مرايا-21

المسرح المصري..
أبو الفنون مأزومًا

(قراءة شاملة)

قوانين الأحوال الشخصية
والسبيل إلى المواطنة

صورة "بيرني ساندرز"..
قراءة أخرى

رغد صدام حسين..
الأكاذيب الناصعة لابنة الديكتاتور

كوثر بن هنية
وسينما ما بعد الثورات العربية

مرايا-21

المسرح المصري..
أبو الفنون مأزومًا

قراءة شاملة

الناشر: دار المرايا للإنتاج الثقافي

المشرف العام على التحرير

يحيى فكري

المحرر التنفيذي

يحيى وجدي

تحرير

أسماء يس

سكرتير التحرير

حسن جمال

الكُتّاب

أحمد حسن
أماني خليل
أحمد عادل القضابي
أحمد عامر
أحمد عبد الجبار
إلهام عيداروس
أسماء يس
جان لوميل
جرجس شكري
حسام الخولي
سلمى خطاب
سامح نجيب
شيرين أبو النجا
صافي نازكاظم
طه عبد المنعم
عبد الرحيم يوسف
عبير علي حزين
علا سيف
مجدي جرجس
محسن الميرغني
محمد حسني
محمد عبد الفتاح
منى أبو النصر
منى يسري
هشام أصلان
يسري حسان
يوسف مسلم

دينا جميل

رئيسة تحرير مرايا

٢٠١٧ - ٢٠٢٠

حضور دائم

المدير الفني

سامح الكاشف

الإخراج الفني

أحمد نجدي

المحتويات

• **بداية** ..... المحرر ٥

• **هوامش**

- شرفة تطل على ثورة: يوميات الانتفاضة ضد الانقلاب في ميانمار ..... جان لوميل ٨
- ميجان ماركل.. البحث عن دور خارج الملكية ..... سلمى خطاب ١٨
- رغد صدام حسين: الأكاذيب الناصعة لابنة الديكتاتور ..... أسماء يس ٢٤
- الفردوس المفقود.. قصة انهيار «النصر للسيارات» الشاهد الأكبر على جرائم الخصخصة ..... منى يسري ٢٨
- «جونسون أند جونسون» رهان الجرعة الوحيدة ..... محمد عبد الفتاح ٣٢

• **رؤى**

- الباحثون عن عمل في دبي زمن الكورونا ..... ترجمة: عبد الرحيم يوسف ٣٨
- قوانين الأسرة.. هل من سبيل للمواطنة؟ ..... إلهام عيداروس ٤٦

• **ثقافات**

- حكاية الكتاب الأول ..... هشام أصلان ٥٦
- صورة «ساندرز».. خواطر فوتوغرافية ..... علا سيف ٦٠

• **سجالات**

- الهوس بالإسلام.. أو أزمة اليسار التنويري ..... سامح نجيب ٦٤
- خطاب مناهضة التطبيع.. رؤية جديدة ..... أحمد حسن ٧٦

• **هموم صناع الثقافة (أزمة المسرح المصري)**

- مقدمة ..... المحرر ٨٤
- مسرحيون: هذا ما نعانيه.. هذا ما نراه ..... شهادات ٨٥
- أزمة مؤسسات تعليم الدراما المسرحية في مصر ..... أحمد عامر ٨٨
- المسرح المصري الواقع والتحديات ورؤية مستقبلية للتطوير ..... أحمد عادل القُضَّابِّي ٩٤
- أزمة فنية أم انقلاب اجتماعي؟ قراءة في جذور الصراع بين فن المسرح والثقافة العربية ..... جرجس شكري ١٠٣
- مطرقة الرقابة وسندان المسرح.. تداعيات الممارسات الرقابية على المسرح المصري ..... محسن الميرغني ١١٢
- ثلاثة آلاف عرض سنويًّا ولا أحد يشاهد أغلبها! ..... يسري حسان ١١٨
- إشكالية المؤلف ومراكز القوى في العرض المسرحي المصري ..... يوسف مسلم ١٢٤
- المسرح في مصر.. تأملات في الأزمة والحل ..... عبير علي حزين ١٢٨

• **دراسات**

- أرشيف بطريركية القبط الأرثوذكس بالقاهرة: أكثر من تاريخ ..... مجدي جرجس ١٣٢

• **فنون**

- محمد حافظ رجب: صرخة الخيال ..... أحمد عبد الجبار ١٤٢
- كوثر بن هنية.. سينما ما بعد الثورات العربية ..... حسام الخولي ١٤٨

• **مراجعات**

- علوية صبح.. الجسد أرشيف المدينة ..... شيرين أبو النجا ١٥٤
- موسم الأوقات العالية.. تيه المثقف في مدينته ..... أماني خليل ١٥٨
- «بساتين البصرة».. أحلام تستيقظ على يأس ..... منى أبو النصر ١٦٢
- «المزحة القاتلة».. كل ما تريد أن تعرفه عن الجوكر ..... طه عبد المنعم ١٦٦
- «أنتيجون لا تنحنِ».. لا تكن «سوبر مهاجر» ..... محمد حسني ١٧٠

• **ذخائر**

- ألفريد جاري الباتافيزيكي.. صاحب الثورة الأولى في المسرح الحديث ..... صافي ناز كاظم ١٧٦

مرايا-21

- «مرايا» كتاب ثقافي/ نظري يعنى بنشر المساهمات ذات القيمة في الفلسفة والفكر، والعلوم الاجتماعية والإنسانيات، والنقد الأدبي والفني.
- يعطي كتاب «مرايا» الأولوية لنشر الكتابات التي تلقي ضوءًا على الواقع المصري والعربي والشرق أوسطي.
- يرحب كتاب «مرايا» بالإسهامات المتميزة غير المنشورة سابقًا، ويترجم نصوصًا منتقاة منشورة بلغات أخرى.
- لا ينشر كتاب «مرايا» نصوصًا تروج للرجعية والطائفية والعنصرية والذكورية، أو تحرض على الكراهية، أو تحتوي على عبارات السب والقذف.
- يلتزم كتاب «مرايا» بالرد على مقدمي المقترحات والنصوص، مع احتفاظه بالحق في تحديد توقيت نشر النصوص المقبولة، وفي تحريرها وفقًا للحدود المتعارف عليها.
- يتلقى كتاب «مرايا» المراسلات على البريد الإلكتروني marayajournal@elmaraya.net

الآراء المنشورة تعبر عن رأي كتابها ولا تعبر بالضرورة عن رأي كتاب «مرايا»

رقم الإيداع: 8524/2021

الترقيم الدولي: 978-977-6648-95-1

المراسلات

23 شارع عبد الخالق ثروت، وسط البلد، القاهرة ،

جمهورية مصر العربية

تليفاكس: 223961548

البريد الإلكتروني:

marayajournal@elmaraya.net

◆◆◆◆◆◆

١٨٤ صفحة

المقاس ١٩× ٢٧,٥ سم

أبريل - ٢٠٢١

بـــدايـــة

كان علينا أن نفتح ملف المسرح؛ فهو أبو الفنون وأقدم الأشكال الفنية التي عرفها العالم، وكانت مصر تتمتع طوال تاريخها تقريبًا بمسرح رائد وجاذب على صعيد التأليف والتقديم والإخـــراج والتمثيل والاستعراض وكل ما يتصل بهذا الفن العظيم.

في مرايا ٢١ وضمن باب "هموم صنّاع الثقافة" نناقش مع صنّاع المسرح ونقاده وكتابه والعاملين في الحقل الأكاديمي المعنيين بهذه الفن، الوضع الحالي للمسرح المصري وجوانب أزمته وجذورها وأبعادها، آملين أن تكون هذه القراءة الشاملة حجرًا يحرك المياه.

في قراءتنا الشاملة هذه لأزمة المسرح المصري؛ يكتب عدد من صنّاع المسرح شهاداتهم؛ ناصر عبد المنعم، وحسن الجريتلي، وطارق الدويري، ورشا عبد المنعم، ودعاء حمزة. ويكتب في الأزمة وحلولها عدد من النقاد والأكاديميين.. جرجس شكري، وأحمد عامر، ويسري حسان، ومحسن الميرغني، وعبير علي حزين، وأحمد عادل القضابي، ويوسف مسلم.

في أبوابنا الأخرى، ننفرد في باب هوامش بمقال من ميانمار كُتب من شرفة تطل على الانتفاضة ضد الانقلاب الذي ألغى نتيجة الانتخابات الديموقراطية وأعاد السياسة في هذا البلد إلى المربع رقم صفر. يوجد أيضًا مقال عن ميجان ماركل زوجة الأمير هاري ابن العائلة المالكة البريطانية، والتي أعادت إلى الأذهان بظهورها الإعلامي أخيرًا مأساة الأميرة ديانا وما عانته في القصر الملكي.

وفي باب "ثقافات" يكتب القاص هشام أصلان عن "الكتاب الأول" وأثر أول ما قرأناه على تكويننا وعلاقتنا بالقراءة؛ فيما تقرأ المؤرخة الفوتوغرافية علا سيف صورة بيرني ساندرز في حفل تنصيب الرئيس الأمريكي؛ ولماذا حققت كل هذا الانتشار عالميًا.

ونواصل في باب "سجالات" النقاش حول أزمة الإسلام و"الإسلاموفوبيا" فيكتب سامح نجيب الكاتب والأكاديمي عن موقف اليسار الثوري من التراث الديني وأزمة ما يصفه بالمثقف التنويري من الدين وتراثه، كما يكتب أحمد حسن المترجم والقانوني عن خطاب مناهضة التطبيع في مواجهة التغيرات الحالية في العلاقة مع الكيان الصهيوني، ويفكك هذا الخطاب إلى عناصره الأولية منذ ظهوره في السبعينيات.

في عددنا ننشر كذلك دراسة موسعة للأكاديمي والمؤرخ الدكتور مجدي جرجس عن أرشيف الأقباط الأرثوذكس، وتاريخ إنشائه وتصنيفه وكيفية التعامل معه، ومركزيته وسط الأرشيفات الأخرى.

وفي أبوابنا "فنون" و"مراجعات" التي يلقي كتابها الضوء على الأدب والسينما ويتابعون أحدث الإصدارات الأدبية نقديًا، تكتب شيرين أبو النجا أستاذة الأدب الإنجليزي عن أعمال الروائية اللبنانية علوية صبح؛ ويكتب الشاعر السكندري أحمد عبد الجبار عن الكاتب المجدد الراحل محمد حافظ رجب؛ ويكتب حسام الخولي عن المخرجة التونسية كوثر بن هنية وأعمالها السينمائية كنموذج لسينما ما بعد الربيع العربي.

وفي باب "ذخائر" ننشر مقالاً نادرًا يزيد عمره عن أربعين عامًا للكاتبة والناقدة المعروفة صافي ناز كاظم عن المسرحي المؤسس ألفريد جاري الذي مات في عمر مبكر عام ١٩٠٧ بعد أن أطلق صيحته الفنية المستمرة حتى الآن.

«جونسون أند جونسون»..
رهان الجرعة الوحيدة
محمد عبد الفتاح

شرفة تطل على ثورة..
يوميات الانتفاضة ضد الانقلاب في ميانمار

الفردوس المفقود
قصة انهيار «النصر للسيارات»
الشاهد الأكبر على جرائم الخصخصة

ميجان ماركل..
البحث عن دور خارج الملكية

رغد صدام حسين:
الأكاذيب الناصعة لابنة الديكتاتور

هوامش

- بعد يومين من التظاهرات الضخمة في نهاية الأسبوع مع قطع السلطات الحاكمة للإنترنت من الواحدة حتى التاسعة صباحًا، التقط التليفزيون إشارة أخيرًا، ثم راودني شعور مُضحك بأنني أبحث عن تغطية تصور ما يمر أمام شرفتي كل يوم!

شرفة تطل على ثورة..

يوميات الانتفاضة ضد الانقلاب في ميانمار

ميانمار: جان لوميل

في اليوم السابع للانقلاب العسكري في ميانمار وقيام الجيش بإلغاء نتائج الانتخابات الديموقراطية. وبعد ٧ أيام من الطرق على الأواني لنصف الساعة بداية من الثامنة مساء في كل شرفات البلاد، وبعد يومين من التظاهرات الضخمة في نهاية الأسبوع وقطع الإنترنت بداية من الواحدة حتى التاسعة صباحًا، التقط التليفزيون الذكي إشارة أخيرًا، وأخذت أقلب بين التغطيات العالمية بسرعة أريد أن أعرفها كلها، ثم راودني شعور مُضحك بأنني أبحث عن تغطية تصور ما يمر أمام شرفتي كل يوم!

شرفتي تطل على شارع طويل تمر به مسيرات الثوار طول اليوم وتصدح فيها أغانيهم. صفوف لا تنتهي من البشر تبدأ بين السابعة والثامنة، يرددون هتافات أعرف معنى بعضها وأجهل معظمها. أترك الشرفة مفتوحة في الطقس اللطيف الذي تتسم به العاصمة يانجون هذا الوقت من السنة، نسيم بارد مُنعش قبل بداية موسم الحرارة الحارقة. أفكار كثيرة تدور في رأسي، من بينها واحدة بالذات: هؤلاء المتظاهرون بلا سلاح سوى أجسادهم وأصواتهم وتماسكهم وإبداعهم ليست لديهم أية أوهام تجاه التتماداو١ الذين استولوا على السلطة، يعرفون الحقائق التي يعرفها القليلون خارج بلادهم ممن اهتموا بدراسة تاريخ بورما؛ من أنهم السبب المباشر في إفقارهم وحرمانهم من تعليم يمنحهم فرصًا كريمة للعيش وتركهم في ولايات ميانمار الأفقر تحت رحمة ميليشيات تبتزهم وتجند أبنائهم في صفوفها. «التتماداو» ليسوا هنا لحمايتهم ولا حماية ميانمار، وكفت حتى عن ادعاء ذلك ولكن أهم ما يعرفونه أنهم قوات ثبت مرة بعد مرة أنها لا تتردد

في فتح النار الحي على صفوفهم. يعرفون أن شيئًا لم يردعهم عن مذبحة للرهبان البوذيين أمام أكبر وأقدس موقع بوذي «شويداجون"٢، في محاولات قمع ثورة ٢٠٠٧ التي مهدت بالدماء الطريق نحو دستور جديد للبلاد، وسارت بميانمار المغلقة على نفسها لعقود خطوة كبيرة نحو الديموقراطية والعدالة الاجتماعية في اقتسام ثروات البلاد بين العسكريين الذين يعيشون حياةً مغرقة في الثراء وبين شعب يجد خدمة الكهرباء الضعيفة بالكاد.

يدور رأسي مع الهتافات وصفوف البشر التي لا تنتهي، أحيانًا أراهم في خيالي حين يبدأ إطلاق الرصاص فأتكوم تحت الأغطية محاولة التغطية على أصواتهم المطالبة بالحق في حياة كريمة، وتمر عليَّ لحظات أشعر أنني لو انضممت للصفوف ولو لعشر دقائق سأشفى من انكسار القلب.

تكاد المسيرات التي سيتجمع بعض منها في ميدان «لدن» القريب تبلغ ساعتها الثالثة، يمتلئ الميدان عن آخَره بينما يُكمل البعض المسيرات عبر المدينة كلها. كل الشوارع، كل الميادين. كل ميانمار.. نالت شجاعة هؤلاء الثوريين من كل الأعمار تأييد ودعم معظم الأجانب المقيمين في ميانمار. يبدو أن شيئًا ما في ميانمار يخطفك، أحببتها لحظة وقعت عيني عليها للمرة الأولى، وشعرت بالغضب حين قرأت المعلومة المزعجة: تسلم الجيش حكم بورما بانقلاب عسكري قام به «نيه ون» عام ١٩٦٢، وهي أغنى بلاد آسيا، حتى وصلت في ٢٠٠٨ إلى مركز سابع أفقر دول العالم. تاريخ بعيد درسوه وجيش آخر تولى تحرير بورما من الاحتلال البريطاني وهو نفس الجيش الذي اغتال قادته «أونج سان» الذي كرس حياته لحرب التحرير ومعه ابنه الأكبر قبل أن يرى البلاد تتحرر. و"أونج سان» من أكثر الشخصيات المحبوبة في تاريخ بورما ويعدونه «أب الأمة البورمية الحديثة» ووالد «سان سو تشي» الذي لم تره ولكن مجرد حملها لاسمه جعلها بمصادفة قدرية قائدة ومتحدثة باسم أولى ثورات ميانمار.

كفاح ثلاثة أجيال

في ٢٠١٣ تمشى أفراد ومجموعات صغيرة من الرجال والنساء، أعمارهم بين منتصف الأربعينيات وأوائل الخمسينيات وسط المقاهي في وسط مدينة يانجون، ينظرون إلى داخل مقهى وراء آخر باحثين عن شيء ما، أو أحد ما، وبعد عدة ساعات وجدوا ما يبحثون عنه: رجال ونساء في مثل عمرهم يرتدون قمصانا بيضاء خالية من النقوش ولونجي أسود٣ (الزي القومي البورمي للرجال والنساء) خاليًا من النقوش كذلك، معظمهم أتى في إجازة لهذه المقابلة من وطن جديد أو منفى. كان هؤلاء الرجال والنساء متوسطي العمر طلابًا قبل خمس وعشرين عامًا، ملؤهم الأمل والشعور

- وصلت كراهية الشعب البورمي لنيه ون أنهم كانوا يتجنبون نطق اسمه على الإطلاق لاعتقادهم أن اسمه يجلب الفقر واللعنات وسوء الحظ..

بالقدرة أن يضعوا بورما على خريطة العالم المتقدم وأن يصبح لما يتعلمونه معنى وأن يستعيدوا بلادهم من أحد أسوأ الحكام الذين وصلوا لحكم «قدر الأرز الأسيوي» الجنرال «نيه ون". وصلت كراهية الشعب البورمي لنيه ون أنهم كانوا يتجنبون نطق اسمه على الإطلاق لاعتقادهم أن اسمه يجلب الفقر واللعنات وسوء الحظ. وكان هؤلاء المتقابلون يعرفون جيدًا أنهم من عدد قليل حالفه الحظ في النجاة من حمامات دم الثمانيات الأربعة (٨٨٨٨)؛ فمن لم يُقتل اعتقل إلى غيرِ رجعة، ومن لم يُقتل أو يُعتقل هرب وتخفى وقتًا طويلاً حتى نجح في الخروج من ميانمار إلى منفى لم يظن وقتها أنه له منه رجوع.

كيف جرؤوا إذن على إحياء الذكرى الفضية لثورتهم في المكان نفسه الذي غُسل بدماء الآلاف من زملائهم بينما كان المجتمع الدولي شاملاً الأمم المتحدة يشجب ويستنكر بميوعة ويطالب «الطرفين» بضبط النفس وبدون ثورة اتصالات تنقل للعالم مأساتهم؟

يجب أن نتوقف قليلاً أمام ما قالوه ونقلوه من انطباعاتهم في لقاءاتهم المتعددة مع صحف ومجلات وراديو «إن بي آر» الأمريكي لتأمل قوة التاريخ وإصراره أن ما حدث قد حدث فعلاً، وكيف يجد التاريخ طريقه لحكي حكاياته ولو بعد حين. التاريخ ماكر، لا يهتم بالوقت لأنه يعرف أنه آت بضربته وحكاياته في ملء الزمان، ومحاججة المؤرخين وعلماء الاجتماع أن «التاريخ يكتبه المنتصرون» وأن ثورة الطلاب ٨٨٨٨ هي ثورة مهزومة بكل المعايير العلمية، ربما حكموا على مسار التاريخ أسرع مما يجب.

على الرغم من عدم انقطاع طلاب ٨٨٨٨ عن متابعة أخبار ميانمار، كانت دهشتهم واضحة في زيارتهم بعد ربع قرن أن الجيل الذي تلاهم لا يعرف شيئًا عن أربع ثمانيات، لم يبد لهم أن الشعار الذي هز ميانمار قبل ربع قرن وقتها يُحدث أي ردة فعل حين يتحدثون مع الجامعيين ومن هم أصغر. ٨٨٨٨ لا تُدرس في المدارس، ويُمنع ذكرها في الإعلام. كانت خطة المنتصرين، هي محو تاريخ عامين، يعرفه الكبار ولا يحكون عنه. ومع أن عام ٢٠١٣ الذي كان الذكرى الفضية للثورة البورمية الشعبية الكُبرى، فقد صادف مرور خمسة أعوام على الدستور الجديد الذي أُجبر الجيش على الاتفاق عليه، وقد حوى اتفاقًا، ولو شكليًا، لاقتسام للسلطة بين الجيش والمدنيين، وفتح طريق أولي لحياة ديموقراطية وأن «سان سو تشي» كانت القائدة التي تورطت بمصادفة قدرية أن تكون صوت ثورة ٨٨٨٨ والتي انتهت بها إلى الاعتقال، ثم وضعها رهن الإقامة الجبرية في بيتها لا ترى أحدًا لمدة ١٥ عامًا. يبدو أن محاولات مسح التاريخ أنست جيلاً لم ير البداية أن يتساءل: ما الذي انتهى أصلا بـ"أم الأمة»

رهن الإقامة الجبرية ١٥ عامًا، وهي التي تركت ميانمار لتكمل تعليمها الجامعي في إنجلترا، وتزوجت وأنجبت أولادها هناك؟ لماذا ظهرت ظهورًا وحيدًا متعقلة كطفلة من وراء سور منزلها الذي حوله التتماداو لسجن لها لصفوف الرهبان البوذيين الثائرين مع الشعب، ويمنحها أحدهم بركته قبل الدستور الجديد في أثناء ثورة ٢٠٠٧، وأثار ظهورها الغضب، فقد التقطت لها صورة شهيرة وأعلن نقلها لسجن «إنسين"؛ سجن يانجون الرئيسي.

سيربط التاريخ قصته بحرفية، الحكايات؛ كلُ في وقتها، ويحكيها للجيل المدافع بجسده وإبداعه عن حقه في حياة كريمة ليسرد قصة الوصول الحتمي للثورة الثالثة. وبعد الفوز الكاسح والمُستحق بشهادة المراقبين الدوليين ولجنة الانتخابات في نوفمبر ٢٠٢٠ اهتزت خطوات السلطة الحاكمة، وكانت الثورة الوسطى عام ٢٠٠٧ أجبرتهم بالفعل على ما سبق ذكره من اقتسام ما للسلطة. في الأسبوع الأخير من يناير بدأوا في التلويح بالانقلاب من موقف ضعيف لم تشجع عليه دول آسيان، وبدا أن تحذيرات كثيرة من الأصدقاء كآسيان والأعداء الذين يهمهم ألا تضع الصين وروسيا علامة انتصار في ميانمار مثل الولايات المتحدة والعديد من دول الغرب على السواء من مخاطر انقلاب في هذا التوقيت، «الأصدقاء» الذين كانت دوافعهم هي ميانمار كسوق جديد اتسع في العقد الماضي وصُبت فيها استثمارات واسعة. حاصر الجيش البرلمان في الأول من فبراير لمنع اجتماعه بعد القبض فجرًا على «سان سو تشي» ومنصبها الرسمي «المستشارة»، ومعها رئيس الجمهورية الذي يليها في ترتيب السلطة وغالبية أعضاء البرلمان المُنتخب. وكان أهم ما كان يزعج الدول ذات المصالح في ميانمار أن التتماداو ليسوا بحاجة للانقلاب، فالدستور يحتفظ لهم بخمس وعشرين بالمئة من مقاعد البرلمان يعينهم القادة العسكريون دون انتخابات، ولا يسمح «اقتسام السلطة» بعد بتمرير معظم ما يناقشه البرلمان في الأمور الأساسية للبلاد إلا بموافقة مقاعد العسكر المعينين، ودار التساؤل عن هدف الانقلاب بينما مصالحهم وحصتهم من ميزانية الدولة المُعلنة ٥٠ ٪ بخلاف استثماراتهم التي تغطي ميانمار .

عُرضت تفسيرات كثيرة للانقلاب الذي لا مكسب حقيقي من ورائه ولكن أكثرها إقناعا هي أن هؤلاء العسكر يحكمون بقبضة حديدية دون أي ظهور مدني منذ انقلاب ١٩٦٢، وهذه ثاني انتخابات ديموقراطية تخوضها البلاد وخسرت فيها أحزابهم بفارق الحجم والشعبية التي كانوا ينوون أن يقتحموا بها الحياة المدنية لبدء تمثيلية ربما قدروا بالخطأ قدرتهم على إكمالها رغم عدم احتياجهم لها، فقرروا أن خمس سنوات من تجربة الديموقراطية

- بحلول ثاني أيام الانقلاب وبعد طرق الأواني من الثامنة حتى الثامنة والنصف.. سرت دعوة لغناء أغنية اسمها «كابا ماي".. ولا يزال طرق الأواني مستمر يوميًا حتى كتابة هذه السطور أيا كانت نهاية اليوم؛ دموية أو هادئة..

أصابتهم بالملل وأنهم كانوا أكثر راحة وتدليلاً حين كانوا يحكمون وحدهم. ومن أول يوم للانقلاب واحتلال البرلمان ظهرت أخطاء معادلاتهم الأحادية وفوجئوا رغم محاولات المجلس العسكري التحجج بقوانين ومواد دستورية أن يظهروا بشكل متماسك والتأكيد بعد أيام أنهم «غير راغبين للبقاء في الحكم»، هم فقط سيعلنون قانون الطوارئ وإجراءات استثنائية حتى تكون البلاد مستعدة لإجراء انتخابات «نزيهة» دون تحديد مدة حتى زمنية حتى إجراء تلك الانتخابات الجديدة. وأمام رفض شعبي جامح لأي انتخابات أخرى بخلاف انتخابات ونتائج نوفمبر، واستفزازهم للشعب بإخفاء «سان سو تشي» قسريًا وتوجيه تهم وهمية لها وعدم ظهورها في مواعيد محاكماتها ومنعها من مقابلة محاميها، وأن حالة الطوارئ تعني انضمام السلطة القضائية والتشريعية والتنفيذية في يد المجلس العسكري الحاكم لمصلحة ميانمار البلاد المحبوبة. بحلول ثالث أيام الانقلاب بدأ عصيان مدني منظم بدقة أربك كل خططهم الأولية، ثم الاحتياطية بمجرد توقف البنوك عن العمل وإن كان العصيان المدني في البنوك شاملة البنك المركزي ضربة موجعة لأي نظام بالنظر إلى حجم العصيان المدني في كل القطاعات، بما فيها القطاع الخاص، فهي الشريط الأنيق الذي زينت به الثورة المُبهرة صندوق «الانقلاب المدني» الذي ركله ردًا للسلطة الحاكمة، شعب يدمن كرة القدم بحرفية هدافهم المُفضل«موسالاه".

تستهدف الثورة كل شيء؛ في الأيام الأولى التي كان المواجهات فيها أقل عنفًا وحتى الآن بينما تزداد الأيام دموية، لا يشغلهم ذلك عن استهداف العسكر من كل الجبهات. بحلول ثاني أيام الانقلاب وبعد طرق الأواني من الثامنة حتى الثامنة والنصف سرت دعوة لغناء أغنية اسمها «كابا ماي". جُن المنقلبون من دعوة غناء هذه الأغنية بالذات. هددوا باعتقال من يغنيها. كان هذا مريبًا خصوصًا وأن مُعظم من هم في العشرينيات لا يعرفونها. ولم نفهم لماذا هذا الجنون، هي أغنية في النهاية، حين غناها الناس معًا وصدحت من سماعات لم يُبد لحنها ولا جرس كلماتها بأغنية ثورة. أغنية تُشعر بشجن وحنين، أغنية منعت لثلاثة وثلاثين عامًا وفي يوم واحد فتحت عقول وأرواح الجيل الذي حُرم من معرفة تاريخه، عرف قصة القمع الوحشي لثورة ميانمار الأولى عام ١٩٨٨، وبدأت باحتجاجات الطلبة الذين سئموا انهيار فرصهم وانحدار بلادهم عام ١٩٨٧ وامتدت عبر البلاد متوسعة في مطالبها حتى وصلت عام ١٩٨٨ لإسقاط النظام السياسي القائم وبناء نظام سياسي لمصلحة البلاد لا العسكريين وضمت كل فئات الشعب بعد إعلان نيه ون إلغاء العملات ذات القيم الكبيرة٤، وبدأ في طباعة عملات أقل قيمة فوجد الشعب مدخراته المحدودة تحترق أمامه بين يوم وليلة دون إنذار، ووجد الطلبة أنفسهم عاجزين عن دفع مصروفاتهم الجامعية بينما العملات التي كانت مدخرة

لذلك بلا قيمة بين أياديهم وحُدد يوم ٨/٨/ ٨٨ لخروج الجميع في الشوارع ضد الحكم العسكري بعد عام ونصف من الاحتجاجات فقرر الجيش قمعها بوحشية وأغرقت الدماء لشهور شوارع يانجون ومندلاي ومدن ميانمار الكُبرى وشملت حملة اعتقالات جمعية لقيادات الطلبة وكل من شارك أو ساعد ثورة الثمانيات الأربعة.

في عالم لا يهتم بدولة فقيرة كبورما قيلت بعد العبارات الفارغة في اجتماعات الأمم المُتحدة وأحكم التتماداو قبضة أكثر عنفًا على بورما.

وغنت ميانمار ٢٠٢١ تاريخ ٨.٨.٨٨:

"حتى نهاية الزمان
لن نستسلم
من أجل تاريخ كُتب بدمائنا
لن نستسلم
هي الثورة!
من أجل أبطالنا
من أجل من سقطوا وهم يحاربون
سعيًا للديموقراطية
أبطالنا الأحباء
في الأمة التي يسكنها الشهداء
» كو تو ماين«
يا جدنا العزيز
طريق ذكراك الذي مهدته تدنس
» تشي أونج سان"

أيها الأب الحبيب
الأمة تنزف دما
كيف جرؤوا!
جثث شعبنا
ملقاة على طريق (المئة قدم)
أسقطوا الديموقراطية بالتمام
يا إخوتي
الدماء على طريق (المئة قدم)
لم تجف بعد
لا تستلموا
مثلما لم يستسلم أبطالنا شهداء الديموقراطية
و لن نستسلم
حتى نهاية الزمان"

تنعي الأغنية بالذات من قُتلوا في مذبحة على طريق «المئة قدم» وتعد أنها ستكمل مسيرتهم، وها هي تفعل. يمكن أن تحفظ أغنية التاريخ. تم تحميل الأغنية في الأيام الأولى مئات المرات على يوتيوب مصحوبة بصور وفيديوهات من ثورة ٨٨٨٨. هؤلاء الثابتين في الشوارع يكملون طريقًا بدأ قبل ٣٣ عاما. صارت الأغنية تصدح في الشوارع بين المسيرات والتجمعات يوميًا. وذكرتني قصة الأغنية بمقولة لأفلاطون نسبها لسقراط: «الجهل هو النسيان". فحفظ الجيل الذي عاد الكثيرون منه إلى العمل الثوري بعد الانقلاب، أكثر نُضجًا وتنظيمًا وثقة، معهم جيل يحمل أدوات تواصل لم تكن مُتاحة لهم

- جربت السلطات الحاكمة كل شيء تعرفه، وكل ما تدعمهم به الصين لتهدئة الثورة أو على الأقل لتقليل أعداد المسيرات اليومية التي تجوب ميانمار يوميًا غير عابئة بالدبابات ولا الجنود المنتشرين في الشوارع..

أقسموا أن يجعلوا بها هذه الثورة «على الهواء مباشرةً". في الأسبوع الأول للثورة، أُغلقت كل قنوات التليفزيون والراديو المحلية، وبقيت قناة وحيدة تقدم عروضًا عسكرية ألقى عليها «مِن أونج لوين» قائد الانقلاب عدد قليل من الخطابات. بعدها بدء سحب تراخيص الصحف وإيقافها عن الصدور عنوة وحجب مواقعها.

جربت السلطات الحاكمة كل شيء تعرفه، وكل ما تدعمهم به الصين لتهدئة الثورة أو على الأقل لتقليل أعداد المسيرات اليومية التي تجوب ميانمار يوميًا غير عابئة بالدبابات ولا الجنود المنتشرين في الشوارع يطلقون النار عشوائيًا. يقطعون خدمة الإنترنت يوميًا من الواحدة حتى التاسعة صباحًا على الأقل، يفصلونه بلا إنذار في نهاية الأسبوع. وفرضوا حظر التجوال. ومنعوا مبيت أي شخص إلا في عنوانه المُسجل علهم يكبحوا من يُخفون صحفيًا مطلوبًا أو مصورًا في منازلهم. يهددون عبثًا من يشارك في «احتجاجات طرق الأواني» والتي تمارس عبر ميانمار يوميًا من البيوت وأمامها. يعتقد البورميون أن طرق الأواني بعد حلول الظلام يطرد الأرواح الشريرة واللعنات. تهتز يانجون تحت قدمي كل يوم من شدة الطرق.

منتصف الطريق

لا تُنصف مسارات التاريخ في كثير من الأحيان حين تتبع السرد الزمني، فمنذ الانقلاب العسكري الذي قام به «نيه وِن» عام ١٩٦٢ مُغلقًا طريق الديموقراطية بعد تحرر بورما من الاحتلال البريطاني عام ١٩٤٨ وانسحب من المشهد عام ١٩٨٧ أمام ثورة الشعب مسلمًا السلطة «لجزار يانجون"٥ متنطعًا في خطاب تسليم السلطة بقوله «التتماداو حين يوجه فوهات أسلحته يوجهها للقتل". هناك خلاف تاريخي إن كان «نيه وِن» أسلم السلطة ليدير المذابح من خلف الستار. كانَ الرجل الذي مات سجينًا في منزله تحت الإقامة الجبرية ولم يعلم أحد بموته سوى من صورة نعي مدفوعة الأجر في صحيفة مجهولة مؤمنًا بجنون بالعرافين وكان أحدهم حذره أنه سيتعرض للاغتيال وقت الثورة، وأن طريقة كسر اللعنة هي القفز فوق لحم دام أمام مرآة ثم إطلاق رصاصة على انعكاس صورته كلمًا شك أو سرت شائعة أن هناك محاولة لاغتياله.

في عام ٢٠٠٦ بدأت حكومة التتمادوا في التمهيد لرفع الدعم تمامًا عن كل منتجات الطاقة وكان تململ شعبي ظهر بالفعل من ازدياد الإفقار والنقص الشديد في الاحتياجات اليومية البسيطة. ثلث الأطفال يعانون من نقص التغذية. حين بدا أن السلطات الحاكمة مقدمة على ذلك بالفعل ومع بداية وصول الإنترنت وصور الرفاه الفاحش الذي يعيشه الحكام بدأت قطاعات عمالية في التظاهر والانقطاع عن العمل وفي واحدة من تلك المحاولات انقطع ١٠٠ عامل عن العمل في شكل عصيان مدني فرد العسكر بقتل ١٠٠ عامل، ومع

زيادة عنف العسكر شعر الرهبان البوديون أن مكانهم أصبح الشوارع احتجاجًا مع الناس على الرغم من أن مخصصاتهم يؤمنها التتماداو طلبًا «لمباركاتهم» في بلد يعتقد في اللعنات والحظ السيء. استمرت التظاهرات عبر ميانمار وحول الأديرة البودية وبمشاركة الرهبان الذين سميت ثورة ميانمار الوسطى بسبب لون زيهم «ثورة الزعفران". بحلول عام ٢٠٠٧ كانت التظاهرات على أشدها والقتل على أشده، يحكي شاهد عيان للجارديان «رأيت صفوفًا من الرهبان المقتولين والمصابين ممتدة لكيلو متر. كانوا ينزفون، فكانوا يجرونهم ويدوسونهم وهم عاجزون عن تغطية أنفسهم"

عبثتم مع الجيل الخطأ

يرفع الجيل «ياء» هذا الشعار يوميًا. الجيل ياء متحرر من كثير من الغيبيات ورغم ذلك يستعملها لكسر ثقة الجنود المنتشرين في الشوارع. يعرفون كيف يستغلون ثورة الاتصالات لمصلحتهم. موحدون على حكومة واحدة ممثلة لهم. لا يفاوضون على انتخابات جديدة. يبتكرون حيلة جديدة كل يوم. يحركون «تحالف الشاي باللبن"٦ «MilkTea Alliance عبر آسيان وتايوان وهونج كونج للاستفادة من خبراتهم في التظاهر والمقاومة. يعتقد الجنود أن الجندي سيموت في ميدان إن عبر أسفل ملابس منشورة فيمدون الحبال خلف حصونهم ناشرين عليها ملابس على المرء أن ينحني ليمر أسفلها. يقفون أمام أي مكان يراود أحد موظفيه الدخول إليه للعمل ويخجلونه من نفسه. يدبر أطباؤهم أماكن خاصة يعالجون المرضى فيها مجانًا. يحملون شهدائهم القتلى برصاص في الرأس ويضعون حولهم الورود ويحولون جنائزهم لمسيرات للأبطال ويعودون اليوم التالي ويكملون. يعرفون أنهم معرضون للقتل، يكتبون فصائل دمائهم ورقم من عليه تسلمهم إن قتلوا على الذراع.

عبثوا مع الجيل الخطأ. عبثوا مع جيل قرر أن الموت ثمنًا ربما عليهم دفعه ليعيشوا جميعًا.

بورما الميليشيات

لم تكن بورما تحت حكم عسكري واحد يتحكم في كل ولايات البلاد طول تاريخها بعد الاستقلال عام ١٩٤٨. تتكون بورما من ٧ ولايات يضاف إليها ٥ مناطق بإدارة ذاتية لا تتبع ولايات، منها مندلاي وأحدثها العاصمة الجديدة «نابيداو"؛ وبها ما يقرب من ٣٥٠ إثنية أغلبها قليل العدد جدًا يعيش وسط نحو ١٥ إثنية كُبرى، وتغلب على كل ولاية إثنية كبرى واحدة. تصل الفُرقة بين الإثنيات إلى حد استعمال لغاتهم الأصلية بالإضافة للبورمية أحيانا بالنسبة للمتعلمين مثل إثنية ال"مون» والتي تتحدث لغة بنفس الاسم في ولاية مون.

بشكل نظري يُعتبر التتماداو القوات المسلحة البورمية منذ حرب الاستقلال عن بريطانيا واليابان، أما الفعلي على الأرض فأمر مختلف منذ حرب الاستقلال كذلك، لكل ولاية قوات مسلحة تحت ما كان وقتها يعتبر ميليشيا عسكرية من نفس غالبية إثنية الولاية، تشارك في حرب الاستقلال غالبًا عليها الدافع القومي وهو الدافع الذي بدأ في التراجع بعد انقلاب «نيه ون» وبدأت قوات الولايات تميل نحو الحماية الإثنية للولاية وبعضها كوَّن أحزابًا سياسية يتبعها ووُقع اتفاق بعد اتفاق بين التتماداو وقوات الولايات وبخاصة القوية منها.

لكن هذه الاتفاقيات انتفعت منها الولايات الغنية سعيدة الحظ التي كانت ميليشياتها حتى قبل تحولها لقوات الولاية تعتبر نفسها القوة المسلحة المدافعة عن الولاية وإثنيتها عبر صراعات لا تنتهي على خطوط الحدود بين الولايات وتؤمن حياة قابلة للعيش لولاياتها وإثنيتها من حيث الموارد والتعليم والعيش الكريم، أما الولايات الأفقر فلم تكن الميليشيات فيها أكثر من عصابات مسلحة وتتحكم فيها أكثر من ميليشيا في صراعات داخلية مستمرة بينها، تفرض الإتاوات وتُجبر الأطفال الذكور على ترك التعليم الفقير أصلاً في سن مبكرة لينضموا للميليشيا وتُترك عائلتهم بين نيران عدم قدرتها على تمويل تعليمهم ولو في المعابد البودية وتوفير الميليشيات لاحتياجات أطفالهم الأساسية.

باستكمال دستور ٢٠٠٨ وعبور البلاد لخطوات بسيطة نحو الديموقراطية أصبح اسم معظم قوات الولايات رسميا"القوات الإثنية المسلحة"، منها ما كان لها سلف في الولايات الأغنى مثل «كاين» و"مون» أحزاب لخدمة الولاية وكانوا شقاً منها. وبوجود الصراعات الإثنية الدامية على مدار تاريخ بورما كان توقيع الاتفاقيات خطوة نحو الديموقراطية بإنهاء صراعات داخلية تستنزف البلاد يعد تقدما في تنظيم الدولة على الرغم من الاسم سيء الوقع، فاحتفظ كل بموقعه، لا يستطيع التتماداو التعدي على أي من الولايات ذات القوات الإثنية المسلحة وبخاصة إذا كانت الولاية ممثلة بحزب قوي تتبعه قواته المسلحة. لذلك يبدو مطلب الثورة بفيدرالية ديموقراطية منطقيًا وأقل خلخلة لنظام الولايات المستقر، وبخاصة أن القوات الإثنية المسلحة في «كاين» و"مون» اعتبرت دورها حماية المتظاهرين في ولاياتها وكثيرًا ما ترافقهم القوات من الجهتين في أثناء المسيرات وصاحب ذلك إعلانات من الأحزاب التي تتبعها القوات في كل ولاية برفض الانقلاب وأن دورها النزول على رغبة أهل ولاياتها. التحدي الحقيقي الذي يواجه هذا المطلب هو الميليشيات الصغيرة غير المنظمة التي ترتع في الولايات الفقيرة ولا تستطيع حمايتها بشكل معقول من هجمات التتماداو أولا وهو ما تسبب في مأساة التطهير العرقي للروهينجا والولايات الفقيرة التي تمتلئ بميليشيات متعددة لا تنتهي معاركها وتعيش على سرقة الأهالي أو جمع إتاوات منهم بقوة السلاح.

- الأصدقاء والأعداء يهمهم ألا تنتصر الصين في ميانمار، وحذر العديد من دول الغرب من مخاطر انقلاب في هذا التوقيت، «الأصدقاء» كانت دوافعهم هي ميانمار السوق الجديد الذي اتسع في العقد الماضي وصُبت فيها استثمارات واسعة.

المطلَب المُستحق المستحيل

"الحق في الحماية» المكفول من قوات دولية يحركها قرار من الأمم المُتحدة ينطبق على وضع الثورة في ميانمار طبقًا لشروطه، وبعد تصعيد التتماداو ضد ثوار سلميين وحملات الاعتقالات الواسعة علت مطالب الثورة للمجتع الدولي بهذا الحق، الحق الدولي الذي لا أمل له في ميانمار لأسباب عملية يتعلق جزء منها بما سلف من فوضى الفئات المسلحة عبر ولايات ميانمار والاتفاقات وإن أسهم بعضها في حماية المتظاهرين السلميين بمرافقتهم في المسيرات مثل قوات «كيرين» والتي لم تتدخل لا حزبًا ولا قوات مسلحة في اختيار أهل الولاية بالانضمام للثورة والعصيان المدني. يعرف التتماداو مواقف «القوات الإثنية المسلحة» من قبل التلويح بالانقلاب هو ما جعله يؤمن عبر مفاوضات بأنه لن يتدخل في «كايين"٧ لعلمه المُسبق بأن صراعة بينه وبين قوات «كايين» الـ «كيرين» سيعرضه لهزيمة في الولاية على أسوأ الفروض أو صراع مُسلح تستمر مواجهاته طويلاً، يستنزف جزءًا من قواته ويضع موقفه الداخلي في موقف حرج على أحسن الفروض. تتبقى حسبة تدخل الصين أو روسيا أو الولايات المتحدة بقوات مسلحة وهو أمر بعيد الحدوث لنفس أسباب تعقيد القوات المسلحة عبر ميانمار، غالبًا سيبقى التدخل الدولي لدعم الثورة أو قمعها في شكل «طائرة السي فوود» التي تصل يوميا من الصين في الواحدة صباحًا وتتكر الصين أي علاقة للطائرة بكاميرات المراقبة التي ملأت الشوارع وأن طائراتها تؤمن مأكولات بحرية تنقص ميانمار بمناسبة اقتراب الاحتفال بالعام الصيني الجديد.

حين بدأت كتابة هذه السطور كانت الثورة أكثر أمانًا، تنتهي مسيراتها في السابعة لتلحق بقرع القدور ويحظى الثوار ببعض الراحة قبل إعداد خطط مسيراتهم المليئة بالإبداع والاعتراض والإصرار والبهجة. بنهاية كتابتها صار الثوار في الشوارع على مدى أربع وعشرين ساعة، كونوا جماعات «الصفوف الأولى» التي تبتكر كل يوم وسائل للحماية وتتقدم الصفوف لتأمين المتظاهرين والمسيرات خلفهم، يبيتون حيث يبيت التاتماداو في الحي الذي يقرر ترويعه يومها بإطلاق الرصاص عشوائيا على الأهالي في بيوتهم وشرفاتهم. تبقت من الأيام الأولى الأغاني البهيجة وقرع القدور اليومي.

"سنحارب حتى النهاية، لن يحدث تغيير دون سفك دماء ولم يعد لدينا خيار آخر، كنت أتمنى أن تكون الأمور خلاف ذلك.. وبانضمامي لفرق الصفوف الأولى أصبحت أكثر سكينة في معركتي لأننا نعرف أننا سنكون أول من يطالهم الرصاص وسأتيح الهرب لشخص آخر. يوم نصادف فشلاً ويُقتل أحد المتظاهرين خلفنا أشعر بالفشل وأبكي في الليل"

"داني» لرويتز (اسم مستعار للحفاظ على سلامته).

هوامش ومصادر:

(١) تتماداو: حرفيا تعني «قوات مسلحة". في ميانمار تُعتبر القوات المسلحة البورمية. عمليا هي القوات الرسمية لبعض مناطق ميانمار فقط، لأن تقسيم الولايات و الإثنيات و مناطق الحكم الذاتي في ميانمار له قواته المسلحة الخاصة «القوات الإثنية المسلحة» و هو الوضع الرسمي بميانمار بموجب اتفاقات موقعة بين التتماداو و «القوات الإثنية المسلحة".

(٢) شويداجون: أقدس معابد ميانمار، تحكي الأسطورة البورمية أن أول من سكنوا بورما كانوا بضعة أفراد بُعثوا من امبراطور تقي بقطع ذهبية لمهمة مقدسة، قال لهم إنهم سينشئون بها مكانا في منطقة مقدسة سيعرفونها وحدهم حين يصلون إليها، وبعد بحث وصلوا لنقطة قلب يانجون العاصمة.

(٣) لونجي: الزي الرسمي الميانماري للرجال و النساء، يتكون من قطعة نسيج طويلة مخيطة من الجانب تُلبس بإدخال الساقين فيها ثم يستخدم النسيج الجانبي الباقي لطيه حول الوسط، ويُحكم ربطه بعقدة مميزة أمامية للرجال و جانبية للنساء.

(٤) العملات التي ألغالها «نيه وِن» بشكل فوري: فئة نقد المئة و الخمس و سبعين و الخمسين.

(٥) جزار يانجون: «سين لوين". مات «سين لوين» فقيرا مُهملا مثل مُعظم الحكام العسكريين لميانمار.

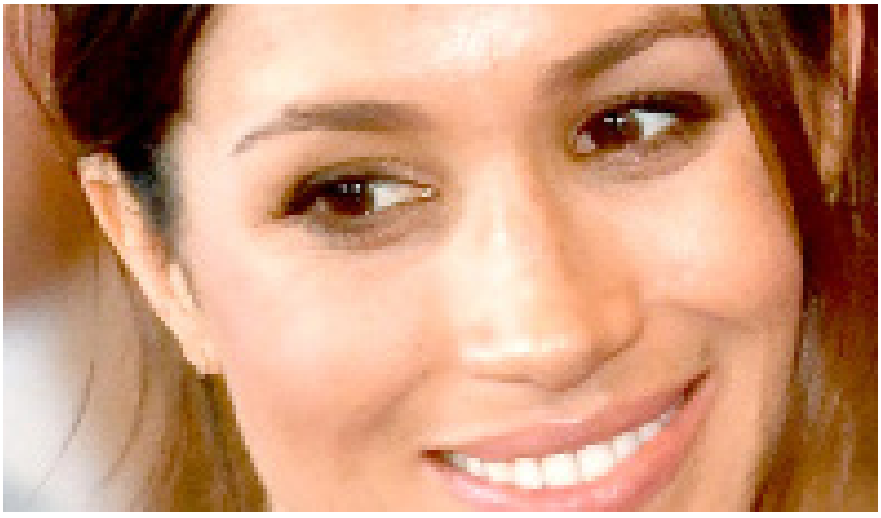
(٦) تحالف الشاي باللبن: تحالف بدأ بتغريدة قبل أربعة أعوام من ممثل كوري يعبر عن امتنانه لنجاح مسلسله الخفيف في دول آسيان، و"دولة تايوان وهونج كونج» فطالبت الصين بالاعتذار فتوالت التغريدات الساخرة من آسيان و تايوان وهونج كونج، وتحول لتحالف سياسي على منصات التواصل الاجتماعي، ثم تحولت لتحالف فعلي يتحرك على أرض بلاده دعما لدول آسيا المطالبة بالحريات. حصل التحالف على اسمه من مشروب بلدانه المُفضل والذي يعد رغم ذلك بطرق مختلفة في كل منها: «اشربه كما تحب».

(٧) كايين: ولاية من أغنى ولايات ميانمار وأكثرها استقرارا وأقلها صراعات، تحميها قواتها الإثنية المسلحة «كيرين» والتي تتبع حزب يدير شؤون الولاية و قواتها المسلحة.

مصادر:

(١) تاريخ بورما، «مونج تين أونج»– إصدار جامعة كولومبيا
(٢) تأسيس بورما الحديثة، «تانت مينت» – إصدار جامعة كامبريدج
(٣) أساطير بورمية شعبية مُختارة، «مونج تين أونج»، إصدار جامعةكولومبيا
(٤) إن بي آر: أرشيف الراديو
(٥) مجلة «فرونتير ميانمار»، عدد يناير ٢٠٢١
(٦) دم الشهداء وشوارع يانجون

- بدا الأمر وكأنه حلقة جديدة من مسلسل «متمردون على العائلة المالكة» الذي بدأت الحلقة الأولى منه في عام ١٩٣٦ حين تنازل الملك إدوارد الثامن رسميًا عن العرش البريطاني من أجل زواجه من الأمريكية والاس سيمبسون..



ميجان ماركل..
البحث عن دور خارج الملكية

سلمى خطاب

لقاء صادم ظهرت فيه الممثلة الأمريكية ميجان ماركل وزوجها البريطاني الأمير هاري مع المحاورة الشهيرة أوبرا ونفري، أثارت خلاله انتباه الملايين، وذلك بحديثها عن معاملة سيئة وتمييز ضدها وتعرض للعنصرية، خلال فترة وجودها بالقصر الملكي.

وما بين ردود الفعل العالمية المتباينة، والتي شملت الرئيس الأمريكي جو بايدن والقصر الملكي في بريطانيا وغيرهم الكثيرين حول العالم، ممن رأوا في ميجان ضحية وصبوا غضبهم على القصر الملكي، ومن رأوها امرأة متسلطة تتحكم في زوجها وتمثل الاضطهاد أمامه وأمام العالم (أفراد من عائلة

ميجان نفسها تبنوا هذا الاتجاه)، حاولت أن أدقق أكثر فيما قالته ميجان خلال اللقاء الذي شاهده أكثر من ٥٠ مليون شخص حول العالم.

بدا الأمر وكأنه حلقة جديدة من مسلسل «متمردون على العائلة المالكة"؛ الذي بدأت الحلقة الأولى منه في عام ١٩٣٦ حين تنازل الملك إدوارد الثامن رسميًا عن العرش البريطاني من أجل زواجه من الأمريكية والاس سيمبسون، وهو الزواج الذي كان مخالفًا للتقاليد والأعراف الملكية التي تمنع الملك العازب من الزواج من امرأة مطلقة، فما كان من إدوارد إلا أن تنازل عن العرش، ورحل مع زوجته التي تيم بحبها هاربًا من تلك التقاليد الملكية.

ثم كانت الحلقة الأكثر إثارة على الإطلاق في عام ١٩٩٦ بطلاق الأميرة ديانا والأمير تشارلز، وخروجها من القصر الملكي، ووفاتها الغامضة في حادثة سيارة في باريس بعد عام من ذلك الخروج، وما تبعها من هجوم وتساؤولات وجهت للقصر بعد هذا الحادث. وأخيرًا وليس آخرًا، الحلقة الجديدة التي ظهرت فيها ميجان مع أوبرا ودموعها على وجنتيها، تشكو من التمييز والمعاملة السيئة والتهميش التي تعرضت له داخل قصر باكنجهام.

دموع ماركل لم تكن مفاجأة بقدر ما كان حديثها عن حجم التعاسة التي عاشتها داخل القصر الملكي مفاجئًا، وطريقتها في توظيف هذه التعاسة لتصنع لنفسها دورًا جديدًا خارج العائلة. تحدثت ميجان عن اضطرابها من الأضواء وملاحقة الصحافة الدائمة لها، والضغوط والتقاليد الملكية الصارمة التي فرضت عليها، لدرجة جعلتها والأمير يعقدان قرانهما بشكل سري قبل الحفل الملكي الذي شاهده العالم أجمع بثلاثة أيام، مرورا بحديثها عن معاملة سيئة وتمييز ضدها في المعاملة، وتخوفات عنصرية من بعض أفراد القصر، لم تذكرهم، من لون بشرة ابنها، ووصولاً إلى حالة الاكتئاب الحادة والأفكار الانتحارية التي راودتها.

لكن حالة الاكتئاب والعزلة التي تحدثت عنها ميجان تبدو مفهومة ومنطقية بالنظر إلى خلفيتها كممثلة شهيرة في مجتمع منفتح كالمجتمع الأمريكي، هي ممثلة معتادة على الأضواء والتفاف المعجبين والتواصل مع دوائر واسعة من الأشخاص بحكم عملها، وبالنظر أيضًا إلى خلفيتها كامرأة نسوية تدافع عن حقوق النساء، تتخذ المبادرات وتصطدم بالمجتمع.

للوهلة الأولى قد تبدو المشكلات التي تحدثت عنها مثل سحب جواز سفرها ومفاتيح سيارتها ومنعها من الحديث مع الإعلام، ومنعها من الخروج لمقابلة أصدقائها مشكلات تافهة، لكن بالنظر إلى خلفية الممثلة الأميركية وطموحها، بدا الأمر وكأنها وضعت داخل زنزانة حتى وإن كان السجن قصرًا ملكيًا.

- اصطدم طموح الممثلة الأميركية بالعديد من العقبات، وبدلاً من أن تمجد الصحافة «تضحياتها»، وجدت نفسها في مرمي هجوم الصحافة الصفراء، وبدلاً من أن تحظى باهتمام العائلة المالكة، وجدت القصر يطالبها بالصمت..

كان من المتوقع أن يتسبب التحول الحاد الذي حدث في حياتها وخضوعها لطريقة حياة معينة وتعليمات صارمة في إصابتها بحالة من التخبط والعزلة والاكتئاب، خاصة وأنها قالت خلال المقابلة إنها لم تكن تحظى بأي دعم نفسي، وأنها طلبت هذا الدعم في عدة مناسبات من القصر الملكي ولم تلق استجابة، وهو ما حدث سابقًا مع ديانا التي طلبت الدعم ولم تلق استجابة.

لكني أتصور أن المرأة التي ألقت خطابًا ملهما في الأمم المتحدة في عام ٢٠١٨ حول ضرورة تمكين النساء وسماع أصواتهن وإتاحة مكان لهن على الطاولة، كانت تعرف بشكل أو بآخر ما هي مقدمة عليه بزواجها من الأمير البريطاني، وارتباط اسمها بواحدة من العائلات الملكية الشهيرة بالعديد من التقاليد الصارمة خاصة فيما يتعلق بالنساء. فعلى سبيل المثال تمنع نساء العائلة المالكة من وضع الماكياج الصاخب، أو ارتداء الملابس القصيرة، ويفرض عليهن بشكل ما الالتزام بكود معين للزي، كما طلبت العائلة المالكة من ماركل قبل الزوج إغلاق كل حسابتها على مواقع التواصل الاجتماعي، إذ يمنع على أفراد العائلة المالكة أن يمتلكوا حسابات للتواصل الاجتماعي على الإنترنت خارج تلك الحسابات المسؤول عنها القصر.

ومن أجل زواجها من الأمير أيضًا انتقلت ميجان من بلدها وتخلت عن عملها وطموحها المهني في التمثيل، كان ذلك أكثر ما أثار انتباهي كنسوية وأنا أتابع كالملايين حول العالم تفاصيل زواجهما، وحفل زفافهما الأسطوري في عام ٢٠١٨، لكن كنت أراها تبحث عن طموح آخر داخل العائلة المالكة عبر أدوار الخدمة المجتمعية التي يقوم بها أفراد العائلة، أو ربما كانت تطمح إلى أن تحصل هي أو أولادها سريعًا على ألقاب وأدوار ملكية.

لكن عوضًا عن ذلك، وجدت نفسها في دور الزوجة التي لا تملك من الأمر شيئًا، حتى أبسط القرارات؛ كأن تخرج اليوم لتناول طعام الغداء مع أصدقائها.

لقد ظنت ميجان ماركل أن زواجها من هاري سيبقيها تحت دائرة الضوء، ويتيح لها الاستمرا في أداء أدوار آخرى بدلاً من أدوارها الفنية، وربما اعتقدت أنها تضحياتها من أجل الأمير ستقدر داخل القصر، وستفرد لها مساحات آخرى داخل العائلة المالكة، تعامل فيها كأميرة، حتى وإن لم تحصل فعليًا على اللقب.

لكن طموح الممثلة الأميركية اصطدم بالعديد من العقبات، وبدلاً من أن تمجد الصحافة «تضحياتها»، وجدت نفسها في مرمي هجوم الصحافة الصفراء طوال الوقت، وبدلاً من أن تحظى باهتمام العائلة المالكة، وجدت القصر يطالبها بالصمت، مع وعد

بأن يتولى الدفاع عنها تجاه الهجوم الذي تتعرض له، وهو ما لم يحدث، إضافة إلى تجاهل طلبها بالحصول على دعم نفسي.

فما كان من ماركل أمام هذا التجاهل، والتصريحات المتتالية التي وجهت لها من داخل القصر بشكل غير مباشر أنها لن تحصل على الحماية، وأولادها من هاري لن يحصلوا على لقب أمير، إلا أن تخرج هي وأميرها من القصر، لتبحث لنفسها من جديد عن دور داخل دائرة الضوء التي تجيد التمثيل أمامها.

وخلال حوارها مع أوبرا، الذي جاء بعد نحو عام على انفصالها وزوجها عن القصر، وصمتهما التام، حاولت الممثلة الأمريكية أن ترسم لنفسها دورًا جديدًا خارج القصر الملكي، دورًا ذا بُعدين؛ واحد تصور فيه نفسها فيه كضحية للتمييز والتهميش داخل القصر الملكي تجتذب به التعاطف، والآخر تكون فيه البطلة التي ضحت بامتيازات ملكية -ربما لم تحصل عليها فعليًا- من أجل حريتها وحرية عائلتها تجتذب به الإعجاب.

في قصة ميجان وهاري أيضًا يبدو أن العائلة البريطانية تعلمت الدرس من قصة الأميرة ديانا، وأن الصدام المباشر قد يسبب خسائر للجميع يصعب تعويضها مع الزمن، فعمدت إلى تجاهل ميجان وإسكاتها وتهميش دورها داخل القصر بدلاً من الصدام المباشر معها كما حدث مع ديانا.

منذ ظهور ميجان في الصورة، وهناك محاولات دائمة للربط بينها وبين الأميرة ديانا وفرض تشابه بين المرأتين رغم اختلافاتهما الواضحة، بداية من فرق السن، فالأميرة ديانا تزوجت من الأمير تشارلز في عمر العشرين، أما ميجان فتزوجت من الأمير هاري في عمر الـ٣٦، وكان الأمير تشارلز هو تجربة الزواج الأولى لديانا، أم ميجان فسبق لها الزواج قبل هاري، وبالتأكيد لعب فرق السن والخبرة والتجربة دورًا في تجربة كل منهما، فديانا رفضت خيانة زوجها وطلبت الطلاق وخرجت مع العائلة المالكة دون أن يكون لها حياة بديلة واضحة، أما ميجان فبدا أن حياة القصر لا تلائمها ولا تلائم نمط حياتها الموجود بالفعل.

كذلك اكتسبت ديانا مكانتها وشهرتها في المجتمع البريطاني من أعمالها الخيرية وأدوارها الاجتماعية التي لعبتها في قضايا إنسانية مهمة، أحبها

- كان من المتوقع أن يتسبب التحول الحاد الذي حدث في حياتها وخضوعها لطريقة حياة معينة وتعليمات صارمة في إصابتها بحالة من التخبط والعزلة والاكتئاب، خصوصًا وأنها صرحت خلال المقابلة إنها لم تحظ بأي دعم نفسي..

البريطانيون والناس في كل أنحاء العالم، وشعروا أنها قريبة منهم، لذلك كان خروجها من القصر مدويًا، ومؤثرًا بشكل أكبر في العائلة.

أما ميجان، فدخلت إلى العائلة وهي تحظى بالشهرة للفعل نتيجة لعملها كممثلة، وظهورها كنسوية مدافعة عن حقوق النساء، لم تقم بما قامت به ديانا، ربما لم تتح لها الفرصة، وكان الوقت الذي قضته في القصر قصيرا، لم تكمل عامين، وبالتأكيد لم يحدث خروجها الضجة والتأثير الذي أحدثه خروج ديانا.

شيء ما في محاولات تحويل ميجان إلى ديانا جديدة، يجعل منها شخصية مصطنعة يصعب تصديق الدور الذي تحاول خلقه لنفسها. لذلك بدت المخاوف التي عبر عنها هاري خلال اللقاء من أن «يعيد التاريخ نفسه» وتلقى زوجته مصير والدته مخاوف غير منطقية بعض الشيء، ورغم غضب الأمير الظاهر من عائلته، بدا أن هذا الخوف الدافع الأكبر وراء قراره بالانفصال عن العائلة والرحيل مع زوجته.

من زاوية اخرى، ثمة جانب مادي للقصة لا يمكن إغفاله، جانب بدا مباشرًا في حديث هاري الصريح عن توقف الأموال التي كان يحصل عليها من عائلته فور خروجه، وسحب الحراسة التي كانت ترافقه، مع أنهما أكدا على إرسال رسائل الود المباشرة إلى الملكة، ونفي تعرضهما لأي معاملة سيئة أو تمييز من جانبها، على العكس أكدا أن علاقتهما بها كانت طيبة وحميمية ولم تنقطع بخروجهما من القصر.

شخص ما، أو أشخاص داخل القصر كانوا وراء «التعاسة والمعاناة» التي عاشها الزوجين في القصر الملكي، صحيح أنهما لم يذكرا أسماء بعينها، لكنهما استبعدا أسماء أخرى، كالملكة ودوقة كمبردج كيت ميدلتون، وبدا الأمر وكأن الزوجين يوجهان رسائل أخرى غير مباشرة للقصر بأن هناك أمورًا يريدونها من القصر – ربما تكون تسويات مادية – وأن لدينا المزيد الذي قد نفصح عنه في حال لم نحصل على ما نريده.

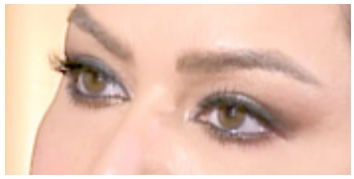
خاصة وأنه فور خروج الزوجين من القصر، تناثرت الأنباء حول توقيعهما لعقود مع شركات مثل «نتفلكس» و"سبوتفاي»، وبدا اللقاء الذي دفعت قناة «سي بي أس» الأمريكية ٩ ملايين دولار لشركة أوبرا ونفري مقابل بثه، مجرد بداية أو إعلان تشويقي لما يمكن أن يكشفاه من تفاصيل حول العائلة إذا ما قررا ذلك.

في تصريح لها قبيل الزواج من الأمير، قالت ميجان إنها «لم ترغب أبدًا أن تكون سيدة من سيدات المجتمع الراقي، رغبت دائمًا أن تكون سيدة عاملة»، منذ البداية كان واضحًا جدًا أن ماركل غير مقتنعة نهائيًا بحصر دورها في الحياة في وظيفتها كزوجة

- طلبت العائلة المالكة من ماركل قبل الزوج إغـلاق كـل حسابتها على مـواقـع التواصل الاجتماعي، إذ يمنع على أفراد العائلة المالكة أن يمتلكوا حسابات للتواصل الاجتماعي على الإنترنت خارج تلك الحسابات المسؤول عنها القصر

لأحـد أفـراد العائلة المالكة، وسـيـدة مـن سيدات المجتمع الـراقـي الـلاتـي يظهرن فـي المناسبات والحفلات الخيرية، يبتسمن ويساعدن فـي جمع التبرعات ولا يتحدثن إلا بحساب.

طغى جانب الممثلة التي عاشت في مجتمع متحرر، والنسوية المدافعة عن حقوق الإنسان من شخصية ميجان على جانب السيدة الراقية التي تتصرف دائمًا وفق إطـار صـارم من التقاليد، وباتت تبحث لنفسها عن أدوار جديدة خارج العائلة الملكية، وكان الدور الأول الذي اختارت أن تلعبه هو دور الضحية للتمييز والتهميش داخل القصر.



- لم تكن الديموقراطية ولا الحرية ضمن قاموس صدام فهل على المواطن في هذه المنطقة أن يظل إلى الأبد في فخ الاختيار بين الحرية وبين أشياء أخرى؟

رغد صدام حسين:
الأكاذيب الناصعة لابنة الديكتاتور

أسماء يس

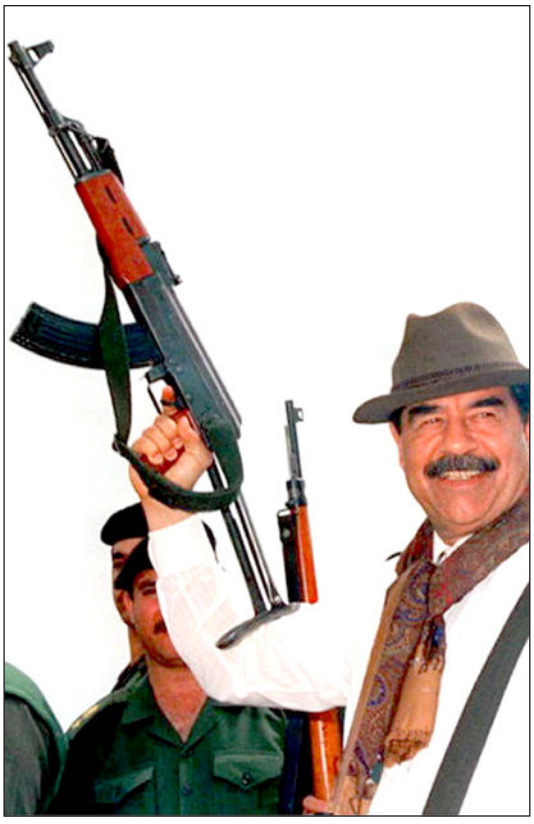
كالعادة، أثار ظهور رغدٍ صدام حسين في لقاء تليفزيوني على قناة العربية جدلاً كبيرًا. أذيع اللقاء في ست حلقات طويلة، وحظي بمتابعة واسعة في أثناء إذاعته وبعدها أيضًا. صحيح أن رغد لا تمارس، حتى الآن، دورًا سياسيًا معلنًا، لكنها، وباعترافها «ليست خطوة مستبعدة". وهذا الجدل السياسي الذي خلفته الحلقات له شقان؛ رسمي (رد فعل البرلمان العراقي)، وشعبي (رد فعل الشعب العراقي)؛ فقد اعترض البرلمان العراقي على هذا الظهور التليفزيوني، وطالب باستدعاء سفير الأردن؛ البلد الذي تعيش فيه رغد منذ الاحتلال الأمريكي في ٢٠٠٣. وكذلك سفير السعودية؛ صاحبة المحطة التليفزيونية التي أذاعت اللقاء. بينما استاءت شرائح عديدة من العراقيين ليس فقط من مجرد ظهورها في لقاء تليفزيوني، فهي ليست المرة الأولى؛ بل من كل الأكاذيب التي روجتها في اللقاء، ومن دلالات هذا الظهور في هذا الوقت بالذات، خصوصًا بعد مزاعم متكررة عن ضلوعها في تمويل تنظيم الدولة الإسلامية (داعش). ومنذ اللحظة الأولى فقد قدمها المذيع؛ صهيب شراير، مُقرًا بهذه الحقيقة «ضيفتي ليست شخصية سياسية.. لكنها في ظهورها، النادر.. تثير جدلاً سياسيًا واسعًا".. وهو ما تأكد من العديد من المقالات في الصحف، وآلاف التعليقات والكومكس والهاشتاجات على كل وسائل التواصل الاجتماعي.

رغد؛ الابنة الكبرى لصدام حسين، والأكثر تأثرًا به؛ كانت من يرسل إليها الرسائل من معتقله، وتولت مهمة تكوين هيئة المحامين للدفاع عنه في أثناء سجنه وحتى الحكم بإعدامه.. ولدت في بغداد؛ ٢ سبتمبر ١٩٦٨، وتلاها أخوتها الأربع عدي وقصي ورنا وحلا. وهي كذلك أم لخمسة أبناء؛ وهج وحرير وبنان وعلي وصدام بالطبع! وكانت زوجة منذ سن الخامسة عشرة؛ ١٩٨٣، من أحد أبناء عمومتها، حسين كامل، مؤسس الحرس الجمهوري، ووزير التصنيع الحربي، الذي انقلب على والدها وفر إلى الأردن، في ١٩٩٥، محاولاً الإطاحة بصدام، لكن محاولته فشلت، وعاد إلى العراق، متصورًا ببلاهة منقطعة النظير أن صدام عفا عنه، ليقتله صدام، ويصير «شهيدًا» بنص كلامها!

ظهرت رغد صدام حسين في اللقاء أكثر شبابًا من ظهورها السابق؛ آثار عمليات التجميل بادية على وجهها؛ على شفتيها وأنفها، وعلى عينيها رموش صناعية، وشعر مصبوغ. ترتدي چاكيت أسود وبلوزة سوداء وتنورة تركواز بليسيه، وتتزين بحلي من الذهب؛ وقد علّقت علم العراق،

وعُقابًا مضموم الجناحين (رمز الجمهورية العراقية) في ياقة الچاكيت؛ وأثار هذا العُقاب الذهبي الكثير من التكهنات بشأن دلالته. وبنظرة قوية ولهجة واثقة وصوت منخفض وألفاظ منتقاة تثير السخرية المريرة، تحدثت رغد عن حنان ورقة والدها تجاه الأطفال والعجائز، وتجاه الشعب العراقي، وكأن الشعب العراقي لم يعاني أشد المعاناة خلال فترة حكمه. وصل صدام حسين إلى رأس السلطة في ١٩٧٩، بعد أن تقلد عدة مناصب في حزب البعث العربي الحاكم آنذاك، حتى وصل إلى منصب نائب رئيس الجمهورية؛ أحمد حسن البكر، ثم انقلب عليه وعزله، بعد أن أدار حملة دموية لتصفية خصومه في الحزب بتهمة الخيانة (خيانة الحزب، لا الدولة بكل تأكيد)، ليصبح الرئيس الرابع للجمهورية العراقية.. ومنذ اللحظة الأولى لحكمه دخل بالبلاد في سلسلة من الحروب المتتالية، منها حربه الطويلة مع إيران (حرب الخليج الأولى) التي استمرت من ١٩٨٠ وحتى ١٩٨٨، ولم تكد البلاد تلتقط أنفاسها بعد حمامات الدماء المراقة في حرب لا وجاهة لأسبابها على الإطلاق، حتى فاجأ صدام الجميع، سواء من يعرفونه عن قرب أو من لا يعرفونه، بغزو الكويت، في أغسطس ١٩٩٠، تحت مزاعم بأحقية العراق التاريخية في أرض الكويت، لتندلع حرب تحرير الكويت (حرب الخليج الثانية) في ١٩٩١، وتخرج البلاد من تلك الحرب إلى سنوات قاسية من الحصار الدولي، دفع الشعب العراقي ثمنها غاليًا. وفي غضون كل ذلك وحتى نهاية فترة حكمه في ٢٠٠٣، مارس صدام حسين كل أنواع القتل والقمع السياسي والاجتماعي؛ من مجازر جماعية، وحبس حريات، وتصفية للمعارضين، أو حتى من كانوا يفكرون في أن يصبحوا معارضين؛ حتى قيل إنه كان أحيانًا يخرج مسدسه الشخصي في اجتماعات الحزب ليردي أحد مساعديه قتيلاً على الفور إن تفوَّه بما لا يوافقه.

لم يكن من المنتظر، على الإطلاق، أن تخرج ابنه صدام حسين لتقول كلامًا يعجب الناس؛ والناس هنا هم من يملكون الحد الأدنى من الإنسانية، التي انتهكها والدها طول فترة حكمه، أو أن تعارض أو تنتقد مسيرة أبيها، الديكتاتور الطاغية، الذي انتهى به الحال على منصة الإعدام في ٢٠٠٦، بعد أن غزا الأمريكيون العراق بثلاث سنوات. قالت رغد، التي قَتَل أبوها زوجها، بعد الديباجة الشهيرة بأن شهادتها المجروحة، إنها تسمع من «الكثير من الناس» أن فترة حكم أبيها كانت الأفضل بلا شك، وبعدها بثوانٍ قليلة تنسى تمامًا أن شهادتها مجروحة، وتؤكد «وقتنا



- كان من المتوقع أن يتسبب التحول الحاد الذي حدث في حياتها وخضوعها لطريقة حياة معينة وتعليمات صارمة في إصابتها بحالة من التخبط والعزلة والاكتئاب، خصوصًا وأنها صرحت خلال المقابلة إنها لم تحظ بأي دعم نفسي..

وقت عز كان.. والناس عايشين بعز وتقدير عال.. وما حدا يقدر يسيء إليهم..»، لتعود فستدرك بوضوح «عدا أنه من يسيء لحاله تمس خطوط السلطة يصبح التعامل بشكل آخر.. وقد يميل التعامل إلى القسوة.. لكن بشكل عام بلد مستقر.. بلد ثري بلد خيراته كثيرة".. إلخ.

من المدهش كيف يصرِّح أحد أنه فيما يزيد عن ثلاثين عامًا من الحروب و"القسوة» والحصار «كانت الناس آمنة على أولادها"! لكن هذه هي السياسة، وهو ما تبين بوضوح أكثر حين سألها المذيع عن الحرية..

حين يريد الناس المراوغة، والهروب من الإجابة على سؤال ليس له إلا إجابة واحدة، يسألون عن المعنى، وهو ما فعلته رغد حين قالت إن إجابة سؤال الحرية يعتمد على معنى الحرية «بالنسبة لحضرتك»، وكأن معنى الحرية عند المذيع قد يختلف عن معنى الحرية عند أي شخص آخر. وتكمل رغد «إذا تعني الحرية اللي جاتني بعد الاحتلال بشعار قضينا على الديكتاتورية وصارت الديموقراطية.. فأنا متأكدة أن العراقي أول من يجيبك قبلي.. ويقول لك هذه الحرية ما أريدها".. من المؤكد أن الديموقراطية ولا الحرية لم تكونا قط ضمن قاموس خطاب صدام حسين، ولا غيره من ديكتاتوري المنطقة الكُثر، ودومًا توجد مبررات واهية إجابةً على سؤال «هل على المواطن المنكوب في هذه المنطقة أن يظل إلى الأبد في فخ الاختيار بين الحرية وبين أشياء أخرى؟»، ألا يستوي أن يعيش الناس في رخاء وحرية في الوقت نفسه، بالطبع لا يستويان، لكن ابنة الديكتاتور ترى أنه ليس على الجميع أن يختار، وبشوفينية مقيتة كانت دائمًا سلاحًا في يد الطغاة، انبرت تؤكد أن العراق ليس بلدًا عاديًا، وأنه ميزان المنطقة، وأنه في موقع جغرافي متميز، وأنه البوابة الشرقية الحامية للمنطقة، حتى كادت تقول إن خرَّاط البلاد خرطه ومات! لكنها فضلت عوضًا عن ذلك أن تقول بصراحة «لما يكون رئيسك الرئيس صدام.. عليك أن تختار".

لكن لم تكن لدى الشعب العراقي طول فترة حكم صدام حسين الحرية لاختيار أي شيء نهائيًا، حتى الاختيار البدائي بين الرخاء والقمع من جهة والحرية من جهة أخرى لم يكن مطروحًا من الأساس. لم يكن موجودًا سوى الخوف والقصف، ومع ذلك فللحرب، مثلها مثل القمع، مسوغات ومبررات، ففي أثناء الحرب مع إيران ظهر صدام على التليفزيون، متحدثًا عن أهمية أن يعرف الشعب العراقي الحقيقة، وعن الأطماع الإيرانية الشريرة في أرضه، والسيجار الكوبي في يده.. أما ابنته فتجدها تنكر أن أباها كان عاشقًا للحروب «مثلما أحيانًا أسمع»، هي إذن تسمع بهذه المعلومة «المغلوطة» التي لا ينكرها إلا ميت أو مجنون. وتؤكد أنه كان مجبرًا على اتخاذ القرار في كل مرة، لأسباب تتعلق «بمسؤوليته الأخلاقية» أمام نفسه، كرئيس لبلد مستهدف على الدوام! «بابا ما كان يحب الدم". والحقيقة أنني ابتسمت كثيرًا في أثناء استماعي لهذا اللقاء، لكن الكلام عن المسؤولية

- بنظرة قوية ولهجة واثقة وصوت منخفض وألفاظ منتقاة، تحدثت رغد عن حنان ورقة والدها تجاه الأطفال والعجائز والشعب العراقي، وكأن الشعب لم يعاني أشد المعاناة خلال فترة حكمه!

- لا يبدو أن الزمن تغيَّر، وأن عهد صدام صار بائدًا حقًا، ولا يبدو كذلك أن ابنته تعلمت من كل ما حدث شيئًا، اللهم إلا استغلال الفرصة للانقضاض من جديد

الأخلاقية، بالإضافة إلى الكلام عن الحنان والمحبة، أضحكني بصوت عال.. وأردت استعارة صوت سعيد صالح في مسرحية العيال كبرت (مسؤولية، وأخلاقية؟ الاتنين؟)! في اعتقاد الكثير من المحللين، وحتى غير المحللين، أن هذا اللقاء المطوَّل ليس للنميمة السياسية، واجترار الذكريات عن الطفولة الجميلة، والسباحة في نهر دجلة مع الأب الحنون، واللعب مع الأخوة الودعاء -الذي قتل أحدهم؛ عدي، الحارس الشخصي لأبيه في إحدى السهرات، فقرر أبوه إعدامه بعد أن خشي القضاء العراقي إصدار هذا الحكم، لكنه عدل عن قراره بعد تدخل الملك حسين بن طلال، ملك الأردن، البلد الذي رفض تسليم رغد للسلطة العراقية الجديدة لمحاكمتها. وهو كذلك ليس لقاءً للحديث عن الزوج القوي الذي تزوجته بعد قصة حب قصيرة، ورضخ لرغبتها في إتمام دراستها، وأكملتها بالفعل «كانت في الصف الثالث الإعدادي حين خُطبت لحسين كامل»، وصحبته في رحلته إلى الأردن؛ حيث أعلن من هناك انقلابه على حميه ورئيسه، معلنًا أن الإطاحة بالنظام العراقي لن يكون من الأردن، بل «من داخل العراق نفسه". ربما يكون هذا الحدث من أكثر الأحداث إثارة في حياة رغد صدام؛ فليس من السهل عليها، وهي المحبة لأبيها، أن يفاجئها زوجها بقرار كهذا على شاشة التليفزيون. وهي وفقًا لرواياتها، تنكر أنها كانت على علم مسبق بخطوة حسين كامل، مع أنها خرجت معه وبصحبه أولادهما إلى الأردن، وتؤكد أنها شعرت» حينها بما هو «أكثر من الغضب، وأنها تشاجرت معه، وقررت العودة إلى بغداد وحدها، دون أولادها حتى، ودون أي محاولة لإقناع زوجها بالعودة، رهانًا على أن الزمن كفيل بأن ينسى أبوها فعلته التي لا ثمن لها إلا القتل.

حاولت رغد، لكن عبثًا، بعد مرور ثمانية عشر عامًا في المنفى، أن تقدم خطابًا دبلوماسيًا، مقتنعًا بأن الزمان قد تغيَّر، ولكنها مع ذلك ظلت تكرر عبارات من قبيل «كنا أسياد البلد".. «كنا حكَّامًا مؤثرين".. «أبي لم يكن رجلاً عاديًا".. إلخ. لم تعتذر عن أخطائه، فهي لم تُقر بها من الأصل. وبدا أنها تمهد للمرحلة القادمة، التي ربما تكون هي أحد وجوهها البارزة، فقد أقرت أن من حقها (كمواطنة عراقية) أن تلعب دورًا سياسيًا في أي وقت «حين أصور نفسي بهذه الطريقة مو غلط". كما كررت أكثر من مرة أنها ترفض تقسيم العراق ليس وأنه ليس واردًا في أي وقت، وهو ما يطرح سؤالاً حول إمكانية رفضها من عدمها.. أما حين سُئلت عن التدخل الإيراني في العراق وفي غيرها من البلاد، ظهر وكأنها تستعير لغة أبيها «الإيرانيون استباحوا العراق.. وصار البلد بالنسبة لهم محطاً سهلاً.. ماكو ردع حقيقي.. والدول يديرها راعيها"..

إجمالاً لا يبدو أن الزمن تغيَّر، ولا أن عهد صدام صار بائدًا حقًا، ولا يبدو كذلك أن ابنته تعلمت من كل ما حدث شيئًا، اللهم إلا استغلال الفرصة للانقضاض من جديد.

- كانت شركة النصر لصناعة السيارات ضمن روافد الخطة الخمسية الأولى لدولة عبد الناصر التي شهدت نموًا اقتصاديًا، أعقبه إخفاق طبيعي، نتيجة الطموح الكبير للدولة الذي لم يكن يتناسب مع الأداء الحكومي..

الفردوس المفقود

قصة انهيار «النصر للسيارات»

الشاهد الأكبر على جرائم الخصخصة

منى يسري

على صفحات صحيفة الأهـرام، كتب عبد الرحمن عقل، في يونيو من عام ١٩٩٥، مناشدًا رئيس شركة النصر لصناعة السيارات المهندس سعيد النجار، بأن يستكمل مشروع التطوير بإنتاج سيارة جديدة، تتماشى مع الموديلات الحديثة، كي لا تستطيع الشركة بصفتها صرح الصناعة الوطنية، الاستمرار واستكمال مسيرتها التنموية. لكن نداء العقل لم يجد من يلبيه، وسرعان ما تولى الدكتور عاطف عبيد رئاسة الـوزراء، وتـوّج على عـرش مهندس الخصخصة الأهم في تاريخ مصر، عام ١٩٩٩.

بدأ الحديث عن خصخصة الشركة الأولى من نوعها في الشرق الأوسط، منتصف التسعينيات من القرن الماضي، بالرغم من محاولات التطوير والتحديث التي لطالما ادعّت حكومات مبارك المتعاقبة، منذ توليه السلطة عام ١٩٨١، بالشروع في تنفيذها، لكنها محاولات صورية، ربما تمّت لتجميل وجه النظام الحاكم، كي لا ينقلب آلاف العمّال ضد المؤسسة، التي بدأت في الانقضاض عليهم مع بزوغ الألفية الجديدة، وعلى مراحل متباعدة. أغلقت الشركة أبوابها أمام العمال للمرة الأخيرة في عام ٢٠١٠، على بعد خطوات من اندلاع ثورة يناير، وعلى الرغم من المحاولات القانونية التي أعقبت الثورة، لاسترداد الكثير من شركات القطاع العام، التي دهستها عجلات الخصخصة بلا رحمة، لم تنجح الشركة في العودة مجددًا إلى حاضنة الدولة. لكنها عادت للحديث مجددًا منذ عام ٢٠١٨، بعد إعلان وزير قطاع الأعمال العام هشام توفيق، عن توقيع اتفاق مبدئي مع شركة نيسان اليابانية لإنتاج ١٠٠ ألف سيارة سنويًا لرفع نسبة المكوّن المحلي وتصدير معظم الإنتاج.

كانت شركة النصر للسيارات، ضمن العشرات من مشاريع الدولة الناصرية التي أعقبت العدوان الثلاثي على مصر، الابـن الشرعي لاقتصاد قائم على التخطيط، متأثرًا بالتجربة السوفيتية التي مكنّت الـروس من الصعود إلى القمر، وامتلاك أكبر ترسانة نووية في العالم، لكن الواقع الاقتصادي الذي ستشهده مصر ومن حذا حذوها من دول العالم الثالث لاحقًا، سيكشف عوار النظام الاقتصادي الذي لم يكن قائمًا على التخطيط المركزي بنموذجه السوفيتي. لكن بحلول عـام ١٩٥٧، ومـا تـلاه، أصبح القطاع العام يسيطر على قرابة ٨٠٪ من الاستثمارات الوطنية.

خمسية الأحلام الكبرى

كـان الاقتصاد المصري قبل ثـورة يوليو ١٩٥٢، خاضعًا لنظام السوق اقتصر دور الدولة فيه على تقديم الخدمات العامة، بـدأت هـذا في التفكك وتسربت الدولة إلـى كل

- لم تكن النصر للسيارات استثناءً، لكنّها كانت الأهم، كونها تغذي ٢٥٠ شركة ووطنية أخرى للتخديم على هذه الصناعة، ما يعني تسريح مئات الألوف من العاملين، الذين لن يصمدوا كثيرًا أمام رياح النيوليبرالية..

- مع توحش الخصخصة وابتلاعها لكل نواحي القطاع العام، لم يكن أمام العمّال سوى القبول بهذه المبالغ الزهيدة التي قدّمت كقرابين للتغطية على جرائم الفساد التي ارتكبت بحق الشركة..

القطاعات الاقتصادية، وتحت شعار «الاشتراكية»، قدّمت نموذجًا اقتصاديًا جديدًا على المصريين في ذلك الوقت، كانت رأسمالية دولة تحاول بناء إمبراطورية صناعية جديدة، بدأتها بعدما أصدرت القانون ٢٥٨ لسنة ١٩٥٦، الخاص بتأميم قناة السويس، في نفس الوقت الذي شرعت فيه على إقامة صناعات استراتيجية منها الحديد والصلب والأسمنت والسيارات، فكانت شركة النصر لصناعة السيارات ضمن روافد الخطة الخمسية الأولى لدولة عبد الناصر (٦١/٦٠ - ٦٥/٦٤)، التي شهدت نموًا ملحوظًا في الأداء الاقتصادي للبلاد، أعقبه إخفاق طبيعي، نتيجة الطموح الكبير للدولة الذي لم يكن يتناسب مع الأداء الحكومي، القائم في ذلك الوقت على تعيين الثقات بدلاً من الكفاءات. في تلك الأجواء أنشأت شركة النصر وسط آمالا عريضة بأن تصبح مصر ثقلًا إقليميًا في مجال تصنيع السيارات، قبل أن تنقض عليها أنياب الخصخصة، ويمزّق الانفتاح أوصال الآف من العمال والمهندسين من ذوي الكفاءات العالية.

بحلول منتصف التسعينيات من القرن الماضي، وبعدما انتهاء وزير قطاع الأعمال في ذلك الحين الدكتور عاطف عبيد، من وضع خطته المتكاملة لخصخصة القطاع العام، التي جاءت في إطار برنامج التكيّف الهيكلي الذي فرضه البنك الدولي على مصر مطلع التسعينيات، بدأت الأصابع تتجه إلى النصر للسيارات، إلّا أنّ التلاعب الإعلامي لعب دورًا في التشويش على العمال، فعلى صفحات صحيفة الأحرار في مارس ١٩٩٥، خرج رئيس اللجنة النقابية لشركة النصر للسيارات، سيد حنفي، مكذبًا أي حديث عن عروض أجنبية لشراء الشركة، بالرغم من إعلان الحكومة عن عروض تلقتها الشركة من شركة دايو الكورية في ١٩٩٣، لكن الحكومة استطاعت في كل مرة تكذيب هذه الادعاءات والتلاعب بالعمال الذين عاقبهم السيد عاطف عبيد أكثر من مرة، كان منها ما حدث في سبتمبر ١٩٩٥، حين اعتصم العمَّال مطالبين بالحوافز السنوية، لكنّ الإدارة لم تستجب، وقرر إثرها عاطف عبيد إعطاء ١٥٠ عاملًا منهم إجازة مفتوحة، في تهديد واضح وإجراء عقابي لجميع العمال.

حتّى الرمق الأخير

لم يتوانَ عمّال الشركة عن تنفيذ الإضرابات الجماعية، في وجه الإدارة التي سلبتهم كل حقوقهم، وصدمت الإضرابات على الرغم من البطش الشديد الذي مارسه عبيد قبل أن يصبح رئيسًا للوزراء، واستمرت الأزمة حتى مطلع يناير ١٩٩٦، حين بدأ العمال إضرابا مفتوحًا، اعتراضًا على عدم صرف الحوافز والبدلات المقررة لهم وفقًا للقانون، وعلى الرغم من تهديدات الوزارة ووعيد الإدارة، واصل العمّال إضرابهم، الذي لم يكن الأول من نوعه، لكنّه زاد الضغط على الشركة، وكشف أزمتها الحقيقية، التي بدأت منتصف الثمانينيات، وتفاقمت مع تراجع الطلب على المنتجات الخمس الأهم التي تقدمها الشركة (اللوري، سيارات الركوب، عربات النقل، الأتوبيس، والجرار الزراعي)، فمع الانفتاح الاقتصادي وحريّة التجارة، اتجه القطاع الداخلي إلى الاستيراد ومع تحفيز صندوق النقد الدولي للدولة آنذاك بالاتجاه إلى الخصخصة، كان على القطاع العام أن يغلق بابه في وجه العمال، ويرغمهم على التقاعد الاجباري.

بـدأت الشركة في تصفية ١٩٢٥ عامل من إجمالي ١٠ آلاف، كدفعة أولـى في مـارس ١٩٩٦، ورصـدت مبلغ ٢٠ مليون جنيه لسداد مكافآت نهاية الخدمة.

بحلول عـام ١٩٩٨، بلغ عـدد الشركات التي خُصخصت كليًّا أو جزئيًّا ١٠٠ شركة، بيعت بقيمة ٨,٨ مليار جنيه، ما يمثل ٣٠٪ من إجمالي شركات القطاع العام، وفي نفس العام طُرح ما تبقى من قيمة أصول النصر للسيارات في البورصة للتداول. لم تكن شركة النصر للسيارات استثناءً، لكنّها كانت الأهم، كونها تغذي ٢٥٠ شركة ووطنية أخرى للتخديم على هذه الصناعة، وهو ما يعني تسريح مئات الألوف من العاملين، الذين لن يصمدوا كثيرًا أمام رياح الليبرالية الجديدة، التي فتكت بحقوقهم. وفتح تصفية الشركة نقاشًا في مجلس النـواب، عـام ٢٠٠٣، نشرت تفاصيله مجلة الأهـرام الاقتصادي، بعد جلسة استجواب مطوّلة أثـر الخلل الهيكلي الحاصل في الشـركة، بعد تقسيمها إلـى شركتين، والتشديد على أهميّة الحفاظ عليها، كون ذلك حفاظًا على الأمن القومي للبلاد. ما بين عامي ٩٧٨ و ١٩٩٥، زادت خسائر القطاع العام بنسبة ٦٦٪ تقريبًا وفق الأرقام الرسمية، مثلت هذه الخسائر ثلث عجز الموازنة العامة في مطلع التسعينيات، كما بلغ عجز الموازنة مع نهاية الثمانينات ١٧٪ من صافي الناتج الوطني، وهو ما اتخذته الحكومة ذريعة كافية لتفكيك القطاع العام.

نهب وفساد وأشياء أخرى

مع نهاية شهر مايو من عـام ٢٠٠٤، تجمهر أكثر من ٣ الآف عامل مـن عمال شركة النصر للسيارات، بسبب منع حضورهم من اجتماع الجمعية العمومية للصندوق التكميلي، وذلك بعد تسرب أخبار، تكشّف عن نوايا الإدارة بتخفيض مكافآت العمال بنسبة ٦٠٪، هي حلقة واحدة في مسلسل التلاعب بعمال الشركة الذي بدأ من أواخر الثمانينيات. وعلى الرغم من تشدق الدولـة بمحاولات إصـلاح الشـركة، فإنها سـارعت مـن انهيـارهـا، بتعيين المهندس أحمد عبد الغفار رئيسًا لمجلس الإدارة، والذي بلغت خسارة الشركة في عهده إلى أكثر من ٤ مليار جنيه. وصل معدل إنتاج الشركة بحلول عام ٢٠٠٠، ألف سيارة أتوبيس، و١١٠٠ سيارة نقل، و١٣٠٠٠ سيارة ركوب، وألف جـرار زراعـي في العام. دفعت ادعـاءات الإدارة بخسارة الشركة، إلى خروج القيادات النقابية عن صمتها، في عام ٢٠٠٨، حين صرَّح رئيس الشركة القابضة المهندس زكي بسيوني، بأن خسارة الشركة بلغت أكثر من ٥٠٠ مليون جنيه، ليخرج عضو اللجنة النقابية بالشركة سيد النوبي، مكذبًا هذه الأرقام، موضحًا أن خسائر الشركة لم تتجاوز المليوني جنيه وفقًا لآخر ميزانية عام ٢٠٠٨.

استمر مسلسل النهب والتخريب في الشركة، حتى الرمق الأخير، ووزعـت مكافآت نهاية خدمة هزيلة لم تتجاوز المئة ألف جنيه على أقصى التقديرات لكل عامل، ومع توحش الخصخصة وابتلاعها لكل نواحي القطاع العام، لم يكن أمـام العمّال سـوى القبول بهذه المبالغ الزهيدة التي قدّمت كقرابين للتغطية على جرائم الفساد التي ارتكبت بحق الشركة، أوصلتها إلى طرق مسدودة. مثالًا على هذه الجرائم، ما كشفته مجلة الأهـرام العربي في تحقيق صحفي عام ٢٠٠٥، عن هدايا بقيمة عشرات الآف من الجنيهات وزعتها الشركة على عملائها بمناسبة العام الجديد، كما أدرجت مستندات عدة تفيد بإجراء مبيعات صورية لم تتم من الأسـاس، أو تـمّ بعضها، ولـم تحصّل الشركةقيمتها.

أنياب النيوليبرالية

خلال أقل من خمسين عامًا ترنّح الاقتصاد المصري بين أنظمة اقتصادية هجينة، لم تملك مشروعًا ناضجًا باستثناء الفترة ما بين ١٩٦٠/١٩٦٥، والتي بموجب ما حققت من إنجـازات، جاء الانفتاح الاقتصادي عام ١٩٧٤ ليبدأ بالسطو على مكتسبات تلك الفترة، لكن السادات الذي ضرب بقراره الاقتصاد القومي في مقتل، تمهل في تطبيق السياسات، خوفًا من الاضطرابات السياسية، خصوصًا وأن البلاد تعيش نشوة انتصارات أكتوبر، لكن تجربته المساس بالدعم عـام ١٩٧٧ كانت خير شاهدًا على ما سيلقاه إذا طبَّق انفتاحه على نسق الصدمة. ثم جاء مبارك محملًا بوصايا صندوق النقد الـدولـي، مسلحًا بأنياب النيوليبرالية الجديدة، التي كانت في طريقها إلى مصر، بعدما غزت عدة بقاع حول العالم انطلاقًا من الولايات المتحدة الأمريكية، ليستهل مبارك حقبة جديدة، كانت الديون والخصخصة من أهم ملامحها.

كـان الإطـار القانوني أهـم مرحل التمهيد للخصخصة، خاصة بعد إصدار قانون القطاع العام رقم (٢٠٣) ١٩٩٣، والذي أعاد تنظيم عمل ٣١٤ منشأة إنتاجية صنفت بأنّها غير استراتيجيّة، وقدرت موجوداتها بنحو ٦٨ مليار جنيه مصري. وعلى الرغم من تشدّق حكومة عاطف عبيد طوال فترته بالنجاح الـذي أحـرزتـه الخصخصة على الطريق التنموي في مصر، فـإن وقائع الفساد المالي والإداري التي كشفتها منظمات حقوقية في أعقاب ثـورة يناير، كانت صدمة كبرى تضاف إلـى رصيد الصدمات التي جلبتها النيوليبرالية، إذ بيعت الأصول بأقل من ربع قيمتها السوقية، وكان هذا مدخلًا قانونيًا لمحاولة إبطال البيع واسترداد أصول الدولة الضائعة، بيد أنّ هذا الاسترداد لم يصلح ما أفسده تشريد مئات الآف من العمال، وما جلبته عليهم وعلى أسرهم، وعود الخصخصة التي لم ير فوائدها سوى عاطف عبيد وعصبته، أمّا العمال فتركوا فريسة سهلة لمشاعر الإحباط واليأس وقلة الحيلة، والبحث عن أي مصدر للرزق خوفًا من الفقر والحاجة.

- فايزر وموديرنا وأسترازينيكا يسبقون بفارق زمني بلغ شهرين، وازداد الفارق إثر إصابة أحد المتطوعين بسكتة دماغية مما أدى إلى إيقاف التجارب لمدة أسبوعين

«جونسون أند جونسون»..

رهان الجرعة الوحيدة

محمد عبد الفتاح

لم يكن في الأمر أي مفاجأة، أن تجتمع الوكالة الأوروبية للأدوية بشكل عاجل في منتصف مارس الماضي لتعطي الضوء الأخضر بـ«تصريح مؤقت» لاستخدام «جونسون آند جونسون» لقاحًا مضادًا لكوفيد ١٩، لتتلقى صيدليات القارة العجوز سلاحًا جديدًا في مواجهة الوباء، وهو الرابع الذي يستهدف نفس المرض و يحظى بموافقة طبية من بروكسل في فترة لا تتجاوز الثلاثة أشهر.. حدثٌ لا مثيل له في الذاكرة العلمية الأوروبية، هذا فضلاً عن عشرين منتجًا للغرض ذاته في المرحلة الأخيرة من التجارب السريرية. وبحسب مصدر مسؤول في المفوضية الأوربية لوكالة الصحافة الفرنسية: «كنا على وشك الملل وفقدان الأمل، ولكن هذه المرة المنتج مختلف: جرعة واحدة بدلاً من جرعتين، ويمكن حفظه في الثلاجة العادية لثلاثة أشهر على الأقل، وهذا الأمر سيمكننا من التلقيح بأعداد مضاعفة.. كل ذلك سيجعل الحكاية مختلفة سواء بالنسبة لنا أو للدول النامية».

حكاية مختلفة ولكنها مع ذلك بدأت كما بدأ غيرها عند المنافسين، وكان ذلك تحديدًا يوم الجمعة ١٠ يناير ٢٠٢٠، ويروي تفاصيلها، من مكتبه بكلية الطب في جامعة هارفارد الأمريكية، البروفيسور دان باروش (٤٩عاما) في مقابلة عبر تطبيق «زووم»، بثته صحيفة لوموند الفرنسية اليومية عبر موقعها الإلكتروني، بقميص أزرق سماوي وتحته «تيشيرت» أبيض، يحكي باروش بابتسامة طفولية وبصوت معدني بارد: «كان كل العاملين في المختبر مجتمعين في الطابق الأخير من متحف بوسطن العلمي في إطار ندوتنا السنوية، كنا نتحدث عن العام الماضي (٢٠١٩) وعن خطط مستقبلية وعن حالات الالتهاب الرئوي التي ظهرت في مدينة ووهان الصينية، كانت الأرقام في ذلك الوقت عبارة عن ٤١ مصابًا وحالة وفاة واحدة.. بالطبع لم يبدو ذلك مؤشرًا لشيئ ما آنذاك، ولكننا كنا مجمعين أن الأمر خطير».

يدير البروفيسور باروش رأسه ويعتذر ليجيب على رسالة عاجلة ثم يواصل: «لم يكن مؤكدًا أن العدوى تنتقل من إنسان لآخر ولكننا اشتبهنا في الأمر، وكنا نعرف أن فيروسي كورونا السابقين SARS (المتلازمة التنفسية الحادة الشديدة) وMERS (متلازمة الشرق الأوسط التنفسية) قتلا بالفعل مئات الأشخاص، وكان يبدو أن كورونا المستجد أقل إمراضًا من الفيروسين

السابقين، وتلك النقطة تحديدًا هي ما كانت تقلقنا».
ويبتسم باروش مرة أخرى ليترك محاوره يستوعب هذا التناقض قبل أن يكمل مفسرًا: «حينما يكون الفيروس شديد الشراسة ويطرح الجميع مرضى بسرعة فمن السهل تعقبه، أما أن ينتشر الفيروس في هدوء ويصيب البعض ويقتل البعض الآخر، فإن في ذلك وصفة مثالية لتفشي وباء. لن أقول لكم أننا توقعنا كل شيء، وبخاصة ذلك النطاق الواسع للجائحة التي أودت بحياة أكثر من مليونين و٨٠٠ ألف إنسان، ولكن قلنا لأنفسنا بأنه يتعين علينا العمل على هذا الأمر بأسرع وقت ممكن».
غادر بروفيسور علم المناعة المتحف في نهاية فترة الظهيرة، ووصل منزله منهكًا بسبب التكدس المروري في شوارع بوسطن، وما أن استلقى على أريكته تلقى اتصالاً من أحد مساعديه الذي أخبره بصوت لاهث: «لقد أعلن الصينيون عن التسلسل الجيني للفيروس وأسموه (2-SARS-CoV)». ويتابع باروش: «عدت إلى المعمل مرة أخرى ووجدت هناك ثلاثة من زملائي، وقسمنا العمل فيما بيننا لتحليل الجينوم الخاص بالفيروس (تحليل الجينوم تعني دراسة كامل المادة الوراثية لأي كائن حي) ومقارنته بالفيروسات التاجية المعروفة لتحديد مصل مضاد وترشيح أكثر من مصل بمساعدة جهاز الكومبيوتر.. عملنا دون انقطاع ودون نوم يومي السبت والأحد، وبحلول يوم الاثنين بدأ الكمبيوتر يعطينا إجابات أولية» ويوضح باروش نقطة مهمة وهي أن «فريق العمل لم ينطلق في أبحاثه من العدم، إذ أننا نعمل منذ ثمانية عشر عامًا على تطوير لقاح مضاد للإيدز».
دان باروش التحق بجامعة هارفارد وهو في السادسة عشر من العمر، وفي سن الثانية والعشرين أصبح طبيبًا في الكيمياء الحيوية، ثم طبيبًا ممارسًا في السادسة والعشرين بعد فترة دراسة في جامعة أوكسفورد البريطانية، وصمم باروش للمرة الأولى ما يسميه علماء اللقحات «المنصة»، وهو نظام قادر على خلق الاستجابة المناعية المناسبة استنادًا إلى ناقل فيروسي، وتلك التكنولوجيا معروفة لدى علماء اللقاحات ولكن لم تستخدم من قبل في التلقيح البشري. ومبدأها هو: شحن فيروس ونقله إلى الخلايا التي ستتلقى بشكل تلقائي طريقة العمل الجينية للفيروس، ثم السماح لها بالعمل وفقًا لما يمليه عليها الجهاز المناعي، وهي نفس الطريقة المستخدمة في لقاح أسترازينيكا.
(تعد نواقل الفيروسات الغدية آمنة تمامًا، والأكثر ملائمة للتحوير الجيني. والناقل هو فيروس نُزع منه جين التكاثر، ولذلك فهو لا يمثل خطرًا على الجسم من ناحية العدوى. ويستخدم العلماء النواقل من أجل إيصال المادة الجينية من فيروس آخر إلى الخلية، وهو الفيروس الذي يطور ضده اللقاح).
ولكن لأن مطوري لقاح أسترازينيكا اعتمدوا على

- في فبراير ٢٠٢٠ لم تكن النسخة النهائية من اللقاح قد حظيت بأي تجربة عملية، ولكنه حصل على الضوء الأخضر بالفعل، مع تسريع الحكومة الأمريكية لوتيرة الأبحاث والإنتاج

فيروس منقول من الشامبنزي فإنه قد يتلاعب بالفيروس الغدي البشري، لذا فإن باروش اختبر عددًا من نواقل الفيروسات الغدية واستقر في النهاية على الفيروس الغداني AD٢٦ المسؤول عن نزلات البرد البشرية المعتدلة، وبإزالة الجزء الذي يسمح بتكاثره وبعد استبداله بكود البروتين المطلوب حصل على استجابة مناعية مستهدفة مذهلة.

الطفرات المستمرة التي تطرأ على فيروس الإيدز باستمرار أبطأت عمل فريق الروفيسور باروش، وإن كان آخر اللقاحات المحتملة في مراحل متقدمة من التجارب السريرية، ولكن ذلك لم يمنعه من تطوير لقاح فعال في عام ٢٠١٦ ضد فيروس زيكا، ومن أجل تطوير مشاريع إنتاج اللقاحات قام باروش بعقد شراكة مع شركة هولندية ناشئة تُدعى كروسل وذلك بموجب اتفاق تم توقيعه في أروقة «لايدن» أقدم الجامعات الهولندية، كما أن الشركة العملاقة «جونسون آند جونسون» (١٣٠ ألف موظف وحجم مبيعات يصل ٨٦ مليار دولار سنويًا) ابتلعت سوق الأدوية في التكتل الأوروبي من خلال الاستحواذ على صيدليات «جانسن»، وهو ما يمكن باروش من مد جسور التعاون في أوروبا، أما عن شراكته مع الشركة الهولندية فهو اتحاد حر باسم «معامل باروش» ويحتفظ فيه بمشاريع خاصة ويربطها بأخرى عند اللزوم، إذ يعمل تحت مظلة جانسن على تطوير لقاحات تقاوم RSV وهو فيروس تنفسي شائع عند الأطفال، وكذلك لقاحات مضادة لفيروس إيبولا وذلك الأخير حصل على رخصة للاستخدام على الأراضي الأوروبية عام ٢٠٢٠.

في الصين بدأ كورونا في الانتشار، وفي يوم الثاني والعشرين من يناير ٢٠٢٠ ثبت للجميع أن الفيروس ينتقل من إنسان إلى آخر، ويواصل باروش روايته «كان من الواضح أن جائحة تتخمر، وكان علينا التحرك بسرعة»، وكان أول تحرك لباروش عبارة عن رسالة لـ يوهان فان هوف، رئيس قسم اللقاحات في يانسن والذي شارك في مغامرة تطوير مصل مضاد لإيبولا، وكان فحوى رسالة باروش «أظننا بحاجة للحديث معًا»، وبعدها بدقائق رن هاتفه وكان المتصل هو فان هوف الذي فهم ما يريده باروش بمجرد تلقي رسالته، وقبل بمبدأ التعاون على الفور، وفي خلال أربعة أيام وقِّع الاتفاق، علما أنه في ظروف أخرى تستغرق عملية التوقيع أربعة أشهر.

في الوقت نفسه، تم تزويد فريق الباحثين بجامعة «لايدن» بـ«الوقود»، على حد وصف هانيك شويتميكر، عالمة الفيروسات التي عملت سابقًا في كروسل وهي حاليًا إحدى عضوات فريق تطوير اللقاحات في يانسن، وتتابع شويتميكر: «ما أن اتضح للجميع أن هناك بداية وباء في ووهان أصبحنا نلهث خلف الأخبار على كل المواقع، فعندما ينشر التسلسل الجيني للفيروس، ونتأكد أنه فيروس تاجي بالفعل، فإن بعض الباحثين

- يرى فريق جونسون أن انخفاض الفاعلية على اللقاح معتدلاً مقارنة بما حدث للقاحات أخرى، كما عزاه إلى أنه ما زال يعمل على تحسين استجابة الخلايا

يعمقون أبحاثهم لـ٣٠٠٠ قاعدة للجينوم لوضع تصور أولي لمضادات ورسم سيناريوهات ومحاكاة لعدة مواقف». وتواصل شويتميكر: «لقد حدث ذلك بشكل عفوي، وبدافع الاهتمام العلمي البحت، عندما اتصل بنا بول ستوفيلز، المدير العلمي لمجموعة يانسن، في الخامس والعشرين من يناير ليسألنا عما إذا كان ينبغي علينا التفكير في صنع لقاح، فأخبرناه أن العمل الاستكشافي قد بدأ بالفعل». وفي نفس الوقت أعلن ستوفيلز من دافوس (سويسرا) عن أن مجموعته، الرائدة عالميًا في قطاع المنتجات الصيدلانية ولكنها لاعب ثانوي في قطاع اللقاحات، سوف تنخرط في سباق إنتاج لقاح. وتقول تيلما ليري مدير وحدة الأمراض المعدية بمجموعة يانسن: «كنا مقتنعين أن المنصات التي أنشأناها من أجل إيبولا وزيكا وRSV مناسبة تمامًا لفيروس كورونا».

منذ ذلك الحين، تكون فريق عمل نشط جدًا على ضفتي الأطلسي.. تفكير وتجارب ونقاشات كلها تتمحور حول كيفية تلقين الجهاز المناعي «البروتين الشائك»؛ وهو البروتين الذي يسمح للفيروس بالتعلق بالمستقبلات البشرية في الأنف والرئتين، فهل يزود بكل البروتين أم ببعض الأجزاء؟ وهل يجب إكساب ذلك البروتين كثافة أم يجب تبسيطه؟ هل يجب تقديمه للجهاز المناعي في شكل ثابت أم يجب التحسب من أن يغير البروتين من شكله ومن المساحة التي يتحرك فيها؟ هل يمكن استنادًا إلى ذلك إنتاج لقاح على نطاق واسع؟

بعد طرح العديد والعديد من الأسئلة، وبينما كانت أوروبا والولايات المتحدة تمارسان الحياة بشكل طبيعي، أنتج ١٢ عشر نموذجًا أوليًا من اللقاح، وحينما تلقت مجموعة من الفئران جرعة منها أظهرت استجابة مناعية كبيرة.

فبراير ٢٠٢٠

في ذلك الوقت لم تكن النسخة النهائية من اللقاح قد حظيت بأي تجربة عملية، ولكنه حصل على الضوء الأخضر بالفعل، مع تسريع الحكومة الأمريكية لوتيرة الأبحاث والإنتاج بمنحة قدرها ٤٥٦ مليون دولار، وأعقب ذلك دخول التجارب مرحلة جديدة على القوارض والثدييات الصغيرة في هولندا مع إدخال بعض التعديلات على الفيروس الغداني AD٢٦، ثم جائت ساعة الحقيقة وهي إجراء الاختبارات على القرود، وبحلول أواخر مارس ٢٠٢٠، كانت الولايات المتحدة قد دخلت مرحلة حظر التجوال، ويتذكر دان باروش: «كانت لحظات ممتعة.. نتائج التجارب على القرود كانت مذهلة.. قطعت ٣٥ كيلو مترًا في ربع ساعة، حيث كانت بوسطن أشبه بالصحراء، ودخلت المعمل لأجد الجميع قد جاء للاحتفال والتأكد من النتيجة.. لم يكن أحد مجبرا على المجيء ولكنهم جاؤوا مع ذلك».

- في نهاية سبتمبر ٢٠٢٠، بدأت المرحلة الثالثة بشكل عاجل، وبينما كانت أوروبا تلتقط أنفاسها في ذلك الوقت بأعداد إصابات منخفضة، كان الوباء يجتاح الأراضي الأمريكية كافة

نتائج التجارب كانت واعدة على عدة مستويات، فبعد تلقيحها ثم إصابتها بالعدوى، ظهرت الأعراض على بعض القرود. ولكن نوعين من اللقاح أظهرا نتائج مدهشة بالفعل، إذ أن نوع من اللقاحات لم تظهر معه أي أعراض على القرود المصابة بالفيروس، فيما نوع آخر لم تظهر معه أي آثار للفيروس في أنف أو رئة القرود المصابة، باستثناء قرد واحد، ولمدة يومين فقط.

يتبقى السؤال الأهم: ما الأفضل للقاحات، جرعة واحدة أم جرعتان؟ ويجيب أوديل لوناي، الأستاذ الجامعي الفرنسي المتخصص في الأمراض المعدية: «في حالة الفيروسات الناشئة، فإن جهاز المناعة البشري يكون بحاجة إلى جرعة ثانية كي نتأكد من حصوله على البصمة الوراثية للفيروس المراد التحصن ضده.. ولكنهم اختاروا رهاناً جريئًا بالذهاب للجرعة الواحدة». أما هانيك شويتميكرفترى أنه «رهان عقلاني»، إذ أن الفيروس الغداني AD٢٦ يلعب دور المساعد الذاتي مما يعزز فكرة الحقن الأول، وبالنسبة لتصميم المضاد داخل المصل فإن دوره هو تحفيز الذاكرة المناعية، وأظهرت التجارب الرئيسية إفراز مستوى عال من الأجسام المضادة من الجرعة الأولى في جميع الأعمار وتزداد بمرور الوقت، وهو نفس ما حدث في تجربة لقاح زيكا الذي طوره الفريقان في أوروبا والولايات المتحدة، قبل إعادته إلى المخازن مع انتهاء الوباء، والذي أثبت جدواه مع جرعة واحدة من التطعيم، وتعترف شويتميكر: «ولكن لا نعرف حقًا سبب نجاح اللقاح بهذا الشكل».

في يوليو ٢٠٢٠، لم يكن الفريق قد حسم أمره بعد فيما كان قد أطلق المرحلتين الأولى والثانية من التجارب على ١٠٠٠ شخص في الولايات المتحدة وبلجيكا، وظل الباحثون مترددين ما بين جرعة واحدة أم اثنتين يفصل بينهما ثمانية أسابيع، مع تركيزين من الجزيئات الفيروسية المحتملة التي اختبرت آنفا، كما ينص البروتوكول على قياس الاستجابات الخلطية بالأجسام المضادة وكذلك استجابات الخلايا بعد أربعة أسابيع من الجرعة الأولى ثم أربعة أسابيع أخرى بعد الجرعة الثانية. ويوضح دان باروش تلك الجزئية بالقول: «ما رأيناه من نتائج جيدة منذ المرحلة الأولى شجعنا على إطلاق المرحلة الثالثة من التجارب بجرعة واحدة». وتكمل هانيك شويتميك: «كان بإمكاننا اختبار كلا النظامين ولكن لم نشأ أن نخسر مزيدًا من الوقت.. كما أن قواعد منظمة الصحة العالمية واضحة جدًا في حال انتشار الأوبئة، إذ يجب أن تتوفر القدرة على إيصال المصل في سلسلة إمدادات طبيعية وأن يُحفظ في ثلاجات عادية وأن يكون من جرعة واحدة».

في نهاية سبتمبر ٢٠٢٠، بدأت المرحلة الثالثة بشكل عاجل، وبينما كانت أوروبا تلتقط أنفاسها في ذلك الوقت بأعداد إصابات منخفضة، كان الوباء يجتاح

- وعدت «جونسون» بإنتاج مليار جرعة على مدار عام ٢٠٢١، ووقعت عقودًا مع مقاولين من الباطن، بل ومع منافسين شرسين لها مثل «سانوفي» الفرنسية و«ميرك» الأمريكية

الأراضي الأمريكية كافة، ولكن الأهم من ذلك هو أن المنافسين الثلاثة الرئيسيين «فايزر» و«موديرنا» و«أسترازينيكا» يسبقون بفارق زمني بلغ شهرين، وازداد الفارق إثر إصابة أحد المتطوعين لتلقي لقاح «جونسون آند جونسون» بسكتة دماغية مما أدى إلى إيقاف التجارب لمدة أسبوعين. ومع استئناف التجارب مرة أخرى كان من اللازم تجنيد ٦٠ ألف متطوع في الولايات المتحدة و٦ دول في أمريكا اللاتينية إضافة لجنوب أفريقيا، ولكن مع الانتشارالواسع للوباء خفضت العينة المطلوبة لـ٤٥ ألف شخص. ويروي دان باروش عن تلك الفترة: «كان يتقدم إلينا ٣ آلاف متطوع يوميًا، وكان البعض متخوفًا بشكل كبير، ولكن كنت واثقًا من أن هذا الخوف سيزول بمرور الوقت». غير أنه لم يتم التخلي عن خطة الجرعتين بشكل كامل، وبالفعل أطلقت تجربة عبر العالم في نوفمبر ٢٠٢٠، وكانت فرنسا ضمن الدول التي شهدت تلك التجربة، ولا زالت المتابعات جارية لمتابعة هذا فاعلية هذا النظام. كما تخطط «جونسون آند جونسون» لاختبار لقاحها على الحوامل مع صنع تركيبة خاصة بالأطفال، وكذلك مراقبة تأثير التعرض للفيروس بعد عدة أشهر من التلقيح الأول، وبالتأكيد تخطط لتغير محتمل في تركيبة اللقاح لكي يتوائم مع تحورات الفيروس. وإن كان فريق البحث غير متأكد حتى الآن من أنه بحاجة لكل تلك التجارب ولكن فترة التأخير مكنته من قياس تأثير طفرة جنوب أفريقيا من الفيروس والمسماة B .1.351 على اللقاح. كما تم التأكد من أن نسبة الفاعلية النهائية انخفضت من ٧٢٪ إلى ٥٦٪، بمتوسط نسبة نجاح ٦٦٪، وفي المقابل انخفضت النسبة عند أسترازينيكا من ٧٠٪ إلى ٢٢٪، فيما انخفضت كفاءة نوفافاكس من ٩٢٪ إلى ٤٨٪.

ويرى فريق «جونسون آند جونسون» أن انخفاض الفاعلية على اللقاح معتدلاً مقارنة بما حدث للقاحات أخرى، كما عزاه إلى أنه ما زال يعمل على تحسين استجابة الخلايا، إضافة إلى أن اللقاح يحتفظ بنسبة فاعلية تصل ٨٤٪ ضد حالات العدوى الشديدة أيًا كانت المتغيرات.

وأخيرًا، وعدت «جونسون آند جونسون» بإنتاج مليار جرعة على مدار عام ٢٠٢١، ووقعت عقودًا مع مقاولين من الباطن، بل ومع منافسين شرسين لها مثل «سانوفي» في فرنسا، و«ميرك» في الولايات المتحدة نفسها والتي اشترت مسبقًا ١٠٠ مليون جرعة بمليار دولار (بواقع ١٠ دولارات للجرعة)، وبنهاية مارس ٢٠٢١ تم تسليم ٢٤ مليون جرعة بالفعل، فيما طلبت أوروبا ٢٠٠ مليون جرعة (بسعر ٦,٩٨ يورو للجرعة الواحدة) ومن المتوقع أن يتم التسليم في منتصف أبريل الجاري.

الباحثون عن عمل في دبي زمن الكورونا

ترجمة: عبد الرحيم يوسف

قوانين الأسرة.. هل من سبيل للمواطنة؟

إلهام عيداروس

رؤى

رؤى

الباحثون عن عمل في دبي زمن الكورونا

كتابة: فينو(*)
ترجمة: عبد الرحيم يوسف

القادمون إلى المجهول

في منتصف ديسمبر ٢٠٢٠، عاد صديقي (ت) إلى دبي من مصر على أمل استعادة عمله القديم أو الحصول على عمل جديد. ذهبت أنا وابن خاله لنستقبله في المطار.

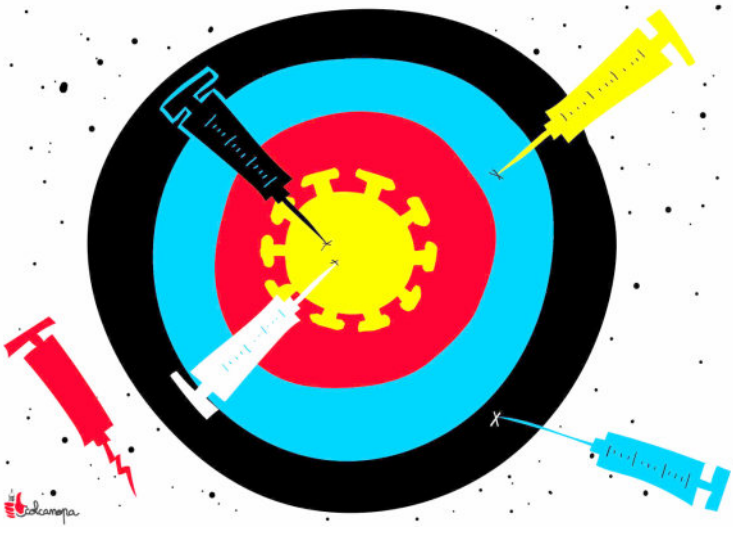
كان (ت) قد غادر البلد في إجازة بدون مرتب منذ نهاية أغسطس، لكنه ظل بدون عمل منذ شهر أبريل. كان يعمل موظفا في خدمة العملاء في مطار دبي، وهي الوظيفة التي كان يجد فيها تحديا ومتعة، مثله في ذلك مثل كثير من زملائه السابقين الذين سأتعرف عليهم لاحقا. هؤلاء العاملون في الأمن والاستقبال وخدمة العملاء وغيرها من الأدوار الشبيهة، كانوا ينتمون إلى قوة عمل خدمية عمالية كبيرة تدير واحدا من محاور الطيران العالمية. منحتهم طبيعة عملهم إحساسا بالعالمية بسبب احتكاكهم مع مختلف أنواع المسافرين، والمهارات التي اكتسبوها والتي فاقت الوضع المالي والتعاقدي لعملهم.

لسوء حظ (ت) وزملائه، أصبح الطيران هو القطاع الأشد تأثرًا على نحو فادح بسبب جائحة كورونا. عندما خضعت الإمارات العربية المتحدة لإغلاق كلي لمدة ثلاثة أشهر في أواخر مارس ٢٠٢٠، أُغلق المطار بأكمله. وعندما أعيد فتحه أخيرا في الصيف، عادت عمليات التشغيل على نطاق محدود للغاية. حتى يوليو، عاش (ت) بلا دخل في سكن الشركة، حيث كان عقد عمله مستمرا، لكنه بلا عمل ولا مال. اعتمد هو وزملاؤه على التبرعات الخيرية الخاصة في الحصول على الطعام. في يوليو، غادر (ت) سكن الشركة الفارغ على نحو مخيف؛ ذلك السكن الذي كان فيما مضى يأوي أكثر من ألف شخص، ولكن في النهاية، لم يبق إلا ثمانون شخصا، وانتقل إلى حجرة خاصة حيث سمح له صديق من قريته بالإقامة مجانا. قرب نهاية أغسطس منحته الشركة إجازة بدون مرتب، وعاد على متن طائرة إلى مصر.

بحلول ديسمبر، بدأ يعاد فتح خطوط الطيران تدريجيًا من أجل الموسم السياحي الشتوي، ومع ذلك كانت اثنتان فقط من صالات المطار الثلاث هما العاملتان، وكان أغلب عمال المطار السابقين ما زالوا خارج العمل. في الوقت نفسه، كان المزيد والمزيد من بين هؤلاء الذين غادروا الإمارات خلال الربيع أو الصيف يعودون إلى دبي طالما أن تصاريح إقامتهم ما زالت صالحة، على أمل العثور على عمل.

كانت الخطة (أ) بالنسبة له هي أن تستدعيه شركته إلى العمل من جديد في حالة استئناف عمليات التشغيل في المطار. وكانت خطته (ب) أن يجد عملا في شركة أخرى، ويُفضَّل أن يكون هذا في المطار؛ لأنه كان العمل الذي يعرفه ويفضله. أما في أسوأ الحالات كانت خطته (ج) أن يحصل على مكافأة نهاية خدمته من صاحب عمله، وهي المكافأة التي ستكون كافية فقط لسداد ديونه، والعودة إلى مصر. كان تصريح إقامته سينتهي في منتصف فبراير، وبعد ذلك تتبقى لديه فترة سماح قدرها ثلاثون يوما. كان ذلك هو كل ما لديه من وقت.

في العقد الأول من الألفية الجديدة، أصبحت الإمارات العربية المتحدة أول دولة خليجية تسمح للباحثين عن العمل بالوصول بتأشيرات سياحية، والتي كان بمقدورهم تحويلها إلى تصاريح إقامة بمجرد عثورهم على عمل. وقد أصبحت التأشيرات السياحية سبيلا متزايد الأهمية بالنسبة للمغتربين على كافة مستويات الدخل، رغم النفقات المدفوعة مقدما للسفر، والسكن، وتكاليف المعيشة، والتي تتجاوز بسهولة المصاريف التي كان يجمعها وكلاء العمل. في الوقت نفسه، يسَّرت الإمارات قواعد



الكفالة. اليوم، يمكن للشركة التي تتعاقد مع أحدهم أن تعمل هي نفسها ككفيل، ونقل الكفالة لم يعد معتمدا على عطف الوكيل وحسن نيته، بل أصبح إجراء إداريا روتينيا – مقابل رسوم.

تسببت جائحة كورونا في زيادة مفاجئة في إضفاء الطابع النيوليبرالي على سوق العمل منذ أوقفت الإمارات إصدار تأشيرات العمل من الخارج في مارس ٢٠٢٠ (باستثناءات قليلة) بشكل مؤقت حتى نهاية الجائحة. الطريقة الوحيدة للحصول على تصريح إقامة اليوم هي أن يجري توظيف المرء داخل البلد وعن طريق صاحب العمل المأمول مباشرةً. في خريف ٢٠٢٠، عندما بدأ النشاط الاقتصادي في التعافي، نتج عن عدم توافر تأشيرات العمل نقص متزامن في الوظائف والعمل. كان عدد لا حصر له من الناس خارج العمل، أغلبهم عالق في أوطانهم الأصلية، تنقصهم الوسيلة أو غير راغبين في المجازفة بالعودة. في الوقت نفسه، كانت هناك شركات متلهفة على إيجاد موظفين ما كان باستطاعتهم أن يتعاقدوا معهم إلا داخل البلاد. يتيح هذا فرصة لهؤلاء الذين لديهم الموارد الكافية لأن يكونوا هناك، وخاصةً هؤلاء الذين ما زالت لديهم تصاريح إقامة صالحة يعودون بها إلى دبي. لكن هذا أيضا يجلب معه مخاطرات ومخاوف جديدة.

سرعان ما اضطر (ت) إلى التخلي عن خطته (أ) الخاصة بالعودة إلى وظيفته القديمة. بعد بداية واعدة للموسم السياحي في ديسمبر، اتضح في يناير بالفعل أن عمليات التشغيل لن تستعيد عافيتها أكثر من ذلك لفترة. وبالتالي بدأ يتقدم لكل وظائف خدمة العملاء التي كانت معروضة، مقدما سيرته الذاتية إلى نظم التقديم (أون لاين) ومتواجدا في المقابلات الشخصية أينما أمكنه ذاك. كانت الجهة

رقم واحد على قائمته شركة منافسة في المطار. وكان كثير من زملائه قد ذهبوا إلى هناك. دُعي إلى مقابلة شخصية في مقر سكن الشركة، وذهبتُ معه. عُرضت عليه الوظيفة بالفعل، لكن الزملاء هناك حذروه من أن أجر العمل لوقت إضافي لم يكن يتم الحصول عليه بسبب جداول الورديات غير المنتظمة، وقالوا أيضا إن السكن نظيف لكن به قيود مزعجة: لا توجد مطابخ، وغير مسموح للعاملين بقضاء الليل خارج السكن، وإذا تركوه لأكثر من ثلاث ساعات في النهار، عليهم تقديم اختبار (بي سي آر) سلبي. وكانت نصيحتهم هي: «دوِّر، ولو ما لقيتش أي حاجة تانية، تعال هنا.»

كان قد تلقى بالفعل عرضا أفضل، كموظف خدمة عملاء في شركة متعهدة، عاملا من مكتب حكومي، لكنه لم يكن واثقا في الأمر. كان نوعا جديدا من ملفات العمل، ولم تشمل الوظيفة سكنا ولا مواصلات. كان المرتب أفضل، لكن لم يكن بمقدوره أن يعرف إلى أي حد هو أفضل؛ لأنه كان يعتمد جزئيا على العمولات المكتسبة من تعاملات العملاء. وجد (ت) في الموضوع عبئا لا يمكن تحمله من المجهولات. لعله لم يكن ليضعه ضمن اختياراته، لولا الأقارب والأصدقاء العاملين في وظائف الطبقة الوسطى في منطقة دبي الحضرية، الذين قالوا له إنها وظيفة أفضل بكثير من وظيفته في المطار. ورغم ذلك، كان مترددا. اتصل بصديق محام أكد له أن العقد الذي قُدم له غير محدد المدة بالفعل، وأنه يستطيع ترك العمل مرة أخرى دون غرامات تعاقدية. بدأ البحث عن مكان للنوم في سكن مشترك، وهو يحسب نفقات الانتقالات ومسافات السير من محطة المترو –في حرارة الصيف، مسافات السير مسألة لها أهميتها الكبرى– ومعدلات الأسعار في محلات السوبرماركت، وملأ صفحات من الورق بالحسابات. قدَّر أنه خلال الشهور الستة الأولى، ستكون مدخراته الصافية أقل منها في المطار، لكن بعد ذلك سيتحسن الوضع. عندئذ اتصلت به الشركة وسألته إن كان يستطيع البدء في العمل خلال يومين. اشترى بدلة (من متطلبات العمل، وتمثل تكلفة إضافية) وبدأ العمل.

أقر (ت) لي وللآخرين بأنه شعر بالتردد لأنه لم يكن قط باحثا عن وظيفة من قبل. في مصر كان موظفا حكوميا يحصل على مرتب ضعيف. وسفريات عمله السابقة إلى الخليج نظمها وكلاء عمل في مصر؛ حيث كان يصل ومعه عقد وتأشيرة، ويعود إلى مصر في نهاية عقده. وقد ذكر لي بالتفصيل ما ساهم في إثارة الضغط الهائل الذي شعر به: أولاً الموقف الجديد تاريخيا الذي أحدثته كورونا، ثانيا أنه أصبح باحثا عن عمل للمرأة الاولى في حياته، ثالثا أنه قبِلَ وظيفة في قطاع لم يعمل به من قبل، رابعا أنه ينتقل للمرأة الاولى إلى سكن ليس بمثابة مخيم للشركة ولا يديره صديق من القرية.

(ت) سريع التعلم، ويبدو أنه سيتفوق قريبا وينجح في عمله الجديد. ومع ذلك لو كان لديه الخيار، لم يكن ليترك وظيفته في المطار، ولا كان ليترك وظيفته ذات المتطلبات الأقل والمرتب الأفضل والتي كان يعمل بها في أبو ظبي من عام ٢٠١١ إلى ٢٠١٣. كانت تلك الوظيفة تقدم له أفضل أجر حصل عليه في حياته: ٣٥٧٠ درهم مع السكن وتوفير وجبة واحدة يوميا، مقارنةً بوظيفته في المطار حيث كان يحصل على ٢٥٠٠ درهم بالإضافة إلى ٥٠٠ درهم شهريا تقريبًا وفقا لمقدار العمل لوقت إضافي، مع توفير السكن (يساوي الدرهم الإماراتي ٤,٢٨ جنيها مصريا إبسعر الصرف في بداية مارس ٢٠٢١ وقت ترجمة المقال –المترجم]). أما العقود الجديدة للشركة المنافسة في المطار فتعرض مرتبا يبلغ ٢٢٠٠ درهم فقط (في أعقاب تخفيض واسع النطاق للمرتبات بنسبة ٢٠–٢٥٪ في الإمارات بسبب الجائحة في عام ٢٠٢٠)، ومقابل العمل لوقت إضافي لا يتم دفعه حاليا. تأتي وظيفة (ت) الجديدة بعمولة على تعاملات العملاء فوق مرتب قدره ٢٥٠٠ درهم (يرتفع ليصبح ٣٠٠٠ بعد ستة أشهر)، لكنه لا بد أن يدفع مقابل سكنه ومواصلاته. من المحتمل أن توفر له هذه الوظيفة أعلى أجر له حتى الآن، لكن حتى في هذه الحالة ربما يتمكن من توفير مبلغ أقل مما كان يمكنه توفيره في أبو ظبي منذ عشرة أعوام بسبب تكلفة المعيشة الأعلى. وبالتالي لدى (ت) أسباب وجيهة كي يبقى شاعرا بالحنين إلى تلك الأيام الطيبة الخوالي؛ أيام تأشيرات العقود، والشروط الخاضعة للنظام، والمرتبات الشهرية المتوقعة.

تسببت جائحة كورونا في زيادة مفاجئة في إضفاء الطابع النيوليبرالي على سوق العمل منذ أوقفت الإمارات إصدار تأشيرات العمل من الخارج بشكل مؤقت حتى نهاية الجائحة

شركة سياحية تبيع الحرية

خلال النصف الثاني من فترة إقامتي، عشت في سكن

مشترك أغلبه رجال مصريون في عجمان، والتي تعد فعليا امتدادا وضاحية لتجمع دبي العمراني. عجمان أرخص، وأكثر شعبية، مليئة بالحيوية وصالحة للعيش، وبها نسبة أكبر بكثير من المغتربين العرب عن دبي، لكن بدون النظام الإسلامي المحافظ للآداب العامة الذي يميز الشارقة باعتبارها المقابل ذا التوجه العائلي والأكثر عروبية لدبي التي يهيمن عليها مبدأ اللذة والجنسيات الجنوب آسيوية. ثلاثة من زملائي في السكن كانوا يعملون في ورشة سيارات متخصصة، بينما كان كل الباقين باحثين عن عمل، وكان هناك بعض التذبذب بين أشخاص قادمين وأشخاص ذاهبين.

واحد من المشتغلين في الورشة هو (ب). يعيش في عجمان منذ عام ٢٠١٣، بينما تعيش زوجته وطفلاه في قريته الأم في مصر. كان هو زعيم الحجرة: فهو يحتفظ بالعقد مع صاحبة البيت (التي تؤجر الشقة ذات حجرات النوم الثلاث حجرةً حجرة لمصريين وإثيوبيين وسودانيين وآخرين من غرب أفريقيا يتشاركون المطبخ والحمَّامات وتربطهم علاقات ودية أحيانا ومتوترة غالبا) ويجمع الإيجار من ساكني الحجرة. هو في الأصل من نفس قرية (ت)، وحجرته أول محطة توقف متاحة للأشخاص القادمين من القرية بعد وصولهم بحثا عن عمل. عاش (ت) في حجرة (ب) لمدة ثلاثة أسابيع إلى أن انتقل إلى سكن قريب من عمله الجديد في دبي. في الوقت نفسه، استمر آخرون في الوصول، جميعهم متوترون ومؤرقون، كما كان (ت) وقت وصوله.

أولهم بترتيب الوصول كان (ن) من مدينة في دلتا النيل، حيث جاء في منتصف ديسمبر؛ لأن دخله كسائق خاص في مصر لم يعد يمكّنه من إعالة أسرته. كان يبحث عن أي عمل. لكن كان من الصعب العثور على شيء. عاد من موقع بناء في أبو ظبي بعد ثلاثة أيام لأن السكن كان مزدحما للغاية وسيئا حتى أنه لم يتمكن من النوم. وثمة عمل آخر في موقع بناء في عجمان احتاجه فقط لمدة يومين ليحل محل عامل غائب، وبعد ذلك لم يعد بحاجة لخدماته. بعد بحث طويل، تلقى عرضا كمساعد في موقع بناء آخر، لكنه كان بحاجة إلى تأشيرة خاصة به. انتهى به الأمر إلى الاستدانة وتسديد مبلغ كبير من المال كي يحصل على تصريح الإقامة بعقد وهمي عبر شركة سياحة.

لم يكن (ن) الشخص الوحيد الذي يتعامل مع شركة سياحة. وصل (ف) من قرية (ت) في بداية يناير، ولديه نقطة بداية أفضل. كان يمتلك معرضا للسيارات في المنطقة الريفية التي جاء منها، لكنه أصبح مدينا في أعقاب صراع مرهق ومدمر على الميراث، وفي النهاية باع جزءا من مشروعه وسيارته الخاصة ليسدد ديونه، وسافر إلى دبي بتأشيرة سياحة لمدة ثلاثة شهور. في الوقت الذي يبحث فيه (ت) وزملاؤه السابقون في المطار وكذلك (ن) عن عمل بمرتب ثابت، يسعى (ف) لصنع بداية جديدة بالعمل الحر، أولا كسائق وبعد ذلك كتاجر سيارات مرة أخرى كما يأمل. هذا طريق يتطلب فترة أطول من الاستعداد والبحث، وتكاليف أعلى. كثير من الآخرين لا يستطيعون تحمل هذه التكلفة – من بينهم (ن) الذي عمل كسائق في مصر، لكنه على الأقل حاليا غير قادر على تحمل تكلفة رخصة القيادة في الإمارات. كانت خطوة (ف) الأولى هي الحصول على تصريح إقامة خاص به. في الإمارات، ترتبط تصاريح الإقامة بعقود العمل (مع قليل من الاستثناءات لذوي الامتيازات)، لكن (ف) كان بحاجة لتصريح إقامة يسمح له بالعمل حرا. بعد حصوله على تصريح، يمكنه القيام بالدروس النظرية واختبار القيادة من أجل رخصة سائق في الإمارات لأن رخصته المصرية غير معترف بها هنا. وأتى به هذا إلى شركة السياحة نفسها.

لكن كيف انتهى الأمر بكل من (ن) و(ف) إلى هذه الشركة في المقام الأول؟ كان هذا بفضل (د) من المغرب، الساكن الوحيد غير المصري في حجرتنا المشتركة. وصل (د) إلى دبي منذ أكثر من عام بهدف الحصول على وظيفة جيدة بمرتب جيد، واستخدام هذا كأساس لطلب تأشيرة سياحية إلى كندا والولايات المتحدة. لكن كوفيد-١٩ تدخل، وقد قضى ما يقرب من عام بلا عمل تقريبًا، لكنه يملك تأشيرة إقامة تعرِّفه كمدير في شركة – في الحقيقة نفس الشركة التي اصطحبنا إليها في زيارة ذات أصيل في منتصف يناير.

استقبلتنا (ج)، وهي امرأة مصرية ودودة ومرحة في الثلاثينيات من عمرها، شرحت لنا الصفقة. مقابل مقدم قدره ٤٠٠٠ درهم، ومبلغ آخر قدره ٥٠٠٠

درهم يُسدد على أقساط على مدى أربعة شهور، تقدم شركتها عقدا وهميا (توفره شركة تبيع حصتها غير المستخدمة من تصاريح العمل إلى شركة السياحة) وتصريح إقامة لمدة عامين. تعمل الشركة ككفيل لعملائها، وبنبرتها المحترفة كمسؤولة مبيعات أوضحت (ج) أنهم يقومون بكل العمل الإداري الذي يحتاجه العميل، ويعتنون به، وكلما احتاج موافقة الكفيل على شيء ما ستوافق الشركة دائمًا. تُسمى هذه الخدمة «التأشيرة الحرة»؛ وربما ينطبق هذا على ثمنها أيضا، حيث يصل إلى أكثر من ضعف تكلفة تصريح الإقامة العادي.

بالكاد تمكن (ن) من تحمل كلفة هذه الخدمة، لكن عرض العمل الوحيد الجاد الذي تلقاه تطلب منه ترتيب أمر تصريح إقامته. لذا لم يكن أمامه اختيار غير الموافقة على دفعة أولى وأقساط شهرية تسمح له بالأكل والشرب طوال الشهور الأربعة التالية، لكن بقية مرتبه ستذهب لسداد ثمن التأشيرة. ليس قبل نصف عام من وصوله يمكنه توقع أن يرسل أي أموال إلى زوجته في مصر. أخبرته (ج) أن المرتب البالغ ٢٠٠٠ درهم والمعروض عليه في وظيفته المأمولة سيكون قليلا جدا بالنسبة لتأشيرة حرة. ونصحت بأن يبقى في تلك الوظيفة فقط حتى يجد عملا أفضل. وذكَّرتنا قائلة: «ودي ميزة التأشيرة الحرة: الحرية.»

مثل هذه التأشيرات يعلَن عنها في وسائل التواصل الاجتماعي وفي لافتات ملصقة على نواصي الشوارع، وعليها طلب كبير لأنها تحرر المرء من المآزق التي غالبا ما تنشأ حين يكون صاحب عمل المرء هو أيضا الكفيل وبهذه الصفة يمكنه أن يسبب مشاكل مختلفة وتسويفات. بالنسبة للبعض، مثل (ف) الذي يريد أن يصنع بداية جديدة كتاجر سيارات، تقدم هذه التأشيرات فرصة مثالية. لكن بالنسبة لآخرين، من بينهم (ن)، التأشيرة الحرة ضرورة باهظة الثمن في غياب طرق قانونية للحصول على عقد بتأشيرة. وتضيف بهذا عبئا إلى حِمل ثقيل بالفعل على أكتاف رجال يرون دورهم وقيمتهم الأساسيين في قدرتهم على فتح بيوتهم، وبناء مستقبل لأطفالهم.

وصل (أ) –وهو أيضا من قرية (ت) وصديق له– في بداية يناير، في رحلة ترانزيت أصلا. كانت خطته أن يقضي أسبوعين هنا ثم يكمل طريقه إلى الكويت؛ لأن الكويت حظرت السفر المباشر من مصر، لذا لا بد أن يقضي المسافرون القادمون من مصر ١٤ يوما في دبي. ومع ذلك، أعجبته دبي على الفور بشكل أكبر بكثير وقرر أن يبقى. دعمت هذا القرار حقيقة أن رحلة الطيران إلى الكويت باهظة الثمن للغاية، كما أن الموقف بالنسبة للعمل في الكويت لا يبدو أفضل بحال من الأحوال، وعليه أن يتوقع ١٤ يوما من الحجر الصحي لدى وصوله. والكويت، على عكس دبي، لا تظل مفتوحة ومرحبة بالزوار في منتصف الجائحة. بدلا من ذلك، تفعل كل ما بوسعها لتمنع انتشار الفيروس. وهذا يجعل الدخول إلى الكويت صعبا ومكلفا. بالمقارنة فإن البقاء في المنطقة الحضرية لدبي سهل، بتأشيرة سياحية يمكن إما تجديدها أو تحويلها إلى تأشيرة عمل مقابل رسوم. لكن سرعان ما تلقى (أ) قدرا كبيرا من الإحباط عندما أدرك أنه في عروض العمل القليلة في المطاعم (مجال عمله) التي تمكن من العثور عليها، كانت المرتبات منخفضة، والسكن باهظ الثمن، والتكلفة العامة للعيش في منطقة دبي الحضرية أعلى منها في الكويت. «في البلد دي تقدر تعيش.. لكن ما تقدرش تحوِّش فلوس هنا.» هكذا علق قائلا لي، مشيرا إلى جودة دبي كمكان حيث يفضل كثير من المغتربين تأسيس أسرة والعيش لمدة طويلة إذا أمكنهم ذلك، بالرغم من ذلك، أجبرته الضرورة المالية على البقاء، لكنه يواجه ضغطا كبيرا بعد رفضه العمل في مطعمين كانا في نظره يعرضان أجرا بائسا لا يكفي لإعالة زوجته الحامل وابنه الذي سيصل إلى سن الدخول إلى المدرسة قريبا في القرية بمصر.

في العقد الأول من الألفية، أصبحت الإمارات أول دولة تسمح للباحثين عن العمل بالوصول بتأشيرات سياحية، والتي كان بمقدورهم تحويلها إلى تصاريح إقامة. وقد أصبحت سبيلا متزايد الأهمية

اعترض (ب) على ما رآه انتقائية من (أ) وأنه من الصعب إرضاؤه، قال: «البلد دي أولها قرف.» في رأيه، أي قادم جديد في مستوى الطبقة العاملة في دبي لا يملك خيارا غير قبول أي عمل متاح، ثم يترقى في العمل ببطء. زميله (س) وافقه في رأيه بعبارات شبيهة، وزعم أن القدرة على تحمل العمل الشاق في ظل ظروف قاسية علامة على الرجولة: «ماينفعش تتكبر على أكل عيشك، لازم تبقى راجل في الموقف اللي إنت فيه.» عملهم شاق ومضنٍ. (ب) هو رئيس العمال في فريق من اللحامين، وفي نهاية اليوم تكون عيناه حمراوين من النظر إلى ألسنة لهب اللحام – ليست ألسنة لهب لحامه هو؛ فتلك يراها عبر نظارة واقية، لكن تلك المحيطة به

التي يراها كلما أدار رأسه. يتركون السكن في السابعة صباحا ويعودون ما بين السابعة والتاسعة مساء، متعبين وجوعى، وعادة ما يسقطون نائمين بسرعة قبل منتصف الليل، على عكس الباحثين عن عمل الذين يميلون إلى السهر حتى وقت متأخر والنوم حتى الظهر. لكن العمال محظوظون لأنهم لا يضطرون لمواجهة القلق الذي يلاحق الباحثين عن العمل الذين لا يعرفون إن كانوا سيجدون عملا في النهاية ومتى وكيف. عمل سيوفر لهم ما يكفيهم.

الباحثون عن العمل الذين قابلتهم كانوا يقومون بمجازفات مالية كبرى ليحققوا أهم مؤشر للرجولة في مجتمع أبوي: أن يكونوا قادرين على توفير «أكل عيش» أسرهم. يُرى هذا على أنه دور ذكوري بصفة حصرية، وحتى في الوقت الذي تعمل فيه نساء مصريات كثيرات بالفعل ويقمن بإعالة أسرهن في الحقيقة، إلا أن القيمة الأخلاقية لدور العائل الذكر لها مكانة عالية، ويراها الكثيرون كفرض ديني. أن تكون باحثا عن العمل في دبي في زمن الكورونا فرصة لأن تثبت نفسك كرجل، كي توفر أكل العيش حتى خلال الأزمة. لكنها تحمل أيضا خطر الفشل الذي سينتج عنه انعدام أي دخل لأسرة المرء، وأن تعتمد زوجته على أهلها، وألا يملك أطفاله المال اللازم لمصاريف المدارس أو الدروس الخصوصية. إنه خطر الموت الاجتماعي كرجل، وهو خطر يلوح كمارد أمام الرجال الذين قابلتهم. كلهم تحدثوا عن القلق العاطفي والتوتر العصبي، وعانوا من نوم سيء (على عكس هؤلاء العاملين الذين كانوا ينامون مبكرا). أن يكونوا غير قادرين على العمل وتوفير أكل العيش حالة تعذبهم بطريقة نادرا ما يمكن للعمل الشاق أن يفعلها.

«الكورونا دي حتنتهي إمتى؟»

خلال الشهر الأول من بحث (ت) عن عمل في دبي، بدا فيروس كورونا كشيء قد حدث في الربيع الماضي. لعلنا كنا سننساه تمامًا لولا الكمامات الإجبارية والنقص المستمر في الوظائف بالمطار. كانت دبي قد اختارت أن تبقى مفتوحة، في حماية نظام الكمامات والتباعد الاجتماعي. ومع ذلك، كان النظام متسيبا نسبيا. فقد ظلت الكافيهات والمطاعم والبارات والمحلات مفتوحة (باستثناء تلك التي أفلست خلال فترة الحظر أو بعدها، وكثرتها تثير الرعب). أغلب الناس يعيشون في سكن مشترك حيث يتعاملون عن قرب. في المسكن الذي أقمت به، وفي مساكن أخرى زرتها، التباعد الاجتماعي مستحيل. ثمانية رجال يتشاركون غرفة – وهذا ترتيب رحب؛ فالغرفة كبيرة ويمكنها بسهولة أن تؤوي خمسة عشر فردا، بل وعشرين. وكان تناول الوجبات المشتركة من أطباق مشتركة أسعد اللحظات العاطفية اليومية التي لم نكن على استعداد للإقلاع عنها. في مترو دبي، وهو أسرع وسيلة مواصلات في المدينة وأكثرها كفاءة، نصف المقاعد فقط مستخدمة للحفاظ على التباعد بين الركاب، لكن الركاب يقفون كتفا بكتف في القطارات ساعة الذروة. وقد دعا هذا البعض إلى التعليق مازحين بأنه من الممكن فقط أن تصاب بكورونا وأنت جالس، لا واقفا.

ومع ذلك، فإن محاولة دبي للحفاظ على الانطباع الذي تقدمه عن نفسها كجزيرة الأوضاع الطبيعية بالتحكم الجيد في الموقف كانت محاولة ناجحة، لأنها كانت شيئا رغب فيه أغلب الناس في المدينة أيضا. فقد كانت لديهم الرغبة والحاجة الملحة لأن يسير العمل كالمعتاد. ولكن قبل رأس السنة تمامًا، قفزت بسرعة أعداد الإصابات –التي كانت قد ظلت مستقرة على نحو إعجازي طوال ما يقرب من شهرين– واستمرت في الصعود سريعا. قبيل النصف الثاني من يناير، أصبح واضحًا على نحو متزايد أن استراتيجية دبي في البقاء مفتوحة اعتمادًا على الكمامات والتباعد نتج عنها موجة جديدة للجائحة على نحو متزايد وخارج السيطرة.

ذات يوم في أواخر يناير، ذهبنا أنا و(ت) وزميله السابق (و) إلى مقابلة شخصية مفتوحة من أجل وظيفة إدخال بيانات في مستشفى خاص. رغم أن (ت) حظي بعمل جديد، إلا أنه لم يشعر بالأمان فيه. كان ما زال في فترة اختبار، وما زال بإمكان الشركة أن تفصله بين يوم وآخر. لذلك، قرر أن يستمر في البحث عن بدائل حتى نهاية فترة اختباره. بعد الوصول بالأوتوبيس من عجمان حيث كنا قد قضينا عطلة نهاية الأسبوع، ذهب (ت) إلى سكنه في حي ديرة بدبي ليغير ثيابه ويرتدي بدلته من أجل المقابلة، وعاد بخبر فاجع. واحد من زملائه في الحجرة خرجت نتيجة فحصه إيجابية بكورونا (في عمله، كان مطالبًا بإجراء التحليل بانتظام). كان الزميل المصاب

وحده في حجرته، والسكان الخمسة الباقون للغرفة لا يعرفون أين يقضون الليلة، خائفين من أن يخضعوا للحجر الصحي هم كذلك.

في الليلة السابقة، تلقينا مكالمة هاتفية من (هـ)، ابن الخال الذي أقلّ (ت) من المطار عند وصوله. كان تحليله قد تبينت إيجابيته للتوّ. لديه وظيفة آمنة، ودخل جيد، وشقة فسيحة سمحت له بالذهاب لإجراء التحليل عندما شعر بالتعب، والبقاء في حجرة وحده طوال مدة الحجر الصحي؛ وهي الموارد التي يفتقر إليها آخرون كثيرون في دبي. قال (ت): «إمبارح بس، كنت باسأل نفسي حيحصل إيه لو حد في سكن مشترك جاتله كورونا، وآهي حصلت دلوقت!» لحسن الحظ عرض عليه صديق سكنا مؤقتا لبضع ليال، وتمكن من الحصول على بعض متعلقاته الشخصية من سكنه، رغم أن صاحبة الشقة حاولت أن تقنعه بأنه لا ينبغي أن يقلق بما أن: «دبي كلها كورونا.»

في تلك الحالة المروعة والقلقة التي أثارها هذا المنعطف للأحداث، وصلنا إلى المستشفى الخاص الذي بدا ذا جودة عالية. هناك، أوجز لنا موظف في قسم الموارد البشرية عرض العمل: إدخال بيانات للقاحات كورونا، دوام جزئي: ٣×١٢ ساعة في الأسبوع، ٢٥٠٠ درهم مع تأشيرة لكن دون سكن، مع مواصلات من المستشفى الرئيسي إلى موقع العمل في ضاحية نائية. كانوا يبحثون عن موظفين يمكنهم البدء فورا. سألنا: «فورا؟» فأجاب موظف الموارد البشرية: «نعم، غدا.» وذكّرنا بأنه عرض جيد لأن كثيرا من الناس يبحثون عن العمل، ووضع كورونا يزداد سوءا بسرعة. وذكر أيضا أنه لو أثبت المرء نفسه في الوظيفة، قد يكون هذا طريقا إلى الحصول على وظائف أخرى بأجر أفضل في المستشفى. كان قرار (ت) و(و) برفض العرض – (ت) لأن وظيفته الحالية أفضل، و(و) لأنه كان يأمل في العثور على وظيفة على مدى أطول: «أنا راجل متجوز، ما أقدرش أتحمل المغامرات.» فيما بعد، بينما كنا نشرب الكرَك –وهو شاي على الطريقة الجنوب آسيوية بالحليب والتوابل، رخيص جدا وشائع في منطقة الخليج– عند كشك شاي، ذكّره (ت) بأن انتظار عرض أفضل فيه من المغامرة مثل ما في قبول وظيفة مؤقتة.

بعد يومين فقط، فُرض الحجر الصحي على اثنين من زميلات (ت) في العمل بعد أن ثبتت أيضا إيجابية فحصهما. بدأ يخشى إغلاقا كليا جديدا، وأصبح همه الأساسي الحصول على عقده الجديد وتصريح إقامته في أسرع وقت ممكن ليكون على الأقل في الجانب الآمن بعض الشيء.

في نفس توقيت هذه الأحداث تقريبًا، بدأت وسائل الإعلام العالمية الحديث عن الأعداد المتزايدة للإصابات في دبي. خاطبت هذه الوسائل بالأساس الجانب المرفه من الجائحة: السياح الغربيون الذين يقضون وقتا طيبا في المنتجعات الشاطئية والبارات والملاهي الليلية. بهذه الطريقة، أعادت إنتاج صورة دبي العامة عن نفسها كمدينة رفاهية ومتعة عصرية. ردت دبي بمزيد من القيود في المواقع السياحية والترفيهية: مسافات أكبر بين الطاولات وحظر الفعاليات الترفيهية الحية في البارات والمطاعم. مثل هذه الإجراءات يمكن اتخاذها دون التسبب في ركود اقتصادي آخر قد لا يصمد في مواجهته اقتصاد دبي المتقلب. لكن كيف يمكن توفير التباعد في مدينة يسكن معظم سكانها في غرف وشقق مشتركة. خلالً الوقت الذي عشته في الغرفة المشتركة في عجمان مع ٧ إلى ٨ رجال آخرين، شخصان فقط (وأنا من بينهما) قاما بتحليل كورونا، وقمنا به كي ندخل أبو ظبي (التي يمكنها بسبب ثروتها البترولية تحمل نظام تحكم في كورونا أكثر تقييدا من دبي). أصيب العديد من المقيمين بالبرد خلال يناير، وفقد واحد أيضا حاستيّ الشم والتذوق لمدة يومين؛ لكن أحدا منهم لم يقم بإجراء التحليل، لأنهم كانوا أكثر خوفا من عواقب تحليل إيجابي سيعترض طريق بحثهم عن عمل، بل ويجعلهم يفقدون دخلهم أو سكنهم. كيف يمكن تحفيز العاملين المغتربين على إجراء التحليل والعزل الذاتي في ظل مثل هذه الظروف؟

الباحثون عن العمل يقومون بمجازفات لتحقيق أهم مؤشر للرجولة: القدرة على توفير «أكل عيش» أُسرهم. يُرى هذا باعتباره دورًا ذكوريًا حصرا، حتى في الوقت الذي تعمل فيه نساء كثيرات

كان رهان دبي، وهو رهان بالفعل، أنها ستتمكن من تطعيم ما يكفي من سكانها قبل أن تخرج الجائحة عن السيطرة. وتهدف الإمارات إلى تطعيم أكثر من نصف تعداد سكانها قبيل مارس. لتحقيق هذا، اختارت لقاح سينوفارم المتاح والقابل للتخزين بسهولة، بينما لقاح فايزر–بيونتيك متاح فقط حتى الآن للعاملين في الرعاية الصحية والأشخاص المهمين. لقد استثمرت الإمارات بقوة في لقاح سينوفارم، الذي جرى اختباره أيضا هنا. ولم تُعرض البيانات الخاصة باختبارات سينوفارم بعد على الجمهور، ولهذا ليس من الممكن

معرفة إن كانت نسبة الوقاية التي تصل إلى ٨٦٪ –والتي يقال إنه يملكها– صحيحة. على كل الأحوال يبدو أن حملة اللقاح الواسعة والسريعة نجحت في وقف موجة الوباء الثانية، وبدأت أعداد الإصابات والوفيات أن تقل شيئا وشيئا منذ شهر فبراير بعد أن زادت بشدة في يناير.

إلا أن أحدًا في مسكني لم يذهب لتلقي التطعيم حتى نهاية يناير بسبب الشك المنتشر نحوه. (لكن من المحتمل أن يتغير هذا فيما بعد؛ لأن أصحاب العمل بدأوا يطالبون العاملين لديهم على نحو متزايد بأخذ التطعيم). ومع ذلك من المفارقات أن دبي ربما تكون اكتسبت وقاية عبر جيوب من مناعة القطيع التي يبدو أنها ظهرت بشكل غير ملحوظ إلى حد كبير وسط العاملين. لأن العاملين أغلبهم من الشباب والأصحاء (ثمة اختبار طبي كشرط مسبق لتأشيرات العمل، ونادرا ما يتمكن المغتربون المتقاعدون من تحمل البقاء)، فإن عددًا أقل من الأشخاص يموتون أو تتطور لديهم أعراض حادة مقارنة بأي مكان آخر. يمكن لطابق كامل في عمارة سكنية أن يصاب بالمرض دون ملاحظة السلطات، طالما أن أحدا لا يجري تحليلا ولا يحتاج إلى البقاء في المستشفيات. في الشركة التي كان (ت) يعمل بها قبل الإغلاق الكلي، مرض الجميع تقريبًا في سكن الشركة بأعراض مشابهة لكورونا في مارس ٢٠٢٠. في الحجرة المشتركة التي عشت فيها، خمسة من سكانها الثمانية ربما أصيبوا بكورونا خلال الخريف، ثلاثة منهم عندما مرض جميع من في الشقة في أكتوبر، واثنان (من بينهما أنا نفسي) قبل الوصول هنا.

كان زملائي في الغرفة مهتمين بمعرفة ما سأكتبه عن لقائي بهم، وفي واحدة من أمسياتي الأخيرة في عجمان، اجتمع أربعة منهم معي في الغرفة، وقدمت لهم ترجمة عربية مرتجلة لمسودة أولى من هذا المقال. قدموا لي ملاحظات جيدة ومفيدة، وبعد ذلك قررنا أن نتسكع قليلا. تجولنا في شوارع منطقة حديثة البناء، وتوقفنا مرتين لنشرب الكرك عند كشك شاي، متحدثين عن خطط للمستقبل، وتكاليف الإسكان، ورخص القيادة ومساحات صف السيارات، عن الأحلام والمشاعر، وما هو أكثر من ذلك بكثير. كان مزاجنا طيبا وهادئا. عند كشك الشاي التالي، التفت (ف) فجأة إليّ وقال: «يا دوك، عندي سؤال. الكورونا دي حتنتهي إمتى؟» سمع (د) سؤاله وقال معلقا: «الناس كلها هنا بتسأل نفس السؤال.»

غياب اليقين حول احتمالات فرض الإغلاق الكلي، والفتح، والتعافي الاقتصادي المأمول ربما يكون هو أكبر أسباب التوتر بين الباحثين عن العمل الذين قابلتهم. أن تتحمل نقص الدخل لفترة شيء، وأن تدفع ثمن تذكرة الطائرة وتنفق المال على العيش والتنقل في مدينة مرتفعة الأسعار دون أن تعرف إن كنت ستعوضه ومتى، فهذا يعني أن كل خطوة يقوم بها المرء قد يتبين أنها خطوة خاطئة، ولكن عدم القيام بها فيه نفس القدر من المجازفة.

مع اقتراب الحصول على مرتب، يصبح من الأسهل أن تكون مرنًا. وظيفة (ت) الجديدة مرتبها جيد بشكل كاف ليوفر له بعض المرونة. بعد أسبوع من مغادرته سكنه حيث كان زميل الحجرة المصاب ما زال مقيما (لم يكن لديه مكان آخر يذهب إليه)، عُرض على (ت) بارتيشن partition (مساحة فردية منفصلة من غرفة أكبر، ومساحته تكفي فقط لسرير وحقائب المرء) مقابل ١١٠٠ درهم في الشهر. كانت التكلفة أكبر مرتين من إيجار سريره في الغرفة المشتركة، وهو ما يعني أنه لن يتمكن من إرسال إلا أقل القليل أو حتى لن يرسل أي مال إلى الوطن ذلك الشهر. ومع ذلك، فقد قبل به لأنه وفر له الأمان من الخطر المحتمل بأن تتبين إيجابية تحاليل المزيد من رفاقه في الغرفة ويتعرض للحجر الصحي، وهو ما قد يحدث مرة أخرى في سكنه الحالي أو أي سكن آخر مشترك.

في بداية عودته إلى دبي، حاول (ت) أن يجد شيئا طويل المدى ومؤكدا، وانضغط إلى أقصى حد أمام الخيارات غير المؤكدة. والآن، يمكنه التطلع قُدُما مرة أخرى بمزاج أكثر أملاً. للمرة الأولى منذ وصوله، حكى لي المزيد عن البيت الذي كان يبنيه، وشرفة من أجل تجمعات وقت الفراغ في الصيف يأمل أن يضيفها على سطحه. ذات يوم، عندما قابلته بعد العمل حيث كان يشعر الآن بمزيد من الثقة بينما يتعلم سريعا كيف يعمل النظام، قال لي إن كل سفرية للعمل تتكلف مالاً في البداية قبل أن تأتي بفائدة: كان الأمر هكذا كل مرة، وفي هذه السفرية، منح لنفسه مهلة حتى نهاية هذا العام. قبيل ذلك فقط يتوقع أن يدخر بالمعدل الذي يحتاجه لينهي بناء بيته ويوفر التعليم اللازم لابنته. لكن هذا يجعل خطته في الرجوع خلال عامين احتمالاً بعيدا بعض الشيء.

كان يمكن لهذا المقال أن يُختتم بمزيد من التأملات النظرية الأنثروبولوجية المتحذلقة حول زمانية النيوليبرالية، والنمو والأزمة، لكن هذا ليس وقته.

(*) نُشر هذا المقال تحت هذا الاسم المستعار (فينو) للباحث في موقع Allegra Lab, Anthropology for Radical Optimism، في أربعة أجزاء، وجرت ترجمته بالاتفاق مع الباحث وبموافقة الموقع، كما جرى اختصاره ليناسب سياسة النشر بالمجلة بمعرفة الكاتب والمترجم.

قوانين الأسرة..

هل من سبيل للمواطنة؟

إلهام عيداروس

مئة عام مرت على إصدار أول تشريع لقانون الأحوال الشخصية للمسلمين رقم ٢٥ لسنة ١٩٢٠ (الذي يعتبر القانون العام للدولة وتوجد بالتوازي معه قوانين تحكم الأحوال الشخصية لغير المسلمين بشرط أن يكون الزوجان متحدي الملة والطائفة). لم يتوقف النقاش العام قط طوال هذه السنين ولم يتوقف النضال من أجل التطوير، وخاصة من فئتين كبيرتين في المجتمع المصري هما النساء والمسيحيين نساءً ورجالاً.

أتناول هنا سريعًا محطتين حديثتين: الأولى هي ما تلا ثورة ٢٥ يناير مباشرة، والثانية هي تبعات ظهور مشروع قانون جديد للأحوال الشخصية للمسلمين في فبراير ٢٠٢١.

بعد ثورة ٢٥ يناير ٢٠١١، برزت دعوات وتحركات بدأت من أبريل ٢٠١١ تنادي بالعودة عن تعديلات قوانين الأحوال الشخصية التي تمت منذ عام ٢٠٠٠، واصمة هذه التعديلات بأنها «قوانين سوزان» أي تنتمي للعهد البائد الدكتاتوري أو المتخلي عن شرع الله مركزة هجومها على ما اعتبروه ظلم للرجال والآباء في عدة نقاط منها اقتصار رؤية الطفل المحضون للطرف غير الحاضن (الأب عادة) على ثلاث ساعات في الأسبوع في مكان عام وحرمان غير الحاضن من استضافة أبنائه لديه ورفع سن الحضانة، واتخذت هذه التحركات مسميات مثل ثورة آباء مصر أو رجال مصر، وفي مقابلها برزت تحركات تعبر عن صوت الأمهات مثل جمعية رعاية الأمهات الحاضنات (أشهرت رسميًا كجمعية أهلية في ٢٠١٤). وبالتوازي مع الهجوم على وضع المرأة في قوانين الأسرة، حدثت أيضًا تراجعات في الوضع القانوني لمشاركتها السياسية مثل نص قانون الأحزاب على أن يكون مؤسسو الأحزاب السياسية والقياديين فيها من أب مصري وإلغاء كوتة المرأة في البرلمان.

كذلك، تصاعد حراك المسيحيين والمسيحيات (وخاصة من الأقباط الأرثوذوكس) المطالبين بالحق في الطلاق والزواج الثاني بعيدا عن سلطة الكنيسة التي ترفض إعطاء تصريح بالزواج الثاني للأقباط الحاصلين على أحكام بالتطليق من محاكم الدولة. تنوعت أشكال هذه الحراك في السنوات التالية على الثورة وفقا للمواقع السياسية والفكرية للقائمين

عليه وتنوع كذلك الداعمين له من السياسيين، فبعضه انشغل بالضغط على الكنيسة لتبني رؤية دينية متناقضة مع قناعاتها الجديدة في عهد البابا شنودة المختلفة عن لائحة الأحوال الشخصية الصادرة عام ١٩٣٨، والبعض الآخر رفع شعارات المواطنة والحقوق الدستورية وطرح مطالب محددة من الدولة مثل تعيين وزارة العدل لموثقين مدنيين (وليس كهنة) لتوثيق عقود الزواج بل والمطالبة بإصدار قانون زواج مدني «للمسيحيين» موازي للزواج الكنسي.

وإزاء هذا الحراك المجتمعي المتنوع حاولت الحركة النسوية والأحزاب «الديموقراطية» الناشئة وقتها التفاعل مع هذا الحراك المجتمعي كل حسب موقعه السياسي والأيدلوجي.

أما المحطة الأخيرة لتصاعد النقاش العام حول قوانين الأحوال الشخصية فجاءت مع تسريب مشروع قانون جديد للأحوال الشخصية للمسلمين للصحف، ثم دخوله لمجلس النواب وبالتوازي توارد أخبار طوال الشهور الأخيرة حول قرب انتهاء ممثلي الكنائس الثلاث الكبرى في مصر ووزارة العدل من الاتفاق على النسخة الأخيرة من قانون الأحوال الشخصية الموحد للطوائف المسيحية. بالطبع نصيب مشروع المسلمين من النقاش العام أكبر كثيرًا من مشروع المسيحيين الذي لا يبدو أنه يحظى بنفس الاهتمام حتى من الحركة الحقوقية والنسوية «العلمانية»، وهو محاط بسرية أكبر فلا توجد نسخة متكاملة منه منشورة للرأي العام.

مشروع قانون المسلمين

تنوعت ردود الأفعال على المسودة المسربة لقانون المسلمين بعضها لرجال ونساء معترضين من منطلقات دينية أو محافظة على ما اعتبروه تقييد لحق الرجل الشرعي في تعدد الزوجات لأن المسودة تضمنت إلزامه بإخطار الزوجة الأولى، أما غير ذلك فجاءت ردود الأفعال من منطلقات نسوية أو تحررية على اعتبار أن هذه المسودة تكرس وضع النساء المتدني في الأسرة بل وتؤدي للتراجع أكثر من حيث أهليتهن القانونية فلا تعترف بولايتهن على أنفسهن (إعطاء ولي الزوجة حق طلب فسخ العقد) ولا أطفالهن حتى إن كن حاضنات لهم وقائمات على رعاية شئونهن بالكامل حيث تبقى الولاية للأب ثم الجد. وفي نفس الوقت، لا تقدم المسودة حلول للمشاكل العملية والإجرائية التي تلاقيها النساء في مسائل مثل تنفيذ الأحكام المتعلقة بالنفقات والمسكن وتلقي بمسؤولية إثبات دخل الزوج على الزوجة وتضعف قدرتهن على استخدام قائمة المنقولات كورقة ضغط على الأزواج في حالة خروجها أو طردها من مسكن الزوجية وتعمل فقط على تحسين أوضاع الرجال (الآباء) في قضايا الاستضافة وترتيب الحاضنين دون تغيير التمييز في شروط الحضانة بين النساء والرجال.

من أبرز ردود الفعل الرافضة للقانون من منظور أكثر تقدمية أو مساواة التي أود التنويه لها:

- بيان «الضرورات الخمس» الذي طرحته عشرات الجمعيات العاملة في مجال حقوق المرأة والطفل وتمثلت نقاطه الخمس في ثلاثة مبادئ (الاستناد إلى الدستور المصري ومبادئ حقوق الإنسان (١) وإقرار الشخصية القانونية والأهلية الكاملة للمرأة المصرية، والاستناد إلى مفهوم المواطنة في دلالاته من حقوق وواجبات متساوية بين الجنسين في الأسرة أمام القانون بما يفيد ولاية النساء على أنفسهن وأطفالهن (٢)، وترجيح مصلحته الطفل الفضلى (٥))، أما النقطتين الأخرتين فهما لا تعنيان المساواة بالضرورة وإنما تحسين أوضاع النساء نسبيا مثل توثيق الطلاق أمام القاضي (٣) ووضع بعض القيود والضوابط على تعدد الزوجات (٤).

"بالتوازي مع الهجوم على وضع المرأة في قوانين الأسرة، حدثت تراجعات في قوانين مشاركتها السياسية مثل نص قانون الأحزاب على أن يكون مؤسسو الأحزاب من أب مصري وإلغاء «الكوتة"

- كذلك، انطلقت حملة «الولاية حقي» والتي دعت إليها مؤسسة المرأة والذاكرة ودعمها منتدى النسوية الإسلامية (تحت التأسيس) وشاركت آلاف النساء قصصها على نفس الهاشتاج حول المعاناة التي تلاقينها بسبب افتقادهن للولاية على أنفسهم وأطفالهن حتى في أبسط الأمور التي تخص المرأة نفسها كالعمل وإجراء العمليات الجراحية أو أطفالها الذين في حضانتها مثل التسجيل والنقل من المدرس أو تسلم التابلت المدرسي أو الصرف عليهم من أموالهم، وهو ما يذكرنا بهاشتاج أنا ولية أمري/ أنا ولية نفسي الذي استخدمته السعوديات لسنوات تحديا لولاية الذكور على النساء في المملكة.

- ظهر أيضًا فور تسريب المشروع حملة توقيعات غير معلومة المصدر بعنوان «من أجل قانون مدني موحد للأحوال الشخصية» التوقيعات عليها حتى الآن وصلت لحوالي ١٢٠٠٠ لكنها لم تتضمن بالتحديد ماهية تفاصيل هذا القانون المطلوب.

– ثم أصدرت مؤسسة المرأة الجديدة عريضة بـ١٢ مطلبًا أو مبدأ بعنوان «قانون عادل للأسرة موحد لكل المصريين دون تمييز» تتضمن منطقًا مغايرًا بالكامل لقوانين الأحوال الشخصية القائمة يقوم على المساواة في مسألتي السلطة والثروة، فتتجاوز مفهوم النفقات التقليدي باتجاه اقتسام الثروة المشتركة عند الطلاق، وتتضمن المساواة على أساس الدين والجنس في الحق في الزواج والطلاق، وحظر تعدد الزوجات وإلغاء أي تمييز بين الرجال والنساء في شروط الحضانة وتجاوز التقسيم التقليدي بين الحضانة والولاية باتجاه مفهوم رعاية الأطفال كحق ة مشتركة بدون تمييز على أن يكون الحاضن ولي أمر الطفل. كذلك انتبهت العريضة لمسألة العمل المنزلي غير مدفوع الأجر باعتباره عمل تقوم به النساء عادة وليس له مقابل مادي أو تأمين اجتماعي أو صحي. ولا أخفي انحيازي لهذه العريضة التي أفضل أن أسميها هنا (عريضة المواطنة).

وردًا على الجدل العام صرح رئيس الجمهورية بأنه وجه أن يتولى شيخ الأزهر إصدار قانون الأحوال الشخصية، مع العلم أن الأزهر كان قد قدم مشروع في أكتوبر ٢٠١٩ تضمن معظم الإشكاليات الموجودة في المشروع الأخير وخاصة حق الولي في طلب فسخ عقد الزواج. شكل هذا التصريح أو التوجيه الرئاسي صدمة للكثيرين والكثيرات ممن استنجدوا بالرئيس لوقف هذا المشروع خاصة مع وعده في ديسمبر ٢٠١٩ للمصريات أنه لن يوقع قانون للأحوال الشخصية لا ينصف المرأة، وخاصة أن مسألة الأحوال الشخصية وخاصة الطلاق الشفوي كانت محل جدل علني بين شيخ الأزهر والرئيس حيث طالبه الرئيس في يناير ٢٠١٧ بحظر الطلاق الشفوي قائلاً: «تعبتني يا فضيلة الإمام". وخلال أقل من شهر ردت هيئة كبار العلماء بالأزهر (التي كان عبد الناصر ألغاها في الستينيات وعادت بعد ثورة ٢٥ يناير) ببيان يؤكد أن الطلاق في الإسلام لا يحتاج شرعيا لإشهاد أو توثيق وأن ولي الأمر (الدولة) يمكنه وضع عقوبات على من يمتنع عن التوثيق.

نصيب مشروع المسلمين من النقاش العام أكبر كثيرًا من مشروع المسيحيين الذي لا يبدو أنه يحظى بنفس الاهتمام حتى من الحركة الحقوقية والنسوية «العلمانية»..

مشروع قانون المسيحيين

لا يحظى قانون الأحوال الشخصية للمسيحيين بنفس القدر من النقاش العام كما أسلفت. ومسألة إصدار قانون موحد للأحوال الشخصية للمسيحيين وخاصة للطوائف الثلاثة الكبيرة مسألة مطروحة في مصر منذ السبعينيات لكنها لم تقترب من التحقق فعلاً إلا بعد إدراج المادة الثالثة في دستور مصر ٢٠١٢ ثم ٢٠١٤ والتي تنص صراحة على أن «مبادئ

شرائع المصريين من المسيحيين واليهود المصدر الرئيسي للتشريعات المنظّمة لأحوالهم الشخصية، وشئونهم الدينية، واختيار قَياداتهم الروحية". محتوى النسخ المسربة من المشروع الأخير تطرح عدة مشكلات منها:

– سعي الكنائس لإغلاق باب الاحتكام للشريعة الإسلامية في حالة تغيير الملة وهو الذي كان مهربًا أو مخرجًا للمسيحيين الذين لا ترضيهم قواعد كنائسهم، وهو مخرج طائفي به إشكالية سياسية حيث يعبر عن هيمنة الشريعة الإسلامية على المجتمع باعتبارها جزء من النظام العام لكنه في الواقع العملي مثل حلا لعدد من الناس.

انطلقت حملة «الولاية حقي» وشاركت آلاف النساء قصصها على نفس الهاشتاج حول المعاناة التي تلاقينها بسبب افتقادهن للولاية على أنفسهم وأطفالهن حتى في أبسط الأمور

– استمرار تقييد الطلاق والزواج الثاني، وخاصة بالنسبة للأرثوذكس والإنجيليين ووضع أسباب قليلة وصعبة للطلاق مثل الزنا (مع التوسع في مفهومه) والإلحاد والشذوذ مقارنة بلائحة ١٩٣٨ الخاصة بالأقباط الأرثوذكس التي كانت تتيح الطلاق لتسعة أسباب منها استحكام النفور واستمرار الفرقة ثلاث سنوات، وكذلك استمرار حرمان الطرف «المذنب» من الزواج الثاني.

– يتبنى المشروع نفس الرؤية التقليدية لتقسيم الأدوار داخل الأسرة القائمة على أن الولاية والإنفاق للرجل والطاعة للمرأة، لكنه يضيف عليها إلزام الزوجة القادرة بالإنفاق على زوجها المعسر غير القادر على الكسب رغم أنه يسمح للزوج بمنع زوجته من الدراسة والعمل باتفاق بينهما عند الزواج.

– في حالة إقرار القانون الموحد للمسيحيين سيكون هناك اختلاف وتمييز واضح في المراكز والمعاملة القانونية للمصريين المسلمين والمسيحيين وللأسرة المسلمة والمسيحية في قضايا مثل تعريف الزنا وشروطه وشروط الحضانة وترتيب الحاضنين والسماح بخطبة وزواج القصر وإثبات وإنكار النسب.

وستستمر الكنائس في لعب أدوار من أدوار أجهزة الدولة بدلاً من محاكم الأسرة على سبيل المثال، وهو الأمر غير المفهوم وغير المبرر في ظل وضع تشريع خاص بالمسيحيين، فطالما هناك قواعد تشريعية ملزمة ما المبرر للاستمرار في اشتراط الحصول على تصريح بالزواج الثاني أو شهادة بخلو الموانع من الكنيسة في كل حالة بمفردها!

بالطبع هناك إيجابيات (من منظور الحرية والمساواة) يتيحها هذا المشروع أهمها المساواة في الميراث والتبني، لكن هذه الإيجابيات محدودة فمنظومة المواريث المسيحية كانت قائمة بالفعل

وفقًا للائحة ١٩٣٨ أما التبني فمحدود بأن يكون الأطفال المسيحيين المتبنين معلومي النسب عمليًا لكي نتأكد أنهم مسيحيون، وسيبقى السؤال مطروحًا أيضًا هل يجوز تنظيم مسألة لها تبعات مدنية وجنائية خطيرة كالتبني بطريقتين مختلفتين في المجتمع (الكفالة/الاحتضان للمسلمين والتبني للمسيحيين)!

كيف وصلنا إلى هنا؟

إن نظرة على القسم النسوي في برنامج الاتحاد النسائي المؤسس عام ١٩٢٣ تصدمنا بحقيقة أننا خلال قرن من الزمان لم نحقق الكثير ولا زلنا نطرح نفس المطالب بل ربما أقل منها، فقد تضمن هذا البرنامج مثلا «سن قانون يمنع تعدد الزوجات إلا ضرورة كأن تكون الزوجة عقيمة أو مريضة» و"سن قانون يلزم المطلق أن لا يطلق زوجه إلا أمام القاضي الشرعي» والتعاون مع الدول الأجنبية في تنفيذ أحكام النفقة. وتفسير ذلك يعود لعدة عوامل أهمها في رأيي العوامل المرتبطة بالدولة والمرتبطة بالحركة النسائية.

أولاً بالنسبة للدولة: رغم أن نضال النساء من أجل التحرر والمساواة ارتبط صعودًا وهبوطًا مع عملية التحرر الوطني، فإن دولة التحرر الوطني (سواء في نسختها الأولى المتمثلة في ثورة ١٩١٩/دستور ١٩٢٣ أو الثانية المتمثلة في حركة الضباط الأحرار ١٩٥٢ وقيام الجمهورية ودستور ١٩٥٦) قد قبلت تحرر النساء في المجال العام (التعليم، العمل، التصويت والمشاركة السياسية والنقابية.. إلخ)، واستجابت للضغوط النسوية بشأنه حتى ولو ببطء وبمقاومة شديدة لتشاركن في عملية التحرر الوطني وبناء الدولة لكنها لم تقبله في المجال الخاص (الأسرة) حيث بقى المجال الأخير أسيرًا لهيمنة الدين وتصوراته ومؤسساته دونا عن المجال العام، وبقت قوانين الأسرة هي الوحيدة المحكومة بالكامل بأحكام الشرائع الدينية على العكس من القوانين الجنائية والمدنية والتجارية.. إلخ. صحيح أن أول قوانين لتنظيم الأحوال الشخصية صدرت في عهد الملكية (١٩٢٠ بالنسبة للمسلمين و١٩٣٨ بالنسبة للأقباط الأرثوزوكس، لكن الجمهورية حين ألغت المحاكم

> **سعي الكنائس لإغلاق باب الاحتكام للشريعة الإسلامية في حالة تغيير الملة كان مهربًا أو مخرجًا للمسيحيين الذين لا ترضيهم قواعد كنائسهم، وهو مخرج طائفي به إشكالية سياسية**

الشرعية والملية في ١٩٥٥ أبقت على القوانين الدينية وكلفت المحاكم المدنية بتطبيقها وبالتالي أصبح الشكل مدنيًا لكن المحتوى دينيًا طائفيًا أبويًا. ثانيًا بالنسبة للحركة النسائية: ترى آمال عبد الهادي أن العنصر الحاسم في تطور أوضاع النساء في المجال الخاص هو نضال الحركة النسائية وليس الدولة، وتؤكد – وأتفق معها – أن مطالب الحركة «تطورت في إطار الإصلاحات الجزئية عمومًا. تركزت مطالب الموجة الأولى في النصف الأول من القرن العشرين على المطالبة بتقييد الطلاق وتعدد الزوجات («تقنين الرخص»). أما مطالب الموجة الثانية.. فركزت على «تقييد الرخص»، أى تهذيب سلطة الأزواج فيما يتعلق بالتأديب وبيت الطاعة، وإعلام الزوجة الأولى بالزواج الثانى (أو الثالث أو الرابع). بينما انشغلت الموجة الثالثة بـ «تطوير الرخص» مثل تحسين شروط الطلاق بالنسبة للزوجات مثل الخلع والعصمة عبر الشروط في عقد الزواج". وهذه الطبيعة الإصلاحية الجزئية في مطالب الحركة تفسر محدودية ما أنجز خلال قرن من الزمان بالأساس لأن الحركة أولا «لم تجرؤ على تحد طبيعة العلاقة السلطوية بين النساء والرجال داخل الأسرة» وثانيا لأنها «سكتت عن التمييز بين النساء المسلمات والمسيحيات". أتفق معها وأضيف على ذلك أن الحركة في معظمها لم تجرؤ على تحدي الوضع الطائفي للدولة وهيمنت عليها المسلمات (حتى وإن كن علمانيات) وهيمن عليها خطاب النسوية الإسلامية (سواء العقائدي أو العملي).

انطلقت حملة «الولاية حقي» وشاركت آلاف النساء قصصها على نفس الهاشتاج حول المعاناة التي تلاقينها بسبب افتقادهن للولاية على أنفسهم وأطفالهن حتى في أبسط الأمور

بالطبع هناك عوامل أخرى عديدة منها وضع ومنهج الحركة السياسية التقدمية/اليسارية إزاء قضايا المرأة والحريات الخاصة والدين، ومنها الأوضاع التاريخية والقانونية للمؤسسات الدينية الكبرى كالكنيسة القبطية الأرثوذوكسية والأزهر، ومنها تعقيد الوضع الطائفي المتمثل في تركيبة سكانية تتضمن أغلبية مسلمة وأقلية مسيحية كبيرة وتمييز ديني في الحقوق والواجبات التي تحكم علاقة المواطن بالدولة ومعدلات عالية من العنف الطائفي وخاصة في عصور بعينها. وهذه العوامل قد تساعد في تفسير اختلاف المسار الذي أخذته قضية الأحوال الشخصية في مصر بعد التحرر من الاستعمار عن دول أخرى مثل تونس أو حتى العراق.

هل من سبيل للمواطنة؟

مبدئيا، لا أتوقع صدور قانون جديد للأحوال الشخصية للمسلمين قريبا وإن صدر لا أتوقع أن يتضمن تغييرات جوهرية عن الوضع القائم سواء في الاتجاه التحرري أو المحافظ. فالصراع في المجتمع أصبح أكبر مما يمكن احتواءه بالمنهج الأبوي الذي تعبر عنه وعود خطابات رئيس الجمهورية للنساء بالحماية والإنصاف. أما بالنسبة لمشروع قانون الأحوال الشخصية الموحد للمسيحيين، فأكثر ما أخشاه أن يصدر ليعمق الانقسام الطائفي في المجتمع ويحكم قبضة الكنائس على حياة أتباعها. فالكنائس المختلفة وخاصة الكنيسة القبطية الأرثوذوكسية تدرك جيدًا أن الوقت الحالي هو الأنسب لخروج هذا القانون، حيث علاقتها بالسلطة السياسية في أفضل أحوالها منذ السبعينيات ويغيب عن التأثير السياسي الرسمي المباشر تيار الإسلام السياسي الذي طالما ساهمت مزايداته وتحريضه على الكنيسة والمسيحيين في إرباك موقع المواطنين المسيحيين المناهضين لتسلط الكنيسة وإحراج السياسيين العلمانيين الراغبين في دعمهم. يمكن للسلطة السياسية تغليظ العقوبات على التهرب من النفقات أو عدم تسليم الميراث لمستحقيه (وهو ما تم بالفعل) أو تعديل النقاط التي تسبب غضب واحتقان الآباء مثل ترتيب الأب بين الحاضنين أو استحداث نظام الاستضافة، لكن أي تعديلات أخرى ستصطدم بجوهر الزواج في المنظومة التقليدية (سواء الإسلامية أو المسيحية وإن اختلفت المسميات وبعض التفاصيل). إذ تقوم هذه المنظومة على أنه على الرجال الإنفاق (ولهذا التمييز في الميراث) وعلى النساء الطاعة، وللرجال الولاية وللنساء الحضانة (أو بالأحرى عليهن واجب الحضانة باعتبارها حق للصغير)، وذلك كله في إطار مفهوم القوامة الديني الحاكم لعلاقة النساء بالرجال في الإسلام حتى لو لم تذكر كلمة «القوامة» صراحة في القوانين. خلال السنوات من السبعينيات وحتى الألفينات، اضطرت السلطة للقيام ببعض التحسينات لكي تسهل على النساء ممارسة دور راعيات الأطفال (الحاضنات) ولتقليل الأعباء المالية المطلوبة من الدولة كتلك التحسينات

المتعلقة بمسكن الحضانة وتنفيذ أحكام النفقات والرؤية وكذلك منعت الاستضافة لكي لا تطالب الدولة بعمل ضمانات وآليات مراقبة وتنفيذ لحماية الأطفال من الخطف، وهو ما يفسر حديث الكثيرون من الرجال التقليديين عن انحياز الدولة للنساء و«تدليلها لهن». ومؤخرًا بدأت المؤسسات الدينية كالأزهر تقبل التغيرات في بعض الأمور «الشرعية» (مثل ترتيب الحاضنين ليكون الأب الرابع بدلاً من الرابع عشر تقريبا) في مخالفة للتصور الديني عن أولوية الحضانة للنساء دون قبول النقاش في مسألة التمييز بين الأم والأب في شروط الحضانة لا سيما الزواج بعد الطلاق أو الوفاة. أي تعديل أو تحسين جزئي آخر لصالح النساء سيتجاوز تسهيل دور النساء كحاضنات (راعيات أو خادمات) للأطفال تجاه تحسين أوضاعهن في مسائل الولاية (السلطة) ليصبحن مواطنات كاملات الأهلية، وهو الأمر غير المتصور أو المقبول لدى السلطة الأبوية سياسية كانت أو دينية.

على أي حال، أي تعديل حاليا للأسوأ أو الأفضل سيكون جزئيًا وفي إطار نفس التصور التقليدي للأدوار داخل الأسرة. وربما آن الأوان أن يطرح التقدميون والتقدميات تصورًا مغايرًا للأسرة في المجتمع ويدافعون عنه ويحاولون كسب الأنصار له. وهو ما بدأ بالفعل وتمثل مؤخرًا في مبادرات مثل حملة التوقيعات المنادية بقانون مدني موحد أو عريضة المطالب الـ١٢ (عريضة المواطنة) سالفي الذكر. وبالطبع منهج المواطنة والمساواة هذا أمامه الكثير من التحديات. أوضحها بالطبع هو الرفض المتوقع (وربما التكفير) من أصحاب السلطة السياسية والدينية. لكن هناك أيضًا تحديان مهمان يستحقان التفكير: أولهما المسافة التي تفصل الحركة النسوية والتقدمية «العلمانية» عن قطاع مهم من المتضررين والمتضررات المباشرين من منظومة الأحوال الشخصية القائمة، وثانيهما عدم بلورة تصور إجرائي حول وضع «قانون مدني موحد للأسرة المصرية» في إطار المنظومة الدستورية والقانونية القائمة.

بالنسبة للتحدي الأول، يحضرني نموذجان من الجماعات أو التنظيمات المعبرة عن ضحايا منظومة الأحوال الشخصية القائمة وهما جمعية رعاية الأمهات الحاضنات سالفة الذكر ورابطة منكوبي الأحوال الشخصية الأقباط، وهما الجماعتان اللتان حافظتا على استمراريتهما خلال السنوات العشر الأخيرة بكل تقلباتها السياسية رغم اختفاء جماعات أخرى نشأت لنفس الأهداف؛ جمعية رعاية الأمهات الحاضنات مهتمة فقط بمواجهة مصدر التهديد المباشر لهن (الآباء) وتتشدد في رفض السماح للآباء بالاستضافة (خوفًا من الخطف) استنادا لقرارات مؤسسات دينية مثل قرار مجمع البحوث الإسلامية بأن تكون الاستضافة بإذن الحاضن وموافقة المحضون، وكذلك في رفض تغيير ترتيب الحاضنين باعتباره الترتيب الشرعي. لكنها غير معنية بمسألة المساواة والمواطنة، فلا تتحدى مثلاً شروط الحضانة التي تحرم النساء من الحق في الزواج مرة أخرى، وفعليًا تتمسك بتصورات أبوية عن الأسرة وتقسيم الأدوار فيها. فهؤلاء النساء ما يحركهن هو الرغبة في الحفاظ على أطفالهن في ظروف قاسية، وفعليًا يقود هذه الجمعية رجال

هم جدود الأطفال المحضونين. كذلك، الكثيرات من النساء وخاصة الحاضنات تتمسكن بمنظومة النفقات القائمة على اعتبار أن هذه المبالغ الضئيلة تعينهن على تحمل أعباء الحياة ورعاية الأبناء وعلى اعتبار أن النساء تساهمن فعليا في الإنفاق في كل الأحوال مع أن القانون لا يلزمها بذلك والتحدي بالنسبة لهن هو كيفية جعل الرجال يساهمون، وهؤلاء النساء لا تتصورن أنه يمكن التخلي عن هذه المنظومة لصالح منظومة أخرى تقوم على المشاركة الرسمية في الإنفاق والحقوق أو اقتسام الثروة والعائد المشترك عند الطلاق بل ربما يخفن أن يستغل الرجال هذا للاستيلاء على مدخراتهن أو أجورهن أو ميراثهن. أما رابطة منكوبي الأحوال الشخصية الأقباط فهي جماعة خصمها الرئيسي هو «الحرس القديم» في الكنيسة القبطية وغيره ممن يستفيدون من التسلط على المواطنين الأقباط أدبيا لتعزيز سلطتهم الروحية أو حتى ماديا من خلال ما يسمونه مافيا تغيير الملة، لكن أيضًا هذه الجماعة يهيمن عليها رجال ذوي تصورات تقليدية عن الأسرة ويطرحون ضمن مطالبهم مطالب كالتي يطرحها الرجال المسلمون التقليديون مثل تخفيض سن الحضانة ويستخدمون نفس المفردات كالطاعة والنشوز.. إلخ.

بالنسبة للتحدي الثاني، المتمثل في عدم وضوح التصور القانوني والإجرائي حول وضع «قانون مدني موحد للأسرة المصرية» في إطار المنظومة الدستورية والقانونية القائمة، فالمشكلة ليست فقط في أن قوانين الأحوال الشخصية كُتبت من منظور ديني ونُقل تطبيقها من المحاكم الشرعية إلى المحاكم المدنية، بل في أن الدستور نفسه يفترض أن للدولة دين رسمي هو الإسلام وأن مبادئ الشريعة الإسلامية المصدر الرئيسي للتشريع وأُضيف عليه أن مبادئ شرائع المسيحيين هي المصدر الرئيسي لتنظيم أحوالهم الشخصية. لكن هناك طرح قانوني تقدمي يستحق الدراسة والنقاش قدمه المحامي والباحث القانوني المصري إسلام عوض عبد المجيد يطرح أن قوانين الأسرة العربية تعاني من أزمة «صلاحية» إذ أن تحويل أحكام الشريعة لقوانين وضعية مفروضة إلزاميًا على المواطنين وليس كممارسة حرة جعل هذه القوانين غير مناسبة للأوضاع الاجتماعية الفعلية وغير متسقة مع طبيعة الشريعة الإسلامية المختلفة عن فكرة النظام العام الفرنسية، ويقترح في هذا الإطار استكمال القانون المدني المصري بإضافة باب بعنوان «نظام الأسرة» بهدف تحقيق المساواة النوعية وتدشين علاقات زوجية متكافئة. وبالطبع هذا الطرح يحتاج للكثير من النقاش والبلورة في جانبيه الشكلي والموضوعي وفي طبيعة الحقوق والواجبات التي تنشأ في الأسرة وفقا له بحيث يساهم في تخفيف المعاناة التي يلاقيها الناس في ظل الواقع الحالي ويسمح أيضًا بتجاوز التقسيم التقليدي للأدوار في الأسرة بشكل استراتيجي.

ختامًا

لا يمكن فصل السياق السياسي العام عن النقاش أو الصراع الدائر حول قوانين الأحوال الشخصية. فلا يمكن للحركة التقدمية أو التحررية سواء اليسارية أو النسوية تطوير طرحها وبلورته بدون أوسع نقاش مع جمهورها المستهدف بل وخصومها أيضًا، وهو

ما يحتاج لمساحة من الحريات العامة المكبلة حاليًا كالحق في التجمع السلمي، والتنظيم والتحرك بحرية بين المواطنين وفي جميع أنحاء الجمهورية وكالحق في التعبير والنشر وتداول المعلومات بحرية دون التعرض للمساءلة والملاحقة بموجب قوانين تعسفية مثل قوانين التظاهر والتجمهر وازدراء الأديان وحماية قيم الأسرة أو حتى بالممارسات الأمنية غير القانونية. لكن ما يبعث على الأمل هو تجرؤ قطاعات كبيرة في المجتمع على تحدي المنظومة التقليدية القائمة ولو بالتعبير بالوسائل التكنولوجية الحديثة على الإنترنت.

المرأة والثورة من التنحي لرئيس جديد، أسماء صقر- أميرة اسماعيل- إيمان عبد الرحمن - منار السيد - سماح موسي، مجلة حواء، ١٧ يونيو ٢٠١٢.

يمكن المقارنة في هذا السياق بين علاقة حزب الحرية والعدالة (الإخوان المسلمين) بحركات الآباء، وعلاقة حزب غد الثورة (أيمن نور) بمجموعة أقباط ٣٨، وعلاقة حزبي التحالف الشعبي الاشتراكي والمصري الديمقراطي الاجتماعي بجمعية رعاية الأمهات الحاضنات وعلاقة حزب التحالف أيضًا بحركة الحق في الحياة للأقباط.

نساء ورجال ومؤسسات في مواجهة قانون لا يحقق عدالة للأسرة - ضرورات خمس من اجل قانون أسرة عادل للجميع، منشور في ١ مارس ٢٠٢١ على صفحة مؤسسة كير.

مؤسسة المرأة والذاكرة، ١٢ مارس ٢٠٢١.

بيان منتدى النسوية الإسلامية، منشور على موقع القاهرة ٢٤ بتاريخ ١٦ مارس ٢٠٢١، ويستند للآية ٧٠ من سورة التوبة «والمؤمنون والمؤمنات بعضهم أولياء بعض".

عريضة «من أجل قانون مدني موحد للأحوال الشخصية» على موقع change.org

منشورة على صفحة مؤسسة المرأة الجديدة بتاريخ ١٦ مارس ٢٠٢١، مع دعوة للتوقيع.

«تشريعية النواب»: السيسي وجه بأن يتولى شيخ الأزهر إصدار قانون الأحوال الشخصية، المصري اليوم، ٢١ مارس ٢٠٢١.

من أجل العدالة والمساواة نرفض مقترح الأزهر بشأن قانون الأحوال الشخصية، مؤسسة القاهرة للتنمية والقانون، ٢٩ أكتوبر ٢٠١٩.

شاهد| الرئيس السيسي: لن أوقع على قانون لا ينصف المرأة المصرية، أخبار اليوم، ١٢ ديسمبر ٢٠١٩.

مسيحيو مصر بين المواد ٢ و٣ و٣٧، إلهام عيداروس، التحرير، ٢٨ أكتوبر ٢٠١٢.

المواد ٩٠ و١٠٦ من نسخة مسربة بتاريخ مارس ٢٠٢٠.

لمحات من مطالب الحركة النسائية المصرية عبر تاريخها، هالة كمال، مؤسسة المرأة والذاكرة، أوراق الذاكرة، ٢٠١٧، الملحقات ص ٤١.

قانون الأحوال الشخصية إن عشقت اعشق قمر، آمال عبد الهادي، مصر٣٦٠، ٢١ فبراير ٢٠٢١.

انظر مثلا: لماذا مصر ليست تونس فيما يتعلق بحقوق النساء ودور الأزهر في ذلك (دعوة للنقاش) - إلهام عيداروس (ورقة غير منشورة مقدمة لحزب العيش والحرية - تحت التأسيس) في سبتمبر ٢٠١٧.

اسحاق ابراهيم - تنظيم الأحوال الشخصية للمسيحيين.. دور الدولة ومسؤولية الكنيسة - الملف المصري - مركز الأهرام للدراسات السياسية والاستراتيجية سبتمبر ٢٠١٩.

انظر: رباب كمال - كيف خلط خطاب السلطة بين حقوق المرأة و"الرفق بالقوارير"؟ ١٩ ديسمبر ٢٠١٩ - موقع حفريات.

راجع: خطاب السيسي في احتفالية الأسرة المصرية مارس ٢٠١٩.

انظر لقاء الأنبا بولا مع الإعلامي إيهاب صبحي في برنامج (مساء الخير) على قناة مي سات بتاريخ ٤ فبراير ٢٠٢٠.

انظر صفحة (جمعية رعاية الأمهات الحاضنات) على فيس بوك.

انظر جروب (الأنبا بولا مغتصب الحق في الحياة) على فيس بوك.

أمين حركة منكوبي الأحوال الشخصية: لا نحارب الدولة والكنيسة ونساند البابا، الفجر، ١٨ فبراير ٢٠٢٠.

المساواة النوعية: الشريعة والمشروعية، إسلام عوض عبد المجيد، مجلة الديمقراطية، القاهرة، أكتوبر ٢٠١٨.

حكاية الكتاب الأول

هشام أصلان

صورة «ساندرز».. خواطر فوتوغرافية

علا سيف

ثقافات

حكاية الكتاب الأول

هشام أصلان

(١)

المكتبة المفروشة على جدران الحجرة الأربعة، والممتدة من الأرض حتى السقف، لم تغوني. هناك حاجز بيني وبين الكتب. يندهش أبي من شعوري الدائم بالفراغ على الرغم من وجود ما يعتبره كنزًا. وأفهم تدريجيًّا أن دهشته هذه، بل ربما هذه العلاقة القدرية على بعضها، هي نفسها الحاجز. من هنا اكتفيت بصُحبة أعداد مجلة العربي الصغير، أو «روايات مصرية للجيب»، وهي صُحبة ليست غريبة على أبناء هذه المرحلة العمرية، لكنها غريبة على من تربوا في بيت من بيوت المثقفين، حيث نشأة مفترض أن تساهم في وعي أكثر، وعمق مختلف.

هكذا ينتابني الخجل أحيانًا عند الحديث عن أولى قراءاتي الحقيقية، حيث كتاب سأعرف بعد سنوات أن أبناء مهنة الثقافة يعتبرونه خفيفًا يقترب من كتابات التنمية البشرية، لا يلبي طموح من ينتظر الانبهار بنشأة تختلف عن نشأة العاديين. لذا، قد يحتاج الواحد إلى حكاية تبدو مثيرة يتكئ عليها، ربما تصلح مبررًا معقولاً للاعتزاز بهذه القراءة الأولى.

(٢)

كنت في العشرين، أو تجاوزتها بشهور، بينما لم أُصدق محدثتي عندما قالت إنها «فلانة»؛ الفنانة الشابة المشهورة. تعرفت عليها في إحدى غرف الدردشة، قبل اختراع فيسبوك أو حتى ماسنجر الهوت ميل. مراهقو التسعينيات يعرفون هذه الغرف جيدًا. قضينا فيها ليالٍ كلفت الأهل فواتير فلكية لهاتف المنزل المُتصل بالإنترنت، نبحث عن التعارف المُنفتح والسعادة. لكن النجمات لا يدخلن غرف الدردشة. قلت إنها غالبًا «اشتغالة» لطيفة، حتى تحدثتْ عن أبيها

الروحي، وكان موسيقارًا كبيرًا، وعن آلة موسيقية هي من قلائل يعرفن العزف عليها في مصر، وألقت على كلمات أغنيتها المقبلة، موضحة أنها من أشعار سيد حجاب. وكنت أعرف شيئًا عن هذه الأسماء بحكم النشأة. تأكدت أكثر عندما طلبت مني مشاهدتها في حلقة تلفزيونية سجلتها قبل أيام، وتطابق ما قالت إنها سجلتّه مع ما شاهدتُه.

ينتابني الخجل أحيانًا عند الحديث عن أولى قراءاتي الحقيقية؛ كتاب سأعرف بعدها أن المثقفين يعتبرونه خفيفًا يقترب من كتابات التنمية البشرية

(٣)

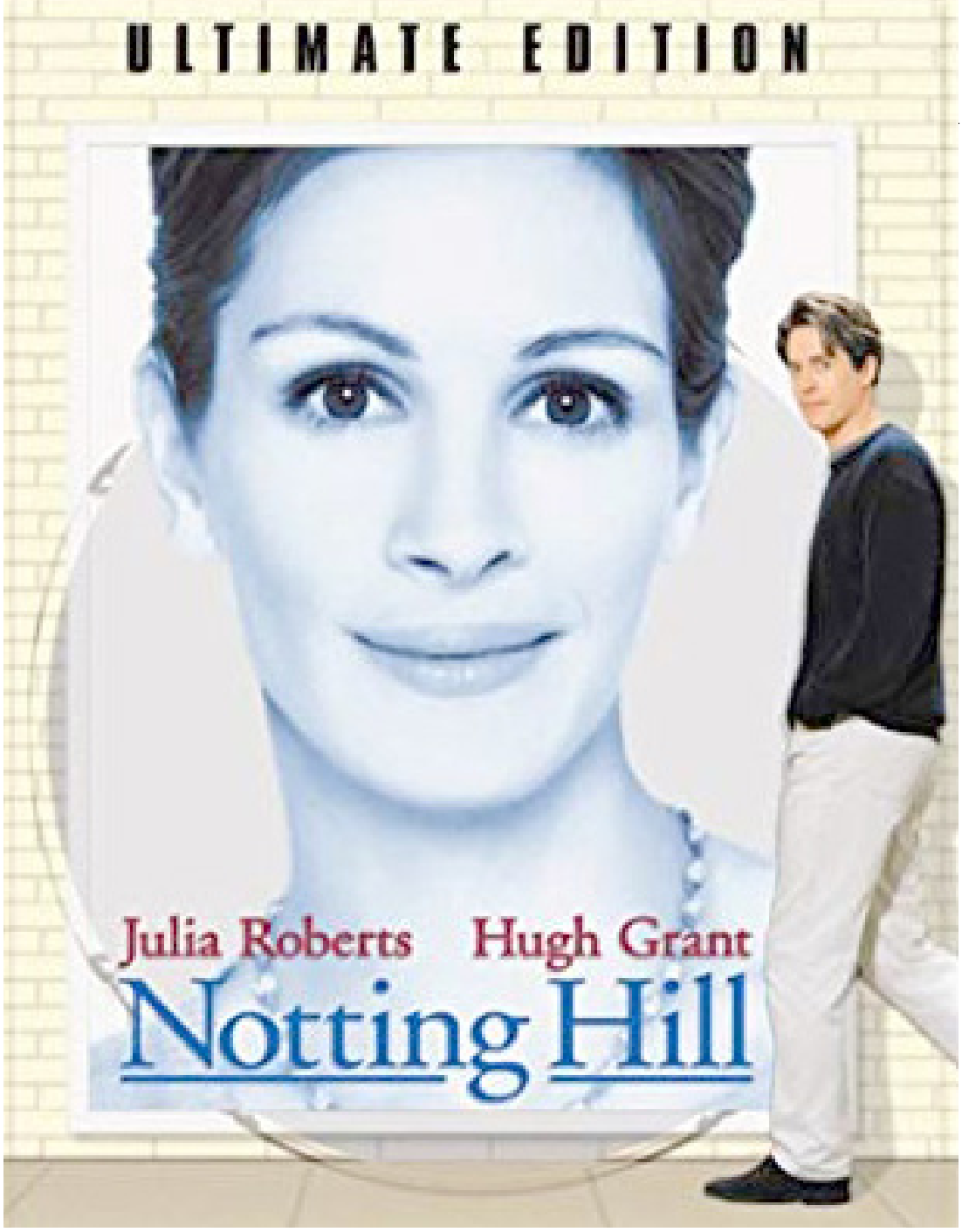
أول أيام العمل في المطبخ الرئيسي لسيمراميس، جاؤوا لي بصفيحة كبيرة مليئة بالزيتون، وطلبوا أن أبدأ إخلاء الزيتون من بذوره، واحدة تلو الأخرى. الحرج منعني من ترك العمل في أول أيامه. كنت قد التحقت بأكثر من مهنة في هذا المجال، وفي كل مرة أجد مبررًا معقولاً لتركها. وأعود لأبي لائمًا إياه على عدم استغلال علاقاته، بوصفه شخصية عامة في هذا البلد، ومساعدتي في الالتحاق بعمل لائق. علاقتنا تزداد سوءًا يومًا بعد يوم. أراه مقصرًا ويراني مُدللاً لا أصلح لشيء جيد.

في اليوم الخامس انتفض الطهاة كبيرًا وصغيرًا؛ رئيس المطابخ يمر. توقف عندي وسألني مستاءً عن لحيتي التي نبتت، وطلب أن أنزل لحلاقتها في الحمام وأعود لاستكمال العمل. خرجت من المطبخ الكبير ولم أعد إليه ثانية.

(٤)

حدثتها عن فيلم «نوتينج هيل». قالت إنها فكرت فيه بالفعل، وتلك العلاقة التي تورطت فيها نجمة هوليوودية كبيرة مع بائع كتب بسيط.

مكالمات صباحية يتخللها غناء على خفيف. عرفت عني الكثير. وكيف أنني، في تلك المرحلة العمرية، لا أعرف ما أريد فعله في الدنيا. حكيت لها عن اطمئناني إلى أن المستقبل يخبئ شيئًا معقولاً. كنت متأكدًا أن الأمر لن ينتهي بي في أحد مطابخ الخمس نجوم، ذلك أنني كنت قد أنهيت، للتو، دراستي في «سياحة وفنادق»، وإن كنت



لا أبذل أي مجهود لمعرفة شيء عن هذا المستقبل أو التقرب إليه.

حافظتُ على رغبتها في أن تبقى الصداقة سرية، مع ذلك اختفت فجأة كما ظهرت، لكنني لم أندهش. تفهمت القلق من العلاقة المفاجئة غير المتكافئة. قبل أن تختفي نصحتني بقراءة ما أعتبره كتابي الأول، بقراءة عبر مصدر ليس له علاقة بمكتبة أبي، ونصيحة لم أتلقها بحساسية الوصاية من كاتب كبير يشعر بخيبة الأمل في دماغ ابنه البكري، ويخشى عليه من الضياع على نواصي الشوارع في إمبابة. لم يكن الكتاب، طبعًا، أهم ما قرأت، ربما هو الأكثر خفة، لكنه كان بداية جيدة وإن تأخرت. رغم الخفة، كانت لنصيحتها معنى في ذلك الوقت: «ساحر الصحراء.. إنت بالذات لازم تقرا الكتاب ده».

(٥)

«عندك كتاب اسمه ساحر الصحراء بتاع مؤلفٍ اسمه باولو كويلهو؟»، سألت أبي محاولاً إبداء عدم المبالغة في الاهتمام.

قال: «موجود طبعًا، ده مترجمه عمك بهاء طاهر».

أخذت الكتاب وذهبت أفكر في البساطة التي قال بها «عمك بهاء طاهر»، يراودني الاندهاش من هذا الأب الذي يعرف أشخاصًا مهمين ولا يسعى في تحسين مستقبل ابنه.

(٦)

«الكنز الحقيقي في الرحلة»، تلك حكمة الرواية التي سأكتشف بعد قليل مدى رواجها تحت عنوان «السيميائي»، وحكاية الشاب الأندلسي سانتياجو، الذي حلم بكنز ينتظره عند صحراء الأهرامات، وفي رحلة الوصول لكنزه تأتيه إشارات الطبيعة وما وراءها، لتنبهه إلى استطاعته التغلب على ما يقابله من عقبات، ونصيحة «السيميائي»، التي داعبت خيال عشرات الألوف من القراء بأكثر من ٦٠ لغة تُرجمت إليها الرواية: «إذا رغبت في شيء، فإن العالم كله يطاوعك لتحقيق رغبتك»، وتلك الاتكالية المُريحة، والثقة في استطاعتك تحقيق أسطورتك الذاتية، فقط لو أنك آمنت بالعلامات.

أول أيام العمل في المطبخ الرئيسي لسميراميس، جاؤوا لي بصفيحة كبيرة مليئة بالزيتون، وطلبوا أن أبدأ إخلاء الزيتون من بذوره، واحدة تلو الأخرى

ربما تنجح أو تفشل، ولكن لا مفر من أن تحاول، أو تعيش بشعور المضطهدين، وأصحاب الحظ السيئ

في تلك الأيام، لم يكن تعبير «البيست سيلر» قد انتشر. ولم أكن وعيت بعد على كلام المثقفين حول الكتابة بوصفها احتياجًا لطرح سؤالك الإنسان، وأن التسلية المجردة متعة لحظية لا تقيم كاتبًا كبيرًا. في تلك الأيام، أيضًا، لم نكن وعينا على مصطلح التنمية البشرية، وعلاقتها بقصص النجاح الأسطورية التي يتلونها على مندوبي المبيعات المبتدئين في محاولات إقناعهم بحقيقة وجود لحظة سيتحول الواحد منهم بسببها إلى أغنى رجل في العالم لو آمن بما يعمل.

كان طبيعيًّا بالنسبة لخريج السياحة والفنادق المستاء من تفصيص الزيتون عن بذوره، أن

ينبهر بكتاب يخاطب حلمه في حياة يحبها ستأتي من دون مجهود. لطالما فكرت في اليوم الذي سيعرف أبي خطأ عبارته المُحببة: «ابقى تعالى تف على قبري لو فلحت في حاجة». كانت كل المُعطيات تدعم فكرته. بعد سنوات، سأكون فهمت أن ما أحبه توارى خلف لاوعي يستبعد أن الكتابة والقراءة، في أي من أشكالهما، ستكون طريقًا. أنت الذي قررت أن تكون أهلاويًّا كي لا تكون مثله، كيف تفكر أن تصير كاتبًا؟ بعد سنوات أخرى، ستأتي الإجابة في إدراك سريع يتناقض مع تأخر وعيك بما تريد. نعم، المسألة احتياج. ربما تنجح أو تفشل، ولكن لا مفر من أن تحاول، أو تعيش بشعور المضطهدين، وأصحاب الحظ السيئ.

صورة «ساندرز».. خواطر فوتوغرافية

علا سيف

يتصف حفل تنصيب الرئيس الأمريكي في واشنطن بأنه يوم شديد البروتوكولية، كل شيء فيه محسوب ومدروس بدقة بالثانية والدقيقة. كما أنه يوم يوثق ويسوَّق إعلاميًا على مستوى العالم لحظة حدوثه، حتى بل قبل بدء الأحداث بساعات؛ إذ يبدأ تصوير المنصة التي تشهد التنصيب، وخصوصًا توافد المدعوين الذين يهتم المشاهدون عبر العالم بمتابعة إطلالتهم وأزيائهم وتعبيراتهم وجوههم ولغة أجسادهم، وحتى ما وراء الكواليس عندما يتاح ذلك أمنيًا. ولكن هذا العام، مع بدء حفل تنصيب جو بايدن، فجأة، بدأت صورة للمرشح السابق والسيناتور الحالي في الكونجرس عن ولاية فيرمونت بيرني ساندرز (٧٩ عامًا) في الانتشار السريع جدًا عبر الإنترنت، حتى صارت ظاهرة كادت أن تطغى على وقائع التنصيب التي تلت أكثر حملة انتخابية مثيرة للجدل في تاريخ الولايات المتحدة. وبين ليلة وضحاها أصبحت ظاهرة عالمية في عالم وسائل التواصل الاجتماعي، التي غالبًا ما كانت متعاطفة تجاه بيرني (اسمه المعروف به، أما ساندرز فهو لقب واسم العائلة).

فما موضوع هذه الصورة التي لقيت كل هذا الاهتمام الفيرال الهائل على مواقع التواصل الاجتماعي؟[1]

على العكس من جميع الحضور، إطلالة ساندرز الذي كان جالسًا على كرسيه متباعدًا اجتماعيًّا، ومنتظرًا بدء مراسم الاحتفال كانت بعيدة كل البعد عن الزي الرسمي الذي كان من المتوقع أن يلتزم به ساندرز؛ بحكم أنه السيناتور الذي يمثل ولاية فيرمونت في الكونجرس الأمريكي. كان ساندرز جالسًا، يضع رجلاً على رجل مرتديًا جاكيت كاجوال رمادي اللون، وذراعاه مكتوفتان، ويلبس قفازات صوفية مزركشة ثقيلة يطلق عليها الأمريكان ميتنز (mittens)؛ لحمايته من البرد القارس، كما شوهد يحمل ظرف بريد. وعند سؤال ساندرز عن رأيه في هذه الصورة، أجاب بابتسامة أنه راضٍ تمامًا عنها، «نحن في فيرمونت (الولاية التي يمثلها في الكونجرس)، نلبس لنتفادى البرد، ولا نشعر بالقلق حيال الموضة الجيدة»، مضيفًا: «نريد الدفء.. وهذا ما فعلته اليوم». وعلى الرغم من بساطة الإجابة، فإنها تترك انطباعًا لدى الجمهور الأمريكي، وتؤكد ليس فقط أنه شخص عملي، ولا يحب المظاهر، ولكنه يعبر ضمنيًا عما يعرفونه عنه بأنه يشعر بضائقتهم المالية في هذا الوقت الحرج، وسط العواصف الاقتصادية التي تعصرهم.

انتشرت صورة بيرني ساندرز في الانتشار السريع جدًا عبر الإنترنت، حتى صارت ظاهرة كادت أن تطغى على وقائع التنصيب التي تلت الانتخابات الأكثر إثارة!

ولكن ما حصل من قفزة صاروخية بالملايين لتشيير (بمعنى نشر على مواقع التواصل الاجتماعي بالعربي المصري الدارج) الصورة يعتبر ظاهرة غريبة، لم يكن سببها فقط طرافة الصورة، أو شعبية ساندرز. فملايين الناس عبر العالم، ليس فقط الأمريكان، قاموا عبر برنامج فوتوشوب بإعادة توظيف صورة ساندرز وتحويرها وإعادة صياغتها في أوضاع مغايرة للواقع، مما أطلق العنان للخيال لرؤية ساندرز جالسًا في نفس الوضع، مع خلفية غير واقعية، سواء في زمان في عمق التاريخ مثل اجتماع مع رئيس الوزراء البريطاني تشرشل في قاعة يالتا للمؤتمرات، أو الثوري السوفيتي ستالين في الأربعينيات، أو في مكان لم تعتبه أرجل ساندرز، مثل سطح القمر مع رائد الفضاء نيل أرمسترونج أو مع عمال يعتلون قمة ناطحات السحاب في نيويورك، أو جالسًا مع الممثل المعاصر فورستر جامب والكثير غيرهما. وهنا لم يكن لساندرز أي رأي في اختيار الشخصيات والمواضع التي تظهر فيها صورته وذابت فوارق الاختلافات السياسية والحزبية والاجتماعية أمام ابتسامة ظرف والجانب الإبداعي للصور.

ولكن إن كان تعليق ساندرز على الصورة ومردودها تعليقًا إيجابيًّا مختصرًا مبديًّا القليل من عدم الاهتمام، وكأنه يقول إن هناك أمورًا أكثر أهمية تشغله فإن فريقه قد تعامل مع الموقف بشكل أكثر براجماتية وقاموا باستغلال الفرصة؛ وصنعت منتجات دعائية مستمدة لبيعها في متجر على موقع إلكتروني مخصص وهو https://store.berniesanders.com/. ونتج من حصيلة المبيعات المعتمدة على هذه الصورة ما يقرب من ٢ مليون دولار ينوي ساندرز التبرع بها لجمعيات تنموية وخيرية. وهنا نضع علامات مضيئة على تناقض إيجابي في الموقف: فساندرز يعرف نفسه بأنه ديموقراطي اشتراكي، ولكنه حيال هذا الموقف، وعلى الرغم من اشتراكيته فإنه لم يكن لديه مانع من اللجوء إلى وسائل التسويق التجاري الرأسمالية لاستجلاب مصدر تمويل للجمعيات التي يرعاها. وهو يبدو هنا إلى حد ما مثل روبن هوود الذي يلجأ للسرقة ويستحلها لإطعام من هم في عوز، وهكذا يقبل ساندرز البراندیج[2] شخصه وصورته لتزويد التمويل اللازم لمساندة الأهداف التي يدعو إليها. أما البراندیج الآخر فهي القفازات الصوفية التي كان يرتديها ساندرز؛ فهي مشغولة يدويًّا، ومهداة إليه من مدرسة اسمها جان أليس، التي بدورها تعاقدت مع شركة تجارية لصنع كميات مماثلة للبيع تجاريًّا، وإن كان ساندرز هو السبب في هذه الصفقة فإنه لن ينال، هو أو أي من الجمعيات الخيرية نصيبًا من هذه العملية التجارية التي سيؤول ربحها بالكامل لجان أليس. وإن كان ساندرز قد لزم الصمت فإنه من المتوقع بحسب ما نعرفه عن شخصيته أن يكون مناصرًا ومؤيدًا لها.

تفسير وقراءة ما وراء الصورة:

عندما نحاول فك شفرة هذه الصورة لفهمها وقراءة المعاني ما وراء الفوتوغرافيا؛ نجد عددًا من الموضوعات التي تطرح نفسها. أولاً: نتساءل لماذا نالت هذه الصورة في الأصل كل هذا الإعجاب؟ وتكمن الإجابة في البحث في صور قديمة سابقة لساندرز يمكن الاطلاع عليها بمجرد كتابة اسمه على محرك البحث جوجل والاطلاع على الملفات التي تظهر الصور فقط.. فالصور كلها من قديمها الأبيض والأسود حتى تاريخ المعركة الانتخابية هذه التي انسحب منها في ٢٠٢٠ تطلعنا على شخصية ساندرز الثورية المعترضة المهاجمة. أما هذه الصورة فكانت مغايرة جدًا لأنها تعبر عن نوع من الرضا عن الوضع الذي يراه يحدث؛ ألا وهو وصول حزبه الديموقراطي إلى الحكم. كما أن نظرة الاسترخاء والرضا هذه أيضًا يمكن أن تفسر بأنه أعفي من المهام

الجسام التي كانت ستلقى على عاتقه لو كان قد فاز في الانتخابات، وتكبد مشاق المنصب. وكأنه يقول صامتًا «أنا منسحب لكن برضو مبسوط.. بمزاجي.. ومعاكم بس برواقة».

أما الموضوع الثاني؛ فهو دراسة الجانب السياسي والاجتماعي الذي حققه هذا الانتشار المدوي للصورة، على الرغم من أن المصور الفرنسي الذي التقط الصورة، برندان سميالوسكي Brendan Smialowski المقيم في واشنطن كمراسل صحفي لوكالة أجانس فرانس برس AFP ومتخصص في تصوير أمور السياسة والبيت الأبيض منذ ما يقرب من عقد من الزمن، يقول إنه لم يكن لديه أي توقع لما يمكن أن تُحدثه الصورة من نجاح. ولكن على الجانب الآخر ليس من المستبعد أن يكون قد تم الاستفادة من الصورة كأداة للإلهاء «بص العصفورة»؛ بهدف ترطيب الأجواء المضطربة الحادثة بسبب الخناق السياسي بين الحزبين، والذي وصل إلى أشده جراء الانتخابات الأخيرة.

عند سؤال ساندرز عن رأيه في هذه الصورة، أجاب بابتسامة أنه راضٍ تمامًا عنها «نحن في فيرمونت نلبس لنتفادى البرد، ولا نشعر بالقلق حيال الموضة الجيدة»

ساندرزومصر:

أما بالنسبة لنا في مصر؛ فقد كان يبدو أننا لا ناقة لنا ولا جمل بهذه الظاهرة بأكملها، حتى بدأت عملية الابتكار الفوتوغرافي. فمع كل الزخم الحاصل قام مصممون، لم أستطع التعرف عليهم ولكنني أهنئهم، بتخيل ساندرز جالسًا مع تماثيل أبو سمبل، أو أعلى سفح الهرم، أو في مواضع وأماكن فرعونية أخرى. وهي مناظر يمكننا، استغلالها لتسويق السياحة في مصر.

ومن ثَم، وبما أن الخيال متاح، ومجالي المفضل هو صور القرن التاسع عشر، فنصيبي من التجربة التخيلية هذه هو تصور للقائين لساندرز مع شخصيات في أجواء مصر في القرن التاسع عشر، من واقع صور سيبيا من أرشيف المصور الفرنسي بيشار[٣].. فالتصور الأول لساندرز في جلسة حوارية مع الشيخ السادات في حوش بيته في القاهرة التاريخية، والآخر مع سيدة من النوبة مرتدية أبهى مصاغها، أو في صورة أخرى تستعير فيها القفاز من ساندرز!

---

(١) Viral هي كلمة إنجليزي للتعبير عن مدي واسع وسريع للانتشار وهي صفة للفيروس.

(٢) علامات تجارية كاللوجو. وعادة يبيع المشاهير حقوق البراندیج لشركات الدعاية الكبيرة بمبالغ طائلة.

(٣) الصور من ألبوم المصور الفرنسي بيشار، وهو معار لمكتبة الكتب النادرة والمجموعات الخاصة بالجامعة الأمريكية بالقاهرة من قبل رجل الأعمال فيليب ماريتز؛ أحد أعضاء مجلس أوصياء الجامعة.

الهوس بالإسلام
.. أو أزمة اليسار التنويري!

سامح نجيب

خطاب مناهضة التطبيع..
رؤيـــــــة جديــدة

أحمد حسن

سجـــــالات

الهوس بالإســـلام ..
أو أزمة اليسار التنويري!

سامح نجيب

تناول المقال القيم للصديق عمر الشافعي تفسيرًا تاريخيًا لتصاعد ظاهرة الإسلاموفوبيا في الدول الغربية خلال العقود الثلاث الماضية، وقد أرجع ذلك الصعود إلى عوامل ثلاث رئيسية، وهي أولاً انتهاء الحرب الباردة والتحول إلى الحرب على الإرهاب، بكل ما تطلبه ذلك من «شيطنة» للإسلام والمسلمين، وثانيًا النقلة النوعية التي أحدثتها هجمات ١١ سبتمبر ٢٠٠١، وثالثًا صعود اليمين المتطرف في الغرب والتلاقي والتنافس بينه وبين اليمين الوسط في تأجيج واستثمار العنصرية ضد المسلمين، خصوصًا في البلدان الأوروبية.

أما مقال الصديق عمرو عبد الرحمن، وفيما يمكن اعتباره استكمالاً لما طرحه عمر الشافعي، فهو ينظر إلى القضية من الجانب الآخر حيث يستعرض تاريخ ما يسميه باليمين الديني الإسلامي وكيف خلق وطور ما يمكن اعتباره انعكاسًا أو نقيضًا للإسلاموفوبيا في خطاب كاره للغرب يقوم هو الآخر بـ"شيطنة» الغرب والغربيين.

لا أريد أن اشتبك بشكل مباشر مع أي من المقالين، بل سأتخذ فرصة الكتابة في هذا الملف لطرح بعض الأفكار حول الماركسية في علاقتها بقضايا الدين والتنوير والتراث. هذه الأفكار لا تتناول ما يسميه البعض «أزمة الإسلام» بل تتناول في الواقع بعض أوجه أزمة اليسار في التعامل مع الإسلام. ربما يبدو للقارئ أن هناك نوع من القفز في هذا المقال بين موضوعات تبدو منفصلة عن بعضها بعضًا ولكني أتمنى أن يظهر خلال القراءة الخيط الفكري الموحد لتلك الموضوعات.

الإسلاموفوبيا والعنصرية الحديثة

من البديهي أن ذبح المدرس صامويل باتي، أيًا كانت المبررات، هو فعل همجي ومعاد للإنسانية. ولكن لأن هذا العمل الإجرامي يأتي في سياق تاريخ من العنصرية، فمن المهم فهم التوظيف السياسي لهذا الفعل البشع في توسيع نطاق العنصرية تجاه الأقلية المسلمة في فرنسا والأقليات المسلمة في أوروبا بشكل عام.

دائمًا ما لعبت العنصرية دورًا محوريًا في الأيديولوجيات الرأسمالية الأوروبية. ولكنها أخذت أشكالاً مختلفة في المراحل التاريخية المتعاقبة. ففي القرن التاسع عشر كان الشكل الرئيسي للعنصرية

- لعبت العنصرية دوراً محورياً في الأيديولوجيات الرأسمالية الأوروبية. وأخذت أشكالاً مختلفة في المراحل المتعاقبة. ففي القرن التاسع عشر كان الشكل الرئيسي للعنصرية هو اعتبار الأفارقة في مرتبة أدنى من الإنسانية

هو اعتبار الأفارقة (خصوصًا السود) في مرتبة أدنى من الإنسانية عن الرجل الأوروبي الأبيض. كان ذلك لتبرير العبودية في بداية ذلك القرن، وتبرير الاستعمار المباشر في نهاياته. وجاءت معاداة السامية واستهداف الأقليات اليهودية في أوروبا لتلعب دورًا حاسمًا ومأساويًا في عنصرية النصف الأول من القرن العشرين. وكما أوضح عمر الشافعي في مقاله، ففي فترة ما بعد الحرب الباردة أصبحت الإسلاموفوبيا الشكل الرئيسي للعنصرية الأوروبية «الحديثة"، وهي عنصرية ليست مستندة بشكل مباشر إلى لون البشرة أو خصائص جسمانية معينة، ولكنها تستند إلى شيطنة ثقافة وعادات الأقليات المسلمة.

وفي الحالة الفرنسية بالذات اتخذت الحملة العنصرية ضد الأقليات المسلمة شكل الدفاع عن «مبادئ الجمهورية الفرنسية» وعلى رأسها «العلمانية". وهذه المبادئ والربط بينها وبين استهداف المسلمين لا تخص فقط الحلف اليميني الذي تحدث عنه عمر الشافعي، بل أيضًا القطاع الأوسع من اليسار الفرنسي.

بل إن من تبقوا في مواقف مناهضة لهذه الحملة العنصرية وتضامنوا مع الأقلية المسلمة، وهم قطاع من أقصى اليسار وبعض المثقفين والنقابيين المستقلين، أصبحوا هم أنفسهم هدفًا لحملة يمينية شعواء تتهمهم فيها بخيانة «مبادئ الجمهورية الفرنسية".

وربما كان أكثر ما يثير الدهشة هذا الإجماع حول تلك المبادئ. فما هي «مبادئ الجمهورية الفرنسية"؟ الادعاء بالطبع هو أنها تتعلق بالحرية والديمقراطية والمساواة والحضارة! ربما كان ذلك صحيحًا في ذروة الثورة الفرنسية الكبرى (١٧٨٩-١٧٩٤) ولكن منذ تلك الحقبة لم يعد للجمهوريات الفرنسية المتعاقبة (والملكيات التي تخللتها) مبادئ سوى التراكم الرأسمالي والتوسع الاستعماري والمذابح في الجزائر وفيتنام، بل قطع رؤوس المقاومين بالمقصلة (حتى ١٩٦٢)، وحتى التواطؤ مع الاحتلال النازي خلال الحرب العالمية الثانية ومساعدته على مطاردة اليهود الفرنسيين. بل إنه حتى يومنا هذا ترفض «الجمهورية» الفرنسية الاعتذار عن حربها الدموية على الشعب الجزائري (بل ترفض حتى اعتبارها حربًا).

هذه الجمهورية اليوم تعتبر حجاب أو نقاب شابة مسلمة تهديدًا لمبادئها. ربما كان من المفيد أيضًا ذكر أن قانون «العلمانية» لم يسن

- من تبقوا في مواقف مناهضة لهذه الحملة العنصرية وتضامنوا مع الأقلية المسلمة، وهم قطاع من أقصى اليسار وبعض المثقفين والنقابيين المستقلين، أصبحوا هم أنفسهم هدفًا لحملة يمينية شعواء

إلا في عام ١٩٠٥ وذلك في مواجهة الكنيسة الكاثوليكية ونفوذها الكبير في قطاع التعليم خصوصًا. ومن المفارقات أن «العلمانيين» الفرنسين كانوا يرفضون منح النساء حق التصويت في الانتخابات خوفًا من ارتباط الكثير منهن بالكنيسة (لم تكسب المرأة الفرنسية حق التصويت حتى ١٩٤٤). وقد أكد القانون على حق حرية العقيدة، بما في ذلك التعبير عنها بالطقوس والملابس.

الأقلية المسلمة في فرنسا لا تتعدى ٧٪ من السكان وغالبيتهم من الفقراء. تكونت تلك الأقلية في فترة الانتعاش الاقتصادي الكبير بعد الحرب العالمية الثانية وحتى نهاية الستينيات. هذا الانتعاش خلق طلبًا متزايدًا للعمال، فسمحت الدولة الفرنسية (كغيرها من دول أوروبا الغربية) لأعداد كبيرة من اللاجئين للاستقرار في فرنسا للعمل في أسوأ المواقع ومقابل أدنى الأجور وأقل الضمانات والحقوق.

ولم تتوقف الدولة الفرنسية يومًا واحدًا عن استخدام العنصرية ضد هذه الأقلية لتقسيم الطبقة العاملة (التأثير الأكبر للإسلاموفوبيا في صفوف الطبقة العاملة البيضاء) واستخدامها كفزاعة دائمة لتوحيد الصفوف ورائها.

الرسوم الكاريكاتورية المسيئة والعنصرية (ومن يرى الرسومات التي اختارها باتي لتلاميذه على سبيل المثال لا يمكن ألا يرى فيها هذا البعد العنصري، تمامًا كما كانت الرسومات العنصرية عن اليهود في ألمانيا النازية)، تأتي كلها في هذا السياق التاريخي.

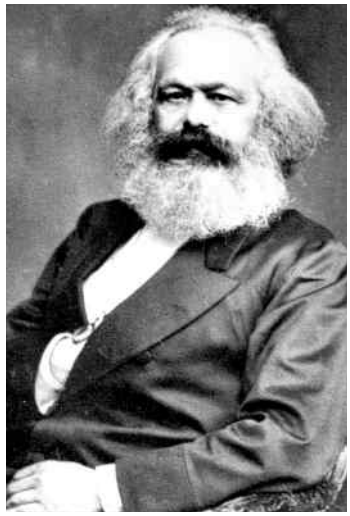
ولكن هذا كله لا يعني أن ردود الفعل الهمجية التي رأيناها في ذبح باتي ومن قبلها قتل صحفيي شارلي إبدو لا تلعب دورها في خدمة المشروع العنصري. ردود الفعل الهمجية تؤجج العنصرية وتمدها بالذخيرة وتمادي العنصرية يولد المزيد من الهمجية. (يشرح عمر عبد الرحمن في مقاله كيف يستثمر الإسلاميون هذه الحالة بالتحريض وبتنفيذ عمليات إرهابية لتوسيع نفوذهم سواء في وسط الشباب المسلم في أوروبا أو بشكل محلي في البلدان العربية والإسلامية.)

ربما كان أخطر ما تمثله مأساة تلك المواجهات المتصاعدة هو ذلك المزج المتزايد بين ما يبدو أفكارًا تحررية وتقدمية مثل العلمانية وحرية التعبير وحرية المرأة وبين عنصرية مقيتة تتخفى وراء تلك الشعارات وتغذي صعود الفاشية واليمين المتطرف.

«العظم» واليسار التنويري العربي

صادق جلال العظم على سبيل المثال، وهو أحد أهم «التنويريين» اليساريين العرب وظل حتى وفاته معاديًا صلبًا للحركات الإسلامية، كان يستند إلى رؤية شديدة الاختزالية حول مفاهيم التنوير والحداثة والتقدم. فهناك بالنسبة له تناقض حاد وواضح بين التراث والحداثة. فالحداثة مرتبطة بالعقل والعلم والتحليل والديمقراطية. أما التراث فيرتبط بالخرافة والدين والخطابة والسلطوية. لا يوجد هنا أي تناقضات داخل «معسكر» الحداثة ولا داخل «معسكر» التراث. أوروبا انتقلت من خلال التنوير من التفكير الأسطوري والميتافيزيقي الذي يمثله الدين إلى التفكير العقلاني والمادي الذي يمثله العلم. والسبيل الوحيد أمام العالم العربي والإسلامي هو إحداث نفس هذه النقلة التنويرية.

«لقد رأينا أنفسنا (وهو هنا يتحدث عن اليسار العربي) في سياق



- عندما اندلعت أزمة رواية «آيات شيطانية» للروائي الهندي الأصل سلمان رشدي، خاصة بعد فتوى آية الله الخوميني بقتله، تدافع التنويريون العرب للدفاع عنه وعلى رأسهم صادق جلال العظم

حركات التحرر العربية كقوة تنويرية بالمعنى الكلاسيكي للكلمة. فإذا عدنا للتنوير الأوروبـي في القرن الثامن عشر، سنجد أن تلك الحركة كانت نتاج مباشر للثورة العلمية في القرن السابع عشر. كان معنى التنوير هو تقنين وتنظيم المعرفة الجديدة التي انبثقت عن الثورة العلمية ثم نشرها في المجتمع، وجعلها ليس فقط في متناول كل من يريدها ولكن أيضًا في متناول مراكز القوة والسلطة في الدولة والمجتمع. كانت الفكرة هي جعل المعرفة الجديدة أساس لتنظيم الإنتاج وإدارة المجتمع والدولة، وإعادة تشكيل الحياة الثقافية والتعليمية والسياسية. وكل ذلك كبديل للاعتماد على الفقه والممارسات التقليدية".

عندما اندلعت أزمة رواية «آيات شيطانية» للروائي البريطاني الهندي الأصل سلمان رشدي، خاصة بعد فتوى آية الله الخوميني بقتله، تدافع التنويريون العرب للدفاع عنه وعلى رأسهم صادق جلال العظم. ولا أقصد هنا مجرد الدفاع عن حق سلمان رشدي في أن يكتب وينشر ما يريد دون منع أو رقابة، فهذا أمر لا خلاف عليه، ولكن ما أقصده هو تحويل سلمان رشدي إلى رمز للتنوير وكأنه فولتير العالم الإسلامي!

«أرى من الغريب أن في المناقشات والسجالات الساخنة حول قضية رشدي لم يتعامل أحد معه كإمكانية لرابيلاي مسلم أو فولتير مسلم أو جيمس جويس مسلم يتخلص من دفاتره القديمة مع الكنيسة". ألم يكن رابيلاي وفولتير وجويس يعرفون ما كانوا يفعلون؟ ألا يقتحم رشدي مجالاً نقديًا جديدًا في الثقافة الإسلامية وفي الوعي التاريخي الإسلامي؟ أم أن المجتمعات والثقافات المسلمة من المفترض أن تبقى دائمًا في مكانها؟

هكذا نرى صادق جلال العظم لا يشبه رشدي فقط برموز عصر التنوير، بل أيضًا بجيمس جويس في تحديه للكنيسة الكاثوليكية في أيرلندا.

وتوقع العظم في ذلك الحين أن رشدي سيكون بداية لسلسلة من الكتاب والفنانين في العالم الإسلامي، وسيكون لهم نفس التأثير على مجتمعاتهم الذي أحدثه فلاسفة وكتاب عصر التنوير:

«ما أنه لا يمكن لمنظومة إيمانية سابقة للعلم أن تتمكن من مقاومة الآثار المزعزعة والمخترقة التي يحدثها نظام المعرفة العلمية الحديث، فالنتيجة ستكون ظهور الكثير من أمثال رشدي في المجتمعات الإسلامية بدرجة من الانتظام تقترب من القانون العلمي. هناك في تقديري وعي متزايد في المجتمعات المسلمة بأن رفض النظم العلمية الحديثة للمعرفة بما فيها كيفية رؤية العالم وطريقة التفاعل معه لن تؤدي إلا إلى دفع تلك المجتمعات إلى مزبلة التاريخ".

ومع أن صادق جلال العظم كان يعرف نفسه كماركسي، فهو يقدم لنا رؤية خالية تمامًا من الصراع الطبقي أو تاريخ الاستعمار أو الرأسمالية وتناقضاتها أو العنصرية وآثارها. يقدم رؤية مثالية حول مركزية المعارك الفكرية: العلم ضد الدين، التنوير في مواجهة الظلامية الدينية، التقدم في مواجهة الرجعية، هكذا وإلى آخره.

(كان لسلمان رشدي نفسه رؤية شبيهة ففي ١٩٨٩ أوضح إنتمائه لفكرة الثنائيات الحضارية: العلماني مقابل الديني، النور مقابل الظلام. عليك أن تختار على أي جانب تكون، وبما أن المعركة قد وصلت بريطانيا، فقد حان الوقت لنا أن نختار).

- مع أن صادق جلال العظم يعرف نفسه كماركسي، فهو يقدم لنا رؤية خالية تمامًا من الصراع الطبقي أو تاريخ الاستعمار أو الرأسمالية وتناقضاتها أو العنصرية وآثارها

فيلم «أجورا»: التنوير إلى العمى

أجورا فيلم أسباني تدور أحداثه حول العالمة والفيلسوفة اليونانية «هيباتيا» في الإسكندرية في نهايات القرن الرابع الميلادي. كانت الإسكندرية في ذلك الحين جزءًا من الإمبراطورية الرومانية. وكانت هيباتيا تحاضر في المدرسة الأفلاطونية حيث يتعلم أبناء النخبة اليونانية–الرومانية. وفي حين نرى «هيباتيا» العالمة الشابة الجميلة البيضاء تحاضر وتناقش في جو من الإبداع والثراء الثقافي داخل أسوار المدرسة، يتآمر المسيحيون خارجها ضد الوثنية اليونانية والرومانية ويحرضون أتباعهم لحرق المكتبات والمدرسة وقتل العلماء والفلاسفة «الكفار". ونرى في الفيلم هؤلاء الرعاع الهمجيين المسيحيين (فلاحين مصريين) يحرقون ويدمرون ما تبقى من «الحضارة» اليونانية الرومانية ويقتلون آخر حماتها من العلماء اليونانيين (أوروبيين شديدي البياض) وينتهي الفيلم بقتل الغوغاء لهيباتيا الجميلة نفسها.

هذه الرؤية للمواجهة بين الدين والعلم، وكيف أدى انتشار المسيحية لتراجع ما كان قد بدأته اليونان القديمة من طفرات حضارية في العلوم والآداب والفلسفة ليست بالطبع جديدة وهي رؤية مثالية (الفكر الديني الغيبي في مواجهة الفكر العلمي «المستنير») وحتى تلك القصة التاريخية حول الرعاع المسيحيين السمر ذوي الذقون الطويلة والجلابيب السوداء وهم يمزقون جسد هيباتيا وينزعون عنها رداءها الأبيض الجميل، فنجدها في كتاب إدوارد جيبون «اضمحلال الإمبراطورية الرومانية وسقوطها» ونجدها مكررة في رواية تشارلز كينجسلي «هيباتيا» (١٨٥٣) وكذلك بالطبع في رواية «عزازيل» للكاتب يوسف زيدان.

ولكن قصة هيباتيا هذه والتي يرويها الفيلم لا علاقة لها بالتاريخ. الفيلم على سبيل المثال يصور حرق مكتبة الإسكندرية على أيدي نفس الغوغاء الذين قتلوا هيباتيا، في حين أن المكتبة كانت قد اندثرت قبل ميلاد هيباتيا. وهيباتيا لم تكن تدافع عن العلم في مواجهة الخرافة الدينية فهي نفسها كانت تنتمي للمدرسة الأفلاطونية الحديثة ومن أتباع بلوتينوس وكانوا يؤمنون بأن هدف الفلسفة هو التوحد مع الألوهية! وأيضًا لم تكن هيباتيا جميلة أو شابة (كانت فوق الستين عندما قتلت) ولم تكن أيضًا كما يصورها الفيلم تضحي بحياتها العاطفية من أجل التفرغ للعلم والفلسفة، بل كانت على علاقة بالحاكم الروماني الدموي للإسكندرية وكانت هي ووالدها من ملاك العبيد (المصريين بطبيعة الحال).

وقد شاهدت الفيلم عند عرضه الأول في مهرجان الفيلم الأوروبي (القاهرة ٢٠٠٩)، وامتلأت القاعة بمثقفي اليسار كما هو معتاد في مثل تلك المهرجانات، وانتهى الفيلم بالتصفيق الحاد بالطبع، فالجمهور المستنير تعاطف مع هيباتيا ممثلة العلم والفكر الحر والتقدم في مواجهة الظلامية الدينية بخرافاتها وعنفها وتخلفها..

هذه الرؤية التي ما زالت تهيمن على أفكار الكثير من اليساريين هي رؤية فعليًا معادية للماركسية (حتى كمنهج لفهم التاريخ وإن لم يكن تغييره). فأولاً، الإمبراطورية الرومانية واليونانية من قبلها اعتمادًا على العبودية واسعة النطاق (في الزراعة والمناجم والسفن بيوت السادة). وثانيًا لم يكن سبب انهيار الإمبراطورية الرومانية انتشار الدين المسيحي، تلك الفكرة بنت عصر التنوير ومعاركه ضد الكنيسة الكاثوليكية. وثالثًا، عندما نرى في فيلم أسباني، مجاميع من الفلاحين

- الفكر الغربي ليس فقط غربيًا بل أيضًا رأسمالي، يرتبط عضويًا بتكنولوجيات وأنماط تنظيمية. فهل يعني ذلك أنه كان علينا إما رفض الحداثة الرأسمالية برمتها.أم قبولها بكليتها

السمر يهجمون على أبناء طبقة حاكمة يونانية رومانية بيضاء وكل ذلك في سياق إسلاموفوبيا أوروبية تستخدم الأفكار التنويرية لشيطنة المسلمين، من التعس جدًا ألا نرى أيًا من كل هذا السياق، وأن يعمينا التنوير عن رؤية وفهم الواقع.

الموروث والوارد في فكر «البشري"

في مقدمته الشهيرة للطبعة الثانية لكتابه «الحركة السياسية في مصر» حاول المؤرخ الراحل العظيم طارق البشري أن يشرح للقارئ التغيرات الكبرى التي طرأت على رؤيته للتاريخ المصري الحديث منذ أن نشر الكتاب في بداية سبعينيات القرن الماضي. كان ذلك التغير يتعلق بالطبع بتقديره لطبيعة دور الإخوان المسلمين في التاريخ المصري الحديث، وعلاقة الوارد بالموروث في تكوين الجماعة السياسية المصرية بل والتكوين الثقافي والحضاري المصري بشكل عام:

«صرت الآن أفهم ما يغفل عنه العلماني الوطني، وهو وضع المسألة من الناحية التاريخية، بالنسبة لمن الأصيل ومن الطارئ. فالعلماني الوطني يرى أن ابتعاد الدنيا عن الدين هو كبعد الأرض عن السماء، ويرى منهجه هذا من طبائع الأشياء. وهو في صياغته للحقائق التاريخية، لا يدرك أن نظرته تلك نبت وافد. وأنها وافد حديث. وأنها لم تفد قبل يومنا هذا بأكثر من قرن من الزمان. ولم تتم في البيئة الحضارية المصرية قبل مطلع القرن العشرين. ولم تتمكن أن تكسب شرعيتها الوطنية قبل ثورة ١٩١٩».

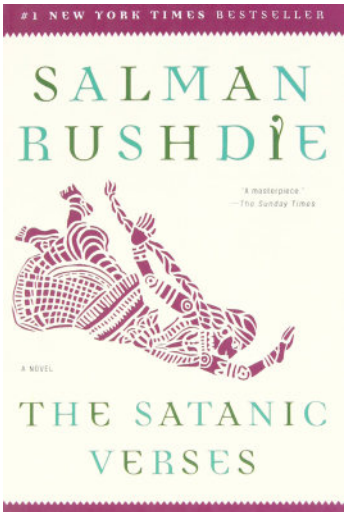
أطروحة البشري تقوم على فكرة أن مقاومة الاحتلال كان لها طابع إسلامي حتى نشوء الوفد بطبيعته العلمانية. بل إن علمانية الوفد كانت مصدر ضعفه على المدى الطويل بسبب تبنيه للوطنية العلمانية بمفهومها الأوروبي والتخلي عن التراث الإسلامي بكل ما كان يمكن أن يعطيه ذلك التراث من مناعة وقوة في مواجهة الغزو الغربي بكل أشكاله. بل أنه جعل من الإنتلجنسيا المصرية شريحة معزولة منقطعة الصلة بالجماهير، ثقافتها أقرب إلى ثقافة المحتل منها إلى ثقافة الشعب.

«اتى الوافد الأوروبي بطرق شتى، رجال مغامرون، ومؤسسات اقتصادية من بنوك وبيوت إقراض رهونات.. إلخ، وقروض للدولة كأطواق الحديد، وبعثات تبشير تتحسس الطريق لتكوين أقليات مصرية تدين بالولاء للغرب وكنائسه. ثم المحاكاة في وسائل العيش وفي طرز المسكن والملبس وعادات الحياة، بما اقتحم البيئة المصرية اقتحامًا".

وكأن الاحتلال الأوروبي بمراحله المختلفة كان مؤامرة تستهدف سحق الهوية المصرية أو الإسلامية. ولكن التأثير ثم الاحتلال الأوروبي لمنطقتنا كان له طابع اقتصادي وسياسي بالأساس. ما جاء به الأوروبي كان الرأسمالية (تحويل مصر على سبيل المثال إلى مزرعة كبرى للقطن وقصب السكر لخدمة الصناعة البريطانية واستيعاب جزء من رأس المال الفائض (مشاريع السكك الحديدية وقناة السويس، الطرق.. إلخ).

هذا التحول الرأسمالي بدأ في تغيير الثقافة في مصر كما حدث في كل البلدان الأخرى انتشار العمل المأجور والعلاقات السلعية والملكية الخاصة بدأ في تفكيك الأنماط الاجتماعية السابقة، بغض النظر عما كان يدور في ذهن الأوروبي.

ولكن بالطبع كان هذا التحول الرأسمالي السريع يحدث بسرعات



- يظل الصراع داخل المجال الفكري الثقافي، هكذا معلقًا في الهواء؛ يعيدون إنتاج أفكار من أوروبا القرن الثامن عشر حول العلم والعقل والتقدم وعجلة التاريخ، وكأن القرن الماضي لم يحدث!

متفاوتة جغرافيًا، وظلت قطاعات كثيرة خارج نطاق ذلك التحول. ومن جانب آخر، والبشري محق في ذلك، فالمؤسسات وأساليب الإدارة والقوانين ومنظومة التعليم الحديث لم تتطور بشكل تفاعلي مع تطور المجتمع بل زرعت زرعًا في البيئة المصرية بكل ما خلقه ذلك من صدمات وتناقضات وعدم استقرار سياسي أو اجتماعي أو ثقافي. ولكن هذا هو قدر كل البلدان التي دخلتها الرأسمالية متأخرًا عبر التوسع الاستعماري. وهذا ما يسميه ليون تروتسكي التطور المركب اللا متكافئ.

كثير من ملاحظات البشري، خاصة تلك المتعلقة بالقوانين على سبيل المثال ترتبط بهذه الطبيعة المركبة لتطور الرأسمالية في مصر. ولكنه يظل يفصل بين الجانب الاقتصادي والاجتماعي لتلك العملية وبين الجانب الثقافي، وهنا يتركز هجومه على تبني الإنتلجنسيا المصرية للفكر الغربي:

بدأ الفكر الغربي يروج متمثلاً في نظرياته السياسية والاجتماعية والفلسفية. لم يعد الأمر تنظيمًا أو نمطًا يؤخذ، أو مطلبًا يستعار، ولكنه صار مذاهب ونظريات وأدبًا وشعرًا.. صار أساسًا نظريًا وعقليًا ووجدانيًا متكاملاً.

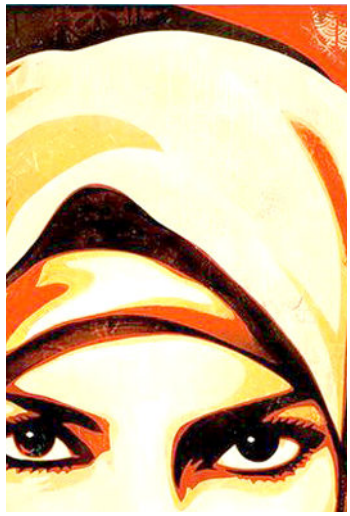
فكرة أنه يمكننا الأخذ بأنماط تنظيمية أو تكنولوجيا على سبيل المثال دون التأثر بالسياق السياسي والاجتماعي والفلسفي لتلك الأنماط أو التكنولوجيا هي فكرة مثالية. الفكر الغربي ليس فقط غربيًا ولكنه أيضًا رأسمالي، يرتبط عضويًا بتكنولوجيات وأنماط تنظيمية. ولكن هل يعني ذلك أنه كان علينا إما رفض الحداثة الرأسمالية برمتها (على افتراض أن ذلك كان ممكنًا أصلا)؟ أم قبول تلك الحداثة في كليتها والتخلي عن التراث المحلي القديم «المحافظ الرجعي، إلخ؟

في واقع الأمر جزء مما يطرحه البشري حول المثقفين العلمانيين التنويريين في محله تمامًا. فكثير من هؤلاء يأخذون أفكار التنوير الأوروبي (العقل، التقدم، العلم، إلخ) دون أي بعد نقدي على الإطلاق. وحتى بعض الذين يتخذون مواقف نقدية من التنوير الأوروبي فهم يفعلون ذلك في سياق التاريخ الأوروبي، على اعتباره تاريخًا إنسانيًا عامًا (universal). أضف إلى ذلك احتماء كثير من هؤلاء بالدولة ومؤسساتها الثقافية منذ الخمسينات وحتى اليوم، وستجد أن نقد البشري في محله تمامًا.

ولكن حل البشري بالعودة إلى التراث ورفض الوافد كشكل من أشكال المقاومة هو أيضًا حل مثالي بل ومحافظ. فما هو التراث؟ بالنسبة للبشري التراث هو «الإسلام» هكذا في عموميته. ولكن أي تفسير للإسلام؟ هنا نجد البشري يتبنى تفسير الحركات الإسلامية المعاصرة بمفكريها التقليديين (البنا وسيد قطب والغزالي وأمثالهم). هؤلاء لهم تفسيرات محافظة ويمينية في غالبية القضايا.

وإذا نظرنا إلى قضية الوافد والموروث من وجهة نظر ماركسية فلن نتمكن من رفض أو قبول أيًا منهما. الحداثة الرأسمالية يجب نقدها من داخلها، أي تفجير تناقضاتها والعمل على تجاوزها (Aufhebung) والتراث، وهو يشمل كل أشكال المقاومة الاجتماعية ضد الاستبداد والاستغلال والاضطهاد عبر التاريخ سواء تلك الأشكال التي عبر عنها من خلال الدين (سواء المسيحي أو الإسلامي) أو أخذت أشكالاً خارج إطار الدين.

وبما أن الكثير من تلك الحركات كانت بالضرورة تعبر عن نفسها من خلال الدين، فلا يمكن للمثقف الماركسي أن يتجنب الخوض في التراث المسيحي والإسلامي.. ولكن كيف؟



- يأخذ المفكر الماركسي الألماني والتر بنيامين بعض خيوط فكر ماركس حول العلاقة بين الماضي والحاضر والمستقبل، وبين التراث والثورة ويستخدمها لمحاولة التفكير في إمكانية الثورة الاشتراكية

النقد الماركسي للتراث المسيحي

الدين بالنسبة لنوع معين من التنويريين الجدد (سواء في الغرب أو في منطقتنا) هو العقبة الرئيسية التي تعيق التفاعل العقلاني المستنير مع العالم ومن ثم تعوق المضي قدمًا في مسيرة التقدم. أما واقع الحداثة والتقدم بما يشمل ذلك الاستعمار والحروب العالمية ومعسكرات التعذيب والقتل الجماعي والاستغلال الرأسمالي واسع النطاق والأزمات الاقتصادية وانهيار البيئة وانتشار الأوبئة والفقر، كل ذلك مجرد مطبات بسيطة في الطريق.

هؤلاء المثقفون مصابون بدرجة عالية من المثالية، أو كما وصف إنجلز تعميهم ما يرونه من قوة الأفكار الخارقة. أفكار تنويرية في مواجهة أفكار دينية. أفكار تقدمية في مواجهة أفكار رجعية في مختلف المجالات الفلسفية والقانونية والسياسية والاجتماعية. يظل الصراع داخل المجال الفكري الثقافي، هكذا معلقًا في الهواء، يعيدون إنتاج أفكار من أوروبا القرن الثامن عشر حول العلم والعقل والتقدم وعجلة التاريخ، وكأن القرن الماضي بكل كوارثه لم يحدث.

الأديان نفسها هي حلبة للصراع الأيديولوجي. مليئة بكم هائل من التناقضات والخلافات والإبهام. لا يعني ذلك أن نغرق أنفسنا في نسبية الأفكار كما يفعل ما بعد الحداثيين. ولكنه يعني أن نطبق تحليلاً ماركسيًا صارمًا على الأديان باعتبارها مجال يخاض فيه صراعات حيوية.

مجرد الرفض الساذج هذا للدين ومحاولة مواجهته بالعلم والعقل لا معنى له على الإطلاق. ما يريده ماركس هو تجاوز للدين (Aufhebung) بالمعنى الهيجلي للكلمة. بما أن الهدف هو الإطاحة بكل العلاقات التي يكون فيها الإنسان مهانًا ومضطهدًا ومستعبدًا (في الواقع وليس في الأفكار)، وبما أن الدين يستخدم من قبل الطبقات الحاكمة لتبرير تلك الأوضاع ويستخدم من قبل الفقراء سواء كملجأ من تلك الظروف أو كمصدر للإلهام في تغييرها، فبمجرد رفض الدين لن يمكننا تجاوزه.

حاول الماركسي الألماني إرنست بلوخ استخدام الماركسية لفهم مثل هذه التناقضات في المسيحية (في كتاب الإلحاد في المسيحية على سبيل المثال) ليس فقط بالنسبة للعهد الجديد بل أيضًا قصص العهد القديم: حواء في الجنة، قابيل، بناة برج بابل، التذمر في البرية، تمردات كورا ومريم، صرخات أيوب من أجل العدالة، كلمات المسيح حول يوم القيامة.

في ١٩٠٥ نشرت روزا لوكسمبورج مقال طويل بعنوان الاشتراكية والكنائس، طرحت فيه أن الجماعات المسيحية الأولى كانت شيوعية ولكنها كانت شيوعية في الاستهلاك وليس في الإنتاج.

وقد أكد كاوتسكي في كتابه أسس المسيحية (١٩٠٨) أن تلك الجماعات كانت تشع بطاقة شيوعية وإن كانت مبهمة، وبكراهية للملكية الخاصة والدفع نحو نظام اجتماعي أفضل تذوب فيه الفروق الطبقية من خلال تقسيم الممتلكات.

بالنسبة للوكسمبورج وكاوتسكي، كان انهيار ذلك النموذج الشيوعي المسيحي بسبب التوسع. فلم يعد المسيحيون مجموعات صغيرة يمكنهم المشاركة في كل شيء. ومع الانتشار دخل المسيحية قيادات مجتمعية وأغنياء ولم يعد من الممكن عمليًا بالتخلي عن ممتلكاتهم لصالح الفقراء. والتغيير الكبير بالطبع جاء مع اعتناق الإمبراطور كونستانتين للمسيحية في ٣١٢ ميلاديًا وتشجيعه للمسيحية بل جعلها

الديانة الرسمية للإمبراطورية بالنسبة لبلوخ كان كل شكل من أشكال المعارضة أو المقاومة لشخصيات في مراحلها الاستبدادية في قصص الإنجيل مادة لها طابع ثوري وبعد ذلك جاء تاريخ من الحروب الصليبية وقمع المهرطقين والحملات الهمجية ضد اليهود والمسلمين ومحاكم التفتيش وحروب الدين الأوروبية خلال وبعد الإصلاح.

الإنجيل مليء بالآيات المتناقضة، على سبيل المثال:

لا يوجد يهودي أو يوناني ويوجد عبد أو حر ولا يوجد ذكر أو أنثى ولكنكم كلكم واحد في المسيح. (رسالة بولس الرسول إلى غلاطية ٣:٢٨)

رسالة بولس إلى كورنثوس: على كل شخص أن يبقى في المرتبة التي يجد نفسه فيها. رأس كل رجل هو المسيح ورأس المرأة زوجها.

هناك تناقض وتوتر بين الآيات وبين القصص عن المسيح على سبيل المثال. المسيح الغاضب، المقاوم في وسط الفقراء وآيات تقول إنه علينا إطاعة الحكام والسلطة والملوك والمسؤولين بشكل عام، بل الصلاة من أجل من له سلطة! (بطرس ٢:١٣، تيموثيوس ٢، روميه ١٣:١،٢)

ويتصور البعض أن المسيحية على عكس الإسلام على سبيل المثال لم تكن «دينًا ودولة". ولكن هذا التصور بعيد كل البعد عن الواقع. فإلى جانب ما ذكرناه عن تبني الإمبراطورية الرومانية المسيحية كدين رسمي في عهد كونستانتين، في العصور الوسطى كانت الكنيسة الكاثوليكية لاعبًا رئيسيًا في السلطة السياسية والتشريعية والاقتصادية. ففي عصر البابا جريجوري السابع على سبيل المثال أصبحت سلطة الكنيسة شبه مطلقة. هكذا عبر عنها جريجوري السابع:

البابا لا يمكن لأحد أن يحاكمه الكنيسة الرومانية لم تخطئ أبدًا ولن تخطئ أبدًا حتى نهاية الزمان المسيح وحده هو من أنشأ الكنيسة الرومانية البابا وحده يمكنه تعيين وخلع الأساقفة هو وحده من يمكنه سن القوانين الجديدة هو وحده يستطيع أن يراجع أحكامه السابقة هو وحده يحق له استخدام الشارة الإمبراطورية يحق له خلع الأباطرة، وقد لعب النظام البابوى للكنيسة الكاثوليكية الرومانية الدور الأساسي في بناء منظومة قانونية في العصور الوسطى. بل كان أهم عنصر في ذلك هو استعادة قوانين الملكية الخاصة المطلقة والتي كانت قد نسيت بعد أن اخترعها الرومان. والكنيسة هي من طور من القانون الروماني لاستخدامه في المجتمع الإقطاعي.

وقد طور بابوات ما بين القرن الحادي عشر والقرن الثالث عشر نظامًا يلزم كل من يحتاج لمشورة القانونية أن يلجأ إلى المحاكم البابوية، وانتشر الممثلين القانونيين للبابا في كل مكان وتوسعت معهم سلطة الكنيسة بشكل غير مسبوق. ولكن كما أصبحت الكنيسة كمؤسسة جزء من السلطة، ظلت المسيحية مصدرًا للإلهام للحركات الاجتماعية المقاومة.

ربما كان أشهر الحركات الاجتماعية التي اتخذت بعدًا دينيًا في القرن العشرين، حركة لاهوت التحرير في أمريكا اللاتينية. المفكر الماركسي الفرنسي ميشيل لوفي له إسهامات مهمة في تحليل تلك حركات من منظور ماركسي. كانت تلك الحركة التي مزجت بين بعض الأفكار الماركسية وبعض الأفكار المستمدة من التراث المسيحي وذلك في إطار صعود اليسار بشكل عام في تلك المنطقة في مواجهة نظم ديكتاتورية رأسمالية.

وقد استخدم لوفي مفهوم «التجاذب الاختياري» لتحليل العلاقة بين التراثين الماركسي والمسيحي. وهو مفهوم استخدمه من قبل عالم الاجتماع الألماني ماكس فيبر لتحليل العلاقة بين البروتستانتية وصعود الرأسمالية. (المصطلح أصلاً مأخوذ من عنوان لإحدى روايات جوته)

وفكرة المقارنة بين المسيحية والماركسية ليست جديدة بالطبع بل استخدمت كثيرًا لمهاجمة الماركسية (فكرة الماركسية كدين). يطرح البعض هذه الفكرة بشكل شديد السذاجة: شرور العصر الحالي بحروبه واغترابه واستغلاله لن يتغلب عليها سوى الطبقة العاملة كمخلص جماعي سيدشن عصرًا جديدًا سنقضي فيه على الخطيئة ويعاقب الظالمون ويرث المظلومين الأرض.

ولكن ما يطرحه لوفي هو أنه بالفعل هناك «تجاذب اختياري» بين المسيحية، خاصة في بداياتها وبين الأفكار الاشتراكية (كما لاحظ من قبل كل من لوكسمبورج وكاوتسكي). هذا التجاذب هو ما مهد لتطور لاهوت التحرير داخل وخارج الكنيسة الكاثوليكية في أمريكا اللاتينية.

أما المفكر الماركسي اللبناني جلبير أشقر، فهو يوافق لوفي حول ذلك التجاذب الاختياري بين الاشتراكية والمسيحية ولكنه يعتقد أن نفس الفكرة لا يمكن أن تنطبق على الإسلام. فإذا نظرنا إلى حركات الإسلام السياسي المعاصرة (يصر الأشقر على تسميتها حركات الأصولية الإسلامية) فسنجد أن التجاذب الاختياري هو بين يمينية ورجعية تلك الحركات وبين ما يمكن تعريفه كنوع من الطوباوية الرجعية المرتبطة بالعصور الوسطى.

في رأيي أن فكرتي لوفي وأشقر خاطئتان. لا أناقش هنا مسألة رجعية ويمينية الحركات الإسلامية المعاصرة، بل أناقش فكرة التجاذب الاختياري ذاتها. ففي حالة المسيحية وكما رأينا، فلكل مثال لآيات أو قصص يمكن تأويلها بشكل يساري، فهناك عشرات الآيات والقصص يمكن تأويلها بشكل يميني محافظ. وفي واقع الأمر فمن الخطأ عدم الانتباه لتناقضات حركة لاهوت التحرير نفسها. فهي أولاً لم تكن تتبنى لا الفلسفة الماركسية ولا التفسير الماركسي للتاريخ، بل تبنت فقط بعض مقولات مدرسة التبعية (سمير أمين، فالرشتين، جوندر فرانك، إلخ). وثانيًا فقد كان هناك مناطق من الفكر المسكوت عنها مثل وضع المرأة وقضية الإجهاض والحريات الجنسية.. إلخ. وثالثًا لاهوت التحرير سرعان ما انهار في ثمانينيات وتسعينيات القرن الماضي سواء بسبب التناقضات الداخلية أو بسبب تراجع اليسار بشكل عام في التسعينيات.

تجربة الزواج بين الماركسية أو الاشتراكية وبين المسيحية أو الإسلام هي تجربة فاشلة بالضرورة. فلا الإسلام «يميني» بطبيعته ولا المسيحية «يسارية بطبيعتها.

وكما لاحظ فردريك إنجلز، وهو أيضًا له إسهامات مهمة في التحليل

المادي التاريخي للمسيحية، وملاحظته تنطبق أيضًا على الإسلام، أن المسيحية، وخاصة الإنجيل، لها طبيعة سياسية مبهمة وقابلة للتأويل. ستجد فيها الكثير من المادة التي يمكن للطبقات الحاكمة اللجوء إليها لجعلهم مرتاحي البال وفي نفس الوقت هناك الكثير من المواد التي تعطي الشرعية للإطاحة بتلك الطبقات.

دع الموتى يدفنون موتاهم!

في إنجيل لوقا طلب أحد التلاميذ من المسيح أن يقضي بعض الوقت في بيته ليدفن والده، وكان رد المسيح: «دع الموتى يدفنون موتاهم ولكن اذهب أنت لتعلن مملكة الله"، وكان يقصد بذلك أن يترك الغارقين في تقاليد وطقوس الماضي أن يقوموا بمثل تلك الأعمال وأن يركز هو على مهمة التبشير بما هو جديد (تعاليم المسيحية في هذه الحالة).

يأخذ ماركس هذا التعبير ليستخدمه في كتاب «الثامن عشر من برومير» للتمييز بين ثورات الماضي (الثورات البرجوازية) وبين ثورة المستقبل أي الثورة الاشتراكية. فيصف على سبيل المثال كيف اتخذت الثورة الفرنسية الأولى (١٧٨٩-١٧٩٤) رموزها وأمثالها من الجمهورية الرومانية في حين اتخذت ثورات ١٨٣٠ و١٨٤٨ رموزها وأمثالها من الثورة الفرنسية الأولى. أما الثورة الاشتراكية فلا يمكنها النظر إلى الماضي بل فقط إلى المستقبل. أو هكذا قصد ماركس. ولكن ماركس يقول أيضًا في نفس الكتاب «إن تراث جميع الأجيال الغابرة تجثم كالكابوس على أدمغة الأحياء"، أي أن التخلص من تراث الأجيال السابقة ليس بالعملية البسيطة. أما المفكر الماركسي الألماني والتر بنيامين فهو يأخذ بعض خيوط فكر ماركس حول العلاقة بين الماضي والحاضر والمستقبل، وبين التراث والثورة ويستخدمها لمحاولة التفكير في إمكانية الثورة الاشتراكية في عشرينيات وثلاثينيات القرن العشرين، وذلك في سياق صعود النازية من جانب وهيمنة الستالينية والاشتراكية الديمقراطية على اليسار الأوروبي من الجانب الآخر.

طرح بنيامين أن الماركسيين لا يمكنهم ترك الموتى لموتاهم لأن ذلك يعرضهم للاستيلاء من قبل اليمين المحافظ والفاشي. فتلك التيارات دائمًا ما تلجأ للماضي والتراث وتحاول تملكهم. وبالطبع يتحول تراث الأجيال السابقة على أيديهم ومن خلال تفسيراتهم لذلك التراث إلى تبرير أيديولوجي لبرامجهم الاجتماعية والسياسية في الحاضر والمستقبل. ويصبح التراث في هذه الحالة سلاحًا جبارًا في أيدي اليمين في مواجهة اليسار والذي يبدو منقطع الصلة بالتراث وبلا جذور أصيلة وهو ما يستخدم ضدهم في كسب الجماهير للأفكار القومية والمحافظة.

قراءة بنيامين لماركس تفترض أن تراث الثورة ليس فقط تراث الطبقة العاملة الحالية ولكن أن الطبقة العاملة الحالية تنتقم في ثورتها لكل الأجيال من المستغلين والمضطهدين عبر التاريخ. أي أن للطبقة العاملة موتى لا يمكن تركهم بل يجب إحياء نضالاتهم وانتصاراتهم وهزائمهم، فهذه ذخيرة لا غنى عنها إذا كان هناك أملاً في ثورة ناجحة.

يرفض بنيامين رؤية التاريخ المهيمنة في وقته بين الستالينيين والاشتراكيين الديمقراطيين القائمة على فكرة التقدم والمسار

الأحادي للتاريخ (ماضي-حاضر-مستقبل)، تلك الفكرة المريحة التي تشبه التاريخ بقطار يتقدم سريعًا نحو مستقبل أفضل.
«المؤرخ الوحيد القادر على تأجيج شرارة الأمل في الماضي هو ذاك الذي يقتنع تمامًا أن حتى الأموات لن يسلموا من العدو إذا بات منتصرًا».
القضية التي طرحها بنيامين في ثلاثينيات القرن الماضي لازالت حيوية في قرننا هذا وفي منطقتنا هذه. ما علاقة يسارنا الحالي بتراث الأجيال السابقة» ولماذا نترك ذلك التراث ليصبح فريسة الحركات الإسلامية، فيصبح التاريخ تاريخهم في حين نصبح نحن بلا تاريخ؟ أو يصبح تاريخنا نحن تاريخ الثورات الفرنسية والروسية، في حين يدعي الإسلاميون أن جذورهم ممتدة في تاريخ وثقافة شعوب المنطقة؟ هناك معركة حول التراث يجب أن تخاض. ما يسمى بالتراث الإسلامي ليس ملكًا للإسلاميين. فذلك التراث مليء بالثورات والنضالات ضد الاستبداد والظلم والاضطهاد عبر العصور. ذلك هو تاريخنا نحن، ولكن لأن تلك الحركات كانت تتخذ من الدين منبعًا للشعارات والطوباويات ولأن اليسار العربي لا زال حبيس رؤى تنويرية لم تتجاوز القرن الثامن عشر في أوروبا، تظل تلك الثورات والحركات مدفونة ويظل التراث ملك الإسلاميين. ربما يكون ملائمًا أن ننهي هذا المقال بكلمات بنيامين:
«هناك لوحة للفنان بول كلي بعنوان: أنجيلوس نوفوس (الملاك الجديد). تظهر اللوحة ملاكًا يبدو أنه على وشك الحركة بعيدًا عن شيءٍ ما يحدق فيه. عيناه متسعتان، فمه مفتوح، جناحاه ممدودتان. هكذا يجب على ملاك التاريخ أن يكون. وجهه متجه نحو الماضي. ما يبدو لنا سلسلة من الأحداث يبدو له كارثة واحدة تظل تراكم الحطام فوق الحطام وتقذفه عند قدميه. الملاك يفضل أن يبقى، يوقظ الموتى ويجعل ما تم تحطيمه كاملاً من جديد".

المصادر:

بالإنجليزية:

Walter Benjamin, On the Concept of History, Selected Writings, Harvard University Press, 2003

Ernst Bloch, Atheism in Christianity, Verso, 2009

Rosa Luxemburg, Socialism and the Churches, in Rosa Luxemburg Speaks, Pathfinder, 1970

Karl Kautsky, The Foundations of Christianity, Marxists.org

Michael Lowy, The War of the Gods: Religion and Politics in Latin America, Verso, 1996

Edward Jay Watts, City and School in Late Antique Athens and Alexandria

بالعربية:

طارق البشري: الحركة السياسية في مصر، الشروق، ٢٠٠٢

طارق البشري: دراسات في الديمقراطية المصرية، مدارات للأبحاث والنشر، ٢٠١٦

صادق جلال العظم: ذهنيات التحريم- سلمان رشدي وحقيقة الأدب، رياض الريس، ١٩٩٢

صادق جلال العظم: نقد الفكر الديني، دار الطليعة، ٢٠٠٣

جلبير أشقر: الدين والسياسة-الماركسية والإسلام، مجلة رمان، ٢٠٢١

خطاب مناهضة التطبيع..

رؤيـــــــة جديــدة

أحمد حسن

رفض التطبيع، تلك الجملة القوية والبسيطة في آن معا، التي تقف في تحد وكأنها استراتيجية كاملة، ماذا تعني، وكيف تمارس، وهل تمثل وسيلة مقاومة تقاس وفقًا لكل ظرف على حده أم أنها مبدأ له شكل واحد وحيد بنفس الدرجة لا يحاد عنه؟

إثر إعلان السادات مبادرته للسلام مع الكيان الصهيوني تشكلت في مصر لجنة من المثقفين والأكاديميين والإعلاميين تحت اسم (لجنة الدفاع عن الثقافة القومية) التي رأت أن مصر سوف تتعرض لما يشبه غزو ثقافي إسرائيلي يهدف إلى تذويب ثقافتها القومية. كان هدف اللجنة رغم وضوحه وبساطته مضطربًا ومشوشًا، فلا أحد يعرف بالضبط ما الثقافة القومية التي يجب الدفاع عنها! أو كيف يتم الدفاع عن ثقافة ما. قدمت في بيانها التأسيسي هذا التعريف للثقافة:

«منذ الثورة العرابية وإلى اليوم، قامت كل ثقافة مصر الحديثة على منطلقات فكرية وطنية وتحررية معادية للاستعمار الأجنبي والتبعية الاقتصادية وعلى هذا الأساس انطلق وارتكز كل ما أبدعه العقل المصري والوجدان المصري واليد المصرية في مجالات العلوم الإنسانية والتطبيقية والفنون والآداب والخبرة والتصنيع والتقدم الفني، ومن هذا الأساس استمدت الثقافة المصرية العربية مغزاها ومعناها وهويتها، واستلهمت وألهمت الشخصية المصرية نفس الهوية". وهو تعريف يتسم بعمومية وتجريد مدهشين، وأقرب إلى إسقاط رغبة وليس مقاربة لماهية وتشكيل الثقافة المصرية بمكوناتها المتناقضة.

دعت تلك اللجنة الى بداية ما عرف بالمقاطعة أو برفض التطبيع، على ضوء ظرف جديد في مجرى الصراع العربي الصهيوني، والمقاطعة الشاملة لكل أشكال التبادل الثقافي والعلمي والتربوي مع العدو الصهيوني، وضرورة إلغاء القوانين المقيدة للحريات الفكرية، والدعوة لتشكيل هيئة للدفاع عن الثقافة الوطنية .

وتضمن ذلك فكرة مقاطعة المؤتمرات التي يشارك فيها طرف إسرائيلي، وكذا الكتب والأفلام وما شابه وجميع أشكال النشاط الثقافي أو البحثي. لم يكن هناك بالطبع أفق ظاهر للتطبيع الاقتصادي حينذاك واقتصرت هكذا أولى خطوات المقاطعة العربية بعد مبادرة السادات على الجانب الثقافي والأكاديمي فحسب.

تحرك قطار التسوية والتطبيع الى أراضٍ جديدة؛ كالمجال الاقتصادي

- لا أحد يعرف بالضبط ما الثقافة القومية التي يجب الدفاع عنها.. فتعريفها يتسم بعمومية وتجريد مدهشين، وأقرب إلى إسقاط رغبة وليس مقاربة لماهية وتشكيل الثقافة المصرية بمكوناتها المتناقضة

والمشاريع المشتركة بين قطاعات من الرأسمالية المصرية، وبشكل خاص صناعة النسيج إضافة إلى غيرها من الصناعات، وبوجه عام كل نشاط يندرج في اتفاقية الكويز ومزاياها الاقتصادية. وعلى الرغم من موقف النقابات المهنية المصرية من رفض التطبيع فإن نقابات مثل المحامين وغيرها شهدت تطبيعًا بصورة أو أخرى من بين أعضائها ولم تكن مواقفها رادعة في مواجهة الأعضاء المطبعين.

على المستوى الرسمي وصل التطبيع إلى أعلى مستوياته، وساعدت هزيمة الثورة المصرية في تصاعد وتيرته إلى حد التعاون الأمني والعسكري بين سلطات الكيان الاستعماري والسلطات المصرية، بل وتنفيذ القوات الصهيونية عمليات على أراضي سيناء المصرية بالتنسيق مع الحكومة المصرية.

على المستوى الشعبي وجد التطبيع مناخًا أقل تحديا له، فمع استمرار الموقف الرافض للتطبيع إلا أن وتيرته خفتت عن العقدين السابقين، وحتى التعاطف الشعبي مع القضية الفلسطينية صار أقل اهتمامًا وأكثر تكيفًا مع حالات القمع الصهيوني فلم تعد تقض مضجعه مثلما حدث في مطلع الألفية على سبيل المثال، أو عندما اغتيل الطفل محمد الدرة. تكرار العنف الاستعماري على مدى زمني طويل خلق حالة من التكيف والتعايش مع وجوده دون تذمر أو احتجاجات.

من المؤكد أن القبضات الأمنية المشددة التي تلت ثورات ما عرف بالربيع العربي لعبت دورًا في كبح التفاعل الشعبي مع القضية الأكثر فلسطينية، ومن جهة أخرى الانشغالات الداخلية والتردي الاقتصادي جعل الشعوب أكثر انكفاءً على همومها اليومية وتحصيل رزقها.

دعونا نلاحظ ما يلي:

تجرأ السادات على إطلاق مبادرته للصلح مع الكيان الاستعماري عقب هزيمة الانتفاضة المصرية في ١٩٧٧. حيث كانت الجماهير تحت تأثير الهزيمة واشتداد القبضة الأمنية وتوحش السلطة.

الأمر يتكرر على نحو ما عقب هزيمة انتفاضات الربيع العربي أو الالتفاف عليها بصورة أو أخرى، ولكن على نطاق أعرض تلك المرة ليشمل عدة دول عربية في بضعة شهور لا غير.

ثمة ارتباط وثيق بين حالة التطبيع والحالة الجماهيرية (نشطة أم خاملة) وحالة السلطة وأجواء القمع. يمكن أيضًا استدعاء برهان آخر، الفارق بين التصدي للجناح الصهيوني في ١٩٨١ وما حققه من دوي

- تحرك قطار التسوية والتطبيع الى أراضٍ جديدة؛ كالمجال الاقتصادي والمشاريع المشتركة بين قطاعات من الرأسمالية المصرية، وبشكل خاص صناعة النسيج إضافة إلى غيرها من الصناعات والمجالات الجديدة..

ونجاح، وحالة عدم المبالاة التي شهدها إقامة نفس الجناح في المعرض في ١٩٨٢. الفرق يكمن في حملة السادات الأمنية الواسعة ضد كل تيارات المعارضة في سبتمبر ١٩٨١ وآثارها.

قضية عدم التطبيع وما ارتبط بها من دعوات المقاطعة مثلت مناخًا ملائمًا لبروباجندا وطنية عامة يهيمن عليها القوميون والإسلاميون، اختلطت فيها المواقف القومية الوطنية مع التعصب القومي ونظرات الاستعلاء الشوفيني، والسياسي التحرري بالديني والعرقي. أهم صور الخلط كانت الخلط بين إلى هود (أيا كانت جنسيتهم) والصهاينة، الخلط بين حملة الجنسية الإسرائيلية، التي يحملها جزء من الفلسطينيين (عرب ٤٨) ومنهم مناضلون ضد الكيان الصهيوني وهم غير مستعمرين، بل أصحاب أرض وأصحاب وطن تحت الاحتلال، وغيرهم من الصهاينة المحتلين.

لم تشهد دعوات المقاطعة أو ما سمي بمقاومة التطبيع أسلوبًا أو وسيلة ذات طابع يساري، ظلت تحت هيمنة القوميين والإسلاميين وبدرجة أقل الكنيسة المصرية التي منعت أتباعها من الحج إلى القدس تحت حكم الاحتلال.

ثمة مفارقة ذات دلالة تتعلق برفض التطبيع ونقده في مصر، وهي أن الأمر برمته مر بمحاكمات قضائية تناولت الاتفاقية، الأولى هي دعوى مثيرة أقامها محام متملق للسلطة عام ١٩٧٩ أمام محكمة الإسماعيلية الابتدائية، ضد الحكومة المصرية، طلب فيها الحكم بـ (صحة ونفاذ اتفاقية السلام)، والأكثر إثارة هو ما قام به قضاة تلك المحكمة التي حكمت بصحة ونفاذ الاتفاقية في نفس يوم الجلسة، حين زار السادات الإسماعيلية في نفس الأسبوع طلبوا مقابلته وقدموا له الحكم، وأخبروه أنها صارت نهائية وحازت قوة المقضي.

كان السادات قد طرح استفتاء على الاتفاقية في أبريل ١٩٧٩ تضمن حبس من يهاجم الاتفاقية وحرمانه من الحقوق السياسية. قدمت المباحث بعد ذلك مذكرة ضد أحمد ناصر المحامي الوفدي المعارض لأنه دأب على مهاجمة الاتفاقية في الاجتماعات العامة طالبة محاكمته، وبالفعل عرض أحمد ناصر أمام محكمة جنح الجيزة بتلك التهمة وأمام المحكمة طعن ناصر بعدم دستورية القانون كونه يحاكم المواطنين على آرائهم وحكمت له المحكمة بالبراءة وبحقه في إبداء رأيه في المعاهدة. وبذلك قطعت عليه طريق الطعن الدستوري في هذا التشريع.

إلا أن الطعن بعدم الدستورية جاء عندما رفضت لجنة الأحزاب طلب النائب كمال أحمد إنشاء حزب لأن برنامجه تضمن رفضًا للمعاهدة التي أقرها الشعب في الاستفتاء، وبالفعل حكمت المحكمة الدستورية لكمال أحمد وألغت نصوص التجريم. (انظر موسوعة التطبيع والمطبعون – من ١٩٧٩ الى ٢٠١١. محمد سيد أحمد وآخرون).

مر ما يقارب نصف قرن على مبادرة السادات، خلال تلك الحقبة

سجالات

- على المستوى الشعبي وجد التطبيع مناخًا أقل تحديا، فمع استمرار الموقف الرافض للتطبيع إلا أن وتيرته خفتت عن العقدين السابقين، حتى التعاطف الشعبي مع القضية الفلسطينية صار أقل اهتمامًا

جرت مياه كثيرة تحت جسر التطبيع. اتسعت رقعة التطبيع ومرشحة للمزيد من الاتساع في السنوات القادمة، العديد من دول الجوار أو المواجهة أو حتى غير الجوار عدلت مواقفها الرسمية من التطبيع كثيرًا (انظر دول الخليج والمغرب العربي والسودان وغيرهم). وعلى عكس المقاطعة تمثل حالة أفخاي أدرعي على السوسيشال ميديا مؤشرًا مهمًا على استعداد للتساهل تجاه درجة أو أخرى من التطبيع، كالسفر إلى الكيان الصهيوني من شباب عربي مسلم أو قبطي للعمل أو الزواج، والأكثر غرابة وإدهاشًا هو وجود فلسطينيين ينضمون إلى جيش الدفاع الاستعماري ويشاركون في عمليات عسكرية ضد مواطنيهم. حتى الإخوان المسلمين الذين اشتهروا بأناشيد الجهاد وشعارات مناصرة القدس والأقصى بالسلاح عندما صاروا في مقاعد الحكم دخلوا على الفور في التطبيع الرسمي والدبلوماسي. إن تصور ثبات موقف ما في جميع الظروف هو تصور خاطئ تمامًا، فالشعوب مثلها مثل الأفراد تتباين وتتفاوت مواقفها وفقًا للظروف التي تمر بها، فرغم ماكينات الدعاية الجبارة والتعبئة الشعبية والعربية الواسعة طوال حقبة الستينيات وأغلب السبعينيات ضد الكيان الصهيوني باعتباره عدوًا تاريخيًا للعرب والمصريين إلا أن الجماهير المصرية رحبت فعلاً بمبادرة السادات منتظرة وعود السلام في الرخاء، كما قدمها النظام، بل ومرت حقبة رددت فيها دعاية الصهاينة والجزء الأكثر انحطاطًا من أن الفلسطينيين هم من باع أرضهم ولا يجب علينا خوض معارك من أجلهم.

يجب الاعتراف بالواقع، ولا يعني ذلك الاتفاق معه أو مسايرته، السنوات القادمة تسير لصالح عملية التطبيع، مشاعر الإحباط التي نتجت عن هزيمة انتفاضات الربيع، تجرأ الأنظمة على تخطى الخطوط الحمراء السابقة مستفيدة من ظرف الثورات المضادة وهزائم الشعوب داخليًا والوضع الاقتصادي بالغ السوء يمهد نوعًا ما الأرض لقطار التطبيع لكسب مساحات جديدة.

يضرب الباحث سعيد يقين في رسالته المعنونة (التطبيع بين المفهوم والممارسة، حالة التطبيع العربي الإسرائيلي) الصادرة عن كلية الدراسات العليا – جامعة بيرزيت – فلسطين. ٢٠٠٢ عدة أمثلة حول حالات تطبيع بين دول متعادية وحتى استعمارية ومستعمراتها السابقة. كما يشير إلى (تحولات الفكر السياسي العربي من الرفض المطلق إلى الاعتراف المطلق بإسرائيل)، الذي أفضى في مساره إلى تغيير منظمة التحرير الوطنية لميثاقها الوطني. لا شك أن حالة الاستعمار الصهيوني مختلفة نوعيًا كونها تسعى ولا تزال إلى إقصاء شعب من أرضه وإحلال أغراب عنصريين مسلحين محله في امتلاك وإدارة البلاد. ولكن لا يمنع ذلك من وضع خبرات نضال ومقاطعات الشعوب لمستعمريها أو أعدائها موضع الدرس والاستفادة منها.

المفارقة هي ذلك التوتر الذي شعره الباحث، بين موقفه المبدئي لرفض التطبيع مع الكيان الصهيوني، والرصد الموضوعي للتطورات التي تعمل في اتجاه التطبيع على أكثر من صعيد.

ما نود التوقف عنده هو الأشكال التي أخذها التطبيع والتطورات التي مرت بها، ثم السؤال الخاص بتفاعلنا نحن مع قضية التطبيع دون تخل عن الموقف المبدئي، وأيضًا دون استبدال رؤية الواقع الموضوع وتطوراته بالشعارات والخطابة الرنانة التي لا تستند إلا لرغبات وتصورات أصحابها.

يجب الإشارة الى ان كل من المقاطعة وعدم التطبيع هم أساليب

- حالة أفخاي أدرعي على السوسيشال ميديا مؤشر مهم على الاستعداد للتساهل تجاه درجة من التطبيع، كالسفر إلى الكيان الصهيوني، وحتى وجود فلسطينيين ينضمون إلى الجيش الاستعماري ويشاركون في عملياته

ضغط متفاوتة الشدة على نظام استعماري مدعوم عسكريًّا واقتصاديًّا من القوى الإمبريالية وهو ما يعطيه قدرة نسبية في مواجهة ضغوط المقاطعة، على الأقل اقتصاديا، وعلى العكس استطاع بمساعدة أمريكا توسيع رقعة نشاطه الاقتصادي وتقليص عدد المقاطعين مقابل عدد المتعاونين. أما المقاطعة السياسية والثقافية وما شابه فهي الوسيلة التي يمكن أن تحقق نتائج رمزية أفضل حتى الآن. رمزية فحسب وتدرجها المنظمات الحقوقية ضمن المقاومة (اللا عنفية) وتسعى لجعلها وسيلة النضال الرئيسي وإحلالها محل المقاومة المسلحة.

يجب أيضًا تحرير عملية رفض التطبيع – وما يصاحبها من أشكال مقاطعة – من التعصب القومي ومن الخلط بين اليهودية واليهود من جهة، والصهيونية وممثليها من جهة أخرى، علينا أن نجرد الصهاينة من الغطاء الديني، أن نظهرهم كاستعمار عسكري عنصري لا أكثر، أن نجردهم من الأكاذيب والادعاءات، وأن ننفتح على الثقافة اليهودية وحتى على اللغة اليهودية وآدابها ونعزل الصهاينة أكثر فأكثر عن أسلحتهم الرمزية واساطيرهم. كل خلط أو تعصب يصب مباشرة في مصلحة الكيان الصهيوني، يعطيه أقنعة وجذور مصطنعة وغطاء رمزي بل وجمهور يهودي ليس صهيونيًّا بالضرورة.

بوصفها ظاهرة مرتبطة بتوترات دولية وإقليمية اجتذبت قضية التطبيع اهتمام الدراسات السياسية والأكاديمية وصدرت عدة كتب تؤرخ للظاهرة وترصد التطبيع والمطبعون وتطور مسار التطبيع سواء على المستوى الرسمي أو الشعبي. من بين ما كتب حول التطبيع يهمنا هنا تلك المبادئ العملية والمعايير التي وضعتها (الحملة الفلسطينية للمقاطعة الأكاديمية والثقافية لإسرائيل) وهي لجنة فرعية ضمن (اللجنة الوطنية الفلسطينية لمقاطعة إسرائيل BDS) وتشكل المقاطعة لديها نشاطا يوميا بكل تعقيداته.

تشير الحملة إلى: كوننا شعباً يخضع لنظام احتلال واستعمار- استيطاني وفصل عنصري (أبارتهايد)، لا بد بداهة من مواءمة هذه المبادئ العامة مع خصوصية وضعنا دون المساس بجوهرها.

بإيجاز فإن للفلسطينيين ظروفًا خاصة لا تنطبق على غيرهم، ومن ثم ما يلائمهم من أشكال ليس بالضروري ما يلائم غيرهم.

(٣) لا نرى أي مشكلة في وضع معايير مقاطعة محددة للتطبيق في الوطن العربي تختلف عن تلك المطبقة عالمياً، إذ أن الجمهور الواقع تحت الاضطهاد (وأشقاءه) يختلف عن الجمهور المساند أو الداعم لمقاومة هذا الاضطهاد في العالم.

وضحت وثيقة «تعريف التطبيع» الصادرة عن الحملة في ٢٠٠٧/١١/٢٢ التطبيع بالتالي:

«التطبيع هو المشاركة في أي مشروع أو مبادرة أو نشاط، محلي أو دولي، مصمم خصيصًا للجمع (سواء بشكل مباشر أو غير مباشر) بين فلسطينيين (و/أو عرب) وإسرائيليين (أفرادًا كانوا أم مؤسسات) ولا يهدف صراحة إلى مقاومة أو فضح الاحتلال وكل أشكال التمييز والاضطهاد الممارس على الشعب الفلسطيني. وأهم أشكال التطبيع هي تلك النشاطات التي تهدف إلى التعاون العلمي أو الفني أو المهني أو النسوي أو الشبابي، أو إلى إزالة الحواجز النفسية. ويستثنى من

- مثلت قضية عدم التطبيع ودعوات المقاطعة مناخًا ملائمًا لبروباجندا وطنية عامة يهيمن عليها القوميون والإسلاميون، اختلطت فيها المواقف القومية الوطنية مع التعصب القومي والاستعلاء الشوفيني وأشياء أخرى..

ذلك المنتديات والمحافل الدولية التي تعقد خارج الوطن العربي، كالمؤتمرات أو المهرجانات أو المعارض التي يشترك فيها إسرائيليون إلى جانب مشاركين دوليين، ولا تهدف إلى جمع الفلسطينيين أو العرب بالإسرائيليين، بالإضافة إلى المناظرات العامة. كما تستثنى من ذلك حالات الطوارئ القصوى المتعلقة بالحفاظ على الحياة البشرية، كانتشار وباء أو حدوث كارثة طبيعية أو بيئية تستوجب التعاون الفلسطيني-الإسرائيلي".

ثمة نقاط تتسم بالدقة في ذلك التعريف يجب إبرازها.

١ - أن يكون الهدف من اللقاء أو النشاط هو الجمع بين طرف فلسطيني /أو عربي وطرف إسرائيلي. وأن يسير اللقاء أو النشاط بصورة عادية دون إشارة الى جرائم الاحتلال أو حقوق الفلسطينيين أو حق العودة.

٢ - استثناء حالات الضرورة والقسر وحالات الكوارث الإنسانية من قيود وشروط عملية المقاطعة، فيجوز جدًا التعاون مع طرف صهيوني لمواجهة انتشار وباء مثلاً. ويجوز أيضًا تعاطي الأبحاث العلمية الخاصة بحالات الضرورة القصوى وحضور الندوات والمؤتمرات العلمية المتعلقة بذلك.

٣ - المحافل والمؤتمرات الدولية الغير معدة خصيصًا لجمع إسرائيليين وعرب ولكنها مقامة لأغراض عامة أخرى.

٤ - المناظرات في محافل دولية التي تتيح للطرف الفلسطيني/العربي فضح الممارسات الصهيونية العنصرية.

٥ - المشاركة في معارض الكتب والمهرجانات الفنية مع الدعوة الى مقاطعة الجناح أو العرض الإسرائيلي إلا لو كان يفضح بوضوح ممارسات الكيان الصهيوني ضد الفلسطينيين.

تميز الحملة أيضًا بين الأفراد الإسرائيليين المشاركون في أنشطة ما ليس كممثلين للدولة الصهيونية ولكن بصفتهم المهنية أو الفنية.

(المستهدف بالمقاطعة هنا هو الطرف الإسرائيلي كممثل عن بلده، لا كفرد فنان أو أكاديمي أو مثقف، والفرق بين الاثنين كبير)، وهذا لا يعني فقط ألا يكون ممثلاً رسميًا لمشاركة الكيان الصهيوني، بل لا يتم تقديمه أيضًا كمشارك من إسرائيل. فإن اقتصرت مشاركته على تقديم فنه أو حتى علمه باعتباره فنانًا أو عالمًا، لا تعد المشاركة هنا تطبيعيه أو ترويجية للصهاينة أو للتصالح مع وجودهم الاستعماري أو دولتهم.

المعيار هكذا يبدو أكثر وضوحًا.. التطبيع هو ذلك النشاط الذي يقدم إسرائيل بممثلين عنها ويخفي جرائمها أو يتحاشى الكلام عنها. أما ذلك النشاط الذي لا تشارك فيه دولة الكيان الصهيوني أو مؤسسة من مؤسساتها أو هيئة أو فرد ينوب عنها - أو يقدم باعتباره ممثلاً لها ولو رمزيًا. فلا يعد نشاطًا تطبيعيًا إلا لو كان المشارك معروف بدعايته الصهيونية أو مواقفه العدائية للفلسطينيين والعرب أو دعمه للدولة الصهيونية وجرائمها، وكانت مشاركته امتدادا لتلك المواقف.

لم تقف الحملة موقف الرافض لفيلم «في رام الله» الذي شارك به المخرج زياد دويري في مهرجان «أيام سينمائية"، وهو مخرج معروف بتطبيعه مع الكيان الصهيوني، قالت الحملة في بيانها حول الموقف من الفيلم ما يلي:

«إن عرض فيلم (غير تطبيعي) لمخرج يستمر في الترويج للتطبيع لا يخضع للمعايير الحالية للمقاطعة ومن ثم لا تعتبر أن المهرجان يخالف المعايير. لذا، لم تطالب الحملة المهرجان بإلغاء العرض». وهو تمييز بالغ الدقة والحساسية. بل تذهب الحملة الى ما هو أبعد، ترك الباب

مفتوحا أمام من تورط بقصد أو دون قصد في التطبيع، للعودة عن موقفه والرجوع إلى موقع الرافض للكيان أو ممارسته الاجرامية ورفض التطبيع معه. ومن ثم فهي ترفض عمل ما يسمي قوائم سوداء لغير المؤسسات الصهيونية وممثليها أو التطبيع المؤسسي بشكل خاص.

(٤) ترفض حملة المقاطعة قطعياً فكرة «القائمة السوداء» و"الاختبارات السياسية» لتحديد من يقاطَع ومن لا يقاطَع. من هذا المنطلق، رفضنا المقاطعة الفردية وأصرينا على المقاطعة المؤسساتية. ولكن في السياق الفلسطيني والعربي، نرفض أي علاقة مع أي جهة إسرائيلية إذا كانت العلاقة خارج سياق مقاومة الاحتلال والاضطهاد، أي المجال الطبيعي الوحيد الذي يمكن أن يجمع بين مضطهِد ومضطهَد. ونحن لا نرى أي تناقض في هذا الموقف.

نحاول الآن أن نستخلص بعض النتائج الرئيسية:

رفض التطبيع ليس سوى وسيلة ضمن وسائل أخرى لمواجهة الصهيونية وجرائمها ومحاصرتها. وكأي وسيلة نضاليه يجب أن يخضع في التطبيق للمتغيرات السياسية من ظرف إلى ظرف ومن مكان إلى مكان. ويجب لتحقيق قدر من النجاح أن يكون طوعيًّا وتوافقيًّا كي يتسم بالقدرة على التعبئة، وألا يطرح مهام صعبة للغاية مثل مقاطعة العمال لشركات الكويز في ظروف تتسم بقلة فرص العمل.

الأهرام
الهيئة البرلمانية للحزب الوطني تعلن موافقتها الكاملة على مشروع المعاهدة
المشروع خطوة أساسية لتحقيق السلام العادل ويفتح المجال لشعب فلسطين لتقرير مصيره
الهيئة تناشد الشعوب العربية ورؤساءها الاستجابة لنداء العقل لصالح الأمة العربية
مشروع المعاهدة يتفق ومقررات الرباط ويحقق السيادة الكاملة لمصر على أراضيها

ليس ضروريًّا أن تشمل المقاطعة كل شيء في كل وقت، عادة لا تنجح مثل تلك المقاطعة، يجب التركيز على أمور محددة يمكن تحقيق نجاح فيها ولها بدائل أخرى. يجب الإشارة إلى أن المقاطعة التي قادها غاندي كانت فقط ضد الملح الإنجليزي لا غير.

لا يجب منع أي نشاط تطبيعي على أراضي عربية بواسطة القوة، المقاطعة بطبيعتها ليس عملاً عنيفًا لكنه عمل رمزي يسعى لتحقيق كسب دعائي وحصار العدو معنويًّا وبدرجة ما اقتصاديًّا. يكفي شن حملات التوعية، تنظيم احتجاجات، محاولة إقناع الجمهور والمشاركين بخطورة التطبيع وتحويل الفرصة لنشر دعاية واسعة ضد الصهيونية وجرائمها.

من الغباء الخلط بين نظام يقبل التطبيع والشعوب نفسها بل والمؤسسات التي ترفض التورط في التطبيع. يجب حصر مواجهة التطبيع في النظام وفي المطبعيين المباشرين وليس في مخدوميهم أو موظفيهم أو باقي كتابهم وجمهورهم. بل وأكثر من ذلك – حصر موقف المقاطعة على الأعمال التي تعد تطبيعًا في ذاتها وليس لمجرد أن القائم بها سبق له أن مارس التطبيع أو شجع عليه.

السنوات القادمة صعبه ولا شك، سنوات سلطات قامت على أنقاض ثورات خدعت أو هزمت، وجماهير تشعر بالإحباط وانكفأت على همومها اليومية، وأنظمة تسارع بسفور واحد تلو الأخرى إلى التطبيع مع العدو والمشاركة في تذويب قضية التحرر، ونخب سياسية مفككة وتشهد درجة ضعف غير مسبوقة تقريبًا.

نحن بحاجة إلى وضع الخطب الرنانة جانبًا لبعض الوقت وإجراء سجال حول التطورات وآثارها، وسبلنا ودرجة مرونتها وما يجب تطويره فيها وإلا حكمنا على أنفسنا بالعزلة بدلاً من أن نحاصر عدونا والمطبعين معه.

من الغباء الخلط بين نظام يقبل التطبيع والشعوب نفسها بل والمؤسسات التي ترفض التورط في التطبيع. يجب حصر مواجهة التطبيع في النظام وفي المطبعيين المباشرين

المسرح المصري.. أبو الفنون مأزومًا

(قراءة شاملة)

هموم صنّاع الثقافة

يظل المسرح هو الفن الوحيد الذي يلتقي فيه الجمهور بشكل مباشر مع الممثلين في مكان محدد وزمن محدد، ويجمعهما معًا نص إبداعي يتحاور الطرفان (الممثل والجمهور) حوله؛ كل من موقعه..

حول هذه الفكرة للمسرح، ثمة تفاصيل كثيرة، وصناعة ضخمة ومعقدة. تفاصيل تبدأ من تأهيل الممثل وتعليمه ليكون مسرحيًا، ولا تنتهي عند جمال الأداء وانضباطه الفني، وصناعة تدخل فيها تخصصات عديدة، تبدأ من المبنى المعد لتقديم العرض المسرحي واستقبال الجمهور ليكون قادرًا على إقامة هذا الحوار، ولا تنتهي عند فنيات الإضاءة والصوت والتقنيات التي لا غنى عنها لتقديم العرض المسرحي.

عرفت مصر المسرح بمعناه شبه الحديث منذ بدايات القرن العشرين، ولعب المسرح دورًا كبيرًا في محطات عدة، أبرزها ثورة ١٩١٩، وشهدت نهضة كبرى في الستينيات، وتطور على صعيد التقنيات والشكل في عقود تالية بقى خلالها منافسًا قوية للسينما والتليفزيون، لكن ذلك اختلف الآن، والمسرح يعني من أزمة كبرى يراها كل ذي عينين، أزمة نسعى هنا إلى نضع أيادينا على جوانبها ونحيط بها وبتفاصيلها المركبة.. سعيًا للمعرفة وأملا في حل، حتى وإن جاء متأخرًا.

المحـــرر

مسرحيون: هذا ما نعانيه.. هذا ما نراه

شهادات

ازمة فنية ام انقلاب اجتماعي؟ قراءة في جذور الصراع بين فن المسرح والثقافة العربية

جرجس شكري

مطرقة الرقابة وسندان المسرح.. تداعيات الممارسات الرقابية على المسرح المصري

محسن الميرغني

ثلاثة آلاف عرض سنويًا ولا أحد يشاهد أغلبها!

يسري حسان

ازمة مؤسسات تعليم الدراما المسرحية في مصر

أحمد عامر

المسرح المصري: الواقع والتحديات ورؤية مستقبلية للتطوير

أحمد عادل القضابي

إشكالية المؤلف ومراكز القوى في العرض المسرحي المصري

يوسف مسلم

المسرح المصري.. تأملات في الأزمة

عبير علي حزين

مسرحيـــون:
هذا ما نعانيه.. هذا ما نراه

لا يمكن الحديث عن أزمة المسرح دون الحديث مع والاستماع إلى صنّاعه.. صناع المسرح بأقسامه؛ مسرح الدولة والمسرح المستقل. عنوان هذا الباب هو "هموم صنّاع الثقافة" وهدفنا من خلاله الوقوف على هموم ومشكلات الصنّاع بالدرجة الأولى؛ فأياديهم في النار كما يقول المثل الشعبي. بالطبع فإن المسرح أمره مختلف، فالنقاد وأساتذة الدراما والباحثون مكون رئيسي من مكونات الصناعة ذاتها، لكن رؤيتهم للمشكلات قد تختلف زواياها عن تجارب الصنّاع.

هنا ننشر شهادات لعدد من المسرحيين من أجيال ومواقع وتجارب مختلفة ومتنوعة، عن مسرح الدولة والمسرح المستقل ومسرح القطاع الخاص، يتحدثون عن أزمات "الخشبة" وأبنية العرض، وعن اللوائح المالية لمسارح الدولة، وغياب مسرح القطاع الخاص..

عن المسرح المستقل وأزماته، وعن تجارب كبيرة ومؤثرة مثل تجربة فرقة "الورشة" وعن فرق أخرى مستقلة شابة مثل فرقة "اللعبة"..

عن غياب دعم الدولة، وغياب المواسم المسرحية المخططة، وتراجع الحركة النقدية، وصعوبات المشاركة في المهرجانات. عن مسرح الأقاليم وغياب المواقع المسرحية بعد حادثة بني سويف، وغيرها من الهموم.

تعبير الأزمة مرتبط بالمسرح تاريخيًا، وفي كل فترة زمنية كانت لها أزمتها، حتى في الفترة التي يصفها البعض بأنها فترة النهضة المسرحية في الستينيات، لذلك أرى أن الأمر نسبي ومرتبط بالظروف العامة. حاليًا توجد مشكلات بالطبع، ويمكننا أن نرصد عددًا من الملامح المهمة لها، وهي تخص السرح كله بشقيه؛ المسرح الرسمي أو مسرح الدولة، والمسرح الأهلي أو الخاص أو المستقل أو الحر وكل ما ينتج خارج الدولة.

يعاني إنتاج الدولة من لوائح قديمة جدًا، أقصد اللوائح المالية، لوائح لم تتحرك منذ ما يقرب من ٤٠ عامًا، رغم زيادة الأعباء وظهور وسائط أخرى حديثة تحتاج إلى المنافسة معها من أجل مسرح أحدث. هذه اللوائح تكبل الشباب فيجد ممثل المسرح الجاد أن المقابل لا يكفل له الحياة التي يتطلع إليها فيذهب إلى وسائط أخرى، فيها شهرة أوسع وأموال أكثر. كذلك فالمسارح كأبنية بالية وقديمة وتعوزها التقنيات الحديثة في الإضاءة والصوت بالقدر اللي يحقق نوعًا من الإبهار، وأعمال التجديد والتطوير فيها لا تطول جوهر العملية المسرحية، ولا تتجاوز الدهان الخارجي. كذلك فإن مسارح الدولة من المفترض أنها مسارح متنوعة ومتعددة، والأصل في إنشائها أن يصبح لكل مسرح هوية، فالقومي غير الطليعة غير الهناجر وهكذا، لكن الآن يوجد نوع من التداخل بين هذه الهويات. المفترض أيضا أن لكل فرقة مسرحية فلسفة في الإنتاج وهوية خاصة، لذلك فهذا التداخل يؤثر سلبًا على حركة الإنتاج المسرحي.

المشكلة الكبرى أيضًا، أننا نفتقد لمواسم مسرحية مخطط لها، فالمسارح الكبرى تعلن عن مواسمها شهرًا بشهر، ليعرف الجمهور عن العروض، لا بد أن يكون هناك مخطط لدى المسرحيين، فالمواسم تعطي تنوعًا ورؤية وقوة ورؤية استراتيجية، وتخلق نوعًا من الثقة والحميمية بين المسرحيين والجمهور، وتكوّن أصدقاء للمسرح ولعروضه.. الخطط الاستراتيجية تعطي للفرق رونقًا كما تمنحها رؤية ورصانة، بدلاً من فلسفة "عرض بعرض" التي تعمل بها المسارح حاليًا.

توجد نقطة مهمة أيضًا، لمستها حينما كنت رئيسًا للمهرجان القومي للمسرح لمدة ٣ سنوات من ٢٠١٤ حتى ٢٠١٦ فقد لمست غياب المؤلف المصري، النسبة الغالبة للعروض من نصوص أجنبية، فقد تجد فرق الأقاليم المصرية تقدوم عروضًا لكتاب إيطاليين وفرنسيين، وهي ظاهرة مدهشة جدًا وترجع كما قلت إلى غياب الخطط والمواسم، وترك الأمر للاجتهاد الشخصي، يجد المخرج نصًا فرنسيًا فيسارع إلى تنفيذه لأنه يعرف أنه لن يعرض طويلاً.

النقطة السادسة تخص مسرح الثقافة الجماهيرية، فبعد ٢٠٠٥ وعقب الحادثة المروعة لحريق مسرح بني سويف، أغلقت مواقع كثيرة لعدم مناسبتها لشروط السلامة، ولذلك فمسارح الأقاليم لا تعمل بكامل طاقتها، وهذا يحتاج إلى تصدٍ حقيقي وشامل لإتاحة المزيد من المواقع والوصول لأقصى الطاقات.

النقطة الأخيرة تتمثل في ضرورة قيام الدولة بدعم المسرح المستقل، لا بد على الدولة بشكل عام أن تدعم كل الروافد لخلق تيار ثقافي وفني، ولا يشترط أن يكون هذا الدعم ماديًا، فقد تساعد بتقديم الديكورات أو خشبة العرض، أو حتى تخصص مبلغًا لدعم العروض المستقلة من خلال مسابقة تتقدم لها الفرق الحرة بعروضها، وتعتمد في الإنتاج على هذا المبلغ المقدم من الدولة.

ناصر عبد المنعم

مخرج مسرحي

أكثر ما يواجه المسرح المستقل في مصر من عقبات، هو غياب التمويل والدعم المحلي للصنّاع المستقلين، على الرغم من الوعود المتكررة من جانب المؤسسات الرسمية بتقديم هذا الدعم الذي لا يأتي!

المسرحيون المستقلون في حالة بحث دائم عن نوع من الاعتراف والشرعية، وبما أن الشرعية في الحقل الفني والثقافي مرتبطة بالمؤسسة الرسمية، فالمبدع الحر يعني من كونه يعمل وحده بلا غطاء أو دعم أو اعتراف. أذكر أن الكاتب الكبير لويس عوض وكان صديقًا قريبًا لأبي، سألني بعد وفاة والدي "ناوي تعمل إيه؟" وقلت له سأعمل مخرجًا مستقلاً، فرد عليّ: مصر بلد فرعوني مركزي، لا يوجد فيها شيء اسمه مستقل. وأنا لا أرى أنا دعم الدولة للمسرح الحر أو المستقل يمكن أن يؤثر على استقلاليته، فقد خضت تجربة عمل في فرنسا بعد دراستي للمسرح في إنجلترا، إذ عملت في فرقة مسرحية كانت تعرض في الريف وكنا نعمل في إقليم الليموزان، وكانت الفرقة تحصل على دعم من الحكومة مقابل أن تسافر لتعرض للناس في الأقاليم أعمالاً من تأليف كتاب فرنسيين. هناك أشكال مختلفة من الدعم المحلي ليس ماليًا فقط. وأنا أتخيل دائمًا أنه ممكن أن يكون هناك تعاون بين الطرفين؛ المستقلين والمؤسسة الحكومية أو الرسمية، علاقة تعاقدية وليست تبعية، ورأيي أن هذه هي المشكلة العميقة في الأزمة، أنه لا بد أن يكون الفنان تابعًا للدولة أو المؤسسة ليربح ويستفيد، أما أنا فأرى أن الفن لا بد وأن يكون مستقلاً وحرًا ليفيد المجتمع ويغير في المجتمع، والمجتمع الذي لا يتقدم ويتغير سيتعفن.. فكرة التغيير والنمو مرتبطة بوجود إبداع وابتكار حر وتصور للمستقبل.

نأتي للحل؛ عرفت أن الدولة تتعاقد اشترت مسارح للأقاليم، فلماذا لا تتعاقد مع الفرق المستقلة لتعرض ضمن هذه المسارح، ما الذي يمنعها من أن تتعاقد مع "الورشة" خصوصًا أننا عملنا كثيرًا في المحافظات، ولدينا فروع في الصعيد، وأقمنا ليال شهدت إقبالاً كبيرًا، كما أننا عملنا مع مؤسسات مختلفة، فعرضنا في سجن القناطر على سبيل المثال، وقدمنا عروضًا للجنود في رمضان، وكنا أول فرقة مسرحية تسافر إلى إيران بطلب من الدولة عام ٢٠٠١، إذن فالدولة تعرف عملنا وتفهم من نقدمه، وأنا مؤمن تمامًا بأهمية المؤسسات في توازن المجتمع.. الدولة لها مؤسساتها الثقافية، ونحن كمستقلين لدينا مؤسستنا، فلماذا لا نتعاقد معًا ونعمل لصالح المجتمع وتنميته بالفن؟ ولا أقصد بالتنمية بالفن أن نكون بوقًا أو أن نوظف الفن للإرشاد، بل أعني أن وسائل الفن، وهناك فارق كبير بين الاثنين.

طبعًا، الأزمة تحتاج إلى حلول استراتيجية وشاملة، وما أتحدث عنه هنا، هو حلول قصيرة المدى لتجاوز الأزمة على المدى القصير والمتوسط، وتقديري أن الجمهور المصري الآن ورغم ضيق المساحات فإنه يتقبل التجديد والابتكار، وعلينا أن نعمل وسطه ومعه لنفتح مساحات جديدة.. مساحات سيعود فتحها بالفائدة على الجميع.

حسن الجريتلي

مخرج ومؤسس فرقة "الورشة"

السؤال عن حال المسرح المصري الآن صعب وشائك، والإجابات كذلك! لكنني قد أجملها في غياب الفلسفة.. غياب فلسفة التعامل مع المسرح وغياب الاستراتيجية من جانب الدولة ومؤسساتها الثقافية.

والموضوع يتلخص في: ماذا يعني المسرح عند المؤسسة الثقافية، وهل تريد مسرحًا حيًا أم مسرحًا ميتًا؟ هناك أزمة حقيقية في المسرح بالطبع، فما يقدم حاليًا لا ينافس العالم، لأن الإدارة الثقافية لا تبحث عن مبدعين حقيقيين ومختلفين ليقدموا مسرحًا مختلفًا. هناك نشاط مسرحي، لكنه نشاط بمنطق "تسديد الخانات".. نشاط دون خيارات حقيقية لمبدعين بعيدًا عن مسماهم الوظيفي وارتباطهم المؤسسي.

هناك شباب جامعيون موهوبون ولديهم أفكار طازجة يعملون في مسرح الجامعة، لكن بسبب غياب المسمى والارتباط لا أحد يهتم بهم، وقد يكون الحل لأزمة المسرح من وجهة نظري في مسرح الجامعة. الفكرة أن نبحث عن الموهوبين وما يقدمونه حتى لو تنقصهم الخبرة، المهم أن يكونوا قادرين على عمل عروض حية ومختلفة.. قادرين على على عمل محاولات جادة.

الأزمة في البيت الفني للمسرح وما شابهه من مؤسسات، فهو يقدم نشاطًا فعليًا، لكنه نشاط يعتمد على النجم دون تجربة تجربة حقيقية، ومن ثم عندما نسافر في مهرجانات لدول مثل الأردن والجزائر وتونس والشارقة، وهذا حدث معي في عرض "الزومبي" الذي مثل مصر في مهرجان الشارقة عام ٢٠١٧ وتشاهد العروض العربية المختلفة، تعرف إلى أين وصلنا وكيف تراجعنا بشدة بعد أن كانت مصر رائدة في المسرح عربيًا.

الأزمة جذرها في أعلى الهرم.. في عقل وزارة الثقافة، وحلها أيضًا يكمن هناك..

طارق دويري

مخرج مسرحي

حين نتحدث عن المسرح فنحن بالضرورة نتحدث عن الحرية والسلطة فى آن واحد، نتحدث عن مساحة حرة للتحليق ومحددات للمنع.. حيث العرض المسرحي ساحة جدل، وحيث تتأسس عملية إنتاج المعنى فى المسرح عبر إزاحة مستويات من السلطة (سلطة اللغة /الدين /الفضيلة السلطة الكامنة فى العلاقات البينية بين المؤلف والمخرج والسينوغراف والمؤديين والجمهور) والتي تنتهي بأن بذرة النص الواحد تنتج آلاف النصوص.

كان لحيوية المسرح المصرى وإصراره (بكل روافده) خاصة المسرح الجامعي والمسرح المستقل على تحدي السائد تأثير كبير دفع الأنظمة لاستحداث إجراءات من شأنها محاصرة السيل الجارف الذى يتحدى قيمها التقليدية المحافظة التى لا تقبل المساس بها، وكانت الرقابة أحد الأدوات التى لجأت لها لحماية المبدعين من أنفسهم، دون أن ينتبهوا للدور الاجتماعي الداعم الذى يلعبه المسرح فى التحول/ التغيير الاجتماعي الإيجابي وبناء وعي المواطن الذي تحتاج إليه الأنظمة ذاتها، وقد قبل المسرح المصرى ذلك التحدى منذ سنوات سواء علنًا بمواصلة إنتاج العروض المفارقة جماليًا أو عبر التقنع والتخفي، لمواجهة الآليات التي استحدثتها الرقابة لتطبق قبضتها على المنتج المسرحى وأحدثها: فرض رسوم إضافية وزيادة المحاذير الرقابية.

كان لتلك الإجراءات أثر بالغ فى إضعاف تيار المسرح المستقل ومسخه وإفقاده أحد أهم مزاياه (بوقوعه تحت طائلة الرقابة) لكن اللعبة تقتضي المناورة من الجانبين؛ فلجأ المسرحيون لبعض آليات التخفى على النحو التالي:

- أصبحت العروض فى معظمها تحاكي النسق الجمالي الكلاسيكي.

- أصبح المحتوى الدرامي (فى معظمه) حال كون الكاتب/ مصريًا ..يعتمد على الرمزية، واستلهام نصوص من أحداث غير واقعية .

وهكذا فقدنا المسرح الطازج المفارق جماليًا القادر على الاحتجاج والصراخ والسخرية، القادر على إبكائنا وإضحاكنا فى آن واحد.

رشا عبد المنعم

كاتبة مسرحية

كممثلة عملت كثيرًا في مسرح الدولة، حتى أسست فرقتي فرقة اللعبة المسرحية عام ٢٠١٤، وأنتجنا عرضين، الأول عرض مونودراما بعنوان "صح النوم" مأخوذ عن نص "نوبة صحيان للكاتب الإيطالي داريوفو، والعرض الثاني مسرحية "مفتاح شهرة" وهو من تأليفي وإخراجي ومثلت فيه أيضًا، وقد عرضنا العملين داخل مصر وخارجها في أمانيا وكندا منذ عام ٢٠١٥.

كممثلة ومخرجة، أرى أن الأزمة الأكبر التي تواجه المستقلين في مصر هي دور العرض، يليها المتابعة النقدية الإعلامية للتجارب المسرحية، والثانية مرتبطة بالأولى، فنحن نضطر إلى تأجير مسارح خاصة لنعرض عليها، ولا نعرض أكثر من يومين سواء على مسارح الدولة أو المسارح الخاصة، فكيف يمكن للجمهور أن يعرف عن عرض قدم ليومين فقط، ناهيك بجهد الفرقة وطاقم العمل الذي تعد ليلة العرض الأولى بالنسبة له تأهيلا للقاء الجمهور والتعود على المسرح وإمكاناته، ثم يعرض ليلة ثانية و"خلاص"!

أي عرض مسرحي يحتاج إلى ١٥ يومًا على الأقل، ويتابعه النقاد والصحفيون، ويعرفه الجمهور بالتالي، وأيضًا لكي يتمكن الممثل من العمل براحة واستقرار، وللأسف كما قلت لا نعرض أكثر من يومين في أفضل الظروف.

حتى عندما فاز عرضنا "مفتاح شهرة" بالجائزة الثانية في مهرجان المسرح التجريبي ٢٠٢٠، تخيلت أنه سيتم إعادة العرض الفائز على مسارح الدولة ليراه نقاد أكثر ويراه جمهور أوسع، لكن للأسف لم تتم إعادة العرض واكتفوا بالجائزة، بينما عرض الفائز الأول التابع لأكاديمية الفنون على مسرح الأكاديمية.

كمشاهدة من جيل التسعينيات أرى أنها كانت فترة فيها حركة مسرحية مزدهرة، ومدعومة من الدولة ومن المراكز الثقافية الأجنبية، وعلى الرغم من الشد والجذب كانت الدولة تنتج للمسرحيين المستقلين، وكانت أعمالهم تعرض ضمن مهرجان المسرح التجريبي بسهولة، وكانت هناك حركة نقدية موازية تتابع جيدًا.. كانت هناك أسماء كبيرة تدعم وتساعد وتكتب عن العروض مثل الدكتورة هدى وصفي والدكتورة نهاد صليحة والدكتور رفيق الصبان وغيرهم، الآن نجد صعوبة كبيرة في دخول مهرجان، فضلاً عن كل شيء يتم بالاجتهاد الذاتي.. دعوة النقاد للحضور وإبلاغ الصحفيين والدعاية، كل شيء تقوم به الفرقة، ولذلك عندما نتحدث عن الدعم للمسرح المستقل فإن الأمر يتجاوز الدعم المادي. نحتاج إلى ما هو أكثر من أجل مسرح متنوع وحركة مسرحية مزدهرة.

دعاء حمزة

ممثلة ومخرجة

أزمـــة مؤسسات تعليم الدراما المسرحية في مصر

أحمد عامر

الله لم يخلق أساتذة وطلاب الفنون هكذا من عدم، فكل أستاذ صُنع وأُنتِج وتشكل بالتدريج تلميذًا، وكل تلميذ كذلك صُنع وتشكل وتعلم منذ ولد أشياءً عن العالم وعن الفنون تحديدًا، وإذا كانت هناك شكاوى أو حالة من عدم الرضا عن منتجات ومخرجات العملية التعلمية للفنون الدرامية المسرحية، فلا بد من النظر لمراحل الصناعة، وظروف الإنتاج، ومراحل وصول المنتج لمتلقيه كذلك، وهذه النظرة للتعليم باعتباره عملية صناعية إنتاجية ليست جديدة، ففضلاً عن صناعة السينما، فإن أرسطو في كتابه الأشهر فن الشعر ووفقًا لترجمة إبراهيم حمادة يتحدث عن الدراما باعتبارها عملية إنتاجية، فما هي مراحل تصنيع هذا المنتج وما الذي سيركز عليه هذا المقال؟

إن تعليم الفنون الدرامية المسرحية لا يبدأ في المعهد العالي للفنون المسرحية، ولا في أقسام المسرح بكليات الآداب، ولا في كليات التربية النوعية، أو الجامعات الخاصة، والمراكز المتنوعة. بل يبدأ التعليم الدرامي المسرحي الابتدائي/الأولي/الأساسي في المدارس، والكنائس، وقصور الثقافة، ثم الجامعات، والفرق المستقلة، والدورات التدريبية، فغالبية النجوم بدأوا تعرفهم على، وتعلمهم للدراما (تمثيلاً وتأليفًا وإخراجًا ونقدًا وديكورًا وأزياءً) في هذه المؤسسات، فضلاً عن تلقي الجميع للدراما التلفزيونية والسينمائية والمسرحية عبر التلفزيون، وهناك المزيد من السياقات المختلفة والخاصة لتلقي وتعلم الدراما بأجزائها في كل مجتمع، بل وفي حياة كل فرد أحيانًا، حسب نشأته ورحلته في الحياة.

وهذا التعليم الأولي يظل راسخًا في وعي ولا وعي كل من يتلقاه، ويظل محددًا لماهية النوع الفني، وقواعده، وأهدافه، وتفاصيله، ويظل هذا المتعلم يبنى على هذه الأسس، وينمي ويطور ويضيف التفاصيل، ويجتهد أحيانًا – بوعي أو بدون وعي – للتوفيق بين متناقضات متراكمة لديه، ويكون حظه وفرصته في أن يلتقي بمن يمنحه فرصًا حقيقية في مراجعة مخزونه المعرفي،

وإعادة تقييمه والحكم عليه، واستبعاد الفاسد منه، وتطوير وتنمية البسيط الأولي، والانطلاق لآفاق أخرى لم يدركها هو في حدود خبراته السابقة، ولا من علموه، هذه الفرص غالبًا ما نطمح إليها عند تفكيرنا في التعليم الأكاديمي المتخصص لفنون الدراما المسرحية بالمعهد والكليات المختلفة، فهل تعبر مخرجات هذه المؤسسات عن طموحات الحالمين؟

يمثل هذا المقال "شهادة" على أزمة تعليم الفنون الدرامية المسرحية في مصر، والشاهد هنا، كاتب هذه السطور، تَعلم ولا يزال يُعلِم في قسم علوم المسرح بكلية الآداب - جامعة حلوان، وحصل على الماجستير في معهد النقد الفني بأكاديمية الفنون، وعلى الدكتوراه في قسم الدراسات المسرحية بكلية الآداب - جامعة الإسكندرية، فضلاً عن ما قدمه من محاضرات وندوات وأبحاث وتدريبات في مؤسسات وفعاليات مختلفة داخل وخارج مصر، وهذا ليس استعراضًا لموجز السيرة الذاتية، بقدر ما هو تقديم لبعض من أهلية الشاهد أمام القارئ، وبناء عليه سيتجاوز أدلة إثبات وجود الأزمة، بل سيرجئ الحديث عن علامات الأزمة في أداء الطالب، وأداء المعلم/المدرب/المثقف/المربي، وسيركز هنا على بعض النقاط الكاشفة للأزمة في بعض المؤسسات التعليمية الدرامية وما يحكمها من أنظمة.

المعهد العالي للفنون المسرحية، قسم علوم المسرح، قسم الدراسات المسرحية، هذه أسماء بعض المؤسسات التعليمة الدرامية الكبرى في مصر، وأسماؤها كاشفة لجانب من جوانب الأزمة، فالمعهد لا يقوم بتدريس وتدريب كل الفنون المسرحية، فكل ما يقدم على مسرح أو مساحة فارغة تنوب عنه هو مسرحي، وعليه ففنون السيرك، وألعاب الحواة، في الحواري والأزقة، وكل فنون الرقص، والغناء، والقاء الشعر، وكل ما يُقدم استعراضًا لمواهب فردية أو جماعية أمام جمهور، هو فنون مسرحية، لكن المعهد لا يُعلم، ولا يُدرب، تلاميذه على كل هذه الفنون، وأساتذته ليسوا متخصصين في كل هذه الفنون، إنما هم متخصصون في فنون الدراما المسرحية، وهي الفنون التي تقوم على أساس ما يقدم لجمهوره تمثيلاً، فكل ما يصنع/ينتج ليقدم تمثيلاً هو درامي، بدءًا من تأليف النص، وانتهاءً بآخر فعل في العرض المسرحي الحي أمام جمهوره، هذه هي الدراما، وبناء عليه فما يقدم تمثيلاً في السينما هو دراما سينمائية، وليس سينما روائية، فالرواية أدب تكتب لتقرأ كالشعر والقصة، لكن الدراما تكتب لتمثل، لذلك فالسيناريو والحوار هو النص الدرامي السينمائي أو التليفزيوني، وكذلك ما يقدم تمثيلاً في الإذاعة هو دراما إذاعية، والحديث عن مشكلة الدراما مع كل من الأدب

تعاني العملية الإنتاجية التعليمية مما يعانيه المعلم المتخصص الذي لا يمارس، بشكل معقول مستمر، أيًا من فنون الدراما التي يعلمها لتلاميذه، فما بالك بمن لم يخبرها أو يجربها

والمسرح تحتاج لكتابات مستقلة، لكن الخلاصة هنا هو أن الاسم الأكثر دقة وتعبيرًا عما يتم تدريسه داخل المعهد هو المعهد العالي للدراما المسرحية.

وبالمثل في قسم علوم المسرح بكلية الآداب –جامعة حلوان، فبغض النظر عن عبثية انتماء قسم تعليم الدراما المسرحية لكلية الآداب، فالدراما ليست أدبًا كما سبق، لكن منطق كلية الآداب نفسه وانتماء العديد من أقسامها إليها يحتاج لمراجعة كبرى، وكتابة مستقلة أيضًا، وبغض النظر عن كوميديا العديد من المسميات، مثل مهندس ديكور أو ممثل أو مخرج خريج كلية الآداب، فإن الكاشف الأكبر هنا هو كلمة/مصطلح علوم، أي "علوم مسرح" كان يقصدها منشئ هذا القسم؟ ولماذا لم يكتف حتى بمحاكاة أقسام مثل علم نفس، وعلم اجتماع، أو اقتدى بالأقرب مثل قسم إعلام أو آثار؟

ما علوم المسرح؟ ومن مؤسسها الأول، وأيقونتها الكبرى كفرويد بالنسبة لعلم النفس مثلاً؟ ومن روادها؟ أم أن لهذا القسم ماهية ورؤية مختلفة وجديدة؟ تنشئ وتتصدر وتتحمل مسؤولية الطليعة الثورية التعليمية الدرامية؟ كم نتمنى! هل يقوم القسم على استكشاف قواعد علمية جديدة وحاكمة للممارسات الا بداعية والنقدية والتعليمية والتدريبية والبحثية.. للدراما المسرحية؟

تعليم الفنون الدرامية المسرحية لا يبدأ في معهد الفنون المسرحية، ولا في أقسام المسرح بكليات الآداب ولا غيرها، بل يبدأ التعليم الدرامي المسرحي الابتدائي/الأولي/الأساسي في المدارس

هل يتبع القسم مناهج مثل المنهج التجريبي في البحث والتدريس والتدريب؟ هل يخرج على العالم في مؤتمره السنوي بالنتائج "العلمية" الجديدة المؤثرة والمطورة والمغيرة لماهية وفاعلية الممارسات الدرامية المسرحية؟ على الأقل هل يحرص على أن تكون خطته البحثية لتسجيل أبحاث الماجستير والدكتوراه وما بعدها في إطار "علمي" بمعنى محدد للمصطلح، ويمكن لكبار أساتذة القسم إعلانه والاجابة على الأسئلة بخصوصه؟ بصفتي خريج في القسم، ثم واحد من هيئته منذ ١٩٩٧ فأنا أشهد بأن هذا ليس موجودًا، وأن هذا الاسم ليس اسمًا دقيقًا، وهو ما يمكن تطبيقه كذلك على قسم "الدراسات المسرحية" بكلية الآداب جامعة الإسكندرية، مع اختلاف التفاصيل بين مسمى "علوم" ومسمى "دراسات".

وقبل أن نتحدث عن المناهج، والمباني، والإمكانات، والميزانيات، والقوانين واللوائح، والمشاريع البحثية وفرق البحث، منذ البحث العلمي الأساسي/الابتدائي للطالب، وحتى أبحاث ما بعد الدكتوراه، وقبل أن نتحدث عن النظام التعليمي الدرامي، ومكانته في النظام العام من حيث تميزه وتحرره، وقبل أن نتحدث عن علاقة التعليم بفرص العمل، وعن الصراع بين المعهد وباقي المؤسسات، وتعالي خريجي وأساتذة المعهد على غير المعهديين، وتذلل غير المعهديين للحصول على فرصة، بل والحصول على عضوية النقابة، أو اللجوء للقضاء، أو اضطرارهم لدفع آلاف الجنيهات لاستخراج "الكارنيه" بحجة دفع المتأخرات التي تسبب فيها تعنت النقابة، ورفضها لكل من تخرج في غير المعهد، وقبل الحديث عن الهوة ما بين المعروض من الخريجين، والطلب عليهم في سوق الدراما، بل وتفضيل الأجانب وغير المتخصصين عليهم... إلخ قبل الحديث عن كل هذا دعنا نقف أمام بديهيات التقسيم الأساسي لأقسام المعهد، وشعب أقسام المسرح منذ سنوات بعيدة.

فنون السيرك، وألعاب الحواة، في الحواري والأزقة، وكل فنون الرقص، والغناء، والقاء الشعر، وكل ما يُقدم استعراضًا لمواهب فردية أو جماعية أمام جمهور، هو فنون مسرحية

مثلما هو الحال في الاسم الذي ليس على مسمى، تجد التقسيمات غير المعبرة عن حقيقة ما يتم تدريسه من ناحية، والتصاق بعض التخصصات عبثًا من ناحية ثانية، وإطلاق أسماء على تخصص وهمي من ناحية ثالثة.

ففي المعهد ومن بعده كليات الآداب، تجد توأمًا ملتصقًا بالباطل يسمى التمثيل والإخراج، ولا يمكن أن تجد مبررًا علميًا في القرن الحادي والعشرين على هذا الاقتران، فإن كان يمكن للمرء أن يمثل ويخرج في الوقت نفسه، فهو يؤلف ويخرج أيضًا، ويصمم السينوجرافيا ويخرج أيضًا، ويغني ويرقص ويمارس فنونًا أخرى بل وممارسات غير فنية عديدة في حياته، أفي أي من هذا مبررًا لالتصاق التمثيل بالإخراج في اسم القسم أو الشعبة؟ ثم إن الحقيقي أنه لا يتم تدريس التخصصين بالقدر نفسه في أي قسم أو شعبة

تحمل هذا الاسم، بل إن التمثيل هو المستحوذ على غالبية المواد والساعات التدريسية، لكن المعهد أقر هذا الخطأ، ثم اتبعته الأقسام "العلمية" الواحد تلو الآخر بمنطق هذا ما وجدنا عليه أباءنا!

وهناك قسم آخر يحمل اسم "خطأ شائع" وهو قسم/ شعبة الدراما والنقد، فالنقد يدرسه من سيصبح ناقدًا، فما هي وظيفة من يدرس "الدراما"؟ وما هي الدراما؟ الدراما هي كل ما يقدم تمثيلاً كما سبق قوله، ومن ثَم الاسم الأدق للمعهد والأقسام هو الدراما المسرحية، وليس فنون المسرح ولا علوم ولا دراسات المسرح. ولذلك تجد أن ما يدرس فيما يسمى بقسم/ شعبة "الدراما والنقد" في أغلبه يخص النقد، ومثلما الإخراج، فلا يتم تدريس التأليف مثلاً إلا في مادة واحدة في العام أو الفصل الدراسي، ومن ثَم يجب استقلال قسم النقد، وإنشاء قسم آخر جديد خاص بالتأليف، ينتج للمجتمع والسوق مؤلفًا دراميًا مسرحيًا محترفًا، ويمكنك التمعن ببساطة في أحوال المؤلفين الموجودين، وكيف تم إنتاج كل واحد منهم كمؤلف، ومدى إسهام التعليم في ذلك، ولماذا لم يصبح السواد الأعظم من خريجي ما يسمى بـ "الدراما والنقد" مؤلفين؟

أما قسم/ شعبة الديكور والتي تسمى أحيانًا سينوجرافيا، فقد تأخر جدًا تقسيمها وتخصيص أقسام وشعب خاصة بالأزياء والإضاءة والإكسسوار، وما يستحدثه تطور الممارسة الدرامية المسرحية، وتطور التكنولوجيا عامة، وفي هذه الحالة سيدرس الطالب كل الأسس السينوجرافية مثلما هو الحال في كلية الطب مثلاً، لكنه سيتخصص ليدرس كل ما يحتاجه سوق العمل في تخصصه الدقيق، وبالمثل يمكنك السؤال عن نجوم وعلامات تصميم الإضاءة مثلاً في عموم الممارسة الدرامية المسرحية المصرية، والبحث في لماذا وكيف أصبح فلان، أو لم يصبح كل هؤلاء، ما بين خريجين متخصصين، وهواة مجتهدين.

إذن نحن نحتاج إلى مجموعة أقسام وشعب مستقلة لكل من التمثيل والإخراج والتأليف والنقد والديكور والأزياء والإضاءة وما يمكن أن يضاف بناءً على تحمل كل مؤسسة لمسؤوليتها في تطوير هيكلها الأساسي، لكن هذا سيفتح الباب على كارثة كبرى يكشفها السؤال التالي: من يمكنه أن يتحمل مسؤولية تأسيس قسم/مصنع مستقل للإخراج أو التأليف مثلاً؟ وهل لدينا ما يكفي من المناهج والكفاءات التي تمكننا من وضع خطة وتنفيذها لإنتاج مخرج محترف أو مؤلف محترف، الإجابة: لا.

وهذا ما يحيلنا لضرورة تجهيز عدد كاف من المعلمين/المدربين/المثقفين/المربين، وأيضًا عدد كاف من المناهج التعليمية الا بداعية، هذا التجهيز لا بد وأن يسير على خطين متوازيين: أولهما: عبر تطوير

المعلمين والمناهج الموجودين بالفعل، والثاني: عبر ضبط مسار وتهيئة مناهج جديدة، مع تهيئة المقبلين الجدد من المعيدين، وهو ما يتطلب تجهيزهم طلائيًا من قبل، وللمسار الأول عدة أنظمة يمكن اتباعها، منها نظام معمول به بالفعل، وهو ما يسمى بدورات "تنمية قدرات أعضاء هيئة التدريس" وللمسار الثاني أنظمة متعددة أيضًا، سأقتصر منها على ما يسمى بـ "الخطة البحثية للقسم العلمي"

كورونا كشفنا! وفضح أكاذيبنا! فلا الطالب يعلم كيف يتعلم، ولا الأستاذ المختبئ في قاعة الدرس، يمارس سلطاته آمنًا مطمئنًا، استطاع أن يكشف عن مستواه وقدراته على الملأ "أونلاين" ولا زلنا نكابر في أن نعترف بالأزمة، ونخترع أطرًا شكلية لتمرير ممارسات صورية للعمليات التعليمية، إلا من رحم ربي من المجتهدين الصادقين، فأين يا ترى جدوى ما يسمى بدورات تنمية قدرات أعضاء هيئة التدريس، التي يعرف الجميع أن الجميع يذهب إليها مضطرًا كارهًا، ويتلقاها بملل وتمرير للوقت ولسان حاله يقول خذوا ما تريدونه من أموال، واعطونا ترقياتنا لنستكمل مسيرتنا على المنوال نفسه بلا تنمية ولا تطوير.

نحتاج إلى مجموعة أقسام وشعب مستقلة لكل من التمثيل والإخراج والتأليف والنقد والديكور والأزياء والإضاءة وما يمكن أن يضاف بناءً على تحمل كل مؤسسة لمسؤوليتها في تطوير هيكلها الأساسي

أعترف شخصيًا باحتياجي ورجائي لأن أحصل على العديد من المعارف والمهارات في مجالات مختلفة لتساعدني في التعامل مع الطلاب والمناهج والمعارف المختلفة ونظم الامتحانات وغيرها، لكني نادرًا ما أحصل - وأنا الحريص - على هكذا نتائج من تلك الدورات الإجبارية، فضلاً عن أني كمتخصص في الدراما المسرحية لا بد وأن أتدرب في غالبية الدورات على ما يصب في تخصصي وممارستي التعليمية والتدريبية والبحثية، لكن هذا غير ما يحدث للأسف!

المسار الثاني الخاص بإنتاج مناهج جديدة تمكننا من إنتاج مبدعين محترفين في فنون الدراما المختلفة، هو توجيه البحث العلمي ناحية ما نحتاج إليه من مناهج استكشافية وتعليمية وتدريبية، فبالرغم من وجود عشرات الكتب في بعض التخصصات، فإن ما يعتبر منهجي تعليمًا وتدريبًا نادرًا جدًا، وهو في الغالب مترجم، وللترجمة في مجال الدراما حديث كاشف لأزمات أخرى، فليس لدينا - على سبيل المثال - كتاب تعليمي وتدريبي منهجي واحد لتعليم النقد التطبيقي الدرامي المسرحي، أسسه ومناهجه المختلفة وأخطائه الشائعة، فضلاً عن تمييزه عن غيره من أنواع النقد الدرامي، وأنواع النقد المسرحي، ففيما تكتب الأبحاث إذن؟

سيقول قائل إن بعض الأقسام وضعت خططًا بحثية، وأجبروا الباحثين على الاختيار منها، أكان هذا هو الحل؟ الإجابة لا للأسف الشديد؛ فالبعض يعتمد الحق أحيانًا، لكنهم يريدون به الباطل، لتعطيل فلان، أو فرض فلان للإشراف على فلان، والحجة البراقة هي "الخطة البحثية" واحتياجات القسم العلمي، هذه الخطة البحثية لا يمكن أن يتم تحديدها سلطويًا، ولا ادعاءً من البعض بامتلاك الحقائق المطلقة، والعلم العلوي الخالص المقدس، إنما تقوم الأقسام والمعاهد والكليات بعمل مؤتمرها السنوي وتخصصه - مرة تلو أخرى - لتعليم الدراما المسرحية ككل، أو لتعليم تخصص بعينه، ونستمر في العمل بجد ووضوح معلن حتى نصل لنتائج نشارك بها زملائنا في كل المؤسسات بلا تعالي ولا صراع أجوف.

ومع إرجائي الحديث عن علامات الأزمة في أداء كل من المعلم والطالب لمقالات أخرى، فإن النظام المتبع في بعض المؤسسات الدرامية بخصوص الأساتذة/الصناع/المدربين.. كاشفة لبعض أسباب ما نحن فيه من أزمة، فالمؤسسات التي فتحت باب التعيينات أو الانتدابات فيها لغير المتخصصين، هذه المؤسسات وصناعاتها ومنتجاتها بالقطع تعاني، كما يعاني هؤلاء القادمين أنفسهم من أقسام اللغات والفلسفة وفنون جميلة...إلخ مع احترامي لكل المعلمين، خاصة المجتهدين في تعليم تلاميذهم شيئًا، وهم بالقطع لا يعدمون ما يقدمونه، لكن الطبيب أو السياسي أو الاقتصادي المثقف لن يعدم خطابًا لامعًا عن الدراما أيضًا، وإلا فلم لا يفتح أي تخصص باب التعيينات من الأقسام المجاورة أو المشابهة أو المتماسة معه؟ هذا التساؤل في ذاته كاشف جدًا للنقطة التي نقف فيها ونتحدث منها وعنها!

كما تعاني العملية الإنتاجية/التعليمية مما يعانيه المعلم المتخصص الذي لا يمارس - بشكل معقول مستمر -أيًا من فنون الدراما التي يعلمها لتلاميذه، فما بالك بمن لم يخبرها أو يجربها لمرة في حياته، ماذا ننتظر من معلم لأي من فنون الدراما لم يقف على خشبة مسرح بأي صفة، ولم يكتب نصًا أيًا كان

مستواه، ولم يكتب مقالً أحيانًا، أو يتحدث في ندوة؟! ماذا ننتظر أن ينتج مصنع هذه ماكيناته؟ مبدعًا محترفًا؟ وناقدًا موهوبًا موسوعيًا؟!

وعلى جانب آخر فإن إفقار وإذلال المؤسسة التعليمية وما علاها من مؤسسات لهذا المعلم لا ينبئ بخير فيما يتعلق بأدائه وعطائه، فالماكينات الصدئة تصدر ضجيجًا أكثر مما تنتج ما ينفع ويبهج، فلا مفر أمام المؤسسة من إنقاذ المعلم/المدرب/الباحث من الفقر والقهر والذل، فعبثية ربط المعلم بالباحث، وإجبار المعلم أن يكون هو نفسه الباحث، تدفع الغالبية لعمل أبحاث تستهدف ترقيته هو لا ترقية العلم، ولقد تواطأ الكثيرون ولو بنسب على تمرير ما لا يجوز تمريره من تعيينات وأبحاث ومنح درجات، بل وتعطيل وإحباط وتدمير كفاءات، ولا يزال المشرع مصرًا على التمادي في أن يربط بين البحث العلمي والتعليم، بحيث يجب على المعلم أن يكون باحثًا، وهو ما لا أراه واجبًا ولا منطقيًا، وليس بالضرورة أن تجتمع موهبة التعليم والتدريب مع موهبة البحث في الإنسان نفسه، لكن لهذا أيضًا حديث مستقل، خاصة وأنه يتم الآن الاعداد لتطوير سيء لقانون تنظيم الجامعات يزيد العبء على المعلم بصفته باحثًا دون أن يساعده، فإذا أراد المشرع ومن خلفه المسؤولون عن النظام الثقافي والتعليمي والعلمي لهذا المعلم المدرب الباحث أن يستقيم ويتقدم ومن ثَم يسهم في تعليم أجيال وإنتاج مناهج وحلول، فلا مفر من احترامه وحفظ آدميته وتأمين حريته، غير ذلك فكيف ومن نلوم على هذا المنتج الموصوف بأنه علمي وتعلوه الأتربة على أرفف مكتبات الأقسام والكليات يحمل درجات الماجستير والدكتوراه وما بعدهما من أبحاث ترقي الأساتذة؟!

ما الذي نريده من تعليم الدراما؟ وإلى أين نريد أن نصل به؟ ما الهدف؟ هدف الطالب، والمؤسسة، والمجتمع، والنظام التعليمي، والعلمي/البحثي، والثقافي، والنظام العام؟ أهناك هدف؟ فإذا كان فما هي الخطة؟

الموضوع أكبر من أن يستوعبه مقال، ورغم اختيار جانب واحد من جوانب أزمة المسرح المصري، وتحديد الحديث عن أزمة تعليم الدراما المسرحية، ثم تحديده أكثر بأزمة مؤسسات التعليم، ثم اختيار نقاط دون غيرها ونماذج من المؤسسات دون غيرها، بالرغم من كل هذه المحاولات فإن الأزمة أكبر بكثير من هذا المقال، ومن ملف واحد، ومن مؤتمر واحد، إنه إرث تراكمي، وعلينا بذل الكثير من الوقت والجهد الصادق لإزالة هذا الركام، والكشف عن الحقيقة، لكن قبلا لا بد من الاعتراف بالأزمة، وبمسؤولية كل مسؤول عنها، وأن نعترف جميعًا بنقاط ضعفنا وما نحتاج إليه من أسباب القوة، أملا في حل الأزمة بالتدريج إن صدقت النوايا.

يستطيع المسرح وحده أن يضع مجموعة من البشر ويشركهم جميعًا في فعلٍ واحد، هو فعل المسرح.. لأنه يشركهم جميعهم في مشكلاتهم، كما يشركهم في أفراحهم، كذلك يشركهم في طموحهم. إن المسرح فعلٌ إنساني خالص؛ فالمسرح موضوعه الإنسان، فاعله الإنسان، مبدعه الإنسان، مشاهده الإنسان، وهدفه الإنسان. والمسرح فعل اجتماعي تتشارك فيه الجماعة الإنسانية، طابعه احتفالي طقسي، وجوهره اجتماعي، وسمته الاتصال والتواصل.

المسرح المصرى

الواقع والتحديات ورؤية مستقبلية للتطوير

أحمد عادل القُضَّابِّي

المحور الأول: الواقع المسرحي

إن محاولة الوقوف على الواقع المسرحي المصري والإمساك بها، ليست بالعمل البسيط، وما بين تراكم خبرات العمل لمؤسسات المسرح سواء تلك المؤسسات الإدارية القائمة على إدارة عمليات الإنتاج أو إدارة الأبنية المسرحية أو إدارة علاقة المنتج المسرحي بجمهوره، أو تلك المؤسسات الفنية القائمة (فريق العمل لعرض مسرحي: المؤلف - المخرج - الممثلون - الموسيقيون - مصمم الديكور والملابس - السينوغراف - مصمم الإضاءة - الراقصون، وغيرهم) المنوط بها تقديم عرض مسرحي فني. وهذا التشابك مع الواقع الاقتصادي من محورين؛ أحدهما يتعلق بعملية الإنتاج المسرحي ذاتها وظروف أبنيته ومؤسساته، والثاني يتعلق بتسويق المسرح كسلعة فنية ذات قيمة مثل أي سلعة ترفيهية أخرى بغض النظر عن القيمة الثقافية والمعرفية التي قد يمثلها المسرح في ذاته أو كقيمة مضافة له كسلعة فنية. أضف إلى كل ما سبق عدم وجود سياسات ثقافية واضحة تنتهجها وزارة الثقافة أو ينتهجها المسرح المصري، ناهيك بتعدد المؤسسات الثقافية التي تحاول أن تفرض وصايتها وهيمنتها على الواقع المسرحي وتستحوذ على المساحة الأكبر منه.

وقد تنبه عدد غير قليل من المثقفين والمسرحيين

المصرين إلى أهمية البعد الكيفي في العملية المسرحية، وأن البعد الكمي غير مفيد وغير دال على وجود نهضة مسرحية حقيقة، ينقل لنا فاروق عبد القادر عن لويس عوض قوله عن الحركة المسرحية في الستينيات والتي كانت توصف بأنها فترة ازدهار المسرح المصري؛ يقول لويس عوض: "إن التوسع الكمي المفاجئ في حركتنا المسرحية بما لا يتلائم مع إمكاناتنا الفنية قد خلق طبقة من الطفيليين الذين لا يربطهم بالفن أي رابط في كل مرحلة من مراحل الإنتاج الفني".

رؤية المجتمع للمسرح:

مع تنامي المد الإسلامي بتياراته المختلفة (الوهابية والسلفية والإخوانية) داخل المجتمع المصري، تغير الكثير من منظومة القيم لدي العديد من أفراد المجتمع المصري، وسيطرت أفكار هذه التيارات على مساحات كبيرة من المجتمع في أقاليم مصر المختلفة، وقد انتهج بعض أفرادها لغة العنف في التفاوض مع المجتمع لإعادة ترتيب منظومة القيم داخله، فشهدت نهاية ثمانينيات القرن العشرين وحتى منتصف التسعينيات علو لغة العنف داخل المجتمع، غير أن بعض هذه التيارات غيرت استراتيجياتها داخل المجتمع وتغلغلت في نسيجه، واستطاعت احتواء عدد كبير من الأفراد في قطاعات مختلفة، وتبنت منهج التغيير من أسفل المنظومة، فاستطاعت احتواء الطبقات الاجتماعية الأدنى فصاعدًا عبر المساعدات والسيطرة على مجال العمل الخيري والتطوعي، حتى وصلنا إلى لحظة ترفض فيها مديرة موقع ثقافي في دلتا مصر وجود نشاط مسرحي داخل الموقع الذي تديره لأنها تنظر إلى المسرح نظرة متدنية، وتعيبه، وترى أنه لا نفع منه، ولا يستطيع من يترأسها في الفرع الثقافي التابعة له أو الإقليم أو هيئة قصور الثقافة أن يجعلها تعدل عن ذلك، ويتوقف النشاط المسرحي في ذلك الموقع عدد لا بأس به من السنوات، لصالح تنامي خطاب التيارات ذات الخطاب الرجعي، وعندما يستأنف النشاط المسرحي مرة أخرى في ذلك الموقع، يصطدم الفنانين بتراجع قيمة المسرح في ذلك الجزء من المجتمع، ويعزف الكثيرون عن الاشتراك في النشاط المسرحي لأنه صار "عيب"، وأصبح يحمل قيم سلبية.

المؤشرات الكمية التي تستخدمها الدولة في قياس نجاح المسرح عبر زيادة عدد الفرق، أو زيادة عدد العروض، أو زيادة عدد المشاهدين ليست مؤشرات حقيقية تدل على نهضة مسرحية..

الاشتباك مع الواقع الاقتصادي:

يشتبك الواقع المسرحي المراد توصيفه مع الواقع الاقتصادي في ثلاثة نقاط رئيسية؛ وهي:

أولاً: عملية الإنتاج المسرحي

تتعامل معظم المؤسسات المسرحية مع الإنتاج المسرحي من خلال ميزانيات ثابتة يتم اقرارها

سنويًا من قبل وزارة الثقافة عبر التخصيص المالي للصرف من قبل وزارة المالية كجزء من الموازنة العامة للدولة، ولا يتم تحريك هذه الميزانيات إلا بالتخفيض والنقص، وقد كانت إستراتيجية الدولة في تخفيض هذه الميزانيات تتخذ تكتيكين رئيسيين؛ هما:

- تقليص عدد الفرق أو المسارح المنتجة.
- وضع ضوابط وقيود من شأنها هدم وإزاحة بعض الكيانات المسرحية القائمة.

الميزانيات الثابتة للإنتاج لا تراعي ببساطة عاملين اقتصاديين بديهيين هامين؛ هما:

- تحرك الأسعار بالزيادة عادةً.
- تزايد معدل التضخم الذي يرتفع عامًا بعد عام.

مما يخلق فجوة كبيرة بين هذه الميزانيات وبين واقع أسعار الخامات التي يتم الانتاج الفني بواسطتها، كذلك لا تأخذ في اعتبارها زيادة أجور الفنانين والمتعاملين مع المؤسسة المسرحية من مؤلفين، ومخرجين، وممثلين، ومصمم ديكور، ومصمم ملابس، ومصمم إضاءة، وسينوغراف، وموسيقيين، وغيرهم من فنانين يتظمون في العمل داحل مؤسسة العرض المسرحي.

أدى عزوف الجمهور إلى توقف عروض المسرح الخاص؛ وبات مسرح الدولة مهدداً بذات المصير لنفس الأسباب، وكذلك المسرح في الأقاليم. ولا نريد أن ينتج العرض المسرحي ليشاهده المسرحيون فقط.

ثانيًا: واقع الأبنية المسرحية

يعود تاريخ إنشاء عدد كبير من الأبنية المسرحية إلى فترة جاوزت الخمسين عامًا فأكثر، وقد خضع بعضها لعمليات تجديد شاملة، لكن غاب عنها كما غاب عن معظم الأبنية المسرحية عمليات الصيانة الدورية، بحيث نحافظ على كفاءة أداء الأبنية المسرحية الموجودة بالفعل. عمليات التجديد الشاملة شاب عدد كبير منها تجاوزات مالية وفساد ضبط بعضه وقدم للقضاء، وبعضه لم يتمكن أحد من ضبطه على الرغم من الحالة المتردية للأجهزة الفنية التي بالمسارح أو أعطال أجهزة التكييف أو غيرها من مظاهر تدل على أن عمليات التجديد تم صرف مبالغ مالية كبيرة، مبالغ فيها، عليها دون الحصول على المبتغى منها، ولعل واقعة تطوير وتجديد المسرح القومي بالقاهرة خير شاهد على مثل هذا.

في الأقاليم هناك مواقع في حاجة إلى عملية تطوير وتجديد وهي بالفعل مغلقة بسبب عدم صلاحياتها وحاجتها للتطوير والتجديد، لعل أبرز مثال لهذا قصر ثقافة مدينة ببا بمحافظة بني سويف، مغلق للتجديد منذ ٢٠٠٧م.

أما النقطة التي الأكثر خطورة في واقع الأبنية المسرحية فهي المسارح المغلقة بسبب اشتراطات الحماية الدنية، والتي تضع اشتراطات صعب تنفيذها لأسباب عدة؛ منها أن ميزانيات هذه المسارح لا تستطيع الوفاء بحجم الاشتراطات المطلوبة، كذلك أن بعض المسارح لكي تنفذ الاشتراطات المطلوبة عليها أن تقوم بعملية تطوير شامل لأبنيتها وهو أمر قد يكون عسير جدًا. المريب في أمر اشتراطات الحماية المدنية أنها غير موحدة على مستوى الدولة، وكأن كل جهاز حماية مدنية في إقليم من الأقاليم قد وضع لنفسه مواصفات خاصة بالأمن الصناعي للمنشئات الثقافية والفنية، فيتم التعامل مع كل حالة بحالتها، وكأن المطلوب هو إغلاق المسارح بدواعي عدم توفر الحماية المدنية اللازمة لتشغيلها.

ثالثًا: تسويق المسرح كسلعة

إذا كان الهدف من عملية التسويق هو تكوين قاعدة من العملاء المحتملين، فإن المسرح يعاني بشدة من نقص حاد من الاهتمام بعملية التسويق وفقًا لهذا المفهوم، وليس النجاح الذي تشهده بعض عروض المسرح القومي أو البيت الفني للمسرح أو غيرها سوى نتيجة لوجود نجم أو نجمة يستطيع جذب الجمهور لعروضه المسرحية أيًا كانت الجهة المنتجة لها. المشكلة تكمن في تدني قيمة المنتج في نظر العملاء المحتملين، على الرغم من جودة بعض العروض فنيًا، وعلى الرغم مما تحمله العروض المسرحية عادة من قيمة مضافة ثقافيًا ومعرفيًا، لكن غياب وجود المسوق أو برامج التسويق للعروض حتى في مجانيتها، يجعل صالات العرض شبه خالية في كثير من ليالي العرض. فمفهوم التسويق للعروض المسرحية والمهرجانات المسرحية غائب تمامًا عن أذهان مؤسسات المسرح. لا نستطيع أن ننكر أن المسرح فن راقي وقيمة ثقافية، لكنه في ذات الوقت مجرد سلعة تنافسية في سوق المنتجات الفنية المكتظة بالأغاني المصورة، والأفلام السينمائية، وعروض الرقص، وحفلات الموسيقي، والحفلات الغنائية، وغيرها من المنتجات الثقافية الفنية التي تقف خلفها أجهزة تسويقية تروج لها وتصنع لها

قاعدتها الجماهيرية الكبيرة.

الرقابة ومساحة الحريات

إن حجم الرقابة التي يفرضها أي نظام على المسرح ليتناسب طرديًا مع حجم الرقابة والقمع التي يمارسها النظام السياسي على المجتمع وأفراده. والمسرح كفعل للتفكير والدياليكتيك يرفض ويأبي أشكال الرقابة التي تحاول أي سلطة فرضها عليه، بل إن لدي المسرح أساليب عديدة لمقاومة فعل الرقابة عليه. هذه هي معضلة علاقة الواقع المسرحي بالواقع السياسي، وقد أوضحت في دراسة سابقة أشكال الرقابة المختلفة التي تقوم بها مؤسسات الدولة الثقافية.

المؤسسات الثقافية

هناك عدد كبير من المؤسسات الثقافية التي تدير العمل المسرحي في مصر، مما يجعله عملاً مرتبكًا متخبطًا متعارضًا، وليس وحدة منظمة تتمتع بالرؤية واحدة لها تنويعاتها حول المسرح المصري.

ستجد عددًا كبيرًا من المؤسسات التي تدير العملية المسرحية في مصر وتتدخل في عمله؛ وهي: لجنة المسرح بالمجلس الأعلى للثقافة، المركز القومي للمسرح والموسيقي، البيت الفني للمسرح، المسرح القومي، قطاع الفنون الشعبية والاستعراضية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، وزارة الشباب والرياضة، رعايات الشباب بمختلف الجامعات المصرية، المسرح المدرسي، المسرح الكنسي، قطاع الإنتاج الثقافي، صندوق التنمية الثقافية، اتحاد المستقلين، جمعية هواة المسرح، نقابة المهن التمثيلية، وغيرها من المؤسسات.

المحور الثاني: التحديات التي تعترض وجود المسرح المصري

ويمكن إجمال التحديات التي تعترض وجود المسرح المصري وتهدده في النقاط التالي:

عزوف الجمهور عن المسرح:

المسرح بالأساس ممارسة اجتماعية لفعل اجتماعي له شكل فني، أو كما يقول (سعد الله ونوس) إنه "حدث اجتماعي"، فليس ثمة مسرح بلا مشاهدين يراقبون الفعل داخل فضاءه على اتفاق بكونه ممارسة اجتماعية فنية. ففقدان المسرح لجمهوره، يعني باختصار فقدانه لجوهره، ولطابعه، ولأصله. وشعور اللاجدوي من الفعل المسرحي وقدرته على إشعال وعي الجماهير الذي أخذ يتسرب لعدد من المسرحيين في الآونة الأخيرة، وجعل عدد قليل منه يتوقف عن ممارسة العملية المسرحية، سيدفع بالبقية الباقية من المسرحية والمستمرة في العمل

المسرحي بدافع كسب المال لا غير، أو استمرارية الحفاظ على الشهرة من أجل كسب المال أيضًا.

التصحر الفني والمتحفية:

وهما عاملان متلازمان يهددان وجود المسرح، في ظل عصر الصورة، والثورات التكنولوجية والمتغيرات الاجتماعية والثقافية التي تضرب في جذور المجتمع. الجمود الذي يدب داخل العرض المسرحي كنتيجة لعدم البحث عن صيغ فنية جديدة للعرض والفعل المسرحي. طرق التمثيل الرثة القديمة، أساليب الإخراج التقليدية، الديكورات الضخمة التي تصطف على خشبة المسرح والمناظر والخلفية المسرحية، وتيمات العروض المكررة الممسوخة، كل هذه الأشياء تعمل على تحول الفن المسرحي إلى فن متحفي، مثل معروضات المتاحف الأثرية، يذهب إليها الباحثين عن النوستالجيا، ودارسي التاريخ والحفريات، ورحلات المدارس السنوية لتعريف الصغار بتاريخهم وثقافتهم.

حجم الرقابة التي يفرضها أي نظام على المسرح يتناسب طرديًا مع الرقابة والقمع التي يمارسها النظام السياسي على المجتمع وأفراده. والمسرح كفعل للتفكير والديالكتيك يرفض ويأبي أشكال الرقابة.

نفس النصوص التي تلوكها الأفواه منذ أعوام وأعواد يعاد تقديمها دون أي ابتكار أو إبداع أو تجديد في الرؤية والطرح، كأننا المسرح تحول إلى صحراء لا نهائية، امتدادات من الرمال واللون الأصفر الذي تحده السماء الزرقاء في الأفق. فمن يريد الاتصال بالجمهور؛ وتحقيق أعلى درجة من درجات الاتصال؛ والتأثير عليه القيام "ببحث جاد ويومي عن تجربتنا الخاصة في التعبير المسرحي، قد نجرب أشكالاً معروفة، وقد نبتدع أشكالاً خاصة بنا".

تكاليف الإنتاج وأنماطه:

في ظل تقليص الدولة لميزانياتها، أصبحت ميزانية وزارة الثقافة في وضع حرج، هل تغطي رواتب موظفيها، أو مكافآت اللجان المستمرة التي لا تنتهي، أو صيانة مبانيها، أم الإنشاءات الجديدة، أم المهرجانات والجوائز، أم الأنشطة الثقافية والفنية التي يعتبر المسرح واحد منها؟ والسؤال بالفعل حرج! في ظل تعددية المؤسسات التي تدير العملية المسرحية وتوجه عمليات الإنتاج، وفي ظل الارتفاع المستمر لأسعار خامات الإنتاج، والمطالبة بزيادة الأجور، وثبات ميزانيات الإنتاج، لن يستطيع المسرحيون الاستمرار خاصة مع ثبات أنماط الإنتاج، وتوافر عدد لا بأس به من اللوائح الضابطة للعميات الإنتاجية.

ويلخص الكاتب (عبد الغني داود) أزمة الإنتاج المسرحي في مصر بقوله: "الخلل إذن في بنية نظام الإنتاج المسرحي المعتل"، وهي البنية التي تفق أكثر من ٦٠٪ من ميزانية العرض المسرحي على الأجور.

الرقابة وخوف مؤسسات الدولة من المسرح والمسرحيين:

من أبرز التحديدات التي تواجه المسرح المصري، هو تلك النظرة المستريبة من المسرح؛ "فالمسرح فن خطير"، هكذا يراه رجال الدولة، لذلك تلجأ الدولة إلى وضعه تحت سيطرة الرقابة دائمًا، سواء كانت تلك الرقابة المباشرة المتمثلة في الرقابة على المصنفات الفنية، أو تلك الرقابة غير المباشرة والمتمثلة في مرحلة ما بعد الإنتاج، ولها ثلاثة صور/أشكال رئيسية، سبق وأن استعرضناها بالشرح والتحليل في دراسة "أشكال مقاومة الرقابة: نوادي المسرح نموذجًا" – وهي: التحكيم، والندوات، والجوائز.

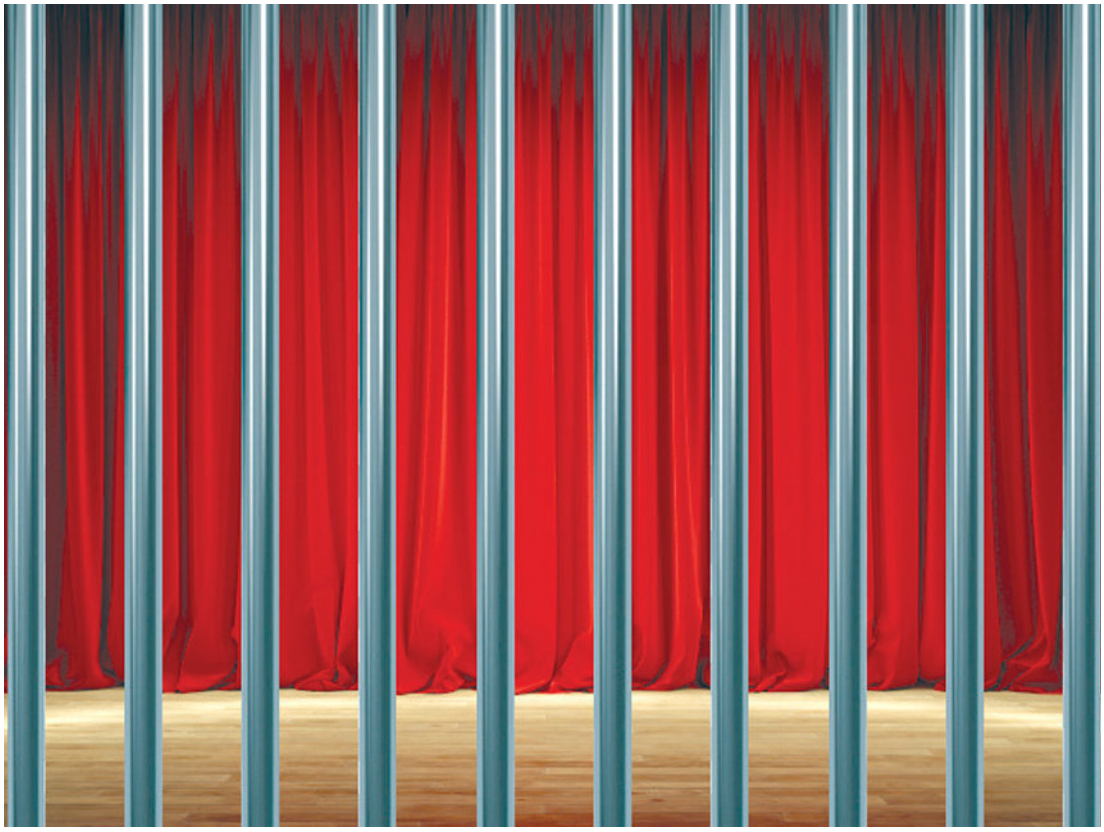
إذ يخضع العديد من المبدعين لشروط التحكيم، ويعمل على إرضاء لجان التحكيم وتوجهاتها الفنية، ويؤكد على ذلك الناقد الراحل حازم شحاتة من خلال قوله:

"وكان التحكيم هو الوسيلة التي ابتكرتها ((الدولة)) للسيطرة على خيال المؤلفين أو شطحاتهم، ولضمان عدم الخروج أو التمرد على الأيديولوجيا السائدة، ناهيك بتشجيع المؤلفين للدعوة إلى أيديولوجيا الدولة".

كذلك تقوم الندوات بدور رقابي على الاتجاهات والتوجهات الفنية النية سواء كان بالرفض أو بالتأييد، كذلك تأتي الجوائز لتعزز اتجاهًا فنية وتدحض آخر.

لن يكون تعامل الدولة بريبة مع المسرحيين والخوف من المسرح بالشيء الإيجابي في اللحظة الراهنة، ولن تتخلص الدولة من خوفها من المسرح والمسرحيين إلا بتخلصها من المسرح نفسه.

لم يفلح من قبل غلق المسارح للتخلص من المسرح، فقد أغلقت الدولة العثمانية مسرح أبي خليل القباني في سوريا، وأغلق الخديوي مسرح يعقوب صنوع في مصر ونفاه خارج البلاد، وكذلك أغلق الملك فؤاد المعهد العالي للفنون المسرحية سنة ١٩٣٠م خوفًا



من النقد الذي سيقدمه المسرح إلى الناس إذا تم تمصير المسرح. ولم تفلح أي من المحاولات السابقة ولا غيرها من التخلص من المسرح، وزال الملك عنهم، وبقي المسرح مستمرًا ناقدًا محتجًا دائمًا.

مسؤولية الحرية:

ما دام هناك رقيب، وجهاز حكومي يحمل اسم "الرقابة على المصنفات الفنية"، فذلك يعني بكل بساطة أنه ليس ثمة حرية مطلقة، وأن الحرية مازالت مجرد شعار. لذلك فإن ما نعنيه بمسؤولية الحرية، هنا – هو تلك المسؤولية المنوط بالمبدع والفنان القيام بها للحفاظ على هامش الحرية المتاح، والعمل على تنمية وزيادة مساحته بكل الوسائل والإمكانيات المتاحة، آملين في تحرر كامل للمسرح.

فالمسرح على حد تعبير (جان فيلار) أكثر الفنون المهددة بالتوقف والاضمحلال حين يفقد حريته، إنه فن توهنه القيود، ولا يهم هل تكون القيوم مخملية أو معدنية.

أبنية المسرح، وشروط الحماية المدنية:

تعد الأبنية المسرحي واحدة من أكبر التحديات التي تواجه المسرح المصري في اللحظة الراهنة، ومع إضافة اشتراطات الحماية المدنية التعجيزية لحالة الأبنية المسرحية يزداد الوضع صعوبة، ويشكل تهديدًا كبيرًا، وليس تحديًا فقط – للمسرح المصري. الأزمة كما عرضنا لها سابقًا تتمثل في ثلاثة محاور؛ إحداها: محور الصيانة الدورية، وثانيها: محور الأبنية الحديثة، وثالثها: وأعسرها؛ محور الحماية المدنية.

– الصيانة الدورية: يهدد عدم موجود صيانة دورية سليمة وعلى أسس علمية العديد من المسارح القائمة بالغلق وتوقف النشاط بشكل جزء لفترة تطول أو تقصر، لكن في كل الحالات سيتوقف النشاط المسرحي.

– الأبنية الحديثة: الأقاليم والقاهرة ما زالت في حاجة إلى أبنية مسرحية حديثة وبواصفات عالمية، ويتحقق بها كافة اشتراطات الحماية المدنية منذ إنشائها، كي لا تتعرض لتوقف النشاط بعد افتتاحها، أو يتعرقل افتتاحها، كما تعرقل افتتاح مسرح الجيزة بالعمرانية (المطل على ميدان اليابان) لأسباب تتعلق بعدم جاهزية المسرح للتشغيل رغم أنه تم افتتاحه على الورق فقط. ومسرح الجيزة ليس الحالة الوحيدة، فبكل تأكيد هناك حالات مشابهة في عدد من أقاليم مصر.

– الحماية المدنية: اشتراطات الحماية المدنية اشتراطات لا تتناسب مع واقع المنشآت المسرحية القائمة، ولا مع قدرات المؤسسات المسرحية على

الوفاء بها، كما أنها غير موحدة بمواصفات واحدة لكل أقاليم مصر.
وبالتأكيد ليست هذه وحدها هي التحديات التي تعترض وجود المسرح المصري، لكن أهم وأبرز التحديات، وبالتأكيد فإنه يوجد غيرها من التحديات التي تعترض طريق المسرح المصري وتهدد وجوده.

المحور الثالث: رؤية مستقبلية للمسرح المصري

تأتي على رأس رؤيتنا لمستقبل المسرح الحاجة إلى رد الاعتبار للمسرح، كما سنقدم تصورنا لهيكل الإدارة المسرحية، نصوغه في مؤسسة مسرحية واحدة موحدة لإدارة العمل المسرحي على مستوى الدولة، وغيرها من الحلول الإستراتيجية أو التكتيكية المؤقتة للتصدي للتحديات التي تعترض وجود المسرح في الواقع، والتي سبق أن عرضنا لها بالشرح والتحليل في المحورين السابقين.

شعور اللاجدوي من الفعل المسرحي وقدرته على إشعال وعي الجماهير، جعل عدداً قليلاً من المسرحيين يتوقف عن الممارسة المسرحية، وسيدفع بالبقية إلى كسب المال، أو استمرارية الحفاظ على الشهرة..

- الارتقاء بقيمة المسرح داخل المجتمع:

يحتاج الارتقاء بقيمة المسرح داخل منظومة قيم المجتمع المصري إلى مجموعة من التدابير مع التمسك بها لفترة زمنية ليست بالقصيرة؛ وهذه التدابير هي:

- تربية الذائقة الجمالية لجمهور المسرح:

هذه واحدة من المعضلات، وهي عملية تربية الذائقة الجمالية لجمهور يتسم بالتنوع الثقافي يمتد ما بين شواطئ البحر الأبيض التوسط حتى شلالات النوبة في الجنوب، كما يتمدد على ضفتي نهر حتى أعماق الصحراء في الغرب وبين دروب الجبال في سيناء والبحر الأحمر. بالإضافة إلى وجود سماوات مفتوحة تقدم عبر الأقمار الصناعية أشكالاً وصورًا لا نهائية، كما تقدم من داخل ثقافته مسرحًا يعتمد على التسلية أكثر من كونه مسرحًا طليعيًا يسعى لأخذ المبادرة الاجتماعية لتصحيح الأوضاع في واقعه. لقد عمل عدد غير قليل من المسرحيين في الستينيات، وما بعدها، على تربية الذائقة المسرحية للجمهور المصري عبر تمصير النصوص المسرحية العالمية وتقديمها في صيغ شعبية تلائم ثقافة الجمهور المصري في النجوع والقرى، قدموا له "سبع سواقي" عن "ثورة الموتى"، و"سعد اليتيم" عن "هملت"، كما قدموا: "الشيخ ملتوف" عن أربعة نصوص مسرحية من تأليف الكاتب الفرنسي (موليير)، و"نرجس" عن مسرحية الفرنسي (جان أنوي)، وغيرها الكثير والكثير.
المعضلة الثانية أنه لدينا مستويات من الذائقة الجمالية لدي الجمهور، فهناك جمهور لم يرَ مسرحًا (عرض حي للمسرح) مطلقًا، وهناك جمهور شاهدًا عرضًا أو اثنين، وهناك جمهور معتاد على ارتياد المسرح، وهناك جمهور على درجة من الثقافة الفنية والنقدية عبر الدراسة والقراءة. فنحن بحاجة لتنمية الذائقة الجمالية لدي المستويات الأولى، و"تنمو الذائقة الفنية والجمالية لدى الإنسان من خلال التعود المستمر على التمتع بمختلف أشكال الفنون والجمال الطبيعية أو غيرها"، وقد أشار العالم الألماني فخنر إلى أن التربية والتعليم يؤثران في عمليات التذوق وتفضيل الأفراد للأشياء الجميلة. ويمكن تنمية هذه الذائقة عبر التثقيف حتى تتكون للمشاهد تفضيلاته الجمالية، والتي هي "الاستجابة السيكولوجية الدالة على طبيعة الحكم الجمالي الذي أصدره المرء على موضوع جمالي، وذلك من خلال قبوله أو رفضه له"، ويكون لديه ما يمكن أن نطلق عليه بـ"الحساسية الجمالية" والتي هي "استجابة الفرد للمثيرات الجمالية استجابة تتفق على مستوى محدد من الجودة في الفن".

تربية تقاليد المشاهدة المسرحية وتنميتها:

طبيعة المسرح أنه ظاهرة اجتماعية تنشأ بين الناس وتمتد بين صفوفهم، لكننا بحاجة إلى طقوس/تقاليد للمشاهدة ليس لها قدسية مدرسية، لكنها تحتاج إلى ذكاء اجتماعي وبصيرة لتعويد الجمهور عليها وفقًا لظروفه ونوعيته وطبيعة الفضاء المسرحي الذي يتلقى به فعل المسرح.
فلكل جماعة بشرية في لحظتها التاريخية تقاليد خاصة تتعلق بعملية المشاهدة المسرحية بما يسمح للجميع بقدر متساوي من متابعة العرض المسرحي والاستمتاع به إن أمكن.

التربية المسرحية في المدارس بمختلف مراحلها:
توفر تربية مسرحية حقيقية في المدارس - بمختلف مراحلها - سيوفر الكثير من تربية الذائقة المسرحية وكذلك تقاليد المشاهدة، مما سيجعل مستوى التلقي يرتفع إلى اعتياد ارتياد المسرح، فربما نصل إلى وجود حساسية جمالية مسرحية لدي الأجيال

القادمة، فيجبرون منتجي الفنون على تحسين وتجويد المنتجات الفنية التي يقدمونها لنا.

إننا نحتاج أن نصل بالجمهور أن يكون جمهور إيجابي لا جمهور سلبي، نحتاج إلى أن نصل بالجمهور – كما يقول (سعد الله ونوس) إلي:

– أن يعي المتفرج أهميته في اي عرض مسرحي.. فكل ما يدور على خشبة المسرح يستهدفه، ويتوجه إليه (قيمة العرض مرهونة بالموقف الذي يتخذه الجمهور منه).

– ينبغي أن تنتهي سلبية المتفرج ووضعيته الساكنة أمام خشبة المسرح وما يدور عليها.

– أن يحسّ المتفرج بالمسؤولية، وبأن لموقفه من العرض المسرحي نتائج هامة.

إدارة مسرحية موحدة:

للقضاء على التعددية الإدارية التي كانت سائدة في هيئة تعدد مؤسسات المسرح المصري، وتخبط الأجندات المسرحية، وازدواجية الإنتاج من تعاقد على نصوص مرتين (ولو بمسميين مختلفين) وغيرها من مظاهر التخبط والارتباك، نري أن تكون هناك هيئة مسرح واحدة موحدة لإدارة العملية المسرحية في كامل مصر، وهذه الهيئة تتكون من ثلاث إدارات رئيسية؛ وهي:

الأولى: إدارة السياسات

وهي المسؤولة عن التخطيط ووضع السياسات المسرحية في ضوء توجهات الدولة واحتياجات المجتمع المصري، وفي ضوء ما يرد إليها من إدارة التقييم من تغذية معلوماتية بالواقع المسرحي وما تم به في الموسم المنقضي، وكيف كان مسار ونتائج السياسات التي وضعتها سابقًا.

الثانية: إدارة التنفيذ والمتابعة

ويمكن أن تتشعب إلى ما يخص الأقاليم والقاهرة، وما يخص نوعية المسرح، من طفل وشباب وجامعي. ويكون شغلها الشاغل هو العمل على ترجمة السياسات والبرامج التي تم طرحها من قبل إدارة السياسات وتحويلها إلى واقع ملموس في ضوء الميزانيات المالية المخصصة للتنفيذ، كما أن متابعة عملية التنفيذ الميداني أحد أهم أدوارها.

الثالثة: إدارة التقييم

أحد اهم أدوارها هو التقييم الفني والمالي لما تم تنفيذه، كما أنها المسؤولة عن كل المسابقات المسرحية وجوائزها، وترفع تقريرها النهائي بما نفذ مع تقييد أداء الوحدات الإدارية المختلفة وكذلك العناصر الفنية، وتقريرها السنوي يُعد بمثابة التغذية المرتجعة لإدارة السياسات التي تضع تصوراتها المستقبلية وترسم السياسات الجديدة وفقًا لهذا التقرير دون إغفال لما جاء به.

مع ملاحظة أن تبدأ هذه الهيئة ممارسة عملها بعد

تشكيلها، بموجود عام انتقالي يتم فيه توفيق كافة الأوضاع المالية والإدارية والفنية المتعلقة بالوضع الجديد الخاصة بوجود هيئة موحدة للمسرح.

الأبنية المسرحية

لابد من وجود هيئة مستقلة للأبنية المسرحية مسؤوليتها البنية المسرحية، تتكون من معماريين ومسرحيين وفنانين، ومختصين في الإضاءة والصوت، ومهندسين بكافة التخصصات، ورجال أمن صناعي وأمن منشئات.

ويكون عمل هذه الهيئة الخاصة بالأبنية المسرحية على ثلاثة محاور؛ هي:

- خريطة بالمنشآت المسرحية القائمة، وتقييم أوضاعها، وحصر كافة احتياجاتها بما في ذلك احتياجاتها من الحماية المدنية الموحدة على كافة الأبنية والمنشئات.

لا يستطيع المسرحيون وحدهم حل أحاجي معضلة الأبنية المسرحية التي تهدد وجود المسرح، وإن كان عليهم البحث عن حلول خارج الأطر التقليدية، مثل البحث عن فضاءات مسرحية بديلة..

- خريطة بالمنشئات المسرحية المستهدفة مع وجود جدول زمني لها بشروط جزائية في عقود التسليم مع شركات التنفيذ.
- خطة صيانة دورية سنوية لكافة المنشئات المسرحية في ضوء تقييم والأوضاع وحصر الاحتياجات، ويتم تحديث الخطة سنويًا ليدخل بها المنشئات المسرحية الجديدة التي تم الانتهاء منها أو ضمها لها.

ولا بد أن يكون عمل هيئة الأبنية المسرحية متصلًا بهيئة المسرح الموحدة وأن تكون توجهاتها خاضعة لإدارة السياسات بهيئة المسرح.

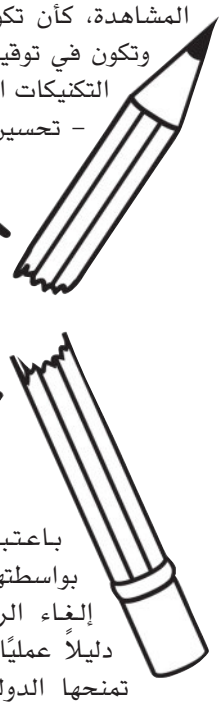
الفضاءات البديلة

إن البحث عن فضاءات مسرحية بديلة لفضاء العلبة الإيطالية لهو مهمة المسرحيين المصريين الآن.. سبقنا في البحث عن الفضاءات البديلة جيل سابق، استطاع أن يجد في بعض الساحات وعلى حافة الترع وفي ملاعب كرة القدم فضاءً مسرحيًا مناسبًا هروبًا من سجن العلبة الإيطالية، وعلى الجيل الحالي إذا أراد للمسرح أن يسترد أنفاسه أن يجد فضاءات بديلة تناسبه، وتناسب اللحظة الحالية.

المزيج التسويقي للمسرح

لا بد من الاستعانة بخبراء التسويق، أو بالمسرحيين الذين لديهم خبرات تسويقية، لوضع خطة تسويقية لعروض المسرح سواء تلك المجانية أو تلك التي تقدم بمقابل مالي بسيط أو كبير، على أن يراعي في الخطة التسويقية ما يلي:

- تعظيم احتياج المواطن والأسرة للمسرح الذي تقدمه وزارة الثقافية، لأسباب منها قيمته الفنية العالية، وغيرها من الأسباب أو العوامل التي نستطيع من خلالها جذب المشاهد وإعادته للمسرح مرة أخرى.
- تقديم عروض ترضي أذواق كل فراد الأسرة، والحرص على تقديمها في أوقات تناسب الأسرة في المشاهدة، كأن تكون العروض في الإجازات مثلاً، وتكون في توقيت مناسب من اليوم، وغيرها من التكنيكات التي تعمل على إرضاء الجمهور.
- تحسين فرص اختيار الجمهور للعروض المسرحية التي تقدمها مؤسسات وزارة الثقافة المختلفة.



الرقابة والحرية

لا بد أن تعمل الدولة أولاً على إزالة مخاوفها من المسرحيين والمسرح، والتعامل مع المسرح باعتباره أحد أجهزتها التي تتفاعل بواسطتها مع الموطنين. ويأتي أجراء إلغاء الرقابة على المسرح تمامًا ليكون دليلاً عمليًا على زيادة مساحة الحرية التي تمنحها الدولة لمواطنيها، سعيًا نحو الحرية الكاملة التي هي إحدى مقومات المواطنة وخلق مجتمع ديموقراطي سليم بشكل حقيقي لا مجرد هياكل ديموقراطية زائفة.

التدريب

الحرص على وجود جرعات تدريبية للفنانين الشبان، والمواهب المسرحية الجديدة لصقل مواهبها وصهرها في بوطقة المسرح.

كذلك لا بد من تدريب كافة الكوادر الإدارية التي تتعامل مع المسرح وتثقيفها تثقيفًا مسرحيًا جيدًا، مع مراعاة أن يكون اختيار كوادر العمل الإداري والمالي من المسرحيين أنفسهم.

أزمة فنية أم انقلاب اجتماعي؟

قراءة في جذور الصراع بين فن المسرح والثقافة العربية

جرجس شكري

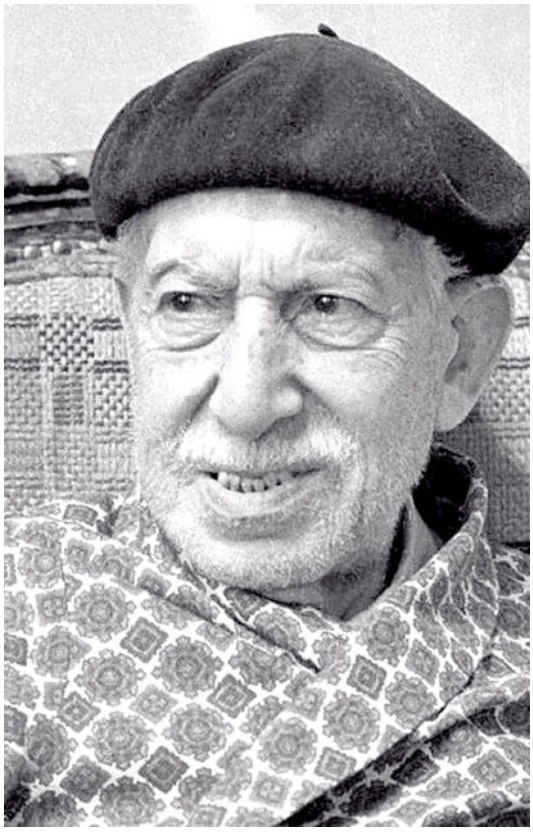
المسرح ليس فقط الديكور والإضاءة والملابس والأكسسوار، أو حتي الأداء التمثيلي، بل هو في بنائه العميق ظاهرة اجتماعية ترتبط ارتباطًا وثيقًا بالمكان، وقبل هذه العناصر يحتاج العرض بكل مفرداته حتى يتحقق إلى خشبة اجتماعية قبل أن يصعد إلى الخشبة التقليدية، وهذه فكرة أساسية في الحديث عن الأزمة التي اقترنت بالمسرح منذ أن عرفه الرواد وحتى وقتنا هذا، وأخذت صورًا وأشكالاً مختلفة في كل مرحلة، فالمسرح نشأ في الحضارات التي عرفت المدينة بمعناها الاجتماعي، وفشلت الحضارات التي عرفت المدينة بمعناها الديني في إنتاجه، حيث لم تتطور الطقوس الدينية التمثيلية لتصبح مسرحًا، في حين غاب المسرح عن المجتمعات الصحراوية التي عاشت حياة البدو، وظني أنه لا يمكن مناقشة الأزمة من خلال العناصر الفنية، على الرغم من أهميتها، بل لا بد من قراءة طبيعة المكان/ الرحم الذي وُلد فيه هذا المسرح، فنحن نشاهد عشرات العروض المبهرة على المستوى التقني، بل وتنتمى إلى أحدث خطوط الموضة المسرحية من اتجاهات وتيارات حديثة، ومع هذا فارغة، جوفاء! ثمة خلل دون شك، على الرغم من كل هذه الضوضاء، فأين هو؟ أو بالمعنى المباشر أين الأزمة وما عناصرها، وأسبابها، ولماذا مستمرة ولا تنتهي، بل تتطور؟ ويقيني أنه لا يمكن مناقشة هذه القضية دون العودة إلى الجذور والبحث عن علاقة

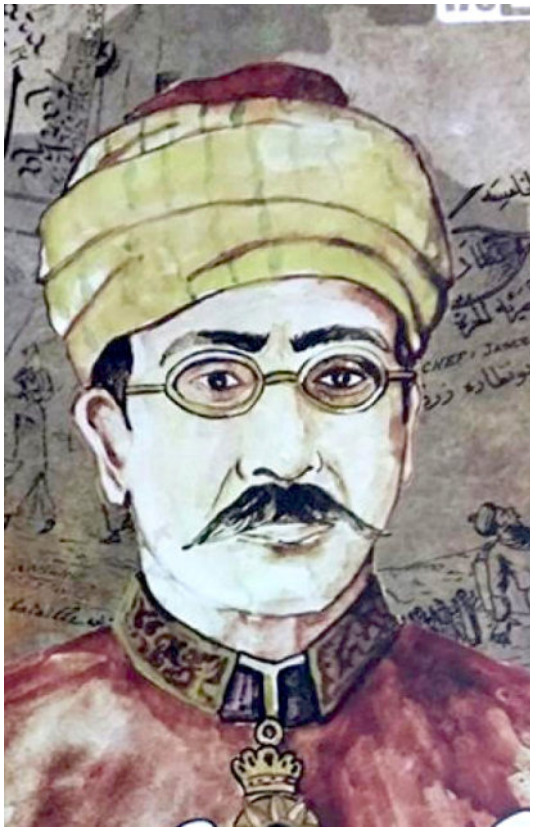
العرب بالمسرح، بدءًا بجدل الفلاسفة الأوائل مع «كتاب فن الشعر»، مرورًا بالظواهر المسرحية التي قدم حولها النقاد العديد من الدراسات، ولا تزال مثار بحث، ووصولاً إلى صورة المسرح في اللحظة الراهنة. وكانَت البداية من اللغة والسؤال عن أصل الكلمة «مسرح».

جاء في لسان العرب «١ المسرح (بفتح الميم) مرعى السرح، وجمعه المسارح، ومنها قوله إذا عاد المسارح كالسباح، وفي حديث «أم زرع» له إبل قليلات المسارح، وهو جمع مسرح، وهو الموضع الذي تسرح إليه الماشية بالغداة للرعي، وأيضًا قال الأزهري: المسرح، بفتح الميم، الذي تسرح فيه الدواب للرعي». وبالطبع لا بد أن نتساءل عن علاقة هذه التداعيات اللغوية لكلمة مسرح (بفتح الميم) وبين المسرح بفتح الستار الذي نشاهده الآن كي يطرح علينا سؤال اللحظة الراهنة! هذا ما أورده ابن منظور في «لسان العرب» حول كلمة مسرح وخلاصتها أن الكلمة تعني في اللغة العربية مرعى الأغنام، وهذه هي الحقيقة التي حفظتها اللغة، وهي القيمة الدلالية المرتبطة بالكلمة والتي اكتسبتها في سياقها الثقافي آنذاك، وهو المعنى الذي أنتجته الصحراء، إذن كيف خرجت الكلمة (مسرح) من شرعيتها اللغوية، وكيف اكتسب اللفظ دلالة مختلفة عبر اختلاطه بثقافات أخرى ليعني المسرح مرعى الأغنام أو المسرح بفتح الستار «مكان المشاهدة». والأقرب أن الكلمة مأخوذة من فعل سرَّح، بتشديد الراء، أي سرَّح عنه أو فرَّج عنه، ومن ثَم تتضمن معنى التسلية والاستمتاع، وكان من الطبيعي أن تُصحَّف الكلمة مع الرواد الأوائل، ليستخدموا كلمة «مرسح» بدلاً من مسرح، بالإضافة إلى كلمة رواية أو تمثيلية! والفرقة المسرحية جوقة، وهذا أيضًا ما يبرر صدمة الرواد الأوائل في التعرف على هذا الفن ونقله إلى اللغة العربية، إذ وقف رفاعه الطهطاوي حائرًا أمام فن المسرح وهو في باريس وقال: «٢ ولا أعرف اسمًا عربيًا بمعنى، السبكتاكل، أو التياتر، غير أن لفظ سبكتاكل معناه منظر أو منتزه أو نحو ذلك، ولفظ تياتر معناه الأصلي كذلك، ثم سمي بها اللعب ومحله، ويقرب أن يكون نظيرها أهل اللعب المسمى خياليًا، بل الخيالي نوع منها». ويستمر رفاعة الطهطاوي في التلعثم الذي ينتهي بالعجز عن ترجمة الكلمة إلى العربية، لأن هذا الفن لم تعرفه العرب من قبل، وهو نفس التلعثم الذي أصاب الجبرتي من قبل في الأزبكية حين شاهد الفرقة المسرحية التي جاءت مع حملة بونابرت «٣ وهو المسمى بلغتهم الكُمدي (الكوميدي) وهو عبارة عن محل يجتمعون به كل عشرة ليال ليلة واحدة يتفرجون به على ملاعيب يلعبها جماعة منهم بقصد التسلي مقدار أربع ساعات». نعم، كلاهما تلعثم في التعرف على فن المسرح، ولكن تلاحظ محاولة رفاعة الطهطاوي التعرف على أصل الكلمة وإيجاد مخرج لغوي، فهل ثمة صدام وشعور بالغربة والدهشة بل والخوف من هذا الفن الوافد الغريب؟ والذي ظل رغم ازدهاره منذ العقد الثاني وحتى السادس من القرن العشرين غريبًا على الثقافة العربية مع المحاولات المستميتة من البعض في ردم الهوة السحيقة بين فن المسرح وهذه الثقافة التي خلت من شعر الملاحم والتراجيديا موضوع كتاب فن الشعر. ففي ترجمة متى ابن يونس، وفي تلخيص ابن رشد وابن سينا لكتاب فن الشعر، والمختصر الذي وضعه أبو يعقوب بن اسحق الكندي، وأيضًا ما كتبه الفارابي، يقول د. زكي نجيب محمود «٤ إنهم كانوا يعدونه جزءًا من المنطق، إذ عدوه صناعة ترمي إلى تسليم السامع بما يقول القائل، ومن ثم فهو لاحق بالجدل والخطابة، مما يدل على بعد ما بين كتاب الشعر فيما قصد إليه أرسطو من جهة، وما فهمه منه العرب من جهة أخرى». وظني أن هذا البعد في الفهم لدي فلاسفة العرب ظل ملازمًا لفن المسرح حتى بعد أن اعتمده الرواد الأوائل في القرن التاسع عشر، واستمر مع الأجيال التالية في صور مختلفة، إذ حاول كل جيل، وفقًا لشروط ومتطلبات اللحظة الراهنة، تقريب وجهات النظر بين فن المسرح كما عرفه الغرب على يد الإغريق والواقع العربي، ودائمًا ما كانت هناك مسافة تغلّب عليها الرواد الأوائل باستيراد النصوص الأجنبية، والانحياز إلى المسرح الغنائي الأقرب للذائقة العربية ومن طبيعة فن الشعر الذي هو ديوان العرب، وتوالت المحاولات لردم هذه الهوة ومنها البحث في التراث العربي عن ظواهر مسرحية، والبحث في التراث الشعبي، سواء المصري اللبناني أو العراقي أو المغربي، ومحاولات يعقوب صنوع الأولى في مصر نموذجًا.

ودون شك كان من الطبيعي أن يصيب الارتباك الفلاسفة العرب في فهم مصطلحات أرسطو في كتاب فن الشعر لأنها جُردت من سياقها التاريخي وربطت قسرًا بأغراض الشعر العربي؛ فترجموا التراجيديا بالمديح، والكوميديا بالهجاء، وظل الكتاب

قبل توفيق الحكيم لم يكن هناك مؤلف واضح وصريح للنص المسرحي الذي سيقدم على خشبة المسرح، إذا استثنينا محاولات إبراهيم رمزي، ومحمد عثمان جلال، ومحمد تيمور..





«فن المسرح» فاقدًا لدلالته الفكرية الأساسية قرونًا عدة، فلم يفكر هؤلاء في فهم الأصول السياسية والاجتماعية التي أنتجت النصوص المسرحية التي استخرج منها أرسطو القواعد التي وضعها في كتابه! ولكنهم استفادوا من الكتاب شعريًا «٥ ويبدو أن الشعر العربي قد استنفد جل قوته الغنائية مع انتهاء مدرسة أبي نواس، فلم يكن له بد من أن يتجه إلى الفلسفة، وقد أمدته الفلسفة بنظرية شعرية مبنية على نظرية أرسطو، أمدته أولاً باعتماد الشعر على المخيلة المحسوسة، وأمدته ثانيًا بمحاكاة الرأي في الشعر، وكان لهذين المبدأين المنتزعين من الشعر التمثيلي أثر في اتجاه الشعر إلى الخارج ليلتمس في الوصف الحسي أو في الحكمة الفلسفية المنفذين الأخيرين من منافذ التعبير». استفاد العرب من كتاب فن الشعر بطرق كثيرة لم تكن من بينها فنون العرض المسرحي؛ فقد ربط الفارابي كلمة المحاكاة بعمل المُخيِّلة، وأكد ابن سينا على تأثير الشعر في مخيلة السامع وهكذا ظل فن المسرح عند العرب عملاً أدبيًا ذا طابع فلسفي، وربما يفسر هذا الانحياز الأدبي الذي اعتبر النص المسرحي عملاً أدبيًا، بل والخصام الحاد بين هذه النصوص وخشبة المسرح، فقبل توفيق الحكيم لم يكن هناك مؤلف واضح وصريح للنص المسرحي الذي سيقدم على خشبة المسرح «إذا استثنينا محاولات إبراهيم رمزي، ومحمد عثمان جلال، ومحمد تيمور»، فكان نص العرض يتم يؤلف ويعد بين الفرقة والمخرج، وفي بعض الأحيان أحد الكتاب الذي يصوغ الفكرة مع المخرج، وهناك فريق الكتاب الذين يكتبون النص الأدبي وغالبًا غير قابل للتمثيل أو التحقق على خشبة المسرح، وكان توفيق الحكيم أول من صعد بالنص المسرحي في كامل هيئته من الكتاب إلى خشبة المسرح، ومن النص بمفهومه الأدبي إلى المفهوم الدرامي في مسرحية «٦ أهل الكهف»، وظني أن هؤلاء الفلاسفة الذين عدّوا هذا الكتاب جزءًا من المنطق لم يهتموا بنشأة المسرح عند اليونان، وكيف ولد من الطقوس والرقصات والأناشيد التي كان الكهنة يقيمونها للإله ديونسيوس، إذ أصبح هؤلاء هم الممثلون، وأصبح من يتولى النظم والإنشاد هم الشعراء، وحين توسع اختصاصهم أصبحوا كتاب المسرح، وأطلق على من لا يطلبون سوي المشاركة في الروح وتمجيد هذا الإله عاطفيًا في حفلاته الجمهور، حيث كان المحتفلون يمثلون دراما قصة حياة ديونسيوس بالجوقات الموسيقية وهى أشبه بالتراجيدي، لقد ولد المسرح من طقوس هذا الإله الشريد عند اليونان، وهو إله ضد العقل، يختلف عن كل الآلهة التي حفظتها الميثولوجيا اليونانية وحتى في الحضارات الأخرى. ليعتبر جورج تومسن الذي درس الأسس الاجتماعية التي قامت عليها الدراما «٧ التراجيديا اليونانية إحدى الوظائف المتميزة

للديموقراطية الأثينية، وقد تكيفت في شكلها ومضمونها وفي نموها واضمحلالها بتطور البيئة الاجتماعية التي تنتسب إليها»، وجاء رولان بارت بعد ذلك ليؤكد «٨ أن هذا المسرح كان الطريق المؤدية إلى علمانية الفن». وفي كل الأحوال اجتمعت الآراء على أن ازدهار المسرح اليوناني تزامن مع انتصار الديموقراطية ومع بروز أثينا كقوة مهيمنة، وحين ساد الانحطاط سادت معه الأعمال الرديئة التي أهملها التاريخ.

كان من الطبيعي أن تتداعى هذه الأسئلة في محاولة للبحث عن جذور أزمة المسرح التي لا تنتهي، الأزمة المستمرة والتي تكشف الصحف والمجلات القديمة أن الحديث عنها ليس جديدًا، إلى درجة يبدو معها أن هذا الفن ولد عند العرب مأزومًا! منذ ارتباك الفلاسفة العرب في شرح وترجمة كتاب فن الشعر ومرورًا بتلعثم الطهطاوي والجبرتي وحيرتهما أمام هذا الفن، ووصولًا إلى الأسئلة التي طُرحت بعد يوليو ١٩٥٢ حول المسرح المصري! فالحديث حول أزمة المسرح لا يتطلب فقط دراسة اللحظة التي نعيشها مع العروض المسرحية الآن، بل توجيه عجلة القيادة إلى الماضي؛ لا لتقديسه كما فعل المجتمع، بل للبحث في أصل المشكلة، فلا يمكن إهمال النشأة وعلاقة العرب بالمسرح، وعلى الرغم من الدراسات العديدة التي تناولت هذه القضايا وحاولت تأصيل الظاهرة المسرحية عربيًا ومصريًا، إلا أن الأسئلة ما تزال حاضرة.

سقطت شخصية البطل الفارس النبيل صاحب القيم والمبادئ في بحر العشوائية التي رسخها الانفتاح، كما سقطت شخصية البطل الزعيم في العقل الجمعي

لقد عرفت أجيال عديدة المسرح المصري مقترنًا بالأزمة، فلا يُذكر المسرح إلا وتسبقه صفة الأزمة، فهل هذا أمر طبيعي؟ هكذا كنت أسأل نفسي، فإذا كانت هناك أزمة في أحدث صورها عمرها نصف قرن كيف ظل المسرح مستمرًا؟ ٩. وأذكر أنني منذ بدأت العمل بالمسرح مطلع التسعينيات وأنا أسأل أين الأزمة؟ لقد استهلكنا كل مفردات القواميس في الحديث عن أزمة المسرح، ولم نعرف أو نحدد ما هي وما أسبابها؟ إلى درجة أنني ظننت أن ثمة علاقة قوية بين الأزمة والمسرح، وأنه لا مسرح دون أزمة ولا أزمة دون مسرح، وأن ثمة ارتباطًا شرطيًا بينهما.. وكنت حين أستمع لهذه الكلمة في سياق آخر مثل الأزمات السياسية والاقتصادية أسأل: ما علاقة المسرح بها؟ لأنني ظننت أنها حكرًا على هذا الفن أو تخصه وحده! وحين سافرت إلى أوروبا رحت أسأل مديري المسارح في كل المدن التي زرتها عن المسرح والأزمة، فينظرون لي في دهشة ويتحدثون عن الأعداد الغفيرة من الجماهير التي ترتاد المسارح في المدن حتى الصغيرة والنائية منها! ولجأت إلى القواميس أسألها عن الأزمة بعد أن سألتها من قبل عن المسرح، إذ تقول العرب «١٠ أزم الشيء أزمًا عض بالفم كله عضًا شديدًا»، فهل هناك من عضّ على المسرح بفمه فصارت هذه الأزمة؟ وفي اللغة «١١ أزمت السنة أي أشتد قحطها، وتأزم أي أصابته أزمة، والأزمة الشدة والقحط وجمعها أوازم والأزمة الضيق والشدة»، فأي قحط أصاب المسرح المصري ونحن نشاهد عشرات بل مئات العروض المسرحية في مسرح الدولة والقطاع الخاص والمسرح الحر والمستقل ومسرح الثقافة الجماهيرية من أسوان إلى الإسكندرية، ثم مسرح الفضائيات في السنوات الأخيرة، ناهيك بعشرات المهرجانات الكبرى والصغرى، الدولية والمحلية، وبالإضافة إلى العديد من النجوم من أجيال مختلفة تعمل في المسرح، فهل كل هذا مجرد ديكور دون تأثير في حياة المصريين؟ والجميع يردد المسرح في أزمة، فأين هي إذن؟ هل في الإخراج أم التمثيل أم الديكور أم الملابس، أم النص المسرحي، أم الإنتاج؟ في أي عنصر تكمن، أم تشمل كل العناصر؟ فهل يعاني المسرح من القحط والضيق والشدة مع توفر كل هذه العناصر، أم أن الأزمة في الجمهور نفسه؟

لدينا دون شك وفرة في كل عناصر العرض المسرحي باستثناء النصوص، فكيف أصبح المسرح والأزمة وجهين لعملة واحدة؟ وعلى الرغم من الوفرة في عناصر العرض المسرحي، انفصل المسرح عن جمهوره، وابتعد جمهوره عنه، فقد بدأ العقد السابع من القرن العشرين ومعه النظرة الحقيرة للمسرح، حين أعاد التاريخ نفسه، وكما كُفِّر الرواد في القرن التاسع عشر، راحت الجماعات الدينية بعد ما يقرب من قرن من الزمان تكرر نفس الأفعال، ولكن في صور وأساليب مختلفة لاختلاف اللحظة التاريخية، ومن قبل كان المسرح قد وقع فريسة في قبضة المؤسسة الرسمية لاستغلاله في الدعاية السياسية منذ يوليو ٥٢؛ ليقع المسرح بين مطرقة استغلال المسؤولين وإحكام قبضتهم عليه، وبين سندان احتقار الجماعات التكفيرية التي ما إن ظهرت على مسرح الحياة في السبعينيات بعد أن منحتها القيادة السياسية إشارة المرور، وبدأت معها النظرة سيئة السمعة للفنون ومنها المسرح بالطبع، ناهيك بأن القيادة السياسية كانت قد مهدت لهذه الجماعات ليس فقط من خلال إحكام

قبضتها على المسرح واستغلاله سياسيًا، بل وأيضًا من خلال مصادرة العديد من العروض المسرحية في السبعينيات والتنكيل بالمسرحين، ولا يمكن إغفال تعطيل العمل بالقوانين والأعراف المسرحية تقريبًا! وهي ذات اللحظة التي بدأ فيها نجم المسرح التجاري يزدهر وبقوة ليطرح ويتبنى ويدعم قيم مجتمع الانفتاح الاقتصادي للعائدين من الجزيرة العربية، وبدأ الفن يعمل بشروط وأموال هذه الشريحة الاجتماعية، مع عدم الاقتراب من قضايا اللحظة الراهنة، أو سؤال السلطة التي شجعت بدورها هذا الاتجاه الذي سوف يستمر لعقود بعد ذلك في صور وأشكال مختلفة! مسرح أقرب إلى الديماجوجية بلغة السياسية، حيث تتملَّق الشعوب، أوقل هنا تملَّق مشاعر الجمهور، من خلال مسرح يساهم في تغييب الوعي ويقدم معارضة على مقاس السلطة، وبدأ المسرح منذ تلك اللحظة يفقد شروطه فكما بلغت الطبقة الوسطى سن الرشد في ثورة ١٩ نتاجًا لسنوات النهضة والوعي، بلغت طبقة الأغنياء الجدد والطبقات العشوائية بشتى أطيافها سن التوحش والتغول في عهد الرئيس الأسبق مبارك وهي الطبقات التي نشأت وترعرعت في عهد السادات، وفرضت شروطها وقيمها على المجتمع المصري، وبدا التناقض صارخًا في تكوين الكاتب مع المتغيرات التي حدثت في المجتمع وبدلاً من ولادة النجوم على خشبة المسرح وأمام الكاميرا في ستديوهات السينما راحت النجوم تولد في مكان آخر لم يعهده المثقف من قبل، في الكباريهات وما يسمي بالمسرح التجاري والسينما التجارية والأغاني المنحطة في مرحلة السبعينيات وهو ما أطلق عليه د. غالي شكري «الانقلاب الاجتماعي الشامل الذي لم يسمح للقوام الطبقي بالتبلور، وإنما بالاختلاط والتمازج والتقمص والتناسخ المالي، البترولي، الربوي ١٢».

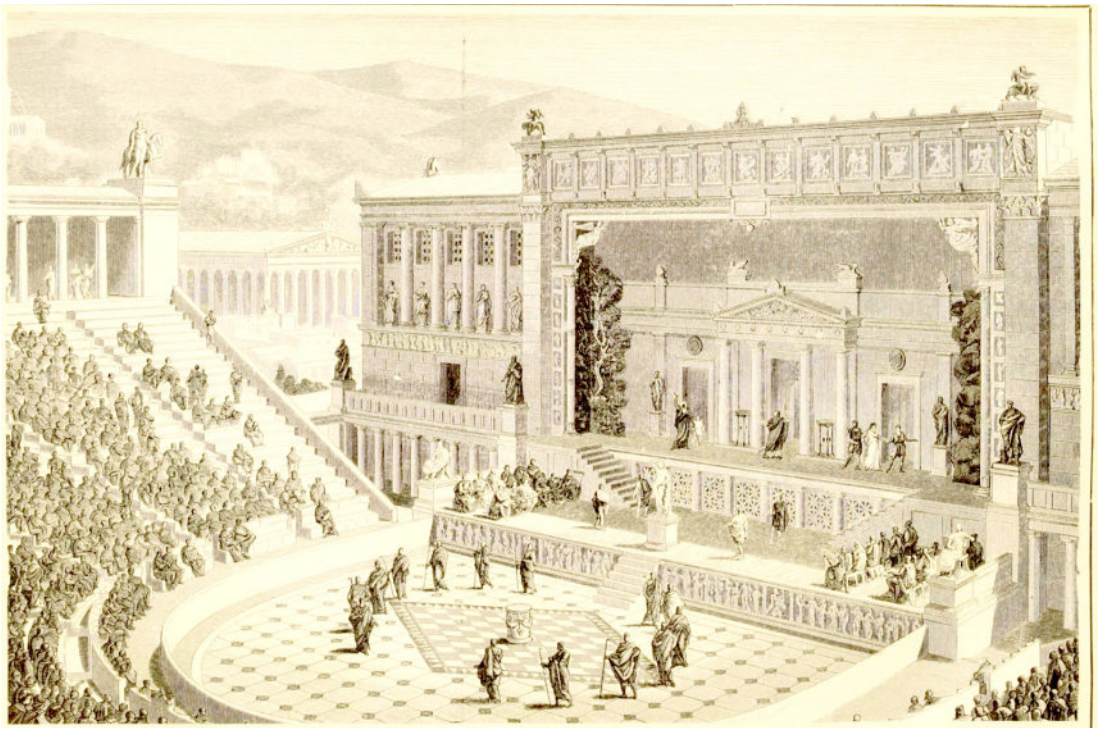
استفاد العرب من كتاب فن الشعر بطرق لم تكن من بينها فنون العرض المسرحي؛ وأكد ابن سينا على تأثير الشعر في المخيلة، فظل المسرح عند العرب عملاً أدبيًا فلسفيًا

في تلك الفترة لم يدرك القائمون على المسرح طبيعة البيئة وشروطها والتغيير الاجتماعي، وعدم فهم ذهنية المتفرج، فعلى سبيل المثال طوَّع الرواد الأوائل هذا الفن الوافد في إطار معطيات اللحظة وطبيعة المكان ووعى الجمهور حين لجأ هؤلاء إلى الطابع الغنائي الكوميدي، أما ما حدث منذ سبعينيات القرن الماضي، فإما مسرح تجاري رخيص يساهم في تزييف وعي المشاهد أو استنساخ للتجربة الأوربية في المسرح الراقص، أو فيما بعد مسرح الجسد بكل أشكاله وتجلياته، بالإضافة إلى تجارة الفولكلور التي ازدهرت في التسعينيات بدلاً من المسرح الشعبي، وكانت أشبه بتجارة المقتنيات المقدسة في العصور الوسطى في أوروبا، وبالطبع انفصل المسرح عن المدينة التي كانت تعيش صخبها بعيدًا عن دكاكين المسرح الذي انفصل عن جمهوره، وفي كل الأحوال شجعت السلطة هذه الأنواع التي أسهمت في تغييب وعي المتفرج! لقد نشأ

المسرح شعبيًّا من خلال الطابع الاحتفالي الذي كان عليه في الماضي، وأدرك الرواد العرب الثلاثة «مارون نقاش، وأبو خليل القباني، ويعقوب صنوع» طبيعة هذا الفن حال تقديمه في لبنان وسوريا ومصر، واستعانوا بالظواهر المسرحية التي يزخر بها التراث العربي، وبدأ المسرح العربي على يد هؤلاء الرواد بهاجس إرساء تقاليد وقواعد الفن المسرحي الوافد، وقدموا من خلال العروض أفكارًا كان من الممكن أن تؤدي إلى أن يكون المسرح تقليدًا شعبيًّا، وبالطبع أسهمت عوامل كثيرة في عدم تحقق هذه الفكرة؛ منها محاربة فن المسرح سواء من السلطة أو من الرجعية الدينية وارتباط المسرح بالعواصم والمدن وابتعاده عن الريف. وفي الخمسينيات من القرن الماضي وبعد استقلال الدول العربية ورحيل الاستعمار وبتأثير الأفكار الثورية في مصر والدول العربية الأخرى، وأيضًا المد اليساري وسيطرة الفكر الاشتراكي وقتذاك، طُرح سؤال المسرح الشعبي مرة أخرى في محاولة لترسيخ الهوية الثقافية في محاولة لإيجاد صيغ مسرحية مستمدة من التراث المحلي والاحتفالات الشعبية مثل صيغ السامر والمسرح الريفي ممثلاً في سهرات الفلاحين حول أجران القمح، بالإضافة إلى الاستفادة من الأراجوز وخيال الظل «١٣ حيث طرحت ثورة يوليو أسئلة على ضمائر المسرحيين، أولها هل المسرح الذي يتم تقديمه مسرح شعبي أم مسرح للمثقفين؟ وسؤال آخر حول هوية المسرح المصري وهل هو وثيق الصلة بتراث الوطن أم هو مستورد؟». وأحدثت هذه الأسئلة حراكًا كبيرًا وأجاب يوسف إدريس من خلال مسرحية الفرافير التي وضعها في قالب كوميديا السيرك، ووضع توفيق الحكيم كتاب قالبنا المسرحي حول استخدام طريقة المسرح الشعبي، وأنتجت هذه الأسئلة حالة من الاهتمام بالمسرح الشعبي والعودة إلى أسئلة الرواد مع أنها لم تكتمل وأجهضت فيما بعد، وتشعر أنها اختفت فجأة، وربما يشاهد البعض أطلال هذه الأفكار والأسئلة منزوية هنا أو هناك في مسرح الثقافة الجماهيرية، وحين تخلى المسرحيون عن هذه الأسئلة وتم استيراد كل شيء كان ذلك بمثابة خطوة كبري لابتعاد المسرح عن الجمهور، فالظواهر المسرحية الشعبية كانت وما تزال النواة الأولى لفن المسرح، من فنون الأراجوز وخيال الظل والمحاكي، والسماجة وغيرها من الظواهر، لقد انطلق الرواد الأوائل من هاجس إرساء قواعد الفن المسرحي الجديد وقدموا أفكارًا كان من الممكن أن تجعل المسرح يتحول إلى تقليد شعبي، لكن التصميم على ارتباط المسرح بالمدن وبفئة محددة من المتفرجين حال دون ذلك، وبين الحين والحين، ولظروف غالبًا سياسية، يتقدم المسرح الشعبي الصفوف الأمامية، ولكن في العقود الثلاثة الأخيرة توارى، وربما كان هناك اعتقاد سائد بأن المسرح الشعبي يستهدف جماهير عريضة من خلال تقنيات مختلفة، فثمة ارتباط وثيق بين المسرح السياسي والمسرح الشعبي، فكلاهما يصبُّ في نفس المنظور، وعلى سبيل المثال فإن الجمهور شريك أساسي في المسرح الشعبي، ليس فقط بالمشاهدة والتفاعل مع العرض بل بالتأليف، سواء من خلال مسرح السامر في مصر أو مسرح الحلقة في المغرب الذي يشترك فيه الجمهور كممثلين، فالمسرح الشعبي الذي يقترب من روح الشعب في كل الثقافات يقوم بدور تحريضي وتتفاعل معه كل الطبقات، مع الحراك الثوري الذي تبني المسرح وآمن بأهميته ودوره المؤثر في الحياة كان المسرح بشكل عام للشعب ليس فقط المسرح الشعبي ولكن الأنواع الأخرى الحديثة.

نشأ المسرح في الحضارات التي عرفت المدينة بمعناها الاجتماعي، وفشلت الحضارات التي عرفت المدينة بمعناها الديني في إنتاجه

ليعود المجتمع إلى نقطة الصفر في سبعينيات القرن الماضي نتيجة لما ذكرته سلفا، فلم يسمح بتجسيد الأولياء والصحابة، في خطوة كبيرة لتكريس الحدود بين الطبقات، فإذا شخِّص الأولياء سيقلل هذا من شأن رجال الدين، وهي نفس أفعال الكنيسة في العصور الوسطى حين خافت من التشخيص وصادرت المسرح. وبالفعل بدأت أفكار العصور الوسطى تقتحم مصر في سبعينيات القرن العشرين، فالغرب يتقدم بقوة والشرق يعود إلى الخلف بقوة، وراحت المسافة الحضارية تتباعد بين الغرب والشرق، فلم تعد حتى موضوعات الاقتباس كما كانت في بداية القرن العشرين صالحة للمجتمع السلفي، المجتمع الذي وجَّه عجلة القيادة ناحية الماضي السحيق، فقط كان اقتباس الأشكال والأساليب التي لا تضر ولا تنفع، استيراد للشكل فقط، وذلك بعد أن تغلل التدين الزائف في حياة المصريين جنبًا إلى جنب إلى جوار قيم الانفتاح العشوائية في ظل غياب الديموقراطية عن المجتمع المصري، وانزواء المسرح الشعبي على استحياء في بعض بيوت وقصور الثقافة، لتجتمع هذه العوامل لتفقد القاهرة هويتها الثقافية والاجتماعية والدينية ويحاصرها التدين الزائف من كل ناحية وتنتصر قيم الانفتاح التي هي أصلًا ضد الثقافة لأنها ضد المبادئ والقيم والمعايير، ناهيك باغتصاب القاهرة معماريًّا، والاعتداء على ثقافتها



وتاريخها حتى أصبحت بلا ذاكرة، ليتحالف الغياب التام للديموقراطية بالتزامن مع تحريم إعمال العقل وازدهار التطرف الديني وإعلاء قيم الجهل في أن تفقد مصر هويتها، فلم تعد المدينة صالحة لإنتاج الدراما، فقدت شروط الإنتاج بعد أن أصبح الرحم فاسدًا! لتغرق القاهرة في القيم البدوية وتصبح أقرب إلى مجتمع الصحراء، بعد أن فقدت المدينة عاداتها وتقاليدها! فكيف يزدهر فن يعتمد في جوهره على الصراع، على الرأي والرأي الآخر في حاضنة اجتماعية مشوهة، غابت فيها الديموقراطية لعقود، وأصبح إعمال العقل فيها من المحرمات، أصبحت الكلمة العليا فيها للتدين الزائف؟

كانت هناك مسافة تغلّب عليها الرواد باستيراد النصوص الأجنبية، والانحياز للمسرح الغنائي الأقرب للذائقة العربية ومن طبيعة فن الشعر الذي هو ديوان العرب

وهكذا الأزمة تتعلق بمجموعة من العوامل معظمها غير مسرحية، سياسية واجتماعية واقتصادية ودينية، فكيف يزدهر المسرح في مجتمع غابت عنه الممارسة الديموقراطية بكل أشكالها؟ فلم تخرج الجماهير على مدى عقود للمشاركة في الحياة السياسية إلا بعد ٢٠١١، فإذا كان الصراع الداخلي جوهر الدراما، فالديموقراطية هي الاعتراف بالصراع داخل المجتمع الواحد، ونحن نعيش في مجتمعات لا تعترف بالديموقراطية، ومن ثَم لا تفهم الدراما القائمة على الصراع، ومن ثَم أصبحت عاجزة عن إنتاجها، وإذا تأملنا الأعمال المسرحية في العقود الأربعة الأخيرة ١٤ «التراجيديا والكوميديا» سنجد أن أغلبها يخلو من الصراع الداخلي، حيث تطرح مشكلات عامة وشخصيات حيادية، فلم تعد هناك شخصية البطل بالملامح التي جسدها محمود دياب ونجيب سرور وسعد الدين وهبة ونعمان عاشور وصلاح عبد الصبور أو ميخائيل رومان، لقد سقطت شخصية البطل الفارس النبيل صاحب القيم والمبادئ في بحر العشوائية التي رسخها الانفتاح، كما سقطت شخصية البطل الزعيم في العقل الجمعي، وربما أسهمت هزيمة ٦٧ وانكسار الحلم في هذا السقوط، فمن يتأمل أغلب الأعمال المسرحية سيجد شخصية البطل الأهطل/ الغبي/المجنون/ النصاب، صورة البطل المشوه، بالإضافة إلى عدد كبير من المسرحيات تدعم التمرد على سلطة الأب، وتدعم الخروج على القيم والمبادئ، وتؤكد على وجود خلل في النظام الاجتماعي، وفي أحيان كثيرة يسخر منها، و على سبيل المثال «مدرسة المشاغبين، سك على بناتك، حقًا إنها عائلة محترمة»؛ لثلاثة كتَّاب هم على سالم، لينين الرملي، بهجت قمر، وعشرات المسرحيات في هذا الاتجاه. فهل كان هناك اتفاق مسبق أم عقل الجماعة الذي تأثر برحيل عبد الناصر الزعيم الأوحد وسقوط الحلم القومي

ليسخر الجميع من القيم والرموز في اللاوعي، أم هي قيم الانفتاح؟ حيث البنية السطحية لهذه الأعمال انهيار القيم والمبادئ وتأثير الانفتاح الاقتصادي، ولكن البنية العميقة فقدان الرمز والسخرية من الزعيم الحالي، والسخرية من كل المسؤولين! ثلاثة عوامل غير مسرحية أسهمت في الأزمة، وهي غياب الديموقراطية، وسيطرة الفكر السلفي والتدين الزائف على الحياة في مصر، وفساد الرحم / المدينة التي تنتج الدراما حيث فقدت المدينة في مصر هويتها الثقافية والاجتماعية والمعمارية، فقدت عاداتها وتقاليدها وأصبحت أقرب إلى مجتمعات البدو، أقرب إلى المجتمعات الصحراوية التي لا تنتج الدراما، بالإضافة إلى العامل الرابع الذي يتعلق مباشرة بالمسرح «االظواهر المسرحية»، أو قل تعثر تجربة البحث عن مسرح مصري، ومحاولة إخضاع العملية المسرحية للاتجاه السياسي السائد وقطع الصلة مع نهضة النصف الأول من القرن العشرين التي التف حولها الجماهير، وأعتقد أن التوقف عن محاولة البحث عن شكل مسرحي مصري في العقود الثلاثة الأخيرة لا يخلو من دلالة على تفاقم الأزمة ١٥، فقد تُرك المسرح المصري نَهبًا لشتى ضروب الافتعال والتجريب المزيف تحت شعار اللحاق بركب الحضارة وأحدث خطوط الموضة المسرحية، ليغيب المسرح عن الواقع المصري، وأصبحت أزمة المسرح جملة مألوفة وأليفة فقدت معناها، بل ليس هناك قناعة بوجود أزمة مسرحية!

كيف خرجت الكلمة مسرح من شرعيتها اللغوية، وكيف اكتسب اللفظ دلالة مختلفة عبر اختلاطه بثقافات أخرى ليعني المسرح مرعى الأغنام أو المسرح بفتح الستار

في العرض السابق ثمة جدل بين فن المسرح و الثقافة العربية منذ أن ناقش الفلاسفة العرب كتاب «فن الشعر»، مرورًا برواد المسرح الذين حاولوا إيجاد الحلول لزراعة هذا الفن الوافد على الواقع العربي، فقد أوجد يعقوب صنوع على سبيل المثال النص المسرحي المكتوب وأنشأ المسرح المنظم، ولكنه خلق نوعًا آخر من الشخصيات المصرية، ووقف في منتصف الطريق بين أشكال الجديد والقديم؛ بين الظواهر الشعبية والمسرح الغربي وأبرز ما حققه وضعه أسس المسرح الشعبي الحقيقي في مصر ونحته لشخصياته مع الاستفادة من النموذج الغربي، وصولاً إلى محاولات الأجيال التالية في النصف الأول من القرن العشرين، ثم أسئلة المسرحيين بعد الاستقلال حول هوية المسرح المصري، وبعد أن هرب الجمهور من مسرح القطاع الخاص أو التجاري الذي أغلق أبوابه تقريبًا، هرب المسرحيون إلى القوالب الأجنبية للبحث، سواء في المسرح الراقص، أو عروض التعبير الحركي التي أهملت إلى حد كبير دور الكلمة أو النص ليعيش المسرحيون في المدارس والاتجاهات الحديثة والنظريات أكثر مما عاشوا في بيئاتهم، والنتيجة فصلٍ تام بين المسرحيين وتراث الناس في المسرح، وبدلاً من أحلام د. على الراعي في مد الجسور بين الكوميديا الشعبية وكوميديا المثقفين «١٦حتى لا نمنح الجمهور ما لا يريد»، لكن كان الناتج لا الكوميديا الشعبية ولا كوميديا المثقفين؛ بل الكوميديا الرخيصة، وصولاً الى التفاف الجمهور حول ما تقدمه الفضائيات من سكتشات هزيلة تحت اسم المسرح. وأصبحت الأزمة مجرد مصطلح يتداوله البعض كما يتذكرون الهزائم والانكسارات، فتهطل دمعة من هنا، وتعلو أهة من هناك، وتمر الذكرى بسلام.

الهوامش

١- لسان العرب، ابن منظور المصري، دار المعارف

٢- تخليص الإبريز في تلخيص باريز، رفاعة الطهطاوي، الهيئة العامة لقصور الثقافة.

٣- عجائب الآثار في التراجم والأخبار، عبد الرحمن الجبرتي، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

٤- زكي نجيب محمود في مقدمة كتاب فن الشعر لأرسطو طاليس، حققه مع ترجمة حديثة ودراسة لتأثيره في البلاغة العربية د. شكري عياد، المركز القومي للترجمة.

٥- كتاب أرسطو طاليس فن الشعر، د. شكري عياد.

٦- أولى المسرحيات التي قدمتها الفرقة القومية في ديسمبر عام ١٩٣٥ من إخراج زكي طليمات.

٧- أيسخيلوس وأثينا، دراسة في الأصول الاجتماعية للدراما، جورج تومسن، ترجمة د. صالح جواد كاظم، مراجعة يوسف عبد المسيح ثروت، وزارة الثقافة السورية.

٨- مقالات نقدية في المسرح، رولان بارت، ترجمة د. سهى بشور، منشورات وزارة الثقافة السورية.

٩- بدأ الحديث بوضوح عن أزمة المسرح منتصف السبعينيات، وصدر كتاب ازدهار وسقوط المسرح المصري للناقد فاروق عبد القادر ١٩٧٩، تلاه كتاب فؤاد دوارة، وقائع تخريب المسرح المصري في السبعينيات والثمانينيات.

١٠- ١١ لسان العرب، ابن منظور المصري، دار المعارف.

١٢- بلاغ إلى الرأي العام، د. غالي شكري، كتاب أخبار اليوم.

١٣- المسرح في الوطن العربي، د. على الراعي، سلسلة عالم المعرفة.

١٤- كانت هناك حالات مؤثرة في المسرح المصري منذ السبعينيات قدمت مشاريع فنية متميزة في كل مفردات العرض المسرحي، وأنتجت عروضًا طرحت أسئلة اللحظة الراهنة وتفاعل معها الجمهور، لكنها ظلت حالات فردية ولم تشكِّل ظاهرة أو اتجاهًا عامًا، مثل تجارب النصف الأول من القرن العشرين، أو مسرح الستينيات.

١٥- قرار هدم مسرح السامر بعد زلزال ١٩٩٢ بحجة التصدعات التي أصابت الجدران، ولم يكن هدم المبنى بل القضاء على الاتجاه، وهذا ما حدث بالفعل فقد تراجع المسرح الشعبي وأصبح مجرد تاريخ أو «موضة قديمة».

١٦- مسرح الشعب، د. على الراعي، الهيئة العامة لقصور الثقافة.

مطرقة الرقابة وسندان المسرح

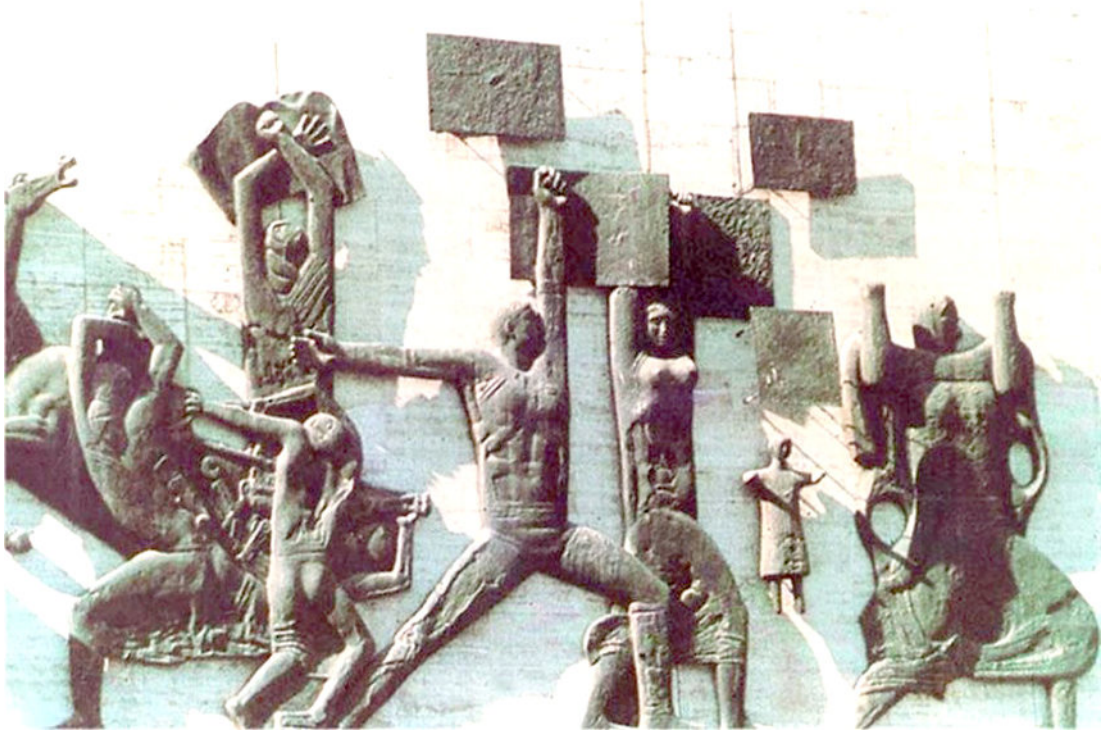
تداعيات الممارسات الرقابية على المسرح المصري

محسن الميرغني

يرتبط مفهوم «حرية التعبير عن الرأي» بالمسرح ارتباطًا وثيقًا؛ فمنذ البدايات الأولى للدراما، استخدم المسرح كمنبر اجتماعي وفني يؤدي عليه الفنانون المعارضون والمحتجون سياسيًا وفكريًا، عروضهم التي تهدف لإيصال أصواتهم إلى الناس، وذلك لأن المسرح كفن إنسان يعتبر محاولة لاكتشاف الذات والتعبير عنها، وهذا ما يجعل قضية الحرية واحدة من أهم وأبرز قضايا الفن المسرحي بشكل عام، وهو ما تؤكده نهاد صليحه: «إن الظاهرة المسرحية الحقيقية هي في جوهرها وبحكم طبيعتها الجماعية ممارسة لفعل التحرر على مستوى الجماعة».(١)

وربما كان هذا هو الدافع لكثير من الكتابات الفلسفية التي ناقشت قضية الحرية كقيمة إنسانية، ينبغي على المجتمع المتحضر أن يسعى باستمرار للحفاظ عليها والزود عنها مهما تكبد من الخسائر، ليس فقط كمكتسب تم الحصول عليه بموجب تاريخ طويل من النضالات، ولكن أيضًا كطبيعة بشرية متأصلة في جذور النفس الإنسانية، فالتوق إلى الحرية كان، دائمًا وأبدًا، المحرك الأول والمبرر الرئيسي لظهور كثير من الأديان والتيارات الفكرية والاتجاهات السياسية والاجتماعية والأدبية والفنية في التاريخ الإنسان.

وتدخل قضية حرية التعبير عن الرأي ضمن مبحث (الحريات العامة) في القوانين والتشريعات الدستورية والقانونية المحلية والدولية، فمنذ إعلان حقوق الإنسان في ١٠ ديسمبر ١٩٤٨م، والعالم الحديث ينظر إلى مسألة الحريات العامة، وتحديدًا «حرية التعبير عن الرأي» بوصفها قضية محورية في كل مساحات الجدل والنقاش السياسي



والاجتماعي، خصوصًا بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية بهزيمة دول المحور، التي سيطرت على حكوماتها سياسات شمولية، أودت بحياة الملايين من البشر. من هذا المنطلق لم يعد مقبولاً في العالم الحديث أن توضع النشاطات الإنسانية الفنية والإبداعية تحت مقص الرقابة وسيف الحذف والمنع.

بالإضافة إلى أن الحرية تعد من أهم جوانب تحقق التجربة المسرحية ونجاحها إنسانيًّا وفنيًّا؛ فالمسرح بطبيعته يعتبر مساحة للحرية وللتعبير عن الرأي، ويمكننا أن نؤكد قائلين إنه (لا مسرح بلا حرية، ولا حرية بلا مسرح)، ودائمًا ما يكون الصراع القائم بين المسرحيين الجادين والعالم المحيط بهم هو صراع وجود، ولأزمان طويلة كان الفنان المسرحي وفنه بمثابة حامل المشعل والراية في مسألة حرية التعبير عن الرأي: «إن المجتمع المحافظ يخشى الفنانين، وبصفة خاصة فناني المسرح. فعلى مدار التاريخ ولَّد هؤلاء الأفراد حالة من المداهنة العامة شديدة، إلا أن القادة السياسيين والدينيين والاجتماعيين للمجتمع المحافظ قد وصفوهم بأنهم أشخاص غير أخلاقيين وخبثاء ومدمرون. فهم يخشون أن يعلم هؤلاء الفنانون (الناس) المؤمنون بهم، أن يتخيلوا نظمًا جديدة، ويعيدوا كتابة القوانين وينقلبوا على النظام الجديد». (٢)

ففي مواجهة كل صور القمع والقهر والمصادرة النابعة من السلطة، أي سلطة، سواء كانت دينية أو سياسية أو اجتماعية. كان المسرح ولايزال حائط صد رئيسي في المجتمعات الإنسانية كافة، وأحد أهم وسائل المواجهة والصمود في وجه القهر والقمع اللذين قد تمارسهما تلك السلطة على البشر.

التوق إلى الحرية كان، دائمًا وأبدًا، المحرك الأول والمبرر الرئيسي لظهور كثير من الأديان والتيارات الفكرية والاتجاهات السياسية والاجتماعية والأدبية والفنية في التاريخ الإنسان

«إن حرية المسرح لا تكمن في السماح لفرد أو مجموعة بالقول أو الفعل من جانب المجتمع أو المؤسسة الحاكمة، بل في الطبيعة الثورية التي تميز ظرف تحقيق مشروع العرض المسرحي نفسه». (٣)

ومهما كانت الأنظمة السياسية تدافع عن مبادئ أو ترفع شعارات ثورية، فإنها تتطلب لاستقرارها السياسي والاجتماعي نوعًا من النظام والالتزام والإخضاع والضبط لتسيير شؤون الحياة اليومية لمواطنيها، ومن ثَم يشكل

فن المسرح بالنسبة لهذه الأنظمة الحاكمة، ظاهرة ضد مطالبها الأولية الأساسية في فرض النظام العام، وفرض الانضباط على المجتمع، دون النظر إلى الجوانب السلبية لهذا الضبط ومحاولات فرض النظام بالقوة، على التطور الفكري والثقافي الإنسان والإبداعي لهذا المجتمع، فالمسرح في نظر كثير من الحكام وأنظمتهم ظاهرة محفزة على الثورة، ودائمة الحث على رفض الوضع القائم، لأن المسرح الجاد دائمًا ظاهرة حالمة بتغيير المستقبل القادم للأفضل، ولأنه يصدر لجمهوره وصناعه على حد السواء، طاقة مضاعفة من الثورة: «إن طاقة الثورة التي يمثلها الإبداع في القصة أو الرواية المكتوبة تتضاعف مرات ومرات في حالة المسرح». (٤)

من هنا تأتي حجة التشريعات الرقابية في القوانين المصرية منذ نشأتها، في اعتبار المسرح واحدًا من الأنشطة المقلقة والمخلة بالراحة، فغالبًا ما كانت نظرة المجتمع ومؤسساته التعليمية والاجتماعية لفن التمثيل والعمل بالمسرح تسهم بقدر كبير في خلق نوع من الرقابة الذاتية المجتمعية الأخلاقية المسبقة على هذا الفن، فعلى سبيل المثال نجد أنه في ٢١ يونيو من عام ١٨٩١م أُدرجت المسارح ضمن لائحة المحلات العمومية المَضرة بالصحة، باعتبارها أقرب لمحال اللهو والتسلية الليلية، هكذا كانت نظرة المجتمع للمسارح في أواخر القرن التاسع عشر، ثم بدأت التشريعات الرقابية على المسرح في القرن العشرين، بصدور لائحة تياترات الإسكندرية في ١٩٠٤م، وبعدها لائحة التياترات في القاهرة في ١٢ يوليو ١٩١١م بقرار من وزارة الداخلية، وهي اللائحة التي شكّلت جوهر القانون الرقابي المتعلق بفن المسرح وجميع فنون الأداء والعرض الأخرى كالسينما والحفلات الغنائية.

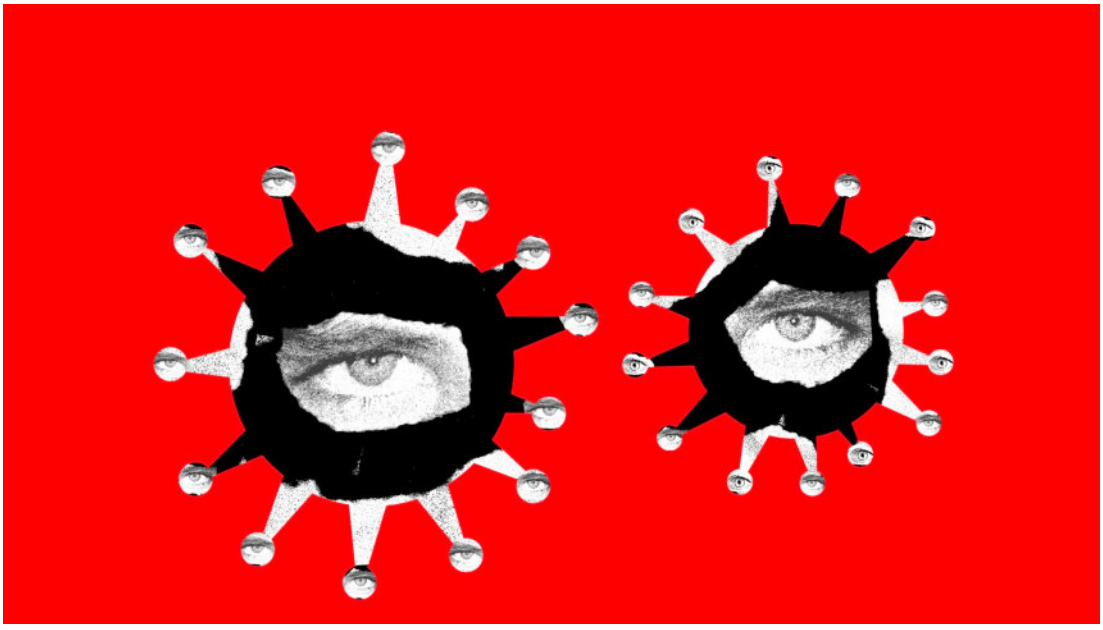
لم يعد مقبولاً في العالم الحديث أن توضع النشاطات الإنسانية الفنية والإبداعية تحت مقص الرقابة وسيف الحذف والمنع

في كتابه المعارك في الصحافة والسياسة والفكر؛ يشير حافظ محمود إلى أن مسرح برينتانيا في أواسط الثلاثينيات من القرن العشرين، كان الملاذ الأخير للطلاب الشباب العاملين بالسياسة، ليقيموا فيه اجتماعاتهم السياسية، ويذكر تحديدًا حادثتين بشأن اجتماعين سياسيين تمت وقائعهما في المسرح، انتهت أولاهما بحريق كاد يلتهم المكان، لولا تدخل الشرطة، وانتهت الثانية بمعركة دامية بين فريقين سياسيين آلت إلى القبض والمحاكم (٥).

ثم يعقب على نظرة السلطة للمسرح في تلك الفترة «ولقد أدرك أحمد حسنين رئيس الديوان الملكي خطورة المسرح الفكاهي في الرأي العام فاجتذب إليه الريحاني، وكان يوحي إليه بطريق غير مباشر ببعض الأفكار السياسية التي كانت تنبث في رواياته». (٦)

منذ أواسط القرن التاسع عشر والسلطة الحاكمة تراقب عمل الفن المسرحي بغرض تنظيم نشاط الفرق المسرحية الوافدة، لذلك أنشأت الدولة جهازًا رقابيًا يُعنى بمتابعة وتنظيم شؤون حركة المسرح الناشئة وتطوراتها الفنية والتقنية، وهي تطورات لاحقة على نشأة الجهاز الإداري الحكومي نفسه، الذي أسسه صاحب عملية التحديث محمد على باشا، ولكن التشريعات الرقابية على المسرح لم تكن بعد، قد أصبحت جزءًا من منظومة الإنتاج المسرحي المصري، بل كان ينظر إليها باعتبارها رقابة صادرة عن سلطة حكومية إدارية لتنظيم العمل، تجاه نشاط فني يمارسه أفراد ويتربحون من ممارسته، لكنهم لا يحسبون على نظام السلطة، فكان أصحاب الفرق الخاصة والمقاهي والمحلات التي تقدم عروضًا مسرحية، لهم الحرية في اختيار موضوعات ما يعرض على الجمهور، لكن وبعد تخريج دفعات من الممثلين عبر عقود متلاحقة من تطور الفن التمثيلي في مصر، أنشأت الدولة لفرقة تمثيل قومية في عام ١٩٣٥م، واستقرار تأسيس معهد للتمثيل العربي في مصر في ١٩٤٤م، دفعت حركة التطور التشريعي والقانون الرقابي، ضمن عمليات التحديث الإدارية لبقية أجهزة الدولة ومؤسساتها، نحو إحكام أكبر على تلك المساحة الحرة، وبدأت مسألة التنظيم والتقييد المسبق للعمل المسرحي، باعتبار الدولة

آثر القائمون على الفن المسرحي السلامة، وربما يكون لانتشار وسائل التواصل الاجتماعي دور كبير في تغييب الحالة الصدامية بين الإبداع المسرحي وبين السلطات الرقابية



هي المنتج المالي لهذا النوع من الأنشطة، وينبغي أن تتحكم في طبيعة ونوع ما يقدم للجمهور. ويمكن القول إن الآثار التي لحقت بالمسرح المصري في مراحل تطوره المختلفة كانت سلبية في المجمل، نتيجة لوجود تلك الجهات الرقابية الحكومية (بدءًا من قلم المطبوعات وصولاً إلى جهاز الرقابة على المصنفات الفنية الحالي)، ومن مطالعة قرارات هذه الجهات، الصادرة بحق العروض والفرق المسرحية، نستطيع القول إنها كان صاحبة دور كبير في توجيه وتحديد شكل وبنية الأعمال المسرحية ومحتواها الفكري والفني في مراحلها المختلفة.

الصراع القائم بين المسرحيين والعالم المحيط بهم هو صراع وجود، ولأزمان طويلة كان الفنان المسرحي وفنه بمثابة حامل المشعل والراية في مسألة حرية التعبير عن الرأي

ويكفي أن نعرف على سبيل المثال أن زكي طليمات منشئ معهد التمثيل الأول، كان عضوًا لتمثيل وزارة المعارف ضمن لجنة الرقابة على أشرطة السينما والروايات التمثيلية، وشغل وظيفة مراقب الأوبرا الملكية، لندرك طبيعة وكيفية ممارسته للعمل المسرحي الملتزم، الذي لا يقبل التجاوز عن الحدود والأعراف السائدة، وقد كان يرى في الفن المسرحي رسالة عليا، ووسيلة للتنوير والتعليم بـ«لا تعالي ولا إسفاف».

ويمكن الاستدلال على رقابته الذاتية، وهو من أساتذة فن التمثيل العربي في واقعة يرد ذكرها عن مسرحية «كرباج أفندينا»؛ التي قدمها المؤلف رشاد حجازي إلى زكي طليمات قبل قيام ثورة ١٩٥٢م بشهور وقت إدارته لفرقة المسرح الحر لعرضها، فكان رد زكي طليمات عليه: «مع احترامي الشديد للمسرحية إلا أن ظهورها على المسرح في ظل الأوضاع التي نعيشها غير ممكن إن لم يكن مستحيلا».. (٧) لكنه بعد قيام الثورة اتصل به وطلب منه المسرحية التي أخرجها نبيل الألفي وقامت ببطولتها أمينة رزق.

٢

قبل ٢٠١١م كان المسرحيون، وعلى مدى ٣٠ عامًا، قد كيَّفوا أنفسهم ومحاولاتهم الفنية، بنوع من الرقابة الذاتية، التي يتجنب بها المبدع التعرض للنظام السياسي بالنقد المباشر الصريح، ويسعى من خلال حيله الفنية وتحايلاته اللفظية، إلى التصالح مع الوضع الراهن آنذاك، بحيث لا تتخطى طموحات المبدع المسرحي أي حاجز من الحواجز الرقابية التقليدية (الدين، السياسة، الجنس)، لكن بعد قيام الثورة في يناير ٢٠١١م، وسقوط رأس نظام مبارك، حدثت انفراجة كبرى في الحريات، وفي أعقابها تمددت مساحة التعبير لأقصى مدى لها خلال السنوات الثلاثة الأولى من عمر الثورة، ثم عادت بعدها لتنكمش وترتد مرة أخرى، لتبدأ المواجهات المتتالية بين القطاعات

الفنية والمسرحية وبين مؤسسة الرقابة على المصنفات الفنية(انظر واقعة إغلاق مسرحية ديوان البقر للمؤلف محمد أبو العلا السلاموني بقصر ثقافة الغردقة في عام ٢٠١٣م، بعد وصول مرشح جماعة الإخوان المسلمون لكرسي الرئاسة في٢٠١٢م).

كان المسرح والمسرحيون من مختلف بلدان ومحافظات مصر، حاضرون بقوة في المشهد الثوري الذي تفجر في الخامس والعشرين من يناير عام٢٠١١م، وكانت الصور المليونية للحشود واحدة من مكونات المشهد المسرحي المصري في أعقاب هذا التاريخ، فما إن قامت الثورة وأحداثها المتسارعة، إلا وتبارى مسرحيون بمختلف انتماءاتهم وتوجهاتهم الفكرية في تلقف محتوى المشهد الثوري لوضعه، وربما لا نخطئ أو نتزيد إن قلنا حشره حشرًا، ضمن أعمالهم المسرحية، التي قدم بعضها على خشبات مسرح الدولة الرسمي، فكانت الشعارات والهتافات والتظاهرات والمسيرات واللافتات المناهضة لعقود من الفساد السياسي عناصر حاضرة بوضوح في كثير من مشاهد أعمال مسرحية تغنت بثورة يناير ٢٠١١م، وهو ما كان يبشر في تلك المرحلة بتغيرات كبرى ستصيب مجمل حركة النشاط المسرحي المصري نتيجة لتأثرها الواضح بما حدث في الثورة.

في ١٨٩١ أُدرجت المسارح ضمن لائحة المحلات العمومية المضرة بالصحة، باعتبارها أقرب لمحال اللهو والتسلية الليلية، هكذا كانت نظرة المجتمع للمسارح في أواخر القرن التاسع عشر

ثم بدأت عروض مسرحية مستقلة تواجه أزمات رقابية متصاعدة، مثل عروض ١٩٨٠ وإنت طالع من تأليف محمود جمال الحديني وإخراج محمد جبر، والعرض المسرحي هيبتا المأخوذ عن رواية لمحمد صادق ومن إخراج محمود عبد العزيز، والذي اتخذت المواجهة الرقابية ضد صناعه مسارًا قانونيًا، وصل بهم إلى الوقوف أمام القضاء في مارس ٢٠١٦م.

وفي مارس ٢٠١٨ واجه العرض المسرحي قبل الثورة من تأليف وإخراج المخرج المسرحي أحمد العطار تعنتًا رقابيًا من الرقباء، لحذف خمسة مشاهد تتعلق بأسماء وتفاصيل خاصة برجال حكم فترة ما قبل ٢٠١١م، فيما اعتبر آنذاك نوعًا من الرجوع إلى الخلف في التعامل الرقابي مع عرض مسرحي يتناول فترة زمنية من الماضي وكان العرض سيقدم وقتها ضمن عروض مهرجان وسط البلد للفنون المعاصرة.

وفي يوم ٦ مارس من عام ٢٠١٨م أوقفت فرقة الممثل أحمد الجارحي المسرحية، وذلك بمجموعة تهم منها عدم الحصول على ترخيص رقابي بالعرض العام، ثم نشر وترويج أخبار كاذبة عن مؤسسة من مؤسسات الدولة، وذلك عن طريق تقديمهم للعرض المسرحي «سليمان خاطر». وفي ٢٥ يوليو من العام نفسه، صدر الحكم بحبس المخرج ومؤلف العمل مع مجموعة من أعضاء الفرقة.

دفعت حركة التطور التشريعي والقانون الرقابي نحو إحكام أكبر على المساحات الحرة، وبدأت مسألة التنظيم والتقييد المسبق للعمل المسرحي

في أعقاب هذه الواقعة، أصدرت وزيرة الثقافة إيناس عبد الدايم قرارًا بإنشاء ثماني مقرات جديدة للرقابة على المصنفات الفنية بالمحافظات، في قصور ثقافة الجيزة والسادس من أكتوبر وشرم الشيخ وأسيوط وأسوان والأقصر ومرسى مطروح والغردقة، وهو ما اعتبره البعض سابقة توسع رقابي لم تحدث من قبل، الهدف منها إحكام السيطرة على كل الأنشطة الفنية والثقافية المتنوعة، وخصوصًا المسرح الذي حظي، دون غيره من الفنون، بمواجهات متتالية مع مؤسسة الرقابة في أعقاب ثورة الخامس والعشرين من يناير ٢٠١١م.

ومما يمكن قراءته من تداعيات هذا المشهد هو تصاعد نغمة القمع التي تمارس تجاه حرية الإبداع، وفن المسرح تحديدًا، بالمخالفة للمادة ٦٥ من الدستور المصري المتفق عليه بين أطياف الشعب في العام ٢٠١٤م، والتي تنص على أن «حرية الفكر والرأي مكفولة. ولكل إنسان حق التعبير عن رأيه بالقول، أو الكتابة، أو التصوير، أو غير ذلك من وسائل التعبير والنشر».(٨)

وما يتضح لنا في تخلي كثير من المسرحيين المصريين عن القيام بدورهم التنويري، والاستسلام، إن لم يكن الرضوخ كليًا، لممارسات الجهات الرقابية، التي تضاعفت محاذيرها وممنوعاتها إلى درجة لم نعد نسمع معها عن وجود أي نوع من الخلافات القديمة بين مسرحيين وجهات الرقابة، وهو ما يعني، من وجهة نظرنا، أن القائمين على الفن المسرحي، آثروا السلامة، وربما يكون لانتشار وسائل التواصل الاجتماعي دور كبير في تغييب الحالة الصدامية بين الإبداع المسرحي وبين السلطات الرقابية، هذه الحالة التي يتخلق فيها المعنى والمضمون التنويري والجدلي لفن المسرح، بسبب استحواذ تلك الوسائل على شحنات كبيرة من التفريغ النفسي والاحتجاجي في مقابل غياب تام لمبدعين قادرين على خلق مسارات مغايرة ومختلفة عن السياق المألوف إنتاجيًا، سواء في المسرح أو غيره من بقية فنون الأداء، التي تواجه في هذه الأيام تحديات كبرى تتعلق بجوهر قيمتها وجدوى وجودها في الحياة.

أدرك أحمد حسنين رئيس الديوان الملكي خطورة المسرح الفكاهي في الرأي العام فاجتذب إليه الريحاني، وكان يوحي إليه بطريق غير مباشر ببعض الأفكار السياسية التي كانت تنبث في رواياته

المراجع:

• انظر، نهاد صليحه، المسرح والحرية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، طبعة مكتبة الأسرة، ص ٩،١٠.

• جون هـ. هوتشن، الرقابة على المسرح الأمريكي في القرن العشرين، ت: د. إيمان حجازي، القاهرة، إصدارات أكاديمية الفنون، ٢٠١٠، ص١٠.

• انظر، نهاد صليحه، المسرح والحرية، مرجع سابق.

• المرجع السابق، نفسه، ص ٢٥.

• حافظ محمود، المعارك في الصحافة والسياسة والفكر، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ص٨٤، ٨٥.

• المرجع السابق، نفسه، ص ٨٦.

• انظر، مجلة المسرح، حوار مع كتاب المسرح المصري، رشاد حجازي، مجلة المسرح، العدد ٣١، يوليو ١٩٦٦م، ص ٣٠.

• انظر، المادة ٦٥ من نص الدستور المصري ٢٠١٤.

ثلاثـــة آلاف عرض سنـــويًّا ولا أحد يشـــاهد أغلبها!

لدينا وفرة في الكتاب والمخرجين والممثلين ومصممي السينوغرافيا لكن أين الفرص؟

يسري حسان

مبدئيًا؛ لدي أزمة مع مصطلح "الأزمة"، لنجعلها "مشكلة" إذن، مع أنها لا تفرق كثيرًا، وحتى لو كانت تفرق فليس من الطبيعي أن نخسر بعض في ظل "الأزمات" المتلاحقة التي نحياها، لخلاف حول كلمة أو مصطلح!

المهم، وكي لا ندخل في جدل أو تحرش من أي نوع، فالسؤال الذي ينبغي أن نطرحه على أنفسنا أولًا هو: ما الذي يحتاجه "أبو الفنون" كي يكون لدينا عروض مسرحية تجعله على قيد الحياة أولًا، وتلبي، ثانيًا، حاجة الجماهير من هذا الفن، الذي يجب أن يكون جماهيريًّا بامتياز، لكنه لم يصبح كذلك حتى الآن لأسباب كثيرة، أرجو أن تذكرني بها لو نسيتها في غمرة انشغالي بالبحث عن العناصر التي يجب توافرها لصناعة عرض مسرحي جيد أو فائق الجودة.

الشيء الأول بالطبع هو النص الذي سيعمل عليه صناع العرض، وأقول لك، وأنا في غاية الاطمئنان، إن لدينا عشرات من الكتاب، الشباب بصفة خاصة، لديهم نصوص جيدة، وتلامس الراهن، وبها، في الوقت نفسه، من العوامل ما يجعلها صالحة لأن تقدم بعد مئة أو مئتي عام، لأنها، أولًا وأخيرًا، تناقش همومًا إنسانية ستبقى ما بقيت الحياة على وجه الأرض، وهذه سمة أي كتابة إبداعية حقيقية وصادقة. ستقول ومن أين جاءك هذا اليقين الذي تتحدث به، وأجيبك بأنني منذ عام ٢٠٠٧ وحتى عام ٢٠١٦ كنت رئيسًا لتحرير صحيفة "مسرحنا" التي تصدرها هيئة قصور الثقافة، وكان لي شرف أن أكون مؤسسها ورئيس تحريرها الأول، وخلال السنوات التي عملت بها بالصحيفة نشرت أكثر من ٨٠٠ نص مسرحي، ما بين طويل وقصير ومتوسط الطول، ومن بينها نسبة كبيرة لكتاب مصريين شباب، ولم يكن النص ينشر إلا بعد مروره بالعديد من القراءات حتى نثق أنه يستحق النشر.

صدقني ليس لدينا أي نقص في النصوص المسرحية، ثم إن لدينا ترجمات هائلة لنصوص أجنبية، فيها الكثير مما يصلح للتقديم لدينا لأنه، كما سبق وذكرت، يناقش همومًا تخص الإنسان في أي زمان وأي مكان. لا مشكلة إذن في توافر نصوص مسرحية، سواء كانت مستوردة أو تحمل شعار "كُتِب في مصر".

النص يلزمه مخرج، وهو متوافر والحمد لله، لدينا المعهد العالي للفنون المسرحية يخرج لنا كل عام

نسوة ثلاث في جزيرة الماعز

ليس أقل من عشرة مخرجين، وهناك أقسام للمسرح بالعديد من الكليات، وهناك المئات أيضًا ممن مارسوا الإخراج بعد الانتظام في ورش أو العمل كمساعدين لمخرجين كبار، الخلاصة أنه لا ندرة في مخرجي المسرح، بل إن هناك العشرات منهم يجلسون في بيوتهم أو على المقاهي بلا عمل، لأن السوق مضروب.

لا تحدثني عن الممثلين، لن أقول لك إن مصر ولادة، لأنها ليست صفة استثنائية تختص بها وحدها، فالسودان أيضا ولادة، وكذلك كينيا وأفغانستان والجماهيرية الليبية، وجزر القمر ورواندا.. لكننا ولله الحمد لدينا جيوش من الممثلين، منهم من درس التمثيل أكاديميًا، ومنهم من اعتمد على موهبته فقط ودعمها بشكل عملي أو علمي خارج أسوار الجامعات، لكننا في النهاية لا نعدم وجود هذه الجيوش التي يمكنها خوض أي معركة مسرحية وتحقيق الانتصار فيها. وقِس على ذلك مهندسي الديكور ومصممي الأزياء، والإضاءة، وكافة شيء يلزم المسرح.. أين المشكلة إذن؟

طيب.. هل استطاع هؤلاء صناعة عروض مسرحية جيدة يمكنها أن تلبي حاجة الجماهير؟ أجيبك بنعم، وبكل ثقة، توجد عشرات العروض المسرحية الجيدة التي يقدمها محترفون وهواة، وناس على باب الله، المؤسسة الرسمية المتمثلة في البيت الفني للمسرح، والهناجر، ومراكز الإبداع، وقطاع الفنون الشعبية والاستعراضية، وقصور الثقافة، وخذ عندك أيضًا الجامعات التي يقدم بعضها عروضًا تفوق بمراحل ما يقدمه عتاة المحترفين، وعندك أيضًا الكنائس، ومراكز الشباب، والفرق المستقلة، والهواة وغيرهم.

المؤسسات الرسمية أهملت مسرح الطفل مع أنه البداية الحقيقية لوضع المسرح على أجندة المواطنين

الدولة لا تتعاون مع الفرق المستقلة ولا تقدم لها دعمًا من أي نوع

اقول لك خبرًا وأرجو ألا تتفاجأ به، أو لنجعله سؤالًا: هل تعرف كم عرضًا تقدمها كل عام، جهات الإنتاج في مصر؟ خذ ولا تندهش: جهات الإنتاج في مصر تقدم ما يزيد على ثلاثة آلاف عرض كل سنة، كتبتها لك بالحروف وليس بالأرقام، لأن زميلي المصحح لو كتبتها بالأرقام ربما شك في الأمر وحذف له صفرًا أو صفرين.. نعيدها مرة أخرى: أكثر من ثلاثة آلاف عرض كل سنة.. بالتأكيد ليست كلها "عروض واو" يعني، لكن فيها الممتاز والجيد، وفيها أيضًا ما يستحق تقديم بلاغ ضد صناعه، لكننا في الأول والآخر لدينا مجموعة

سلم نفسك

كبيرة من العروض الجيدة التي تستحق المشاهدة.

نأتي إلى المشكلة، ونسأل كيف نقدم كل هذا العدد من العروض، والمسرح يكاد لا يكون حاضرًا على أجندة المواطنين؟ دعك من السبب الاقتصادي، فهناك عروض تقدم بالمجان، منها مثلًا جميع عروض قصور الثقافة، وعروض الجامعات ومراكز الشباب وغيرها، أما عروض المؤسسات الرسمية فالتذكرة تبدأ من عشرين جنيهًا ولا تتجاوز المئة جنيه، ما يعني أن الظروف الاقتصادية لاعلاقة لها بالأمر.

الرقابة الآن أكثر شراسة في التعامل مع النصوص وتعمل بمبدأ "الباب اللي يجي لك منه الريح

من الذي له علاقة بالأمر إذن؟

كثيرون جدًا، ولنبدأ بالإعلام، هل ضبطت حضرتك إحدى القنوات يومًا تقدم عرضًا مسرحيًا مهمًا، وتعيد عرضه أكثر من مرة، هل ضبطت إحدى القنوات تقدم يومًا عرضًا مسرحيًا غير كوميدي؟ أو ما تعتبره هي كوميديًا، يوجد ما لا يزيد على عشر مسرحيات كوميدية تعرضها قنوات التليفزيون في كل مناسبة، وفيها طبعًا عروض محترمة ومهمة، لكن هل شاهدت مثلًا قناة تعرض "هاملت" أو "الملك لير" أو ليالي الحصاد" أو "ميس جوليا" أو "القرد كثيف الشعر"، أو "طقوس الإشارات والتحولات" أو أي عرض يعتمد على نصوص مصرية أو عربية أو عالمية رصينة؟ لا يمكن أبدًا.

الأمر الذي زاد الطين بلة، كما يقولون، هو ظهور ما يسمى بمسرح مصر، وتياترو مصر، وغيرها من المسميات التي لا تقدم مسرحًا كوميديًا- وهو بالمناسبة من أصعب أنواع الدراما- بقدر ما تقدم نِمَرًا ضاحكة، وللعلم أنا لست ضد هذه النمر، لكني ضد أن تقدم باعتبارها مسرحًا، وكان الإلحاح على تقديم مثل هذه الأعمال أن ترسخ لدى عامة الناس أن المسرح هو الحاجة إللي بتخلينا نضحك.

لعب الإعلام دورًا خبيثًا في تزييف وعي الناس فيما يخص المسرح -المسرح خطير جدًا وهم يعلمون ذلك جيدًا- واكتفي بتقديم نماذج شائهة من المسرح، ولم يهتم إطلاقًا بالمسرح المسرح، لا قدم عروضه ولا استضاف صنَّاعه، وحتى الصحف والمواقع الإلكترونية أهملته وبشدة، وأتحداك أن تذكر لي صحيفة أو موقعًا أو أي وسيلة إعلامية تحدثت على سبيل المثال عن عرض لطلاب الجامعات، أو عرض لقصور الثقافة أو فرقة مستقلة، هم مهتمون بالفستان الذي ارتدته رانيا يوسف وأظهر أجزاء من جسدها، أو بالطائرة التي استقلتها ممثلة أخرى تزوجت من رجل ثري، أو بالسيارة التي اشتراها "نمبر وان"، وهكذا أخي المواطن فكل ما هو جاد وينفع الناس لن تجده في إعلامنا المصون.

بيت الأشباح

إلى جانب الإعلام، توجد مؤسسات أخرى كان عليها دور لم تقم بها، مثل التربية والتعليم، والثقافة، والشباب والرياضة، هذا الدور يتمثل في كيفية تجذير المسرح في نفوس الطفل والنشء، يعني تنشئة الأطفال على حب المسرح وارتياده، مرة كنت في "هانوفر" الألمانية أشارك في مهرجان مسرحي، وهناك أخبروني أن أطفال المدارس لهم اثنتا عشرة مسرحية لا بد وأن يشاهدوها كل عام، بواقع مسرحية كل شهر، وفضلاً عما يثيره المسرح في خيالات الأطفال، وما يسهم به في تطوير وعيهم، فإن المداومة على الذهاب إلى المسرح تجعله على أجندة الطفل عندما يصبح شابًا أو كهلاً أو شيخًا، ولذا فإن المسرح في ألمانيا له كل اعتبار وتقدير وعليه إقبال بسم الله ماشاء الله، وأكيد تعرف يعني إيه مسرح ألماني.

عدد دور العرض المسرحي لا يتناسب مع عدد سكان البلد

الإعلام يلعب دورًا خبيثًا في إعلاء شأن "النمر المسرحية" في مقابل حجب المسرح الجيد

في مصر المسرح المدرسي ضائع، بل والجامعي في كل محافظات الجنوب التي تحرم أو تمنع أو تعاكس جامعاتها المسرح، المسرح الجامعي يوجد في الشمال ومحافظات القناة فقط، لا مسرح في المنيا أو أسيوط أو سوهاج أو قنا.. وكمل بقى حتى تصل إلى آخر الحدود، فكيف إذن يرتبط أطفالنا وشبابنا بالمسرح؟ ومن الإعلام و المؤسسات المسؤولة إلى الموظفين الذين يتولون إدارة المسرح في عموم مصر كافة، غالبيتهم غير مؤمنين بالمسرح أساسًا، وكل همهم تستيف الأوراق، وضبط الميزانيات، دون الانشغال بتهيئة ظروف جيدة لتقديم العرض المسرحي أو الدعاية له، حتى إن بعضهم عندما تنتهي المدة المقررة لتقديم العرض يطلق تنهيدة حارة قائلًا: "الحمد لله عدت على خير وخلصنا"، لا حماس ولا محبة ولا تقدير للمسرح ولا رغبة في نشره وسط الجماهير، المهم أن الأوراق ستقول إن المكان الفلاني قدم العرض الفلاني في الأيام الفلانية، أما عدد من شاهدوا العرض وكيفية تلقيهم له، وهل كان ملبيًا لاحتياجاتهم ومناسبًا لبيئاتهم، وما إلى ذلك، فسك على الموضوع مش ناقصة وجع دماغ.

وإذا جئت إلى البنية المسرحية، وأقصد بها المسارح المجهزة لاستقبال العروض، وهي واحدة من أهم مشكلات المسرح في مصر، فسوف تكتشف أن

يوتيرن

عدد المسارح في مصر لا يتناسب إطلاقًا مع عدد سكانها، في القاهرة على سبيل المثال لا يتجاوز عدد المسارح أصابع اليدين، والإسكندرية شرحه، ولا تحدثني عن المنيا وأسيوط والدقهلية وغيرها، هناك مسارح لقصور الثقافة لكن أغلبها في حالة يرثى لها.

وحتى هذه المسارح المحدودة العدد غير متاحة سوى للفرق التي تنتمي لمؤسسات الدولة، يعني لو فرقة مستقلة أو فرقة هواة أرادت أن تقدم عرضًا على أحدها، فإن الرفض هو سيد الموقف، ما يلجئ هذه الفرق إلى العرض في أماكن غير معدة جيدًا، أو التوقف عن النشاط، خصوصًا وأن الدولة لا تتعاون معها ولا تقدم لها أي دعم، والنتيجة اختفاء معظم هذه الفرق أو وقف نشاطها المسرحي والاكتفاء بأنشطة أخرى، مثلما فعلت فرقة الورشة، إحدى أقدم وأهم الفرق المستقلة في مصر، والتي أعلنت مؤخرًا عن وقف نشاطها المسرحي.

وإذا كان المسرح قد أفلت من مقص الرقيب في سنوات ماضية، فإنه الآن لا يقع تحت مقصه فحسب بل يقع أيضًا تحت سكاكينه ومسدساته، حتى التجارب الشبابية التي يقدمها رواد نوادي المسرح بقصور الثقافة لم تفلت من هذه المذبحة الرقابية التي أصبحت تتشكك في كل حرف، وأسهل شيء عندها هو اتقاء الشبهات بحذف كل ما تشك فيه حتى لو لم يتبق في النص شيء يمكن الاشتغال عليه.

تجربة نوادي المسرح قامت على "ديل" ظريف جدًا ومقبول، بين المؤسسة وبين المسرحيين الشباب، وهو ميزانيات أقل في مقابل حرية أكبر، يعني إنتاج عرض بألف أو ألفي جنيه على أقصى تقدير، في مقابل عدم وجود رقابة على النصوص، يعني قدموا ما شئتم من نصوص، وذلك بهدف إتاحة الفرصة للشباب للتجريب وإطلاق خيالهم، خصوصًا وأن عروضهم لا تشاهدها أعداد غفيرة من الجمهور، لكنها بمثابة "المفرخة" التي يمكن من خلالها اكتشاف عشرات المواهب، وقد حدث فعلاً وحصلت بعض هذه العروض على جوائز في مهرجانات محلية ودولية، منها على سبيل المثال عرض "كلام في سري" لنادي مسرح قصر الأنفوشي، الذي حصل على جائزة المهرجان التجريبي في إحدى دوراته، ومثّل مصر في أكثر من مهرجان دولي بالخارج.

قواعد العشق الأربعون

الآن – للأسف الشديد – بقيت الميزانيات كما هي، لكن الحرية ذهبت إلى الجحيم، إذ لا بد للنصوص من المرور على الرقابة لتقطع في أوصالها كيفما شاءت.

أحكي لك حكاية بمناسبة الرقابة، وإن كان هذا ليس وقتها، لكن أدينا بنتسلى: في عام ٢٠٠٨ تقريبًا، كتبت أشعار العرض المسرحي "موت فوضوي صدفة" للكاتب الإيطالي داريو فو، وذلك لمسرح الشباب التابع للبيت الفني للمسرح، من إخراج عادل حسان، أرسلنا النص إلى الرقابة، وكانت به جملة يهاجم فيها البطل وزارة الثقافة، لاحظ أن النص إيطالي، والرجل يقصد وزارة الثقافة الإيطالية، لكن الرقيب أراد أن يكون إيطاليًا أكثر من الطليان أنفسهم، وحذف هذه الجملة، وكان مُصرًا على رأيه. ربك والحق – وكنا أيامها في عز– كتبت مقالاً عنيفًا هاجمت فيه هذا الرقيب غريب الأطوار، ونشرت المقال في صحيفة مسرحنا "صحيفة وزارة الثقافة المصرية" فما كان من الرقابة إلا أن تراجعت وسمحت بالهجوم على وزارة الثقافة الإيطالية كما جاء بنص الكاتب الإيطالي وعلى لسان المواطن الإيطالى، وعرفت وقتها أن فاروق حسني وزير الثقافة هو الذي تدخل ضد عبث الرقابة.. الآن لو كنت "راجل" اعترض.. على الرقابة يعني.

مشكلة المسرح إذن، وكي ألخص لك الموضوع، لا تتعلق بتوافر عناصر العرض بقدر ما تتعلق بالبيئة غير المواتية للمسرح، والتي تتضمن: إصرار الإعلام على حجب المسرح الجاد، والإلحاح فقط على العروض "السكند هاند"، وغياب المسرح المدرسي وعدم وجود خطة لجذب الأطفال إلى المسرح، تدخل الرقابة في كثير من الأحيان لإفساد النصوص، والأهم من ذلك، ولكي نكون أكثر صراحة: خوف الدولة من المسرح في عمومه، ورغبتها في أن تكون كل العروض موجهة في محبة الدولة والإشادة بإنجازاتها.. وطبعًا كده ما يبقاش مسرح. والمؤكد أن هناك مشكلات أخرى ربما تكون قد فاتتني، وعلى غيري أن يجتهد في البحث عنها، فهذا كل ما استطعته، فأنا، في الأول والآخر، مواطن على باب الله، ولست "سوبرمان" يعرف كل حاجة.

إشكالية المؤلف ومراكز القوى في العرض المسرحي المصري

يوسف مسلم

أيهما أسبق في تاريخ المسرح؛ الممثل أم المؤلف؟

هذا سؤال محير للغاية، أشبه بسؤال البيضة والفرخة الذي استهلك طاقات عقول أجيال وأجيال، لكن المؤكد أن السؤال الأول ليس بنفس الدرجة من عبثية السؤال الآخر، ولنطرح السؤال بصيغة أخرى؛ رجل المسرح الأول في التاريخ أكان مؤلفًا أم ممثلًا؟ ربما ينتفض البعض الآن صارخًا فيقول "وأين المخرج؟" ودون الولوج في صراعات دائرية الشكل، يونيسكية الطابع . نسبة إلى يوجين يونيسكو . سأقول ببساطة؛ إن المخرج مهنة مسرحية لم يتجاوز عمرها الثلاثة قرون، بينما المؤلف والممثل وُجدا منذ أكثر من ٢٥٠٠ سنة.

قد يرى البعض أيضًا أن هذا السؤال لا طائل منه إلا استهلاك الوقت، لكن في ظني أن الإجابة عنه تفض اشتباكًا يرهق الحركة المسرحية المصرية ويعوق تقدمها، ويتجلى هذا الاشتباك واضحًا في حالة غياب تفاعلية العمل الجماعي، لصالح محاولات التسيد من قبل أطراف العملية المسرحية كافة.

في البدء كان المؤلف

إن أقدم رجل مسرح عرفه التاريخ هو اليوناني "ثيسبيس" المولود في أوائل القرن السادس ق.م، والذي ابتكر مسرحًا متجولًا على شكل عربة يجرها حصان واحد، تطوف في أرجاء أثينا ليقدم من خلالها عروضه المسرحية التي كان هو ممثلها الوحيد ومؤلفها أيضًا، لكن المؤكد أن ثيسبيس لم يكن الأول تاريخيًا، فالدراما بشقيها الأرسطيين التراجيديا والكوميديا تعود نشأتها إلى طقوس الاحتفال بالإله "ديونيزيوس"، بل ربما أبعد المسرح المصري القديم والذي اقتصر على الطقس الديني ولم يتحول إلى مسرح دنيوي كمان حدث عند الإغريق، بل أبعد من ذلك أيضًا عبر ظواهر مسرحية عرفها الإنسان البدائي، فالدراسات الأنثروبولوجية تشير إلى أن الإنسان في عصور ما قبل التاريخ قد عرف التمثيل أو فن المحاكاة، حين كان يحاكي أحداثًا من حياته اليومية في صراعه من الوحوش أو مطارداته للفرائس، كشكل من أشكال التفاخر بالذات أمام قبيلته، ومن المحتمل جدًا ألا يكون ذلك الإنسان قد التزم حرفيًا بأحداث

رولان بارت

مغامراته وهو يعرضها أمام أفراد قبيلته، فأغلب الظن أنه أدخل عليها من خياله الكثير كي يثير إعجابهم، لذا فمن المحتمل أنه قد ألَّف حبكة مسبقة مشفوعة بالكثير من عوامل الإثارة، ومن ثَم فأقرب الاحتمالات أن الإنسان عرف التأليف وسبك الحكايات قبل أن يعرف التمثيل، والدليل على ذلك أن أقدم فنون البشرية على الإطلاق هى الأساطير التي كانت المادة الأولية التي نتج عنها فنون كالمسرح والقصة والشعر بل والغناء والموسيقى، حتى الرسم والنحت كانت بدايتهما نابعة من رغبة الإنسان في تدوين أساطيره.

بالتأكيد هذا ليس حقيقة مطلقة، ولا أحاول هنا إثباته كحقيقة بالأساس، لأن ذلك - علميًّا وعمليًّا - من المستحيل إثباته في مقال صغير كهذا، أو حتى في دراسة مطولة، فالأمر يحتاج عشرات الباحثين في مجالات مختلفة كالأنثروبولوجيا وعلم الجمال وتاريخ المسرح، لكن ما أحاول رصده هو دور المؤلف مقابل عناصر العرض الأخرى.

وإذا واصلنا رصد التطور التاريخي للمسرح سنجد بعد "ثيسبيس" جاء "أيسخيلوس" الذي أضاف الممثل الثاني للعرض المسرحي لينهي بذلك عصر المونولوج، ليبدأ عصر الديالوج وصولًا إلى الإسهامة الثالثة والأكبر؛ وهى إضافة "سوفوكليس" الممثل الثالث للعرض المسرحي والتي فتحت آفاقا متعددة أما تطور العمل المسرحي.

وبهذا نجد أيضًا أن المؤلف كان له الدور الأكبر في صياغة هذا الفن الذي لا يزال صامدًا يأبى الانقراض، محتفظًا لنفسه بقدر باهر من البريق والقدر على التكيف مهما كانت ظروف الزمان والمكان.

الاجتراء على النص

ومن المعلوم أن رولان بارت عندما كتب مقالته الشهيرة "موت المؤلف" كان يقصد بها طرح نظرية جديدة في التلقي مفادها انعدام سلطة المؤلف على نصه في أثناء تلقي القارئ له، فللقارئ مطلق الحرية في تفسير وتأويل النص كيفما شاء، وبالقياس إلى ذلك فإن موت المؤلف في العمل المسرحي ينسحب على العرض كاملًا بكل صنَّاعه، لا على النص المسرحي بشكل مفرد، أي لا سلطة للمؤلف أو للمثل أو للمخرج على الجمهور حال تلقي العرض المسرحي. وهو المعمول به في العالم، بينما في مسرحنا المصري، لا بد من وضع "التاتش" المصري بغية التفرد، أو بالأحرى الفذلكة، فقُتل المؤلف ذاته.

الدراسات تشير إلى أن إنسان عصور ما قبل التاريخ عرف التمثيل، حين كان يحاكي صراعه من الوحوش أو مطارداته للفرائس، كشكل من أشكال التفاخر بالذات أمام قبيلته..

يشهد المسرح المصري ، منذ الستينيات، صراعا كبيرًا بين المؤلف والمخرج، حول مدى صلاحيات المخرج في التصرف بنص المؤلف، وفي هذا السياق أذكر واقعة حدثت في أثناء التحضير لعرض مسرحية "الفرافير" تأليف: يوسف إدريس وإخراج: كرم مطاوع، حين نشب خلافًا بين الاثنين بسبب ما أجراه كرم مطاوع من تعديلات على نص إدريس، إذ ارتأى أن النص المنشور به كثير من الاسترسال المضر بالدراما، فأراد أن يخلصه من هذا الاسترسال ليقدم عرضًا محكمًا، وكاد يصل هذا الخلاف إلى إيقاف التجربة وانسحاب يوسف إدريس منها، وفي هذا الصدد أطلق كرم مطاوع مقولته الشهيرة وهي "إن المخرج هو مؤلف العرض المسرحي". قادت هذه المقولة بعض المخرجين لاحقًا إلى حد الاجتراء على النص المسرحي وتفكيكه، ومسخ هوية المؤلف وعلاقته بنصه، تحت مظلة من الشرعية الزائفة،

يمنحها لهم مصطلح الدراماتورجيا، وقد وصل هذا الاجتراء بالبعض إلى حد حذف اسم المؤلف ووضع أسماءهم على النص تحت دعوى الكتابة على الكتابة، وإعادة الكتابة، وغيرها من المصطلحات غير العلمية التي يتشدق بها أنصاف الموهوبين، وأرباعهم.

فلقد تعرضت شخصيًا لتجربة مماثلة حدثت منذ عدة سنوات، إذ فوجئت بمخرج سكندري يقدم نصًا لي يسمى "الشبيهان"، وهو منشور في كتاب صادر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب عام ٢٠٠٩، وقد قدم هذا المخرج نصي هذا ضمن أحد المهرجانات التي تقيمها الهيئة العامة لقصور الثقافة، دون إخطاري بذلك، وزاد على ذلك أن وضع اسم كاتبة أخرى باعتبارها دراماتورج العرض، وباتصالي به قال إنه أخذ من النص فكرتين، وبعض الحوارات، وأجرت الكاتبة الأخرى إعادة كتابة للنص، ومما زاد من عبثية الموقف سعادته البالغة بما فعل، وكأنه جاب الديب من ديله، فأخبرته أنه عرضه هذا لا يمت لنصي بصلة، ويرجى حذف أفكاري وحواراتي التي استعارها من هذا العمل المشوه، وانتهى الأمر إلى هنا، لكن بعد ذلك بسنوات اكتشفت أن هذا المخرج وهذه الكاتبة المزعومة ما زالا يقدمان هذا العرض المشوه بعد حذفا (ال) التعريف من العنوان؛ فأصبح الاسم شبيهان بدلا من الشبيهان، ووضع اسم الكاتبة كمؤلفة للنص ووضع اسم شخص ثالث كدراماتورج للعرض، هذا بالإضافة إلى اسم المخرج، وهذه ليست الجريمة الوحيدة التي ارتكبت في المسرح المصري تحت مسمى الدراماتورجيا بل هناك عشرات وربما مئات من الجرائم الأخرى.

والحق، إن الأزمة ليست في الدراماتورجيا نفسها، وإنما في قصور الوعي لدى البعض بمفهوم الدراماتورجيا.

كي لا نظلم الدراماتورجيا

إن الدراماتورجيا وظيفة عملية في المسرح، أقصد بعملية هنا، بأنها حرفة أكثر منها إبداعًا، وله مهام محددة، فما هي؟

الدراماتورج ليس كاتبًا جوالًا يمشي هنا وهناك ليلتقط نصوصًا لمؤلفين ليفككها ويعيد تركيبها وفق هواه، بل الدراماتورج في العادة يعمل لصالح فرقة بعينها، باعتباره خبيرًا دراميًا، أو مستشارًا أدبيًا، ومن بين مهامه الاطلاع الواسع على الجديد في عالم النصوص المسرحية ليرشح لفرقته ما يراه مناسبًا لها، وفي حال اتُفق على نص ما، فإنه يتصل بالمؤلف ليناقشه في النص إذا أراد إجراء تعديل عليه، ويكون المؤلف شريكًا له في هذا التعديل إن لم يكن هو الذي يعدل بنفسه.

كذلك من بين مهام الدراماتورج ومعالجة عيوب الكتابة الدرامية إن وجدت، وهو ما يذكرنا بما أجراه كرم مطاوع على نص "الفرافير"، وفي هذه الحالة فإن الدراماتورج يرى أن النص جيد، لكن هناك بعض الهنات تثقل كاهله، كالجمل الإنشائية مثلاً، أو الاسترسال والتطويل الذي يضعف من إيقاع الدراما، وهنا يقوم بمعالجة النص من هذا القصور دون أن يمسخ النص ويمحو شخصية مؤلفه عنه، وبالتأكيد أن النص إن كان مليئًا بعيوب الكتابة في الدراماتورج لن يلتفت إليه بعد قراءته، لأنه ليس من مهامه أن يصنع من الفسيخ شربات. ومن مهام الدراماتورج أنه في حالة التعامل مع نصوص مترجمة أو نصوص كلاسيكية قديمة، فإنه يكيف هذه النصوص مع طبيعة مجتمعه، وإمكانات فرقته، والخطاب المعاصر الذي يريد أن يقوله العرض، وهناك مهام كثيرة للدراماتورج تصل بعضها إلى التدخل في رؤية المخرج والسينوغراف، والممثل، لكن ليس من مهامه إفساد نص المؤلف لكتابة نص ينتمي إلى ذاته وليس للمؤلف.

مراكز القوى في العمل المسرحي

عندما كتب رولان بارت عن "موت المؤلف" كان يقصد انعدام سلطة المؤلف على نصه أثناء التلقي، وبالقياس إلى ذلك فإن موت المؤلف في العمل المسرحي ينسحب على العرض كاملاً

لا أظن أن ما يجري لدينا في سياق صناعة العمل المسرحي له مثيل في العالم إلا فيما يشبهنا من مجتمعات لها تاريخ عريق في غياب العلم والحرية. إن عملية إنتاج عرض مسرحي في مصر تقوم على صراع دائم بين عناصر ثلاثة؛ المؤلف، الممثل، المخرج، وتختلف موازين القوى بينها من عرض لآخر، فأحيانًا تكون الغلبة للمخرج إذا كان الممثل لم تدركه النجومية بعد، في أحيان أخرى تكون الغلبة للممثل إذا كان نجمًا معروفًا، وفي هذا السياق أود أن أذكر واقعة حدثت من بضع سنوات تتعلق بنجم كبير له حضور تليفزيوني طاغ، إذ أوقف عرضه المسرحي الذي يقدمه على

كرم مطاوع

خشبة المسرح القومي لعدة أشهر حتى تضع بطلة العرض مولودها الأول، وحين أشار فريق العمل بإمكانية استبدالها بممثلة أخرى هدد النجم بالانسحاب من العرض، وبالطبع للنجم السمع والطاعة لأن شباك التذاكر يُفتح باسمه.

لا أنكر أن الممثل هو العنصر الوحيد من عناصر العمل المسرحي الذي لا يمكن الاستغناء عنه، فقد نستغني عن النص فيقدم عرضًا ارتجاليًا، وقد نستغني عن المخرج فيقوم الممثل برسم خطوط الحركة وتحديد مسارات الأداء بنفسه، بل يمكن كذلك الاستغناء عن الإضاءة والديكور بل وخشبة المسرح ذاتها، بينما لا عرض مسرحي دون ممثل، لكن هذا لا يعد مبررًا لهذا الاستبداد، فلم نسمع مثلاً عن لورانس أوليفييه، وهو من هو كممثل ومخرج، أن سبق له التدخل في عمل جان لوي بارو حين عمل معه في مسرحية "خراتيت"، كذلك لم يتدخل في عمل يونيسكو أو طلب إجراء تعديلات على النص بل إن النص عرض كما كتبه مؤلفه.

القصد في هذا الصراع بين الممثل والمخرج يقف المؤلف باعتباره "الحيطة المايلة" فالمؤلف ليس بمقدوره الولوج إلى هذا الصراع إلا إذا كان اسمًا كبيرًا له سطوة، بل إن بعضًا من المؤلفين الكبار خرج من الصراع بإرادته المحضة بالاستغناء عن المخرج وإخراج عروضه بنفسه. من زاوية أخرى يتجه كثير من المخرجين إلى تناول نصوص مترجمة، أو على حد قولهم، عالمية، على اعتبار أن أي نص مترجم من لغة أجنبية مهما كانت رداءته هو نص عالمي، بينما النص المكتوب باللغة العربية هو نص محلي لا يرقى للصعود على خشبة المسرح، وكأن المسرح العربي لم ينتج سعد الله ونوس ومحمود دياب وميخائيل رومان وصلاح عبد الصبور وعز الدين المدني، مع العلم مثلاً أن ونوس معظم أعماله ترجمت للغات أوروبية كثيرة وعرضت في مسارح أوروبا، لكن في الغالب أمثال هؤلاء المخرجين يتجهون إلى النصوص المترجمة لأن ليس لها صاحب يسأل عنها، فيكون لهم مطلق الحرية للعبث بها تحت مسمى الدراماتورج أو الإعداد لتحقيق صورة ذهنية خاصة به قد تكون بعيدة تمامًا عن النص الأصلي بل وتستبد عليه.

الأزمة لا تقف عند ذلك بل تمتد لتطال المؤلف ذاته الذي في كثير من الأحيان يساهم في الافتئات على حقه، بالانسحاق أمام متطلبات المخرج الذي يرهق النص بالكثير من التعديلات قد تصل إلى استكتاب المؤلف ليعيد صياغة نصه فينتج نصًا جديدًا يحقق الصورة الذهنية الخاصة بالمخرج، والتي تكون في كثير من الأحيان صورة هشة ومفككة تسعى إلى مجاراة الآليات الاستهلاكية للسوق، أما عندما يتحول المخرج الذي يدَّعي ـ زيفًا ـ خلو المسرح المصري من الكتابة الجيدة، إلى مؤلف نفسه، فحدِّث ولا حرج، بل يصل الأمر بالبعض ادعاء أنهم أصحاب نظريات واستفهامات فيكتبون نصوصًا موغلة في الركاكة، ويقدمون عروضًا مبتذلة في بدائيتها وسطحيتها، بل وتصل درجة التبجح إلى ادعاء أنهم مضطهدون، علمًا بأن مسارح الدولة تفتح أبوابها لهم، عشرات المرات.

الدراماتورج ليس كاتبًا جوالاً يلتقط نصوصًا لمؤلفين ليفككها، بل يعمل لصالح فرقة بعينها، وفي حال اتُفق على نص ما يتصل بالمؤلف ليناقشه، ويكون المؤلف شريكًا له

هذه الصراعات المتعددة الاشتباك، والخلط بين الوظائف، بالتأكيد لن تنتج حركة مسرحية حقيقية، مؤكد هناك حالات فردية قليلة بل ربما نادرة لكن الأغلب هو هراء يقف على خشبات المسارح.

المسرح في مصر..

تأملات في الأزمة والحل

عبير علي حزين

المسرح هذا العالم السحري، مصدر المتعة الذي يعيد رؤيتنا لذواتنا وعالمنا.

يفكك يومياتنا ويعيد تركيبها، يضحكنا ويبكينا، يستفز فينا ملكات التأمل والرفض والثورة على التابوهات، يأخذنا في رحلات عوالم أسطورية حيث تتجلى نشوة الكشف والاكتشاف. هذا العظيم لا يزال في مجتمعنا ترف وليس ضرورة.

حتى الآن، الثقافة، وبالتبعية المسرح، ممارسات ثانوية وليست ضرورية، بل يذهب البعض بشكل معلن أو ضمني بأنه حرام أو مهنة دونية في مرتبة اجتماعية أدنى.

لماذا؟ ولماذا هذا التصنيف أقل بالنسبة للسينما ونجومها؟ هل الإجابة أن الشهرة والثراء هم الذين يرفعون الممثل في السينما طبقيًا إلى درجة لائق اجتماعيًا!

المسرح هذا العملاق المسكين، الحرام، غير الضروري، الأدنى اجتماعيًا الاكثر إزعاجًا لرجال الدين والسياسة والمجتمع المتزمت، لأنه اللقاء الحي المباشر مع المتلقي. هو رحلة ليست سلطوية؛ المتلقي شريك يسمع أنفاس الممثل ويشم رائحته، فهم في مركب واحد، في طريقهم إلى مصير واحد، سواء كانت رحلة المسرحية أو الوجود في الحيز المكاني والزماني نفسه.

هذا العملاق يعاني الكثير من الإشكاليات التي كثيرًا ما هددته بالانزواء.

أولاً: نتيجة للجمود الفكري والنمطية أصبح المسرح فن غير جاذب للجمهور منذ أواخر السبعينيات وحتى أوائل التسعينيات، وعندما بدأت انفراجة مع دورات المهرجان التجريبي وولادة المسرح الحر اللذين يحملان طزاجة الرؤية والتحرر من القوالب والبحث عن الجديد تقنيًا وفكريًا والتعامل مع المسرح كمحتوى فكري وبحثي وتقني، كانت هناك هجمة من نوع جديد؛ فهو تيار يخالف ما وجدنا عليه أباءنا، هو إذن اتجاه مارقٍ، ولأنه لم يكن تابعًا للمسرح الرسمي ويطرح أنماطًا مخالفة في الإنتاج حاربه المسرحيون التقليديون والرسميون، وهمشوه وحرموه من أي دعم يطوره وينميه. وعلى الجانب الآخر كان محاصرًا بالرقابة المجتمعية التي تحد من تحليقه في أغلب القضايا والمشكلات الفكرية خصوصًا بعد تراجع مستوى الوعي نتيجة لتمدد الأفكار الوهابية في مجتمعاتنا العربية، وتدهور التعليم وسيطرة المركزية

والاحتكار والجمود الفكري والنمطية؛ مما حرم الثقافة والمسرح من تعدد الرؤى والتنوع وتقبل الجديد.

أصبح هذا المسكين محاصرًا بالرقابة المجتمعية والرقابة الرسمية. وبالطبع السينما أكثر حرية نسبيًا بحكم عدم وجود التحام حي ومباشر مع الجمهور، ولأنها قوية اقتصاديًا نسبيًا بحكم تحقيقها لعائد أعلى كثيرًا من المسرح. هل آن الأوان لتحويل الرقابة إلى رقابة عمرية فقط؟ هل هناك مانع من وجود قانون يحمى المبدع من الإرهاب الفكري، ويعاقب كل من يجرم الأفكار المغايرة موزعًا الاتهامات بالخيانة والكفر والانحراف الأخلاقي؟

مع كل الإشكاليات، استطاع المسرح الحر أن يفرض وجوده وازداد عدد الفرق والكيانات المسرحية الأهلية، وتخرج جيل جديد هو ابن شرعي للدراسة الأكاديمية الرصينة وجموح المسرح الحر

ثانيًا: وفي منحى آخر تتجلى إشكالية انعكاس سوء الأحوال الاقتصادية على المسرح في

١- انخفاض المخصص المالي للإنتاج الثقافي مما يقلل من حجم الإنتاج وكمه وقلة دور العرض.

٢- انخفاض مستوى دخل الطبقة الوسطى التي تشكل عصب جمهور المسرح، مما يجعل لا فائض لديها من الوقت لمتابعة الحركة المسرحية لطول ساعات العمل، أو لكي يدفع رب أسرة مكونة من أربع أفراد ثلث مرتبه تكاليف التذاكر والمواصلات للذهاب لمسرح مدعم كمسرح الدولة أو المستقل.. وطبعًا لا يمكن أن يذهب لمسرح قطاع خاص لتذكرته الغالية.

٣- انخفاض أجور المبدعين في المسرح مقارنة بأجورهم في الدراما التليفزيونية والسينما، مما يجعلهم يهجرون المسرح بحثًا عن دخل أكبر، وشهرة أوسع بالطبع لا يحققها المسرح لقلة عدد جمهوره.

٤- الإشكالية الكبرى: عدم تحقيق العائد الذي يضمن استمرارية ويحقق دورة الإنتاج

• المسرح صناعة ثقافية ثقيلة مثل التعليم والبحث العلمي فهو استثمار في الإنسان وبنائه الفكري والنفسي، ومن ثَم هو يحتاج إلى دعم دائم من الدولة، والدولة تعاني من أزمات اقتصادية ومتطلبات أكثر إلحاحًا فليبقى المسرح جانبًا الآن.

• طبيعة المسرح في أنجح المسرحيات يشاهدها ٥٠٠٠٠ متفرج على أكثر تقدير، بينما أقل الأفلام نجاحًا يشاهدها ملايين في السينما والتليفزيون، والآن على المنصات، وبالطبع المسرحيات التي تصور هي نوع من المسرح التليفزيوني لا يؤثر عرضه مصورًا على الرؤية الفنية، بعكس الكثير من العروض التي لا يمكن أن تشاهد إلا حية. تلك الطبيعة المختلفة التي تحتاج أيضًا إلى وقت كبير للتحضير والبروفات وتتطلب حضور الممثل طول فترة العروض. لا تحقق عائدًا اقتصاديًا يغطى تكاليف الأجور والإنتاج ليضمن استمرار دورة الإنتاج، مما يجعله استثمارًا مستبعدًا لدى رجال الأعمال والمستثمرين.

أوائل التسعينيات بدأت انفراجة مع دورات المهرجان التجريبي والمسرح الحر اللذين يحملان طزاجة الرؤية والتحرر من القوالب والبحث عن الجديد تقنيًا وفكريًا والتعامل مع المسرح كمحتوى فكري وتقني

٥- إشكاليات تسويقية

- قلة دور العرض

• عدم وجود كوادر تسويقية مدربة.

• عدم وجود كوادر تصور المسرح بشكل محترف.

• عدم وجود دعاية حقيقية وتسويق للمنتج المسرحي.

• عدم التعاون على سبيل المثال بين الإعلام والثقافة في وجود قوانين ولوائح منظمة وحلول لمشكلات تصوير ونقل المنتج المسرحي على قنوات التليفزيون والمنصات، ومشكلات حقوق الملكية الفكرية وغيرها.

٦- أضف إلى ذلك الإشكالية الثقافية الأم فيما يخص إشكاليات إدارية ومنهجية متمثلة في:

• اختيار كوادر غير مؤهلة.

• عدم وجود كوادر مدربة بسبب غياب مفهوم البناء والتطوير الدوري لقدرات المبدعين والقيادات الثقافية المسرحية.

• عدم التخطيط المركزي في إطار رؤية وسياسة ثقافية.

• غياب التنسيق بين الجهات الاستشارية مثال

لجنة المسرح بالمجلس الأعلى للثقافة، والجهات التنفيذية بقطاع الإنتاج الثقافي، وممثلين لقطاعات المسرح الأهلي وبقية أطياف المسرح وعدم الاقتصار على المسرح الحكومي.

• غياب الشفافية والمعيارية.

• غياب تقييم الجودة في الإدارة الثقافية.

• غياب حركة نقدية قوية؛ فعلى الرغم من وجود معهد النقد الفني فإن الغالبية العظمى ممن يكتبن عن المسرح هما نوعان، الأول يردد النظريات كما حفظها، والثاني يقدم خبرًا صحفيًّا وليست دراسة نقدية، ويختصر دور الناقد بعد عرض المسرحية، وغاب تمامًا مفهوم وجود الناقد في مراحل الإعداد، وغياب هذا المفهوم البنائي التراكمي وعدم وجود مقابل مادي مخصص لهذا الدور، وهو إحدى وظائف الدراماتورج.

• الغياب التام لبرنامج تعليمي لتخصص الإدارة الثقافية؛ باستثناء دبلومة التنمية الثقافية بجامعة القاهرة التي ظهرت حديثًا.

• عدم وجود مدارس متخصصة لتخريج كوادر باك ستيج، من تقنيي ومنفذي وصنايعية الإضاءة والصوت والديكور والخدع والعرائس والماسكات، سوى هذا العام في مدرسة ثانوية فنية تابعة لأكاديمية الفنون.

• التعثر الكامل لفن العرائس، فلا يزال في مصر متوقفًا على مسرح الطفل بإشكاله القديمة، دون أدنى تطوير ولا تدريب منهجي، على الرغم من أنه من أكثر المسارح تحقيقًا للعائد المالي الجيد.

• التهميش والتجاهل الضمني للمؤسسات المسرحية الأهلية وعدم تمثيلها في جماعات اتخاذ القرار والتخطيط للمسرح المصري.

• انتشار التدريب المسرحي على الورش الشكلية غير التراكمية بلا رؤية ولا منهج.

• غياب مفهوم التنسيق التكاملي بين الجهات والمؤسسات الحكومية وبعضها والحكومية والأهلية، وانتشار مفهوم التوازي في المهام وما يعقبه من تنافسية غير بناءة.

• غياب التوزيع العادل لميزانية المسرح السنوية بين أطياف المسرح (حكومي وأهلي) وبين المركز والفروع بما قد يسهم في اتساع وتنوع رقعة المسرح المصري وتنوعه.

لدي سؤال يطرح نفسه؛ أغلب ما قيل ينطبق على المسرح في كل العالم، فلماذا التعثر هنا، هل لأننا دولة فقيرة على سبيل المثال؟ أم لضيق الأفق والجمود الفكري وعدم قبول التجديد والتفكير خارج الصندوق؟ هل لأن الدولة تنتج مسرحها الخاص ولا تكتفي بدور الداعم مما يحرم الكيانات المسرحية الأهلية من دورها والاستمرار لضيق ذات اليد؟ أم الهجمة الوهابية على العقول؟ أم لعدم التخطيط وعدم وجود رؤية وسياسة ثقافية ومتابعة وتقييم دوري للأداء؟ أم كل ذلك بسبب المجتمع!

استطراد لا بد منه:

على الرغم كل الإشكاليات السابق ذكرها، استطاع المسرح الحر أن يفرض وجوده وازداد عدد الفرق والكيانات المسرحية الأهلية، وتخرج جيل جديد من الأكاديمية هو ابن شرعي للدراسة الأكاديمية الرصينة وجموح المسرح الحر ومشاريعه البحثية وتجارب نوادي المسرح بالثقافة الجماهيرية، وكونوا فرق وتجارب مسرحية حققت انتشارًا، واتساع رقعة المسرح في القاهرة والإسكندرية وبعض الأقاليم مما جعلته يستعيد بدرجة جزءًا من جمهوره، كما عاود نجوم السينما الحنين إلى المسرح، مع رجوع مسرح الشارع مع ثورات الربيع العربي، واتساع تجارب شبه مسرحية على الإنترنت، وفتح الكثير من الفضاءات المسرحية للتدريب والبروفات بالتوازي مع توجه الرأس المال الخليجي إلى إنتاج المسرح، وأيضًا ظهور مسرح مصر على الرغم من كل التحفظات هو أعاد قطاع كبير من الجمهور لمشاهدة المسرح كل ذلك مُجتَمِع سيحدث ثراءً على مستوى الكم في الحركة المسرحية، أما على مستوى الكيف والمحتوى فهذا سابق لأوانه الآن دون التأمل في إشكاليات المشهد الآني والسابق.

لماذا التعثر في المسرح هنا، هل لأننا دولة فقيرة؟ أم لضيق الأفق والجمود الفكري وعدم قبول التجديد والتفكير خارج الصندوق؟ هل لأن الدولة تنتج مسرحها ولا تكتفي بدور الداعم

أرشيف بطريركية القبط الأرثوذكس بالقاهرة.. أكثر من تاريخ

مجدي جرجس

دراســـــات

أرشيف بطريركية القبط الأرثوذكس بالقاهرة..

أكثر من تاريخ

مجدي جرجس

في عام ١٩٩١م، كنت طالبًا في مرحلة تمهيدي الماجستير بقسم الوثائق والمكتبات، بكلية الآداب جامعة القاهرة. وكانت مادة طرق ومناهج البحث يتولى تدريسها المرحوم الدكتور مصطفي أبو شعيشع. وأخذ الرجل يحدثنا عن طرق التعامل مع الأرشيفات والقائمين عليها، دون أن يتطرق للمناهج أو للبحث. وتعجبت وقتها من هذا المدخل الغريب لمادة بهذا العنوان. على أنني تبينت بعد ذلك أنها كانت من المواد القليلة التي أفادتني في هذا التخصص. وكانت حاسمة في جوانب كثيرة من مسيرتي العلمية. وما من شك أن كل المتابعين للبحث العلمي يدركون الدور الكبير الذي يلعبه القائمون على الأرشيفات التاريخية، وكيف أن فهمهم لأهمية ووظيفة الأرشيف يشكل حقلًا معرفيًا مهمًا وهو أنثروبولوجيا الأرشيف؛ وفي نفس الوقت قد يشكل دافعًا ومعضدًا لمنظومة البحث العلمي، أو بطريركية القبط الأرثوذكس بالقاهرة.

في إحدى المحاضرات، فاجأني الدكتور مصطفي أبو شعيشع بسؤال عن أرشيف البطريركية! ماذا تعرف عن هذا الأرشيف، وما محتوياته وكيفية الوصول إليها؟ كان أستاذي يظن أنني كقبطي ومتخصص في مجال الأرشيف والوثائق، لا بد على معرفة ما بهذا الأرشيف. وعندما كانت إجابتي بالنفي، كلفني بأن أتحرى عن هذا الأرشيف وأسبر أغواره. بدأت على الفور في التنقيب عن المعلومات المتوافرة عن هذا الأرشيف في المصادر المختلفة. وبدأت أرسم صورة في خيالي لما يمكن أن يحتويه هذا الأرشيف. وأن هذه المؤسسة العريقة لا بد لها من أرشيف تاريخي ثري يوثق هذا التاريخ الطويل. وفي ضوء ما نعرفه عن تاريخ الموظفين والكتاب القبط، وتخصصهم في المور المالية والإدارية، فلا بد من أنهم قد طوعوا خبراتهم ومهاراتهم في تنظيم

البابا كيرلس الرابع

وترتيب هذا الأرشيف.

نبذة تاريخية: بطريركية القبط الأرثوذكس من أقدم المؤسسات المسيحية على مستوى العالم أجمع، وانتقل مقر البطريركية خلال عمرها الطويل عدة مرات منذ دخول المسيحية مصر في القرن الأول الميلادي. نشأت أولًا بمدينة الإسكندرية، ثم انتقل مقر البطريركية من الإسكندرية إلى القاهرة في القرن الحادي عشر. وكان الاعتقاد السائد بأن المقر انتقل من الإسكندرية في عصر البابا خريستوذولس (١٠٤٧- ١٠٧٧م)، إلا أن دراسات حديثة قد أثبتت أن المقر انتقل في عصر البابا كيرلس الثاني (١٠٧٨- ١٠٩٢م). وفي القاهرة تنقل المقر البطريركي بين كنائس مختلفة: كنيسة العذراء المعلقة بمصر القديمة، كنيسة العذراء بحارة زويلة، كنيسة العذراء بحارة الروم، الكنيسة المرقسية بالأزبكية. وأخيرًا دير الأنبا رويس بالعباسية ولا زال به حتى الآن.

كان الميلاد الحقيقي لأرشيف البطريركية في ١٨٥٣م؛ حين تولى البابا كيرلس الرابع مقاليد البطريركية، وفور توليه هذا المنصب تبنى حركة إصلاحية ضخمة في تاريخ الكنيسة القبطية- بل وفي تاريخ القبط عامة- شملت كل أوجه نشاط الكنيسة وهيئاتها ومرافقها.

وكان من بين هذه الإصلاحات إنشائه ديوان h لبطريركية، عين له المستخدمين الأكفاء، وقسم إدارته إلى قسمين: أ- قسم يختص بالإشراف على الأوقاف ومحاسبة النظار، وألحق به المكاتبات الرسمية والتحريرات وعين لإدارة هذا القسم إبراهيم أفندي خليل. ب- قسم يختص بالأعمال الدينية والشرعية وتولاه أنبا بطرس مطران مصر، وكان تحت رقابة البطريرك شخصيًا. ثم أمر بإنشاء سجلات للبطريركية، ترصد فيها حركتها وأوجه نشاطها، وكان من نتيجة هذا العمل أن وجدت للبطريركية سجلات تمثل كافة الأنشطة. كذلك أنشئ بالبطريركية دفترخانة لحفظ السجلات التي ينتهي التدوين فيها. وكان أول سجل حفظ بالدفترخانة هو السجل الأول من السجلات القضائية، والذي كتب على غلافه من الخارج: «دفتر سجل القضايا بالبطركخانة والترك من غاية باؤونة سنة ١٥٦٩ قبطية لغاية كيهك سنة ١٥٧٥، وارد حافظة التسليم للدفترخانة بنمرة ١ واحد». (٧ يوليو ١٨٥٣- ٨ يناير ١٨٥٩م)

> **كل المتابعين للبحث العلمي يدركون الدور الكبير الذي يلعبه القائمون على الأرشيفات التاريخية، وكيف أن فهمهم لأهميته ووظيفته يشكل حقلًا معرفيًا مهمًا**

الأمر الثاني الذي كان ينم عن ثراء الأرشيف هو ما وجدته في المصادر القبطية من إشارات عديدة إلى ديوان البطريركية «القلاية البطريركية» ووظيفة «كاتب القلاية» أو السكرتير الخاص للبطريرك، كما يرد ذكر أنواع مختلفة للرسائل والمراسلات التي تصدر عن ديوان البطريركية، مثل رسائل الأرسطاتيكا، والسينوديقا، وأحيانًا ترد نصوص كاملة لهذه الوثائق. على جانب آخر لدينا مجموعة من المخطوطات تتضمن نسخًا من الرسائل الصادرة عن البطاركة في عصور مختلفة منذ القرن الثالث عشر وحتى القرن التاسع عشر، وما من شك بأن أصولها محفوظة في المقر البطريركي.

وهكذا توالت المعلومات عن هذا الأرشيف، وبدأت أتخيل حجم الثراء والتنوع فيه، وصار لدى يقين بأن هذا الأرشيف يعج بكنوز كثيرة. خاصة بعد أن طالعت كم الوثائق والأوراق التي اعتمد عليها توفيق

إسكاروس، مؤرخ قبطي في أوائل القرن العشرين، عندما تصدى لكتابة سيرة أعيان القبط في القرن الثامن عشر، وذكر أنه تحصل عليها من أرشيف البطريركة. ومن ثم، تأكدت ظنوني حول ثراء هذا الأرشيف. على أن معلومات أخرى أوردها نفس هذا المؤرخ، أربكتني قليلاً؛ ففي معرض حديثه عن البابا بطرسٍ الجاولي (١٨٠٩-١٨٥٢م)، وعن قرار تعيينه بطريركًا، هل يأتي القرار من السلطان العثماني أو من حاكم مصر؟ كتب يقول: «ليت في مكتبة الدار البطريركية أو في محفوظاتها النصوص الرسمية وصور الأوامر الصادرة بتولية الآباء البطاركة، وكيفية كتابتها، والسلطة المعطاة لهم..» ثم علق في الهامش «سألت مرة غبطة الأب البطريرك (يقصد كيرلس الخامس (١٨٧٤-١٩٢٧م) عن أوراق من هذا القبيل، فأخبرني بأنه يتذكر أنه رأى عند رسامته دشتًا في زكيبتين ملاتين، ولكن لم يعلم ماذا فعل الزمان بهما فيما بعد..» (توفيق إسكاروس: نوابغ الأقباط ومشاهيرهم في القرن التاسع عشر، ح١ ص ٦٠، ٦١).. صدمني هذا الخبر! هل وثائق على هذا القدر من الأهمية تعاني مثل هذا الإهمال وتحفظ بشكل عشوائي؟

البطريركية أقدم المؤسسات المسيحية عالميا، وانتقل مقرها خلال تاريخها عدة مرات منذ دخول المسيحية مصر. نشأت بالإسكندرية، ثم انتقل المقر إلى القاهرة في القرن الحادي عشر

وعلى الرغم من اتفاق جميع المصادر التي اطلعت عليها بأن الميلاد الحقيقي لأرشيف البطريركية كان على يد البابا كيرلس الرابع، وتحديدًا في عام ١٨٥٣م، ولكني فهمت هذا الأمر على إنه إعادة ترتيب وتنظيم لما هو موجود بالفعل، واستحداث نظام لإدارته واستقبال مواد جديدة. بدأت خطواتي العملية لاقتحام هذا الحصن المجهول، متسلحًا بما جمعته وعرفته عن هذا الأرشيف وتاريخه. بداية حصلت على خطاب بتاريخ ٤ ديسمبر ١٩٩١م موجه من كلية الآداب جامعة القاهرة إلى البابا شنودة الثالث (١٩٨١-٢٠١٣م)، أطلب فيه تسهيل مهمتي «حيث إن الباحث يقوم بإجراء دراسات عليا في مجال الوثائق المتعلقة بأهل الذمة في مصر» ، دون ذكر «أرشيف البطريركية».

ذهبت بالخطاب إلى المقر البابوي بالعباسية، وقابلت سكرتير البابا شنودة آنذاك القس ثاؤفيلوس الأنبا بولا (حاليًا الأنبا يوأنس أسقف أسيوط)، فتعجب من طلبي واستغربه، وحاولت جاهدًا أن أشرح ما أصبو إليه، دون جدوى. ثم طلب رئيس الديوان البابوي تليفونيًّا وأحالني إليه. قال لي رئيس الديوان «لا يوجد لدينا أرشيف، فقط الأرشيف الحالي الذي يُدار من خلاله الديوان البابوي، وهو أرشيف لأسرار الناس فيه قضايا الزواج والطلاق» . هنا أعطاني رئيس الديوان أول الخيط، فعدت إلى الأب ثاؤفيلوس لأشرح له ثانية أن ما أرغب الاطلاع عليه هو القضايا المطروحة أمام البطاركة قبل عام ١٨٨٣م (عام إنشاء المجلس الملي). وكانت قراءاتي عن الصراع المحتدم بين الإكليروس والمجلس الملي حول تولي قيادة الطائفة أوحت لي بفكرة مغرية بعض الشيء، وشرحت له وجهة نظري بأن ما أسعى إليه هو الحديث عن سلطات وصلاحيات البطاركة، والتي حاول المجلس الملي اغتصابها. هنا انتبه الأب ثاؤفيلوس، وللمرة الأولى، وبدأ يستمع إلى باهتمام زائد. وعندها اقتنع بوجاهة ما أنا مقدم عليه. عاود الاتصال برئيس الديوان قائلًا «سيدنا وافق على طلب الأستاذ مجدي» . كان لهذه العبارة مفعول السحر، ففتحت أمامي أبواب موصدة، وسهلت لي أمورًا لم تدر بخلدي. أحالني رئيس الديوان إلى موظف الأرشيف المرحوم نجيب وسمن. وأخيرًا تحقق الحلم ودخلت أرشيف البطريركية. غرفة صغير ضيقة، تتناثر على أرففها صناديق قليلة، وبعض سجلات. قابلني الأستاذ نجيب وسمن بامتعاض وارتياب، وسألني «أنت عايز إيه.. ما فيش حاجة هنا هتفيدك» ، ولما بدأت اشرح له لم يعرني أدنى اهتمام، وردد دائمًا «ماعندناش حاجة تفيدك» . على أن القدر كان رحيمًا بي؛ إذ في أثناء حوارنا، دخل أحد الأشخاص مستفسرًا عن مشكلة خاصة بوقف، ومعه صورة مستخرجة من دار الوثائق عصية على القراءة. وعند نقطة ما تدخلت لاستعراض

في ١٩٢٠ شُكلت لجنة من الأقباط العاملين في نظارة المالية لدراسة وثائق البطريركية، فأضافت إضافة مهمة في طرق تدوين السجلات، واصطنعت ترتيبًا وترميزًا، لا يزال معمولًا به للآن

معارفي الفقهية بشؤون الوقف، وقدرتي على قراءة الوثائق القديمة، تناولت صورة الوثيقة من يده قسرًا وأخذت في استعراض مهاراتي في قراءتها وكأنها نص مطبوع. عندها تغيرت لهجة الأستاذ نجيب وسمن، وشعر بأنني ربما أفيده في بعض الأمور. فاطمئن لي، وباح لي بأسرار الأرشيف، وسمح لي بالتجول في غرفه المظلمة، والاطلاع على السجلات والملفات، وشرح لي أن الأرشيف متخم بمئات السجلات والملفات والأضابير التي تعود إلى منتصف القرن التاسع عشر. ولكن عليك أن تحدد ما تريده بالضبط، فقلت دون تردد «السجلات القضائية» ، فقال «ماذا تقصد بهذه السجلات» شرحت له أنها السجلات التي تتضمن القضايا والمشكلات التي كان ينظر فيها البطريرك قبل عام ١٨٨٣م. ولكنه أنكر وجود هذه السجلات وكان صادقًا، حيث إن عم نجيب يحتفظ فقط بالسجلات والملفات التي قد تُطلب منه، أو قد يعود إليها في أمور جارية. فسألته هل هذا كل الأرشيف؟ فقال لي «توجد غرفة أخرى أصابتها المياه ولكن جميعها حسابات قديمة غير مهمة وأوراق دشت» . فطلبت الاطلاع عليها. تصيبك رائحة العطن المنبعث من داخل الغرفة بالقرف والرعب، ولكنني صممت على دخولها، ولحسن حظي أن الأستاذ نجيب قذفني داخلها وتركني بين أضابيرها. ومن ثم بدأت رحلتي مع القسم الأول من هذا الأرشيف، وهو قسم السجلات والملفات. أخذت أقلب بين الأوراق والسجلات الملقاة على الأرض، وقليل منها على أرفف متهالكة، كما أن سقف الغرفة (أسفل سلالم الكاتدرائية) متهالك وينشع ماء وتساقطت قشرته على الأوراق. تشاغلت قليلاً ببعض الأوراق، ولكني سرعان ما تحولت للبحث عن السجلات. وكان نصيبي الأول في سجل لعقود الزواج يعود تاريخه إلى عام ١٥٩٦ للشهداء/ ١٨٨٠م. في اليوم التالي استسمحت عم نجيب أن يفتح لي الغرفة ويتركني بها.. كنت على يقين بأن الأرشيف يحتوي سجلات ووثائق أقدم من ذلك بكثير، ولكن بالفعل لم أجد سوى سجلات وملفات تعود إلى القرن التاسع عشر. قضيت اليوم كله في استعادة السجلات وحصرها، ووجدت كمية كبيرة من السجلات معظمها منذ بدايات القرن العشرين وحتى أربعينياته. ومن ثم انصب تركيزي على إيجاد وحصر سجلات القرن التاسع عشر. وكانت هذه هي الحصيلة الأولى: المجموعة الأولى، وهي السجلات القضائية: والمقصود بها السجلات التي مخصصة لتدوين الأحكام والحجج الصادرة عن البطريرك أو ديوان البطريركية، وتتناثر بين صفحاتها أحكام خاصة بالأحوال الشخصية: زواج وطلاق وتبعاته، والمواريث، وأمور الكنائس والكهنة، وإدارة الأوقاف،

وأمور أخرى كثيرة. ومن السجلات نفسها ومواد أخرى أرشيفية تمكنت من حصر هذه السجلات، وتحديد الموجود منها والمفقود: الثابت أن البطريركية أنتجت سجلات في الفترة من ١٨٥٣م وحتى ١٨٨٣م، الموجود منها أربع سجلات فقط. وهذا بيان هذه السجلات:

١- السجل الأول، يغطى الفترة من ٧ يوليو سنة ١٨٥٣ حت ١٧ ديسمبر سنة ١٨٥٨ «موجود».

٢- السجل الثاني، يغطى الفترة من ٨ أغسطس سنة ١٨٦٢ حتى١٢ أغسطس سنة ١٨٦٥م «موجود».

٣- السجل الثالث، يغطى الفترة من ١٠ سبتمبر سنة ١٨٦٥م حتى ٢٥ مايو سنة ١٨٦٩م، عثرنا فقط على ورقتين تتضمن ثلاث صفحات (١، ١٤، ١١٥). وباقيه مفقود.

كان أستاذي يظن أنني كقبطي ومتخصص في مجال الأرشيف والوثائق، لا بد على معرفة ما بالأرشيف القبطي.. وعندما كانت إجابتي بالنفي، كلفني بأن أتحرى عن هذا الأرشيف وأسبر أغواره

٤- السجل الرابع، وهذا السجل مفقود بكامله. ولكننا وجدنا إشارات إليه في هذه السجلات تمكننا من خلالها تحديد الفترة التي كان يغطيها: وهي من شهر بابه ١٥٩١ش/ نوفمبر ١٨٧٤م إلى ديسمبر ١٨٧٧م

٥- السجل الخامس، يغطى الفترة من ٢ يناير سنة ١٨٧٨ حتى ٤ سبتمبر سنة ١٨٨١م. «موجود».

٦- السجل السادس، يغطى الفترة من ١٠ سبتمبر سنة ١٨٨١م حتى ٢٩ أغسطس سنة ١٨٨٣م. «موجود».

سجلات الصادر والوارد: وهذه السجلات بالغة الأهمية، إذ توضح علاقة البطريركية بالإدارات الحكومية وكيفية تنظم الكنيسة لأبرشيات وهيئاتها. وللأسف لم أعثر سوى على سجل واحد عنوانه «صورت قيد التحريرات الصادرة من البطركخانة القبطية بالدرب الواسع بمصر ١ توت سنة ١٥٨٢ حتى ٢ توت ١٥٨٣ قبطية»، وقد استفدت بشكل كبير من هذا السجل الوحيد الموجود لقيد الصادر. والواقع أن المفقود من هذه السجلات عدد كبير، إذ يبدو أنه كان مخصص لكل سنة سجل بمفرده، وتوجد إشارات إلى بعض دفاتر الصادر والوارد، نذكر منها: دفتر قيد صادر الدواوين؛ دفتر صادر القسوس.

سجلات حجج الملكيات والوقفيات الخاصة بالبطريركية: وهي ثلاث سجلات ضخمة وكلها موجودة، ويبدأ السجل الأول بنسخ صور وثائق ملكيات ووقفيات من القرن الثامن عشر، ثم يسير تباعًا في تسجل نسخ الحجج الصادرة في القرن التاسع عشر وحتى بدايات القرن العشرين.

سجلات محاضر الخطبة وعقود الزواج: الموجود سجل واحد، ولا يمكننا أن نحدد عدد المفقود منها لافتقادنا لإشارات إليها، ويبدو أن المفقود منها عدد كبير جدًا حيث أن السجل الواحد قد لا يستوعب سنة كاملة.

الملفات: بعد أن عدت بهذا الصيد الثمين من تلك الغرفة المظلمة، أخذ عم نجيب يطلعني على كل دقائق الأرشيف، ودخلت غرفة ثانية فسيحة تنتصب على جدرانها أرفف معدنية من الأرض حتى السقف، وتغص بصناديق ورقية في أرقام مسلسلة. بعد أن أخذت اتفحص أوراقها وملفاتها، وقفت على كنز ثمين من الملفات تغطي نواح عدة، والواقع أن تصنيف هذه الأوراق والملفات كانت نتاج عمل لجنة من القبط العاملين بديوان المالية، تطوعت لترتيب وتنظيم هذه الملفات في عام ١٩٢٠م.

الميلاد الحقيقي لأرشيف البطريركية في ١٨٥٣؛ حين تولى البابا كيرلس الرابع البطريركية، وتبنى حركة إصلاحية في تاريخ الكنيسة و القبط عامة، شملت كل أوجه نشاط الكنيسة وهيئاتها ومرافقها

إذ قسمت هذه اللجنة موضوعات الملفات إلى اثنين وأربعين موضوعًا، وأعطت لكل موضوع رقم من ١ حتى رقم ٤٢ وكانت الموضوعات وأرقامها على النحو التالي: (١) كنائس. (٢) أديرة. (٣) مجالس. (٤) مدارس. (٥) إعلامات شرعية. (٦) قضايا زوجية. (٧) نفقات أقارب. (٨) قضايا حجر. (٩) قضايا وصاية. (١٠) مستخدمين. (١١) زواج أجانب. (١٢) اشتراكات. (١٣) نظامات. (١٤) أملاك. (١٥) أطيان الشرقية. (١٦) أطيان الدقهلية. (١٧) أطيان الغربية. (١٨) أطيان المنوفية. (١٩) أطيان البحيرة. (٢٠) أطيان الجيزة. (٢١) أطيان الفيوم. (٢٢) أطيان بني سويف. (٢٣) أطيان المنيا. (٢٤)

البابا كيرلس الخامس

أطيان أسيوط. (٢٥) جناين. (٢٦) توريدات. (٢٧) مطرانيات. (٢٨) وزارات. (٢٩) ميزانيات. (٣٠) مرتبات. (٣١) أشغال متنوعة. (٣٢) حسابات. (٣٣) كساوى. (٣٤) هبات ووصايا. (٣٥) قضايا متنوعة. (٣٦) وقفيات. (٣٧) تركات. (٣٨) مسائل عامة وأطيان. (٣٩) مجامع اكليريكية. (٤٠) أطيان مديرية جرجا. (٤١) بطريركيات. (٤٢) مشروعات. ثم داخل الموضوع الواحد رتبت الملفات ترتيبًا هجائيًّا. ولكن بدلًا من كتابة الحرف الهجائي استعيض عنه بكتابة رقم، ورقمت الحروف الهجائية من ١ حتى ٢٨. نضرب مثلًا، الملف الخاص بوفاة الأنبا إبرآم أسقف منفلوط يأخذ رمز (٥-١٦/١)؛ حيث ٥ هي رمز الإعلامات الشرعية، ١ رمز حرف (أ) ابرآم، ١٦ ترتيب الملف داخل حرف (أ).

وهذه الملفات كنوز حقيقية، تغطي كل أوجه تاريخ القرن التاسع عشر، وتبلغ قرابة الألفي ملف. سأعطي نموذج واحد على قيمة هذه الملفات وتفردها، وهي ملفات التركات؛ إذ اطلعت بصفة خاصة على ملفات تركات أساقفة القرن التاسع عشر، بعض كبار الأعيان، وهي على جانب عظيم من الأهمية وتستحق دراسة منفصلة. والأمر المميز والنادر في هذه المجموعة هو أن جميع أوراق المتوفي كانت تُجمع من منزله، وترفق مع ملف تركته. فتجد بين أوراقه مراسلات شخصية، وعقود عرفية، وشركات، وإيصالات، وحصر تفصيلي بمقتنياته الشخصية، وأثاثه المنزلي، ومخزون طعامه وشرابه. في حين أن التركات الواردة في سجلات محكمة القسمة العربية تأتي فقط على الجرد النهائي لمكونات التركة، وتقييمها وبيعها. فنطالع في هذه الملفات ثروات معرفية ثمينة حول كل دوائر المتوفى وعلاقاته وأنشطته المختلفة، ومستوى لغته وثقافته. وهي أمور قد تعيد كتابة جوانب كثيرة من تاريخ مصر في النصف الثاني من القرن التاسع عشر. قس على ذلك الأنواع الأخرى من الملفات وثراءها. وهكذا أضيفت إلى الدفترخانة كل الملفات والوثائق، وظل الأرشيف يستقبل ملفات جديدة وسجلات جديدة أنتجها المجلس الملي للطائفة، ولا زال حتى الآن يقوم بهذا الدور.

الجزء الثاني من القصة والوثائق الأقدم تاريخًا (كشف مثير): قبل الانتهاء من رسالتي للماجستير، عرض على رئيس الديوان البابوي العمل في مشروع جديد على حجج ممتلكات البطريركية، وكان الغرض من هذا المشروع تحديد موقع العقارات المنصوص عليها في الحجج على أرض الواقع، وبدأت العمل رسميًّا في ١٤ يونيو ١٩٩٧م. وهذا الهدف كان هو المهيمن على فكر الديوان البابوي، وعلى أساسه تم التفكير في قيمة مجموعة الوثائق، والأجدر بالحفظ. وهذه الرحلة كانت هي الأهم في تعرفي على جانب آخر من كنوز أرشيف البطريركية، وفي كشفي لكنز دفين منذ عام ١٩٦٠م.

سمح لي العمل على هذا المشروع بالاطلاع على جميع الوثائق والمراسلات والسجلات التي ترتبط بمجموعة الوثائق المفردة. وتبين لي سلسلة من المحاولات المضنية التي بذلها الديوان البابوي منذ تأسيسه في عام ١٨٥٣م لحصر وتنظيم هذه الوثائق، ومحاولات التعرف على الممتلكات التي تمتلكها البطريركية من خلال الوثائق، وتحديد مواقعها على الخرائط الحديثة، حتى تستخدم كأدلة ملكية لهذه العقارات. وهذه المحاولات هي جزء أصيل من تاريخ الديوان وتاريخ هذه المجموعة، وأيضًا التأريخ للتصورات عن قيمة الأرشيف ووظائفه.

جرت أولى هذه المحاولات في عام ١٢٦٠هـ (١٨٤٤م)، إثر حريق اندلع في غرفة حفظ الوثائق بمقر البطريركية بالأزبكية، وتسبب في فقد عدد غير محدد من الوثائق، جرى إثره الاهتمام بحصر الوثائق الموجودة بالبطريركية. في عام ١٨٥٣م، وفور تولي البابا كيرلس الرابع مهام منصبه كمطران عام أولًا، اتجه مباشرة نحو تبني مشروع لمعرفة واقع ممتلكات البطريركية من واقع الوثائق، وحشد لهذا

المشروع كل الكوادر القبطية التي يمكن أن تُسهم في هذا العمل، بل إن فكرة إنشاء ديوان للبطريركية وتعيين مستخدمين له، كانت في الأساس مرتبطة بهذا المشروع، وبدأ هذا المشروع بحماس كبير، وتحت إشراف البطريرك شخصيًا، وكانت النتيجة أن حصرت وثائق البطريركية، ورتبت، وأُعطيت لها أرقام مسلسلة.

كوّن المجلس الملي الأول عام ١٨٧٤م، وكان من بين أهدافه الرئيسية إصلاح أحوال ممتلكات الوقف، من خلال رصد الوثائق وترتيبها، ومعرفة الأماكن الموقوفة من خلالها، وتم العمل على هذا المشروع لفترة قصيرة انتهت فور تولي البابا كيرلس الخامس (١٨٧٤-١٩٢٧م) مهام منصبه، إذ أُرجئت مشروعات المجلس الملي.

تكوّن المجلس الملي الأول عام ١٨٧٤، وكان من أهدافه الرئيسية إصلاح أحوال ممتلكات الوقف، برصد الوثائق وترتيبها، ومعرفة الأماكن الموقوفة من خلالها، وتم العمل على هذا المشروع لفترة قصيرة

في عام ١٩٢٠م شُكلت لجنة من الأقباط العاملين في نظارة المالية (وزارة المالية) لدراسة وثائق وملفات البطريركية، وأضافت هذه اللجنة إضافة مهمة بشأن الملفات المختلفة، وطرق التدوين في سجلات البطريركية فرتبت كل الملفات، واصطنعت ترتيبًا وترميزًا، لا يزال معمولًا به للآن في أرشيف البطريركية، أما الوثائق فأعادت ترتيبها في رقم مسلسل جديد، ووقفت عند هذا الحد.

في عام ١٩٢٧م في أثناء تولي الأنبا يوأنس أعمال القائممقام البطريركي، شُكلت لجنة برئاسته وعضوية اثنين من المطارنة، وأربعة من أعضاء المجلس الملي العام، وصدر بها قرار من وزير الداخلية آنذاك، للإشراف على حسابات الأوقاف وأولت اهتمامها بالوثائق، ثم أُهملت الوثائق لعدم تمكن اللجنة من معرفة أماكن العقارات المنصوص عليها بالوثائق.

في عام ١٩٦٠م، وقعت كارثة لهذه المجموعة؛ حيث كلف المجلس الملي آنذاك، لجنة من العاملين بالبطريركية، وفوض لها الاستعانة بمن تراه مناسبًا من المتخصصين لدراسة وثائق البطريركية، لمعرفة واقع ممتلكات البطريركية، واصطنعت هذه اللجنة بطاقة لفهرسة كل وثيقة تحتوي على البيانات التالية:

رقم مسلسل- تاريخ الوثيقة- اسم الواقف- اسم الموقوف عليه- نوع العقار الموقوف- موقع العقار والقسم. وصُنفت الوثائق على أساس تقسيم القاهرة إلى أحياء، وحفظ الوثائق تبعًا لانتمائها (حسب العقار الذي يرد بالوثيقة) لمنطقة بعينها، ومن ثَم استلزم الأمر إعادة ترقيم الوثائق في مسلسل جديد. وهذه اللجنة افسدت كل شيء؛ إذ استبعدت جميع الوثائق التي لا يُنص فيها على وقف، ومن ثَم احتفظت البطريركية بعدد ١٤٦٨وثيقة من أصل الوثائق الموجودة، وباقي الوثائق وضعت في أضابير ألقيت في دواليب ببدروم البطريركية، وعمل هذه اللجنة ضيع النظام الأصلي الذي تكونت به هذه الوثائق؛ إذ انها عزلت -على سبيل المثال- وثائق تتعلق بشخص واحد أو عقار واحد، حُفظت بالبطريركية كوحدة عضوية واحدة، فأبقت على وثيقة الوقف فقط، واستبعدت وثائق البيع أو الاستبدال أو الأيلولة، وأعطيت أرقام جديدة للوثائق وفقًا للأحياء، بحيث يبدأ الترقيم لكل حي من الرقم (١)، وهكذا. والأسوأ من ذلك أن أعضاء اللجنة استخدموا الحبر الأحمر وهو يفحصون هذه الوثائق ويحاولون قراءتها، فيضعون خطوطًا حمراء تحت أسماء الأشخاص والأماكن، ويستخدم أسهمًا صاعدة ونازلة، ويسجلون ملاحظات على هامش الوثيقة. وهذه المجموعة التي أبقوا عليها من الوثائق هي التي قام المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب بتصوير جزء منها في عام ١٩٦٨م، وتوجد نسخ ميكروفيليمة لهذه المجموعة.

في عام ١٩٨٤م حصرت لجنة أخري الوثائق وترقيمها، وأنهت مهمتها في ١٩٨٦م، ولكنها شطبت الأرقام القديمة على الوثائق وأضافت أرقامًا جديدة بخط أزرق كبير زاد من تشويه الوثائق الأصلية.

تتابعت عدة لجان أخري انصب دورها على محاولة معرفة موقع العقارات الواردة بالوثائق، دون التعرض للترتيب الذي وضعته لجنه ١٩٦٠-٦١م.

كل هذه اللجان المتابعة تركت أثرًا على الوثائق الأصلية، حيث نجد عدة ترقيمات على الوثيقة الواحدة؛ في ١٤/ ٦/ ١٩٩٧م كلفت بالعمل في مشروع جديد، الغرض منه معرفة موقع العقارات على الواقع من خلال الوثائق. وفي عام ١٩٩٧م اقترحت إنشاء قسم يُسمى «قسم الحجج» ، وبالفعل أنشئ هذا القسم ولا يزال قائمًا حتى الآن. وضمت إليه هذه الوثائق، ولكنها ظلت خاضعة لقسم المساحة بالبطريركية، ولا زالت حتى الآن محفوظة تحت إدارة قسم المساحة بالبطريركية. وكان الديوان

يحتفظ بعدد ١٤٦٦ وثيقة تتوزع في أرقام مسلسلة حسب أحياء القاهرة: الأزبكية ٦٣٩ وثيقة؛ عابدين ١٤٧ وثيقة؛ الموسكي ٣٨ وثيقة؛ باب الشعرية ١٢٦ وثيقة؛ الجمالية ٧٩ وثيقة؛ السيدة زينب ٢٢٧ وثيقة؛ مصر القديمة ٤٩ وثيقة؛ بولاق ١١ وثيقة. وفي نفس الوقت سجلت هذه المجموعة كموضوع لرسالتي للدكتوراه.

من خلال متابعة الأرقام الموجودة على الوثائق تأكد لديَّ أن هناك وثائق أخري مفقودة. وبعد محاولات متعددة، قال لي عم نجيب بأن هناك غرفة أخرى بها دولاب خشبي قديم، ولكن كل الموجود بها عقود بسيطة ليست مهمة «عقد شركة جاموسة، عقد زراعة نخيل، وحاجات زي كده». طلبت فقط أن ألقي نظرة، وقلت له ربما بالفعل هذه العقود ليست مهمة للبطريركية، ولكنها قد تكون مهمة لموضوع رسالتي. وفتح لي عم نجيب قلبه وهذه الغرفة. وفي أول الأمر أطلعني بالفعل على بعض وثائق خاصة بشراكات زراعة نخيل، فافتعلت الدهشة والانبهار، وقلت له هذا هو ما أبحث عنه! هل من مزيد؟ ففتح لي الدولاب وتركني وخرج. فوجدت أضابير ولفائف من الوثائق، بعضها مكتوب على رقوق ومعظمها على ورق. منيت نفسي بأن أجد نوعًا آخر من الوثائق، أو أن أجد أمامي الوثائق التي تتضمن قرارات تعيين البطاركة ومراسلاتهم القديمة، تلك التي تحدث عنها البابا كيرلس الخامس وقال إنه كانت توجد زكيبتان من الخيش بها هذه الوثائق، ولا يعلم مصيرها.

على أن تصفحي السريع كشفت لي أنها وثائق تتعلق أيضًا بالملكيات، بالإضافة إلى وثائق أخرى تتعلق بجوانب اجتماعية وأمور التركات. بعد هذا الفحص السريع تبينت على الفور أنني أمام كنز جديد من الوثائق، وتيقنت من اكتشافي لمجموعة جديدة من وثائق العصر المملوكي (١٢٥٨-١٥١٧م)، تمثل فتحًا جديدًا في هذا المجال أمام الباحثين على مستوى العالم. كانت الخطوة الأولى هي قراءة سريعة لهذه الوثائق لتحديد طريقة ضمها للمجموعة الأولى، عن طريق تحديد مكان العقار الوارد في الوثيقة، ونسبته لخط من أخطاط القاهرة. كان عدد الوثائق الملقاة بهذا الدولاب أكبر من عدد وثائق المجموعة الأصلية المحفوظة بكثير، حيث وجدت في هذا الدولاب عدد ٥٨٥٩ وثيقة جديدة، ليرتفع العدد الإجمالي للوثائق الأصلية إلى ٧٣٢٥ وثيقة.

المحتوي الموضوعي: معظم الوثائق تحتوي على تصرفات قانونية صادرة عن قضاة العصر المملوكي، وعن المحاكم الشرعية في العصر العثماني، بالإضافة إلى عدد قليل من الوثائق صادر عن ديوان البطريركية، وتتراوح موضوعاتها ما بين: وقف، استبدال، بيع، إيجار، إسقاط، وبعض وثائق الكشف على أوقاف، بالإضافة إلى عدد قليل من الوثائق الخاصة بترميم الكنائس، وفرمانات متعلقة بشؤون الكنائس أيضًا. كذلك توجد وثائق خاصة بتركات أو تنصيب أوصياء، وهي مرتبطة بأشخاص أوقفوا عقارات على البطريركية، وضُمت وثائق التركة أو تنصيب الأوصياء كجزء

مكمل لوثائق الوقف، أو لتحديد نسب المستفيدين من الوقف بعد وفاة الواقف.

الفترة الزمنية: تغطي هذه المجموعة الفترة الزمنية من عام ٨٠٤ هـ/ ١٤٠١م إلى عام ١٣٣٧هـ/ ١٩٠٩م، ولا تغطي مجموعة الوثائق هذه الفترة بكاملها، حيث توجد فجوات زمنية.

اللغة، الخطوط، الرموز: الغالبية العظمى من الوثائق مكتوبة باللغة العربية، وبعض التوقيعات على الوثائق الصادرة عن ديوان البطريركية كُتبت باللغة القبطية، وكذلك بعض التواريخ، كُتبت أرقامها بالحساب القبطي، وعدد ١٣ وثيقة باللغة العثمانية القديمة.

الخصائص المادية: غالبية الوثائق مكتوبة على الورق، وتسعة وثائق تعود إلى العصر المملوكي مكتوبة على رق. والكثير من الوثائق التي تعود إلى العصر المملوكي متهالكة من أطرافها العليا، وتحتاج إلى ترميم، ولكن الغالبية العظمى من الوثائق بحالة جيدة جدًا.

كانت جميع أوراق المتوفى تُجمع من منزله، وترفق مع ملف تركته. فتجد بين أوراقه مراسلات شخصية، وعقود عرفية، وشركات، وإيصالات، وحصر تفصيلي بمقتنياته الشخصية، وأثاثه المنزلي، ومخزون طعامه وشرابه

قيمة هذه المجموعة: تتنوع الحقول المعرفية التي يمكن أن تستفيد من هذه المجموعة الثمينة من الوثائق. وحيث إنني أعكف الآن على دراسة مستفيضة ونشر لمجموعة الوثائق المملوكية الفريدة، سأقصر الحديث عنها كنموذج دال على قيمة هذه المجموعة وطرائق توظيفها في البحث العلمي.

مجموعة الوثائق المملوكية: كان المعروف لدى الباحثين في العالم بأن البطريركية تحتفظ بعدد ١٣ وثيقة مملوكية أوردها المرحوم محمد أمين في كتالوجه لوثائق ما قبل العصر العثماني (فهرست وثائق القاهرة حتى عام ٩٢٣هـ)، والواقع أن محمد أمين أخطأ في نسبة وثيقتين إلى العصر المملوكي، ليكون العدد فقط ١١ وثيقة. واكتشف عدد ٧٦ وثيقة جديدة ليرتفع العدد إلى ٨٧ وثيقة. ويمكن فقط أن أشير إلى بعض الجوانب الهامة لهذه المجموعة من الوثائق المملوكية. أولًا، فيما يتعلق بالدراسات الأرشيفية والوثائقية، فإن دراسة هذه المجموعة داخل إطار الأرشيف نفسه، لمحاولة فهم النظام الأصلي للأرشيف، طريقة تراكم المجموعة وحفظها. والوقوف على النظام الأصلي لهذا الأرشيف سيجعلنا نعيد فهمنا وتصورنا عن أرشيفات العصور الوسطى بشكل عام. ومحاولة فهم طرق الضم والاستبعاد، ومن ثم ستكون الفائدة أكبر لمجموعات مماثلة. من ناحية أخرى، تتضمن كثير من الوثائق المملوكية تسجيلات لتصرفات لاحقة في العصر العثماني تمتد أحيانًا إلى القرن الثامن عشر. وهذه الثروة تتيح لنا الوقوف عن كثب على مراحل الانتقال من المملوكي إلى العثماني في مناح شتى، مثل: الإجراءات وفلسفة التشريع، وكيف أن كل مرحلة تحمل سمات معينة، تاريخ القانون، نظم الأرشفة. جانب آخر يرتبط بهذه النقطة وهو أن أرشيف البطريركية يتضمن وثائق لطوائف أخرى، وبخاصة أرمن ويهود، سريان، وملكانيين، وتحمل بعض الوثائق في ظهرها دلائل (بلغات أخرى) على حفظها بهذه الأرشيفات لفترة، قبل انتقالها إلى أرشيف البطريركية. وهذا جانب مهم في فهم عمليات الأرشفة، وطرق حفظ الوثائق في أرشيفات هذه الطوائف. هذا فيما يتعلق بعلوم الأرشيف والوثائق.

أما الجوانب التاريخية فتفوق الحصر، يكفي أن أشير إلى هذه المجموعة يمكن من خلالها تتبع نوعين من الجينالوجي: الأول هو تاريخ الأمكنة، حيث تمكنت من اصطناع أدوات وصف، تجمعت عن طريقها الوثائق المتعلقة بمكان ما، أو بشخص وأسرة ما، وتمتد الوثائق المتعلقة بالمكان أو الأسرة إلى مئات السنين، هنا يمكن بناء تاريخ لهذا المكان والأماكن المجاورة، وتتبع التغييرات المعمارية وكذلك طبيعة السكان وتصنيفاتهم الطبقة. على جانب آخر يمكن تتبع أجيال مختلفة لأسرة ما من خلال هذه التسجيلات المتوالية. على مستوى التاريخ الاجتماعي أيضًا، تتعلق هذه الوثائق، في الغالب، بنخبة قبطية في أواخر العصر المملوكي، لم يرد عنها شيء في المصادر الروائية وكتب الطبقات، ومن ثم تعد هذه المجموعة بمثابة نافذة مهمة على طبقة اجتماعية معينة، وأنماط حياتها وسكنها وطرزها المعمارية.

محمد حافظ رجب..
صرخة الخيال

أحمد عبد الجبار

كوثر بن هنية
سينما ما بعد الثورات العربية

حسام الخولي

فنـــــــون

محمد حـــافظ رجب.. صرخة الخيـــال

أحمد عبد الجبار

«الأفواه الشريرة تنفث لهبًا، وأنا أكتب قصة، أكلم نفسي في الداخل: لقد أحسنت كتابة تلك القصة، لقد أبدعت، ألم الدمامل لا يؤثر فيك ما دمت قد كتبت قصة وما دمت قد رضيت عليها، وسأحملها إلى قصر المهراجا، يا أمير الهند، إليك آخر ما أنتجته قريحتي العاطرة، إن كل ما أريده مقابلاً لها صندوقين أحدهما به عاج، والآخر مملوء بالبخور، وأركب والصندوقين ظهر فيل وأعود إلى مدينتي لأفتح حانوتًا أتاجر فيه في سن الفيل وأبيع البخور في سيدي أبو العباس»..

محمد حافظ رجب، اليوميات، الأعمال الكاملة الجزء الثاني ص ٥١٧، دار العين

في الأعمال الكاملة التي تضم قصص وكتابات محمد حافظ رجب نجد ثلاث ورقات فقط هي يومياته التي كتبها. ترجع تواريخ هذه اليوميات إلى الخمسينيات؛ في الفترة التي كان يعيش فيها في الإسكندرية ويعمل في محطة الرمل، كان حينها متزوجًا ولديه أطفال صغار، يكتب القصص ويراسل الصحف والمجلات. عندما نقرأ هذه اليوميات سنجد ورقتين من الثلاث ورقات تتحدث عن الكتابة التي تتعبه، وورقة واحدة عن آماله التي يعلقها عليها.

كانت صورة الكاتب هي التي تشغل اهتمامه في هذا الوقت على الرغم من ألمه ومعاناته. كان يهتم بصورته ككاتب للقصة، ويهتم بإبداعه فيها ورضاه عنها ويفكر في المقابل الذي سيحصل عليه من ورائها، لكنه يضع شرطًا أن يبدع في كتابة القصة وأن يرضى عنها. ويوجد عاملان قد

يكونا هما ما أسهما بشكل كبير في صنع صورة الكاتب التي اهتم بها محمد حافظ رجب في تلك الفترة؛ انتشار السينما والصحف ونشرهما للثقافة الشعبية أو ثقافة الجماهير، وكان هو قريبًا من هذين المجالين بشكل ما. الصحف والمجلات تفتح أبوابًا للبريد يستطيع الجمهور عن طريقها المشاركة وإرسال النصوص، ومن ثَم حلم كثير من القراء بأن يتحولوا إلى كُتَّاب. راسل محمد حافظ رجب الكثير من الصحف والمجلات في تلك الفترة.

العامل الآخر هو فتح الباب لدخول الطبقات الشعبية إلى ميدان الثقافة. وكان هذا يبدو توجهًا في الصحف والمجلات في نهاية الخمسينيات والستينيات؛ فنجد مجلات عمالية ينشر فيها عبد المغني سعيد مقالاً عن كاتب هو محمد حافظ رجب في مجلة (الثقافة العمالية) يصفه فيها بأنه: «كاتب عمالي أصيل تُرجمت بعض قصصه إلى الإنجليزية والألمانية، وبدأ يكسب تقدير وعطف العالم الخارجي». عبد المغني سعيد، مجلة الثقافة العمالية، ٣٠ مايو ١٩٦٨، الأعمال الكاملة لمحمد حافظ رجب، الجزء الثاني ص ٣٧٣.

في البداية ينشر محمد حافظ رجب في الصحف والمجلات معرفًا نفسه بأنه بائع لب، مستغلاً فهمه لهذا التوجه. يكتب قصصًا واقعية متأثرًا بالتيار السائد وقتها في الأدب وفي القصة القصيرة تحديدًا؛ مجاله الحيوي، ويشير إليه ويبشر به كثير من نقاد الأدب اليساريين في ذلك الوقت، لكن بعد تحوُّل أسلوبه إلى أسلوب خيالي مليء بالغموض والسوريالية وهجره الحكاية التقليدية ولغة الحكي العادية واقترابه من اللغة الشعرية، يجد التجاهل من معظم نقاد الأدب أنفسهم، ولا ينشر له ولا يُذكر حتى كتيار مختلف في القصة وقتها.

* * *

يمكننا القول إن محمد حافظ رجب ينتمي إلى حي غربال؛ وهو حي شعبي فقير حيث يعيش الفجر، وعمل في محطة الرمل حيث يعيش الخيال. ونستطيع أن نفهم قصصه الواقعية التي تنتمي بشكل ما إلى الواقعية الاشتراكية متأثرًا بمكسيم جوركي، لكننا لا نستطيع أن نفهم قصصه الخيالية عن محطة الرمل إلا إذا نظرنا إليها من خلال عمله وتأثره بمحطة الرمل.

قد تكون غربال هي المكان الواقعي، ومحطة الرمل بمطاعمها ومقاهيها وسينماتها ومكتباتها هي مكان الخيال، لكن ليست هناك محطة رمل واحدة بل أكثر من واحدة؛ كتلك التي توجد بها الأضواء والجمال والعطر، والأخرى حيث يوجد «الفعلة ورائحة الثوم والبصل والجدران». وكان يمثل طبقة أدنى في محطة الرمل نفسها، وليس لمجرد أنه كان ينتمي إلى غربال.

المكان الأساسي الذي تحرك في إطاره في كل هذه الأعمال كان محطة الرمل؛ من بائع للب أمام سينما ستراند، أو بائع للصحف، أو بائع للسجائر في مقهى فانجلي في شارع سعد زغلول، أو عامل في محل أبيه للفول والطعمية في ظهر محطة الرمل، في كل هذه الأماكن كان قريبًا من الخيال والثقافة. شاهد الكثير من الأفلام، وعندما عمل بائعًا للصحف راسل الكثير من المجلات والصحف، وفي مقهى فانجلي استمع مرة لمحمود أمين العالم وهو يتحدث مع طلبة كلية الطب بعد ندوة في الكلية بينما هو يقف ليبيع السجائر، وانضم إلى خلية شيوعية!

تخلص محمد حافظ رجب من واقعية أسرت كل كتَّاب جيل الستينيات لينفرد بصنع عالم كامل من الخيال والغموض واللغة الشعرية..

ارتبط بالصحافة والأدب وهو يعمل في أقل درجة من المهن المرتبطة بها؛ مجرد بائع للصحف، لكنه لم يكن يبيعها فقط؛ بل يقرأها وينشر في بعضها، حتى أصبح واحدًا من أهم كتاب القصة القصيرة في مصر.

كانت محطة الرمل في الخمسينيات أكثر طبقية من الآن.. وكان يرى جنود الاحتلال ويفرح بالتظاهرات ضدهم، وتمر عليه سيدات الطبقة الراقية مثل بنت فرغلي باشا، ويعرف أبناء الطبقة الراقية من صورهم في المجلات، يعرف أسماءهم وهم يدخلون إلى السينما يشترون منه ويعبرون إلى جواره.

يقول محمد حافظ رجب: «كان أبى افتتح، مع آخر، محلاً للفول والطعمية بشارع شكور.. في ظهر محطة الرمل.. شارع جانبي ضيق. انتزعت من وسط الجمال والعطر والأضواء إلى تحرش الجدران ومزاحمة الفعلة، ورائحة الثوم والبصل ودق عجينة الفلافل في الجرن».

مقاطع من سيرة ميم في سطور، الأعمال الكاملة الجزء الثاني، ص ٦٦١

* * *

عندما ندخل السينما نتخلى عن عالم الواقع وندخل عالم الخيال، وعندما نخرج يصبح علينا التخلي عن الخيال ببطء كي نستطيع مواجهة العالم من جديد. أحيانًا يظن الواحد بعد خروجه من السينما أنه لا زال فيها يشاهد الفيلم، وكأن أبطال الفيلم ما زالوا يسيرون بجواره، وتنسحب موسيقى الفيلم لنسمع أصوات الحياة الحقيقية. يحدث هذا لدقائق قليلة ثم نستعيد واقعنا من قبضة الخيال.

لكن محمد حافظ رجب لم يغادر الخيال. ظل يعمل أمام السينما في محطة الرمل، ليس كمكان للنزهة ولكن للعمل، مبهورًا بالضوء، ربما لم يشعر بالتعب، لكنه شكا من العمل الذي يبعده عن محطة الرمل، ترك محمد حافظ رجب عالم الطفولة والمراهقة مبكرًا وتزوج في السابعة عشرة، وأنجب بنتين في سن صغيرة، وأصبح عليه مواجهة العالم الواقعي ومغادرة عالم الطفولة والمراهقة. وبدءًا بأولى مجموعاته (غرباء) نجد لغة أقرب إلى الشعر، وتصويرًا شبه سوريالي للحياة؛ كما في قصتيّ (جداران ونصف) و(أصابع الشعر)، ثم في مجموعة (الكرة ورأس الرجل) يظهر بوضوح التخلي عن الحكاية التقليدية والواقعية بصورتها القديمة، وتتجلى أكثر لغته الشعرية، وقوة وجموح الخيال الأقرب للسوريالية، وغموض يهب القصة طموحًا وبعدًا أكبر من كونها مجرد حكاية تقليدية وانعكاس فج للواقع. ثم يخلص لكتابته الجديدة ويستمر في صنع عوالمه الخيالية؛ مقدما عالمًا كاملاً، متخلصًا من واقعية وقع في أسرها كل كتَّاب جيل الستينيات لينفرد بصنع عالم كامل من الخيال والغموض واللغة الشعرية في قصص مجددة لرؤية العالم.

> **كانت الصحف والمجلات تفتح أبوابًا للبريد يستطيع الجمهور عن طريقها المشاركة وإرسال النصوص، ومن ثَم حلم كثير من القراء بأن يتحولوا إلى كُتَّاب**

* * *

قد يساعدنا التحليل النفسي لعلاقة محمد حافظ رجب بأبيه أو ظروفه الأسرية المأساوية على أن نفهم كتابته، لكننا من الممكن كذلك أن نرى أثرًا لوجوده في محطة الرمل كميدان مهم وكبير من ميادين الإسكندرية. كتب عنها الكثير من قصصه، وأهدى إليها قصته (حديث بائع مكسور القلب). وفي حوارات محمد حافظ رجب عن محطة الرمل، مكان الأضواء والجمال والعطر، يقول إنها كانت في شوارعها الجانبية ممتلئة باللصوص. لا تظهر الإسكندرية كمكان جميل عند محمد حافظ رجب، لكنه تأثر بشكل ما بتلك الإسكندرية.

من ذلك المكان ربما أتى بالغضب والعنف والوحشية إلى قصصه؛ من قسوة الأب أو مأساوية ظروف طفولته وشبابه المبكر، أم أن لعمله في الخمسينيات في محطة الرمل تأثير أيضًا، فالأضواء والجمال والعطر الذين طُرد منهم هم ما ولدوا داخله ذلك العنف؟

* * *

لكن لماذا رفض النقاد والأدباء قصصه الخيالية المختلفة عن قصصه الواقعية؟ هل قدم لهم شيئًا مختلفًا وغامضًا؟ لقد قدم روحه، قال لهم هذا جسدي ودمي كُلوه، إن استطعتم

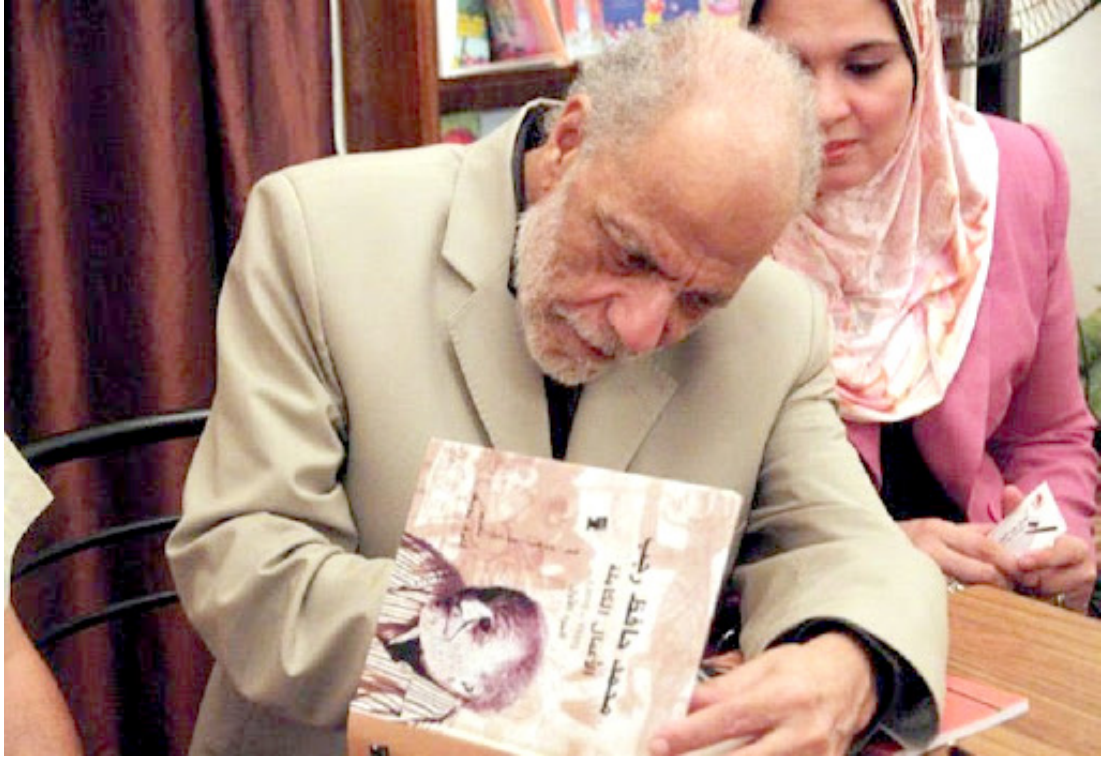
فكُلوه! فالتهموه بتجاهلهم له، وإلصاق التهم به، ثم أبعدوه إلى الاسكندرية مرة أخرى. حدث التغيير المهم والحقيقي عندما تحوَّل محمد حافظ رجب من مجرد كاتب واقعي إلى كاتب خيالي، كفنان وجد موضوعه أخيرًا عندما أصبح أكثر التصاقا بجسده وروحه، وبعيدًا عن فكرة مقدمة له من قبل، عندما أنتج فكرته الخاصة عن الكتابة، وليست واقعية تمثيلية مبتذلة. وقد أكلوه عندما خلع الزي الذي أرادته له دولة عبد الناصر الاشتراكية، كما كانت تسمي نفسها؛ زي الأديب العامل، لتفتخر دولة عبد الناصر به وتنشر له في صفحة (أدباء وعمال)، فيقرأ الشعب ويفرح أن دولته تناصر العمال وتنشر لهم أو (أن تدخل الطبقات الشعبية ميدان الثقافة).

من الممكن القول إنه في البداية سعى لهذا الدور؛ لأنه كان يوقع في نهاية قصصه تعريفًا به كبائع لب أو بائع صحف، لكنها ربما كانت مجرد وسيلة، ويشير بعض المهتمين بتاريخ محمد حافظ رجب إلى أن النقاد وقتها لم يهتموا بتلك الأوصاف وأنهم اهتموا بمتن قصته، ليس بتعريفه لنفسه في النهاية، وإن كنت أرى أن هذا جزءًا أساسيًّا من القصة. لكنه خرج عن المسار؛ قال أنا أملك ذاتًا مفردة ومختلفة ومهمشة، لها خيالها وغموضها، لكن لا يوجد في دولة يوليو الاشتراكية خيال أو غموض، ولا يوجد مكان للمهمشين، فقط توجد واقعية عمال، نحن نريدك أن تمثل الدور، أو بتحديد أكثر لا يوجد لك مكان بين نخبة مثقفة ملتزمة، لا يوجد بها مكان للحديث عن الذات والأب والجسد والدم. لكنه أراد أن يكون حقيقيًّا، أن يصنع ثورته الخاصة. عاقبته النخبة كما تعاقب شركة أي تمرد من عامل؛ فوضعته في المتحف، كان من الممكن أن يكون له مكان آخر، لكن دولة عبد الناصر، بامتدادها كنخبة، وضعته كأيقونة في متحف.. انظروا! لدينا كاتب يتحدث عن الذات والأب وخيالات وجسد ودم وغموض، وضعناه كأيقونة، كموظف في متحف، وكانوا يأتون ليتفرجوا عليه.

كان محمد حافظ رجب يهتم بصورته ككاتب للقصة، وبإبداعه فيها ورضاه عنه، وبالمقابل الذي سيحصل عليه منها

* * *

أنشأ محمد حافظ رجب في الإسكندرية رابطة أدباء من عمال المطاعم والمقاهي، كانوا كلهم يكتبون الأغاني والزجل، وكان مميزًا بينهم؛ فهو الوحيد الذي يكتب القصة القصيرة. في وسطه الأدبي الصغير ذلك استطاع أن يصبح مميزًا، لكن عندما أصبح في القاهرة في قلب الوسط الأدبي في الستينيات، وسط كل كتاب الأدب، لم يكن



مختلفًا أو مميزًا، بل على العكس؛ لأن ميزة كونه بائع اللب في محطة الرمل الذي يكتب القصص القصيرة، كما كان يكتب على قصصه، أصبحت مجرد ماض، وفقدت بريقها بالنسبة لهم، البريق المزيف الذي يمنحه لقب بائع لب يكتب قصة، لقد أصبح موظفًا صغيرًا يكتب القصة ككثيرين غيره. لكنه في الحقيقة عندما خلع ذلك البريق المزيف عن جلده اكتسب جسده وروحه الصوت الحقيقي الذي يعبر به فنان عن مأساته.

ارتبط بالصحافة والأدب وهو يعمل في أقل درجة من المهن المرتبطة بها؛ مجرد بائع للصحف، لكنه لم يكن يبيعها فقط؛ بل يقرأها وينشر في بعضها

من الممكن أن نفهم رفض نقاد وكُتَّاب اليسار لقصصه بأن توجههم وأيديولوجيتهم منعاهم من قبول قصص خيالية لا يوجد بها التزام طبقي من الكاتب، كما يعرِّفون هم الالتزام الطبقي؛ أن تعبر عن مأساة الطبقات المطحونة بشكل واضح، قد يكون هذا مفهومًا بشكل ما، لكن أيضًا نرى أن رفضهم لقصص محمد حافظ رجب لم يكن رفضًا للخيال في مقابل الواقع، أو مجرد رفض لأسلوبه ولغته الشعرية، أو ابتعاده عن المضمون الواقعي بل هو رفض لصورة الشخصية التي يقدمها لمواطنين مصريين في الستينيات تتقطع أجسادهم ويصيبهم الألم والحزن والقهر بالتشيؤ والغموض، فهذه ليست طبيعة الشخصية التي يجب أن يهتم بها الأدب كصورة عن شخصية مصرية في الستينيات؛ لأن الخطأ لن يصل إلى الجسد أو الروح ما دام المواطن يتبع قوانين الدولة الاشتراكية، سيصبح إنسانًا سعيدًا ولن يمسه سوء، لكن الألم عندما يظهر على الجسد الإنسان مرتبطًا بأزمة وجوده لا من مجرد خطأ يرتكبه من لا يلتزم بالقوانين الاشتراكية.. وكان نقاد اليسار يشعرون بالتهديد من كتابة كهذه!

في قصص محمد حافظ رجب الخيالية لم يعد الألم أو المأساة نابعين من حدث خارجي، من شخص آخر أو من خطأ ارتكبه ضد التزامه؛ لكن ألمه يأتي من أزمة وجوده، من طبيعته، من جسده، لا من أفعاله أو انضباطها أو رد فعله ضد الخيانة كما في قصصه الواقعية. تصبح الخيانة جزءًا من حياته، لا مجرد حدث عارض يهدد نظام حياته، وردود فعله لا تنهي المشكلة أو تصلحها، بل تزيد الألم الموجود من الأصل.

العالم المنظم بحسب دولة يوليو الاشتراكية، كما كانت تسمي نفسها، الذي يتهم الكاتب لخروجه عن الالتزام الطبقي كما يراه، كما يتهم الموظف والعامل لخروجه عن التزامه بواجبات مهنته، لم يتحمل خيالاً قويًا وعنيفًا وجامحًا يعبر عن أزمة وجود.

يكرر محمد حافظ رجب كلمة المأساة أو تتكرر المأساة في هامش أحاديثه. كنت أظن أن المأساة موجودة في مكان أبعد؛ في الماضي ربما، أو في تاريخ قديم، كحادثة تركت أثرها العنيف عليه، أو ربما هو يتحدث عن شيء خارج روحه وجسده، خارج تاريخه، لكن أعتقد أن مأساة محمد حافظ

رجب هي ما حدث له تحديدًا، يتحدث عن مأساته الشخصية، وكتب هذا في قصصه، وكأنه يقول: أنا هذا الذي يتألم، هذا هو جسدي، وهذه هي روحي، وهذه هي مأساتي، كأنه يقول أنا هذا الشخص، ليس مجرد خيال وغموض فني، ظن أنه يستطيع أن يعبر عن نفسه وعن جسده وروحه وأن له الحق في ذلك.

لكن بشأن السؤال المتعلق بموضوع الطبقة والالتزام، هل لم يعبر محمد حافظ رجب عن طبقته أيضًا من خلال تعبيره الحقيقي عن ذاته؟ هل كان مجرد ذات مفردة معلقة في الفراغ؟

بالتأكيد عبَّر عنها؛ كتب قصصًا كثيرة لم يكن بطلها الأساسي، بل أبطال آخرون من طبقته. لكن حتى في قصصه التي عبر فيها عن نفسه أعتقد أنه كان يعبر عن طبقته بشكل حقيقي، ليس من خلال الواقعية، بل بالتعبير عن ألمها الروحي الحقيقي.

عندما ندخل السينما نتخلى عن عالم الواقع وندخل عالم الخيال، وعندما نخرج علينا التخلي عن الخيال ببطء لنستطيع مواجهة العالم من جديد

وعندما تحول للكتابة الخيالية كان يتكلم عن صغار الموظفين كما تتحدث كل القصص الواقعية؛ فالموظف في قصصه لا يجلس على مكتب، بل معلق في خطاف في سقف أو محبوس في دوسيه في درج. هذه الصور الخيالية التي تصور عالم صغار الموظفين بشكل خيالي تقدم تعبيرا خياليا عن الواقع. لم تكن أحداث قصص محمد حافظ رجب في مكان خيالي، بل كانت تعبر عن طبقة فقيرة في الستينيات في مصر.

ربما لم ينتبه النقاد إلى أنه ليس فردًا في جماعة من العمال في مصنع، على الرغم من أنه كان يملك روحًا جماعية غريبة في الحقيقة.

* * *

لماذا ارتبطت كتابة محمد حافظ رجب بالقصة القصيرة تحديدًا؟ هل لأنها مناسبة أكثر لوصف مأساة الرجل الصغير؟ ارتبط محمد حافظ رجب بصناعات ثقافية كالسينما والصحافة، وإن كان ارتباطه بها هامشيًا، لكنه ارتبط ارتباطًا أقوى بكتابة القصة القصيرة تحديدًا كمنتج ثقافي يرتبط بالحداثة التي صنعتها السينما والصحافة.

نحن نربط كثيرًا بين الأفلام والروايات، ونهمل فكرة أن القصص القصيرة تشبه أفلامًا قصيرة، فقط أبطالها ليسوا كأبطال الروايات والأفلام، بل هم مجرد أبطال مأساتهم صغيرة. وكانت القصة القصيرة الفن الذي يستطيع من خلاله قارئ لا يملك الوقت ليقرأ كثيرًا في رواية ممتدة، بل في فترات متقطعة، ما بين عملية بيع وأخرى، فنًا يستطيع التعبير عن الواقع، وليس الشعر برومانسيته مهما كان واقعيًا. كما أن القصة القصيرة هي التي كانت منتشرة ويستطيع نشرها. نشر العمال في تلك الفترة قصصًا كثيرة وبتعليقات من نقاد يساريين، لكن لا توجد روايات عمالية لنقدها.

لم يكن خيال محمد حافظ رجب حكاية عن عالم جميل ومثالي، بل خيال عن عالم عنيف يمتلئ بالخيانة، ويصبح الجسد مادة لتحطيمها تحت وطأة عنفه. من أين أتى كل هذا العنف والألم لشاب صغير يعمل في مكان جميل كما نتخيل محطة الرمل وقتها؟ قد يكون هذا العنف والألم موجودا تحت طبقة الخيال الجميلة تلك وانفجر في مخيلته تجاه المجتمع، لكن قصصه عُدت وقتها كعنف لغوي ورفض النقاد والمؤسسات الصحفية نشرها.

كتب محمد حافظ رجب عن حياته، كتب عن نفسه ومأساته، والغريب أنه كتبها في قصص قصيرة، لا في الشعر ولا الرواية؛ ففي الشعر والرواية مساحة أكبر للتعبير الذاتي، لكنه فعل هذا في فن أصعب قليلاً في فكرة التعبير عن الذات. كتب عن نفسه وبلغة شعرية أيضًا، لكنه لم يكن رومانسيًا.

كيف استطاع محمد حافظ رجب الذي لم يكمل تعليمه أن تكون له كل هذه العناصر القوية كأديب الخيال الجامح والغموض واللغة الشاعرية؟ لقد كتب عن المهمشين بخيال وجموح قوي، عن عوالمهم المأساوية والعنيفة؛ لأنه ببساطة كان مهمشًا مثلهم من بداية شق نفق محطة الرمل ليجد نفسه دون مورد رزق. هكذا في لحظة يتهدد عالمه وينكسر. ليس هذا عالم العمال في مصنع. لم يكن محمد حافظ رجب عاملاً في مصنع يخضع للقوانين ويحتال عليها لكنه بياع في الشارع، إنه من طبقة أخرى ليست التي موجودة في الكتب ربما.. لكنه كتب عن نفسه وطبقته كما يراها وعبر عنها بقوة وبشكل جميل ومتفرد.

كوثر بن هنية

سينما ما بعد الثورات العربية

حسام الخولي

«لقد ظللت أفكر وأُرتّب في الأفكار التي أقدمها في هذا الكتاب على مدى أربعين عامًا». كُتبت هذه الكلمات في تصدير الكاتب والحاخام الأمركي هارلود كوشنر لكتابه الأهم في مسيرته «الرب راعي». يحمل هذا التصوّر ضمنيًّا في سياقه العام ما يعتقد فيه الكاتب الأمريكي الآخر جون شتاينبك عندما قال: جمهورك شخص واحد فقط، أو ما يعزّزه كاتب نوبل جابرييل ماركيز الذي حملت تجربته الكتابية وخطاباته المكتوبة وبعض لقاءاته جملته المفضلة: أعتقد أنك تكتب من أجل شخص ما بعينه. من أن يمركز المرء أفكاره على مدار حياته نحو هدف وجمهور بعينه سواء تعدد إنتاجه أو طُرح مكثفًا في عمل متفرد. إلى جانب هؤلاء وغيرهم يجلس عدد ربما لا يمكن إحصاؤه أمام ورقتهم/ كاميراتهم الفارغة منتظرين الحديث إلى جمهور مُحدّد تعرفه عقولهم جيدًا؛ للدفاع أو لإيضاح ثمة أفكار بعينها، بمختلف زواياها، كتنويعات كتابية وموتيفات بصرية شتى على فكرة أصيلة واحدة، ولو احتكمنا إلى الثورات العربية لدينا، كحدث إقليمي مكثّف، سنجد أمثلة مميزة ينطبق على مشروعاتهم ذلك الأمر؛ من هؤلاء الكاتبة والمخرجة كوثر بن هنية التي خرجت من زخم المشروع الثوري في تونس لتؤطر هذه الثورة سينمائيًا إلى جانب الحديث عن جُرح الشعوب العربية المجاورة مجازًا.

تسبب الحراك العربي بشكلٍ عام في ظهور جيل سينمائي متفرّق مكانيًّا ومجتمِع فكريًّا، إلى حد ما، تثوّر أفلامه بأفكار ما كانت لتُعرض لولا وجودَ هذا الحراك، شاهدنا بن هنية التي تزداد وتيرة النبرة الثورية داخل أفلامها، فيلمًا بعد الآخر، لتأخذ منحى أكثر نضجًا للفكرة الجوهرية ذاتها، تحمل هموم المرأة العربية والسلطة التي تحتكم لها، شراسة تثبتها قطعات المونتاج الحادة دائمًا، والرغبة الدائمة في التخلص من تلك السلطة، رُشّحت أفلامها في مهرجانات عالمية وإقليمية وفازت أو نافست على الفوز. حتى إن فيلمها الروائي الطويل الأول «على كف عفريت» ٢٠١٧ الذي عُرض ضمن برنامج «نظرة ما» في مهرجان كان السينمائي لاقى استحسانًا كبيرًا من النقاد وقتها لفت النظر إليها عالميًّا.

سينما الثورة وثورة السينما

في تتبع سريع لمشوار بن هنية غير القليل والممتد مستقبلاً ربما سنجد ظاهريًّا فكرتها الأثيرة التي تحكي من خلالها حكاياتها المختلفة:

علاقات السلطة الدينية السياسية بالمجتمع عمومًا والمرأة بشكل أكثر تحديدًا؛ أول أفلامها القصيرة عام ٢٠٠٥ بعنوان «بريشي» التي حكت فيه قصة فدوى، الفتاة المتمردة التي تهرب من منزل والدها للاختباء داخل مصنع مهجور، ثم بعد بحث يعثر عليها والدها، وعندما يهم بالرجوع بها إلى المنزل، يدرك من نظرتها أن هناك ما هو أعمق من الغضب العابر، حدث شيء قد لا يمكن إصلاحه.

عام ٢٠١٠ خاضت مخاطرة إنتاج أول أفلامها التسجيلية «ذهاب الأئمة إلى المدرسة»؛ عن قصة مجموعة من شيوخ المسلمين في مسجد بباريس فرنسا، يُطلب منهم التدرب والتفاعل مع بعض أفكار العلمانية والانفتاح وفقًا لسياسة تحديث الإسلام وقتها في فرنسا، ومن بين جميع الجامعات يتطوع المعهد الكاثوليكي للأمر، يقدم هذا الفيلم سردًا للتدريب المهني والتناقضات التي يمكن للمؤسسات الدينية خصوصًا العيش بينها في ظل إيمانهم بأفكارهم تلك التي ربما تتعارض مع الأفكار الأخرى.

بعد ذلك بثلاث سنوات ستقدم فيلمين دفعة واحدة: واحد من أنضج أفلامها «يد خشبية» التي تحكي خلاله قصة فتاة ترفض الذهاب إلى الكتّاب (مكان حفظ القرآن) بسبب تعنيف الشيخ لها، تحتال الطفلة على والدتها بأن تضع يدها على أحد الكراسي بعد أن تضع بين يديها والخشب مادة صمغية لاصقة، تضطر الأم إلى الذهاب بها في أخرى يحكيها الفيلم بدلًا من الكتّاب. وإلى جانبه الفيلم التسجيلي «شلاط تونس» التي أعادت فيه السردية الأسطورية المنتشرة في تونس دون وجود حقائق ملموسة لها بخصوص شلاط -بلطجي- ظهر في تونس أوائل الألفية وكان يتنقل عبر دراجة بخارية يجرح مؤخرات النساء «غير المحتشمات» في نظره، أو اللوات يرتدين زيًا «يفتن الرجال» بسكين يحمله في يده، وقد خاضت خلال فيلهما صعوبات قد يظهر بعضها على الشاشة للحصول على شهادات ومشاهد حصرية وكانت المخرجة والبطلة التي تتحدث مع الناس أمام الكاميرا وخلفها. أدانت الحكومة ورجال الدين ضمنيًا الذين يقدمون دوافع تبدو في نظرها مساعدة على حدوث مثل هذه الأحداث.

بعدهما تكتب وتُخرج الفيلم القصير «بطيخ الشيخ» تحكي فيه قصة الشيخ طاهر، وهو إمام تقي محترم يوافق على الصلاة يخدعه تلميذه بجمع المال لسداد دين إمرأة متوفية ثم يعلن ذلك إلى المصلين من أجل أن يصبح شيخ المسجد، تحاول في الفيلم تقديم نظرة داخلية على المشكلات التي يواجهها الأئمة بين بعضهم الآخر قبل أن يوجه اللوم إلى الخارج.

وفي تسعة مشاهد دون مونتاج استوحت فيلمها الروائي التوثيقي «على كف عفريت» (وربما أخطأت عندما ترجمت فيلمها هذا إلى The Beauty and the Dogs «الجميلة والكلاب»، ففي عقلية الغرب تعتبر الكلاب حيوانات أليفة، كان الأذكى أن تترجم إلى الذئاب أو ما إلى ذلك لتظهر وحشية ما تريد). هي قصة حقيقية حدثت في تونس ٢٠١٢؛ مرت دورية شرطة على إحدى الشواطيء في وقت تواجد شاب وصديقته في سيارتهما، انتهت القصة باغتصاب الفتاة الشابة

فيلم «يد خشبية»

على أيدي دورية الشرطة وسرعان ما تحولت إلى قضية رأي عام ساعدت في انتشار ما نشرته مريم بن محمد (اسم مستعار) التي تعاونت مع الصحفية الفرنسية آفا جامشيدي في كتابهما «مذنبة لأنني اغتُصبت». لم تذكر في الفيلم أن الجناة عوقبوا في الحقيقة بالسجن المشدد لعشر سنوات، ووضعت مشهدها وبطلتها الختامي في الصباح لتتصر حياة أخرى وصعوبات أخرى ربما تواجهها.

وفي عام ٢٠٠٩ الذي تفقد فيه التونسية زينب البالغة من العمر تسعة أعوام والدها، وتحاول والدتها إعادة بناء حياتها مع رجل آخر في كندا، تقدم فيلم بعنوان «زينب تكره الثلج» لأن زينب الصغيرة لا تريد أن تستقر وتكمل حياتها في هذا البلد الجديد، زينب تكره الثلج؛ لا يمكنها العيش هناك بلا أصدقاء أو حياة صاخبة مثلما كانت تعيش هناك، فالحياة هنا تبدو باردة دون مشاعر، يتتبع الفيلم التسجيلي قصة محاولة تعايش زينب ووالدتها على مدار عدة سنوات، ماذا يمكن أن يفعل المرء تجاة قدرية إجباره على العديد من الأشياء كإنسان وبالتحديد كإمرأة عربية.

ثمة أشياء تكاد تكون ملموسة وثابتة في شاشة كوثر بن هنية: تلخص قصة فيلمها من خلال تسميته الواضحة تمامًا في كل مرة. تقدّم قضيتها مضادة للبطريركية الدينية التي تراها مسيطرة على أوضاع العالم العربي، ودائمًا ما تترك نهايات أبطالها مفتوحة أمام مأساة قد تبدو وشيكة بعد غلق كاميراتها والخروج من السينمات أو غرف النوم. تعمل على قصص حقيقية بالفعل كأفلام تسجيلية أو تستخدم قصة حقيقية لنسج خيوط خيالية بسيطة في فيلم روائي داخله بعض الحقيقة.

الرجل الذي باع ظهره..
نقلة مرتبكة لفكرة ملهمة

في بداية القرن الحالي كان ثمة أسطورة تقول إن هذه الفكرة عمومًا تجد صدى واسعًا وأن الغرب يتقبلها، يذهب البعض لجلب بعض من رجال ونساء أفريقيا السوداء وآسيا أحيانًا، ثم يعرضهم كما لو كانت في متحف للإنسان الأبيض الذي يصف نفسه بالتحضر، كتبت بن هنية سيناريو فيلمها الجديد ربما استهزاءً صريحًا بتسويق الفن بالطريقة المعروضة المستمرة إلى الآن وإدانة للرجل الأبيض الذي يقدم إلى العالم تلك الأفكار الهمجية تحت مظلة الفن.

في آخر مشروعاتها الذي حصد جائزة أفضل فيلم روائي عربي في الدورة الرابعة (الأخيرة) من مهرجان الجونة السينمائي، مباشرة بعد أن فاز بطل الفيلم الكندي من أصل عربي يحي مهايني بجائزة أفضل ممثل في مهرجان فينيسيا السينمائي ٢٠٢٠، فيلم The Man Who Sold His Skin أو كما ترجمته «الرجل الذي باع ظهره» (وربما كان من الأفضل أيضًا ترجمته إلى «الرجل الذي باع جلده» كتعبير أكثر تجريدًا وعمقًا)

فيلم «الرجل الذي باع ظهره»

تحكي مأساة الإنسان العربي عمومًا ليس من تونس لكن هذه المرة من سوريا؛ عن طريق قصة شاب لا يمكنه الزواج من فتاة يحبها، يجد عقبة عمله وحاجته المالية، يتعثّر في أثناء سفره في الحصول على عمل يستره، يضطر إلى اللجوء إلى موافقة فنان غربي في لبنان طلب منه أن يرسم لوحة فنية على ظهره، وينتقل به بين المزادات لعرضها للبيع بعد الانتقال من بيروت إلى بلجيكا، في رمزية تكاد تتطابع ما يعيشه الإنسان السوري اليوم من تشريد ومزايدات يلقاها باختلاف نسبة حدوثها بين بلد وآخر. لا يملك البطل «سام» اختيارات كثيرة كسوري هارب من السجن خلال الحرب الأهلية ويريد إعادة بناء حياته مع فتاة يحبها.

في الوقت الذي قدمت فيه بن هنية صورة سينمائية ثاقبة بين المدن التي تنقلت بينها في أثناء التصوير، واختارت بعناية ممثليها؛ سواء مهايني الذي يقدم أولى بطولاته بعد عدد من الأفلام القصيرة، ثم بإقناع الفنانة العالمية مونيكا بيلوتشي لمشاطرة البطولة، إلّا أن الفيلم خرج إجمالًا كتجربة مرتبكة في سياقها العام، ربما لاستعراض عدد من النهايات التي لجأت إليها في مصير بطلها.

المعضلة التي يمثلها هذا الفيلم تتجاوزه وصانعوه إلى حيز أكبر يصلح للنقاش وإعادة طرحه للجميع: لماذا تخرج بعض المشروعات السينمائية غير ناضجة ومبتسرة رغم الاعتقاد بامتلاك صناعها المهارة الكافية لتفادي ذلك؟ تسقط الإجابة سريعًا من هوة الحاجة المُلحّة لصنّاع السينما العربية للجوء إلى عدد ليس قليل من منح وشركات الإنتاج لخلق مشروع فيلم واحد، وهو ما يفسّر بديهيًّا بعض تدخلات جهات الإنتاج تلك في بعض مصائر القصة حتى إذا نفى الصناع حدوث ذلك.

المخيال السينمائي العربي «الفقير» واتهامات الجمهور المتكررة بسذاجة كثير من الكتابات والإخراج السينمائي المحلي الذي يراه هذا الجمهور كحكم شامل على غالبية الأفلام المستقلة وغير المستقلة قد يبدو اتهامًا غير وجيه في ظل تحكم ومحدودية الأفلام التي يحتاجها السوق السينمائية العربية كأولوية إلى جانب قناعات جهات الإنتاج المختلفة وسقف حريتهم إقليميًّا ودوليًّا التي تجعل السيطرة الكاملة على خروج الأفكار كما في رأس كاتبها ومخرجها ضرب من الصراع غير المنصف بين الفنان وسلطته الداخلية من جهة ثم بينه وجهات الإنتاج المختلفة التي يضطر إليها من جهة أخرى. تضع تلك السردية الفنان العربي في دائرة قد تضطره أحيانًا للتنازل عن حديث المظلومية واللطميات التي تؤخر مشروعاته على أي حال إلى إنجاز أفكاره بالحد الأقصى من تحقيقها على الشاشة، في أثناء حكمنا على تكاسل الكتّاب والمخرجين علينا أن نضع ذلك ضمن سياق الارتباك الكلي الذي يعيشه الفنان

فيلم «بطيخ الشيخ»

العربي وتجربته المحاصرة من السلطة والجمهور ومحدودية مشاهداته أساسًا، وهو ما لا يمنع إدانة الارتباك النهائي الذي قد تقع فيه بعض المشروعات الواعدة مثلما وقعت فيه بن هنية.

على ما يبدو أنه أمام كل مشروع فني مكتوب أو مصور أو مسموع يخرج هناك عدد ليس قليل يتوقف دون سبب مقنع أو وجيه، وأمام هذا المنتج النهائي الوحيد عدد من الأفكار التي لم تسمح الظروف بتنفيذها كما كُتبت أو صُورت في ذهن أصحاب العمل.

مشروع كوثر بن هنية السينمائي الذي يبدو كتنويعة موتيفات بصرية تدين السلطة والمجتمع، العربي، وتثأر للمرأة داخله، يعي جيدًا هذه المحاصرة التي يعيشها الإنسان العربي عمومًا وربما يخلق ذلك لديّ شعورٌ بتوقّع معرفتها ببعض الارتباك الذي ما كان للمشروع أن يخرج دونه للأسباب السابقة، الإلزامية، غير المقنعة، التي يعانيها الفنان العربي بشكل يومي، في دولِه شبه المحطمة فنيًّا، فتجد -ونجد معها- بعضَ العزاء في قلة إحساس البعض بهذا الارتباك، ربما لأنها تعلم منذ البداية جمهورها الذي توجِّه إليه صورتها عن القهر والسيطرة التي تمارس عليه باستمرار، في سينماها القادمة بعد ثورات وانتفاضات راجت بين البلدان العربية في السنوات الأخيرة ولم تنطفيء وهج شرارة أفكارها بعد أو تذبل في الأذهان كما يبدو ذبولها في الواقع.

في فيلم «على كف عفريت» يقول أحد الشرطيين بينما يحثها على سحب محضر الاغتصاب: احنا اللي كابسين ع الذئاب علشان ميخرجوش رؤسهم ينهشونا، تصبح البلاد من غير أمن، إنت وأنا وأبويا وأخت وأمك، وصغار، يغتصبوهم ويغتصبوا البلاد وتعم الفوضى وتصبح البلاد فوضى للإرهاب، البلاد على كف عفريت وإنت تحب تشكي!». البطل/ المغتصب جلال في «شلاط تونس» يقول: ما نحب نقرأ.. نحب نحرق». وعندما تسأله عن علاقته بالبنات يقول «علاقة الحمار الوحشي بالمستنقعات». ينتهي فيلم «بطيخ الشيخ» باللافتة المكتوب عليها «لعنة الله على اللي يحط الرذيلة» وهي ذاتها الرذيلة (قشر البطيخ) التي وضعها الشيخ بيده أمام المسجد للتخلص منه. تحمّل بن هنية دائمًا مسؤولية أخطاء المجتمع في خطابها الثوري إلى الأشخاص الذين يعتقدون أنهم هنا لإصلاحه كبديل عن حكوماتهم غير الموفقة سواء داخل تونس أو خارجها.

علوية صبح..
الجسد أرشيف المدينة
شيرين أبو النجا

موسم الأوقات العالية..
تيه المثقف في مدينته
أماني خليل

«بساتين البصرة»..
أحلام تستيقظ على يأس
منى أبو النصر

«المزحة القاتلة»..
كل ما تريد أن تعرفه عن الجوكر
طه عبد المنعم

أنتيجون
لا تنحنِ.. لا تكن "سوبر مهاجر"
محمد حسني

مراجعات

علوية صبح.. الجسد أرشيف المدينة

شيرين أبو النجا

علوية صبح الكاتبة اللبنانية ليست غريبة عن القراء في مصر، فقد عُرفت برواية **مريم الحكايا** (٢٠٠٢)؛ وهي ثاني أعمالها بعد رواية **النوم مع الأيام** (١٩٨٦). ثم اشتهرت أكثر عندما شُنت عليها حملة عام ٢٠١٠ لمنع روايتها **اسمه الغرام** (٢٠٠٩) من الصعود إلى القائمة القصيرة لجائزة البوكر. ولأن صغائر الأمور إلى زوال حتمي لم يبق سوى كتابة علوية صبح التي تشكل معمارًا متكامل البناء يتحرك في اتجاهين متعاكسين بالقوة نفسها؛ فمن ناحية تغوص الكاتبة في الداخل، فتسعى إلى كشف الخراب الذي خلفته الحرب في النفوس، ومن ناحية أخرى تتجول في فضاء المدينة في محاولة لفك رموزها وشفرتها من خلال شخصيات مختلفة، وتلقي الضوء على المسكوت عنه، كما فعلت نهلة التي اختفت في «اسمه الغرام»، فكانت رحلة البحث عنها إعادة قراءة لنبض المدينة النفسي والاجتماعي والسياسي. تتسم لغة علوية بقدرتها على الحفر، ولهذا نجدها تسعى إلى توليد مرادفات الكلمة وتحويل الشعور إلى استعارة، فتتمكن من كتابة ما يستعصي على الكتابة. وبازدياد الحفر وتزايد المشاعر الضاغطة المكثفة تصل الكتابة دائمًا إلى تلك اللحظة التي تفقد فيها الراوية ذاتيتها الروائية، فتتمرد على الحبكة وتتحول إلى علوية صبح، كما فعلت في **مريم الحكايا**، ومن بعدها **اسمه الغرام**. يحمل كسر الإيهام عدة دلالات، فمن ناحية يبدو وكأن الحبكة لا تسع الراوية، ومن ناحية أخرى تبدو الرواية أكبر من الحبكة: رواية وطن أو بالأحرى الذاكرة التي تسعى صبح جاهدة إلى رتق ثقوبها وسد فجواتها بالتخييل.

في أحدث أعمالها الصادرة عام ٢٠٢٠ تشرح علوية حرفيًّا معنى **أن تعشق الحياة**. هي رواية عن ذاكرة الجسد (دون أي إحالة إلى رواية أحلام مستغانمي)، الجسد الذي يختزن خيباته وانتصاراته الخاصة، لكنه أيضًا جسد موجود في الفضاء العام، مُحاصر بشبكة علاقات القوى السياسية والاجتماعية. تتحول أزمة الوجود بكل مستوياته المعرفية والأنطولوجية إلى أزمة الجسد (أو ربما العكس)، والجسد أرشيف الذات، لذا تتحول أزمة الجسد

إلى ذاكرة متدفقة، مضطربة، دائرية، متفجرة. تكتب الذاكرة المضطربة المليئة بالفجوات عن أزمة الجسد المعطوب، المريض، المتشنج. يتحول الجسد إلى الصوت المهيمن على النص، حتى لو كانت بسمة- الراقصة التعبيرية- هي التي تروي. أن يعطب جسد راقصة فهذا بمثابة توقف عن الحياة، لكن السرد الشهرزادي وفعل الذاكرة يُعيدان الحياة لبسمة في نهاية النص إذ نشهد الرقصة الختامية التي تعلن بداية جديدة، وهو ربما ما جعل الصحافة الثقافية تستخدم كلمة «الأمل» كثيرًا عند الحديث عن رواية **أن تعشق الحياة**.

لكن ما بين البداية والنهاية تتمرد الذاكرة كثيرًا؛ حتى إن بسمة تعلن على الدوام أنها لا تتذكر، ويتصل الحلم باليقظة، وتخرج الذاكرة عن الخط المرسوم لها، فتخوض في ذاكرة شخصيات أخرى: صديقات وأصدقاء وسياسيين ومناضلين، لتكتمل صور المدينة المكلومة التي ينافس عطبها علة الجسد. المدينة مكلومة بالفساد السياسي ومأساة اللاجئين الفلسطينيين والطائفية التي تضرب المجتمع في القلب وتحتفظ للنساء بنصيب أكبر. يكتمل كل ذلك بتحول جزء كبير من سوريا إلى تربة مواتية لظهور الجماعات المتطرفة كداعش والنصرة. تتجلى كل آثار الحروب الماضية والحاضرة في النص؛ فيرى القارئ نتائج التشظي والقصف منعكسة في لغة الذاكرة.

يبدو جسد بسمة من صغرها وكأنه يتمرد على التنشئة الجنوبية المتزمتة القاتمة، ثم تتمرد أكثر فتحترف الرقص، وتترك في الخلفية إرثًا عائليًا ثقيلاً يعود ليحتل مشهد الصدارة في مقدمة الذاكرة لنتابع حرفية رسم مشهد مرض الأب ثم انتحاره وإحساس الأم بالذنب. لم يتحمل جسد الأب البقاء على قيد الحياة التي تحولت إلى قيد فعلي، فحرَّر جسده من العجز، ربما لأنه أيضًا يعشق الحياة. أما أحمد، الحبيب الأول، فقد عطب جسده بالسرطان، وإثر موته لم يتحمل جسد بسمة المواجهة فعطب هو الآخر لتسافر في رحلة علاج إلى موسكو. وبزيادة عطب الجسد تزداد قسوة المدينة (في الرواية هي بيروت لكن الأمر ينطبق على أي مدينة عربية). وبزيادة قسوة المدينة تزداد فجوات الذاكرة؛ فلا تسترجع الأحداث بشكل خطي مطلقًا، بل بشكل دائري متعرج ومتكسر أو مبتور أحيانًا كثيرة. وهو أمر صحيح فلسفيًا، فالذات لا تتبنى بشكل متسلسل طولي، بل دائمًا ما يكون البناء متعرج الخط، ومبتورًا في بعض المناطق، وكذلك فعل الذاكرة الذي ينطلق من هذه الذات التي يكون الجسد أحد أوجه كينونتها. هي منظومة لا تتجزأ إذن، فالعطب لا

يصيب الجسد فقط، بل يعبر حدود المجال الخاص ليصيب جسد المدينة بأكملها، فتمتلئ الذاكرة بالثقوب.

كتابة علوية صبح معمار متكامل البناء يتحرك في اتجاهين متعاكسين؛ تغوص الكاتبة في الداخل، فتسعى إلى كشف الخراب الذي خلفته الحرب في النفوس، ثم تتجول في فضاء المدينة

لا يفوت القارئ أن نص علوية صبح يلبي العديد من رؤى وتقنيات الكتابة النسوية دون أن يعلن عن ذلك أو يفتعله. بداية منح النص مساحة تخييلية لأصوات مختلف النساء: المثقفة والقروية، والبورجوازية، ونصف المتعلمة، والداعشية. الأمر ليس قاصرًا على كون الصوت لشخصية امرأة، بل المقصود أنه صوت يخالف السائد والمهيمن على فضاء المدينة الذكوري. كما أن الذاكرة التي تُولد قصة من داخل قصة تمنح النص بناءً أموميًا لا تخطئه العين، فالقصة تولد من رحم

القصة حتى النهاية. والأهم أن الذات النسوية التي تجلت على سبيل المثال في مختلف السير الذاتية التي كتبتها نساء لم تكن تسير بترتيب زمني طولي، لأن الذات لا تُبنى في الحياة بهذا الشكل المرتب، وذلك عكس السير الذاتية التي كتبها الرجال. تكتب بسمة (أو تحكي) سيرتها وسيرة جسدها ومدينتها وفقًا لوعيها بهم، ووفقًا لفعلهم فيها.

أما الذاكرة المثقوبة التي تحكم سرد بسمة، والتي تكشف كل تشظي الذات وتشظي المدينة فهي تعبير عن مصير الجسد/الكينونة في زمن المدينة. فكما تتآكل المدينة وتمتلئ الأرصفة بالقمامة، تفيض الذاكرة ولا تعود قادرة على رؤية الصورة كاملة. وعلى الرغم من أن بسمة تُرجع فعل الذاكرة المتشظي للأدوية والمهدئات التي تتناولها- وهي تقنية بارعة من صبح- إلا أن كثرة النزاعات والحروب التي مرت بها بيروت لا يمكن أن تترك ذاكرة واحدة سليمة. قد تبدو مشاهد الرواية في حبكتها غير مألوفة لدى القارئ الذي لا يفهم إلا السرد على طريقة حدوتة «كان يا ما كان». لكن هذه المشاهد المتشظية ظاهريًا هي تعبير عما تفعله الحرب والفساد والتصالح الكامل بين الرأسمالية والأبوية. وفي وسط هذه الشبكة من العلاقات لا بد أن يتحول جسد النساء إلى ساحة معارك لتسجيل انتصارات زائفة. فما الذي حدث ليوسف، الفنان التشكيلي الذي عاشت معه بسمة أجمل لحظات؟

مثل «مريم الحكايا»، ومن بعدها «اسمه الغرام»، يحمل كسر الإيهام عدة دلالات، فمن ناحية يبدو وكأن الحبكة لا تسع الراوية، ومن ناحية أخرى تبدو الرواية أكبر من الحبكة

كيف ينقلب الشخص من نقيض إلى آخر؟ إنها الحرب، مشاهدة العنف والقتل والتعذيب. عندما يعجز الإنسان العربي عن التحكم في أدنى شروط حياته لا يجد سوى جسد النساء ليضع فيه كل خيباته. يخرج الداعشي الصغير من شخصية يوسف ويطلب من بسمة الالتزام بارتداء النقاب، وهو طلب يعبِّر عن تحول بوصلة رؤيته للحياة بأكملها بعد أن عاد من سوريا. فالانهيار والعطب اللذان أصابا المجتمع السوري أدى إلى عطب جسد المدينة ومعها روح

يوسف. وعندما نصل إلى الذروة في التطرف ورفض الحياة، لحظة إلقاء يوسف اللون الأسود على كل اللوحات التي رسمها لبسمة، ندرك أننا عدنا إلى مفتتح الرواية؛ حيث بسمة التي اشتد مرضها بعد تحول يوسف.

لكن يبدو أن السرد ومحاولات التذكر تدفع ببسمة دفعًا إلى محاولة النهوض من جديد، متمثلة روح أنيسة صديقتها التي أصيبت بالشلل ثم قاومت وعادت إلى الوقوف مرة أخرى عبر الكتابة. تشفى بسمة بتذكر الرقص، وذلك على الرغم من الألم المهيمن على الرقصة الختامية والتوتر الكامن فيها، وتشفى أنيسة بالكتابة. وتبقى أمينة في مكانها متحسرة على انفلات العمر دون الرجل الملائم، وفي إحالتها للمشكلة على بعض الماورائيات تكشف عن قسم أكبر من المجتمع المعطوب. تتجلى المدينة كلها في صمت نزار، وتطرف يوسف، ومرض بسمة، وشلل أنيسة، وأحلام أمينة، والأخبار التي يبثها التليفزيون، وذكريات بسمة عن نشأتها. كما تعمل ذاكرة بسمة- العشوائية والمتشظية ظاهريًا- على منح أجساد أخرى معطوبة صوتًا، فتتوالى القصص من هنا وهناك في محاولة لكتابة ما يستعصي على الكتابة، لتظهر صورة باهتة لتاريخ سياسي واجتماعي مؤلم في المنطقة العربية. فكل الأجساد المعطوبة ليست إلا أرشيفًا للمدن، والعطب يصيب المهزوم والطرف المقابل الذي يتصور أنه منتصر. وهو أرشيف مليء بالخيبات والخسارة لا يُمكن تعويضها إلا من خلال أجساد النساء، أي عبر امتلاكها، أو انتهاكها، أو تغييبها، أو ذبحها. سوى هذه هي خيبات المدينة العربية التي فقدت السيطرة على كل ما حولها ولم يبق لها سوى إرث رأسمالي بالٍ لا يفهم ذكورته إلا من خلال نقشها على جسد النساء. لا يتحرر من هذه الدائرة محكمة الإغلاق سوى القلة التي تعلمت «أن تعشق الحياة»، وهي مهمة ليست سهلة في الواقع كسهولة كتابتها.

لم تكن السير الذاتية التي كتبتها نساء تسير في ترتيب زمني طولي، لأن الذات لا تُبنى في الحياة بهذا الشكل المرتب.. وذلك عكس السير الذاتية التي كتبها الرجال

موسم الأوقات العالية..

تيه المثقف في مدينته

أماني خليل

المعادي سردية زمنية واجتماعية

يمكن أن نعتبر مجموعة «موسم الأوقات العالية» للكاتب ياسر عبد اللطيف، الصادرة عن الكتب خان، ٢٠٢١، لوحة موزاييك ممزوجة بذكريات تسعينية لكاتب مثقف عاش بين وسط البلد وحي المعادي الشهير، ذكريات الطفولة، الحب الأول، الدخول إلى عالم الثقافة، العلاقة بمقاهي وسط البلد ومبانيها الحكومية، الجنس الأول، تدخين الحشيش والحبوب المخدرة، الحياة على تخوم عالم الفن والمال، الاشتباك مع عالم العمل الحقوقي في أثناء العمل كمترجم، حالة من البوهيمية والصعلكة التي يعيشها كواحد ضمن مجموعة من شباب التسعينيات من أبناء المعادي.

يسرد البطل الأحداث كراوٍ عليم. يعيش الشباب في مرحلة الثانوي إلى الجًامعة في فترة نهاية الثمانينيات إلى التسعينيات بكل زخم تلك الفترة، وفي رحاب الحي الذي يكاد عبد اللطيف أن يحوَّل المجموعة إلى بانوراما زمنية واجتماعية له.

يرسم لنا شوارع حي المعادي؛ «ترعة الخشاب»، والجسور، وجسر تيتي، وعزبة المصري، ودجلة، حيث يحاول هؤلاء الشباب إيجاد صورة للتحقق في قصة «موسم الأوقات العالية» والتي يقصد بها عبد اللطيف موسم الجنون والتورط في المخدرات الذي صاحب هذه المرحلة، الراوي لا يحرك الأحداث، لكنه لا ينفصل عنها، وكأن الراوي وأصدقاءه في رحلة عبثية يقادون إلى أقدارهم. يتعرف الشباب إلى مطرب شاب؛ يوهمونه بأنهم أصحاب شركة دعاية وإعلان، الشاب ذو لكنة ليبية؛ إذ غزا كثير من الملحنين والموزعين والموسيقيين الليبيين القاهرة في التسعينيات.

رصدت رواية «جاتسبي العظيم» للروائي الأمريكي فرانسيس سكوت فيتزجيرالد (١٨٩٦ــــ١٩٤٠) التي صدرت في عشرينيات القرن الماضي، صورة للمجتمع الأمريكي، وما حدث من تغيرات مرتبطة بقرار تجريم الخمور، ووصل البعض لقمة الثراء السريع، كان جاتسبي يقيم حفلات صاخبة يوميًا في قصره ليبهر ديزي؛ حبيبته القديمة، التي

تزوجت من نيك بوكانان، وتذهب معه إلى حفلات صديقه جاتسبي الصاخبة.

وإذا كانت رواية «جاتسبي العظيم» ترصد التفاصيل الدقيقة لنيويورك وطبقاتها الاجتماعية، وتحولاتها الاقتصادية؛ فإن «موسم الأوقات العالية» ترصد القاهرة، وفي المركز منها حي المعادي، من خلال صورة لشخوص المجموعة «الراوي عاطف، التيج، آيات، وجدي». وترصد أيضًا موسيقاهم، ومخدراتهم، وسيارات الفولكس فاجن التسعينية، ومعلبات البولبيف المملح التي يتناولونها في محاولاتهم للاستشفاء من الإدمان. كما أن محاولات انخراط الراوي في تفاصيل المجتمع الثقافي، ترصد ذلك العصر.

للمعادي صورة ذهنية كحي برجوازي للطبقة المتوسطة العليا، حيث كانت سكن الباشوات في ثمانينيات وتسعينيات القرن. هذه الصورة المخاتلة يرصدها عبد اللطيف في المجموعة. لكنه أيضًا يقدم صورة أخرى مختلفة ومغايرة للحي، صورة للقاع المصري. الحي الذي يموج بشخصيات شاردة هائمة ومنفلتة، حيث توجد أيضًا أطراف الحي؛ عزبة المصري وطرة والبساتين.

في قصة «شهوة ملاك» يوجد الشابان «عاطف» و«يونس»؛ اللذان يبحثان عن مكان آمن لتمضية وقت مع «عتاب»؛ فتاة الليل التي استأجراها.

يوجد أيضًا «صلاح» ابن الرابعة والعشرين، كث الشارب، البلطجي الذي اشتهر في طرة وحي المعصرة، وبيته الذي هو غرزة حقيقة لأصدقائه، وصلاح ابن السجان الذي يقتنص منهم الفتاة في النهاية بعد ليلة زاخرة بالشهوة والخطر..

إذا كانت «جاتسبي العظيم» ترصد التفاصيل الدقيقة لنيويورك وطبقاتها الاجتماعية، وتحولاتها الاقتصادية، فإن «موسم الأوقات العالية» ترصد القاهرة، وفي المركز منها حي المعادي

المرأة رتوش، أنماط، سبر الأعماق

تجعل مجموعة عبد اللطيف ظهور الراوي خفيفًا، مراقبًا للحياة أحيانًا، متورطًا حتى عنقه في أحيان أخرى. تمتلئالمجموعة بنماذج نسائية رُسم بعضها كبورتريه، أو كرتوش لشخص عابر مثل شخصية «آيات» في قصة «موسم الأوقات العالية».

آيات شابة تشارك مجموعة من الشبان تدخين الحشيش في حي المعادي أواخر

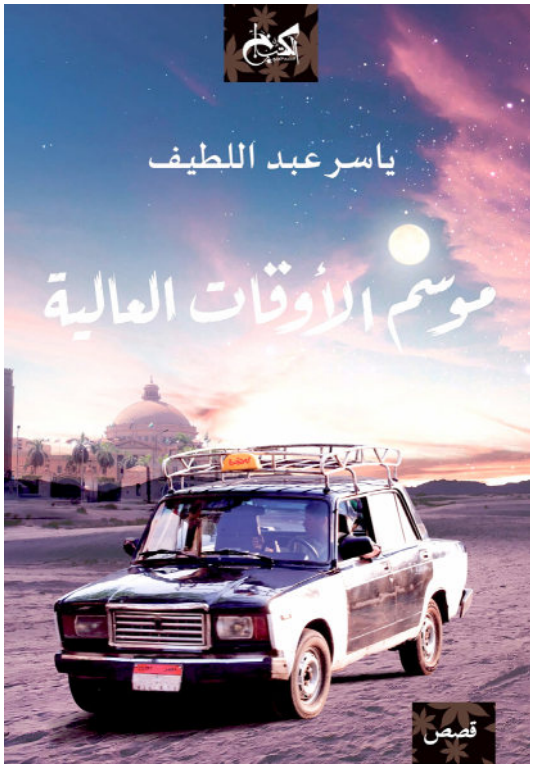
ثمانينيات القرن الماضي، حتى يقع أحدهم في حبها. وظهور آيات ظهور عابر غير لافت، وكأنه ضربة فرشاة وسط لوحة من لون واحد، بينما «امتثال» في قصة «قصص الحب التأثيرية» فتاة من لحم ودم ومشاعر واضطرابات، وشهوة، ونزق، وجموح. امتثال صديقة للراوي الحاضر الغائب، تحبه في أثناء تورطها في حب شاب يدعى محسن، سافر إلى الخليج ليُتم زواجه منها، وترسل امتثال رسالة إلى محسن تخبره بأنها وقعت في حب آخر، فينتقم منها بإرسال رسائلها إلى والدها، ويفسخ الخطبة في موقف درامي، فتدخل في علاقة مع الراوي، كلٌ منها يرغب في اكتشاف الآخر دون رغبة في تورط طويل معه. تميل امتثال لأن تكون نموذجًا نزقًا، انفعاليًا، شهوانيًا.

يقابل الراوي طالب الجامعة الذي يعمل في مكتب للترجمة في وسط البلد، زميلته امتثال في مكتبه، يكتشف جسد المرأة للمرة الأولى معها، ويكتشفان المدينة معًا، ويؤلفان قصة بعنوان «قصص الحب التأثيرية»: «تلميذان مُفلسان يتوقفان أمام فاترينة ألماس، يتصنعان الفرجة على المصوغات ليراقبان امرأة جميلة. وألّفنا قصةً كتبناها معًا بعنوان «قصص الحب التأثيرية» عن علاقة حب بالنظر بين متسكّع قاهري وامرأة ببياض شمعي تظهر كوجوه مانيه على خلفية سوداء مخملية في فاترينة مجوهرات. قصص الحب التأثيرية؛ يصلح عنوانًا لتلك القصة نفسها بيني وبين امتثال».

> **الراوي لا يحرك الأحداث، لكنه لا ينفصل عنها، وكأن الراوي وأصدقاءه في رحلة عبثية يقادون إلى أقدارهم**

في قصة «قمر فوق بحر الرمال العظيم» يرسم الراوي سكتش سريعًا لامرأة عابرة، حين يقابل فتاة فرنسية في أثناء رحلة خلوية إلى سيوة. يسبح الاثنان في مياه ساخنة وسط الصحراء، تحت ضوء القمر، وتدوس الفتاة قدم الراوي خلسةً، بعد أن تبادلا تعارفًا عابرًا كأنهما نجمان يمر أحدهما بجوار الآخر ثم يكمل طريقه في فضاء الحياة الواسع.

وفي قصة «الربيع في شتوتجارت» ينفُذ عبد



اللطيف إلى أعماق البطلة؛ فتاة سورية تعيش في ألمانيا بعد قيام الثورة السورية وما تلا ذلك من اضطرابات سياسية وانقسام شعبي. ثم ظهور الفصائل الإسلامية على خط الثورة، تتعرف الفتاة إلى شاب ثائر من خلال الإنترنت، لأنها تعاني الوحدة، ثم تتورط في علاقة جسدية معه ويصورها عبر الفضاء الإلكتروني؛ ويستغلها ويبتزها.. في هذه القصة يعرض عبد اللطيف» لأدق الاختلاجات النفسية والعاطفية لفتاة مغتربة تعيش في الشتات، وتبحث عن الحب والدفء، ثم تتعرض للخديعة وتجد نفسها تواجه الفضيحة والمجهول «كان عليها أن تتنفس الصعداء، وتنتظر إلى ما لا نهاية أن يفي بوعده، فلا يعاود ابتزازها ثانيةً. أيقنت أن مفهوم «خلو البال» قد انتهى بالنسبة لها ولن يعود إلا بنسيان رحيم تسحبها فيه الحياة اليومية بتفاصيلها. بدت الثورة والحرب الدائرة هناك بعيدة في الزمان ككوارث تنتمي لماض غابر. ثمة حرب أخرى تعتمل هنا. لكن لم تكن هذه هي النهاية».

أما في قصة «دراسة في العشق الأوديبي» فالبطل رجل ناضج أربعيني تقريبًا، يعجب بامرأة ذكية على الفيسبوك. ثم تضيء ذكرى قديمة في رأسه لمعت كالبرق، حين كان طفلاً في الثانية عشرة، ودخل في علاقة حميمة مع فتاة في الثامنة عشرة، تكبره بسنوات وتمثل تجربته الأولى.

الرجل هو ذلك الطفل، والفتاة كانت «نورا»؛ طالبة جامعية في كلية الاقتصاد والعلوم السياسية، سمراء وتشبه الممثلة حياة قنديل. تعرف إليها في المصيف بمرسى مطروح «لم يعد طفلاً من يومها، لم يعد يلهو، وحتى قلاع الرمال على شاطئ «روميل» بمطروح، لم تكن تهدف إلا لاصطيادها. كانت فخًا مُحكمًا من زير نساء لم يبلغ الثانية عشرة، وقد سقطت في الشرك فعلاً وجاءت تشاركه اللهوَ والبناء».

كانت نورا تقطن في مصر الجديدة وهو في الدقي. وانتقلت إلى بيت والديه لترعاه في أثناء سفرهما لأداء العمرة، يكتشف كل منهما الآخر ويبقي في ذاكرته لسنوات حتى تأتي نهاية القصة البديعة «وكان جسدها الأسمر الناحل الجميل أول وثن حسي يعرفه ويلمسه ويتشممه بكامل الوعي الذي يتفتح. أما الآن، فالمسافة بين الخامسة والأربعين والواحدة والخمسين ليست كالمسافة بين الثانية عشرة والثامنة عشرة. والوثن الممدد جانبه في شقة بمدينة الرحاب لم يعد بالحدة والنحول نفسهما. وسيارتها وإن كانت لا تزال فولكس فاجن برتقالية، فهي ليست الخنفساء برازيلية الصنع موديل السبعينيات بل جولف طراز ٢٠١٤. الدكتورة نورا عماد أستاذ الاقتصاد السياسي بالجامعة السويسرية في مدينة ستة أكتوبر لم تدخل الخمسين «بكامل مشمشها «كما يقول محمود درويش الذي لن يتبقى منه بعد زوال القضية وقهوة أمه وخبزها، ومعاطف الجبال والمغول وشجر السنديان، سوى هذه الصورة. صار مشمش نورا معتّقًا، ياميشًا، قمر الدين، مربى مشمش من إنتاج كلية الزراعة في السبعينيات. ومن قال إن طفلاً أبديًّا وكهلاً سرمديًّا مثله يقيم وزنًا للطزاجة والنضارة على حساب هذه الحلاوة اللاذعة!».

يقدم عبد اللطيف أكثر من مشهد يرسم فيه صورة مثقفي القاهرة؛ المشهد الأول رصد فيه انزياح أجيال مثقفي القاهرة في الستينيات لصالح أجيال أخرى أقل تأثيرًا، تتمسح في قامات مثل أمل دنقل ويحيى الطاهر عبد الله، لتكتسب منها تحققًا وقيمة. كنموذج الرجل الذي لم ينشر كلمة واحدة ويعرف نفسه كصحفي، لمجرد أنه يقيم في بنسيون أمل دنقل. وعن هذه الأجيال يكتب «واحتلت أجيال أخرى تلك المقاعد، تحاول أن تشقَّ لنفسها مكانًا في فضاء يناصبونه العداء مُسبقًا من قبل أن يبادر بلفظهم. سوء الظن من سوء الفطن. المدينة التي بلا قلب، غابات الأسمنت، لفّوا بينا وتهنا هنا، وذكريات عن ريف بعيد متجانس وأمومي تهدهدُ تشنجّات الاغتراب. ثم لا يُكافأ هذا العناء بأي تحقق مادي ولا معنوي. يصير المثقف المُحبَط أكثر شراسة من شرطي جائع».

أما المشهد الثاني للصراع بين مثقفي القاهرة فهو الصراع بين البطل في قصة «٢٠٠٥ أجرة القاهرة» الذي يعمل مترجمًا لصالح جمعية للحقوق المدنية التي تعمل في شراكة مع جمعية إيطالية بمشروع الحق في المياه، ويتعرف الراوي على ثلاثة شباب إيطاليين؛ رجلان وفتاة، يعجب البطل بالفتاة، ويخجل من جديتهم في العمل المدني، وتوثيقهم لتدني خدمات تنقية المياه في بعض قرى الجيزة، بينما الجمعية المصرية تكتفي بالأبحاث من خلال الإنترنت والأرقام، بعيدًا عن الدراسات الميدانية الحقيقية.

تجعل مجموعة عبد اللطيف ظهور الراوي خفيفًا.. مراقبًا للحياة أحيانًا.. متورطًا حتى عنقه في أحيان أخرى..

يخجل من ما يراه الشباب الأجنبي «وكأن عورتي انكشفت وكأني أسير حافيًا في أرض الأحلام». بينما مديره «طارق الصافي» المتربح من العمل المدني وأثري منه ثراءً فاحشًا يسخر منه في وجود «جينا»؛ الباحثة الإيطالية التي يحاول طارق إبهارها واصطيادها. هذه الأجواء المشحونة والمتوترة ينتج عنها هذا الصدام الحتمي «ويقول موجهًا حديثه لي بالإنجليزية كي يشرك چينا في تهكمه:

السيد كافكا عميد الاكتئاب العربي جالس يشرب ويسكي سنجل مولت ويضحك، يا للهول!

رددت عليه بالعربية:

الويسكي السنجل مولت من خيرات السيد المناضل ليون تروتسكي اللي بقى ينشر توصيات البنك الدولي من باب الثورة الدائمة!»..

"حياتي منام" يقولها أحد أبطال رواية "بساتين البصرة"، في واحدة من عبارات الرواية المُربكة، لتُسلّم القارئ من حلم لآخر، فيسعى في مرج التأويلات، فالرواية تستهل أحداثها بحلم قديم، ويذوب صاحبها بكل كيانه في نهر هذا الحلم، نائمًا كان أو مُنوّمًا، لا فرق، فالحدود بين اليقظة والمنام هنا وهم، حدود تذوب في ثنايا الذات، وتتبخر كأشباح الجنون.

منى أبو النصر

مراجعات

«بساتين البصرة».. أحلام تستيقظ على يأس

في روايتها الجديدة تستدرج الكاتبة والروائية منصورة عز الدين أبطالها من عوالم مترامية الأطراف: من سطور أوراق قديمة، ومجالس الفلسفة في زمن الحسن البصري، ولوحات مارك شاجال، تستدعيهم وتؤسس بينهم روابط تقمص روحية، في لعبة تستحضر بها فلسفة تناسخ الأرواح على مدار الزمن وميثيولوجياتها الضاربة في أغلب ثقافات العالم، وقامت بتوظيفها في الرواية كحيلة فنية أرادت بها سبر أغوار شخصياتها، وتحديدًا بطلها الرئيسي "هشام خطاب"؛ الذي تتوزع شذرات روحه بين القرن الحادي والعشرين والقرن الثاني الهجري، فاخترعت أزمنة، وأمكنة، وأصوات تنبش في التراث، والتاريخ، جميعها توقد جذوة أسئلة الرواية: هل تتناسخ الأرواح لتكتمل؟ وهل يتسع مكان واحد لموطن أرواحنا؟

تصعد الرواية بالقارئ، منذ عتبتها الأولى، درج الأحلام، والصور الشعرية، فيستهل السرد بصوت راوٍ يُخبرنا "بالأمس أكلت قمرًا" في عبارة ربما تُحيِّلنا لمطلع قصيدة هايكو مُنفتحة على الصور المُكثفة وظلال مشاعرها ، فالراوي من اللحظة الأولى يُطلعنا على سر من أسراره، فهو أسير عالم يرى فيه ذاته تأكل قمرًا، تتلون سماؤه بمسحات تركوازية أحيانًا، يتطلع لتلاشي ضوء حياته مع القمر المأكول، في تنقل بين قمة الشعرية للكابوسية وفوضوية الحواس، فصوته يشي بغرق ذاته في واقعٍ لا يخصها وتعلقها بواقع لا يعرف أحد عنه شيئًا غيره، في دائرة حسيَّة تجعلنا نستسلم مبكرًا لحكاية بطل الرواية الذي يُخبره القمر بالكثير.

على الرغم من أن الأحلام في "بساتين البصرة" لها موضع مركزي، إلا أنها ليست في حد ذاتها سوى وسيلة لإنشاء وبناء عالم السرد، فالحدود الصارمة بين الواقع والأحلام والخيال والسحرية ليس لها

مكان في قاموس منصورة عز الدين، كما يُخبرنا مشروعها الأدبي سواء في الرواية أو القصة القصيرة؛ فالرواية تنهض على ذكر حلم عابر في كتاب الأحلام لابن سيرين، تجعل بطل روايتها يتقمص هذا الحلم وينفذ منه إلى حياة موازية في التاريخ، ليُصدق أن روحه ما هي إلا امتداد لروح أخرى عاشت في البصرة القديمة تتنقل داخل مجلس الإمام الحسن البصري وأسواق المدينة القديمة ودروبها، في لعبة "تناسخ الأرواح" التي تُفسح للكتابة حرية الترحال في الزمان والمكان، جاعلة من الرواية مسرحًا مُتنقلاً يسعى ما بين قرن غابر وقرننا المعاصر، تدعمها حالة حركية خاصة للسرد عبر تقنية تعدد الرواة، فأحداث الرواية تجري على لسان أكثر من شخصية، فتتفرع خطوط الحكي وتتقاطع، كمنمنمات تستجلي المعاني وتستنطقها.

منطقة "البين بين"

على الرغم من أن الرواية تفتتح سردها على لسان البطل، إلا أنه يُطلعنا على اسمه بعد أن يكون قد فاض في وصف بواطن مشاعره حيال الحياة والوجود، فيقول عن نفسه إنه "مُتلصص على العالم"، وإنه "كائن ورقي"، ثم "ذاتي المتجمدة"، و"ذاتي العتيقة"، وهي أوصاف تجعل ملامحه الشعورية تطغى على أهمية اسمه، فقد أطلع القارئ تقريبًا على أزمات ذاته الكبرى، فبطل الرواية مُنقسم بين هويتين، الأولى يبدو أنه يهرب منها بعقل تعتمره الأحلام، والثانية هوية يعيشها بكل كيانه، داخل ماضٍ يثق في أنه عاشه من قبل، عبر به داخل حدود مدينة الأئمة واللغة والبساتين، وهي مدينة البصرة القديمة التي يقول إنها "ماثلة في ذاكرتي أينما توجهت، وها هي الآن حاضرة في مخيلتي كطلل مختال يأبى الاختفاء أو السطوع، مُفضلاً البقاء في منطقة البين بين" ولعل مصطلح "منطقة البين بين" تكثيف لجوهر المكان الذي تبحث الرواية في برزخه عن أسئلتها المؤرقة، تلك المنطقة القابعة بين الخيال والواقع، و بين الورق والبشر، منطقة تكتنز سحرًا لا يمكن مجاراته سوى ببناء مُحكم ولغة وصفية وشعرية خاصة، وهما ما تحققا في الرواية بشكل يجعل الولوج لمنطقة "البين بين" أقرب للرحلة في بساتين الذاكرة.

أوله يأس

تؤسس الرواية حبكتها الرئيسية على تفسير ورد في كتاب الإمام محمد بن سيرين، وفيه حُكى أن رجلاً أتى الحسن البصري فقال له: "رأيت البارحة كأن الملائكة نزلت من السماء تلتقط الياسمين من البصرة. فاسترجع الحسن وقال: ذهب علماء البصرة. وقد قيل إن الياسمين يدل على الهم والحزن لأن أول اسمه يأس"، التقطت منصورة عز الدين خيط هذا التأويل ووضعت بطلها محل رواي الحلم المجهول المذكور في كتاب الأحلام التراثي، وشيَّدت على أطلال هذا الحلم المنسي عالمًا لبطلها الذي تخيلته بشحمه ولحمه وجعلته يقود السرد بقوة المُخيلة التي وصلت به لمجلس الإمام الحسن البصري، فتخيلت أن بطلها هو من رأى تلك الرؤيا التي وردت في كتاب الأحلام لابن سيرين، وجعلته يتقمص حتى ذنب تأويل الحسن البصري للحلم بذهاب علماء البصرة، في نكزة رثائية تسكن أصداء الرواية، ثم ما يلبث أن يرى نفسه روحًا عتيقة باسم "يزيد بن أبيه"، وأنه يعيش في عالم البصرة القديمة، ويلتحق بمجالس العلم لشيخه الحسن البصري، ويُحب ويتزوج، عالم كامل يتقاطع مع عالمه المعاصر كـ"هشام خطاب" بائع الكتب القديمة، المُحبط على الدوام، الغارق في لعنة "البين بين"، ينتزع هُويته من هوامش الأحلام، غير أنه واعٍ لهذا التشرذم الذي يستلب عقله، ولكنه أيضًا يُشبِّع فلسفته الذاتية عن الحياة والمكان، التي تضعها منصورة عز الدين على لسانه في واحدة من جمل الرواية الأثيرة "في لحظات شكي، أذكر نفسي بأنني لم أزرها قط، لم أخطُ في شوارعها، ولم أقترب من سكة المربد، أو أعم برؤية بساتينها وأفقها ولا أعرف حتى إن كانت عامرة بالياسمين أم لا! غير أني أعود ليقيني بأن

> **لعبة «تناسخ الأرواح» تُفسح للكتابة حرية الترحال في الزمان والمكان، جاعلة من الرواية مسرحًا مُتنقلاً يسعى ما بين قرن غابر وقرننا المعاصر، تدعمها حالة حركية خاصة للسرد عبر تقنية تعدد الرواة**

الزمن سيّال والمكان وهم. مكاننا الحقيقي موطن أرواحنا، وروحي عالقة هناك في المدينة القديمة قبل خرابها اللاحق في ثورة الزنج".

فأمام بطل الرواية "هشام خطاب" أو "يزيد ابن أبيه" يمكننا استحضار مقولة الروائي الأرجنتيني إرنستو ساباتو الذي ذهب إلى أن الإنسان عندما يحلم يكون شاعرًا فذًا، وما أن يصحو من الحلم حتى يعود مجرد مخلوق بسيط، فالبطل هشام خطاب مخلوق بسيط غارق في الشعور بعدم التحقق، وفقد الهوية، ولكنه في أحلامه وياسمينه وأقماره يتحوَّل لروح شاعر، يهيم ويُحلق في شخصية ورقية من حروف تفسير ابن سيرين، يتخيل نفسه صاحب الرؤيا التي منحه البصري تأويلها وهو بروح يزيد ابن أبيه، أما على أرض الواقع فهو مُتخبط في إحباطاته الذاتية، لا تنتشله منها سوى رائحة ياسمين خفيفة تتهادى وتلفه وتحمله من عالمه الدفين لعالمه العتيق "أشعر كأنني في حفرة، مغطى بطبقات من التراب وسط ظلمة حالكة يتخللها الشذى المؤرق للياسمين".

غطاء التاريخ

تنفذ الرواية لعالم البصرة القديم عبر مشهد مفصلي في تاريخ تراث الفلسفة الإسلامية، فالروح العتيقة للبطل تطأ مجلس الحسن البصري في لحظة اعتزال "واصل بن عطاء" لمجلسه، يسمع الشيخ الحسن يقول بقلب ثقيل "اعتزلنا واصل"، مشيرًا للجدل الناجم عن خلافهما الشهير الذي لايزال الفلاسفة وباحثو التراث إلى اليوم يعدونه أحد أبرز لحظات الشقاق في التراث الإسلامي، بعد أن يختلف واصل بن عطاء مع شيخه البصري حول منزلة مرتكب الكبائر التي وضعها في منزلة بين منزلتين (الكفر والإيمان)، وبعد هذا الاعتزال تبعه فريق كوّن الحلقة الأولى لمذهب المعتزلة، ما يجعل الرواية تُلامس لحظة مفصلية في تراث المعتزلة، بما يجعل يزيد ابن أبيه المُغرم بمجالس العلم يتتبع شخص واصل بن عطاء، الذي منحه السرد صوتًا كراوٍ يتحدث عن نفسه، فاستدرجت الروائية صوته الهادئ بهويته التاريخية المعروفة، ولكن في توظيف يتسق مع خيالها الروائي وشخصياتها المُتخيلة، وصنعت على هامش مجالس العلم في هذه الفترة شخصيات مُتخيلة أبرزها شخصية "مالك بن عدي النساخ" الذي يرتبط به "يزيد بن أبيه" بصداقة من نوع خاص تنتهي بخيانته، لتُشكل تلك الخيانة ميراثًا عميقًا لشعوره بالخذلان الذي يرقد في بواطن عقل وروح يزيد أو هشام خطاب، وتُفسر تلقيه لمعطيات حياته المعاصرة بتلك المشاعر، وهو ما نتلمسه في علاقته بالفتاة التي يُعجب بها ولكنه سرعان ما يفشل في بناء علاقة عاطفية معها، التي يراها للوهلة الأولى تُشبه طيفًا من زوجة "شاجال" بشعرها القصير التي تظهر في كثير من لوحاته، فيحلو له تشبيهه بها ويطلق عليها "بيلا"، على اسم بيلا روزنفيلد زوجة شاجال، وهنا أيضًا، وحتى الحب، يستبطنه البطل من مرايا الخيال.

صوت الموروث الشعبي

في ظهور ربما يبدو هامشيًا، وظيفته الأولى تسليط مزيد من الضوء على لغز "هشام خطاب" الإنساني والروحي، مرَّت الرواية على ذكر والده، الهائم على وجهه، السارح منتشيًا بإنشاد السيرة الهلالية، يتنقل خلف منشديها في القرى والنجوع المجاورة، ليترك هشام وأمه في فقر وعوز دائمين، يجعلها في نار وغضب من هذا الزوج، وهذه الحياة التي تركها لها ولابنهما، تعود تُقلب في ذاكرتها تفتش عن سبب أو تفسير لما وصل له حالها، تسرح في أيام طفولتها تتمنى لو تعود بها لذلك اليوم الذي سقطت فيه أرضًا وتعثرت فانفرط عقد الكهرمان الذي ورثته عن جدتها، فانفرطت حباته، تمنت لو يعود اليوم فتعود بالحبات وتلضمها من جديد، فالعقد كما علمت لاحقًا، تميمة للحظ والخصوبة، وظلّت مؤمنة أن انقطاعه يعني عثرة ما، وفي مرة أخرى تتجاهل وصية أمها بترك سُرة ابنها "هشام" لدى صائغ جلبًا للثروة، وتُلقي بها في المقابل في النيل، تُقنع نفسها أن ما فعلته كان سببًا في حرمان ابنها نعمة الاستقرار، تلوم نفسها لأن سريان النهر الدائم من المنبع للمصب حرم ابنها تلك النعمة، وأورثه حيرة وربما ميل للضياع كوالده، هذا الموروث والإيمان بالموروثات النابعة من الصعيد، يضع السرد أمام مزيد من الاحتمالات، ويمنحه ضلعًا جديدًا للامعقولية، فهل هذا الضياع الذي يعصف بهشام خطاب ويجعله مُعلقًا بين تاريخين وهويتين وحياتين سببه أن أمه ألقت بسرته بعد ولادته في النيل! هل يمكن ترجمة ما آلت إليه حياته من ضياع بسبب

> **مرَّت الرواية على ذكر والد هشام خطاب، الهائم على وجهه، السارح منتشيًا بإنشاد السيرة الهلالية، يتنقل خلف منشديها في القرى والنجوع المجاورة**

لعنة تسببت فيها أمه لجهلها بما يقول الموروث؟ هل ورث من والده الشرود وراء افتتانه بفن الحكي، حتى ولو لم يكن حكي الهلالية، إنما حكي مجالس علماء البصرة، كلاهما "هشام وأبيه" لم يسع المكان شغف أرواحهما الهائمة واللاهثة وراء الحكايا.

فظهور الأم والأب في الرواية يتلمس الوصول لجذور تنشئة البطل أو تفسيرات "جينية" لأسباب جموحه العقلي، وكذلك الحال بالنسبة لإشارة الرواية إلى حكاية تخرجه في كلية العلوم واصطدامه بالواقع المرير في سوق العمل بين جيوش من العاطلين، فيُرشحه اهتمامه المتنامي بالكتب القديمة أن يصبح بائعًا في سوق الأزبكية للكتب القديمة "بدت مقبرة مثالية لدفن إحباطي وشعوري بالخيبة واللاجدوى"، تصنع منصورة عز الدين مُقاربة ذاتية تتلمس التاريخ، وهي تربط بين ذلك الإحباط الذي يشعر به البطل المهجوس بالكتب، وهو يستدعي ذكرى حرق "أبي حيَّان التوحيدي" لكتبه كلها، بعد أن اضطره الفقر إلى أكل حشائش وأعشاب الطريق كي يسد جوعه، تصنع مشهدًا بخيال هشام خطاب يستدعي به التوحيدي للحياة، وتمنح الكاتبة به ما يشبه مرثية لمصير أبي حيان المعروف بفليسوف الأدباء وأديب الفلاسفة "أتخيله وقد عاد يومًا إلى سكنه المتواضع ليجد مؤلفاته في مواجهته، فيحرقها يأسًا ونقمة لأن جيلاً يترك مثله جائعًا معوزًا غير جدير بما خطّه من كنوز".

نزهة في اللغة

في البصرة القديمة حيث "بساتين اللغة" يجد النص براحه الخاص في بلاغة اللغة وجمالياتها بصورة لا يمكن تفادي سطوعها، فاللغة تختال في الرواية، تتثال بخفة بين العصور، وتستمد بصمتها الخاصة على لسان كل شخصية على حدة، باختلاف خصائصها الثقافية والاجتماعية والإنسانية، فالتنويعات اللغوية في الرواية تُحاكي خصوصية مدينة البصرة التراثية، بما في ذلك المهن الدارجة في ذلك العصر، وأسماء الشخصيات، مرورًا باللغة الشعرية التي تجري على لسان بطل الرواية هشام خطاب المهجوس بالكتب والتراث.

ففي المقاطع التي تدور في فضاء البصرة القديمة تتألق اللغة بفصاحتها كما يليق بأهل العلم والفلسفة ومن عايشوا عصرها الذهبي، على جانب آخر هناك ثمة استفادة لغوية من العامية والأغنية والأمثال الشعبية، فتتسلل العامية في مشاهد الأم "ليلى" التي تهيم وراء ذكريات طفولتها فتُناوشها مطلع أغنية فولكلورية توقظ بها حياتها القديمة "يا أنا ولا زيّي، زي القمر.. يا أنا ويتمشى في ضيّي"، فاللغة تتهادى بتنوع التراث ومراحله في كل من زمني الرواية، فالمونولوج الذي يسود الرواية كواحد من تياراتها يُطوّع اللغة وجمالياتها لصالحه وصالح أبطاله، وكذلك تقتبس منصورة عز الدين من بحور الشعر العربي على مدى تاريخه، ليس فقط كشغف شخصي لدى الكاتبة أو كـ"حليات" وزخارف للنص، بقدر ما تُضفي عبر الشعر مسحة توثيقية إنسانية لشخصياتها، وتجليات مشاعرهم و أزماتهم، كما ظهر في شعر "امرئ القيس" و"زهير بن سلمى" وصولاً لأمل دنقل الذي يستدعيه هشام خطاب وهو يستشعر مرار الخيانة التي سبق وطعنته بها زوجته المُتخيلة في زمنه البصري ، يتساءل هل خيانتها له سبب نفوره من بنات جنسها في زمنه المعاصر الذي يعيشه، يتساءل بلسان دنقلي أنهكه الحذر: هل كانت "رفسة من فرس، تركت في جبيني شجًا، وعلمت القلب أن يحترس"؟

ظهور الأم والأب في الرواية يتلمس الوصول لجذور تنشئة البطل أو تفسيرات «جينية» لأسباب جموحه العقلي، وكذلك الحال بالنسبة لإشارة الرواية إلى حكاية تخرجه في كلية العلوم واصطدامه بالواقع المرير في سوق العمل

وفي ورطة عاطفية أخرى نرى صديقه في عالمه القديم "مالك بن عدي النساخ" يبكي موت زوجة يزيد بن أبيه، التي خانه معها، وفي ذات الوقت يبكي خيانته لصديقه، يتذكر تاريخه الطويل من محاولة التكفير عن ذنبه هذا دون شعور بالتخفف، في مشهد وجدت الكاتبة أن تمنحه صوتًا يليق بالرثاء، والندم، واليأس فأعارته صوت زهير بن سلمى ليقول من شعره "سئمت تكاليف الحياة ومن يعش/ ثمانين حولاً لا أبا لك يسأم" بيت قاله زهير يشكو العمر الطويل الذي شعر تجاهه بالضجر والملل. ويُجاور صوت زهير بن سلمى الشجي صوتًا ينثال من مذياع قديم لمحمد فوزي سارحًا في مجال السرد "تملي في قلبي يا حبيبي"، تلك المجاورة الصوتية بين فوزي وزهير، على سبيل المثال، تمنح للعبة الصدى في الرواية بطولة استثنائية، صدى الحياة والتجربة التي يُنبتها الفن في مجرى الزمن "السيّال".

«المزحة القاتلة».. كل ما تريد أن تعرفه عن الجوكر

طه عبد المنعم

تصدر فيلم الجوكر إخراج تود فيليكس Todd Phillips وبطولة واكين فينكس Joaquin Phoenixعلى أكبر عدد من ترشيحات جوائز الأوسكار؛ إذ نال ١١ ترشيحًا، منها جائزة أفضل فيلم، وانتهى به الحال إلى حصوله على جائزتين فقط؛ أحدهما للممثل الأمريكي واكين نفسه، وهو أول أوسكار أفضل ممثل يحصل عليه بعد ثلاثة ترشيحات في سنوات سابقة، وهذه هي المرة الثانية التي تحقق فيها شخصية الجوكر جائزة الأوسكار، بعد أن حصل الممثل الأسترالي الراحل هيث ليدجر Heath Ledger على جائزة أفضل ممثل عن دور الجوكر في فيلم "باتمان فارس الظلام The Dark Knight" عام ٢٠٠٨، والجائزة الثانية هي أوسكار الموسيقى التصويرية للمُلحنة الأيسلندية هيلدر جودنادوتير Hildur Gudnadottir.

وقبل هذا الحدث بشهر واحد أصدرت دار نشر المحروسة في معرض القاهرة الدولي للكتاب ترجمة لرواية لجرافيك الأشهر المزحة القاتلة The Killing Joke، التي كتبها ألن مور Alan Moore ورسمها بريان بولاند Brian Bolland في طبعة خاصة Batman Noir، وهي سلسلة خاصة تسعى لإعادة إصدار قصص باتمان الشهيرة في ثوب جديد بالأبيض والأسود فقط. وكما يقال فكل ما تريد معرفته عن الجوكر موجود في هذا الكتاب المصور.

بداية يجب أن ندخل عالم المزحة القاتلة قبل إجابتنا على سؤال العنوان، وسنمر بالتأكيد على الفيلم السينمائي. وبدلاً من المتوقع والمفترض والحتمي الكتابة عنه، سأخوض أولاً للإجابة على أبسط وأعقد سؤال عن ماهيّة الجوكر.

إنه العدو اللدود لفارس الظلام dark knight وأمير الجريمة the Clown Prince of Crime، ولقب برنس الجريمة لم يأت من فراغ، فكلمة prince مشتقة من الكلمة اللاتينية القديمة primus capere بمعنى "أن تكون الأول" والتي خففت لـ princeps وأصبحت تعنى in the first في المكان والمكانة، والبرنس ليس فقط ابن الملك أو الوريث الشرعي، ولكنها تطلق أيضًا على الحاكم.

فكل المجرمين من أول البطريق Penguin (الذي يحب أن يصف نفسه Gentleman of crime) وذي الوجهين Two Face (المدعي العام السابق للمدينة قبل التحول إلى مجرم) إلى بين Bane (الألم؛ المصارع الذي يكسر ظهر باتمان حرفيًا)؛ يخشونه ويقدرون مهابته في

عالم الجريمة، حتى ليكس لوثر Lex Luthor يتحدث معه باحترام يليق ببرنس عالم جوثام السفلي. وحين أطلق اسم أمير الجريمة على الجوكر، فهذا يعني أنه أول ورائد المجرمين كلهم في مدينة جوثام، والبعض يعتقد أنه ظهر قبل وجود باتمان نفسه، (وهو ما لمحه الفيلم الأخير بذكاء)، فنحن لا نعرف أصل أو هوية هذا المجرم إطلاقًا.

حتى قرر ألين مور أن يخبرنا أصل قصة هذا المهرج في رواية الجرافيك المزحة القاتلة The Killing Joke عام ١٩٨٨، والملاحظ في هذه الرواية أن تاريخ المهرج المحكي هو فلاش باك للقراء فقط، فما زال عالم باتمان لا يعرف من هو، فحتى هذا التاريخ المفترض لا نعرف اسم الجوكر الحقيقي.

استغرق بريان بولاند عدة سنوات لرسم قصة ألن مور، وفي النهاية صدرت عام ١٩٨٨. متابعون عالم DC يقولون إنها تغريدة خارج السرب، ومن تلك النقطة ظهرت عدة نقاشات وجدالات، أولها هل المزحة القاتلة جزء من سلسلة أحداث أو استمرارية DC، أم خارج عالمها؟ خصوصًا وأن القصة في كتاب واحد من ٤٦ صفحة فقط (دون أجزاء أو تسلسل). تراوحت الإجابات بين نعم ولا، مع عدد ضخم من التفسيرات. ولكن الأهم أن تفاعل وشهرة ورواج الجرافيك نوفيل أرغمهم في دي سي على تغيير حوادث ابطال آخرين، مثل حادثة شلل باربرا جوردن إثر إطلاق الجوكر النار على عمودها الفقري، وجعلها مُقعدة، فتحولت من باتجيرل Batgirl إلى الأوراكل Oracle.

القصة التي دفعها آلان مور للرسم، تحوي كثيرًا من الفلسفة وقليلاً من عنف والأبطال الخارقين المعتادين، وقليلا من الكادرات وكثيرا من الأحاديث. آلان مور الذي كتب المراقبون Watchmen عام ١٩٨٧ والتي تحتل رقم واحد في أفضل ١٠٠ كوميكس في التاريخ، وكتب فيها تاريخًا بديلاً للأبطال الخارقين ولأميركا نفسها، إذ فازت في حرب فيتنام، ولم تنكشف فضيحة ووترجيت قط، واستمر نيكسون في الحكم. وهو يقول إنه لم يحب المزحة القاتلة، وحين ينظر إليها الآن، يعتقد أنه وضع وزنًا ميلودراميًا على الشخصية لم تكن مصممة لحمله. ولكن هذا السبب تحديدًا الذي زاد شعبية القصة، فقد بلورت شخصية البطل وغريمه، ونقلت الصراع إلى مستوى أعلى، وتُقرأ كقصة منفصلة عن تاريخ باتمان، وهو أحد الأسباب المهمة لصدور النسخة العربية لها، وأيضًا لا غنى عنها لفهم ماهية الصراع بين الاثنين.

ومن الطريف أن نذكر أن القصة بدأت بمشهد المطر وهو ينهمر على الأرض، وانتهت بنفس المشهد، نفس الكادر، في إشارة إلى أن الحال بقي على ما هو عليه، لم يتغير شيء في علاقة بطلي العمل باتمان والجوكر.

بينما يذهب باتمان دون سبب معين إلى مأوى آركام Arkham Asylum وحينما يدخل على المسجون تفتتح القصة بجملة "كان هناك رجلان في مأوى المخبولين". باتمان يريد التحدث مع الجوكر المسجون لحل المعضلة الأزلية بينهما.. عما سيحدث لنا في النهاية... قد تقتلني.. قد أقتلك. ربما عاجلاً أو آجلاً.. لا أفهم لماذا يجب أن تكون علاقتنا مهلكة إلى هذا الحد، لكني لا أريد أن يكون هلاكك على يدي". وفي موضع آخر يقول لمساعده ألفريد "كل هذه السنين وأنا لا أعرف عنه أكثر مما يعرف عني.. كيف يمكن لشخصين أن يكره كلاهما الآخر إلى هذه الدرجة دون أن يعرف أي منهما الآخر".

يطلق الجوكر النار على ابنة مفوض الشرطة في مدينة جوثام جيمس جوردان James Gordon أمامه، ويخطفه محاولاً أن يدفعه للجنون، ويبعث دعوة لغريمه باتمان ليشهد، أو ليثبت له أن يوم واحد سيء One Bad Day قد يدفع المرء للجنون، مثلما حدث معه، ومثلما – يظن – أنه حدث مع باتمان.

تتخيل القصة ذكريات للجوكر عن ماضيه، تحكي عن هذا اليوم السيء، ولكنه في موضع آخر يقول "أتعرف لقد حدث لي أمر كهذا.. أنا لست متأكدًا مما حدث لي بالضبط. أتذكره في بعض الأحيان بطريقة ما.. وفي وقت آخر اتذكره بطريقة أخرى.. إن كان مُهما أن يكون لي ماض، فأنا أفضل أن تكون اختياراتي متعددة! لكن فكرتي أنني أصبحت مجنونًا، حين رأيت العالم ما هو إلا مزحة بشعة، أصبت بالجنون كالأبله.. أعترف".

بعد صفحات من العراك والقتال بينهما، ينتهي الأمر بأن يقفا يتحدثان، وكأنهما يستكملان المحادثة التي أرادها باتمان في بداية القصة، ويدعوه إلى طريقة أخرى لتسويه الأمور بينهما، ليساعده على إعادة تأهيله ومعالجته، ولكنه يرد بأن الأوان قد فات، ويذكر له نكتة (لا داعي لحكيها لكم، فهي ممتعة للقارئ، وسيستكشف منها شكل العلاقة بين المخبولين؛ باتمان والجوكر) ويضحكان عليها في النهاية، وللمرة الأولى الفريدة، يضحك باتمان المعروف بسوداويته وصرامته الشديدة.

الخلاف أو الجدل الثاني الذي نشأ مع رواج المزحة القاتلة هو: هل قتل باتمان الجوكر؟ ففي الصفحة الأخيرة تعلو ضحكات الشخصيتين وتخف ضحكة الجوكر وتختفي، وتظل ضحكة باتمان العالية. ظل هذا السؤال يبحث عن إجابة طويلاً، حتى نشر موقع على الإنترنت السكريبت الأصلي الذي كتبه ألن مور من قصة المزحة القاتلة، وفيها يذكر بوضوح أن باتمان لم يقتل الجوكر (نقاش لماذا لا يقتل باتمان الجوكر؟ سنتناوله لاحقًا بشكل فلسفي)، في إشارة إلى أن الاثنين أحياء للنهاية، وستظل الدائرة لا تنتهي، يقبض باتمان على الجوكر ويحبسه في مأوى آركام، ويهرب

الأخير ويرتكب جرائم ويطارده فارس العدالة، وبعد قتال ينتصر باتمان ويقبض عليه ويحبسه وتكرر القصة مرارًا وتكرارًا.

وهو ما عبرت عنه قصة رجل بريئ An Innocent Guy من كتابة ورسوم بريان بولاند ونُشرت مع المزحة القاتلة في طبعة ديلوكس deluxe edition عام ٢٠٠٨ وهي طبعة أعاد فيها براين تلوين القصة التي صدرت عام ١٩٨٨، وأضاف خاتمة، كما تحظى هذه الطبعة بمقدمة، وبعض سكتشات الرسام. أعادت DC إنتاج طبعة جديدة من روائعها في سلسلة بعنوان باتمان نوار Batman Noir للمزحة القاتلة، وأضافت إليها قصة من صفحتين بعنوان نشأة الجوكر Origin Of The Joker وأضافت ألبوم صور لأشهر الأغلفة التي رسمها بريان، وهي التي ترجمها محمد عبد الله سامي، ونشرتها دار نشر المحروسة في الطبعة العربية من المزحة القاتلة.

لم يتجرأ أي خط قصصي storyline على التطرق لأصل قصة أمير الجريمة بعد ذلك قط، إلا مؤخرًا. فالكاتب لم يتوقف في رواية المزحة القاتلة عند أصل قصة origin story لأمير الجريمة، ولكنه أراد بيان التشابهات بين البطلين، فالدافع وراء كتابة رواية المزحة القاتلة "أن باتمان والجوكر هما وجهان لعملة واحدة"، فيوم واحد فقط one bad day عانى منه الجوكر وباتمان حوَّل الأول إلى أمير الجريمة، والثاني إلى فارس الظلام (لاحظ أن dark في لقب باتمان ليس كناية عن اللون الأسود للرداء والعباءة، ولم يُقصد به أن شخصية باتمان تعمل في الظلام، لكنها تشير إلى روح الفارس السوداء، وإلى ما يحمله من ظلام وعبء نفسي أكبر مما يُحتمل).

الجوكر وباتمان ابنا المدينة؛ باتمان سافر وتعلم وعاد يقاتل في المدينة التي أسهم والده في بنائها، والجوكر صعد وكافح من وحلها وأزقتها وسوادها. يقضي باتمان حياته في البحث عن معنى للمأساة العشوائية التي حدثت لوالديه بمحاربته الجريمة، في حين أن الجوكر يعكس عبثية الحياة وكل ظلمها العشوائي بارتكابه الجريمة. يستخدم كلاهما الخوف كقوة، يستخدم باتمان الخوف لنزع الاعترافات من المجرمين، وخصوصًا الخوف من السقوط، والجوكر يستخدم نفس تلك القوة التي بحد تعبيره "لا يمكن شراؤها بالمال".

كل ما نعرفه عن الجوكر أن يتصرف بجنون، أو بالتعبير الأمريكي Not playing with a full deck وبالرغم من ذلك فإنه يضع خططًا محكمة غير تقليدية، فهل نستسلم لاتهامه بالجنون كدافع ومحرك لجرائمه؟ مع العلم أن ما يتصل بقضايا الجنون معقد، ويحمل كثيرًا من الأوجه ووجهات النظر، وقد يقع في منطقة التحليل النفسي والمرض العقلي.

من الطريف أن نحكي قصة الطبيبة النفسية هارين كوينزل Dr. Harleen Quinzel التي استطاع الجوكر التلاعب بعقلها في أثناء جلسات التحليل النفسي في مصحة آركام، وحولها إلى تابع له باسم هارلي كوين Harley Quinn ولهذا أقول إن الاقتراب من منطقة جنون الجوكر من خلال التحليل النفسي والمرض العقلي له مخاطره التي كشفها ظهور تلك الشخصية.

دعنا نقترب من جنون الجوكر من ناحية الفلسفة، وبالتحديد نقاشات الفيلسوف الفرنسي ميشيل فوكو (١٩٢٦ - ١٩٨٤)، فله إسهامات واضحة في حقل تعريض مجموعات من الناس المهمشة ووصمهم بالجنون. فالاشتباك مع تحليلات فوكو جعل كثير من الناس يتساءلون: هل هناك جنون حقًا؟ وعشاق الجوكر يتساءلون هل الجوكر مجنون حقًا؟ ولكننا سنقر أن هناك أنواعًا من الاختلال العقلي التي يعاني منها شخص ما يقال وقتها إنه مجنون. فقد ذكر فوكو في كتابه المهم تاريخ الجنون في العصر الكلاسيكي "إن الجنون هو المرآة التي دون أن تعكس شيئًا واقعيًا، فهي تعكس سرًا". وعليه سنفترض أن الجوكر، على الرغم من أنه يحمل سرًا وقدرًا من العبقرية، فإنه يعاني واحدًا أو أكثر من حالات الاختلال العقلي، يمكن معها أن نصفه أنه مجنون. فما مظاهر الاختلال العقلي التي يعاني منها الجوكر؟

أولاً: هو يعامل البشر على أنهم أشياء، فقد يقتل شخصًا ما لمجرد إثبات وجهة نظره، فهو لا يحمل أي ضغينة أو كراهية لضحاياه.

ثانيًا: ليس هناك أفضل من مقولة ألفريد بينيوورث (Alfred Pennyworth) لباتمان في فيلم فارس الظلام The Dark Knight (٢٠٠٨) "بعض الرجال لا يبحثون عن أي شيء منطقي، مثل المال. فلا يمكن شراؤهم أو تخويفهم أو حتى التجادل والتفاوض معهم. بعض الرجال يريدون مشاهدة العالم يحترق فقط".

والبعض، ومنهم كاتب هذه السطور، يعتقد أن جنون الجوكر مستمد من جنون باتمان. فمن المؤكد أننا سوف نجد بعض أنواع الاختلال العقلي عند بروس واين Bruce Wayne نفسه، بناءً على أن يوم سيئ واحد one bad day جعل بروس واين الرجل الوطواط، محارب الجريمة، المصبوغ بسوداوية تجعله يستحق لقب فارس الظلام. نظام باتمان تقابله فوضى الجوكر، سخرية أو هزليه الجوكر تقابلها سوداوية باتمان، تجنب استخدام الأسلحة النارية يقابله استخدام الجوكر مسدسة اللعبة الشهير الذي يطلق علمًا مكتوبًا عليه صوت طلقة، تكنولوجيا باتمان تقابلها أكثر الوسائل بدائية كالجازولين والديناميت عند الجوكر.

قصة المزحة القاتلة فيها سمات ستدمغ عالم الجوكر بعد ذلك، فارتكابه الجرائم لمجرد إثبات وجهة النظر نراها في فيلم كريستوفر نولان The Dark Knight،

وأيضا نرى الاحتمالات العديدة لنشأة وماضي الجوكر التي أداها هيث ليدجر Heath Ledgerببراعة. الماضي المفترض للجوكر في المزحة القاتلة يتشابه كثيرًا في تاريخ نشأة الجوكر في فيلم تود فيليكس وواكين فينكس، ولكنه لم يتوقف عند ذلك فاستعار من فيلم ملك الكوميديا The King of Comedy وفيلم سائق التاكسي Taxi Driver والذي قام ببطولتهما روبرت دي نيرو Robert De Niro والذي يشارك أيضًا في فيلم الجوكر ٢٠١٩.

التقليد القديم ألا وجود للجوكر من غير باتمان، قضي عليه في فيلم تود فيلبس ٢٠١٩، فتم تناول اليوم السيئ الذي تعرض له الاثنان بشكل أكثر عمقًا، فقد حوَّل الأول إلى بطل وفارس لأنه إنسان سوي، أو ليس مريضًا نفسيًا، لكن اليوم السيئ حوَّل الثاني لمجرم لأنه مريض نفسي بالأساس. والسبب في مرضه النفسي لم يكن من ضغوط المجتمع، لأن حتى ضغوط المجتمع حولت المهمشين إلى ثائرين، لكن الجوكر لم يهتم بالثورة.

لماذا لا يقتل باتمان الجوكر؟ لماذا لا يخلصنا منه ومن جرائمه؟

جرائم القتل لا تتوقف وتصل إلى الدائرة المقربة إلى فارس الظلام؛ جيسون تود Jason Toddروبن الثاني في رواية الجرافيك "موت في العائلة" A Death in the Family، ويتسبب في شلل باربرا جوردن Barbara Gordon باتجيرل السابقة في رواية الجرافيك «المزحة القاتلة»، وأيضًا معظم مواطني جوثام ومساعديه وأتباعه، ومع ذلك لا يقتص باتمان (الملقب بفارس الاقتصاص The Caped Crusader!) من الجوكر. والحجة في صالح قتل الجوكر واضحة وصريحة، فلو قتل باتمان الجوكر، فسيمنع بالتأكيد كل الجرائم التي سيرتكبها الجوكر في المستقبل، هذا لو سلمنا أنه مريض نفسي وغير مسؤول عن جرائم ارتكبها سابقًا، بمعنى أن قتله ليس عقوبة عن الجرائم السابقة، بل أيضًا التخلص منه وبدرجة معقوله من النفعية، وقاية للمجتمع وللمصلحة العامة!

الرد التقليدي عند باتمان هو أنه لو قَتل، لن يمنعه هذا الفعل من أن يكون في نفس سوء أو فساد المجرمين الذي يقاتلهم، أو أنه سيعبر خط أحمر لن يستطيع أن يرجع عنه، وهو ما يعتبر البعض إن مقاومة قتل الجوكر في حد ذاتها قوة خارقة. فمن سخرية القدر أن يأتي موت الجوكر على يد سوبرمان وليس باتمان. ففريق العدالة المكون من سبعة أبطال خارقين، باتمان الوحيد الذي لا يمتلك قوى خارقة، وسوبرمان أقوى الأبطال الخارقين على الأرض.

نعرف أن باتمان يرفض القتل واستخدام الأسلحة النارية بكل أنواعها، وقد نجد مبرر لذلك للقصة المشهورة التي صنعت هويته نفسها، وهي حادثة قتل

والديه التي شاهدها بعينة وهو صغير على يد مجرم متشرد بمسدس. ولكننا لا نعرف قصة أو أصل أو هوية للجوكر فهل نستطيع تفهم أعماله الإجرامية أو نقدم لها مبررًا أو هدفًا أو غرضًا، فهو لا يسعى للمال أو النفوذ أو تلك الأشياء التقليدية التي يسعى إليها المجرمون العاديون!

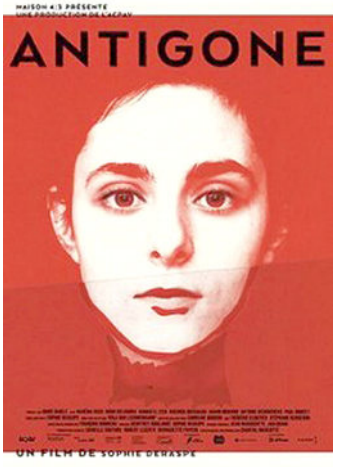
ومثلما كانت المزحة القاتلة خارج السرد القصصى للمؤسسة دي سي، ففيلم الجوكر ٢٠١٩ أيضا خارج عالم دي سي ولكنه سيفعل ما فعلته المزحة القاتلة، سيؤثر بشكل كبير على رؤيتنا للجوكر، فالكثيرون تعاطفوا معه واعتبروه رمزًا فوضويًا للثورة. وهو ما حدث فعلاً في عالم الكوميكس، فأحدث قصص باتمان سمت الجوكر باسم الفارس الأبيض White Knight، تدور في عالم موازٍ منفصل عن العالم الأصلي الذي تدور فيه قصص باتمان الذي أتم منذ عدة شهور عامه الثمانين، وفيها الجوكر هو البطل وباتمان هو الشرير. ورغم القصة الطويلة فهو يكتشف دواءً يشفيه من جنونه، ويتحول إلى رجل صالح عبقري يقنع أهل مدينة جوثام ببراءته ومساوئ طرق وأساليب باتمان، فينقلب الكل حتى الشرطة وعائلة باتمان ضده. نرى وجهه نظر مختلفة للأعمال الإجرامية التي ارتكبها الجوكر الذي أصبح اسمه الأصلي جاك نيبر Jack Napier (دون الدخول في أصله أو هويته) وتصفح عنه مدينة جوثام وتؤيده ليكون نائبها في الحكومة. الجوكر لن ينتهي، وسيظل يصنع سرديات متنوعة وسيكون أطول عمرًا من باتمان نفسه.

لا تنحنِ.. لا تكن "سوبر مهاجر"

محمد حسني

في مهرجان تورنتو عُرض الفيلم الكندي أنتيجون Antigone للمخرجة صوفي ديراسبي Sophie Deraspe، الفيلم مستوحى من حادثة وقعت في ٢٠٠٨، وقد استلهمت المخرجة الإطار الدرامي من مسرحية "أنتيجون" لسوفوكليس .

تعيش أنتيجون Antigone (نعيمة ريتشي) من عائلة هيبونوميس Hipponomes في إقليم كيبك Québec بكندا، مع أختها أسيمين Ismène (نور بلخيرية)، وأخويها إيتوكيليس Étéocle (رواد الزين) وبولينيس Polynice (حكيم الإبراهيمي)، تحت رعاية جدتهم مينيس (رشيدة أسعدة). يتضح من رواية أنتيجون في عرضها قصتها في المدرسة أنهم عائلة من اللاجئين، أتت هربًا من الجزائر، بعد أن تعرض والداهم للقتل على يد الجماعات المسلحة بمنطقة القبائل.



بينما يتضح أنها مندمجة في مدرستها وتخطو نحو مستقبل واعد، بشكل أفضل من جميع أسرتها، فالجدة ربة منزل، والأخت تعمل في محل تجميل للسيدات، في حين الأخ الأكبر إيتوكيليس لاعب كرة، أما الأخير بولينيس، فعاطل متسكع، ونعرف أنه رهن الإفراج المشروط ومثار قلق للأسرة.

في أحد الأيام يلهو الفَتَيان مع أقرانهما في الجوار، فتهاجمهم الشرطة فور أن تلمحهم، وتطرح مونوبيليس أرضا وتكبله، وما إن يقترب الأخ الأكبر إيتوكيليس منهم يطلقون النار عليه فيسقط قتيلاً.

تداهم الأسرة صدمتان؛ الأولى بمقتل الأخ الأكبر، والثانية باعتقال الأخ الثاني، تمهيدًا لترحيله. وتقرر أنتيجون أن تخاطر؛ تستغل درجة الشبه بينها وبين أخيها، فتقص شعرها وترتب أن تتبادل معه المكان وتساعده على الهرب، بينما تنتظره

الأخت الثانية أسيمين لتساعده في استقلال حافلة متجهة نحو الحدود الأمريكية.

المحاكمة

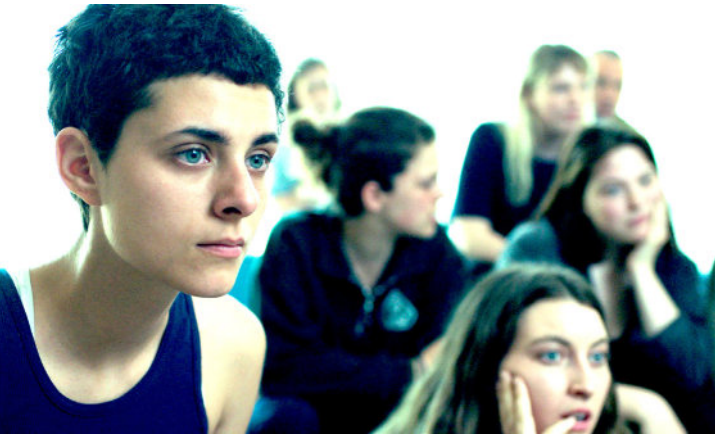
يكتشف أمر أنتيجون وتُحاكم، ولكونها قاصر، كانت تنتظر إيداع في الإصلاحية. خلال التحقيق معها يضغط عليها ضابط الشرطة، يقدم لها ملف تحريات زاعمًا أن أخيها الهارب موزع مخدرات لصالح عصابة "حبيبي"، وأنه تسبب في موت حدث بجرعة كوكايين.

يزيد من ضغطه زاعمًا أنه حتى الأخ القتيل كان عضوًا في عصابة "حبيبي"، ولم يذكر دليلاً سوى أن القتيل كان يكسب مالاً يدفع منه إيجار المنزل. وتصر على عدم الاستعانة بمحام وعلى الاعتراف. يحضر الجلسة عدد من زملائهًا ويخلون بالنظام بحركات صبيانية. وتودع أنتيجون في دار للرعاية، كما يقبض على الجدة مينيس. وفقًا للقانون يُفوّض محام للدفاع عن أنتيجون، والذي ينبهها أنها تواجه مشكلة حقيقية وأنه حتى بعد الإفراج عنها سوف تظل عالقة وتواجه مضايقات وتُحرم من مميزات كثيرة في التعليم والعمل. نكتشف أن أنتيجون ربما لم تفكر في إجراءات الحصول على الجنسية وأن الأسرة بأكملها في وضع "مقيمين دائمين".

في جلسة النطق بالحكم، وبعد التوصل إلى إصدار حكم مخفف مع إيقاف التنفيذ، يدخل ضابط الشرطة مفاجئًا الجميع بالأخ الهارب، لتنهار أنتيجون. وتصرخ في المحكمة منددة بالدولة والمحكمة وقوانين الهجرة والجنسية. يحاول والد هيمون، كريستيا -وهو سياسي محلي- أن يقدم مساعدة بقبول الوصاية على أنتيجون ورعايتها ماديًا وقانونيًا حتى تنهي دراستها، إذ قررت الجدة المغادرة مع بولينيس. تقرر أنتيجون أن ترحل معهما، بينما ترفض أسيمين وتواجهها بأنها تريد حياة عادية "أن تستقر وتحصل على قرض لتفتح محل تجميل خاص بها وتتزوج من رجل محترم وتُكَوِّن أسرة".

ينتهي الفيلم بمشهد الترحيل بالمطار، بينما تسترجع أنتيجون مشهد مجيئهم وكأنها تراه بعينها بالفعل.

عُرض الفيلم للمرة الأولى في مهرجان تورنتو السينمائي الدولي لعام ٢٠١٩ وفاز بجائزة المهرجان لأفضل فيلم كندي. وفي ٢٠٢٠ حصد الفيلم خمس جوائز محلية. وحسب موقع Rotten Tomatoes حصل الفيلم على تقييم ٩٢٪. لقي الفيلم احتفاءً من النقاد والمحللين، فقد وُصف بأنه "مفجع" وأنه "نقد حاد لاختلال توازن القوى بين المواطنين والمهاجرين".



قضية فريدي ڤيلانوڤا

في ٨/٩ /٢٠٠٨ تعرض فريدي ألبرتو ڤيلانوڤا Fredy Alberto Villanueva للقتل برصاص شرطة مونتريال وأصيب آخران. أشعل موت ڤيلانوڤا (١٨ سنة)، احتجاجات في مونتريال.

فريدي ڤيلانوڤا من أسرة لاجئين مهاجرة من هندوراس، بعد تعرض والده لمحاولتي قتل.

كان الأخوان فريدي وداني برفقة ثلاثة آخرين يلعبون النرد في الحديقة، اشتبه رجال الشرطة في أن بعضهم أعضاء في عصابة الشوارع Bloods. حدثت مشادة وخلال محاولة الشرطي تكبيل داني، تحرك الآخرون لنجدته، فأطلق الشرطي النار عليهم ليسقط فريدي ويموت في المستشفى بعد ساعتين تقريبًا. وخرج بيان الشرطة ليدين الشباب .

انعكس عمل المخرجة كمصورة على الجانب البصري، إذ تقول إنها أرادت الفيلم شابًا ملونًا صارخًا، في مقابل الألوان الحيادية في المحكمة ومؤسسة الرعاية، ثم تعود الألوان مع احتجاجات الشباب

واندلعت الاحتجاجات في شوارع مونتريال، وأدت إلى حوادث حرق ووقوع إصابات خلال المصادمات مع قوات مكافحة الشغب. اعتُقل ٧١ شخص، ولم توجه اتهامات للضابطين المتورطين في الواقعة، بينما لاحقت شرطة الهجرة داني ڤيلانوڤا، وهددته بالترحيل. أُغلقت المحكمة الدعوى التي رفعتها أسرة ڤيلانوڤا وأسر بقية الضحايا، بعد ٧ سنوات

من تداولها، دون جدوى.
وقد ذكرت المخرجة في حوار صحفي أثر الحادث عليها، كما أنها في تصويرها لردود الفعل على قضية أنتيجون، وضعت مقاطع تُذكّر بقضية ڤيلانوڤا.

مسرحية سوفوكليس:

تبدأ مسرحية "أنتيجون" لسوفوكليس في أعقاب موت أوديب، الذي ترك وراءه أربعة أبناء: إيتوكيليس، بولينيس، أنتيجون، أسيمين. يتصارع الشقيقان على الحكم، ويجران البلاد لصراع أهلي، حتى يلقيا مصرعهما. يصعد الخال كريون للحكم ويقرر أن أحد الأخوين إيتوكيليس يستحق التشريف بعد موته، بينما الآخر بولينيس سيحرم الدفن، وسيُترك جثمانه تنهشه الجوارح، وهو يمثل إسقاطًا لِحَق المواطنة عنه حسب الأعراف الإغريقية.
تأبى أنتيجون أن يكون ذلك مصير أخيها، وتحاول التحايل من أجل دفنه، تكرر المحاولة مرتين، وتساعدها أسيمين على مضض. يلقى القبض عليها وتُقدَّم للمحاكمة. يُمثل كريون سلطة الدولة والقانون، بينما تتمسك أنتيجون بالحق الإنساني لأخيها في الدفن بكرامة. يطالب كريون بطاعة القانون قبل كل شيء، سواء أكان صوابًا أم خطأ. يقول إنه "لا يوجد أسوأ من عصيان السلطة".
حظيت مسرحية أنتيجون لسوفوكليس بعشرات المعالجات الحديثة. كما أنها استخدمت للإسقاط على الواقع المعاصر في نقد الفاشية والنُظُم القمعية. بينما اعتبر بعض النقاد أنها على الرغم من قوتها، فإن إسقاط القصة القديمة على الواقع الحالي في كيبيك، لم يكن متسقًا بما يكفي.
في حوار لصحيفة seventh-row، مع المخرجة صوفي ديراسبي، قالت إنها وقعت بالفعل في حب الشخصية، بذكائها وكرامتها، على الرغم من وقوفها ضد القانون، لأنها اعتقدت أنه الصواب. وفي مرحلة لاحقة تابعت حادثة ڤيلانوڤا بتفاصيلها التي سبق تناولها، وهالتها التصريحات العنصرية على الحادث. انطلقت ديراسبي من قصة أسرة، للكشف عن أجندة ضخمة من الفقر وعدم المساواة في الفرص والعنصرية إلى الألوان الحقيقية لمجتمع يبدو أنه يهيئ المهاجرين للفشل ثم يعاقبهم عندما يحدث ذلك. وهو في أقصى الأحوال لا يراهم، وذلك ما عبر عنه مشهد الطبيبة النفسية التي ترتدي نظارة شمسية سوداء ضخمة على الرغم من أن المحادثة تجري في غرفة. حتى تخلعهم أخيرًا ويتضح أنها، في الواقع، كفيفة.
انعكس عمل المخرجة كمصورة على الجانب البصري، إذ تقول إنها أرادت الفيلم شابًا ملونًا صارخًا، في مقابل الألوان الحيادية في المحكمة ومؤسسة الرعاية، ثم تعود الألوان مع احتجاجات الشباب. حين يعبر أصدقاء إتيوكليس عن حزنهم على مقتله تدور في الخلفية أغنية عن عنف الشرطة ضد الرجال السود بقلم "نيت هوسر" فنان الهيب هوب أفريقي الأصل في مونتريال.
ويمتدح الناقد الكندي بيتر هويل، قدرة المخرجة على المزج بين الهيب هوب واللافتات، ومقاطع من مواقع التواصل الاجتماعي دون إرباك لحواس المشاهد.
ذكرت ديراسبي أنها رغبت في أن تكون أنتيجون بطلة أسطورية، وأرادت أيضًا أن يتواصل معها الجمهور كإنسانة عادية وأن يتناسوا اسمها الإغريقي.. "لستَ مضطرًا لقراءة المسرحية قبل مشاهدة الفيلم. إذا قمت بذلك، فستحصل على طبقة أخرى، ولكن إذا لم تفعل ذلك، فستظل قائمة بذاتها. لكنك على حق. احتفظت بالأسماء الإغريقية لأنني لم أرغب في فقد الارتباط مع سوفوكليس" .
في السنوات الأخيرة، ظهر اهتمام خاص بأفلام تتناول قضايا المهاجرين. في نهاية ٢٠١٨، انعقدت الدورة الثالثة لمهرجان الهجرة الدولي بعنوان "الوعي وتحدي الهجرة، والمساهمات الإيجابية التي يقدمها المهاجرون لمجتمعاتهم"، إذ نظمت المنظمة الدولية للهجرة عروض متزامنة في أكثر من ١٠٠ دولة. كما أطلقت وزارة الثقافة الإيطالية مسابقة تهدف لنشر الوعي بقضايا الهجرة، شارك فيها ٢٣ مشروعًا سينمائيًا. وشهد مهرجان برلين السينمائي في العام نفسه مشاركة بارزة لقضايا اللاجئين. تزامن عرض الأفلام مع دعوات من أحزاب يمينية ألمانية، في مقدمتها حزب "البديل" لطرد اللاجئين من ألمانيا، وبخاصة في مشاورات تشكيل الائتلاف الألماني الحاكم.

انطلقت ديراسبي من قصة أسرة، للكشف عن أجندة ضخمة من الفقر وعدم المساواة في الفرص والعنصرية إلى الألوان الحقيقية لمجتمع يبدو أنه يهيئ المهاجرين للفشل ثم يعاقبهم على ذلك

ومن بين الكثير من الأفلام التي تناولت قضايا الهجرة، تميز الفيلم بموقف البطلة والذي يظهر

مقارنة بأعمال أخرى، اخترت منها فيلمي "المواطن" و"اسمي خان".

"المواطن Citizen"

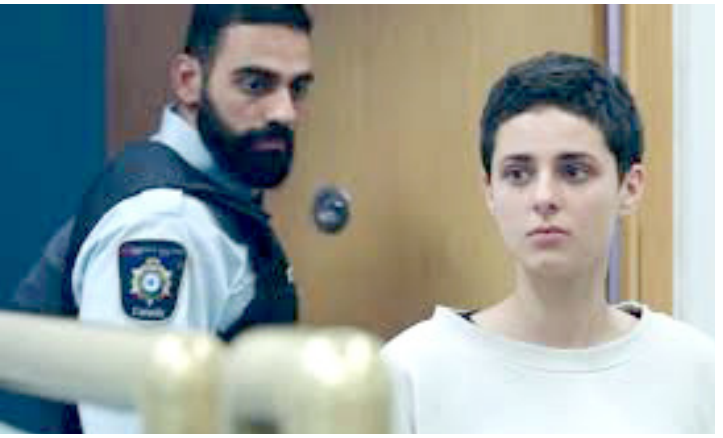
البطل إبراهيم جراح، (خالد النبوي)، مواطن لبناني منكود، هرب في صباه من الحرب الأهلية إلى سوريا، ومن ضيق العيش إلى الكويت، ليدمر الغزو العراقي طموحاته. بعد سنوات من السعي للحصول على الـ Green Cadr يصبح أخيرًا على أعتاب "الحلم الأمريكي". يتضح كل ذلك من التحقيق الفوري الذي يجريه معه ضابط الهجرة بالمطار، والذي يحرص على التأكد من أن له قريبًا بالبلاد.

بالمصادفة يتعذر لقاؤه بابن عمه، فيخطو خطواته الأولى وحيدًا، ربما لا يصحبه سوى "حظه العاثر" ففي اليوم التالي تقع أحداث ١١سبتمبر، التي يحول أن يواجهها بتفاؤل غير مبرر، يظهر في حوار مع مهاجر هندي يتصادف دخوله إلى محله في حين يتعرض للاعتداء من أمريكيين ساخطين.

ثم يصادف عملية اعتداء عنصرية من جانب مجموعة من البِيض المتطرفين ضد شخص يهودي وخطيبته، وعندما يتدخل يتعرض للطعن، ويفيق في المستشفى بجوار ذلك الشخص. وكنوعٍ من الاعتراف بالجميل يوفر له والد الضحية عملاً في شركة سيارات. وحين يشعر إبراهيم أن "آخرة صبره خير" يفاجأ باستدعاء جديد وأمر بالمغادرة. وفي المحاكمة، يوجه له محامي الادعاء سيل من الأسئلة والاتهامات، ويقف بأنف مرفوع وفم ممتعض ليعلن أن إبراهيم (وأمثاله) خطرٌ على الوطن والمواطنين. بمساعدة محام متطوع، وعدد من المتضامنين، يحتشد لإبراهيم الدعم الجماهيري، ومن بينهم كل من أسدى لهم معروفًا بشهامته: صديقته، والمشرد، والشاب اليهودي. في النهاية يصدر حكم المحكمة بأنه "لا يمثل خطرًا على الولايات المتحدة الأمريكية".

اسمي خان:

يعاني رضوان خان (شاروخان) من متلازمة إسبرجر، يسافر إلى شقيقه بالولايات المتحدة، ومن اللقطة الأولى في الفيلم يواجه في المطار معاملة قاسية ومهينة بسبب أصله وديانته، والسخرية بسبب حالته، مع أنه لم يرتكب أية مخالفة. يركز الجزء التالي من الفيلم على الحالة الإنسانية ومحاولته التواؤم مع الحياة في المجتمع الأمريكي، ويتعرف بمهاجرة هندية، مطلقة ولديها ولد، يحبها خان ويتزوجها، وببساطته وتلقائيته يحبه كل من حوله، وبشكل خاص سمير ابن زوجته، الذي يفرح بأن اسمه سيصبح



"سمير خان".

يحدث التحول الدرامي، كالفيلم السابق، بأحداث ١١سبتمبر، وبشكل متسارع تتوالى الأحداث، بعدما يسقط جارهم، والد صديق سمير، في أفغانستان، وما تتعرض له أسرة خان من رفض خلال جنازته. وفي غمرة صدمتها تعتبر الأم (ماندیرا) أن السبب هو اعتقاد الطلاب أن سمير مسلم بسبب حمله لقب "خان"، تصرخ في زوجها "رضوان خان" وتطلب منه الخروج من حياتها، يحاول خان استعطافها، بأنه لا ذنب له، فتطلب منه بانفعال أن يقول ذلك لكل مواطن في الولاية، بل ولكل مواطن في أمريكا، وحتى للرئيس الأمريكي، قل له "سيدي الرئيس، اسمي خان، وأنا لست إرهابيًا".

في السنوات الأخيرة، ظهر اهتمام خاص بأفلام تتناول قضايا المهاجرين مثل مهرجان الهجرة الدولي، وإطلاق وزارة الثقافة الإيطالية مسابقة لنشر الوعي بقضايا الهجرة، فضلا عن المشاركات في مهرجان برلين

رضوان خان، شخص شديد الذكاء، لكنه من الناحية الاجتماعية يعاني من مشكلات في التواصُل، يميل للبساطة والمباشرة، إنه لا يستطيع التفاعل إلا مع التعبير الواضح، وهو بالنسبة للآخرين صادق بشكل صادم. لذا يعتقد أن ما قالته ماندیرا شرطًا لرجوعه، هو شرط حقيقي، ومن هنا يبدأ مشوار شاق عبر الولايات المتحدة ليقابل الرئيس چورچ و. بوش.

ولا عون له في طريقه الشاق سوى قدراته غير العادية، حيث يقف على الطرق رفعا لافته "أُصلح أي شيء"، وبعد محاولات مضنية يقف بين المحتشدين في انتظار الرئيس بوش، ويصيح "سيدي الرئيس، اسمي خان، وأنا لست إرهابيا". لكن الآذان المحيطة لا تلتقط، وربما لا تريد إلا أن تلتقط كلمة "إرهابي"، فيتعرض للاعتقال والتعنيف، وفي الخارج يتبنى صحفيان حملة لنجدته، فما إن يخرج من سجنه، حتى يستأنف بآلية شديدة مشواره لمقابلة الرئيس. وينجح في الوصول للرئيس "الجديد" باراك أوباما ليقول له "سيدي الرئيس، اسمي خان، وأنا لست إرهابيًا".

"الجوقة"

في الأفلام السابقة، وفي أفلام أخرى عن المهاجرين، نجد أن هناك متضامنين معهم، بشكل فردي، مثل أفلام: الزائر، السيد لزهار، سامبا... أو بشكل جماعي، مثل الأفلام المذكورة في المقال، وغيرها. والمتضامنون دائمًا من أصول مختلفة، آسيوية وأفريقية ومن أمريكا الجنوبية وأوروبا، لاجئون ومهاجرون، ومقيمون مؤقتون.. وأيضًا مواطنون، يشكل هؤلاء "جوقة" فاعلة إن استعرنا المصطلحات المسرحية من تجربة "أنتيجون". إن ما يقوم به هؤلاء شديد الصدق والأصالة، لا شائبة فيه، لكن كل السياقات الدرامية توقفه عند حد مقاعد المشجعين. والمؤسسة تظهر في الأغلب كمنفذة للقانون، وربما ما تعيبه عليها معظم المعالجات، هو المبالغة في التمسك باللوائح، أو الجمود في تطبيقها.

المحكمة والمهاجر المتهم

ثيمة المحاكمة ثيمة مشتركة ليس فقط في الأعمال السابقة، بل وفي عدد كبير من الأفلام التي تتناول اللجوء، المهاجر دائمًا متهم سواء أمام المحاكمة التقليدي، أو في صورة استجوابات أمام هيئة سلطوية.

في فيلم " The Terminalالمحطة" يواجه المواطن الأجنبي فيكتور ناڤورسكي (توم هانكس)، تحقيقات متواصلة من جانب ضابط أمن المطار وملاحقة لأيام طويلة في نطاق لا يتعدى صالة الانتظار، لا يتربص به للوقوع في خطأ بل أنه يدبر عمدا لإيقاعه في ذلك، وبطل الفيلم ليس عربيًا ولا مسلمًا، بل لمجرد إنه أجنبي. الفيلم مقتبس عن قصة مهران كريمي ناصري وهو مسافر إيراني عاش ثمانية عشر عامًا في صالة مطار شارل ديجول.

"ثيمة المحاكمة ثيمة مشتركة في عدد كبير من الأفلام التي تتناول اللجوء والهجرة، المهاجر دائمًا متهم سواء أمام المحاكمة التقليدي، أو في صورة استجوابات أمام هيئة سلطوية مثل The Terminal

"أنتيجون"، الذي بدأنا به ونعود إليه، هو واحد من أفلام كثيرة دارت حول قضايا المهاجرين، ولكن ربما ما يجعله متفردًا أكثر، هو نهايته، وبغض النظر عن التماثل مع النص الكلاسيكي، فإن موقف البطلة، وأقصد هنا الإنسانة المهاجرة، اختلف عن أغلب الأفلام؛ فمن بين ملايين المهاجرين يعيشون على الأعتاب في حذر وخوف دائمين، وملايين آخرين يقفون خلف الأبواب يطرقونها في باستجداء، يظهر أن هناك من هو على استعداد لأن يخرج بل وأن يصفق الباب وراءه.

ألفريد جاري الباتافيزيكي
صاحب الثورة الأولى في المسرح الحديث

صافي ناز كاظم

ذخـــائر

ألفريد جاري الباتافيزيكي(*)

صاحب الثورة الأولى في المسرح الحديث

صافي ناز كاظم

الكتابة عن مسرح اللامعقول أو مسرح العبث أو البحث في خلفية أيٍّ من أقطاب الكتابة والتأليف في مجال المسرح الطليعي Avant-Garde Drama من المسرح العالمي المعاصر، لابد أن يقودانا إلى ذكر اسم: ألفريد جاري الباتافيزيكي. ورغم عمق الأثر الذي تركه ألفريد جاري في معاصريه وفي أجيال المتمردين من الكتاب والنقاد في المسرح العالمي المعاصر، تكاد الكتابة عنه في اللغة العربية تكون نادرة بل تكاد تكون معدومة باستثناء إشارات مقتضبة عنه تجدها تائهة في طيات بعض الكتب المترجمة. ولأهمية التعريف بهذا المفكر المسرحي المتمرد، الذي أطلقتُ عليه بحق عند كتابتي عنه عام ١٩٧٠ لقب صاحب الثورة الأولى في المسرح، أبادر بكتابة هذه المقدمة التعريفية التي أود أن تعكس في العربية صورة عن حياة هذا المفكر المسرحي: أبو المسرح الطليعي العالمي، مع عرض لأهم أعماله المسرحية: أوبو ملكًا Ubu Roi، التي ذاعت مجددًا بعد أن قدمها المخرج والمفكر المسرحي العالمي بيتر بروك، على المسرح الباريسي في صيف ١٩٧٨، إذ إن أبو ملكًا هي تجسيد الثورة المسرحية والفلسفية التي أعلنها ألفريد جاري ليلة ١٨٩٦/١٢/١٠ لحظة عرضه الأول لتلك المسرحية. أما ما هو ملخص ثورته المسرحية والفلسفية؟ فهذا ما يمكن بلورته وتجميعه من مقولاته وكتاباته المتناثرة التي تعكس مبدئيته المسرحية بوضوح. ونظرًا إلى أن رصيد الكتابة في العربية عن ألفريد جاري معدوم أو يكاد ـ كما أشرت آنفًا ـ اعتمدت اعتمادًا كليًا على البحث في الكتب التي صدرت باللغة الإنجليزية وعلى ترجمتي للمقتطفات التي أخذتها من تلك المراجع لتعينني وتوثق تشكيل الصورة التي وصلت إليها عبر رؤيتي الخاصة لهذا المفكر المسرحي المهم. كذلك اعتمدت كلية على ترجمتي للمقتطفات التي اخترتها من كتابات جاري عن مسرحه وأوردت نصوصًا منها ملحقات في نهاية هذه المقدمة.

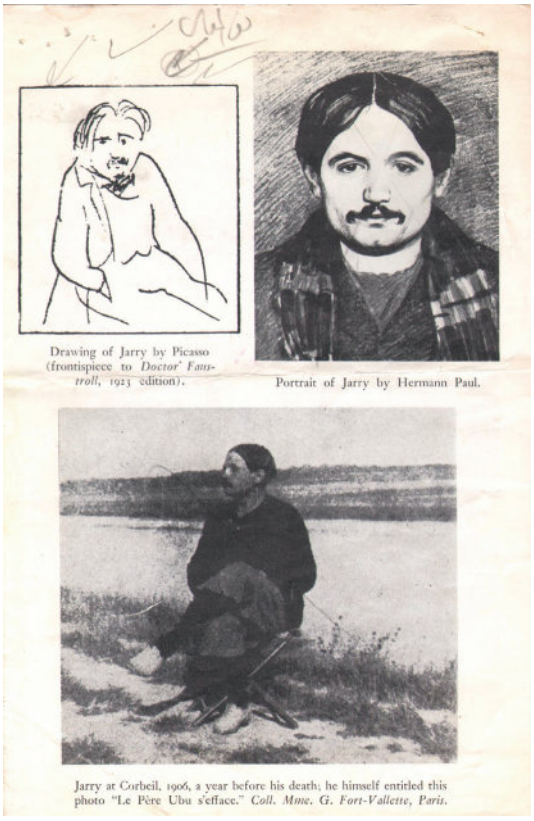
لقد وصلت إلى معرفة ألفريد جاري الباتافيزيكي بالمصادفة: كان ذلك في عام ١٩٦٣ في مدينة شيكاغو وكنت في غمرة دراستي لعالم يوجين أونيسكو وصمويل بيكيت ـ أهم وأبرز اسمين في مسرح اللامعقول ـ كنت أقرؤهما بشغف وامتزاج يطاردانني حتى النوم والحلم ونظرتي إلى الأشياء. وبينما كنت منغمسة في كتاب عن يوجين أونيسكو، كان مؤلفه يرجع فيه أصول أونيسكو إلى مدرستين من مدارس المسرح الطليعي:

مدرسة السيرياليين التي ينفي أونيسكو انتسابه إليها، ومدرسة الباتافيزيقا أو الباتافيزيكا أو الباتافيزيكس Pataphysics، سمعت لأول مرة عن ألفريد جاري: أول رائد لجماعة الباتافيزيكا. وقال مؤلف الكتاب إن أونيسكو رغم تنصله من جماعة السرياليين ليشعر بالفخر لانتسابه إلى جماعة الباتافيزيكا وبالغبطة للربط بينه وبين ألفريد جاري. وهذه العلاقة بين أونيسكو وجاري تبدو واضحة في تأثر أونيسكو بجاري إلى حد أنه ينقل عنه تعبيرات برمتها، أحدها يأتي على لسان أحد أبطاله في مسرحية جاك، يقول فيها: «عندما ولدت كان عمري عشرين عامًا» مطابقًا لتعبير جاري وهو يقدم بطله الباتافيزيكي فاوسترول Faustroll قائلًا: «عندما ولد دكتور فاوسترول في سيركاسيانه ١٨٩٨ كان عمره ثلاثة وستين عامًا وكان عمر القرن العشرين ناقصًا عامين».

يعرِّف جاري الباتافيزيكا بأنها: علم ما بعد الميتافيزيقا: علم ما بعد وراء الطبيعة. وأن نسبته إلى ما وراء الطبيعة مثل نسبة ما وراء الطبيعة إلى الطبيعة وأنه علم الحلول الخيالية. والتعريف لا يمكن أن يزيد على ذلك، فأتباع هذا العلم يقولون إنه علم من الصعب تعريفه لأن تعريف الباتافيزكا بتعبيرات غير باتافيزيكية شيء مناقض لنفسه. كل ما يمكن أن يوضح أو يفسر هذا العلم هو ما أثاره حول نفسه من اعتراضات على العلوم الطبيعية مع ما خلفه من نماذج فنية تعبر عن مدلولات وغايات هذا العلم والذي يكون ألفريد جاري بأكمله ـ أعني الإنسان وأعماله الفنية والسلوكية ـ النموذج الأمثل للباتافيزيكي.

تكاد الكتابة عن جاري الباتافيزيكي في اللغة العربية تكون نادرة بل تكاد تكون معدومة باستثناء إشارات مقتضبة عنه تجدها تائهة في طيات بعض الكتب المترجمة..

كل ظاهرة عند الباتافيزكيين قانون مستقل قائم بنفسه أنه علم الخاص: القانون الذي يحكم الاستثناءات. ففي عالم الباتافيزيكا كل حدث يقرر قانونه وهذا يتساوى مع القول إنه ليس هناك قانون: علميًا كان أو أخلاقيًا أو جماليًا. إنها نظرة تعبر عن مرحلة قصوى من الفوضى الفلسفية. كلمة الفوضى الفلسفية لا شك: كلمة مخيفة لكن المقصود بها هنا: فوضى إيجابية غير هادمة: بل إن الباتافيزيكي يعني أن تتميز نظرته



Drawing of Jarry by Picasso (frontispiece to *Doctor' Faustroll*, 1923 edition).

Portrait of Jarry by Hermann Paul.

Jarry at Corbeil, 1906, a year before his death; he himself entitled this photo "Le Père Ubu s'efface." *Coll. Mme. G. Fort-Vallette, Paris.*

بالمرح الجياش وبتسامح عريض وعالمي: لأن كل شيء في نظر الباتافيزيكي جائر وعبثي لذلك هو يفضل اللامعقول The irrational لأنه يسمح بمنطلق حر للعقل البشري.

الباتافيزيكا ترفض البحث عن الحقيقة المحدودة لأنها تفضل رحلة البحث والمغامرة فيما يسميه جاري إثيرنتي Ethernity التي تعني الأبدية ويمكن تحديد معنى إثيرنتي بأنها مجال الباتافيزيكا: عالم ما بعد ما وراء الطبيعة.

كان هدف جاري الوحيد في الحياة أن يتمرد، وهذا لم يحققه في مسرحياته وشعره وقصصه وسائر كتاباته فحسب ولكن في سلوكه الشخصي الذي تعمد أن يصوغه غريبًا موغلًا في الغرابة، شاذًا عن كل قواعد السلوك السائد المتعارف عليه. وفي دفاعه الحار عن الباتافيزيكا والعلم الأعلى: كان احتجاجه على عدم جدوى الفكر البشري، إذ إن العقل والمنطق والاكتشاف العلمي بإمكانها وحدها أن تصل بنا إلى نقطة محددة من المعرفة. أما ما هو أبعد من هذه النقطة فإن العقل البشري يقف أمامه مسلوب الحيلة. وبما أن هذه النقطة ـ التي لا يستطيع العقل البشري أن يتخطاها ـ هي النقطة الوحيدة التي تهمنا حقًا ـ نقطة فهم الموت ـ توصل جاري ـ عبر هذا المنطق ـ إلى أن كل فكرة ـ نتاج العقل البشري ـ فكرة تهزم نفسها. إذن فهي بالنهاية: عبثية ومضحكة. وهكذا ابتكر جاري

علم الباتافيزيكا وكرسه من أجل استخدام المنطق المحض وذلك لكي يبرهن على أن نتائج المنطق تقود إلى اللامعنى. وتلك كانت وسيلة جاري للسخرية من الإيمان بالجهد البشري الذي يرى أنه مهما ارتقى يظل محدودًا.

لم يكن غريبًا إذن، والأمر كذلك عند ألفريد جاري وهو الرائد والنموذج الأول لعلم الباتافيزيكا، أن تخرج نماذجه الفنية وكتاباته كلها بشكل يسيطر عليه الأسلوب الكاريكاتيري الممعن في السخرية والإغراب ومسالك الخيال اللامعقول، بل أن يتحول هو نفسه إلى نموذج للتعبير عن وجهة نظره.

حين أريد أن أشير إلى شيء من نماذج ألفريد جاري الفنية أجد نفسي أمام خيار بين النموذجين الأساسيين اللذين استغرقا أساليبه الفنية المتعددة بشكل ملح وهما: نموذج الأب أوبو Pere Ubu أو أوبو ملكًا Ubu Roi ودكتور فاوسترول Doctor Faustroll وقد قدمهما من خلال مسرحه وشعره وقصصه ومقالاته ولوحاته الفنية . سواء أكانت حفرًا على الخشب أم بالزيت أم طبعًا ليتوغرافيًا أو تخطيطًا سريعًا بالفحم . بل إنه تقمص في النهاية شخصية الأب أوبو حتى انتفت ملامحه الشخصية تمامًا وأصبح يتكلم بصوت ولهجة خاصة ابتدعها لشخصية أوبو ولم يتنازل عنها أو يغيرها حتى وفاته عام ١٩٠٧ وعمره أربعة وثلاثون عامًا.

> **الباتافيزيكا هو علم ما بعد الميتافيزيقا: علم ما بعد وراء الطبيعة، نسبته إلى ما وراء الطبيعة، مثل نسبة ما وراء الطبيعة إلى الطبيعة.. هو علم الحلول الخيالية**

لقد ولد ألفريد جاري سنة ١٨٧٣ في مدينة لافال Laval الفرنسية بماين Mayenne من أبوين ينتميان إلى الطبقة البرجوازية الصغيرة ونشأت عنده فكرة أوبو عندما دخل مدرسة الليسيه في مدينة رين Rennes سنة ١٨٨٣ تلميذًا في العاشرة من عمره متميزًا بالذكاء والاستقلال والعناد والشراسة والسخرية ومع كل هذا تميز كذلك: بالخجل. وعرفته الليسيه على الفور مشاغبًا هائلًا مدبرًا لمؤامرات الفوضى بالمدرسة حين وجد ألفريد جاري في أستاذه مسيو إيبرت M. Hebert هدفًا لشغبه وسخريته فقد رأى فيه نقيضه وكل ما يكرهه في العالم من دمامة ووضاعة وابتذال.

هذا المسيو إيبرت كان معروفًا بين تلاميذ المدرسة . قبل التحاق جاري بها . باسم الأب إيبيه Pere Ebe وكانت له هيئة جسمانية مضحكة ومنفرة، مترهل وشبيه بالخنزير، مفتقد لكل كرامة وسيطرة ولذلك كان هدف سخرية التلاميذ بالمدرسة لعديد من الأجيال. لكن أحدًا من التلاميذ لم يستطع أن يفوق جاري في شراسته وعدائه للأب إيبيه. وبمساعدة بعض أصدقائه كتب جاري سنة ١٨٨٨ مسرحية البولونيون Les Polonais وهي مسرحية ساخرة للعرائس محورها الأب إيبيه الذي حول اسمه فيها إلى الأب أوبو. ولم تأخذ المسرحية شكلها المتبلور النهائي ولا اسمها أوبو ملكًا إلى أن سافر جاري إلى باريس سنة ١٨٩١ ليدرس على الفيلسوف برجسون Bergson وفي بداية وصوله إلى باريس نشر جاري هالرنابلو Halernablou وهي شكل من التسلية الدرامية يجمع بين الشعر والنثر وأسس مجلتين Reviews وكتب أعمالًا مختلفة. وفي سنة ١٨٩٦ نشر مسرحية أوبو مطورة من محاولته في مسرحيته الأولى البسيطة البولونيون:

«لقد احتفظ بـ (البولنيون) واستخدمها ليس بدون تغييرها وليس بدون إكمالها. وإذا لم يكن هذا النص يعود إليه كلية، إذ إنه لم يجعل من هذا سرًا، فإنه مع ذلك ينتسب إليه أكثر وذلك للأهمية التي ألحقها به ولما رأى فيه وأضاف إليه».

ونجح جاري في إثارة شغف المخرج المسرحي لونيه . بو Lugne-Poe مدير فرقة مسرح الأوفر Theatre de l'oeuvre ليقدم مسرحيته أوبو ملكًا وعرضتها الفرقة المذكورة في ليلة ١٠ ديسمبر (كانون الأول) ١٨٩٦ على المسرح الجديد Theatre Nouveau وأدى الممثل فيرمان جيميه Fermin Gemier الدور الرئيسي وعن هذا الحدث المسرحي يقول مؤلف كتاب اللامعقول:

«مثلما بدأت المغنية الصلعاء ـ (كتبها يوجين أونيسكو) عهدًا جديدًا ندعوه درامة اللامعقول، كذلك فإن المسرح في كل مكان قد تغير عن سابق عهده منذ أن نطق فيرمان جيمييه أول كلمة من أبو ملكًا في المسرح الجديد يوم ١٠ ديسمبر (كانون الأول) ١٨٩٦».

وقد أثار هذا العرض لأوبو ملكًا ضجة من حماس القبول والرفض وقورن بأعمال شكسبير وقال عنه أندريه جيد Andre Gide (١٨٩٦-١٩٥١):

«الشيء الخارق للعادة الذي لم يرَ المسرح مثله منذ وقت طويل».

وذهبت ساشا جويتري Guitry Sacha أبعد من ذلك حين قالت: «إن التساؤل عما إذا كانت أبو ملكًا عملًا خالدًا أم لا، سؤال فارغ. إنه عمل خالد في نوعه: ربما نتساءل وما هو نوعه. شيء صعب أن نحدد ذلك... إنه لا ينتمي إلى أي نوع آخر من الأدب... إذا كان لا بدٍ أن أصنف هذه الظاهرة فلا بد أن أضعها في مصاف الكاريكاتير الحاد وأضعها مع أكثر الهزليات الخالدة قوة وأصالة».

تلك الليلة ١٨٩٦/١٢/١٠ كان من ضمن المشاهدين للمسرحية الشاعر والمسرحي الإنجليزي أرثر سايمونز Arthur Symons (١٨٦٥-١٩٤٥) والشاعر والمسرحي الأيرلندي وليام باتلر ييتس W.B. Yeats (١٨٦٥-١٩٣٩) وقد سجل الشاعر ستيفان مالارميه Stephane Mallarme (١٨٤٢-١٨٩٨) وصفًا لمناظر وعرض المسرحية:

«لقد رسمت المناظر، من خلال عرف الأطفال لتمثل الداخلي والخارجي، وحتى المناطق الجافة والمعتدلة والمتجمدة، جميعهم في آن واحد. في مقابلك في عمق المسرح ترى شجرة تفاح مزهرة تحت سماء زرقاء ومقابل السماء شباك صغيرة مغلق ومدفأة... في قلب المكان تمامًا بين دخول وخروج شخصيات المسرحية الضوضائية الدموية. على اليسار رسم سرير وعند نهاية السرير شجرة جرداء وثلج يهطل، على اليمين نخيل... وباب مفتوح في مقابل السماء وإلى جوار الباب هيكل عظمي يتأرجح. رجل مهيب في ملابس السهرة يهرول عبر خشبة المسرح على أطراف أصابعه بين كل مشهد ليعلق على المسمار لوحة جديدة[1] (تصف مكان المشهد التالي)».

أما الشاعر ييتس فقد شعر ـ كما يقول الناقد الباحث مارتن أسلن ـ بأن ذلك العرض الغريب، أوبو ملكًا، كان علامة تنهي مرحلة كاملة في الفن. وفي سيرته الذاتية، ارتجاف الحجاب The Trembling of the veil ترك ييتس وصفًا دقيقًا لما شعر به عند مجابهته مسرحية جاري الهزلية بألوانها الزاعقة ورفضها المتعمد للمسات الرقيقة:

«الممثلون مفروض أن يكونوا دمى، لعبًا، عرائس تحركها الخيوط (ماريونيتس)، وهم الآن يقفزون جميعًا مثل الضفادع الخشبية وأستطيع أن أرى بعينيّ رأسي: الشخصية الرئيسة، التي هي نوع ما من الملوك، تحمل في مكان الصولجان فرشاة كتلك التي نستعملها من أجل تنظيف المرحاض، بشعور يهدف إلى مؤازرة الصحبة المنتشية جدًا: صحنا لصالح المسرحية ولكن في تلك الليلة بفندق كورني: أنا حزين جدًا لأن الكوميديا... أظهرت قوتها المتنامية مرة أخرى. إنني أقول: بعد ستيفان مالارميه بعد بول فرلين، بعد جوستاف مورو، بعد بوفيه دي شافان، بعد شعرنا نحن بعد ألواننا الموحية وإيقاعنا المتوتر... أي شيء ممكن بعد؟ بعدنا الإله المتوحش».[2]

إن الباتافيزيكي يعني أن تتميز نظرته بالمرح الجياش وبتسامح عريض: لأن كل شيء في نظر الباتافيزيكي جائر وعبثي لذلك هو يفضل اللامعقول لأنه يسمح بمنطلق حر للعقل

ـ (من سيرة ييتس الذاتية ـ طبعة ماكميلان ـ لندن ـ سنة ١٩٥٥) ..

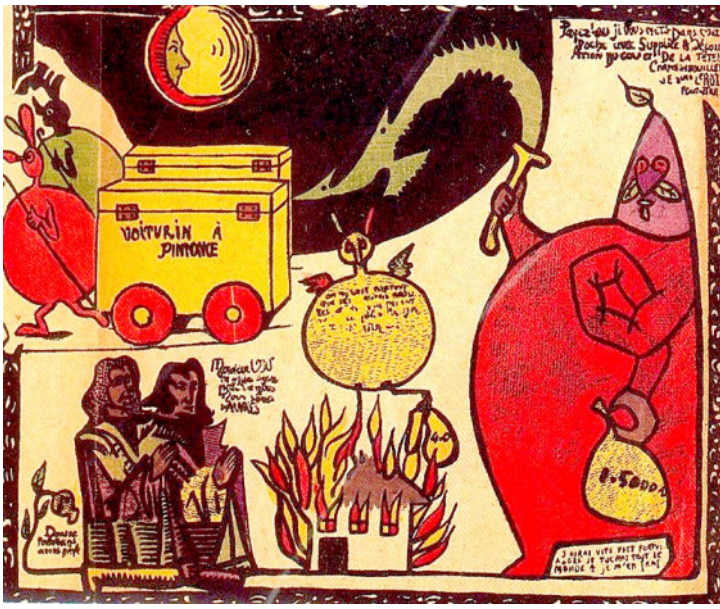
ويعلق أسلن على كلمات ييتس بذكر هذه المفارقة: إن الشاعر مالارميه الذي أشار إليه ييتس بأنه واحد من أعلام اللمسات الموحية، هنأ جاري على هذه المسرحية قائلًا: «لقد وضعت أمامنا، بقبس نادر وخالد عند أطراف أصابعك، شخصية عجيبة وطاقمها وذلك في نحت درامي واع وصلب. إنها تدخلُ في البرنامج الدائم للذوق الرفيع، وإنها تطاردني.. (من خطاب غير مؤرخ أرسله مالارميه إلى جاري، مقتطف مذكور عند ج. روبيشيه، الرمزية في المسرح، باريس: لارك، ١٩٧٥ ص٣٥٩-٦٠).

ومع هذا التقييم الذي يشهد بحماس إلى جانب أوبو ملكًا كانت الغلبة في معركة القبول والرفض، في زمن عرض المسرحية سنة ١٨٩٦ لرافضيها الذين نعتوها بالهراء وبالنكتة السخيفة. «أما الناقد الوحيد الذي كتب عن الرواية باستحسان فقد خسر وظيفته في اليوم التالي».

إلا أن النتيجة النهائية كانت لصالح جاري الذي خرج

(١) يتضح هنا تأثر مسرح برتولد بريخت بهذا التصرف المسرحي الذي ابتكره جاري، وقد استخدم بريخت اللوحات للإعلان عن المشاهد والأماكن

(٢) Repertoire



إلى دائرة الشهرة وعمره ٢٣ سنة، كما كانت لصالح أوبو ملكًا التي سجلت موقعها منعطفًا أساسيًّا في مسار المسرح الطليعي العالمي المعاصر. ووصلت في أيامنا هذه إلى أيدي من يقدرها ويفهمها ويقدمها للناس بحسبانها:

«تعري ما تحاول المدنية جهدها لتخفيه» ويأخذها المخرج العالمي بيتر بروك ليخرجها في صيف ١٩٧٨ في باريس، وفق توجيهات جاري التي أرادها منذ اثنين وثمانين عامًا، لتعكس بين إعجاب مشاهديها في باريس اليوم: رؤية تقدمية ثورية معاصرة في وجه كل ما يمثله أوبو ويرمز إليه في كل زمان ومكان: ابتداء من تمثيله للنزعات الشرهة الدموية البغيضة في الأفراد، إلى رمزه للسلطة الغاشمة أو الإقطاع أو الشركات المستغلة أو إلى الاستعمار الذي يهيمن بالقوة وينتزع خيرات الآخرين بالبطش الدموي. ووجد فيه مارتن أسلن رؤية تنبئية بشخصية هتلر:

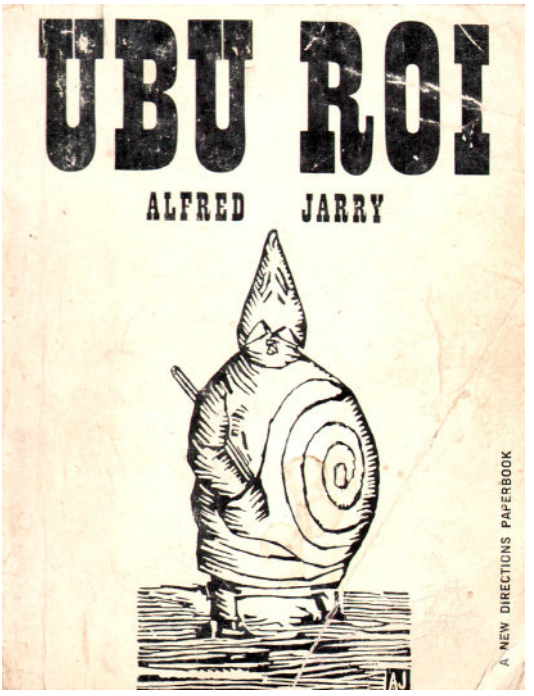
«إن أوبو تصور مرعب للطبيعة الحيوانية عند الإنسان، لقسوته وعدم رحمته. أوبو: يجعل من نفسه ملكًا على بولندا، يقتل ويعذب الجميع والعديد وأخيرًا يطرد مهزومًا إلى خارج البلاد. إنه لئيم وسوقي ووحش إلى درجة لا يتصورها عقل: وحين بدأ في عام ١٨٩٦ هزليًّا بسبب المبالغة في إبراز قسوته ولكن الواقع عام ١٩٤٥ - (مذابح هتلر) - تجاوز بمراحل - (ما بدا مبالغة عام ١٨٩٦) ونعيد القول مرة أخرى إن أوبو تصور حدسي للجانب المظلم في الطبيعة البشرية عكسه شاعر على خشبة المسرح فأكد - الواقع - صدقه النبوئي».

إذا أردنا بعد ذلك أن نعرض الخطوط العريضة لمسرحية أوبو ملكًا فيمكن أن نلخصها كالتالي:

في بداية المسرحية، أوبو، وهو إنسان قبيح، قذر، تفوح رائحته. بدين بدرجة هزلية، تشجعه زوجته - الأم أوبو Ma Ubu - على قتل فنسيسلاس Wenceslas ملك بولندا[1] واغتصاب العرش لنفسه. لقد كان أوبو سابقًا ملك أراجون لكنه صار ضابطًا عند فنسيسلاس. وفي اليوم التالي وبتشجيع من زوجته وتأييد من كابتن بوردير Bordure يذبح أوبو ومؤيدوه الملك فنسيسلاس في أثناء استعراضه لقواته. ثم يواصل فورًا ذبح سائر العائلة الملكية ما عدا بوجرلاس Bougrelas وريث العرش البطل الذي يهرب مع أمه. ويستولي أوبو على المملكة وتتبدى فكرة أوبو في مسألة وغاية الحكم وهي: أن يقتل الذين يملكون المال حتى يأخذه لنفسه بأكمله وهكذا نجد طابورًا من النبلاء، والقضاة والماليين يسقطون في فخ هو باب آلة نزع المخ وأوبو مستمرئ المشهد مستمر في إصدار في إصدار أوامره بالقتل بكل سطوة القرد. وما إن يجمع لنفسه كل المال الذي في بولندا حتى يبدأ في محاربة قيصر روسيا الذي قرر الثأر لابن عمه فنسيسلاس. وينهزم أوبو في المعركة ويهرب مع اثنين من أتباعه إلى كهف حيث يهاجمهم دب مفترس فيرتعد أوبو جبنًا كعادته في اللحظات الخطرة ويترك رفيقيه متخليًا عنهما لحظة الخطر ويصعد ليحتمي بصخرة عالية غير آبه بصرخات الاستنجاد به قائلًا: «لا شيء أفعله. ساعد نفسك يا صديقي لأنني مشغول هذه اللحظة بترتيل صلاتي. كل إنسان له دوره الذي سوف يؤكل فيه». وبعد زوال الخطر بعد قتل الدب يهبط أوبو من صخرته قائلًا إن الفضل في نجاتهما يعود إليه لأنه الذي ضحى من أجلهما بصعود الصخرة والصلاة ولولاه لكان من المؤكد هلاكهما. وبعد قليل تلحق الأم أوبو بزوجها

كان هدف جاري الوحيد أن يتمرد، وهذا لم يحققه في مسرحياته وشعره وقصصه وسائر كتاباته فحسب ولكن في سلوكه الشخصي الذي تعمد أن يصوغه موغلًا في الغرابة

(١) يقول جاري في كلمته، التي قدم بها المسرحية ليلة عرضها الأول: «أما بالنسبة إلى مكان المسرحية فإنه بولندا وهذا يعني أنها في اللامكان»، مختارات من أعمال ألفريد جاري ص٧٨ - وكان اسم بولندا قد مسح من الخريطة عام ١٨٩٦.



والآخرين ويبحرون جميعًا لاجئين إلى فرنسا. وهنا تنتهي المسرحية الأولى حول أوبو ويبدأ في فرنسا طورٍ جديد من أطواره المختلفة التي لا يكون فيها ملكًا بل شخصًا عاديًّا كما كان إلا أن السمات الأساسية في شخصية أوبو لا تتغير فهو كما سيظل دائمًا، ممثل الشر والأنانية والشراهة والوضاعة ونراه يحمل حقيبة يضع بها ضميره وهو يستمع إليه وإلى نصائحه لكنه لا يعير أي اهتمام لنصائح هذا الضمير المحمول في حقيبته المغلقة، إذا كانت تتعارض مع مصالحه وطمعه. وعندما يضيق ذرعًا بهذا الضمير يعمد إلى التخلص منه فيحمله من أقدامه ويغرِق رأسه في بالوعة المرحاض.

إلا أن طرح الخطوط العريضة لمسرحية أوبو ملكًا، أو لأي مسرحية أخرى من مجموعة الدورة الأوبوية The Ubu Cycle التي تتضمن: أوبو كوكو Ubu Cocu وأوبو مستعمرًا Ubu Colonialist، بهذا الشكل المبسط يكون ظالمًا للمدلولات التي يقصدها جاري في عمق هذا العمل خاصة لأن مثل هذا العمل لا يكتمل إلا بتقديمه على خشبة المسرح، فأعمال جاري المسرحية لا يمكن أن تستوعب من خلال القراءة لأنها لم تكن معدة للقراءة أبدًا بل هي نموذج نقي لما يجب أن تعد على وفقه المادة المسرحية. وهذه المادة التي لا يمكن استيعابها إلا برؤيتها على المسرح نموذج متعمد من جاري الذي كان يخوض المعركة من أجل تحرير اللغة المسرحية من سيطرة وهيمنة ووصاية اللغة الأدبية.

لم تكن أوبو ملكًا مجرد مسرحية أو شخصية مسرحية بالنسبة إلى جاري: بل كانت بالتأكيد كابوسًا يقض مضجعه على المستويات كافة: النفسي والذاتي والأخلاقي والفلسفي والجمالي. هذا الكابوس الكريه لم يدفع جاري إلى الهرب منه: بل على العكس دفعه إلى تقمصه لكي يظل حاضرًا ماثلًا أمامه يقض به مضجع الآخرين كذلك ليحفزهم إلى مواجهته للقضاء عليه في واقع القيم الشرسة التي تعم مجتمعهم في أي مكان وزمان. تبنَّى جاري طريقة الأب أوبو في الحديث وكان يدعو نفسه أوبو رغم أنه كان من المستحيل عقد أي مقارنة بينه وبين هذه الشخصية التي صورها لتجمع مطلق المخلوق الكريه، الميت الحس الذي يصوره في تخطيطات رسمه: له رأس أصلع على شكل كمثرى ومعدة مترهلة ضخمة: تجسيد الشراهة والغباء والقسوة، في حين كان جاري في وقت تقمصه لهذه الشخصية شابًّا وسيمًا يافعًا، له شعر طويل أسود يصل إلى كتفيه وعينان سوداوان يتمثل فيهما الصدق والحماس ويتميز بالشخصية القوية العنيدة المتعالية، المتمردة والمُحبة للاستعراض والَتي بإمكانها أن تكون مرنة سهلة المراس. إلا أن تقمص جاري لهذه الشخصية البشعة بدَّله تدريجيًّا فبدا في أعوامه الأخيرة كما وصفه أندريه جيد: «بدا كمهرج من صنف غريب... جعل نفسه يبدو كالمهرج وأدى دور المهرج في حياته وكتاباته».

أعمال جاري المسرحية لا يمكن أن تستوعب من خلال القراءة لأنها لم تكن معدة للقراءة أبدًا بل هي نموذج نقي لما يجب أن تعد على وفقه المادة المسرحية

في بحثي عن جاري سنة ١٩٦٣ لم أجد له عملًا مترجمًا إلى الإنجليزية غير مسرحية أوبو ملكًا ومعها مقدمة ممتازة للمترجمة باربارا رايت Barbara Wright وتاريخ الإصدار يشير إلى عام ١٩٦١. ويبدو أن هذا الكتاب كان أول أعمال جاري المترجمة إلى الإنجليزية عن الفرنسية، وتضمن مع مسرحية أوبو ملكًا كتابات لجاري عن المسرح. لكن هذا الكتاب، وإن استطاع أن يثير الشغف بجاري لم يستطع أن يشبع استطلاعي. وفي سنة ١٩٦٥ خرج أول كتاب متكامل من أعمال جاري بعنوان: «مختارات من أعمال جاري» يتضمن خمسة أقسام:

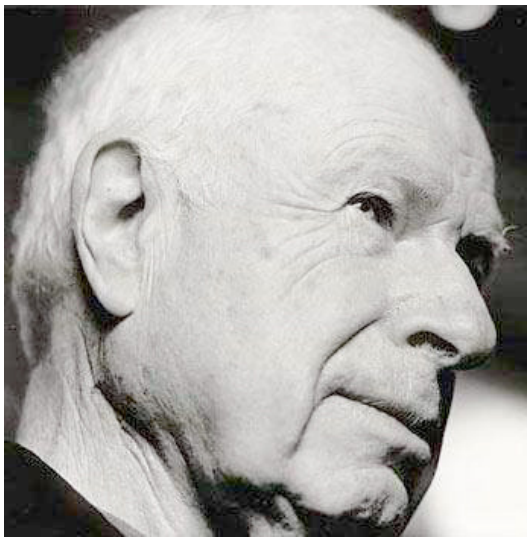
١. الدورة الأوبوية (مسرحيات) The Ubu Cycle.
٢. كتابات عن المسرح.

٣. قصائد . (شعر باتافيزيكي).
٤. مقالات وتأملات.
٥. قصص.

مع ملزمة صور غنية لجاري ورسومه لشخصية أوبو وكل ما يتعلق به. كتب مقدمة هذا الكتاب روجر شاتوك Roger Shattuck[1] الذي اشترك مع سيمون واتسون تايلورSimon Watson Taylor في تجميع وإعداد أعمال جاري وترجمتها من الفرنسية إلى الإنجليزية ثم تبويبها لتظهر في ثوب دقيق ونظيف. وهذا الكتاب يعد الأول باللغة الإنجليزية والذي أتاح الفرصة للقارئ بهذه اللغة التجول المتكامل في عالم ألفريد جاري الغريب والثري.

إن الذي أثار شغفي وحماسي لتقديم جاري إلى القارئ العربي، سواء في محاولتي الأولى التي نشرتها عام ١٩٧٠ على صفحات مجلة المصور القاهرية، حيث كنت الناقدة المسرحية بها، أم الآن في هذه المقدمة، ليس هو تقديري الشخصي لهذا المفكر المسرحي، الذي أثار اهتمامي بجنونه وصدقه وغموضه وجلائه وثوريته القصوى حتى مطلق العبث، بل لأنه، لدهشتي، غير مسموع به أو عنه حتى بين المتخصصين في الوطن العربي. على الرغم من أنه منبع كل التيارات المسرحية التي أخذت حلقاتها تدور وتتتابع يمينًا ويسارًا في المسرح العالمي الحديث. فألفريد جاري هو بحق صاحب المأدبة الزاخرة التي أكل عليها كل مسرحيي العالم بعده. وإن كان بعضهم قد يرى أن أعماله لم تحتوِ المضمون السياسي الثوري المباشر الذي نعرفه في مرحلتنا الحالية، فإن ثورته في المفهوم المسرحي والشكل المسرحي - حتى فيما يجب أن يكون عليه جمهور المسرح، ثورته هذه هي نفسها خطوة هامة لأنها مهدت الطريق وأزالت منه العقبات أمام كتاب المسرح الثوريين: فيمكننا أن نقول: إن تأثير جاري وعصفه بالتقليديات المسرحية ودائرتها المحدودة هو الذي مهد لخلق كاتب سياسي ثوري مثل برتولد بريخت وبعده بيتر فايس وليس لخلق الكاتبين العبثيين: أونيسكو وبيكيت وحدهما: فلولا خطواته الرائدة الجسور لتحطيم القوالب والجمود في التصور التشكيلي للمناظر المسرحية مثلًا، لما أمكننا الآن أن نستوعب المسرح التسجيلي الذي هو أهم أشكال المسرح الثوري صاحب الرسالة السياسية في العالم الآن، ولما أمكننا أن نهز أكتافنا استخفافًا بالتعبيرات والتساؤلات المتخلفة التي ما زالت تتردد عن «الأدب» المسرحي والخط الدرامي والذروة والحبكة والعقدة والجمال اللغوي والفرق بين المسرح والمقال السياسي... إلخ. لقد كان جاري متمردًا ثائرًا والثورة - في رأيي - مباركة في كل أشكالها، تقدمية في محض وجودها: ولو أمعنا النظر في كل فن حقيقي لعرفنا أنه: ليس هناك فن إلا وهو ثورة وليس هناك فنان إلا وهو ثائر والعكس صحيح أيضًا. لقد مات جاري سنة ١٩٠٧ فقيرًا، مهملًا، مشلولًا بين كُوَم من القاذورات والأوراق والكتب واللوحات المبعثرة المكدسة في غرفته الخانقة وقبل أن يلفظ النفس الأخير طلب من أصدقائه قشة يسلك بها أسنانه رغم أنه لم يكن قد تناول طعامًا منذ أيام. ما معنى أن يموت فنان هكذا عام ١٩٠٧: أعوام قليلة قبل أن تنفجر الثورات التحريرية على مسار القرن العشرين؟

الإجابة هي أن ألفريد جاري كان واحدًا - في إطاره - من الجنود الكثيرين الذين مهدوا - من خلال الفن - لروحية وشرعية التغيير في هذا القرن الثائر.



مات جاري سنة ١٩٠٧ فقيرًا، مهملًا، مشلولًا بين كُوَم من القاذورات والأوراق والكتب واللوحات المكدسة في غرفته الخانقة وقبل أن يلفظ النفس الأخير طلب قشة يسلك بها أسنانه

(١) مؤلف كتاب سنوات الوليمة الذي يعد بإجماع الدارسين لموضوع جاري، من أهم المراجع الإنجليزية الرائدة عن ألفريد جاري The Banquet Years, Roger Shattuk, Faber & Faber, London, 1959.

(*) نُشر هذا النص في كتاب بعنوان «مسرح المسرحيين.. ثلاث مقدمات»، وصدر في طبعة محدودة عام ١٩٨٠عن مكتبة مدبولي ونفدت كل نسخه.

المشاركون في العدد ٢١

■ أحمد حسن	كاتب ومترجم
■ أماني خليل	شاعرة وكاتبة
■ أحمد عادل القضابي	كاتب ومخرج مسرحي
■ أحمد عامر	أستاذ المسرح في جامعة حلوان
■ أحمد عبد الجبار	شاعر وكاتب
■ إلهام عيداروس	باحثة ومترجمة
■ أسماء يس	شاعرة ومترجمة
■ جان لوميل	كاتبة
■ جرجس شكري	شاعر وناقد مسرحي
■ حسام الخولي	ناقد ومصور
■ سلمى خطاب	كاتبة وصحفية
■ سامح نجيب	محاضر في الجامعة الأمريكية بالقاهرة
■ شيرين أبو النجا	أستاذة الادب الإنجليزي في كلية الآداب بجامعة القاهرة
■ صافي ناز كاظم	كاتبة وناقدة
■ طه عبد المنعم	كاتب ومترجم
■ عبد الرحيم يوسف	شاعر ومترجم
■ عبير علي حزين	كاتبة ومخرجة مسرح
■ علا سيف	باحثة في التراث الفوتوغرافي
■ مجدي جرجس	أكاديمي ومؤرخ
■ محسن الميرغني	باحث وناقد فني
■ محمد حسني	مدرس في قسم اللغة العبرية بجامعة عين شمس
■ محمد عبد الفتاح	مترجم وصحفي
■ منى أبو النصر	كاتبة وصحفية
■ منى يسري	كاتبة وصحفية
■ هشام أصلان	كاتب وصحفي
■ يسري حسان	شاعر وناقد مسرحي
■ يوسف مسلم	شاعر وكاتب مسرحي