

CAFFEIN
Critic Magazine

كاخين

مجلة نقدية

مجلة نقدية غير دورية

يناير 2019 الثمن 25 جنيها.

ملف العدد: الجوائز الأدبية العربية
ملف خاص: الكوميكس.. ملاحم العصر الحديث
حرب بداية الألفية.. الغناء والدين والجنس
الجسد: حقيقتنا التي أتلفناها
سينما: فيلم sort of family

رسالتنا



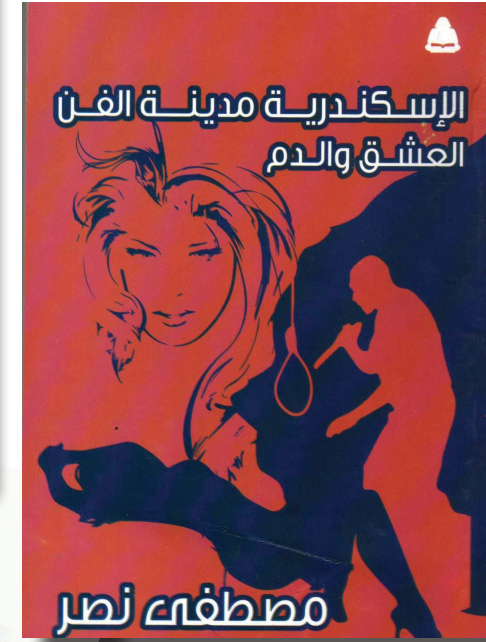
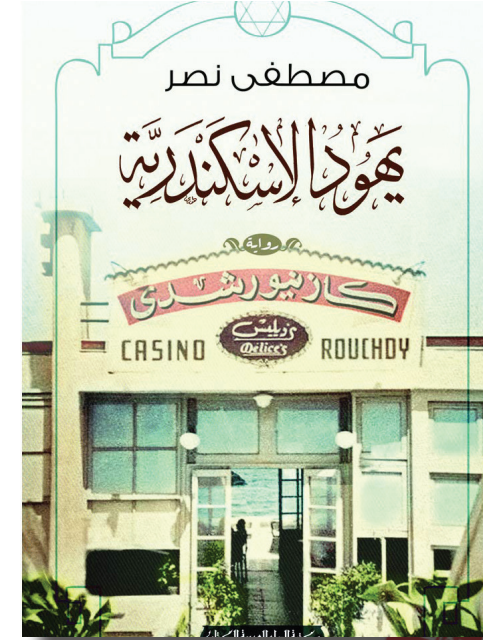
جاكولين روك، آخر زوجات بيكاسو تحاول تعليمه الباليه في مرسمه...1957

«مطبوعة ما» أن تجمع مبدعين باتساع بلداننا الفسيحة، الموهوبة، طليقة اللغة، واسعة المعنى، متنوعة المغنى، مليئة الدلال، غنية المتناقضات، كثيفة الألوان، متفردة الطبيعة، متماوجة الأحداث، ثرية الإنتاج، وإلى حد ما ظالمة للمبدعين، لذلك نحن هنا. «كافيين»، التي تصدرها كمنشط عام في فروع الكشف والنقد، كرسالة يقع على عاتقها «التنوير» بالمعنى الواسع للفن، كطريق جديد ستنمو على جانبيه وفي طيفه ثمار أخرى، قد تهدم القديم وربما تعيد إليه حيويته، لكنها بالقطع تبشر بالجديد و«تطعمه»، قبلة تحتاجها هذه الحياة، للفن إذن، للإبداع والإمتاع، لتطهير الواقع من جرائم تمت من بين يديه ومن حوله، لانفتاح العقل على العالم، وللتخلص من دنس المدعين.

وغالبًا ما يكتب الفنان نفسه أولًا مدفوعًا موهبته أو ظنًا في موهبته، البعض يسعى لخلود ذاته، وآخرون «ينتجون» مؤمنين برسالتهم نحو البشرية، محاولين قهر «القهر»، راغبين في صناعة «الأمل»، منهم من يعتقد أنه يرى ما لا يراه غيره، أو يكتشف مناطق مجهولة في عالمنا، تاريخنا، حاضرنا أو مستقبلنا، نفوسنا وعلاقاتنا، أصواتنا وأنفاسنا، ما يستحقه العالم من محبة، وما يسحقه بالأنانية فينقل تجربته إلينا. والأكد أن الإبداع البشري يتجاوز أحيانًا ما يمكن اعتباره «منطق الجمال»، متغللاً في «حمى القبح»، محاولاً نزع «الدنس» عن البشرية، أو بالقطع تأكيد «الانحطاط» جنبًا إلى جنب القيم العليا المتعارف عليها، وكذلك ما بينهما، وكل هذا «النشاط»- في الغالب- يبحث عن يضعه في إطاره الإبداعي، كإنتاج يستحق أن يعترف به ك«فن»، أو يكتشف ما به من فن، أو يضيء ما خفي به من فن. وفي عالمنا العربي لم يحدث بالقطع أن تمكنت

الفن في جوهره البسيط، تطهير وإمتاع، ربما بدأ بالصورة وبالموسيقى قبل الكتابة والكلام، ولعل النشأة المبكرة للرسم على جدران الكهوف، تصويرًا لعمليات الصيد، سبقته محاولات كثيرة «للتقش» على الرمال سرعان ما اختفت، بالطبع كان «وسيلة» لتجسيد بطولات الإنسان الأول. لكن لماذا نغفل عن متعة نقل الوقائع للنساء وللأطفال في الأزمان البكر؟ وربما- بهذا المنطق- قادت هذه «الخريشات الحجرية» إلى إطلاق مسميات ما على مخلوقات تلك العصور، نشأ عنها مفردات لغوية وأدائية مكنت- فيما بعد- ومع التطور، إلى الهواية والغواية، فظهر فنانون في مختلف المجالات. ومنطقي أن «التصوير» قاد المتلقي إلى التصور عبر الخيال، ذلك الحصان الجامح الذي يعتليه الفنانون- بل ربما هو الذي يعتليهم- فيؤرق مضاجعهم ويدفعهم دفعا ل«تركيب» العالم وفق خيالهم، ليحققوا لنا المتعة ولأنفسهم التطهر.

الروائي السكندري : مصطفى نصر



العدد الأول

- 1 - رسالتنا
- 2 - الجسد.. حقيقتنا التي أتلّفناها....

تامر صلاح الدين

7 - أدب :

ملف العدد : الجوائز الأدبية العربية
الفنون والصناعات الثقافية

شاعر عبد الحميد

نقاد هواه وأدب سطحي
(جوائز الأدب العربي شر لا بد منه)

يجب يخلّف
الجائزة الأدبية..رفضها جائزة أكبر.

لونيس بن علي
الجوائز الأدبية.. النجوم والغنيمة والمؤسسة

شكري المبخوت
الجوائز.. موضوعية أم حسب الطلب؟!

صلاح بو سريف
هل حلت الجوائز الأدبية محل النقد؟

هشام مشبال
سطوة النقد على الإبداع

ماهر شريف
14 -التاريخي والأنثروبولوجي
في رواية (محاسني والقبّة) لمليكة رنتان

لوحة الغلاف



الفنان : نذير الطنبولي

Sway
100x100 سم
ألوان أكريليك على كاتفاس
2018

عبد الله المتقي
قراءة في ديوان «ليس للموت اسم آخر»
عندما يحثنا الموت على الحياة!
عمرو الرديني

16 - أخبار ثقافية

17 - فنون بصرية وسمعية

18 - فوتوغرافيا

ثبوتية الصورة الفوتوغرافية لواقع المهمشين
لدى "عصام الشرفاوي"

محمد طلعت الجندي

20 - سينما

دونوفان.. وطنية جاسوس وعبرية محام
إسراء إمام

نمط من الأسر..حول أخلاقيات الفقر والتبني
محمود الغيطاني

24 - (ملف خاص: الكوميكس)

ياسر عبد القوي

28 - جيم ستارلين...صانع الجبابره.

32 - ثانوس.. جدلية الخير المطلق والشر المطبق

34 - مسرح

الدور الصغير والممثل الكبير

أنور شفيقي

المنهج السلبي عند "غروتوفسكي".. بين تحرير الأداء
وحدود التمثيل

وليد مسعدي

37 - فن تشكيلي

حوار صديقان.. من الإسكندرية إلى لندن
نذير الطنبولي....رحلة مع الفن التشكيلي

ياسر عبد القوي

السمة الشعورية في تخطيطات عبد الكريم سعدون
خضير الزبيدي

42 - أزياء

الملابس.. لغة ودلالة

نرمين سعيد

43 - موسيقى

حرب بداية الألفية.. الغناء والدين والجنس
محمد نبيل

46 - كتابات

قيام وانهايار دولة الأتس

عبد الهادي شعلان

أزمة الهوية في العولمة الثقافية
رمضان عبد الحفيظ

48 - الطريق إلى كافيين

ياسر عبد القوي



الناشر

رئيس التحرير

تامر صلاح الدين

tamersalladeen@gmail.com

مدير التحرير

محمود الغيطاني

leclub44@yahoo.com

مدير التحرير والمخرج الفني

ياسر عبد القوي

Abdelkawy.yasser@gmail.com

الديسك المركزي والمراجعة

محسن محمود

محمد عمار

الإعلانات والتسويق

خالد عبد الباري

تصدر عن مؤسسة المدينة للفنون الأدائية والرقمية
بتصريح من المجلس الأعلى لتنظيم الإعلام
. جمهورية مصر العربية

رقم الإيداع 24370/2018

=

Caffeinmagazine@gmail.com

@CaffeineCriticism

تامر صلاح الدين



الجسد.. حقيقتنا التي أتلّفناها

ما الفارق بين لاعب الأكروبات وبين موظف السجلات الحكومية؟ ما
مكونات طعام فلاح من مصر مقابل "خلطات" وجبة واحدة على مائدة
رجل غنى يعيش في القاهرة؟ وهل يؤثر ذلك على نظرنا للنساء وتعاملتنا
معهن؟!

كان أسلافنا قبل سنوات طويلة.. على هذه الأرض، نادرين إلى حد مذهل، فمثلاً لم
يتجاوز أول تعداد رصده الأنثروبولوجيون لسكان غرب أوروبا ستة آلاف نسمة، في
كل تلك المساحة الشاسعة من اليابس، يعيشون جنباً إلى جنب «النياندرتال» وأشباه
البشر، وقتها.. على الأرجح.. لم يكن «طعامنا» متنوعاً بهذا القدر، ولم تكن «عضلاتنا
ومفاصلنا»، بل كل حواسنا تعمل بهذه الأساليب، فغالبًا ما كانت الحاسة السادسة أوضح
وأقوى، استشرافاً للمخاطر وتنبؤاً بها تماماً مثل الطيور والقران وأغلب الحيوانات
المعاصرة، فالبشر «بأنواعهم» كانوا طراند للمفترسات المختلفة، بمثل ما كانوا
صيادين لها، وكأى مخلوق حى فى تلك الأزمنة احتاجوا لحواس حادة تنبئهم بالكوارث
المتتالية التى ضربت العالم حينها، بألية مفاجئة، لا دليل على وجود منبهات منها إلا
قدرة الكائنات على «التوقع» الذى أصقلته التجارب، ولا بد أن البشر وعلى الدوام
أصبحت أجسادهم مرنة وقوية كلاعبي الجمباز والأكروبات، مفتولين تماماً كملامينا
الآن، وأذكىء واسعى الحيلة بما يكفى لبقائهم واستمرارهم من خلاننا، وأيضاً عبر
الأجيال القادمة.

ومع نمط الحياة هذا، لم يعرف أسلافنا البدانة، تماماً كالرياضيين والفلاحين ومتبعي
نظم الحمية الغذائية المعاصرين، ومن الطبيعى أن «الجسد»- لكلا الجنسين- لم يخرج
عن أنموذجين: حرف V اللاتينى، حيث الأكتاف عريضة ومحيط الوسط «من دون
الأرداف» يماثل- تقريباً- عرض القدمين ثابتتين ومتوازيتين على الأرض، أما الأنموذج
الأخر فهو الموزة «Bannana»، وفيها يبدو البنيان متماثل العرض فى الكتفين
والوسط والقدمين، ولا يعنى هذا أن سائر أشكال الجسد الأخرى لم تكن موجودة، حيث
اكتشف تماثل من العصر الحجري متقن وفى بدرجة كبيرة يمثل «تفاصيل» امرأة بدينة،
وهو فى مجمله يشبه «التفاحة Appel»، ويبدو أن هذا «التكوين» جذب «الفنان»
الأولى لجسده كأنموذج فريد ربما يستهوى قاندا ما أو زعيم عشيرة منقرضة.



احتياج أسلوب الحياة وقتها- إلى العضلات والذكاء معا، "صنع" إنسانا خاليا من الدهون، يحتوي جسده على الكمية المثالية من الماء والمعادن والأملاح الطبيعية، فهل كانت "الأنثى" متمثلة بدنيا مع الرجل؟ أم "صنعت" بطبيعتها الخاص لتلبية وظائف معينة؟ الإجابة ليست بهذه السهولة، فأساس الوجود هو الحفاظ على "النوع" لسانن المخلوقات، وليس البشر فقط، لذا دعونا ننظر أولا في "التكاثر والتناسل".

باستثناءات قليلة إلى حد الإدهاش، "أعطى" كل جنس "طرفين" موجب وسالب، ذكر وأنثى، بلا فاعل وبلا مفعول به، فكلهما فاعل ومفعول به في آن، وهنا نتحدث عن طبيعة العلاقات "التكاثرية" وهى إلى حد ما مفهومة، ولا تحتاج شرحا مطولا، فيوجد لدى النباتات البرية والبحرية- وفى المخلوقات عامة- "وعاء حامل ومنتج" بمساعدة خارجية تمثل العنصر "التكاملى"، وبينما يستطيع الخبراء- دون غيرهم- التمييز بين "جنسين" من نفس الفصيلة- نباتية أو حيوانية- "دون فحص، فإننا كبشر، وابتداء من سن البلوغ- إذا استبعدنا نمط الملابس ونوع الألعاب وأدوات اللهو، باعتبارها من مكتسبات الحضارة- قد نحدد من النظرة الأولى- غالبا- الصبى والصبية، فكيف ذلك فيما لا يمكننا إدراك طبيعة هذا الاختلاف فى كثير من الثدييات والطيور والهوام والحشرات؟

منذ زمن بعيد- ربما قبل الثورة العلمية- وفور أن عرفت البشرية وسائل التعبير، جسد الفنانين و"علماء" العصور السحيقة نماذج التباين بين "نوعنا"، وبإحساس مرهف- يتحقق غالبا بين فصائل محددة من الرئيسيات والوحوش كعائلات الغوريلا والقرود والأسود فى الغابات والمنتزهات الطبيعية المفتوحة- ارتبط الذكر البشرى بأنثاه، وبطبيعته، فى البداية كالكواسر وقطعان الماشية والأيل، حيث السيادة للأقوى فيرت أشد الأبناء ساعداً وأشجعهم والده فى نساته ونفوذه، وسيطرته وأرضه، ومع تطور العقل والمشاعر، وانبثاق "الأدوار الاجتماعية" والعلاقات التبادلية أو "المصالح والمنافع" ومع تعدد وسائل الإنتاج، وتتنوع مصادر الطعام وكثرتها، ثم مع التخصص الرعوى والزراعى، المرتبط أساسا بنشأة "الأسرة"، صار التقارب العاطفى "نسرى" الطابع، حيث تعيش أغلب هذه الجوارح فى "أسرة" لا يجوز فيها لأب على الأم أو يتخذ لنفسه زوجة غيرها، بعكس أغلب الطيور ومن بينها "الحمام" التى لوحظ بينها ميل إلى التعدد أو "الحيانة" خاصة بين ذكورها. أدى هذا التطور الطبيعى، مع "تنوع" الأطعمة، إلى نمط مختلف من "الأشغال" والمسئوليات، أثرت عامة على "شكل" الأجساد البشرية، وطبيعة الدور المنوط بها، لكنها على وجه الخصوص أثمرت تغييرات كبيرة فى "سمات" الأنثى، فطور جسدها أكثر من الرجل إلى "هيئة" خارج نمط "V" و"الموزة".

وبسبب "الدور الاجتماعى" فى الریف المصرى ثم فى المدن، ونوعية الطعام و"الكسل" الذى سببه التقدم التكنولوجى، تشاهد بجلاء خمسة نماذج من الجسد الانثوى، أشهرها بالطبع "الساعة- الرملية" وهو نمط حضرى أكثر منه ريفيا يسبب طرز الملابس فى الأساس، وفيه تتميز المرأة بكتفين ملحوظتى العرض، مع ظهر قد يحمل بعض "الأعكان"، يضبطه صدر بارز، وخصر ضيق ثم ردفين ممثلين، يرتفعان على ساقين متباعدين نوعا ما، بما يشبه "المفاتيح الزجاجى"، وهذا "التكوين" تميزت به تجمعات كثيرات، عربيات وأجنبيات، أشهرهن الراحلة "ميمى شكيب" المدهش انتشار الشكل التقافى فى أرياف مصر بين

السيدات الرئيسات فى الأسر الممتدة، والعائلات التى يكثر بها الأبناء الذكور خاصة، ويعزى ذلك لأن "الأم الكبيرة" تحظى- دون غيرها- بالراحة، فيما تقوم زوجات أبنائها بمهام الخدمة والرعاية والنهوض بالأعباء المنزلية، لتصبح "السيدة" الرئيسة بمثابة "معلمة" فى أفضل الأحوال أو تضطلع بمراقبة الأعمال المنزلية، وربما الزوجية أيضا، وتقييمها ونقدها وتعديلها وضبط إيقاع البيت.

هذه المهمة التى يؤدى فيها تغير الدور من "عضلى جسدى" دائم الحركة عندما كانت "الأم راعية"، إلى "عقلى نقدى" "امومى وجامع"، بعدما صارت "رئيس"، مع ما يستتبع ذلك من "راحة" وتغير "نمط" تناول الطعام، وليس نوع "الوجبات" وأهميتها، ومع "نضج شبابى" مبكر نسبيا بسبب "سن الزواج" الصغيرة عادة فى العمق المصرى، تتزايد الدهون بسرعة فى الوجه- خاصة فى "الصدغين"- ثم فى الرقبة التى تبيت أسطوانية، وبالطبع فى الكتفين، البطن، الأرداف، والساق كاملة حتى وجه القدم، فتصبح تلك "السيدة" مستديرة كتفاحة ناضجة تماما تكاد أن تبلغ حد العطب سريعا، رغم حداثة سنها مقارنة "بجدات" المدن.

وإذا كانت "الساعة الرملية" أكثر حضرية وابنة للمدينة أكثر من "التفاحة" الريفية بالأساس، فإن ثمة تمايزا آخر واضحا جدا بين نساء ورجال الریف والحضر، هو بالنسبة للملاحظ الأريب اختلاف يقترب من نمط أشكال المخلوقات فى الطبيعة. ففى أرياف مصر- تلك التى أعرفها عن كثب- خصوصا وجه بحرى، ودون اتباع نمط رياضى معين، أو حمية غذائية، يمكننا تشبيه أجساد النساء بوصف للحيوانات الأصلية والطيور الجميلة فى المزرعة، فتلك "الشابة" التى تحظى بصورة "الموزة Banana" تملك أيضا بعض "التكورات" مع نمط بطيء نوعا فى السير- كأغلبهن- يدفعن بسهولة لوصفها بـ"الأوزة". أما من تتميز بجسد كمثرى الهيئة، بكتفيتها الصغيرتين المستديرتين، ووسطها المحبوك فوق عجيبة ممتلئة وبارزة، تهبط بانسيابية فوق الساقين وحتى القدمين، فتشابه إلى حد كبير «البطة»، بتكوينها الذى يحاكى قارب الصيد فى النيل المصرى، وهو فى الحقيقة أكبر حجما من «الحياك» الكندى وإن تشابه «الفلكان» انسيابيا، كما تتشابه المرأة «الكمثرية» والبطة.

بعض النساء الأخريات يحاكن «الفرس» الأصل متانة فى البنيان، ورشاقة فى الفئات، ومرونة فى الحركة،

وقدرة على العمل الشاق، مع جمال الوجه والعينين، وبغض النظر عن النموذج الخارجى لأجسادهن، فإن طبيعة تكوين إحداهن تحيكل- إذا امتلكت إلى جانب الخيال، بعض الذاكرة الجمعية- إلى مخلوقات أخرى فى الطبيعة وفى الأساطير قد يكون بينها- وبوضوح- عروس البحر.

هل يمكننا وصف رجال الریف فى الوجه البحرى خاصة، وفى أغلب الصعيد عامة، مبتعدين قدر الإمكان عن «دلنا النهر» وجنوب الوادى فى «النوبة»، حيث بنية الجسد البشرى وحجم العضلات وطول القامة ورسوخ الدهن مختلفان إلى حد كبير عن أولئك «الشماليين» نوعا ما؟ نعم، يمكننا وصفهم بكلمة واحدة غالبا: رياضيون جدا، دون أى تخصص أو دراية إلا بالالعاب الریف العنيفة والتلقائية، كالرهانات على حمل «اجولة الغلال» لمسافات طويلة، أو كالعبدو لإجاز عمل ما دون جائزة خاصة، وبالطبع وكالكمل هناك، صيد الأسماك من الترع وقنوات الرى.

أما فى المدينة، باستطلاع رأى سريع- وأعترف بأنه ليس قائما على أدوات البحث العلمى- فإن الشابات يفضلن الظهور على مثال «الموزة»، ليس لأن هذا النوع من «الفاكهة»- المحببة والأكثر مبيعا فى العالم بين المنتجات الزراعية والغذائية- يطلعه الصبية على الفتيات الجميلات، دون أن يعرف أغلبهن أن «اللفظ» هو «مصطلح» لوصف شكل الجسد، بل لأنهن يفضلن «الرسم» الانسيابى الذى يمكنهن من ارتداء كل الملابس دون تفاصيل زائدة أو بروزات ملحوظة، وبالطبع لن يتوصلن إلى ذلك المظهر لا بالحمية الرياضية أو الغذائية، طالما كانت بنيتهن تحيلهن إلى أنموذج آخر. لكن هدفهن الأثير هو «النحافة» مع رشاقة القد.

وفى الحقيقة لا أحد يمكنه أن يخرج البشر من التعريف «المصطلحى» لشكل الجسد، حتى مع «الناس» فى إفريقيا، شرق آسيا، السكان الأصليين فى أمريكا الجنوبية، أستراليا، إلا فى حالات نادرة.

الآن، هل تنحصر العبرة فى «نمط» الجسد الإنسانى؟ وهل بقاونا مرتبط بذلك؟ وهل لملاحق الوجه علاقة بالنوع؟ الإجابة ليست مباشرة، بل تمر عبر سؤال آخر: ماذا لو لم يتميز الذكر عن الأنثى شكلا مع احتفاظ كل منهما بوظيفته الطبيعية؟

ومعنى به فى «الصنعة» ذاتها، هذا «ذكر» وهذه «أنثى»، ولذلك أسباب دقيقة، تساعل عنها كثيرا ومطولا علماء «البشريات» دون أن يلتفتوا إلى دليل ساطع فى هذه المسألة المحيرة.

وذكر العلماء- فى دراسات مقارنة، عرضت على محطة تليفزيون «كوكب الحيوانات»- أن حجم «الثدى» لدى الرئيسيات لا يرتبط بوظيفة إدراك اللبن للامهات المرضعات، ففى القرود- بأنواعها- التى تتشابه جينيا معها بنسبة تقترب من المئة فى المئة، وجدوا أن حجم الأنثى الصغير مقارنة بالذكر، ليس له علاقة بوظيفة الإنجاب، على عكس الأفيال والأبقار ووحيد القرن وفرس النهر وغيرها، كما اكتشفوا أن صغر حجم ثدى الشمبانزى، الرياح، البابون، الغوريلا، مقارنة بحجم ثدى الأنثى البشرية، لا يؤثر فى عملية إدراك لبن الرضاعة، ورغم السلوك الجنسى المتشابه بين الإنسان والقرود، حيث تحظى بعض فصائل الأخيرة بفرص للاختيار وللحيانة والارتباط العاطفى، ويمارس الجنس لإشباع الرغبة أيضا، لكن مظهر الإناث فى تلك الحالة لا يختلف كثيرا عن أولى مراحل «البلوغ»، إلا فى حالة الإرضاع، فتبرز نهودها ببطء وينذر سير، ربما غير ملحوظ، وجدد العلماء تساؤلهم عن حجم ثدى وأرداف الأنثى البشرية، ووجدوا إجابات مختلفة لا تفى بالغرض الوظيفى، الذى أزع أنه غير ما قالوا به، فبالنسبة للثديين أرجع الباحثون حجمهما الذى «بلا طائل»، لكونهما يعملان كوسادة لرأس الرضيع، أما الدهون الزائدة فى الإليتين فقد «رحجوا» أنها ضرورة طبيعية ليحمل «حوضها» ووركاها ضغط الحمل والحركة المثقلة بالجنين، وهنا نسال: ألا ينام رضيع الغوريلا على ثدى أمه وعلى كتفيتها ممسكا بعنقها أحيانا أو ملتصقا بقصصها الصدرى دون أن «ينبت» لها أو له «مناطق ذهن» تخفف ذلك الضغط؟ وقد تكون الإجابة أن جسد القرود مرن بالأساس ومصمم لتلقى صدمات القفز بين فروع الأشجار أو السقوط من عل، وليس به حاجة لمناطق حماية خاصة، لكن ذلك يحيلنا إلى طبيعة الفعل الجنسى لدى الحيوانات عامة، مقارنة به لدى البشر.

دعونا نلنقت إلى هذه الحقيقة، فإنسان المدن المعاصر، خاصة الفتيان والشباب من الذكور، يعمد أغلبهم إلى «بناء» جسده الخاص عبر ممارسة الألعاب البدنية أو الانضمام لجماعة رياضية أو احتراف «لعبة» ما، وهو يعرف أنه سيحصل على قوام مشقوق، تبرز به عضلات الصدر والذراعين ويمكنه من إحصاء عدد «المربعات القاسية» فوق بطنه النحيف، أما الفتيات، رياضيات أو غير رياضيات، فحريصات على «نحت» الدهون فى مناطق «الانكناز» لديهن «الصدغين، الثديين، الردفين، البطن، وربلتى القدم»! هو يبنى «للإبراز» وهى تنتقص بهدف «الإحفاف»، ينمى مظهر الفارس والمقاتل القوى، وهى ترسم شكلا للأنثى الرشيفة الواهية، لكن مع تعاقب العصور وتغير أنماط الجمال يظل الرجل باتيا على الدوام، حريصا- خاصة فى شبابه- على المظهر الرياضى حتى إن لم يحيا فى المدينة أو ينل قسطا كافيا من التعليم، ودانما ما تغير «الأنثى» مظهرها بحسب «مزاج» عصرها، فالامتلاء ووجود «الأعكان» أو كتل الشحم واللحم فى الظهر وعلى الأجناب، كانت من علامات الجمال والثروة لدى سكان بعض المناطق وفى عصور تاريخية مختلفة، كما أن المرأة السمينية هى دائما «عروس» مناسبة فى بعض الثقافات والبلدان كموريتانيا مثلا، التى «تحبس» فيها الفتاة بدغا من سن التاسعة ليتم تغذيتها بطعام خاص لتصبح «ممتلئة» القوام، ثم يتم تزويجها سريعا.

إنه يختلف البشر رغم تمايز طبائعهم وثقافتهم، واقترب سلوكهم الجنسى من «الرئيسيات» ويستجيبون



هرقل للنحات أنطونيو فانجر- القرن ال19... فيينا- النمسا

«للفرانز الأساسية» بطرقهم الحصرية والمغلقة عليهم وحدهم، فمثلا وبينما توجد الطراند فى الغاية على مدار الساعة فإن اقتناص الوحوش «طعامها» منوط بشعورها بالجوع، أو دخول الفرائس إلى مناطق نفوذها خطأ، لكن الإنسان- المعاصر على وجه الخصوص- يعمد إلى تخزين طعام يكفيه لفترة طويلة، ويستوى الحضرى، والبدوى، أو الريفى، الأوروبى من الشمال، أو الهندى من أقصى شرقى آسيا، حتى أن «المدنى» غالبا ما يذهب لتناول أو تجربة طعام شعر من راحته أو من طريقة عرضه فى المحال والمطاعم باشتهاه، وإن لم يكن جانغا، وبينما تتناول الحيوانات طعامها- ومن بينها العاشبات- إذا جاعت، فإنها تمارس «الفعل الجنسى» لهدف محدد وفى وقت معين من السنة بعدما يكون بلوغ الأنثى ثابتا، وهرموناتها مكتملة، وأجهزتها فى أوج جاهزيتها، بعدما تنهى الكبيرات منها فطام صغارها من الموسم السابق، الأسد كالقط، الغزال كالثعبان، لا فرق بينا فى هذه المسألة بل تماثل بيولوجى واضح الدلالة مفهوم الهدف.

وإذا كنا نتحدث عن «الشكل» أو المظهر الخارجى، وذلك الاختلاف «الجلى» بين «الرجل» الناضج والأنثى البالغة لدى البشر وبعض الحيوانات، حيث يميز ذكر الغوريلا وكثير من الثدييات والرئيسيات، الحجم الكبير مع تحليه بسمات جمالية لافتة، كلبدة الأسد أو قرون الوعل، مع انحصار الجنس فى الفصيلة، حيث لا يمكن تزاوج الفهد من النمر، أو الجاجوار مع الوشق، فإنه يمكن لامرأة من الدول الإسكندنافية، طويلة القامة، عريضة المنكبين، قوية الذراعين أن تتزاوج برجل غامق البشرة قصير القامة نحيف العود من جنوب غربى الجزيرة العربية، وبينما الأنثى فى الطبيعة تبحث عن الذكر ذى الصفات الأقوى، فإنه يمارس الفعل بهدف استمرار النوع أو الفصيلة، وقد يترك أنثاه لمصيرها بعد ذلك، بل ربما يقاتل نسله فيما بعد إذا التقاهم فى «مهمة» صيد، لكن الرجل والمرأة البشرين يبحثان عن علاقة مستقرة توفر لهما «شراكة طويلة» تمنحهما إمتاعا حسيا مشبعا لحاجتهما



ويلندورف فينوس 30- ألف عام قبل الميلاد- فيينا -النمسا

الأساسية، ومستجيبة لأحلامهما فى ضرورة التناسل، فالحيوان يحفظ النوع فى مواسم محددة غالبا، والإنسان لديه أسباب كثيرة للالتقاء بالأنثى والسكون إليها والعكس.

لكن ما الذى يدفع «المخلوق البشرى» إلى إتيان «فعل الجنس» مرة بعد أخرى ودون ملل، غير مرتبط بسن معينة، أو مواسم محددة؟ الإجابة تبدو سهلة: إنها الهرمونات، وإشباع غريزة أساسية.

إن ما الذى يحرك هذه الغريزة؟ فى قطعان الماشية وعندما تصل «الإناث» إلى مرحلة الشباع، تعلن ذلك عبر رائحة معينة، فيختبرها «الذكر» بالشم ثم بتحليل بولها، وهذا سر توجيه الكباش وذكرور الغزلان والأيائل أفواههم تجاه الريح، ليتأكد من جاهزية أنثاه فيعتلبها متمما فعل «التناسل».

وفى الطبيعة وبين حيوانات المزرعة أيضا فإن الذكور جاهزة على الدوام لتأدية دورها فى الحفاظ على النوع، وبين الأبقار والأحصنة والحمر، بمجرد أن تصل الأنثى لمرحلة البلوغ ثم الشباع تعلن ذلك «بالتوتر» وإفراز الهرمون و«طلب» الجماع عبر النداء بالصوت وينشر الرائحة، فيبحث الذكر عن صاحبه ويلبى رغبته بغير تلكؤ، وهذا نوع من «التعبير الجبرى» عن الحاجة إلى التناسل.

المسألة مختلفة بين البشر، «فالقلاء» مستمر قبل وأثناء وبعد الحمل، فهو فعل اعتيادى يرتبط ب«الرغبة» التى «قد» لا تكون مشتركة على الدوام، لكنها تشاركية، ومتعادلة، ومتغيرة بتغير نوع الطعام، جهد العمل، الإرهاق الذهنى، الحالة النفسية لكل طرف، العمر، والأهم مدى التقبل للفعل فى لحظة مواتية. ونتوقف هنا أمام الوجه والجسد البشريين.. طبيعى بالنسبة للمؤمنين بالاديانات الإبراهيمية فى منطقتنا وفى غيرها، ذلك الوعى بأن المرأة خلقت من ضلع الرجل، «آدم» البداية ومثناه «حواء»، لذلك قد يتشابه الوجهان دون تمايز كبير بينهما، بل أحيانا بلا تمايز إطلاقا، فهل تعرفون: «سلمى حايك، هيفاء وهبى، نانسى عجرم،

وجيسكا بيل؟».

جميعهن نجمات مشهورات بالطبع، حسنًا جدًا.. انظر إلى وجه سلمي، الطبيعي بلا تدخلات عمليات التجميل، ألا تذكرك تلك الملامح بـ«رجل» رأيته في اليمن أو في صعيد مصر أو في تلك المناطق «الحارة» من كوكب الأرض، شخصيًا أراها تحمل وجه «صبي»، فماذا عن جسدها الذي ترعاه بالغذاء والرياضة؟ لا يمكنها إلا أن تكون أنثى، أليس كذلك؟ إنها «موزة» بامتياز. إذن، ماذا عن «بيل»؟ ظهرت جيسكا «عارية وشبه عارية» في عدد من مشاهد أفلامها، وهي—جسديًا على مستوى «الرسم» محيرة، فكتفها عريضان، خصرها ضيق، وحوضها نحيف نوعًا ما، لكنها «طبيعية» بلا شك، أنثى على النموذج «V»، أما وجهها فيحمل ملامح «رجل لاتيني» «ملون أو خليط» بين الأمريكيين الجنوبيين وسكان غرب أوروبا.

ومع ذلك، ورغم الأنوثة الصارخة لنجمتي العرب نانسي وهيفاء، هل يمكنك أن تلاحظ الفوارق، غير الطبيعية على الإطلاق، فنأسي أيضًا يمكنك أن تضعها بين نماذج الـ Banana لكن مع تدخلات جعلت وجهها «أنثويًا» من الصعب أن تتخيله على «بنية» رجل، وكذلك «هيفاء» التي فعلت كل ما يمكن «لتتحول» إلى أنثى لا تقهر على نمط «الساعة الرملية» وبوجه لا تخطئه العين، لكن من منهما حافظت فعلًا على جسدها ومن أنتلفته؟! الإجابة بطريقة أخرى: إذا سمحت لك الظروف بفرصة لمعانة امرأة طبيعية، أنثوية وحقيقية بغير «سيلكون» فمن ستختار؟ وإذا وانتك «ساعة الحظ» لفضاء ليلة كاملة مع إحداهن، فأيهن ستجعل الدماء تجري حارة في عروقك؟ شخصيًا سأفضل بين سلمي وجيسكا لأنني رجل أحب الحقيقة.

والحقيقة أن نفس «الأنثى» التي كانت تقوم من أجل «شرفها» الحروب القديمة، ما زالت هي نفسها تشعل الصراع، لكنه تجاري هذه المرة، «مصنوع» ومفسد، يخضع للمزاج وللمصلحة الخاصة، ففي حقب زمنية غابرة ميز «اليونانيون» المرأة على أساس تمتعها بالجسد الرياضي، القادر على القيام بالأعمال الشاقة، إضافة إلى الجمال المشع، بعدهم اهتم «الإغريق» بالوجه الحسن و«ثنيات» الجسد، أما العرب ففضلوا منذ الأزل—وغالبًا إلى الأبد—ذات العجيزة الضخمة، والجسد الممتلئ، وجعلوا «البهنكة»—صاحبة الردين الكبيرين—هي المرأة المشتهاة، اليونانيون اختاروها «عاملة»، الإغريق فضلوها «جميلة» والعرب أرادوها على الدوام «سمينة»، وكل أنموذج ارتبط بدوره في المجتمع.

اليوم تعمل «الميديا» على إتلاف الجسد، سعيًا وراء المادة، فجعلوا «الأنوثة» سلعة، لا تلبث أن تتغير مواصفاتها، فالنحيفة عليها أن «تسمن»، والممتلئة يجب أن تمارس الحمية، حتى تفاصيل الوجه تدخلوا فيها جراحياً، في الأنف والفم، العينين والشفتين، ومن قيل: الصدر والأرداف، ومن يعلم ما سيحدث لاحقًا، بالطبع الرجل لم يكن بعيدًا عن «التسليخ» وبدرجة كبيرة جدًا، في ملايسه، هذا رداء كلاسيكي، وذاك رياضي، بذلة للعمل، و«بدلة» للرحلات، الساعة والنظارة والسيارة، والفيل، ومنطقة السكن، وهي كلها حقوق طبيعية أغلبها كمالى، وقليل منها ضرورى، لكن الأهم أن أجزاء حساسة من جسمه صارت موضعًا تجاريًا، كل ذلك يبتعد بنا عن طبيعتنا «القوية» ويصّب في صالح رأسمالية السوق، قبلى أى مدى تأثرنا بالتطور؟

الآن.. نطرق الحديد ساخنًا.. إن رغبتنا—رجالًا ونساء—لها محدداتها الهرمونية، وإتيان «الفعل» نفسه له محاذيره، فتخيل نفسك—كإنسان سوى متحكم في نزواته ومسيطر عليها—تعيش مع «شريك واحد» لسنوات طويلة، فما «المحفز» الذى يشجعك على أداء «الواجب



الغريزى؟»

نحن بالطبع لسنا حيوانات غاية، مدفوعة تلقائيًا لممارسة مهمتها الأساسية، ومع ذلك تخيل، أن «شريكتك» وكل «الإناث من «فصيلتك» بلا تضاريس، مجرد لحم ودم يفرز الهرمونات، تمتلك عيونًا بلون واحد لا تميز بينها، ولا تفاضل، مجرد «كانن» مثلك تمامًا يسمح لك فقط بإنشاء أسرة لتحافظ بها على نوعك، فأى «مثير» هذا الذى قد يدفعك إلى الاستجابة؟ أقول لك: إنه «الفيض» الطبيعى الموجود حولنا، والذى أنتج إلى جانب التنوع «البصرى» أعرافًا وتقاليد وقوانين تحاسب من يتجاوز، وتحذر من يفكر في التجاوز، لكن تلك الطبيعة منحتنا الكثير لتتحرك رغبتنا تجاه شريكنا الذى اخترناه أو الذى فرضته الظروف علينا، منها تلك «المنشطات» التى خزنت في ذاكرتنا للأيام «الخوالى» ومشاعرنا التى تأججت في أماكن مختلفة، حتى إن كانت قبيلة ساخنة في «بئر السلم»، أو لون ورائحة زهرة أو مكان، أو حضور حفل زفاف.. لكن ثمة محددات واضحة «أنثوية» جدًا تلك التى تحرك فينا الرغبة في «الحياة»، هي تلك «الدهون» الحميمية والرجراجرة التى ميزت بها الطبيعة الإناث عن الذكور، الصدر البارز والإليتين الكبيرتين نسبيًا «كمساعد ضرورى» للالتقاء بين الذكر والـ Y «السهم والفوس» «الوعاء والغطاء»، لذلك فإن أنثى بلا تفاصيل هي امرأة مع إيقاف التنفيذ، ورجل ممتلئ بالشحوم يلهث بعد أول خطوتين هو ذكر «فاسد»، وإن كان «مصرفًا متحركًا»، أما حاسة النظر فهي «ضرورية» للتنشيط الطبيعى» بلا خجل أو تورية أو مواربة، فالبصر محفز عقلى للرغبة فى الحياة، وللإشباع بين «شريكين» تعاقدا على العيش طويلا معًا، بلا زيف أو خيانة، حيث تصبح «البصيصة» المشروعة—في إطارها الأخلاقى، دون ضرر ولا ضرار—بمثابة واجب مقدس لاستمرار «التلاقى»، لذلك فإن تلك الحضارات التى «تغطي» البشر «هَسْرًا» وتسعى لإجبار الإنسانية على اتباعها «بقسوة» «السيف والخنجر» تفسد «الخلق والخلق» ولا تعرف التعدد الثقافى والتنوع البشرى، لم ترى سيدات «الهيمبا» فى تنزانيا يعشن

عرايا كما ولدتهن أمهاتهن، دون خوف من اغتصاب أو خيانة أو «زيج الأعين»؟ لأن ثقافة مجتمعهن وعقائدهن لم «تتحرف» مقتصرة على «محرمات» الجسد، بل انفتحت رغم «البدائية» على قواعد الضرورة الاجتماعية فى الزواج والتناسل والحكم، بالطبع توجد أمثلة كثيرة على «الحياة الطبيعية» فى إفريقيا، أمريكا اللاتينية، وبين القبائل «الأولية» فى أستراليا، أما الحياة «المعتلة» فى بلداننا العربية فهي مهددة دومًا بالفساد القيمي، حيث بات الجسد «الأنثوى»—خاصة—موضع اتهام دائم، يجب حجبهِ و«حجز» صاحبه بين جدران أربع، خوفًا من الاتحراف «الجنسى» ولم يلتفت الأدعياء إلى أن ذلك ضد «حقيقة» التكوين البشرى التى يجب أن يختلط بالطبيعة «الأم» لياخذ منها احتياجاته الأساسية اللازمة للحفاظ على الحيوية والتبصر، لذلك وفى ظروفنا الحاضرة نحن بحاجة «للتحرر الموضوعى» والعودة لسيادة منطق العقل والعدل والقانون، حيث الحرية محكومة باليات مجتمعية تمنع التعدى على الخصوصية، وتنتهى «التفتيش فى العقول» وتحرض على بنية «بشرى» طبيعى بلا محاذير خائفة، تسجن النفس وتتلّف الجسد، وببساطة ووضوح يجب أن نتعامل مع أنفسنا رجالًا ونساء بوعى أكبر باختلافنا وتكاملنا، وبأن الأنثى مخلوق «مستقل» مثل الذكر، لديها نفس الواجبات والمسؤوليات، تخضع لذات القانون الطبيعى أو الوضعى الذى يخضع له الرجل، بل—فى رأى—أن الحياة اختصت النساء بما لم تختص به الرجال، لتمييزها عنه، وعليه فإن مجتمعًا ينهك «أرواح» أبنائه بأعباء تبتعد عن قواعد العلم وعن قيمة العمل، وعن أهمية التشارك، هو مجتمع يغرق فى الجهالة، لذلك ابن عكلك بنفسك مفتتحًا على كل الثقافات، اختر ما يناسبك، واجعل من نفسك طائرًا خفافًا فى السماء يحط أينما شاء، فقد سبق وأتلفنا «بنيتنا» لحمًا ودما وعقلًا، وهذا أوان استعادة صحتنا كاملة، جسدًا وروحًا وأخلاقًا.



حاولنا في هذا العدد من «كافيين» إثارة النقاش حول مفهوم الجوائز الأدبية في المنطقة العربية، وأثر هذه الجوائز بالسلب أو بالإيجاب على تطور مسيرة الأدب العربي.

إن إزدياد الجوائز الممنوحة للأدب في الآونة الأخيرة يؤثر الكثير من التساولات حول جدواها؛ فهل هي بالفعل في صالح الإبداع- لا سيما أن النسبة الأغلب من الكتاب يعانون اقتصاديا- أم أنها تُعد دافعا مهما للكاتب وسندا ماليا له كي يتفرغ للمزيد من الإبداع؟

يرى البعض أن قيمة هذه الجوائز تكاد تنحصر في قيمتها المادية فقط، أي أن الجائزة لا أهمية لها معنويًا؛ لأن الكاتب الجيد هو بالفعل كاتب جيد سواء قبل الجائزة أو بعدها؛ ومن ثم فقيمتها المادية مهمة كثيرا للكاتب؛ حيث تعينه على الاستمرار في الحياة بشكل كريم؛ وبالتالي يتفرغ للمزيد من كتابته.

لكن هناك من يرى أن الجائزة هي التي تصنع منه كاتبًا مجيدًا؛ لذلك يسعى للكاتب جاهدا تبعا لشروط الجوائز؛ لينال الجائزة، وهنا يتضح لنا بشكل جلي خطورة الجائزة؛ لأن من يكتب تبعا لشروط التي تحددها الجوائز ليس بكاتب حقيقي، همه الأول هو الكتابة الإبداعية بقدر ما هو كاتب تحت الطلب؛ يكتب ما تحدده له الجوائز وبالتالي فجّل هؤلاء يكون إبداعهم لا أصالة أو صدق فيه.

الأمر الآخر الذي جعلنا نلتفت إلى موضوع الجوائز وتأثيرها على الأدب هو ملاحظتنا أن جل الجوائز العربية تقريبا تمنح جوائزها للأوسا وليس للأجود، ورغم أننا نرى الكثيرين من الجيدين والمتمكنين في الكتابة يتنافسون مع هذه الألقام الرديئة إلا أن المثير للدهشة فعليا هو منح الجائزة للرديء وليس للجيد، أي أن هذه الجوائز قد ساهمت فعليا في سيادة الرديء على الجيد، ومحاوله تهيمش كل ما هو جيد في الكتابة وكأنما الأمر يتم بشكل منظم تبعا لرؤية ما تعمل على سيادة الرديء والقيبح والإعلاء من شأنه في مقابل الكتابة الحقيقية.

هذه التساولات جعلتنا نford مساحة هذا العدد في تأمل الجوائز العربية وأهدافها، وهل هي بالفعل في صالح العملية الإبداعية بحيث تؤدي إلى تقدمها للأمام، أم أنها تعمل في النهاية على تخريب الكتابة من أجل محاولة تنميط الأدب لصالح مفهوم خاص وضيق يخص ثقافة الدول المانحة لهذه الجوائز فقط.

ملف العدد

الجوائز الأدبية العربية



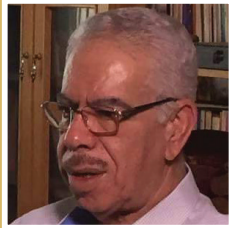
الفنون والصناعات الثقافية

شاكر عبد الحميد

«مصر»

يُكاد الفن والحياة أن يرتبط كل منهما بالأخر، ومثلما سيستمر وجود الفن ما دامت الحياة باقية، تحاول الفنون جعل الحياة أكثر معنى وخصوصية وثراءً ودلالةً وجمالاً وقوةً.

ولقد توطدت العلاقات بين الفن والحياة أو الثقافة الإنسانية على نحو متسارع في أواخر القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين، بل حتى اليوم، وامتدت تأثيرات الأعمال الفنية من اللوحات إلى الملابس إلى فنون الأرض والمعادن والمباني والأغاني والمسلسلات والأفلام وألعاب الفيديو، حتى وصلنا إلى مرحلة لم يعد فيها أي شيء في الحياة- الآن، وكما يشير بعض النقاد- لا يمكن تحويله إلى عمل فني.



نقاد هواه وأدب سطحي (جوائز الأدب العربي شر لابد منه)

يحيى يخلف

«فلسطين»

يُشار جدل في أوساطنا الثقافية حول الجوائز التي تمنح للمبدعين، خصوصًا تلك التي تمنح للرواية العربية. جدل لا مثيل له في الأوساط الثقافية في هذا العالم، فقد سبقنا العالم إلى تكريم المبدعين ومنح الجوائز منذ أكثر من قرن، إذا اعتبرنا جائزة نوبل- التي منحت لأول مرة عام 1901م- أول جائزة عالمية تستحق أن يورخ بها تاريخ الجوائز، على الرغم من شبهات رافقت مسيرتها. بدأت فكرة منح جوائز مستقلة أو شبه مستقلة لها مجلس أمناء متاحة لكل عربي في مجال الإبداع منذ عهد قريب، لعل أولها جائزة سلطان العويس المستقلة استقلالًا تامًا، منذ عام 1987م، وتلتها جوائز أخرى، منها فيما أعلم جائزة الشيخ زايد، التي يديرها مجلس

أصبحت العلاقة بين الفن والاقتصاد من المقومات الأساسية التي تقوم عليها عمليات التقدم والازدهار ورفاهية الأمم والشعوب في الوقت الراهن. وقد كان الفيلسوف الألماني تيودور أدورنو (١٩٠٣ – ١٩٦٦م) من أوائل الذين اهتموا بمناقشة تلك العلاقة، فطرح مفهوم «الصناعات الثقافية»، وكان مع زميله «ماكس هوركهايمر»- وفي إطار الأفكار الخاصة بمدرسة فرانكفورت النقدية- أول من صك هذا المصطلح عام ١٩٤٧م، في مقال له بعنوان: صناعة الثقافة: التنوير باعتباره خداعًا جماهيريًا The culture industry: enlightenment as a Mass deception ، وقد أكدت كتابات أدورنو التالية حول السينما والراديو والصحف والموسيقى الجاز والشعبية، رسائلته التي تبناها، وفحواها أنه في ظل الرأسمالية الاحتكارية أصبح الفن والثقافة الآن مستغرقين أو متصنين داخل الاقتصاد. في حد ذاتها تعد «صناعة الثقافة»- كما يشير جاستون أوكونور في دراسته عن الصناعات الثقافية والإبداعية (٢٠١٠م)- امتدادًا مباشرًا للصناعات الجديدة الخاصة بعمليات الإنتاج والتوزيع الجماهيرية الكبيرة، التي بدأت عند منطف القرن التاسع عشر، مع ظهور السينما وتكنولوجيا تسجيل الصوت والصحف اليومية واسعة الانتشار والمطبوعات الشعبية (الكتب والمجلات والصحف)، ثم بعدها الراديو والإذاعة والتلفزيون وغيرها.

وقد شهدت نهايات القرن التاسع عشر، وبدايات القرن العشرين عمليات النقاط الصور المتحركة، كذلك التسجيل لعالم الصوت المراوغ الهارب على أسطوانات شمعية. وعند نهاية القرن العشرين فتحت التكنولوجيا الرقمية آفاقًا واحتمالات جديدة وكبيرة.

على الرغم من ذلك كله، فإن البدايات الحقيقية للعلاقة

بين الفنون والاقتصاد ربما تمتد إلى أكثر من خمسة قرون مضت أو يزيد، وهي بدايات تتجذر جوهريًا، في تلك المحاولات الأولى التي كافح الفنانون من خلالها لتأكيد مكانتهم المتميزة والحصول على استقلالهم أيضًا.

كفاح القرون الوسطى

خلال القرون الوسطى (من القرن الخامس إلى القرن الخامس عشر) كان ينظر إلى الفنانين، في أوروبا، على أنهم مجموعة من الحرفيين (أو الصناعية)، وتم تأسيس أول نقابة للمصورين في إيطاليا في أواخر القرن الثالث عشر، ثم انتشرت تلك الكيانات بعد ذلك، فكانت هناك نقابات للحاتين المعماريين، ومعهم البنّاعون وصانعو الطوب وغيرهم.

وتم النظر إلى فنان مثل «دوناتيلو» على أنه «مجرد قاطع أحجار ومتخصص ماهر في أعمال البرونز والمعادن الأخرى».

مع تحسن مكانة الفنانين الاقتصادية والاجتماعية ظهرت معارضتهم لإشراف النقابات عليهم، فرفض فيليبو بروتوليتشي دفع رسوم لنقابة أعمال المبانى عام ١٤٣٤م؛ ليسجن ولم يطلق سراحه إلا بعد تدخل الكنيسة، فعاد إلى عمله في القبة العظيمة لكاتدرائية فلورنسا.

وضعت بعد ذلك سيطرة النقابات على الفنانين، لكن ظل ينظر إليهم على أنهم مجموعة من الحرفيين الذين يكسبون المال بقيامهم بعمل يدي، وقد رأى كبير عائلة مايكل أنجلو أن اختياره أن يصبح فنانًا أمر يدعو للشعور بالخزي والعار، لماذا؟ لأنه اعتقد أنه لن يعتمد بعد ذلك على عمله يديه، بل بعقله وبمعاونة مساعدين له.

تدرجيًا كان الفنانون يكسبون حريات متزايدة، وظهر نموذج جديد للفنان المستقل، لكن ظل الاقتصاد هو المهيمن، وفي القرن الخامس عشر، بدأوا يتمردون

على فكرة دفع رسوم لنقابات مهن حرفية يدوية، وحاولوا تحسين صورتهم باعتبارهم متميزين عن العمال الحرفيين اليدويين، فالفنان الجيد كما قال «تشيно تشينى»: هو الذى يسلك سلوكًا يعكس مكانته المرتفعة، وهو من يمارس الفن لأنه يحبه في ذاته، وليس من أجل الخلاص من الفقر والحاجة فقط، وإن حياته ينبغي أن تكون مثل حياة من يدرسون اللاهوت والفلسفة والعلوم الأخرى. كذلك طالب ليوناردو دافنشي الفنانين عام ١٥١٠م بأن يركزوا على فنهم بدلًا من التركيز على جمع المال من أعمالهم.

من حرفي إلى فنان

هكذا ارتفعت مكانة الفن والفنانين خلال القرنين الخامس عشر والسادس عشر من مرتبة الحرفيين إلى منزلة الفنانين، أو من مستوى العاملين بأيديهم إلى مستوى العاملين بعقولهم ومواهبهم، وهكذا قال مايكل أنجلو مقلته الشهيرة: «إن الفنان يصور بعقله لا بيده»، وكان العقل هو الأسمى والأعلى والأرقى، بينما اليد هى الأدنى والأقل، هذا على الرغم من تلك الصلة القوية والتفاعل الضروري بين العقل والعين والخيال، من ناحية، واليد والمهارات الحركية اليدوية وغير اليدوية أو الجسدية عموماً، من أخرى.

في الوقت نفسه، اعتقد فنانون أمثال الإيطالي تيتسيانو (١٤٩٠ – ١٥٧٦م) بسذاجة الفكرة القائلة: «إنه لا ينبغي له أن يسعى وراء المكسب والمال»،، وأنها ضيقة المدى وغير واقعية، لأن الأعمال الفنية المتميزة ينبغي أن يعادلها سعر متميز جدير بها أيضًا، فلم يعد تيتسيانو يستخدم فرشاته إلا إذا تم تكليفه بعمل معين ونظير أجر محدد يرضيه هو أولاً، وكذلك استخدم رافاييل ومايكل أنجو وغيرهما عقيريتهم لتكوين ثروات كبيرة.

ومع ارتفاع مكانة الفنانين فى المجتمع، حدث الانفصال

بين الفنون العليا أو الجميلة (الرسم والتصوير والنحت... إلخ) والفنون التطبيقية كالخزف والعمارة، ثم بعد ذلك التصوير الفوتوغرافى والتصميم الجرافيكى والكمبيوتر والأزياء وغيرها، على الرغم من الامتزاج بين العليا والتطبيقية بعد ذلك، فى فنون الحداثة وما بعدها أيضًا.

الصالونات

في أواخر القرن التاسع عشر حلت الحكومة في فرنسا محل نظام الرعاة، الذي كان سائدًا من قبل، ويقوم على أساس رعاية النبلاء والملوك والأثرياء والتجار للفنانين، وتكليفهم بالأعمال الفنية والقيام بشرانها أيضًا، وقد قامت بذلك أيضًا بعض الشركات الكبيرة مثل شركة الهند الشرقية الهولندية، التي كان الفنان الهولندي الشهير رمبرانت خلال القرن السابع عشر يعمل رساميًا لها، بينما رفض معاصره فيرمير أن يقوم بمثل هذه المهمة.

المهم أنه- وفي فرنسا- وفي أواخر القرن التاسع عشر حدث تغيير كبير بمؤسسات الفن ذاتها، فحل نظام جديد محل نظام الرعاية الذي كانت الحكومة من خلاله هى المشتري الأول المهيمن على الشراء والاقتناء لأعمال الفنية عالية القيمة.

لقد حل بدلًا عن ذلك، نظام جديد يقوم على أساس المنافسة، وتم تفويض نظام الاحتكار الذي كان يحدث عبر صالون الأكاديمية الرسمي الممثل للدولة، والذي كان المنفذ الوحيد للعرض القانونى للأعمال الفنية وبيعها، وقد حدث ذلك من خلال التأسيس بداية من عام ١٨٧٤م للمبدأ القائل: إن الصالونات الصغيرة التي ينظمها الفنانون ينبغي أن تعرض بعض الأعمال الفنية المهمة على نحو مستقل وبيعها أيضًا.

هكذا أدى وجود سوق تنافسية مستقلة خاصة بالفن إلى

الدول العربية، وليس المبنى الذي يقع على الشاطئ الشرقي لنهر النيل.

فى الماضى كان يتكسب كبار الشعراء بشعرهم ويمدحون السلاطين والحكّام من أجل المال والهيأت والأعطيات، ومنهم المتنبى الذى كالى المديح لسيف الدولة، وفى الوقت نفسه مدح كافور الإخشيدي، ثم هجاه عندما لم يجد عنده الجاه والمال.

ومثله فعل كثيرون، فقد كان بعض الشعر مهنة للتكسب فى بلاط السلاطين، وقديماً قالوا فى ذلك: أدركته مهنة الأدب، ومع ذلك ظل المتنبى فى تراثنا أهم شعراء العربية على مدى العصور.

لعلنا نعظم شعراء كباراً يمتلكون الأنفة والكبرياء رفضوا التكسب ومدح السلاطين، ومنهم ابن زريق البغدادي، الذى ضاقت به الحال فهاجر إلى الأندلس، فهاله نفاق شعراء عصره فى بلاط الحكام، وأبى أن يتخذ من شعره مهنة للمديح والنفاق، فجاج ومرض وتوفي، وترك لنا قصيدته التى وصفت بأنها يتيمة ابن زريق، التى كتبها إلى زوجته وحبيبته فى بغداد، وعندما توفي وجدوها تحت وسادته، ومطلعاها: لا تعذليه فإنّ العذل يولعه.

ومنها:

أستودع الله فى بغداد لي قمرًا
بالكرخ من فلك الأرزاز مطلقه

اختفت ظاهرة التكسب فى زمن الدولة العثمانية، فلم يعد هناك مكان للشعر العربى فى البلاط العثماني.

أما فى العصر الحديث فلم يعد المديح مصدرًا للتكسب، وإن لم يخل الأمر من بعض الاستثناءات، فالجواهري مدح بعض الملوك والحكام، والشاعر عبد الواحد عبد الرزاق مدح الرئيس العراقي، وظل يمدحه حتى بعد رحيله، وكان ممن فازوا بجائزة صدام حسين للأداب عام

حدث تغيير حاسم فى أسعار بيع اللوحات الانطباعية، التى كانت الأكاديمية قد رفضتها من قبل.

الجاليري

تراجع خلال القرن العشرين عدد الصالونات الجماعية لصالح قاعات العرض، التى يملكها وسطاء أو تجار فنون مستقلون. وأصبحت هذه القاعات (الجاليري) هى السوق الخاصة للفنون الجديدة، فاهتمت بالعرض لمجموعة من الفنانين أو لفنان بعينه، وكان من أوائل من عرضوا فيها الفنان بابلو بيكاسو، هذا على الرغم من أنه كان يعتبر أصحاب تلك القاعات أعداء للفن والفنانين، وعلى الرغم أيضًا مما وجده جوان ميرو عندما وصل إلى باريس عام ١٩١٩م من أن بيكاسو كان يقوم بانتاج معظم أعماله لحساب متعهد محدد يبيع لوحاته.

وانتقل مركز الفن بعد الحرب العالمية الثانية من باريس إلى الولايات المتحدة الأمريكية، ما أدى إلى ظهور سوق عالمية للفن مع تزايد عمل قاعات مزادات الفنون (التي كانت موجودة قبل ذلك بالطبع)، لكن مصطلحات البورصة وسوق المال بدأت تستخدم فى تلك المزادات أيضًا، مثل: التكهّنات حول الأسعار، ونمو الأسعار، والقيمة السوقية.. إلخ، وترتب على ذلك الاهتمام بالاستثمار الكبير فى سوق اللوحات، ثم الأعمال الفنية، وإلى حدوث صراعات بين القيم المثالية للفنانين والقيم الاستهلاكية الخاصة بالسوق، كما أسهمت عوامل مثل تلك التطورات، التى طرأت على فنون الإعلان والميديا والسينما والاستهلاك والاستسناخ للوحات وفنون الكمبيوتر والتسويق الإلكتروني، وغيرها فى نمو الصناعات الثقافية الإبداعية على نحو غير مسبوق.

ولعبت مؤسسات فنية معروفة- اهتمت أو تركز نشاطها حول المزادات الفنية- دورًا كبيرًا فى الترويج لأعمال كبار الفنانين، كما أصبح لها دور كبير فى الترويج والبيع لأعمال فنية عربية وعالمية، وأشهرها قاعة «سوثي» وقاعة «كريسنتي».

فسوق الأعمال الفنية- كما نعرفها الآن- هى ظاهرة حديثة نسبيًا، على الرغم من أن ظاهرة الوسطاء المحترفين المتفرغين لتسويق الأعمال الفنية، قد تجلت فى باريس فى منتصف القرن الثامن عشر، وأن قاعتي «كريسنتي وسوثي»، تعود بادبتهما إلى النصف الثاني من القرن السابع عشر، وفى سوق الفن، تعد قيمة العمل الفني أمرًا تحدده عوامل اقتصادية وثقافية. تشتمل على اسم الفنان ذاته، والفترة التاريخية التى تعرض فيها أعماله للبيع، وطبيعة المرحلة الراهنة لحالة الاقتناء أو الشراء للأعمال الفنية، التى تقوم بها مؤسسات فنية كالمتاحف أو هواة جمع اللوحات وعلى نحو شخصى أو خاص.

هكذا وصلت لوحة «زهور السوسن»، لفان جوخ، إلى مستوى جديد من الشهرة عام ١٩٩١م عندما بيعت بسعر غير مسبوق وهو ٥٣,٨ مليون دولار، وقد اشتراها متحف جيتي Getty Museum فى لوس أنجلوس. ثم بيعت لوحات أخرى بعد ذلك بأسعار غير عادية، ففى عام ٢٠٠٦م بيعت لوحة الفنان التعبيري التجريدي الأمريكي جاكسون بولوك التى رسمها عام ١٩٤٨م التى عنوانها رقم5 N.0.5 بمبلغ ١٤٠ مليون دولار.

وفى الحالتين السابقتين لا تحتوي أي لوحة فى ذاتها- أو تكشف- على قيمة مالية. لكنهما حالتان كاشفتان عن ذلك التغيير، الذى حدث فى سوق بيع الأعمال الفنية، وكذلك الحال فيما يتّعلق بلوحة «فتاة نائمة» للفنان الإيطالي إيميليو موديلاني، التى بيعت منذ سنوات قليلة إلى مستثمر صينى بـ١٧ مليون دولار.

هكذا لم تعد الفنون الآن مجالًا يهدف إلى الترفيه أو التسلية فقط، أو وسيلة لتزجية وقت الفراغ أو للتأمل الخالي من الهموم، بل أصبحت أحد الحركات الأساسية للاقتصاد العالمى فى الشرق والغرب.



الجائزة الأدبية.. رفضها جائزة أكبر. لونيس بن علي «الجزائر»

الزمن إعلان الأكاديمية السويدية عن قرار تعليق جائزة «نوبل» للدورة المقبلة، بالتوقف عند الدلالات المباشرة لهذا القرار، فالسبب حسب المتابعين- متعلق بالفساد الذي تغول داخل الأكاديمية، ما من شأنه أن يؤثر في مصداقيتها.

وهذا دفعني شخصيًا إلى التساؤل عن المعايير التي اعتمدت عليها الأكاديمية عبر تاريخها لتتويج الأعمال الأدبية السابقة، فاستعنت بمقال كتبه كيال إسمياريك، الذي ترأس لجنة «نوبل» منذ ١٩٨٨م، الذي أبرز بعض المعايير التي سنتها الجائزة منذ بدايتها.

فقد ورد في وصية ألفريد نوبل- بخصوص الجائزة التي تمنح في المجال الأدبي- الجملة التالية، التي كانت مبهمة، فكتب بأنّ الجائزة تمنح لـ(أكثر الأعمال تميّزا



الجوائز الأدبية.. النجوم والغنيمة والمؤسسة شكري المبخوت

«تونس»

ليس أعجب من علاقة أدباء العربية، اليوم، ونقادها بالجوائز الأدبية، فما أن تصرّح هذه الجائزة أو تلك بنتائجها حتى يبدأ حفل الطعن والنهش وأكل لحم الفائز، ويعود الشقاق حول جدارته بالفوز وأهلية اللجنة ومصداقية الجائزة نفسها ونوايا القائمين عليها، وغير ذلك مما يشيع، في أحسن الأحوال، ظلّالا من الشك والريبة.

وسرعان ما يصبح العمل الفائز فرصة لإطلاق حبل الكلام على غارب الانتقاد من دون ضوابط معرفية أو مرجعية نقدية أو خبرة فنية بالنصوص، هذا إذا قرئ العمل، لأن الكثير مما يكتب ويقال لا ينع عن تعامل جدي مع الأعمال

بتوجّه مثالي). فالمعيار الأساس الذي تصوّره نوبل هو تتويج الأعمال الأدبية استنادًا إلى قيمتين: التميّز والمثالية.

وفي ضوء هذه الوصية، سنت الأكاديمية السويدية ما يُمكن اعتباره القانون الأساسي للأدب، الذي يقوم على قيمة (الجميلة)، والتركيز على الكتابات الأخرى التي تتمتع بقيمة أدبية بفضل شكلها وأسلوبها).

مراحل «نوبل»

وبالرجوع إلى الوصية، فإن معيار (القيمة المثالية) ميّز المرحلة الأولى للجائزة الممتدة ما بين ١٩٠١ و١٩١٢م، وفيها حاول المشرفون عليها تفسير دلالة المفهوم، وربطه باحترام قيم الكنيسة والدولة والعائلة. ثم جاءت مرحلة الحرب العالمية الأولى، التي أثّرت على تصوّر الجائزة للأدب، فوضعت معيار السياسة الأدبية المحايدة لاختيار العمل الأدبي المتوّج، فاستبعدت الدول الكبرى المتناحرة، وأُتيحت الفرصة للدويلات الصغيرة التي كانت على هامش الصراع الكوني.

وفي فترة ثالثة اتجهت «نوبل» نحو التركيز على (الأسلوب الراقى)، ثم كان عليها في مرحلة أخرى التركيز على الآداب التي منحت أعظم الفوائد للإنسانية، مثل خدمة السلام العالمي، والدعوة إلى نبذ الصراعات التي تُفضي إلى ارتكاب الجرائم في حق الإنسان، فمعيار الأسلوب الراقى إذا تعارض مع القيم الإنسانية العالية، قد لا يكون كافيًا، على غرار تجربة الشاعر الأمريكي آزرا باوند، فقد أعجبت به الأكاديمية لـ«أهميته الريادية»، ثم صرّفت النظر عنه، لثنايته على شبكة الراديو الإيطالية زمن الحرب، بسبب الإبادة الجماعية ليهود أوروبا الشرقية. (محاضرات الحائزين على جائزة نوبل للأدب ٢٠٠٠- ٢٠١٠م)، ترجمة: عبد الودود العمراني، (ص ١٣).

في مرحلة أخرى، انتبه النقاد إلى أنّ الجائزة اتسمت بطابعها الأوروبي، ما وضعها أمام شبهات ذات طابع

مركزي وسياسي. فما علاقة الجائزة الأدبية بالسياسة؟ هنا يبينها «كيال» إلى ضرورة التفريق بين التأثيرات والنوايا السياسية. فالأولى حتمية وغير متوقّعة، أما الثانية فمحظورة. هل كانت نوبل بريئة تمامًا من تلك النوايا؟ لقد واجهت اللجنة هذه المعضلة مع الروائي الروسي سولجنتسين، حيث برزت مخاوف أن تثير الجائزة أزمات سياسية، بحكم أنّه كان من أكبر المعارضين في روسيا، وقد تعرّض للسجن، حيث كتب عن تجربة الغولاغ ال رهيب. وهو ما حدث مع الرواية البلاروسية سفيتلانا أليكسييفيتش (٢٠١٥م) صاحبة الروايات الوثائقية لفظائع الحروب، إذ بلغ بالوسط النقدي إلى التشكيك في خلفيات اختيار هذه الرواية المغفورة، التي جاءت في ظروف سياسية خاصة جدًا. ما يمكن ملاحظته إذن، أنّه ليس هناك معيار ثابت يحدد مواصفات العمل الأدبي الذي يستحق التتويج، فكل مرحلة تفرض معيارها في الحكم، وأكد أنّ صياغة هذا الأخير هو عملية مركبة تتداخل فيها معطيات تتجاوز دائرة الأدب، منها العوامل السياسية، والعوامل القومية، والعوامل التجارية، فضلًا على العامل الفني والجمالي. إنّ أهمية الجائزة أنّها تفرض مفهومًا للقيمة الأدبية، وتساهم في إعادة صياغة التقلي في مرحلة ما. واليوم يتدخل العامل التجاري بشكل لافت في تحديد قيمة العمل الأدبي، بتأثير من الثقافة الجماهيرية، فهي تساهم في رفع أسهم الكاتب المتوّج، وسط القراء، وفي مبيعات كتبه، ما يؤدي إلى توجيه الذائقة الأدبية الجماهيرية. أي أنّه في الوقت الذي تراعي فيه الجائزة الذوق العام، فهي أيضًا تساهم في تعزيزه وتجيده أكثر وانتشاره.

حالات رفضت الجائزة الأدبية صحیح أن الجائزة الأدبية تختار ما يُمكن تصور أنّه الأفضل والأكثر قيمة وتجديدًا، لكن ذلك يبقى نسبيًا، لأن تتويج عمل ما لا يلغي جودة أعمال أدبية أخرى لم ترشّح أو لم تتلأأ من الجوائز. فهناك أدباء يخرجون عن التصنيفات التي تضعها لجنة

من الروايات، بحسب ضوابط معلومة. فالتنافس الفعلي هو بين الناشرين للقيام بدورهم في نشر الأدب الروائي والاشتغال الجاد عليه، تحريرًا وتدقيقًا لغويًا لتطوير جودته.

وبصرف النظر عن مدى التزام الناشرين- حين يرشحون هذه الرواية أو تلك- بهذه المقتضيات، فإن ما نحتاج إلى التنبّث منه هو الحالة الجديدة التي أوجدتها جائزة البوكر مثلًا باعتبارها- في تقديرنا- نموذجًا ناجحًا عن وظيفة الجائزة الأدبية. فقيمتها الحقيقية، في ظننا، لا تكمن في أسماء من فازوا بها أو أعمالهم، فحسب، بل تكمن أساسًا في أنها وفّقت في انتقاء مجموعة من الروايات نصطفيهما للقراء عبر مرحلتَي القائمتين الطويلة والقصيرة، ثم مرحلة الإعلان عن الفائز النهائي. ما خلق حالة انتظار لدى المتابعين للفن الروائي، الذين تقترح عليهم خلالها لجان التحكيم عددًا من الأعمال الأدبية تتيحها فعليًا لتقييم القراء وإبداء الرأي فيها.

وقد كثفت هذه الجائزة الاهتمام بالرواية، نشرًا ومتابعة نقدية ومطالعة، وشجعت الناشرين على إصدار الروايات، وإن كان، للأسف، على حساب أجناس أخرى مهمة كالشعر والقصة القصيرة والمسرح. فمن منظور الواقع المنظّر للجوائز، أصبح اسم الفائز وكتابه أمرين ثانويين.

ولا يعني هذا الملمح الإيجابي للجوائز أن الآليات اشتغال لجان تحكيم الأعمال المرشحة سليمة دائمًا. فكم من عمل جيد "ظلم" بعض الظلم، أو لم ينتبه إلى قيمته الجمالية والفكرية، بسبب اختيارات أعضاء اللجنة، أو رئيسها أحيانًا، أو الانحياز نوعًا ما إلى هذا الكاتب أو ذاك. لكننا نجد كذلك الحالات المناقضة التي لا تحفل بالكاتب وشهرته، فتسند الجائزة إلى عمل بكر لم تعرف لصاحبه كتابات في السرد من قبل. بيد أن حالات الانحياز وحالات

الجائزة، لأن نصوصهم تشكّل طفرة إبداعية ذات تأثير تدميري على المعيار الأدبي السائد. وهنا نطرح سؤالًا آخر: هل تركز الجائزة ثبات القانون الأدبي، أم تدعو إلى انتهاكه من خلال التركيز على الأعمال ذات الطاقة التدميرية للتقاليد الأدبية؟

منذ سنوات منحت الجوائز الفرنسية جازتها السنوية لروائي شاب يدعى «جوزيف أندراس»، عن روايته الأولى (إخواننا الجرحى)، الشاب رفض تسلم الجائزة، بسبب قناعاته السياسية والأدبية، في أنّ الأدب، في جوهره، يتعارض مع معاني الجوائز والمسابقات.. (المصدر: مجلة نفحة: سعيد خطيبي: المنسيون يتكلمون عن العالم أكثر من الذين يحكمونه).

الأمر نفسه حدث مع الروائي المصري صنع الله إبراهيم، الذي رفض- من قبل- تسلم جائزة حسني مبارك للرواية. فقد عقدت الجلسة الختامية للدورة الثانية من جائزة «ملتقى القاهرة للإبداع الروائي العربي»، في أكتوبر ٢٠٠٣م، في حضور كل من وزير الثقافة المصري- آنذاك- فاروق حسني ود. جابر عصفور الأمين العام للمجلس الأعلى للثقافة، واستقرت لجنة التحكيم على إعطاء جائزة هذه الدورة للروائي المصري صنع الله إبراهيم، الذي رفض تسلمها (المصدر: وائل سعيد: صنع الله إبراهيم: يرفض جائزة مبارك ويتوج بجائزة الشعب، العربي الجديد).

ويمكن أن نستخلص من خلال التجريبتين، أنّ الجائزة- لا سيما تلك التي تدعمها مؤسسات الدولة- تساهم في تعزيز القانون الأدبي وفق ما يوافق روح الدولة ومؤسساتها، كما أنّها تندرج ضمن سياسات السلطة لاحتواء الأصوات الإبداعية. وأمام هذا الإغراء الذي قد تمارسه الجائزة، فقد تدفع بالآديب إلى اتخاذ قرار رفض تسلمها احترامًا لأفكاره، لأن قبولها قد يفسّر كنوع من الخيانة لمبادئه، على النحو الذي عبّر عنه جان بول سارتر، حيث رفض تسلم جائزة نوبل (١٩٦٤م)، بسبب التزامه بقضايا تحرّر الشعوب من نير الاستعمار الأوروبي.

النزاهة والتجرد تثير كلها ردود فعل في مجال ما زال يحكمه الذوق المطلق مدحًا وذمًا.

وما نحتاج إلى الانتباه إليه أن المشكلة في مثل هذه الحالات لا تعود إلى الجائزة في حد ذاتها، بل إلى لجان التحكيم. فهذه اللجان- إذا سلّمتنا بتنوع مشارب المشاركين فيها وعدم انسجامهم فيما بينهم، وهو أمر ليس سلبيا في حد ذاته- تشغل في نطاق ضيق لا يسمح كل الروايات العربية بل يشمل الروايات المرشحة فقط، ما يجعل حكمها نسبيًا بالضرورة، فلا يحمل الفائز أمارات التفوق والجودة مطلقًا، كما لا يحمل غير الفائز أمارات الإخلال والضعف مطلقًا.

فنحن ننسى أن الإجماع في الأدب مما يطلب فلا يدرك. والأدباء الحاصلون على جائزة نوبل في الآداب، والأغلبية المطلقة منهم من الذين أضافوا إلى الأدب الإنساني، وما يدور من لفظ حولهم أحيانًا كثيرة، مثال جيد على ما نقول.

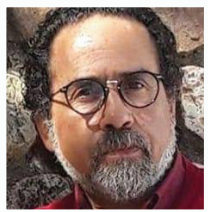
ورأينا أننا نحتاج إلى الخروج من النظر إلى الأفراد وغنيمتهم (قيمة الجائزة المالية) إلى رؤية ترتكز على الوظيفة الحقيقية للجوائز. فالجائزة الأدبية شأن شأن تدريس الآداب والنقد الصحفي أو الأكاديمي والنوادي الأدبية والإعلان والإشهار أو الآداب والرقابة مؤسسات اجتماعية حاضنة للأدب، لا يتواصل وجوده إلا بها ولا يرتقي إنتاجها إلا بتقويتها ودعمها.

وما دمنّا لا نختذ هذا المظهر الاجتماعي الأدبي خلفية نطلق منها في بناء تصوراتنا وأحكامنا ومواقفنا من الأدب وجوانزه، فسيعود اللغظ بمناسبة الإعلان عن الفائز بهذه الجائزة أو تلك. فليس الآب الجيد هو الحاصل على الجوائز- مهما كانت قيمتها- لكن الجوائز ضرورية لاشتغال مؤسسة الأدب.



الجائزة العالمية للرواية العربية
INTERNATIONAL PRIZE FOR ARABIC FICTION

كتارا
katara
جائزة كتارا للرواية العربية
Katara Prize for Arabic Novel



الجوائز.. موضوعية أم حسب الطلب؟! صلاح بو سريف «المغرب»

الجوائز نوع من التكريم والاعتراف.. في كل جغرافيات الكون، وتوجد جوائز في مختلف التعبيرات الفنية والجمالية، وبينها الكتابة الإبداعية، طبعًا. ولا تعد هذه الجوائز هبات، أو ريعًا، أو منحا وهدايا، تُعطى على المقاس، بل تُمنح للأعمال التي يمكن أن تكون ذات قيمة مضافة، أو جرأة واختراق، أو حافزًا للإبداع، وليس بها تكرار واستعادة، أو هي نمط، وليست أفقا وطريقًا.

لذلك، ففي الغرب، خاصة، يصعب أن نطعن في هذه الجوائز، لأنها مضبوطة بقوانين ومعايير صارمة، وجهاز تتبع ومراقبة وتدقيق، ما يجعل نزوات الأفراد تقل، أو تنعدم. فتظهر روح الديمقراطية والتنافسية، التي هي انعكاس لثقافة وتربية، وليست ادعاء.

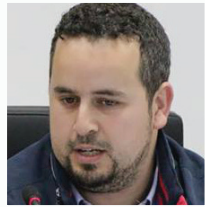
أما عندنا، في العالم العربي، فهي، في أغلبها، ملك لمن تصدر عنه، أو يمولها، الذين لا يحتمون إلى الإبداع، ولا يعينهم النص، بل ما يرغبون في تكريسه من كتابات أو من كتاب، وخير مثال لذلك جوائز الخليج، وعلى رأسها "البوكر"، التي ساهم كتاب ونقاد معروفون في سقوطها في فخ السلطة والمال.

ينتهي أغلب الأعمال الفائزة في العالم العربي، بانتهاج الجائزة، ولا تستطيع أن تخلق أفقًا جديدًا ومغايرًا للكتابة، بل تجد كتابها بدورهم، فيما يصدرونه من أعمال لاحقة، أقل قيمة حتى من أعمالهم السابقة، فصدمة الجائزة، تجعله يصاب بدوار الكتابة، ويفقد القدرة على الإبداع خارج هذا الشرط وإكراه الجائزة.

يفصل أغلب المتقدمين إلى الجوائز كتاباتهم على مقاس الجائزة. ويات كتاب الرواية الآن يصارعون الزمن، لإصدار أعمالهم قبل انتهاء تاريخ الترشح، وهذا فيه قتل واغتيل للإبداع، لما يتطلبه العمل من حرية وتفكير وبحث، ووقت أيضًا.

صارت الكتابة اليوم تحت الإكراه، أو الطلب، وكل كتابة تسير في هذا المجرى، حتمًا هي كتابة دون معنى، وهي، بالتالي، تفقد شرطها الجمالي الإبداعي، وهذا هو دور المؤسسات عندنا، فهي تعمل على تشويه الإبداع، وتنميطة، وفق رؤيتها لا رؤية الكاتب، وما يسعى إليه من خرق واختراق.

غياب الديمقراطية، والاستقلالية في الرأي والقرار، وغياب الموضوعية والتجرد، يفقد الجوائز في العالم العربي المصداقية، حتى لو كانت مستحقة. فنحن ننظر إليها بنوع من التحفظ والارتباك، عطفًا على ما يجري في عموم الجوائز من تزوير وتحويل، بمنحها لكتاب لم يعودوا موجودين إبداعيًا، رغم أنهم ما زالوا يكتبون، لأن ما يكتبونه، انتهت مدة صلاحيته، مثل سلع السوبر ماركيت.



هل حلت الجوائز الأدبية محل النقد؟

هشام مشبال

«المغرب»

إن الاعتقاد الراسخ لدى القراء، أن العمل الأدبي الذي يحصل جائزة، هو الأجدر بالقراءة والمتابعة النقدية أيضا. توجّه الجائزة القارئ إلى العمل مثلما يوجّه النقد الصحفي أو الأكاديمي أحيانا إلى مقاربتة ومحاولة تفسيره وتلمس جماليته. لكن، ماذا عن النصوص الأخرى؟ النصوص التي تقبع في الهامش، تلك التي لم تشارك في المسابقات ولم تحصد الجوائز ولم تدخل القوائم الطويلة أو

القصيرة، هل يُحكم عليها بالنسيان؟ قبل سنوات، كان المعيار الحقيقي في تلقي الأعمال الأدبية وذيوها هو النقد. يكتب الناقد المتمرس مقالا حول عمل معين فيتهافت عليه جمهور القراء متحفزين للقراءة والمتعة. وكان النقد في أغلب الأحيان لا يخضع للمجاملات أو مبدأ العلاقات أو الاستجابة للطلب. عرفت الساحة الثقافية نقادا كثيرين يتصفون بالنزاهة النقدية والعلمية. يحرصون على الموضوعية على نحو ما، يحرصون على الإبداع النقدي؛ وكان الهاجس الذي يؤرقهم هو إنتاج كتابة نقدية موازية للعمل سواء كان إبداعا أم نقدا.

اختفى أو يكاد يختفي النقد الموضوعي الذي يتابع الأعمال ويواكب الإنتاج الجديد، وحلّ محله نقد مجامل يزكي نصا ويهمش نصا آخر، لنقل إنه نقد يُكتب «تحت الطلب» ووفق غايات مختلفة لا تضع في الحسبان القيمة الجمالية للنصوص. لم يعد الناقد حريصا على تفكيك العمل وتفسيره وتقريبه إلى القارئ أو بقدر ما أصبح حريصا على صناعة «شئلة» تركّبه وتحميه من التهميش. ولم تعد قيمة النص هي التي تثير مشاعر الناقد وتحفزه على الكتابة، بل أصبح الكاتب وصورته وموقعه في الساحة الثقافية وغيرها من المعايير غير الأدبية، هي التي تستدعي الناقد وتشكل منطلقه في الكتابة النقدية. يضطر الناقد في سياق هذا التحول إلى كتابة نقد غير إنساني، جامد وغير مهوم بالقيمة الجمالية، وغير قادر على الحكم على العمل بموضوعية. نقد

لا علاقة له بعوالم النص وأسراره، يجمله بالقوة، ويوهم الجمهور بمزيتة، يربطه بالواقع والتاريخ والنصوص وفق «كليشيهات» مكرورة تنطبق على أي نص. هكذا، ولد نقادٌ يحفظون ولا يبدعون، يكرّرون ولا يجنّدون، يملؤون المجلات والجرائد بالأفكار ذاتها فتتشابه النصوص.

لقد بدأ القارئ يفقد الثقة في الناقد ولم يعد يأبه لرأيه وتوجيهه. ولم تعد سلطة النقد هي المحفز على القراءة وتتبع الأعمال. وفي سياق هذه الهوة ظهرت الجوائز الأدبية بحمولتها المادية والدعائية. وجعلت الكتاب يتهافتون ويتسابقون لإحراز «اللقب» مؤمنين أن ذلك وحده سيضمن لهم الانتشار وكسب دائرة أوسع من القراء. لقد حلت الجوائز محل النقد، وشكلت بدلا له في سياق تراجع النقد وتغيّر وظيفته من المصاحرة والكشف إلى المجاملة والثناء. كما ضمنت للكاتب طبعات مختلفة لنصه وترجمات متعددة ولقاءات وأسفارا في أنحاء من العالم. تراهن كل هذه الحوافز النفعية في ظاهرها على جعل الكاتب يحظى بقيمته التي يستحقها، وأن يخرج من الهامش إلى المركز. وفي سياق هذا البعد الاحتفالي بالكُتّاب ونصوصهم، شكّلت الجائزة ضرورة ثقافية وتشجيعية هامة.

بيد أن هذا الاحتفاء بالنصوص والكتاب وتحفيزهم، يقوم من جهة ثانية على مغالطات أخرى كثيرة قد تُفقد الجوائز معناها الرمزي التشجيعي لتحوّلها إلى أداة تسهم في قتل الأدب والأدباء على السواء. لنقل إن الجوائز عوض أن تكون وسيلة، أصبحت

المستسخة» التي نعيش فيها والتي تنتج البشاعة وتورّى الجمال والحقائق- ليس البيئة الصحية لنمو تيار نقدي حقيقي، وإذا كان النقد الحالي- بتدليسه ونفاقه- قد أسهم في خلق ذلك الوضع، فإنه أيضا عانى منه.

وللإصاف أسهم اختفاء الجو الصّحى الأدبي في مصر في اختفاء الحركة النقدية الجادة، التي تتلخص الآن في عشرات أو أقل من النقاد الكبار الذين يعيشون على اجترار الماضي، ويبتعدون تماما عن تناول أي تطور يحدث وسط هذا الركام البشع، ومجموعة أخرى من النقاد «الأصحاب» أو الأصدقاء الذين هم في الأصل «مبدعون يقدمون السبب ليجدوا الأحد جاهزاً».

وفي اعتقادي هناك ثلاثة أسباب لما يمكن أن نسميه «الأزمة النقدية»:

الأول: انتهاء جيل الأساتذة بعدما خلق تيارا من التلاميذ، فكلما «راح» مبدع كبير من جيل الستينيات الغابر، ترك وراءه فراغا لا يملؤه إلا الهراء والسخف والادعاء.

الثاني: تقلص المطبوعات الأدبية المتخصصة، فنقصت المساحات المخصصة للنقد والنقاد، فهو «سلعة» تحتاج إلى «سوق»، هي الصفحات الأدبية المتخصصة، وقد انحصر أملنا الآن في وجود صفحة نقدية ثابتة تتولى نشر الإبداعات النقدية، أو تقدم عرضا بسيطا لما يتم نشره- وهو في إجماله قليل- (وليس جريدة أو مجلة متخصصة في النقد، إذ صارت تلك المطبوعات تعد على أصابع اليد الواحدة) لينشط من الحراك الأدبي، ويدفع المبدعين إلى المزيد من الإنتاج، بدلا من إحباط التجاهل الذي لا يساهم أبدا في تطور حركة الإبداع.

وبالنسبة للإنتاج الأدبي فرغم تطور أدوات النشر ودخول الفضاء الإلكتروني كمجال مواز للطباعة الورقية،

غاية. وبدأ الكتاب يكتبون وفق مقاييس الجوائز ومعاييرها. يصنعون حبكات تتماهى مع السياقين السياسي والثقافي العام للمجتمعات. يراعون موضوعات يتطلبها سوق القراءة والتلقي. وأحيانا يسرعون في إنجاز نصوص لتقديمها إلى الجائزة. ومن المفارقات، أن تجد الكاتب الفائز هذه السنة لا يترشح عمله الجديد إلى القائمة الطويلة في السنة الموالية حتى لو اتصف العمل بالجدة والتميز. بل من الكتاب من يحتال؛ كان يغير اسم روايته القديمة ويعيد طبعها باعتبارها نصا حديث الكتابة. أو يسرق نصا وينسبه لنفسه بجرأة تفوق التوقعات. الأمر نفسه ينطبق على الدراسات النقدية أو الفلسفية أو الاجتماعية أو الترجمات. لقد كشفت الجوائز عن تهافت شديد وهوس غير طبيعي لدى الكتاب. ولم يعد معيار القيمة هو المتحكم في المشاركة، بل لا يتعدى الأمر أن يكون ضربة حظ أحيانا. كل من كتب رواية أو كتابا نقديا أو جمع مقالات مشتتة في كتاب، سارع إلى المشاركة به على الرغم من إيمانه الشديد بأن منجزه لا يستحق، وبأنه يفقد القيمة العلمية والجمالية. إنه يشارك إيمانا منه بأن الجائزة «ضربة حظ» لا علاقة لها بالتقييم الجمالي الموضوعي.

هل يعكس حجم المشاركات في الجوائز القيمة «العلمية»/ الفنية والأدبية لها أو للنصوص المشاركة؟ يبلغ عدد المشاركات في بعض الجوائز، حسب الإحصائيات، سبعمائة رواية، وفي أخرى منتي رواية، وفي بعضها ثلاثمائة دراسة نقدية. هل يمكن قراءة جل هذه الأعمال في شهور قليلة

والحكم عليها وتقديم استدلال على أحقيتها في الترشيح أو الرفض؟ تصبح هنا أمام معضلة كبيرة متعلقة بعملية الإنتقاء. قد يكتفي المحكم بتصفح صفحات قليلة من العمل والحكم عليه انطلاقا من خبرته التاريخية في تذوق الأعمال. وقد يعتمد محكم آخر على باقي أعضاء اللجنة في القراءة والتقييم. ونصبح إزاء لجان مختلة؛ بعض أطرافها يتسمون بالجدية في حين يتصف آخرون بالتدليس.

تكشف الجوائز العربية عن اختلال حقيقي في عملية تذوق النصوص والحكم عليها. النص الذي يحصل جائزة يُقَابَلُ بسلسلة من النقد أحيانا يصل إلى حد السخرية والتجريح. صحيح أن الجائزة تعبر عن ذائقة اللجنة أو بعض عناصرها بحكم عملية التصويت. لكن الاختلاف الجذري حول نص فائز يعكس عمق الهوة التي تصف بالذائقة العربية. فكل الثناء هنا يقابل بالتحقير هناك، ويغدو القارئ العربي في حالة من التشتت والحيرة سببهما غياب الاستدلال النقدي الذي يفسر ويحلل.

في سياق آخر، يُسمح لكل دار نشر أن تسهم بعدد محدود من الأعمال، ومن دون شك، تراهن كل دار على اسم معروف تكون حظوظه أكبر في الفوز. لكن ماذا عن الأسماء الجديدة؟ هل تستحظى بالمشاركة أم تنتظر الأقدار والمصادفات كي توجد عليها ذات يوم. أليس هذا ما يفسر لنا تعدّد بعض الكتاب الشباب وسعيهم أن يكتب ناقد مشهور عن روايتهم، وأن يحدّثوا ضجة ولو من فراغ، لعلها تثير انتباه دور النشر ولجان التحكيم إلى نصوصهم؟.

إن هذا العبث، وهذا الهوس غير الطبيعي، هو الذي

والقدرة الرهيبة للتكنولوجيا الرقمية على الانتشار والتواصل، فإن الصفحات المتخصصة في «المتابعة الأدبية»- وليس «النقد الأدبي»- قاصرة ومنغلقة على «الشلة والمعارف»، بل تدخل في دائرة الصراع البشع «لتخترع نقادها»، ثم تلتهمهم لإنتاج غيرهم. الثالث: الجفاف الأكاديمي النقدي.. فالكليات التي تعنى بتدريس مواد «النقد» وتخريج دفعات محترفة، تدهورت مع التعليم المصري، لينعكس على واقع النقد، الذي جف أحد منابعه الرئيسية، فاتكفا الأكاديميون على معاهدهم وكلياتهم ولم يعودوا معنيين بشأن الحركة الأدبية، ويكفى الإطلاع على المواد التي تدرسها الجامعات في مجال النقد لمعرفة كم «تكلس» الراقف الأكاديمي، والتحسر على المستوى الذي انحدر إليه.

أصبح أغلب النقد يكتب على أيدي مبدعين، ويُنتج بمنطق «الشلة والواجب»، وحتى المتخصص منه يظهر بشكل عشوائي، وحسيما اتفق، فالناقد ينتظر أن يهديه المبدعون إصداراتهم، فينتقى منها ما يوافق هواه ليكتب عنه دراسة متعجلة ينشرها في أي جريدة يتعامل معها، فيات القارئ الجيد والمدرّب على القراءة النقدية غير قادر أن يستخلص- من تلك الكتابات- مناهج نقدية يتفاعل مع النصوص على أساسها، ما أبعدنا تماما عن مدارس ونظريات النقد الحديث.

وفقدت العملية الإبداعية «ضلعًا» مهمًا من أضلاعها بسبب المجاملات الشخصية، فالتت إلى ما نراه حولنا من تشرّدُم وانهيار، وشهدنا سيطرة لموجات من «الموضات الكتابية»، فالיום تصبح روايات «الربع» النموذج الذي يكتبه أغلب شباب الجيل الجديد، ثم تصدر رواية تتحدث

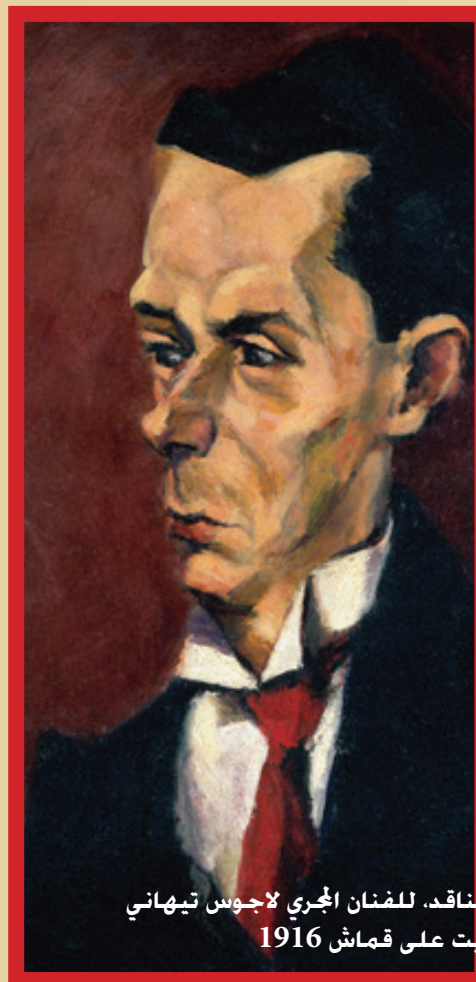
يفسر لنا كيف أصبحنا نتحدث عن الجوائز عوض أن نتحدث عن النصوص وقيمتها الجمالية. وهو الذي يفسر لنا كيف يصعد كاتب في لمحة خاطفة ثم يموت فجأة. وكيف يصير أسيرا للجوائز مخدّرا بتلك الشهرة المؤقتة والعوالم الزائفة التي تصنعها. وعوض أن يرسخ كل موهبته لكتابة نص جيد يتوافق وقناعاته الجمالية، يراهن على موضوعات الساعة موقنا أنها مزيّة ومعيّزٌ للجان التحكيم في تلقيها للنصوص، فهي في نظره الكفيلة وحدها بتحقيق مجد ثان وثالث.

خلاصة القول؛ تصوير الجوائز أكثر فاعلية في المجتمعات القارئة، مجتمعات تتابع كل النصوص وليست النصوص الفائزة فحسب. وحين تصبح الكتابة الحقيقية الجادة غاية في حد ذاتها وليست هدفا لغاية أخرى نفعية ومؤقتة لا يمكن للجوائز أن تحلّ محل النقد، لسبب بسيط؛ أن النقد عملية إنسانية رفيعة تقوم على الاستدلال والتفسير وتمنح الفرصة للقارئ في بناء المعنى المشترك بين النص ومتلقيه ودارسه. إنها تملأ تلك الفراغات الكثيرة التي ينوء بها القارئ في أثناء تلقيه للعمل. يساعد النقد على الفهم ويغيّر قناعات راسخة ويبني أفكارا جديدة. إنه بذلك عملية حيّة متواصلة وفعّالة. بينما الجوائز تعبير عن ذائقة لجنة معينة، تركيزٌ للمبدع وتحفيزٌ مادي له. لكن المبدأ الراسخ عبر الزمن، أن النص يُكرّم بخلوده في تاريخ القراءة وتفاعله مع النصوص الأخرى، وحين يحظى بأكثر قدر من الدراسات الحقيقية والموضوعية التي تكشف عمقه وغناه.

عن حالة نفسية ومرض يصيب أبطالها، فتنتهى موضة الأمس وتبدأ صرعة جديدة، ووسط كل هذا الركام تنوء الأعمال الجادة القليلة، التي لا تلقى حظًا من المتابعة النقدية. إلا بقدر ما لكانتها من علاقات ونفوذ.

وإذا كانت الحركة النقدية في مصر تمر بمنحنيات صعود وهبوط، فإتينا- وبلا شك- الآن في طور الانحدار، ولن نصل إلى القمة ثانية إلا بعودة النقد الجاد، وظهور نقاد مهتمين بأصالة وجدة ما يقومون به، فالنقد موازٌ للإبداع، يشده معه إلى الأمام «إن صلح»، ويتراجع معه إن فسد.

ولست بصدد طرح علاج- لا أمكّه- لتدهور نراه بأعيننا ونتعamy عنه، لكن وضعنا أيدينا على المشكلة هو الطريق للحل، والدعم والاهتمام بالجيل الصغير من نقادنا- وبعضهم واعد ومبشر- سيكون الخطوة الأولى لنهضة النقد من «كبوته»، وذلك بإفساح المجال لما يكتبونه كي ينتشر ويظهر، ورغم أنني ممن يكرهون النصيحة ويعتبرونها وسيلة للتوجيه والإرشاد وادعاء امتلاك الحقيقة، أعتقد أن «بداية» تكوين «اتجاه نقدي» حقيقي- بجانب الدراسات المتخصصة- هي الإطلاع على كل ما يصدر، وتحية العاطفة والذائقة الشخصية جانيًا، لأن الناقد الحقيقي لا يحب النص ولا يكرهه، بل يدرسه ويحلّله.



الناقد. للفرنان أجري لاجوس تيهاني زيت على قماش 1916

من الترخصات الهزلية التي- بإصرارنا على تحدى العلم والحقيقة والجدية في مقابل الخرافة و«الإقصاء» والهزلية- نجعلها حقائق فقد جعلنا النقد «يسير» في ركاب الإبداع- أو بالأصح في ركاب «المبدع»- فكلما ازدادت قدرة «المبدع/ الكاتب» على اختراق حجب التعقيم، وصولًا إلى الظهور ثم السطوع، بقدرات لا يحددها إبداعه، بل «مواهب» أخرى لا تمت للإبداع بصلة، أصبح قادرًا على «اختراع» نقاده، و«تكوين شلته» الخاصة، التي تدور من خلالها العملية النقدية ك«نقوظ الأفراح»، فالיום أنت تجاملني، لأنني في الغد سأجاملك، وبقدر ما استطعني سأعطيك!

وانعزل النقاد- ممارسو المهنة بحكم «الظرف» الدراسي أو التاريخي أو «القدرى»- بعيدًا عن «الإبداع» الذي لا يرون منه إلا بقدر ما يصلهم من التثلل والتلطف والاستجداء، رغبًا عن مهمته الأساسية- «البحث» عن الإبداع ليجعله زائدًا له في تنمية نظرياته وآرائه النقدية- وهي عملية تقتضى في حقيقتها الإطلاع على كل- أو أغلب- الإصدارات، الغث منها- وأحيانًا يكون هو الأهم- والسمين، وتلقيحه وفرزه.

ولم يعد من الممكن أن نطلق على ما يتم في مصر- الآن- «حركة أو حراك أدبي»، لأن «المناح» بمثابة سوق عشوائية يعرض فيها منتجات تغذّت على «مكتسبات صناعية» غريبة، فصارت وحوشًا تأكل ما حولها، ثم تنهار لتسلم نفسها لأخرى أكثر بشاعة لا تتورع عن التهام ما سبقها.. فلم يستطع النقد- الذي أصبح تابغا لذلك- الفكك من أسرها، وعليه أن يواصل تغذيتها حسب ما تراه «هى» ملائمًا، حتى يسلم منها.

وهذا الجو البشع- الذي يشبه حديقة «الديناصورات

»لا تتم العملية الإبداعية إلا بثلاثة أضلع، كاتب، قارئ، ناقد»، هكذا قالوا قديمًا، ويتطور الزمن وظهور عشرات، بل مئات النظريات النقدية، تحطم ذلك المثلث الافتراضى القديم، وأصبح النقد عملية إبداعية في حد ذاتها، صارت تتقدم العملية الإبداعية وتقودها إلى مدارسها وفصولها وأساتذتها، وتحوّلها إلى طالب ملتزم يخشى صرامة المعلم وقسوته.

سيطرت سطوة الاتجاهات النقدية على العملية الإبداعية ووجهتها، فحاول المبدعون الفكك من هذا الأسر باختراع مقولة: «الكاتب ناقد ذاته».. لكن النقد والإبداع متلازمان لا يفترقان.. يحيا كل منهما بوجود الآخر، ولأننا في مصر نعشق «كسر» القواعد، والسير على الطرق بلا رشد، والارتجالية و«الفهولة، وغير ذلك



التاريخي والأنثربولوجي في رواية (محاسني والقبه) لمليكة رتنان عبد الله المتقي «المغرب»

١

تخفل الساحة السردية المغربية بنصوص روائية عكف بعض منها على الاختباء وراء قناع التاريخ، في حين اختار البعض الآخر تجسيد مراحل من التاريخ ، ومن النصوص الروائية التي ارتبطت جزئيا أو كليا بالتاريخ نذكر «وزير غرناطة» لعبد الهادي بوطالب، « الملكة خنثاة » لأمنة اللوح، « و «الثائر المهزوم» لأحمد عبد السلام البوعياشي، ثم رواية « المعركة الكبرى» لمحمد أحمد اشماغو .

وبما أن هذه التجارب ظلت في حدود سرد التاريخ لأنها « نصوص تدرج في ما يمكن أن نصلطح عليه بـ«سردية التاريخ»، كونها تعتمد نسقا أسلوبيا كلاسيكيا حيث الحقيقة

التاريخية مقدسة وسابقة عن إرادة السارد « يرى الناقد المغربي عثمانى ميلود .

كان لا بد من انتظار صدور رواية «مجنون الحكم» لبنسالم حميش « و « جارات أبي موسى» لأحمد توفيق» و زمن الشاوية «لشعيب حليفي ،و«الموريسكي» لحسن أوريد « ، «و» محاسني والقبه « لمليكة رتنان « وغيرها ، كي نقرأ ما نعتبره تخبيلا تاريخيا .

« محاسني والقبه « هي الرواية الثانية للمبدعة المغربية مليكة رتنان بعد روايتها «لبؤة حاحا»، صدرت ضمن منشورات شركة النشر والتوزيع « المدارس » في الدار البيضاء ويدعم من وزارة الثقافة، تقع في٢٧٧ صفحة من الحجم المتوسط ، وتتوزعها خمس محطات مركزية. تتعليلها العناوين التالية : حومة الصغارين ، افتتاح ورجولة ، الزواج بعروسين ، الزلزال ، الطاعون ، وإذا كانت روايتها الأولى تحكي عن المغرب بداية القرن ١٦ الميلادي، من سبية وجفاف، ضغط ضريبي واستباحة دماء، ومن غارات البرتغيز ويطش الحيوان..، فإن روايتها الثانية « محاسني والقبه « تحكي عن الاهتزازات والقلقل العنيفة التي مست الجانب السياسي والاجتماعي والاقتصادي خلال القرن ١٧ الميلادي ،وكان الصراع حول العرش بين أبناء السلطان المولى إسماعيل بعد وفاته ، أحد أبرز الأسباب المؤدية لتلك الزلازل والاهتزازات، واضطلاع عبيد البخاري بدور كبير في حيك المؤامرات لتولية سلطان ما أو عزله وحتى اغتياله إن اقتضى الأمر ذلك ، حيث تحولت هذه المؤسسة العسكرية إلى عصابات مسلحة ، بعد أن كانت أداة لصيانة الملك وحماية الرعية وتعزيز سلطة الدولة ،

وبذلك ، يحصل التلاقي بين السرد التاريخي والفن الروائي والنتاج عن كونهما يؤديان نفس الوظيفة الاجتماعية الثقافية نفسها وهي إشباع الرغبة الإنسانية في المعرفة ، وتكون الكتابة قد جعلت مسيرتها الروائية مكرسة لخدمة التخيل التاريخي الذي مثل عمودها الفكري ،فماذا كان؟ وكيف حدث؟ في خضم هذه الأحداث المتعجبة ، تدور الأحداث الدرامية للرواية ، إنها قصة عائلتين فاسيتين ، عائلة السي احمد

جسوس وعائلة التاجر السي لمفضل الجباص ، هذه العلاقة ستثمر مصاهرة بزواج هبة بنت احمد جسوس وحمزة ابن السي لمفضل ، لكنه لم كن سي زواجاصوريا بسبب تغلق حمزة بنت ، تتوالى الأحداث داخل هذه القلائق التاريخية ليصاب حمزة بالطاعون ، ومغامرة هبة تنقص شخصيته ، حيث تنتهي المغامرة بالقبض عليها متلبسة بإفشاء الكهرمانة عانشة ، ثم احتماؤها بضريح بضريح المولى إدريس ، ثم زواجها أخيرا من الدوق .

٢

بداءة، دعونا نتفق أن التاريخ كان على الدوام مصدر إلهام للكثير من النصوص الروائية فهي فرصة للهروب من الحاضر ، واستثمار التاريخ لتمرير مواقف واختيارات معينة ، ورواية» المحاسني والقبه « لا تحكي قصة معزولة عن مجتمعها ، بل ترويها غارقة في تحولاته التاريخية من خلال فترة حادة التقلبات والصراعات والمعارك بين أبناء المولى إسماعيل حول كرسي الحكم والتي دامت أكثر من ثلاثين سنة حسب بعض المؤرخين ، وبذلك تحضر الكتابة المؤرخة بشكل واضح في هذا النص ، لتتبع خلف دهاليز الأيام والأزمان ، تنفض عنها الغبار وتطفيها معناها الحقيقي التي كانت عليه من قبل .

تؤرخ الرواية لجيش البخاري ما بعد وفاة المولى إسماعيل لأنه المؤسسة الوحيدة والمنظمة في البلاد ،فلا يقطع أمرا إلا بآمرهم به ، وكان هؤلاء هم الذين يتولون الحكم عمليا بعد وفاة المولى إسماعيل ويعيئون فسادا ، نقرأ في الصفحة ٣٠:» لقد تسبب عبيد جيش البخاري في الحكم ودواليب المخزن فوضى وعدم استقرار وعيه ،ولذلك يتعين عزل الأمراء حسب أعطيلها وقيمة راتب البيعة ، الذي يقدمه المباع لقواد ديوانهم « ص ٤٠ ، وفي نفس السياق نقرأ في الصفحة ٥٤ « ولقد أجمع عبيد الديوان رأيهم على استقدام المولى عبدالله بن إسماعيل ، والفقهية خنثاة بنت بكار المغفري من تافيلالت وأخذ البيعة له .. »

وفي مقام آخر من الرواية ، تؤرخ أحداثها للثائر أحمد الريفي

لغة الديوان رهيبة/سهلة.. يتبعد عن التركيب المعقدة، والجمل المتكلفة.. ونلاحظ أن للشاعر— الذي يكتب أيضا أدب الطفل— مجموعة من الكلمات والمفردات تتكرر على مدار القصائد بشكل ملحوظ، ما يحيلنا إلى دلائل مهمة لما يريد إيصاله لنا من رسائل.

رسائل الديوان
ذكر كلمة «موت» بصفتها المباشرة، وبمشتقاتها الكثيرة مثل (قبر- لحد- دفن- عزاء- احتضار- جثة- كفن- ...) ٢٤ مرة! ما يؤكد أهمية المعنى الذي قد عبّون به العمل، واشتغاله على فكرة وكمضمون، وهو لا يقلقه كهاجس بقدر ما يراه دافعا لافتحام الحياة، والاستمتاع بال لحظة الحالية.
استخدم كلمة «حلم» ٢٥ مرة، لتكون الأكثر تكرارًا على طول صفحات الديوان.. ما يرسّخ شعورنا بمدى رغبته في تغيير الواقع، فحلم «هاني» ليس خاصًا، بل هو إنساني يسمع الوطن ككل.

تكرر «الوطن» ١٣ مرة، دلالة علي أنه مهوم به وبمشكلاته، رغم أنه قد يضيق به أحيانًا لدرجة أن يشبهه بالقبر عند قوله «سأحفر لنفسي وطنًا»، أو عندما يقول «وطني يشاطرني زنراتني»!

هناك تكرار لكلمات بصورة متفرقة، تُشكّل كلّها عالم الكاتب الشعري وتجسد دلائل شخصية، ومنها: «بحر» ٩ مرات، «عرق» ٦ مرات، «ظل» ٦ مرات، «خجل» ٥ مرات.
لم يخلُ من التناص مع القرآن الكريم، كما في قوله «أزفت الأزفة» قصيدة «أحفر لنفسي وطنًا»، ومع الأسفوس- للموت «سيزيف» قصيدة «مخطوطة بامتداد الوطن».
ويمكن الشاعر من إعادة صياغة بعض الحكم والأقوال الموروثة، مثل «من لا يملك قوته لا يملك حريته»، فأعاد كتابتها ببراعة في قوله «فمن بات يحلم بالز غيف/ لن يرفع رأسه يوما/ في وجه خبّال».. قصيدة «زيارة لم يدركها السجان».

ولم يغفل ذكر الأثني بين جنابت قصانده، بل يخاطبها بحبيبة أو زوجة أو أم أو حتى كوطن.. فالمرأة في عالمه الإبداعي ليست محصورة في صفة واحدة، أو مرسومة بصورة محددة! فنجدها أحيانًا الحبيبة السابقة التي يتمنى العثور عليها، كما في قصيدة



مليكة رتنان

وغزو لمدينة فاس في عهد السلطان العلوي عبد الله ابن المولى إسماعيل، لكنه هزم على يد السلطان العلوي :»
يا أهل فاس ، بشري لكم ، لقد سحق جيش المولى عبدالله جيش المستضيء والمنافق الباشا الريفي ، وتم الاستيلاء على محلته وتشرى فرساته «ص ٩١
كما تلقت الرواية إلى كنانيش التاريخ للتذكير بمعارضة الفقهاء تأسيس جيش العبيد ،الذي سيتخذ كعماد لسلطته وأساس حمايتها ، عموما فُعل أبرز الفقهاء الذين عارضوا السلطان في ما يخص تملك «الحراطين « نجد العالم اليوسي برز الفقيه أبي حامد بردلة ، ثم الفقيه عبدا لسلام جسوس الذي كتب رسالة للسلطان أوضح فيها موقفه من القضية مؤكدا على إصراره بالجهر بالحق والتثبت بأحكام الشريعة الإسلامية ،واستعداده للتضحية بنفسه في سبيل ذلك ، مما تسبب في إغضب السلطان ولأن السلطان كان مصرا على سياسته فإنه

عرض الفقيه جسوس لمحنة والبطش والتكليل كغيره من العلماء المعارضين نقرأ في ص٣٠ «يوم قبض قائد السلطان المدعو الروسي ، على مولاي جسوس بداره بأمر من السلطان المولى إسماعيل وذلك بعد رفضه مع علماء آخرين الموافقة بالإفتاء على تجنيد «حرا طين ، مدينة فاس في ديوان البخاري ، بحكم أنهم غير ملوكين ولا يجوز للمخزن تملكهم شرعا « ص٣٠

كما تكتب حاضرة فاس وبادييتها وعلاقتها مع العنف السياسي والسيطرة الاستبدادية لأحمد المنصور الذهبي من إهلاك وإلحاق أضرار جسيمة بالشر والعمران وخاصة حاضرة فاس :»لقد وضعهم السلطان المولى أحمد الذهبي على محك شأنك، فهو لم يصدر عفوه حيالهم بعد أن ارتكبوا الكبيرة يقتل قائد والده أبي علي الروسي ، ول يستغ عدم قدوم وفدهم لمكناسة لمبايعته البيعة الثانية» ص ٩٤

وحين تأتي جامعة القرويين في سياق الحديث بين في الغوص في ذاكرتها وتحديد ظروف بطاقة ميلادها
« اسمع ادن يا بني ، مما يحكى انه في عهد الإيالة الشريفة الإدريسية ، كان لمولانا محمد بن عبدالله إبتنان فاطمة ومريم ، ترك لهما بعد موته ثروة ضخمة فتسابقا في عمل الخير ، حيث بنت كل واحدة منهما مسجدا «ص ٤٤
وتتوق الرواية أيضا للتفاوت الاجتماعي الصارخ بين طبقة موسرة ، بل ومساهمة حتى في القرارات السياسية « التفتت هبة حولها ،وترأى لها الطبخ على غير عادته ، فهو خلية نحل بعيدة وسيداته ، الكل منهمك في المهمة المنوطة به «ص ٧٤
وطبقة ثانية مفقرة وتعاني من الخصاصة والفقر :» تشكلت قاطنة الريض من الفقراء والمنبوذين من بادية فاس ، بسبب شح الطبيعة وغارات عبيد البخاري وجبروت ضغفهم الضريبي كما احتضنت دور بغايا رخصات ، وأصبحت مرتعا خصبا للأمراض التناسلية» ص ٩٣

هذا الوضع المموء كان من الضروري أن يفرز معارضة دينية يتزعمها الفقهاء الذين يرون تسبب الوضع وخروجه عن التعاليم الأسلية ، وفي هذا السياق نقرأ :» نزل الجمع السلام ساحبين الشيخ الإمام ، وغير عابئين بارتطام بدنه بالدرج والحيطان ،ومخلفين وراءهم لوعة وولولة ونحيبا ، وبياب المسكن وقف القائد ولد الحوات وشرذمة عبيده مشدوهين «

ص٦٧

وتسدل الرواية ستارة فصولها ، وهي تجر خلفها حقبة تاريخية حبلى بالاضطرابات الهائلة ، وبالنهب والتخريب العشوائي التي يفرسها القتال من أجل كرسي الخلافة، كما تجر وراءها تحولات الزمن والمكان بدخول أشياء جديدة من مثل ليتحول المجتمع المغربي إلى فضاءات مفتوحة على العالم ، مما يعني أن الكتابة عميقة المباشرة كما في قصيدته العنالية «طقس يومي»، التي أدهاها لابنيه.

وفي الأخير لا أزع من أنني الممتت بالجوانب المختلفة لذلك الديوان الجميل، الذي أسعني معه الحظ مرتين.. إحداهما بقرائته، والأخرى بمحاولة فك شفرته، وإلقاء الضوء على بعض خصائصه.. أملا أن يكمل المشوار من هم أجدر مني بتلك المهمة النبيلة في متابعة إبداع شاعر واع/ منقّف، يحمل على عاتقه هموم ناسه ويلده.. مكافخا برسالته في الحياة كثرين أجيال، وكصاحب قلم حر له مني كل التحية والتقدير، وفي تلهّف لتلقي أعماله القادمة.

فقدك يعلن موتي

كُلّ الطّفّوس الصّبيانيّة الّتي

فطمتني على خبز الشّهوة

هي الآن تُجرّجْزني إنّيْك

كيّ اتعرّى منها

وأرتمّي بين ذراعيْك

كيّوم أن ولدتُني أمي

بلا أي خجلٍ مني

فالّي مني

سأظلّ أمارسُ

عادةً فقدك كلّ مساءٍ

ثمّ أنامُ

فَيُخلِنُ الخُلمُ مؤتي

وفي الصّباح

حينَ أراك بضمّتيْته

فقطيرين وخبّك غنيّ

أناديْك بأرملتي

بهنّكرة

زمان هاتي واعطي واسكت

بلا زارة

ثمّ يحضر جانب من طقّوس أعراس الزّواج وما يرافقها من

احتفالية :

« وصاحت المعلمة صيحة قوية ، وجلجل صدى زعقها ونغمته ثلاث مرا :

« العروسة مرهونة »

وأجابتها مساعداتها الستة ، وبفسق قوة نبرة صوتها ونغمته ثلاث مرات :

« هاهي مرهونة » ١٢١

والى جانب هذه الطقّوس الاحتفالية ، نقف على ممارسة التجارة والانفتاح على العالم الخارجي ، وبالأخص « المليف ، الأقمشة ، أنواب الموصلين والدمسقي :»، وكثيرا ما تتم هذه التجارة في مدينة فاس والتسوق منها أيضا «

ومن الظواهر الملفتة هنا بمدينة فاس هي أئسنة العلاقات الاجتماعية بين المسلمين واليهوج وانخراطهم معا في علاقات بدون حدود جمركية ولا انغلاق عقائدي :» وأعاد حمزة الحلي إلى شمعون ، ولفها هذا الأخير في ثوب أرجواني من الحرير ، ووضعها في صندوق من العرا ثم ناولها للشباب الذي سل من من حزامه كيس نقود ورماء لليهودي ، واتجه خارجا من الدكان ودعوات اليهودي بلكته المميزة ترافقه «ص ١١٣

كما يشير النص إلى بعض الممارسات الطبية التقليدية والشعبية :» وضع السي محمد – بعد غسل يديه – جزءا من لباب الخبز وسط قطعة القمش الابيض ، ودعك ثمرة وفنتها ومزجها باللباب ، وشد برباعة قطعة القماش بخيوط ، وبدا يمسها في الوعاء المملوء بحليب الحمارة ويممره على شفتي الرضيع «ص ١٤

٤

لا يسعنا أن نتجاهل مقدرة الكتابة على فتح شهية القارئ وتوريطة في متعة الإبحار في زورق الحك عبر – تمنح المتلقي العارف والمدرّك أفقا واسعا لإسقاطات زمنية ومكانية تقضي إلى رواية ، وعليه ، لا تنكفي رواية « محاسن القبه « بالمادة الحكائية وتأتيث فصولها ، بل تجعل من النص القصصي محلا إبداعيا ، تمارس من خلاله الرواية لعبتها الجمالية وانفتاحها باستدعاء نصوص غنائية ومختلفة ، كما يستغرق أحيانا في بوليفينية لغوية هجينة ومتنوعة بالمفهوم الباخثيني

ونخلص في هذا الباب إلى الملاحظات التالية :

في سياق تنوع الملفوظ السردى وتهجينه ، تتوسل الكاتبة بالدارجة واللغة الفرنسية ، ونقرأ تمثيلا لهذه الدارجة التي تتسلل إلى تفاصيلي الحكي :»«هي الاولى لا له الغالية .باق ماتولدتشلي يشغلني على خدمتها، هي لالة ومولاتي «ص ٧٤
ونقرأ أيضا :» مك الحق ياتاج راسي ، كبيدة ديالي رهيبة ، والزيتونة كتاكل الصعا على ولدها «ص ٤٢ ، ولعل لجوء الكاتبة إلى اللغة الدارجة فنظرا لجمالياتها وحميميتها ، وكذا ملء بعض الفراغات التي لا تغطيها الفصحى ، فضلا لتوظيف اللسان الدخيل حيث تحضر اللغة الفرنسية الخاصة التي توشر على المثاقفة ، من قبيل :» والتفتت هبة إلى مخاطبها وبعد تمثيل مراوغة عدم التعرف على شخصه ، نطقت بحجور :

من أهذا أنت بالويس ؟

Bienvenu dann votre patrie d adoption

mon sir ص ٢٠٠

تلوين البناء السردى بكثرة توظيف مقاطع أدبية ، من قصائد فصيحة وزجلية ، وأخرى من فنون أخرى ، أغاني شعبية ، أهازيج الأطفال .

استيعاب الرواية جملة من النصوص الدينية من أحاديث وآيات قرآنية تحافظ على صيغتها الأصلية مما يضفي مصداقية على القيم التي تتسرّب عبر مسارات السرد

على سبيل الختم

ومن خلال هذه الأحداث التي تحكيها رواية « محاسني والقبه « للمغربية مليكة رتنان ، نكون أمام وثيقة روائية مجازية ، وصورة كلية تنطوي في عمقها على فاعلية رئيسية تتجلى في جيش عبيد البخاري باعتباره قوة شاملة قاصمة وقاتلة حيناً آخر ، وما ارتبط بها من أفساد واستغلال للنفوذ كما يحمل النص ،إضافة إلى عمقه التاريخي ، عمقا قيما يعوز جمعنا الحالي ، فالنص الروائي يوجه سهام النقد لكل محاولة للتسيب

قَد يصدّق المثل الشعبي الشهير «الجواب ببيان من عنوانه»

في كثير من الأحيان، لكن لا يمكن تطبيقه على الدواوين الشعرية، فثمةً! ما يكون العنوان صامداً أو مغايراً للمألوف والمعتاد، فتفاجأ بمحتوى هو ربما عكس الصورة الموجهة لك!

لقد حدث هذا معي عندما أهداني صديقي الشاعر/ المُعلّم «هاني قدري» ديوانه الثاني، الفائز في مسابقة النشر الإقليمي لإقليم غرب ووسط الدلتا الثقافي، فرع ثقافة البحيرة، في العام ٢٠١٧م.

فاجأتني العنوان، كما صدمت من الغلاف المُقبض للروح، ذي الألوان غامقة، للوحة «تابوت» حكم الخلق! لم أعرف.. وأنا أفتح الديوان.. لماذا انتابني ذلك الشعور الغامض بأنني أقوم بفتح ذلك التابوت ذاته؟ لاتوقع بديهيًا أن أجد قصائد تُشَمِّم بالسواد، أو مراثيات وصورًا جنائزية،

أخبار ثقافية

لمحة سريعة

حضارة الإمارات وحاضرها

تامر صلاح الدين

وجدت حضارات قديمة من البحرين إلى سلطنة عمان، مرورًا بالإمارات العربية المتحدة، يعود بعضها إلى خمسة آلاف عام قبل الميلاد، منها حضارة ماجان "مجان" ودامون وأم النار، تلك الحضارات التي قامت على الاتصال بشعوب البحر وأثرى أهلها من التجارة مع البلاد المجاورة، وتأثروا بها وأثروا فيها فنًا وثقافة وصناعة وطرق حياة وكسبًا للعيش.

كما اقتات أهل هذه الحضارات على صيد البحر، وزراعة بعض المحاصيل والتمور، صنعوا أختامًا للملوك، وآليات فريدة لحفظ الزيوت والطعام، وشباكًا وصنابير للصيد وحليًا ومواقد لصهر النحاس وتشكيله ومبادلته بالحبوب والزيوت مع حضارات فارس والعراق وغيرها.

وربما مكن اختلاط رمال الصحراء بمياه الخليج العربي، وما يستتبعه ذلك من حرص على التوازن، إضافة إلى الأنشطة البحرية في التنقل والتبادل التجاري، سكان تلك الأرض الشرقية من شبه الجزيرة العربية من تكوين هوية وطنية خاصة بهم عبر آلاف السنين، أثرت حساسية كريمة تجاه الآخر، مع ميزان حضارى معاصر قل أن يوجد في بلدان العالم المتقدم.

ولأن التاريخ هو الحاضر، وهو الطريق إلى المستقبل، حرص حكام الإمارات ومتفوقها على استعادة حضاراتهم الغابرة، وعرضها أمام العالم إلى جوار الحضارات الأخرى الأكثر تقدمًا والأثرى إنتاجًا، لذلك يمكن أن يبهرك العدد الكبير من المتاحف على أرض جزيرة السعديات، التابعة لإمارة أبو ظبي—عاصمة الإمارات العربية—ففيها متحف اللوفر الذي يضم أربعة أجنحة

يستطلع الأمر. رآه يجلس القرفصاء، وحوله سبعة زنوج أشداء يضربونه بالسياط على ظهره. كان يلهث لسائنه تدلى كلب مسعور. سال الدم كثيرا حتى غمر الحتام. لم يصدق المشرف على الحتام ما رأى. تملكته الدهشة. خرج. خرج مسرعا ودخل الجامع الكبير المحاذي للحاتم. وجد الإمام يتهيا لأذان الصبح. أخبره بما رأى. تعجب وتحير. خاف حين قرأ الخوف في عيني المشرف على الحتام. تشجع بأية الكرسي ورافقه إلى الحتام. دخلاه. وجدا الشاب في ركن من أركان "بيت السخون" يقتسل هادئا. لم يريا أثرا للدم والسيطر. نظر إلى المشرف على الحتام نظرة فاحصة. تبسم. بعد ذلك بسبعة أيام، وفي رواية أخرى أربعين يوما، فقد المشرف على الحتام بصره؛ لأنه رأى ما لا يجب رؤيته، وكشف سرا كان يجب ستره.

سبق وأن صدر لبن منصور روايات "قضاة الشرف"، ورواية "الحي السفلى"، ويتميز عالم بن منصور بالإغراق في التصوف، ومحاربة السلطة الفاسدة، سواء على المستوى الديني أو السياسي.

قبل البشر، ثم الصعود للجنة والخلق ثم العصيان والتمرد والهبوط.

تستمر أحداث الرواية و تنتقل بين مصر وفنزويلا وليبيا والجزائر وسوريا.. يحرص "لوسيفر" خلالها على أن تستمر حربه على البشر حتى القضاء التام، لكنها حرب لا يمسك فيها سلاحًا. حرب بأيدي البشر هم أنفسهم.

رواية

صدور رواية (لوسيفر) للروائي علاء حموده عن دار روزنامة.

لقاء في كنيسة بين معترف وقس.. عن برديات مصرية مجهولة، تكتم الجميع أمرها.

في غرفة الاعتراف الصغيرة، يتضح أن هذا الاعتراف هو الرواية ذاتها فيما بعد.. الرواية التي تصحبنا إلي ذلك التاريخ القديم الذي تسرده البرديات، والذي يلاحظ راوي القصة تطابقه المخيف مع تلك الأحداث المؤسفة التي تعصف بالعالم بدءا من العام 2011.

تتخذ أحداث الرواية مسارا مختلفا لتقدم تاريخ قديم حقيقي ممتزج بالخيال، مع تاريخ حالي بديل ممتزج بالواقع، يجعل القارئ لا يمكنه تحديد متى يبدأ الخيال ومتى ينتهي.. بدءا من تلك الحرب التي ارتقت بالشيطان



فنون بصرية و..... سمعية.

الفنون البصرية إسم اخترناه ليا ب أكثر شمولاً وكلاسيكية من حيث التصنيف، وقد يفهم البعض أننا خصصنا هذه الصفحات لل OP Art الذي يعتمد على "التلاعب" بـهئية المشاهد من خلال التأثيرات المتموجة التي تثير دهشته، وتؤثر عليه نفسيا أو فسيولوجيا، وإنما عنيانا بعنواننا هذا أن نجتمع بقدر الإمكان الفنون السبعة في ملف واحد هو ملف "البصريات" أو تلك الفنون التي مثل إما زمانا كالموسيقى والغناء، أو التي تحتل مكانا كاللوحات الفنية وفنون النحت المختلفة، أو تشمل كلاهما كفن السينما الذي تشغل أعماله بالضرورة كلا الحيزان في الزمان وفي المكان، ومن حسن الحظ أن كتابنا عمرونا بمقالات متفردة جمعت أغلب هذه الفنون، وفي ظني أن ملف "الفنون البصرية" يستحق احتفاء خاصا

ملف خاص الحواسيس

بين موضوعات "كافيين" المتعددة، وفق الصفحات المخصصة للكوميكس أجاد الكاتب تتبع نشأة هذا الفن الذي يحقق تداولاً فريدا بين المطبوعات المقررة في كل من الولايات المتحدة، أوروبا وخاصة فرنسا، أما في اليابان فهو عالم متكامل ومختلف، يحقق أرباحا مليارية لمنتجيه وليس لمبدعيه، رغم أن الكوميكس يمكن أن يمثل في جوهره حقيقة الفن السابع جامعا أغلب الفنون في طياته، فهو رسم وتحبير وتلوين، أو "فن تشكيلي"، وهو "أدب" بكل تأكيد قصصى وروائي، إضافة إلى أنه يصب كرافد أساسي- في الأعمال السينمائية، أو ينبع منها مباشرة وبصورة مدهشة، فضلا عن مقال ملفت يتناول سيرة حماسية ومتوترة لأحد أهم رموز فن الكوميكس في الولايات المتحدة والعالم، أما فن المسرح ففيه تيمتان: أولاها فلسفة مرنة تأتينا من أحد أبرز وأحب المعلمين في المسرح التونسي، والأخرى تنظيرية عميقة ناقدة وتفصيلية مترجمة عن رواد أوروبا الشرقية، ثم يحمل " إنترفيو" الفنان التشكيلي " نذير الطمبولي" كشفا حقيقيا يتعلق بالفن الحديث واتجاهاته وتطوره، كما توجد قراءة مهمة في تخطيطات الفنان العراقي عيد الكريم سعدون، وفي مجال الأزياء ثمة مقال ملفت لمصممة مصرية معروفة تطرق دروب الكتابة للمرة الأولى وكأنها جبلت كتابية، والحقيقة أننا رحبنا في هذا الملف بكتابة أخرى، قدمت درسا واقعا وملهما ومحزنا في آن من السينما الأمريكية، وقد حظينا بمقال عن فن التصوير الفوتوجرافي، صاغه أستاذ مصري في إحدى جامعات كوريا الجنوبية، تمكن خلاله من المزج بين العام الأكثر شمولاً والخاص المتعلق "بكادرات" صحفى مصرى لخل بقوة الغواية والهواية إلى مجال التصوير الضوئى، وبالطبع ثمة المزيد "هنا" ندعوكم لاكتشافه والتمتع به،،

فوتوغرافيا



شغاف جوهرها، ومن خلالها نستطيع أن نكتسب فعلاً جديداً يضيف لمشاعرنا الإنسانية والإدراكية.

وفي ضوء ما سبق، لا تمنح الصورة تأويلها، سواء في فضائها الطبيعي أو في إطارها الفوتوغرافي. حيث لا تهبط كليتها دفعة واحدة لعين المتطلع لها، فهي عاصية تحتاج لعين مختلفة مثلها في ذلك مثل أي عمل فني، كالقصيدة أو الرواية أو اللوحة، بل هي أعقد من كل ذلك، وتحتاج إلى دراية وحكمة ومهارة خاصة، ويرتقى فيها المصور الفوتوغرافي إلى أحوال ومقامات أرقى وأعلى، كما الصوفي الذي يشطح بعين قلبه ويجلب لنا درره النثرية التصويرية في حروف ومعاني تدور في عوالم العرفانية المتحققة.

إن يتطلب أن يتوافر في الصورة عدة عناصر، وهي: الكائن الحي، والموضوع، والفضاء المكاني، والزمني، وأخيراً تجانس مكونات الطبيعة. وهذه العناصر هي مكونات أو أدوات ما نذهب إليه في منهجنا لنقد الصورة، وهو ما نحاول أن نؤسس له في النقد العربي باسم "البعد العرفاني في الصورة"، باعتبارها قطعة نثرية قائمة في ذاتها. مستفيدين من منهج تحليل عتبات النص، خاصة في تحليل الصور الفوتوغرافية على أغلفة الكتب الروائية كمدخل مهم لفهم محتوى النص الداخلي.

وفي ضوء ما سبق، فإن الصورة هنا تعد حالة وثائقية ثبوتية لحدث ما، ليس بالضرورة حدثاً سياسياً أو حربياً، بل هي توثيقية لحدث إنساني قد ينضج بكل ما يتعلق بالكائن البشري من لحظات مشهدية، تكون الصورة شاهداً عليه، بعين المصور الذي يتطلب عليه أن يكون

ثبوتية الصورة الفوتوغرافية لواقع المهمشين

لدى "عصام الشرقاوي"

محمد طلعت الجندي

«مصر»

النظر للصورة الفوتوغرافية باعتبارها نصاً حكاياً يمتلك من التقنيات السردية ما يمتلكه النص الأدبي، يفتح أمامنا الاعتناء بمجال إبداعي ميّز الإنسان عن غيره في امتلاك الرؤية وصبها فيما يناسبه من قوالب فنية. فالصورة في معناها العام أقدم فن بشري عرفه التاريخ الإنساني، خاصة التاريخ المصري القديم، حين بدأ ينقش على الحجر وملامح الشخصيات المؤثرة في تاريخه.

يجب الاعتراف بأن الصورة تمتلك حالة التوثيق الاجتماعي وتسجيل الأحداث الكبرى في تاريخ الأمم والشخصيات، ما أعطاها حالة تميز في إثبات الواقع، ما لا يدعو إلى شك أو تأويل خاطئ لماهية الحدث الواقعي ومسار وقائع البشر فيه، فهي ما يمكن أن نطلق عليها "ثبوتية الصورة"، التي لا تعرف لغة الاتحياز ولا الحياد ولا الضدية، بل ثابتة في نقل الواقع كما هو.

تكمّن عبقورية الصورة وتفردها في قدرتها على تسجيل لحظة إنسانية مفعمة بملامح زمنها ومكانها. وهذا ما أطلق عليه "البعد العرفاني"، في محتوى الصورة، حيث استطاعت رصد ما لا عين رأت، أي إنطاق ما لا يُنطق، وبمعنى آخر أن لكل صورة مدلولاً يختلف بالضرورة باختلاف موضوعها، كما اختلاف ملامح البشر، وإن تشابهوا في اللون أو الملبس أو الحيوية أو العجز. لكن لكل محتواه الخاص والمميز الذي يُعرف به وسط كم المتشابهات.

ومن هنا يأتي تفرد الصورة ذو البعد العرفاني على أصعدته الثلاثة. وهي: "علم اليقين"، أي عالم الصورة الخارجي. و"عين اليقين"، أي موضوع الصورة المرئي. و"حق اليقين"، أي البحث في ظاهر وباطن ما وراء الصورة. حيث الوصول إلى مرحلة توحّد أو إحلال مع ما بثته الصورة من قيم لمست وجدان المتطلع لها. وبالتالي تفتح الصورة آفاقاً لتأويلات قد تنفق أو تختلف في تفسيرها أو في نقدها. وفي الواقع الأمر تُثري هذه التأويلات إطارية الصورة لتأخذ بروح المتطلع إلى



عصام الشرقاوي

الموجود والمتناثر في الحياة المصرية من حالات بشرية وأمزجة المصريين المختلفة، ومن ثم تكن مهارته في إحياء هذه المتناثرات أو بمعنى أدق إحياء أخبار الناس الحقيقية في حكايات ملامحهم في الصورة.

الصورة عند "الشرقاوي"، تستعيد ذكريات الندوب المؤلمة للشخصية المصرية المقسمة بين رضوخها

لقسوة الواقع ورضاها بالمقسوم، ويمكن تقسيم ملامح صورة بين النظرة المستسلمة المبتسمة لرب كريم والنظرة الشاردة المثقلة بالهم اليومي. ففي نظرة الرضا المبتسمة تأتي صورة الرجل المشرد، ذي الذقن والشارب الكث وطاقيته بنفسجية اللون، وسترته الخضراء مع سقوط الشمس على جانب وجهه، التي تعكس مساحات لونية مع خلفية السماء البادية في سقف الصورة؛ ليتحقق علم اليقين بإطارية الصورة ومعرفة مكوناتها. ومن ثم يتم الصعود إلى عين اليقين في لمس حالة الرجل موضوع الصورة. ويؤكد حق اليقين جوهر الصورة في حالة الرضا الداخلي للرجل المشرد، وإن بدا على الملامح عكس ذلك، وهنا تتجلى حالة الإيمان الداخلي التي تهبها لنا الصورة، في إدراك ما وراء الصورة وإعلاء قيمة وجدانية، ألا وهي بسملة الرضا.

أما النظرة الشاردة المثقلة بالهموم، فتعبر عنها بشكل كلي- مشهدية المرأة بائعة الخضار الجالسة، الماسكة بيد كفة الميزان متكنة عليها فوق فخذاها. ونظرة عينها تشي بحالة شرود وتعجب من الحال العام، فقد جاءت مشهدية الصورة معبرة عن فوضى الفقر، التي عكسها عدم تناسق الألوان في الملبس، حيث نرى بضعة شعيرات بيضاء بادية أسفل رباطة رأسها "قمطة" إيشارب"، التي تأتي بلون أزرق شاحب مع جلباب بلدي أحمر "بسفرة"، مزركش بنقاط بيضاء صغيرة، وكيس قماش بنفسجي متدل من صدرها ميقع، مع كيس أخضر بلاستيك على رجلها، وباقي نبات أخضر ذابل على ساقها، وبالجوار ميزان بلدي لا توجد إشارة على المكييل بجواره سوى كيس أخضر بلاستيك آخر على الكفة الأخرى فوق الميزان وأمامها جوال بلاستيك بدا فيه بعض الخضار غير الواضح نوعه، وتتصدر في مشهدية الصورة بعض المتسوقين هنا وهناك، وفي الخلفية يوجد منظر عريض لبعض المباني القديمة. ويتجلى هنا البعد العرفاني بعد الأخذ بعلم مكونات الصورة التي لمستته وإطمأنت لمفرداته عين اليقين. يأتي حق اليقين ليكشف لنا جوهر عملية الحكى الصامتة في تلك النظرة الشاردة في وضعية اليد تحت الخد والكوع المستندة على كفة الميزان؛ لتعكس

حالة الأمل والسند على ميزان قد يعطي الحقوق متساوية للناس كي يُقام الحال وبيتهج المقام الإنساني الذي طال صمته وصبره على ميل ميزان، فلم تجد البائعة سنداً لها غير كفة الميزان لعله يوماً يكون عادلاً!

الصورة بهذا العطاء العرفاني عند "الشرقاوي"، تثير في النفس الأسى الدامي، حتى إن ابستم الكائن الإنساني فيها، فهو يروي ملامح مأساة الشخصية المصرية مع واقعها ومحيطها الطبيعي الذي بدا متعلقاً أيضاً على فقر الحال وكلة الحيلة، فصورة الرجل النائم أسفل الشمس المنتهية على حجر "رصيف الشاطئ"، تُلقي بظلالها العرفانية الأكثر صدقاً لتقذّف بدواخل البشرية واقعاً لم يتخيله واقع بالأساس. بداية من المدخل العام للصورة، الذي جاء من مكان عالٍ ربما كان متعمداً لتقزيم العنصر البشري بجوار صخر الشاطئ برمزيته الواقعية القليظة الراصدة لوضعية حجم هذا اللباس المتقزم مقارنة بالصخرتين الأكثر حجماً، فضلاً على الفارق اللوني في المشهد العام للصورة بين الأصفر والأزرق وتفاوت درجتيهما لتبتلع لونية ملبس الرجل الباهت في قميص مخطط باللون الأبيض والأحمر، وينطال أزرق كالج، وحذاء بلاستيك أزرق متهاك. وعلى الرغم من قسوة وتعلق الطبيعة، إلا أنها احتوت هذا اللباس.

وهنا يرصد البعد العرفاني حالة المأساة الحقيقية لهذه الشخصية، التي إن بدت متعاشية في سلام مع الطبيعة والواقع إلا أنه سلام متقزم هش. ما يوحي برفض هذا التعايش، وهو ما يدعو للتساؤل عن السبب في هذه القزمية؟!

ويقلب على صور "الشرقاوي"، سمات يمكن رصدها من خلال أعماله، منها محاكاة الظل وتوقع الكائن الحي (العنصر البشري) داخل الكتل الفراغية كنوع من الوجودية وتحدي الفراغ، مثل صورة الرجل الجالس على طرف صخري أمام البحر، لتتوغل الكتل اللونية بين الأسود لون الشاطئ، والرمادي لون البحر والسماء، كما يبدو في الأفق البعيد ثمة مبانٍ رمزية أخرى للفضاء المكاني المطل على البحر، الذي لا يملك منه الرجل غير

صخرة على الشاطئ. وعلى الرغم من احتلال الكتل الضخمة اللونية لحالة البحر والشاطئ والسماء والمباني

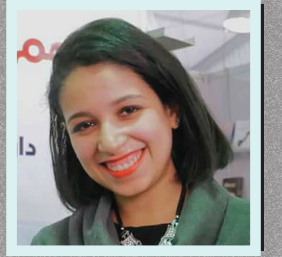
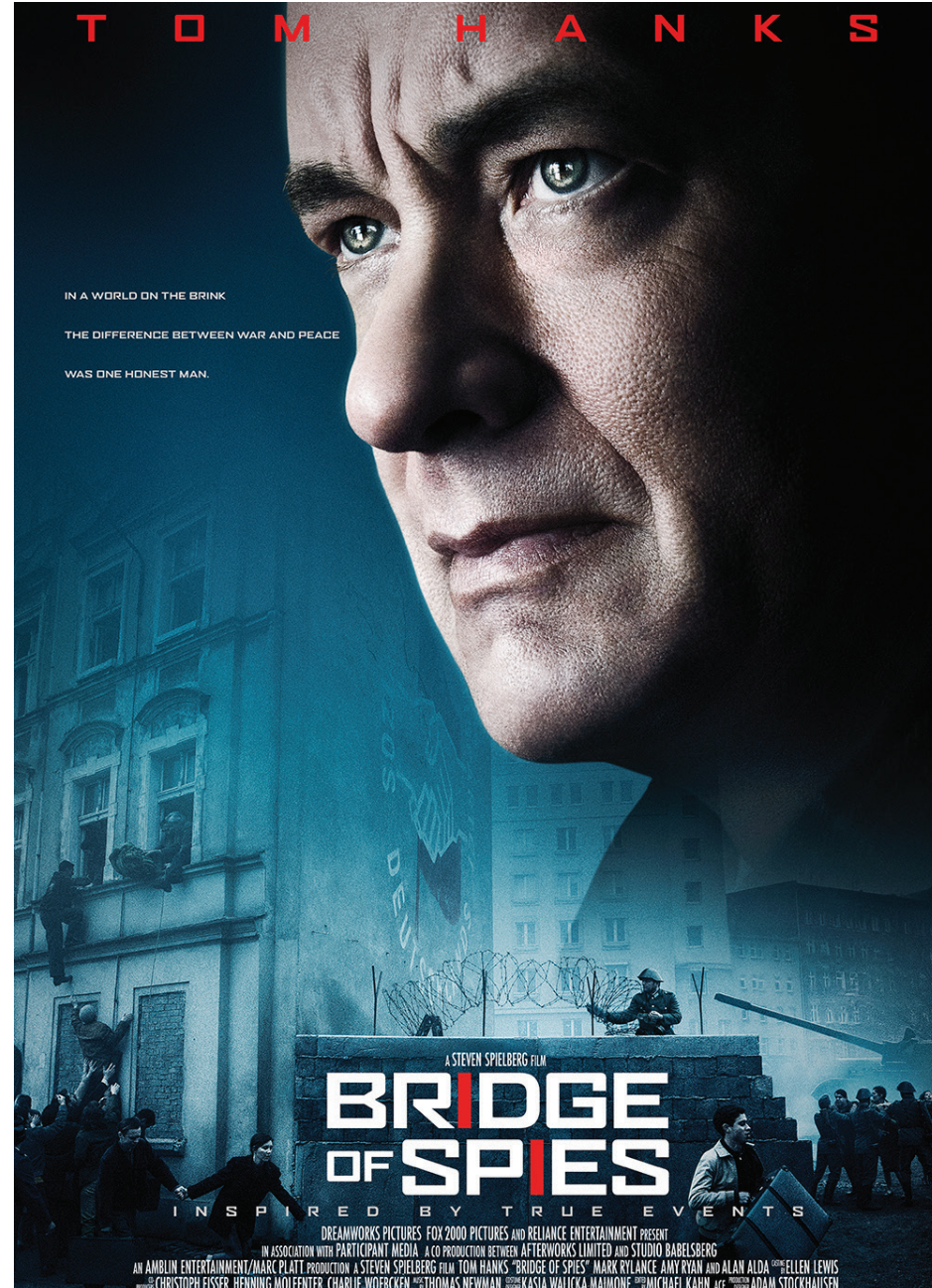


البعيدة يأتي الرجل بحجمه الضئيل واضعاً ساقه فوق الأخرى كعنصر قوي ومتسيد لهذه الأحجام المتعلقة، وهنا تكمن الحالة العرفانية في محاكاة الطرف البشري -لأطراف الطبيعة التي يحاكها بعقله وخياله، لا بعضلاته ولا قوته، وكأنه سيد هذا الملوك.

وفي نهاية القول إن العالم الذي تسعى فيه موضوعات الصورة عند "الشرقاوي"، عالم الطبقات المهمشة، مثل الرجل العجوز الذي يجر عربة القثاء،

الصيد وشبكته المزركشة، وصانعي البهجة الفقيرة مثل صورتني لاعب العرائس وعازف الناي، وغيرها من أعماله التصويرية المتعلقة بنفس الموضوعات، وهي صور في مجملها ترصد طرق تحايل الشخصية المصرية على الواقع الرذيل. وهنا نلمح أن "الشرقاوي"، اختار تسجيل لحظات من حياة الأشخاص التي قد لا تهتم بهم الدولة، بل إنه يسعى إلى لفت النظر إليهم، لعل القدر يكون بهم أرحم.





دونوفان.. وطنية جاسوس وعبرية محامٍ

إسراء إمام
«مصر»

يوجد ملهمون حقيقيون قدمتهم السينما، ولم يعرفوا يومًا أنهم كذلك، لم يتورطوا مع أنفسهم، بقدر ما انخرطوا في أعمالهم، لم يفكروا في أثر ما يفعلونه على من حولهم، سواء داخل محيط محدود في حياتهم، أو خلال حيز آخر أكثر رحابة في مستقبل يخلد ذكراهم.

قدم لنا فيلم "bridge of spies"، إنتاج عام 2015م للمخرج "ستيفن سبيلبيرج"، خدمة جليلة، بتوثيق شخصية الأمريكي محامي التأمينات "جيمس دونوفان" سينمانيًا- وجسده "توم هانكس"- الذي لم يجد مفراً مما يمليه عليه ضميره، فلم يمانع تولى قضية "آبيل إيفانوفيتش"، المتهم بالتجسس على الولايات المتحدة الأمريكية لحساب الروس عام 1957م أثناء الحرب الباردة، بعدما اختارته وكالة المخابرات المركزية "ممثلاً للدفاع"، لنقدم إلى العالم "صورة" محاكمة مكتملة الأركان.

فجده- بالرغم من كل هواجسه الأولى إزاء هذه القضية- ينذر نفسه لها فيما بعد، غير آبه بكل النظرات الدونية التي يتهمه بها المجتمع الأمريكي يوميًا، وفي كل مكان، بينما لا يستمع إلا لصوت في داخله، يقول دومًا: "آبيل ليس مجرمًا، بل رجل شريف، قام بما طلبته بلاده منه على أكمل وجه، فعلام يُعاقب؟"

فكم من الوقت والجهد سنبذله للوصول إلى مثل هذا اليقين في مسألة كهذه؟ دعنا نفكر: أنت "دونوفان"، فهل سنبغ سلامة النفسي تجاه فكرته بهذه السهولة؟ تتجاوز المفهوم الشائع تجاه الوطنية، وتجيد التمعن بحيادية في ماهية الموضوع، مستندًا إلى أدواتك المستقلة في التفكير ووزن الأمور، ورؤيتها من منظور مختلف. "دونوفان" لم يرتدع حينما هاجمه الجميع، وبدأ المهوسون في التعرض لأسرته، بل كان يلجأ للحلول التي لن تمكنه من التمسك بقناعاته، فيطلب تشديد الحراسة على منزله، ويخفض عينيه بعيدًا عن الآخرين في عربة المترو التي يستقلها كل يوم إلى عمله، بينما يرمقه معظم الواقفين فيها بطل مقيت. كان "دونوفان" ذا حيلة، وعقل متدبر، لا بد أن يأتي لمن



مارك ريلانس في دور الجاسوس السوفيتي: رودلف أبل

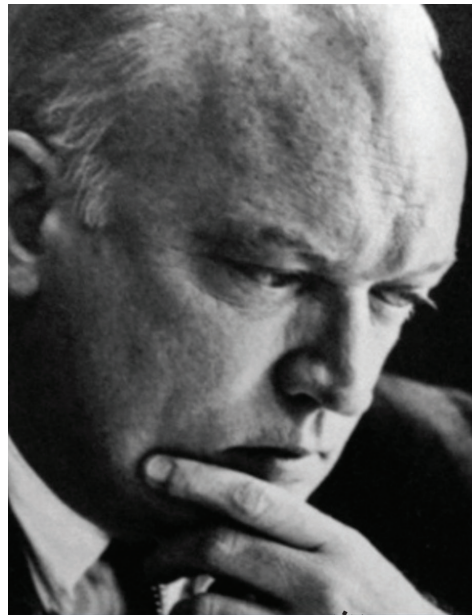
تجرده تمامًا من علاقته بها، وتخبره بأنها لن تؤمنه بأي شكل كان، حتى إن كانت عملية التبادل هذه ستتم في ألمانيا الشرقية، التي تعتبر أرضًا مأهولة بالمخاطر وقتها، بالطبع، لن يقبل أحدهم أبدًا هذه المخاطرة، لكن "المحامي" فعلها.

وتظهر هنا "قوة المفاوض العفوي"، بعدما عرف بالصدفة بوجود أسير أمريكي آخر، كان طالبًا في مقتبل العمر يدعى "فريدريش براير"، فاصر "دونوفان" بمفرده على أن يتم تبادل مضاعف: "جاري" و"باور"

مقابل "آبيل". ويتبع "دونوفان" غريزته- على الرغم من استنكار الأمريكيين محاولته التي قد تذهب فرصتهم في عودة "باور" الجندي الأهم لديهم، والذي يحرصون على استرجاع المعلومات التي يحملها دماغه أكثر منه شخصيًا- ويصر على موقفه أمام الروس: اثنان مقابل واحد، وإلا لن تكون هناك صفقة من الأساس، ما يذكرنا بالاستهلال التلمحي الذي قدم به "سبيلبيرج" شخصية "المحامي" في أول ظهور له، إذ ظل يصحح لمحايدته كلمة "رجل" أي "موكلك"، فيقول "تقصد ذاك الرجل الذي وكله موكلي، هذا الرجل لا يجوز تسميته: رجلي، لأنه ليس موكلي".

وكما كان يعود الخصم أثناء حديثه مع "دونوفان"، غافلاً، منفلت اللسان ليقول: رجلك، نجد الأخير يقطع المناقشة، ولا يكل أبدًا من التنويه بعدم دقة هذا المصطلح.

واجه "دونوفان" الساعات الشاقة الحاسمة، التي ينتظر فيها رد الروس على ما اشترطه عليهم، بقلب واجف،



جيمس دونوفان 1962

شغله الشاغل مصلحة الأفراد الثلاثة "باور" و"براير" و"آبيل"، باعتبارهم آدميين مجردين من الهوية، لهم كل الحق في عيش حياة كريمة، بينما الحكومات من حوله تلهث لتستعيد جنودها لكي تحمي مصالحها، وتسعى لاستردادهم وقد وصمتهم بالعار، "لماذا لم تقتلوا أنفسكم بدلاً من أن تضعونا في موقف كهذا أمام حكومة العدو، والله يعلم إن كنتم فتحتم أفواهكم بما تعرفونه أو لا".

الفارق بين "دونوفان" وغيره من الناس، أنه فور أن تمت الصفقة المبتغاة، التي ستشرب أمريكا بأكملها نخبها بعد أن تتنفس الصعداء، يتلاشى الجميع من حوله على جسر "جلينك"، وفي حوزتهم "باور" و"براير"، ليظل هو واقفًا، يراقب بداب وتوجس، كيف سيستقبل الروس رجلهم "آبل"، متذكراً المحادثة التي دارت بينهم قبل قليل، حينما طرح السؤال على "آبيل" من جديد، حول موقف حكومته منه، فأجابه: "لنرى كيف سيقومون بتحيتي، هل ساجلس في المقعد الأمامي، أم سأنسى في الخلف؟" بقي "دونوفان" واقفًا حتى بعد أن انطفأت الإضاءة من حوله على الجسر الذي تمت عليه الصفقة، وشاهد بعينه "آبيل"، على الجانب الآخر وقد أهملوه غريبًا دون سلام في المقعد الخلفي.

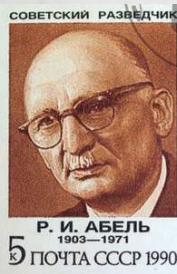
وعى المخرج "سبيلبيرج" لطبيعة شخصيات العمل، واختار أن يؤكد سموها حتى في مشهد النهاية، فـ"دونوفان" هو الذي قد ينسحب من كل الاحتفالات التي تقيمها الولايات المتحدة الأمريكية حول الواقعة، وحوله شخصيًا، باعتباره بطل عملية التبادل، ففراه يدير وجهه عن نظرة الامتنان التي تمنحها له سيدة في عربة



الجاسوس السوفيتي : رودلف أبل عام 1962

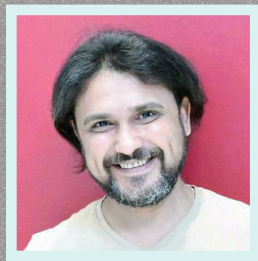
المترو، ليغمره الحزن في لحظة حينما يشاهد مجموعة من الأطفال تعبر سورًا صغيرًا في حديقة منزلهم، مستعبدًا المنظر البشع الذي شاهد فيه مجموعة من الألمان يقتلون على الفور لأنهم حاولوا اجتياز الجدار ما بين الشرق والغرب. فهو كما قال لـ"باور" حينما نبذه الجميع في الطائرة، بينما كانوا في طريقهم للعودة: "لا تهتم كثيرًا بما يراه الناس، أو يظنونهم عنك، المهم أن تهتم بما فعلته وما ستفعله".

كان "بطل" الفيلم، الذي ليس لديه خيار سوى مواصلة القتال، يعي- كما في الواقع- أن هناك الكثير مما يمكن فعله لجعل هذا العالم أفضل، وليس ثمة مفر من أن يكون دومًا "رجلاً صامدًا".



طابع بريد سوفيتي
لتكريم رودلف أبل
إصدار 1990





نمط من الأسر.. حول أخلاقيات الفقر والتبني

محمود الفيطناني
«مصر»

يطلق الفيلم الأرجنتيني A Sort of family نمط من الأسر، أو Una especie de familia تبغا للعنوان الأصلي للفيلم- الذي شارك في إنتاجه كل من الأرجنتين، والبرازيل، وفرنسا- وهو دراما عائلية، صرخة مفزعة في وجه مافيا التجارة بالأطفال باسم التبني، بسبب الفقر والعوز الشديد في بعض المجتمعات، ما يدفع أفرادها إلى الإجاب لبيع أطفالهم ليتمكنوا من مواجهة الفقر، الذي يأكل حياتهم، ويقضي على أي أمل لهم في العيش معيشة كريمة وإنسانية.

يؤمن من يعيشون هذا الفقر المدقع بأنهم لا يمتلكون شيئاً، وأن حياتهم بالكامل عرضة للبيع والشراء، ما داموا بلا أموال، ولعل هذا كان واضحاً بشكل جلي، حينما قالت مارسيليا Yanina Avila يانينا أفيللا- الأم البيولوجية- لمالينا Bárbara Lennie باربارا لينني، من ستقوم بالتبني: من يملك المال يملك كل شيء، نحن لا نملك أي شيء أبداً. أي أن الفقر والعوز الذي يعانون منه جعلهم مستسلمين تماماً لما يعاونه، ومن ثم فهم يبيعون أي شيء يساعد على استمرار الحياة، حتى لو كان بيع أطفالهم الذين يأتون بهم للحياة خصيصاً لبيعهم والعيش بثنهم.

يبدأ المخرج Diego Lerman «دييجو ليرمان»، الذي اشترك في كتابة السيناريو مع السيناريسـت Maria Meira «ماريا ميـرا»، فيلمه بمشهد يكاد يكون الأهم في الفيلم؛ لأنه سيكون المحرك الأساس لأحداثه، أي أنه اعتمد على المشهد الأول اعتماداً كاملاً لجذب المشاهد والتأسيس لفيلمه، حينما نرى الطبيبة مالينا متوقفة بسيارتها في منتصف طريق ما، تُفكر بعمق وقلق والكثير من التردد لاتخاذ قرار ما، لا نعرفه، لكن القلق الشديد الذي يبدو عليها يجذب انتباهنا لمعرفة القرار الذي ستأخذه.

ولعل المخرج دياجو ليرمان، أثبت في هذا المشهد حرفيته كمخرج قادر على اجتذاب انتباه المشاهد، وجعله منساقاً لما يقدمه الفيلم، فيبدأ والشاشة مظلمة تماماً، بينما نسمع في الخلفية صوتاً عميقاً ومتضخماً للأمطار



التي تهطل، وصوت مساحتي السيارة المتحركتين ذهاباً وإياباً، أي أنه كان يعمل على تهينتنا بالصوت العميق، بينما الشاشة مظلمة تماماً، ثم ينتقل إلى مالينا الجالسة في سيارتها تفكر بعمق وقلق، لتخرج منها وتظل تتحرك حولها ذهاباً وإياباً، دليلاً على قلقها وترددها الشديد إلى أن تستقلها وتذهب بها.

نجح المخرج ديجو ليرمان، من خلال هذا المشهد الطويل نسبياً في التأسيس لانطلاق أحداث فيلمه، الذي يتحدث عن حالات التبني ومخالفة القانون، والتبعات الأخلاقية المترتبة على هذا الفعل، لنعرف أن مالينا طبيبة في منتصف العمر، ترغب في تبني طفل بعد ولادة طفلها ميتاً، فتتفق مع طبيب في إحدى القرى الأرجنتينية الفقيرة في مقاطعة ميسيونس على أن تبني طفلاً من الفقيرات الكثيرات، اللاتي يحملن وهن غير قادرات على إعالة أطفالهن، ورغم أن مالينا تدرّك جيداً أن إجراءات التبني يشوبها الكثير من الشبهات غير القانونية، تغلبها رغبة في التبني والأمومة للمضي قدماً في الأمر، ما

كان زوجها موجوداً.

تفكر مالينا ملياً في الأمر، وتمنعها أخلاقياتها من المضي قدماً في صفقة غير أخلاقية، لكن الطبيب كوستاس يحاول إقناعها بقوله: «هل تظنين أنني أفعل ذلك من أجل المال فقط؟ أرى الأطفال يموتون في المشفى. الفقر هو أكبر مأساة على الدوام يا دكتورة، هنا وهناك وفي كل مكان». ولأنها ترغب فعلياً في الطفل تتأثر بما قاله، فتُعبد التفكير في الأمر، وتحاول إقناع زوجها بإعطائها الأموال، لكنه يؤكد لها أن هذا ابتزاز، وأنها وقعت في عصابة للمتاجرة بالأطفال، وإذا دفعت لهم اليوم لن يكون هذا هو نهاية ابتزازها من قبلهم، لكنها تُصرّ وتخبره بأنها لن تعود من دون الطفل، فيرضخ لرغبتها ويذهب إليها.

تظن مالينا أن الأمر قد انتهى عند هذا الحد، ثم تكتشف أن إجراءات التبني تنتهي فقط من خلال ادعاء زوجها أن الطفل ابنه البيولوجي، حينما تخبرها الممرضة: «ستسجلين الطفل باعتباره ابن زوجك ومارسيلا، ثمرة علاقة خارج الزواج، سندهبين إلى المحاكم في بيونيس أيرس بعد عامين لتسجيله باسمك، مقابل الوقت الذي أمضيت به لرعايته وحمايته».

هنا تشعر بأن الأمور تتعقد أكثر مما ينبغي، وأنها تدخل في متاهة غير قانونية وغير أخلاقية مُحاطة بالكذب والتواطؤ من الجميع، فتضطر للموافقة حينما تخبرها الممرضة: «إذا رفضت ولم تأخذه، فهناك أزواج كثيرون ينتظرون دورهم!».

بات اتخاذ القرار يخص مالينا وحدها، بعدما أصبح الأمر واضحاً تماماً، فإما الدفع والموافقة على شروطهم غير القانونية، وإما العودة من دون الطفل؛ لذا ستضطر للموافقة صاغرة على كل ما يطلبونه.

يصل ماريانو Claudio Tolcachir زوج مالينا إلى القرية ومعه المبلغ المطلوب، ليفاجأ بأنه يجب تسجيل الطفل باسمه، باعتباره الأب الحقيقي له من علاقة غير رسمية، وأمام إلحاح الزوجة يرضخ ويدخل الدائرة، لا سيما بعدما رأى الطفل وشعر بتعلقه به مثلها. أثبت لنا المخرج ديجو ليرمان قدرته على إدارة الفيلم في العديد من المشاهد، ولعل مشهد خروج مارسيليا، الأم البيولوجية، حاملة الطفل من المستشفى لتسجيله، كان من المشاهد المهمة والمفصلية والمؤثرة في الفيلم، حيث رفضت رفضاً قاطعاً حمل الطفل بين يديها أو النظر إليه، بينما هي تكيي قائلة: «هذا غير عادل، لا أرغب في حمله»، بينما مالينا ترجوها أن تحمله أثناء الخروج والتسجيل حتى لا تثير الشبهات حول إجراءات التبني.

هذا المشهد الذي أدته الممثلة يانينا أفيللا، كان من المشاهد القوية التي برعت في أدائها؛ لرفضها الصارم مجرد النظر للطفل أو حمله، حتى لا تتعلق به، خاصة أنه سيفارقها بعد لحظات إلى غير عودة، ولعل مشهد حملها للطفل بعد إرغامها والخروج به من المشفى كان معبِراً، حيث تحمله وكأنه لا يخصها، غير رغبة في النظر إليه، حتى لا تتعلق به، وتتراجع عن الصفقة التي ستكفل استمرار الحياة والحصول على المال.

يؤكد لنا الفيلم تواطؤ المجتمع بالكامل في هذه القرية على مخالفة القانون والمعايير الأخلاقية، وهو ما تورط فيه كل من مالينا وزوجها ماريانو، فالمحامية والطبيب، والممرضة، والموظفون الذين يقومون بإنهاء إجراءات التبني، والأم الحقيقية وأسرتها، كلهم لهم نصيب من هذه الصفقة، التي تتم، وجميعهم سينالون قدرًا من المال المدفوع في الطفل، أي أن المجتمع بالكامل بات يتاجر في الأطفال ويساعدهم في ذلك من يقوم بالتبني، الذي يصبح شريكاً ضالغاً في الجريمة التي يسببها الفقر الذي يعاني منه المجتمع.

ينتهي الزوجان من إجراءات التبني، ويتجهان للعودة إلى بيونيس أيرس مطمئنين، ومعهما الطفل، فيفاجآن في الطريق بنقطة تفتيش، ما يجعلهما خائفين؛ لأنه إذا كان بالفعل الأب البيولوجي للطفل فأين الأم البيولوجية، ولم ليست معهما؟ وحينما تقول له مالينا: «سنخبرهم أنها في المشفى وستلحق بنا»، يقول لها: «هل تعتقدين أن الشرطة ستصدق ذلك؟»، كل من كانوا في القرية متواطئين فيما حدث، ويعرفون أنه ليس قانونياً، تفكر مالينا في رشوة الشرطة لكن الزوج يرفض تماماً حتى لا يتورطا في المزيد من المشاكل، فتخفي الطفل أسفل الكرسي الخلفي للسيارة وتغطيه وتضع فوقه القفص الذي فيه قطهما.

حينما توقفهما الشرطة يستمعون إلى صوت في خلفية السيارة، ويكتشفون الطفل، بما يؤدي إلى اعتقالهما. ربما كان الحوار الذي دار بين الزوجين في الاحتجاز من النقاط المحورية والمهمة في أحداث السيناريو، وتوضيح العديد من الفجوات، فنحن لا نفهم سبب تثبيت الزوجة بالطفل، واستماتتها عليه بهذا الشكل، لكن حينما يثور الزوج عليها بسبب توريطهما في الأمر وتقول له: «أنت تلومني على موت ابنتنا»، فيرد عليها: «ماذا؟ لقد وُلد ميتاً، لم أقل أبداً إنها غلطتك، كنا سيني الحظ، هذا كل ما في الأمر». هنا نفهم السبب الرئيس لأفعال الزوجة، أي أنها تتعلق تعلقاً مرضياً بتبني الطفل، رغم مخالفتها أخلاقياتها والقانون، لظنها أن الزوج يلومها على موت طفلها، ما يُفسر إصرارها منذ البداية على التبني، رغم أنه يبدو- من خلال سلوكها- لنا أنها لا توافق على ما تفعله في قرارة نفسها.

يخرج الزوجان من الاحتجاز، ويتم توقيف الطبيب والمحامية عن أي إجراءات تبني مرة أخرى، ويذهب الطفل إلى أحد الملاجئ، وبينما نرى مالينا في سيارتها عائدة إلى بيونيس أيرس وحيدة، تتوقف فجأة، لتعود مرة أخرى إلى القرية، وقد عزّمت على أمر ما.

تذهب إلى الملجأ وتدعي أنها قد أرسلتها المحكمة لرؤية الأطفال في الملجأ والاطمئنان عليهم، ولأن المشرفة

على الملجأ لا تصدقها تطلب منها الانتظار حتى تتصل بالمحكمة وتتأكد من الأمر. توافق مالينا وترى الطفل فتأخذه وتهرب به مورطة نفسها أكثر في المزيد من المخالفات القانونية.

تتجه بالطفل إلى أمه مارسيلا، التي تسكن على حدود المدينة في الصحراء في بيت من أعواد النخيل وأبواب من الصفيح، حيث يصور المخرج حياة مارسيلا غير الادمية، التي لا يمكن أن تُحتمل، لكن مارسيلا فور رؤيتها تطلب منها الذهاب، لكن مالينا ترجوها أن تدخل للتحدث إليها، وفي الداخل تحكي لها ما حدث، وتخبرها بأنها لم يعد لها من الممكن أن تعود بالطفل معها، كما أنها لم تستطع ترك الطفل في الملجأ، ومن ثم سرقتها وعادت به إليها؛ لأنها الأولى به من الآخرين.

ترفض مارسيلا رفضاً تاماً أخذه قائلة: «أنت ترين كيف أعيش، لا مكان هنا لطفل جديد»، فتحاول مالينا الاقتراب منها ووضعها بين يديها؛ لتلتقها الأم على مضض، وتبدأ في تأمله.

كان مشهد تناول مارسيلا طفلها والانطلاق به خارجة من العشة الصفيح إلى الصحراء، وتحركها ذهاباً وإياباً بشيء غير قليل من القلق والتردد بين مشاعرها كام ترغب في الحصول على طفلها والاحتفاظ به، وبين رفضها أخذه مرة أخرى بسبب الفقر الشديد، وعدم قدرتها على إعالتة- من المشاهد المؤثرة في الفيلم الذي يتحدث عن جريمة الفقر في حق الجميع، بمن فيهم الأمهات اللاتي يبيعن أطفالهن لعدم القدرة على الحياة، ومن ثم تستسلم مارسيلا وتُخرج نديها للطفل لترضعه، بينما تقف مالينا دامعة متأملة لهم.

الفيلم الأرجنتيني، نوع من الأسر -A Sort Of Family، من الأفلام المؤلمة القاسية والصادقة، نجح مخرجه في عرض الفقر، وما يؤدي إليه من التجارة بكل شيء، محذراً من العوز الذي يُفضي إلى تشوهات نفسية ومجتمعية، تؤدي للتجارة في الأطفال باسم التبني، وتكوين شبكات من المافيا، التي تكون مستعدة للقتاء على كل المثل، من أجل المال فقط.



كوميكس COMICS



ملف خاص

ياسر عبد القوى

حوّل البشر- في العصور الغابرة- أحلامهم ومخاوفهم لآلهة وأبطال، حكوا عنها الأساطير والملاحم، ورسموها ونحتوها على كل شيء تقريبًا، من الخلى الدقيقة الصنع وحتى الجداريات الصخرية العملاقة، نحن لم نختلف كثيرًا، ما زلنا نحول أحلامنا ومخاوفنا لآلهة وأبطال، الكوميكس هي ملاحمنا، كما كانت الجداريات ملاحم القدامى، الكوميكس هي ملاحمنا وأساطيرنا.

نشأة الكوميكس

امتلك البشر القدرة على قص الحكايات قبل اختراع اللغة، كما سعوا لتدوينها قبل قرون طويلة من اختراعهم أول الحروف المكتوبة، وقبل اللغة امتلكوا الرسم، التصوير أو ما يترجم أحيانًا (الصباغة) وتعنى الصور المرسومة والملونة، لذلك رسموا، ملأوا حوائط الكهوف وأسطح الأحجار بالرسم، لم تكن تلك لوحات تزيينية، بل قصص مصورة ترصد لحظات متتالية من حدث يومي أو موسمي في حياة هؤلاء البشر القدامى، فهم يرسمون قطعان حيوانات الصيد، ثم الصيادين يرصدونها، ثم يهاجمونها، وأحداث الصيد نفسها، ثم جمع لفرانس ورد المفترسات الطامعة، في صور متتالية تحكى تتابع أحداث عبر زمن، ما يمنح الرسوم القديمة حيويتها الفائقة.

وحين امتلكوا ناصية اللغة، وأتقنوا اختراعهم للحرف المكتوب، بقيت الصور المتتالية تمثل (وسيط) شديد الأهمية والإشباع لرغبتهم في التسجيل، ونرى ذلك على رسوم المعابد والبرديات في مصر القديمة، حيث الصور متعددة لأنشطة تتوالى مكونة لفظة مجمدة في الزمن، بينما تضيف الكتابة شروخًا وتعليقات، بل وتسجل الحوار ما بين الشخصيات المرسومة.

ارتبط التصوير بالكتابة منذ تبنّت أوروبا المسيحية بالقرنين الرابع والخامس الميلادي الشكل المعاصر للكتاب (صفحات متطابقة الحجم مجموعة ما بين غلافين)، فكانت الكتب دائمًا مصورة، مرسومة وملونة، الكتب الدينية، والعلمية والأدبية، الشرق المسلم لم يكن استثناء، فانتج العشرات من الكتب المرسومة والملونة، خاصة العلمية وكتب الملاحم الأدبية، حتى كتب السيرة الدينية تزينت في فارس برسوم رشيقة مثقفة متجاوزة التحريم الديني للتصوير، ولقرون تزامن بين دفتي الكتب: النص والرسم، الكتابة والتصوير، إلا أن (الكوميكس) ليست مجرد صور مصاحبة للنص.

ماذا تعنى الكوميكس؟

يوجد دائمًا جدال واسع في تعريف (الكوميكس)، ورغم ما يبدو بأن الجميع يفهمون معناها فإن تنوع الأشكال والأنماط وتفرد الإبداعات، يجعل وضع تعريف محدد أمرًا شديد الصعوبة، حتى الاسم نفسه يحمل إشارة غير صحيحة، فكلمة COMICS الإنجليزية تعنى العمل الفكاهي أو الكوميدي، وترجع التسمية للقصص الفكاهية التي كانت تنشرها الصحف الأمريكية منذ أواخر القرن التاسع عشر، والتي كانت على شكل شريط من الرسوم تقدم أقصوصة صغيرة أقرب للنكتة، أما الكوميكس حاليًا فليست كوميدية، بل تغطي كامل مجال الإبداع الأدبي من أقصاه لأقصاه، من القصص الجنسية وحتى الدينية، ومن استلهام القضايا الاجتماعية والدعاية السياسية إلى الأعمال التسجيلية الواقعية، ومن الدراما السياسية إلى القصص الرومانسية، مرورًا بالرياضة والاقتصاد، والفلسفة والروحانيات وطبعا القصص الخيالية



بداية ظهور المانجا اليابانية.



مشاهد من - bayeux tapestry

والأساطير والخيال العلمي والرعب، باختصار فإنها لم تترك موضوعًا قصصيًا أو فكرة إنسانية لم تتعامل معها وتبدع فيها، رغم استمرارها في حمل الاسم القديم الذي تُعرف به.

وكما دخل الاسم من الإنجليزية للعربية، فهو مستخدم كذلك في كل من الروسية والألمانية، بينما يطلق عليها بـ bandes dessinées في الفرنسية/ البلجيكية، واسم مانجا Manga باليابان، أما في كوريا فتحمل اسم manhwa.

ورغم كل ذلك فهناك تعريف مرن وواسع لحد كبير، لتحديد ما هي (الكوميكس)، وهو:

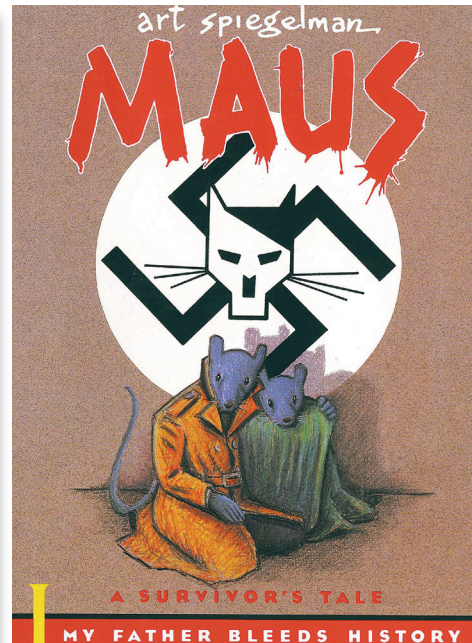
الكوميكس وسيط يستخدم للتعبير عن الأفكار عبر الصور الثابتة، ويصاحبها غالبًا نص مكتوب أو غيره من المعلومات البصرية، وعادة ما تتخذ الكوميكس شكل تتابع متجاور من اللوحات المرسومة، كثيرًا ما تحتوي كذلك عناصر نصية مثل بالونات الحوار، والتعليقات والحوار الذي لا يحتوي كلمات، كأصوات الضحك أو الصراخ أو أصوات الحيوانات...إلخ، والتعبير بالكتابة عن المؤثرات الصوتية، وغيرها من المعلومات، ويعد حجم وترتيب اللوحات أو الصور في الصفحة أساسيًا في طريقة الحكى وتقديم القصة.

وأكثر وسائل الرسم استخدامًا هو طريقة رسم الكارتون والرسوم التوضيحية (ما يسمى اختصارًا الكاريكاتيرية)، وهو تبسيط الأشكال إلى خطوط خارجية محددة للرسم قد تملأ بالألوان أو تترك بلون واحد، مع خلق الإحساس بالظل عبر الخطوط أو التكتيق أو المساحات الداكنة المصمتة، طبعا غالبًا ما يعيد الفنان للمبالغة في الملامح أو الأشكال لتدعيم الحالة الدرامية، لكن ذلك لا يعنى أنه يسعى للفكاهة أو إثارة الضحك.

أنواع الكوميكس

توجد أنواع شائعة من الكوميكس، منها: شريط الكوميك: قصة قصيرة فكاهية تُنشر على شكل شريط وسط الصحف، والكوميك السياسي أو التحريري، الذي يحمل رؤية الفنان السياسية (الكاريكاتير كما يسمى بالصحافة العربية)، إضافة طبعا لكتاب الكوميكس أو ما يعرف ببساطة باسم مجلة الكوميك أو مجرد كوميك.

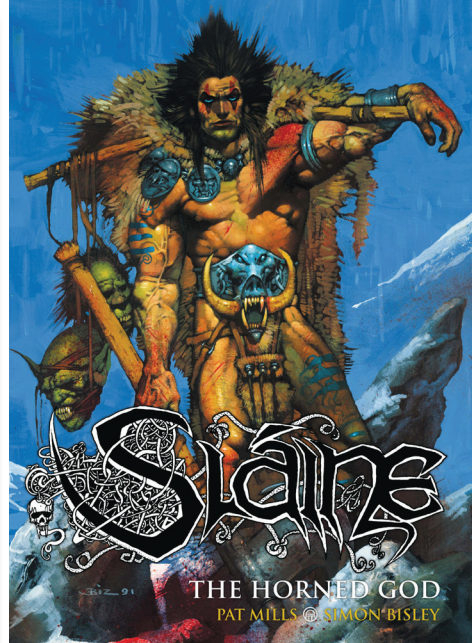
ظهرت أنماط جديدة منذ نهاية القرن العشرين أكبر في عدد الصفحات، مثل الرواية المصورة أو الرواية الجرافيك، وألبوم الكوميك- وهو نمط أوروبي ظهر بعد الحرب العالمية الثانية- لتتحول من طباعتها عادة بحجم



التابلويد للطباعة بحجم أصغر مع غلاف مقوى- فرنسا- أو عادي، ونمط tankōbon في اليابان، وهو عبارة عن كتاب كوميك منفصل وغير مرتبط بسلسلة دورية مثل مجلات المانجا التقليدية، أصبحت هذه الأشكال أكثر شيوعًا وشعبية، إلى حد أن الروايات الجرافيك، تمثل الكم الأكبر من إجمالي مطبوعاتها ومبيعاتها بالولايات المتحدة، ومع القرن الواحد والعشرين ظهرت الكوميكس بشكلها الرقمي، وإن كانت لا تتعدى 10% من حجم المنتج، فبالغالبية الساحقة من القراء تفضل الكوميك المطبوعة على الرقمية.

تنقسم الكوميكس إلى ثلاث مجموعات ثقافية متميزة: الأمريكية واليابانية والأوروبية (تحديدًا الفرنسية/ بلجيكية)، شهد كل منها بداية ومسارًا مختلفًا مميزًا له، فبينما تعود جذورها الأوروبية إلى أعمال السويسرى رودلف توبفلر Rodolphe Töpffer في بداية تعود إلى عام 1827، فقد بدأت الأمريكية مع شريط الكوميكس (الولد الأصفر) الذي كان يرسمه ريتشارد ف أوتكالوت- Richard F. Outcault بالصحف منذ تسعينيات القرن التاسع عشر، وإن كان كثير من المؤرخين الأمريكيين يعترفون بأسبقية توبفلر عليه، فيما تمتعت اليابان بتاريخ عريق جدًا من الرسوم الكاريكاتورية والكارتونية، وصولًا لمرحلة ما بعد الحرب العالمية الثانية، وظهرت المحطة الأهم بتاريخ الكوميك الياباني على يد فنان اللوحات المطبوعة بالقلب الخشبي uki-yo-e هو كوساي Katsushika Hokusai الذي روج لتعبير (مانجا) المستخدم لوصف الكوميكس والكارتون الياباني، أما الأب الحقيقي للكوميكس اليابانية بعصر ما بعد الحرب العالمية الثانية فهو أوسامو تزوك الذي أطلق رواجها الكبير بأعماله المتتالية.

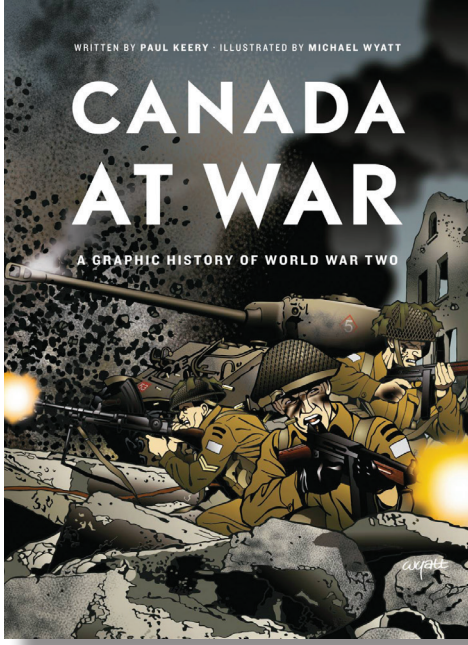
تلك المسارات الثلاثة المتمايزة التقت أواخر القرن العشرين عند المرحلة الأكثر نضجا بالكوميكس، وهي القصة بحجم كتاب، الذي أطلق عليه (ألبوم الكوميكس) بأوروبا tankōbon في اليابان ورواية الجرافيك أو الرواية المصورة في البلدان الناطقة بالإنجليزية. يرى مؤرخو ومنظرو الكوميكس- خارج نطاق هذا التصنيف- أصولًا لهذا الفن بداية من لوحات الكهوف القديمة بجنوب فرنسا، والجداريات المصرية وأعمدة تروجان الرومانية، وصولًا لأعمال أكثر قربًا من مفهومنا الحديث مثل المنسوجة الإنجليزية بايو- Bayeux Tap- estry التي تعود لعام 1370 وهي بطول 70 مترًا وعرض



50 سم، وتحكى الأحداث التي أدت لغزو وليم الفاتح دوق نورماندى لإنجلترا وأحداث ذلك الغزو، كما تعتبر لوحات الطباعة بالخشب المحفور العائدة للقرن الـ15 نوعًا أوليًا منها، وحتى لوحة مايكل أنجلو (الحساب الأخير) بكنيسة سستينا تُعد كوميك وغيرها، الحقيقة أن البشرية أنتجتة دائمًا وإن لم تطلق عليه هذه التسمية.

حجم طباعتها في العالم

تُطبع الكوميكس بعدة أنماط شبيه مستقرة، الأول: كراس الكوميك (الاسم باللاتيني) وهو يصدر دوريًا ويحوى قصة واحدة، غالبًا ما تكون جزءًا من سلسلة طالت أو قصرت أجزاءها، وفي الأمريكية يتراوح عدد الصفحات بين 40-20 صفحة، بينما ينشر الفرنسيون كراسات تحت اسم (ألبوم كوميكس) بعدد صفحات يدور حول 70 صفحة، ويفضلها الفرنسيون بغلاف مقوى، بينما يفضل اليابانيون عددًا أكبر من الصفحات قد يصل حتى 100 في الكراس الواحدة.



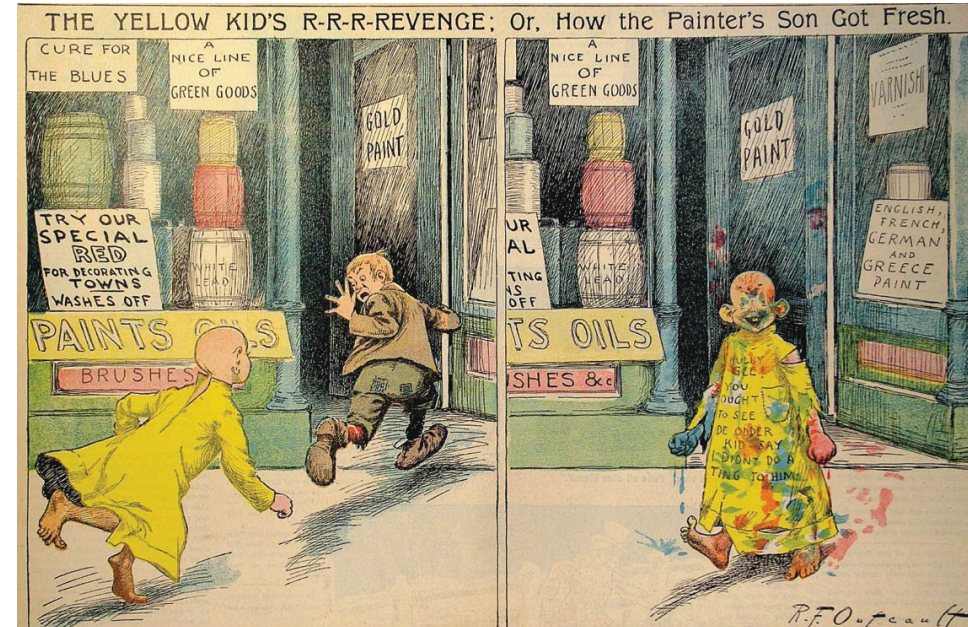
الثاني: مجلة الكوميكس، أو مختارات الكوميكس وهي مطبوعة دورية تتميز بضمها قصص كوميك من عدة قصص سلسلة مختلفة تضمها معا في (مجلة)، ويتراوح المنشور فيها بين القصص الأقصر من أن يتم نشرها مستقلة في كراسة كوميك إلى فصول من كتاب كوميك كبير (رواية)، يمكن أن تصدر فيما بعد ككتاب مستقل.

الثالث، الأحدث ظهورًا والأكثر أهمية من حيث حجم المطبوع والمبيعات: هو (رواية الجرافيك) أو الرواية المصورة، ومرة أخرى سيكون من الصعب وضع تعريف محدد لها، لكنها، لكن المقصود عادة هو مطبوعة قائمة بذاتها وليست جزءًا من مسلسل في حجم كتاب، البعض يحصرون استخدام اسم (رواية الجرافيك) لوصف القصص الأكثر طولًا (المكونة من عدة آلاف من الكلمات)، وفي المقابل يستعملها البعض كمرادف للكوميك أو كتب الكوميكس عمومًا، والبعض يستخدمون التعبير لوصف الكتب السمكية الحجم (ذات الكعب المربع)، حتى لو كانت مجرد تجميع لعدة قصص كوميك قصيرة، بينما استخدم بعض الكتاب والرسامين التعبير لتمييز أعمالهم بعيدًا عن الإحالة السلبية ثقافيًا لتعبير (كوميكس) التي تعني شعبياً مطبوعات خفيفة موجهة لتسلياة الأولاد والبالغين الأقل ثقافة، أو لمنح تلك الأعمال طابعاً أرقى، والحقيقة أن الرواية الجرافيك تختلف عن كراسات الكوميكس من حيث حجم المطبوع، ونوايا المنتجين.

يفضل بعض العاملين بمجال الكوميكس عدم استخدام التعبير ككل، ومن النقد الموجه له أنه يستبعد الأعمال غير الروائية مثل الكوميك الذي يقدم مادة صحفية أو سيرة لشخصية أو توثيقاً تسجيلياً أو تاريخياً، ويرى آخرون أن التعبير نفسه قد أصبح شديد الاتساع، ويشمل تقريباً كل محتوى ممكن، فأصبح بلا معنى.

وبغض النظر عن كل هذه الاختلافات، فقد بدأت رواية الجرافيك اجتذاب الاهتمام بعد نشر ويل آيسنر عمله (عقد مع الله - A Contract with God) عام 1978 مطلقاً عليه اسم رواية مصورة، وهو التعبير الذي اشتهر عالمياً بعد النجاح التجاري الكبير لروايات مصورة مثل: The Dark Knight Re- و Maus Watchmen أصدرت جميعاً بمنصف الثمانينيات، وبحلول القرن الـ21، أصبحت الرواية المصورة هي الرقم الأهم بصناعة الكوميك، كما ذكرنا سابقاً.

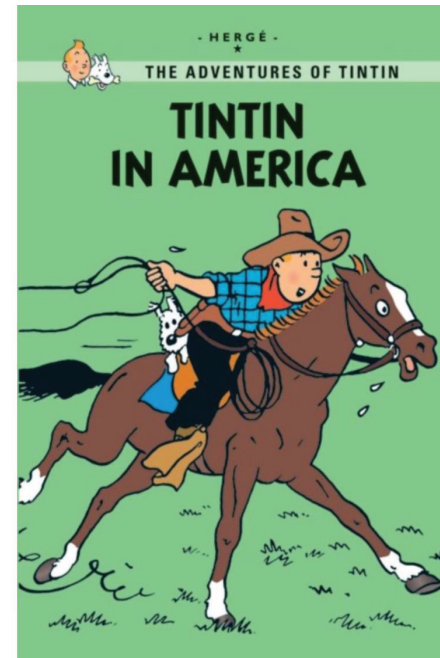
نُباع أغلب الكوميكس بأنواعها في العالم عبر ما يسمى



Yellow Kid 1898

عن حجم السوق كعدد نسخ، طبقاً لتقرير علاق توزيع الكوميكس بالعالم -Diamond Comic Distributors- فقد باعت 89.44 مليون نسخة كوميك عام 2017 وهو رقم أقل قليلاً من مبيعات 2016 التي بلغت 99 مليون نسخة.

قد نرى هذه الأرقام ضخمة نوعاً ما، لكنها تبدو بانسة - باعتراف الأمريكيين أنفسهم - مقارنة بأرقام مبيعات الكوميكس الأوروبية، يكفي الإشارة إلى أنه في عام 2016 بلغت مبيعات أهم خمسة عشر (اليوم كوميكس)- التعبير الأوروبي عن كراسة الكوميكس- مليونين و821 ألف نسخة في فرنسا فقط، وبلغ حجم الطبعة الأولى من ألبوم إستريكس وأوبليكس- أشهر شخصيات الكوميك الفرنكوفونية مطلقاً- خمسة ملايين نسخة صدرت نوفمبر هذا العام، وحتى الأرقام الفرنسية الكبيرة تتقدم مقارنة بأرقام مبيعات اليابانية (المانجا)، التي تمثل ثلث إجمالي سوق الكتب والمجلات باليابان، برقم مبيعات سنوي يبلغ 10 مليارات دولار أمريكي، ويبيع باليابان سنوياً حوالي ملياري نسخة مانجا، ما يعني أنها تمثل 40% من إجمالي مبيعات الكتب والمجلات باليابان، والحقيقة أن اليابان تعتبر أكبر سوق للكوميكس في العالم.



أول ظهور لسوبر مان 1939

لكن من يشتري كل تلك الكوميكس والمانجا والد 'bandes dessinées' الحقيقية التي يعرفها كل من له علاقة بالكوميكس، أنها ليست موجهة أساساً للأطفال أو الصغار عمومًا، فرغم أن أغلبية القراء -60% منهم- يقرون أنهم بدأوا قراءتها في سن أقل من تسع سنوات، إلا أن متوسط عمر أغلبية القراء حالياً بالولايات المتحدة يقع ما بين 20-30 عامًا، ومتوسط عمر القارئ الأمريكي في العموم يتجاوز الثلاثين، فهي وسيط يتوجه أساساً لقارئ بالغ، بل ويقترب من متوسط العمر، وقليلة هي الكوميكس الموجهة للأطفال تحت عمر 15 عامًا، لأنهم لا يمثلون حجة معتبراً من القراء، وهي أزمة حقيقية تواجه الصناعة الأمريكية، فقلة القراء من الأطفال والأولاد الصغار تعني أنه لا مستقبل لها على المدى المتوسط، فهي لا تجتذب قراء جدداً، مع الوضع في الاعتبار إحصاءات مقلقة مثل أن 13% من القراء فقط بدأوا قراءتها في عمر 15-29 عامًا، و1% فقط بدأوا في عمر 30-59 عامًا.

الوضع في اليابان أفضل كثيرًا، حيث يأتي قراء المانجا (الكوميكس اليابانية) من مراحل عمرية مختلفة، وهناك نوعان متميزان من المانجا (shōnen manga) وهو موجه للأطفال والأولاد حتى عمر 18 عامًا، و(seinen manga) وهو يستهدف القراء في المرحلة العمرية 18-30 عامًا، ويعد 40% من قراء المانجا هم في الثلاثينيات من العمر.

فيما يتميز المستهلك المعتاد للكوميكس في فرنسا بأنه في عمر 41 سنة ويتمتع بدخل أعلى من المتوسط. النساء هنا أكثر استهلاكاً من أمريكا- وهو يستحق المزيد من إلقاء الضوء عليه، فحسب التقديرات فإنه يشتري كتباً أخرى في 97% من الحالات، بما فيها الروايات النصية المعتادة، ويقتني الفرنسي بشكل عام متوسط 19 كتاباً سنوياً منها خمسة كوميكس، وعموماً فإن كتاباً من بين كل أربعة كتب كوميكس تباع في فرنسا تشتريه امرأة متوسطة العمر، بينما تهتم الشابات بالمانجا اليابانية أكثر

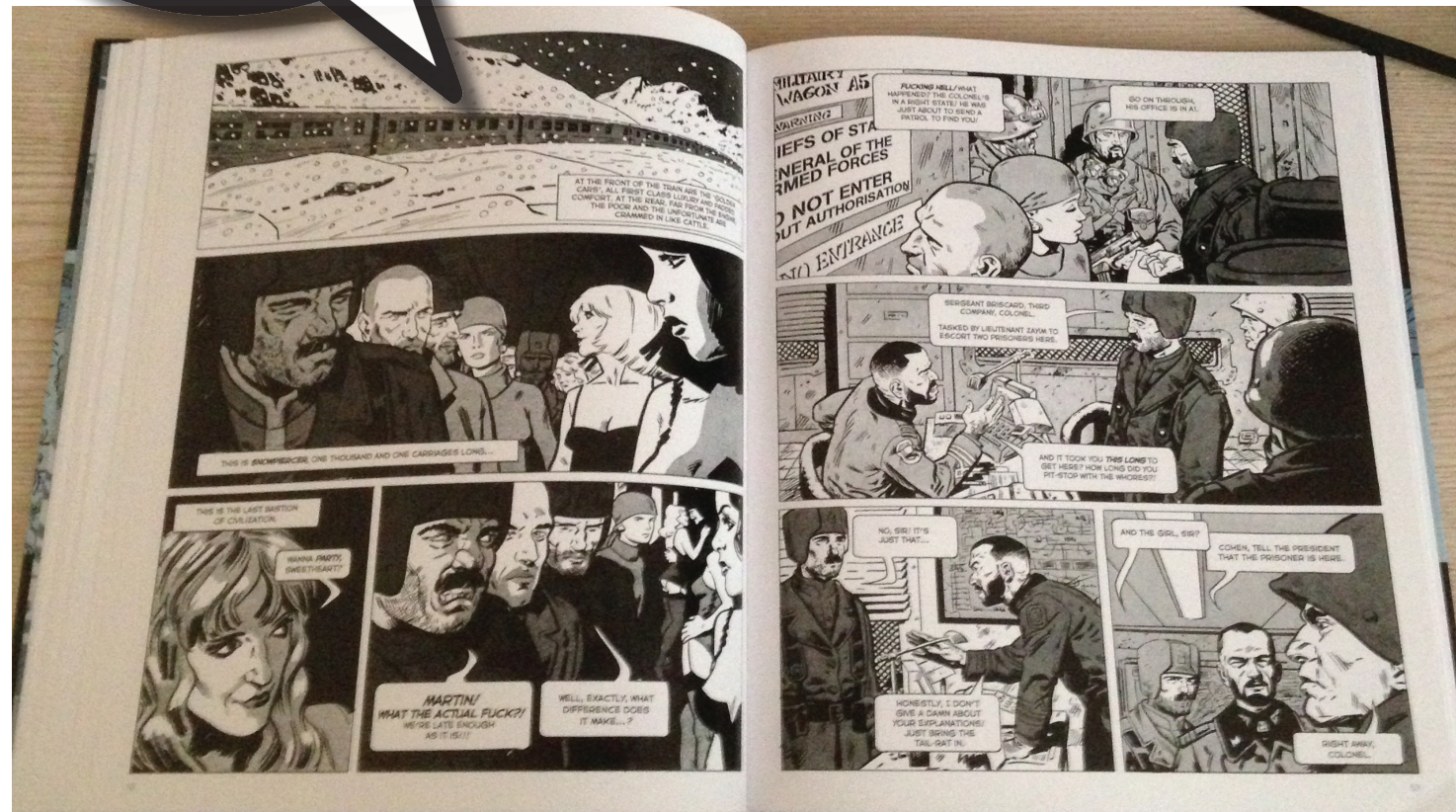


من الكوميكس الفرنسية، فالفرنسيات في عمر 15-29 يشتري- كمعدل- 8 كتب مانجا مقابل كل 3 كوميكس فرنسية، بينما تميل الفرنسيات في عمر 50 عامًا فما فوق للكوميكس الفرنسية التقليدية، وعموماً فإن 50% من مشترياتهن جميعاً هي لآخرين وليس لهن شخصياً. تمثل الكوميكس أياً كان الاسم الذي يطلق عليها رافداً ثقافياً مهماً وجزءاً كبيراً من صناعة الطباعة والنشر في بعض من أهم دول العالم من حيث كم الإنتاج المطبوع، وكوسيط إبداعى هي تربط بين عدد من المبدعين مختلفي المجالات للعمل معاً لإنتاج عمل واحد، ربما سنحتاج وقتاً طويلاً حتى نجد هذا الوسيط الإبداعى أرضاً خصبة

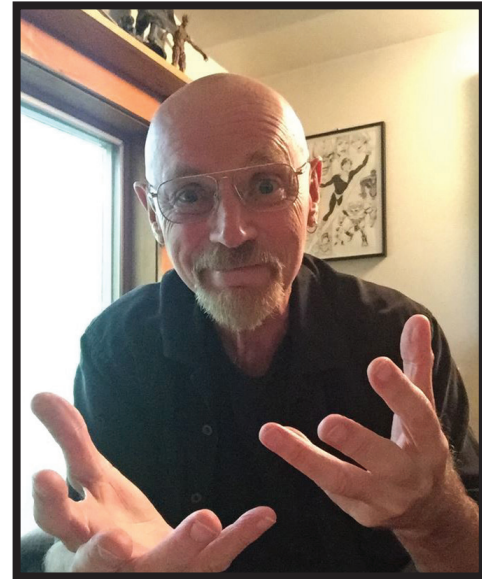
في مصر والمنطقة الناطقة بالعربية، وحتى يحين هذا الوقت، فإننا مدعوون لرحلة في واحد من أكثر العوالم الإبداعية سحراً وتنوعاً وإثارة.

ما أهم الشركات المنتجة للكوميكس بالعالم؟ أهم المبدعين؟ الكتاب، الرسامين؟ ما مستقبل الكوميكس مع دخول هوليوود بثقلها لتقديم شخصيات الكوميكس سينمائيًا؟ كيف يبدو عالم الكوميكس من الداخل؟ الخطوات الإنتاجية، العملية الإنتاجية نفسها؟ كيف غيرت Underground comics شكل عالم القصص المصورة؟ من الكاتب الذى استطاع منفرداً إنقاذ صناعة الكوميكس الأمريكية من الاضمحلال؟ هذه قصص لأعداد قادمة، والان وقد تجهزتم بعجالة مختصرة عن عالم الكوميكس. لنخلق مباشرة في هذا الكون الفسيح الرائع.

أكثر قصص الكوميكس الدورية توزيعاً في العالم هي سوبرمان، التي صدر منها 14,568 عددًا منذ عام 1938 وحتى الآن، وبيع منها 600 مليون نسخة. أكثر مجلات الكوميكس مبيعاً في العالم هي: Weekly Shōnen Jump الأسبوعية اليابانية، صدر منها 2,406 أعداد، منذ إطلاقها عام 1968، وبيع منها 7,5 مليار نسخة.



جيم ستارلين. صانع الجبابرة



يمتلئ بالشخصيات العظيمة والمهمة، بكتاب مبدعين، ورسمين عباقرة وناشرين تميزوا بالجرأة، قد لا يكون جيم ستارلين أعظمهم على الإطلاق، فلم اختياره ليكون أول شخصية نتحدث عنها من مبدعي الكوميكس الكبار؟! أولاً: يجب أن نستعرض كيفية العمل في مجال الكوميكس الأمريكي تحديداً لنستطيع تقييم ستارلين تقييماً حقيقياً، فعادة ما تظهر الكوميك نتيجة التعاون بين فريق من ثلاثة، هم:

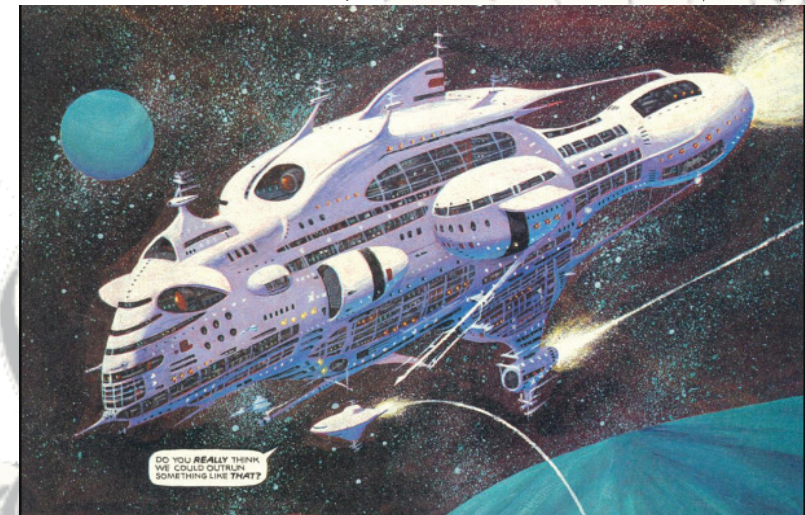
1- الكاتب أو المؤلف: وأحياناً ما يسمى كاتب السيناريو، وهو مؤلف القصة التي ستتحول لكوميكس، وهو الذي يضع سيناريو القصة، ويحدد (الكادرات) المرسومة وما يحتويه كل كادر من حوار وحركة وشخصيات، ليتمكن الرسام من ترجمة النص إلى رسوم. ويمكنه أن يقدم قصته للرسام بأي قدر يشاء من التفاصيل، بما فيها الحوار المباشر مع الرسام لتدعيم تصوره للنص وتوضيحه، أو تقديم النص على شكل سيناريو مقسم لمشاهد، أو كرسم كروي للصفحة، وتوزيع المشاهد فيها، والحجم المطلوب لكل مشهد.

2- الرسام: وهو المسؤول عن تحويل القصة المكتوبة لرسوم، إلا أن هذه الوظيفة قليلاً ما يقوم بها شخص واحد، وهي غالباً ما تقسم إلى ثلاثة أدوار يقوم بها ثلاثة أشخاص مختلفين:

Penciller "المخطط" – حرفياً – (مستخدم القلم الرصاص)، وهو الفنان الرئيس في الكوميك، وعليه وضع الحالة البصرية الأساسية للصفحات، بما فيها تحديد موضع الكادرات ورسم الشخصيات والخلفيات، وإكمال العناصر البصرية للكادر المرسوم كالخلفيات وتعبيرات وجوه الشخصيات وأوضاعهم، وتحديد مناطق الظل والضوء بالرسم ومدى كثافتها، باختصار هو الرسام الأصلي الذي ينفذ العمل كله بالقلم الرصاص كخطوط ومساحات.

Inker "المحبر": وهو الرسام المسؤول عن تحبير الرسم الرصاصي، وقد يقوم بتحسينه وتجويده، وهو يستخدم تقليدياً الحبر الهندي الأسود وقلمًا أو فرشاة لخلق صورة عالية التمايز، ليتمكن تصويرها فوتوغرافياً أو طباعتها مع الحفاظ على درجة وضوحها.

ويختلف مدى عمل المحبر على حسب إتقان الرسام لخطوطه،



بارجة الزابيجوناس الفضائية

فالتحبير مهمة تتطلب مهارة رسام حقيقي، وليس مجرد شخص يمر بقلم حبر على خطوط من الرصاص، لكنه عمله في النهاية يعد تابعاً لعمل الرسام الأساسي للعمل. **Colorist** "الملون": هو من يضيف الألوان، حتى نصل للشكل النهائي للعمل الفني للكوميكس، واختياراته من حيث درجات اللون وتأثيراته تضيف قدرًا غير قليل من المعنى والحالة للرسوم، ويمكنه أن يعمل بعدد من وسائط التلوين بدءاً من شرائط التلوين اللاصقة والألوان بأنواعها المختلفة، وصولاً للتلوين عبر الكمبيوتر، وفي هذه الحالة قد يعاونه فني متخصص لتسهيل استخدام برامج مثل **Photoshop**.

ويكتمل فريق العمل بالخطاط **Letterer**: وهو المسؤول عن ملء بالونات الحوار ومستطيلات النص بالكتابة، وفي الكوميكس الغربية عادة ما يتم ذلك يدوياً، واختيارات الخطاط شكل وحجم الخط قد تتنوع ما بين شخصية وأخرى أو حالة وأخرى في نفس الكادر، وتعد جزءاً من بنية الشخصية وحالتها النفسية كما وضعها الكاتب.

وهذا التقسيم ليس صارماً، فأحياناً قليلة يكون الرسام هو نفسه المحبر، وحالات أقل يقوم الفنان بأدوار الرسام والمحبر والملون، وتمتلك نخبة نادرة من المبدعين موهبتي الكتابة والرسم، وقليل منهم لديه القدرة على إنتاج كتاب أو مجموعة كتب كوميك كاملة بمفرده، بدءاً من الكتابة وصولاً للتلوين، ويعد جيم ستارلين أحد نخبة النخبة تلك، فهو مؤلف كوميكس ورسام ومحبر وملون، فببساطة هو رجل يمثل فريق عمل كاملاً، وهو منتج كتب كوميك عديدة منفرداً، كل منها بمثابة عمل فني فردي يقوم به شخص واحد، معبراً في كل تفاصيله عن موهبته ورويته الفنية نصاً ورسماً.

حرب وعلم نفس ورسوم:

ولد ستارلين في 9 أكتوبر 1949، ويعد من مبدعي



الكوميكس، الذين نشأوا كمعجبين بنتائج العصر الفضي للكوميكس الأمريكية (منتصف الخمسينيات حتى 1970)، الذي شهد الرواج العظيم لشخصيات الأبطال الخارقين، وهو يردد في أحاديثه الصحفية، أنه قضى طفولته في ديترويت مولعاً بالكوميكس التي تنشرها مارفل من رسم المعلقين (جاك كيربي-Jack Kirby، وستيف ديتكو-Steve Ditko).

اشترك في أواخر الستينيات في حرب فيتنام كمصور جوي، هل كان لطبيعة خدمته بالقوات البحرية تأثير على إبداعه فيما بعد؟ أن ترى شناعة الحرب من ارتفاع شاهق عبر عدسة الكاميرا، لا تلمسها مباشرة، بل ترى الصورة الكبيرة ككل؟ لم يتحدث أبداً عن ذلك، ولا يمكننا سوى الاستنتاج أو التخيل.

بدأ نشاطه في مجال الكوميكس حتى قبل إنهائه فترة تجنيده عام 1971، فقام برسوم تخطيطية لأفكار عن شخصياته الأولى، وتابع إرسال قصصه ورسومه للناشرين الكبارين مارفل وDC.

وفي أحد اللقاءات معه يقول، إنه كان في حالة مزرية بعد تسريحه من البحرية، يعاني من مزاج حاد متفجر، وتسيطر عليه فكرة كتابة ورسم أعمال كوميكس عظيمة، ومع كل ما كان يرسله بحثاً عن فرصة للنشر، لم يتلق سوى خطابات رفض، الواحد تلو الآخر، حينها عمل بأعمال متنوعة ومتفرقة فالتحق بكلية محلية لدراسة علم النفس، ما سيكون له تأثير مهم جداً على مستقبله الفني.

نشرت له في عام 1972 DC قصتين قصيرتين مرعبتين، فقرر الانتقال لـ "نيويورك"، عاصمة الكوميك الأمريكية، ولدى وصوله اكتشف أن مارفل تفتح باب التوظيف، فلم يتردد في الالتحاق بفريق (مارفل-Mar-vel)، ثاني عمالقين يسيطران على مجال الكوميكس الأمريكية، ليبدأ علاقة عمل متوترة ستستمر لأكثر من أربعة عقود، فيما يشبه علاقة زواج فاشلة يعجز طرفاها عن الانفصال التام.

بدأ عمله كواضع للمسارات الأخيرة **finisher** بسلسلة الرجل الغنكبوت، ومنها انتقل لرسم ثلاثة أعداد من



الرجل الحديدي Iron Man، ليجد فرصته لإطلاق بعض من أهم شخصيات الكوميكس: ثاثوس-Tha-nos ودراس المدمر-Drax the destroyer ومن ثم جامورا-Gamora.

لم يطلق شخصيات جديدة فقط، بل أطلق ما يسمى (عالم مارفل الفضائي-Marvel Cosmos)، مؤسساً لتيار كامل من قصص الكوميكس وروايات الجرافيك، التي تدور أحداثها في الفضاء وعبر الكون، وما وراءه. لم يستمر طويلاً بالعمل على الرجل الحديدي، حتى أعطيت له الفرصة لرسم العدد 25 من سلسلة كابتن مارفل، التي جعلته فعلاً مشهوراً، وبدأت أسطوريته كرسام وكاتب، ليتولى بعدها وضع الخط الدرامي للأعداد التالية، غازلاً لقصة حول شريكه الأثير ثاثوس، الذي قدمه كذلك في عدد من إصدارات مارفل الأخرى، ومما يُلقى الضوء على طريقة تفكير ستارلين كمؤلف ورسام أنه ترك العمل في سلسلة كابتن مارفل بعد انتهائه من تقديم ملحمة ثاثوس، هو كاتب وفي لأفكاره وشخصياته إلى حد تطويع سلسلة محورها بطل خارق لتقديم ملحمة شخصية هو خالقه.

هذا الميل الأصيل للولاء لمؤلفاته وأفكاره هو ما يميزه عن أغلبية كتاب الكوميكس، ما جعله ينفصل عام 1974 عن مارفل، كأول خروج له من الشركة، الذي سيتكرر في علاقته المتوترة بها طوال عقود، حيث سيتكرر ذلك الخروج لخمس مرات أخرى، ليتهج للـعمل مع الناشرين المستقلين خارج التيار الرئيس (الناشرين Marvel وDC)، ليتمكنه تحرير إبداعه ككاتب ورسام من القيود المستقرة بالتيار الرئيس لصناعة الكوميك الأمريكية (المسج) الفضائي المستعد للتضحية بنفسه الكوميكس (هينة مواصفات الكوميكس)، فقدم مجموعة من القصص لمجلة الكوميكس Star Reach، فأمكنه تطوير أفكاره عن الخالق والموت والأبدية، وبلورة مفاهيمه الفلسفية الأكثر عمقاً وتعقيداً، التي ميزت أعماله طوال تاريخه كمؤلف للكوميكس، وظهر تأثيرها بقوة حتى في أعماله داخل التيار الرئيس لنشر الكوميكس. لم يدم الانفصال الأول عن مارفل طويلاً، استرضته



الشركة ليعود ليعمل على شخصية ارتبطت بعدها به، وإن لم يكن مبدعها الأصلي، شخصية (آدم وارلوك)، ولعل عمله عليها من أبرز نماذج عمق رؤيته الفكرية كمؤلف. وارلوك Warlock هو شخصية ابتكرها في الستينيات عملاق فن الكوميكس ستان لي وجاك كيربي، ككانن بشري تمت هندسته جينياً، قدمه ستارلين فريسة للصراع الفلسفي والوجودي لكانن يمتلك قوى خارقة متناقضة ومتصارعة، يخوض عراكاً داخلياً دانماً حول هويته وهدفه ومعايير الأخلاقية.

انطلق ستارلين بالشخصية ناسجاً حولها (كاتباً ورساماً) قصة معقدة تدور أحداثها في الفضاء الخارجي، مناقشاً زوايا روحية ونفسية عديدة لشخصية روائية جعلها متعددة الأبعاد، ولم يفقه دمج ثاثوس في إطار هذه القصة، لتلتقي الشخصيتان عدة مرات كشخصيات رئيسية في قصص أخرى عديدة.

يُعد عمله على شخصيتي كابتن مارفل ووارلوك دليلاً مهماً على قدراته الإبداعية "كاتباً ورساماً"، فهو لم يكتب ويرسم الشخصيتين فقط، بل أعاد إنتاجهما مطورهما لمستوى أبعد كثيراً عما بدأنا به، محولاً وارلوك لما يشبه (المسج) الفضائي المستعد للتضحية بنفسه لإتقاد الكون، وجاعلاً كابتن مارفل شخصية ذات أبعاد روحانية وميول استشهادية مع وعي كوني، بدلاً من مقاتل فضائي، كمفهوم جديد يدخله لعالم الكوميكس، كما يقرر الكاتب ومؤرخ الكوميكس (ليزلي دانيالز-Les Daniels).

حاصد الأرواح

استطاع ستارلين- في علاقة عمل قصيرة مع مارفل، شملت العمل على شخصيتين، لم تتمتعاً بحضور مميز لدى القراء- أن يبني لكل منهما قاعدة معتبرة من القراء الموالين، بل بلغت قوة تأثير إبداعه أن مبيعات سلسلة كابتن مارفل انهارت بسرعة ووضوح حالما توقف عن العمل بها.

في هذا الوقت المبكر من مسيرته الطويلة بفن الكوميكس، كان قد بلور فعلاً القضايا والميول الأساسية التي ستبرز



عبر أعماله كلها، الموت والانتحار، كاختيارات ومصادر لشخصياته، تجسد الموت كشخص، قضايا ككينونة الدين والقدر، تجسيد المفاهيم التجريدية كالنظام والفضوى كشخصيات، الموت والفناء كمصير وقدر تتفاعل معه الشخصيات، وهو ما منحه وسط أقرانه اسم التدليل: حاصد الأرواح.

سيد المغامرات الفضائية:

بدأ ستارلين بحلول أواخر السبعينيات في العمل أحياناً مع المنافس الكبير لمارفل، شركة DC Comics، برسم قصص لبعض أهم سلاسلها: Legion of Super-Heroes و Batman، ليطور لها في عام 1980 كرسام- مع الكاتب لين وين شخصية الشرير الخارق Mongul، ثم يطلق- في نفس العام- أولى روايات الكوميكس الملحمية، التي خلقت أسطوره وربما أهمها على الإطلاق:

متاهة المتحولين Metamorphosis Odyssey، التي بدأ نشرها كحلقات مسلسل بالعدد الأول من مجلة الكوميكس Epic Illustrated الصادرة عبر مارفل حتى عام 1986.

نُشرت أولى الحلقات بالأبيض والأسود، وقدمت القصة عبر أربعين فصلاً، نشر 14 منها- مثلت الجزء الأول- في الأعداد عشرة الأولى إضافة للروايتين، كما تولى كتابة ورسم وتحرير الأعداد الـ 32 الأولى من السلسلة (عدد يحمل رقم 00 و 31 عدداً مرقمة بدءاً من 1) تاركاً التلويين لفنانين آخرين.

توقف ستارلين بدءاً من العدد 33 عن رسم السلسلة مؤقتاً بدوره كمؤلف وكاتب، حتى العدد 40 الصادر في يناير 1989 الذي كان آخر علاقته بالسلسلة بعد تسع سنوات، ليتولى كتابتها مؤلف آخر للعامين التاليين من عمرها.

تدور القصة الطويلة والمعقدة حول كائن خالد ذي قوى خارقة هو (إخناتون) المنتمي لجنس قديم فائق التطور التقني يدعى (الأوزوريسيين)، يعد أصل كل الحياة البشرية ببحر درب التبانة، التي تتعرض لغزو مدمر من جنس عدواني هم الزايجوتيانس، يستعيد سكان كواكبها ويسخرهم للعمل حتى الموت والانتحار بعد عذاب مخيف، يقرر إخناتون وضع نهاية لهذا الوباء الفضائي بإفناء الحياة تماماً من المجرة، بعد قيامه بعدة مهمات ينتج عنها تكوين فريق صغير من كائنات مختلفة ينقلهم لمجرة أخرى لينجو من دمار درب التبانة، المجرة التي انتقلوا إليها تحت سيطرة إمبراطورية قوية تتنازعها السلطة السياسية جماعة دينية ذات نفوذ سياسي قوي، وتضطر المجموعة بقيادة البطل Dreadstar للتورط في الصراع.

تكتشف- من الصفحات الأولى للقصة- إنك أمام مؤلف وفنان ذي قضية، مرتبط بقوة بإشكاليات عالمه، الزايجوتيانس الذين حولهم جشعهم للموارد الطبيعية لوباء كوني وغزاة مستعبدن، تصميم سفنهم الفضائية مستوحى من عربية ستايشن واجن تجر مقطورة تنزه (رمز الطبقة الوسطى بالسبعينيات)، وبوارجهم الفضائية مستلهمة بوضوح من تصميم البخوت الترفيفية الفارهة. يرسم ويكتب ستارلين- من حيث التقنية- بكثافة، فالصفحات محتشدة بالصور والتفاصيل، مع الكثير من الحوار والنص التعليقي، هناك دائماً كمية معتبرة من (النص)، أحياناً تكاد الصفحات تبدو رسوماً توضيحية مرافقة لنص روائي، ليمنح القارئ نصاً دسماً، وكثيراً من القراءة ورسوماً مبهره معقدة التفاصيل، مع تنوع

التقنيات الفنية المستخدمة، لتكتف الجوّ العام للانتقالات العديدة ما بين كواكب ومجرات تدور عبرها الأحداث.

رسخ ستارلين بهذه الملحمة مكانته كأهم كتاب المغامرات الفضائية، البعض يقول إنه حتى وضع الأسس والقواعد لكيفية كتابة ورسم مغامرات فضائية في الكوميكس.

قررت مارفل عام 1982 أن تمنحه فرصة إنتاج عمل قائم بذاته يدور حول وفاة أحد شخصياتها الرئيسية، فاختار كتابة (وفاة كابتن مارفل)، لتصبح أول رواية جرافيك تنشرها مارفل، التي تعد من كلاسيكيات روايات الجرافيك في العالم، ومصنفة في الترتيب الثالث، بقائمة أفضل 50 رواية جرافيك في التاريخ على موقع CBR.com الأهم عن الكوميكس على الإنترنت.

وكان مدهشاً اشتراكه في كل مراحل التنفيذ، فهو الكاتب مع اشتراكه مع فريق الرسم والتحرير والتلويين، ببساطة بصمته ككاتب وكفنان، موجودة على كل كادر بالرواية. بالنسبة لستارلين فالكوميكس ليس مجرد عمل أو شغف إبداعي، بل وسيلة لتقديم المساعدة للناس، ففي عام 1985 أنتج لصالح مارفل بالتعاون مع الرسام Bernie Wrightson كتاب كوميكس لمساعدة ضحايا مجاعة إثيوبيا (85-83 19) بعنوان أبطال الأمل Heroes for Hope، اشترك فيه أهم كتاب ورسامي الكوميكس في العالم، مع بعض أهم كتاب الروايات الخيالية، منهم:

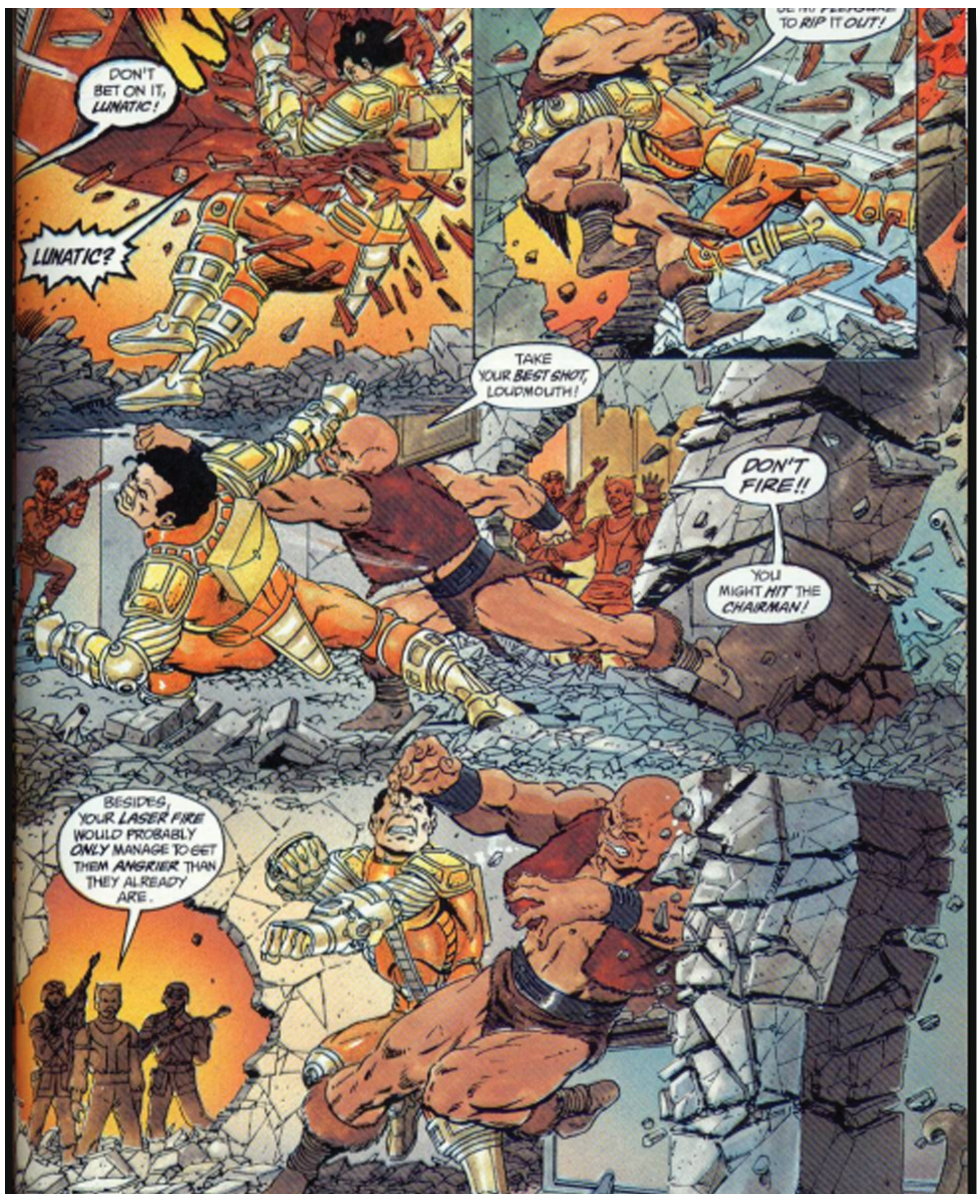
ستان لي وفرانك ميلر وريتشارد كوربن، وروانيون بحجم ستيفن كينج وجورج ر. ر مارتن.

ثم دخل في العالم التالي- الذي يشهد انفصاله مرة أخرى عن مارفل- في مشروع شبيه من إنتاج DC، واشترك به كذلك عدد كبير من نخبة مجتمع الكوميكس، في كتاب حمل اسم: "أبطال ضد الجوع" بطولة سوبر مان وبات مان.

أصبح كاتب سلسلة بات مان في الشركة DC، وعمل على عدة قصص حول الشخصية حتى عام 1989 من أبرزها: بات مان: حالة وفاة بالعائلة، التي كان على القراء تحديد مصير شخصية روبين، مساعد باتمان- عبر التصويت الهاتفي- هل سينجو أم سيموت؟!

يعد ستارلين أحد أهم الكُتاب الذين خلقوا ظاهرة باتمان في عالم الكوميكس وحولوه للشخصية الأكثر شعبية وقبولاً ما بين كل شخصيات DC، كان آخر ما قدمه للشركة كتابة ورسم قصة (جلجامش 2) في أربعة كتب، وهي عن مصير شعب فضائي يتعرض لخطر الانقراض. ملحمة جديدة

وكالعادة تسترضيه مارفل عام 1989، ويعود للعمل بها لكتابة سيناريو لإعادة إحياء سلسلة شخصية Silver Surfer، ومثل كل مرة قدم شخصيته الأثيرة (ثانوس) في إطار القصة، ما أنتج السلسلة القصيرة:



صفحة بريشة جيم ستارلين II gelgamesh

(قفاز اللانهاية- The Infinity Gauntlet) عام 1991، والقصص المرتبطة بها عبر سلاسل مارفل المختلفة، وهي ثاني ملاحمه العظيمة التي حشد لها كل ترسانته الإبداعية، باستعادة شخصية آدم وارلوك، عبر أربعة أجزاء، وسعي ثانوس المحموم لإرضاء معشوقته (السيدة موت) التجسد المادي للموت نفسه- وهو مفهوم كان جديداً وشديد الغرابة حتى بمعايير عالم الكوميكس وقتها- التي تعامله ببرود وتجاهل واضحين، فيما يحاول إرضاءها بكل الأشكال، بما فيها إبادة نصف الحياة بالكون.

بعدما حققت القصة نجاحاً كبيراً، تبعها جزعين تالينين: (حرب اللانهاية- The Infinity War) عام 1992 و(الحرب المقدسة اللانهاية- Infinity Crusade) عام 1993، في ستة أجزاء لكل منهما، وفيهما بطرح مفهوماً جديداً وهو أن الخير المطلق مدمر وخطر بقدر الشر المطلق، ومنقباً في قضاياه الأثيرة: الموت، الهوس والتشدد الدينيين، المعضلات الأخلاقية لنسبية الخير والشر والصواب والخطأ.

يغادر ستارلين مارفل عام 1994 معترضاً على سوء إدارتها، وهذه المرة كان على حق تماماً، فقد أعلنت إفلاسها للمرة الأولى بعدها بسنوات قليلة، ثم يعود للعمل مع DC عام 1998 لبيدع لها في سلسلة من ستة أجزاء Hardcore Station وهي محطة تجارية فضائية يعمها الفساد تقع على خطوط التجارة ما بين عدة حضارات فضائية ويسكنها عدة ملايين، أصبحت فيما بعد جزءاً أساسياً من الكون الذي تقدمه شركة DC في قصصها.

من أجل طفلي:

يعود ستارلين- ككل مرة- عام 2000 لمارفل لكتابة سلسلة بطولة كابتن مارفل، ويتنزه الفرصة ليقدم رواية عن ابنه الإبداعي المفضل (ثانوس)، فأبدع ككاتب ورسام قصة (هاوية اللانهاية- Infinity Abyss) في ستة أجزاء لاستكمال ملحمة الكبيرة عن شخصيتي ثانوس وآدم وارلوك، ويكملها في العام التالي بقصة (مارفل- النهاية) التي يختم بها بناء شخصية ثانوس



Metamorphosis Odyssey

كشخص مولع بالكامل والتوازن المطلقين، وقادر على التضحية بقدرات مطلقة مقابل أن يمنح الوجود التوازن والكمال المطلوبين، فيما يشبه استشهاده بطولياً، في ملحمة شديدة الكثافة اشترك فيها عدد كبير من شخصيات مارفل.

مجدداً يفصل عن مارفل عام 2004 اعتراضاً على رفض إدارة تحريرها استخدامه لشخصية آدم وارلوك في كتابته عن ثانوس، ورفضهم التعاقد معه للمكتبة عن آدم وارلوك، وبدلاً من العودة المتوقعة للعمل مع DC، فضّل ستارلين العمل مع عدة دور نشر مستقلة، مبدعاً سلسلة (الحرس الكوني- Cosmic Guard) التي نشرتها كل من دار Dynamite و Devil's Due و-Entertain ment عام 2006.

وكعهده يرجع في العام التالي للعمل مع DC كاتباً ورساماً لسلسلة محدودة بعنوان: (موت الآلهة الجدد- Death of the New Gods)، وكتب لها (مغامرات غريبة) عام 2009 واشترك معها في إطلاق مرحلتها الجديدة بالكامل المسماة The New 52 عام 2013 بتحويله مجموعة الأبطال الخارقين المسماة Storm-watch لسلسلة مغامرات فضائية، وهو تخصصه الأثير وساحة إبداعه الألع.

سر تكرار العودة لـ(مارفل)

يعود ستارلين من جديد للعمل مع مارفل عام 2014. لماذا يعود للعمل معه دائماً؟ وجه له (إبراهام ريزمان) المحرر بموقع VULTURE المتخصص في الفنون المرئية، والتابع لمجلة "نيويورك"، هذا السؤال: لماذا تعود دائماً للعمل مع مارفل؟ وكانت إجابته: "إنه ثانوس"، فهو يعود بسبب ولعه بالشخصية التي خلقها وطورها عبر عقود، وبما أن حقوق ملكية شخصية ثانوس تعود للناسشر فستارلين لا يمكنه العمل على الشخصية سوى عبر مارفل، إنه ابنه الإبداعي الذي تحتجزه مارفل كرهينة. رغم العودة وتاريخه الطويل مع الشخصية، رفض ذراع نشر الكوميكس بمارفل منحه فرصة العمل على سلسلة خاصة بـثانوس، أو حتى العمل على أي كتاب أو شخصية قريبة من أفلام مارفل، وكانت القشة الأخيرة هي سماح



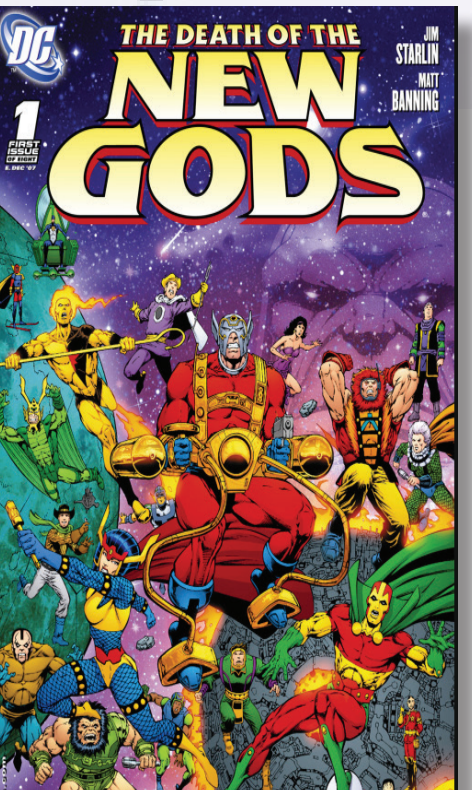
Mother Entropy أحدث شخصيات جيم ستارلين- ريشة Alan Davis

المدير التنفيذي باستخدام نفس العقدة الروائية والخط القصصي، اللذين يحفظ على كتابتهما في ثلاثية رواية حول شخصية ثانوس مع الرسام البريطاني المخضرم آلان دافيس هي:

ثانوس: اللانهاية الأخيرة- -THANOS: THE INFINITY FINALE (أخوة اللانهاية - -Thanos: The Infinity Sib- lings) صراع اللانهاية- -Thanos: The Infinity Con- flict

وهي تحوي عقدة روائية كثيفة ومعقدة، كعادة ستارلين، تدور في الفضاء الخارجي عبر أزمنة عديدة ومتداخلة، وتدمج شخصيات جديدة وقديمة من عالم مارفل في ملحمة تليق بـثانوس، فكان هذا أكثر مما يمكن لستارلين تحمله، ليعن عبر صفحته على "فيس بوك": "النهاية من العمل معهم نهائياً"، وهو ما كرره في لقاء فيديو مع موقع Syfy Wire: "لا، أعتقد أننا انتهينا تماماً، أتعلم، كان من حقهم وقرارهم الخاص تكليف أشخاص آخرين بكتابة كل الكتب التي ستصدر عند ظهور الفيلم (-Infin-ity war)، أعني أنهم يمتلكون الشخصية، لكن ما لا يمكنني تجاوزه هو اكتشافي بالصدفة أن العقدة الروائية لثلاثية روايات ثانوس، كانت ستظهر في السلسلة الشهيرة للشخصية قبل نشر الروايات التي أكتبها، لقد انتهينا، أكملت أنا وآلان دافيس العمل على الروايات كما هو التزامنا، لكن علاقتي انتهت بهم تماماً".

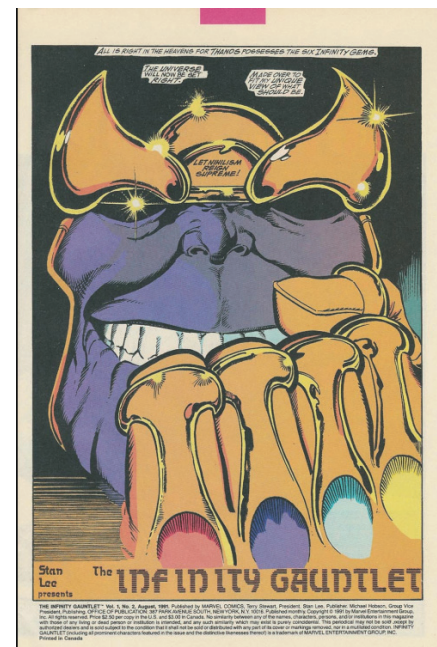
قد يعمل ستارلين مع مارفل كوميكس أو لن يعود أبداً، لكننا نعرف أنه يمتدح قوة علاقته باستوديوهات مارفل للأفلام، ويمتدح معاملتهم له باحترام وتقدير كبيرين، ونضع هذه الحقيقة إلى جانب تلميح Kevin Feige (رئيس استوديوهات مارفل بأنه يتطلع لصنع أفلام تدور أحداثها في الفضاء الخارجي، فيمكننا أن نتوقع أن سيد كتابة وابتكار شخصيات وعوالم المغامرات الفضائية قد يجد مكاناً له في استوديوهات مارفل بدلاً من مارفل لنشر الكوميكس، أو على الأقل نتمنى ذلك.



ثانوس..

جدلية الخير المطلق والشر المطبق

"هل ثمة ما يثقل عليك؟ يا أكثر كتابي تواضعاً، رجاء أفسح عن خبينة قلبك، فما أنا إن لم أكن رباً عظيم الاكتراث؟".
ثانوس يتحدث بقلم: جيم ستارلين

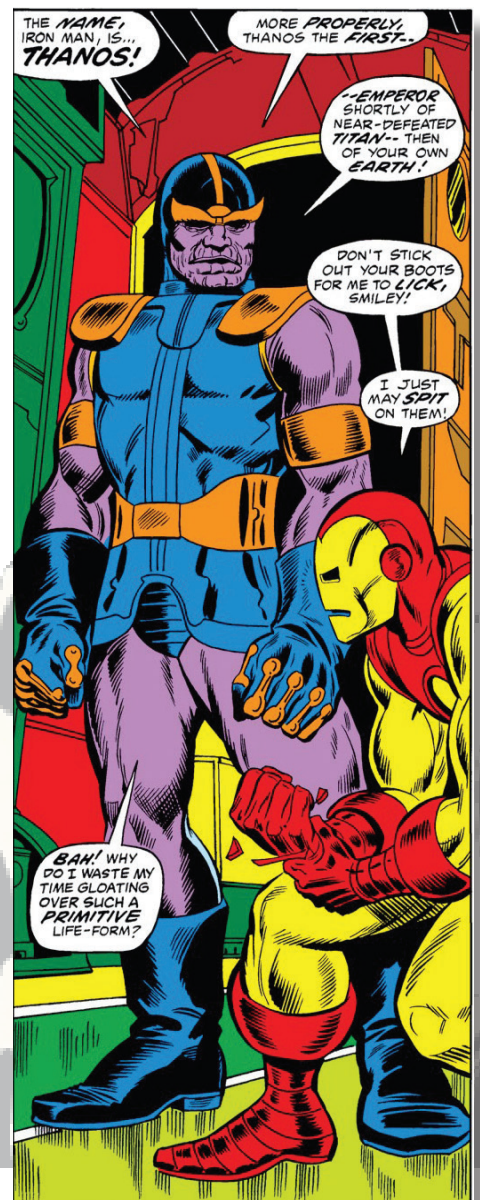


نخبة من شخصيات الروايات المسلسلة، التي تدور حول مغامرات أو حياة شخصية واحدة، مثل: جيمس بوند لأيان فيمينج، وأرسين لوبين لموريس لبلانك، وروكامبول لبير دو ترابل، وهر كول بيرو لأجاثا كريستي، فهو لا يقل تعقيداً نفسياً ودرامياً عن أي منها، بقدر ما لا يقل مبتكره "جيم ستارلين" موهبة عن أي من مؤلفيها. ينتمي ثانوس إلى فرع من البشرية يدعى Eternals، يسكنون قمر زحل "تيتان"، ويتمتعون بقدرات خارقة وتقدم علمي وتكنولوجي، وقد ولد مشوهاً وشديد القبح لدرجة أنه أمه تحاول قتله لحظة ولادتها وجهه، إلا أن أباه يسارع لنجدته ومنعها من إنهاء حياة ابنه الشائه. يكبر بقدرات خارقة حتى بمعايير نوعه، فهو يرفع من قوته البدنية الهائلة عبر تحسينات تكنولوجية، وهو عالم عبقري ذو معرفة واسعة في كل فروع العلوم الحديثة والتكنولوجيا ومتبحر في الفنون السحرية، يتمتع بالسرعة والاستمرارية والخلود وقوة التحمل الفائقة، وقادر على امتصاص كميات هائلة من الطاقة الكونية وإعادة إطلاقها، ويستطيع التخاطر والانتقال اللحظي عبر المكان، كما يمكنه التلاعب بالمادة والبقاء لأمد لا محدود دون طعام أو ماء أو هواء، وهو غير قابل للموت بتقدم السن، لأنه منيع ضد كل الأمراض الأرضية، إضافة لإجادته الفنون القتالية، ومع هذه القوة البدنية الخارقة فهو استراتيجي فائق وسيد للخداع والمؤامرات، يفضل



أن يحرز الانتصار عبر قواه العقلية لا البدنية أو التقنية. لدى كثير من شخصيات الكوميكس القدرات نفسها، بل وأكثر، لكن ما يميزه هو ولعه بفكرة الموت، لأنه مع كل قوته وقدراته يعاني مما يسمى: حافز الموت أو التدمير، وهو المضاد للميل نحو البقاء، ويطلق على هذا الحافز اسم: "Thanatos"، على اسم الإله الإغريقي الذي يعد تجسيداً حياً للموت، "ثانوس" ليس فقط مدفوعاً بحافز تدمير الذات، بل هو عاشق للموت الذي يتجسد له على شكل امرأة جميلة ترتدي السواد، هو مدفوع دائماً لاسترضائها واستدراار عواطفها الشحيحة، ويحاول بسبب هذا الحب إحراز القوة المطلقة، والسيطرة التامة على الكون كله، كما أن رغبته في تدمير الذات تؤدي به دائماً للهزيمة وخسارة ما يحرز.

ثانوس دائماً تحت تأثير إيمانه بأنه لا يستحق الانتصار، ولا كل هذه القوة، يعترف لمعشوقته "الموت"، وقد رضيت عنه واصطحبته ليكون ملأً إلى جانبها على عالم الموتى بأنه وجد القوة المطلقة جوفاء وغير مرضية، وأنه يفضل البقاء بجانبها على حكم الكون كله، نعم هو الغازي الكوني المطلق، فضائي خارق، مختل نفسياً وعاشق مدله في حب "السيدة موت"، لا يشغل نفسه بأمر بسيط كحياة سكان كوكب كامل أو حتى حياة نصف مخلوقات الكون.



أول ظهور لثانوس بريشة جيم ستارلين

السؤال الذي يطرح نفسه هنا: هل يمكن اعتبار ثانوس شريراً؟ إنه لا يتورع عن إقناء ملايين الأرواح، وفي الوقت نفسه لا يتردد في إنقاذ مليارات الأرواح، كلما يتعرض فيها الكون لكارثة أو خطر يهدد بمحو الحياة أو الوجود كله، يتقدم للانقاذ أياً كانت قسوة أو بشاعة أساليبها، هو ليس شريراً، بل تتجاوز تلك التصنيفات البسيطة، إنه أشبه بقوة من قوى الطبيعة، وصمه بالشر شبيه بوصف إعصار أو زلزال بالشر لأنه يأتي بالدمار والموت.

كان راندا لجيل جديد من شخصيات الكوميكس، تتجاوز التصنيف البسيط التقليدي لأخيار أنقياء بيض الصفحات، وأشرار ملعونين بلا ذرة إيجابية واحدة، إنه يقف على الخط الفاصل ما بين الخير والشر، ساخرًا من المفهومين، هو نموذج "العلمي" الحقيقي، باحتقار عميق للحياة، لكنه في الوقت نفسه مثالي ومولع بالكمال، يرفض أي نقصان أو خلل في بنية الكون النموذجية، ومستعد لفعل أي شيء بما فيه التضحية بنفسه، وبالقوة المطلقة لاستكمال النقصان وحفظ مثالية التوازن، وهو العالم الفضولي الذي يتوق دائماً لحل ألغاز الكون واستكشاف أغوارها، ثانوس كشخصية درامية لا يتوقف عن التطور مترقفاً دائماً بأخطائه ومحاولاً تصحيحها، مثاليته الأخلاقية لا تجعل القوة المطلقة تفسده مطلقاً كالقاعدة الثابتة، على العكس، القوة المطلقة تجعله دائماً أفضل وأكثر استعداداً للقيام بالأصوب.

لا يعد نموذجاً لشخصية الكوميكس الممتدة الحياة فقط، بل نموذج لانفصال الشخصية بحياة خاصة بها عن مبتكرها، فبينما تعتبر حقوق الملكية حكراً على المؤلف في الكتابة الروائية، يختلف الأمر في صناعة الكوميكس، فتقول حقوق الملكية الفكرية للشركة الناشرة. سواء بالشراء أو بتنفيذ المبدعين أعمالهم كموظفين بالشركة. وعليه فالكتاب أو الرسام لا يمكنه العمل على شخصية بعينها إلا عبر الشركة المالكة لحقوقها، بينما تسند الشركة العمل على الشخصية لكتاب ورسمين غير من أبدعوا في البداية.

ولذا، فرغم أن جون ستارلين مبدع وصاحب الكم الأكبر

من الأعمال، التي كان ثانوس بطلها، لكن مارفل أسندت كتابة عدة أعمال عن الشخصية لكتاب آخرين، وهنا كان ثانوس محظوظاً فعلاً إذ حظي بكتابين مثل: جوناثان هيكلمان- Jonathan Hickman، وجاسون أرون- Jason Aaron، كل منهما استكشف بكتابه ركناً من المتاهة الأدبية العميقة، وإن كانا اختارا الدفع بالتيتان المجنون مسافة أبعد لعالم الظلام، فجاسون أرون يقدم في سلسلة محدودة من خمسة أعداد في 2013 بعنوان (صعود ثانوس- Thanos rising)، قصة ثانوس الطفل الذي يبدأ حياته مسالماً ومولعاً بالعلم ومحبوياً وسط أقرانه، ليتعرض لمؤامرة من فتاة غامضة تحوله لقاتل مجنون لا يتورع عن قتل أمه نفسها بل وإقناء كوكبه كله، ثم تكشف الفتاة نفسها له باعتبارها "السيدة موت"، وفي النهاية نفاجأ بأنه يعجز عن إثبات وجودها بأي وسيلة علمية لتنتهي القصة، بينما يعترينا الشك العميق معه في أن "موت" ليست سوى أحد خيالات عقله المختل.

ويلتقط جوناثان هيكلمان الخيط كتاباً عن أولى مهام "ثانوس" في حدث Infinity الدرامي الذي حدد إطلاقه جديدة لكون مارفل عام 2013، أن يطوف المجرة كلها قاتلاً كل ابن ولد من صلبه أثناء شبابه الذي قضاه كقرصان كوني، ساعياً بتلك المجزرة، لإقناء أي امتداد مادي لوجوده.

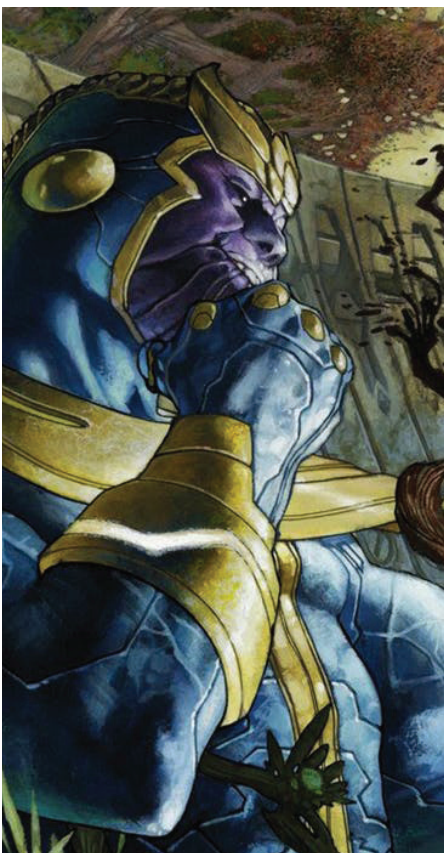
لكن هذا ليس "ثانوس"، الذي كتبه ويكتبه جيم ستارلين، الحكيم والقياسي، المعذب بعاطفة لا يمكن إرضاءها، وطموح لا يمكن إشباعه، وفضول لا نهاية له، ومعايير أخلاقية شديدة الارتباك والإرباك.

إنه بشكل ما استكمال للتقليد الأدبي لديستوفسكي، كيان روائي تختبر عبره مفاهيم الصواب والخطأ، ونستكشف الخط الفاصل المراوغ ما بين الخير والشر، والخطيئة والفضيلة، ما يجعله مميزاً وحالة خاصة، وسط ازدحام عالم الكوميكس.

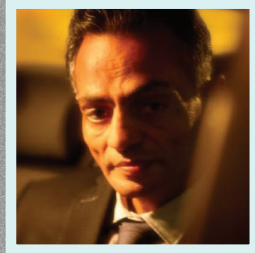
ثانوس بريشات مختلفة



ثانوس يقبل الموت



ثانوس الوليد بريشة Simone Bianchi



الدور الصغير والممثل الكبير

أنور شفيعي

«تونس»

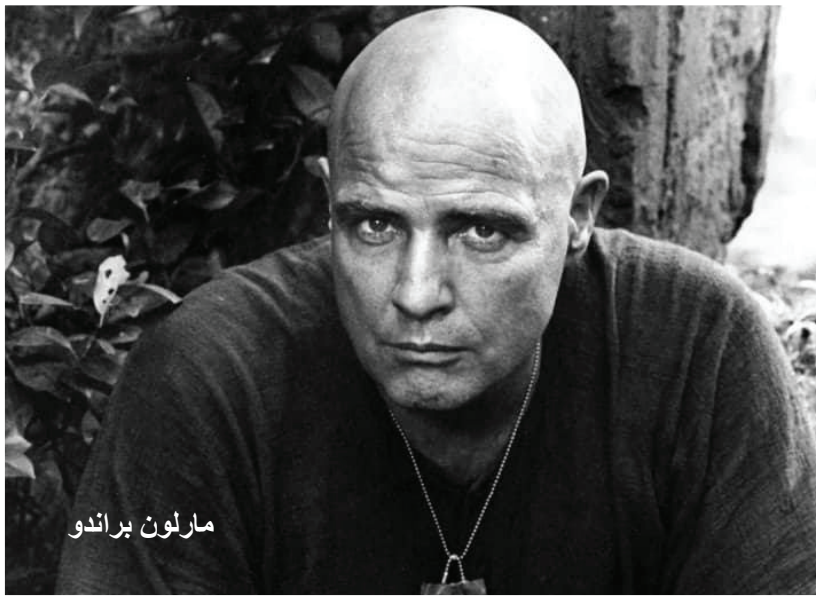
في بداية مسيرتي الفنية قمت بتجربة في مسرح الشباب، فتناولت إحدى حكايات بيدبا الفيلسوف لديشليم الملك، التي كتبها ابن المقفع في كتابه الشهير "كلىة ودمنة"، فقامت بتوزيع أولي للأدوار، بناء على انطباع أولي لاستعدادات الممثلين، بعد سلسلة من التمارين التكوينية الموجهة، فاتضح لي أن القائم بدور الأسد لا يصلح في أفضل الأحوال إلا لدور الأرنب، فقامت بخلعه عن "عرشه" وأسندت له دور الثور الأبيض، لكنه لم يرض بهذه "الإهانة" وحاول أن يتنثني عن قراري، معرباً عن استعداده للقيام بدور الديناصور العملاق، إن وجد، وأمام إصراري على موقعي ذهب ليلاً إلى منزل كاتب النص وترجاه التدخل لإرجاعه إلى "منصبه"، فأفهمه أن توزيع الأدوار من مهام المخرج، تبعاً لرويته الإخراجية، فقام من الغد بمقابلة مدير المؤسسة وروى له ما تعرض له من مخرج "ظالم"، فابتسم المدير ووعده بالتدخل أخذاً بخاطره.

كانت التمارين على المسرحية تتوالى، وهو يزداد همًا، حتى أصبح دائم التفكير قليل التركيز، وزملاؤه في المسرحية بهمساتهم لم يرحموا عزيز قوم ذل.



محمد الديب

مسرح



مارلون براندو

وقد نعرفهم ولا نعرف أسماءهم مثل عبد الغني النجدي، الذي اشتهر خاصة بأداء دور البواب، ورغم المشاهد القليلة التي يظهر فيها إلا أن أدائه التلقائي والصادق جعله يرسخ في أذهان عشاق السينما، فلا أحد ينسى الدور الذي أداه في فيلم "بين السماء والأرض" لصالح أبو سيف سنة 1960، أو أدواره الصغيرة مع إسماعيل يس، وقد اشترك النجدي في أكثر من مئة شريط كانت مشاهدنا لا تتجاوز اثنين أو ثلاثة، وكذلك محمد الديب الذي عُرف بأدواره الصغيرة منذ منتصف الثلاثينيات، مثل ظهوره القصير في فيلم "الشاطر حسن"، الذي ظهر سنة 1948، ولم تختلف مشاركاته المسرحية حجمًا ولا طولًا مع الفنان نجيب الريحاني.

يتجه الممثلون المبتدئون إلى حرق المراحل بالرغبة في أداء الأدوار الأولى، معتقدين أن حجم الدور مرتبط بالنجاح، في حين أن مساحة الدور الصغير قد تكون دافعًا للتألق بالتركيز على الشخصية ودراستها من جميع جوانبها، وقد لا يتوافر ذلك عند تقمص الدور ذي المساحة الكبيرة، فلا يتمكن الممثل/ المؤدي من الإمساك بروح الشخصية في مسارها الدرامي الطويل، فيتشتت تركيزه ولا ينجح في اللحاق بها. ورب دور ثور ضيعف أفضل من دور ملك الغاب.



عبد الغني النجدي

ولم يشذ المسرح والسينما المصرية عن هذه الظاهرة إذ اختص الكثير من الممثلين في أداء الأدوار الصغيرة،

مسرح



المنهج السلبي عند

“غروتوفسكي”.. بين تحرير

الأداء وحدود التمثيل

وليد مسعدي

«تونس»

تمهيد:

على غرار التجارب الفنية المهمة والمؤثرة، مثلت تجربة مسرح المختبر مع "جيرزي غروتوفسكي" مبحثًا مفصليًا في الممارسة المسرحية باعتبار الأسنلة التي طرحها، لا سيما سعيه المنهجي والدؤوب للإجابة عن سؤال ما المسرح؟ أي ما الذي يميز هذا الفن عن باقي الممارسات الفنية؟ هذا المنطلق مكّنه وبعد بحوث دامت سنوات طويلة من صياغة أسلوب خاص به في التعامل مع الممثل أساسه "المنهج السلبي"، وذلك في إطار ما سمي "مسرح المختبر"، الذي تأسس في بولندا سنة 1959.

في معرض حديثه عن تجربته المسرحية يصف "غروتوفسكي" طريقته في العمل مع الممثل بالسلبية، بمعنى تجريد الممثل من أحكامه المسبقة ومعارفه المكتسبة حول الأداء وتخليصه من الفكرة التي كوّنّها من خلال تجربته الخاصة عن المسرح. وغايته في ذلك إعادة ليستقبل ويكتشف طاقاته الجديدة، لا أن يعيد تأهيله لتقديم مهاراته التي تعلمها، وبذلك تأخذ صفة السلبية معنى الحذف والسلب والتهديم للعوائق والحواجز التي تفصل الممثل عن طاقاته الحيوية الكامنة بجسده وصوته.

في فكره وقناعاته تجد إيمانًا لا محدودًا بالمنهج السلبي، وذلك لاعتقاده أن ما تراكم من خبرات في جسد الممثل يتحول بمرور الزمن إلى قيد وقالب يسجن فكرة التمثيل ويضعها في حدود لا يمكن تجاوزها، لهذا يقدم منهجه كإداة تحرير وتحرية حتى يمكن طاقات الممثل من الانطلاق نحو أفق مغاير وهو ما يقره بوضوح في هذا القول: "نحن لا نريد تعليم الممثل مجموعة مهارات متفق عليها، أو تعطيه حقيبة حيل، وليست طريقتنا استنتاجية بغية جمع المهارات، عندنا كل شيء يتركز في نضج الممثل ويعبر عن هذا النضج جهد مفرط وتوعية تامة وكشف النقاب عن كنه الإنسان" (1)

مع غروتوفسكي يوضع الممثل في طريق يستدعي السير فيه شروطًا، أهمها الاختناق بأن طاقة أخرى مجهولة

بإمكاناتها تحريك جسد الممثل، وبالإمكان اكتشافها والتحكم فيها، كي تستثمر في توليد روح جسدية خام، خاصة الصفاء، متجردة من قوالب الاجتماعي واليومي، ورافضة مجموع التعبيرات واللغات التي علمتنا إياها التقاليد والأعراف المتوارثة، وفي هذا الطريق ينزع الممثل الماكياج والأقنعة والديكورات والمؤثرات، التي من شأنها تهينة الراحة والطمأنينة للجسد، وترمي به في مغامرة مجابهة ذاته دون سند، ليجد وسيلة واحدة في مقابل المساحة الفارغة، هذه الوسيلة هي الجسد. وغاية غروتوفسكي- في كل ذلك- الوصول إلى ما سماه "الممثل المقدس"، هذا المتطهر من أدران المسرح الغربي، مسرح "الممثل العاهر"، حيث تباع مهارات الممثلين فوق الركح في جو من التنديس. لهذا يدفع المنهج السلبي الأجساد إلى التضحية بلا حساب ولا اقتصاد، بكل طاقاته وبأعمق جزئياته، حيث الممثل في لحظة المجابهة التي لا يسعى فيها إلى أي إغراء أو تبجح أو افتخار بمظهر، مهما كان، فلا يلفت الممثل "النظر إلى جسمه، بل يفنيه ويحرقه ويجعله لا يبدي أي مقاومة لأي دافع نفسي، فهو إذن لا يبيع جسمه بل يضحي به" (2)، فالتضحية عند غروتوفسكي أنبل غايات الممثل، ومنطلقها الأساسي التضحية بالمكتسبات والمعارف، ومن ثم القفز بالجسد نحو إحراجات قصوى، متطرفة تختبر حدوده وتستكشف روحه المخفية.

1. عوائق الأداء التمثيلي

في إطار بحوثه المسرحية لببورة طريقة عمل للممثل من أجل فتح أفق مغاير لهذا الفن التمثيلي، يقدم غروتوفسكي قراءة ذات أبعاد نقدية للممثل في المسرح الغربي ويحدد فيها ما اعتبره حواجز ومعوقات تحد من طاقة الممثل الإبداعية، ومجمل هذه المعوقات لخصها في مصطلح "الممثل العاهر"، والعهر بالنسبة إليه هو أن تقدم شيئًا للآخرين هو ليس من إبداعك، بل وتدعي أنه ملكك، فتمتع الآخرين بما ابتكره غيرك، والمقصود هنا تلك القوالب التي يتعلمها الممثلون ويبيعونها للجمهور بشكل متكرر وخال من الإبداع الذاتي، الحر، التلقائي. وفي المسرح الفقير يشير للممثل العاهر بكونه الشكل المثالي والخالصة العامة لمختلف الحواجز التي تعوق خلق طاقة جسدية حية أثناء التمثيل، لهذا يقترح أسلوب حذف كل ما من شأنه أن يحول الممثل إلى عاهر، والغاية من ذلك إحداث قطعة مع نوع جامد من التمثيل، والتخلص مما ترسخ كقالب وجب على الممثل الخضوع له، لهذا فإنه يرسم خطوطًا واضحة تفصل المقدس عن المندس، أثناء ممارسة التمثيل، ويشير إلى أن الشيء الجوهري هو في مقدرة الممثل على إزالة كل عنصر معوق، كي يستطيع تخطي كل قيد.

يعطي غروتوفسكي لهذه المعوقات أهمية بالغة، لغاية الوعي بأهمية التخلي عنها والعمل على تحصين الجسد من أخطارها، وفي تجربة المسرح الفقير تعد هذه الشوائب بمثابة الأمراض، التي لا يصح التمثيل إلا بالانتهاز منها، وخطورتها تكمن في صعوبة ترويضها حتى يتم تجاوزها، على اعتبار أنها ملتصقة بالجسد ومترسخة فيه، وما أن تدفع حتى تعود للظهور من جديد. فهو لا يكتفي في تشخيصه لأمراض التمثيل بالحديث عن الجاهز والموروث والمكتسب، بل يكشف عن مأخذه تجاه المقاربات والتجارب المسرحية، التي أعطت للممثل مهام جمالية، وأوكلت إليه وظيفة حامل الخطاب، التي يعتبرها دخيلة على فن الممثل، فليس من اختصاصه تبليغ رؤى وتصورات المخرج والكاتب، فالممثل- وقيل هذا- عليه أن يخوض معركة لنُها المجابهة، كي يعرف طاقاته الحيوية

الكامنة ويعمل على إخضاع جسده لصفائها، حتى يخلص في النهاية إلى بناء منظومة من الإشارات والعلامات ذات الأبعاد الطقوسية، وهو أمر يتناقض مع النظريات التي تزج بالممثل في مطامح التبليغ الجمالي.

2. مسارات تحرير الأداء

سلك غروتوفسكي طريقًا مختلفًا في تناول فن الممثل، تدفعه في ذلك رغبة الإجابة عن سؤال: ما التمثيل؟ أي ما الجوهري والضروري بالنسبة للممثل لحظة الأداء. لخوض هذه المسألة كان لا بد من تخليص الممثل من عوائقه وقبوه، كي يتحرر منها نحو جسد منفتح، تذهب فيه طاقاته إلى أقصاها.

في هذا السياق تحدث عما سماه "المغامرة الكبرى" (3)، لحظة المكاشفة وإطلالة الممثل على مداراته المجهولة، عندما يقف لمواجهة ذاته ومجابتها بثقة تامة، هذه المجابهة هي لبّ الفعل في المسرح، وهي اللقاء الحي والحيوي مع الطاقات العضوية، التي خزنت في ذاكرة الجسد وهذه العملية تعد مغامرة مهمة، للاعتبارات التالية:

- المكتسبات التي يملكها الممثل مترسخة في جسده، وتحولت- بمرور الزمن- إلى جزء منه، وبالتالي فإن حذفها يتطلب جهدًا مؤلماً واستثنائيًا.

- المنطلقات التي يركز عليها فعل الممثل أثناء التمارين معلومة، أما الغايات التي يبحث عنها فهي مجهولة، وعليه فإن السير نحو المجهول يتطلب شجاعة وإرادة لا محدودة، فكل تراجع يقوض المسار كله.

عمل غروتوفسكي مع الممثل هو أشبه بعمل باحث في الحفريات، همه النش وإزالة الغبار والأترية عن أثر عظيم، فالممثل- وبالأسلوب نفسه- يعيش تجربة استكشاف لجسد آخر فيه من أجل أداء طابعه، العلامة والإشارة النقية، هو جسد آخر، بروح أخرى ذات الممثل، فهو في رحلة قصص دائمة وشاقة من أجل هذا الهدف الذي يبحث حقيقة عن "الآخر الذي فينا، في ضميرنا الإنساني والذي له وجود في طبائت كينونتنا البشرية، أي قبول النفس والمحاوره معها من دون التستر وراء الألقنة الثقافية أو الاجتماعية" (4).

إن فعلًا تامًا نابغًا من كياننا لا يمكن الحصول عليه إلا بهدم الأعراف والتقاليد والعادات الجسدية، التي ترسخت فينا، وهذا الفعل التام مطمح أساسي في بحث غروتوفسكي، لأن فرادته ففعل هي ما يجعل منه مدارًا لعمل المنهج، فعل تام، فعل كامل النقاء بنجر يتجمع كل طاقات الممثل في لحظة واتجاه واحد، وهي لحظة نادرة لا تحاصر إلا بتحضير واستعداد مسبق واستثنائي وهو حال الممثل مع غروتوفسكي ونستحضر في باب تفسير هذا المعطى ما ينقله قاسم بياتلي عنه، الفعل التام هو "الذي تمتد فيه الطاقات المتعددة وفي تناغم وفي آن واحد من كينونة الإنسان الفرد: الطاقة البدنية، النفسية، الفكرية التي يتم تفعيلها في الفعل الكلي" (5)

أثناء رحلة التقصي هذه يتوجه غروتوفسكي إلى الجسد- الذاكرة، هذا الوعاء الذي يحتضن الكيان بأكمله، يستوعب خبرات الممثل ويخزنها عنده بآثارها واستبائعاتها، وكل عملية تستهدف هذا الوعاء، إنما تكشف عن إحراجات الممثل وطاقاته المدفونة، فالجسد/ الذاكرة عنده منطقة حيوية ومرآة صادقة للفعل الفيزيولوجي المتقدم من خلالها، نعرف وعي الممثل وإرادته ومدى إيمانه بفعل المجابهة.

لخوض غمار هذه العملية يضع الجسد/ الذاكرة كأرضية والفعل العضوي كهدف وجب تحقيقه، وتدق مشقة الوصول إلى منابعه الأولى، وذلك كي يتخطى جسد الممثل عوائقه نحو الظفر بلذة الاعتناق والتحرر

من كل السلطات، فالأفعال العضوية تنتج بعد تجاوز مراحل مختلفة، متسلسلة أحيانًا ومتشابهة أحيانًا أخرى فتحضير الجهاز الصوتي والجسدي والمصالحة مع الذات وعبوبها، كما التسليم والثقة المطلقة في المنهج، هي عتبات ولحظات يستغرقها الممثل بأشكال وطرق مختلفة من أجل أن يهيئ للقيام برحلته نحو حالة خاصة، كل الأفعال فيها عضوية أي الحالة التي يصبح فيها الجزئي من الحركات منبعه الكلي من الطاقات الجسدية ونسترشد هنا بتفسير لغروتوفسكي يقول فيه: إن "كل رد فعل لليد يبدأ من اليد وليس من الجسد بأكمله، هو عبارة عن إيماءة بالفعل، لكن ذلك هو مزيف وهناك الكثير من الممثلين ممن يفعلون ذلك. ولكن لو كان رد الفعل منطقيًا وباستمرار من داخل الجسد ثم ينتهي في اليد، فإن ذلك هو رد فعل حي" (6)

إجرائيًا يقترح غروتوفسكي من التمارين البلاستيكية وأخرى جسدية كأدوات مساعدة في مسيرة تحرير الجسد، وهو الذي يبتغي التخلص التام من الخوف والتردد، وهي نوازع داخلية من شأنها تكبيل عاطفة الممثل وإرادته في المغامرة. فالتمارين البلاستيكية هدفها تجذير الدقة في الفعل والحركة، ما يتطلب تدريبات تعلم إتقان الإخلاص في إنجاز التفاصيل وتوسع عند الممثل إدراكه أهمية الجزئيات وكيفية بنائها، للتعرف في النهاية على القدرات الذاتية في إنشاء كل جزء بدقة متناهية. وتكاملاً مع هذه الغاية يمر الممثل بالتمارين الجسدية التي أبداعها غروتوفسكي، انطلاقاً من الطقوس الشرقية القديمة التي تستغل التركيز العالي على الذات بهدف تحفيزها نحو الثقة المطلقة بما تمارسه، حتى يستنى للممثل خوض عملية التحرير بفاعلية وجدوى.

إن التمارين بالنسبة له هي الفضاء الوحيد التي تنتعش فيه جاهزية الممثل وتصل إلى حدودها القصوى، في جو من الانفتاح والاستنفار المطلق نحو مقاومة الحواجز التي تستطف كجدران للحد من رغباته في الفعل والتعبير الجسدي الحر والمتحرر من القيود الداخلية والخارجية، لهذا فإن توافر عنصر الثقة والدقة يوضع الممثل في اتجاه يعكس صرامة المنهج وتجاخته.

حدود التمثيل

ما حدود التمثيل عند غروتوفسكي؟ أو ماذا بعد التمثيل؟ محاولة لتجاوز المفاهيم والتعريفات، التي تناولت هوية الممثل ويغامر غروتوفسكي بخوضها مقترخاً فضاء جديداً لفنون الأداء، وسمة هذا الفضاء هي المغامرة والانفتاح والشمولية، أو ما اختصره في "فن البرفرمانس"، بمعنى الأداء المتحرر والمنفصل عن الحدود "خارج كل الأطر والأجناس الفنية" (7)، وهي لحظة إنكار القواعد تتجاوز الحاصل المعرفي عند الممثل، وتذهب نحو البدائي والطقسي، و"الطقس هو برفرمانس" (8) هكذا يقول غروتوفسكي، فهو يقدم التمثيل في لحظة انتقانه، ويقدم الممثل في لحظة حضور خالص، خال من التمثيل أي فعل الأداء دون أفتعة وأسلحة هو فعل يتجلى فيه الممثل كطاقة حرة، حضورها كاف بالنسبة لمنهج غروتوفسكي، فالبرفيرمير هو رجل فعل فقط. ولعل التمثيل في تصورات غروتوفسكي هو مسار لتحسس ومعرفة الجزئيات والتفاصيل التي تحيط بالممثل وجسده عند المجابهة وتتأتي أهمية الجزئي من كونه يفعل عملية تطوير الوعي الداخلي بالممارسة وأسسها العميقة أي الإطلالة عملياً على خفايا الجسد وميكانيزماته الداخلية التي بدورها يمثل اكتشافها إحدى لحظات تحول الوعي التي تنقل كل الطاقات إلى وحدة دافعة ومحركة للفعل والحضور، هي وحدة مهمة في مسار الحفريات التي

ينخرط فيها الممثل، وتشمل ماضيه الطفولي والثقافي والاجتماعي يفسرها غروتوفسكي ك لحظة للكشف عن "الأخر- الجد- الأم ويمكن لصورة معينة، أو تذكر تجاعيد معينة، أو صدى لون صوت بعيد معين. يمكن أن يسمح لنا بإعادة بناء جسدية ما، وستكون تلك الجسدية في بداية الأمر عبارة عن جسدية أحد ما لا نعرفه ومن ثم فيما بعد تذهب إلى أبعد من ذلك وأبعد وأبعد، لحد أن نصل إلى جسد الفرد المجهول، جسد الجد الأول" (9).

إن مهمة البرفرمير غير مهمة الممثل، فالأول يضع التمثيل كمرحلة وجب تجاوزها، وعند غروتوفسكي عقبة يسعى لإلغائها حتى يحصل على فضاء جديد للجسد، فضاء بلا قيود، يسمح بتناول فكرة التمثيل انطلاقاً من مبدأ حذفها، ومن ثم الانطلاق من أثرها، فالبرفرمير يتوجه إلى غاية أوسع تشمل البحث في الأنثروبولوجي المتمكن من جسده والكامن فيه، أي أنه يقوم بدراسة وبحث تطبيقي بجسده على جسده، ليكشف على الهوية التي ألغاهها التمثيل وخزنت في الجسد/ الذاكرة. أما الثاني أي الممثل فيقف عند حدود المماثلة، يخلقها ويجسدها، وهي ملمحة منذ اللحظة الأولى في عمله، فإذا أدركها ينتهي عندها بحثه. أما غروتوفسكي فيعتبر أن "أحد

المداخل نحو طريق الإبداع تكمن في الكشف عن جسدية فينا، متوغلة في القدم، تربطنا بها علاقة سلفية، غابرة، قوية، وعندها سوف لن نجد أنفسنا لا في الشخصية ولا في اللاشخصية" (10) بمعنى الإجابة عن سؤال من نحن؟ وهو في الحقيقة سؤال هوية يستلزم رؤية الممثل لذاته، بتفاصيلها وقواها الداخلية والخارجية، أي الخصوصية التي تميزه عن الآخرين، وانطلاقاً من

الخصوصي ينبع فعل التمثيل ويؤجج طاقاته. في البرفرمانس، يتم تفعيل كل الطاقات لاستعادة المفقود، لا سيما الذي أنجز وأتلف أو تم تسطيحه مع الزمن، إنها عملية تحفيز لتوليد الإشارات الطقسية التي أبداعها أجدادنا، وكانت في وهلتها الأولى مقمعة بالحياة وصافية، نقية، كيف يمكن للممثل أن يعيد لها ذات الحياة وذات الإيقاع لهذا ينزع غروتوفسكي إلى الهدم، هدم المتراكم في جسد الممثل.

يسلك غروتوفسكي مساره نحو فعل طقسي صميم ويتسلح بتمارين تسهل على الممثل إمكانيات الولوج إلى



جيرزي غروتوفسكي

فضاءات الإشارات الطقسية النابعة من الأنثروبولوجي والثقافي فينا، وهذه التمارين توجه عمله من أجل ابتكار عوالم البرفرمانس، أي خلق حالة من التجليات التي تنبع من جسدية متحررة، ويمكن أن نذكر التمارين الاهتزازية التي تحفر في الاندفاعات الداخلية لدى الممثل، والتي تستفز مخزون الجسد/ الذاكرة، وهذه التمارين "هي نوع من أنواع الأغاني الطقسية القديمة، والتي ترجع بالدرجة الأولى إلى التراث الأفروكاريبي" (11)، إذن فالتمرين عند غروتوفسكي محفز ومنشط غايته خلق الإشارة التي أخفيت مع الزمن في جسد الممثل. ويعمل بالتقنية بدقة عالية في اختيار الأغاني المثيرة للذبذبات الصوتية النابعة من عمق كيان الممثل، ومن الاندفاعات التي ينتجها جسده، فالتراث الغنائي الطقوسي طاقة مؤثرة على الصوت والجسد والإحساس بما يفرز حضوراً للممثل مختلفاً جديداً ومبتكراً، فالبرفرمير يقدم نفسه للأغنية لينغمس فيها ويبحث في ثناياها ومساراتها ومنعرجاتها، فما أراده غروتوفسكي من خلال هذه التمارين الاهتزازية هو البحث عن "الطاقات التي توجد في تلك الطقوس" (12)

البيليوغرافيا

- (1) جيرزي غروتوفسكي، نحو مسرح فقير، هلا للنشر والتوزيع، القاهرة سنة 2012، ص 14
- (2) نفس المرجع السابق، ص 32
- (3) بياتلي قاسم، غروتوفسكي بين الفعل العضوي والطقوسية، الهيئة العامة المصرية للكتاب، القاهرة سنة 2012، ص 26
- (4) نفس المرجع السابق، ص 27
- (5) نفس المرجع السابق، ص 28
- (6) نفس المرجع السابق، ص 54
- (7) نفس المرجع السابق، ص 22
- (8) نفس المرجع السابق، ص 22
- (9) نفس المرجع السابق، ص 24
- (10) نفس المرجع السابق، ص 24
- (11) نفس المرجع السابق، ص 28
- (12) نفس المرجع السابق، ص 29

حوار صديقان.. من الإسكندرية إلى لندن

نذير الطنبولي رحلة مع الفن التشكيلي

ياسر عبد القوي

تمتد علاقتنا أنا ونذير الطنبولي إلى 30 عاماً تقريباً، فهو زميلي ودفعتي في كلية "فنون جميلة"، كنا أصدقاء وجيران، وربطتني صداقة بأكثر من فرد من عائلته التي تضم أكثر من تشكيلي، معاً بدأنا في اكتشاف أنفسنا كفنانين، بدأنا في اكتشاف التمرد وأصواتنا الخاصة. كان خروجه من مصر إلى إنجلترا في 2001 بالنسبة لي بمثابة صمت نغمة أخرى من نغمت أغنية التسعينيات القصيرة، نغمة مهمة وقوية، لتصبح مصر أكثر صمناً، ومثلت عودته منذ عامين لمصر- وإن كان يرفض تعبير عودة، ويفضل القول بأنه أصبح يعيش ما بين مصر وإنجلترا- فرصة لإعادة بحث ذكريات قديمة، والعودة للاشتباك في نقاشاتنا الطويلة والساخنة، التي يبدو أنها لم تنقطع، رغم السنوات.

نذير الطنبولي، ليس فقط رساماً مبدعاً ومصوراً متمكناً وتشكيليًا مخضرمًا، ومرموقًا، قليلون هم من يمتلكون هذا القدر من البصيرة في الفن التشكيلي، وكذلك من يمتلكون هذا القدر من الشجاعة، وهذا الوضوح النظري، منذ 2016 ونذير الطنبولي يؤسس لوجود قوى وراسخ بالحركة التشكيلية في مصر، كمصور موهوب يتميز بروية عميقة وخبرة تقنية كبيرة، إلا أنه يحتفظ بكنز فني مخفي، يرضن حتى الآن به على الجمهور، مجموعته من كتب الرسم وأعماله في فن الكتاب، وهي تجربة ثمينة ومبهرة المستوى في فرع فني لا نعرفه مصر، بل هو تقريباً غائب عن الحركة التشكيلية في المنطقة كلها، كان لي حظ اللقاء نظرة متفحصة على تجربته الفنية الخاصة والمميزة، والتي لم يسبق عرضها في مصر حتى الآن، والتي اختص "كافيين" بنشر جزء منها على هذه الصفحات، تجربة الكتب المرسومة وفن الكتاب، ما هو؟ وما مفاهيمه وأسسها ومناهجه، وهو ما جعلته مدخلا لهذا الحوار.

قبل الحديث عن الكتب المرسومة، أبدأ بسؤال: كيف تصنف نفسك؟ رساماً أم مصوراً؟ فنانياً بالخطوط السوداء أم ملوئاً؟

مارست الاثنين طوال حياتي دون تفرقة، لكن الظروف أحياناً ما تحدد الاختيار، في فترات من حياتي لم أمتلك رسماً، فقط طاولة وورق، فأنجنت رسماً أكثر من التصوير، الجو عامل أيضاً، عشت فترات ببلدان، حيث الصيف قصير والجو بارد وغائم، الضوء الطبيعي يساعد على التصوير، في إنجلترا مثلاً أنتجت رسماً وطباعة أكثر من التصوير بسبب طبيعة الجو، في مصر أنتج تصويراً، بالنسبة لي (الاثنين نفس الشغلانة)، شيء واحد.

فن تشكيلي



نذير الطنبولي

ما الدافع لوضع رسوماتك على شكل كتب؟

بدأت رسم الكتب سنة 2009 ولمدة 4-5 سنين، بشكل متصل، البداية كانت وأنا أعد الماجستير في كلية كامبرويل للفنون في لندن، أنا خريج قسم ديكور أساساً كما تعلم، لكن بحثي للماجستير كان طباعة فنية تخصص في السلك سكرين، فهو البعد التقني للبحث، أما المفاهيمي فكان: (الفن الجرافيكي وعلاقته بالحكي والأسطورة)، على المستوى التقني حاولت في طباعة السلك سكرين (الشاشة الحريرية) أن أحترم خواص الخامة كوسيط فني، في البداية كانت رسومي بخطوط قلم رقيق، ما يؤدي لمشاكل في التنفيذ، حتى أرشدني حرفي في ورشة الكلية للسرد: "كلما كان الحبر أكثر في الطبعة كانت أنجح في التنفيذ"، فيجب أن أزيد مساحة اللون الأسود بالتصميم المطبوع، لذلك بدأت أرسم بفرش عريضة جداً لأتخلص من ميلي لرسم التفاصيل، ما أنتج رسماً بسيطاً جداً، متجرداً من أي شيء غير أساسي في الرسم، وهو خلق حالة تبسيط، طبعاً كان يجب أن أسجل تطورات البحث، وتجنباً لتناثر الورق اخترت التسجيل في (كتب)، الشق الثاني كان موضوع البحث النفسي، الأسطورة والحلم، بدأت أنتبه لعلاقة السيكلوجية بالصور، الصور المتدفقة من اللاشعور، فكان يجب أن يضم جزء من البحث تسجيل التطور اليومي لرسومي، وما نقوله عن لا وعيي الشخصي أو عن وعيي، أو أيًا كان ما يحدث في دماغي، وبالتالي لو كنت رسمت على أوراق منفردة كنت سأفقد في فخ الاختيار والانتقاء، وما أحفظ به وما لا أحفظ، وعليه سيكون ملفي لتسجيل تطوري انتقانياً ليس صادقاً، لذلك كان اختيار الكتاب كشكل، ما منحني ملفاً سيكولوجياً لما يحدث داخلي، وما يشبه اليوميات المرسومة حول ما يحدث في العالم حولي، وفي الوقت نفسه تبسيط الرسوم أدخلني في حالة تأملية عميقة، وخلال 5-6 سنوات أنجزت نحو خمسين

كتاباً، كل منها في 120 صفحة مرسومة، وأعتبرها كتب رسم، وليست دفاتر إسكتشات، فالإسكتش تحضير لعمل مكتمل، أما هذه الكتب فهي أعمال كاملة وليست تحضيراً، في النهاية هي مكتبة كاملة من خمسين كتاباً، لم أعرضها في مصر أبداً.

لماذا لم تعرضها في مصر حتى الآن؟

لم تأت الفرصة بعد، ولأن عرض الكتب صعب إلى حد ما، فيجب أن تكون معروضة في متناول المشاهدين، وتسمح لهم بتداولهم، وليس مجرد الوقوف أمامهم كاللوحات التقليدية، وهو مما أثارني في موضوع فن الكتاب، هذه الحميمية التي للكتب، أنت تمسكه، وتضعه على ساقيك، جزء من التجربة أن يمسك المشاهد الكتاب المعروض، ما يخلق إشكاليات للعرض في أي مكان بالعالم، والأخذ في الاعتبار عدة محاذير عند تداول الكتب المعروضة. هل فكرت في صنع نسخ قابلة للبيع ولو كطباعات محدودة؟ لم أصنع نسخاً بالتحديد، لكن منذ وقت إعداد الماجستير، طبعت منها صفحات عديدة.

أعني هل يمكن أن يتحول أحد تلك الكتب لنسخ معروضة للاقتناء؟

ممكن طبعا، لكنه ليس في بؤرة تركيزي في هذه المرحلة من حياتي، لكن جزءاً من أسباب إنجازي للكتب أن أعمالي ذات طبيعة سردية، فالمعرض ككل له موضوع متكامل ومتطور، قبل عملي على الكتب، كان اقتناء شخص عملاً أو اثنين من معرض يعني أنه انتزع كادراً أو اثنين من 30 كادراً مثلاً، تمثل سرداً متكاملًا، وعليه لم أكن أستطيع عرضها مرة أخرى، لأن السرد أصبح ناقصاً، لكن الكتب تمنحني السرد متكاملًا، ومن يريد اقتناءها يمكنه اقتناء نسخة من طبعة محدودة، بسرد كامل غير منقوص.

ألا يخيفك هذا الميل للسرد، من الوقوع تحت طائلة الاتهام الأكاديمي الكلاسيكي بالوقوع في منحنى أدبي للفن التشكيلي؟ أي سيطرة حالة أدبية على اللوحة، كأنك ترسوم قصة؟

الحقيقة أن الفن السردى Narrative art أحد أنواع الفن، أنا أمارسه، هناك من يشجعون هذا النوع، وهناك معارضون له، كأي اتجاه في الفن، لكنني أحب اللوحة التي تحكي قصة، وكما تقول الفنانة البريطانية ذات الأصول البرتغالية بولا ريجو Paula Rego: "اللوحة تحكي قصة، وليس شرطاً أن تحكي القصة التي دخل الفنان مرسمه لكي يحكيها، فهي حكت قصة أخرى لأنها تعرف عنك أكثر مما تعرف عن نفسك"، عادة ما نبدأ به اللوحة يختلف عما تنتهي إليه، عن القصة الحقيقية الأكثر إثارة التي تحكيها اللوحة، والتي تختلف عن القصة الافتراضية التي تبدأ بها الرسم، وهو شكل من الممارسات التي أمارسها، هذا هو ذوقي، وقد لا يوافق ذوق آخرين.

الاختلاف في رسوم الكتب، من شديدة التجريد بخطوط داكنة عريضة، وأخرى مشحونة بالتفاصيل مع تخطيط بالرصاص، هل تلقى لنا المزيد من الضوء عليه؟ كلتا الحالتين تنتمي لكتب مختلفة رسمت في سنوات مختلفة، الكتاب الأول أسمه كتاب العلامات، نفذته كله بفرشاة مقاس نصف بوصة، كانت التجربة هي الرسم بهذه الفرشاة وبجماليات خط الثلث، هل نجحت في النهاية؟ لا أعلم، لكن تلك كانت قواعد اللعبة، الكتاب الآخر رسمته في فانكوفر بكندا، تحديداً غاباتها، الفكرة هنا، قيم كنت مستغرقاً وقت الرسم!

فن تشكيلي

هل نقول إن "كتاب العلامات" كان قضية تقنية، أما الآخر فقضية فنية أكثر؟

الأخر بمثابة تدفق حر، لم أبدأ أيًا منهم بقصدية ما، أنا أجد نفسي بشكل لا واع أطارد قضية ما سواء تقنية أو سياسية.. إلخ، الكتاب معي دائمًا، وما يمر بي، يمر بالكتاب، الرسم بالنسبة لي هو فعل ألم وليس فعل خلق، فعندما أرسم لا أصنع شيئًا محددًا، أنا أكون، والرسم انعكاس لكيونتي هذه اللحظة، فهو انعكاس لما يحدث في العالم الكبير من حولي، ممتزجًا بما يحدث في حياتي المباشرة، وداخل عقلي، وأنا أعى ذلك كله، الكتب بالنسبة لي من أهم ما أنجزت في حياتي، رغم أنني لم أعرضها، هي لي أنا شخصيًا، قد يكون لها جانب علاجي بالنسبة لي، لأنها أظهرت لي بوضوح ما يدور بداخلي. نوع من البحث الذاتي؟

والعلاج الذاتي، عبر هذه الكتب وتأثيرها على أصبحت مهتمًا بموضوع العلاج بالفن، لماذا أرسم يوميًا؟ لأن الرسم بالنسبة لي شكل من الصلاة، يمنحني السلام والطمأنينة.

هل ترى أن الكتب مرحلة فنية قائمة بذاتها في حياتك كفنان؟

الكتب كأي ممارسة، ليست مرحلة وانتهت، أنا أمارس أشياء عديدة، ولا يمكنني ممارستها كلها في الوقت نفسه.

هل كنت تمارس التصوير أثناء إبداعك للكتب؟ مطلقًا، كنت أرسم وأمارس الطباعة الفنية والرسوم الحائطية، لم أكن أمتلك مرسماً وقتها، لقد استهلكتي دراسة الماجستير مادياً تمامًا، وكانت الكتب مرسمي المنقلب.

كيف انعكست الكتب على أعمالك بعد ذلك؟ الكتب فيها كل شيء، هي كل الماضي والحاضر والمستقبل، مشحونة بالأفكار للوحات ورسوم ومنحوتات ورسوم توضيحية.

هل تعد الكتب بشكل ما codecs خاصًا بنذير الطنبولي؟ هي دماغي عموماً، أحياناً ما كنت أكتب فيها جملاً كاشفة، اكتشفت أنني أعاني من الأرق، لأنني كثيرًا ما كنت فيها: أحتاج للنوم، وهو نوع معترف به في العلاج النفسي، رسم كوابيسك جزء من العلاج النفسي حالياً، ما بالك وهذه مهنتنا كرسامين، كما قال فرويد: الرسام هو المريض الوحيد القادر على مساعدة نفسه عبر رسومه ومساعدة المرضى الآخرين، خوان ميرو



كافيين يناير 2019 Caffein



ياسر عبد القوي ..ونذير الطنبولي

قال: "الفنان هو الشخص الوحيد

الناطق وسط بكاء، وعليه تقع مسؤولية الكلام بضميرهم، أن تستطيع رسم أحلامك وكوابيسك سواء التي بالحلم أو باليقظة، فيجد جمهور لوحاتك أحلامهم وكوابيسهم فيما رسمت"، وهو ما يسميه (كارل يونج) عالم النفس الشهير: "رموز أساسية، يتشاركها البشر جميعاً".

فن الكتاب أو Book Art، كيف تراه؟ على اعتبار أنه يشمل رسماً وتصويراً، ونحتاً.. أي أن الكتاب نفسه يتم نحته.. هل هو مجرد تقنية أم توجه أصلي قابل للتطوير؟ باعتباره جديداً على مصر أو غير مطروق فيها؟

من وجهة نظري المتواضعة، فن الكتاب يشبه العمل التركيبي Instlation، يمكن أن نمارسه أحياناً كفنانين، لأنه يمنحنا نتائج مثيرة، ويعطينا الفرصة للخروج من عباءة صنعتنا، لكنك لا تستطيع بناء مسيرتك الفنية كلها عليه، فهو حالة مثيرة ومنشطة تحدث أحياناً، أو تقرر أن تقوم بها أحياناً، لا أكثر، ولا يجب اعتبار كتبي المرسومة (فن كتاب)، هي (كتب رسم) وليس فن كتاب.

لماذا ظهر فن الكتاب؟ هل لأن لدينا أجيالاً أصبحت تعتبر الكتاب (أنتيكة)، ففقد محوريتة كوسيلة للمعرفة لصالح الوسائط الرقمية؟

فن الكتاب كان موجوداً دائماً، المتاحف تحتوي كتباً قديمة ومصاحف ونسخاً من الكتاب المقدس، ليس فقط لندرتها التاريخية، بل للجماليات الخاصة المستخدمة في صناعتها ككتب، هو فن كان موجوداً دائماً، منذ البرديات المصرية القديمة، ما حدث في عصرنا هو إعادة اكتشاف لذلك الفن القديم العريق، التعامل مع الكتاب كحالة جمالية وإبداعية بغض النظر عن النص، فن الكتاب قد يكون رسوماً قدمها رحالة عن رحلته وتفصيلها في كتاب لم يقصد أن يكون فناً تشكيلياً.. واحد من أهم من يقدمون فن كتاب هو الصحفي ورسام الكاريكاتير جو ساكو- Joe Sacco، هو يذهب بأوراقه وأقلامه لمناطق من فلسطين عموماً وغزة خاصة، لا يسمح أبداً للإعلام بدخولها، وحتى الناس لا ترحب كثيراً بالتحدث أمام كاميرا، أو تلجأ للتحفظ في حديثها، هو يلتقيهم ويتحدث معهم ويرسمهم ويسجل ما يقولونه، وفي النهاية يخرج بكتاب كامل هو في الحقيقة فيلم تسجيلي مرسوم كلقطات متتالية، هذا فن كتاب أيضاً، كتاب القصص الذي كان منتشرًا وسط الأطفال والمراهقين حتى الثمانينيات، كان إرهاباً بفن الكتاب الحالي، مجلات الفوتو كوبي التي كان يصدرها المراهقون في الثمانينيات، توجد الآن ظاهرة فنية تعتمد على إعادة بعث هذه التقنية القديمة المنسية، يمارسها جيلنا الذي عرف الفوتو كوبي في مراهقته، فنانون يطبعون نسخاً محدودة من كتب كوميكس أو مكتوبة باليد من مجموعات قصصية، ويقيمون مناسبة لبيع وتوزيع تلك الكراسات محدودة الطباعات زهيدة الثمن،

فن تشكيلي

دون ناشرين ودون تعقيدات رقابية، لأنها تمر من المنتج للقارئ مباشرة، هذا شكل خاص لفن الكتاب، وعاء خاص، له خصوصيته وله ما يناسبه، فليس كل الفن لوحات في جاليري.

من وجهة نظرك.. هل يجب أن تطور منظورنا في مصر للفن التشكيلي؟

في مصر، نحن نرى الفن وتاريخ الفن بشكل خاطئ، فهو ليس قضية سحرية ميتافيزيقية، الفنان ليس شخصاً يتلقى وحياً خفياً، تقنياً هو يتأثر بالمتاح من أدوات وتكنولوجيا، أنواع جديدة من الأصباغ أو أدوات الرسم أو الأسطح، بقدر ما يتأثر بما يدور في العالم من سياسة وفلسفة وأحداث.. إلخ، مثلاً، التعبيرية الأمريكية في الثلاثينيات اشتهرت بلوحات تجريدية كبيرة الحجم، وقتما كان الأوروبيون يرسمون لوحات أقصى أبعادها 140 سم، لماذا؟! لثلاثة أسباب:

1- الكساد الاقتصادي بالولايات المتحدة أدى لتوافر مساحات صناعية كثيرة مهجورة، ما وفر مراسم شاسعة الاتساع ومجانية تقريباً للفنانين الأمريكيين.

2- شيوع صناعة Duck Cotton بالولايات المتحدة، وفر أقمشة رسم بأبعاد لم تكن شائعة في أوروبا، ما ميز الأمريكيين.

3- بداية تصنيع دهانات من المخلفات البترولية في الخمسينيات، بخواص أفضل وأكثر استقراراً وسهولة من الألوان الزيتية الشائعة في عصور سابقة.

لا يجب نسيان تأثير الخامات والتكنولوجيا على تطور الفن التشكيلي.

على مستوى الثقافة البصرية، جيلنا (مواليد السبعينيات) تربى بصرياً على مجلات الكوميكس، التي كانت شائعة في وقتنا، على الرسوم الكارتونية اليابانية المستمدة من المانجا، ما لم يتوافر كثافة بصرية لأجيال أقدم.

هل تقصد أننا نناسبنا أن الفن التشكيلي في الأساس (صناعة) ومقدرة حرفية.. تتأثر بالتوافر من خامات وأدوات.. إلخ؟

أرى أننا في مصر- من حيث تدريس الفن- رقصنا على السلم، فتدريسه في العالم كله ينقسم إلى اتجاهين: الأول: ما أسميه الاتجاه الشمولي، وعلى رأسه الأكاديميات الفنية بروسيا، حيث الشكل الكلاسيكي التقليدي لتعليم الفن، نسخ لوحات الأساتذة القدامى، رسم الطبيعة الصامتة والتماثيل الرومانية، الرسم بالزيت وتقنيات منقرضة، وهو قريب مما نفعله في مصر، تلك الأكاديميات ترفض التطور، والشباب يعزفون عن دخولها، لأن لديهم خيارات أخرى.



الثاني: وهو السائد بالغرب، هو خيار الأكاديميات التي تعمل كانشطة تجارية، وهي باهظة الثمن، وتعمل لصالح المكسب المادي، وعليه فهي تقبل الدارس أيًا كان بغض النظر عن موهبته، ما دام سيدد رسومها الدراسية، ما أدى لظهور مصطلح Non skilled base art: فن غير معتمد على المهارات، فخلق موجة فنية لتشجيع (اللى ما بيعرفوش يعملوا)، وفي لندن وحدها نحو 12 كلية "فنون جميلة"، في نظام لا يقل

سقفها عن نظام كليات "الفنون الجميلة" لدينا، هذا العدد الضخم من خريجي فنون سنوياً الذين يضحون سنوياً في ثقافة المجتمع، ولافتقاد تلك الأكاديميات إمكانيات كلية فنون حقيقية من مراسم كبيرة وأفراح حرق وصهر ومراسم نحت.. إلخ، فهي تعتمد تقنيات فنية لا تحتاج لاستثمارات كبيرة بالبنية التحتية، كالرسم على الكمبيوتر والتصوير الرقمي.. إلخ، أما من يريدون فعلاً تعلم التصوير فهم يلجأون لتقاليد عصر ما قبل الأكاديميات الفنية، بالبحث عن فنان يقبل أن يعملوا مساعدين أو (صبيان) بمرسمه ليتعلموا منه، على الناحية الأخرى "يوتيوب" مزدهم بمحاضرات فيديو يلقيها متخصصون في الفن التشكيلي حول التقنيات والمهارات الفنية، بل ويمكنك التلمذ على يد فنان عن بعد، سواء مجانياً أو بأجر، وفي الحقيقة لا أرى سبباً يجعل شخصاً يدخل كلية "فنون جميلة" ليتعلم الفن.



إنه هل تشجيع الفن الخالي من المهارة أدى لظهور الفن المفاهيمي.. باعتباره فناً لا يحتاج للمهارة؟ على الإطلاق، يجب أن نفصل ما بين (الفن المفاهيمي)

فن تشكيلي



حيدر علي ورق - Rapture 520X200 سم - 2012



حيدر علي ورق - Ephoria 450x200سم - 2012

وما بين انعدام المهارة الفنية، ويجب أن نعتزف بأن حركة ما بعد الحداثة تحتوى الكثير من الأعمال المقتدة المهارة التي تدعى المفاهيمية. وفي النهاية أهم مميزات جيلنا هو امتلاكه المفاهيمية، لأن الفن في النهاية هو مفهوم وحرفة. وأنا لست مهتمًا بالحديث عن يقدمون فناً مفاهيمياً مفتقداً المهارة، بل ضدهم وأنت تعرف ما سأقوله: عليهم هم تبرير ما يفعلونه والحديث عنه. ما يهمنى هو الفريق الآخر، من يريدون اكتساب مهارات الرسم والتصوير والنحت، وممارسة فنهم مع تطوير هذه المهارات، وضرورة قدرتهم على الوصول لما تقدمه التكنولوجيا دائماً من أدوات وألوان وخامات من حقهم تجربتها وتطوير مهاراتهم، طبقاً لما تتيحه الخامات الجديدة، وهو ما لا يتوافر كثيراً في مصر.

منذ خروجك عام 2001 وعودتك لمصر بعد 15 عاماً لم تزرها أبداً، كيف ترى الحركة التشكيلية بين ما كان وما هو الآن؟

اختلفت كثيراً طبعاً، مصر أصبحت أوسع من حيث الحركة التشكيلية، في السابق وخارج الأماكن التابعة لوزارة الثقافة لم يكن يوجد سوى جاليرييين أو ثلاثة، الآن هناك العشرات بأنواع عديدة، في السابق لم يكن لدينا سوى جائزة صالون الشباب، الآن لدينا رعاية وتمويلات وسوق نشطة للأعمال الفنية، في السابق كنا نعرف أن الفن التشكيلي ليس مجزياً فنياً وقبلنا ذلك، الآن الوضع اختلف، والفنانون الشباب محظوظون بسوق كبيرة ومجزية مادياً للفن التشكيلي، أصبحنا جزءاً من العالم فعلاً، المعرفة أصبحت متوافرة وبسهولة، بعد أن كنا نعاني لنجد كتالوجاً فنياً في هذه المكتبة أو تلك، منأبى

إلى أي مدى يمكن أن تؤثر الخامات المتوافرة على تطور المهارات أو الأساليب الفنية؟

سأطيك نموذجاً، ما بين الحريين العالميتين، شهدت فرنسا انفجاراً للأعمال الفنية المطبوعة على ألواح الزنك التقليدية، التي يتم رسم التصميم عليها باليد، والتعبير المستخدم متحفاً هو: طباعة من على لوح زنك معاد تدويره، لأن ظهور طباعة الأوفست وانتشارها في ذلك الوقت، أدى لتخلص المطابع من ألواح الزنك ومكابسها وأدواتها، ما وفر للفنانين- في وقت أزمة اقتصادية كان أغلبهم يعاني فيها من الفاقة- وسيطاً إبداعياً شبه مجاني، فكانوا يقومون بغسل ألواح الزنك بالحمض لإزالة

كافيين - 2019

فن تشكيلي

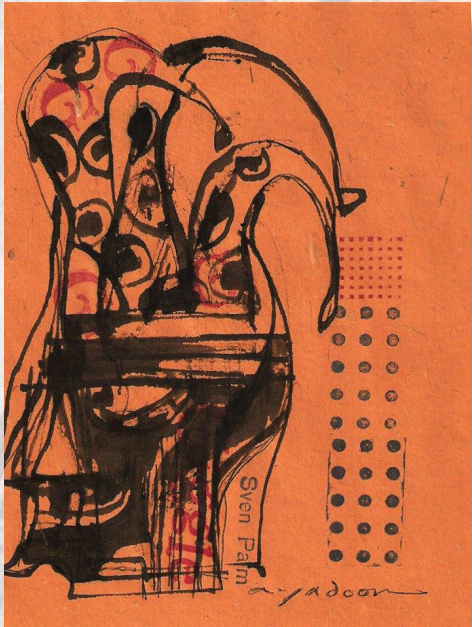


السمة الشعورية في تخطيطات عبد الكريم سعدون خضير الزيدي «العراق»

كيف لنا كمثوقين للفنون الإنسانية أن نفهم التخطيطات على أنها فن قائم بذاته؟ هل تكفينا نظرة أولية لنحدد طريقاً لحمل سماتها الشعورية؟ أم يتعذر علينا ألا نقرب منها ولا نصدق بنياتها الصورية، لأنها نماذج متغيرة تمثل لنوازع الفنان؟

أسئلة طالما تراودني وأنا أنظر لهذه التخطيطات وكماها المحافظ على وحدتها الموضوعية، إنها بحق تتيح لي كمتابع لرسومات عبد الكريم سعدون أن تعطيني ما يكفي من الثقة إزاءها؛ لتنتج رصيذاً من التعبيرية التي توجه خيارها نحو الجمال الخاص، وما تفعله المشاعر في سطحها التصويري.

أتحدث هنا عن مجموعة من المنجزات التي تحمل مسخاً تعبيرياً، وهي حمولات سوسيولوجية لم تبتعد عن المحيط الحياتي مهما تباينت طرائقها في التصميم



الخارجي، وبما أن محمولها التعبيري يسعى في الحفاظ على مركزيته وجريان تدفقه الشعوري، فالنتيجة تخصصنا لمجاراة أهدافها وإجراءاتها الداخلية، وهذا مع الفن يتطلب الإمعان طويلاً أمام مرجعيات تلك الأعمال وبنياتها التصويرية، وحتى طبيعة حركاتها فهي مثقلة بنمط من التكوين الغريب، إذ تتشكل على أسس بنيانية مركبة بين تعبيرية تسعى للتشبع من موجودات الحياة وبين أطر أسطورية مركبة ومعقدة، وهذا التواشج بينهما أضاف لمسة من التركيب والشعور، وكان كل عمل هو احتفاء بالطبيعة والإنسان، وإزاء هذا الاتجاه ثمة قابلية للتحويل في التراكيب، حيث غدت المعيارية ماثلة بما يروق للفنان أن يبقوها في التخطيط، وأحسب أنه يعي تماماً ما الذي يتوجب عليه أن يصنعه بين تركبات المخيلة وخزين الذاكرة المتشعب بمحمولات وارتباط مكاني يجعل كل تخطيط قائماً بذاته، وكأنه يسرد لنا حكاية متخيلة من واقع مؤلم.. أما فيما يهمنا من بنيانيتها فأعتقد أن سياق تراكيبيها يأخذ كل وحدة بصرية بوجه الشمول وليس الجزء، ومن هذا المنطق تبدو مركبات العمل مشيدة وفقاً لتصوير ذهني يحاكي مشاعر وتراث الإنسانية، وتكون المخاطبة والموجهات الدلالية ضمن حيز الموضوع الذي ينصب في محاكاة الواقع، وما على المتلقي إلا أن يتلمس نتاجه الرمزي.

إنها تخطيطات لا تبتعد عن واقعيتها وتعرف وجهتها جيداً، بحيث لا تضلل من يتابعها، وهذا يعتمد على عدة خصائص، منها امتلاكها طابعاً تأملياً، بالإضافة إلى إحياء الجدل كلما سمحت لنا قواعد تأمل العمل، وبهذا لا يمكن أن نفصل نطاق بنياتها الصورية عن معرفة المتلقي، ومثل هذا الإشراك لا يخلو من تبعية يريدها عبد الكريم سعدون أن تبقى قائمة بين العمل والمشاهد، وإلا لكان كل عمل يحدد مساره وفق معايير جامعة للخيال والذاكرة. هناك من بين هذا الزخم من التخطيطات ما يدفع بنا للزود من فاعلية الإشارة السيميائية مقابل نتائجها وحقلها، فنجد أن عبد الكريم يعتمد أن يوفر قاعدة لمن يتابع أعماله مشيدة على أسس وألية متصاعدة تعكس نفسيته، وهي ليست ضرباً من الغيب أو الفعل الغرائبي، وإنما تحمل طابعاً شخصياً يقوم على إعطاء المعنى بُعداً صورياً خاضعاً لمرجعيات واقع ملتبس وملء بالتناقضات، وهذه نزعة أخرى يثريها الجدل والنظر إلى الأشياء بعين حقيقية، لنعي تلك الوحدات الصورية الكبيرة منها أو الصغيرة التي تحمل "وجهاً آدمياً/ رمزاً حيوانياً، تبادلًا لقبلات أو ثقافاً اجتماعياً".

مظاهر تميل للتححر وليس للتعامل، وإن كانت واقعية وحقيقية، وهذا ما يثري لعبة التخطيط وانحرافه الشكلي، لهذا علينا أن نأخذ على عاتقنا معرفة عناصرها وعدم مصادرة مرجعياتها، ومن ثم إزاحة التزييق عنها؛ لتكون وثيقة الصلة مع المحيط، صاحبنا عبد الكريم لم يلجأ لعمق الأسطورة وغيبياتها، لقد ذهب بحمولات تلك التخطيطات التعبيرية باتجاه تراث الواقع ويومياته، وإنساق وراء مشاعره وذهنيته، وكانت رسالته واضحة في كيفية مسك نسيج الذاكرة والوقائع الحياتية، ولهذا لا نجد تعدداً في الروى ولا تغريباً في نظام اليوميات المؤلمة. نتابع في أعماله توثيقاً لما يجري، لنجدد الثقة بخطابه التعبيري، وحسنًا صنع الفنان حينما جعلها مقعّة باليساطة، خاضعة لمنظومتها ودلالاتها، وفق خيال متدفق ألماً وبوخاً، ومنتشداً للحرية وكسر رتابة ما لا يلزمنا من فرائض ومقايضات، إنه بتخطيطه الفني يجعل مظاهر الحياة أمامنا دون تحول وغموض، يلبسها دورها في العلن لتكون قابعة في مخيلة كل من يشاهدها، ولعل التراكبات الشعورية لها كانت واضحة، من خلال اعتماده



على لون واحد حتى تستجيب خطوطها لجاذبية المدلول وتجاري ما تسيره ميولها العاطفية، ولا بد لكل ذلك من إيجاد مبرر يجعلنا نتابعها بانفرادها التصويري وليس التوقف عندها جميعاً.

لقد أتاحت لنا تخطيطات عبد الكريم سعدون إعادة التوازن في فهم رسالة الفن ووجهته التعبيرية، لأن منظومتها وأنساقها البنائية ازدادت ثباتاً مع المحيط الحياتي ولم تعارض نزوع نفسية الفنان، بل إنقادت لتوجهات ذات سمة شعورية، وهذا ما لمسناه في كل تلك المساحة المغطاة بالموثر التعبيري.. كل هذه التخطيطات وأسلوبيتها بدت لي ذات نسق عاطفي، وأتاحت لي أن أستغرق طويلاً في الوقوف أمامها، وأحسب أنها ستبقى في ذاكرتي محمولاً حياً يمثل لأبعاد اجتماعية.

كافيين - 2019

أزياء



بنت الدلتا (انعام) تصوير بول ستراند سنة 1959



بنت لابسة مندبل باوية-محمود سعيد

ونوع الشغل المطرز بسلوك الفضة على الجلباب أو الطرحة، فكلما زاد دل على المكانة الاجتماعية للسيدات ودرجة ثرائهن.

كما قد يكون انتشار صناعة السجاد اليدوي في أسبوط وإقبال الفتيات عليها لعاندها المادي المجزى أيضاً سبباً في انحسار هذا الفن وعدم رغبة الفتيات في تقضية ساعات طويلة في التطريز بمقابل مادي بسيط.

ومن الصعيد إلى الدلتا وتحديدًا دمياط ازدهر فن "الأوية"، وهي أحد أنواع المشغولات اليدوية، ويرجع تاريخ ظهورها إلى القرن الثامن، لتنتشر مع ذبوع سلطان الدولة العثمانية ودخول مصر تحت حكمها في حوالي القرن السادس عشر، ثم تزداد رغبة نساء مصر في اقتناء المنسوجات العثمانية.

ومع الوقت وازدهار صناعة الأخشاب والحلوى في دمياط جذبت إليها الفتيات، فتركن الأوية، التي كن يقبلن في الصيف على الاشتغال بها كمصدر رزق يعينهن على دفع مصاريف دراستهن.

وهذا لم يمنع الأوية من اتخاذ دلالة مجتمعية خاصة ذات رسائل توجهها السيدات لبعضهن، فمثلاً إذا أرادت أن تكيد أخرى ارتدت مندبل بأوية على شكل قرون فلفل أحمر، أما إذا كان على شكل وردة المارجريت (الكرته)، فكانها تسخر منها وتقول لها إن شعرها مجعد غير ناعم. والطريف الآن هو إعادة إنتاج التلى والأوية- وغيرهما من الأنسجة التقليدية- بدلالات مجتمعية مختلفة وعصرية، إثر تنامي الاهتمام بالمووروث الشعبي في الآونة الأخيرة.

وقد قصر السلطان العثماني في عام 1840 ارتداء القفطان والعنمان على رجال الدين والقضاة الشرعيين، وأصبحت العمامة بديلاً للطربوش- رمز الحكم العثماني- الذي ظل منتشرًا أثناء الاحتلال البريطاني حتى قيام ثورة 23 يوليو التي ألغت ارتدائه في جميع المصالح الحكومية، ثم بدأ الرجال التخلي تدريجياً عن ارتدائه في المناسبات الاجتماعية ليختفي تقريباً في أواخر الخمسينيات ومطلع الستينيات.

بنفس المنطق لكن في الاتجاه العكسي تغير شكل المجتمع المصري في سبعينيات القرن العشرين، مع تسيد الحركة الوهابية في الجزيرة العربية وانتشارها خارجها وتأثيرها على المصريين المقيمين هناك، فظهور الحجاب كزى ديني ونيله قبولاً كبيراً بين المصريات خارج وداخل مصر، بهدف إلى تمييز المسلمات في جميع أنحاء العالم. ومع ذلك أخذ الحجاب عند المرأة المصرية سلوكاً ملبسياً مختلفاً عن بقية المسلمات في البلاد الأخرى. إذ شاع بين المصريات المحجبات ارتداء "بدى" كارينا، وهو قميص نسائي داخلي بأكمام طويلة من القماش الاصطناعي اللاصق، أنتج تحت اسم "كارينا" وانتشر سريعاً وأصبح ظاهرة ملبسية نسائية مصرية ملحوظة.

قد يدافع البعض عن "البدى" الذي أعطى النساء الحرية في ارتداء موديلات لا يمكن ارتداؤها بسبب كشفها أجزاء من أجسامهن، وقد يهاجمه البعض ويتهمة بإفساد الذوق العام في مصر، لكن سواء اتفقتا أم اختلفتا فهو ظاهرة مصرية خاصة جدًا بالمرأة المصرية باختلاف طبقاتها.



شارلت واصف ملكة جمال الكون 1935 في ثوب من التلي

موسيقى

فقاتلوا بشراسة.

ولأن لكل حرب رجالها، فكان هناك مخططون رئيسيون أولهم المنتج العبقري محسن جابر، الذي بدأ الحرب بتأسيس قناة "مزيكا"، فثالت نصيباً جيداً من المشاهدات، ثم "عالم الفن"، ليظهر أكبر حليف فيها، وهو مؤسس أضخم إمبراطورية لإنتاج الفيديو كليب والموسيقى، "جمال مروان"، الذي دشّن مجموعة "ميلودي" بقتاتي "أريبا" و"هيتس"، وشركة "ميلودي ميوزيك"، وألحق بها قناة للأغاني الأجنبية، وقناتي أفلام ومثلها للدراما واثنين للمنوعات.

أما الملحن محمد رحيم، الذي صنع جيلاً جديداً لعصر مليء بالمعارك في عالم الموسيقى.. فكانت بدايته مع الهضبة في آخر تعاون له مع حميد، الذي ورّع اليوم "عودوني" 1998، وبالتحديد في أغنية "وغلاوتك"، وتجلت شهرته بعد تلحين "ولا على باله"، في اليوم "أكثر واحد"، أكثر البومات دياب شهرة، الذي كان ورشة عمل لشباب الشعراء والملحنين، على رأسهم عمرو مصطفى.

وأثارت تلك الورشة حفيفة الشباب الموهوبين، لتؤكد لهم أن النجومية لا تحتاج "سلمان" بل قد تحدث ضجة من أول الحانك، كما فعل رحيم وعمرو مصطفى وغيرهما مع الهضبة.

أخاصمك أه

وكان الوصول للخطة السحرية للأغنية الناجحة؛ موزع خبرة ليس مشهوراً بيت روحاً مختلفة للحن والكلام، بجانب شاعر وملحن شابين، والمثال هنا الذي ذق ناقوس الحرب مع الإسلاميين "أخاصمك أه"، للبناتية ناسي عجرم، وكان ثلاثتهم: فوزي إبراهيم "شاعرًا"، ومحمد سعد "ملحنًا"، وعادل عايش "موزعًا، والإخراج للبناتية نادين ليكي، ليتم ترويج الفيديو عبر فضائيات محسن جابر وجمال مروان.

وتكشف كواليس "أخاصمك أه" خطوطاً كثيرة في صناعة الأغنية العربية ومراحل تطورها من منتصف التسعينيات، وعلى امتداد 15 سنة تالية.

عندما ظهرت "أخاصمك أه" 2003 كانت إلين تنصدر الفضائيات، بقوة صوته ورقصها واشتهار الألمان التي تختارها، ومنمنجها "جيجي لامارا"، الذي فتح بابها لكل الشعراء والملحنين الذين يرغبون في التعاون معها. وجاء الشباب الثلاثة أصحاب "أخاصمك أه" إلى جيجي وعرضوها عليه، فأعجبته وفطن إلى أن هذه التركيبة فعالة وستنجح حتمًا، وعرضها على إلين التي فاجأهم برفضها، لتختلف مع مدير أعمالها، الذي اتفق مع الشباب على الحضور، وأن هناك فتاة بلدياته- "ناتسي عجرم"، التي أخفقت في اليومين من قبل- افتتلت بالأغنية واتفقت مع صديقتها المخرجة نادين ليكي- وقد انتهت توأ من دراسة الإخراج السينمائي- على صنع كليب للأغنية يخلق نهجاً مختلفاً في السوق، فتصبح خطاً فاصلاً بين ما قبلها وما بعدها في 2003.

الإثارة والألمان المصرية

اختلقت فكرة توظيف الجنس في الموسيقى منذ "عبد الوهاب" حتى "الين خلف"، فأعتبرت محض خيال، وبالرجوع لما قبلهما نجد "التخت"، والمسارح الغنائية وفرقها في الثلاثينيات، فتورطت فرقنا "بديعة مصابني"، و"نجيب الريحاني"، في الكلمات وليس الألمان، التي كانت عاملاً مساعداً فقط.

بداية الحرب

تتلقف "ميلودي" و"مزيكا"، كليب "أخاصمك أه"، وبيت طوال اليوم ويصبح حديث الشارع، وتهيج الدنيا، ويأتي رد الجماعات المتشددة عنيفاً للغاية بعدما استشعرت بدء شن حرب عليها، رغم سيطرتها على الفضائيات والإنترنت والكاسيت.

المصري أم البناتية

في أي معركة لا تنتظر نتائج ضربتك الأولى، فيروتوكول الحروب يقضي بأن تستمر في الضرب حتى تستشعر الانتصار المبدئي، وهو ما حدث.. فبعد أشهر قليلة من "أخاصمك أه" ظهر صاروخ نووي جديد، وهو كليب راقص "إنت عارف ليه"، للمصرية "روبي"، والمنتج "شريف صبري"، بمنطق "الفتك"، تعاون فيه مع محمد رحيم الذي تخلى عن فكرة بطولة آلة "صولو"، وهي الأورديون وأعطى سلطة مطلقة للإيقاع، فيصبح الصولو الوحيد هو صوت "روبي".

أه ... أه ونص

أثار تبني "ميلودي" وصاحبها جمال مروان "روبي" جدلاً



حرب بداية الألفية.. الغناء

والدين والجنس

محمد نبيل

«مصر»

كان الاحتفال بأول رأس سنة في الألفية الثالثة مغايراً، اختلطت أصوات الشمايح ووميضها مع الكلاسات وتقارع الكؤوس، والاستعداد لاستقبال أكبر شجرة كريسماس في جينيس، وانتشار كاميرات الفضائيات لنقل الحدث.

هذا في العلن، أما الخفاء، حيث عالم حركات الإسلام السياسي، فكان الاحتفال بتغيير جذري في تكتيك المواجهات، بدأ عناصرها قيادة الطائرات لرفع حسيلة مواردها، وتفجير كاد يصبح مأساوياً في لبنان، لولا بقطة الجيش، وأصبحت مصر مسرحاً لأحدث عروض فكر "الوهابية"، التكفيري، وعلى رأسها ظاهرة الدعاة الجدد على الفضائيات.

فيما صار الشارع ملقاً للإخوان ودروسهم في الزوايا والمدارس، واستحوذهم على نسبة كبيرة من برلمان 2005، ليتم البحث عن شيء يشتت الانتباه عنهم؛ الجنس، أزمة الإسلاميين الأبدية.

الموسيقى vs المواقف

خيم الهدوء على المشهد أواخر التسعينيات، وأوائل الألفية، اعتقد جيل التسعينيات أنه وصل منتهاه في الموسيقى ولا جديد يقدمه، فمجر ثورة الأغنية الشبابية منتصف الثمانينيات التي قلبت كل الموازين "حميد الشاعري" كانت له نقابة الموسيقيين المصريين ضربة قاصمة، جعلته يصدر البومات خاصة به، بعدما كان يلحن ويوزع يومياً عشرات الأغاني.

تقنياً، ضرب الغرور باقي النجوم، الذين اعتقدوا أنهم وصلوا للقمة، مع بداية ثورة "التراكات"، التكنولوجية، التي أتاحت لكل عازف أن يودي بدوره منفرداً، فعرّزت فكرة الاستديو المتطور لتنهي عصر الفرق الموسيقية، التي يجب اجتماعها لتسجيل الأغاني، ثم يأتي المكساج فيتم العمل بدمج أصوات الآلات، ليحقق التجانس، وينتشر الكمبيوتر، ويختزل كل ذلك.

موسيقياً، أخطأوا حين ظنوا أنهم قدموا كل جديد، وكان الأبرز توظيف "حميد"، أصواتاً ليست طربية، بل لا تكاد خارجهم تصل إلى "الأوكتاف"، أو نصفه، عاجزة عن صناعة "الحليات والعرب والفلات"، وتلب الثغرات في أوضاعها الصحية بصعوبة- منهم مصطفى قمر وسيمون وهشام عباس- ليقضي على نظرية الطرب، التي استحوذت على الأغنية منذ الثلاثينيات حتى الثمانينيات، وأصبحت العبرة هي الأغنية وليس صوت المعنى، والأدهى أنه جعلهم نجومًا تربعوا على عرش الموسيقى، واستمروا دون تجديد حتى سبحت "سيديهات" عمرو خالد البساط من تحت أقدامهم.

الفضائيات والكاسيت.. صعود وانهيال

أحس صناع الموسيقى، بعد حرب الإسلاميين عليهم، بانهيال سوق الكاسيت، وكان أمامهم خياران، الاستسلام أو المواصله،

وصدمة أكبر من "أهات"، "ريلاكس إن" لجيجي لامار متبني "ناتسي"، الذي صعد في حرب بدأت بالصغار وجذبت إليها الكبار، ولجأ إلى "أه ونص"، بتوزيع من طارق مذكور الذي جعل ناتسي- بموسيقاه- تخلق في السماء، وتحتل حفلات الإذاعة والتلفزيون، ونحّى تيار سيمون أسمر جانبا، كما جددت نادين ليكي في "أه ونص"، فعالجت الريف المصري وفلكلوره العالق في ذهن الأجنبي، رغم التصوير في الريف اللبناني.

أه لا لا لا لا

جاء رد ميلودي سريعاً، وهذه المرة به-ليه بيداري كده"، التي أظهرت فيها روبي ليونتها داخل "الجييم"، لتشعل الأجواء أكثر من سابقتها بالحن محمد رحيم.



هيفاء وهبي

موسيقى

ثم اتبعه شريف صبري بفيلم من إخراجِه ”7 ورقات كوتشينة“، المصنوع خصيصًا للترويج لبطلته ”روبي“، الذي شهد أغنية ”كل أما أقوله آه“، بتوزيع وتلحين محمد رحيم الذي تبني روبي موسيقيا، وأظهر في نهاية ”السينيو“ جملة ”يقولي هو لا“، بتكرار ”لا لا لا لا“، بأربع سكتات بفارق مازور وبنفس تدرج الصوت الذي صاحبه روبي على الشاشة وهي ”تفك“، أزرار فستانها بمقدار ”لأ/ زر“ حتى ينكشف النصف العلوي من جسدها بالكامل مع آخر لا ”زر“، فاقطعت ”ميلودي“ الكليب من الفيلم فور عرضه، وروجت له، لتزيد الدنيا اشتعالا. ولم يكتف ”شريف ورحيم وروبي“ بذلك، فسرعان ما طرحوا كليب ”ابقى قلبتي“، بدت فيه روبي وكأنها كليبواترا بأزياء فرعونية وتلف حول رقبتها ثعبانا ضخما رقصت به رقصها المميز ”باتحنا عجزتها لتحاكي النقوش القديمة على جدران المعابد المصرية“.

اغتاط الإسلاميون حتى كاد بخار غليانهم يخرج من أذانهم، ومع مجيء 2005 احتل الإخوان 88 مقعدًا في مجلس الشعب، ليتركوا مشاكل البلد وينشغلوا بحرب الموسيقين، فتقدم محسن راضي، أحد أعضاء كتلتهم في البرلمان- بطلب إحاطة طالبًا توضيحا من وزيري الإعلام أنس الفقي، والثقافة، فاروق حسني، لكيفية السماح لناسي وآخرين بنشر أعمالهم، التي وصفها بالهابطة.

صاحب ذلك حملات موجهة للصحفيين، تطلب من الحكومة تنقيح مطالبهم، وترضخ الحكومة لبيض المطالب، فمنعت إذاعة أغاني ”روبي“ على التلفزيون، ما لم يغير شيئا في الحرب مع الفضائيات التي اجتذبت المشاهدين، لتنتهي الجولة باستراحة بطلتها، ناسي وروبي.

انضمت قنوات ”روتانا“ إلى الحرب، بعد تغيير سياستها المحافظة للغاية عقب تولي هالة سرحان إدارتها، وقدمت بنفسها برامج ذات توجهات مختلفة، وأنتجت أخرى سلط الضوء على الأحداث الفنية المدوية.

وكون غسان رحباني من خلال ”فور كاتس“ أغنية ”عنتر“، فيما غيّرت ”مزىكا“ من أدائها مع الحفاظ على موسيقى الجنس، فأنجنت أغاني كاريكاتورية ذات شبق مستعار كنهج ”ميلودي“، والبدائية هنا ببضلة المرحلة الجديدة، هيفاء وهبي، في ”رجب“، من إخراج هادي الباجوري، بعدما بلورتها ”روتانا“ في ”يا حياة قلبي“.

دارت فكرة ”رجب“، حول فتاة في شادر سمك توجه رسالتها لأحد المعلمين ”رجب“، ليحذر صديقه من عدم المساس بقلبها والا ستأسره عندها عاشقا مشتاقا محتارا، الكلمات لأحمد ماضي، وألحان هيثم زباد، وهما مصريان، وتوزيع اللبناني جان ماري رياشي، الذي زاد من دور الرق والمزمار البلدي، وانطلق المصمودي الصغير بحركة متوسطة ليفسح المجال أمام مستعار هيفاء لينشر مزيدا من إحياءات الجنس المثيرة.

تجلى اسم رياشي مع مجموعة ملحنين وموزعين لبنانيين ظهوروا على غرار الضجة التي أحدثها محمد رحيم مع روبي. وعلى غرار النجاح الذي حققه شريف صبري في إخراج الفيديو كليب في مصر ظهر في لبنان أيضًا مخرجون قادوا هذه المرحلة أبرزهم جاد شويري وجاد صوايا ويحيى سعادة، الذين تقمصوا شخصية ”بجماليون“ في صنع فئاتات لبنان، فأشعل جاد الفضائيات بماريا وكليب ”العـب“، التي أعطت إحياءات جنسية صريحة في بعض المشاهد، عكست أفلام البورنو، مع ألحان وتوزيع بسيط لمحمد رحيم تماشت مع صوت ماريـا المستعار.

أما جاد صوايا، فصنع دانا حلبي في كليب كارثي ”آنا دانا“، تدعو الجميع صراحة لمشاهدة مقائتها، ويذا بصوت دربكة على إيقاع بلدي بطيء، لتبدأ دانا في كلماتها بـ”هس هس هس، بص علـيا بـص“، وضع موسيقاها وزعها مارك عبد النور بتجديد للسائد، بمزج الأغنية بوصلة رقص بلدي بتقاسيم أوكورديون على مقام بيات، بدأ خلالها يغير في حركة الموسيقى طيلة الأغنية بشكل هستيري يبطؤه حين تغني دانا ويرفعه في وصلة الرقص الذي كان يطلها الأوكورديون وتقاسيمه مع الرق، ثم يهبط ويعلو ليكرر الوصلة ثانية ثم يعود لدانا التي تنتفج وهي تقول: ”ما تبص“ ويعلو تدريجيا حتى يصل لأعلى سرعة للجملة التي تعمل كلزمة موسيقية ”هس هس“.

اقتبست ميلودي الفكرة التي رأتها حلا مثاليًا لترد على ”رجب“ بـ”عتريس“، لدومينيك حوراني، ذات الباع في الغناء الشعبي اللبناني، التي قدمتها بشكل ساخر بإيقاع مطعم بالطبل البلدي والمزامير، أشبه بالسلام الصعيدي الشحط محط، أعده الموزع والملحن اللبناني روجيه أبي عقل، وظهرت في الكليب الذي

أخرجه جاد صوايا بعباءة فلاحـي بها شق يبرز ساقـيها الطويلتين، ويحتوي على مشاهد تجمعها في حقل ذرة بعتريس، وهو شخص ذو شنب كثيف بشكل يثير الضحك وعضلات مقنولة لا تتناغم مع نحافة معشوقته.

وأصدرت ميلودي ”قال يعني“ في أول ظهور لقمر الطحش، التي لفتت الأنظار بصوت صويرانو، ومدى لم يتجاوز الأوكتاف الواحد، وكان طفلة تغني، لكن إحياءات الجنس لم تغب عن صوتها المستعار في كل كلمة، وفي إخراج الفيديو ظهرت قمر تغلد فتاة في أحد الإعلانات التي أنتجتها ميلودي، يروج لقناة أغانٍ أجنبية جديدة ”ميلودي تيوز“، وتظهر فيه فتاة في البكونة تلملم الفسيل، وتحاول أن تغلد شاكير، ممسكة بسروال رجالي وترقص رقصتها في أغنية ”هيبس دوت لاي“، وتردد كلماتها بالإنجليزية مضحكة، والبكونة التي تظهر فيها تحتها محل تغلوه لافتة ”عطارة الحرمين“، في إشارة للأسماء الدينية التي نشرتها الجماعات الإسلامية على معظم المحال والشركات في تلك الفترة.

وكان المخرج يحيى سعادة صاحب النسبة الأكبر من الكليبات التي تركت صورة ذهنية لدى متلقيها، وسيطرت على أفكارها فلسفة سريالية، فقدم نيكول سابا بـ”كنت في حالي“، وبها مشهد لا ينسى، حينما تمددت على السفرة وفرطت حبات الرمان التي انهارت على ثدييها الناهدين ليسيطر على المشهد لون رماتي يحيط بفتاة شقراء مثيرة.

ونجح سعادة في نقل الممثلة سمية الخشاب إلى الغناء، وأخرج لها ”كليب“ صادما ”عايزة كده“، توزيع حسن الشافعي، وصمم لها مشهدًا في آخر الكليب، وهي ترقص في ”بب“، وتتلقى حبيبها في لحظة سكر أو هكذا يهيا لها ظهوره فيحضرها ويطلق خسرها بذراعيه ويدوران رقصا، ناسيين المحيطين بهما وكل شيء؛ وكانت سمية حينها مشهورة عند الناس بالطيبة والحكمة.

ثم أخرج أربعة كليبات لهيفاء وهبي، ثلاثة ألهمت الوسط الموسيقي العربي: ”مش قادرة استنى“، ”حاسة ما بينا في



روبي



ناتسي عجرم

موسيقى

حاجة“، ”يا ابن الحلال“، الذي ظهرت فيه ترتدي بنطلون ليتكس أحمر، وترقص بجوار محل خضروات، صنع ديكورا مدحشا من القفل الأحمر، أشرف على هذه الأغنيات موسيقيون محترفون في مصر كامير محروس وطارق مدكور، وتتجلى احترافيتهم في التقنيات الصوتية الحديثة ووضع صوت هيفاء القصير المدى في جمل لحنية ذات مدى طويل نسبيا، ففي ”يا ابن الحلال“، وضعها محروس في جملة وظفت بشكل جيد في منطقة الجوابات التي كانت تقول ”حبك حبك جوابا/ وبينـي وبينـك/ هتعدع هتتعـب ويايا/ يا قلبك يا عينك“، فأظهرت عوار صوتها الذي غطى المستعار الشبقي عليه، ويحسب ذلك لأمير الذي فرد لها وصلة رقص بالمزمار البلدي وإيقاعات بالصوت العادي.

وأحيا تيار آخر في هذه المعركة الفلكلور المصري، تجديداً في أليات الحرب، فظهرت مروى بأغنية ”أمة نعيمة“ للبللى نظمي، فسحبت البساط منها، وكان هذا عجيبا.

وبرع الموزع اللبناني ضياء الغزاوي في معالجة ذلك اللحن الفلكلوري، فقطع إيقاعاته بالباص جيتار والالكتروك، ومزج فيها راب أمريكي بأصوات إنجليزية، كما أدخل فيها كورالا نسانيا، وأدخل صوت طفلة صغيرة تغني مع مروى أحدثت تناغما، فمروى صويرانو وحينما ترتفع بصوتها في درجات السلم الموسيقي يصبح صوتها طفوليا، وهو ما حدث وزادته إثارة بصيحتها ”إيه“، التي بدت متعجبة بعض الشيء، وأصدرت مروى ألوما كاملا يضم أغاني فلكلور مصري ريفي منها ”ادلـع يا رشيدى“، ”ما اشربش الشاي“، التي صوّرت فيديو كليب أيضًا.

حاولت قمر تقليدها فأصدرت لها مزيكا ”العتبة جزاز“، ألحان محمد رحيم، توزيع كريم عبد الوهاب وناصر الأسعد، فلم تحقق شهرة مروى.

وفي ضوء إحياء القديم أصدر الفور كاتس، ”ولعت كثير“، وظهرت رولا مع صباح في أغنية ”يانا يانا“، التي أشهرتها كثيرا فقدمت ”عن إنك يا معلم“، على نفس النمط، لكن دون إحياء جنسي، لذا رولا سعد لا تحسب على هذا التيار، فصوتها مقبول إلى حد ما، وتبعد عن المستعار بعض الشيء، وهيا لها الموزع طوني سابا ”عن إنك“، بأسلوب الأغاني الشعبية المصرية، التي تبدأ بتقاسيم أكورديون على البيات غالبا، أدتها بشكل مقبول ولاقت رواجًا.

ولم تحسب رولا على تيار اللبنانيات اللاتي تمتعن بأضواء هذه الفترة الساطعة، وكانت أصواتهن جيدة وثقافتهن الموسيقية عالية وجنن كثير يندد بتوظيف الجنس في الغناء، بينما لا يعترض على الرقص وملابس الفيديوها، كان من بينهم ميريـام فارس، إليسا، كارول سمالحة، جوانا ملاح، بريجيت ياغي، أمل حجازي، ميليسا، وانضمت إليهن ناتسي عجرم والعديد من المغنيات المصريات، مثل شيرين عبد الوهاب وشيرين وجدي، بالإضافة لعدد من الفنانات العرب المقيمات في أوروبا وعدن إلى الوطن العربي ليشتركن في هذه الصورة من بينهم مغنية لبنانية أتت من السويد اسمها دارين قدمت أغنية مصورة بعنوان ”أبوا أبوا“، والأردنية رانيا الكردي التي قدمت ”شايـف نفسك“، واعتمدتا في أغنيتهما على البروجريسف روك مبتعتتين عن أي طابع شرقي سوى في الكلمات العامية المصرية، عند رانيا، أو العامية اللبنانية عند دارين.

وبلغ الصراع أشده، ونشرت الجماعات الإسلامية في المدارس والجامعات أحاديث تحرم الموسيقى والغناء بشكل لم يسبق له مثيل.

وفي المقابل جرّأ الفيديو كليب بعض الفتيات على أن يسرن في شوارع القاهرة ببودي فوق السرة، بموضة انتشرت حتى في الأقاليم في الخمس سنوات الأولى من الألفية، كما أصبحت سير الفنانات في كل برامج القنوات الإسلامية.

واستمر ضغط الإخوان لوصف الفنانات بالعاهرات، واستمر بعض الصحفيين في تشيـن حملات ضدهن، وهؤلاء من المرجح ميلهم إلى الإخوان أو متآثرين بخطابهم في ترويج الحملات الصحفية التي تصفهن بالعاهرات.

اختفى جمال مروان بملبאותه مجهولة المصدر التي ظهر بها فجأة ودشن بها إمبراطورية إعلامية في الشرق الأوسط في هذا العقد، واستيقظ الفنانون صباحا على خبر اختفاء ميلودي وتصفيتها دون مقدمات.

وبدا قادة المعركة يفتقون تدريجيا، فجاد صوايا أعلن اعتزاله الإخراج والإنتاج والدخول إلى معترك السياسة وترشحه في البرلمان اللبناني، فهجمت جماعة ما على منزله ودمرته تماما،

ومات يحيى سعادة صعبًا بالكهرباء في تركيا أثناء تصويره كليب جديد لمايا دياب في أول تعاون بينهما، ولأنه كان دقيقًا في عمله ويحب أن يشرف ويلمس كل شيء في الديكور بنفسه، لمس سلكين عاريين فصعق ومات على الفور.

بينما تقوِّع جاد شويري داخل منزله باكيا حالة، فكل العقود التي أبرمها مع ميلودي عليه أن يبلها ويشرب ماءها، فالشركة اختفت هي وصاحبها وملياراتها.

واكتشفت قمر أنها حامل، وأنجبت بنتًا طلبت من القضاء المصري إثبات نسبها لجمال مروان، صاحب الشركة التي تبنتها، وخسرت القضية وضاع حق ابنتها.

وتعاركت ماريـا مع جاد شويري وقالت: إنها لم تكن تعلم أن كليباتها بكل هذه الإثارة، وأشارت إلى أنه ضحك عليها وأخبرها بأنها تتقمص دور طفلة تلحق المصاصة، وأنها صدمت أن الناس فسروه بشيء آخر، وأصبح حال عشرات الفنانين والملحنين والمخرجين والاف العاملين مثل شويري.

عاد محسن جابر لخطة القديم ونجومه القدامى الذين لم يتركهم أثناء اشتراكه في المعركة، وكان من بينهم لبنانيات كثيرات من تيار سيمون أسمر ظللن مستمرات معه طيلة هذه الفترة.

واختفى اللبنانيون الذين تبنتهم ميلودي من مصر تدريجيا، إلا من ارتبطوا فيها بمصالح ككارول سمالحة التي تزوجت رجل الأعمال المصري وليد مصطفى، وهيفاء التي تزوجت رجل الأعمال المصري أحمد أبو هشيمة وانفصلت منه لاحقًا، لتنتشر شائعات بأن الإخوان كانوا سببا في تطليقها منه.

استلم راية الحرب منهم مغنيات جديـدات كهن مـصريـات

وأغلبهن راقصات تخرجن في كباريات شارع الهرم، وعلى رأسهن بوسي سمير التي قدمت أغنيتين أجرا من كل ما سبق، وهما ”حط النقط على الحروف“ و”اندخله جوه“، وسما المصري التي قدمت ”أحمد يا عمر“.

وتغيرت الخريطة الإنتاجية وأصبحت شركات الإنتاج السينمائي هي التي تتبناها بقيادة الأخوين أحمد ومحمد السبكي اللذين نجحا في ضم لبنانيات من جبل الحرب الجنسية، كان من بينهم هيفاء وماريا ومروى اللاتي قمن ببطولة أفلام.

وظهر موسيقيون جدد لتيار بوسي سمير من بينهم محمد عبد المنعم وباسم منير وشريف الوسيـمى، ومظمهم لهم علاقة ما بفرق الفنون الشعبية، وكان الانتقال الحقيقي لطاقة الجنس الموسيقية هذه عند الرجال في أغاني المهرجانات.

وعلى أي حال المعركة استمرت بلا هدف أو قيادة، فانتقلت من سوق الكاسيت إلى أرض الواقع بعد ثورة 25 يناير عام 2011م، وتجلي ذلك في مليونية ضخمة للإسلاميين، أطلق عليها إعلاميا ”جمعة قنـدهار“، واستولى الإخوان على الحكم وخرجت سما بكليات استهزأت فيها برئيس الجمهورية محمد مرسى، وصلت إلى حد السب والقذف فيها، وقبلها أغنية عن حازم صلاح أبو إسماعيل، أحد المرشحين السلفيين لرئاسة الجمهورية، لكن صراع الشارع كان أقوى وانتفاضات الناس ضد حكم الإخوان وصلت أشدها حتى اندلعت ثورة الثلاثين من يونيو في العام 2013م لتعلن انتهاء المعركة وتخرس جميع الأصوات.



قمر الطحش



نيكول سابا



قيام وانهيار دولة الأتس عبد الهادي شعلان «مصر»

صدر عن دار روافد للنشر والتّوزيع كتاب ”بارات مصر.. قيام وانهيار دولة الأتس“، للكاتب محمود خير الله، بمنحة من الصّندوق العربي للثقافة والفنون- آفاق. يتطرّق المؤلّف إلى نقطة حسّاسة وغامضة لم يتم الكشف عنها، وتحتاج إلى كتاب خاص يعتمد على الوثائق الحقيقيّة، وليس الروايات الظّنيّة، وهي حكاية بلاط الملوك وأمّجة الحكام الشّخصية، فلو أنّ المؤرخين تطرّفوا إلى الكتابة عن أمّجة الملوك والحكام كما كتبوا عن أفعالهم وتصرفاتهم وقراراتهم الشّجاعة، لكان لدينا الآن ما يسمّى ”البحث في أعماق الشّخصيات الحاكمة عبر التاريخ“، وكان من السّهّل معرفة النوازع التي تمّ على أساسها اتخاذ القرارات المصرية التي ربّما أثّرت في أمم وشعوب بأكملها.. ويضرب بذلك مثلاً لمحمد على، الذي كانت الشّيبة الغامرة دائماً إلى جواره.

ويؤكّد معاقرة معظم أصحاب القرارات في القصور الملكية التي حكمت مصر لسنوات طويلة الخمر، ولو على فترات متقطّعة، ويشير لما أورده المقرّبيّ- في ”السلوك لمعرفة دول الملوك“ عند ذكر سنة -648 بما يعكس انتشار احتساء الخمر في مصر، وتخصيص أماكن لتناولها، ومنها ما ذكره عن توران شاه، عندما حارب جيش لويس التاسع قرب المنصورة، أنه ”أساء السلطان إلى المماليك وتوعدهم، وصار إذا سكر في الليل جمع ما بين يديه من الشمع، وضرب رؤوسها بالسيف حتى تنقطع“.

تأسست البارات وراجت بشكلها الحديث في مصر خلال عقود الاحتلال الإنجليزي (-1882 1952) وافتتح العشرات منها في مطلع القرن العشرين. أنفقت شركات الخمر بمصر في الأبرعنيات أموالاً طائلة للدعاية لمنتجاتها، واضطّرت للمشاركة في إنتاج أفلام سينمائية ترصد حروب الشرّطة تجاه المخدرات؛ لتكريس الصّورة الذّهنية لكون تناول المخدرات فعلاً طبيعيّاً في أغلب الأفلام السينمائية المنتجة في النصف الأول من القرن العشرين.

ويتطرّق المؤلّف إلى الملك فاروق، الذي لا يعرف أحد مدى صحّة ما يُنسب إليه من قضائه أياماً تحت تأثير الخمر، حيث كان دأبه التواجد في أماكن احتساؤها، من

كتابات

الكازينوهات إلى المتنزّهات، هو وأغلب أركان حكمه وحاشيته.

ويقول عن علاقة المصريين بالخمر، نقلًا عن أحد العلماء الفرنسيين في ”وصف مصر“: ”المصريون على العموم، يأكلون بذور الخشخاش ويذوّرًا أخرى يستحبونها، يدخل فيها الأفيون بشكل رئيسيّ“. ووفق ما كتبه الفرنسي ”كلوت بك“ في ”لمحة عامة عن مصر“: ”ولدى المصريين نوع من الجعة (البيرة) يسمونه ”البوظة“، تحضر بتخمير الشعير، وهي كثيفة القوام جدًا، كمّدة اللون، طعمها رديء في أفواه الأوروبيين، ولذيذة جدًا في حلقى أبناء البلاد.. كانت هناك أماكن يتعاطى فيها المصريون الحشيش في القهاوى العامة، تسمى المحاشش“.(ص 30، 31). يتحدث الكاتب عن مقاهي القاهرة ويذكر ”ريش“، حيث لعبَ دورًا عظيمًا ومُلهِمًا في تاريخ هذا البلد، عبر انحيازِه إلى الثّوار، فقد كانت هذه المطاعم مكانًا آمنًا لبعض المتمردين، بل أسهمت في صناعة شيء من النجاح للثورات، ما حدث مع ثورة 1919 وتكرّر مع 25 يناير 2011، ويونيو 2013 وعن ثوار تلقوا الغذاء والدواء على نفقته.

جلس على ”ريش“: ”توفيق الحكيم، يوسف إدريس، نجيب محفوظ، يحيى الطاهر عبد الله، غالب هلسا، أمل دنقل، نجيب سرور، فاطمة اليوسف، محمود المليجي، رشدى أباطة، عادل إمام“.. و”ريش“- باستعارة المؤرخ الكبير جمال حمدان- ”تافورة“ الحراك بوسط البلد، طوال القرن الماضى، و”بالوخته“ في الوقت نفسه.

وتوجد المطبعة القديمة التي طبعت منشورات ثورة 1919 في قبوه، وقيل إنّ المالك اليوناني وقتها منّحه لسعد زغول ورفاقه ووَفّر لهم المطبعة، لتكون نقطة انطلاق ثورة 1919 وإعلان مطالبها للعالم.(ص 61).

أما ”مقهى الحرّية“، فقد جلس عليه من مشاهير الغناء والفن كل من: ”الشيخ زكريا أحمد، أحمد رمزى، رشدى أباطة، شكري سرحان، عبد السلام محمد، فطين عبد الوهاب، حسن الإمام، محمد أنور السادات“، حتى إن ملك القطن محمد أحمد فرغلى يقول إنه عاش حياته بينهم، وأيضًا اجتمع الضباط الأحرار كثيرًا فيه، واتخذوا ديناه ومن فوق مقاعد عدة قرارات مهمة.

أما ”استيلا“ الذي تقول الروايات إنه رجل أعمال يونانيًا،

أنشأه بعد أن تزوج مصرية عام 1955 ليكون مخزنًا للبيرة، وسرعان ما حوّله إلى بار، فيشير إليه البعض حتى الآن باسم المخزن، ومن رواده كاتب بحجم فاروق عبد القادر، يجلس بجوار النافذة ويقايا دموع تنق على باب عينيه، ومحمد عفيفى مطر كان يأتى تاركًا أرضه ومنزله في المنوفية ليجلس ويشرب، والصعيدى الساخر محمد مستجاب، جاء له وشرب وكتب.

ويتحدّث عن مدينة الإسكندرية التي كان بها قبل قرن عشرات البارات في شارع واحد، وأن استخراج تصريح ”خمارة“ كان مسألة قانونية ومنظمة بمعرفة الدولة، وقد تضمّن الكتاب نسخًا من الحجج الأثرية التي تعود إلى عام 1913، أمّا ما تبقىّ من بارات الزمن الماضى حتى الآن فلا يزيد على 5% مما كان قبل مئة عام، وتضم مقار أربع شركات للخمر، تتبع شركة الكروم للكحول، المملوكة للدولة، ومن البارات المشهورة هناك ”إليت“ وجلس عليه يوسف شاهين، عمر الشريف،

نجيب محفوظ، أم كلثوم، ديميس روثوس، داليدا، وكل

من جاء إليه، ذاق وعرف، أما أغلب البارات فقد باتت

مُغفّقة لأسباب لا تعد ولا تحصى.

شركة الأهرام للمشروبات، كانت الوحيدة في مصر والمنطقة العربية التي تنتج الخمر والبيرة منذ قرن، وهو حق لم يمسه حاكم بمن فيهم الرئيس الإخوانى المعزول محمد مرسى نفسه (ص 41) وتحت ضغوط اقتصادية معقّدة سمح قادة ”الإخوان“ باستمرار تجارة الخمر، وقبول أموال الضرائب الباهظة التي تدفعها الشركات المنتجة والمستهلكون لها، حتى العام 2012 كانت خزّانة الدولة تحصل على نحو نصف مليار جنيه من ضريبتى المبيعات والأرباح على الخمر فقط.(ص 45).

ووفقًا لإحصائيات غير رسمية زادت مبيعات ”هينكين“ في مصر 4% عام الحكم الإخوانى 2012، ووصلت إلى 5 مليارات يورو، بزيادة 10% عن 2011.(ص 47) وعرفت الدولة المصرية القديمة، السكر قبل 3000 سنة من الميلاد تقريبًا، حينما جُلِسَ اثنان من رجال البلاط الفرعونى يشربان من هذا الخليط الذى يُصنع للصلوات الدينية، ولم يمارسا طقسًا تعبديا، بل حكى كلّ منهما قصته للآخر، ساعدها ولد أول سكير على أرض مصر، لتنجب، من حينها آلاف السكارى.

شرب الجمع في مصر الفرعونية البيرة، صغارًا وكبارًا، ولاهتمامهم بها استطاعوا تيريدها بهواء الأتهار، والنيبذ المصرى كان أفضل ما يقدم للحكام الآلهة، وحاز قدسيّة ما، لدرجة أنه كان يحفظ مع الأموات، وقد انتشر على أحد المواقع الإلكترونية، إعلان د. محمد إبراهيم وزير الدولة لشؤون الآثار السابق، اكتشاف مقبرة ”خونسو- أم- حب“، رئيس المخازن وصانعى الجعة للاله ”موت“ في عصر الرعامسة، بمنطقة الخوخة الجبّانة طيبة، بالبر الغربى للأقصر.(ص 18) وكان النبيذ مصاحبًا للعمال بناء أهرامات الجيزة الخالدة، ووجد في إحدى المقابر أول معمل لصناعة البيرة في التاريخ، يضم أربعة أزيار لتخميرها، سعة الواحد منها 390 لتراً، يرجع إلى حقبة ”تقاودة“، وتحمل البيرة أو الجعة أول اسم مصرى لها: ”هاكت“.

وكانت البيرة- بحسب معجم الحضارات المصرية القديمة طيبة مكتبة الأسرة -1996 المشروب القومى الشائع في مصر القديمة. ويضيف المعجم في تعريفها أنهم كانوا يصنعونها بعمل عجينة من دقيق الشعير، تسوى في النار كالخبز، ثم تُنقع، وربما أضيف إليها البيلج لتحليته، وبعد أن يختم، يُصفى السائل في قدر، يقول ديودوروس: إن طعم ونكهة هذه البيرة لا يقلان في الجودة عن طعم ونكهة النبيذ.

ويرجع بعض مؤرخى الروايات إنه رجل أعمال يونانيًا، أنشأه بعد أن تزوج مصرية عام 1955 ليكون مخزنًا للبيرة، وسرعان ما حوّله إلى بار، فيشير إليه البعض حتى الآن باسم المخزن، ومن رواده كاتب بحجم فاروق عبد القادر، يجلس بجوار النافذة ويقايا دموع تنق على باب عينيه، ومحمد عفيفى مطر كان يأتى تاركًا أرضه ومنزله في المنوفية ليجلس ويشرب، والصعيدى الساخر محمد مستجاب، جاء له وشرب وكتب.

ويتحدّث عن مدينة الإسكندرية التي كان بها قبل قرن عشرات البارات في شارع واحد، وأن استخراج تصريح ”خمارة“ كان مسألة قانونية ومنظمة بمعرفة الدولة، وقد تضمّن الكتاب نسخًا من الحجج الأثرية التي تعود إلى عام 1913، أمّا ما تبقىّ من بارات الزمن الماضى حتى الآن فلا يزيد على 5% مما كان قبل مئة عام، وتضم مقار أربع شركات للخمر، تتبع شركة الكروم للكحول، المملوكة للدولة، ومن البارات المشهورة هناك ”إليت“ وجلس عليه يوسف شاهين، عمر الشريف،

نجيب محفوظ، أم كلثوم، ديميس روثوس، داليدا، وكل من جاء إليه، ذاق وعرف، أما أغلب البارات فقد باتت

مُغفّقة لأسباب لا تعد ولا تحصى.
شركة الأهرام للمشروبات، كانت الوحيدة في مصر والمنطقة العربية التي تنتج الخمر والبيرة منذ قرن، وهو حق لم يمسه حاكم بمن فيهم الرئيس الإخوانى المعزول محمد مرسى نفسه (ص 41) وتحت ضغوط اقتصادية معقّدة سمح قادة ”الإخوان“ باستمرار تجارة الخمر، وقبول أموال الضرائب الباهظة التي تدفعها الشركات المنتجة والمستهلكون لها، حتى العام 2012 كانت خزّانة الدولة تحصل على نحو نصف مليار جنيه من ضريبتى المبيعات والأرباح على الخمر فقط.(ص 45).
ووفقًا لإحصائيات غير رسمية زادت مبيعات ”هينكين“ في مصر 4% عام الحكم الإخوانى 2012، ووصلت إلى 5 مليارات يورو، بزيادة 10% عن 2011.(ص 47) وعرفت الدولة المصرية القديمة، السكر قبل 3000 سنة من الميلاد تقريبًا، حينما جُلِسَ اثنان من رجال البلاط الفرعونى يشربان من هذا الخليط الذى يُصنع للصلوات الدينية، ولم يمارسا طقسًا تعبديا، بل حكى كلّ منهما قصته للآخر، ساعدها ولد أول سكير على أرض مصر، لتنجب، من حينها آلاف السكارى.

شرب الجمع في مصر الفرعونية البيرة، صغارًا وكبارًا، ولاهتمامهم بها استطاعوا تيريدها بهواء الأتهار، والنيبذ المصرى كان أفضل ما يقدم للحكام الآلهة، وحاز قدسيّة ما، لدرجة أنه كان يحفظ مع الأموات، وقد انتشر على أحد المواقع الإلكترونية، إعلان د. محمد إبراهيم وزير الدولة لشؤون الآثار السابق، اكتشاف مقبرة ”خونسو- أم- حب“، رئيس المخازن وصانعى الجعة للاله ”موت“ في عصر الرعامسة، بمنطقة الخوخة الجبّانة طيبة، بالبر الغربى للأقصر.(ص 18) وكان النبيذ مصاحبًا للعمال بناء أهرامات الجيزة الخالدة، ووجد في إحدى المقابر أول معمل لصناعة البيرة في التاريخ، يضم أربعة أزيار لتخميرها، سعة الواحد منها 390 لتراً، يرجع إلى حقبة ”تقاودة“، وتحمل البيرة أو الجعة أول اسم مصرى لها: ”هاكت“.

الثقافى لدى الفرد يزداد دوره فى الحياة ورسائلته الإنسانية نحو مجتمعه والآخرين.

فلثقافة دور كبير فى التواصل الإنسانى على مر التاريخ، فابتكر الإنسان وطور أليات ثقافية متجددة ونامية، حقق بها معرفة واسعة بالحياة، وتعزز هذا عبر الوسائل الحديثة التى توجت بثورة الاتصالات والمعلومات، التى جعلت التواصل الإنسانى أكثر قدرة على اختراق الحواجز والجسور بين البشر، ما زاد معرفتهم بأنفسهم وبغيرهم.

فلا تنصور قيام مجتمع إنسانى دون اتصال، فعن طريقه تتكون وتنمو المعايير والقيم والمضامين الثقافية وعمليات التعليم الاجتماعية والصراعات وغيرها.

وعلى عكس الكثير من الأدبيات التى تناولت العملية الاتصالية، والتى تربط التواصل الإنسانى باستخدام اللغة، فالفهم الأوسع لها يدعونا إلى اختبار لغة الجسم والإيماءات وتعبيرات الوجه كاساليب اتصالية تستحق القدر نفسه من الاهتمام مثل اللغة.
يعد الاتصال الجماهيرى جزءاً من عملية الاتصال الإنسانى، وبرز الاهتمام به كظاهرة وتخصص علمى مع بدايات القرن العشرين، التى تميزت بكثرة عدد السكان وحاجاتهم للتواصل. ويعرفه البعض بأنه: ”بث رسالة واقعية أو خيالية موحدة إلى أعداد كبيرة من الناس يختلفون اقتصاديا واجتماعيا وثقافيا وسياسيا، وينتشرون فى أماكن متفرقة“.

وخرجت وسائل الإعلام الجماهيرية بالتدريج عن المحلية، لتصبح عالمية، لها دور مرسوم ومحدد فى إطار العلاقات الدولية، وعملية التبادل الإعلامى الدولى، ودخلت ضمن الأدوات والوسائل التى تحقق من خلالها مختلف الدول والمنظمات الدولية والإقليمية والمحلية بعضا من سياساتها الخارجية.

وبالتدريج عملت المؤسسات الصحفية الدولية على نشر المبادئ والأفكار والمواقف والأخبار، بوسائل الإعلام الجماهيرية المختلفة بغرض الإقناع والتأثير فى الأفراد والجماعات داخل المجتمع، فعندما تخرج عن نطاق المحلية وتجتاز الحدود الجغرافية والسياسية، متجاوزة الحواجز اللغوية، كتكتسب صفة الأعلام الدولى، وهو جزء لا يتجزأ من السياسة الخارجية للدول المستقلة ذات السيادة، ووسيلة فاعلة تحقق بعض أهداف السياسة الخارجية، وتخدم المصلحة الوطنية العليا للدولة، وفقاً للحجم والوزن والدور الذى تتمتع به فى المعادلات الدولية، وتأثيرها وتأثرها بالأحداث العالمية المستجدة كل يوم.

وللإعلام الدولى دوافع متعددة، تنطلق من المصالح السياسية، والاقتصادية، والصكرية، والاجتماعية، والثقافية، والإنسانية، بما يتفق والسياسة الخارجية للدولة، وينبع من المصالح الوطنية، وتعمل من خلال هذا المنظور على تعزيز أو تعكير التقاهم الدولى والحوار بين الأمم.

وكان لوسائل الإعلام الجماهيرية دور أساسى فى هذا التحول، بعد التطور الهائل فى تقنياتها خلال القرن الفائت، والتى ساعدت على إحداث تغيير ثقافى واجتماعى واضح، رغم تضارب المصالح الأقتصادية والسياسية والصراعات الأيديولوجية المؤثرة فى القرار السياسى اللازم لآى تقارب أو حوار دولى. وتزايد الإدراك لدور الثقافة فى تغيير اتجاهات الراى العام المحلى والعالمى، عبر التأثير غير المباشر فى حياة الشعوب، وتعزز دورها على المستوى العالمى فى العقود الأخيرة، بإتشاء عدد من المنظمات والمؤسسات الثقافية العالمية والإقليمية، ولعل المنظمة الدولية للتربية والعلوم والثقافة (يونسكو) تأتى فى مقدمتها.

وبنمو الوعى الثقافى عبر سلسلة من المتغيرات، فإذا كان الذكاء بنموه يعنى القدرة على التعلم، الذى هو التغير فى نمط الاستجابة، فيبتنى كل منا أنماطا من الاستجابة تسمى ”العادات“، فالسلوك الإنسانى مرتبط بالعلاقة المزدوجة بين المثير والاستجابة، وتمر فى حياة الإنسان يوميا الألاف من المثيرات المحيطة فى بيئات مختلفة ومتنوعة، ينتقى الفرد- غير واع- عددا قليلا منها، تبعا لضروريات الحياة والعادات، فالأم تنتبّه إلى صراخ طفلها أثناء نومها، كما يعتنى الأفراد بالمثير الملحوظ مثل اقتراب رجل أسود اللون من مجموعة من البيض أو العكس.

ولأننا ندرك الأشياء بشكل مشوه، فإذا ما وضعنا أيدينا فى ماء فاتر، ثم فى آخر ذى درجة حرارة معتدلة، نشعر بها أكثر برودة، وإذا ما وضعناه فى ماء منلج فنشعر بأنه أكثر دفئا إذا ما وضعناها فى نفس الدرجات الحرارية المعتدلة. تشكل المعرفة فى الحياة الإنسانية عجزى إلى الفرد وتوجهات المجتمع، وليس إلى عوامل موضوعية وحقيقية، ما جعل سيجموند فرويد يقول ”كل إنسان يعيش وهمه الخاص بالحياة“، ولهذا فإن المعرفة المشتكلة لدى الإنسان مشوهة بطبيعة الحال، وكذلك هى طيبة للتشكل عبر مؤثرات بعينها.

ولأن الأفراد يتجهون طوعا إلى الأكثر إثارة عبر وسائل الاتصال، فهم يسلكون سلوكا انتحافيا، فكلما تلفت الفرافشات حول الضوء والنار، يلف سكان الأرض حول شاشات التلفزيون والكمبيوتر والموبايل، رغم تعقيدات الحياة العصرية يتعامل الأفراد بسلوك بدائى معظم الوقت، فهذا السلوك الانتحائى من أبسط أنواع السلوك وأنماها، فغيره يدمن الإنسان رؤيه الشاشات بعيدا عن الطبيعية، ما يمثل انسحابا اجتماعيا، ولا يعدو التواصل عبر الشاشات تجربة شعورية عقيمة، حتى إن استمت بالأنية والفعالية. ويتشكل كل مجتمع حسب مجموعة من المفاهيم المشتركة،

وقد أدت العولمة وتكنولوجيا الاتصالات والمعلومات إلى تكوين مجتمع عالمى، يتمتع بمعرفة مشتركة حول كل الموضوعات والإمكانيات. ولقد كانت الموارد المادية والعملية التحولية الخاصة بها (أى الاقتصادية) هى الأساس الذى قام عليه النمو الاقتصادى، فيما كانت هناك أمور مثل الموسيقى والفن وامتزاج الثقافات (أى الثقافية) هى التى دفعت إلى تشاركية المجتمع بأسره لأنماط متشابهة من الثقافة.

لقد كانت المعرفة وستبقى محدداً أساسياً لكونية الإنسان ووجوده النفسى والاجتماعى، لكن تطور الحياة البشرية رفع اليوم من تأثير الفكرة، وجعلها من أقدر الدوات التغيير وأكثرها فاعلية. والنظر إلى التطور الجذرى الذى لحق تقنيات الاتصال فى زمننا الراهن، لا بد أن يخلص إلى أن البشرية مقبلة فى قادم الأيام والسنين على تحولات نوعيه، تستمثل مختلف بنياتها وقواعد انظماها، فضلاً على قيمها وأعرافها وأنوافها. وسيجعل هذا التحول النوعى- الذى أذاب الحواجز المكانيّة وقرب المسافات الجغرافية- من المعرفة نقطة ارتكاز لهذا الفضاء التوصلى الذى يتمدّد ويفتتح على الكرة الأرضية بكامل أقطارها.

ومنذ تحول المعرفة من علمية إلى تقنية، وتجسيد الفكرة فى الآلة، أخذت تبرز بوضوح تلك المقولة الديكارتية النافذة إلى المعرفة بوصفها ”قوة“، وهى ذات المقولة التى تكررت مع فرنسيس بيكون فى القرن السابع عشر، ثم لاحقاً مع نيتشه فى نهاية القرن التاسع عشر.

وفى القرن العشرين، ومع ظهور صناعة الحاسوب وتقنية الاتصال، أصبحت المعرفة موضوعاً للتداول على نحو أوسع وأكثر كثافة، ما جعل البعض يشير إلى وجود نقلة نوعية وليس مجرد فعل تراكمى، فالتحول التاريخى الذى يعمل اليوم فى الواقع العالمى تحول جذرى ينقل البشرية إلى الانتماء وفق نمط مجتمعى جديد، بالقياس على سابقة من الأنماط، هو ”مجتمع المعرفة“.

والآن، فالثقافة من أخطر الوجوه الحضارية المتأثرة بالعولمة، ولا ينحصر الأمر فى الاقتصاديات المعولمة بل طل- وبسرعة شديدة ونسبية عالية- ثقافات الشعوب وفيها وعاداتها، فتقوم العولمة فى الجانب الثقافى على انتشار المعلومات، وسهولة حركتها، وزيادة معدلات التشابه بين الجماعات والمجتمعات، أى على إيجاد ثقافة عالمية، وعولمة الاتصالات، عن طريق البث التلفزيونى عبر الأقمار الصناعية، وبصورة أكثر عمقا خلال شبكة الانترنت، التى تربط البشر بكل أنحاء المعمورة. كما تعنى العولمة الثقافية بتوحيد القيم الاجتماعية، خاصة حول المرأة والأسرة، باختصار تركز العولمة الثقافية على مفهوم الشمولية، ثقافة بلا حدود، لتضمن لنفسها البقاء والاستمرار والقدرة على التنمية، ومن ثم الحصول على دور مؤثر فى المجتمع الدولى.

فهى تقوم على تسبيد الثقافة الرأسمالية، كما ترسم حدوداً أخرى مختلفة عن الحدود الوطنية، عبر شبكات الهيمنة العالمية على الاقتصاد والأنواق والثقافة. هذه هى حدود الفضاء (السيبرانى) الذى يعد وطنا جديدا لا ينتمى إلى الجغرافى وأن التاريخ، من دون حدود، أو ذاكرة، تبنيه شبكات الاتصال المعلوماتية الإلكترونية. وغايات العولمة الثقافية التعدى الصريح والمباشر على القوميات الثقافية فى العالم، ما يتحقق بتقديم مضامين وصورت تنتمى إلى ثقافات الأقوياء، فتخترق الحدود الجغرافية والسياسية والقانونية للشعوب الأضعف.

ويمكن آثارها فى صياغة ثقافة عالمية لها قيمها ومعاييرها هى ثقافة السوق. وتجاوز ”النشيط المعرفى“، وسلب الخصوصية، وقطع صلة الأجيال الجديدة بماضيها وتراثها، وتدمير الحضارات، وتأكيد النجاح الفردى، وتجميع الثروة، وتهميش الثقافة الوطنية، واحتكار الصناعة الثقافية.

كذلك تسعى العولمة إلى تطبيق المعرفة من أجل المعرفة، وهو فى حقيقتها مسخ لعلمية المعرفة ومقاصدها، يختزلها فى المعنى الإجرائى، وبالنظر إلى جمل نظرية دعاة مجتمع المعرفة نرى أن النوعية التى يعلى من شأنها هى المعرفة الأدائية المحصورة فى تحقيق الإنتاجية.

وهى معرفة نراها ذات مدلول نفعى قصير الرؤية مفرغ من كل بعد قيمى وأخلاقى، نعتقد أنه المحدد الفعلى لطبيعة معرفة نمط ”مجتمع المعرفة“، وهو ممكن إفلاس الثقافة فى الزمن المعاصر، إذ يختزل فعل التفكير فى الإنتاج بمدلوله الاقتصادى، ما يؤكد أن هذا النمط المعرفى الذى يتم التيشير به اليوم، قائم على رؤية اختزالية لمعنى المعرفة ومعنى الإنسان على حد سواء، فى ”الإنسان/ الجسد“، وتختصر صددية المعرفة فى معرفة أدائية تنصّص على مطالب الجسد الاستهلاكية فحسب. يؤكد تعيمت الثقافة فى إطار مجتمع المعرفة عبر سلسلة من الخطوات، تنتهى بسلوكيات متشابهة ومضامين متوافقة ومجتمع معرفى واحد، فحده نظرية التشابه الثقافى لدى سكان الأرض، حيث تصنع المؤسسات العولمية بتنميط سلوك الأفراد الفاعلين عبر مواقع التواصل برعاية أدايتهم وتوجهاتهم ورسم السياسات الاقتصادية والتجارية المعادلة لتلك التوجهات، فمن خلال رصد التوجهات العظمى للأفراد يمكن بناء استراتيجية التوافق أو التقويم، إن شاعت النخبة الاقتصادية والسياسية العولمية، بما تضمنه من مجتمع رجال الأعمال ومجالس إدارة الشركات المتعددة الجنسيات والحكومات المؤثرة والمتوافقة مع ضمير العولمة.

الصفحة الأخيرة

يكتبها هذا العدد...

ياسر عبد القوي



الطريق إلى

كافيين

يرن جرس الهاتف ليكسر رتابة الظهيرة الصيفية، المتحدث تامر صلاح الدين، الصحفي المخضرم وصديقي منذ ما يزيد عن ربع قرن، يسألني مباشرة: أنا بأفكر أصدر مجلة نقدية، أيه رأيك؟ معايا؟، طبعاً، ارد مباشرة، ومعانا واحد تالت : ، ناقد وكاتب اسمه محمود الغيطاني، حنقابله بكره،مساءا كنا نلتقي أنا وتامر لمناقشة التفاصيل، في اليوم التالي حضر الغيطاني – الذي لم اكن أعرفه سوى عبر كتاباته- من القاهرة ودعانا تامر لقضاء يوم على الشاطئ، وهكذا ولدت كافيين، بتلك البساطة، لم يتردد ايا منا، لم نسال عن الإمكانية، فقط الكيفية، في جلسات عصاف ذهني مكثفة وضع ثلاثتنا الخطوط العريضة للمجلة، ماذا سنكتب؟ ومن؟ كم عدد الصفحات؟ أي حجم؟ ماذا سنسميها؟ إلخ، كان إصدار كافيين كان بديهية، طموح كان لدى ثلاثتنا، كان ينتظر أن يبادر تامر بذكره لياتي من عالم الخيال للواقع.

يميل الناس عادة حين يصلون لهدفهم نسيان مسارات الطريق، وإهمال رسم خرائط الدروب التي مشوها، حسناً، أنا اكتب الآن لأرسم هذه الخرائط وأذكر محطات المسارات، وكيف أن كافيين لم تكن فكرة تحققت ببساطة، بقدر ما كانت محصلة ونتيجة لمسارات ثلاثة من الفاعلين الثقافيين : صحفي وناقد وتشكيلي، كان كل منهم مهموما طوال مساره المهني والإبداعي بالروافد الأساسية التي كافيين مصيها، الرغبة في التواصل على المستوى الإبداعي مع المجتمع، الاهتمام بالفعل الثقافي المحلي وعلاقته المعقدة بالحركة الثقافية الكبيرة بمصر والمنطقة الناطقة بالعربية، بناء الجسور بين ما هو محلي وما هو إقليمي وعالمي، البحث الدائم عن الصوت الفردي المميز وعن الأرضية المشتركة مع الآخرين في نفس الوقت، في كل تلك المسارات كانت كافيين حاضرة دائماً، كجنين فكرة، كامل لم نكن ندرکه بعد في سنوات شبابتنا المبكرة، كانت كافيين حاضرة في حلم تامر الدائم بالمطبوعة المثال، تامر الذي بدأ أدبيا وقاصا في أوائل التسعينيات ونشر عددا من قصصه القصيرة في

كتب جماعية، قرر حمل موهبته في الكتابة منتقلا إلى عالم الصحافة في أواخر التسعينيات بالعمل في صحف سكندرية محلية ومنها إلى العمل كمحرر ميداني وكاتب تحقيقات لصحف مستقلة وحزبية عديدة، ملقبا الضوء على مجتمعه المحلي في أبعاده المتعددة، سياسيا وثقافيا واجتماعيا، ورغم انتقاله بعدها للعمل في القاهرة بجريدة الفجر وعودته للإسكندرية كمراسل لنفس الجريدة، ولوكالة الأنباء اليمنية، وتجربته في العمل الإعلامي التلفزيوني مع قناة الحياة خلال عام 2008 ، والتي قرر بعدها التفرغ للعمل الصحفي، رغم كل هذا أعتقد ان الشغف الحقيقي لتامر كان إصدار مطبوعة صحفية مميزة، وهو ما حققه عام 2010 بتأسيسه مع آخرين ل (مجموعة الكل الإعلامية) والتي نشطت ما بين عامي 2011 و2013 مطلقة جريدة مطبوعة باسم (الكل) وعددا من المواقع الصحفية وقناة يوتيوب متخصصة في التغطية الإخبارية، وأنتجت عددا من الأفلام الوثائقية سلطت الضوء على التاريخ المحلي للإسكندرية كما أجرت "مجموعة الكل" تدريباً صحفياً وتلفزيونياً لثلاثين شاباً وشابة من حملة المؤهلات العليا وطلاب أقسام الصحافة والإعلام بكلية الآداب جامعة الإسكندرية وفاروس وآداب بيروت بالتعاون مع مؤسسة المدينة للفنون الأدائية والرقمية وتمويل من مؤسسة "نسيج" ، حاضر خلالها صحفيين وكاتب ومبدعين من القاهرة، الإسكندرية، سوريا، الجزائر وفلسطين، كانت مجموعة الكل تحمل داخلها كل الجينات الوراثية ل (كافيين)، الرغبة في ربط المحلي بالإقليمي والعالمي، التجديد في الطرح والطموح في الإجتاز، الرغبة في التواصل مع أجيال جديدة ونقل الخبرات لهم، وربطهم معرفيا وثقافيا بمحيطهم الأوسع، لعل تلك التجربة الناجحة كانت المنصة التي أطلق من خلالها تامر مجلة (كافيين) كممول ورئيس للتحريير صانعا مساحة جديدة للتواصل والإجتاز والفعالية الثقافية.

الحقيقة لم أكن اعرف محمود الغيطاني شخصيا قبل لقائنا الاول، عرفته عبر كتاباته وهاجمته مرة منذ زمن ونسيت وهو ذكرني بها، لكن هذا المتمرد يستطيع القفز إلى قلبك وعقلك على الفور، في نهاية أول يوم التقينته فيه كنا صديقين حميمين كناأنا عرفنا بعضنا منذ سنوات، وكيف لا يكون؟ هذا (ألبارتوس) آخر يبسط جناحيه القادريين وسط سماء عالم الإبداع والثقافة المليئة بالتيارات الهوائية الغادرة باحثا عن جزر إبداعية جديدة يبسط فوقها جناحيه، السينما هي شغف الغيطاني، هو لم يرضى ببساطة وإستاتيكية المشاهد، بل أختار تعقيد وديناميكية الناقد والمحلل، بداية من إستجابته لإعلان مجلة (الفن السابع) عام 99 تطلب كتاب نقد سينمائي جدد حيث وجدت مقالاته عن فيلم (الآخر) طريقها للنشر معلنة ولادة ناقد سينمائي قدير ، بعد توقف المجلة عن الصدور أتجه الغيطاني لنشر مقالاته النقدية عن السينما في مجلة أدب ونقد، ليرسخ نفسه كناقد سينمائي، إلا ان هذا الناقد كان يخفي سرا خاصا، أنه روائي أيضا وليس ناقدا فقط، وهو ما أعلنه بصدور روايته الأولى (كانن العزلة) عام 2006 عن دار سنابل، في العام التالي يفتح الغيطاني أبواب التواصل الثقافي الإقليمي بإشراكه مع الناقد السوري صلاح سرميني في كتاب نقدي مشترك بعنوان: (سينما الطريق...نماذج من السينما العربية)، ليصدر في العام التالي مجموعته القصصية الأولى (لحظات صالحة للقتل) وفي عام 2010 يصدر كتابه (السينما النظيفة) ثم روايته (كادرات بصرية)

عام 2011 ليحصل بها جائزة ساويرس في العام التالي 2012، عام 2014 يلتحق الغيطاني بمجال الصحافة في موقع (البوابة نيوز)، وليصبح رئيسا للقسم الثقافي في جريدة (البوابة) الورقية، ويجذر نفسه كناقد سينمائي مشاركا في لجان اختيار الأفلام أو لجان التحكيم بمهرجان القاهرة السينمائي أعوام 2014 و2016، في عام 2015 يعمل كرئيس للقسم الثقافي بجريدة النظام مقتحما مجال النقد الأدبي، ساحتاج مساحة أكبر بكثير لمجرد ذكر كل ما أنجز الغيطاني في مجالات النقد السينمائي والأدبي والكتابة الأدبية، وهذه هي الصفحة الأخيرة، وليس بعدها سوى الغلاف، فعلي الاختصار، بشكل عام يمد الغيطاني مساحة التفاعل الثقافي والفكري عبر المنطقة العربية كلها، صانعا شبكة كثيفة من العلاقات والتشابكات الثقافية، تجعله بحق مثقف متخط للمحلية، ولعل هذا هو ما وجده في (كافيين) رغبته في أن تكون مساحة للتفاعل والتشبيك الثقافي عبر المنطقة الناطقة بالعربية ككل.

من بقي؟

كاتب هذه السطور، ياسر عبد القوي، فنان تشكيلي بحكم المهنة والهو، وشاعر بحكم الهواية، وهما مسلكان وحيدان، يحكمان على صاحبهما – في مجتمعنا- بالعزلة والنخبوية ، وهو الامر الذي لم يكن يعجبني كثيرا في الحقيقة، خصوصا بعد تجربة العزلة في الغربة، كان شغفي هو التواصل، التواصل مع الناس، البحث عن المساحات المشتركة معهم وتطويرها، كانت البداية بإطلاق مهرجان ناصية الشعر عام 2008 بالتعاون مع الشاعر السكندري محمد رجب، ثم إطلاق مهرجان موسيقى الشارع عام 2010 لخمسة ايام من الغناء الشعبي لجمهور حي كوم الدكة تحت مظلة (كوم الدكة للتنمية الثقافية)، ثم إطلاق ناصية الشعر كمهرجان لشعراء العامية الشباب في أعوام 2012 و2013 و2015 والذي صدرت عنه كراسة شعرية تجمع قصائد الشعراء المشاركين ، وبعدها إطلاق مهرجان شتاء الإسكندرية الثقافي تحت مظلة مبادرة سيرابيس للتنمية الثقافية في أعوام 2015 و2017 بالتعاون مع المجتمع النوبي المحلي بالإسكندرية، لسنوات كتبت مقالات ثقافية ونقدية متفرقة في عدد من الصحف والمجلات الثقافية المصرية، وعملت كمحرر ومدير تحرير بصحف ومجلات بالإمارات، الحقيقة لم تستهوني مهنة الصحافة رغم أنني أجدتها وقت عملي بها، كان شغفي وما زال هو إصدار المطبوعات، إنتاج الكتب، لذلك عملت لسنوات طويلة- كعمل جاني- كمصمم أغلفة ومنسق للكتب ورسام لكتب الأطفال مع ناشرين عديدين حكوميين وقطاع خاص، بالنسبة لي المطبوعة لوحة فنية، عمل إبداعي، مساحة للتواصل، كان من الطبيعي أن أتولى توضيب وتصميم غلاف روايتي الاولى والوحيدة (كفاروت) التي صدرت عام 2017، كان اقتراح تامر فرصة رائعة لأن أمتلك

(قماش رسم) بحجم مجلة، تصميم كتابة، لأخرجه كما أتخيل انه يجب إخراج مجلة نقدية، بجرأة وحيوية، لأكتب فيها عن شغفي الخاص (الكوميكس) ، الذي أدأوي به حلم لم يكتمل أبدا – بسبب ظروف النشر المصرية- لأن أكون رسام كوميك. هذه هي كافيين ، نجمة قادتنا نحن الثلاثة إلى مهد عمل يولد كبيرا، عمل هو محصلة تراكم سنواتنا وإبداعاتنا، هذه هي الخرائط التي قادتنا نحو ما بين أيديكم الآن.

قابل للاشتعال - 2018
للفنان المصري : وليد عبيد



"It could be the most terrifying motion picture
I have ever made!" — *Alfred Hitchcock*

فيلم الطيور من أهم كلاسيكات السينما العالمية
للمخرج الإنجليزي ألفريد هيتشكوك Alfred
Hitchcock الذي نال لقب "سير" نت
الإمبراطورية الإنجليزية، وهو مأخوذ عن قصة
قصيرة لكاتبة المسرح والقاصة الإنجليزية
دافني دو موريه Daphne Du Maurier
وقد شاركت السينارست الأمريكي إيفان هنتر
Evan Hunter في كتابة السيناريو، والفيلم
من إنتاج 1963م. يُصنف الفيلم باعتباره من
أفلام الرعب التي تُصور الطيور وقد هاجمت
البشر لسبب لا يعرفه أحد، وقد كتب عنه الناقد
الإنجليزي الراحل روبين وود عام 1965م
مُحللاً ومُقارناً بين طيور الأقفاص، والطيور
المتجولة في سماء المدن: "إن الطيور في
الخارج تمثل الواقع بشروبه الدائمة، بينما
الطيور في الأقفاص تمنح البشر الشعور
الدائم بأنهم سالمين. الداخل هو العالم الآمن
والمصطنع الذي يعتبره الناس واقعاً".

البوستر تصميم: ياسر عبد القوي... عن صور أصلية.

ALFRED HITCHCOCK'S "The Birds"

TECHNICOLOR®

STARRING

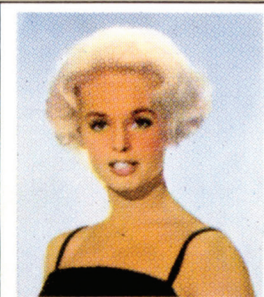
ROD TAYLOR · JESSICA TANDY

SUZANNE PLESHETTE

and Introducing

'TIPPI' HEDREN

Based on Daphne Du Maurier's Classic Suspense Story!



A Fascinating
New Personality

كاخفين