقى بعد ذلك هو العلاقة التى تقيمها بين هذه الانعكاسات المختلفة ، أو بين صورك المختلفة · تقولين مثلا · أنا جميلة ، أو أبدو تعبانة · لكن ماذا تعملين اذ تقولين ذلك ؟ لا شىء الا انك تقيمين

علاقة بسيطة بين انعكاسات عديدة · واحد تظهرين فيه مرتاحة ، وآخر تظهرين فيه أقل ارتياحا · تقارنين ، اعنى تقيمين علاقة ثم تنسجمين · أبدو تعبانة · صنع فيلم من الناحية السياسية هو اقامة هذا النوع من العلاقات ، سياسيا · أعنى حل مشـــكلة ما سياسيا ، أعنى بعبارات عمل وكفاح · وهكذا حين تحاول الامبريالية أن تجعلنا نعتقد بأن صور العالم حقيقية (فى حين أنها خيالية) تمنعنا من عمل مايجب ان نعمله · اقامة علاقات حقيقية (سياسية) فيما بين هذه الصور ، اقامة علاقة حقيقية (سياسية) بين صورة شبل يتدرب وصورة فدائيين يعبرون النهر ·الواقع الثورى الوحيد هو الواقع (السياسى) لهذه العلاقة · وهو سياسى لانه يطرح مشكلة السلطة · وترابط الصور كما شرحناه يوضح ان السلطة هى فوهة البندقية · الامبريالية تتمنى أن نكتفى بعرض فدائى يجتاز النهر ، أو فلاحة تتعلم القراءة ، أو أشبالا يتدربون · الامبريالية لا تعارض ذلك فى شىء · انها تصنع كل يوم صورا من هذا النوع (أو يصنعها لها عبيدها) · وهى تذيعها كل يوم من الـ « بى · بى · سى » ، فى اللايف والاكسبريس ودير شبيغل · هناك من ناحية الاونروا (من أجل المعدة) ومن ناحية ثانية هوليود وخدمها السينمائيون اللبنانيون والمصريون (من أجل الافكار والصور التى تعكس أفكارا)· علمتنا الامبريالية الا نقيم علاقة بين الصور الثلاث التى تحدثت عنها ، أو اقامتها لكن ضمن نظام خاص لا يشوش مخططاتها ·

ومهمتنا نحن الذين نناضل حاليا فى ميدان الاعلام المناهض للامبريالية ، هى أن نكافح ببسالة فى هذا الميدان، ان نتحرر من قيود الصور التى تفرضها الايديولوجية الامبريالية عبر اجهزتها كلها· الصحافة ، الاذاعة ، السينما ، الاسطوانة ، الكتاب · انها مهمة ثانوية تجعل منها نشاطنا الرئيسى اذ نحاول حل التناقضات التى يتضمنها هذا الموضوع · فيما نكافح ، مثلا ، فى هذه الجبهة الثانوية نصطدم غالبا برفقـــاء آخرين · لدى هؤلاء الرفقاء هنا ، فى فتح ، مثلا ، افكار سباقة وصحيحة عن الجبهة الرئيسية للكفاح المسلح ، وأفكار أقل صحة فى الغالب عن الجبهة الثانوية للاعلام · المسالة بالنسبة الينا جميعا هى أن نتعلم حل هذا التناقض كجزء من التناقضات فى صميم الشعب · لا تناقضات بيننا وبين العدو · صنع صور متناقضة هو السير قدما فى طريق التناقضات · وهنا ، بعد ان طرحنا مشكلة انتاج سلسلة هذه الصـــور

الثلاث (لكى نأخذ المثل ذاته) ، يمكنك أن تطرحى الان بشكل أكثر صحة وسياسية ، مشكلة نشر هذه الصـــور · ولان بين هذه الصـــور (الخيالية) علاقة حقيقية (متناقضة) ، فان الذين يشاهدونها ويستمعون اليها ستكون لهم كذلك علاقة حقيقية معها · ان رؤية الفيلم ستكون لحظة من حياتهم الحقيقية ، من واقعهم · الواقـــع السياسى هذه المرة · كفلاح مضطهد ، كعامل مضرب ، كطالب ثائر ، كفدائى يحمـل الكلاشنكوف ·· هذا ما نريد قوله حين نقول : ليسقط الفيلم لتحى العلاقة السياسية ·

هكذا يمكن للادب والفن ان يصبحا ، كما أراد لينين ، لولبا حيـــا فى آلية الثورة ·الخلاصة اذن هى الانعرض فدائيا جريحا، نعرض كيف ان هذا الجرح سيساعد الفلاح الفقير · والوصول الى هذه الغاية مسألة صعبة وطويلة ، لان الامبريالية ، منذ اختراع التصوير الفوتوغرافى ، صنعت أفلاما لتمنع الذين تضطهدهم من صنع أفلامهم هم · لقد صنعت صورا لاخفاء الحقيقة عن الجماهير التى تضطهدها · ان مهمتنا هى تهديم هذه الصور ، وهى ان نتعلم بناء صور أخرى ، أكثر بساطة لكى نخـــدم الشعب ، ولكى يستخدمها الشعب بدوره · أن نقول : هذا طويل وصعب ، هو أن نقول ان هذا الكفاح (الايديولوجى) هو جزء من الحرب الطويلة الامد ضد اسرائيل ، التى يقودها الشعب الفلسطينى · وهو ان نقول من ناحية ثانية ان هذا الكفاح مرتبط بجميع الحروب التى تخوضها الشعوب ضد الامبريالية وحلفائها · مرتبط ارتبـــاط الاسنان بالشفاه · ارتباط الارض الفلسطينية والفدائيين ·

(جودار)

جودار وتسييس السينما

أصدرت مجلة « كاييه دى سينما » الفرنسية ملفا عن السينما الســياسية فى فرنسا ، بعنوان « السينما والنضال الطبقى فى فرنسا » · تضمن بالاضافة الى عـدة مقالات نقدية عن اقطاب السينما السياسية الفرنسية (جان لوك جودار ، ج · هـ · روجيه من مجموعة « دزيغا فرتوف ») نصوصا من الاشرطة السينمائية الناطقة لعدة أفلام من اخراج المخرجين المشار اليهما ، وفيما يلى ترجمة لاهم ما ورد فى الدراسات النقدية ·

يقول جودار ، ينبغى اخراج الافلام السياسية سياسيا · ولا يعنى ان كل فيلم يخـــرج سياسيا يصـــبح سياسيا على غـــرار فيلم « بارســـــكوب » والعكس يصح أيضـــا ، واخـــراج الافلام السياسية سياسيا ليس حـــكرا على الاقلية أو أولئك الذين ينطلقون فى تفكيرهم الايديولوجى من مقولة الصراع الطبقى فقط · ولكن لابد من التأكيد على أن تسييس السينما واخراج الافلام السياسية سياسيا يتطلب من المخرج ان يعرف لمن يتوجه ، طبقيا ، لان السينما أداة تطويع وتجسيد وتفهم من المخرج لمتطلبات رواد أفلامه ، سواء كانوا أفرادا معدودين أم جمهورا واسعا وتصوير لافكار وعذابات هؤلاء وأولئك ·

من ناحية أخرى نرى ان تصوير معاناة وآلام عامل وثورته لا يعنى ان الفيلم بروليتارى · ونفس الشىء يمكن أن يقال عن تصوير المجازر التى يرتكبها الجنـــود الاميركان فى فيتنام · اذ ان التصوير المجرد هـــذا لا يجعل من الفيلم معـــاديا للامبريالية ، فأفلام كازان مثلا ليست الا يسارية فى المظهر (يسارية بالمعنى الديمقراطى البرجوازى لليسار) الا انها فى الحقيقة أفلام يمينية ويمينية متطرفة ·

والفيلم السياسى الذى يخرج سياسيا ينبغى ان يكون واضحا ويمضى بمنطقه حتى النهاية · والسينمائيون البرجوازيون الذين يدعون بأنهم « ملتزمون » سياسيا لايريدون من تصوير الفيلم السياسى ، الا تأكيد الجانب « التخريبى » و « المتفجر » ، كما هو واقع الحال بالنسبة لفيلم «الاعتراف» والفيلم القادم «الاغتيال» الذى سيخرجه برواسين عن قضية بن بركة · والفيلم السينمائى العظيم بالنسبة لهم ليس الفيلم العظيم بحق وانما « العظيم » من وجهة نظر الصحافة البرجوازية للعظمة ·

يقول جودار :

هناك عدة مسائل ملحة طرحتها على نفسى عند تفكيرى باخراج فيلم « كل شىء على ما يرام » ومنها الممثلون المشهورون ووجـــود « موضوع عظيم » · ومما هو متعارف عليه ان اخراج فيلم هائل يتطلب قصة حب هائلة بين ممثل مشهور وممثلة مشهورة · وهذا ما أرفضه · اذ ان مثل هذا الفيلم لابد وان يستلهم العواطف المتعارف عليها ليضمن النجاح · وهذا بدوره يؤدى الى استبعاد المحتوى السياسى لصالح فيلم شباك التذاكر ·

نستنتج من هذا ان السينمائى الحقيقى التقدمى « ينبغى ان يصنع أفلاما سياسية بأسلوب سياسى » ·· أفلاما ذات تطبيق وممارسة سياسيين وعلى مستوى معين وهادف وتضع نصب عينيها النضال السياسى الطبقى ·

وبهذا المعنى فان أفلام مجموعة « دزيغافيرتوف » أفلام نضالية تدرك ، بادىء ذى بدء ، الهدف الذى تناضل من أجله والموضوع الذى تناضل ضده ، الا ان هذه الاشتراكات قد تؤدى الى أفلام باردة تفتقر الى الحرارة الانسانية وتتعرض لسوء الفهم وتتعب المتفرج ، اما من ناحية المحتوى فندرك بانها أدوات نضالية ضد البرجوازية والتحريفية ، ضد الامبريالية ، والاشتراكية الامبريالية وبالاستعانة بالماركسية واللينينية على الصعيد النظرى ، ومثل هذه الافلام تناضل أيضا ضد سلبية المتفرج التى ناضل ضدها بريخت فى وقته ·

وقد أكدت المجموعة المذكورة فى مقدمة فيلم « كل شىء على ما يرام » على التعارض الذى أشار اليه بريخت بين الشكل الدرامى (المثالى والبرجوازى الصغير) والشكل الملحمى (المادى ، الديالكتيكى والثورى) فالشكل الاول يؤكد على ثبات الوجود ، بينما يؤكد الثانى على التحول وصيرورة التناقضات ·

ولنظريات بريخت المسرحية أهمية بالغة فى مجال السينما المعاصرة وعلى الصعيدين السياسى والايديولوجى · وتعمل مجموعة « دزيغا فيرتوف » على احياء الافكار البريختية ، الهادفة الى ايقاظ الجمهور وحقنه بالنظرة النقدية ومن أجل تحطيم التسلط الكستلوى للشكل الدرامى السائد ، والنضال من أجل الاهداف المذكورة يشكل طموح السينما السياسية التى تعمل من أجل تثبيت فكرة الاختيار بين موقفين وطريقين وخطين · وكما قال بريخت فان الملحمة هى اختيار موقف يعكس الشكل الدرامى الذى يعتبره المتفرج « مناسبة لتلمس مشاعر جديدة وانفعالات · »

ولابد من التأكيد على الدور الذى أراده بريخت من المسرح الحقيقى ، وهو الوقوف ضد النظريات السائدة حول وظيفة الدراما · « البكاء مع من يريد البكاء والضحك مع من يريد الضحك » ·· ان السينما ينبغى ان تكون ضد المجاراة · ينبغى ان تكون اداة للهيمنة لأيديولوجية · ومن هنا تأتى الاهمية التى أولاها بريخت للشكل

الدرامى فى المجتمع الطبقى الشرقى بصورة عامة والمجتمع الصينى بشكل خاص ·· اذ انه شكل ايديولوجى ·

ومما تتميز به أفلام مجموعة « دزيغا فيرتوف » ليس التصوير الدقيق التفصيلى سواء كان سلبيا أو ايجابيا · وليس المهم بالنسبة لها الواقع الاحادى · الا ان هـــذا لا يعنى انها تبسيطية ، بل على جانب كبير من التعقيد ، الامر الذى يجعلها ملتبسة وتتطلب نظرة مزدوجة الاتجاه · وهذه النظرة المزدوجة تكون ، بلا شك ، عرضـــة لسوء الفهم · ومن يشاهد فيلم « رياح من الشرق » يلمس هذا حيث لا صـــورة فى الصورة ،بل صوتين يتحاوران وسط فراغ ثم ان جودار استاذ بارع فى احداث التقابل بين ما هو مصور وبين ما هو مروى ، وهذا مما يزيد من تعقيد أفلامه ويعرضهـــا لسوء فهم أكثر ·

(نقلا عن : مجلة العلوم البيروتية)

حوار مع جودار

فيما يلى نص الحوار الذى جرى فى باريس بين المخرج السوفياتى « ميخائيل روم » وجان لوك جودار :

ـ « مسيو جودار » علمت بأنكم صورتم فيلما جديدا للتلفزيون الايطالى · ولقد شاهدت أعمالكم السابقة ، ويودى أنا والفـــريق الذى معى ، أن نشاهد فيلمكم الجديد هذا وان نحضر الندوة التى ستجرى حـــوله · ونعد بأننا سنحضر دون ان يشعر بنا احد ، ولن نتدخل فى مجرى النقاش · يهمنى قبل كل شىء ، الجو العـــام والوجوه وتعبيراتها ·

وبقدر كاف من الصرامة ، أجاب جودار :

ـ « مسيو روم ، ان اعلانكم هذا قد ايقظ اذنى · قلتم بأنكـــم لن تتدخلوا فى مجرى الندوة ، بل تتهيأون لرصد الوجوه · ان هذا شىء نموذجى بالنسبة للمحترف · لقد كنت ، أنا ايضا ، أتتبع الوجوه · أما ما يهمنى الان فهو الحقيقة · وانتم غير مضطرين ، على الاطلاق ، لان تهتموا بوجه ثورى حقيقى · اننى ، على ســـبيل المثال ، لا أستطيع أن أحب أجمل امرأة فى العالم ان لم تتفق قناعاتها مع قناعاتى · »

حاولت أن أمنع ابتسامتى ، وقررت أن أصغى الى جودار حتى النهاية · فى هذه الاثناء دخل مساعد جودار ، شاب ذو عشرين عاما ، وحملق فى مبتسما بسخرية ·· بينما كان جودار يتابع :

ـ « لم أشاهد من أفلامكم سوى اثنين هما « ٩ أيام من عام واحد » و « فاشية عادية » ، اما بقية أفلامكم فقد استطعت التحكم عليها من خلال تاريخ السينما السوفياتية · ان تاريخ سينماكم ، كما هو حال تاريخ السينما الفرنسية ، مشبع بالروح البورجوازية · فلكى أحكم ، مثلا ، على فيلم ايزنشتين « المدرعة بوتمكين » ، لابد لى من أن أعرف ، أية مقالات نشرت للينين فى الوقت الذى أخرج فيه الفيلم » ·

قاطعت جودار قائلا :

ـ « لقد مات لينين قبل ان يعرض « بوتمكين » على الشاشة بعامين » ·

أجاب :

ـ « ليس هذا مهما · فينبغى مقارنة أفلام ايزنشتين الاخرى » ·

ـ « ولكن لينين مات قبل ان يصور ايزنشتين أول لقطة فى حياته » ·

تابع جودار :

ـ « ·· وعلى العموم ، فانى لا اعترف فى السينما السوفياتية الا بـ « دزيغا فيرتوف » ، وكل ما عداه ، فهو تحريفية » ·

لن أمضى فى رواية محادثتنا ، وسأذكر ، فقط ، بعض كشوف جودار · لقد أعلن بأنه يتنكر ماضيه بكامله ، وبانه كان فرديا وانتهى الان من الفردية ، ويعتبر نفسه نصيرا لـ « الثورة الثقافية » فى الصين ، وبأن كل لقطة يصورها يناقشها مع مجموعة رفاقه ، فان لم تتضح الصيغة أو الفكرة للمقطع أو اللقطة ، أو لم يعثر على شكل ملائم ، فان (جودار) يضع مكان اللقطة أو المقطع هذين ، سوادا · وهنا ·· ينبغى على الجميع ان يفكروا حين يشاهدون ذلك ·

استمرت محاضرة جودار فترة طويلة نسبيا · وفى النهاية قررت ان اقطعها · قلت :

ـ « أود ، أنا أيضا ، أن أطرح عليكم بعض الاسئلة · هل أنت سينمائى ، مسيو جودار ؟ » ·

ـ « أجل · وأنا أصنع سينما جديدة » ·

ـ « هل تعلمون ان واقع الحال فى الصين ، هو ان الفن السينمائى قد قضى عليه ؟ » ·

ـ « لقد أغلقت هناك ستوديوهات الافلام الفنية · وهذا عمل سليم ترى ما هى السينما ؟ انها صوت وصورة · وهذه وذاك هما من اختراع البورجوازية ، وليس للبروليتاريا اية صلة بمسألة اختراعهما · ان الصوت والصورة يشكلان ، معا ، سلاحا لتضليل الجماهير العمالية · ان هما الا خداع بورجوازى » ·

ـ « والتلفزيون ؟ انه صوت وصورة ، وهو ، ايضا ، قد اخترعته البورجوازية · ومع ذلك يوجد فى الصين تلفزيون ·· ! » ·

ـ « انه ضرورى من أجل الدعاية البروليتارية · وبالمناسبة فأن هذا ندرسه فى الكتب » ·

ـ « وهل الكتب ضرورية » ·

ـ « بعضها ، فقط » ·

نهضت لاوقف الحديث الذى استمر ساعة ونصف الساعة ، وقلت ·

ـ « مسيو جودار ، الا يبدو لكم العالم معقدا جدا ، وخطرا جدا ، فلو القى بوقود على الزوايا العفنة منه ، اليس من الممكن ان يشب حريق لن يفلت منه أحد ·· »

قال جودار بلهجة احتفالية مشفوعة بابتسامة غريبة ·

ـ « سيرى اطفالنا السعادة · اتعلمون ما هو أصعب شىء فى الحياة ؟ انه صنع الاطفال » ·

ـ « الا انه انطلاقا من واقع واحوال نمو سكان الكرة الارضية ، فان الكثيرين ينجحون فى القيام بهذه المهمة » ٠

ترجمة : سـعيد مراد
مجلة الطـريق البيروتية
عـدد ١/٢/٣ ـ ١٩٧٢

حوار مع جودار

(أجرى الحـوار ٠ روبرت فيليب كولكر ٠
اشترك فى الحـوار : جان بيير جورين
الذى سـاعد جودار فى اخراج فيلمى :
كل شىء على ما يرام ، رسالة الى جين ٠)

روبرت : قلت عن أفلامك السابقة ، بأنها أفلام برجوازية ، وانك صانع أفـلام برجوازى ٠٠

جودار : كنت مخطئا فى قولى هذا ٠ الان يجب أن أقول اننى ما زلت صانع فيلم برجوازى ، ما زلت نجما ، لكن أرغب فى أن أكون نجما من نوع آخر ومختلف ٠

جورين : المسألة هى ان جودار هو الوحيد الذى غير السينما فى السـنوات العشرين ٠ انه الوحيد الذى تقبل افكارا جديدة لانه صنع افلاما قديمة ٠ لقد نجحت علاقتنا لاننى كنت قادرا على اثارة الاسئلة حول افلامه السابقة ، مكتشفا اشياء فيها من الممكن ان تساعدنا فى التقـدم بعض الشىء ٠ « كل شىء على ما يـرام » ملىء بالاقتباسات من أفلام جودار السابقة ٠ انه يعد فيلما جداريا جـدا ٠ وفى الواقع ، الاشياء الجودارية أنجزتها أنا ٠ انه شىء طبيعى لان الجديد يأتى دائما من القديم ،

نعتقد بأن الفصل بين التسجيلى والخيالى غير صحيح ٠ كل شىء على الشاشة مجرد خيال ٠ هذا ما اثبته « دزيغا فيرتوف » فى الجريدة السينمائية عن الثـورة البلشفية تعبير ٠ « سينما ـ الحقيقة » اطلقه فيرتوف ولكن أسىء ترجمته ٠ وفيرتوف فى الواقع كان يصنع افلاما خيالية ، مستخدما عناصر من الواقع ، كما كان يفعـل غيره ٠

ليس هناك أقرب الى الخيال من نيكسون وهو يخطب فى التليفزيون · خيـــال مرعب ، لكنه الخيال الذى يملك نوعا من الحقيقة ·

جودار : ما هو حقيقى هو علاقتك بهذا الخيال · لهذا نحن نفضل التحدث فى شروط الخيال المادى كمقابل للخيال المثالى · نستطيع ان نصف « كل شىء على ما يرام » بانه قصة حب · حاولنا ان نحقق قصة حب مادية مقابل « قصة حب » المثالية والتى ربما شاهدتها على الشاشة ·

جورين : لقد طرح علينا سؤال عن رأينا فى الافلام الامريكية الحالية ، وهـــذا يشبه السؤال عن شعورنا تجاه نيويورك ·· ربما هو نفس السؤال · شاهدنا فيلمين « الضاحية ٤٥ ـ شرطة لوس انجليس » وهو فيلم فاشى أبيض ، و « سوبر فلاى » وهو فيلم فاشى أسود · فى الواقع ، أصبنا بالهلع عند مشاهدتنا لهذين الفيلمين · انه أمر مخيف ان تكون فى امريكا وتشاهد الجمهور الاسود فى سان فرانسسكو يتفاعل مع « سوبر فلاى » او تشاهد الجمهور الابيض وهو يتفاعل مع الفيلم الاخـــر ، وما دامت فرنسا مستعمرة من مستعمرات الولايات المتحدة ، فاننا خائفـــون حقيقة مما سوف ينشأ فى فرنسا ·

جودار : ما تتعلمه من « كن شىء على ما يرام » يتوقف على خلفيتك ووضعك الاجتماعى · نحن نعتبر الشاشة ، سبورة بيضاء · على هذه السبورة وضعنا ثلاثة عناصر ·· ثلاث قوى اجتماعية ، مثلتها ثلاثة اصوات · الادارة ـ صوت المدير ·· صـــوت الحزب الشيوعى ·· وصوت اليسار (لا احب ان اطلق عليه ذلك ، لنقل صوت الناس) · هذه هى القوى الاجتماعية الثلاث التى تعمل اليوم فى فرنسا · لقد نزعنا هذه الاصوات من الواقع · لم نخترعها ، بل جمعناها فى وضع معـين · فى الواقع · هذا الفيلم مجرد « جريدة سينمائية » ·

جورين : صنعنا ، للمرة الاولى ، فيلما واقعيا جدا · لكن اى نوع من الواقعية وكيف انجزناه ؟ ·· انجزناه خلال عملية معينة من « اللا واقعية » · لهذا تجد الفيلم مليئا بالاستعارات المسرحية · انه فيلم بريختى ·

الفيلم بكامله انجز عن طريق التناقضات ، تقاليد التمثيل المتناقضة · النجـــوم

الحقيقيون ليسوا جين فوندا وايف مونتان ، بل العشرون كومبارسا الذين لعبوا دور العمال فى لقطا ت المصنع ·· اولئك الذين لم يمثلوا قط · لقد اكتشفوا تقليدا معينا للتمثيل ـ كان متبعا فى افلام فترة الثلاثينات الشعبية فى فرنسا ، فهناك شخص يمثل كجان جابان ، وفتاة تمثل مثل « ارليتى » · واخر يمثل كالشخصية التى ظهرت فى أول افلام « جان فيجو » · نفس الشىء يحدث مع الممثل الذى قام بدور المدير·· انه مخرج سينمائى وممثل بريختى ·

روبرت : الا تنطبق الشخصية التى مثلها أيف مونتان على جودار ؟

جودار : الشىء الذى مازال يدور فى ذهنك هو اسطورة الكاتب ، لاننى نجم فان الناس يربطون دائما منولوج « ايف مونتان » بشخصى · كصانع افلام ، ارتبط اكثر بمنولوج « جين فوندا » ، حين تقول بأنها لم تعد قادرة على كتابة اشياء لا تؤمن بها ·

باسم جين فوندا وايف مونتان واسمى ، نستطيع ان نوفر ربع مليون دولار · ونحن نحتاج الى هذا المبلغ لكى نستطيع ان نصنع فيلما للجمهور العريض ، ولكننا اخفقنا كليا فى توزيع الفيلم فى فرنسا · لذلك ترانا نجوب الولايات المتحدة ، لعلنا نعثر ـ على الاقل ـ على عشرة افراد فى كل عشر مدن ·

جورين : فى فيلمنا « رسالة الى جين » ـ كنا نطرح الاسئلة ، معظم الوقت ، على جين فوندا وعلى انفسنا · قد يكون « كل شىء على ما يرام » ردا على هذه الاسئلة احدى الاسئلة الموجهة الى جين · جئت الى فرنسا لعمل « كل شىء على ما يرام » معنا ، انت انهيت لتوك تمثيل دور فى فيلم « كلوت »· بعد « كل شىء على مايرام » سوف تعملين « كلوت » آخر ، وربما قد تذهبين الى هانوى مع مجموعة من السينمائيين ورجال الوسط السينمائى · نحن نتساءل : هل لكى تذهبى الى هانوى يجب عليك ان تعملى «كلوت» اولا؟ ·· ربما عمل «كلوت» هو اخطأ طريق للذهاب الى هانوى ·

تلك كانت احدى المسائل التى كنا نحاول ان نسويها وان نحسمها ·

روبرت : هل كان باستطاعتكم استبدال صورة « جين » بأخرى غير معروفة ؟

جودار : على الاطلاق · الفيتناميون الشماليون لا يحتاجون شخصية أمريكية غير معروفة ، لكى تقول : نريد سلاما فى فيتنام · انهم يحتاجون شخصا معروفا جيدا ، لان نيكسون ليس امريكيا عاديا ·

نظام النجوم مهم جدا · اعتبر نفسك نجما فى حياتك الخاصة ، قد لايكون هو الفيلم الذى يعالج ويرسل الى المعمل ، ولكن كل يوم تبنى شيئا ما ، ولديك برنامجا محددا لنفسك · انت تجعل نفسك نجما فى فيلمك الخاص ، وتكون أيضا المصور والممثل والكومبارس والمعمل ·

روبرت : انتقدتم التعبير الذى على وجه جين ، ماذا كنتم تريدونها ان تفعل ؟

جودار : لست المخرج فى هانوى · نحن نستطيع ان نخرجها فى فرنسا فقط · لقد طلبنا من جين ان تأتى الى فرنسا لكى تمثل فى فيلمنا « كل شىء على مايرام » · بعد شهرين طلب منها الفيتناميون الشماليون المجىء لكى تمثل فيلم « نصر فوق أمريكا » ·

فى فيلم « رسالة الى جين » عرضنا صورتين · جين القديمة وجين الجديدة · كان علينا رؤية الفروق بين القديم والجديد · لاننا مهتمون بالفروق ، فى الصور لم نشاهد أى فرق · هذا جمالى · هذا فيلم يتعامل مع علم الجمال المفهوم كمقولة لعلم السياسة · نحن نفضل التحدث عن علم الجمال ، نحن مهتمون فقط فى معرفة نوع من التعبير · لو كنت فى فيتنام ، انظر الى جثة طفل فيتنامى ، فسوف يكون عندى بالضبط نفس التعبير الذى عند نيكسون او جون واين ·

نحن نشعر بان الناس ، اليوم قد فقدوا نهائيا القدرة على الرؤية · نحن نقرا فقط · لم نعد نرى الصور · انه «دزيغا فيرتوف الذى قال بانه ينبغى علينا ان نرى العالم مرة اخرى ، لكى نتعلم ونعلم الناس كيف يرون العالم ، وقال ايضا انه علينا ان نرى العالم باسم الثورة البروليتارية · عبارة « الثورة البروليتارية » فى بلادنا أسىء استعمالها الى درجة اننا نفضل ان نقول باننا مهتمون بعلم الجمال · نحن نحاول ان نبتكر ، ان نجد اشكالا جديدة تتناسب مع المضامين الجديدة · لكن الاشكال

الجديدة والمضامين الجديدة تعنى انه عليك ان تفكر فى العلاقة القديمة التى مازلنا نتعامل بها بين الشكل والمضمون ·

(سايت اند ساوند ـ صيف ١٩٧٣)

كل شيء على ما يرام

اخرج جودار هذا الفيلم بالاشتراك مع جان بييرجورين ·· وقال عن هذا الفيلم: « فى رأينا يعتبر هذا الفيلم خطوة جادة نحو صنع فيلم خيالى مادى لجمهور عريض »

خيالى ، مادى ، جمهور عريض · لننظر فى معنى كل عبارة من هذه العبارات·

جاك (ايف مونتان) مخرج سينمائى شيوعى ـ وهو كاتب سيناريو فى مرحلة الموجة الجديدة ، استمر فى اخراج الافلام حتى مايو ١٩٦٨ · احداث مايو وبراغ احدثت هزة عنيفة لديه · واكتشف ان صنع افلام دعائية تجارية هو اكثر امانة وصدقا من صنع مايسميه « سينما جمالية » ·

صديقته سوزان (جين فوندا) تعمل مراسلة فى باريس لصالح شبكة اذاعية امريكية · نراها وقد انهت تقريرا اذاعيا · راسمة على وجهها نظرة اشمئزاز وضيق من كتابة الاشياء التى تريدها الشركة ، وهى فى طريقها لكى تصبح ـ كما تقول هى ـ المراسلة التى لم تعد تنسجم مع اى شيء ·

مهمتنا التالية اجراء مقابلة مع مدير مصنع ، يرافقها جاك الى المصنع ، لكنهما يجدان ان العمال مضربون ، وان المدير محجوز قسرا فى مكتبه · وبعد جهد يتمكنان من دخول مكتبه · ولمدة خمسة أيام « يستمعان الى القصة · من وجهة نظر المدير (الصراع الطبقى فكرة من أفكار القرن التاسع عشر) ، وجهة نظر ممثل النقابة (علينا ان نكون حذرين جدا) ، وجهة نظر المضربين الذين يدعوهم ممثل النقابة باليساريين (نحن مجموعة أجزاء آلية مجمعة) ·

بقية الفيلم تتعلق بتأثير تجاربهما على علاقتهما الخاصة · نشاهد جاك وهو يعمل فى فيلم اعلانى ، وفى مونولوج طويل أمام الكاميرا ، يناقش وضعه ، ثم نرى مباشرة سوزان وهى ترفض العمل عندما تمنع الشركة مقالها حول الاضراب · تبلغ

مشاكلهما مرحلة التأزم عند تناولها للافطار حين تحاول سوزان ان تقنع جاك بأن الاكل / الافلام / الجنس ليس كافيا ، وبأن علاقتهما سوف تنهار فى عزلتها هـــذه وتفاهتها ، اذا لم يدركا مشاكل زمنهما السياسية والاجتماعية ٠

الجزء الاخير من الفيلم يدعى « اليوم » ٠٠ جاك يكتشف بأن عـــام ٦٨ ليس نهاية شىء بل نقطة بدء ، ولذلك عليه ان يعيد التفكير فى وضعه تاريخيا ٠٠ سوزان تعمل ريبورتاجا فى « السوبر ماركت » تحت عنوان رمزى هو « تقاطع الطرق » ، ومن خلال هذا الريبورتاج ٠ تدرك ان مشاكل المصنع ليست محدودة ، وليست منفصلة عن الحياة المعاصرة ، وان التغيير يجب ان يبدأ فى أى مكان وفى كل مكان ٠

وينتهى الفيلم بالبطلين يلتقيان فى مقهى ـ نراه هو فى الداخل ـ جالســـا ينتظر ، تصل هى تطرق النافذة وتدخل ٠ ولكننا لا نسمع ما يقولانه ٠ ثم يعاد المشهد بصورة عكسية ٠ هى بالداخل تنتظر ، ويظهر هو عند النافذة ٠٠ (معظم الافـــلام ـ يقول لنا الراوى تنتهى بالبطلين وهما يخرجان من الازمة ٠ وغالبا ما نتساءل عما اذا لم يكونا فى طريقهما لازمة أخرى ٠٠ هذا الفيلم ينتهى بالبطلين ، جالسين معا ٠٠ صامتين ٠ ونستطيع ان نتخيل كل منهما يقول للاخر ، كل بدوره : كنت خائفا من انك لن تأتى » ٠ فتجيب : « لقد كنت محقا فى مخاوفك » ٠

كلا جودار وجورين يعتقدان انه من الضـــرورى ان يدرك جمهورهما بأنه يشاهد ـ فى الواقع ـ فيلما ٠٠ لذا فأول صورة نشاهدها هى مخطط البؤرة ، وأول صوت نسمعه هو صوت لوحة الارقام « الكلاكيت » ٠

وهناك حوار ـ فى الفيلم ـ بين رجل وامرأة ٠

هو : أريد أن أصنع فيلما ٠

هى : تحتاج الى مال لصنع أفلام ٠

(عندئذ يملأ الشاشة بمجموعة شيكات ،الواحد وراء الاخر ، شيكات للعاملين فى الصوت ، المصورين ، الاثاث ، الديكور ٠٠ الخ ٠)

هى : للحصول على المال تحتاج نجوما مشهورين عالميا ·

هو : طيب ، سوف نحصل عليهم ·

(شيكان آخران يوقعان) ·

هى : لكن جين فوندا وايف مونتان لا يمثلان فيلما الا اذا كانت هناك قصة ، ويستحسن أن تكون قصة حب ·

هو : صحيح ·

« ـ ايف : أحب جبينك ، شفتيك ، كتفيك ، نهديك ، ساقيك · »

« ـ جين : آه ·· اذن أنت تحبنى · »

هى : هذا ليس حسنا ، يجب عليك ان تضعهما فى مكان وزمان ·

هو : موافق ·

تنتهى هذه المقدمة بالبطلين يقيمان فى فرنسا مع « العمـــال الذين يعملون ، الفلاحين الذين يزرعون ، البرجوازيين الذين هم برجوازيون » ·

طوال الفيلم كان جودار / جورين حذرين بتذكيرنا اننا نشاهد فيلما · خـــلال منولوج جاك ، سوزان ، النقابى ·· الخ · جميعهم كانوا يجيبون على أسئلة شخص غير مرئى وغير مسموع · وأحيانا كانت الشخصيات تخرج عن حالتها فجأة ، وتحدق فينا ، لكى لا ننسى بأن هناك كاميرا وان هناك رجالا خلف الكاميرا ·

المنولوجات نفسها مادية من حيث كون معظمها غير مخترعة ، وانما هى نصوص مقتبسة من كتب مختلفة ، كما ان منولوج مونتان مستمد من حياة مونتان الخاصـــة ومواقفه ومن جـــودار · وليس مصـــادفة ان يكون كل من : جين فوندا ومونتان ـ بصفتهما نجمين عالميين ـ معروفين باهتماماتهما ومواقفهما السياسية ·

ان جودار لم يعد يشعر بالحاجة الى ان ينكر ذاته كفنان أو كمفكر ·· لسنوات مضت ، تبنى جودار فى فيلمه « واحد زائد واحد » مفهـــوما يقول بأن هناك طريقة

واحدة لكى يصبح المفكر ثوريا ، وهى أن يتوقف عن كونه مفكرا · الان ، توصل جودار الى ادراك ان المرء يستطيع ، أو يجب ، أن يكون مفكرا وثوريا معا ·

(كل من يطالب بمضامين جديدة ، عليه ان يطالب ، أيضا ، بأشكال جديدة ·· وكل من يقول اشكالا جديدة ، ينبغى ان يقول ، علاقات جديدة بين الشكل والمضمون) ·

(بقلم : ريتشارد رود
سايت اند ساوند ـ صيف ١٩٧٢)

ريح من الشرق

فى فيلم « ريح من الشرق » هناك مشهد يؤدى فيه المخرج البرازيلى « جلوبير روشا » دورا صغيرا ·· ولكنه دور مهم ورمزى · « روشا » يقف هادا ذراعيه عند نقطة تقاطع الطرق · تأتى امرأة شابة تحمل كاميرا سينمائية (واقع انها حبلى يعنى ، بلا شك ، انها « حبلى » بالمعانى) · تذهب الى روشا وتسأله برقة : « أعذرنى على مقاطعتى لك فى صراعك الطبقى ، هل تستطيع من فضلك أن تخبرنى أى طريق يؤدى الى السينما السياسية ؟ » ·· روشا يشير بيده أمامه ثم خلفه ثم يساره ، ويقول : « ذلك الطريق يؤدى الى سينما العالم الثالث ، وهى سينما خطيرة ورائعة ومدهشة ، حيث الاسئلة عملية ، مثل : الانتاج ، التوزيع ، تدريب ٣٠٠ صانع فيلم لعمل ٦٠٠ فيلم فى السنة ، للبرازيل وحدها ، لتزويد احدى أكبر أسواق العالم » ·

المرأة تبدأ فى الانطلاق نحو طريق سينما العالم الثالث ، لكن الحضور المفاجىء لبالونة حمراء ، يعوقها عن التقدم فى هذا الاتجاه ، تركل البالونة بفتور ، فتعود اليها وكأنها تصر بعناد على ملاحقتها (١) · تنعطف المرأة فجأة خلف روشا (الذى ما زال واقفا عند تقاطع الطرق بذراعين ممدودتين مثل القزاعة أو مثل المسيح المصلوب ولكن

---

(١) من المحتمل ان تكون هناك علاقة بين تصوير البالونة فى هذا الفيلم و «البالونة الحمراء» فى فيام لاموريس ، الذى يحمل نفس العنوان « البالونة الحمراء » والبير لاموريس مخرج فرنسى ولد بباريس فى عام ١٩٢٢ ، تمتاز أعماله الفنية جميعها باستيحاء عالم الطفولة · أشهر افلامه ـ الجواد ذو الشعر الابيض ـ (١٩٥٢) ، البالونة الحمراء (١٩٥٦) ، والرحلة بالبالونة (١٩٦٠) ·

دون صليب) مغيرة اتجاهها نحو طريق المغامرة الجمالية والاسئلة الفلسفية ·

اخترت ان أبدأ فى تحليل هذا الفيلم ، بوصف هذا المشهد القصير ، لاننى أعتقد ان للمشهد هذا أهمية نقدية ، ليس لمجرد فهم ما يحاول ان يفعله جودار ، بل ايضا لفهم تطور القضايا الهامة والملحة فى السينما المعاصرة · ان لحضور روشا فى هذا المشهد دلالة واضحة ، سوف نتبينها فيما بعد ·

بعد ثورة طلبة فرنسا فى مايو ١٩٦٨ ، بفترة قصيرة ، اتفق جودار مع أحد قادة حركة مايو · دانييل كوهن ـ بنديت ، على ان يشتركا فى مشروع فيلم يستكشف « التوعك » الايديولوجى المميت ، ليس بالنسبة لجوهر السياسة الفرنسية وحسب ، بل الوضع السياسى بعد مرحلة الحرب الباردة عموما · جودار أبدى رغبته فى عمل الفيلم بطريقة خلق التوازى : بين قمع البنى السياسية التقليدية ، وقمع البنى السينمائية التقليدية ·

اتفق جودار أيضا مع المنتج الايطالى « جيانى بارسليونى » ـ الذى عمل سابقا مع بازوليني وروشا وغيرهما ـ لكى ينتج الفيلم · وتم تصوير الفيلم فى ايطاليا ، فى بداية صيف ١٩٦٩ ، واشترك فى التمثيل ، الممثل الايطالى « جيان ماريا فولونتى » و « آن ويازمسكى » ـ زوجة جودار وبطلة أغلب أفلامه الاخيرة ـ والجدير بالذكر ان كوهن ـ بنديت ، الذى ناقش جودار فى المفهوم العام للفيلم ثم اختلف معه ، قد حضر بداية التصوير ولكنه لم يستمر بعد ذلك (وقد علل جودار هذا الامر فيما بعد بقوله : « الفوضويون جميعهم يذهبون الى الشاطىء للاستجمام » ·· وهكذا خرج كوهن ـ بنديت ودخل جلوبير روشا ·

فى روما التقى جودار بروشا واقترح عليه ان ينسقا جهودهما « لهدم السينما » الا ان روشا رد عليه قائلا بانه يقوم بجوله مختلفة تماما ، اذ انه يهدف ، بالدرجة الاولى ، الى بناء السينما فى البرازيل وبقية دول العالم الثالث ، ومعالجة المشاكل العملية العديدة فى الانتاج والتوزيع وغيرها ·

هذا النقاش أوحى لجودار بفكرة تصوير مشهد « روشا عند تقاطع الطرق » لادخاله فى الفيلم كتصوير للاستراتيجيات الثورية المتباعدة · وروشا وافق ان يلعب

الدور ، رغم انه أشار الى معارضته « للانخراط فى الميثولوجيا الجماعية لمجموعة مايو الفرنسية » · وبعد تصوير المشهد افترق الاثنان ، ولدى كل منهما شعور بأن الاخر اخفق فى فهم وضعه ·

انهى جودار الفيلم فى بداية الشتاء ، وقد تصادف وجود روشا فى روما ثانية ، فشاهد الفيلم ووجد نفسه فى موقف مغاير ، فأصيب بذهول ورعب ، وكتب نقدا قاسيا عن الفيلم فى المجلة البرازيلية « ما نشيت » (العدد ٩٢٨ ـ ٧٠/١/٣١) ·

وقد عرض الفيلم فى مهرجان كان (اسبوع النقاد) فى مايو ١٩٧٠ (مع ملاحظة ان جودار لم يرغب فى عرض الفيلم فى المهرجان · وانما كانت المشاركة تصرفا شخصيا من قبل المنتج) ·· قلة من الجمهور أعجبت بالفيلم ، أما الاغلبية فقد كرهته ولم تطق رؤيته · الشىء نفسه حدث فى مهرجان نيويورك فى نفس العام ، وكذلك فى بيركلى وسان فرانسسكو · ردة الفعل هذه ينبغى توقعها ـ تقريبا ـ كلما عرض فيلم جديد لجودار · ما هو غير عادى ومعقد بعض الشىء ، الجدل حول ما اذا كان من الممكن اعتبار « ريح من الشرق » فيلما « جماليا » ، وما اذا كانت « الصورة الجمالية » صفة مميزة أو عائقا لاهداف جودار الثورية ·

أكثر الجدل حول خاصية « الصورة الجمالية » يمكن ان ينشأ ، ببساطة ، نتيجة عرض الطبعتين ٣٥م·م و ١٦م·م فى آن واحد ، مع ان الفيلم صور (كليا فى الاماكن الخارجية) بكاميرا ١٦ م · م ثم تم تكبيره بطبعة ٣٥ م · م ، والتى هى أفضل بكثير ، بألوانها الغنية جدا (خصوصا اخضرار الريف الايطالى الجميل والجدار الوردى لبيت ريفى قديم وشبه متهدم) ·· طبعة ١٦ م · م كانت داكنة وقاتمة ، بألوان ناشزة جدا وكئيبة ·

لكن الجدل يصبح غير واضح حقا حين يبدأ الناس فى مناقشة الحسنات والسيئات النسبية للصورة الجمالية فى فيلم « ريح من الشرق » · ولان المسائل قائمة الان ، فانه من الصعب ، نوعا ما ، ان تحدد من قال ماذا ولماذا ، وأى طبعة يتحدثون عنها ، وعلى سبيل المثال ، عندما عرض الفيلم فى بيركلى وسان فرانسسكو ، علل بعض النقاد اعتراضات المشاهدين الى « التفاهة البصرية » فى الفيلم ، مشيرين الى

ان جلوبير روشا قد انتقد الفيلم لكونه « جميلا جدا » ، وبذلك ظل فى مملكة علم الجمال بدلا من أن يؤدى وظيفته ـ سياسيا ـ كفيلم نضالى ·

المشكلة هى ، ان روشا لم يتخذ هذا الموقف اطلاقا · وهذا الاستنتاج ، والذى نسب خطأ الى روشا ، مقبول من حيث المبدأ من قبل جودار ، الذى ، من جهة أخرى ، أدار الخلاف هنا وهناك ليؤكد انه « اذا نجح الفيلم بأية حال ، فان ذلك راجع الى انه لم يصنع بشكل جميل البتة » · وبالنسبة لروشا · بمقاله فى مانشيت ، فقد هاجم « ريح من الشرق » ليس لان الفيلم ظل فى مملكة علم الجمال ، ولكن فى الواقع ، لانه رأى ان جودار يحاول ان يهدم علم الجمال · ان روشا يمدح الفيلم « لجماله اليائس » ، ولكنه يلوم جودار لشعوره باليأس الشديد من فائدة الفن · انه يرثى لكل هذا ،لان فنانا ، مثل جودار ، (والذى يقارنه بباخ أو ميكل انجلو) يجب ان يكون مؤمنا بالفن ويجب ان يبحث بدلا من أن يهدم هذا الفن ·

ان روشا يعتبر ان الازمةالفكرية الراهنة فى أوروباالغربية ، والتى تتعلق بجدوى الفن ، لا معنى لها وسلبية سياسيا · انه يرى ان الفنان الاوربى ـ وافضل مثال جودار ـ قد اقحم نفسه فى طريق مسدود · وهو يقرر فيما يتعلق بالسينما ، ان العالم الثالث قد يكون المكان الوحيد الذى يستطيع فيه الفنان ان يشرع ، بشكل مثمر ، فى مهمة صنع الافلام ·

جودار ، من جهة اخرى ، يلوم روشا لامتلاكه « عقلية منتج » ولتفكيره كثيرا بما يدعوه الشروط « العملية » للتوزيع ، الاسواق ·· الخ ، مخلدا بذلك البنى الرأسمالية للسينما بمدها ونشرها الى العالم الثالث ـ ومع مرور الزمن ، تهمل الاسئلة النظرية الملحة والتى يجب أن تطرح اذا أرادت سينما العالم الثالث أن تتجنب تكرار الاخطاء الايديولوجية للسينما الغربية ·

ان جودار يرثى للطريقة التى شوهت بها السينما ، منذ ولادتها ، من قبل الايديولوجية البرجوازية التى تخللت أسسها النظرية ، ولم تشخص بشكل سليم ابدا · فى « ريح من الشرق » يفكك جودار العناصر التقليدية للسينما البرجوازية ـ وبالذات افلام الويسترن (الكاوبوى) كنموذج ـ مظهرا للقمع المخفى حينا والصارخ حينا

آخر والذى يشكل الاساس له · انه يحارب ما يسميه « المفهوم البرجوازى للتمثيل » والذى لا يشمل أسلوب التمثيل فحسب ، بل وايضا العلاقات التقليدية بين الصـــوت والصورة ، وجوهريا طبعا ، العلاقة بين الفيلم والجمهور ·

يتهم جودار السينما البرجوازية بالمغالاة فى التوكيد واللعب بعواطف الجماهير على حساب ادراكهم النقدى · انه ـ أى جودار ـ يسعى لمقاومة طغيان العواطف ، ليس لانه « ضد » العواطف « ومع » العقلانية ، وليس لانه ضد مواقف وافعال الناس ، التى اثرت فيها تجاربهم مع الفن · بل على العكس من ذلك ، انه يؤمن بشـــدة ان المتفرج لا يجب ان يحتال وان يتلاعب به عاطفيا ، بل يجب ، بدلا من ذلك ، ان يخاطب فى حوار فكرى واضح يضع فيه كل قدراته الانسانية ·

كل عنصر فى الفيلم البرجوازى مدروس بعناية لدعوة المشاهد الى الانغماس فى التجربة العاطفية « المعاشة » المعروفة بـ « شريحة من الحياة » ، بدلا من اتخـــاذ موقف نقدى ، تحليلى ، وسياسى جوهريا ، تجاه ما يراه وما يسمعه · قد يســأل أحد ما : لماذا ينبغى ان يكون موقف المرء تجاه الفيلم سياسيا ؟ الجـــواب هو : بالطبع ، ان الدعوة الى الانغماس فى العاطفة على حساب التحليل العلمى تشـــكل فعلا سياسيا ، وتتضمن موقفا سياسيا من قبل المشاهد ، دون ان يكون هذا المشـــاهد واعيا له بالضرورة ·

باطلاق المشاهد العنان لنفسه لكى « تتحرك » عاطفيا بواسطة الكاميرا ـ وحتى مطالبة السينما ان تكون محركة للمشاعر والعواطف ـ يضع المشاهد نفسه تحت رحمة أى شخص يملك مبلغا كبيرا من المال يستثمره أو يوظفه فى تكريس أو التحقق من ان المشاهدين « يتحركون » · وهؤلاء ـ ايضا ـ لديهم مصـــلحة ثابتة فى التحقق بأن الجمهور « يتحرك » فى الاتجاه الصحيح ـ أى فى اتجاه تخليد وضع المستثمر المستفيد فى ظل نظام اقتصادى يبيح الظلم الفادح فى توزيع الثروة · باختصـــار ، السينما (بالاضافة الى التلفزيون) تؤدى وظيفتها كسلاح أيديولوجى تســـتخدمه الطبقـــة الحاكمة ـ المالكة لتوسيع أسواقها التى تبيع فيها أحلامها ·

فضلا عن ذلك ـ كما يؤكد جودار فى ريح من الشرق ـ تحاول السينما ان تقدم الاحلام البرجوازية كحقائق واقعية ، فى محاولة لجعلنا نصدق بأن هذه الاحـــلام

المصورة على شاشات السينما هى ، بطريقة أو بأخرى ، « أكبر من الحياة » · أى انها ليست « واقعية » فحسب ، بل انها « أكثر واقعية من الواقع » · فى السينما البرجوازية ، جميع عناصر الفيلم تساهم فى أحداث هذا التأثير · أسلوب التمثيل هو فى الوقت ذاته « واقعى » و « أكبر من الحياة » ، الديكور « واقعى » (أو اذا صور فى الاماكن الخارجية ، واقعى جدا وبشكل واضح) وكذلك بالنسبة الى : الملابس ، المجوهرات ، المكياج ·· وحتى الصوت يستخدم لمنحنا الوهم بأننا نستمع فى لحظة « الحقيقة » ، حيث الشخصيات غافلة عن حضورنا وانها تعيش بساطة انفعالات « حياتها الواقعية » ·

منذ فيلمه « عطلة نهاية الاسبوع » ، وجودار يرفض الحوار السينمائى التقليدى والمألوف ، انه يجد أن هذا الحوار يسهم فى خلق الوهم المظلل « للواقع » ويسهل كثيرا للمشاهد المستمع أن يتخيل نفسه مباشرة ، هناك مع الشخصيات السينمائية ، على الشاشة ، فى وضع مثالى للمشاركة كبديل فى انفعال اللحظة · باختصار ، السينما البرجوازية تتظاهر بتجاهل حضور المتفرج ، تتظاهر بأن السينما هى « انعكاس للواقع ، ومع ذلك هى تستغل ، كل الوقت ، أحاسيس المتفرج وانفعالاته ، وتستفيد من ميكانيكيته فى ابراز المطابقة ـ أى أن يطابق المتفرج بين شخصيته والشخصية السينمائية ـ من أجل أن تستميله بحذق وخبث ، وبلا وعى ، للمشاركة فى الاحلام والاوهام التى يسوقها ويبيعها المجتمع البرجوازى الرأسمالى ·

هناك مشهد ممتاز فى « ريح من الشرق » يكشف فيه جودار ما يحدث خلف واجهة السينما البرجوازية · على شريط الصوت نسمع ما يلى : « فى عشر ثوان سوف تشاهدون وتستمعون الى الشخصية النموذجية فى السينما البرجوازية · انه يظهر فى كل فيلم وهو دائما يلعب دور الدون جوان · سوف يصف الان المكان الذى تجلسون فيه » ·· بعد ذلك نشاهد لقطة قريبة لممثل ايطالى ، شاب ووسيم جدا ، واقفا على حافة جدول ، ناظرا مباشرة الى الكاميرا ، يتحدث الشاب بالايطالية ، فى حين تعطينا الاصوات ـ على شريط الصوت ـ ترجمة متواصلة باللغتين الانجليزية والفرنسية معا ، الترجمة ، من ناحية ثانية ، تنقل على نحو غير مباشر · الصوت يخبرنا : « انه يقول ان المكان معتم ، وهو يرى الناس جالسين تحت وفوق فى البلكون ،

يقول أن هناك عجوزا رجعيا وقبيحا ومتغضن الوجه ، وفى الجانب الاخر فتاة جميلة يرغب فى مطارحتها الحب · انه يطلب منها أن تأتى اليه على الشاشة · يقول أن المكان الذى يعيش فيه جميل جـــدا ، الشمس مشرقة والاشـــجار الخضراء تحيط بالمكان والعديد من الناس السعداء يلهون ويستمتعون بوقتهم · انه يقول اذا كنتم لاتصدقون ما يقوله ، فانظروا ··· » عنـــد تلك النقطة تتحرك الكاميرا فجأة الى الخلف ثم الى أعلى ، تاركة الشباب ـ فى المركز البؤرى فى الزاوية اليمنى من الكادر · فى حين نرى فى الجهة اليسرى مشهدا جميلا ومثيرا لشلال يتدفق فى بركة طبيعية فى واد صغير ظليل حيث الشبان يغوصون ويسبحون فى ماء رائق ·

انها لقطة رائعة جدا · الصورة نفسها جميلة الى أبعد حد · والمذهل أكثر ، فى كل هذا ، هو اعادة البناء المعقد للمكان والمنجز بحركة كاميرا بسيطة كهذه · ولكننـــا اذا فكرنا وتمعنا فى هذا المشهد ، وحاولنا حل عقدته ، لادركنا بأن كل ما يحتويه مجرد اغراء مدروس ، موجه الى أحلام وأوهام الجمهور · فالرجل شاب ووسيم ، وحين يتحدث ·· يستخف بالشيخوخة والقبح ويمجد الشباب والفتنة · ما يريده هو الجنس ، وما يعرضه هو الجنس · وعلى الشاشة ، يؤكد لنا ، بأن كل شىء جميل والنـــاس سعداء ·

واعادة بناء المكان تدعونا ـ موضوعيا ـ داخل الصورة وحدها · انها مثـــل السينما البرجوازية بشكل عام ، تظهر العالم البرجوازى الرأســـمالى كعالم عميق ، غنى لاينضب جذاب وسفر بصورة غير متناهية ·

ان ميل السينما البرجوازية للتصوير الفوتوغرافى من الوجهة الداخلية ، يؤكد وهم أو اكذوبة « أنت هناك » انها تستر حضورها خلف تواضع محو الذات الزائف ، والذى يهدف الىجعل السينما تبدو وكأنها الخادم الذليل « للواقع » نفسه ، وليس ما تكونه حقيقة فى صورتها الاصلية · نقيض التابع ، الخانع الذليل ، للطبقة الرأسماليـــة الحاكمة · أن تملق المشاهد والتزلف اليه يهدف الى جعله ـ المشـــاهد ـ يدخل فى الشاشة لكى ينضم الى « الشخصيات السينمائية الجميلة » ، لفترة قصيرة من الجنس والراحة وسط بيئة جميلة ، والشىء الذى يحسم التعامل هو البراعـــة الفنية المذهلة للكاميرا فى توفير الرعشة والاثارة البصرية ·

مرة أخرى ، هذا يثير مشكلة الصورة الجمالية فى السينما « السياسية » · وفى

الوقت نفسه يظهر كيف استخدم جودار الصورة الجمالية فى أساليب جديدة تخـــدم فى هدم وتجعلنا أقل حساسية وعرضة لـ ... الاستعمالات القديمة للصـــــورة الجمالية فى السينما البرجوازية . اذا كان الجمال (مثل اللغة) أحد الاسلحة التى تستخدمها الطبقة الحاكمة لتهدئتنا و « جعلنا فى مكاننا » ، فمن احدى مهماتنا تحويل ذلك السلاح وجعله يعمل ضد العدو . والطريقة الوحيدة لفعل ذلك هى أن نعرض كيف تستخدمه الطبقة الحاكمة ضدنا . والطريقة الاخرى هى تحقيق « اعادة تقييم القيم » بايجاد نقيض لمفهوم البرجوازية للجمال ، يكون مختلفا تماما وذى فعـــالية وتأثير (كمثال : الاسود جميل) .. هذا المفهوم الذى ليس بامكان البرجوازية أن تقبله أو تعترف به .

انه من الخطأ نقد استخدام جودار للصورة الجمالية فى « ريح من الشرق » ، دون أن نفهم كيف ولماذا استخدمها . والاسوأ من ذلك ، انتقاده لمحاولته « تحريك » الناس عاطفيا كما تفعل السينما البرجوازية ، وفشله فى انجاز هذا لان صـــوره ذات جمال شكلى تعمل على اطفاء المتفرج بدلا من اشعاله . وهذا يبدو واضحا فى مقالة جلوبير روشا فى مانشيت ، حين ينتقد اللقطة التى يعنف فيها ضابط سلاح الفرســـان الامريكى (جيان ماريا فولونتى) الفتاة المناضلة (آنا ويازمسكى) ، لعـــــدم توفر الاحساس بالخوف فيها ، وكونها جميلة فقط . ان مالا يدركه روشا حقا هو أن جودار لايريد من هذه اللقطة أن تكون مرعبة ، وقد جعلها تبدو جميلة ، فى مثل هذه الحالة، كى يؤكد بأنها لايمكن أن تكون مرعبة .

بينما نشاهد الضابط وهو يلوى عنق الفتاة ويصرخ فى وجهها ، يقذف شخص ما من خارج الشاشة كرة من الطلاء الاحمر ، يصيبها فى شـــــعرها ويلطخ معطف الضابط الازرق الداكن ، أن هذا التأثير البصرى بتفاعله الثرى للالوان وتركيباته ، مدهش فعلا ويخدم فى مسألة ابعادنا من الفعل والعاطفة ، التى قد تستثار بطريقة ما .

بعد لحظات قليلة يصور لنا جودار لقطة أخرى مشابهة ، ولكنها معمولة ، فى هذه المرة ، بالاسلوب العاطفى فى السينما البرجوازية . فبدلا من التصوير من خلف كتف الفتاة الايمن كما فعل فى لقطة « التعذيب » السابقة (مع المعذب والضحية وجها لوجه ، بينما نرى وجه المعذب فقط) .. نرى الضابط هنا وهو يمسك بالفتاة من الخلف

بحيث يمكن تصوير المشهد من زاوية تبرز وجهيهما معا فى لقطة أمامية قريبة · فى فيلم برجوازى ، قد تكون هذه اللقطة مؤلمة جدا أو مرعبة للجمهور (خاصة اذا صرخت الفتاة ، والسينما البرجوازية تحب أن تدع ممثلاتها يفعلن ذلك لكن فى هذا الفيلم ، يأتى (بعد لقطة « التعذيب » السابقة) الالم والخوف مخفضـــا الى الحـد الادنى (لاحظ بأننى أقول التخفيض وليس الازالة) كما أن ادراكنا النقدى سوف يكون يقظا لتحليل الفروقات فى المعالجة بين اللقطتين · اذا أخفق اناس من أمثال روشا فى رؤية ما يفعله جودار ومبرراته لما يفعله ، فاذن هناك خطأ ما فى مكان ما ، سوف يكون مريحا طبعا ان نلقى اللوم على جودار ، وأن نقول بأن تجربته مع الصوت والصورة معقدة جدا وغامضة جدا · لكننى أجد أن هذا الجدل هو مجرد مبرر للكسل الفكرى أكثر من أن يكون مبررا لاسكات وقمع جودار ·

ان تجارب جودار مع عناصر السينما ليست بتلك الدرجة من الصعوبة فى الفهم ، وكل ما يطلبه جودار هو أن يستخدم المشاهد ـ المستمع تفكيره النقدى بدلا من الجلوس فحسب وانتظار عواطفه لكى يتلاعب بها ·

والان ، ما هو الخطأ ؟ ·· أخشى أنه ليس ما يفعله جودار بالصوت والصورة ، بل الطريقة التى ينظر ويستمع بها ـ حتى أولئك الذين ينبغى أن يعرفوا بشكل أفضل ـ لتلك الصور والاصوات ، الخطأ يكمن فى التعود على النظر الى الافلام بالطريقة البرجوازية، الخطأ أنه حتى الافلام المناضلة سياسيا ، تتوقع أن تجسد وتعبر عن نضاليتها بنفس اللغة التى تستخدمها الافلام البرجوازية لغرس أحلام وأوهام الرأسمالية البرجوازية · الخطأ أنه حتى بين مخرجى العالم التقـدميين ـ وحتى بين أولئك الذين يسعون الى التحول الثورى للمجتمع ـ لا يوجد اهتمام كاف نوعا ما يكرس الى المسائل النظرية لاستعمالات ـ واساءة استعمال ـ الصورة والصوت ، وأساليب بناء علاقات جديدة بينها ، والتى لن تستغل المشـاهد ـ المستمع وانما سـوف تغريه بالمشاركة ، بطريقة مباشرة وصريحة ، فى حوار صاف وواضح فكريا ·

ما هو قائم الان ، هو أن المتفرج نادرا ما ينظر الى السينما كحوار بين نفسه والفيلم وهو يتخلى ، بسهولة تامة وعن طيب نفس ، عن دوره الفعال فى ذلك الحوار ، ويكتفى بتسليم أداة الحوار الى الشخصيات السينمائية فى الفيلم · وكلما كان الاشباع عاطفيا

يتم عن طريق الحوار فى الفيلم ، كلما « تحرك » المشاهد به أكثر ٠

فى « ريح من الشرق » نجد أن هذه السلبية المألوفة ، موضوعة تحت الاختبار ، وموقوفة من البداية ، اذ منحنا جودار لقطة مفتوحة أثارت فضولنا (شاب وفتاة راقدان على الارض دون حراك ، أيديهما مغلولة معا بقيد ثقيل) وهو يحبط توقعاتنا ويخذلها ، ببساطة ، عن طريق ضبط هذه اللقطة واستمرارها لحوالى ثمان دقائق دون أى حركة (الشاب تحرك ، فى لحظة ما ، حركة ضئيلة للمس وجه الفتاة) أو حوار (وفى الواقع ، أن سماعنا لهمهمة أو حفيف الغابة والذى كان يقاطع التعليق فى نهاية المشهد ، يؤكد لنا أن ما نحصله ليس حوارا ولكن نقدا للحوار) ٠

المعلق يتحدث ـ ظاهريا ـ عن اضراب عمالى ٠ انه يصرح ، عند نقطة ما ، بأن « ما نحتاج اليه هو الحوار » لكن هذا الحوار عادة يسلم الى « ممثل كفؤ ومؤهل » والذى بدوره يترجم مطالب العمال الى لغة المدراء الكبار ، وبالتالى يضلل الناس الذين يفترض أن يمثلهم ، ان فشل الحوار راجع ـ بوضوح ـ الى حوارات المساومة بين العامل والرأسمالى ٠

بعد دقائق قليلة ، فى المشهد التالى ، يظهر لنا جودار (بأسلوب أفلام الويسترن) طريقة « المندوب المؤهل » (المفوض الاتحادى) الذى يشوه مطاليب العمال الحقيقية (التدمير الشورى للنظام الرأسمالى) عن طريق ترجمة تلك المطاليب فى تعبيرات وشروط يمكن للرؤساء التعامل معها (أجور عالية ، ساعات عمل أقل ، شروط أفضل للعمل ٠٠ الخ ٠) ٠٠ ان فشل الحوار هنا لا يرجع الى أسلوب المساومة فحسب ، بل يرجع أيضا الى فشل الحوار ضمن « المفهوم البرجوازى للتمثيل » فى السينما ٠

« ما نحتاج اليه هو الحوار » ٠٠ هذا التصريح يبدو استجابة وصدى لافكارنا الخاصة ونحن نراقب تلك اللقطة السكونية دون حوار ، والطويلة بشكل يثير السخط ٠ اننا نتوق ، بنفاذ صبر ، الى « الدخول فى الفيلم » ، نتوق الى الانسجام مع الحبكة القصصية ، نحن نتساءل لماذا هما مستلقيان على الارض ولماذا هما مقيدان معا ٠ نتمنى على الاقل أن يستعيدا وعيهما ـ الى حد كاف ـ ليبدأ فى التحدث مع بعضهما ، كى نستطيع أن نكتشف ، من حوارهما ، ما يحدث ٠

هذا هو ، ما يحدث « لهما » · كالعادة ، فى السينما ، لا نسأل انفسنا عما يحدث « لنا » ، لا نسأل لماذا الفيلم موجه « الينا » بشكل أو بآخر ؟ وفى الحقيقة ، اننا ونادرا ما نفكر فى فيلم ما على اساس انه موجه الينا أو انه يتعلق بأى شخص البته · اننا نجلس على مقاعدنا ونتقبل الفهم الضمنى بأن الفيلم هو « انعكاس للواقع » ، ونحن أسرى فى مرآة « عين الاله » السحرية والتى هى الكاميرا السينمائية اننا نجلس ببلادة وسلبية وننتظر من الفيلم أن يقودنا بالايدى أو ، اكثر حرفيا ، بالقلب ·

اننا نتخلى عن حوارنا مع الفيلم · وعندما يحدث هذا لا يعد الفيلم يتحدث « معنا » أو حتى « الينا » ، بل يتحدث « عنا » · وعندما ندع الفيلم يتحدث عنا ، فهذا يعنى اننا نبيع لحاجاتنا ومطالبنا الحقيقية بأن تشوه وتحرف · أى أننا نسهم فى جريمة تضليل أنفسنا ·

جيمس روى ماكبين

(سايت أند ساوند صيف ١٩٧١)

جودار : أحلام فنان فرنسى

التقيت فى باريس عام ١٩٧١ مع المخرج الفرنسى الكبير جان لوك جودار · كان ذلك فى مكتبه بالدور الارضى من منزل بسيط فى أحد شوارع مونمارتر · قال لى انه لم يقدم من خلال أفلامه السابقة سوى انطباعات ·· ولهذا السبب لم تكن هذه الافلام جيدة ، ولكننى أحاول الان أن أعرف ما اذا كانت هذه الانطباعات أو الاحاسيس تمثل شيئا صادقا ·· ذلك لانه لا يكفى أن تقدم انسانا متمردا بل ينبغى أن توضح الطريق الذى يجب على هذا الانسان أن يسير فيه لكى يحقق هدفه ·· اننى أريد الان أن أعمل فى مجال السينما بجدية اكبر وبطريقة علمية ·

وهنا تواجه جودار صعوبة تنفيذ أفكاره اذا كانت المعلومات غير متوفرة ، واذا لم يكن المرء على دراية كاملة بما يجرى · فهو يرى أن الجميع يكذبون ·· ومن الصعب ـ فى هذه الحالة ـ على الكاميرا والفيلم اكتشاف الحقيقة · ولهذا يجب العمل

والدراسة واجراء التحقيقات على الطبيعة ، وينبغى دراسة التاريخ والاطلاع على وثائقه · ومما يؤسف له أن الصحف الاستعمارية مازالت هى مصدر المعلومات · واذا شرعت فى قراءة تاريخ الامبراطورية العثمانية أو تاريخ تونس مثلا فانك ستجد أن كتب التاريخ ليست من تاليف الشعوب وانما من صنع الحكومات ، فهى التى تروى حكاية التاريخ كما تريد وتهوى ·

وجودار يريد أن « يدرس كل شىء » ·· وهذا يستغرق وقتا طويلا كما أن التحدث مع الناس يحتاج الى نضال طويل ·· وفى بعض الاحيان يردد بعض الناس الاكاذيب · ولكى تقول الحقيقة تجد نفسك فى معترك النضال ·· والصدق نقيض الكذب وبعد ذلك كله فان جودار يؤكد لك انه لم يتوصل الى نظرية للسينما وان كل ما عنده هو حاسة سينمائية أدت به فيما مضى الى موقف التمرد ، ولكنه كان تمردا فرديا أو فوضويا أو شيئا يشبه مسلك الهيبز ·

ويقول جودار : « ان تمردنا يجب ألا يكون فرديا ·· فلابد فى نهاية الامر أن تنظر الى الاخرين وأن نفكر فى الاخرين » وهو يصف موقفه السابق بأنه يشبه موقف الفلاح الذى يخوض صراعا لكى يفلح حقله كما يريد ·· ولكن هذا الفلاح يدرك بعد ذلك أنه ينبغى أن يتحالف مع فلاحين آخرين وأن يتحالف مع العمال الذين يزودونه بالآلات التى يستطيع أن يزرع بها حقله ·

وجودار فى عام ١٩٧٥ يوجد فى شارع بلغراد بمدينة غرنوبل · هناك ، علقت لافتة كتب عليها سوئى ماج (صوت وصورة) · انه معمل كامل لصناعة الفيلم تكلف حوالى ١٢٠ ألف جنيه استرلينى ، دفعت ثلث هذا المبلغ « أفلام غومو » والثلث الاخر دفعه المنتج « جان بيير راسام » ، والثلث الاخير ساهم به جودار و « آن مارى ميفيل » من ميراث عائلى ·

فى عام ١٩٧٠ بدأ جودار اعداد فيلمه « الانتصار » عن نضال الفلسطينيين ·· غير انه استخدم فى فيلم جديد بعنوان « هنا وهناك » لقطات من صور فيلم عام ١٩٧٠ ويتدخل جودار فى الشريط الصوتى للفيلم ليناقش معنى اللقطات أو ينتقدها ، كما تتدخل آن مارى ميفيل لتوجه نقدها الى جودار على نفس الشريط · والفيلم يعكس

ذلك الصراع الازلى بين الصوت والصورة ٠

كيف يبدو الصوت شديد الارتفاع فى بعض الاحيان بحيث يطغى على الصوت الذى ينتظر المرء انبثاقه من الصورة ٠ مدة عرض الفيلم ٥٠ دقيقة ، ولكن كل دقيقة مشحونة ومكثفة ٠ ومشاهدة الفيلم أكثر من مجرد تجربة ثقافية ٠٠ حافلة باللقطات المقابلة التى يواجه بعضها البعض : اليهود فى اسرائيل ٠٠ واليهود فى معسكر نازى أثناء الحرب ٠ وفتاة فلسطينية حبلى تقول لنا انها ستكون سعيدة لو استطاعت أن تقدم وليدها للثورة ٠ وجماعة من الفدائيين يتحدثون قرب نهر الاردن ٠٠ وجودار يتحدث معنا ، على الشريط الصوتى ، عن الروابط مع الارض ٠٠ مع التراب الفلسطينى ٠٠ وتقاطعه « آن مارى ميفيل » بقولها : « انهم لايتحدثون عن ذلك وانما عن الحب والموت »٠

ولكن جودار ليس الهدف الوحيد للنقـد ٠ ففى مشهد لاحد الفلسـطينيين وهو يتحدث مع جماعة من الناس تعلق آن مارى ميفيل بقولها انه بعيد عن الناس الذين يتحدث معهم لانه ليس ثمة حوار متبادل ، هنـا ، بل مسرح فقط ٠ ويقول جودار ان غالبية الفلسطينيين الذين يظهرون فى لقطات عام ١٩٧٠ أصبحوا الان فى عداد الموتى والموت يظهر فى الفيلم من خلال تدفق وجريان للصور والاصوات التى تخفى الصمت٠ ان علينا أن نتعلم كيف نرى ٠ وعالم اليوم بالغ التعقيد بحيث يصعب التعبير عنه فى صورة ٠ ولهذا ، وضعت بدلا من الصورة ٠٠ سلسلة من الصور كل واحدة منها لها مكانها ، كما ان لكل منا ـ نحن البشر ـ مكانة ٠ غير انني فقدت السيطرة تماما على الصورة ٠٠ وصوت فيتنام يرتفع عاليا جدا ٠

وهكذا ، عندما يستخدم جودار طريقة التقطيع ليعرض أمامنا لقطات متداخلة لمعسكرات الاعتقال الالمانية ومعسكرات اعتقال لتعذيب الفلسطينيين ٠٠ يخيم الصمت، فلا تخرج كلمة واحدة من الشريط الصوتى ٠ هنا ٠٠ الصمت ضرورى ٠ فعندما يكون الصوت خافتا ، نستطيع أن نتعلم كيف نرى (هنا) لكى نسمع (هناك) ٠

قتل النازيون ٦ ملايين يهودى فى الحرب الاخيرة ٠٠ ولكن ٢٠٠ الف فلسطينى ماتوا فى هذه الحرب ٠ هتلر يظهر على الشاشة يلقى خطابا فى عام ١٩٣٨ ويشير الى تشيكوسلوفاكيا على انها « فلسطين أخرى » ٠٠ ونسمع موسـيقى جنائزية عن معسكر الموت فى بولندا (أوشفيتز) ٠

لمن صنع جودار هذا الفيلم ؟ .. انه يقول للصحفى « ريتشارد رود » : فى دور العرض اذا شاء أصحابها » .. ولكنه لا يعول على ذلك ، وانما سيضع الفيلم فى « كاسيتات ـ فيديو » ، والهدف هو تمكين الناس من التضامن فيمـــا بينهم لشراء كاسيت وجهاز عرض صغير ومعه حقوق عرض الفيلم فى مدينتهم ، وهو يريد عرضه وسط مجموعات صغيرة من الناس الذين يهتمون بالفعل بمشاهدة الفيلم .

ولكن أين يوجد الاشخاص القادرون على امتلاك جهاز تسجيل عرض سينمائى ؟ يعتقد المخرج الفرنسى أن ذلك ممكن آجلا أو عاجلا ، فالمهم ـ فى رأيه ـ هو الهروب من النظام .. ليس فقط نظام الانتاج وانما أيضا التوزيع والعرض .

هذا الرجل يحلم بأن يصل الى الناس من خلال أفلامه متخطيا شبكات الانتاج والتوزيع لان لديه أشياء كثيرة يريد أن يقولها لهؤلاء الناس .. ومن بينها أشياء عن فلسطين .. فهل يستطيع ؟

(نبيل زكى ـ مجلة البلاغ البيروتية

١٧ ـ ٧٥/١١/٢٤)

الى القراء ..
الى المثقفين العرب ..
الى أصدقاء (كتابات)

كل الدوريات والمجلات الأدبية القليلة في عالمنا العربي، التي تعتمد في تمويلها على التوزيع العادي، إختياراً لقول كلمة صادقة بعيدة عن أي شكل من أشكال الإحتواء، متخذة القارئ سنداً لتعضيد مسيرتها كباقية وما تزال تعاني الضيق والمحاصرة .. بعضها وصلت به الظروف حد التوقف، والقليل الباقي ما زالت تفترسه تكاليف الطبع الباهظة وظروف واقعنا غير المشجعة على الاستمرار.

و (كتابات) إذ تعاني هذه الظروف منذ البداية فلأنها تضامنت جهد أفراد يراهنون على الإستمرار بقيمة الكلمة الصادقة لدى القراء العرب الواعين، وكان التجاوب منذ البداية واعداً ومشجعاً، لكن ما زال إيراد التوزيع لا يغطي تكاليف الطبع، ونحن بحاجة ماسة إلى دعم أكبر من قرائنا واصدقائنا وذلك بتسجيل اشتراكات منتظمة لهم ولأصدقائهم، وقد أرفقنا بكل نسخة من هذا الجزء قسيمة اشتراك خاصة منتظرين تجاوب الجميع.

.. مع التحية

كتـــابات ٧٦

فهرست عام للاجزاء الاربعة من « كتابات ٧٦ »

الرقم	الكاتب	الموضوع	العدد	الصفحة
١	اسيرى / ايمان	مقتطفات من كتاب بدر (شعر)	١	٦٧
٢	الانصارى / محمد جابر	حول الموقف الحضارى للامة العربية (مقابلة)	٣	٣٥
٣	البسام / خالد	الساعة (قصة)	٤	١٤١
٤	بوهندى / ابراهيم	من عاشق الى البحر (شعر)	١	٦٥
٥	التميمى / كاظم نعمه	السرقة الشعرية	٣	١٢
٦	تورجنيف	كم جميلة وذات عبير وشذى كانت الازهار (خاطرة)	٤	٦٦
٧	جارجى / سيمون	التراث الشفوى فى الفن الموسيقى الشرقى	٢	٣٩
٨	الجامع / عبدالرحمن	مصادر دراسة الادب البحرينى الحديث	٢	١٩٥
٩	الحايكى / سلمان	الوجه والطين والغرباء	٤	٧٣
١٠	حجازى / مازن	قراءة فىكف فتاة(شعر)	٣	٤٤
١١	الحجيرى / أحمد	البحثعن وجه قروى فى زحام المدينة	٤	١٤٨
١٢	حداد / قاسم	تجربة المسرح فى البحرين الى أين ؟	٣	١٨٢
١٣	الحمر / عبد الملك	كلمة هى (خاطرة)	٢	١٦٠
١٤	خلف / خلف أحمد	قضايا تثيرها مسرحية	١	٦٩
	خلف / خلف أحمد	فصل فى روايةلم تنته (قصة)	٣	٤٨
	خلف / خلف أحمد	حول قصص المسابقة الادبية	٤	١٦٤
١٥	خليفة / عبدالله	المغنى والاميرة (قصة)	٢	٥٠
	خليفة / عبد الله	البائع والكلب (قصة)	٣	٨٤
١٦	خليفة / على	لقاء مع « منير بشير »	١	٨٥
١٧	خميس / حمدة	قصاصات من دفتر امرأة عاشقة (شعر)	١	٤٨
	خميس / حمدة	توهج انسان فى اللحظة الزمن (شعر)	٢	٩٣
	خميس / حمدة	طقوس للحب	٣	٥٢

الرقم	الكاتب	الموضوع	العدد	الصفحة
١٨	الدمينى / على	قصيدة حب الى فتـــاة غامدةٍ	٤	١٥
١٩	رشيد / فوزية	للالم رقصة	١	١٢١
	رشيد / فوزية	ابجدية البـــدء	٤	١١٦
٢٠	رفيع / عبدالرحمن	الحقيقة يا جماعة	١	١٤٥
٢١	الزهاوى / آمال	الطريق (شعر)	٢	٥٦
٢٢	السعد / فيصل	التذكر (شعر)	٢	٤٥
	السعد / فيصل	من اجل اختلاء ذاتى	٣	٥
	السعد / فيصل	مراجعات نقدية / خمسة شعراء يتحـــركون فى دائرة حزن واحـــدة	٤	١٥٢
٢٣	السويدى / محمد عبدالله	«الحى» ، قبل ان تغرب الشمس (قصص)	٢	١٨٠
	السويدى / محمد عبدالله	السقوط (قصة)	٣	١٣٠
٢٤	الشلطامى / محمد	عن الموت والحب والحرية	٢	١٠٨
	الشلطامى / محمد	فى انتظار جودو (شعر)	٣	٣٠
٢٥	الشيخ / ماجد	هنا الينابيع نجىء (شعر)	٣	٨٠
	الشيخ / ماجد	رؤى فى صورة الولادة (شـــــعر)	٤	١٣٧
٢٦	صالح / أمين	هذه السينما التى نعرفها والتى نجهلها	١	٩٨
	صالح / أمين	ملف القصة القصيرة	٣	١٧٦
	صالح / أمين	جودار (ملف)	٤	١٦٨
٢٧	صالح / محمود رشدى	اللغـــة فى ادب الاطفال	١	٢١٦
٢٨	الصوير / عبدالرحمن	عشاق يحلمون بالوعد	٢	١٣٠
٢٩	صياغ / فايز	اصوات واصـــداء فى الشعر الجديد	٣	١٣٦
٣٠	عاشور / جاسم	الحضـــارة بين التخلف والفكر المتخلف	٢	٩٨
٣١	عاشور / نعيم	ثرثرة فى شارع (بليس) (قصـــــة)	٢	١٨٩
	عاشور / نعيم	نكهة الفقر والثورة	٣	١١٩
٣٣	عبد الملك / محمد	هموم الحركة الادبية (١)	١	٦٠
	عبد الملك / محمد	هموم الحركة الادبية (٢)	٢	٨٧
	عبد الملك / محمد	الطيب مسـعود (قصة)	٤	٦٨

الرقم	الكاتب	الموضوع	العدد	الصفحة
٣٣	العريض / ابراهيم	حول تفهم الشعر حديثا	٢	١٢٨
٣٤	العسكر / فهد	لا أنت أنت ولا حواء حواء (شعر)	٢	١٢٧
٣٥	عقيل / طاهر	الكآبة ، لحظة الحلم والواقع (قصص)	٢	١٧١
٣٦	عقيل / عبدالقادر	الحزن أقبل ، مات العامل (قصة)	١	٨١
	عقيل / عبد القادر	قصص قصيرة	٢	١١٨
	عقيل / عبد القادر	الصمت (قصة)	٤	٨١
٣٧	على / زياد	الشيشة والسياسة (قصة قصيرة)	٤	١٣٥
٣٨	العويناتى / سعيد	دعوة للحلم فى زمن القهر (شعر)	١	٥٦
	العويناتى / سعيد	انتهاء عصر النخيل (شعر)	٢	٧١
٣٩	غلوم / ابراهيم	حول الموسم المسرحى ٧٥	١	٧
	غلوم / ابراهيم	الواقعية النقدية فى قصص محمد عبد الملك	٤	١٨
٤٠	غلوم / عائشة	ذاكرة الذى ياتى (قصة)	٣	١١٣
١	فارس / منيرة	لكم فى الخامسة والسبعين (شعر)	١	١٠٨
٤٢	الفاضل / منيرة	ما بعد الاعماق (قصة)	٤	٦١
٤٣	الفزانى / على	سمفونية الى حب فى الخليج (شعر)	٢	١١٦
٤٤	القائد / عبد الحميد	الوجه (شعر)	٢	٨٤
٤٥	كمال / احمد على	طفلة النرجس (قصة)	٢	١٦٩
	كمال / احمد على	القلعة (قصة)	٣	١٢٦
٤٦	لورى / خالد	تلك الرحلة الشاقة (قصة)	١	٩٢
	لورى / خالد	الخوف وجهه أحمر (قصة)	٢	٧٩
٤٧	الماجد / محمد	قصص قصيرة جدا	١	١١٣
	الماجد / محمد	لحن الشتاء بين الفن الاصيل والفن الموظف	٢	١٦٤

أبحـاث ودراسـات :

الرقم	الموضوع	الكاتب	العدد	الصفحة
١	حول الموسم المسرحى ٧٥	ابراهيم غلوم	١	٧
٢	دراسة فى رواية الطريق	عبدالحميد المحادين	١	٢٧
٣	هموم الحركة الادبية (١)	محمد عبد الملك	١	٦٠
٤	قضايا تثيرها مسرحية	خلف احمد خلف	١	٦٩
٥	هذه السينما التى نعرفها والتى نجهلها	أمين صالح	١	٩٨
٦	وقفة مع فيلم المخدوعون	عبد القادر عقيل	١	١٢٤
٧	الاطفال العنصر الاساسى فى الثروة القومية والبشرية	عبد الكريم مكى	١	٢٠١
٨	المضمون والاتجاهات الحديثة لكتب الاطفال فى اوربا		١	٢١٠
٩	اللغة فى ادب الاطفال	محمود رشدى صالح	١	٢١٦
١٠	الجوانب الغيبية فى أعمال الطيب صالح	عبد الحميد المحادين	٢	٨
١١	التراث الشفوى فى الفن الموسيقى	سليمون جارجى	٢	٣٩
١٢	المجتمع والمسرح	كرم مطاوع	٢	٥٩
١٣	الحضارة بين التخلف والفكر المتخلف	جاسم عاشور	٢	٧٥
١٤	هموم الحركة الادبية (٢)	محمد عبد الملك	٢	٨٧
١٥	حول تفهم الشعر حديثا	ابراهيم العريض	٢	١٢٨
١٦	عشاق يحلمون بالوعد	عبد الرحمن الصوير	٢	١٣٠
١٧	محاولات الكتابة للاطفال بين النظرية والتطبيق	حافظ النابلسى	٢	١٤٧
١٨	لحن الشتاء بين الفن الاصيل والفن الموظف	محمد الماجد	٢	١٦٤
١٩	السرقة الشعرية	كاظم نعمة التميمى	٣	١٢
٢٠	المصابيح الزرق ـ المعادل الموضوعى لفكر وحياة حنا مينه	عبد الحميد المحادين	٣	٥٧
٢١	ملاحظات حول الممارسات الادبية الخاطئة فى البحرين	احمد جمعة مبارك	٣	٩٤
٢٢	اصوات واصداء فى الشعر الجديد	فايز صياغ	٣	١٣٦
٢٣	القصص	محمد عبد الملك	٣	١٥٦
٢٤	ملف القصة القصيرة	امين صالح	٣	١٧٦
٢٥	تجربة المسرح فى البحرين الى اين	قاسم حداد	٣	١٨٢
٢٦	المرأة فى روايات نجيب محفوظ الستينية	عبد الحميد المحادين	٤	٨٦
٢٧	جودار (ملف)	امين صالح	٤	١٦٨
٢٨	الواقعية النقدية فى قصص محمد عبدالملك	ابراهيم عبد الله غلوم	٤	١٨
٢٩	جارودى ـ تيزينى وقضايا منهجية	يوسف يتيم	٤	٠٥
٣٠	مراجعات نقدية (خمس شعراء يتحركون فى دائرة حزن واحدة)	فيصل السعد	٤	١٥٢
٣١	حول قصص المسابقة الادبية	خلف احمد خلف	٤	١٦٤

القصـــص :

الرقم	الكاتب	الموضوع	العدد	الصفحة
١	الحزن اقبل ، مات العامل	عبد القادر عقيل	١	٨١
٢	تلك الرحلة الشاقة	خالد لورى	١	٩٢
٣	قصص قصيرة جدا	محمد الماجد	١	١١٣
٤	المغنى والاميرة	عبد الله خليفة	٢	٥٠
٥	الخوف وجهه أحمر	خالد لورى	٢	٧٩
٦	طفلة النرجس	احمد على كمال		١٦٩
٧	الكأبة	طاهر عقيل	٢	١٧٢
٨	لحظةالحلم والواقع	طاهر عقيل	٢	١٧٥
٩	الحى	محمد عبد الله السويدى	٢	١٨٠
١٠	قبل ان تغرب الشمس	محمد عبد الله السويدى	٢	١٨٢
١١	ثرثرة فى شارع بليسْ	نعيم عاشـــور	٢	١٨٩
١٢	فصل فى رواية لم تنته	خلف احمد خلف	٣	٤٨
١٣	البائع والكلب	عبد الله خليفة	٣	٨٤
١٤	ذاكرة الذى ياتى	عائشة عبد الله غلوم	٣	١١٣
١٥	نكهة الفقر والثورة	نعيم عاشـــور	٣	١١٩
١٦	القلعـــة	احمد على كمال	٣	١٢٦
١٧	الســـقوط	محمد عبد الله السويدى	٣	١٣٠
١٨	ما بعد الاعمـــاق	منيرة الفاضـــل	٤	٦١
١٩	الشيشة والسياسة	زياد على	٤	١٣٥
٢٠	كم جميلة وذاتعبير وشذىكانت الازهارتورجنيف		٤	٦٦
٢١	زينب وعـــلاء الدين	حسن موسى	٤	١٢٣
٢٢	البحث عن وجه قروى فى المدينة	احمد الحجيرى	٤	١٨٤
٢٣	ابجدية البـــدء	فوزية رشـــيد	٤	١١٦
٢٤	الصمت	عبد القادر عقيـــل	٤	٨١
٢٥	الرقصة / الحبل والاطفال يغنون	جبير المليحان	٤	١٤٤
٢٦	الطيب مســـعود	محمد عبد الملك	٤	٦٨

القصـــائد

الرقم	الكاتب	الموضوع	العدد	الصفحة
١	قصاصات من دفتر امراة عاشقة	حمدة خميس	١	٤٨
٢	دعوة للحلم فى زمن القهر	سعيد العويناتى	١	٥٦
٣	من عاشق الى البحـــر	ابراهيم بو هنـــدى	١	٦٥
٤	مقتطفات من كتاب بـــدر	ايمان اسيرى	١	٦٧
٥	لكم فى الخامسة والسبعين	منيرة فارس	١	١٠٨
٦	ســـــياتى قريبا	حافظ النابلسى	١	١١٠
٧	الحقيقة يا جماعـــــة	عبد الرحمن رفيع	١	١٤٥
٨	التذكـــــر	فيصـــل الســـعد	٢	٤٥
٩	الطـــــريق	آمـــال زهاوى	٢	٥٦
١٠	انتهاء عصر النخيـــــل	سعيد العويناتى	٢	٧١
١١	الوجـــه	عبد الحميد القائد	٢	٨٤
١٢	لا أنت أنت ولا حواء حواء	فهـــد العســـكر	٢	١٢٧
١٣	فى انتظار جـــــودو	محمد الشـــــلطامى	٣	٣٠
١٤	قراءة فى كف فتاة	مـــازن حجـــازى	٣	٤٤
١٥	طقوس للحب	حمدة خميس	٣	٥٢
١٦	هنا الينابيع نجيء	ماجد الشـــــيخ	٣	٨٠
١٧	جرح الزمن المصلوب	حافـــظ النابلسى	٣	٩٠
١٨	رؤى فى صورة الولادة	ماجد الشـــيخ	٤	١٣٧
١٩	الوجـــــه والطـــــين	ســـلمان الحايكى	٤	٧٣
٢٠	قصيدة حب الى فتاة غامدية	على الدمينى	٤	١٥

المقـــــابلات :

الرقم	الكاتب	الموضوع	العدد	الصفحة
١		حول الموقف الحضـــارى للامة العربية على خليفـــة حوار مع الاستاذ ابراهيم العريض	١	٣٩
٢	لقاء مع منير بشير	على خليفة	١	٨٥
٣	حوار مع بازوليني (تلخيص)	عبد القادر عقيـــل	٢	١٠٢
٤		حول الموقف الحضارى للامة العربية حوار مع محمد جابر الانصـــــارى	٣	٣٥

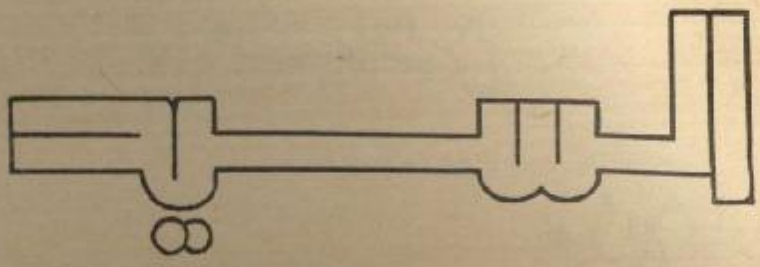
صدر حديثاً

اليوم الثاني

شعر: قاسم حداد

اليك ايها الوطن
اليكِ ايتها الحبيبة

شعر: سعيد العويناتي



قصص: علي سيار

ملتقى
الإبداع
العربي
والثقافة الإنسانية

البحرين

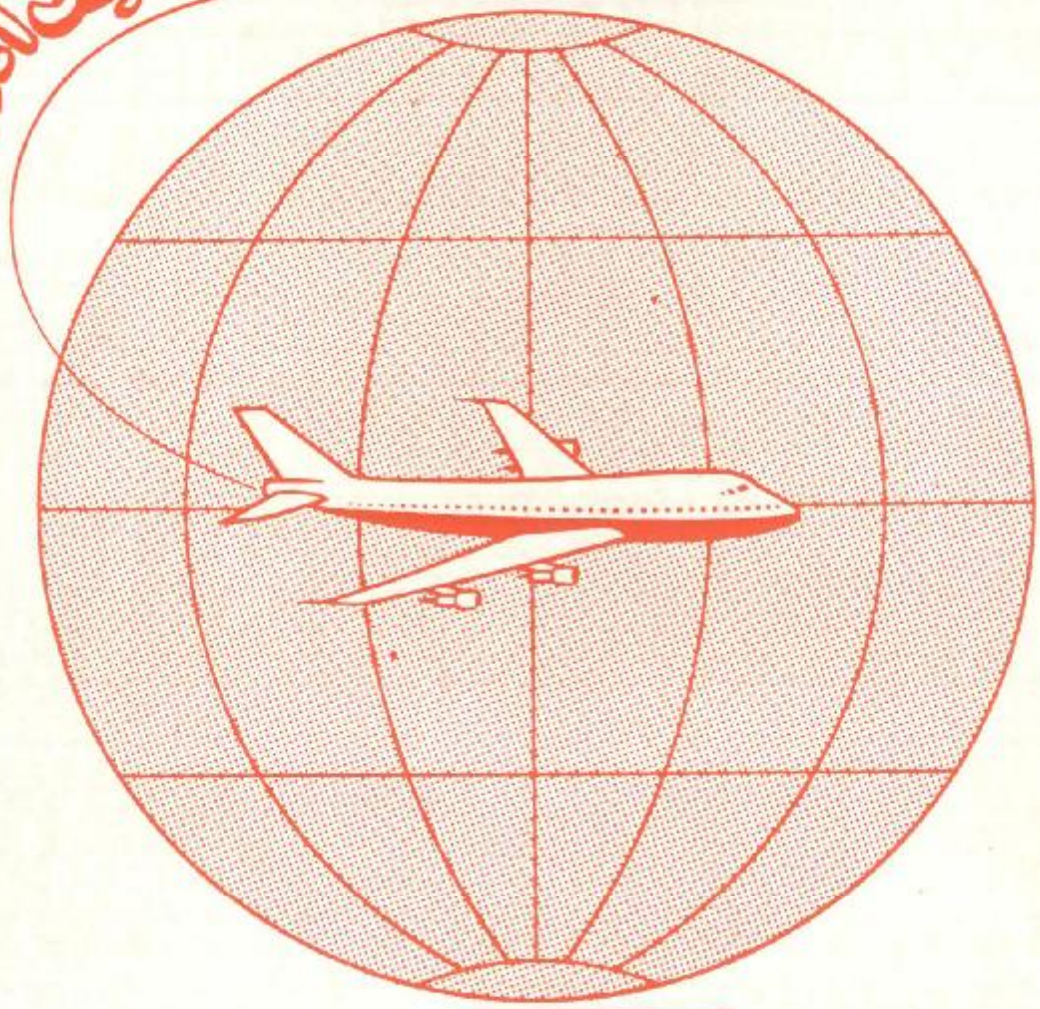
مجلة شهرية ثقافية جامعة

رئيس التحرير

الدكتور محمد ابراهيم الشوش

توزيع دار الغد
البحرين

أسفارك السعيدة تبدأ...



مع...

وكالة جلال للسفريات

هاتف: ٥٣٣٣٦

علاقات

دار الغد
للنشر والتوزيع
ص.ب ٥٠٥٠ - هاتف ٧١٤٧٠٥ - البحرين