حوار مع الكاتب والسيناريست مصطفى ذكري:

الولع بالتفاصيل سببه الزهد بالوطن والتاريخ والتقوقع في الظرف الوجودي المنحط!

أجرى الحوار: محمد هاشم*

■ مصطفى ذكري كاتب روائي مصري وسيناريست مصري تميز باعماله في الرواية وكتابة السيناريو السينمائي
صدرت له في الرواية:
«تدريبات على الجملة الاعتراضية» قصص، المجلس الأعلى للثقافة ,1995 «هراء متاهة قوطية» رواية، دار شرقيات 1997 .
«الخوف يأكل الروح»، رواية، دار شرقيات ,1998 «لمسة من عالم غريب»، رواية، دار شرقيات ,2000 «مرآة 202»، دار ميريت ,2003 « الرسائل»، رواية، دار ميريت 2006.
وله في السينما:
سيناريو فيلم «عفاريت الإسفلت» ,1996
سيناريو فيلم «جنة الشياطين» 1999.

مصطفى ذكري

لقطة من فيلم «جنة الشياطين»

■ كيف كانت البدايات؟

■ كانت البداية مع القراءة الحرة، وعلى وجه الخصوص القراءة في السيَر الذاتية للكتّاب. كان الخمول والفشل وعدم الانسجام مع الواقع هي الصفات التي وجدتها عند أغلب الكتّاب. انهم غريبو الأطوار حالمون تلمس أصابعهم أطراف الماء دون الخوض في الحياة الحقيقية، فقلتُ بأسَى انهم مثلي، أنا من تلك السلالة العاجيَّة المُسالمة. بعد ذلك كان تأثير الأعمال الفنيَّة. وكان ديستوفسكي له التأثير العاصف على ذوقي الجمالي. كان اضطرابه وتعثر شخصياته ومرضها واللا شكل المُهيمن على رواياته من الأمور التي وضعتُ عليها نظرة جمالية في الفن مفادها التطرف والحدة والنزاهة. ومن الطريف هنا طالما جاء ذكر ديستوفسكي هو الاشارة الى ما توصف به أعماله الروائية بأنها أعمال غارقة في نزعتها الشكلية كما توصف أعمال جويس. الحقيقة أن المعسكر الآخر هو الذي ينتمي الى النزعة الشكلية الجامدة، على سبيل المثال كونديرا في «النكتة» ونجيب محفوظ في «ميرامار» أما «عوليس» أو «الأبله» فهي خالية تماماً من النزعة الشكلية. أتصور أن الفرق بين كتاب كلاسيكيين مثل نجيب محفوظ وتولستوي وكونديرا من جهة وبين كتّاب طليعيين مثل ديستوفسكي وجويس وهرمان هيسة من جهة أخرى هو أن الكاتب الكلاسيكي يملك تصميماً مسبقاً لشكل روايته، وعندما ينطلق في تنفيذ الشكل لا يعوقه شيء عن الانجاز، في «ميرامار» نستطيع منذ البداية الحدس بالبناء على مدى الرواية، خمس شخصيات روائية ببطاقات درامية صارمة، وخمس وجهات نظر بتتابع لا يختل، هكذا «النكتة» لدى كونديرا، أي أن الكاتب هنا يملك زمام كتابته، بعكس ديستوفسكي الذي تملكه الكتابة نفسها، فيصبح عرضة للأهواء الفنيَّة والمفاجآت التي مهما كانت خبرة القارئ لا يستطيع الحدس بها. عند جويس وديستوفسكي وبو وكافكا هناك خيانة دائمة للشكل الفنيّ. مَنْ كان يستطيع في القراءة الأولى لـ«عوليس» الحدس بخيانة جويس لبطله ستيفن ديدالوس ـ وهو بطله الأثير ـ لحساب بلوم الذي يظهر فجأة بعد الثمانين صفحة الأولى. أتذكر هنا عبارة كونديرا، وهو الكلاسيكي العائد، بأن العقد المُبرم بين الكاتب والقارئ يجب أن يكون واضحاً منذ البداية، أيّ على الكاتب أن يكون مُخلصاً لشكله البنائي، لا سماح بالأهواء بالاضطرابات بالخيانات. انني أنتمي الى معسكر الكتّاب الذين يُبرمون العقود وينقضونها وعلى المُنتصر اللجوء الى القضاء الأدبي. أمّا عن القناعات الجمالية، فهي تهتز من حين لآخر، الا أنني أفضّل الآن أن أكون على هامش تلك القناعات. أن تكون على هامش ما تنتمي اليه كما يقول بيسوا.

■ يلاحظ ابتعادك عن الشكل الروائي المعتاد في كتابة الرواية، وميلك الى كتابة الرواية القصيرة، ما سبب ذلك في رأيك؟

■ لا أعرف لماذا يناسبني شكل الرواية القصيرة، ربما لجمعها بين خصائص القصة والرواية. فهذا الشكل يتطلب الكثافة التعبيرية من جهة، وهناك فرصة أيضاً للتدفق الموجز ان صح التعبير. الى جانب أن هناك نماذج عديدة في الرواية القصيرة أثّرت في عقلي بقوة، أذكر منها «اخطيّة» لاميل حبيبي، و«مخلوقات الأشواق الطائرة» لادوار الخراط، و«يوميات كتابة قصة» لخوليو كورتاثار. شكل الرواية القصيرة شديد الاحكام، ويتطلب ـ وهذا أحبه كثيراً ـ مهارات كتابية يسميها البعض بالألعاب الشكلية، وأنا لا أعترض على التسميَّة طالما لا يُقصد بها أحكام قيمة. من ضمن المهارات الكتابية مثلاً المزج بين هموم القصة الدرامية كما يحكيها الكاتب وبين هموم الكتابة المهنية البحتة التي من المُفترض ألا يعرضها الكاتب داخل حكايته. لكنني لن أنفي التفضيل العاطفي المحض الذي يتمثل في كوني أحب هذا الشكل القصير حتى اذا لم تتوفر لديّ الحجج الجمالية، ففي النهاية الحجج الجمالية لاحقة على التفضيل العاطفي، اننا نختار بالقلب والعاطفة والانفعال، ثم نجد المبرر العقلي بعد ذلك. شيء أخير دفعني الى الرواية القصيرة، وهو شيء هام. أخوف ما أخافه هو الاطالة على القارئ، انني أذكّر نفسي دائماً بهذا الرهاب، كُنْ غامضاً ولا تكنْ مملاً. الشيء الوحيد الذي أخافه في الكتابة هو أن تكون مملة، ولهذا أعتمد المُفاجأة الدرامية في الكتابة، وهي للحق أضعف من المُفارقة الدرامية. أنت مع المُفاجأة أمام موهبة الكاتب العارية من أيّة تحصينات، المُفاجأة في الدراما هي من جنس المُقامَرة، يا صابتْ يا اتنين عوَر كما يقول المثل العاميّ. كافكا كان يعتمد المُفاجأة الدرامية، كذلك ديستوفسكي، والعظيم ادغار بو. القارئ مع المُفاجأة لا يستطيع التنبؤ بشيء، فقط يتلقى الضربات من الكاتب، لا يملك سوى الانفعال.

■ لاحظ الكثير من النقاد على كتابتك وكتابة جيلك الولع بالتفاصيل الدقيقة، ما سبب ذلك في رأيك؟

■ عندما تزهد الذات في الوطن والتاريخ والجماعة والسياسة والقضايا الكبرى لا يبقى أمامها سوى الانحطاط في ظرف وجودها الفردي وزمنها الخاص. من هنا تأتي وحشيَّة التفاصيل الصغيرة التي تلتهم السرد. ففي كتابي الأول «تدريبات على الجملة الاعتراضية» اعتمدتُ تفصيلة جد تافهة بشكل استراتيجي على مدى الكتاب كله، وهي الجملة الاعتراضية بكل تداخلها وانعكاسها على نفسها، وكأنها مرآة تُضاعف وجودها، أو هي جملة تشبه صندوق الهدايا الشهير الذي يحتوي صندوقاً أصغر، والأصغر يحتوي الأصغر منه، هكذا الى ما لا نهاية. الغريب أن الجملة الاعتراضية ضعيفة بلاغياً في اللغة العربية، وكان استخدامها عند القدماء والمحدثين محدوداً، على اعتبار أنها جملة فرعية، لا يصح للبليغ أن يعترضه شيء وهو يقيم أود الجملة الأساسية. كان هذا الاختيار الاستراتيجي ـ وهو اختيار استراتيجي لكنه قابل للخرق والانتهاك والخيانة ويخضع في النهاية للحظة الكتابة الفعليَّة، وهذه اللحظة غير مشروطة بشيء، بل قد تُعمَّد بين يديها أكثر الأساليب تقليدية، وقد نغفرُ تحت هيبة صدقها سولافيَّة ديستوفسكي وشوفينيته وعنصرية نيتشه ورومانيته ـ نفياً للبلاغة والفصاحة. كان انحيازاً للجملة المُترجَمة الهجين التي قرأنا بها بروست وجويس وإدغار بو. كنتُ على اعتقاد وما زلت أن الأساليب الأدبية غريبة داخل قواعد وأصول اللغة. ان الأساليب الأدبية بمثابة فيروسات تضرب أساس اللغة.

■ ما سبب لجوئك الى اللعب على تيمة التكرار في كتابك «مرآة 202»؟

■ أطلق برودون الفيلسوف الفوضوي في القرن التاسع عشر صيحة العدالة الاجتماعية «الامتلاك سرقة». كانت الصيحة هي الوقود العاطفي لكل الماركسيات العلمية. أستطيع بالمثل اطلاق مُصادرة شاعرية فيما يخص الكتابة بقولي «الكتابة مرض». التكرار في كتابي «مرآة 202» تلفحه تيارات العصاب، لكنّ هذا التكرار من جانب آخر ينفتحُ على ألعاب درامية وأسلوبية. البطل عماد نراه بضمائر مختلفة، ضمير الغائب وضمير المُخاطَب وضمير المُتكلم. كان حرصي على ثبات الحدث الدرامي، أو اذا شئتَ القول: حرصي على شحوب الحدث الدرامي الى أقصى درجة ممكنة في مقابل الثراء والتنوع لصوت الراوي. هناك في الكتاب مقاطع نثرية تبدو غامضة في سياق ضمير الغائب، ثم تُستعاد مرة أخرى في سياق آخر بضمير المُتكلم، فيزول غموضها، وتلقي ضوءاً باثر رجعي على مكانها الأول، بحيثُ يُشعر القارئ برغبة في الرجوع الى سياقها في ضمير الغائب، وكأنه لم يقرأها كما ينبغي، وكأنّ رجوعه سيُضاعف في المعنى. هذه هي شفرة التكرار التي تدور في كتاب «مرآة 202». هناك على طول الكتاب مونولوجات داخلية وأفكار باطنية، عابثة وعدمية ومُدققة في أشد التفاصيل تفاهة، تصير هذه الأشياء واقع شخصية عماد الذي يولع بتوليد أفكار من أخرى، وتحويلها الى طريقة تفكير ورؤية للعالم. ما يبدو للجميع على أنه مُصادفات قدرية وتناظرات وتماثلات لا تعني شيئاً سوى أنها تحققتْ، ينظر عماد اليه نظرة أخرى. في كل النصوص سنجد طرفين يؤسّس لهما، طرف جاذب للانتباه بطبيعته، في كونه يحصد فكرةً جادة ومثيرة وهامة، وطرف آخر هامشي وبعيد وتافه، في كونه محض تفصيلة ما تلبث حتى يزداد حضورها وتتضخم لتصير هي الأصل كاسرة توقع القارئ الذي ظل طوال الوقت مع الطرف الأول الجاذب للانتباه والجدير بالحضور والتضخم. فبينما نُهيئ أنفسنا في قصة «سنوات» لحدث مثير يتذكر فيه عماد صديقة ميتة زارته في حلم بُعيد، وهو يمسكُ بيديه صورة فوتوغرافية تضمُ الصديقة مع زوجته، ها نحن نواجه فكرة الشيخوخة والموت والزمن، ونُهيئ أنفسنا للدخول في مجموعة من العلاقات، فاذا بعماد يدير ظهره لذلك كله لينصب تفكيره على التراتبية الرقمية الخاضعة للمصادفة فقط التي تتمثل في عدد السنوات الفاصلة حلمه بها عن تاريخ موتها، والسنوات التي تفصل عمره عن عمر زوجته، ثم السنوات التي تفصل عمره عن عمر زوجته، ثم السنوات التي تفصل عمر زوجته عن عمر صديقته. ونتيجة هذا التأمل هو صعود الثغرات والفجوات الزمنية المخيفة لمن يتملاها والحافلة بشفرة معقدة، على حساب الطرف الكلاسيكي المُعتاد في الأدب.

■ ألا يتناسب السأم من سيطرة الأحلام والرؤى الكابوسية وكذلك العنف على أعمالك؟

■ في الحقيقة لا ينتابني السأم والملل من طغيان الرؤى الكابوسية والعنف والأحلام على أعمالي. أجدُ نفسي دائماً أثناء الكتابة على مسافة من الكوابيس والأحلام والعنف، لكنني لا أحقق ذلك في كل مرة، ويبقى وعد التحقيق في مرة لاحقة، لهذا فأنا أشعرُ بالاطراء من وصفك لتلك الأعمال بالكابوسية. هذه ليست مُصادرة تصديق على سؤالك ـ وربما اتهامك ـ الغرض منها قلب العيوب مزايا بل هي مُصادرة فرحة عميقة مفادها أنني اقتربتُ خطوة من سلب الحياة عبر الكابوس والعنف والأحلام. سيبدو مؤلماً لي فقط أن نفي الحياة في كتاباتي يخلو من السعادة والتواطؤ وشرف وضع مسمار صغير في نعش ما اصطلحَ على تسميته بالانسانية، اذ يتوق الكاتب أحياناً الى شرف وضع المسمار الصغير، ومع هذا يبقى بعيداً، وتبقى محاولاته شيئاً مُنفّراً ساقطاً لا يرقى الى الوصف، والى أن تأتي تأكيدات أخرى من غيرك، فأنا هذا الكاتب المُنفّر الساقط الذي لا يرقى الى الوصف.

■ ليس لديك اعتراض على كلمة كتابة ذهنية، ألا ترى أن الكلمة هي مرادف للافتعال؟

■ تمثل لي الذهنية الرافد المُجاور المُطمئن لما أغرق فيه أحياناً من العاطفية الشديدة التي يحكمها الشطط. لن أنفي الذهنية عن أعمالي، لكنني أضعها في سياقها الاستراتيجي بجوار العاطفية، وهما رافدان ليسا في حالة صراع بل في حالة تجاور، في حالة فُصام بالمعنى السيكولوجي للكلمة. انني أفضّل نزاهة وحدّة التجاور في العمل الفني على خداع وزيف الصراع. ان مَنْ يكتب في وصف انفلات القمر من السُحب المتراكمة «والقمر المُقاتل بضوء مسلول جامدة غير قادرة على التعاطي مع مستجدات الحياة وغير قادرة ـ بالأحرى ـ على الإبداع والتطوير ومسايرة العصر، حيث يركز في غالب موضوعاته على الحفظ والتكرار، وحيث تقدم معظم موضوعات المنهج معلومات وليس أفكاراً، وحيث لا تظهر الموضوعات ذات الطبيعة الفكرية إلا على استحياء شديد.

ووصفته بأنه منهج يؤدي إلى إحداث اختلالات عقلية أو تشوهات نفسية عند الناشئة، لأنه يركز في مراحله الأولى على قيم التخويف والتهديد والوعيد، حيث يكثر الحديث عن الموت وعن أهوال يوم القيامة، وعن النار والعذاب، مع أن العكس هو المفترض أن يكون، أو بعبارة أخرى، إنه منهج لا يأخذ في الاعتبار الطبيعة النفسية لفئات المتعلمين العمرية.

وقالت الدراسة التي طرحت امام الندوة/ إنه منهج يقوم على الوعظ والخطاب العاطفي الزاعق المستنفر دائماً، وهذا النوع من الخطاب غير قادر على بناء عقلية مستقرة ترسخ القيم فيها بصورة منطقية قائمة على الاقتناع وليس على الإثارة العاطفية، حيث يتم تقديم معظم الموضوعات في صورة قصائد شعرية وفي صورة خطاب يركز على الوعظ المباشر.

كما قالت إنه منهج يغيب بالكلية عن الواقع المعاصر وقضاياه. فكل ما يتم مناقشته يعود إلى التاريخ، وكأن الإسلام ظاهرة تاريخية حدثت وانتهت وليس لها امتداد في الوقت المعاصر.

فمعظم الموضوعات والشخصيات التي تتم دراستها أو تناولها تعود إلى القرون الأولى للإسلام، حيث غلب على المنهج المنحى التاريخي، فغالب الموضوعات تركز على سيرة الرسول ـ صلى الله عليه وسلم ـ وبتفصيل جعل منهج التربية الإسلامية وكأنه منهج في التاريخ الإسلامي، حيث تم تكرار كل أحداث حياة الرسول وبصورة تاريخية تركز على سرد المعلومات.

ووصفت المنهج الحالي بأنه منهج تغلب عليه العقلية الفقهية، حيث أن معظم التركيز فيه هو على الأحكام الفقهية، سواء منها ما يناسب المتعلم أو ما لا يناسبه، ولا يجدر بمثله أن يعرفه في هذه السن، حيث تسيطر على المنهج رغبة ملحة في تحويل كل قضايا الاسلام إلى قضايا فقهية لا بد أن يصدر فيها حكم بالحل أو بالحرمة، حيث هيمنت موضوعات الصلاة والطهارة والصوم والحج على المنهج، وجاءت باقي الموضوعات في صورة فقهية.

وقالت عنه إنه منهج ذكوري يركز على دور الرجل ويتجاهل إلى حد كبير قضايا المرأة ودورها، بحيث ينتج عقلية غير قادرة على تقبل المرأة في المجتمع. وهو في هذا الإطار يجتر الفقه الإسلامي في العصور الأخيرة التي سادتها عقلية قبلية جامدة في كل ما يتعلق بقضايا المرأة.

وذكرت الدراسة إنه منهج يتجاهل القضايا المعاصرة مثل التفاعل مع غير المسلمين أو التفاعل مع قضايا البيئة والمجتمع أو التفاعل مع الجماليات الكونية أو التفاعل مع القضايا الاجتماعية المستجدة التي لا بد أن يؤهل المتعلم للتفاعل معها بعقلية مستقرة تعرف موقع هذه الظواهر المستجدة ومنهج الإسلام فيها.

واشارت الى ضعف الاهتمام بتعليم الجماليات، سواء المرئية أو المسموعة أو اللغوية العقلية في جميع أجزاء منهج التربية الإسلامية، وذلك من خلال ربطها بالبيئة والطبيعة والكون وربطها كذلك بالقرآن الكريم وجماليات اللغة العربية.

■ لك موقف صارم فيما يقدم على شاشة السينما المصرية الآن نحب أن نعرفه. ورأيك في مساهمة الأدب والأدباء وعلى رأسهم نجيب محفوظ في هذا المجال.

■ لا شيء يُقدَّم الآن على شاشة السينما، وهذه طبيعة الأشياء، فليس صحيحاً أن السينما المصرية كانت أفضل في زمن سابق، والآن هي أسوأ، فصرعة الكوميديا التي هي هاجس السينما المصرية منذ أن بدأت لم تنجب سوى فطين عبد الوهاب واحد، وكان هناك طوال الوقت نسخ سخيفة منه، عيسى كرامة، نجدي حافظ، حسن الصيفي، وهؤلاء لا يختلفون عن على رجب، وسندرا نشأت، وكاملة أبو ذكري. الأفلام بطبيعتها سيئة، والجيد هو دائماً الاستثناء، بصرف النظر عن الأزمة التي يتشدق بها البعض. في السنوات الأخيرة هناك أفلام جيدة، «سهر الليالي» لهاني خليفة، و«أحلى الأوقات» لهالة خليل و«بحب السيما» لأسامة فوزي. أمّا عن نجيب محفوظ، فهو لا يختلف كثيراً عن يوسف السباعي وجودة السحّار ويحيى حقي ويوسف غراب فيما قدمه من مادة درامية للسينما، ولأن المعيار النهائي في قيمة الفيلم يقع على عاتق المخرج، فنجيب محفوظ في السينما مثل غيره. ويبدو أنه أدرك بشكل لا شعوري الاختلاف الشديد بين الأدب والسينما. ان أسوأ الأفلام المصرية خرجتْ من أجمل أعمال نجيب محفوظ، أتحدث هنا عن رائعته «الحرافيش». لم تكسب السينما المصرية كثيراً من دراما نجيب محفوظ، والهيبة من تلك الدراما ترجع فقط لمكانته الكلاسيكية في الأدب.

■ ما هو ردك على الاتهام الموجه الى جيلك بأن كتاباتكم متشابهة وفي رأيك ما هو سبب ذلك؟

■ أقر بالاتهام وأعترف بالتشابه بين أبناء جيلي. بالفعل نحن نقرأ نفس الكتب ولنا نفس الذوق الفني. ان الاختلاف يُنتزَع فقط بالقطيعة، أقصد بالقطيعة عدم رؤية الآخر فنياً، فمن ضمن التقاليد العريقة المهنية بيننا، هي عدم قراءة عمل الكاتب والصديق المُجاور لي في المهنة أكثر من مرة واحدة، وهذه المرة اليتيمة تتم بصريف أسنان وتحت ضغط من اللياقة.

■ ما هو تفسيرك لاهمال البنية الدرامية أو الحكاية التقليدية وأنت سيناريست وهذا قوام بنية السيناريو، بمعنى آخر هل تعوض ما ينقصك كتابتك الأدبية سينمائيا وما ينقصك سينمائيا بطريقة أدبية؟

■ يبدو أن الاجابة على هذا السؤال لن يكفيها ما أعلنته مراراً بكوني ممارساً لنوعين فنيين، هما الأدب والسينما، وأن هذه الممارسة تجد معناها الجمالي في الازاحة الدائمة، وأنا في نوع فنيّ على النوع الآخر، بحيثُ تبقى القيمة في استدعائها لكل حيل وألعاب النوع الغائب.

قد يكون حقيقياً أن ما ينقصني أدبياً أقوم بتعويضه سينمائياً وأن ما ينقصني سينمائياً أقوم بتعويضه أدبياً. لكنْ دعني أدافع عن موت المشهد الدرامي العظيم في السينما والأدب على حد سواء. ان موت الدراما لا يتطلب منّا كصنّاع مهنة سوى بعث شبحها الذاوي. ان الشظايا والنتف والمزق الدرامية ليستْ رفاهية اختيار وطموحاً مُتعجرفاً لبلوغ تجارب قصوى في السينما والأدب بل هي انسجام مع تاريخ الدراما الطويل. مَنْ يستطيع الآن أن يطمح في خلق المشهد المجتمعي المُعقد الذي خلقه بروست في «البحث عن الزمن الضائع» ومَنْ يستطيع التراجع عن موت المشهد الدرامي الذي صنعه أنطونيوني في «بلو أب». اننا محكومون بالتجارب القصوى.

■ لك تجربة متميزة في السينما أشاد بها الجميع فلماذا ابتعادك طوال هذه الفترة منذ فيلمك الأخير؟

■ تجربتي مع السينما تنحصر في الفيلمين «عفاريت الإسفلت» و«جنة الشياطين» كان الفيلمان غريبين على السينما المصرية. كتبتُ «عفاريت الإسفلت» بعد التخرج مباشرة من معهد السينما 1992. ظل أسامة فوزي مخرج الفيلم جحافلَ براثنها دُفنَ في أبد الساعات المُتبقية من الليل» يكتب أيضاً بنوع من الفُصام عبارة طويلة مُتكلفة تأتي على لسان بطله بضمير الغائب مفادها التعبير عن فشل في الحب «التغيير الذي تمناه ولم ينطق به هو أخذ الأمر هذه المرة بصفات مناقضة للصفات التي تم عليها في المرات السابقة دون الايحاء بأن الصفات الجديدة تتمتع بوجاهة تفتقدها الصفات القديمة الا اذا خرجتْ منه ايماءةً التفضيل خفيَّة مموهّة تماماً على وعود التغيير». عبارة غارقة في العاطفية وأخرى مُجاورة غارقة في الذهنية.

يبحث عن جهة انتاج للفيلم أكثر من سنتين. كان الفيلم يدور بين قطبي الموت والجنس خلال مجموعة من سائقي الميكروباص مع قتل الرؤية الاجتماعية والاستغناء عنها بفضاء تعبيريّ شعوريّ. ظهر الفيلم في 1995. وفي 1996 كتبتُ «جنة الشياطين» بتشجيع من الممثل محمود حميدة والخرج الوحيد الذي عملتُ معه أسامة فوزي. كنتُ أعرف وأنا أكتب الفيلم الثاني المأخوذ عن رواية لجورج أمادو أنني أقطع الحبل السريّ الواصل بيني وبين السينما. كان الفيلم عنيفاً شديد التطرف في نزعته الجمالية. ظهر الفيلم في 1999. كانت عوالم الفيلمين قريبة جداً من روايتي «هراء متاهة قوطية». الشخصيات الانسانية في أدنى حالات وجودها، قريبة بعض الشيء من أنذال وأوباش فوكنر مع لمسة العنف من ترنتينو ومايك لي في فيلمه «العاري». أنا راض لحد ما عن الفيلمين، وعندي رغبة في خوض تجربة ثالثة، اذا كانت هناك فرصة دون أي تنازل فنيّ، وهذا بالطبع يخضع لمنطق الصدفة والاستثناء، والى أن تأتي هذه اللحظة، فأنا كاتبٌ أديبٌ مُتأدبٌ دانت لي دولة الأدب والقطوف في يدي وبضاعتي كلمة وكلام وكلِم.

■ ما هو ردك على الاتهام الموجه الى جيلك بأن كتاباتكم متشابهة وفي رأيك ما هو سبب ذلك؟

■ أقر بالاتهام وأعترف بالتشابه بين أبناء جيلي. بالفعل نحن نقرأ نفس الكتب ولنا نفس الذوق الفني. ان الاختلاف يُنتزَع فقط بالقطيعة، أقصد بالقطيعة عدم رؤية الآخر فنياً، فمن ضمن التقاليد العريقة المهنية بيننا، هي عدم قراءة عمل الكاتب والصديق المُجاور لي في المهنة أكثر من مرة واحدة، وهذه المرة اليتيمة تتم بصريف أسنان وتحت ضغط من اللياقة.

■ ما هو تفسيرك لاهمال البنية الدرامية أو الحكاية التقليدية وأنت سيناريست وهذا قوام بنية السيناريو، بمعنى آخر هل تعوض ما ينقصك كتابتك الأدبية سينمائيا وما ينقصك سينمائيا بطريقة أدبية؟

■ يبدو أن الاجابة على هذا السؤال لن يكفيها ما أعلنته مراراً بكوني ممارساً لنوعين فنيين، هما الأدب والسينما، وأن هذه الممارسة تجد معناها الجمالي في الازاحة الدائمة، وأنا في نوع فنيّ على النوع الآخر، بحيثُ تبقى القيمة في استدعائها لكل حيل وألعاب النوع الغائب.

قد يكون حقيقياً أن ما ينقصني أدبياً أقوم بتعويضه سينمائياً وأن ما ينقصني سينمائياً أقوم بتعويضه أدبياً. لكنْ دعني أدافع عن موت المشهد الدرامي العظيم في السينما والأدب على حد سواء. ان موت الدراما لا يتطلب منّا كصنّاع مهنة سوى بعث شبحها الذاوي. ان الشظايا والنتف والمزق الدرامية ليستْ رفاهية اختيار وطموحاً مُتعجرفاً لبلوغ تجارب قصوى في السينما والأدب بل هي انسجام مع تاريخ الدراما الطويل. مَنْ يستطيع الآن أن يطمح في خلق المشهد المجتمعي المُعقد الذي خلقه بروست في «البحث عن الزمن الضائع» ومَنْ يستطيع التراجع عن موت المشهد الدرامي الذي صنعه أنطونيوني في «بلو أب». اننا محكومون بالتجارب القصوى.

■ لك تجربة متميزة في السينما أشاد بها الجميع فلماذا ابتعادك طوال هذه الفترة منذ فيلمك الأخير؟

■ تجربتي مع السينما تنحصر في الفيلمين «عفاريت الإسفلت» و«جنة الشياطين» كان الفيلمان غريبين على السينما المصرية. كتبتُ «عفاريت الإسفلت» بعد التخرج مباشرة من معهد السينما 1992. ظل أسامة فوزي مخرج الفيلم جحافلَ براثنها دُفنَ في أبد الساعات المُتبقية من الليل» يكتب أيضاً بنوع من الفُصام عبارة طويلة مُتكلفة تأتي على لسان بطله بضمير الغائب مفادها التعبير عن فشل في الحب «التغيير الذي تمناه ولم ينطق به هو أخذ الأمر هذه المرة بصفات مناقضة للصفات التي تم عليها في المرات السابقة دون الايحاء بأن الصفات الجديدة تتمتع بوجاهة تفتقدها الصفات القديمة الا اذا خرجتْ منه ايماءةً التفضيل خفيَّة مموهّة تماماً على وعود التغيير». عبارة غارقة في العاطفية وأخرى مُجاورة غارقة في الذهنية.

يبحث عن جهة انتاج للفيلم أكثر من سنتين. كان الفيلم يدور بين قطبي الموت والجنس خلال مجموعة من سائقي الميكروباص مع قتل الرؤية الاجتماعية والاستغناء عنها بفضاء تعبيريّ شعوريّ. ظهر الفيلم في 1995. وفي 1996 كتبتُ «جنة الشياطين» بتشجيع من الممثل محمود حميدة والخرج الوحيد الذي عملتُ معه أسامة فوزي. كنتُ أعرف وأنا أكتب الفيلم الثاني المأخوذ عن رواية لجورج أمادو أنني أقطع الحبل السريّ الواصل بيني وبين السينما. كان الفيلم عنيفاً شديد التطرف في نزعته الجمالية. ظهر الفيلم في 1999. كانت عوالم الفيلمين قريبة جداً من روايتي «هراء متاهة قوطية». الشخصيات الانسانية في أدنى حالات وجودها، قريبة بعض الشيء من أنذال وأوباش فوكنر مع لمسة العنف من ترنتينو ومايك لي في فيلمه «العاري». أنا راض لحد ما عن الفيلمين، وعندي رغبة في خوض تجربة ثالثة، اذا كانت هناك فرصة دون أي تنازل فنيّ، وهذا بالطبع يخضع لمنطق الصدفة والاستثناء، والى أن تأتي هذه اللحظة، فأنا كاتبٌ أديبٌ مُتأدبٌ دانت لي دولة الأدب والقطوف في يدي وبضاعتي كلمة وكلام وكلِم.

■ لك موقف صارم فيما يقدم على شاشة السينما المصرية الآن نحب أن نعرفه. ورأيك في مساهمة الأدب والأدباء وعلى رأسهم نجيب محفوظ في هذا المجال.

■ لا شيء يُقدَّم الآن على شاشة السينما، وهذه طبيعة الأشياء، فليس صحيحاً أن السينما المصرية كانت أفضل في زمن سابق، والآن هي أسوأ، فصرعة الكوميديا التي هي هاجس السينما المصرية منذ أن بدأت لم تنجب سوى فطين عبد الوهاب واحد، وكان هناك طوال الوقت نسخ سخيفة منه، عيسى كرامة، نجدي حافظ، حسن الصيفي، وهؤلاء لا يختلفون عن على رجب، وسندرا نشأت، وكاملة أبو ذكري. الأفلام بطبيعتها سيئة، والجيد هو دائماً الاستثناء، بصرف النظر عن الأزمة التي يتشدق بها البعض. في السنوات الأخيرة هناك أفلام جيدة، «سهر الليالي» لهاني خليفة، و«أحلى الأوقات» لهالة خليل و«بحب السيما» لأسامة فوزي. أمّا عن نجيب محفوظ، فهو لا يختلف كثيراً عن يوسف السباعي وجودة السحّار ويحيى حقي ويوسف غراب فيما قدمه من مادة درامية للسينما، ولأن المعيار النهائي في قيمة الفيلم يقع على عاتق المخرج، فنجيب محفوظ في السينما مثل غيره. ويبدو أنه أدرك بشكل لا شعوري الاختلاف الشديد بين الأدب والسينما. ان أسوأ الأفلام المصرية خرجتْ من أجمل أعمال نجيب محفوظ، أتحدث هنا عن رائعته «الحرافيش». لم تكسب السينما المصرية كثيراً من دراما نجيب محفوظ، والهيبة من تلك الدراما ترجع فقط لمكانته الكلاسيكية في الأدب.

* روائي ومترجم مصري

تداعيات

موت على إيقاع الفيفا / مرة أخرى

عبد السلام العطاري*

■ سنوات مضت على هذه الرسالة التي كنت اظن انها لن تعود الى الذاكرة، جدل بين صديقي الذي احب محمود السقا الصحافي الخلوق المتواضع حد الملل، وكاتب هذه السطور الذي يحاول أن يكون كالاخرين محبا لكرة القدم ولكن طالما اعتذرت عن عدم قدرتي على ذلك... عادت الايام تنبش الذاكرة لتعود حاضرة بقوة والمشهد الفلسطيني الدامي ابدا لا يتغير مهما حاولنا ان نصطنع الابتسامة وتحضير مشهد اكثر نضرة وجمالا..ولكن.. ليعذرني السقا على اظهار الالم مرة أخرى وادرك انه يتفهم وجعي والمي، لأنه وجعنا والمنا كلنا على امتداد صرخات تلك الصغيرة التي بعثر الفاشستي دميتها وبيتها الرملي واشلاء من جسد مسجى لأم واب كانا يعدانها بحفلة صاخبة بعد حفلة الشواء على ما تبقى من شاطىء غزة.

عبد السلام العطاري /في ليل دامٍ من الوطن
2006/6/9

موت على إيقاع الفيفا
2002/5/13

«ردا على أخي وصديقي محمود السقا محرر الشؤون الرياضية في صحيفة الأيام الفلسطينية حول موضوع كيف سنشاهد كأس العالم؟!!»

عبد السلام العطاري

عزيزي محمود،

أو تسأل بعد؟ وتبحث وتجهد نفسك بحثا عن المزيد من علامات الاستفهام لتضيفها متتاليات خلف عنوانك الكبير في خطاك التي تحثها خوفا وقلقا على ضياع مشاهدة مونديال 2002 وانزعاجك لضياع هذه الفرصة الذهبية التي لا يستطيع عشاقك الذين تتحدث عنهم من عدم تمكنهم من متابعة ذلك المونديال، هل انتهت حلقات مسلسل القتل والتدمير، وهل انتهى مونديال تصفية وجودنا باسم السور الحامي حتى يفرغ إعلامنا المرئي الفلسطيني نقل وقائع مونديال الصخب الذي سيكون وبالاً على قضيتنا وسيكون ساترا وحامياً يعطي سورهم الحامي غطاء جديدا لممارسة دمار جديد وحفلات الاقتلاع التي يقوم بها جنرالات وساسة الاحتلال ؟
فعوضا عن إرشادك لعشاقك لشراء هوائيات أرضيات لا تعطي لطفل في مخيم جنين وقصبة نابلس العتيقة لحظات من وقتها القليل ليري أطفالهم دموعه ودميته وعجلته وكراريسه التي مزقتها اباتشي الاحتلال و«مركفاتهم» الشريرة. وهل هناك الوقت لشاشتنا الصغيرة بإمكانياتها وبحجمها لتعطي وقتا إضافيا لهدف ذهبي محتمل سيسجل في مرمى المتناحرين في كوريا واليابان لتبثه في وقت مستقطع يقطع بثا لخبر عاجل عن قصف هنا وعن شهيد بعد قليل سيوارى الثرى ويحرم من مشاهدة هدف قاتل لانه ذهب بضغطة من زناد قاتل.

أخي محمود،

ليس الهدف من الرد من اجل الرد ولكن حجم الإثارة الذي طرحته في خطاك المتسارعة جعلني أحث خطاي بالتساؤلات المحيرة لماذا كتب علينا الموت على إيقاع الفيفا؟؟
في عام 1974، الحرب الأهلية الدامية في لبنان وكانت مقاومتنا وثورتنا المستهدفة هناك وكان مونديال المانيا، وعام 1978 عندما اصبح الليطاني قاني اللون وكانت مونديال الأرجنتين وفي عام 1982كان مونديال مدريد/اسبانيا، حينما شتت الثورة ومقاتليها وما تلاها في صبرا وشاتيلا، وفي 1990 وكان مونديال إيطاليا في أوج انتفاضتنا الاولى والان.. وماذا بعد الآن؟؟؟ موت آخر على إيقاع الفيفا وحفلات الدم وحفلات التقتيل والتشريد وتطل الفيفا مجددا من خلف السور الحامي. الذي لم ولن يجعل للبعض مكانا لوضع هوائيات على أسطح منازلهم ولا يسمح وقت من بقي لهم مكانا لها لمشاهدة هذا المونديال الجميل، لانه سيقطع صوت قصف ليلي انشدادهم لتلك اللعبة التي تبث الآن، وسيقطع خبر عاجل عن اجتياح جديد وعن سقوط جريح وشهيد آخر.
فعوضا عن إشفاقك على عشاقك أولئك ادعُ تلك الفيفا الصديقة لتؤجل ودها الكروي قليلا لانه لن يختل ميزان الكون ولن تقف الحياة عند ذلك ادعُها وان لم تؤجل لتكون تظاهرتها محفلا يحكي عن شهداء رياضتنا الذين سقطوا على امتداد الوطن المثخن بالجراح وأنت تعرفهم وبكيتهم كما بكاهم الجميع، فأسرع بخطاك نحو الحديث لهم ولمونديالهم عن العابرين بتمريراتهم نحو غد سيزهر من دمائهم.

5/2002/13 -رام الله

* كاتب من فلسطين

ملاحظة: كتبت هذه الرسالة في 2002/5/13

ندوة في أبوظبي: المناهج الإسلامية الحالية تتسم بالارتجال والعشوائية وغير مبدعة

أبوظبي ـ «القد