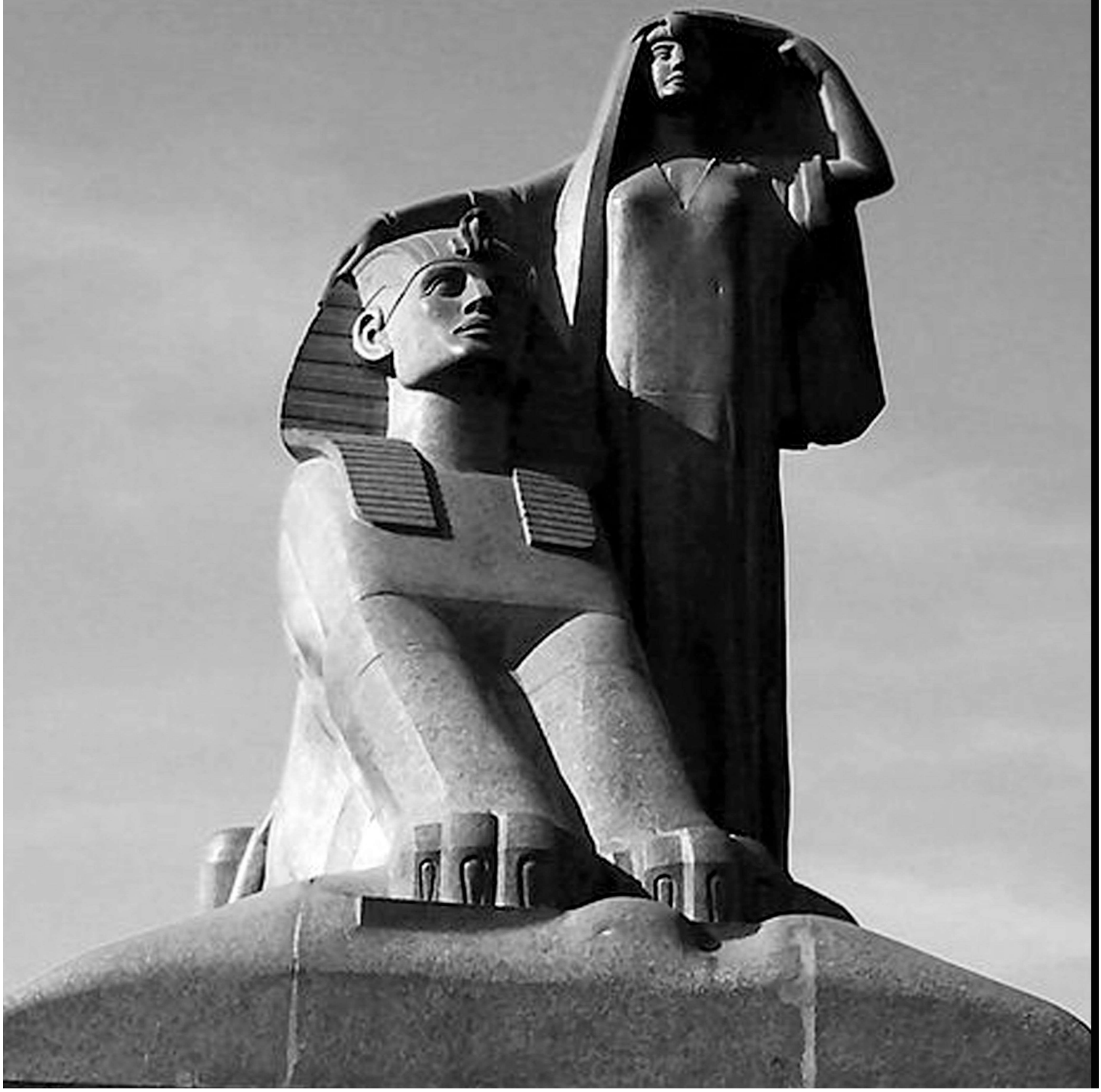
الفن المعاصر

فصلية | علمية | محكمة

العددان : ١٥- ١٦

خريف ٢٠١٦ - شتاء ٢٠١٧



الفن المعاصر

رسالة الفنون
من مصر إلى العالم

تصدر عن

أكاديمية الفنون
ACADEMY OF ARTS

لوحة الغلاف الأمامى
تمثال نهضة مصر للفنان
محمود مختار

لوحة الغلاف الخلفى
للفنان بيكار

الفن يعبر عن الوطن ويصونه

في البدء كان الإبداع ، حركة تعبر عما يجيش بأعماق الإنسان من أفكار وعواطف وانفعالات ، وصرخة مدوية في وجه العنف الذى يلاقيه في الحياة ، وكلمة منطوقة منغمة وملحنة يتغنى بها للحياة وعن الحياة ، ويضيف بالحركة والكلمة بعدا جماليا خالدا للرسالة الحياتية الموقوتة بلحظة استخدامها ، ولذا كان الرقص أول أنواع الفنون إبداعا في الحياة ، تجلى كصورة راقية للتعبير عن مشاعر الإنسان تجاه ما يحيط به ، ناقلا مشاعره هذه لمتلقيه بأرق الحركات ، ثم جاء الغناء تذوب بين أحضانه الموسيقى والشعر ، وجمع المسرح فنون الإبداع في صيغة جمالية راقية ، تعزف في فضائه لغات منطوقة وأخرى غير منطوقة ، واستكملت السينما مشوار الإبداع لتصنع صورة مبهرة تسمو للرقة بذائقة المجتمع وتحث أفراده على التأمل والعمل على تغيير الواقع لما هو أفضل .

لهذا نشأت هذه الأكاديمية ، الفريدة في الوطن العربي ، والمتميزة فى العالم ، لتصهر شبابها في بوتقة من سبعة معاهد شديدة الرقى ، تتضافر داخلها جهود علماء ومفكرين وأساتذة متخصصين مع طلاب عشاق لهذه الفنون ، وباحثين يسعون للكشف عن أسرار الإبداع وجوهر الإنسانية .

ولهذا أيضا جاءت هذه المجلة ، مجلة (الفن المعاصر) التي أسسها آباء كبار في هذه الأكاديمية ، وطورها زملاء نجحوا في نقلها نقلة نوعية من نشر الدراسات المترجمة عن اللغات الأوروبية ، إلى نشر أبحاث الأساتذة ونظرات المفكرين ، من داخل الأكاديمية ومن كافة جامعات مصر والعالم الغربي ، خالقة حوارا فعالا بين الدراسات البينية ، حيث نجد دراسات بين السينما والمسرح ، وبين المسرح والفنون الشعبية ، وبين الفنون الشعبية والموسيقى ، وبين الموسيقى والباليه ، وفاتحة نافذة للبحوث العربية أن تطل من خلالها ، وباعتبارها مجلة محكمة ، عد

النشر بها وساما علي صدر كل باحث مصري وعربي ، وبصمة رفيعة المستوى تؤهله للترقي والتقدم المهني والعلمي .

إنها مجلتنا جميعا ، نحافظ بها على دراسات أبناء الأكاديمية وبحوثهم العلمية رفيعة المستوى ، حتى لا تتشتت خارج فضاءات الأكاديمية الأم ، وحتى نحافظ على مستواها العلمي ، ونحفظ للذاكرة الجمعية الوثائق العلمية والتجليات الإبداعية المصرية والعربية ، حتى صارت مجلتنا مرجعا علميا موثوق به في كل الجامعات العربية ، وسجلا للدراسات الراقية والمتنوعة ، قل أن تجد له مثيلا في أية حولية أو مجلة من مجلات الكليات والمعاهد العليا .

إنها مجلتنا التي نفخر بها ، ونسعد بظهور كل عدد منها ، فها نحن نضيف للمكتبة العربية كنزا من البحوث ، ونموذجا أضحى محتذيا به في العديد من الجامعات العربية ، وها هي نافذة مفتوحة بكل الحب والتقدير لكل الأقلام الأكاديمية العربية ، كي نتحاور معا ، ونتفاعل معا ، ونتقدم معا ، فـ (الفن المعاصر) هي من القاهرة لكل العرب ، ومن العرب لعاصمة مصر العربية .

أ.د / أحلام يونس

رئيس التحرير
رئيس أكاديمية الفنون

الفن المعاصر

هيئة التحرير

رئيس أكاديمية الفنون
ورئيس التحرير
أ.د أحلام يونس

مدير التحرير
أ.د حسن عطية

مستشارو التحرير
حسب الترتيب الأبجدى

أ.د/ جابر عصفور
أ.د/ حسن شرارة
أ.د/ رضا رجب
أ.د/ سمير سيف
أ.د/ عصمت يحيى
أ.د/ عليه عبد الرازق
أ.د/ فوزى فهمى

شروط وأحكام النشر فى المجلة

ترحب **الفن المعاصر** بمشاركة الباحثين والأكاديميين فيها من أى مكان ، وتقبل الدراسات والمقالات العلمية المعمقة فى شتى مجالات الفنون المتنوعة وفقًا للشروط التالية :

- المادة المنشورة فى المجلة تعبر عن رأى كتابها، ولا تعبر بالضرورة عن رأى المجلة.
- ترحب **الفن المعاصر** بأية مداخلات أو تعقيبات أو تصويبات على ما ينشر بها من مواد .
- تعتذر المجلة بصفة قطعية عن نشر أية مادة سبق نشرها أو معروضة للنشر لدى منابر ثقافية أخرى فالمقالات والدرسات والمواد المقدمة للنشر بالمجلة تكتب خصيصًا لها .
- تراعى القواعد العلمية المعمول بها فى كتابة المصادر والمراجع كما تراعى قوانين حماية الملكية الفكرية .
- ترسل المواد إلى **الفن المعاصر** مطبوعة الكترونيا مرفقًا معها CD و تسلم أصول الصور والأشكال والرسوم والنوت الموسيقية مع الموضوعات .
- المادة المقدمة للنشر لا تعاد لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر .
- ترتيب المواد والأسماء فى المجلة يخضع لاعتبارات فنية وليست له أية صلة بمكانة الكاتب أو درجته العلمية.
- للمجلة مراجعة أصحاب المقالات والدراسات لإجراء تعديلات تراها المجلة ضرورية .
- الدراسات المقدمة من أعضاء هيئة التدريس تمهيدًا لتقديمها للجان الترقيات تراجع فى شأنها القواعد المنظمة للتحكيم المعمول بها فى الأكاديمية .

التصميم والاخراج
هانى صبرى

المراجعة اللغوية
صفاء عباس

متابعة النشر
محمد عرابى

دعم النشر
ميرفت عباس - إيمان ممدوح

في هذا العدد

رحلوا عنا..
وبقت أرواحهم وإبداعاتهم تثري حياتنا

د. نهاد صليحة 007

محفوظ عبد الرحمن 016

المسرح ... 033

الإضاءة المسرحية بين الفن والتقنية 034
الممثل وتكنولوجيا الصور 041
تحولات الدراما المسرحية في السينما 053
المسرحة في العالمين الغربي والعربي 062
منشأ المذهب التعبيري في أوروبا 078
المهرجان القومي للمسرح المصري ٢٠١٧ 097

السينما ... 113

اختلاف مدلول نظرية الصورة وتأثرها بالتكنولوجيا الرقمية الحديثة 114
الصوت للسينما الرقمية 131
الإبداع وعلاقته بالعملية الإنتاجية بالتطبيق على المخرج المنتج أشرف فهمي 163
جمالية الشكل الغرائبي في دراما الطفل الرقمية 179

الباليه ... 199

الرقص الشعبي الأوكراني 200
داريوس ميلو ١٨٩٢ - ١٩٧٤ 209

الموسيقى ... 223

دراسة تحليلية لأسلوب كل من صفر على وعبد المنعم الحريري في صياغة قالب السماعي 224

الفنون الشعبية ... 237

العولمة وحماية التراث الثقافي للشعوب الأصلية 238

متابعات فنية ... 251

طموحات بائسة ... من ملاعيب يونس لغوايات ونوس 252
وجه نور الشريف المسرحي الثقافة ضد الوهبة والحرفة 255
محمود عبد العزيز ولعبة الأقنعة المدهشة 258
سينما محمد خان .. القاهرة وثائق وشوارعها حواديت 261
ثلاثية ساق البامبو بثلاث رؤى 264
ثلاثية ... الخروج عن السياق 279

رحلوا عنا..

وبقت أرواحهم وإبداعاتهم ثرى حياتنا

أ.د/ حسن عطية

د.نهاد صليحة وتأسيس النقد السيميوطيقى

هى واحدة من أبرز نقاد زماننا ، ومن أكثرهم تفاعلا مع النشاط المسرحى على أرض الواقع ، ومن أجرأهم فى تقديم العلوم النقدية الحداثية ومناهجها ، واختبار ما تركن إليه فكريا فيما يعرف بالنقد التطبيقي ، أى نقد العروض المسرحية ، وليس فقط الاكتفاء بتدريسها نظريا فى قاعات الدرس الأكاديمية ، وهى أيضا من أكثر نقادنا فى العقود الأربعة الأخيرة إيمانا بحرية المبدع وحقه فى التجريب المستمر ، والدفاع باستماتة عن هذه الحرية وهذا الحق فى التجريب .

لهذا ناضلت من أجل حضور المسرح المستقل فى حياتنا ، وساهمت فى تجميعه ونشر أفكاره ، ودافعت بقوة عن الاتجاهات التجريبية فى المسرح ، وحق شبابنا فى تجاوز الأشكال المسرحية المتوارثة والسائدة ، وابتداع أشكال مغايرة ، بشرط عدم الانفلات من جوهر المسرح الذى يميزه عن أجناس فنية وأدبية وأخرى ، كما أنها من أنضج من استخدم المنهج السيميوطيقى فى دراساتها ومقالاتها النظرية والتطبيقية ، وأفضلهم فى تمثيل هذا المنهج وتدريسه ودعم تيار كامل له فى معاهدنا الفنية وساحات نقدنا .

مع بداية ثمانينيات القرن الماضى ، اقتحمت د . "نهاد صليحة" حقل النقد

التطبيقى ، تزامنا مع تدريسها بقسم النقد الأدبي بالمعهد العالي للنقد الفنى ، عقب عودتها مباشرة من المملكة المتحدة ، بعد حصولها على الدكتوراه عام ١٩٨٢ ، متشبعة بالتيارات والنظريات والمناهج النقدية الحديثة التى ظهرت وانتشرت فى أوروبا السبعينيات ، واختيارها الواعي لتيار ما ونظرية محددة ومنهج معين ، وهو اختيار يتسق مع رؤيتها للفن والحياة ، وهى رؤية لم تتبلور فى أوروبا خلال سنوات حياتها العلمية هناك ، بل تم تأسيسها فى الدراسة الجامعية فى منتصف ستينيات القرن الماضى ، مما يؤكد على امتلاك ناقدتنا المتميزة رؤية متكاملة وصلبة ، لا انقلابات داخلها ، ولا اختيار لمنهج ما وفق حركة الزمن المتقدمة ، طورت معها منهجها النقدى عمليا عبر ما يقرب من أربعة عقود ، مستفيدة من كل تقدم يحدث فى العلوم الأدبية والفنية والفلسفات الحداثية ، كى تضيف لمنهجها عمقا وأبعادا جديدة ، تجعله مسايرا لما يحدث فى العالم من تطور منهجى فى حقول النقد الأدبي والفنى عامة ، والمسرحي خاصة .

وبالطبع لم تكن ستينيات القرن الماضي المزدهرة بالإبداع والنقد مجرد عقد منبت الصلة عن العقود السابقة عليه والنشاط المسرحي والنقدى زمنذاك ، بل أن الصراع الفكرى والسياسي الذى اندلع في الخمسينيات فى مصر والوطن العربي سعيا للتحرر الوطني / القومى ودعم أسس الحداثة ، وتجلت صوره فى الخلاف بين الفكرين الماركسى والقومى من جهة والفكر الليبرالي من جهة أخرى ، وعبر عن نفسه ، ضمن ما عبر ، فى حقول الإبداع والدراسات الأدبية والفنية ، فطرح أفكارا جديدة حول وظيفة الفن ودور الفنان فى المجتمع ، وعلاقة الشكل الفنى بالمضمون الفكرى ، وحقيقة فصل كلا منهما عن الآخر ، ومدى التزام المبدع بهموم مجتمعه أو طبقته ، وعلاقة الإبداع الراهن بموروثاته الممتدة فى تاريخه من ناحية ومنجزات الحضارة الغربية المنعكسة على جغرافيته من

ناحية أخرى ، وتجمعت أقلام الصراع المشروعة فى معركتين شهيرتين عرفتا بمعركةالقديم والحديث ، ومعركة الفن للفن والفن للمجتمع .

تجلت الأولي في الخلاف حول الشعر العمودى وشعر التفعيلة ، وبرز بقوة فى الجدل الذى دار بين د . بنت الشاطئ ممثلة للقديم ود . "لويس عوض" منحازا للحديث وفى مقدمته الشعر الحر ، وتجلت المعركة الثانية فى منتصف الخمسينيات فى الجدل الذى دار بين د . "طه حسين" و"محمود أمين العالم " ، والتى رأى فيها الأول اللغة هي صورة الأدب والمعاني دلالته ، بينما رأى الثانى مع زميله "عبد العظيم أنيس" أنه لا يمكن الفصل بين اللغة والمعانى وأن العلاقة بين الاثنين علاقة جدلية تؤثر كلا منهما على الأخري .

واستمر الجدل سجالا حول هذه الموضوعات ، حتى تفجرت من جديد فى منتصف الستينيات ، وعلى صفحات الصحف وفى الأروقة الجامعية ، معركة نقدية بين المدرستين الأعلى صوتا وقتها حول طبيعة ووظيفة الأدب ، وضمنه المسرح المصنف وقتها داخل حقول الأدب ، حمل لواء الأولى الناقد بالصحف المصرية ورئيس قسم النقد وأدب المسرح (الدراما والنقد فيما بعد) بالمعهد العالي للفنون المسرحية الناقد د . محمد مندور ، والذى أكد على كون (الشكل) الفنى / الجمالي غير منفصل عن (المضمون) الفكرى / الإيديولوجي للعمل الفنى ، وهو فى الأساس تابع له ، بمعنى أن المضمون الواقعى المتقدم يستدعى شكلا واقعيا متقدما ، والعكس الصحيح ، ومن ثم فأن وظيفة الفن الأخلاقية فى حياة المجتمع تتطلب من المبدع صياغة جمالية تعبر عن حياة هذا المجتمع وتنقل له رسائل أخلاقية متقدمة ، مما يفرض على الناقد منهجا ينطلق من المضمون فى العمل المنقود ، ثم البحث عن مدى قدرة المبدع على استخدام تقنيات شكلية قادرة على توصيل هذا المضمون ثوريا كان أو غير ثورى بصورة صحيحة أو مشوشة لمتلقيه .

أسست هذه المدرسة رؤيتها للفن داخل مجال الدراسات السوسيولوجية ، رافعة شعار (الفن للحياة) ، ونعُتت منهجيتها وقتها ب (النقد من الخارج) ، أى الانطلاق من وظيفة الفن الاجتماعية والمحتوى الدلالي الهادف للعمل المبدع ، بينما تأسست المدرسة المناهضة داخل مجال الدراسات الجمالية / الشكلية ، رافعة شعار (الفن للفن) ، ونعتت منهجيتها ب (النقد من الداخل) المعتمد على التحليل الموضوعى ل (الشكل) الفني ، الذى هو غاية الإبداع وغاية المبدع من إبداعه ، دونما كبير إهتمام بمحتواه الفكرى ، ولا بالسياقات الاجتماعية والثقافية والتاريخية والنفسية المؤثرة على المبدع لحظة إبداعه ، وحمل لوائها فى المعركة المشار إليها الناقد والكاتب الأدبي د . رشاد رشدى رئيس قسم اللغة الإنجليزية وآدابها ، والذى شغله لأكثر من عشرين عاما ، فضلا عن تلامذته بالقسم وقتذاك ، والذى كون منهم فى الأساس جماعة حملت اسم (جماعة النقد الحديث) أى الجماعة المنتمية لأفكار مدرسة (لنقد الجديد) الأنجلو أمريكية ، بعد أن انتقاهم وعينهم معيدين بالقسم وصاروا دكاترة فيما بعد : ماهر شفيق فريد وسمير سرحان ومحمد عنانى وعبد العزيز حمودة وفاروق عبد الوهاب ، وعبر مجلة (المسرح) التى أنشأها عام ١٩٦٤ بمسرح الحكيم وصارت لسان حال مدرسته الشكلية ، والتى هيمنت على تدريس الآداب الإنجليزية والعالمية بقسم اللغة الإنجليزية طوال ستينيات القرن الماضى .

ما أن حصلت الفتاة المتمردة الطموحة المتعلقة بحلم الطواف حول العالم ، ابنة السبعة عشر ربيعا على شهادة الثانوية العامة عام ١٩٦٢ ، حتى التحقت بقسم اللغة الإنجليزية وآدابها بجامعة القاهرة ، كى تمتلك لغة تسمح لها باختراق العالم جغرافية ثقافية ، وذلك فى ظل هيمنة كاملة لنظرية الفن للفن ، ومناهج الفصل بين الشكل والمضمون ، وتدريس أفكار المدرسة الجديدة ، ورموزها "ريتشاردز" و"بروكس" و"آلان تيت" و"كرورانسوم" وصاحب القدح المعلي

"ت .س .أليوت" الذى كانت تدرس أفكاره وأشعاره ومسرحياته على امتداد سنوات الدراسة بقسم اللغة الإنجليزية بالكلية ، فضلا عن احتكاكها بمجلة المسرح وجماعة (النقد الحديث) وأفكارها فى النقد التحليلي والنقد الموضوعي ، فتشبعت "نهاد صليحة" بنظريات ومناهج هذه المدرسة ، وأسست وعيها النقدى على رؤاها ، حاملة إياها معها إلى لندن ، عقب تخرجها مباشرة عام ١٩٦٦ ، لاحقة بزوجها المعيد والمبعوث للمملكة المتحدة "محمد عنانى" المسجل لدرجة الدكتوراه ، والمهموم بدراسة الكتاب الرومانسيين وبخاصة "وردزورث" ، ولتنتهز فرصة وجودها هناك لإنجاز رسالتها عن الأديب الإنجليزي الأوكراني الأصل الحداثى الرؤية "جوزيف كونراد" ، ابن نهاية القرن التاسع عشر وبداية العشرين ، بعنوان (مشكلة الوفاء فى حياة كونراد) حاصلة بها على درجة الماجستير فيكلية الدراسات الإنجليزية والأمريكية ، بجامعة Sussexساسيكس عام ١٩٦٩ ، وأهلها بعد عودتها من المملكة المتحدة ١٩٧٣ ، ثم رحلة تدريسية لأقل من عامين بإحدى جامعات المملكة السعودية عام ١٩٧٧ ، أهلها للتعيين مدرسا مساعدا بالمعهد العالى للنقد الفنى ، مما ساعدها فى الحصول على منحة لدراسة الدكتوراه ، أيضا بالمملكة المتحدة ، عادت منها عام ١٩٨٢ بعد أن حصلت علي الدرجة بجامعة إكسترعن رسالتها حول إبداع الشاعر البريطانى الرومانسى – أيضا – المدافع عن الحرية لكل شعوب العالم ، ابن نهاية القرن الثامن عشر وبداية التاسع عشر "جورج جوردن بايرون" ، بعنوان (مسرح لورد بايرون – قراءة حداثية) ، يمنحها اختيارها هذا فرصة السباحة العميقة فى بحر أفكار "بايرون" ، خلال عامين كاملين فى إنجلترا ، ودراسة بناء نصوصه الدرامية وأفكاره المبثوثة عبرها ، باحثة عن قدرته على التعبير عما أسمته الرومانسية ب (روح العصر) ، واصلة إلى نتائج مبهرة تؤكد على اختلاف "بايرون" عن "شيلى" و"وردزورث" ، رغم السمات العامة المتشابهة ، وأنه فى رؤيته للعالم ليس رومانسيا خالصا ، بل أنه سعى للهروب من الرومانسية المعبرة عن روح العصر بالعودة للكلاسيكية

المتراجعة فى زمنه ، "فانتهى به المطاف أن يكون وجوديا ، لأن رؤيته للدنيا رؤية فيها كثير من العبث" ، فدراستها للشكل الجمالى لنصوص "بايرون" المسرحية الرومانسية ، أثبت لها أنه هارب من رومانسية (المضمون) لكلاسيكية (الشكل) الفنى .

آثار عملها الاحترافي كمعلمة بالمعهد العالي للنقد الفني ، مطلوب منها ليس فقط نقل المعارف والنظريات والمناهج النقدية لطلابها ، بل والأهم هو إثارة وعيهم تجاه هذه النظريات والمناهج ، ودفعهم للتفكير فيها ، آثار أمامها قضية كيفية التعامل مع المدارس الأدبية / الفنية والنظريات النقدية التى تُدرسها لطلابها داخل جدران المعاهد الفنية ، فجمعت أوراقها المنشورة وغير المنشورة لتصدر بها كتيبها الأول المعنون ب (المدارس المسرحية المعاصرة) {المكتبة الثقافية – الهيئة المصرية العامة للكتاب} ، والذى أعيد طبعه فيما بعد بمكتبة الأسرة عام ١٩٩٤ بعنوان (المدارس المسرحية) فقط ، ثم أعيد طبعه مرة أخرى بإضافات بعنوان (تيارات مسرحية معاصرة) {مكتبة الأسرة ١٩٩٧} شملت ما استجد من تدريسها لتيارات مسرح العبث بين صمويل بيكيت وهارلود بنتر ، وما بعد العبث مسرح الاستهزاء والتتفيه / ومسرح بريخت ومسرحه الملحمى ، مع إطلالة على المسرح العمالي فى الغرب ، ودراسة تفصيلية مكثفة للمونودراما .

أهدت المعلمة د . "نهاد صليحة" كتيبها الأول "إلى طلبة وطالبات المعهد العالي للنقد الفنى والمعهد العالى للفنون المسرحية" ، حريصة فى اختياراتها للمدارس المسرحية وقتها أن تقدم لهم أبرز ما ظهر منها فى بدايات القرن العشرين ، ملمحة طول الوقت عن تعبير هذه المدارس عن روح القرن العشرين التجريبية الوثابة ، ومختارة أبرزها وهى الرمزية والمستقبلية والتعبيرية والسوريالية والتكعيبية ، مرتئية توحدها "فى رفض الأساليب الفنية الموروثة"

مع اختلافات فى الصياغة الشكلية بينها ، مثلما كان الحال مع الرومانسية ، وإدراكها أن ثمة اختلافات كبيرة لدرجة التباعد بين "بايرون" و"شيلى" ، مرجعة ذلك للفروق الفردية بين الاثنين ، وليس على طريقة الفرنسية "مدام دى ستال" التى عرفت الرومانسية فى فرنسا وألمانيا ، واكتشفت أن للمجتمع (المؤسسة الاجتماعية) دور مؤثرا فى الاختلافات القائمة بين مبدع وآخر داخل نفس المدرسة الفنية ، {عن الأدبمنظوراً إليه في علاقته معالمؤسسات الاجتماعية} ، ولهذا ابتعد كتيبها قصدا عن المدرسة الكلاسيكية التى ثارت عليها هذه المدارس (المعاصرة) الخارجة من معطف الرومانسية وتعظيم دور الفنان الفرد داخلها ، وأقصى بذات القصد المدرسة الواقعية وتنوعاتها المختلفة ، والتى نافست المدارس المختارة بقوة وأطاحت بها خلال النصف الأول من القرن العشرين .

أهدت الناقدة البادئة الاشتباك مع الحركة المسرحية كتابها الثانى (المسرح بين الفن والفكر){الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٦} . إلى والديها من علماها "أن العبودية والفقر سبة فى جبين الفلسفة والفكر ، وأن الفنان الحقيقى هو من يبحث عن الحقيقة فى أعماق التراب لا فى تهاويم السحاب ." ، دائرة فى الجزء الاول النظرى منه حول القضيتين اللتين شغلتا وعيها النقدى فى العقدين السابقين ، سواء خلال دراستها العالية بقسم اللغة الإنجليزية بالقاهرة ، ومعارك أستاذها "رشاد رشدى" ومدرسته فى ستينيات القرن الماضى ، أو عبر دراساتها العليا بالمملكة المتحدة فى سبعينياته ، وهى قضية الشكل والمضمون ، وقضية الفن والحياة ، مدمجة القضيتين فى علاقة واحدة ، حيث رأت أن الخلاف بين فريقي الخلاف بينهما ، أوجد فريقا متعصبا يستقل بالشكل الفنى عن المضمون العقائدي ، ومن ثم عن الحياة ، والآخر يؤكد على أهمية "شعار الفن للحياة" ، "بغض النظر عن أية اعتبارات فنية شكلية" ، مما يحول الفن فى نظرها "إلى ضرب من الدعاية الواعية" ، وبهذه الصياغة ترى ناقدتنا أن "كل من المفهومين

ينطـوى على فصل تعسفـي بين الفن والحياة ، وبين الشكـل والمضمون" (المسرح بين الفكـر والفن ص ١١) ، وذلك لأن شكل المسرحيـة هو مضمونها ، كما أن صيغة السؤال تحـدد معناه ، أو توجه المتلقي نحو المعني الأقـرب ، مما يؤكد على عدم القـدرة على فصل الشكل عن المضمون ، ومـن ثم عدم القدرة على فصل الإبداع عن الحيـاة ، حيث إن الإبـداع ليس إلا محاولة لاستعادة التجـربة الحياتية فى تجربة فنيـة ذات جدل مع الحياة المعيشـة ، والعمل الفنـى بالتـالي هو "تـشكيل رمزى ديناميكـى ، يعتمد فى نسقه علـى إقامة علاقات متوتـرة" بين ثنائيات متعددة كالماضى والحاضر أو الوعى أو اللاوعى أو المبدع والمتلقي .

لم يعـد المشكل عند ناقدتنا قائما على محاولة الفصل بين العمل الفنى والحياة ، بل فى محاولة "استخـلاص قوانين فنـية من أعمال فنية سـابقة وفـرضها فـرضا تعسفيـا على نزعة الإبـداع أو استقبال المتلقي للعـمل الفنى" (المسرح . . . ص ١٣) مـرتئية أن هـذه المحاولة "إيـديولوجيـة وليست فنـية" يفرضها (الفكر) على (الفن) ، وتتنازع حولها التيارات الفكرية المتعاقبة فى التاريخ البشرى .

تتجلـى أهمية هذا الفهم لماهية العمل الفنـى فى منهجية د . نهاد صليحة ليس فى استبعاده العلاقة الجدلية بين المبدع ومجتمعه ، الكامنة فى البناء (الشكل) الدرامي لعـمله الأدبي أو الفنى ، والمتـطلبة منه كمـثقف أن يكون له دور فاعل بين ناسه ، بل تـتجلي بصورة واضحة فـى تأسيس رؤيتها للفن علي رفض قاطع لانصـياع العمل الجديد لأية قـوانين سابقة عليه ، أو صيغ شكـلية مستخلصة من أعمال سابقـة ، مما يمنح هذا العمل الفنى الجديد الحـرية كاملة فى الخروج على أيـة قواعد سابقـة ، أو أية قوانين مطـروحة ، مما يتم معه تجاوز أية جدل حول فصم أو ربـط الشكل بـالمضمـون ، أو الفن بـالحيـاة ، فهى لـيست عـندها سوى "سفسطة واختلاقا لعراك لا معنى له" (المسرح بين الفكر والفن ص١٥) .

يسيطر ما هو إنسانى كلي على هذا الكتاب ، عوضا عما هو مجتمعى زمنى ، ويسعى لتقديم تفسير لمفهوم "الدراما فى ضوء الحياة الإنسانية التى ولدتها ، وحددت وظيفتها ، وهى المعرفة عن طريق التصارع أو الجدل" (المسرح بين . . . ص١٧) ، ولذا فمفهوم الدراما كجنس لا يتغير ، والمتغير هو الموقف العقائدى (الإيديولوجى) منها ، الذى يغير بدوره (شكل) الدراما دون جوهرها ، ويخلق "نظريات درامية" متعددة بينما يظل مفهوم الدراما واحدا ، وهى ذات الرؤية التى قرأت بها المدارس الفنية التى اختارت الحديث عنها فى كتيبها الأول ، حيث رأت أن (أشكالها الفنية) متوحدة ، بينما المختلف بينها ، أو المؤدى للاختلاف فيما بينها هو الموقف العقائدى منها .وهى هنا تستكمل حديثها عن المدارس المسرحية السابقة والمتوازية مع ما ذكرته من مدارس معاصرة فى كتيبها الأول ، فتتحدث عن الكلاسيكية والرومانسية ، كما تقف مليا عند المدرسة التى هيمنت على دراساتها الجامعية منذ ما يقرب من عشرين سنة خلت ، وهى مدرسة النقد الجديد ، التى رأت أن العمل الفنى هو "عالم عضوى مستقل بذاته من العلاقات اللغوية ، والمعنوية ، والشعرية ، يفرز للقارئ تجربة فتية لها معناها الموضوعي وقيمتها الجمالية الخالدة"(المسرح بين . . . ص ٥٩) ، وهى رؤية ستظل قابعة فى عمق منهجية ناقدتنا ، متجلية فى استخدامها فى المرحلة الزمنية الأولي لمصطلحات مدرسة النقد الجديد مثل (التجربة الفنية) و(الشكل) و(المضمون) ، ومطورة لمصطلحاتها فى المراحل التالية ، مبتدعة زهورا جديدة يانعة ، دون أن يتغير الجزر القار فى التربة الفكرية المؤسسة لوعيها النقدى .

محفوظ عبد الرحمن

الفانتازيا التاريخية الساخرة تقاوم الواقع المتردى

يعرف أسرار الكتابة الدرامية للمسرح ، كما يعرف أسرار المسرح ذاته ، ينتمى للحظته الزمنية ، وتصبو عيونه لمستقبل أفضل لمجتمعه ، ويؤمن بأن الفن رسالة ، والمسرح قضية ، والمبدع مثقف غير محايد تجاه واقعه وعليه أن يقوم بدوره الذى حمله ضمير المجتمع له ، كى ينير له الطريق ويوقظ وعيه ويدفعه لمواجهة حصار الحاضر وإحباطاته لتغيير واقعه إلى ما هو أفضل وأعدل .

أنجز أعمالا جادة فى حقل السرد الروائى والقصصى ، وأصبح له القدح المعلى فى مصاف كتاب الدراما التليفزيونية العظام ، وأدت محاولة له فى ستينيات القرن الماضى إلى تأخر اقتحامه لعالم الكتابة الدرامية للمسرح ، حيث قدم نصه المجهول (اللبلاب) للهيئة العامة للمسرح والموسيقى عام ١٩٦٣ ، ووافقت عليه لجنة القراءة ، وقام بإخراجه "كمال حسين" ، لكن رفض عرضه ، فيما يبدو رقابيا ، قبل فتح الستار عنه بأيام قليلة ، مما أدى لابتعاده عن الكتابة الدرامية للمسرح ، والتفرغ للكتابة الدرامية للتليفزيون الوليد ، الذى بدأ الكتابة له منذ ١٩٦٥ ، متوقفا لعقد كامل عن المسرح ، حتى كتابته نصه المعروف (حفلة على الخازوق) ، وبعد أن أبتعد هو بذاته عن الوطن ، عقب انقلاب السادات على التجربة الناصرية ، وابتعاد النظام عن تحقيق العدالة الاجتماعية التى كان يصبو إليها جيله وتعلق حلمه ببدايات تحققها فى الستينيات ، مع ميل النظام

السادات للفكر الرأسمالى واقتصاد السوق ، ومعاداته للمثقفين التقدميين ، والذى كان يسميهم ب "الأراذل" ، وتبلور ظهور الثورة المضادة ، مما أدى إلى هجرة مجموعة كبيرة من ألمع الأدباء والفنانين والمخرجين فى أكبر عملية نزوح جماعى للأدمغة المصرية لخارج البلاد ، مثل "محمود السعدنى" و"أحمد عباس صالح" و"أمير اسكندر" و"على شلش" و"سعد أردش" و"ألفريد فرج" و"غالى شكرى" وغيرهم كثر ومنهم كاتبنا المتميز .

ذهب "محفوظ عبد الرحمن" إلى المملكة السعودية أولا ثم إلى الكويت ليعمل كاتبا للدراما التليفزيونية الصاعدة ثم رئيسا لقسم النصوص فى التليفزيون الكويتى (٧٤- ١٩٧٨) ، فتهيأت له عوامل كثيرة لإعادة اقتحام عالم الكتابة الدرامية للمسرح وتأسيسه على بنية الحوار المشاكس لقضايا الواقع الساخنة ، وذلك بابتعاده عن مصر التى بدأ المسرح فيها منذ منتصف السبعينيات يميل فى غالبية عروضه للدعائية والتهريج وهيمنة الفكر المحافظ والتوجه نحو الاهتمام بشكل العمل على حساب مضمونه ، وصولا لما عرف بالمسرح السياحى أوآخر السبعينيات وأوائل الثمانينيات ، والمسرح التجريبي والنظريات الشكلية منذ النصف الثانى من الثمانينيات ، وقد سمح له ابتعاده هذا عن الوطن حرية الكتابة للمسرح الإنساني الجاد ، فضلا عن وجود مخرج متحمس لكتاباته ، وهو المخرج الكويتى "صقر الرشود" ، الذى أتفق فى مسيرته الإبداعية مع فكر كاتبنا ، وشاركه الرأى فى كون الفن رسالة تنويرية للمجتمع ، لا تنقل الواقع كما هو ، ولا تهرب منه فى تهويمات فكرية وألاعيب شكلية .

وجد "محفوظ عبد الرحمن" نفسه فى موقف شديد التباين ، فهو فى الخليج بعيد جسدا عن وطنه وقيود واقعه وصرامة رقابته ، مما يسمح له بمناقشة أسخن قضايا الواقع ، وخاصة قضية الديمقراطية التى آمن بأنها الجناح الآخر للاشتراكية ، فلقمة العيش تتحكم فى صياغة البرلمان ، والمجتمع الفقير لابد

وأن تتحكم فيه قوة رأس المال ، والشعب غير المتعلم لا يهتم بمن يمثله ويشرع له قوانينه ، والمساواة وتكافؤ الفرص هى التى تمنح المواطن حق المشاركة السياسية فى المجتمع ، فى الوقت الذى تمثل فيه كتاباته عن وطنه وهو خارجه حساسية من أن تحوم حوله شبهات الهجوم على الوطن من خارجه ، وهى الشبهات التى طالت الكثير من المبدعين المصريين الذين أبعدهم الفكر المتخثر والمرتد والمتحالف مع القوى الظلامية خارج وطنهم ، فضلا عن حساسية الكتابة أصلا عن قضايا ساخنة ، وأبرزها قضية الديمقراطية بأجوائها الواقعية ، لدى أنظمة عربية تصادر حرية الحديث عن الحرية ، ولهذا أبحر بنصوصه المسرحية فى أجواء التاريخ عامة الذى يعشقه ويراه ظهير الحاضر ، وفى الفنتازيا التاريخية بصورة خاصة ، والتى أري أنه أحد أهم مؤسسيها فى الدراما العربية ؛ المسرحية والتليفزيونية ، وأبرز من كتب أعماله عبرها ، مستحضرا هذا الأجواء التاريخية لأرض الواقع ، ومقدما نوعا من المشابهة التاريخية ، التى تقرأ الحاضر فى ضوء وقائع الأمس أو المتشابهة معه ، بهدف توصيل رسائل المسرح لمجتمع الحاضر التى هى غاية الكتابة عند كاتبنا الكبير .

إبحار "محفوظ عبد الرحمن" نحو الأجواء التاريخية أو ما يشابهها ، ليس نوعا من التقية الفكرية انفلاتا من رقابات الحاضر المتعددة وشبهاته الحائمة فوق كل تفكير حر ، وليس مجرد دس شخصيات الواقع فى أردية التاريخ ، ومنحها حق الحديث من خلف أقنعة الأمس ، بل هو وعى من الكاتب بأن التاريخ هو وقائع جزئية حدثت فى الماضى ، وترتبت نتائجها على مقدمات متصلة منطقيا بها ، وليس نتيجة لنبوءات خرافية أو أفعال ميتافيزيقية ، وعلى كتابة الراهن الدرامية أن تحول الجزئي إلى كلي ، وأن تكشف عن هذه العلاقة المنطقية بين المقدمات والنتائج ، واضعة إياها أمام عقل الجمهور المتلقى الآني كى يعرف إلى أين تقوده المقدمات التى يعيشها وتتشابه مع مقدمات الأمس ، دون معرفة نتائجها المختبئة فى مستقبل أيامه ، وهو ما يجعل اختيار كاتبنا لـ (موضوعات)

التاريخ أو ما يشابهها اختيارا دقيقا وشديد الوعى بالماضى والحاضر معا ، تبدى ذلك منذ أول مسرحياته الصاعدة لفضاء المسرح ، وهى (حفلة على الخازوق) ، والتى بدأ كتابتها فى المملكة العربية السعودية ، وأتمها بالقاهرة عام ١٩٧٤ ، وقدمها لمسرح الطليعة ليخرجها "سمير العصفورى" ، غير أن الرقابة رفضتها عامذاك ، ونشرت بدار الهلال عام ١٩٧٥ ، وقام "صقر الرشود" بإخراجها لمسرح الخليج بالكويت في العام التالي .

****

بإرشادات مسرحية طويلة ، تمثل نصا موازيا داخل الكتاب المتضمن للمتن الحوارى للمسرحية ، وبعيدا عن الجمهور المتلقي له فى المسرح ، نتعرف على شخصيات المسرحية المتحركة داخل أجواء تاريخية مختلقة ، والمرسومة بصياغة ساخرة منها ومن تاريخهما السابق على بداية حدث المسرحية الدرامي ، الذى يدور حول الفتى الفقير الحالم "الشاطر حسن" ، القادم حضوره من كتاب ألف ليلة وليلة ومن الحكايات الشعبية المصرية معا ، وأن نجحت حبيبته "هند" فى سرقة هذا الحدث الدرامى والقيام ببطولته ، فهم لم يفعل شيئا سوى تفجير الموقف الدرامي ، عبر المصادفة التى أوقعته بيد الشرطة ، ومدير سجن البلاد ومساعده اللذين فكرا فى أن بقائهما فى أماكنهما لابد وأن يستشعر معه ملك البلاد أن ثمة مؤامرات تحاك حوله ، فيقبضا على أول عابر سبيل ظهر يوم الجمعة ، ويكون هذا الفتى المراكبي البسيط والعاشق للحرية ، ويزج به فى السجن بهدف توظيفه للقيام بتهمة الهجوم على قصر الوالى ، مادام قد قبض عليه أمام القصر ، وهو يبرر توجهه لقصر الوالي ، بهدف نقل رؤيا رآها فى نومه له ، فثمة مصادفة أخرى ورطته أكثر فى التهمة الملفقة له ، ومفاد رؤياه أن أرض خضراء تقع على شاطئ بحر ازرق ، هاجمها جراد أكل كل شيء فيها حتى الإنسان نفسه ، أنها كارثة وعليه أن يخبر والى البلاد بها ، كى يحترس ويتحرك لينقذ

البلاد وشعبها .

يزج بالرجل الطيب فى السجن ، وتأتى لزيارته محبوبة "هند" التى ستحرك بقوة الدينار وجاذبية الأنثى وذكائها الحدث الدرامي بأكمله ، بمحاولتها إنقاذ فتاها عبر رحلة طويلة داخل دواوين الولاية الرسمية ، موقعة بمدير السجن والمحتسب والوزير فى حبائلها ، والثلاثة يمكن للممثل الواحد القيام بأدوارهم ، فهم متشابهون فى الشخصية والفكر ، والاختلاف فقط فى مستوى الوظيفة التى يمثلونها فى البلاد ، ولهذا تدفعهم الفتاة للتوجه لمنزلها ومع كل واحد منهم صك الإفراج عن حبيبها "حسن" ، مع الوصول تباعا لبيتها ، واختباء كل واحد منهم فى أحد الصناديق الأربعة والمتراصة فوق بعضها ، والتى نفذها لها نجار سقط فى غوايتها فأحتل الصندوق الرابع والأعلى ، مستدعية والى البلاد ليعرف حقيقة القادة والمسئولين فى بلده ، وهو ما يدفعه للأمر بالقبض عليهم ، وتعيين حاجبه للقيام بوظائفهم حتى يتسنى له أختيار غيرهم ، وتفجأ الفتاة بأن الحاجب لا يختلف شكلا وموضوعا وفكرة عن مدير السجن والمحتسب والوزير ، فهم جميعا أوجه النظام القائم ، وتغيير الأوجه لا يعنى حدوث أى تغير فى البناء السياسي والاجتماعي للولاية ، والوالى نفسه هو رأس هذا النظام الذى لا يفكر لحظة فى تغييره .

هذه هى القضية التى يطرحها فى صورتها الكلية كاتبنا الكبير ، أن التغيير الاجتماعي والسياسى فى أى مجتمع لا يتم بتغيير أشخصه ، بل بتغيير البنية الاقتصادية له ، والدراما تكشف عن حقيقة هذا الفكر بتعمد تحقيق التشابه الكامل بين مسئولي الأمس والمسئول الجديد ، كلهم أدوات بيد السلطة القائمة ، وبفعل اللطم الذى قامت به "هند" لرؤيتها الحاجب الذى حل محل رموز الفساد المقبوض عليهم ، ومنهية المسرحية نهاية ساخرة بمرارة العلقم ، تثير التفكير فى موضوع السلطة ، فلا تعويل على حاكم البلاد فى أقصاء الفاسدين ،

بل التعويل على الشعب فى تغيير النظام بأكمله .

لا وجود فى مسرح "محفوظ عبد الرحمن" لما يتداوله البعض بمصطلح (الإسقاط) ، فالفن يعرف تحليل البناء وتفسير صياغته وتأويل أفكاره وتقييم حضوره وسط مجتمعه ، أما الإسقاط ، وهو المستدعى من علن النفس واختبار "رورشاخ" خاصة ، فيعنى أن يسقط الناقد أو المتلقى عامة ما يراه هو على العمل الفنى ، لا ما هو موجود بالفعل داخل بنيته الجمالية ، كما أن نصوص كاتبنا تستعصي على أى فرض لأفكار من خارجها عليها ، فهى تسمو بوقائع الواقع لمصاف القضايا الكلية ، ولهذا نجح نص (حفلة على الخازوق) عندما أخرجه "صقر الرشود" وقدمه على مسرح (كيفان) الكويتى فى ديسمبر ١٩٧٥ ، ومشاركته فى مهرجان دمشق المسرحي فى مايو ١٩٧٦ ، مما حفز كاتبنا على كتابة نص يسير فى ذات الاتجاه (الفنتازيا التاريخية الساخرة) ، وهو نص (عريس لبنت السلطان) وقام "صقر الرشود" بإخراجه وتقديمه عام ١٩٧٧ ، كما أخرج له فى العام التالي نص (السندباد) أو (الفخ والسندباد) ، وهو نص لم يطبع ، وأعتقد أن لصديقنا الناقد والكاتب :عبد الغنى داود" نسخة مخطوطة من هذا النص الأخير ، وقد صاحب سوء الحظ نص (عريس . . .) برحيل مخرجه المفاجئ عن دنيانا فى حادث سيارة أليم بدولة الإمارات فى ديسمبر من نفس العام ، وتدخل مخرج آخر فى بنية العرض ، مما أثر بالسلب على طبيعته وفكره حين تقديمه فى مهرجان دمشق المسرحي بعد عدة أشهر من رحيله ، فلم يستقبل بنفس حماس استقبال (حفلة على الخازوق) .

رغم أن نص (عريس لبنت السلطان) ، المنشور بشركة الأمل بالقاهرة عام ١٩٧٨ ، كان أقرب لقضايا الواقع الساخنة ، ومشيرا إليه ، بقيامه على موضوع حلول التتار بالأرض العربية ، وتحركهم للاستيلاء على مدينة متخيلة يبدو أنها سورية بوقوعها بين بغداد والقاهرة ، وإرسالهم رسولا للسان البلاد وحاشيته ، هو الفلاح

البسيط "أحمد الغلبان" الذى قبض عليه ودفع لينقل رسالة التتار للسلطان العربي ، وفحواها الاستسلام المهين وزواج "خاقان" التتار بالفتاة "ذهبية" ابنة السلطان ، أو قبول الغزو التترى على المدينة ، التى ستسقط بين أيديهم لا محالة ، وهو تحدى مصيرى يتطلب استجابة تتفق وقدرات السلطان وشعبه ، وهو بدوره السؤال الدرامي الذى يحدد مصائر الشخصيات المتشابكة معه ، إما القبول بمعاهدة صلح مهينة تباع فيها ذهبية البلاد الجميلة ، أو الوقوف ضد الغزو والخروج لصده ، وبالطبع يفضل رجالات الدولة ، التى شاهدنا مثلهم فى (حفلة على الخازوق) ، الاستسلام وتوقيع معاهدة السلام التى ستسمح للأعداء بالتسلل للبلاد واستباحتها ، ينما يرفض "حسن الغلبان" ومجموعة الصعاليك وشباب البلاد الخضوع للأمر الواقع ، ويقررون الخروج لملاقاة العدو والزود عن وطنهم .

مع بداية الثمانينيات يعود كاتبنا إلى وطنه ، بعد أن غادر كرسى الحكم الرئيس المناوئ للمثقفين ، دون أن يتغير النظام الذى أسس قواعده فى السبعينيات ، وظل كاتبنا على نهجه المسرحي فى التحذير مما هو قادم ، باللجوء للفانتازيا التاريخية ، التى صار متفردا فيها ، فيكتب حينذاك ثلاثية من النصوص القصيرة ، نشر بمختارات فصول ١٩٨٦ ، وهى : (ما أجملنا) الذى قدمه لأول مرة فريق (نادى المسرح المصرى) بالمسرح القومى عام ١٩٨١ من إخراج "عادل هاشم" ، ونشر عام ١٩٨٤ ، وتدور وقائعه فى قصر عباسى غير محدد الزمان ، أغتصب فيه شقيق الحكام الشرعي الحكم من أخيه بعد قتله ، غير أن للأخ أبن صار شابا وزعيما شعبيا يجمع حوله فى الجبال كل المناوئين للحاكم المغتصب ، ويهددون عرشه . ونص (أحذروا) نشر ١٩٨٣ ، أخرجه لأول مرة "ابو بكر خالد شلقامى" لفرقة (المسرح المتجول) فى العام التالي ، محذرا فيها السادة فى سبأ وفى كل المدن المتشابهة من طوفان قادم بانهيار سد البلاد ، منذرا الشعب من الاستسلام لأنظمة ظالمة مطاردة للحرية والعدل ، غير أنه فى النص الثالث (محاكمة

السيد م) ١٩٨٥ يقتل على يد صديقه غير الوفى "م" ، مما يدفع الشعب لحمل القاتل للسلطان لمحاكمته لمعرفة أسباب القتل ، إلا أن السلطان المغتصب لا يهمه الأسباب والدوافع ، بل يهمه فقط فعل الخلاص من الزعيم الشعبى ، بينما يهم الكاتب أن يؤكد فى ثلاثيته على أهمية المعرفة ، معرفة الإنسان والشعب لحقائق الوقائع التى يعيشون فى ظلها ، ويذبحون باسمها ، وتنتهك عدالتهم الاجتماعية باسم الحرية المفرغة من أبعادها المجتمعية .

من إخراج "سعد اردش" تقدم فرقة (المسرح الحديث) عام ١٩٨٩ نصه (الحامى والحامي) الدائر فى سياق فانتزى خيالى ، مستوحى من أجواء الف ليلة وليلة ، يفقد فيه الخازندار لؤلوة السلطان فى سهرة حمراء فى بيت الفاتنة "رضوى" ، ليكتشف فيما بعد أن اللصة هى هى ذاتها "رضى" التى ورثتها عن جدها ، الذى منحها فى الأصل للملكة كلها ، وليس لواليها فقط ، فليس لى حاكم أن يمتلك هذه الدرة اليتيمة وحده ، فهى فريدة عصرها ، ومع سريان الوقائع يدرك الجميع أن ثمة درتين أخريين مقلدتين بدقة فائقة عنها ، مما يصعب معرفة الحقيقية من المزيفة ، كما سعب معرفة من حامى البلاد من حراميها ، حيث تختلط الأمور ، ويتحالف رجالات الدولة مع اللصوص ، وينشغل السادة بالبحث عن الدرة ، بينما اللصوص ينهبون المدينة ، وفى النهاية تقد الدرة بيد أحد البسطاء المدينة ، الذى توجه إليه وإلى الجمهور الفاتنة "رضوى" دعوتها بأن يكون شجاعا وعادلا كى يمكنه الحفاظ على درة البلاد .

تتناسج دوما فى أعمال كاتبنا المعرفة بالحرية والعدالة الاجتماعية ، أنها ثالوث الحياة الكريمة للمجتمع ، والدعوة لضرورة أن يثق الحاكم بالشعب ، ويحقق لمجتمعه ما يحلم به ويستحقه ، تعد واحدة من أبرز رسائل مسرح "محفوظ عبد الرحمن" ، والتى كشف عنها فى مجمل مشواره الدرامي المسرحي منذ نصه الأول المعروف (حفلة على الخازوق) حتى نصه (الملك يلهو) الذى يبدو أنه

كتبه فى نهاية الثمانينيات ، ليتوقف مرة أخرى عن الكتابة للمسرح لأكثر من عقد كامل ، حتى عودته للكتابة وتقديمه لنص (بلقيس فى مملكة التيه) عام ٢٠١٠ ، وأن قام الكاتب والناقد د . "عمرو دواره بإخراج (الملك يلهو) لفرقة مسرح الغد عام ٢٠٠٢ ، والدائر حول فقد سلطان البلاد لهويته وعرشه ، حينما يهبط مع وزيره لوسط المدينة ذات يوم متنكرين ، ليعرف أسرار أهلها ، ويتعرف على موقع الثائر على ملكه "بشر الراعي" وسط العامة فى إحدى حانات المدينة ، والتى يقبض عليه ووزيره فيها ، ويتنكر رجاله فى القصر ، بعد أن تآمرت زوجته السلطانة عليها ، فلا يجد أمامه مفر غير الانضمام للثوار كى يسترد عرشه ، ويكون فى معية الثائر الذى رفع سيفه فى وجه النظام الفاسد .

قبل أن نقف وقفتنا الأخيرة مع أحدث ما قدم لكاتبنا الكبير ، ويسير به فى نفس بحاره التاريخية والفنتازية التاريخية ، نشير إلى نص فريد له هو (كوكب الفيران) الذى كتبه عام ١٩٨٣ ، وصاغه فى صيغة رمزية شفافة ، وبمضمون واضح جلى ، ورسائل مباشرة للواقع الملتهب لا تحتاج لأى تأويل ، ونشر النص بدار شهدى ١٩٨٤ ، وأخرجه بفرقة المسرح الحديث د ."محمد عبد المعطي" فى موسم ١٩٨٧/٨٦ ، ويدور حدثه الدرامي فى الزمن الراهن ، وبشخصيات معاصرة للمتلقى ، تواجه فى إحدى قرى مصر ، وتحمل اسم (كفر سبع) بظهور فئران متوحشة ، يطلق عليها الفلاحون اسم (الفانتوم) ، ولا توجد إلا فى صحراء نيفادا الأمريكية ، القى بها البعض فى القرية الطيبة لتنهش الزرع والضرع والبشر وأوراق هويتهم ، ويقف العمدة المثقف مع الطبيبة الواعية فى وجه هذا التسلل المميت للوطن الطيب ، وينتهى النص بخطبة عصماء تحذر العالم الثالث من هذا الخطر الداهم .

****

يمكننا التوقف هنا أحدث ما كتبه وعرضه كاتبنا "عبد الرحمن" ، وهو (بلقيس فى

مملكة التيه) نموذجا لقراءة النص وعرضه معا ، مؤكدين على أن العرض المسرحي الجيد لابد ولأن يشحذ قدراتنا على تلقى وتحليل وتفسير عناصره بصورة دقيقة ، فجودة المنتج تستلزم جهدا نقديا لا يستهين به لتخلفه عن المهيمن أو يهوله لمجرد مجاراة صرعات سائدة ، وذلك بداية من النص الدرامى المعتمد عليه ، فحصا لكيفية صياغته بصورة مرئية سمعية حاضرة فى فضاء المسرح ، وكشفا لهذه العلاقة المتشابكة بين النص والعرض ، والرؤية المتداخلة بين صناع العرض بأكملهم ؛ من كاتب النص لمخرجه وممثليه ومصممى سينوجرافيته ، ولذا فأن عرض (بلقيس) الذى قدمته فرقة المسرح القومى ، للكاتب "محفوظ عبد الرحمن" والمخرج "أحمد عبد الحليم" ، يحملنا عبء مدارسته بتأن ، حيث يجذبنا من أول عنوانه لعالم زاخر بالأفكار والمعلومات والرسائل التى يطرحها النص - الذى كتب منذ سنوات - على جمهوره الآنى ، خاصة مع تجهيزه للعرض فى سياق سياسى وفكرى قبيل ثورة يناير الشبابية ، وعرضه بعدها فى سياق سياسى وفكرى و(مزاجى) مختلف ، وهو العنوان الذى يحمل اسم بطلة العرض الدرامية "بلقيس" ، والذى بدوره يستدعى من الذاكرة حكايات هذه المرأة الأسطورية التى حكمت مملكة سبأ ، واشتهرت بجمالها وثراء مملكتها ، والجاذبة بدورها لحكايتها الأسطورية مع "سليمان" (الحكيم) ، ملك اليهود فى الزمن الغابر ، وروت الكتب السماوية الثلاثة حكايته مع "بلقيس" هذه ، مما جعل اسمها لا يأتى إلا مقرونا باسمه وبحكايته الخرافية معها ، وهو ما يؤثر على قدرة المتلقى على الاستقبال الحر للمسرحية المستخدمة لأسمها وصفات كثيرة منها ومن حكايتها ، والتى تجدل جديلة (درامية معاصرة) من الحكايات الدينية والأسطورية والتاريخية الدائرة حول هذا الرمز الرائع للمرأة الملكة القوية والأنثى الشامخة فى المخيلة العربية ، فيقرأ بحكايات الماضى فى ضوء العرض الآنى ودلالاته الخاصة به ، فتصير المعرفة السابقة (باترونا) يقيس عليه الإبداع الجديد ، ويهمن العالم الأسطورى على عالم المسرحية الإنسانى ،

ويتشابك التاريخى بالمعاصر ، والخيالى بالواقعى ، وتبقى الرسالة مضمرة فى بنية تبدو بلورية ، نرى أنها ليست كذلك بالمرة .

هنا تتشكل المعضلة الأولى فى عملية تلقى العرض المسرحى ، حيث من الضرورى أن يفك المتلقى شفرات العرض ويفسر رموزه ليفهم رسالته وفقا لثقافته الخاصة ، وهو أمر طبيعى ، غير أن هذه الثقافة الخاصة ، التى تمثل إطارا مرجعيا للمتلقى ، تشكل عبئا على عملية التلقى ذاتها ، حيث لا تمنح شخصية "بلقيس" نفسها - نصا وعرضا - وجوهر شخصيتها من خلال كلمات النص وفعلها داخله ، وتجليها فى فضاء المسرح ، بل أيضا من خلال ما يعرفه المتلقى المصرى عنها ، مثلما هو الحال مع شخصيات يعرفها المتلقى المصرى مسبقا مثل "إيزيس" و"عنترة" من موروثه الثقافى المصرى / العربى ، وأيضا من ثقافته المعاصرة لشخصيات مثل "دون جوان" و"دون كيخوته" وعوالمها الخاصة ، مهما دخلت هذه الشخصيات فى أعمال جديدة ، فمن السهل عليه اكتشاف حضورها فى الأبنية المسرحية الجديدة ، بينما الأمر مختلف مع شخصيات لا يعرفها مثل "خوانا المجنونة" أو "بدرو بارامو" ، إذا ما استوتا أمامه فى عمل ما ، وذلك بسبب عدم عبورهما بمخزونه الثقافى القابع فى لاوعيه الجمعى ، رغم أن الأولى هى ملكة أسبانيا فى النصف الأول من القرن السادس عشر ، وتعرفها المجتمعات الناطقة بالأسبانية ، وصيغت عنها أفلام ومسرحيات أسبانية كثيرة ، والثاني هو أسم لبطل رواية المكسيكى "خوان رولفو" المعنونة بأسمه ، ومع ترجمتها للعربية منذ سنوات ، ألا أنها مازالت محصورة فى قراءات المتخصصين بالآداب العالمية ، والمكتوبة بالأسبانية بوجه خاص .

فى نصه (بلقيس فى مملكة التيه) المكتوب فيما يبدو ٢٠٠٢ ، والمنشور بالهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠٨ ، والذى أخرجه "أحمد عبد الحليم" لفرقة المسرح القومى أوائل ٢٠١١ والوطن ثائر على نظامه القائم ، الأمر مع "بلقيس" جد مربك ،

ومـثير للالتباس ، تعمده النص وإصر عليه المخرج ، بداية من أنسنة الشخصية وحكايـتها ، مرورا باستخـدام خطوط من الحكايات القديمة ثم التـشكيك فيها فى ذات الوقت ، وصـولا لنقض الحكاية بـأكملها ، سـواء أجاءت من رحـم التاريخ ، أو تلونت بألوان أسطورية ، وذلك بداية مـن افتتاحية النص المكتوب ، والتى تبدأ بمـوقف يشبه الحلم أو الكابوس بعقل الملك "الهدهاد بن شرحبيل" ملك سبأ بلقائه ب"المنذر بـن المنذر" وزير الملـك العظيم ، الذى جاءه بنذير شـؤم ، يفجر حدث الدراما ، طالبا الأميرة "بلقيس" لملك مملكـة لا يعرفونه ولا يعرفـونها ، والمثير أمام ملكـة سبأ هنـا ليس طلب الـزواج ذاته ، فكم جاءها من خطاب كـثر ، بل فى الوفد الضخم من الفرسان القادم لدعم طلب الزواج ، والتهديد بضرورة تحقيقه ، وكـأنه زواجا قسريا ، طلبه حاكم طاغية فلابـد من تنفيذه ، مما يذكرنا بالطلب الصريح لملك التتـار "خاقان" الزواج بالفـتاة "ذهبية" ابنة الـسلطان ، أو التهديد بغزو المدينة ، فى (عريس لبنت السلطان) .

يستبدل المخرج "أحـمد عبد الحليم" بهذا المـشهد الأفتتاحى كـابوسا آخر يداهم الأميرة "بلقيس" ذاتها ليوقظها مفزوعة من نوم بوسط منتصف فضاء المسرح ، كـانت مستغرقـة فيه أثناء افتتـاح العرض برقصات لمجموعة من الـشباب تجسد بالحـركة الراقصة هـذا الكابوس الذى يحاصـر فيه الرجال الفتيات بصورة عنيفة ، فى دلالة واضحـة على إحساس أنثـوى بوقوع مصيـبة قادمة ، قـابعة فى موقف درامي يعد المتلقى لـوقوع حدث جلل تخشاه الأميرة وتتنبأ بـه ، ومن ثم فأن فى هـذا التبـديل دلالـة علـى نقل ثقـل الدراما من الأب (الملك) للابـنة (الأمـيرة) ، واستعادة لدورها الأسطـورى الذى يـضعها فـى صدارة الأحـداث ، ويصـوغها ك (امرأة) قـوية لابـد من إخضـاعها ل (رجل) أقـوى وأكثر حـكمة ، فـالأساطيـر التى صاغتها العقليـة الذكورية ، لا يفوتها أمر كسر تعاظم أى امـرأة فى الدنيا بقوة الرجل وعقله الحكيم .

تبدأ أحداث المسرحية فيما بعد هذه الافتتاحية الكابوسية ، بالحديث عن ملك عظيم أرسل رسله المدججين بالسلاح لمملكة بعيدة عنه ، طالبا الزواج بالأميرة الجميلة "بلقيس" فقط لا غير ، لكى يضمها لحريمه بزوجاته المائة ، لا حديث أذن عن مملكة قوية تسبح فى الرخاء والجمال ، توجد بأقصى جنوب الجزيرة العربية ، فى اليمن تمركزا وامتدادا حتى الحبشة فى القارة الأفريقية ، وتحكمها امرأة فاتنة هى "بلقيس" ، وتدين بدين غير سماوى ، وصل لسمع الملك العظيم فى أقصى شمال غرب الجزيرة العربية ، حيث مملكته العجيبة ، والذى تستدعيه الذاكرة من قلب الحكايات الدينية والأسطورية ، كلما جاء اسم "بلقيس" ، وهو ملك اليهود "سليمان" الذى يحكم مملكته (أورشليم) بالإنس والطير والجن ، وأثاره ما جاء به هدهده من سبأ بالنبأ اليقين عن امرأة تحكم هذه الدولة البعيدة بالقوة والبأس ، وتملك "عرشا عظيما" ، وتعتنق مع أهلها ديانة تعبد الشمس ، فبعث إليها هدهده بكتاب فى منقاره ليلقى به بحافة فراشها ، آمرا إياها وشعبها بالرحيل إليه مؤمنين باليهودية ، فلما تشاورت مع رجالها الأقوياء أكدوا على قوتهم وبأسهم وقدرتهم على المواجهة بالحرب ، على حين رأت هى ضرورة المهادنة بإرسال الهدايا ، حتى تعرف حقيقة قوة هذا الملك الآمر ، فأرسل إليها جيشا ضخما ، يخرجها وأهلها من مملكتها ويأتى بها وبهم إليه أذلة صاغرين ، لأنه القوى الذى طلب هذا ، ودون ذنب منهم جنوه غير عدم معرفتهم بديانته وعدم إيمانهم بها ، كما أرسل عفريتا من جانه يأتى بعرشها فى لمح البصر ، لتفاجئ حين وصولها به ، فتؤمن بقوته وبدينه ، وأن حكت التوراة الحكاية بمنظور مختلف ، يشير إلى أنها هى التى "سمعت" به ، فسافرت إليه بهداياها العظيمة "لتختبره بأحاجى" تعرف من إجاباته عليها أسراره الاقتصادية والعقائدية الغائبة عنها .

تطرح هذه الحكاية المستقرة فى ذاكرة المتلقى ، على عقله وهو يدلف لعالم هذه المسرحية ، رغم عدم وجودها بصورة جلية فيها ، وأن وجدت علامات منها

تثير الالتباس ، فاسم "سليمان" يغيب عن الملك المعتدى ، وأن بقى منه جبروته المعلن ، وهدهده يختفى ومعه خطابه الأول للملكة ، ويقال أنه "سمع" عن الأميرة الجميلة ، دون تحديد المصدر الناقل للملك عنها ، بل أن "بلقيس" نفسها لم تجلس كملكة على العرش بعد ، فوالدها مازال يحكم ، وهى بعد مجرد أميرة شابة يطلبها الخطاب ، وهذا "الملك العظيم" أحدهم ، فهو طالب الزواج بها ، وليس الإيمان بدينه ، ومع ذلك تبقى صورة الملك الباطش بأمره ، "سيد الدنيا وملك الزمان" كما يصفه رسوله الخاص ، ويبقى جيشه القوى الذى يرسله ليأتى بالأميرة عنوة للزواج به ، كما تبقى ملامح من الجنى حامل العرش العظيم ، متمثلة فى شخصية رسول الملك "آصف الراجى" ، القادم إليها برسالة الملك فى حراسة جيش جرار ، والذى يشكك فى كل لحظة فى انتمائه لعالم الجن ، مشيرا إلى اكتسابه صفة (الجنى) لذكائه فقط ، وحسنا فعل العرض فيما بعد ليلة الافتتاح بنزعه الباروكة والماكياج عن رأس ووجه "أحمد سلامة" ممثل دور "آصف" واللتين كانتا توحيان بشيطانيته وأنتمائه لجنس الجان ، ترسيخا للأسطورة ، ويبقى ما يثير الدهشة أكثر قبة الصخرة قابعة فى عمق المسرح تشير إلى القدس أو أورشليم القادم منها الملك العظيم ، وهو ما لم يشر إليه النص صراحة فى إرشاداته المسرحية ولا فى متن حواره ، حيث لم يحدد جغرافية الوقائع أو زمن وقوعها ، وأن أشار فقط إلى مكان انطلاق الحدث الدرامى فى مدينة (سبأ) و"غرفة العرش فى قصر الهدهاد سيد سبأ" ، دونما أية إشارة لأى زمن يقع فيه هذا العرش ، تاركا للمخرج ومتلقى العرض تحديد هذا الزمن بصياغة سينوجرافيا المنظر المسرحى وأزياء شخصياته ، وهما –المخرج ومصمم السينوجرافيا –اللذان أعادا النص الدرامى لقلب الأسطورة ، وهو ما جعل المتلقى يفسر ما يحدث أمامه بفضاء المسرح وفقا لما يعرفه سلفا ، وبالتالى يبدأ رحلة البحث عن الدلالة المشتركة بين الحكاية الأسطورية التى يعرفها والمسرحية التى يراها الآن أمامه ، ومجبرا هذه الأخيرة على الانصياع لخطوط

الأولى ، باعتبار أن هذه (الأولى) هى الأصل التى استمدت منه المسرحية حدثها وشخصياتها وعلاماتها ، مما يضاعف من حالة التباس التلقى لدلات المسرحية فى ذاتها .

ويزداد الأمر التباسا داخل متن النص الدرامى ذاته ، حينما يفتح لنا مدخل المسرحية عالما موازيا للاسطورة القديمة ، بهذه الإشارات الخاصة بوصول جيش الملك العظيم بقيادة "فاتك السارى" والرسول "آصف" لطلب يد الأميرة ، واهتزاز الملك "الهدهاد" أمام جبروت ملك يطلب يد أبنته ، ويرى ضرورة الامتثال السريع لهذا الطلب الذى لا ينتظر "اعتذارا أو تفكيرا أو تلكؤا" بل "الاحتفال فورا بالرغبة الملكية السامية" ، كما يقول وزيره ، مغلفا هذا الطلب بقوة الوفد الرسمى ، وعظمة ملكه الذى يجلس "فى برجه المشيد الذى لا تدخله حشرة إلا بإذنه" ، ويدعم هذا التكابر قول وزير سبأ لملكه أن هذا الوزير قادم من "بلاد أبعد من الخيال" يسكنها قوم من الجن أو أكثر تفوقا منهم ، ومن ثم يرضخ ملك (سبأ) لموافقة ابنته على السفر إلى الملك بموكب محمل ب (الهدايا) المذكورة فى الأسطورة ، غير أن القائد "فاتك" ينتهز فرصة خروجها والوفد المرافق فى رحلة التوجه نحو المملكة الكبيرة ، فيقوم بقتل أبيها "الهدهاد" بأوامر خاصة من الملك العظيم ، للشك فى إخلاصه له ، بعد أن دفعه للموافقة على أن يكون تابعا للملك العظيم ويحكم البلاد باسمه ، وهو ما يتعارض مع خطوط حكاية "بلقيس" و"سليمان" ، حيث لم يعرف هذا الأخير بها ألا بعد توليها الحكم بفترة ، وهى تولت الحكم ليس بعد قتل أبيها ، بل بعد موته موتا طبيعيا ، واستخلافه لها ، رغم أنها فتاة ، لرجاحة عقلها ولأنها ابنته الوحيدة دون ذكور ، كما أن المسرحية تتدارك نفسها ، وتكشف فيما بعد عن سر قبول "بلقيس" الذهاب بنفسها للملك الذى طلب يدها ، دون انتظاره ، بأنها انتوت بعقلها قتله بخنجر ليلة الزفاف ، وهو أمر لا علاقة له بالقصة الأسطورية ، بل بحكاية أخرى يحكيها التاريخ عن "عمرو بن ذى منار بن أبرهة" الملقب ب (ذى الأذعار) ، أمير قصر (غمدان) بصنعاء

، الذى حارب "بلقيس" أثناء توليها حكم سبأ ، فهزمها فى البداية ، ثم هزمته بعد ذلك بالحيلة ، حيث قبلت الزواج منه ، أو عرضت عليه هى الزواج بها ، قاتلة إياه ليلة العرس بعد شل قواه بكؤوس الخمر ، وطعنه بالخنجر المخبأ بملابسها ، وان حكت حكايات أخرى أنه حارب جدها "شرحبيل" ليسترد ملك (حمير) الذى كان له ، وطرد منه ، ولذا فأن حكاية قتل ملك (سبأ) بأمر الغريم ، وحكاية قبول الزواج والتخطيط لقتل هذا الغريم بعد أن صار عريسا فى عرينه بالخنجر ، والتى تعلنها "بلقيس" فى المسرحية صراحة لأمها التى فكرت فى قتل الملك العظيم بالخنجر : "فكرت نفس الفكرة وهذا ماجعلنى احتمل كل الأيام القاسية ، سأبدى له الود وأظهر له الفرحة بالزواج ، (. . .) وفى اللحظة المناسبة سأطعنه بالخنجر ." ، وهو ما يجعل المسرحية تميل فى هذا الموقف تجاه شخصية "عمرو بن أبرهة" المتصارع معها داخل جغرافيتها اليمنية ، وأن اختلطت ملامحها بشخصية الملك "سليمان" بالإشارات الخاصة بقوته المهولة ، وبالوفد المرسل لمملكة أبيها ، وبحكاية الجنى المصاحب ، والبعد الجغرافى لمملكته عن مملكتها .

ينفجر الحدث الدرامى أذن بطلب ملك متكابر ليد أميرة فاتنة لا تعرف عنه شيئا ، ويتحرك هذا الحدث بموافقتها السير إليه فى احتفال مهيب ، راضية فى الظاهر ، ومضمرة فى الباطن نية قتله ، غير أنه يسير بالمسرحية فى تغريبة ملحمية ، تتوه فيها الأميرة ورفقاء الطريق ، بعد أن تركت ورائها مملكة قتل حاكمها ، دون أن تعرف فى البداية ، وذلك لتفريطه فى أرضه وفى أبنته ، ويوجهون جميعا وعثاء الطريق فى صحراء التيه العربية ، فتتفجر الأسئلة والإجابات ، وتحمل لغة الحوار الراقى العديد من القضايا المحملة على الحدث الدرامى البسيط ، وتمر الأيام كأنها سنون طويلة وثقيلة ، وهم بعد يعانون الحيرة والغربة والتوهة ، ويكتشفون أن الخيانة قابعة بديارهم ، عبر الوزير "حيرم النعمانى" ، الذى يمثل صورة الطامح للسلطة فيخون سيده ، وتلتقى "بلقيس" لأول مرة بأمها "رواحة" والتى كانت تظن أنها ابنة ملك الجان والمعروفة

فـى الأساطيـر باسم "رواحـة بنت سكن" ، وتـزوجها الأب يـوما - فـى هذه الحكـايات الأسـطوريـة - ليعـزز ملكـه الأرضى بـدعم من ملـك الجان ، ولـتمنح الأسـطورة بطلتـه ميلادا مختلفـا عن ميلاد البسطـاء من الناس ، ومن ثم فـالأميرة / الملكة "بلقيس" لا تقل –فى عالم الأساطير –رفعة ونبـلا ومزجا بين ما هو إنسى وما هو جنى عن الملك "سلـيمان" ، والذى سخـر الأنس والجن ، دون أن يكون ولـيدا لهما ، بينما هى تفوقه هنا فى ولادتها من أب أنسى وأم جنية ، وأن غابت عن ابنتها وهى طفلة بعد أن خالف أبوها شرطها معه ، ككل جنيات الحكايات الأسطورية ، وبخاصة فى (ألف ليلة ولـيلة) ، بالسؤال عما لا يعرفه وتمتلك الجنيات حق معرفتـه ، وذلك كما افهمهـا الأب فى المسرحيـة وفقا لما جاء فـى الأسطورة ، حتى عـثرت بها على أرض الواقع الـدرامى المعاصر ، فعرفت أنها أنـسية مثل الآخرين ، وذلك فى إطار أنـسنة المسرحـية لشخصيـاتها وحكايـاتها . كما أنهـم فى التيه يعرفـون باغتيال "الهدهاد" فينصبون فى التيه "بلقيس" ملكة على (سبأ) التى تركوها خلفهم .

بعـد مغامـرات عدة عبـر الفيافي تـدرك في نهايتهـا "بلقيس" ورجـالها أنهم اكتشفـوا أرواحهم التى ظنـوا يوما أنهـا ماتت ، دون أن تقـول لنا كـيف حدث هذا التغير فى الوعى بالذات والكـون ، وتصل بها الرحلة التائهة إلى (مملكة (الوهم) ، فيفـاجأ الجميع بمـوت الملك منذ سـنوات فراشه ، وإن إذلالهم قـد تم بيد ميت لا قدرة له على الفعل ، فتقـرر العودة برجالها إلى مملكـتها (سبأ) لحمايتها من أى ذلك قادم ، برفع السيف فى وجه كل معتد لها ولوطنها .

متابعات فنية

أ.د/ حسن عطية

ثلاثية ساق البامبو بثلاث رؤى
أصل ومعالجتان مصرية وكويتية

تتعدد مصادر الكتابة للدراما التليفزيونية من الواقع المجتمعي للذاكرة التاريخية للموروثات الشعبية والأسطورية، تستمد موضوعاتها منها مباشرة، أو عبر وسائط أدبية وفنية أخرى كالرواية خاصة، مما يدفع بالجمهور المشاهد لمسلسل ما لمقارنة رؤية كاتب السيناريو المغايرة أو الملتزمة برؤية صاحب الرواية المعتمد عليها المسلسل، دون أن تلغي هذه المقارنة الواردة كون (السيناريو الدرامى) كيانا كاملا ومستقلا بذاته عن (السرد القصصى) للرواية الأصل، فلكل فن صيغته البنائية الخاصة به، التى تتضمن رؤية الكاتب للواقع المجتمعي المعبر عنه، هذا الواقع المستقل بدوره عن الفن المعبر عنه، فلكل مساحته الزمنية وأدوات تعبيره المختلفة.

ومن ثم فلا مناص من حضور رواية الكاتب الكويتى الشاب "سعود السنعوسي" (ساق البامبو) الحاصلة على جائزة البوكر العربية عام ٢٠١٣ ، والتى امتلكت جراءة طرح ومناقشة موضوعات شديدة الحساسية فى المجتمع الكويتي ، تتعلق فى الأساس بموضوع الهوية المرتبط ارتباطا وثيقا بثقافة المجتمع ونظرته للحياة ، وهى ثقافة تاريخية وراهنة فى ذات الوقت ، تمتزج فيه موروثات الأمس بطموحات اليوم وتبصر الغد ، ومن ثم فأن جذور الهوية كامنة فى عمق ثقافة المجتمع ، وليس فى مجرد المكان أو الأرض التى يعيش المرء عليها ، أو يعيد استنبات وجوده فى تربتها .

لا مناص من حضور هذه الرواية أثناء عملية مشاهدة المسلسل الخليجى الموسوم بذات العنوان والذى كتب السيناريو والحوار له السيناريست المصرى "رامى عبد الرازق" ، وأخرجه البحرينى "محمد القفاص" ، وهو ما يدفع بالمقارنة للحضور بعقل جمهور المسلسل القارئ مسبقا للرواية ، والمدرك ، أو الذى ينبغي عليه أن يدرك ، الفروق التقنية فيما بين صياغة الرواية السردية ذات الصوت الداخلى المهيمن برؤيته على العالم المحكى ، وصياغة المسلسل الدرامي متعدد الأصوات المعبرة عن شخصياتها داخل العالم المتجسد على الشاشة ، وحسنا فعل "رامي عبد الرازق" بنشر السيناريو الخاص به على الشبكة العنكبوتية ، والمصاغ حوار شخصياته بالدارجة المصرية ، وذلك كى يتسنى للمتلقي أن يدرك الفروق بين رؤيتى الكاتبين ، والحذف والإضافة التى تتم فى نص السيناريو ، ارتباطا برؤية السيناريست وتفسيره للمادة الروائية ومعالجته لها فى بناء له طبيعة خاصة ومخالفة للبناء الروائى ، ويعتمد على الصورة المرئية لا المتخيلة ، ويخاطب جماهير عامة ذات مستويات تعليمية وثقافية متباينة ، مما يجعل لحضوره فى المجتمع تأثيرا مفزعا .

وأن زاد قيام الروائى بمشاركته فى بناء المسلسل التليفزيونى ، بما أسمته تترات المسلسل "معالجة وتحرير

وتكويت" ، بما يعنى أنه قام بتفكيك الرواية الأصل ، وتحرير مادتها من الصيغة الروائية ، وقدم معالجة (درامية) لها ، كما قام بتغيير اللهجة المصرية المكتوب بها السيناريو للهجة الكويتية الناطقة بها ألسن الممثلين على الشاشة ، عائدا بالرواية لأرضها التى نبتت فيها وحملت ثقافتها ، ولطبيعة الحوار الدائر بين شخصياتها المازج بين العربية الفصحى والدارجة الكويتية والفلبينية والإنجليزية فى خليط خاص بالكويت والخليج ككل ، ناتج عن الطبيعة الانفتاحية للمجتمع الكويتى على الثقافات الأخرى ، فضلا عن هذا التغير الذى حدث فى الطبيعة الديموجرافية للبلاد فى السنوات العشرين الأخيرة ، وحضور الآسيويين بقوة فى الكويت ، وشغلهم لكافة المهن والأعمال التى توصف عادة بالوضاعة ، كالخدم فى المنازل والعمال فى السوبرماركات وغيرها ، والتى تتطلب تعاملا بلغة لا هى عربية ولا إنجليزية .

أضف إلى هذا وجود اسم الكاتب الكبير "محفوظ عبد الرحمن" على التترات تحت عنوان (إشراف درامي) ، والذى ذهبت الرواية إليه أولا لكتابتها كدراما تليفزيونية ، ولظروفه الخاصة أختار "عبد الرازق" لكتابتها ، وربما قام بينهما والروائى نفسه حوار حول عملية (التدريم) أى تحويل الرواية من بنيتها السردية إلى مسلسل درامي يعتمد الحوار الجارى فى اللحظة الراهنة سبيلا لتحقيق وجوده إلى جانب عناصر التمثيل والصورة المرئية والموسيقى والإضاءة وغيرها من عناصر الدراما المرئية تجعلها مختلفة تماما عن الرواية المقروءة المعتمدة فقط على إثارة خيال القارئ ، وهو ما يضيف إلى نصى (الرواية) و(السيناريو) المنشورين نصا ثالثا هو نص (المسلسل) المشاهد على الشاشة ، والذى كان للمخرج "القفاص" دور فيه ، بتر مشاهد أو إعادة ترتيبها مونتاجيا ، وربما تمت إضافة مشاهد أخرى ، كتبت بقلمه أو بقلم الروائى نفسه لاتساقها مع ضرورات الرواية ورؤيتها .

****

لم تنشغل دراما المسلسل بالموضوع الذى تعمده الروائى فى روايته بالإيهام بأن عمله هذا ليس تأليفا صريحا منه ، بل هو ترجمة عن الفلبينية لواحدة من قصص السيرة الذاتية لصاحبها السارد الفلبيني "هوزيه ميندوزا" "حدثت بالفعل" ، قام بها وقدم لها بمقدمة إضافية "إبراهيم سلام" ، وقامت "خولة راشد" بمراجعتها وتدقيق لغتها ووقائعها ، والقارئ للرواية سرعان ما سيكتشف أن المذكورين الأخيرين ليسا غير شخصيتين من شخصيات الرواية الأصلية ، الأول يعمل مترجما فى السفارة الفلبينية بالكويت ، وهو صديق للسارد وناصح له ، بينما الثانية فهى أخته من أبيه ، والتى ستلعب دورا مؤثرا فى حياته بأرض أبيه ، وأن حرص المسلسل على ربط وقائعه بالأحداث التاريخية التى ذكرتها الرواية ، فالحدث الدرامي يتفجر فى منتصف ثمانينيات القرن الماضى ، والصحفى "راشد" يكتب مقالات بجريدته ترفضها الرقابة الرسمية لميلها لأحد أطراف حرب الخليج الأولى بين العراق وإيران (٨٠-١٩٨٨) ، والخادمة الفلبينية "جوزافين" تصل الكويت لأول مرة يوم تعرض أمير البلاد لحادثة تفجير سيارة كادت أن تودي بحياته عام ١٩٨٥ ، وعند المقارنة بين وضع المراة فى الفلبين والكويت ، تنبه الخادمة سيدها "راشد" أن أيقونة الديمقراطية فى بلادها "كورازون (كوراثون) أكينو" قد وصلت لسدة الحكم فى بلادها فى فبراير ١٩٨٦ ، بينما مازالت المرأة الكويتية تسعى للدخول إلى البرلمان ، كما أن "جوزافين" تلد أبنها "هوزيه" فى أبريل ١٩٨٨ ، فى نفس الأسبوع الذى اختطفت فيه طائرة الجابرية الكويتية فى طريق عودتها من بانكوك بتايلاند للكويت (وليس سفرها كما جاء فى الرواية حيث تم تغيير بعض تفاصيل هذا الحادث) ومات على متنها "وليد" صديق "راشد" بفوبيا الطيران والرعب من عملية الخطف ، وبعد تسع عشرة سنة يعود "هوزيه" عام ٢٠٠٦ إلى الكويت وهى فى حداد لوفاة أمير البلاد . ولم يتخل المسلسل عن هذا الربط بالأحداث التاريخية ، لدورها فى خلق حالة من التشاؤم لدى الأم "غنيمة" المتطيرة بطبيعتها ، واعتبارها أن دخول "جوزافين" البيت ، وزواج "راشد" المخالف لتقاليد العائلة بها ، وإنجابه "هوزيه" غير المشابه لهم وعودته المشؤومة ، هى علامات على حلول اللعنة بالبيت ، ولا مناص من إزالة اللعنة بطرد المتسبب فيه ، الخادمة أولا ثم ابنها الملعون .

ويرجع عدم انشغال المسلسل بهذا الموضوع لطبيعة الدراما التى لا تعرف صوت السارد المقدم لوقائع المسلسل من وجهة نظره الفردية ، سواء أكان الروائى ذاته صريحا أو متقنعا بقناع إحدى شخصياته ، أو كان الروائى يحاول ككتاب أربعينيات وخمسينيات القرن الماضي إيهام قارئه بواقعية الأحداث المروية ، وأنه ليس أكثر من ناقل أو مترجم لها عن آخر ، بينما تقوم الدراما على تعدد الأصوات المتحاورة أثناء الفعل الدرامي ككل ، وعبر الوقائع والمواقف التى تجد نفسها

منخرطة فيها ، واستجاباتها لما يحدث هى التى تكشف عن أفكارها ومشاعرها الكامنة بأعماقها ، والدراما بكل صورها ، بما فيها الدراما التاريخية ، التى هى ليست توثيقا للتاريخ ، تقدم بوجهة نظر كاتبها المختبئ دوما خلف النص أو السيناريو المكتوب ، فضلا عن بقية صناع العرض المسرحي أو الفيلم السينمائى أو المسلسل التليفزيونى وهم كثر ، يتدخلون برؤاهم فى صياغة هذا العرض أو ذاك المسلسل ، الذى هو فى النهاية نتاج جهد جماعي ، وأن دار فى الأساس حول النص المكتوب .

وعلي حين أهتمت الرواية فى ثلثها الأول بسرد ما حدث للفتى "هوزيه" فى الفلبين منذ أن حملته أمه مطرودة من الكويت ، حتى عودته شابا لبلد أبيه فى نحو العشرين من عمره ، اختزلت الدراما زمن السرد هذا فى ثلاث حلقات ، لتنقض مباشرة على فعل العودة ، باعتبار هذه العودة للفتى "هوزيه" هى المفجرة للحدث الدرامي ، الذى تمت صياغته بزواج الكويتى الثرى "راشد عيسي الطاروف" من الخادمة الفلبينية بمنزل عائلته "جوزفين" ، وهو ما زلزل أركان البيت التقليدى ، مما دفع بالأم "غنيمة" لطرد الخادمة وأبنها الرضيع من البلاد ، وتزويج أبنها من أخرى تدعى "إيمان" ، فهدأت الأجواء دون أن تخمد نيران الحدث الذى وقع من زمن ، والمستمر خامدا لفترة حتى تتم إثارته بالعودة للمكان ، فيعاود الاشتعال مرة أخرى كحدث درامي ، وهو ما تم بعودة "هوزيه" إلى الكويت شابا يافعا باحثا عن جذوره الممتدة فى أرض أبيه ، وصرا على العيش باسمه الذى اختاره والده له وهو "عيسي" ، ولذا انقضت الدراما بسرعة عليه لتفجره فى الحلقة الرابعة ، باستدعاء الفتى من مجتمعه الفلبينى من خلال "غسان" صديق أبيه ، مبررا هذا الاستدعاء بأنه تحقيق لرغبة الأب الذى غاب عن الكويت أثناء الغزو العراقى للبلاد ، ووصلت لصديقه توا أخبارا عن ثبوت موته ، مما دعاه لاستدعاء ابنه من بلد أمه ، كى يحل محله مستلما ميراثه منه .

المشكل فى عودة "هوزيه" وسعيه لتأكيد وجوده داخل أسرة أبيه ، التى يهمها اللقب و(الأصل العائلى) على الثراء ذاته ، هو أنه عاد فقيرا معدما ، دون تعليم أو عمل ، يعلق بصدره صليبا ورثه عن أمه ودينها المسيحي الذى استقر بوجدانه طوال تسعة عشر عاما ، فضلا عن الطامة الكبرى وهى حمله لملامح وجه فلبيني ، يشابه أوجه الخدم فى بيوت الأثرياء ومنهم عائلة أبيه "الطاروف" ، مما عقد الحدث الدرامي وأوقف سيرورته على ردود فعل "هوزيه" تجاه رفض الأسرة له مرة أخرى ، وفقدانه مفاتيح الجنة التى عاش سنوات عمره الأولى فى الفلبين منتظرا ولوجها والاستقرار بها ، تخلصا من جحيم الفقر الذى عاشه ، واستعادة لحقه فى العيش بوطن أبيه ، وتجذير وجوده فيه ، حتى لا يصبح مجرد ساق بامبو فصلت عن بدنها وجذورها ، ليعاد استنباتها فى وطن آخر ، وهو ما يعمق من صياغة شخصية "هوزيه" كذات فردية ساعية للانتماء إلى "عائلة" و"مكان" و"وطن" ، كما تؤكد عليه أغنية تترات المسلسل المتكررة مع كل حلقة ، والتى كتبها الروائى نفسه ، ولحنها وغناها "عبادى الجوهر" ، مغلفا شعورها الوجدانى النقي بتطلعات براجماتية ، وأحلام الانعتاق من مجتمع أمه الفقير ، والانتساب لعائلة ثرية ، ومكان مريح ، ووطن ثرى ، رغم اختلاف ثقافته عن ثقافة المجتمع القادم للانتماء إليه .

فضل المسلسل أن يمهد لهذه العودة المفجرة للحدث ، بعرض الحدث ذاته الذى وقع قبل سنوات طوال ، منطلقا فى سيناريو "عبد الرازق" من داخل بيت الكاتب الصحفي المثقف "راشد" آخر سلالة عائلة "عيسى الطاروف" من الذكور بالكويت ، والذى يعانى فى العمل من رفض الرقابة نشر مقالاته لعدم اتفاقها مع التوجه الرسمي لما كان يحدث إقليميا فى ثمانينيات القرن الماضى ، وخاصة ما يتعلق بالحرب العراقية الإيرانية ، ويعاني فى البيت من تمسك أمه بالتقاليد البالية وتعلقها بالسحر والتطير ، ورفضها زواجه من زميلة الجامعية المجتهدة "هبة" ، ولا أصدقاء له غير "غسان" و"وليد" ، فينعزل دوما مع كتبه بمكتبه ببيت العائلة ، يتمزق بين قدرته على التمرد على العالم فى مقالاته ، وعدم قدرته على التمرد على أمه فى البيت ، وتتحرك مشاعره نحو الخادمة الفلبينية "جوزافين" منجذبا لسحرها الأنثوي الذى يفتقده.

على حين يبدأ نص المسلسل المعروض على الشاشة قبل هذه البداية المكتوبة فى السيناريو ، منطلقا من الفلبين والحياة القاسية للفتاة "جوزافين" ، وتعلقها وهى طفلة بحكاية الفقيرة مثلها "سندريللا" ، ورغبتها فى الكبر أن تكون مثلها ، ليس مهما ان تبدأ خادمة كغيرها من فتيات الفلبين الفقراء ، ولكن المهم أن يحبها أمير ثرى يرتفع بها لعالم الفردوس ، وهو أمر حرص المسلسل على الشاشة أن يقدمه ، كى يبرر للخادمة الشابة أن تتلقى حب الثرى الكويتى "راشد" بحب مماثل ، فيتحقق حلم طفولتها القديم ، وكى تنتسب لأسرة ثرية ،

تخاطب من خلالها (سيدها) "راشد" باسمه مجردا ، وترفع صوتها على مخدومتها "غنيمة" فى لحظة غضب ، ساقطة بفعلها هذا فى الخطيئة التى رفضتها فى الفلبين ، وهربت من بلادها إلى الكويت لتنقذ نفسها من المجيء للعالم بطفل لا تعرف والده ، أو تعرفه وينكره ، كما حدث مع أختها "أيدا" فى بلادها ، ومع ذلك كان المجتمع أقوى من سعيها للانتساب إليه ، بما فيه "راشد" نفسه ، الذى تزوجها بداية عرفيا ، رغبة فيها ، وتعويضا عن زواجه بالفتاة المرفوضة من أمه ، ثم تزوجها رسميا حينما أنجبت منه ، فى محاولة للضغط على الأم ، التى رفضت بشدة الالتفاف على التقاليد بأية صورة ، فرضخ وقبل أن تطرد زوجته وطفلها من الكويت بأكملها ، وأن ينساها بعد ذلك متزوجا من أخرى ومنجبا منها ابنته الكويتية "خولة".

****

تنحاز الرواية بطبيعتها السردية منذ البدء للفتى الفلبينى الباحث عن انتمائه لوطن أبيه الكويت ، بجعله سارد وقائعها بالكلمات ، ومفسر مواقفها من وجهة نظره ، ومبرر لأفعاله ، فيقف القارئ فى خندقه ، ويرى العالم بعيونه ، ويسمع وجهات نظر الآخرين من خلاله ، ويلعن ظروف الفقر التى أجبرت أمه على ترك وطنها للعمل خادمة فى وطن آخر ، ويدين المجتمع الجديد الذى لم ير فى أمه غير "خادمة" وفيه "ابن خادمة" ، بينما يسمح المسلسل بطبيعته الدرامية لكل شخصية أن تعبر عن نفسها بالقول والفعل والحركة والتعبير بالجسد ، فيصبح لكاتب السيناريو والمخرج والممثل وزاوية التصوير وحجم الإضاءة دورا فى تلقي فكر الشخصية ، ويضحى لكل من الأم الحازمة "غنيمة" ولبناتها "عواطف" و"نويرة" و"هند" ، ولحفيدتها "خولة" ، ولصديقى الأب "غسان" و"وليد" وجود مستقل عن "هوزيه" يتواجدون بحرية فى الأماكن التى يرغبون فى التواجد بها ، دون حاجة لأن يكون معهم ، أو يحكون له عنها كما تستلزم الرواية المسرودة بلسانه ، كما أن دلالات الأفعال تتخذ مسار مغايرا حين انتقالها من الرواية للمسلسل ، فعلاقة "راشد" بالخادمة "جوزفين" فى الرواية يهيمن عليها الحب الرومانسي النابع من وجدان يعشق الحرية للجميع ، ويتخلق فى غرفة مكتب ينعزل داخلها "راشد" عن الأسرة وأمه التى لا يستطيع أن يرد لها قولا ، متقوقعا حول عقله المتمرد دون قدرة على تحويل فكر التمرد لفعل حقيقي ، فتتلون نظرته للخادمة بألوان العطف المتحول لحب يدفعه للزواج عرفيا بها ، لكن ما إن يثمر هذا الحب طفلا حتى يتخلى عنها ويوافق على طردها من البلاد ، بينما تحل الرغبة محل العطف فى المسلسل ، فهى الأنثى الغريبة عنه والوحيدة الحاضرة فى عالمه ، وهو لا صديقات له ولا مغامرات عاطفية ، والمرأة الوحيدة التى طلب الزواج بها ، رفضتها أمه ، وتغيب تماما عن الشاشة ، مما يدفعه بين الحين والآخر يسعى للمس جسد الخادمة بزعم تهدئة خواطرها ، والطلب منها الذهاب لغرفة مكتبه كى يستمع لصوتها ، وعندما يهم بممارسة الحب معها ، ترفض بشدة لأنها لا تريد أن تفعل الفعل الذى هربت من بلدها من أجله ، أن تمتطى ممن يملك المال وان تنجب أبناء دون زواج ، فلم يكن أمامه سوى أن يعقد عليها عرفيا كى توافق ، دون أن يتخلى عن شعار " تمتع بها ثم اتركها ترحل" ، فالزواج العرفي لا يحمله أية مسئولية مجتمعية ، ويمكن له فسخه فى اية وقت ، هو فقط يعطى لفعل الزنا شرعية دينية ، وهو ما جعل "جوزافين" تسأله فى سيناريو "عبد الرازق" عقب كتابة عقد الزواج حول إذا ما كان هذا هو الزواج على الطريقة الإسلامية ، فيراوغها معلنا له أن الزواج هو الزواج قبول وعقد وإشهار ، وهو ما حذفه المسلسل على الشاشة لحساسيته الدينية .

بمتوالية من المواقف تتقدم فى الزمن نحو الأمام ، مرتدة بين الحين والآخر للماضى عبر مشاهد (فلاش باك) سريعة ومتأنية وفقا لحجة الحاضر لتفسيرات مختبئة فى مقدمات المس، تتبع حلقات المسلسل علاقة الفتى "هوزيه / عيسى" مع عائلة أبيه متعددة مواقف أفرادها من انتسابه لها ، فترفضه الجدة "غنيمة" بشدة ، وأن مالت عاطفيا تجاه حضوره لتشابه صوته مع صوت ابنها "راشد الغائب عنها ، كما ترفضه العمة الوسطي "نورية" حفاظا على سمعة العائلة ، وتتردد العمة الكبرى نحوه فيما بين تمسكها بالتقاليد العائلية وتدينها الذى لا يفرق بين عربي وأعجمى ، بينما تقف العمة الصغرى الناشطة السياسية "هند" إلى جوارها ، لإيمانها بما تعمل فى الواقع من أجل تحقيق من حقوق الإنسان فى بلادها ، وتعرضها هى لمشكلة مشابهة بحبها لصديق أخيها "غسان" الفنان والشاعر مرهف الحس ، غير أنه لا يحمل الجنسية الكويتية ، فهو من جماعة (البدون) ، مما يجعل "غنيمة" ترفض زواجه بابنتها بنفس شدة رفضها لانتساب ابن الفبينية لأسرتها ، فهى تنظر دائما لمستقبل هذا العائلة ، فأبناء البدون لن يحملون جنسية كوالدهم ، وأبناء الفلبينيات سيكون لهم أخوال يؤثرون على المستوى الاجتماعي للعائلة ، وتبقى من العائلة الفتاة

"خولة" اخت "هوزيه" غير الشقيقة ، والمتعاطفة معه ، إلى جانب شخصية أضافها السيناريو إلى العمل ، وغير موجودة فى النص الروائى ، وزرعها فى ثلثى المسلسل الأخيرين بقوة ، وهى شخصية "نور" ابنة العمة "نوريه" ، فتاة جريئة ومرحة ومحبة للحياة ، لا يكتفي السيناريو والمسلسل بتعاطفها مع الفتى ، بلد يدفعانها للوقوع في هواه ، وإعلان حبها له بجراءة عجز هو عنها لعجزه من جهة عن نزع اعتراف عائلته به ، ولتعلق مشاعره من جهة أخرى بابنة خالته التى تكبره بسنوات "ميرلا" والتى عرف العالم حوله لأول مرة من خلالها ، مما ولد داخل الفتى صراعا آخر حول الهوية يتمزق عبره عاطفيا بين استجابته لحب كويتية لو تزوجها لازداد ارتباطه بوطن أبيه ، وحب فلبينية كانت أول من تفتحت مشاعره عليها ، وقد حرص المسلسل على عدم إدانتها بالمثلية الواردة بصراحة فى الرواية ، حتى يتجنب مزيد من التصادم مع مجتمع التلقي الذى لا يميل لطرح هذه الموضوعات علانية ، وحتى يسمح لها بالتواجد فى الكويت ، لتذكير الفتى دوما بوشائج علاقته بوطن أمه ،

خولة : ابنة راشد من زوجته الثانية إيمان والمحبة لعيسى ، ولدت فى سنة التحرير ١٩٩١ بعد اندلاع حرب الخليج الثانية ١٩٩٠ دون أن ترى أبيها الذى وقع فى أسر القوات العراقية ، أو تناديه كأب ، وتزوجت أمها وتركتها تعيش ببيت الجدة ، معززة لدة الجدة ، لا أصدقاء لها ، تحب القراءة وتتمنى أن تكتب رواية أبيها التى بدأ كتابتها وغاب قبل أن ينتهى منها ،

في لحظة تمرد على كل القوالب وفي فورة من الحماسة العاطفية والرغبة في كسر حواجز غامضة تفصل ما بين الأرواح، يقرر الشاب الكويتي "راشد الطاروف" أن يتزوج من خادمته الفلبينية "جوزافين" خارقا التواطئ المتعمد الذي يرفع شعار (تمتع بها ثم اتركها ترحل)، ومن ثمرة هذا الزواج يولد "عيسى راشد" حاملا قدرا من روح أبيه الحرة وكامل وجه أمه الفلبينية، ليصبح دليل إدانة لمجتمع قائم على الفوارق الطبقية والعرقية، يتمثل في الجدة العجوز "غنيمة" رأس العائلة وصاحبة القرار التي تُصدر فرمانا بطرد الحفيد ذي الوجه الأصفر وأمه من الجنة، ولكن عيسى أو "هوزيه" -كما يُطلق عليه في بلاد أمه البعيدة- يصبح أمرا واقعا وحقيقة لا يمكن طمس ملامحها أو إخفاء رائحتها.

يعود بعد ثمانية عشر عاما إلى بلاد أبيه الغائب منذ الغزو العراقي للكويت، ليقوده عرابه وصديق والده "غسان" نحو حجرة في حصن جدته المنيع (بيت الطاروف)، وهناك يلتقي بأخته نصف الشقيقة "خولة" وبنصف الكويتي الأخر "نور" ابنة عمته نورية، التي ورثت عن أمها غنيمة ذلك الرفض العنصري الذي يمارس ضده بمنهجية واتقان.

هناك في الديوانية القديمة لأبيه الغائب الذي لا يعلم أحد إذا ما كان مفقودا أم شهيدا، يراقب عيسى "ساق البامبو" التي زرعها في حجرته، وهي تحاول أن تضرب بجذورها في أرض جديدة يتقبله بعض تربتها وينبذه بعضه، بينما تتلوى روحه بحثا عن إجابات لأسئلة الهوية والحب والوطن، متمزقا ما بين ذكرياته في أرض "ميندوزا" جده السكير، وكهوف "بياك نا تو"، حيث نظر إلى ساقي ابنة خالته الجميلة "ميرلا"، وبين جولاته في سوق المباركية وتيهه في حي قرطبة الفخيم، وتلك الإضاءات الرومانتيكية التي تبثها "نور" بضحكاتها الملونة في محبسه السري أسفل شرفة الجدة حارسة معبد العائلة وكاهنة الأسرار الاجتماعية المقدسة.

وليصبح السؤال في النهاية: هل سيتمكن البامبو من تثبيت ساقه في أرض أبيه، أم أن رياح التقاليد وفضيحة السر سوف تقتلع محاولاته المستميتة من أجل ممارسة الوطن؟

الحلقة الأولى:

في هذه الحلقة نتعرف على بيت الطاروف من خلال استعراض علاقة الأم غنيمة بولدها الكاتب الشاب راشد، آخر الرجال الحاملين لاسم عائلة الطاروف وإخواته البنات عواطف الكبرى ونورية الوسطى وهند الصغيرة، حيث تبدأ ملامح الشخصيات تتشكل وتتخذ أبعادها النفسية والاجتماعية.

نحن في عام ١٩٨٧ .. عام تفجيرات الكويت الشهيرة، حيث تتشاءم الأم غنيمة من خادمتها الفلبينية جوزافين وتوبخها على كسرها الأطباق طوال الوقت، بينما يحنو عليها راشد بشكل رومانتيكي في البداية، ثم ما يلبث أن يفصح عن رغبته فيها، بينما يبدو عليها أنها تحبه في صمت.. ذلك الحب المستحيل، حتى إنها تقوم بإيصال الخطاب الذي أرسلته له حبيبته السابقة، ووقع في يد غنيمة، في إعلان واضح عن رفضها لهذه العلاقة التي تؤدي براشد للتمرد والوقوع في حب الخادمة.

الحلقة الثانية : مازلنا في عام ٨٧ وقد تطورت مشاعر راشد بشدة تجاه جوزافين التي تتمنع عليه ولا تدعه يلمسها رغم حبها الشديد له، هي لا ترغب في أن تكون عاهرة البيت، حيث يطأها السيد ثم يتركها.. لقد تعلمت العربية من أجله، وجلست تقرأ وسط كل أعبائها المهنية كخادمة في البيت، وتواطأت خفية مع قصة الحب التي بدت جلية في الأفق ما بين هند (الأخت الصغرى) وغسان (صديق راشد) وثاني اثنين (هو ووليد)، حيث نراهم يجتمعون في الديوانية الملحقة لبيت الطاروف يتسامرون ويغني لهم غسان بصوت جميل، عازفا على العود، بينما يتحدث مع راشد حول حبيبته التي يجهل راشد أنها أخته الصغرى.

يسافر الجميع إلى شاليه الأسرة على ساحل الخليج، وهناك يقرر راشد أن يضع حدا لأشواقه وعذاب رغبته في جوزافين، حيث يتزوجها عرفيا.

فكرة المقدمة فى الرواية وصورة الغلاف

الرواية مكتوبة بسلاسة ودون تقعر أو فنون ما بعد الحداثة ، تذكرك بقصص يوسف السباعي وإحسان عبد القدوس ، وتوهمك ككثير من روايات الواقيين بأنها حدثت بالفعل ، وبها مقدمة على غرار ما كتبه إحسان فى روايته ، والرواية تتقدم فى متتالية أحادية الاتجاه نحو الأمام

جيتك أدور عن جدور أقطع مسافات وبحور

جيتك أدور عن جدور أقطع مسافات وبحور

وأنبت في أرضك يا بلد ساق وأوراق وغصن

وأنبت في أرضك يا بلد ساق وأوراق وغصن

.....

جيتك أدور ع النمل بيت و أصحاب و أهل

جيتك أدور ع النمل بيت و أصحاب و أهل

العنوان : معنى ساق البامبو

كلمة البدء.. تمهيدا للدخول.. لإسماعيل فهد إسماعيل " علاقتك بالأشياء مرهونة بفهمك لها" .

صفحة يتصدر أعلاها اسم هوزيه ميندوز كما يتم تهجيته بالإنجليزية ، ثم الاسم بالحروف اللاتينية (Jose Mendoza)ثم اسم الرواية بالعربية والفلبينية ، وتحتها اسم المترجم "إبراهيم سلام" ، مراجعة وتدقيق "خولة راشد" ، للإيهام بحقيقة ما سنقرأه ، وبأنه مذكرات كتبها "هوزيه" بنفسه عن علاقته بالكويت والفلبين ،

عندما قص "هوزيه" فى سرده الروائى لوقائع الرواية ما حكته له والدته "جوزافين" لما فعله والدها المقامر معها ومع أختها الكبري "آيدا" (عايدة) لحظة احتياج الأولى لمبلغ من المال تدفعه لسمسار الخدم ، مقابل تسفيرها للعمل كخادمة فى الكويت التى سمعت باسمها لأول مرة فى مكتب العمالة المنزلية ، وأحضرت الأخت مبلغا كانت قد ادخرته من أجل مستقبل ابنتها الطفلة "ميرلا" هجم عليها الأب للحصول عليه ، كانت الأم قد ماتت ، فتنمرت "آيدا" له واتهمته بالجنون ، منتقلة من داخل البيت لساحته الخارجية حيث السور الصغير المصنوع من (سيقان البامبو) لحماية الديوك التى يربيها ويقامر بها فى حلبات مصارعة الديوك الشهيرة فى امريكا اللاتينية والجزر القريبة منها ، ومنها الفلبين ، وقامت بنزع رؤوس الديوك عن أجسادها ، فوقفت فى وجه أبيها بعد أن تحررت من عبوديتها له ، وصارت ديكا كالرجال ، بينما لم تستطع "جوزافين" بعد امتلاك قوتها ،

السرد بلسان "هوزي" بطل العمل ومسبب تفجره ، يقدم فى البداية ما قصته أمه عليه قبل إدراكه للعالم ، يحكى عنها (ضمير الهو) ، منذ أن عانت فى حياتها فى الفلبين ، وصولا لوصولها للكويت فى مجتمع و(طبيعة) مغايرة لمجتمعها من وجهة نظرها ، الحياة فى بيت ثرى تحكمه:

- غنيمة : ماما غنيمة . جدته لأبيه الست الكبيرة ، حازمة وعصبية غالبا ، متطيرة تؤمن بالأحلام وتفسير العالم بإشاراته كعلامات ميتافيزيقية ،
- راشد : آخر سلالة عائلة (الطاروف) من الذكور ، بعد أن غيب البحر أسلافه ، مثقف وسيم كان يتمنى أن يكتب رواية ، عطوف على البشر ، منشغلا بالسياسة ، ويكتب مقالا أسبوعيا بإحدى الجرائد ، قلما ينشر بسبب الرقابة وأفكاره المعارضة لسياسة بلاده فى أحد الطرفين المتنازعين فى حرب

الخليج الأولى ، ويحكى فى مكتبه للخادمة المحبة للقراءة كل شيء ، وهى تحدثه عن وصول أيقونة الديمقراطية فى بلادها "كورازون (كوراثون) أكينو" فى فبراير ١٩٨٦ إلى سدة الحكم فى الفلبين (إشارات أم ربط أحداث الرواية بوقائع التاريخ ؟) ، كان راشد محبا لفتاة زميلة له فى الجامعة ، رفضت غنيمة زواجه بها ، وبعد عام من وصول "جوزافين" تزوجها عرفيا دون أن يخبر احدا من اسرته فى صيف ١٩٨٦ ، كان زواجا فقط من اجل أن ينال مراده ، ولما عرف بحملها أراد أن يجهضها ، هو متدين لكنه رجل ، عرفت غنيمة واتهمتها فى الطباخ الهندى ، واعترف راشد بطيش أو بتمرد بأنه الفاعل ، وطرد معها إلى سكن متواضع ، وزواج رسمى تم من أجل المجتمع ، بعد أن صارا خارج جدران بيت غنيمة ، حتى جاء "عيسى" الصغير فى أبريل ١٩٨٨ ، وجاء بملامح مستمدة من أمه وليس شبيها بأبيه ، فاغترب منذ الولادة ، ولم تعترف به غنيمة ، وطردت أبيه به من مرأب البيت ، جاء فى نفس الأسبوع الذى اختطفت فيه طائرة الجابرية الكويتية فى طريق عودتها (وليس سفرها كما جاء فى الرواية حيث تم تغيير بعض تفاصيل هذا الحادث رغم عدم الحاجة إلى ذلك ، فالحادثان الاخران ذكرا دون تحوير) من بانكوك بتايلاند ، ووظفها الروائى هنا مرتين : مرة بتطير وتشاؤم غنيمة من الطفل الجديد ، ومرة ثانية بركوب غسان ووليد صديقا راشد بها ، وموت وليد خلالها بفوبيا الطيران ، وأن أدى هذا إلى موافقة غنيمة على الرد على مكالمة تليفونية من راشد ، متهمة الطفل باللعنة مثل أمه ، فقد مات صديقه وقت مولده . ارتباط الأحداث الجسام بحضور الفلبينية وابنها فى حياة الأسرة الكويتية ، وطالبته بطرد الأم وأبنها ، فقام بالفعل بإعادتها ومعها ابنها إلى الفلبين ،

راشد : تزوج عام ١٩٨٦ عرفيا جوزافين ، وأنجب منها عيسى ، وطردتها الجدة ، وكان يرسل لها مالا حتى حرب الخليج الثانية ١٩٩٠ انقطعت الحوالات المالية، وعيسى يعيش فى بلد أمه ، وقد صار يقيم بغرفة مستقلة تطل على مجرى مائي صغير للنفايات نمت على جانبية أشجار البامبو بسيقانها الصغيرة ،

- جوزافين : وصلت "جوزافين" إلى الكويت فى لحظة زمنية (يوم تعرض موكب أمير الكويت لحادثة تفجير سيارة كادت أن تودى بحياته عام ١٩٨٥) {يبدأ المسلسل فى حلقتين مقدما وصول "جوزافين" لبيت غنيمة مختصرا كل ما حكته الخادمة لأبنها وسرده هو علينا من معاناته فى الكويت ، وفقرها فى الفلبين ، وتعليمها إياه اللغة العربية ، وحديثها الدائم له بضرورة العودة لجنة ابيه بالكويت ، فلم يسرف فى تقديم معاناة الخادم ، بقدر ما أهتم بتقديم الفتى ومعاناته ، ولا حاجة للفلاش باك على مستوى الصورة ، يبدأ من عام ١٩٨٧ أى بعد عامين من قدوم جوزافين : والذى تصادف أن حدث حادث محاولة اغتيال أمير البلاد بسيارة مفخخة اثناء مرور موكبه بأحد الشوارع ، فعاملتها الجدة والعمات معاملة سيئة ، وأحبها راشد ربما بقوة لنفس السبب وأنجب منها عيسى}، وبعدها بتسع عشرة سنة يعود "عيسى" فى لحظة زمنية عصيبة أيضا ، دعمت تطير غنيمة منهما ،

الجزء الأول من الرواية بعنوان(عيسى قبل الميلاد) وبكلمة لخوسية ريزال تقول "لا يوجد مستبدون حيث لا يوجد عبيد" ، ويحكى فيه "عيسى" ما حدث لأمه منذ أن كانت ببلده ، ثم رحيلها إلى الكويت وزواجها وطردها وعودتها فى الرحيل المقابل من الكويت إلى الفلبين تحمل عيسى طفلا رضيعا . ويبدأ الراوى / السارد بتقديم نفسه للقارئ بداية من اسمه

الجزء الثاني : بعنوان (عيسى بعد الميلاد) وبمقدمة لخوسيه ريزال لأن الذى لا يستطيع النظر وراءه ، إلى المكان الذى جاء منه ، سوف لن يصل إلى وجهته أبدا" ، ويحكى الراوى عن حياته فى الفلبين عقب عودة أمه تحمله رضيعا على ذراعها ، وتعيش هناك حياة بائسة ، داخل مكان صعب الحياة فيه ، مع جده "ميندوزا" الجشع الذى شيد لفقيرة بيتا صغيرا من سيقان البامبو ، وهو الذى كان يضرب ابنتيه ليعملا فى أى عمل حتى الدعارة لكى يأتوا له بالمال ، عسكرى سابق سلبت الحرب ضد فيتنام فى منتصف الستينيات إنسانيته .

يتحدث عيسى عن معاناته وبحثه الدائم عن اسم ووطن ودين .

ويحلم بالخروج من جحيم الفلبين بالعودة إلى أبيه راشد وجنة الكويت .

الإشارة إلى إسماعيل فهد إسماعيل الذى عاش سنوات فى الفلبين ص ٩٧ ، وبأنه الرجل الذى قابل جوزافين المتسائلة عن زوجها ، وأخبرها أن آخر ما يعرفه عنه وقوعه بيد قوات الاحتلال العراقي للكويت ،

الحديث عن "ميرلا" ابنة الخالة الشاذة جنسيا

الجزء الثالث : ص ١٢٩ بعنوان عيسى .. التيه الأول (تقديم بكلمات لريزال أيضا "الشك فى الله يعنى الشك فى ضمير المرء ، وهذا يؤدى إلى الشك فى كل شيء") التيه الأول فى الفلبين مع الحياة والمشاعر الحسية والموت .

تعرف على تعاليم بوذا ، وقارن بينها وتعاليم وحياة المسيح ـ أحب التسامح والمحبة ، وتعرف على مجموعة من الشباب الكويتى الذى حذره البعض منهم من العودة ، ورحب البعض الاخر به ، يعرف بموت أبيه ، والجد أيضا ، وتسلمت أسرته فى الكويت رفاته الباقية بمقبرة جماعية بجنوب العراق ، فأتصل به "غسان" يطالبه بالعودة نتيجة لوصية "راشد بضرورة اعتناء "غسان" بابنه إذا ما اعتراه مكروه ، وها هو قد مات ، وحان موعد عودة الفتى لبلاده .

الجزء الرابع : عنوان (عيسى .. التيه الثانى) ص ١٨٣ من أصل ٣٩٨ ، بكلمات من "خوسيه ريزال" تقول :تسلط البعض لا يمكن حدوثه إلا عن طريق جبن الآخرين .

بداية المسلسل (بعد الحلقتين الأوليين) من هذا الجزء : موضوع العودة ، وبداية من المطار وقف "خوسيه" فى طابور الكويتيين رفض الموظف وجهه قبل أن يرى أوراق الثبوتية ، أستقبله غسان كما فى المسلسل .

- عاد عيسى وقت وفاة أمير البلاد "جابر" ، والبلد فى حداد ، ياله من قدر ، وصول امه وقت تفجيرات الموكب الأميرى فى منتصف الثمانينيات ، وولادته وقت اختطاف الطائرة ، وعودته وقت وفاة أمير الكويت ، مما يلتقى وتطير غنيمة وتصورها لوجود لعنة مرتبطة بالأم وأبنها ، عاد والحزن يغلف كل شيء ، وبدأت معركة التوطين داخل البيت وبقلب غنيمة وفى الوطن ، سلطة التقاليد تقف ضده ، وحنين الجدة لمن يحمل اسم الطاروف يمهد لانتصاره ، فأبنة راشد (أخت عيسى) هى الوحيدة التى تحمل لقب الطاروف ، ولكن أبنائها سيحملون القابا أخرى ، ولغنيمة حفيدان يحملان اسم عيسى ولكنهما لا يحملان لقب الطاروف ، أنه عيسى ابن الشهيد وابن الخادمة أيضا ، رفضت الجدة قبوله من أول مرة ، الحت عليها الحفيدة خولة ، فقبلت ، وتفوات رؤى العمات نحوها ، عيسى وعماته ،

الحلقة الأولي :

الحلقة الثانية :

مازلنا في عام ٨٧ وقد تطورت مشاعر راشد بشدة تجاه جوزافين التي تتمنع عليه ولا تدعه يلمسها رغم حبها الشديد له، هي لا ترغب في أن تكون عاهرة البيت، حيث يطأها السيد ثم يتركها.. لقد تعلمت العربية من أجله، وجلست تقرأ وسط كل أعبائها المهنية كخادمة في البيت، وتواطأت خفية مع قصة الحب التي بدت جلية في الأفق ما بين هند (الأخت الصغرى) وغسان (صديق راشد) وثاني اثنين (هو ووليد) ، حيث نراهم يجتمعون في الديوانية الملحقة لبيت الطاروف يتسامرون ويغني لهم غسان بصوت جميل ، عازفا على العود ، بينما يتحدث مع راشد حول حبيبته التي يجهل راشد أنها أخته الصغرى . يسافر الجميع إلى شاليه الأسرة على ساحل الخليج ، وهناك يقرر راشد أن يضع حدا لأشواقه وعذاب رغبته في جوزافين ، حيث يتزوجها عرفيا.

الحلقة الثالثة :

ثمة عاصفة شديدة تلوح في أفق بيت "الطاروف"، لقد بدأت ملامح الحمل تظهر على "جوزافين"، وتدريجيا تصعد رائحة الجنين إلى حيث تجلس "غنيمة" في حجرتها العلوية، وذات مساء، ينكشف السر وتفور حمم الغضب على الخادمة الصغيرة، وتتهم "غنيمة" "جوزافين" في الطباخ الهندي، وتوشك أن تفتك بها، لكن "راشد" يتدخل في اللحظة الحاسمة، ليعلن لأمه ولأخواته البنات أن "جوزافين" تحمل ابنه.. حفيد

"الطاروف" الجديد. تثور غنيمة، ثم يهدها الخبر، فتسقط مغشيا عليها، وتطرد "راشد" من البيت، وتبدأ قطيعتها المادية والمعنوية والعائلية له بشكل عنيف وقاس، إلى أن تضع "جوزافين" حملها.. (عيسى).. الذي يأتي بوجه تحتكره جينات الأم الآسيوية، فيحمله "راشد" إلى "غنيمة" محاولا أن يستعطفها، ويحلفها بتلك الروح الصغيرة التي تحمل براءة الدنيا، لكن الأم الصلبة لا تستجيب، وتضع له شرطا واحدا لكي يعود إلى حرم العائلة.. أن يطرد الخادمة ووليدها من أرض الكويت كلها.

الحلقة الرابعة:

يعود "عيسى" إلى الكويت بعد ١٩ عاما من طرده مع أمه ، لكنه يصل يوم رحيل أمير الكويت، مما يزيد من احتمالية رفض جدته "غنيمة"، التي تتشاءم بطبعها من لقائه. ومن عيني "عيسى"، نرصد تطور العلاقة ما بين "غسان" و"هند"، ونتعرف على ما حل بأسرة "الطاروف" خلال السنوات الماضية ، بداية من وقوع راشد في الأسر عقب الغزو العراقي للكويت ، مرورا بزواج "عواطف" و"نورية" وإنجابهم أحفاد جدد لـ"غنيمة"، ولكن لا أحد منهم يحمل اسم "الطاروف". بينما تقع عينا "هند" على "عيسى" للمرة الأولى ، تجد نفسها منجذبة دون إرادة منها لحب العمر الذي مضى (غسان)، الذي يبدو أنها نذرت نفسها للعمل الحقوقي كي تحاول نسيانه، ولكن النسيان لا يأتي، ولكن ما يأتي هو غضب "غنيمة" الهائل عندما تعلم بنبأ عودة "عيسى" .

الحلقة التاسعة:

تحتجب ماما السيدة الكبيرة عن الكل بعد أن أيقظت عواطف الشكوك الحارقة في داخلها حول عودة العلاقة ما بين غسان وهند مرة أخرى بعد عشرين عاما من الكبت والنسيان والعنوسة، هكذا يبدو خيار السيدة غنيمة خيارا ما بين نارين، فهل تقبل بدخول عيسى إلى المنزل لكي تقطع جسر الوصال ما بين هند وغسان، أم ترضى بأن يظل عيسى خارج حصن "الطاروف" مجازفة بدخول غسان إلى حياتهم مرة أخرى؟ وفي اللحظة التي سوف يصيب فيها اليأس عيسى ويبدأ في الاستعداد للرحيل، تفتح غنيمة باب غرفتها وتهبط من حجرتها العلوية، لتطلب من بناتها الاتصال بغسان استعدادا للقرار الخطير الذي اتخذته.

الحلقة ١٦:

تلعب العمة عواطف دورا محوريا في هذه الحلقة، لقد أوصتها نورية أن تجس نبض خولة بخصوص عيسى، فيصل ابن العمة، وحبيب الجدة، وزينة شباب عائلة الطاروف، رغم أنه لا يحمل الاسم، وتختلي عواطف بخولة دون أن ندري ماذا تدبر تلك العمة التي لا تتحرك سوى بـ "قال الله، وقال الرسول".

وتدريجيا.. تبدأ حكايات عيسى الطاروف –عن طفولته وشبابه في الفلبين– تستهوي نور، ليتحول الأمر بينهما إلى ما يشبه جلسة شهرزاد وشهريار، ولكن المقاعد تتبدل، حيث يحكي شهريار الفلبيني وتستمع شهرزاد الكويتية، وتبدأ بذور مشاعر وطيدة تنمو بداخل شهرزاد، وقد انتقلت مع الحكايات إلى أرض اخرى غريبة، وشخوص من خارج عالمها الضيق في بيت الطاروف.

فيتم زيادة دور شجون في المسلسل؟

المسألة باختصار أنني حاولت تجسيد ازدواجية الهوية التي يعاني منها عيسى/هوزيه من خلال صراع محدد مرتبط بأطراف أخرى، وبما أن الجانب الفلبيني مجسد في علاقة هوزيه بميرلا؛ فكان عليَّ أن أبحث عن جانب كويتي، وهنا برز لي استغلال أبناء عمات عيسى الذين تمت الإشارة لهم بشكل عابر في الرواية ووجدت شخصية نور تتشكل تدريجيًا، فهي ابنة العمة القاسية نورية التي تُعَد ألد أعداء عيسى في بيت الطاروف ربما أكثر من غنيمة وهي على عكس أمها تمامًا فتاة مرحة متحررة، بل متمردة أيضًا مثلها مثل الجيل الثالث من عائلة الطاروف الذي يمثله في الرواية خولة، ولكن خولة أكثر تحفظًا وهي أخت عيسى، وبالتالي لا يوجد مجال لنشوء علاقة بينها وبين أخيها باستثناء علاقة الأخوة.

– البعض يعتبر إضافة دور نور والذي هو غير موجود في الرواية الأصلية كان بهدف تجاري بسبب شعبية شجون لدى جمهور الشباب.

كما سبق وذكرت لم أكن أعرف من الممثلة التي سوف تقوم بدور نور، وما أعرفه بخصوص اختيار الممثلة عندما بدأت الشخصية في التبلور وحازت إعجاب الجميع (سعود وأم طلال وجهة الإنتاج) بدأوا بالتفكير في إسناد الدور إلى وجه جديد تمامًا على اعتبار أن الدور يمكن أن يقدم للساحة الفنية ممثلة

شابة.

لست متأكداً بالطبع من المعلومة؛ لأنني كنت أكتب بالقاهرة وكانت الاستعدادات تتم في الكويت ثم في دبي بعد ذلك، ولكن عندما علمت بترشيح شجون للدور شعرت بالسعادة لأنني أعلم أنها ممثلة جيدة، إضافة لكونها تتمتع بشعبية كبيرة في الخليج.

دعوني أضيف أيضًا أنه من الغريب أن الجمهور انتبه لشخصية نور وتساءل حول جدوى وجودها بالعمل، بينما لم يتساءل عن اتساع مساحة أدوار العمات وشخصية غسان، بل لم يلاحظوا أن هناك شخصيات وردت بشكل عابر في الرواية مثل جابر جار الطاروف ظهرت بصورة مغايرة في الحلقة العاشرة وأن شخصية عيسى العادل ابن نورية وشقيق نور الأكبر ظهرت بشكل مختلف تمامًا عما وردت به في الرواية.

كل ما أرجوه هو عدم التسرع في الاستنتاج والتوقف نسبيًا عن المقارنة مع الرواية؛ لأن أحداث المسلسل سوف تحمل قدراً من الاختلاف الذي يمثل المعالجة الدرامية للنص الروائي، وليس نقلاً حرفيًا له إلى الشاشة.

ساق البامبو

رواية من تأليف الكويتي سعود السنعوسي والتي فاز عنها بالجائزة العالمية للرواية العربية لعام ٢٠١٣ وهي رواية تسجل تواريخها بين الفلبين والكويت، وتؤرّخ لبعض الأحداث التاريخية والسياسية والدينية وصفت لجنة التحكيم الرواية الفائزة بأنها ؟محكمة البناء وتتميز بالقوة والعمق وتطرح سؤال الهوية في مجتمعات الخليج العربي؟، واعتبرتها أفضل رواية تُنشر خلال سنة ٢٠١٢.

تتناول الرواية موضوع البحث عن الهوية في الكويت ودول الخليج العربي من خلال حياة الراوي، وهو ابن كويتي وفلبينية، وتدور أحداثها في هذين البلدين. ومع أنها ليست الأولى في التطرق لموضوع العمالة الأجنبية في دول الخليج، إلا أنها تتصف بسلاسة الأسلوب بعيداً عن التعقيد والتعمق في التحليل. وتتجلى ازدواجية هوية البطل حتى من خلال اسمه المزدوج عيسى/خوسيه.[٣]

طرحت الرواية تساؤلات نقدية عميقة حول تداخل الدين والثقافة عند العرب، وعن السطحية التي تطغى على الخطاب و الممارسة الدينية عند العرب. الرواية محمّلة بالكثير من الأحداث البسيطة في شكلها والعميقة في بعدها الإنساني.

منة الربيع

مباشرة، وبلا مقدمات، سأتوقّف عند مسلسل "ساق البامبو". هذا المسلسل الذي بدأ الجدل عنه ونحن ما زلنا في الحلقات الأولى. وأسئلتنا المشروعة هي: ما الإضافة التي يمكن أن يضيفها المسلسل لرواية المؤلف الكويتي سعود السنعوسي؟ وما القيمة الجمالية التي يمكن أن ينثرها المسلسل على خارطة الدراما الخليجية بشكل عام؟ وما الجديد الذي سيضيفه الفنانون؟ وما التطوير الذي حصل معهم بحيث يكون أداؤهم في هذا المسلسل متقدما على أداءاتهم في أعمال فنية سابقة؟ وما مناطق الصدق الذي وصلت للمشاهد بأداء الشخصيات الأجنبية؟ وهل هناك افتعال لدى بعض الممثلين؟ وإن وجد، فما تأثيره على التلقي؟ وما العلاقة بين المادة التي تناقشها الرواية والواقع المجتمعي في الكويت وعلاقة ذلك كله بالعقدة وتنامي الصراع الدرامي؟ وما الأفق الذي ينتظره المتفرج من تجسيد رواية ناجحة وحاصلة على عدة جوائز؛ منها: جائزة الدولة التشجيعية في الكويت عام ٢٠١٢، والجائزة العالمية للرواية العربية البوكر ٢٠١٣م؟ وماذا عن مغامرة الإخراج والجماليات المنتظرة من محمّد القفاص؟

وفي مسلسل "ساق البامبو" بتوقيع السيناريست رامي عبدالرازق الذي يدخل إلى عالم التأليف الدرامي للمرة الأولى أمامنا عمل روائي حَظِي بالإهتمام والتقدير من جهة لجنة التحكيم التي وصفته بأنه عمل محكم في البناء ومتميز بالقوة والعمق وتطرح الرواية سؤال الهوية في مجتمعات الخليج العربي. وأصداء هذا التقدير هو ما لمسناه منذ الوهلة الأولى التي أعلنت مواقع الميديا خبرا عن بدء تحضيرات المسلسل ونُشر على اليوتيوب برومو العمل حتى تهافت المهتمّون وسارعوا إلى قراءة الرواية، وبعضهم بدأ يستعيض عن قراءة الورق بالاستماع بخاصية القراءة على اليوتيوب.

الناظر لنا أننا بإزاء متابعة فريدة من نوعها. فمن خصال الطبيعة الإنسانية أن تتلذّذ بالصراع الذي لا يخلو من تشويق وتعقيد، ولكن الحاصل على ما يبدو أن الذين سارعوا إلى قراءة الرواية ربما فعلوا ذلك لخصلة أخرى هي المراقبة. نعم؛

هم يقومون بمراقبة السرد لا ليطمئنوا على قوة الدراما وتصاعدها بل ليطمئنوا على مطابقة المسلسل مع ما جاء بالرواية، وهكذا يفرّغ العمل الروائي من جميع الأثر الذي يتم اكتسابه في لحظة القراءة والتضحية به لمصلحة وهمية هي مطابقة واقعين مختلفين، واقع الرواية كجنس أدبي، وواقع سيناريو يخضع لشروط إنتاجية وفنية مختلفة. ولكي لا نظلم جميع المتفرجين، ينبغي أن أسارع بالقول إلى وجود مشاهدين متميزين، وآخرين عمدوا إلى قراءة "ساق البامبو" ومضاهاتها بالمسلسل ليتعرفوا على مصير الشخصيات والمآلات التي تصرّف بها السيناريو وبدت لهم غير مقبولة، وتمثل ذلك حصريا بالرواية خبر موت البطل الأب (راشد) بينما أكسبته حلقات المسلسل الأولى أملا بالعودة إلى الحياة.

حسنا، تقديريا كان من المتوقع عندي أن تتحول الرواية إلى عمل درامي، فقد ضمنت عناصر نجاحها كمسلسل، من ذلك طبيعة المغامرة في قضيّة سياسية واجتماعية حساسة جدا هي قضية (البدون) والمعالجة دنت من هذه الإشكالية التي جسدتها شخصية (غسان) الحالم بالحبّ وبالعدالة الاجتماعية المفقودين. ومن جهة ثانية، لا يجب أن نتجاهل دور العمالة الأجنبية في حياة الأسرة الخليجية ومدى تغلغلها لتشكل مقوما مركزيا للحياة وللمدنية. ما يجعل هذا المسلسل يستحق المتابعة، أنه يعمد إلى إبراز التناقض الذي تعيشه مجتمعات الخليج، والفارق بين ما تؤمن به وما تعلنه. وإذّ يبتعد المسلسل عن الدراما الاجتماعية للأسرة الخليجية والمشكلات المتكررة التي درج الكتّاب والكاتبات على تناولها كالطلاق والفساد والسحر والمخدرات، يظل ساق البامبو يتحرك بعيدا عن تلك القضايا، ليحقق كما أعتقد أعلى نسبة مشاهدة بين المسلسلات الخليجية المعروضة، والفضل في ذلك كله يعود للرواية، وسيظل المسلسل بعد انتهاء عرضه نموذجا جيدا لاعتماد الدراما على الأدب

ليست لي أمنيات كثيرة، كلّ ما أتمنّاه هو أن أعرف من أكون.." (عيسى في مسلسل ساق البامبو)

الثّابت أنّ رواية سعود السّنعوسي الحائزة على جائزة البوكر للرّواية العربيّة قد كُتبت بسلاسة لافتة فجاء عالمها السرديّ مكتملا بتفاصيل تُظهر خفايا الشخصيّات وتقاطع مصائرها وصراعَ ذاتٍ تبحث لنفسها عن هويّة صادرتها ملامح وجه لا تشبه أهل الوطن: الكويت. أمر يدفع قارئها إلى التّساؤل: هل سيستطيع العمل الفرجويّ أن يكون وفيّا لروح النصّ الأوّل أم أنّه سيكون "إساءة" بالابتعاد أو التّشويه أو حتّى الإعادة الخالية من رؤية إبداعيّة؟ هي جملة أسئلة تطرح مواضيع هامّة قوامها علاقة الأدب بالفرجة في زمن انصرف فيه النّاس إلى ثقافة الصّورة ومهرجان الألوان والأجساد وقتل العقل المنتج وفي هذا الباب مجال نقاش طويل قد نرجئه إلى قراءة أخرى.

لقد كانت الحلقة الأولى فاتحة واعدة لأنّها أعلنت بداية عمل مغر بالمتابعة فرجة ونصّا وصراعا تعيشه ذات باحثة عن هويّة. قضيّة مركزيّة وظّفت لها كلّ عناصر العمل وخاصّة سطوة الأمّ ودقّة الجمل القصيرة التي تأتي على لسان عيسى . إنّهما أداتان ذكّيتان بلّغتا المقصد فجعلتا المتفرّج ينصرف إلى همّ واحد هو متابعة ما سيصير إليه الأمر بينهما. فبقدر ما وُفّقت الفنّانة الكبيرة سعاد العبد الله في تجسيد شخصيّة الجدّة المتشبّعة بمقولات يفرضها المجتمع حتّى أنّها تستميت في الدّفاع عنها رغم ارتجاف قلبها أحيانا نجح كاتب السيّناريو رامي عبد الرّازق في جعل عيسى يلخّص وجعه في جمل قصيرة تذكّر بسيناريوهات الأفلام الكبيرة. هي جمل قوامها التّكثيف اللّغويّ وجماليّة التّصوير فكأنّنا به يعلن أنّ الوجع هو ما يمنحنا بلاغة التّعبير. يقول عيسى موجّها الخطاب إلى أمّه وهو الذي اعتاد استحضارها محاورا ما قالته له سابقا: "أنا حفيد بدرجة طبّاخ، يا أمّي." ثمّ مخاطبا ابنة عمّته: "خذوا هذا الاسم (الطّاروف) واعطوني حرّيتي." جملٌ يسكنها هاجس السّؤال المتواتر على لسان الشخصيّة وذاتٌ تقتلها الحيرة من بيت يئد لحظات الفرح "الأشياء الجميلة في هذا البيت يجب أن تبقى سريّة." ولعلّ تواتر صورة ساق البامبو في غرفة الكويتيّ الغائم الهويّة وتعليقه عليها واصفا: "نبتة مسكينة في مزهريّة راقية تشبهني في بيت الطّاروف" خير ما يجمع النصّين: نصّ الرّواية ونصّ السّيناريو، سيناريو كتب نصّا آخر بلغة عالية دون أن يقطع مع الرّواية فكأنّما هو الانتصار لعيسى الذي جاء كلامه مركّزا ومشحونا بالمعنى فأثبت أنّه الأقدر على الفهم وبلاغة الخطاب معا.

عمل تكاملت عناصره فتقاطعت متعة الفرجة والنصّ ونقلت صورة شخصيّة هويّتها هي أزمتها لذلك كلّما خاطبت أهل البيت صدّرت كلامها بـ"أنا آسف". آسَف على دخول البيت وعلى الكلام وربّما على الوجود المشبوه الذي لا حلّ له

رغم الاعتراف الرسمّي ومنحه الجواز. مسلسل بسيناريو لافت وجرأة في تصوير قضيّة تجعلنا نواجه أنفسنا وجملةَ الاعتبارات التي نتوارثها دون أن نتفطّن إلى أنّها تقتل الإنسان السّاكن فينا فلا الملامح تشفع للـ "بدون" فيجدون لهم مكانا (غسّان) ولا الجواز يغيّر سمات الوجه فيُعترف بصاحبه.

ساق البامبو ...خيانة الرواية

محمد العباس

حتى أكثر المتشائمين والمتوجسين من سطوة شركات الإنتاج وسمعة المسلسلات الخليجية المترديّة، لم يتوقعوا أن يصل العبث برواية ؟ساق البامبو؟ إلى هذا الحد، فقد تم إتلاف الرواية وإبطال مفاعيلها الأدبية والفكرية والأخلاقية من خلال مسلسل غاية في السطحية والارتجال، وهي جناية فنية يتحملها في المقام الأول سعود السنعوسي، كاتب الرواية، المسؤول ضمن فريق العمل، عن معالجتها وتحريرها وتكويتها، حيث تغاضى عن ذلك التدمير المنهج لروايته أمام عينيه وتركها مستباحة بالشكل الذي بدت عليه، وقد كان من المفترض أن يكون أكثر وعياً وصلابة في الدفاع عن منجزه، والعمل على إبرازه بصورة تليق بمكانة الرواية في وجدان القراء، الذين علقوا آمالاً كبيرة على تحويلها إلى عمل درامي.

المسلسل الذي شاهدناه يؤكد أن السيناريست رامي عبدالرازق لم يكن مؤهلاً لهذه المهمة، فقد اكتفى بالتقاط معاناة (عيسى/خوزيه) في إثبات كويتية في بيت/مجتمع له معتقداته الأصولية العنيدة حول مسألة النسب والشرف والمكانة الاجتماعية، وهذا البعد مجرد خيط ضئيل ضمن أحداث الرواية التي تنهض على أبعاد إنسانية أعمق، حيث تحول المسلسل إلى صراع تقليدي حول العمالة المنزلية، والنظرة المتعالية التي يختزنها أفراد المجتمع الكويتي إزاءها، والأسوأ أنه أسقط شخصية نور (شجون الهاجري) بقوة في سياق الأحداث، وأفرد لها مساحة كبيرة لتمارس فيها أسوأ ما يمكن تصوره من عبث بالحمولة الفكرية الأخلاقية الأدبية للرواية، حيث تحول المسلسل بحضورها إلى ملهاة على درجة من الخفة والسذاجة، على الرغم مما بيتته الشخصية من إمكانية توظيفها كصاعق لتعرية زيف العلاقات في بيت (الطاروف) وتحطيم جبروت الجدة غنيمة، كما أنه لم يتمكن من التعامل مع المقولات الثقيلة للشاعر الفلبيني خوزيه ريسال، فوضع بعضها على لسان (عيسى/خوزيه) بشكل تلفيقي لا يتناسب مع شخصيته ومنسوب وعيه ومستواه الصوتي،

المقولات ذاتها شكلت ورطة كبيرة لمخرج العمل محمد القفاص، الذي بدا هو الآخر في حيرة تامة أمام تلك الكتلة الكلامية الطافحة بالمعاني والدلالات، فاكتفى بعرض مقتطفات منها على الشاشة كمادة مقروءة، إلى جانب متن الرواية الذي أبان سعود السنعوسي بموجبه عن قدرة إبداعية في الصوغ الأدبي، وهذا العرض الأدائي للعبارات يتنافى مع أبجديات الفن المرئي، خصوصاً أنها من الكثافة والقوة بحيث غطت سياقات المسلسل وتحكمت في مفاصله، وهو ما يعني وجود عجز صريح في تحويل تلك الطاقة اللغوية التي تشكل عماد الرواية إلى رؤية بصرية مؤثرة ودالّة، واللجوء إلى أسهل الحلول الفنية، وهذا هو ما يفسر تحول المسلسل إلى عرض تقليدي بائس من العروض الدرامية المعتادة في المسلسلات الخليجية، إذ لا فارق بينه وبين ما عُرض من مسلسلات، حيث حياة القصور الفارهة، واستعراض بذخ الماركات، وحشو المشاهد بالصراخ، حيث انعدم الحوار الذي يُفترض أن يُشتق من سياق الرواية، وتعالت الصيحات بين أبطال المسلسل الذين كانوا يصرخون في كل مكان وكل المناسبات والمشاهد: البيت والمستشفى والمطعم، تماماً كما يحدث في المسلسلات الخليجية المزدحمة بالعنف اللفظي.

ويبدو أن إعداد الممثلين لأدوارهم لم يتم كما ينبغي، حيث اكتفى كل ممثل بقراءة أحادية لشخصيته وعلى هذا الأساس جسدها، الجدّة غنيمة (سعاد عبدالله) حبست نفسها في دور المتنمرة المتغطرسة، حتى قبل غياب ابنها راشد (عبدالمحسن النمر)، فهي ساخطة على الدوام ومتيقظة إلى حد مبالغ فيه، ولذلك غابت كيمياؤها البشرية، وظهرت كشخصية صارمة ذات نبرة عالية، وقد جسدت هذا البعد بكفاءة، لكنها أهملت الأبعاد البشرية الأخرى لشخصية الجدّة، تماماً كما حدث مع هند (فاطمة الصفي)، التي أدت دوراً كبيراً، إلا أنها لم تبتسم مطلقاً طوال المسلسل، وكأن النضال الحقوقي يتنافى مع فكرة التباسط، وأنه جزء من رجاحة العقل والمنطق على حساب العواطف، حيث لم تعبر عن ميلها لغسان ولو بعبارة تكشف عن بشريتها، والأمر ذاته تكرر مع أختها نورية (مرام) التي أدت دور المرأة المتعنتة ضد أي دخيل على العائلة ببراعة، إلا أنها لم تتحدث مطلقاً بنبرة هامسة أو متودّدة في أي مقطع،

بل كانت تصرخ في كل الاتجاهات وكل المناسبات لتؤكد عنادها الطاروفي، أما (نور) فقد كانت في منتهى السذاجة واللامبالاة حتى في المواقف الصعبة، حيث أوكل إليها تمثيل دور البنت الدلوعة البهلولة، وعليه، لم تفرق شجون الهاجري بين التمثيل في مسلسل يحمل قضية على درجة من الحساسية وبين الخفة الشعورية على مسرح للأطفال، وكأنها كانت تلعب في المساحة الواسعة المتاحة لها في المسلسل بانتظار اللحظة التي ستنفجر فيها، وتكشف عن جانب من قدراتها الأدائية،

هكذا انضغطت شخصيات المسلسل في قوالب أحادية البعد، حتى بالنسبة لـ (عيسى/خوزيه) حيث بدا وانهو شونج مكتئباً على الدوام، لا أثر للأحداث أو الزمن على شخصيته أو نبرته، حتى تسريحته وتقطيبته لم تتغير في كل مفاصل المسلسل، وهو ما يعني أن النمو البيولوجي للشخصيات لم يكن في وارد القائمين على المسلسل، لدرجة أن أمّه لم تكبر تقريباً كما بدت في المشاهد المتأخرة، وهنا يمكن استثناء غسان (فيصل العميري) الذي أدى دوراً كبيراً سواء من خلال مظهره المتغير بفعل الزمن، أو عبر أثر الانكسارات على شخصيته ومواقفه، وهذا ما يؤكد أن للممثل القدرة والحرية على تجسيد الشخصية بأبعادها المتعددة إذا ما تحرر من القراءة أحادية البعد، وإذا ما أحس بالفكرة الشاملة للرواية، واستدمج شخصيته بشكل كلي في سياقات الحدث الأعم، وهو الأمر الذي تغافل عنه معظم الممثلين والممثلات.

لا يبدو أن القائمين على المسلسل قد أولوا العناية بالتفاصيل الزمنية والفنية والتوثيقية أي عناية، كما أن الرواية لم تشكل أي إضافة أو فارق في وعي القائمين على العمل، فهناك ارتباك واضح في تزمين الأحداث، وفي توظيف الأدوات الاستعمالية، وفي ضبط الأزياء والفضاءات المكانية، مقابل مبالغات في ضبط إيقاع بيت (الطاروف) من الناحية المظهرية والروحية، فهذا البيت الأصيل المترف لا تحدث فيه إلا المهاترات، حتى على المائدة يحضر الجدال وتغيب المودة، ويتجلى ذلك الإهمال في التفاصيل ضمن مشهد عيسى (عبدالله البلوشي) في المستشفى، حيث خرج من العناية المركزة بعد الحادث بكامل اناقته، وبدون أي أثر جراحي، ناهيك عن تدبير متوالية من المصادفات اللامنطقية، وافتعال منظومة من قصص الحب الجانبية، هي بمثابة حبكات فرعية لا صلة لها بالحبكة الرئيسة التي ابتناها سعود السنعوسي في روايته.

قد تكون شركة الإنتاج (صباح بكتشرز) مسؤولة بشكل مباشر عن تحويل رواية أدبية رائعة إلى مسلسل رديء على كل المستويات، من خلال إقحام نجمة تليفزيونية في المسلسل وتمديد دورها بحيث يطغى على الرواية وعلى سيرورة العمل الدرامي كله، وهذه ذريعة يتمسك بها معظم العاملين في الحقل الفني، حيث تفرض شركات الإنتاج رؤيتها وشروطها على الجميع، وهنا يكمن السر الأكبر للرداءة، أي في التنازلات التي لا حد لها، إذ يتحمل محفوظ عبدالرحمن أيضاً، بصفته المسؤول عن الإشراف الدرامي جانباً من الدمار الذي أصاب الرواية ودمر العمل، حيث كان من المؤمل أن تكون رواية ؟ساق البامبو؟ فرصة لتحسين أداء وسمعة الدراما الخليجية، ومحطة مهمة في التعامل مع نص حظي بمقروئية عالية، وأن يثبت كل العاملين والمهتمين بالفن بأنهم على قدر من الوعي والمسؤولية إذا ما توفر النص الصالح لعمل درامي مشرف، ولكن للأسف أثبت الجميع أنهم أقرب إلى التجارة منهم إلى الفن، وأن فرصة إثبات العكس قد ابتعدت عن التحقّق بمراحل.

بمجرد ارتفاع منسوب الجرعة الثقافية في النص يفشل الجميع في التعامل معه من الوجهة الدرامية: الممثل والمخرج والسيناريست والشركة المنتجة، وهو ما يعني أن فشل تحويل رواية ؟ساق البامبو؟ إلى مسلسل تلفزيوني، يتجاوز الخيبة الوقتية للمشاهدين المعجبين بالرواية، فلهذا الإحباط ارتداداته الفنية والزمانية والمكانية، حيث تم التفريط في رواية على درجة من الجاهزية لتمثيلها على الشاشة، وتفريغها من مفاعليها يعني أن أي رواية خليجية مقبلة سيكون مصيرها الفني أسوأ، وأن الأمل باعتماد الروايات كمرجعية نصية للأعمال الدرامية بات ضرباً من الخيال، أو المغامرة في أحسن الأحوال، لأن الدراما الخليجية وسيلة لقتل الأدب وليست محلاً لعرضه وتحويل قيمه اللغوية إلى رؤى بصرية، وهذا هو مصدر الخيبة الكبرى التي جعلت من الرواية ضحية لجشع مؤسسات الإنتاج، وغياب الوعي الفني عند المهتمين بالفن، واستخفاف الأدباء بمنتجاتهم الأدبية.

؟ كاتب سعودي

.....

بلاغ إلى النائب العام .. الدراما الكويتية جريمة في حق المجتمع الدراما الكويتية جريمة في حق المجتمع

لا تنزعجوا لزيادة معدلات الجريمة

لا تنزعجوا لانتشار المخدرات بين أوساط الشباب

لا تنزعجوا لارتفاع نسب الطلاق

لا تنزعجوا لصراخ الأبناء في وجه آبائهم

باختصار .. لا تنزعجوا إذا انهار المجتمع الكويتي بأسره، فلا شيء يدعو للانزعاج، طالما كان صنّاع الدراما بخير، والأموال الطائلة تنهال عليهم بالربح الوفير، والثمن.. انهيار مجتمع تمارس ضده أبشع أنواع الجرائم وأخطرها.

قد يكون من المناسب نشر هذا المقال في صفحة الحوادث والجرائم وليس في صفحة الفن، باعتبار أننا نواجه حالياً جريمة مكتملة الأركان، فهناك الجاني، والمجني عليه، وهناك الجريمة، كما أن ركن التعمد وسبق الإصرار والترصد متوفر أيضاً، بما يدعو للمطالبة بتطبيق أقصى العقوبة على الجاني الذي تعمد اغتيال قيم المجتمع وتشويهه ودفعه للانحراف.

ورغم أنني من غير المتبحرين في عالم القانون، ولكنني أثق أن هناك مواد قانونية تجرم تكدير السلم العام وإشاعة الفوضى، وإذاعة أخبار كاذبة، وغيرها من الجرائم المجتمعية التي يجب التصدي لها بكل حسم، وعلى ذلك يمكن اعتبار هذا المقال بمثابة بلاغ إلى النائب العام ضد معظم القائمين على الدراما التليفزيونية الكويتية التي فاجأتنا في هذا الشهر الكريم بكم غير مسبوق من الابتذال والتفاهة والامتهان لتقاليد المجتمع وقيمه، وتقديم صورة مزيفة للمجتمع الكويتي، ربما لم يحلم بمثلها أشد أعداء الكويت.

وحتى لا يتهمنا أحد بالتحامل على الجاني وجريمته، دعونا نستعرض ما قدمته الدراما الكويتية في رمضان هذا العام: عقوق الوالدين، المخدرات، الطلاق، الألفاظ البذيئة، التفسخ الاجتماعي .....إلخ. فهل هذا هو المجتمع الكويتي؟

ربما لا يلتفت الكثيرون إلى حقيقة أن الفن –في الكثير من الأحوال –يصيغ ويشكل وجدان المجتمع، ولا يكتفي فقط بالتعبير عنه، أي أن الفن يساهم في تشكيل السلوك الاجتماعي، وترسيخ القيم الاجتماعية. ومن أشهر الأمثلة على ذلك، مسرحية مدرسة المشاغبين التي قدمت في مصر في سبعينيات القرن الماضي، وبسببها عانت المدارس المصرية من انحطاط سلوك تلاميذ المدارس الذين حاولوا تقليد أبطال المسرحية المشاغبين، فتعدوا بالقول والفعل على أساتذتهم، وكادت العملية التعليمية أن تنهار في ظل انفلات أخلاقي غير مسبوق.

وتتفاوت الفنون في قدرتها على التأثير المجتمعي، الذي يرتبط بأمرين: أولهما مدى الانتشار، وهو ما يعبر عنه بنسبة المشاهدة، وثانيهما مدى الجاذبية، فكلما كان الفن جاذباً كلما كان قادراً على التأثير، ولا شك أن الدراما التلفزيونية – التي تدخل كافة البيوت دون إذن –تمثل واحدة من أهم وأخطر الفنون ذات القدرة على التأثير المجتمعي إذا ما قورنت بالدراما السينمائية مثلاً. ومن هنا تتضح خطورة الجريمة التي اقترفها القائمون على هذا الفن، و الذين لم يلتفتوا لخطورة الأداة التي يمتلكونها، ولم يراعوا ضميرهم وهم يساهمون في تشكيل السلوك الاجتماعي، ولهثوا وراء المال، دون أن يعنيهم ما يترتب على سلوكهم الإجرامي من كوارث مجتمعية لا يعلم بمداها إلا الله . إن الذين يتباهون بارتفاع نسبة المشاهدة في مسلسلاتهم التلفزيونية المجرمة (وأعتقد أن هذا التعبير هو المناسب لوصف ما يقدمونه)، إنما يتباهون بقدرتهم على إفساد أكبر عدد ممكن من أبناء الشعب، وخاصة في أوساط الشباب، فلا ينبغي أن ننسى، أن كثيراً من نجوم هذه المسلسلات يشكل قدوة للشباب يسعون لتقليدهم، وهناك ما يسمى بتعزيز السلوك، أي أن السلوك المنحرف يمكن تعزيزه بخلق حالة من التعاطف معه، وإذا ما صدر من نجم، فان هذا السلوك ينال تعزيزاً بصورة غير مباشرة حتى لو حاولت الدراما إداء غير ذلك من خلال عقاب المنحرف، فقد تعزز السلوك الانحرافي بالفعل، ولن ينال من هذا التعزيز تلك النهاية المأساوية التي تنتهي بها الأحداث.

فأي جريمة تلك التي ترتكب على مسمع ومرأى العالم العربي

قديما قالها أمير الشعراء أحمد شوقي:

"إنما الأمم الأخلاق ما بقيت

فإن هموا ذهبت أخلاقهم ذهبوا"

أفيقوا يا سادة.. إننا مهددون في وجودنا نفسه، فلو ذهبت أخلاقنا، ماذا تبقى لنا؟

أليس في هذا البلد من يخاف على مستقبل أبنائه، وقيم شبابه، وتقاليد شيوخه؟

رسالتي واضحة

أليس فيكم رجل رشيد ؟؟؟؟؟؟؟

بقلم/د. راجح المطيري

استاذ الدراما التليفزيونية