المجلة
سجل الثقافة الرفيعة

قراءة

شجرة المصير ونبوءة السجينى

لأول وهلة يعتقد المشاهد لهذا العمل المبهر أنه جدارية صرحية هائلة الحجم.. أو هو منحوتة على جدران أحد صروح مصر القديمة الشامخة.. لكن الحقيقة أنه لا يتجاوز ١٣٢ سم ارتفاعاً و٧٤ سم عرضاً..

هذا الإحساس بالصرحية، والشموخ هو سر من أسرار «جمال السجيني» الساحرة.. فأغلب أعماله الجدارية، وتماثيله المجسمة.. تستلهم ببراعة صرحية النحت المصرى القديم، وشموخ العمارة الإسلامية، التى تربى طفلاً فى ظلالها.. واستنشق هواء حواريها المضمخ بروائح البخور والتوابل وطربت أذناه لأصوات دقات المطارق على النحاس وأغانى الباعة الجائلين التى ملأت روحه بالانتماء إلى بسطاء الوطن فجاءت إبداعاته معبرةً عن أحلامهم وآلامهم وغضبهم وثورتهم.

والحقيقة أن أغلب أعمال «السجيني» التى أنتجها فى فترة نضجه الفنى تتميز بالثورية شكلاً وموضوعاً ويكفيه فخراً ثورته على الخامات التى درسها فى كلية الفنون الجميلة، وانحيازه لخامات الهوية وإحيائه لطرق النحاس وتحويله من مجرد حرفة شعبية إلى فن متكامل الأركان، وفى هذه اللوحة النحتية التى أطلق عليها «السجيني» اسم «شجرة المصير» تتضح لغة «السجيني» النحتية وقدرته الأدائية على تجسيد روح القوة الأسطورية فى وجدان شعبه، فالفلاح العملاق قوى البنية يكسر شجرة البؤس والمهانة التى كان الرجعيون يروجون أنها مصير الأمة.. لكن قوة الثورة الكامنة تستطيع أن تفعل المستحيل.. ولأن «السجيني» نشأ فى حى شعبى وتغذى بصرياً بزخارف العمارة الإسلامية.. فهو دائماً ما يكره الفراغ.. فالعمل مليء بالتفاصيل الدالة التى تتناثر بمنظومة مدروسة؛ بحيث تشكل كل تفصيلة دلالة بصرية وسياسية فى العمل، فشجرة المصير المحتوم التى يكسرها الإنسان المصرى مليئة بالمظلومين والظالمين وميزان العدل المختل ونجمة داوود الصهيونية... والمعلقين على المشانق والكائنات الأسطورية.. إنها شجرة قوية غاشمة..

شجرة المصير

ولقد استطاع «السجيني» أن يجسد هذا الصراع الملحمى بين قوة الحق وقوة الطغيان.. فلقد برع فى تجسيد قوة بنيان الفلاح المصرى لتكون مناظرة لقوة الشجرة التى تمثل الظلم الطاغى وفى نفس الوقت جسد قوة الشجرة ليبرز تشكيلياً قوة الصراع بين التكوينين.. إنها القدرة الأدائية البارعة والفهم الثورى للفن، وأعتقد أن أى متأمل لهذا العمل سيجده أكثر اقتراباً بل وتبشيراً بثورة ٢٥ يناير التى استطاع من خلالها الشعب أن يهدم النظام الفاسد الغاشم المستبد...

إنها نبوءة الفن الحقيقى التى تقوم بدورها فى التبشير بانتصار الشعوب عبر الزمان والمكان... ليس هذا فحسب بل تغسل الروح وتنشر الأمل والتفاؤل فى أحلك لحظات التاريخ، يستلهم منها الإنسان عزيمة الفعل الثوري، والأمل فى التغيير..

• **جمال السجيني** • ولد فى باب الشعرية ٧ يناير ١٩١٧. • تخرج فى كلية الفنون الجميلة ١٩٣٨ وعمل أستاذاً بها، ودرّس لأجيال من النحاتين. • درس فى إيطاليا فن نحت الرخام، وتصميم الميدالية. • شارك فى الحركة الفنية ١٩٤٢، وحتى رحيله فى السبعينيات. • له أعمال نحتية عديدة فى كثير من المؤسسات العامة كمطار القاهرة، ومقتنيات عديدة فى متحف الفن الحديث وتمثال العبور فى بنى سويف. • ألقى بتماثيله فى النيل احتجاجاً على عدم نصبها فى الميادين العامة... • رحل فى مدريد ٢٢ نوفمبر ١٩٧٧.

رئيس مجلس الإدارة
د. أحمد مجاهد

رئيس التحرير
أسامة عفيفى

الإشراف الفني
محمد حجى

الإخراج والتصميم الجرافيكى
عبادة الزهيرى

مدير التحرير
مصطفى عبادة

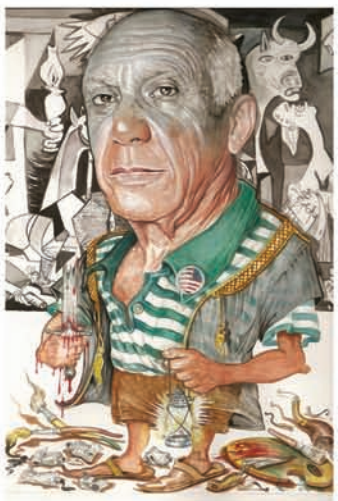
سكرتير التحرير
محمد السيسى

تأسست عام 1957
الإصدار الثانى

المرسلات :
جميع المشاركات ترسل باسم
رئيس التحرير
تيليفاكس: 25789455
البريد الإلكترونى
almejalla@gmail.com
عنوان المجلة
1117 كورنيش النيل - القاهرة

تصدرها الهيئة المصرية العامة للكتاب

الملف .. 8



بيكاسو
والخزف الأندلسى
88

المتاجرة
بالأحداث
العظيمة
26

عام على
الثورة.. عام
من الثورة
32

قراءة.. شجرة المصير ونبوءة السجينى 3
أصداء.. المجلة.. لماذا الآن؟!! 6
فنون الاحتجاج من ميدان التحرير إلى ميادين العالم.....8
ثورة مصر.. المقاومة بالإبداع - عزة مغازى.... 10
شكرًا لأنكم ألهمتمونا.....14
قطار الفن المستقل ينطلق بعد ثورة 25 يناير
منى شديد..... 17
أربع حكايات من قلب الثورة - أشرف عبد الشافى ... 20
المتاجرة بالأحداث العظيمة - مجدى الطيب... 26
عام على الثورة.. عام من الثورة - د. حسن عطية.... 32
عام من الثورة.. والثورة المضادة - أحمد عز الدين.....40
نص الثورة - جمال القصاص.....44
آن الأوان - سيد حجاب..... 46
إبراهيم عبد الملاك.. روح تحوم حول جسد الوطن - محمد كمال...48
ذاكرة - مسيرة مجلة..... 51
تصوير الحياة اليومية فى الفن المصرى الإسلامى - د. محمد مصطفى....54
كتب وكتاب - مصطفى عبادة..... 58
نجيب محفوظ.. البحث عن طريق - أحمد الخميسى.... 64
ثورات الرعاع والحرافيش بين التاريخ والمؤرخين
د. أحمد الصاوى..... 68
جورج سورس الرأسمالية ضد الرأسمالية - د. محمد أبو العلا...70
الأناركية.. عاصفة فى الفكر السياسى - د. أنور مغيث..74
عواصم ثقافية..... 78
الجزائر.. الغواية والعناد - سعد القرش.... 83
بيكاسو والخزف الأندلسى - شاكر لعيبى.. 88
الكاريكاتير حول العالم - جمعة فرحات..... 94
رؤى.. مستقبل الثقافة بعد ثورة يناير - بهاء طاهر..... 96

سعر العدد فى مصر 5 جنيهات • سعر العدد بالخارج 5 دولارات أو ما يعادلها فى البلاد العربية • الاشتراك السنوى للأفراد مصر 70 جنيهًا • الاشتراك السنوى للمؤسسات بمصر 280 جنيهًا • الاشتراك السنوى للأفراد خارج مصر 65 دولارًا • الاشتراك السنوى للمؤسسات خارج مصر 200 دولار

رسوم العدد بريشة الفنان **محمد حجى**

سيد حجاب
آن الأوان
46

بهاء طاهر
مستقبل الثقافة
بعد ثورة يناير
96

تصوير الحياة اليومية فى الفن المصرى الإسلامى
54

الجزائر.. الغواية والعناد
83

إبراهيم عبد الملاك
روح تحوم حول جسد الوطن
48

المجلة.. لماذا الآن؟!

أسامة عفيفى

سألتنى مندهشة:.. المجلة..؟!! لماذا الآن؟!.. هل هو الحنين للماضي؟! أم التمترس خلف اسم محترم لضمان التوزيع؟!

ابتسمت وقلت: بل إن موعدها الطبيعى يا سيدتى الآن... هذه المجلة كانت منارة صرحية للمعرفة والعقل منذ الخمسينيات، وحتى إغلاقها فى منتصف السبعينيات...

أسسها مثقفو مصر فى الخمسينيات عندما اكتملت ثورية ثورة يوليو – بالتحديد – بعدما انتصرت مصر ضد العدوان الثلاثى فى معركة التأميم، واكتمال وعى الثورة الثورى التحرري، وقيادتها لمعركة الأحلاف، وتأسيس عدم الانحياز، واعتلاء مصر مكانها الطبيعى فى قيادة حركة التحرر الوطنى عربياً، وأفريقياً، وعالمياً...

فى هذه اللحظة التاريخية الفارقة كانت القاهرة بحاجة إلى «دورية ثقافية» تربط مصر معرفياً بالعالم، وتؤسس تياراً عقلانياً ينشر الوعى فى ربوع الوطن العربي... فالمعرفة، والعقلانية يشكلان معاً الركيزة الأساسية للحداثة المجتمعية التى هى بوابة التقدم، والحرية، والعدل..

ولقد أخلص لهذه الرؤية رؤساء تحريرها الرواد «د. محمد عوض محمد، ود. حسين فوزي، وعلى الراعي، ود. يحيى حقي، ود. شكرى عياد، ود. عبد القادر القط..» واستطاعت المجلة عبر مسيرتها أن تؤسس منهجاً معرفياً عقلانياً؛ فتحولت إلى منارة ثقافية ترسل إشعاعها الفكرى الحر من القاهرة إلى أطراف الوطن العربى كافة.

وعندما أغلقها «السادات» فى أول السبعينيات هى وست مجلات أخرى فيما عرف بقرار «إطفاء المصابيح الثقافية» كان يمهد – بوعى – لسلخ مصر عن جسدها العربي، وتقليص دورها التحررى فى أفريقيا، والعالم الثالث – لتتقوقع داخل حدودها.. مقلمة الأظافر – كما أرادها المشروع الأمريكى المعد للسيطرة على المنطقة.

فتمت جريمة تجريف الوعي، والمعرفة، والعقلانية لصالح الطبقات

الطفيلية، والرأسمالية التابعة، والتيارات العنصرية اللاعقلانية المتعصبة ضيقة الأفق.. تلك التى سادت المجتمع منذ منتصف السبعينيات وحتى إسقاط نظام «مبارك» فى ٢٥ يناير ٢٠١١.

قالت: إذن أنت ترى أن ثورة ٢٥ يناير تحتاج مجدداً لنفس المطبوعة مرةً أخرى.. أو بمعنى أدق لنفس الدور؟! أليس كذلك؟!

قلت: هذا بالضبط ما أراه ضرورياً الآن، فالثورة قامت ضد الاستبداد، والفقر، والتخلف، والتبعية لتحقيق مجتمع الحداثة الجديد الذى سيحقق الحرية، والعدالة، والتقدم، والاستقلال الوطنى الحقيقي.. ولا حداثة بدون المعرفة، والعقل. هنا يصبح اسم «المجلة» رمزاً، ورايةً خفاقةً ينبغى أن نلتف – نحن المثقفين – حولها لتعود من جديد لنسطر فيها اجتهاداتنا، وإبداعاتنا لأنها «سجل الثقافة الرفيعة» الذى هو سجل المعرفة، والعقل.. سجل الحداثة المنفتح على التجارب الإنسانية يأخذ منها ويعطيها فتعود الحيوية إلى روح الأمة، وتتحول الطاقة الثورية التى هدمت نظام مبارك الفاسد فى ٢٥ يناير، إلى طاقة هائلة لبناء المستقبل الذى يحقق إنسانية الإنسان.

لذا فعودة «المجلة» فعل ثوري، يستهدف فتح أبواب المعرفة التى هى حقٌ أصيل من حقوق الإنسان العربي، وإعلاءٌ من شأن العقل الذى هو أجمل ما وهب الله للإنسان.

لنحارب الاستبداد والعنصرية والدجل والخرافة والتخلف والتبعية التى فرضت على هذه الأمة منذ منتصف السبعينيات وحتى رحيل مبارك، فالمجلة كانت وستظل ساحةً تتسع للآراء والاجتهادات تؤمن بالتجاور من أجل التحاور الخلاق الذى يتسع صدره للجميع.. ولا يضيق بخلاف أو اختلاف وستظل أيضاً سجلاً لآراء واجتهادات وإبداعات عقول الأمة العربية فى سعيها المخلص لتحديث المجتمع العربى ليتجلى نور العقل.. وجمال المعرفة...

عودة "المجلة" فعل ثورى يستهدف فتح أبواب المعرفة التى هى حقٌ أصيل من حقوق الإنسان العربى وإعلاءٌ من شأن العقل الذى هو أجمل ما وهب الله للإنسان.

فنون الاحتجاج من ميدان التحرير إلى ميادين العالم

فى ميدان التحرير اجتمع العود، والجيتار.. الطبلة، والحناجر.. الكاريكاتير، وأغانى «عبد الحليم» الوطنية.. كوميديا الارتجال، والرسم على الأسفلت.. النكتة المكتوبة، وسندويتشات الفول، والطعمية.. موسيقى الراب، والهيب هوب، مع موسيقى «سيد درويش»، والشيخ «إمام».. أشعار «أمل دنقل»، ونداءات الباعة الجائلين،.. مدرعات الأمن المركزى، واللحم البشرى المقاوم.. أصوات الفتيات المبحوحة، وأصوات المجنزرات المدوية، رائحة الغاز المسيل للدموع، ورائحة احتراق مقر الحزب الوطنى.. ألوان علم مصر التى لونت الهواء والمطر.. دماء الشهداء الزكية التى صبغت الأرض، وروت أشجار ميدان التحرير الشامخة، جدارية ملحمية عملاقة لم ترسم بعد، تداخلت بها الألحان، والهتافات، والأناشيد، والألوان، والأرواح، والأجساد، والدماء لتشد بقوة إرادة الشعب، نور فجر الثورة المصرية، فألهمت شباب العالم فنون الاحتجاج الثورى، وانتقلت بإيقاعاتها من ميدان التحرير.. إلى ميادين العالم..

مع عودة الإنترنت إلى مصر صبيحة يوم الأربعاء الثانى من فبراير، بعد إنقطاع دام لخمسة أيام فى محاولة لإفشال جمعة الغضب، كان بانتظار الثوار العائدين إلى منازلهم لالتقاط الأنفاس (بينما يستقبل رفاقهم الجمال، والأحصنة المقتحمة للميدان) مفاجأة بعودة الاتصال بالشبكة الدولية إلى أجهزة حواسبهم.

وعلى موقع التواصل الاجتماعى «فيسبوك»، وفى الصفحة الرئيسية لحسابات كثير من المستخدمين، كانت وصلة لمشاهدة فيديو تم تحميلها على موقع يوتيوب، يبدأ الفيديو بشاب يرتدى كمامة، ويحمل زجاجة مياه شبه فارغة، ويتحدث إلى كاميرا محمولة قائلا: «ده مش شعب مصر، دى حكومة متواطئة، وإحنا هنضحى، ومش هنركع» وتبدأ بعده الموسيقى بينما يتوجه الشاب بعيدًا عن الكاميرا، لتظهر عل الشاشة صورة للرئيس المخلوع، وصوت يسخر من التصريحات التى كان يطلقها حول اهتمامه بالشعب.

عـزة مغـازى

ثورة مصر.. المقاومة بالإبداع

مسرحيات واسكتشات وأغنيات فى مواجهة عناد النظام

الأغنية المنفذة بأسلوب «الراب» كانت هى الأغنية الأولى التى يجرى تصويرها لمناصرة للثورة، وتتحدث بقوة عن رفض نظام الرئيس السابق، فى الوقت الذى كان الخطاب الإعلامى فيه يتجه نحو التهدئة، وقبول نظامه، فيما قيل إنه: «فترة مؤقتة لا تمتد لأكثر من ستة أشهر».

الأغنية التى تم تصويرها يوم جمعة الغضب (٢٨ يناير) وسط المظاهرات، والمسيرات التى وصلت إلى ميدان التحرير، بعد معارك مطولة، أسفرت عن العديد من الإصابات،واستشهادمئاتالمتظاهرينبرصاص قوات الشرطة، كانت هى الأغنية الوحيدة التى تم تصويرها أثناء معايشة أصحابها لوقائع الثورة بالفعل.

كما كانت هى الأولى بين أغان عديدة ألّفها، ووضع موسيقاها، وأداها المتظاهرون أنفسهم، قبل أن يلحق بهم فنانون محترفون، ومشاهير، مع اقتراب الموجة الأولى للثورة من النجاح.

المقاومة بالجرافيتى

وجدت أغلب هذه الأغنيات طريقها إلى الإنترنت، فى الوقت الذى اشتهر فيه بعضها فى الميدان، خاصة بعدما سيطرت عليه أجواء المقاومة بالاحتفال. فبعد «موقعة الجمل»، وبعد أيام عصيبة مرت على المعتصمين جافاهم فيها التعاطف، والمؤازرة الشعبية، بدأ الميدان يمتلئ من جديد بفئات من طوائف الشعب التى أتت للإطلاع على ما يحدث بميدان التحرير. وفى هذا الحين بدأ الميدان يشهد ميلاد كلمات، وموسيقى صامدة جديدة، تتجاور مع أغنيات «الشيخ إمام» التى كانت صوت للثورة منذ مساء الخامس، والعشرين من يناير.

المقاومة بالغناء

فى الليلة الأولى للثورة، وبعد نهار طويل من الكر والفر وسط الغازات المسيلة للدموع، تمكن الآلاف بحلول الساعة السادسة مساء من التمركز فى الميدان لساعات.

وفى استراحة لالتقاط الأنفاس قبل جولة جديدة من استنشاق الغاز، جلست مجموعات من الشباب على الأرض، وبدأ الغناء يرتفع فى البداية على استحياء: «اتجمعوا العشاق فى سجن القلعة، اتجمعو العشاق فى باب الخلق.. اتجمعوا العشاق فى الزنزانة، مهما يزيد السجن مهما يزيد القهر». وعندما حان موعد التساؤل : «مين اللى يقدر ساعة يحبس مصر؟ « ارتفع الصوت من المتحلقين حول من يغنون: «ولا حد».

كانت هذه إشارة مبكرة لطبيعة الغناء فى الميدان، فالغناء منذ الليلة الأولى لم ينطو على أية إشارات للفردية، توحدت المطالب فتوحدت الأصوات، كان صوت الكورس مشاركًا فى صناعة النداء، وفى الاحتجاج المنغم.

وبعد أيام قليلة ظهر مغنون من بين المعتصمين، والتحق بالميدان فنانون محترفون ضموا أصواتهم عبر منصات الميدان إلى معتصميه، ومنهم فريق كايروكى (أنتج عدة أغنيات لاحقًا حول الثورة من بينها أغنية مشتركة مع الفنانة عايدة الأيوبى) وأسكندريلا (كتب الشاعر أمين حداد للفريق عدة أغنيات أدوها بالميدان منها راجعين، والحرية من الشهداء وغيرها). ومنهم أيضا الفنان الشاب «رامى عصام» الذى اشتهر بمطرب الثورة، وعرف بتلحينه لشعارات رددها المعتصمون فى الميدان.

فى تلك المشاركات الغنائية (الاحترافية منها، وشبه الاحترافية)، كان الصوت الجماعى موحدًا، تمامًا كما خرج شعار «الشعب يريد إسقاط النظام»، فى حوالى الثامنة، والنصف من مساء الخامس، والعشرين من يناير، موحدًا بين حناجر جميع من كانوا بالميدان فى تلك الليلة.

أنتج الميدان وقتها أغنياته التى كانت سلوى ليل معتصميه، ونقلتها شاشات الفضائيات، التى صارت مسلطة على الساحة المتوسطة

للقاهرة، والتى تحولت إلى منبع لإلهام كل من يتابع أخبارها.

ومع استمرار الثورة على مدار العام فى دخول معارك جديدة، ظلت الأغانى تتوالد داخل، وخارج الميدان. يغنيها متظاهرون، وثوار يؤمنون باستمرار الثورة ضد النظام، الذى ظل قائمًا، ومحاولاً لاستجماع قواه عقب رحيل رأسه.

المقاومة بالسخرية

داخل الساحة المحاطة بمدرعات، ودبابات الجيش التى كانت تحاول التقدم من آن لآخر إلى داخل الميدان، فتتصدى لها أجساد، وهتافات المعتصمين الساعية لتحييد المتمركزين بتلك المركبات فتقول: «الجيش، والشعب إيد واحدة»، كان الإبداع يتخذ بعدًا جديدًا، لا يمكن أن يقوم موضوع صحفى بالتأريخ بدقة لظهور المقاومة بالسخرية اللاذعة داخل ميدان التحرير، ولكن يبدو أنه فى الأسبوع الثالث، لم تعد الأغنيات، والشعارات تكفى وحدها كى يستعين المعتصمون بها على برودة الجو، وعناد السلطة.

مشاهد الميدان من لافتات ساخرة، ومسرحيات مرتجلة وجدت عدسات توثقها لتنقل إلى العالم صورة «لثورة ضاحكة»، كما أسماها الكاتب «ناصر فرغلى» فى تقريره إلى إحدى الفضائيات الاجنبية التى تبث بالعربية.

ففى الميدان وجد المعتصمون فى المسرحيات، والاسكتشات التمثيلية القصيرة، عزاءًا فى الليالى الباردة التى امتدت من الثامن، والعشرين من يناير، وحتى ليلة الحادى عشر من فبراير. من بينها اسكتش «اضحك على مبارك» الذى وجد طريقه إلى اليوتيوب، ويصور رجلاً هنديًا يحادث المعتصمين عن قصة رجل فاسد اجتمع الهنود فى ميدان ضخم (اسمه ميدان التحرير كذلك)، واتفقوا على إسقاطه.

وفى اسكتش آخر مشهد يناشد فيه أحد الرجال المقربين من الرئيس المخلوع سيده بالاستماع لمطالب المعتصمين، ولكن يبدو أن الرئيس غير قادر على الفهم، فهو يفعل أى شىء غير ما يطالب به المعتصمون بالفعل (الرحيل).

الاسكتشات القصيرة، التى تسخر فى معظمها من عدم قدرة الرئيس المخلوع على فهم المطالب، وتصوره رجلاً غبيًا عنيدًا بطئ الفهم، كانت هى الأكثر انتشارًا فى الميدان، ترافقها اسكتشات أخرى، تتغنى بالتوحد الحادث وقتها بين جموع الشعب المصرى (مسلميه، ومسيحييه)، على مطالب الثورة: الحرية، والكرامة، والعدالة الاجتماعية، والتطهير.

ومنها الاسكتش الشهير الذى اشتهر للشهيد «مينا دانيال» (أحد شهداء مذبحة ماسبيرو)، والذى يتجول فيه الشهيد مع صديق له، يغنيان للثورة ويتساءلان: (ليه الثورة جميلة، وحلوة، وأنت معايا؟).

لم تتوقف المقاومة على ما هو داخل الميدان فقط، ففى ساعات الراحة الفاصلة التى كان يقضيها المعتصمون فى بيوتهم قبل العودة للتحرير، كانت المشاهد المثيرة للغضب التى تشهدها شاشات التلفزيون من أحاديث تصم المعتصمين أو تهددهم أو تتهمهم بالتخريب، تتحول عبر برامج المونتاج البسيطة التى تشغل مساحات من حواسبهم، إلى مقاطع ساخرة تنتقم من واصمى الثوار من الفنانين، والإعلاميين، والسياسيين، وحتى المتصلين بالفضائيات، عبر تحويلهم إلى أضحوكة تشهد عليها تصريحاتهم المتناقضة، التى تحوى إشارات، ومعلومات ثبت كذبها لاحقًا، (وعاود البعض ترديدها خلال الأشهر الأخيرة)، حول عمالة الثوار، وجنوحهم للتخريب، وضلوعهم فى المشاركة فى مخططات تستهدف تخريب الدولة، وإسقاطها.

ومن بين صناع هذه المقاطع الساخرة التى اشتهرت أثناء وفى أعقاب الثورة المخرج الشاب «تميم يونس» والطبيب الذى تحولت حلقاته على الانترنت إلى برنامج تلفزيونى ناجح.

المقاومة بالألوان

قبل سنوات قليلة من ثورة الخامس، والعشرين من يناير، كانت حوائط العمائر فى القاهرة، والإسكندية، تشهد ظهور فن الجرافيتى الذى يعتمد على خلط النص، والصورة لإيصال معانى الاحتجاج إلى قواعد شعبية واسعة، دون أن يبالى صناعه، ومبدعوه بالشهرة أو المال، أو حتى ببقاء أعمالهم التى كانت سرعان ما تزول بأيد أصحاب العمائر، والشركات التى سجل «الجرافيتى» على جدرانها، أو بأيدى موظفى المجالس المحلية، التى تعد هذا الفن الاحتجاجى «تشويها»، أو تعلن هذا على الأقل لتبرير إزالتها.

لافتات ساخرة واجه بها المعتصمون محاولات تشويههم

الجرافيتى يتمدد خارج الميدان دون انتظار الإنترنت

أغنيات الشباب جاورت إبداعات الشيخ إمام

كان الجرافيتى من البداية هو الفن الذى سعى للتمدد خارج الميدان، دون انتظار للإنترنت، فوجد المارة فى الميادين والشوارع المحيطة بوسط القاهرة، صورا لوجوه الشهداء، وعرف من ألفوا أعمال محترفة هذا الفن، أنها تعود إلى موفا أو جنزير.

وبدأت اسماء أخرى لها تاريخ فى عمل الجرافيتى، تنشر أعمالها على حوائط وأرض الميدان وحوله، مثل «الباندا الحزينة» و«كايزر»، وغيرهم.

ولكن كما كان الغناء والشعارات، والاسكتشات الساخرة من تأليف وأداء الجميع، كذلك صارت الألوان وعلب السبراى المستخدمة فى الكتابة، والرسم، والاستنسيل «تقنية طباعة للجرافيتى». حتى صار الأطفال القادمون مع آبائهم من المعتصمين، والمشاركين فى التظاهرات «المليونية»، يشاركون فى اللعب بالألوان، وكتابة اسم مصر، وشعارات الثورة على الأرض.

ومع ازدياد مشاركة المعتصمين فى الإبداع، لم يعد الجرافيتى وحده الصيغة الإبداعية البصرية التى يشهدها الميدان. فقد تفنن المعتصمون فى إبداع أشكال مختلفة «للنصب التذكارى للشهداء» (تعهد المجلس الأعلى للقوات المسلحة بإعادة بنائه، بعدما حطمه جنود الشرطة العسكرية أثناء فض أحد الاعتصامات بالقوة فى التاسع من مارس الماضى).

ومع انتهاء الموجة الأولى للثورة، ظلت فنون الصورة، خاصة فن الجرافيتى ملتحمة بموجات الثورة، وتحركات الثوار الاحتجاجية ذات الأبعاد، والمطالب السياسية، حتى تلك التحركات التى لم تجتذب مشاركة شعبية، لتظهر أسماء جديدة أسهمت فى هذا الفن.

إلى الميدان ذهب متظاهرون، وفى الميدان ولدت فنون، ومن الميدان خرج فنانون. لتكون إبداعاتهم التى خلقت لنفسها منافذ جديدة عبر الشبكات الاجتماعية على الانترنت، وفى الشوارع بين الناس، شاهدًا على ثورة مستمرة، تتمسك بالتطهير، وبالمقاومة بالإبداع.

شكراً لكم لأنكم ألهمتونا

«شكرًا لكم لأنكم ألهمتمونا» .. هذه الجملة القصيرة هى محتوى رسالة تلقاها مئات المستخدمين المصريين لشبكتى التواصل الاجتماعى فيس بوك وتويتر صبيحة يوم السابع عشر من سبتمبر الماضى، مع وصول الموجة الأولى من المتظاهرين، والمعتصمين إلىشارع المال الأمريكى الشهير «وول ستريت».

ففى هذا اليوم بدأت حركة جديدة فى الولايات المتحدة الأمريكية، يقودها شباب الطلاب فى كبريات الجامعات الأمريكية، وعدد من الفنانين المعروفين بميولهم الاشتراكية أمثال المخرج الأمريكى الحائز على جائزة الأوسكار «مايكل مور». والنجمين «سوزان ساراندون» و«تيم روبنز» والفنان الأمريكى «شون بين» (الذى زار ميدان التحرير فى أكتوبر الماضى) وغيرهم. ومن اللافت أن جميع الفنانين الذين انضموا إلىحركة «احتلوا وول ستريت» منذ بدايتها، كانوا هم أنفسهم الفنانين الذين وقفوا فى وجه إدارة بوش عندما قررت شن الحرب على العراق.

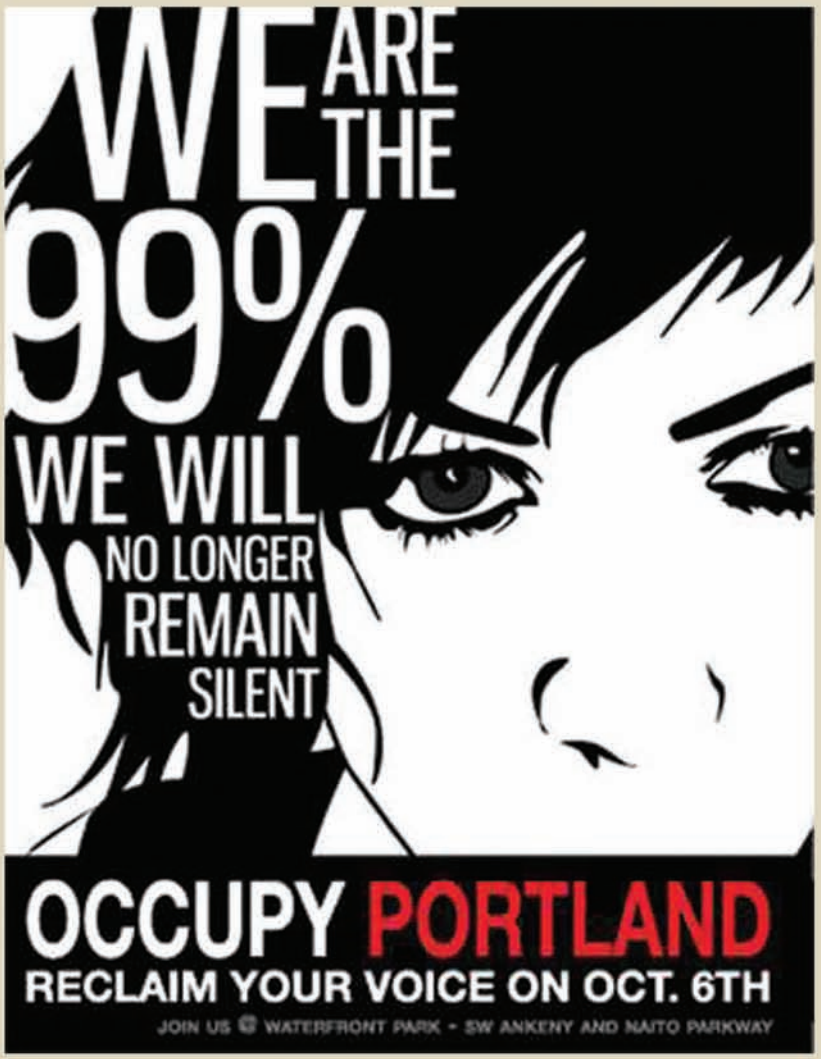
ومنذ اليوم الأول وواجهت مظاهرات وول ستريت (التى تحولت فى اليوم نفسه إلىاعتصام مفتوح مستمر حتى لحظة طباعة هذه السطور)، بالتجاهل التام من قبل وسائل الإعلام الأمريكية. واتهم متظاهروا الحركة بالسعى إلىتخريب الاقتصاد الأمريكى، وهدم أسلوب الحياة التى تسمى «بالحلم الأمريكى». وهنا قرر المتظاهرون أن يستلهموا الثورة المصرية من جديد فى «المقاومة بالفن».

فى لافتات، وبوسترات وول ستريت بدأ المعتصمون من طلاب الجامعات الذين انضمت إليهم فئات أخرى من الشعب الأمريكى «كما الحال فى الثورة المصرية»، فى توليف شعاراتهم المرفوعة مع أعمال فنية أبدعوها عبر أجهزة الكمبيوتر، لتشكل بوسترات «احتلوا وول ستريت»، التى انتشرت على الشبكة الدولية، وعبر مواقع التواصل الاجتماعى، والمدونات التى لعبت دور الإعلام البديل فى ظل استمرار تجاهل الإعلام التقليدى للحدث.

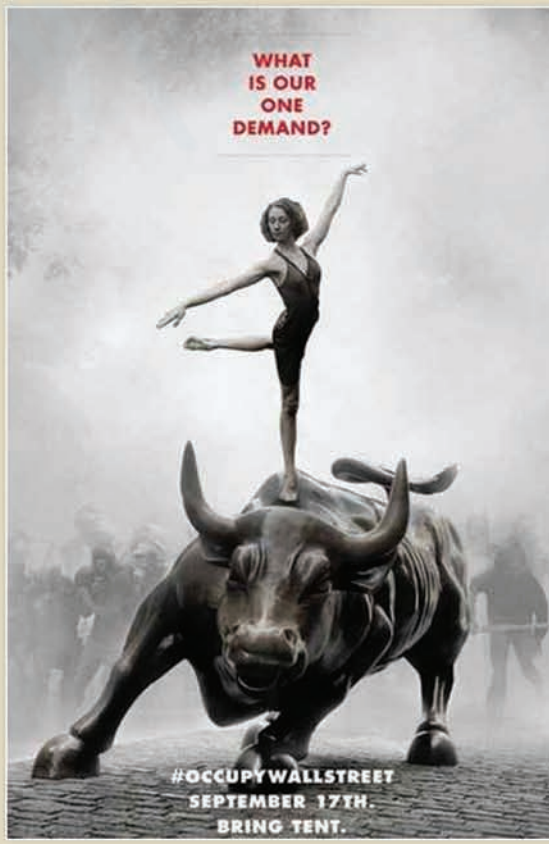
ومع استمرار الاعتصام بدأت الإبداعات تظهر داخل «ميدان التحرير فى أمريكا» - كما أسماه المعتصمون- إبداعات أخرى جديدة، لم تتوقف عند البوسترات المرفوعة، واللافتات الجديدة، والطريفة، والجريئة التى رفعها المعتصمون، وامتدت لتصبح إبداعات تشكيلية متكاملة احتلت واجهات المتاجر الكبرى ، ومبانى الشركات العابرة للقارات التى تتخذ من شارع وول ستريت بنيويورك الأمريكية مقرًا لها.

اختار المعتصمون الأمريكيون لحركتهم الاحتجاجية ذات الأبعاد الاقتصادية، والاجتماعية (والسياسية لاحقًا) أن تسير على الخطى المصرية، ليحولوا كل ما يعترضون عليه (كالشركات الكبرى) إلى بيان احتجاجى، عبر الفن الذى احتل واجهاتها.

بعد أيام امتدت الحركة إلى عواصم أخرى بالعالم، أبرزها العاصمة البريطانية، لندن ومدينة برلين الالمانية. اللتين انتقل اليهما



متظاهرو وول استريت استلهموا ثورة يناير



المخرج الأمريكى مايكل مور فى إحدى المظاهرات

الفن كما انتقلت إليهما موجة الغضب ضد الرأسمالية. بعد دعوة انتشرت على الشبكة الدولية بعنوان «احتلال العالم» دعت إلى خروج مع من يرفضون تحكم الأغنياء فى الاقتصاد، والسياسية، ومصائر الشعوب فى كل أنحاء العالم فاجتاحت المظاهرات، والاعتصامات العواصم الكبرى فى الخامس عشر من أكتوبر الماضى، ومازالت الاعتصامات مستمرة فى العديد من هذه العواصم بالفعل إلى الآن، ونجح بعضها فى إنهاء حكم قادة فى تلك الدول، حيث نجح معتصمو إيطاليا فى التخلص من رئيس حكومتهم «سرجيو بيرلسكونى».

وفى هذه الدول بدأت الأعمال الفنية تظهر فى الشوارع حيث الاعتصامات، أو ميادين التحرير كما أطلق عليها المعتصمون بها، ومن أبرز الأعمال التى ظهرت فى هذه الاعتصامات عمل لفنان الشارع البريطانى الشهير «بانكسى» الذى مثلت أعماله، عبر السنوات الماضية بيانات احتجاجية قوية ضد الرأسمالية، والاحتلال. ومن أشهر أعماله رسومه على جدار الفصل العنصرى الذى بنته حكومة إسرائيل على الأراضى الفلسطينية المحتلة.

وفى لندن استيقظ المعتصمون فى الثانى من نوفمبر الماضى على عمل يتوسط اعتصامهم يمثل تصورًا مختلفًا للعبة المونوبلى (احتكار)، الشهيرة فى مصر باسم بنك الحظ، وقد جلس عليها رجل بريطانى تقليدي مادًا قبعته ليتسول فيها ما يجود عليه به المارة.

عمل بانكسى انضم إلى أعمال جرافيتى أخرى شغلت ساحة كاتدرائية سانت بول (الكنيسة الأكبر، ومقر البابوية البروتستانتية فى لندن)، وسرعان ما تحول عمل بانكسى نفسه (قدره خبراء الفنون باربعمئة ألف جنيه استرلينى) إلى ساحة تفاعلية للفنون. حيث قام المعتصمون بالرسم على المربعات الملونة للعمل، ليتحول عمل بانكسى إلى عمل جماعى موجه ضد الرأسمالية الاحتكارية شارك فيه العديد من معتصمى لندن.

ولكن بانكسى المعروف بلامبالاته ببقاء أعماله، أهدى عملاً آخر إلى متظاهرى، ومعتصمى حركة «احتلوا لندن»، حيث أنهى لوحة ضخمة على جدار أحد البنوك القريبة من مقر الاعتصام وفى أحد أهم الاحياء السكنية الثرية فى لندن يقول فيها «عفوًا، فأسلوب الحياة الذى تريدونه لم يعد مطروحًا فى السوق».

ورغم أن الثورة المصرية شهدت ميادينها، وبخاصة ميدان التحرير إبداعًا شارك فيه المعتصمون على مختلف فئاتهم دون أن يكونوا فنانين متمرسين، لينتج الميدان اغان وشعارات، ومسرحيات هزلية إلى جانب الرسوم، وأعمال التجهيز، وفنون الجسد (body art) إلا أن الفنون الشبيهة فى الاعتصامات الجارية فى أنحاء مختلفة من العالم، وأبرزها وول ستريت، كان عمادها فنانين محترفين أهدوا أعمالهم إلى الاعتصام، ومنهم الفنانة الشابة مايلى سايرس (هانا مونتانا) التى أهدت أغنيتها «لا تستسلموا- إنه مسار للحرية» إلى معتصمى وول ستريت. واستخدم فى الفيديو كليب الذى أطلق عبر قناة خاصة على يوتيوب صورًا من الاعتصام الجارى فى وول ستريت.

ولم تكن الفنانة التى لم تتخط العشرين من العمر وحدها من أهدى أعماله أو أنتج عملاً فنيًا موسيقيا لمعتصمى وول ستريت، فقد سبقها فى ذلك عدد من الفنانين ممن هم أقل منها شهرة على المستوى العالمى، ومن بينهم مغنى «الآر اند بى» الشاب «بريندون كارتر» الذى أهدى

معتصمى وول ستريت أغنية بعنوان «أموال مغموسة بالدماء». ويقول فى مطلعها «الشركات الكبرى تريد أن ندفع لها المال لكنها لا تهتم بمن ينزف من أجل الحصول على هذا المال، ولهذا فحذائى الرياضى مشغول بدماء أطفال يعيشون عبر المحيط». ومنهم أيضًا «جاى ساميل» الذى اختار المعتصمون أغنيته «ابتسم» لتكون الأغنية الرسمية لاعتصامهم.

وعندما اخلت بلدية نيويورك، وقوات الشرطة التابعة لها موقع الاعتصام، وألقت القبض على عدد من المعتصمين (أطلق سراحهم لاحقًا) فى الرابع عشر من نوفمبر الماضى، كان ذلك سببًا فى تفجر موجة فنية جديدة فى الشارع الذى عاد إليه المعتصمون فى مسيرات حاشدة ضمت المزيد من الأمريكيين الذين صدمهم عنف قوات الشرطة فى فض الاعتصام، ومن بينهم كان «توم موريللو» لاعب الجيتار الشهير فى فريق «الغضب ضد الآلة» Rage against the machine وهو الفريق الذى اتخذت صحيفة التايم الأمريكية من اسمه عنوانًا لعدد يحوى تغطية خاصة لاعتصام ول ستريت باعتباره (الاعتصام) يمثل غضبًا فى مواجهة الآلة الرأسمالية.

وفى شارع المال الشهير حيث الاعتصام، وقف توم موريللو حاملاً جيتاره ليغنى مع المعتصمين أغانيه ضد الاحتكار، والوحشية، واستنزاف الفقراء. ليجتذب معه عدد من كبار المغنين، والموسقيين الأمريكيين الذين أتوا ليقدموا حفلاتهم مجانًا للمعتصمين تضامنًا معهم وتأكيدًا على تأييد هؤلاء الموسيقيين لمطالب المعتصمين. فتحولت المجلات الفنية الكبرى، وعلى رأسها «رولينج ستونز» أهم مجلات الروك، وأكثرها توزيعًا فى العالم لتفرد صفحات منها لحوارات مع الموسيقيين حول مشاركاتهم فى الاعتصام مما لفت انتباه وسائل الإعلام التقليدية التى تتجاهل الاعتصام إليه.

ومع اتساع مساحات الإبداع فى وول ستريت لتجذب أنظار محبى الفن الذين يتفق بعضهم مع أهداف الاعتصام القائم منذ السابع عشر من سبتمبر الماضى قررت اللجنة الفنية، والثقافية الاعتصام، والتى يشارك فيها عدد من فنانى الشارع فى الولايات المتحدة بالإضافة إلى كبار فنانى هوليوود، وكبار الكتاب، والمفكرين المشاركين فى الحركة (ومنهم ناعوم تشومسكى)، للنظر فى تضمين الأعمال الفنية التى أبدعها معتصموا وول ستريت لتكون ضمن المواد الدراسية الحرة فى الفنون التى يدرسها الطلاب فى مدارس نيويورك، وطلبت اللجنة من فنانى المدينة النظر فى إمكانية تطبيق ذلك فى مدارس الولاية. بالإضافة لاختيار أعمال من الاعتصام لكى تُضم إلى متحف تاريخ المدينة التابع لبلديتها. وتم تخصيص معرض مفتوح، ومجانى فى منطقة بروكلين كى تعرض فيه أعمال فنية من وول ستريت بالإضافة لصور من الاعتصام بهدف توثيقه كجزء هام من تاريخ المدينة، وتاريخ الولايات المتحدة الأمريكية.

عـزة مغـازى

حتى الجنود تظاهروا ضد الرأسمالية فى أمريكا

قطار الفن المستقل ينطلق بعد ثورة ٢٥ يناير

منى شديد

المخرجة أيتن أمين

أحمد مبارك

هايدى

هايدى : «أهوى بلدى» أعادتنى للغناء والموهبة لاتحتاج لعقد احتكار

هانى عبد الناصر : حق المستقل على الدولة أن تدعمه لكن الإبداع الحر لا ينتظر الدعم

حكاوى «سندس شبايك» تؤرخ للثورة المصرية وتجارب الشباب

أحمد مبارك يكشف خبايا أروقة القصر بعدسة السينما الوثائقية

ساعدت ثورة ٢٥ يناير على تفجير طاقات الشباب، وتركت بصماتها على الإبداع والفن خاصة المستقل منه، فلم يعد الإنتاج هو العائق الذى يمنع الشباب من تقديم فنهم وأصبحت المسارح والمراكز الثقافية المستقلة بالاضافة إلى اليوتيوب ومواقع التواصل الاجتماعى على الإنترنت منافذ للعرض بعيدًا عن الرقابة وقواعد السوق التى تسيطر على الفن.

الفنانة الشابة **هايدى** التى اشتهرت من خلال أغنيتها «أهوى بلدى» قالت إنها رفضت دخول عالم الفن من قبل بسبب هذه القواعد، وفكرة عقود الاحتكار، والتعامل مع الفن، والموهبة على أنها حرفة، بينما يمنحها العمل المستقل إحساس مختلف.

«أهوى بلدى» أو «قهوة بلدى» أغنية قدمتها هايدى مع عدد من أصدقائها، وتقول أن فكرتها بدأت من كلمات كتبها صديقها الشاعر «**محمد السيد**» الذى قدم عددًا من الاغانى **لحمزة نمرة** و**محمد النحاس**، ويتحدث فى هذه الأغنية عن الناس البسيطة من أهل مصر بعيدًا عن السياسة وأحداث الثورة، واتفقا معًا على تقديمها، وتبناها الصديق الثالث الملحن والموزع **هانى كمال**، وتقول **هايدى** إنها واجهت مشكلة تصوير الفيديو كليب بعد الانتهاء من تسجيل الأغنية إلى أن رشح لها الكاتب **عمر طاهر** المخرج **هيثم أبو عقرب**.

وأشارت إلى أن أبطال الأغنية هم الناس واستطاع **هيثم** التعبير عن هذه الروح بالفيديو الذى تدور أحداثه فى المقاهى والمحلات القديمة بشارع المعز لدين الله الفاطمى، ويروى قصص الناس البسيطة، مضيفة أن حبها للتجربة الأولى التى حققت النجاح بأبسط الإمكانيات جعلها تقبل على تقديم أغنية ثانية **لمحمد السيد**، فى حين أن «أهوى بلدى» ليس لها علاقة مباشرة بالثورة، ستكون أغنيتها الجديدة التى تحمل عنوان «لسه كتير» تعبير عن الحالة الراهنة للثورة.

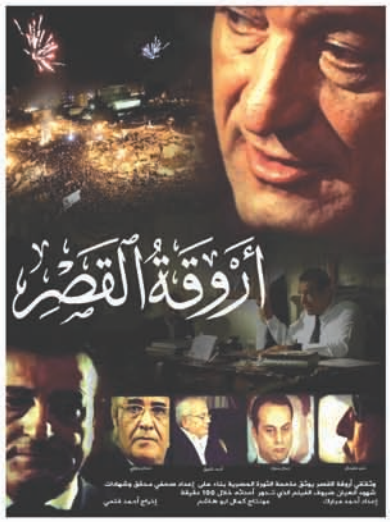
يذكر أن فريق عمل الأغنية قام باهدائها لعدد من القنوات الفضائية وهى على رأس الأغانى التى تعرضهابعض القنوات يوميًا فى الفواصل.

بينما أكد المخرج الشاب **هانى عبد الناصر** مؤسس فرقة هلوسة المسرحية المستقلة أن الفنان المستقل من حقه أن يحصل على دعم الدولة،

ووزارة الثقافة، لكنه فى نفس الوقت لا ينتظر أحدًا بمعنى أنه لا يتوقف عن العمل فى انتظار هذا الدعم، مضيفًا تعلمنا أن نتصرف ونعمل بأبسط الإمكانيات فالمسرح المستقل لا يقف عند حد المكان أو جهة الإنتاج، وعروضه تحقق النجاح النقدى والجماهيرى لأنها قريبة من الناس.

شاركت فرقة هلوسة مع مجموعة «أنا الحكاية» و«ناس» فى تقديم عرض مستقل خرج من ميدان التحرير وعرض لأول مرة على إحدى المنصات أثناء الاعتصام فى فبراير الماضى، بعنوان «أوراق من ذاكرة الميدان»، بطولة **سهام عبد السلام**، و**نجلاء يونس**، و**محمد طعيمة**، و**محمد محروس**، و**هاني عبد الناصر**، و**على رجائى**، ورؤية فنية وإخراج **لمحمد محروس**، و**هانى عبد الناصر**، وتم استخدام العرائس والأراجوز فى العرض إلى جانب الأغانى والحكى.

يبدأ العرض بأغنية مساء الورد والجمال» التى تنتقد النظام السابق بشكل كوميدى تأليف **محمد محروس** بمشاركة أفراد الفرقة، واللحن مقتبس من تيمة غربية، ويتضمن العرض عدد من القصص منها «الأوراق الصفراء» تأليف، وحكى **سهام عبد السلام**، وتنتهى بأغنية «سلطان



وقادر» عن الظلم، والتدليس، وقصة «الفلاح الكهين، وأهل بلده المصدقين» المأخوذة عن قصة شعبية عربية قام **هانى عبد الناصر** بإعدادها دراميًا، وتحويلها للهجة الفلاحى، وتروى قصة قرية يصدق أهلها أكاذيب الحاكم، إلى أن تتسبب سذاجتهم فى موت عدد كبير منهم، وتنتهى القصة بأغنية «من نقرة لضحضيره» وهى من كلمات **سهام عبد السلام**، وألحان **هانى عبد الناصر**.

وقال **هانى**: أن الهدف الأساسى لهذا العرض هو التوعية، والوصول للبسطاء الذين قد تخدعهم الشائعات والاكاذيب، مشيرًا إلى أنه قرأ هذه القصة منذ سنوات طويلة، وعندما انطلقت الثورة فى ٢٥ يناير وصاحبها انتشار كم كبير من الشائعات فى الشارع المصري قرر استخدامها فى التوعية من خلال المسرح، وينتهى العرض بأغنية «ثورتنا البيضا» من تأليف **سهام عبد السلام**، وألحان **إيمان صلاح الدين**.

وقدمت الفرق الثلاثة هذا العرض أكثر من مرة فى مراكز الشباب، واحتفاليات الفن ميدان، وحكايات يناير فى قاعة منف، ومعرض الكتاب، من جانب آخر قدمت فرقة هلوسة عرض أخر بعنوان «على ضوء قمر الثورة» يوثق للثورة، ويروى ثلاث حكايات لثلاثة شباب شاركوا فيها، ويوضح الأسباب التى دفعتهم إلى ميدان التحرير، واعتمد العرض الذى قام بإخراجه «**هانى عبد الناصر**» على إمكانيات الفرقة الضعيفة.

وفعلت نفس الشىء الفنانة الشابة «**سندس شبايك**» مخرجة عرض «حكاوي التحرير»

الذى اعتمد بالكامل على المساهمات البسيطة من فريق العمل، ولم يحصل على أى دعم مادى من أية جهة، وهو مستوحى من قصص حقيقية من أحداث ثورة ٢٥ يناير، ويتحدث عن علاقة المتظاهرين بالقنابل المسيلة للدموع، والرصاص المطاطى وموقعة قصر النيل الشهيرة، والهتافات، والأمن المركزى، والثورة فى السويس، والمحافظات، واللجان الشعبية، والبلطجية، وأهم اللحظات التى عاشها الشباب خلال ال ١٨ يومًا.

أبطال العرض شباب مستقل، أغلبهم يروى تجربته الشخصية فى ميدان التحرير أو شهادات شخصيات أخرى عن أحداث حقيقية، شارك فيه **سيف الأسوانى**، و**شهاب أمجد**، و**شاهر فرج**، و**أحمد أبو شادى**، و**سالى ذهنى**، و**نهال الرملى**، و**شادى خليل**، و**شادى هجرس**، و**أحمد سامى نجم**، و**عمرو بدر**، و**مهند خير الدين**، و**أحمد حسام**، و**رنا رياض**، و**أحمد طاحون**، و**محمد سلامة**، و**بريهان أبو زيد**، و**نورة سعفان**، و**خالد منصور**، و**أحمد سليم**، ومنسق المشروع **منال الشاذلى**، وديكور **مريم القويسنى**، وموسيقى **وائل علاء**.

«حكاوى التحرير» أحد التجارب التى تهتم بالتوثيق للثورة، والتجارب الإنسانية التى مر بها الشباب، وعرض لأول مرة فى مايو على مسرح روابط، وتنقل بعدها بين مركز الإبداع الفنى بدار الأوبرا المصرية، ومسرح الجيزويت، والفرير فى المنيا، وأمسيات الحكى فى مكتبة الشروق بالزمالك، ومكتبة بكيا بمدينة نصر، ومركز «مكان» الثقافى أمام ضريح سعد زغلول، كما شارك فى مهرجان «حكايا» السنوى بالعاصمة الأردنية عمان خلال شهر سبتمبر الماضى.

من جانب آخر انتهى المخرج الشاب **أحمد فتحى** من تصوير فيلمه الوثائقى المستقل «أروقة القصر» الذى اشترك فى إنتاجه مع الكاتب **أحمد مبارك** الصحفى بجريدة المصري اليوم، ويكشف أسرار من داخل قصر الرئيس المخلوع «محمد حسنى مبارك» فى الأيام التى سبقت قرار التنحى.

تدور أحداث الفيلم فى ١٠٠ دقيقة، ولم يتقرر بعد خطة عرضه، وإذا ما كان سيعرض فى السينما أم فى القنوات الفضائية، وقال **أحمد مبارك** أن «أروقة القصر» يعتمد على نوع من السينما الوثائقية يسمى الديكودراما، حيث يتم فيها استخدام مشاهد تمثيلية لمحاكاة الأحداث

مشهد من أروقة القصر

التى يرويها الضيف فى الفيلم بمعنى إعادة تمثيل الحدث، ويؤدي شخصية الرئيس السابق محمد حسنى مبارك فى الفيلم الممثل «**مدحت أبو العز**»، والتعليق الصوتي لغضنفر عبدالمجيد، ومونتاج كمال أبوهاشم.

وأضاف **أحمد مبارك** أن الفيلم يتناول الثورة من عدة جوانب حيث يطرح الشاعر «**عبد الرحمن يوسف**» رؤية الشباب والتأثير المؤلم لقرارات الرئيس المخلوع عليهم فى ميدان التحرير، كما يقدم الرؤية السياسية لجماعة الإخوان المسلمين على لسان «**مهدى عاكف**» المرشد السابق للجماعة، ومن جانب آخر يقدم ردود الأفعال، وتأثير ما كان يحدث فى الشارع على من هم داخل القصر من رموز النظام على لسان د.«**حسام بدراوى**» الأمين العام السابق للحزب الوطنى، وتفاصيل لقائه الأخير بالمخلوع قبل التنحى بساعات، بالإضافة إلى معلومات جمعها كاتب الفيلم من مصادر صحفية، ومسئولين سابقين، وبعض العاملين فى القصر تضمنت تفاصيل الاتصالات الهاتفية لرموز النظام السابق، ومنها اتصالات بين «جمال مبارك»، و«أحمد عز»، ومن ضيوف الفيلم أيضًا اللواء «أشرف طراف» الذى يقدم الجانب الأمنى للأحداث، وكذلك د.«أحمد سامى العقباوى» المحلل النفسى.

يذكر أن الفيلم هو التجربة الثانية لمخرجه «**أحمد فتحى**» مع السينما الوثائقية حيث قدم من قبل فيلم «أجنحة الغضب» عن المعارك الجوية وبطولات الطيارين المصريين من النكسة، وحتى حرب أكتوبر، كما قام **أحمد مبارك** بإعداد مجموعة من البرامج الوثائقية كان منها قصة الراحل «**جمعة الشوان**».

أربع حكايات من قلب الثورة

أشرف عبد الشافى

هى أشياء لا تُشترى
أمل دنقل فى حضن جميلات الفيس بوك

لم يعد جديداً القول بأن ثورة يناير كانت حالة إبداع متكاملة تنافست فيها فنون الكاريكاتير والمسرح والأغانى، لكن الجديد هو ظهور فن «الجرافيتى» الذى تألق فى الفترة التى أعقبت الثورة وواكب أحداثها المتلاحقة بداية من أحداث ماسبيرو، وليس انتهاءً بوقائع شارع محمد محمود ومجلس الوزراء ، وكلما استحدثت وسائل جديدة فى قهر، وسحل وقتل المتظاهرين كلما ابتكر فنانو الجرافيتى إبداعاً مدهشاً يؤكد أن النصر للفن، والجمال وليس للأحذية الثقيلة .

استعانت أجهزة الشرطة بصائد للعيون كى يطفئوا نور الثورة المتوقد فى عيون الشباب ، وظهر طبيب الأسنان الشاب « أحمد حرارة نموذجاً، وأيقونة للتضحية حين فقد إحدى عينيه فى أحداث ٢٨ يناير ثم فقد الثانية بعد سقوط النظام، وفى عهد المجلس العسكرى، ومن هنا استحضر فنانو الجرافيتى روح أمير شعراء الرفض «أمل دنقل» وكتبوا قصيدة «لا تصالح» بأشكال متعددة ومتنوعة، وتناقلت صفحات الفيس بوك قصيدة «أمل دنقل» لتصبح نشيد الثوار الجديد، وعرف جيل العشرينات شاعر جيل السبعينات الفريد، والمُلهم « أمل دنقل « وهل يموت من قال «لا» فى وجه من قالوا نعم ؟

وحيداً يجلس «أمل دنقل» فى تلك المنطقة الخاصة من قلب كل الذين قرأوا قصائده أو حتى أولئك الذين سمعوا حكايات متعددة ومتنوعة، عن طبيعة شخصيته.

أما أولئك الذين اكتوت أبدانهم بنيران السياسة، وذاقوا مرارة منحدراتها، وعار هزائمها القاسية.. أولئك المنتشرون الآن فى كل بقعة على خريطة هذا الوطن الممتد على طوابع البريد.. أولئك الذين انكسرت قلوبهم عشرات المرات، وأجبروا على تجرع كؤوس المهانة، والمذلة، فيلجأون إليه كل مساء ، فما أن تنتهى نشرة الأخبار بابتسامة مذيعة ـ لا تعرف «أمل دنقل» بالطبع ـ حتى يخلو كل واحد منهم إلى «أمل» بعد أن يتوضأوا ببكاء حارق يليق بالجلوس بين يدى أمير شعراء الرفض ، وهنا فى تلك الخلوة بإمكانهم أن يتحولوا إلى أطفال تملأ عيونهم انكسارات اليتم والوحدة و الضياع .. أطفال شوارع بلا أب، ولا خيمة تستر عريهم

مواجهة القمع بالرسم

فنانو الجرافيتى استحضروا روح أمير شعراء الرفض أمل دنقل

.. وهكذا فعل شباب الثورة المصرية الواعى مع فارق بسيط، وهو أن كلمات «أمل» لم تعد مجرد لحظة تأمل، وشجن ، لكنها تحولت إلى نشيد للتحريض والتثوير ، فما أن يسمعوها أو يقرأوها حتى تنتفض الثورة مجدداً فى أوصالهم

عرفت الفتيات الجميلات «البكاء بين يدى زرقاء اليمامة»، وحفظ شباب الفيس بوك « لا تصالح « .. وأحياناً يرددها الجميع كنشيد ما أن يبدأ أحدهم فى ترديده حتى يكمله معه الآخرون:

لا تصالح.. ولو منحوك الذهب
أترى حين أفقأ عينيك،
ثم أثبت جوهرتين مكانهما ..
هل ترى ؟
هى أشياء لا تشترى
ذكريات الطفولة بين أخيك، وبينك،
حسكما - فجأة- بالرجولة
هذا الحياء الذى يكبت الشوق..حين تعانقه
الصمت - مبتسمين- لتأنيب أمكما..
وكأنكما
ما تزالان طفلين!!

وجد الشباب «الأمل» فى قصائد «أمل» فأصبح هو المنتهى، والغاية والألم والفرحة والبكاء، والشاهد على كل مآسينا .

فى عام ١٩٨٣ وحين مات أمل ، وصلت إلينا فى القرى البعيدة أطراف من قصة شاعر يلتهم المرض جسده يوماً بعد يوم ، شاعر طلبوا منه شهادة «فقر» ، وكانت تلك المرة الأولى - وربما الأخيرة - التى نعرف فيها أن الفقر يحتاج شهادة حتى بالنسبة للحاصلين على درجات الدكتوراه فى الجوع، والعوز !! ، وعرفنا فيما بعد أن التعفف يجبر المترهلين « شبعاً» على البحث عن طريقة تعترف فيها أمامهم بأنك تحتاج إليهم .

ومضت سنوات ظل خلالها أمل دنقل ينمو بداخلنا كشجرة وارفة نرعاها بكثير من الاحترام، والتبجيل حتى ونحن نسمع حكايات عن مزاجه الحاد ، فشاعر اكتوى بحب الوطن وظل رافضاً بالمعنى الأشمل والحقيقى للرفض .. شاعر كتم مرارة جوع، وفقر أملاً فى انتصار يعيد إليه توازنه، وينقذ الأطفال من بيع «ياسين» فى الأتوبيسات لا بد وأن يكون حاد المزاج ، متوتراً ومرتبكاً ومضطرباً لدرجة المرض .. فمن سيمرض وينهش السرطان جسده النحيل سوى أمل دنقل .. ذلك الفتى الجنوبى الجالس وحيداً الآن فى تلك المنطقة البعيدة داخل قلب كل من قرأ قصائده.

وها هو جيل الثورة يعيد « أمل « حياً متدفقاً متوقداً .

المثقف خائناً

هل كان لابد يا «سعدى» من اللعب مع «الدجاج»؟!

السقوط أنواع ، هناك من سقط من بلكونة الشقة ، ومن هوى فى حفرة عميقة، وهناك من يسقط من ذاكرة المحبين، والعشاق فيترك بقعة حزن وشجن وانكسار .

تتابعت اللعنات على الشاعر الكبير «سعدى يوسف»، فكل من تذوق حلاوة هتافات الحرية، وأقشعر بدنه وهو يعود مجدداً كى يلمس « وطنه « كان لابد وأن يلعن «سعدى» ، فما بالك بمن اعتبروه يوماً فارساً ؟ بمن شاهدوه متسربلاً بالحزن مشرداً فى العواصم، ومنفياً عن وطنه ؟، بمن صدّقوا أنه كان معارضاً للأنظمة الديكتاتورية التى لم تحتمل كلماته ؟!

بقصيدة ركيكة اللغة ، متواضعة الفنيات، وساقطة فى المعنى « الدجاجُ » كتب سعدى يوسف نهاية مأساوية غير متوقعة، ولم تكن لائقة به .

الدجاجُ، وحده، سيقول: ربيعٌ عربيّ.

هل خلَت الساحةُ من طفلٍ؟

أعنى هل خلت الساحةُ منْ شخصٍ يقول الحقَّ صُراحاً؟

أيّ ربيعٍ عربيّ هذا؟

نعرف تماماً أن أمراً صدرَ من دائرة أميركيّة معيّنة .

وكما حدث فى أوكرانيا والبوسنة وكوسوفو، إلخ ... أريدَ له أن يحدث فى الشرق الأوسط، وشماليّ إفريقيا .

الفيسبوك يقود الثورة فى بلدان لا يملك الناس فيها أن يشتروا خبزَهم اليوميّ !

هذا المدقع حتى التلاشى ، الأمّيّ ، التقيّ ...

هذا الذى لا يستطيع أن يذوق وجبةً ساخنةً فى اليوم .

هذا الذى يعيش على الأعشاب، والشاى وخبز الحكومة المغشوش.

هل يعرف الإنترنت؟

ومَن هؤلاء القادةُ الفتيانُ ؟

سقوط « سعدى » كان دراميتكياً للغاية ، ليس فقط للصدمة الكبرى فى موقفه من الثورات العربية بشكل عام ، ولكن لأسباب تتعلق بفن القصيدة، وبحرفية الشاعر، وبأكاذيب صدقناها سنوات طوال .

سقوط لا مثيل له حتى لو قارناه بسقوط الشاعر، والناقد السورى «على أحمد سعيد إسبر» (المعروف بأدونيس) حين اعتبر الثورة السورية «حركة تمرد شبابية» لا تمثل ثورة بالمعنى النظرى التاريخى!.

ولا مثيل له حتى فى فضائح التطبيع القديمة ، وقد عشنا تجارب مؤلمة مع السقوط بين أحضان العدو .

فقد تألمنا عندما فعلها الكاتب «على سالم» صاحب أغنية «على الممر»، عندما استقل سيارته متوجهاً الى تل أبيب صُدم المثقفون صدمة عنيفة واتحدوا على قلب رجل واحد لتدمير «على سالم»، وهى الحملة نفسها التى انطلقت ضد «لطفى الخولى» ثم «رؤوف مسعد» فيما بعد .

كان الثلاثة أصحاب ميراث ضخم من النضال، فأغنية على الممر ليست الإنجاز الوحيد لعلى سالم ،ففى مسرحيته القصيرة (الملاحظ والمهندس) يناقش فكرة الأمن، والأمان ، ويطرح تساؤل : كيف يشعر بالطمأنينة شخص يسرق وطناً؟! سيظل ساهراً لا ينام ، مجرد عقرب صغير يقلقه ، فيواجهه بالمسدس، والبندقية .

أما كاتبنا اليسارى الكبير لطفى الخولى فيكفى انه كان يرأس تحرير «مجلة الطليعة»، وكان الثالث هو عمنا رؤوف مسعد صاحب «بيضة النعامة» كعمل إبداعى رائع عرفناه من خلاله ،وهو أيضاً ـ وخد بالك من دى ـ صاحب الكتاب التحفة « صباح الخير ياوطن»

المثقفون العرب قد يسمحون بوجود « مُطبع» بينهم لأنهم قادرون على محاصرته، وقد يسمحون بالاستماع لوجهة نظر هؤلاء ، لكنهم لن يسمحوا بوجود « سعدى يوسف « بعد اليوم بينهم.

مسرح جديد لمبدعين قدامى

رسالة الفن فى حكاية ثورة ١٩

..«يا عزيز عينى والسُلطة خدت ولدى .. ولدى يا ولدى وأنا نفسى أروح بلدى».

هل تعرف لماذا نشعر بالشجن، والحزن والألم، ونحن نسمع صوت «سيد درويش» يردد تلك الأغنية ؟، لأنها من تأليف الشعب المصرى الذى عاش أربع سنوات متتالية من التنكيل، والتعذيب والإهانة والتجويع ، امتد فيها جبروت المحتل الإنجليزى من قلب القاهرة إلى القرى، والنجوع حيث كانت تصادر ممتلكات الفلاحين من ماشية، ومحصول للمساهمة فى تكاليف الحرب العالمية ، بل وتم إجبارهم على زراعة المحاصيل التى تتناسب مع متطلبات الحرب، وبيعها بأسعار قليلة، وتم تجنيد مئات الآلاف من الفلاحين حيث كان يتم سحبهم كما الماشية بشكل قسرى، وتدهورت الأوضاع المعيشية ، وشهدت مدينتى القاهرة والأسكندرية مواكب للجائعين، فخرجت آهات المصريين المكبوتة « ولدى يا ولدى» .

كانت مصر قد سقطت فى قبضة انجلترا التى استغلت الحرب العالمية فخلعت الخديوى «عباس حلمى»، وأعلنت الأحكام العرفية فى مصر، وفرضت الحماية عليها.، وظل المصريون يقاومون الجوع والفقر والذل حتى ظهرت بشارة ثورة ١٩ عقب رحلة من النضال الوطنى قادها «أحمد عرابى» ثم «مصطفى كامل» و«محمد فريد» وامتدت حتى «سعد زغلول» لتصنع مصر أول ثورة شعبية فى أفريقيا، و الشرق الأوسط.

تلك هى الفترة التاريخية التى انطلق منها عرض «حكاية ثورة ١٩» على خشبة مسرح ميامى».

وهو أول عرض مسرحى يظهر عقب الثورة بأربعة أشهر ، وتنوعت العروض بعده بحثاً عن مدخل ودراما مسرحية تحاكى الثورة، وتعكس روحها . عرض «أدى اللى صار» للمخرج محسن حلمى، والمؤلف محمد رفاعى على مسرح الهناجر.

عرض (حكايات ثورة ١٩) يبحث عن الناس وحكاياتهم، أين كانت الجماهير من تلك الثورة؟ هل النخبة التى صنعتها أم كانت موال شعبى مصرى امتد من صرخات الفلاحين فى الحقول إلى كل شبر فى أرض المحروسة ؟!.

تلك هى الرؤية التى سعى إليها المخرج العبقرى «أحمد إسماعيل» ، فمنذ اللحظة الأولى للعرض، وأنت أمام شعب يحلم بحريته، شعب يضحى بقروش وملاليم لكى يصنع له النحات الكبير «محمود مختار» تمثالاً يعبرعن أمل الاستقلال والنهوض، وجماهير عريضة تتحمس وتجمع التوقيعات لتفويض «سعد زغلول ومصطفى النحاس ومكرم عبيد وعبد العزيز

فهمى وعلى شعراوى وأحمد لطفى السيد وآخرين..» للسعى بالطرق السلمية المشروعة حيثما وجدوا للسعى سبيلاً فى استقلال مصر تطبيقاً لمبادئ الحرية والعدل التى تتحدث عنها دولة بريطانيا العظمى ،هؤلاء هم سواعد الثورة، وأعمدتها الرئيسية ،فالفلاحة التى تصمد أمام سطوة الجندى الإنجليز، وترفض الافصاح عن مكان فدائى يختبى لديها ، وتاجر الأقمشة الذى تحمل بنفسه عبء إعادة جثمان الزعيم الوطنى «محمد فريد» من ألمانيا ، ومشايخ الأزهر الشريف، وأئمة المساجد والقساوسة والطلاب والمثقفين والموظفين،.. كل هؤلاء وقود الثورة ،الجميع يصنعها بطريقته ، بينما يقف وراء هذا الشعب تراث عظيم من المواويل والأغانى التى تضخ دماء الحرية فى الأوصال فمن لا يهتز وهو يسمع « قوم يا مصرى مصر دايما بتناديك «لسيد درويش وبديع خيرى» ؟!.

الثورة لحرية المصريين جميعاً، ولخلاصهم من القهر والفقر والجوع والظلم ، ولا يجوز تحت أى مسمى أن يختطف الثورة تيار دينى أو سياسى أو حزبى ، الثورة هى عرق الفلاحين وغناء الغلابة ودموع الفقراء، وعقول المفكرين والشعراء والأدباء وأهل السياسة .

وما بين السرد التاريخى والمشاهد التى تعكس صمود شعب وتضحياته، تنقل المخرج «أحمد إسماعيل» بحرية تامة ليقدم فى ساعة ونصف عرضاً من الوعى والفن والبهجة والحكايات البسيطة ،وتلك مدرسة تميز بها «أحمد إسماعيل» ، فهو يرى أن الفن رسالة، وعليك أن تشارك فى تقديمها بطريقتك ، لذلك استغل كل فنون المسرح (البصرية) عبر تشكيل لوحات وخلفيات لتمثال «نهضة مصر»،و(الموسيقية) حيث تضمن العرض ٦ مقطوعات غنائية ، و(الدراما) من خلال مشاهد عديدة تنقل الفقر والجوع والحسرة والألم ، والكوميديا، إلى جانب (السرد) كمحور أساسى ، وتحمل الممثلون كل هذا العبء ، فكانوا يتنقلون مع المخرج من لوحة إلى مشهد ، ومن السرد والحكى مع الجمهور إلى التمثيل ، ومنهما إلى الغناء والاستعراضات والأوبريت!، لذلك يصعب على من يشاهد العرض أن يتحمس لممثل دون الآخر ،خاصة وسط حماسهم جميعاً لما يقدمون من عرض يعكس العمق التاريخى لثورة ٢٥ يناير ، فالثورة هى التى تصنع أبطالها، وتختارهم ، والشعب هو صاحب التوكيل الوحيد ، والنخبة لم تتحرك إلا عبر إجماع شعبى مصرى ، وكانت تلك هى الرسالة التى تم تقديمها فى لوحات بديعة ومتنوعة ، ودبت روح الثورة على خشبة المسرح فتملكت من فريق التمثيل فتألقوا جميعاً (يوسف إسماعيل ، سلوى محمد على، وحمادة بركات، ونيفين رفعت ومحمد محسن، ومحمود البنا، وإيهاب سليم معهم رحاب رسمى، ومحمد دسوقى، وزين العابدين محمد، وطارق إسماعيل، وشهاب الدين عصام، وعمرو سرور ومحمد صفوت)، وجميعهم من أبناء المسرح القومى رائد البيوت المسرحية فى الوطن العربى، لكن عند الغناء وصوت الفنان الشاب «محمد محسن» لابد من التوقف ، من هذا الفتى؟ ما هذا الصوت الرائق القادم من شجن «سيد درويش ومحمد عبد الوهاب» ، من وجع السواقى والشيالين والعمال والفلاحين؟!، ورغم أننى سمعت «محمد محسن» مراراً وحضرت له العديد من الحفلات إلا أن تجربته المسرحية الأولى جاءت مختلفة تماماً وكأنما كان هذا العرض ينتظر «محمد محسن» على باب ثورة ٢٥ يناير التى كان مطربها الحقيقى بعيداً عن ضجيج الصغار ،فقد كان هذا الفتى النحيف بحنجرته الذهبية صوت المثقفين، وسمار الليالى وسط ميدان التحرير ، وعلى المسرح كان صوته نغم عذب أضفى البهجة بأغانى التراث الخالدة التى أعاد الشاعر الموهوب « رجب الصاوى « استلهامها من جديد :» قوم يا مصرى ، يا عزيز عينى ، بلادى بلادى ، القلل القناوى».

ولك أن تتخيل أن هؤلاء يقفون على خشبة المسرح يومياً، وسط غياب جماهيرى مؤسف وله ألف مبرر ،فمازال مسرح الدولة كما كان قبل الثورة:عروض محترمة بلا دعاية، وممثلون يبذلون جهداً بلا تقدير !!، فتضيع الرسالة وسط ضجيج الهلس، وبرامج التوك شو.

المخرج أحمد إسماعيل

هتف المصريون «الأمة مع سعد»، فرد الإخوان : «الله مع الملك»

من يكتب عن إخوان اليوم يا عم نجيب ؟

من يكتب عن إخوان اليوم ؟ من يرصد تلك الشخصيات التى ترسم دراما سياسية جديدة ؟

صاحب نوبل قدم العديد منهم فى أعماله ، وبين يدى كتاب صدر منذ عامين لكنه يصلح اليوم ليكون كتاب اللحظة إذا جاز التعبير وهو

«نجيب محفوظ والإخوان المسلمون» الصادر عن سلسة كتاب اليوم التى تصدرها مؤسسة أخبار اليوم للكاتب « مصطفى بيومى » وهو دراسة مهمة ترصد كيف رأى صاحب نوبل تنظيم الإخوان عبر رحلة طويلة ؟ كيف سجل صورتهم فى رواياته راصداً تطور حركتهم، وأفكار رموزهم وعلاقاتهم مع الأنظمة بداية من الملك فاروق، وانتهاءً بعصر السادات .

والإخوان المسلمون جزء من منظومة سياسية اتخذت من الدين منطلقاً لها ، ولعبت تلك الجماعة دوراً بارزاً فى الحياة السياسية والاجتماعية فى مصر، وأصبح لها أنصار فى معظم أرجاء المحروسة، وهو الأمر الذى نقل إلى المجتمع بمختلف طبقاته أفكاراً وأراءً جديدة عليه ، وكان « سيد قطب » بمثابة الأب الروحى للجماعة التى ظهرت فى عشرينات القرن الماضى ، وارتبط قطب بالحركة الأدبية المصرية ليس فقط كناقد أدبى، ولكن كشاعر له العديد من القصائد العاطفية،والمؤلفات منها: «طفل من القرية» (سيرة ذاتية) ، «المدينة المسحورة» (قصة أسطورية) ، النقد الأدبى – أصوله ومناهجه، «التصوير الفنى فى القرآن». ، «مشاهد القيامة فى القرآن» ،«معالم على الطريق» ،وكان صديقاً «للعقاد» قبل أن يصبح صديقاً لصاحب نوبل ، بل كان الشيخ «سيد قطب» أول ناقد يكتب عن أعمال «نجيب محفوظ»، لكن كل ذلك تحول بصورة مدهشة ومثيرة ليصبح سيد قطب أول من يكفر المجتمع !، وربما كانت تلك الإثارة، وهذا التحول الدرامى وراء اهتمام نجيب محفوظ بعالم الإخوان المسلمين ، ذلك العالم الذى يعاد تشكيله حالياً عقب ثورة يناير بصورة أكثر التباساً ، ففى رواياته رصد لكيفية ظهورهم، وطريقة تفكيرهم، ونظرتهم للمرأة وللعلم والأديان الأخرى ، بل إن الرجل تنبأ فى رواياته بالكثير مما أصبحت عليه تلك الجماعات الأصولية، والمتشددة التى زرع تنظيم الإخوان المسلمين بذورها الأولى ،فهى مجرد فروع انشق قادتها عن تنظيم الإخوان ليصنعوا تنظيماتهم الخاصة التى ترى فى تغيير المجتمع بالقوة وبالعنف طريقاً أقرب إلى الجنة .

يروى نجيب محفوظ بداية علاقته مع الإخوان متمثلة فى شخص «سيد قطب» الذى كان أول ناقد يلتفت إلى رواياته ، ثم يرصد المتغيرات التى طرأت على الرجل بعد ذلك، وعقب انخراطه فى تنظيم الإخوان : « لقد رأيت أمامى ـ يقول محفوظ ـ إنساناً آخر ، حاد الفكر ، متطرف الرأى ، يرى أن المجتمع عاد للجاهلية الأولى، وأنه مجتمع كافر .. ولتأثرى بشخصية «سيد قطب» وضعتها ضمن الشخصيات المحورية التى تدور حولها رواية «المرايا» مع إجراء بعض التعديلات البسيطة».

وفى الرواية المقصودة نجد شخصية «عبد الوهاب إسماعيل» ذلك المفكر والشاعر الذى يتحول بأفكاره إلى منحى أكثر تطرفاً وتشدداً تصل إلى درجة تكفير المجتمع ، ورفض كل معطيات العصر من علم وقوانين ودساتير .

ولأن الإخوان تنظيم سياسى فلابد وأن يسعى أولاً إلى السلطة رغبة فى اكتساب شرعية سياسية فى الشارع ، وكلما ابتعد هذا الحلم اقترب الصدام، وظهرت بوادر الانقلاب. ظهرت «جماعة الإخوان المسلمين» فى مصر عام ١٩٢٨ كرد فعل على إلغاء كمال اتاتورك الخلافة العثمانية فى عام ١٩٢٤، وقد دعا الإخوان المسلمون إلى إقامة الخلافة الاسلامية مرة أخرى، و حاول «الملك فؤاد» تنصيب نفسه خليفة للمسلمين فى منتصف العشرينات، مما دعا الشيخ «على عبد الرازق» إلى تأليف كتابه الشهير (الإسلام وأصول الحكم) عام ١٩٢٥ لمهاجمة فكرة الخلافة، مما دفع شيوخ الازهر والقصر الملكى إلى تحريض الأزهر ضد الشيخ عبد الرزاق لطرده من زمرة العلماء، وطرده كذلك من سلك القضاء المصرى .

والتاريخ يقول: إن الملك فاروق عندما اعتلى العرش دعا الإخوان إلى تتويجه فى الأزهر، فاعترض النحاس باشا، وقال قولته الشهيرة: «فاروق ملك الأمة، ويجب أن يتوج تحت قبة مجلس الأمة.» ، والإخوان، هم الذين أطلقوا على ديوان الملك فاروق ـ الذى كان شاهد على ألوان الفساد ـ « الديوان الملكى الإسلامى» ، وهم الذين كانوا يردون على هتافات حزب الوفد التى تقول: «الأمة مع سعد»، بهتافهم الشهير: «الله مع الملك»، لكن سرعان ما تحول هذا الانحياز إلى عداء عندما تأكدوا أن الملك لا يريدهم سوى مظلة دينية تحميه ، وأنه لن يمنحهم أى نفوذ سياسى .

وشخصيات «نجيب محفوظ» تكمل ماجرى بعد ذلك ، فقد رحب الإخوان بثورة يوليو، واعتبروها ثورتهم خاصة وأن البكباشى «جمال عبد الناصر» الذى أصبح زعيم الثورة تقرب إليهم، وحضر بعض جلساتهم، ففى رواية «الباقى من الزمن ساعة» تحظى الثورة بتأييد الشاب الإخوانى «محمد حامد برهان» الذى اعتبر حركة الضباط الأحرار إخوانية الأصل، وعندما ينصحه والده بالانتعاد عن تلك الحركة يرد بدهشة: «كيف أهجرهم بعد أن توج كفاحهم بالفوز المبين؟»، ويتكرر المشهد تقريبًا فى رواية «حديث الصباح والمساء» مع الشاب الإخوانى «سليم حسن قابيل»: «ولما قامت الثورة كان فى المرحلة الثانوية فرحب بها بكل حماس وظن أنه بانضمامه إلى الإخوان إنما يندمج فى الثورة».. لكن كل هذا الشعور يتلاشى تمامًا ويتحول إلى كراهية مطلقة للثورة وزعيمها ورجالها وكل ما

كلمات أمل دنقل على جدران القاهرة

المجد للشهداء على جدران شارع محمد محمود من تنفيذ فنانى الأقصر «تصوير: مجدى إبراهيم»

ينتمى إليها ، فقد أنتجت الثورة برنامجها الخاص ونجحت فى احتواء الجيل الجديد الذى نشأ فى أحضانها ولم تعترف بغيره، بل إنها رأت فى الإخوان خطراً داهمًا يهدد استقرارها ويسعى إلى إزاحتها من فوق العرش الذى جلست عليه بعد عناء، وهنا بدأت معركة تصفية الإخوان وامتلأت السجون والمعتقلات برموز الإخوان والشيوعيين أيضًا، وتحولت مواقف الأبطال فى الروايات إلى النقيض، فها هو «محمد حامد برهان» - بطل رواية «الباقى من الزمن ساعة» - الذى هلّل للثورة واعتبرها تتويجًا لجهود الإخوان وانتظر الحصول على مكانته فى المجتمع كأن يصبح وزيرًا أو على رأس مؤسسة كبرى، يشن هجومًا عنيفًا وقاسيًا على السلطة الناصرية ،فقد وجد نفسه فى أعماق سجن رهيب، ويقضى فى المعتقل عامين ويخرج منه ليظل الصوت الإخوانى الرافض لكل ملامح عصر عبد الناصر لدرجة أنه يرى فى العدوان الثلاثى الخلاص، فما أن تدك طائرات العدو بيوت ومساجد وكنائس القاهرة نسمعه يقول فى رواية الباقى من الزمن ساعة: «انتهت حركة المجرمين ولكن ما أفدح الثمن»، و تجاوز النظام الناصرى الأزمة وحقق المصريون انتصارهم الشعبى العظيم بالمقاومة، لكن هذا الموقف يتكرر عقب هزيمة ١٩٦٧ ولا يخفى محمد حامد برهان شماتته دون تفريق بين محنة وطن بأكمله وبين خلاف مع نظام، ويظل أبطال الروايات من الإخوان على مواقفهم من عبد الناصر دون اعتراف بأن الخلاف كان سياسيًا ولم يكن دينيًا بدليل غضب النظام على الشيوعيين بصورة لا تقل قسوة وقوة وضراوة وطالت الاتهامات بالشيوعية أدباء وكتاب سجلوا مرارة المعتقل فى العديد من الأعمال الأدبية .

كان على «السادات» أن يستغل هذا العداء لعبد الناصر وعصره، فقرر عقد مصالحة مع الإخوان فأفرج عن الهضيبى وحقق ما أراد من تأييد الإخوان الذين ظهروا فى روايات محفوظ مشاركين فى شن الهجوم على عصر عبد الناصر، وساخرين منه ومن إنجازاته، وراح محمد حامد برهان يدافع عن السادات، ويبرر كل أخطائه، لكن اتفاقية كامب ديفيد لم تترك فرصة للدفاع، كما أن العهود والوعود التى قدمها لهم السادات لم تتحقق ولم يحصلوا على أى شىء حتى ولو كان حزبًا سياسيًا. بدأ الصدام وتصاعد وكانت الطلقات الغادرة الموجهة إلى صدر الرئيس السادات إخوانية بشكل أو بآخر، فقد نشأ عن الجماعة عدد كبير من الجماعات المتطرفة والمتشددة التى أذاقت مصر ويلات لا أول لها ولا آخر.

الكتاب ليس جديداً ، لكنه يصلح مرجعاً للحظة الراهنة التى يستعرض فيها أبناء «حسن البنا» نفوذهم الدينى، ويعقدون صفقاتهم مع المجلس العسكرى مقابل مقاعد البرلمان وصلاحيات سياسية نجهل الكثير منها .

والحقيقة أن «مصطفى بيومى» كاتب مجتهد وعاشق لهذا النوع من الدراسات المهمة ،فقد سبق وقدم «القرآن فى أدب نجيب محفوظ» وصورة الفلاح والسلطة فى أدب يوسف القعيد»، إضافة إلى كتاب مهم بعنوان «صنع الله شاهداً ومشاهداً».

المتاجرة بالأحداث العظيمة

من تشويه حرب أكتوبر إلى ركوب ثورة ٢٥ يناير

مجدى الطيب

فى أعقاب حرب أكتوبر ،التى زلزلت أركان الكيان الصهيوني، أصيب عدد من المنتجين السينمائيين بصدمة قوية بعدما وجدوا أنفسهم مطالبين بتعديل مسار الأفلام التى بدأوا تصويرها بالفعل بحيث تواكب ماحدث يوم السادس من أكتوبر،وتترجم الانتصار الحقيقى النادر فى تاريخ الصراع العربى الإسرائيلى إلى واقع مرئى يقف على قدم المساواة مع ما تحقق على أرض الواقع بالفعل،فما كان منهم سوى أن أقدموا،فى جريمة مكتملة الأركان،وفى غياب كامل للمسئولية،،إلى لى ذراع أفلامهم،وفى متاجرة صارخة بالحدث العظيم،استثمروا النصر،وغازلوا،فى نفاق رخيص،المناخ العام السائد وقتها،وحولوه إلى موجة أو ظاهرة، كمئات الموجات والظواهر التى تتفنن السينما المصرية فى افتعالها ثم استثمارها،فألقوا فى وجوهنا بأفلام على شاكلة :«الرصاصة لا تزال فى جيبي» و«بدور» و«الوفاء العظيم»!

«صرخة نملة» تاهت وضلت الطريق

مشهد مؤسف تحول إلى وصمة عار مع كل عام تحتفل فيه مصر بذكرى أكتوبر، وتتبارى فيه المحطات التليفزيونية إلى عرض الأفلام «الفاضحة»،التى كان ينبغى على صانعيها أن يدفنوها أو يداروا وجوههم خجلاً منها بعدما تحولت إلى سبة فى جبينهم وجريمة لا تسقط بالتقادم !

«صرخة نملة» .. وركوب الموجة

حدث ذلك فى السبعينيات من القرن الماضي،وبالتحديد فى الأعوام التى تلت مباشرة «العبور العظيم»،وبنفس المنطق الانتهازي،والعقلية الإنتاجية المنحرفة،أصيب عدد من أصحاب الشركات الإنتاجية بهلع وذعر كبيرين بعد إندلاع ثورة ٢٥ يناير،وتصوروا أنهم مطالبون،فى التو واللحظة،بأن يُعلنوا انتماءهم وولاءهم للثورة،ولم يضيعوا وقتاً طويلاً،ومرة أخرى استثمروا الحدث التاريخى وركبوا الموجة» أملاً فى تحقيق مكاسب وقتية، وكانت النتيجة أن «تمخض الجمل فولد فأراً»؛ ففى الأول من يونيو،ويعد أربعة شهور فقط من قيام ثورة يناير،استقبلت دور العرض السينمائى فيلم «صرخة نملة» تأليف طارق عبد الجليل، وإخراج سامح عبد العزيز، وبطولة عمرو عبد الجليل،الذى يعلم أصحابه قبل غيرهم أن تصويره بدأ قبل أن تهب رياح الثورة،لكن مع تلاحق الأحداث،وبسبب الظروف التى عاشتها البلاد،توقف تصوير «صرخة نملة»،كغيره من الأعمال الفنية المختلفة،ولسبب لا يعلمه سوى المنتج والمخرج والكاتب بدأت الجلسات التى تستهدف تعديل السيناريو ليتم الزج بعدد من المشاهد غير المدروسة والحوارات المفاجئة والمشوهة،لينتهى الأمر إلى صنع «مسخ سينمائي»،بدأ بالسجين المصرى المفرج عنه من سجون العراق لينتهى بالشعب المصرى بأسره فى «ميدان التحرير» مطالباً باسقاط «النظام» والإطاحة ب «المخلوع» بينما كان يمكن للفيلم لو سار على نهجه العادى أن يقدم رسالة تنويرية محترمة تحض على محاربة الفساد،وتكشف عورات المجتمع وأمراضه،كالتفاوت الطبقي،وزواج المال والسطة،وصكوك بيع شركات القطاع العام،و الرشاوى،والانتخابات المزورة،والقهر الأمنى على يد جهاز مباحث أمن الدولة،والعشوائيات،والس قوط الأخلاقى نتيجة للفقر والعوز؛ فالتعديلات

«نجم» و«الشيخ إمام» فى مظاهرات الطلبة.. مشهد من فيلم الفاجومى

أضـرت بالفيلم،واقحام بعض الجمل،كالتى جاءت على لسان عضو مجلس الشعب ـ أدى دوره الفنان القدير حمدى أحمد ـ مثل :»مش انتوا بس اللى بتحلموا بالتغيير» وقول البطل عمرو عبد الجليل:» احنا عشنا عمرنا كله فى مرحلة انتقالية من زمن الاتحاد الاشتراكى إلى الرأسمالية» جعلت منه فيلماً مبتسراً و»خارجاً عن السياق» بينما كان عنوان «صرخة نملة» وحده كفيلاً بأن يضعه فى مصاف الأفلام الثورية،بدون الحاجة إلى التمسح بثورة ٢٥ يناير؛فالإسقاط الواضح فى العنوان وجد صداه فى تأكيد البطل أن «الفقراء تحولوا إلى جيش من النمل يُداس تحت الأقدام»وأن عليهم أن يقنعوا بما قسم لهم على يد «النظام» ويفعلوا كما يفعل النمل ويخرموا خرم جوه الحيط ويتداروا فيه ليعيشوا فى سلام» لأن «البلد مش بلدهم وكويس أن أصحابها سايبينهم يعيشوا معاهم بدل ما يرحلوهم»!

رؤيـة كانت كفيلة،كما أشـرنـا، بـأن تثير جدلاً من دون الحاجة إلى الإدعـاء بأن «صرخة نملة» أول فيلم عن الثورة، وأن «المصرى مش حيعيط تانى أبداً»،بعد إضافة مشاهد ل»مبارك»،فى الساعات الأخيرة من حكمه،وهو يطالب «سيد قـراره» بـاحترام أحكام القضاء بينما لا يرى الشعب بديلاً عن إسقاطه ونظامه،واستعانة مخـرج الفيلم بلقطات تسجيلية للمارد الذى استيقظ،ونفض عنه آثار المذلة وغبار القهر،وثأر لنفسه من الدولة المباحثية،والموكب الرئاسى الذى اختفى منه «الرئيس» بعد خلعه!

«الفاجومي» قفز على الثورة

المفـارقـة أن مـاحـدث مـع «صـرخـة نملـة» تكرر «بالكربون» مع فيلم «الفاجومي» الذى طُرح فى الصالات فى اليوم نفسه ـ أول يونيو ـ عن سيناريو كتبه وأخـرجـه عصام الشماع وقـام ببطولته خالد الصاوى فى دور «الفاجومي» وصلاح عبد الله فى دور «الشيخ إمام عيسى»؛فالفيلم الذى بـدأ تصويره الفعلى فـى ٩ نوفمبر مـن العام ٢٠١٠ كـان مـن الممكن أن يصبح تجـربـة غير مسبوقة فى أعمال السير الذاتية،كونه يرصد سيرة شخصية فى حياة صاحبها،وليس بعد رحيلها،كما جرت العادة؛إضافة إلى اعتماده على المذكرات التى كتبها بنفسه الشاعر «أحمد فـؤاد نجم»،انشغل أصحابه بتقديم فيلم يُقال عنه أنـه «ثـوري» أو تربطه علاقة ما بثورة ٢٥ يناير ،وانعكس هـذا الادعـاء ـ «الثـورية» ـ على العمل فانحرف عن مساره،واستثمر ما منحته الثورة له من بريق وخصوصية ليعطى إيحاءً بـأنـه لسان حالها (!) بينما تُشير العناوين المكتوبة على الشاشة بـأن الأحـداث تبدأ عام ١٩٥٩ فـى ورش النقل الميكانيكية،حيث يعمل الشاعر أحمد فـؤاد نجم،الذى تغير اسمه،فى الفـيـلـم،إلى أدهـم فـؤاد نسر، وتـبـدأ علاقته

المبكرة بالتظاهرات والتزوير،وتورطه فى سرقة قوت الشعب،لكن أفكاره تتغير مع مجيء عام ١٩٦٢،وتنتابة لحظة تنوير،بعدما جمعه السجن وأبناء الحركة الوطنية فى عهد عبد الناصر،خصوصاً اليسار،وتبنيهم لهذا الصوت الجديد الذى يختلف عن فؤاد حداد وصلاح جاهين،واشتهاره بلقب «الشاعر السجين»،ومن العناوين التى تحدد الفترة الزمنية بشكل مباشر يأتى السرد أكثر مباشرة فى الفيلم الذى يعتمد على التلقين بشكل كبير،فالمعلومات،التى جاءت بالمذكرات،تجتاح المشاهد بعنف،فهناك حديث عن عمله،بالواسطة،فى منظمة التضامن الأفرو أسيوية وأمريكا اللاتينية،وتصبح الفرصة مواتية لنتعرف بشكل عابر إلى «يوسف السباعي»،ونعرف أن «سهير القلماوي» هى التى توسطت له،وفى المنظمة نفسها التقى فنان الكاريكاتور الكبير «حجازي» ـ زكى فطين عبد الوهاب ـ وفى حين ذكر السيناريو اسم «حجازي» ويوسف السباعى و«نوارة نجم» وسهام صبرى وبهاء الدين شعبان ومحمد على مساعد الشيخ «إمام» بشكل صريح اختار لكاتب المذكرات وكذلك الشيخ إمام وصافيناز كاظم وعزة بلبع أسماء مستعارة،وكأن المسألة «انتقائية»،وحسب المزاج والهوى،وليس نهجاً ثابتاً يُطبق على كل شخصيات الفيلم،وعلى الطريقة نفسها أغرقنا السيناريو فى الكثير من التفاصيل الزائدة،كالعلاقة الجنسية الفجة بين «الفاجومي» و«روحية» ـ جيهان فاضل ـ بعكس إشاراته الموحية للمد الديني،الذى اجتاح مصر،فى صورة وسلوك زوج «روحية» ـ ماهر سليم ـ وابنتها «أمال» التى ارتدت الحجاب؛فالسيناريو الذى كتبه مخرج الفيلم «عصام الشماع» غلب عليه الاضطراب وأثار البلبلة عندما أشار إلى مشهد تنحى الزعيم «جمال عبد الناصر»،والمظاهرات التى انطلقت فى مصر لمطالبته بالتراجع عن قرار التنحي،وانتحار «عبد الحكيم عامر» ومحاكمة «شمس بدران» وتأبين «شاهندة مقلد» لزوجها «صلاح حسين» ومبادرة روجرز ومظاهرات الطلبة وعهد السادات ومراكز القوى وزيارة نيكسون لمصر وانتفاضة ١٨ و١٩ يناير وعرض مسرحية «مدرسة المشاغبين» لإقناع المواطنين بأن يلزموا بيوتهم وحرب أكتوبر،وظهور التيار المتأسلم فى الجامعة لمواجهة الناصرين واليساريين والماركسيين،وبدء تطبيق سياسة الانفتاح،وفجأة،ومن دون سابق

السخرية من الثوار على طريقة سامي أكسيد الكربون

إنذار وفى غياب أى مبرر درامى قفز بالمشاهد إلى ثورة ٢٥ يناير متكئاً على القول إن قراءة قصائد «الفاجومي» لا تنبيء بالثورة فحسب بل تبشر بقدومها،وأن «الفاجومي» ليس فيلماً عن «أحمد فؤاد نجم» وإنما هو فيلم عن مصر فى صورة ابن من أبنائها،وهو المعنى الذى تؤكده النهاية التى يغنى فيها البطل «مصر يا امه يا بهية»،وقد بلغ منه العمر عتياً،وكأنه «شاهد على الثورة» وسعيد لأنه عاش حتى يراها متحققة على أرض الواقع (!) وهى نهاية يغلب عليها الافتعال ظهر فيها البطل بماكياج سيء،وإرهاق باد على وجهه وصوته، يعكس الحالة السيئة التى ظهر عليها «خالد الصاوي»،وغالبية ممثلى فيلم «الفاجومي»،فاللياقة الذهنية بدت غائبة،والتوافق بين الشخصية والمواصفات الجسمانية للممثل غير حاضرة،واستدعاء روح الشخصية متأرجح، والافتعال واضح فى الأداء،فالفيلم لا يلقى اعتباراً للزمن الذى يمر بالشخصيات من دون أن يترك تأثيره عليها بينما المفردات التى لجأ إليها المؤلف ـ المخرج لرصد الأجواء الثورية لمصر فى الستينيات والسبعينيات تقليدية ومدرسية، وتكرار لذات الصورة «التاريخية»،فالثورى لابد أن يظهر علينا وهو يقرأ كتاباً عن «جيفارا» أو يضع صورته فى خلفية مكتبه ـ وعلى جدار غرفة نومه،ولابد أن يكون «بوهيمياً» ويضرب بمبادئ المجتمع عرض الحائط،ولابد أن يكون «زير نساء» ويستبيح الأعراض وينتهك الحرمات،وكلها تفاصيل رسمها «الشماع» لشخصية البطل فى فيلم «الفاجومي» ملتزماً ـ فى الغالب ـ بشخصية صاحبها لكنها بدت مستفزة، ومضجرة، ومثيرة للاشمئزاز وتخلو من أى لمسة جمالية. ومن ثم كان طبيعياً أن يأتى فيلم «الفاجومي» مخيباً للآمال،ولم يكن بالقيمة الفنية والفكرية والسياسية التى انتظرناها، نتيجة لكثرة إدعاءاته وانفعالاته،ولأنه ـ وهذا هو المهم ـ أبى إلا أن يتمسح بثورة ٢٥ يناير !

«سامى أكسيد الكربون» يقود الثورة المضادة

إذا كان «الفاجومي» قد اكتفى بالتمسح بثورة ٢٥ يناير فإن «هانى رمزي» قاد ثورة مضادة فى فيلم «سامى أكسيد الكربون»،الذى أخرجه أكرم فريد وكتبه،بغير وعي،ثلاثة كتاب سيناريو،دفعة واحدة،هم : «سامح سر الختم ومحمد نبوى وعلاء حسن»؛ فالثلاثة أسهموا فى التغرير بالجمهور،والتلاعب بمشاعره،ولم يكتفوا بهذا بل أهانوا ثورة ٢٥ يناير بصورة لم تجرؤ عليها أعتى القوى رجعية وأكثرها تعاطفاً مع النظام البائد،وعلى عكس المتحولين»،الذين

أرادوا أن يركبوا الثورة»،لم يخف «سامى أكسيد الكربون» موقفه المناهض للثورة والثوار،ففى مشاهد عجيبة ومتتابعة بصورة لا تنفى عنها شبهة التعمد الواضح،يقع البطل «سامي» - هانى رمزى فى قبضة مجموعة من مفتولى العضلات ثـأروا لأنفسهم منـه،لأنه نجـح فى إغـواء فتاة بصحبتهم،ولأن الضرب طـال منطقة بعينها هى «المؤخرة»،يصرخ «سامي»:«كده أسقطتم النظام» و«كده ضيعتم النظام» وقبل أن يسقط على الأرض يهتف :«كده ضيعتم النظام»،وهو تشبيه مع سخافته التى اعتبرها البعض سبة للنظام،بدليل تشبيهه بالمؤخرة،يعنى فى المقابل - أن «الثورة» قامت للتخلص من «مؤخرة» ليس أكـثر،وهـو المعنى الـذى يتأكد فى كل مشاهد الفيلم التى ظهر فيها حفنة من الشباب التافه بالفعل،والساذج بكل تأكيد،والجهلة بدرجة لا يمكن إنكارها،أطلق عليهم الفيلم «الثوار»(!) فـالأهـداف الـتى تحركهم يغيب عنها الحس السياسي،ومظاهراتهم عبثية ومسيئة، والعلم المصرى تحول فى أيديهم إلى خرقة بالية ليست ذات مغزى بينما فقدت الشعارات معناها،ولم تفلت من الإيحاءات الجنسية،وسفهت القضايا؛ فالمظاهرات خرجت،كما يقول مشهد بين «سامي» وصديقه - إدوارد - لأن «الأثرياء يملكون فيلات فى مارينا»،والصراع الطبقى عند البطلة - درة - التى يُفترض أنها خريجة جامعية،وتستعد لنيل درجة الماجستير،وقبل هذا كاتبة صحفية وناشطة، يعنى احتقار من يملك سيارة فارهة،وليس «فيات» أو «سيات»،باعتباره «عميل» أو«خائن». أما المثقف فى الفيلم فهو «مجنون» يهذى أو شاب يرتدى «كوفيه فلسطينية» و«يهرتل» بكلام مقعر غير مفهوم عن العيش والحرية والعدالة الاجتماعية»،ولاحظ هنا أنها الشعارات الثلاث التى رفعها المتظاهرون فى ميدان التحرير مع أول أيام ثورة ٢٥ يناير،وتتأكد الإساءة للثورة مع المطالبة الساذجة ب «جمعة الغـضـب»،والمظـاهـرة السطحية أمـام نقابة الصحفيين للمطالبة بالمعتقلين، ووصـف أى مظاهرة احتجاج بأنها «شوية دوشة» لا خطر منها؛فالسخرية متعمدة بشكل لا تخطئه الأذن والعـين،والـضـوضـاء والـصـخـب والاسقاطات تفقد الفيلم مصداقيته،وتنأى به عن الواقعية، بل تكرس أفكـاراً رجعية ومتخلفة تناهض أى اتجاهات ثورية.

قد يقرأ أحدهم تفاهة وسطحية وسذاجة وتراجع

«تك تك بوم» وعي سياسي غائب

وعـى «سـامـى أكسيد الـكـربـون» بـأنـهـا مرحلة ضرورية فـى درامـا الفيلم للتأكيد على حجم التحول الذى طرأ على البطل فيما بعد،والتنوير الذى أصابه،وهى قـراءة افتراضية لم يكن لها مكان فى الفيلم؛فالجهل الذى يبثه الحوار يبدو كالسموم التى لا علاج لها،وكأن الفيلم يدعو للجهل ولا يحاربه،كما هـو مـفـترض،ولا يمكن لأى عاقل أن يتقبل جملة الحـوار،الـذى يقول فيها البطل :«دى حكومة بتتنطط على شعبها .. ودى «نطة شرعي»،لأنها تعكس «قلة أدب» وليس تحريضاً على أى فعل ثوري،وهو مايدعونا ليقين أن الفيلم يقود ثورة مضادة بمعنى الكلمة،والدليل تقليله الواضح،وسخريته المتكررة،من أهمية وتأثير «الفيس بوك»،وشعار «أنـا مصرى حر»، والفجاجة فى جملتى :«زغردى يا أم خميس احنا اللى نحينا الرئيس» و«اهتفى يا أم سارة احنا اللى شلنا الوزارة»،فالشباب الثائر،كما يقدمهم الفيلم يعتريهم الغضب لأن البطل تخلص من قبضة رجل الأعمال - «يوسف فوزي» - لأنه فوت عليهم فرصة تأليب الرأى العام، وأطفأ لهيب النضال بداخلهم،وهو ما يعنى حسب وجهة نظر كتّاب السيناريو وبطله ومخرجه - أن «الثوار» لا يهمهم سوى المتاجرة بالمحن والأزمات،ويحركهم حب المؤامرة، والميل إلى الإثارة وإشاعة الفوضى!

«تك تك بوم».. لا يعرف الفارق بين الثوار والبلطجية

غياب الوعى والمتاجرة بثورة ٢٥ يناير كان سمة أيضاً لفيلم «تك تك بوم»،الذى عُرض فى الثلاثين من أغسطس الماضي،أى بعد ٧ أشهر من إندلاع الثورة،وأنتجته وكتبت فكرته «إسعاد يونس»،ولأسباب غامضة أسندت للممثل «محمد سعد» مهمة كتابة السيناريو والحوار،لاسترضائه أو تقديم تنـازلات تنتزع بها توقيعه على عقد بطولة الفيلم،فارتكبت خطأ فادحاً،وكانت النتيجة وبـالاً على الجميع؛فالسيناريو جمع قصاصات بـالـصـوت والـصـورة لشخصيات ومواقف قدمها «محمد سعد» مراراً وتكراراً من قبل،وملها الجميع سواء،والفكرة التى افتقدت خفة ظل «إسعاد يونس» تحكى «قصة شاب وفتاة حددا موعد زواجهما بعد صراع طويل مع الحياة ومواجهات مستمرة للتغلب على الفقر والأزمات الاقتصادية،وفى اللحظة المحددة للزفاف قامت ثورة ٢٥ يناير»،وهى فكرة كانت تصلح،بقليل من الوعى السياسى والفهم الاجتماعى والخبرة الفنية،لصنع فيلم كوميدى مترابط ومشوق،لكن انعدام خبرة «سعد»،وقلة درايته بأصول كتابة السيناريو والحـوار أودت بالفيلم إلى مصير مفجع،تفككت خيوطه الدرامية،وافتقد الرؤية الرصينة،وغاب عنه الهدف،واعتمد المصادفة أسلوباً على طريقة الميلودراما الهندية؛فالبطل «تيـكـا» - محـمـد سـعـد - الـذى يـقـوم بتصنيع «البمب» يقدم نفسه من خلال مشاهد غاية فى السخافة ولا تبعث مطلقاً على الضحك،وشباب «الفيس بوك»،الـذين يفترض أنهم يخططون للثورة فى ميدان التحرير جماعة من المختلين والسـذج،والأكثر سذاجة أن تقع عينا البطل

على خارطة تُشير إلى «بروفة تخطيطية لميدان التحرير» فيتصورأنهم ينظمون دورة رمضانية. ولا يكتفى بتشويه اللجان الشعبية،والإساءة للثوار،وإنما «يحشر» شخصية الرجل المسن - جمال اسماعيل - الذى يتحدث عن «الأيدى الواحدة»،وعلم مصر يرفرف فى شرفات لا تعرف إن كان أصحابها من البلطجية أم الفلول بينما تمتلئ الحارة بمتاريس انتظاراً لعدو مجهول،وبدون مناسبة يُشير إلى الوقيعة بين الجيش والشعب فى مشهد مرتبك يفقد معناه بل ويتبنى الفيلم ترويج الشائعات التى اختلقها النظام البائد من دون أن يتمحصها أو يحقق فيها للبحث عن أسبابها وجدواها،كما يذخر بالعظات المباشرة التى لا ينبغى أن يكون لها مكان فى أى قطعة فنية تعرف طريقها إلى الإبداع الحقيقي،كالعلاقة بين المسلمين والمسيحيين فى الحارة،والانقلابات المفاجئة والتحولات التى تطرأ على الشخصية الرئيسية؛فالمباشرة واضحة،والرسالة الأخلاقية المستهدفة لا تخلو من سذاجة، وأحد لا يدرى كيف ومتى ولماذا قامت الثورة فى فيلم فقير الإنتاج صور فى ديكور أكثر فقراً،بل أن الفيلم،وهنا النقطة الأخطر،لا يضع توصيفاً دقيقاً للثورى والبلطجي،وتبدو الفروقات بينهما غائبة ومنعدمة،وكأن الأمر متعمد،بدليل أن البطل لا يجد توصيفاً دقيقاً لما حدث من إطاحة بالنظام البائد سوى أن يقول :» الشعب «طرش» - أى تقياً - فى وش النظام الفاسد» بكل مافى المعنى من فجاجة لفظية وانتهازية سياسية(!)

«أمن دولت»
منظومة أمنية قبيحة وغبية

مفارقة مثيرة بالطبع أن يحتل فيلم «أمن دولت»،الذى أخرجه «أكرم فريد»، وعُرض فى ٢ نوفمبر من العام الماضي، قائمة أفضل الأفلام التى اقتربت من ثورة ٢٥ يناير،على الرغم من انكار فريق العمل،وعلى رأسه المطرب «حمادة هلال» بطل الفيلم،ذلك فى كل حواراتهم،واكتفاؤهم بالقول أنه «فيلم عائلي» بينما يُدرك كل متابع للفيلم أن كاتبه «نادر صلاح الدين» خرج عن النهج المعتاد فى الأفلام العائلية،التى تنأى بنفسها،فى الغالب،عن الاقتراب من القضايا الكبيرة،أو الهموم العامة العميقة،وتتعمد تقديم الأفكار البسيطة التى تعتمد على المواقف المرحة ، والحكايات المسلية،وبعض المبالغات الكوميدية،مادامتلاتخدش الحياء،وتخاطب كل أفراد العائلة؛ففى القراءة الأخرى لفيلم «أمن دولت» يستثمر الأجواء الراهنة،ويقدم «بورتريه» للبطل - حمادة هلال - الذى التحق بكلية الشرطة بضغوط كبيرة من والده - أحمد حلاوة - الذى باع ٥ فدادين ليفوز بمقعد فى مجلس الشعب،ولما نال بغيته،أصبح من حقه،حسبما تقول الأعراف العبثية فى المجلس،التصرف فى ٣ مقاعد فى كلية الشرطة انتقى واحداً منها لابنه وباع الإثنين الآخرين،واشترى ٧ فدادين (!) وبسبب هذه الضغوط الأبوية على الابن،الذى كان يمنى نفسه بأن يُصبح مرشداً سياحياً أو مهندس ديكور أو حتى مدرساً للألعاب،ينضم للمنظومة الأمنية لكنه يبدو غريباً عنها،وعاجزاً عن التواصل مع ممارساتها العنيفة والسلوكيات الشاذة،التى وصفها بالقذرة؛فالتعذيب ممنهج،ومتعدد الأساليب،والإيذاء البدنى يبدأ بإغراق المعتقلين بالمياه فى غرف التعذيب ويتطور إلى الصعق بالكهرباء بينما تتأهب الكلاب لتنهش فى الأجساد أما اللواء «عفيفي» - سامى مغاورى المسئول الكبير فى الجهاز فلا يجد غضاضة فيما يجرى من تعذيب وعنف بل يراه الأسلوب الأمثل للحصول على الاعترافات «بالحسنى !

مشاهد لا تبرهن على خروج الكاتب نادر صلاح الدين عما يمكن تسميته بطقوس وتقاليد «الفيلم العائلي» فحسب وإنما تؤكد ضرورة الثورة؛فالبطل يُرقى إلى رتبة «رائد»،ويُنقل إلى جهاز مباحث أمن الدولة لإحباط مخطط تنظيم سياسى لقلب نظام الحكم،حسب «الأسطوانة المشروخة المعتادة»،ويعقد رئيسه الكثير من الآمال عليه،بينما يرى،فى قرارة نفسه،أنه «الرجل غير المناسب فى المكان غير المناسب»،ونجاحه فى مهامه الأمنية وليد المصادفة و«البركة»، لكن القدرات الأمنية المحدودة،بل المتواضعه،للضابط تنطلى على قيادات جهاز أمن الدولة،الذى يشن كاتب السيناريو هجوماً كبيراً عليه،فيتهمه مرة بالغباء السياسي،وأخرى بأنه «قمل الدولة»،وثالثة بإلقاء الضوء على وجهه الإرهابى القمعي،كما فى مشاهد التعذيب وكذلك المشهد الذى يجمع الضابط ومدير المدرسة الخاصة - «محمد الصاوي» - ويخاطبه فيه بلهجة تهديد ووعيد :» نفسى لما أكتب تقرير أكتب جنب اسمك «متعاون» (!) ناهيك عن «كليبات» الانتهاكات التى كانت تجرى فى أقسام البوليس،وفجرت الأوضاع بين شباب «الإنترنت»،وكانت بمثابة إرهاصة للثورة،والنزول فى مظاهرات فجر ٢٥ يناير،الذى حدده الفيلم بشكل صريح،ودعم المعنى بمشاهد الطائرات وهى تحلق فوق رؤوس المتظاهرين فى سماء ميدان التحرير،ووقوف البطل فى اللجان الشعبية،بينما يجمع ضباط مباحث أمن الدولة الوثائق والأوراق التى تدينهم،ويهجرون المقر هاربين !

فى «أمن دولت» يدور حوار أيضاً بين اللواء والبطل لحظة أن يُبدى الأخير تذمره من انتهاك الحريات،وملاحقة الناشطين والناشطات،فيعلق «اللواء» ساخراً :»كلنا متراقبين ولو معملناش كده حنقعد فى البيت ونلبس البيجامات»،كما يكرر العبارة السمجة :»مصلحة البلد فوق كل شيء» وعندما يسأله البطل :»دول مش ولادنا برضه؟» يرد عليه بعنف وسادية :»يروحوا فى ستين داهية»،بل أنه يتهم الضابط بعد استقالته بأنه «شيوعي» و«بيقبض بالدولار» (!) فالفيلم الذى كان يُفترض فيه أن يقدم «حدوتة» تقليدية حول ضابط الجهاز الأمنى الذى يتولى حماية

«أمن دولت» عن نظام نخر فيه السوس

وتـأمـين عائلة «دولـت» السفيرة المصرية،من الكيان الصهيوني،بعد إعلان نيتها تقديم تقرير فى الأمم المتحدة يدين الانتهاكات والممارسات الإسرائيلية،يتجاوز «الحدوتة» ليقدم سخرية بالغة من المشهد الـذى كـان سائداً فى مجلس «سيد قراره» أيام فتحى سرور،ويربط،بذكاء،بين قرار سحب طاقم الحماية من فيلا السفيرة فى ذروة الخطر،وقرار «العادلي» الشهير بانسحاب قوات الشرطة لتكريس حالة «الانفلات الأمني» بعد قيام الثورة،التى ترَفع الفيلم عن المتاجرة بها أو التمسح فيها،بل ساق،بلا خطابة أو مباشرة أو ادعاء وافتعال،المبررات التى تجعل منها ضرورة تاريخية .

«سيما على بابا» والمخلوع وقائد البلاط

أكبر الظن أن أحداً من أولئك الذين شاهدوا فيلم «سيما على بابا»،الـذى أخـرجـه «أحمد الجندي» وقام ببطولته «أحمد مكي»، وعُرض فى ٢ نوفمبر من العام الماضي، لم يجد علاقة بين الفيلم وبين ثورة ٢٥ يناير لكن القراءة المتأنية والمتـابعـة الدقيقة للفيلم، الـذى كتب فكرته شريف نجيب،الذى شارك فى كتابة السيناريو مع «أحمد الجندى وأحمد مكي»، وظف الخيال العلمي،والأسلوب الرمزي،والإسقاط،للحديث عن «المخلوع» ونظامه البائد؛ فما يجرى على الـكـوكـب الـوهـمـى «ريـفـو» صـورة طبق الأصل مما يحدث فى مصر؛فالقائد الأعلى للكوكب ـ لاحظ أن «المخلوع» كان يشغل منصب القائد الأعلى للقوات المسلحة! ـ يرفض أن يعين نائباً له،طوال ١٢٠ سنة من حكمه،والمؤامرات تُحاك من حولـه مستغلة ضعفه،وفى إحـدى جولاته الكونية يتعرض لمحاولة اغتيال تودى بحياته ـ هل تتذكر زيارة «المخلوع» لبورسعيد أو أديس أبابا ؟ ـ وعلى الفور تبدأ البطانة فى البحث عن شبيه له يتقمص دوره،لإقـنـاع الشعب بفشل محاولة الاغـتـيـال،والحـصـول على مهلة كافية لإعادة ترتيب مقاليد الأمـور،ومـن ثم إحكام القبضة على كرسى الحكم،والإطـاحـة بالمعارضة على يـد قائد الـبـلاط،الـذى يُـذكـرك بالمدعو زكريا عـزمـي، ولجـنـة الحـكـم المـزدوج،الـتـى تُذكرك بلجنة السياسات والحـزب الوطني،وباعت الكوكب كما تورطت فى جرائم فساد كالرشاوى وصفقات بيع السلاح،وخربت ذمم القضاة فى حين اتهمت المعارضة بالفحش والرذيلة،وراح

المخرجة نيفين شلبي أثناء تصوير «أنا والأجندة»

رجالها يرتبون أوراقهم للفرار من المظاهرات التـى كـانـت تعم الـكـوكـب،والمعـارضـة الشعبية التى تطالب بانتخابات نزيهة،فالهاجس يؤرق قائد الـبـلاط ولجنة الحكم المـزدوج ويدفعهم لتعجيل تنفيذ خطة تعيين «النائب» للاستيلاء على نظام الحكم، وتدمير الكوكب بعد الهروب بالأموال التى نهبوها،وهى المؤامرة التى تكشفها المعارضة وتعجل بالمواجهة بينها وبين البطانة والحـاشـيـة،الـتـى تتهم رمـوز المعـارضـة بأنهم أصحاب أجـنـدات أجنبية (!) بينما لا يتغافل الفيلم الجريء،الذى ظلم كثيراً وقت عرضه،عن إدانة الإعلام الفاسد،الذى يزيف وعى الناس، ويُغيب إرادتهم؛كمذيعة التليفزيون الجاهلة والمنافقة التى تُعد صورة طبق الأصل من مذيعات ومذيعى الإعلام المصرى قبل الثورة وبعدها !

سينما عاقلة سرقت الأضواء

«الفقراء دفعوا ثمن النصر والأغنياء جنوا ثماره» كتبها «عبد الحى أديب» شيخ كتاب السيناريو على لسـان بطل فيلم «بيت القاضي»،الذى تأسى على ما حدث فى حرب أكتوبر،وهاهو الشيء نفسه يتكرر مع الأفـلام التـى تناولت ثورة ٢٥ يناير؛فالأفلام الروائية الطويلة التى تاجرت بالثورة انكشفت وتضاءلت كثيراً مقارنة بالأفلام التسجيلية والروائية القصيرة،التى أظهرت فهماً كبيراً وتجاوباً أكبر مع معطيات وضرورات ثورة ٢٥ يناير،وأبداً لم «تركب الموجة» أو تجتر مشاهد «سابقة التجهيز»،بل قدمت باقة من الأفـلام التى واكبت الحدث،كما فعل المخرجون «عمرو سلامة وتامر عزت وأيتن أمين» فى الفيلم التسجيلى «التحرير ٢٠١١ : الطيب والشرس والسياسي»،الذى نجح فى توثيق الثورة بشكل سيجعل منه مرجعاً تاريخياً دقيقاً يُعوض فقداننا للكثير من الوقائع السياسية ـ التاريخية التى فات علينا توثيقها أو ضاعت وثائقها بفعل الإهمال والتواطؤ، كما اتسم بوعى سياسي،وقدم أكثر من أسلوب فى السرد بما جعل منه قطعة سينمائية جذابة،فى نفس الوقت الذى تبنى رؤى جريئة وناضجة رسم بها صورة «وطن فى ثورة» و«نظام نخر فى عظامه سوس الفساد» .وتكرر الأمـر فى الفيلم الروائى القصير «برد يناير» إخراج «رومانى سعيد»،الذى قدم صورة إنسانية بالغة العـذوبة لأسـرة صغيرة عانت،كغالبية الأسر المصرية،من الفقر والعوز والحاجة فى عهد «المـخـلـوع»،وجـاءت ثـورة ٢٥ يناير لترفع عنها العبء وتزيح عنها الهم والكرب،وتبث فى روحها الأمل،كما فعلت أفلام أخرى كثيرة مثل «مولود فى ٢٥ يناير» إخراج أحمد رشوان» و«أنا والأجندة» إخراج نيفين شلبي،التى استفزها أحد ضباط الشرطة فى ميدان التحرير وهو يسألها :»انتى ايه اللى جايبك هنا مع بتوع الأجندات دول؟» فـكـان الفيلم الـذى كشفت مـن خلاله أصحاب الآجندات الحقيقية،وثمنت دور الشباب الذى وضع على رأس أجندته الإفـراج عن وطن مُحتل بنظام فاسد عاث فيه الخونة واللصوص فساداً.

ساحرات سالم

عام على الثورة
عام من الثورة
بين فضاءات الميادين وفضاءات المسرح

د. حسن عطية

لا تعبر دراما المسرح عن دراما الواقع بصورة مطلقة، بقدر ما تعيد وقائع الحياة المجتمعية فى بناء جمالى، يعبر بدوره عن طموحات الشرائح الاجتماعية التى تعبر عنها هذه الدراما المسرحية، فالتعبير عما حدث ويحدث هى مهمة وسائل الإعلام المختلفة، أما سبر أغوار ما يحدث، والسعى للكشف عن القوانين الموضوعية التى تحكم حركة الواقع، وبناء صرح فنى ينفذ من الحاضر إلى المستقبل، فيخاطب إنسان اليوم، ويمتلك القدرة على بث أفكاره فى أزمنة وأمكنة مختلفة، فهذا هو دور المسرح الفاعل، وهذا ما يمنحه صفة الثورية، ويجعله مثيراً للوعى الخامد، ودافعاً للمتلقى كى يدرك حقيقة ما يحدث، وينتفض لتغييره.

لهذا واجه المسرح المصرى مأزقاً تاريخياً عقب انفجار ثورته الشبابية الشعبية أواخر يناير من العام الفائت، والتى احتوت فى ميادين التحرير المختلفة بأرض الوطن، وبخاصة فى القاهرة، عروضاً شعرية وغنائية ومسرحية وتشكيلية تلقائية، تحول شعارات الثورة لصياغات جمالية، وتدفع بالحركة الجماعية لكى تلتف حول ذاتها، معبرة فى ذات الوقت عن جماعية الفعل الثورى، وغياب القيادة الفردية عنه، ومذيبة اختلافات السن والنوع والدين فى بوتقة صهرت الجميع وخلقت وضعاً مسرحياً كرنفالياً أصبح من الصعب فصل الكاتب والشاعر عن المخرج والممثل والموسيقى عن الجمهور الثائر، وامسي الكل وجوداً حاضراً وفاعلاً فى الكل.

لم يسع أحد، أثناء فعل الثورة المنتفض على النظام الفاسد قى الشهرين الأولين من العام الفائت، لكى يحقق دعوة بدايات القرن الماضى (الكل فى واحد)، والتى دشنت فكر (المستبد العادل)، ونزعت عن الديمقراطية أهم سماتها: حرية المواطن وكرامته، والتى زاد عليها النظام المنهار تغييبه للعدالة الاجتماعية، لذا صار المسرح فى بؤرة الميدان، فهو أكثر الفنون ديمقراطية، وأشملها فى التأسس على بنية الحوار بين الأفكار والقوى والإرادات، وهو بطبيعته فن مدنى حضارى، لا يعرفه الفكر الصحراوى، ولا يسمو وجوده إلا فى الأزمنة المتحضرة.

ومن هنا جاء مأزق المسرح فيما بعد الخروج من ميادين الثورة لدروب الفوضى وضبابية الرؤية، وعقب الانفلات من الفعل المجتمعى الخاص إلى أفعال الفئات والجماعات الخاصة، وظل شباب المسرح لأشهر طويلة، يعيد ما حدث فى ميادين التحرير، ويصرخ بشعارات الأمس دون تجديد

دنيا أراجوزات

يتناسب مع مستجدات الواقع، وعفوية الثورة فتحت نوافذ المتاحف القديمة، فخرجت للشوارع أطياف الأزمنة الباهتة، التى أُجبرت ذات يوم على الاختباء لزمن غير قصير فى ظلمة هذه المتاحف، ليس فقط بقبضة النظام المنهار، بل أيضا والأهم بقوة العقل المتحضر الذى تحصن به الإنسان المصرى منذ بداية القرن الماضى، حتى أواسط سبعينياته، وأنجز فى خمسينياته وستينياته أبرز صور المسرح الداعى للتغيير، بينما عملت هذه الأطياف المختبئة فى شقوق الشوارع والمتاحف والكهوف، على تقليص هذا العقل، حتى فوجئت فى يناير الماضى، وكما تفاجأ النظام المنهار نفسه، بأن شرائح من شبابنا مازالت تمتلك عقلها ووعيها وإدراكها بقيمة حرية التعبير، وحرية المواطن، وكرامة الإنسان.

شعارات الحرية والكرامة

ثورة ميادين التحرير الشبابية قامت لخلخلة نظام، وتوجت بإسقاط رمزه الأكبر، ومازالت مستمرة لتحقيق هدفها الأسمى بإسقاط النظام الفاسد كله، وان لم تطرح أى تصور للنظام البديل المرجو، تأسيساً على إيديولوجية واضحة المعالم، وأكتفي الثوار فى البدء برفع شعارات ثلاثة هى : (عيش، حرية، كرامة إنسانية) تأكيداً على الروح الليبرالية المهيمنة على فكر هذا الشباب المثقف، والذى أسس فيما بعد لما عرف بالكتلة الليبرالية بين النخب المثقفة خلال انتخابات نهاية العام للمجلس التشريعى (مجلس الشعب)، وحصر فكرها وتحركها لتحقيق الديمقراطية الليبرالية على الطريقة الغربية، مما أبعدها عن حركة الشارع الفوارة بالغضب من أجل العدل، فى الوقت الذى تم فيه استبدال شعار (عدالة اجتماعية) بشعار (العيش) المبهم مع مشاركة الفئات الاجتماعية الكادحة خلال فعل الثورة، وأن غلف بضباب كثيف، واكتفى المطالبون به بغاية محدودة هى رفع الحد الأدنى للمرتبات، دون أى تغيير فى بنية النظام الاقتصادى المستمر منذ أربعين عاماً، وسرعان ما تم اختطاف هذا الشعار وربطته جماعة الإخوان المسلمين بحزبها السياسى (حزب الحرية والعدالة)، مما دفع بطبقات الشعب الدنيا والمتوسطة للوقوف إلى جانب من تبنى – ولو ظاهرياً – مصالحها، وعمل – دعائياً – على تغليف هذه المصالح الاجتماعية والاقتصادية بغلالة دينية، ومواقف فعلية يوزع خلالها الطعام، ويضغط مفهوم العدالة الاجتماعية فى مجرد (التكافل) الذى يتصدق فيه الغنى على الفقير المحتاج، مما يعنى فى النهاية ثبات الأبنية الاجتماعية والسياسية والثقافية القائمة، وثبات الرؤى المسرحية المعبرة بالضرورة عن هذه الأبنية، ومن ثم من الصعب أن نطلب من المسرح المصرى بعد حدث (الثورة) تعبيراً مخالفاً لما قبله.

صناع مسرح الثورة فى مصر، بتعدد وجوههم بمسرح البيت الفنى للمسرح والهيئة العامة لقصور الثقافة والفرق المستقلة وفرق الهواة، هم هم نفس الأشخاص الذين صنعوا مسرح ما قبل الثورة، قدم البعض منهم قبلها عروضاً ساخطة على أوضاع متردية فى المجتمع، وصاغ عروضاً متمردة فى حدود المسموح رقابياً به، ثم شارك فى أحداث الثورة الساخنة كثائر يطالب بإسقاط النظام السياسى الفاسد، مندمجاً فى الفعل المسرحى الجماعى، ثم عاد إلى فضاء مسرحه ليُفاجَأ بأن عليه تقديم المختلف الثائر، بينما ما بين يديه مجرد نصوص قديمة لا تصلح لزمن الثورة، وشروع فى عروض سابقة لم تعد الحالة النفسية للجمهور قادرة على تقبلها، حتى مع تغيير بعض تفاصيلها، وإضافة مشاهد أخيرة فى العرض تشير لقيام الثورة، أو الاكتفاء بالقول بأن ما نقدمه هو نموذج للعالم القديم المرفوض، فتخلّق اتجاهان داخل إطار المسرح الساعى للتعبير عن الثورة، واللاهث لملاحقة أحداثها الممتدة على طول العام، والسابح معها فى سديم ضبابى صنعته قوى الثورة المضادة من داخل النظام القديم، والقوى المختطفة للثورة من أعداء النظام المتداعية واجهته، والعاملة على تسلم مؤسساته التشريعية والتنفيذية والحلول محله.

الأوراق القديمة

أول تيار فى إطار (مسرح ملاحقة الثورة) تبلور منذ أول أيام الثورة، وحتى قبيل اكتمال العام الأول له، وتمحور حول النصوص القديمة التى تشجب النظام السابق، وتبرر قيام الثورة، واضعاً أصحابه أمام تناقض حاد بين وقائع النص القديم المعبرة عن زمن مضى، ووقائع حياتية سارية وسريعة التغير، تجعل ما يحدث على المسرح عالماً متأخراً

عما يحدث فى الواقع، وتفرض على صناع العرض التغيير اليومى فى نهاياته أمام الجمهور الضئيل القادم لمشاهدة عروض تقدم ما هو أقل من أفق توقعاته، وذلك مثل عرض (بيت النفادى) لفرقة مسرح الشباب، والذى كان يعد قبيل اندلاع أحداث الثورة، وعرض (مشهد من الشارع) عن نص قديم وغير ناضج للدكتور «صالح سعد» وإخراج «يس الضو» من إنتاج فرقة مسرح الشباب كذلك، على مسرح «العائم الصغير»، تدور وقائعه حول مقهى بالشارع يلعب رواده أدواراً تمثيلية ساذجة وغير مجدية فيه. أو إضافة مشاهد جديدة للعرض الارتجالي (شيزلونج) لنفس فرقة الشباب ومن إخراج «محمد الصغير»، والذى قدم قبيل الثورة، فى إطار الانتقاد اللاذع للأوضاع المرفوضة جماهيرياً، وكذلك عرض (قوم يا مصرى) للكاتب الكبير «بهيج إسماعيل» وإخراج «عصام الشويخ» لفرقة (المسرح المتجول)، وتم الادعاء بأن النص القديم تنبأ بأحداث الثورة !!، وحتى القطاع الخاص التجارى قدم عرضاً باسم (دنيا أراجوزات) للكاتب المعروف «محمود الطوخى» والمخرج الكبير «جلال الشرقاوى» أنتقد فيه أحوال البلد قبل الثورة، وسخر من رموز صارت مسجونة بإحالات لشخصياتها أو أسمائها المعروفة، وهلل فى النهاية لقيام الثورة، وكذلك الحال مع أحدث هذه الأعمال، والذى يمثل أصرخ صور تعديل النصوص القديمة لمسايرة وقائع الثورة الملتهبة، وهو العرض الذى بدأت فرقة المسرح الحديث تقديمه بفضاء مسرح السلام مساء التاسع عشر من يناير هذا العام، أى قبيل مرور عام على قيام الثورة بأقل من أسبوع مزمع تقديمه مع احتفالات ذكرى العام الأول على اندلاع شرارة الثورة، وأعده «خميس عز العرب» عن نص بعنوان (الديكتاتور) للكاتب الفرنسى «جول رومان»، بعد نقل وقائعه لمصر وميدان تحريرها، وإطلاق أسماء رؤوس النظام القديم على شخصياته بصورة صريحة، مما خلق تعارضاً بين وقائع الحدث الدرامى للنص الأصلى ووقائع الحياة فى مصر، وأنجز على المسرح مسرحيتين كاملتين ؛ الأولى تعيد تقديم ما حدث فى مصر خلال الفترة من ٢٥ يناير حتى ٣ فبراير، قبل التنحى الكامل، والثانية تتأرجح بين الواقع المجتمعى المصرى بتفاصيله وواقع فانتازى يستمد مادته من النص الفرنسى، ولا يعرف منتهاه لتعلقه بالواقع المصرى.

أوراق التوثيق

بالتوازى مع تيار إعادة الكتابات القديمة وتطعيمها بصرخات ثورية، ظهر تيار يقوم على تقديم قراءات صاخبة لأوراق من ذكريات الأحداث التى وقعت، مع بث ألحان حزينة وأغان وطنية تستعيد اللحظات الماضية دون أن تقدم جديدا للزمن الراهن، توقفاً عند التهليل للثورة القائمة فى الميادين، مثل عرض (حواديت التحرير) لفرقة خاصة للمخرجة د. «داليا بسيونى»، وعرض (تذكرة للتحرير) الذى قدمته فرقة (مسرح الطليعة) للكاتب الشاب «يوسف مسلم» والمخرج الشاب «سامح بسيومى»، أو بكاء على من استشهدوا، مثل عرض (ورد الجنايين) لفرقة (المسرح الكوميدى)!!، للكاتب المخضرم «محمد الغيطى» والمخرج «هانى عبد المعتمد».

وإذا ما توقفنا بالتحليل عند ثلاثة نماذج من أبرز ما قدم تحت لواء مسرح ملاحقة الثورة، يمكننا أن نبدأ بالأول زمنياً، وهو عرض (بيت النفادى) لفرقة مسرح الشباب، كتجربة كتابية أولى لـ «محمد محروس» بالبيت الفنى وإخراجية أولى أيضاً لـ«كريم مغاورى»، وهو أحد العروض الذى كان يعد قبل الثورة بأشهر، وفاجأته الثورة، وحرص صناعه على عدم المساس ببنائه الكلى، فقدم بقاعة (يوسف إدريس) بمسرح السلام بنفس رؤيته السابقة، مديراً حدثه الدرامى حول تحقيق محقق الشرطة «أحمد عثمان» فى مقتل أحد رجالات المجتمع داخل ضريح الشيخ «النفادى» بالحارة الشعبية المسماة باسمه، وبصياغة مشابهة لمسلسل (أهل كايرو) التليفزيونى الذى قدم العام قبل الماضى، حيث تمتزج وقائع التحقيق الراهنة مع المتهمين بالقتل بوقائع ما حدث قبل القتل، وبمنهج مقارب تماما لفيلم (المذنبون) القديم، والذى يستهدف إدانة كل من تواجد فى موقع جريمة القتل، عبر دفاعه عن نفسه من تهمة القتل بإثبات جريمة أخرى لا تقل بشاعة عن جريمة القتل كالفساد والشذوذ وشراء الذمم والبشر والإرهاب وغيرها من تهم الإفساد فى المجتمع.

يكشف هذا العرض بالفعل عن أحد توجهات العقل المسرحى فيما قبل الثورة، والمكتفى بشجب الواقع، والكشف عن الفساد المستشرى فى المجتمع، عبر بناء فنى قائم على لوحات متراكبة، تقطع الحدث فى لوحات متعددة (ديكوباج)، وتعيد بنائه ب (المونتاج) تاركة فراغات فيما بينها، على المتلقى أن يكملها بنفسه وفقاً لثقافته وتوجهه الفكرى المماثل، فى لعبة ذكاء بين الطرفين. ينتهى عرض (بيت النفادى) بنفس النهاية التى بنى بها العرض بأكمله للوصول إليها، وهى أن الكل مدان، والاختلاف هنا بين إدانة فيلم (المذنبون) لصاحب قصته «نجيب محفوظ» ومخرجه «سعيد مرزوق» وهذا العرض، أن الفيلم أدان كل المحيطين بالفنانة الشابة المقتولة من قادة المجتمع، بينما أدان العرض المسرحى كل الشعب العائش فى الحارة الشعبية، وحمله مسئولية قتل الرجل المجهول فى المسرحية، فالفتاة الفقيرة «أشواق» (مريم البحراوى) وافقت على الزواج من رجل الأعمال وبائع المخدرات «على النفادى» (محمد مبروك) مقابل بضعة جنيهات يتركها بيدها بعد كل لقاء جنسى بينهما، وخطيبها السابق «فتحى» (أحمد مجدى) وافق بسهولة على الانضمام للجماعات الدينية الإرهابية لمجرد أنه مارس الجنس يوما مع امرأة بالحى، فترك وطنه، ثم عاد إليه منهوك القوى عيي اللسان بعد غياب سنوات طوال عاشها بين أفغانستان ومعتقل جوانتانمو، والفتى الشرير «هنداوى» (محمد درويش) يمارس العنف مع كل أهل الحارة،

بوستر البيت النفادى

حواديت التحرير بساحة الهناجر

وبخاصة «فتحى» هذا لمجرد أنه شاهده وهو ابن العاشرة من عمره وأمه الفاجرة بحضنه، والطفل الصغير «سيد» (فادى يسرى) يوافق على أن يمارس «هندواى» معه الشذوذ الجنسى لمجرد خوفه من إبلاغ الشرطة عن توزيعه للمخدرات التى ورطه فى توزيعها، وزوجة رجل الأعمال «نورهان» (سامية فوزى) تعمل على شراء الطفلة بائعة المناديل «صفاء» (لقاء الصيرفى)، أخت «أشواق» وابنة «أم أشرف» (سمر عبد الوهاب) لاتخاذها ابنة لها بسبب عدم إنجابها، رغم عدم تميز هذه الطفلة، وانتسابها لأسرة مات عائلها الأول من زمن، وقتل الشقيق الأكبر «أشرف» فى حرب الخليج.

أجبرت قاعة (يوسف إدريس) الصغيرة مصمم الديكور «محمد هاشم» على بناء حارة بأكملها داخل المساحة الصغيرة، وبرغم جهده الكبير، غير أن الأمر بدا للمشاهد الملاصق لهذا الديكور فى القاعة أنه أشبه ب (ماكيت) حارة، وليس وجوداً إيهامياً بوجود هذه الحارة، كما فشلت صور «حسنى مبارك» على جدران الحارة المتقدمة نحو الجمهور المشاهد فى الإيحاء بأن ما نشاهده ينتمى للنظام الساقط، نظراً لطبيعة العرض المسرحى الذى يحدث فى اللحظة الحاضرة، والذى لا يشير إلى أن هذا حدث قبل الثورة، فقد أعد قبلها بالفعل، هذا فضلاً عن أن كل الحوارات الحميمية بين الشخصيات، وكل الأسرار المباح بها، وكل مشاهد التحقيق الداخلية أجراها المخرج الشاب بساحة الحارة الشعبية المفتوحة والمفروض أنها مليئة بالحركة من سكانها، والتى بدأ العرض بتقديم حيويتها من بائعة الطعمية وبائع أشرطة الكاسيت ولعب الأطفال، وذلك فى مفتتح العرض، ثم نساها تماما، ليخليها للمواقف التى يتعذر حدوثها وسط الحارة، ولا يكتفى بذلك بل ويخرج علينا في فواصل المشاهد مطرباً شعبياً يتحدث بصورة أخلاقية زاعقة عن الضمير الغائب فى الحارة، ويدعو لتطهير النفس من أدرانها.

يعنى هذا فى النهاية خطأ اختيار هذا النص متعدد المشاهد والأزمنة والأمكنة لضغطه فى مساحة القاعة الصغيرة، وخطأ الاستمرار فى تقديمه لجمهور مازال فى أسابيع الثورة الأولى مشحوناً بشعارات التغيير الثورية، ومحملاً بشحنة وجدانية ضد رموز الفساد القابعة فى المستويات العليا بالمجتمع، ثم يأتى هذا العرض ليدين الطبقات الدنيا التى انتفضت تدعم الحدث التاريخى وتعمل على تحويله من مظاهرة شبابية تطلب الحرية لثورة شعبية تهفو نحو العدل الاجتماعى الذى ينصف هذه الطبقات، ويحصر غاية العرض فى رسالة أخلاقية لا تطلب بلسان المحقق البوليسى أكثر من النقاء النفسى، والمدهش أن هذا العرض الذى يدين البسطاء صناع الثورة، هو الذى تختاره وزارة الثقافة ليمثل مصر فى الدورة الرابعة لمهرجان الهيئة العربية للمسرح بعمان فى منتصف يناير الحالى (٢٠١٢) !!!، وصنفه المهرجان خارج مسابقته الرسمية.

حواديت التحرير

النموذج الآخر الذى نقف عنده هنا، ممثلاً للتيار الثانى فى مسرح ملاحقة الثورة، والمعتمد على تقديم عروض جديدة ترصد وقائع الثورة، وهو عرض (حواديت التحرير) لفرقة «سبيل» الخاصة والصغيرة لمؤسستها الكاتبة والمخرجة والممثلة ومدرس المسرح د٠ «داليا بسيونى»، وذلك ضمن عروض (ليالى الميدان) التى قدمت أمام مبنى مسرح الهناجر غير مكتمل الترميم وقتذاك، وهو عرض توثيقى أعتمد على تقديم قراءات لمجموعة من الشباب شاركت فى ميدان التحرير، بتنوع هذه القراءات ما بين شعر ونثر، وبين قراءة لأحد أحداث يوم من أيام الثورة، وإطلالة عامة على مجملها، قدم فيه الشباب أنفسهم بشخصياتهم الحقيقية، وحكايات عايشوها بالفعل على أرض الواقع، التقطوا منها مواقف تكشف عن الوحدة الوطنية، وعن تآلف الشباب داخل حدث الثورة، ورددوا نفس الهتافات التى سادت ساحات التحرير، واتسم العرض بالشجن والتواصل الوجدانى بينه والجمهور الواقف لأكثر من ساعة لمشاهدته، خاصة وأن الحدث الضخم كان مازال زمانياً ومكانياً قريباً من موقع الجماهير المشاهدة ومشاعرها المتأججة، فاندمج الكل فى حالة التمسرح مستعيداً حالة الثورة القابعة بعد بأعماقه، وهو عكس ما حدث عندما قدم نفس العرض بعد ذلك بجامعة حلوان، حيث ابتعد زمن الحدث الثورى، وانشغل الناس بالتقنين الدستورى للواقع القائم بعده، مما أدى إلى بتر العرض دون اكتماله.

اعتمدت المخرجة فيما بعد على هذه المادة التوثيقية، فأدخلتها فى بنية مسرحية طويلة لها باسم (سوليتير) بعد أن أعادت صياغتها، محولة بنيتها الحوارية الجماعية، إلى بنية مونولوجية، تقدم من خلالها تجربة امرأة شابة عاشت أحداث المجتمع الدولى، بداية من تفجير برجى التجارة فى سبتمبر ٢٠٠١، حتى إسقاط رأس النظام المصرى فى يناير ٢٠١١، مروراً بغزو أمريكا للعراق، وقد تباين رد فعل الجمهور هذه المرة تجاه هذا العرض، بين جمهور النخبة الشبابية المتحمس لثورته والمشاهد له فى مسرح (روابط) بوسط العاصمة المصرية، والجمهور العراقى الكردى المتحمس للأمريكان مسقطى «صدام حسين»، والمشاهد له فى مسرح مدينة السليمانية بأقليم كردستان العراقى، والذى فهم العرض على أنه دفاع عن الطاغية العراقى، وليس هجوماً على كل احتلال مختبئ بعباءة المشاركة فى تحرير الأرض العربية، مما يؤكد على اختلاف دلالات التلقى باختلاف مكان وزمان العرض، وتباين جمهوره المتلقى ومرجعياته الثقافية.

تكمن القضية الأساسية هنا فى علاقة المسرح بالواقع المعبر عنه والمؤثر فيه عامة، وعلاقة (مسرح الثورة) بثورة الجماهير المسقطة للأنظمة الفاسدة بوجه خاص، فمسرح الثورة لدينا – وبعد عام كامل – لم تكتمل له بعد فلسفته فى التعامل

مع الواقع، والواقع الذى نعيشه ونصارعه بدوره لم تكتمل ملامحه الجديدة، بسبب غياب استراتيجية واضحة له، حيث أدخل المجتمع عقب الانتفاضة الثورية الرائعة فى صراع حول الدستور الساقط بخلع رءوس النظام السابق، ودار الجدل حوله فيما يجب العمل على إلغائه تماماً أم تلغى بعض مواده حتى يتم اختيار رئيس للبلاد ومؤسسات تشريعية له؟، وأنحصر الأمر كله فى مواد اختيار (شخص) الرئيس، و(أشخاص) أعضاء البرلمان، دونما أية إشارة إلى (فكر) هذا الرئيس وهؤلاء الأعضاء، وبالتالى فلسفة الثورة واستراتيجيتها القادمة، ومن الواضح أنه لم يجر أى حديث عما يجب أن تكون عليه الحالة الاقتصادية والاجتماعية للبلاد فى المرحلة القادمة، فبالرغم من الدعوة التى رفعها (الثوار) لتحقيق العدل الاجتماعى، فأن المؤسسات والأحزاب القديمة والجديدة عاجزة عن الانفلات من أسر نظام السوق الرأسمالى، فهى ابنة هذا النظام، بينما (الثوار) هم أبناء حلم تغيير هذا النظام المتوحش.

عجز المسرح

غير أن عدم تبلور هذا (الحلم) فى إيديولوجية محددة المعالم، دفع بالثوار للسكن بميادين التحرير لا يبرحونها، وجعل مسرح الثورة عاجزاً بدوره عن طرح هذه الإيديولوجية غير المتبلورة، بل ومبتعداً عن قضايا الواقع الساخنة، فلا مناقشة لمواد الدستور المختلف عليها، ولا اقتراب من موضوع هيمنة الشعارات الدينية على عقل المجتمع وتوجيهه فى معركة البرلمان الانتخابية نحو دعم الأحزاب المزعوم أنها ستطبق شرع السماء، ورفض الأحزاب والائتلافات التى روج أنها لن تطبق شرع السماء، ولا محاولة للنفاذ إلى قضية العدالة الاجتماعية، ومناقشة قضايا الخصخصة بين الحق المجتمعى والصيغ القانونية، ولا اهتمام بالدعوة لحق المواطن فى العلاج والتعليم والثقافة والعمل وامتلاك المسكن المناسب، وهى الحقوق التى دعمت قيام الطبقة المتوسطة فى خمسينيات وستينيات القرن الماضى، والتى تباكينا على تخلخلها خلال العهد البائد، وحققت هذه الطبقة وشرائحها المستنيرة تماسك المجتمع، ومنحت أبناء الطبقات الدنيا فرصة الصعود الاجتماعى بالمعرفة والعلم، وليس بالمال والسرقة كما حدث فى الأربعين سنة الماضية.

بصيغة البناء الفنى المتداول فى مصر ل(الكباريه السياسى) قدمت فرقة (مسرح الفن) التجارية الكبيرة، من إخراج المخرج الكبير «جلال الشرقاوى» عرضه الجديد (دنيا أراجوزات) عن كتابة ل «محمود الطوخى» وأغانى ل «سيد لطفى»، دون أن يتخلى صاحبه ومخرجه عن رؤيته الفكرية المعروفة للمجتمع والفن، والتى قدم بها صياغاته الجمالية لعروضه المسرحية على مدى ما يقرب من نصف قرن من الزمان، بفضاءات المسرح المصرى المختلفة، وبصورة خاصة من خلال فرقته الخاصة (مسرح الفن)، وهى رؤية تعرف كيف تخاطب الجماهير بالرمز الشفاف والدراما المتدفقة والاستعراضات الجاذبة للعين، خاصم بها دون علانية نظام «عبد الناصر» وأيّد بها بعلانية نظام «السادات»، وتصادم بها مع بعض رجال نظام «مبارك» وفى مقدمتهم وزير ثقافته فى السنوات الأخيرة. وفى كافة الأحوال كان المسرح عنده عالى النبرة سياسياً، شديد الانتقاد اجتماعياً، وفى أجوائه برزت صيغة (الكباريه السياسى) كصيغة فنية تنقل المسرح من التحليل للمواجهة، ومن حقل الدراما لفضاء الاستعراض، وتسمح بالانتقاد الحاد والمباشر لمظاهر الخلل فى المجتمع، وبصورة كاريكاتورية تثير الضحك لدى جمهوره، والسخرية على الظواهر المرفوضة.

ولهذا تتوالى فى فضاء المسرح، فى العرض الجديد، مجموعة من اللوحات الحوارية والغنائية الراقصة تعرض بصورة كاريكاتورية معاناة المجتمع المصرى مع الفساد الذى استشرى بين جنباته خلال العقود الماضية، على يد مجموعة من المتعلقين بأذيال السلطة، يربط بين هذه اللوحات ثنائى الأراجوز المنفلت من صندوقه التقليدى، بعد رفض المتابعين له قصه وتجسيده لحكايات قديمة ومتكررة، ورغبتهم فى أن يقص عليهم حكاياتهم الحقيقية التى يعيشونها بالفعل، فقد ملوا من أن يقدم الفن (الأراجوزى) الموضوعات المستهلكة، فيقفز الثنائى (الأراجوز وحبيبته الأراجوزة) من صندوقهما التقليدى المحبوسين فيه باعتبارهما دمى غير بشرية، إلى فضاء المسرح (البشرى) حيث الحياة اليومية الحية يعاد صياغتها فى اللوحات المتوالية، ومع ذلك فهما اللذان لهما حق التعليق على هذه اللوحات تارة، والمشاركة فى الغناء تارة أخرى، والتحاور مع المجسدين للمشاهد تارة ثالثة حول أهمية المواجهة لهذه المثالب المعروضة.

مشهد من الشارع

ورغم أن العرض قد تمت صياغة بنائه منذ نحو أربع سنوات على الأقل، وقدم فى صورته الأولى بفضاء (مسرح الفن) عام ٢٠٠٩، وتوقف فى حومة المشاحنات القضائية لمخرجه ومنتجه مع محافظ القاهرة ووزير الثقافة وأجهزتهما فى النظام السابق حول مبنى المسرح وتأمينه، سائراً - العرض - على نهج الكثير من الأعمال المنجزة سابقاً، داخل صيغة (الكباريه السياسى)، وكان للكاتب «نبيل بدران» سبق تأسيسها عندنا فى سبعينيات وثمانينيات القرن الماضى، عبر عمله الشبابى الجامعى الشهير (البعض يأكلونها والعة)، الذى أخرجه د٠ «هانى مطاوع» لجامعة القاهرة عام ١٩٧٢، ثم أعماله المرتكزة على كتابات «أحمد رجب» الساخرة، فى الثمانينيات وحمل الأول عنوان (كلام فارغ) والآخر (كلام فارغ جداً)، والثالث وأخرجه «الشرقاوى» بعنوان (بولوتيكا)، مع كتاباته الإبداعية الخاصة فى هذا المجال، التى كانت تتوازى مع (دبابيسه) التى كانت تزين صفحات مجلة (آخر ساعة)، وكذلك عروض مسرح (الشوك) السورى لمجموعة من

مشهد من حواديت التحرير

فنانى المسرح المخضرمين يتقدمهم «عمر حجو» و«دريد لحام»، فيما بين ستينيات وسبعينيات القرن الماضى، وتطوير هذه الصيغة على يد هذا الأخير مع نصوص «محمد الماغوط»، كما قدم فى تسعينيات القرن الماضى عرضاً على مسرح الغد بعنوان (أهرام. أخبار. جمهورية) للكاتب «إبراهيم الحسينى»، بذات الصيغة، ومؤخراً كان عرض (قهوة سادة) لـ «خالد جلال». وتنتهج هذه العروض كلها منهج اللوحات المنفصلة فى ذاتها، الأقرب لنمر الكباريهات الانتقادية الساخرة والغنائية الاستعراضية، والمتصلة بشخصية ما تربط فيما بينها، لتصل إلى بلورة صورة عامة تثير المتلقى وتحرضه على مفاسد واقعه.

رغم هذا التأسيس لعرض (دنيا أراجوزات) فى بنية الكباريه السياسى وتجلياتها السابقة، والسخرية الشديدة من (دنيا البشر) التى صارت أمامنا، وبعنوان المسرحية الدال، (دنيا أراجوزات)، أو هى دنيا لا تختلف كثيراً عن الدنيا التى رفضتها مجموعة الشباب فى بداية المسرحية، ووقفت ضد حكايات صندوق الأراجوز الذى أشرف على صياغته وتحقيقه د. «نبيل بهجت»، ودفعت بالأراجوز والأراجوزة للخروج إلى واقع المجتمع، لنكتشف معهما أن مساخر هذا المجتمع لا تختلف كثيراً عن حكايات الأراجوز المرفوضة، وإن استفادت من لسان الأراجوز اللاذع لتنقد مآسى اليوم الهازلة مثل احتكار «أحمد عز» للحديد، وسعى «جمال» لوراثة أبيه، ونفاق حاشية الرئيس له ولنجله، إلى جانب اللوحات التقليدية عن البطالة والواسطة والمحسوبية والرشوة وارتفاع الأسعار وزيادة الضرائب والصراع فى معركة الحصول على رغيف (العيش)، وغيرها من الموضوعات التى صارت من سمات عروض الكباريه السياسى.

تغييرات ما بعد الثورة

مع كل التغيرات التى أدخلت علي العرض، وبخاصة نهايته التى شهدت بالضرورة استعادة لمشاهد وقائع ما حدث منذ تفجر ثورة ٢٥ يناير، وثورة الشباب على المسرح مطالبة بإسقاط النظام وخلع «مبارك»، والمطالبة بنفقة المتعة، رغم أنه خلع من طرف الشعب، لكنها - كما جاء فى العرض - حق التمتع بما تمتع به «مبارك» وأهله وأتباع نظامه، فأن المتلقى له يراه منخرطاً فى نفس التيار المسرحى الذى ظهر فى أعقاب ثورة ٢٥ يناير، والمؤسس بدوره على فكرة اللوحات الحوارية والغنائية والراقصة، والتى تستعيد وقائع الثورة، وتستعرض مسبباتها، وتتذكر شهدائها، وتنتهى بقيامها مطالبة بضرورة التغيير كى تبقى الثورة.

وهو تيار كما نرى يلتقى مع صيغة (الكباريه السياسى) فى بنيته الفنية، وأن جاء استجابة مسرحية سريعة لأحداث الثورة، تحول وقائع الأحداث وحكايات الصحف لحواريات مسرحية، مرصعة ببضعة أشعار حماسية، ومزدانة بأعلام مصر وأناشيدها الوطنية، ومؤجلة الاستجابة الدرامية لهذه الأحداث لزمن قادم تتأمل فيه واقع الثورة، لتضع يدها على القانون الموضوعى الذى يحكمها، وتصوغ بناء درامياً يتجاوز الآنى المباشر المضطرب فى الشارع، لتقدم وجوداً جمالياً قادراً على الخلود بذاته، رغم تعبيره عن اللحظة الساخنة المتولد فيها.

يتميز عرض (دنيا الأراجوزات) عن غيره من عروض تيار المسايرة الشبابية للثورة، بالحرفية العالية لمخرجه الكبير، والإنفاق الأعلى على سينوجرافيته المجددة لصورة فضائه المرئية، التى صاغها باقتدار «حازم شبل»، والتنوع الشديد فى لغات المسرح المرئية والسمعية، من ملابس ساخنة صممتها «هبة طنطاوى»، وشاشات خيال الظل للدكتور «نبيل بهجت»، وألحان «عصام كاريكا» الحيوية، واستعراضات «عصام منير» المتدفقة، وألعاب سيرك «عبد الله مراد» السريعة، ومجموعة متميزة من الممثلين يتقدمهم «محمد الشرقاوى» و«هبة محمود» و «فاروق هاشم» و«احمد حمدى» و«هشام عادل» و«سهر» و«نهى فؤاد»، فضلاً عن الضبط المتناغم لتدفق لوحات العرض الشبابية داخل هذه الصورة المرئية المتحركة. فى الوقت الذى يبدو الاختلاف الإيديولوجى جلياً مع فكر صناع عروض اليوم السائرة فى ذات النهج، الذى حمل لواءه شباب مماثل فى عمره للشباب القائم بالثورة، بل وشارك معظمه فى أحداثها، وحصر هدف ثورته فى إسقاط نظام مبارك الممتد لثلاثين سنة التى عاشها وخبرها، بينما رأى الشيخ الجليل أن الثورة (الحالية) لابد وأن تمتد لتشمل كل نظام ثورة يوليو، منذ ١٩٥٢ وحتى اليوم، رفضاً للعسكر بصورة عامة، وتشكيكا فى انتصاراتهم السابقة، معيداً ما طرحه منذ أكثر من أربعين عاماً، بأن انتصارهم على العدوان الثلاثى فى الأشهر الثلاثة الأخيرة من عام ١٩٥٦ كان مجرد أكذوبة، فى عرضه (أنت اللى قتلت الوحش)، وأن مبادئ ثورة يوليو الست، كما ظهرت فجأة فى نهاية العرض الحالى، ودون أية علاقة بكل لوحات العرض التى تدور فى أجواء السنوات الأخيرة من حكم «مبارك»، وكما جاءت على ألسنة شباب لم يعاصر هذه الثورة، أنها - أى مبادئ الثورة - لم تتحقق كلية، فلا هى قضت على الاستعمار وأعوانه (هكذا !!)، ولا قضت على الإقطاع وسيطرة رأس المال فى عقديها الأولين، ولا أقامت عدالة اجتماعية، منحت الفرصة لأجيال من الشرائح الدنيا قادت المجتمع فكرياً وعلمياً فيما بعد، ولا أقامت حياة ديمقراطية سليمة، ولا هى حتى أقامت جيشاً وطنياً قوياً، دافع عن الوطن طوال تاريخه، ووقف أخيراً مع ثورة شعبه.

يتفق المخرج الشيخ مع المخرجين الشباب فى صيغة العرض السياسى الناقد، لكنه يختلف عنهم فى تسلحه برؤية فكرية، لا تقف مثلهم عند حدود رؤيتهم لثورتهم المنتفضة على نظام «مبارك» الفاسد والمفسد للمجتمع بسيره على نهج أطاح

بعدالة المجتمع وأفسد طبقاته الاجتماعية، وأهدر مليارات الجنيهات فى مشاريع وهمية وأخرى نفعيه للأسرة المالكة وذيولها، كما أن رؤية مخرجنا الشيخ تعرف جيداً – بما تمتلكه من حرفية عالية – كيفية مخاطبة جماهير مسرحها، وكيفية تمرير رسائل الاختلاف عبر روح السخرية المهيمنة على أجواء المسرح الاستعراضية.

عروض موازية

فى الوقت الذى أنشغل فيه جل صناع المسرح بملاحقة أحداث الثورة المتفجرة على مدى عام بأكمله، بعروض صاخبة، لجأ النفر القليل لتقديم عروض درامية، تشتعل الثورة فكرياً بين جنباتها، دون أن تحيل مباشرة لوقائع الثورة المشتعلة على الأرض، ونموذجنا هنا عرض (ساحرات سالم) الذى كتب نصه الكاتب الشهير «أرثر ميلر»، الذى يختصره بعض الإعلاميين فى كونه كاتباً أمريكياً تزوج ذات يوم من ممثلة الإغراء «مارلين مونرو»، ليكون اتحاداً لم يدم بين الفكر والجمال، ويختصر بعض النقاد غاية نصه المعروض فى صرخة ضد المكارثية المطيحة بكل رأى معارض، وهو الأمر الذى يبخس النص والكاتب والمسرح حقوقهم فى التعبير الصحيح عن رؤيتهم تجاه ما يحدث من أحداث حولهم، وما يعيشونه من وقائع مجتمعية، وما يحكم مجتمعهم وعالمهم من نظم وأفكار تثبت الواقع على ما هو عليه أو تدفعه للتغير.

فضاء مسرح الطليعة (القاعة الكبيرة) مفتوح على أخره، تحيط عمقه وجانبيه ما يشبه الأشجار السامقة مضاءة من أسفل بإضاءة حمراء خافتة فتبدو مخيفة، وتغلق المكان يمنة ويسرى بوابات لبيوت وكنائس مرتفعة من زمن عصر النهضة، وتشع فى سماء هذا الفضاء لمبات صغيرة زرقاء اللون توحى بنجوم الليل، ثم تقتحمه فتيات يرقصن رقصات تمثل عالم الساحرات فى أجواء الليل المغلف لقرية «سالم» الأمريكية، التى تعيش زمنا شديد التعقيد، يتوارى فيه العلم، ويتعطل العقل، وتسوده الفوضى، فقد حلت اللعنة على هذه القرية بشائعة ظهور السحر الأسود بها، ذلك السحر المتمثل فى إصابة الفتيات بالصرع، وهذا كان فى نهايات القرن السابع عشر، زمن الواقعة التى استدعاها «ميلر» فى بدايات الخمسينيات من القرن الماضى، لا ليعيد درامياً إنتاج واقعة تاريخية فى زمن لاحق، أو ليتخفى خلفها ليقدم رسالة لمجتمعه الأمريكى فى زمنه، وإنما ليواجه بها وبعقله الواعى كوناً بدأ فى الاختلال وفقدان المعنى، ولم يرغب هو أن يتشاءم من مستقبله ككتّاب العبث فى

حواديت التحرير

نفس الزمن. والأمر ذاته مع المخرج «جمال ياقوت» الذى اختار هذا النص ليقدمه لجمهوره المصرى اليوم، ليس فقط ليقدم لنا دراما «ميلر» الراقية، مستعيداً بها زمن العروض الكلاسيكية العظيمة، ولا ليدين بعرضه اتجاهاً متطرفاً صاعداً فى حياتنا المعاصرة، وإنما ليناقش به موقف الإنسان المصرى من مجتمعه وأفكاره وعقائده، مكملاً به ثلاثيته التى سبقها بعرضه لنص (بيت الدمية) للنرويجى «هنريك أبسن»، ونص (القرد كثيف الشعر) للأمريكي «يوجين أونيل»، طارحاً عبرهم رؤيته لمجتمع يعيش زمن التراجع عن حقوق المرأة والعمال والمهمشين.

صاغ د. «صبحى السيد» سينوجرافيه عرضه، مقدماً قرية مغلقة على نفسها، محاطة بالأشجار والبوابات، وقضبان حديدية رفيعة تلتف حولها وتشل حركتها عن الفعل، وتداخلت أمام المتلقى المعاصر الأزمنة الثلاثة داخل هذا المكان المتجمد : زمن الحدث الواقعى فى سياقه التاريخى، عام ١٦٩٢، حيث قرية (سالم) إحدى ضواحى مدينة بوسطن بولاية «ماساتشوستس» بمقاطعة «نيو أنجلند» (إنجلترا الجديدة) فى شمال شرق الولايات المتحدة الأمريكية، والتى تضم مهاجرين بروتستنت هاربين من إنجلترا لعدم قدرتهم على فرض أفكارهم المتشددة على الملك والشعب، فأسسوا فى شمال شرق القارة الجديدة (انجلترا الجديدة)، متزمتة الفكر، يسرى فى جنباتها الاعتقاد فى السحر والخرافة والشعوذة، ويباد فيها السود الأفارقة والهنود أبناء الأرض الأصليين لاختلافهم العرقى عن الأوربيين البيض، ويحرم فيها الغناء والرقص وكافة فنون المتعة الحسية، وتكبت المشاعر الإنسانية بحجة معاداتها للقيم النبيلة، ويمنع على الأطفال اللعب بالدمى لأنها تستخدم فى التعاويذ، وتعامل المرأة باعتبارها قريناً للشيطان، وأبرز صور إغواء الرجل للسقوط فى الخطيئة، ولذا كان من السهل أن تقاوم الفتيات هذا الحصار المضروب على عقولهن وأجسادهن بالرقص ليلاً وسط الغابات، وبالتقاط موضوع الصرع الذى أصاب بعضاً منهن، نتيجة للكبت الجنسى والإرهاق العاطفى، ولم يكن الطب يعرف حقيقته وقتها، ولم ير رجال الدين الكنسى المتزمتين فيه غير مس من الشيطان، يصيب أضعف بنى البشر إيماناً وفاعلية فى المجتمع، وهن النساء عامة، والفتيات الصغيرات خاصة، والفقراء منهن بصورة أخص، ولذا شاع موضوع الصرع، والذى تحول لهيستريا تمارسها الفتيات ضد هيمنة الرجال عليهم، وعقدت المحاكمات تحت سيطرة رجال الدين ، وحكم بالإعدام على العديد من الفتيات الفقيرات، حتى وصل الأمر لنسوة ورجال من علية المجتمع، فما كان من السلطات غير كبح جماح المتزمتين وحفظ القضية لأجل غير مسمى.

تعدد الأزمنة

الزمن الآخر البادى أمام المتلقى فى هذا العرض، هو زمن النص المكتوب، وهو عام ١٩٥٣، حينما كتب ونشر «أرثر ميلر» مسرحيته عقب موجة ضخمة من سيطرة الفكر المحافظ، المدعوم من رجال الدين، برزت فى أوج الحرب الباردة بين الكتلتين الرأسمالية والشيوعية، بداية من

شيزلونج

عام ١٩٥٠، واستمرت خلال الحرب الكورية بين الأمريكان والسوفيت، واتهم خلالها كل ليبرالى بأنه كافر، وكل تقدمى بأنه شيوعى، وكل صاحب رأى بأنه ضد الدولة والنظام والشعب، وأدان الكتّاب والفنانون «توماس مان» و«رتولد بريشت» و«شارلى شابلن» و«إليا كازان»، وكذلك «أرثر ميلر» لمجرد دفاعه عن حرية الفكر وحرية المعتقد باعتبارهما من أسس الفكر الرأسمالى، الذى كان يدعو للحرية فى العمل والتجارة والتعبير والاختلاف، ولذا كان عليه أن يستدعى من التاريخ الأمريكى حادث السحر فى قرية (سالم)، وأن يعيد إنتاجه فى بناء درامى متماسك، يناقش فيه علاقة الإنسان بذاته ومجتمعه ومعتقداته فى آن واحد.

بينما يدخل متلقى اليوم المسرح وزمنه الراهن والمضطرب يحيط به، ويغلف رؤيته للعرض والمسرح والحياة معاً، يجد ثورته مشتعلة، والعدالة الاجتماعية المنشودة معلقة، وزبانية الفوضى الخلاقة يفجرون الأرض تحت أقدامه، والمتشددون يلوحون بقدومهم ونسف كل ألوان التقدم الفنى والفكرى فى المجتمع، وفكرة تغييب المسرح كمؤسسة ثقافية عن الحياة واردة، مما يجعل هذا المتلقى يستقبل العرض بقلب مفعم بالحزن على فن قد يباد من حياته، ويفسر وقائع العرض فى ضوء مرجعيته الفكرية المؤسسة لرؤيته الكلية للواقع المهتز الذى يعيشه ويأمل فى تغييره إلى ما هو أفضل وأكثر عدلاً.

وإذا كان النص الدرامى ينطلق من داخل بيت القس «باريس»، تفجيراً للحدث الدرامى من الداخل، ثم الكشف عن علاقة الخارج به، فإن المخرج «جمال ياقوت» فضّل أن يبدأ من ساحة القرية، حيث الفتيات يلعبن ويرقصن فى ضوء القمر رقصات هستيرية، صاغها بمهارة د٠«عاطف عوض»، ليهيئ المتلقى لعالم السحر، الذى أثاره عنوان المسرحية الشهير، وليبدأ حدث المسرحية الدرامى من الخارج الذى سيطرت عليه الخرافة، ومنتقلاً منه إلى داخل بيت القس، الذى تعانى ابنته الطفلة «بيتى» من حالة صرع لا يعرف الطبيب أسبابها، فتتهم أول من تتهم الهندية السوداء «تيتوبا»، فهى مجرد خادمة فقيرة ومعركة إبادة أهلها قائمة فى أفق المسرحية، وصراخ الفقراء مجلجل بأفق المتلقى، ثم يثنى بمجموعة من الفتيات الفقيرات فى القرية الظالمة، وتلعب ابنة شقيق القس الفتاة المتفجرة حيوية «أبيجايل» دورها فى تمثيل دور المسحورة المعذبة بجسدها وروحها الحائرة، فتعمل على توزيع الاتهامات ضد من يناوئها، وبصورة خاصة ضد «جون بروكتور» الذى أرسلها عمها إلى بيته لتتعلم إدارة المنازل، فطردتها زوجته عقب اكتشافها علاقة زانية بينها وزوجها، دون أن تعلن سبب الطرد، لكن «أبيجايل» أضمرت حقداً على الزوجة وعلى الزوج الذى راودته عن نفسها، فى جو خانق لمشاعرها وكابت لرغباتها، وقررت أن تنتقم لنفسها باتهام من رفض إغوائها بمزاولة السحر، موقعة إياه فى مأزق إعلان سقوطه الأخلاقى فى جريمة الزنى، التى تنهى عنها الوصايا العشر، أو سقوطه الميتافيزيقى فى ممارسة السحر، الذى ترفضه البلدة، فيتأرجح أمام الناس بين الجريمتين، حتى يعترف بالأولى، التى تنكرها الزوجة الوفية، وينكر هو الثانية، فتؤدى به لحبل المشنقة، مع كل من أنكر ممارسة للسحر، لينتهى العرض والظلمة تحيط بالجميع، وبقعة ضوء يتيمة تنير الرأس المعلق بالمشنقة.

يبدأ العرض واللعنة قد حلت بالقرية، والفتيات الممنوعات من التعبير عن أنفسهن، والمجبرات على عدم التعلم، بحجة أن العلم للرجال فقط، والمحبوسات داخل البيوت المظلمة والأردية السوداء، مطاردات بتابوهات دينية مطيحة بإنسانيتهن، ومتعلقات بفكرة حضور الشيطان بالقرية، وسعيه لإبعاد الناس عن الدين، وتجنيده لمجموعة من النساء والرجال لممارسة السحر ضد الآخرين، واستخدام الدمى لغرس الإبر بصدورهن، ليصيب السحر الفتاة المنشودة بأعراض هستيرية، تفلتها من أسر القيود الأخلاقية والدينية، التى يفرضها مجتمع متشدد، تسوده الأفكار التطهرية (البيوريتانية) التى ظهرت فى القرن السادس عشر بأوربا، وانتقلت لمجتمع النص الأمريكى فى القرن السابع عشر، وتطارده الأفكار المكارثية الكامنة بعقل كاتب النص فى منتصف القرن الماضى، وتفزعه الأفكار المتشددة الزاعقة فى وجه متلقى اليوم بالشوارع والفضائيات والمنابر الإسلامية والمسيحية على حد سواء، فتتجلى القضية فى قدرة الإنسان على مراجعة موقفه من الثوابت التى تربى عليها، ومن القيم التى تمرّد عليها، ومن المجتمع الذى يكاد يتفتت بيديه، ومن الكون الذى يدعى البعض أنه اليقين الكامل قد غاب عنه، ويزعم البعض الآخر أنه مالك اليقين المطلق وملزم بتحقيقه على الأرض.

عرض مسرحي ثوري يوقظ العقل، وينير الوعى بالواقع، ويستدعى للذهن عروضاً أخرى مثل (الذباب) الذى دعى كاتبها «جان بول سارتر» عام ١٩٤٣ شعبه لتحمل مسئولية النضال ضد المحتل الألماني وحكومة فيشى العميلة، وكذلك عرض (ليلة مصرع جيفارا) الذى طالب كاتبه «ميخائيل رومان» ومخرجه «كرم مطاوع»، عام ١٩٦٩، بضرورة مساندة حرب الاستنزاف ضد العدو، ومساندة كل ثورات العالم، لأن الحرية لا تتجزأ، وغيرهما من العروض التى تدرك أنه ليست بالشعارات وحدها يصنع المسرح الخالد، وليس بتوثيق فعل الثورة يكون المسرح ثورياً، بل بإدراك أن بناء العرض المسرحى الجمالى هو متولد عن بناء المجتمع، ومتوجه إلى وجدانه بهدف التأثير على وعيه، لتشيطه وتفعيله، ودفع صاحبه للخروج من المسرح لتغيير ذاته فى كافة أنحاء الوطن، وليس فى ميادين تحريره فقط.

عام من الثورة والثورة المضادة

أحمد عز الدين

عام على الثورة، أو قل من الثورة والثورة المضادة كما تشاء، لكن الواضح أن ذلك البيت الشعرى الذى يشكل افتتاحية قصيدة المتنبى الشهيرة:

عيد بأيه حال عدت يا عيدُ
بما مضى أم لأمر فيك تجديدُ

لن يتسلل كعادته فى كل عيد عبر مسام الروح إلى الوجدان الثقافى، ثم يتحول إلى دخان غضب ويأس وقنوط، فقد عاد العيد هذه المرة بحال جديد، كما أنه لأكثر من أمر فيه.. تجديد.

(١)

فى توصيف فعل الثورة لابد من العودة إلى البيئة الوطنية التى خرجت من عمق تربتها، ومن المؤكد أنه يمكن وصف هذه البيئة، التى كوّنها النظام السابق فى مصر، بأنها «بيئة انقلابيّة»، بمعنى أنها كانت تمتلك فى عمق تربتها كافة العوامل الرئيسية الصالحة لخلق حالة ثورية ذاتية خالصة، أو بفعل عوامل خارجية مساعدة، فالحقيقة أن مصر لم تعد خلال السنوات الأخيرة مسكونة بأعداد من القنابل الاقتصادية والاجتماعية الجاهزة للانفجار فى دوائر بعينها، بل أصبحت هى ذاتها بحدود جغرافيتها الطبيعية والاجتماعية، قنبلة موقوتة كبيرة، جاهزة للانفجار كليا بمساحة مليون كم٢، فقد كان المطلوب – فقط – مفجّراً ذاتياً، لتتوالى الانفجارات متصلة من القلب إلى الأطراف ومن الأطراف إلى القلب فى تغذية متبادلة، استطاعت وفق نظرية «الحث» فى الكهرباء، أن تتجاوز الحدود.

ولقد كان دور هذه القوة الدافعة الأولى من الشباب هو تمثيل دور المفجر الإليكترونى – أما عملية التفجير نفسها فقد اندفعت أمواجها من كافة شرائح الطبقة المتوسطة المصرية، وغذتها فى لحظات حاسمة الطبقات الدنيا الأكثر حرماناً وعوزاً، ساعد فى ذلك دون شك نزعة استحواذ مريضة ضيقة الأفق، وقدر هائل من سوء تقدير الموقف، عكساً حالة واضحة من تصلب الشرايين فى الرأس قبل الأطراف .

ولهذا فإن التعبيرات الأكثر رواجاً عن «ثورة الشباب »و «ثورة الإنترنت «وغيرها، لا تعكس الحقيقة مثلها مثل «الثورة الديمقراطية «، فإذا كانت الأولى تريد أن تعطى انطباعاً بأن الثورة لم تكن أكثر من تعبير عن صراع جيل، فإن الثانية توحى بأنها لم تكن إلا تمثيلاً لمطالب ديموقراطية خالصة، تبدأ وتنتهى بحرية تذكرة الانتخاب وإذا جرى تقزيم الثورة، بصبّها فى أحد هذين القالبين الجاهزين، فإن ذلك لا يشى فقط بسوء فهم، ولكنه قد يشى – أيضاً – بسوء قصد، لأنه يجرد الثورة من عوامل قيامها، ومن أسباب بقائها.

إن البيئة الانقلابية التى قدمت بنفسها التربة الصالحة للتأثير والانفجار، لا يمكن اختزالها فى هذين البعدين السابقين، فقد كانت مشحونة بعوامل أكثر عمقاً والتهاباً، يمكن الإمساك بها من مراجعة أهم خصائص هذه البيئة:

أولاً: حدوث خلل هائل مركّب فى كافة التوازنات السياسية والاقتصادية والاجتماعية، ترتب على بناء طبقة عليا جديدة، مشبعة برأس المال، مستحوذة على النصيب الأوفر من الثروة الوطنية، من خلال نمط طفيلى خالص مشكّلة بروزاً سرطانياً، عمد إلى طرد كافة القوى السياسية والاجتماعية من ساحة العمل الوطني، ومنع تأثيرها فى المعادلات الأساسية للبلاد، بل وشكّل بطبيعة نموه غير الصحي، ضغطاً على حلقة الاستقلال الوطني، وفى هذا السياق، قد يكون مفيداً، التأكيد على عدد من الحقائق:

١- إن بناء هذه الطبقة الجديدة لم يكن وليد سياسات اقتصادية واجتماعية مختلّة وقاصرة، وإنما كان اعتماد هذه السياسات هو الطريق المختار لبناء هذه الطبقة، التى مثّلت أقلية محتكرة على المستويين السياسى والاقتصادي.

٢- إن حجم هذا الفساد المذهل، لم يكن منتوجاً جانبياً لهذه السياسات أو إفرازاً تالياً على بناء الطبقة، وإنما كان الطريق الوحيد المختار – أيضاً- لسرعة انجاز عملية البناء والهدم، بخلق تراكم رأسمالى كاذب، لا يهم من أين جاء أو أتى، مادام سيمنح الفرصة العاجلة لبروز بنية سياسية واقتصادية واجتماعية، فى فضاء الوطن، مفصولة عن بقية طبقاته وقواعده وخصوصيته، ولكنها تدور بقوة الجاذبية فى فلك خارجى غير وطني، متبوئة مكان القاعدة الصالحة للغزو والوثوب والاستحواذ، ولهذا كان الإلحاح غالباً فى خطاب أبرز منظرى هذه الطبقة ورأسها فى لجنة السياسات (د. عبد المنعم سعيد) على أن هذا هو طريق مصر للتطور بإحداث تراكم رأسمالي.

٣- لقد جاء هذا التراكم الرأسماليّ خصماً من أرصدة الدولة المصرية، وافقاراً إجبارياً لها، وتقزيماً لدورها ووظيفتها، واستقطاعاً عاماً من حقوق ومصالح بقية طبقاتها وقواها الاجتماعية، وفى مجتمع تتبدى أهم أرصدته فى قوته البشرية، كانت عمليات التجريف تجرى على حسابها عملاً، وتعليماً، وصحة، وثقافة، وقيماً، وإشباعاً للحاجات الأساسية، حد الخصم من رغيف الخبز.

والمشكلة فى ذلك أن هذا النمط لم ينتج رأسمالية فى مصر، وإنما أنتج عدداً من الرأسماليين، الذين نمواً فى حضانات تشبه الصوبات الزراعية التى تستنبت فيها بعض المحاصيل فى غير وقتها وأوانها، اعتماداً على المنشطات والهرمونات (المستوردة أيضاً) فخرجت متضخّمة ولكنها هشّة، متورّمة ولكنها غير ناضجة، أدنى مرتبة وأشد ضرراً.

والمشكلة المضافة أن أغلب العناصر الصاعدة فى هذه البيئة لم تنشأ من الشرائح الاجتماعية والثقافية الأفضل حالاً فى المجتمع، على خلاف الطبقة الرأسمالية التى استبقت ثورة يوليو، وعكست مشاعر وطنية قوية، وهى تسعى إلى الاستقلال بسوقها الوطني، و لكنها نشأت من عناصر هجينة من المضاربين والأفاقين والمغامرين وشذاذ الأفاق ووكلاء الأجانب، وتجار الممنوعات والمحرمات، وهو ما يفسر جانباً من ضيق أفقها، وشراهتها وافتقارها لأى منظومة قيميّة، فقد بدت فى صورها الحديثة، أقرب إلى تنظيم عصابّى، منها إلى مجموعة من المسئولين ورجال الدولة.

ثانياً: وضوح ظاهرة «استلاب الدولة « من قبل لجنة السياسات بعد مرحلة سابقة ممتدة من العمل الدءوب على كافة الأصعدة «لتقزيم الدولة»،ويمكن التميز بين المرحلتين والمخاطر الكبيرة التى رافقت المرحلة الأخيرة على النحو التالي:

١- فى المرحلة الأولى «تقزيم الدولة» جرى توظيف كل الأدوات المتاحة لتحويل الدولة إلى بنية مكروهة فى حدّ ذاتها.

لقد بدأت المرحلة بأحاديث تتضمن إيحاءات ايجابية مثل تخفيف الأعباء عن الدولة ومساعدتها لكى تتفرغ لمهامها الأساسية وإكبار الدولة عن أن تقوم بدور بائع وجبات الفول والطعمية، قبل أن

الملايين اندفعت من كافة شرائح الطبقة المتوسطة

توصف فى وسائل الإعلام وتحت قبة البرلمان بأنها تاجر فاشل، وصانع غير ماهر، فهى لا تحسن التجارة، ولا تتقن الصناعة، ومجبولة على تحقيق الخسائر، ومع إحاطة الدولة وكل ما هو عام بهالات من العجز والفشل والخذلان، وإسباغ آيات النجاح والتفوق على كل ما هو خاص، تحولت نتائج الاستقطاب الاجتماعى بما تحمله من مظاهر الفاقة والهبوط إلى وقود لإنتاج مزيد من الكراهية للدولة، ومن تآكل نظامها المعنوي، ليصبح القطاع العام هو سبب المشكلات ومصدر الأزمات، ولتعلق النموات الرأسمالية الفاسدة كل ملابس أزماتها وقصورها وأخطائها على مشجب الدولة ذاتها، بينما تساعد البيروقراطية التى تظهر كمظهر احتجاجى لتداعيات أوضاع الطبقة المتوسطة على زيادة تفشى هذه الكراهية، وهو ما يعنى فى النهاية مزيداً من الضغوط الداخلية لكى تتنازل الدولة عن مزيد من صلاحيتها واختصاصاتها، ليتم إحلال السوق الذى يقبض عليه الفساد محلها باستمرار.

٢- وفى المرحلة الثانية ومع سطوع مشروع التوريث وتكوين لجنة السياسات، وصلت عملية استلاب الدولة على مشارف الثورة إلى غايات بعيدة.

لقد وصف البنك الدولى ظاهرة استلاب الدولة بأنها أسوأ أنواع الفساد، وفى هذه الحالة فقد كان المقصود هو إعادة إنتاج الدولة أو إعادة تفصيلها على مقاس ورؤية ومصالح جماعات سياسية واقتصادية ضيقة بغية الاستحواذ على كافة مصادر الإدارة والحكم والتشريع، والسيطرة على كافة مناحى الحياة السياسية والاقتصادية والاجتماعية والإعلامية، وبعيداً عن الدولة، وفوق الدولة، لتهبط وظيفة الدولة و تكاد أن تحتل موقع العامل المأجور عندها، أو الخادم الأجير لديها.

ولقد جرى ذلك على قدم وساق، فقد أصبحت الدولة كلها بأغلب مؤسساتها وأجهزتها أسيرة لدى لجنة السياسيات، أو أقل لدى أمينها العام «جمال مبارك» وأقرب المقربين منه «أحمد عز».

وليس هذا مجال رصد عشرات المعارك والصراعات التى كانت الدولة خلالها تحاول أن تعبر عن وجودها فى صيغ رفض أو تحفظ أو مقاومة لمشروع أو توجه أو قرار أو شخص، ولكن القرار والتوجه واختيار الوجوه من الألف إلى الياء، أصبح فى السنوات الأخيرة حقاً خالصاً لجمال مبارك، وليس من حق الدولة ومؤسساتها فى النهاية سوى القبول والإذعان، بل لقد كان التصعيد فى أغلب مواقع العمل الوطنى يجرى على قاعدة أساسية واحدة، هى الموقف من مشروع التوريث ودرجة التوافق معه والقبول به، ولهذا صعدت

إلى مواقع التأثير فى مؤسسات الاقتصاد والإعلام والثقافة والعمل العام، عناصر ووجوه منتهزة فى عمومها، قشرية الثقافة، محدودة الرؤية والموهبة، كما اندمجت معها فى المشروع عناصر أخرى، تم غض البصر عن اندماجها فى مشروعات وتوجهات أجنبية، لا تتوافق مع المفاهيم المستقرة للأمن القومي، بل كانت الصلات بمراكز القوة فى الخارج، تثقل موازين الاختيار والصعود.

ثالثاً: حدوث تآكل مطرد فى قاعدة الاعتماد على الذات...

إن السمة الأولى لتآكل قاعدة الاعتماد على الذات لا تتعلق فقط بقدرة المجتمع على إنتاج ما يشبع حاجاته الأساسية أو حاجاته الاستهلاكية المباشرة، ولكنها تتعلق – أيضاً- بقدرة المجتمع على النمو اعتماداً على قوة دفعه الذاتية، أى ارتباط الاستثمار بالمدخرات الوطنية، وارتباط التنمية بهدف إعادة إنتاج حياة المجتمع كلياً بشكل أفضل.

لقد حذر قبل سنوات تقرير للمجالس القومية المتخصصة من بروز ظاهرة الاعتماد على الخارج فى الغذاء، وقد قدر أن هذه الظاهرة لم تكن إحدى سمات الاقتصاد المصرى فى الستينيات وما قبلها، أى أنها ظاهرة مستحدثة، فلقد كان العجز الغذائى خلال الستينات يقتصر على القمح وحده وبنسبة ٢٥ ٪ ثم تدنت درجة الاعتماد على الذات فى جميع المنتجات الغذائية بل وصلت إلى الفول الذى أصبحنا نستورد ثلاثة أرباع حاجاتنا منه.

وقد أقر التقرير المذكور بأن الاستيراد أصبح إحدى خصائص الاقتصاد المصري، ولذلك تدنى مستوى الأمن الغذائي، الذى ينبغى أن يعالج كقضية قومية، شأنه شأن مشكلة الفقر التى رأى التقرير بألفاظه أنها «قد تصل إلى حدود واسعة المدى من الاضطرابات والصراعات واهتزاز الاستقرار والأمن فى المجتمع «.

أن الأمر فى الحقيقة يتعلق أساساً بدرجة الاعتماد على الذات، أى من زاوية أخرى بدرجة الانكشاف، وهو ما يجعل الوطن عند مستوى بعينه مصباً لكل المياه التى تنزل من جبال الخارج، سواء أكانت مياه ثلوج ذائبة، أم مياه صرف صحي، يدفعها الخارج نحو المصارف الطبيعية بالنسبة له.

لقد ازددنا بشكل أو بآخر تحولاً إلى ما يشبه المصارف الطبيعية لمخلفات الخارج و أزماته، وكانت الزيادة فى كل الأحوال رهناً بزيادة الانكشاف أو تآكل الاعتماد على الذات.

أن الصورة قد تتضح أكثر إذا ما علمنا أن استيراد اللحوم من الخارج لا علاقة له بزيادة نمط استهلاك اللحوم فى مصر، فمصر أصبحت من أقل دول العالم استهلاكاً للحوم، فقبل عدة سنوات كان متوسط استهلاك المواطن المصرى أقل من نصف متوسط استهلاك الفرد فى العالم، فهو يشكل خُمس استهلاك المواطن الأمريكي، وسدس استهلاك المواطن الفرنسي، بل هو نصف استهلاك المواطن الكوبى والكولمبى وثُلث المكسيكي، ومن المؤكد انه ازداد انحداراً.

ودون شك فإن تدنى نسبة استهلاك اللحوم تعد علامة على تشوه النمط الغذائي، وأحد مقاييس الفقر، أى أن الفقر البشرى فى النهاية، يبدو واحداً من مظاهر الانكشاف أو تآكل القاعدة الوطنية للاعتماد على الذات.

رابعاً: سيادة نمط ليبرالى مستحدث، مستبّد فى حقل السياسة، وملوث فى حقل الاقتصاد - فرغم أن أوضح ما فى الخطاب الفكرى لهذه البنية الاجتماعية الجديدة، هو الضغط المتواصل على مفاهيم الليبرالية، فلم يشهد المجتمع رواجاً ليبرالياً، وإنما شهد ترويجاً للمذهب الفردي، فهو التعبير الأكثر دقة، عن الوجبة الجاهزة التى تم الإعلان عنها والدعاية لها، وكأننا نستعير كلمات «ستيوارت ميل»، البالية «دعه يعمل دعه يمر «أو نستعير روح «فاوست «الذى باع نفسه للشيطان، مقابل إشباع غرائزه ونزوعه الفردي.

لقد تم تحويل هذا النزوع الفردى إلى دعوة عامة، انتهت إلى تأسيس مناخ معنوي، تحولت بموجبه مشروعية الخيار الفردى إلى مشروعية خيار الفرد، أى تحويل الفرد ذاته إلى مشروع مستقل، ذى ذاكرة مستقلة أو بدونها، ومرجعية مستقلة، أو بدونها ولكنه ذو مصالح مستقلة بالأساس، وبموجب هذه المشروعية الجديدة، أعيد تصنيف أبواب الحريات الشخصية ليندمج فيها، ما كان شاذاً أو محرماً، كالدفاع عن مصالح الأجنبي، ليصبح مفهوم الوطنية ذاته، واقعاً تحت التهديد

(٢)

لقد برهن الشعب المصري، وفى أوج لحظات فورانه أن كل عوامل الإذابة والتعرية لم تفعل ما أريد لها فى وعاء ذاكرته الوطنية، فرغم الإلحاح الذى تواصل عبر سنوات ممتدة لتغييب وجه الجيش، بل وتشويه بعض ملامحه، فقد انخرط فى الشارع مع الجيش ضباطاً وأفراداً بل ومعدات، فى لحظات عناق حارة، تعبيراً عن حالة فريدة من الاندماج الوطني، مفعمة بالثقة والتقدير.

ولقد برهن الجيش المصرى فى لحظات شدّة، كانت مصر فيها تبدو واقفة على حد السيف، أن ذاكرته الوطنية ما تزال تحتل موقع القلب فى ذاكرته الإستراتيجية، وتتنفس حية فى عقيدته القتالية.

وهكذا خطى الجيش خطوتين مرة واحدة فى لحظة فارقة فقد مدّ كلتا يديه لحماية ثورة الشعب ومد جسده لحماية الدولة المصرية، وقد كانت المخاطر تصوّب نفسها إليه من كل حدب وصوب.

ولقد ترتب على ذلك فى عمق المشهد الوطنى المشترك، ما قد لا يبدو واضحاً على سطحه، فقد كانت الثورة قد بنت مشروعيتها الثورية، واجتازت نصف مشوارها تقريباً، وكان الجيش مرغماً بحكم عوامل بالغة التعقيد، تدخل صيانة الدولة والأمن القومى فى صلبها، أن يؤدى دوره الوطنى المشروع، فى شكل نصف دائرة، شكلت نصف انقلاب تقريباً.

وبين مشروعية ثورية اجتازت بقوة دفعها الذاتية نصف الطريق، ومشروعية وطنية حصّنت بإرادتها المسلحة نصف الطريق من الجانب الآخر، حدث اللقاء والعناق وتلامست الحدود، وكان طبيعياً أن يكون الهدف المشترك واحداً، وكان طبيعياً – أيضاً – ألا تكون تقديرات الموقف، وحسابات الحركة متطابقة فقد كان لزاماً على الجيش أن يقوم بتأمين الثورة والدولة والأمن القومي، بينما كان لزاما على الثورة أن تقوم بتأكيد مشروعيتها، و تأمين أهدافها، و بينما كان الجيش مقيداً بضوابط الأمن الداخلى والخارجي، كانت الثورة طليقة بغير قيود.

غير أن الهدف الإستراتيجى للقوى المضارة فى مرحلة، والمضادة فى مرحلة تالية، ظل يتركز فى زعزعة الدولة المصرية، وإسقاط ما تبقى من أركانها بإحداث حالة من الفوضى الشاملة، تتيح لقوى بعينها أن تهبط بالمظلات الواقية، فوق ساحة الفوضى لتصادر السلطة، و تقدم نفسها باعتبارها كتيبة الإنقاذ، وكما تم تفعيل هذا السيناريو بإحداث فراغ أمنى شامل، مع نزول الجيش، لم تكف محاولات دفعه إلى الشارع من جديد، بصور متعددة، وفى مواقع وأماكن ومؤسسات متعددة، لتحقيق نفس الهدف، متزامناً مع سعى مخطط لافتعال حالة صدام بين الجيش والثورة.

ومع محاولات لإيقاظ مخاوف مضادة للجيش اعتماداً على رصيد دعايات زائفة أشاعتها أبواق النظام السابق عبر سنوات، كان حرص الجيش بالغاً على تبديد هذه المخاوف، حتى بدا كأنه يريد أن يتخلص من سلطة حملها بالضرورة، بوضعها بين يدى أول عابر من خلال صناديق الانتخاب، رغم موازين القوى المختلة، وأوضاع البيئة المجهدة....

(٣)

إن أصعب الساعات هى تلك التى تلى المعركة التصادمية الكبيرة، حتى لو كان النصر قد عُقد للوائك، فعلى الأرض وفى الفضاء بقايا من كل شئ، وأصناف من كل نوع، جميعها تحيط بنصرك الوليد، الذى انتزعته بقوة الإرادة، قبل قوة السلاح.

على الأرض بقايا سلاح ودم وبشر، وفى الفضاء بقايا أنفاس أحلام وضباب، وفى الأفق القريب والبعيد، بقايا قوى منكسرة، يجمعها ثأر حىّ، مازال ينزف دماً، وأشباحها تتجمع قرب حواف الجسور، تتوثّب لهجوم مضاد إثر هجوم مضاد.

وعلى الأرض أيضاً، رجال فرحون بما آتاهم، لكنه فرح ناقص مُثقل بما قدموه من تضحيات، محاصر بما يحوم حولهم من مخاوف وتهديدات.

وفى الخلف مؤخرة أنساق القتال، وقد تحصّنت بخنادقها السلبية فى أوج المواجهة، ثم قفزت فى أوج بزوغ النصر إلى الأمام، متقدمة الصفوف كى تعزز أنصبتها مما لا تستحقه، مجداً أو أوسمة أو مغانم.

وتحت قدميك، تدبّ جيوش أخرى مجهولة المنبع، من الفئران والهوام، كانت جميعها تنتظر بصبر نافذ، أن يتوقف الصدام، وينجلى الغبار، ويذهب النصر حيث يذهب، لتخرج من شقوق الأرض، وتنتزع لنفسها بقدر ما تقدر وتستطيع، ما يسدّ شهوة نهمها وجوع بطونها، من بقايا كل شئ، يستوى فى ذلك نتف اللحم، وقطع الحديد، وبرك الدماء.

وإذا أصغت أذناك قليلاً، وطردت أصداء قعقعة السلاح والصدام، فبمقدورها أن تسمع أنفاس القطعان المفترسة التى لا تعرف غير مغامرات السلب والنهب، وهى قادمة كالإعصار من كل صوب ومن كل نوع، مدفوعة بما ينبعث فى الفضاء من روائح الشواء، فوق مائدة الميدان.

بل تستطيع أن ترى من بعيد زحمة الميدان، التى يختلط فيها كل شئ، بكل شئ المقدمة والمؤخرة، البطولة والجبن، الثورية والادعاء، العطاء والأخذ، الإيمان والهوان، الوطنى والأجنبي، المقاتل والمخاتل.

لذلك فالنصر، ليس لحظة ينكفئ فيها العدو ويهرب منكسراً إلى الجانب البعيد من التل، وليس لحظة تفرض فيها أعلامك سطوة حضورها الأثر على الفضاء.

فالنصر ليس نتاج معركة، ولكنه حصاد حرب،

والنصر الحقيقى هو النصر الاستراتيجي، وهو فى تعريفه البسيط ما يبقى عليه الزمن، أى ما يبقى مع الزمن، يختلط به، ويتوحدّ معه، ويصير إيقاعه الدائم، ونسيجه الثابت، وروحه الحيّة.

لذلك فإنه مازال نصراً مؤقتاً، لأنه مازال نصراً مهدّداً، أما ما يهدّده فيتوزّع على محيط دائرة كاملة يضغط على قلبه من كل اتجاه، ليحبسه داخل وعاء لحظة عابرة، تبقى معه، ويبقى معها، صورة نضرة لمجد شعب وجيش عظيمين، لكنها مجرد صورة تذكارية فى ألبوم الوطن، أو مجرد تمثال له فى متحف التاريخ.

(٤)

لقد تصورت أن بزوغ فجر التغيير كان يحتم على كافة القوى والمدارس السياسية والفكرية، أن تقوم دون إبطاء بما كنا نطلق عليه فى الجيش (فرش متاع) أى كان عليها أن تجلس لتقرأ اللحظة الجديدة، قراءة متعمقة، وأن تمارس بالتالى مع ماضيها وتاريخها، درجة لازمة من المراجعة النقدية، فتحصى عوامل نجاحها وفشلها، وأسباب ما لحق بأدوارها صعوداً وهبوطاً، وتأثيرها اتساعاً وضموراً، ليس على مستوى السلوك والأداء العام فحسب، ولكن على مستوى المفاهيم والنظريات والأفكار، ثم تضع نتيجة المراجعة لتتفاعل مع جبهة واسعة من متغيرات عاصفة، سواء فى البيئة الوطنية التى صنعتها الثورة، أو البيئة الإقليمية التى تتخللها الزلازل، وفى البيئة الدولية التى لا تملك ترف أن تعزل نفسها عن ذلك كله.

كانت المراجعة النقدية ضرورية، بل وحتمية لكل من أراد أن تكون سفنه جاهزة لتشارك فى عملية إبحار واسعة إلى شاطئ وطنى جديد.

خاصة وان أحداً لا يستطيع أن يدعى أن مفاجأة التحول لم تكن من نصيبه، وأن الثورة وان شارك فيها بقدر محسوب، ليست صناعته، ولكنها صناعة شعب كامل، فقد كان قوامها الأساسي، وقوة دفعها الحقيقية من تيار عريض من الناس هبطوا من بيوتهم، ومن ذواتهم إلى الشوارع، ولم يهبطوا من مقار الجمعيات أو الجماعات أو الأحزاب، ثم أن هذه المراجعة كانت – وما تزال – ضرورية لتغييب تأثير عاملين أساسين:

الأول: أن النخب السياسية والفكرية عامة فى بلادنا ظلت – طائعة أو مختارة – تتنفس داخل نمط «الحقل المغلق»، وهو حقل مغلق من عدة جوانب، مغلق على جانب بحكم العزلة عند الجماهير، ومغلق على جانب ثان بمعنى احتكار التفكير، ومغلق على جانب ثالث بمعنى احتكار التأثير، ومغلق على جانب رابع بمعنى احتكار جيل.

الثورة المصرية تجاوزت البحار والمحيطات لتضرب شواطئ فى قارات أخرى

وفى إطار الحقل المغلق يجيئ الجديد دائماً صورة من قديمه، لأن الأفكار تتناسل أيضاً، ولكنها تتوالد فى هذه الحالة فوق سلسلة كسلسلة زواج الأقارب، حيث تتحكم قوانين الوراثة والعزل الطبيعىّ فى تنحيه أفضل الصفات، وبقاء أسوأ المواريث، فينشأ التشوّه وتولد الإعاقة، لقد بدت مظاهر تأثير مثل هذا الحقل المغلق فى الفكر العربى الإسلامى عند القرن الرابع الهجرى، وانتهت به بعد قليل، إلى استبدال العقل بالنقل، والتفكير بالتقليد، والشروح بالمتون، ولم تكن بعض هذه المظاهر بعيدة عن الفكر الغربى ذاته، فعندما أخرج (نيوتن) نظريته فى الحركة، حوّلها الحقل الأكاديمى المغلق إلى «إنجيل»، وأسبغ عليها هالة من القداسة، ولم يكن الذين تجرأوا على الإطاحة بها من (فارادای) إلى (فرانلكين)، سوى تلاميذ هواة من أبناء الشوارع.

ثانياً: أن حالة من الوهن العام كانت أعراضها واضحة جلّية على كثير من الأحزاب والقوى السياسية، وهى حالة تغذت على إحساس عميق باهتزاز الشرعية، فالمثقف القومى الذى تآكل مشروعه، ثم تعرضت بقاياه للتفكك بعد حرب الخليج وما تلاها، واجه أزمة شرعية تطول الهوية قبل الوظيفة والدور.

والمثقف الماركسى الذى سقط مشروعه تحت انهيارات الاتحاد السوفيتى، والمنظومة الاشتراكية كلها، واجه أزمة شرعية تطول الفكر والعقيدة حتى الجذور.

والمثقف الليبرالى القديم واجه هو الآخر أزمة شرعية، حيث بدا مشروعه محشوراً فى التاريخ، ومحاصراً فى الحاضر، فقد ظل يتحدث عن مجتمع مدنى لا وجود له، وعن رأسمالية رشيدة لم تعد قائمة فى الواقع، وعن ليبرالية على الصعيد الدولى بدت على النقيض من نزوعه ملوثة بالاستبداد والإكراه.

ومع اتساع اهتزاز الشرعية، ازدادت مظاهر انقطاع بين الخطابات السياسية والفكرية، وبين الحقائق المادية فى الواقع حتى كاد الانقطاع يصل إلى قطيعة..

وهكذا أصبح أكثر المشروعات حضوراً، هو مشروع اللا مشروع، بوجهيه الأكثر شيوعاً، حيث ينتهى الوجه الأول إلى أن الحل برمته قائم عند السلف فى الماضي، وينتهى الوجه الثانى إلى أن الحل برمته قائم عند الآخر فى الغرب، أى أن الحلّ يكمن فى أحد خيارين، إما إحداث قطيعة معرفية مع الحاضر، وإما إحداث قطيعة حضارية مع الذات.

(٥)

إن من المؤكد أن حجم الطاقة التى فجرتها ثورة الشعب المصري، هو حجم هائل وأن آثارها التى تتفاعل فى المنطقة العربية وفى الإقليم، تتجاوز البحار والمحيطات من حولها، لتضرب بأمواجها القوية شواطئ بعيدة فى قارات أخرى، لكن هذه الطاقة الهائلة، لا تنفذ، لأنها لم تخلق من عدم، ولهذا إذا لم توظّف فى مكانها وزمانها، فمن المحتم أن تتحول إلى صور أخرى من الطاقة، تحفر لنفسها مخارج أو مسارب جديدة، وهى فى تقديري، لن تخرج عن ثلاث صور:

إما أن تتحول طاقة الخلاص والثورة مع فقدان الأمل فى التغيير إلى غضب مكتوم ثم يأس، يترجم نفسه إلى صور مختلفة من العنف الفردى والجماعي، وإما أن تتحول إلى اختناق، ثم نكوص، يترجم نفسه إلى بحث عن حلول فيما وراء الطبيعة، وإما أن تتحول إلى ركون ثم استلام، يؤدى إلى انعزال وسلبية.

وفى كل الأحوال إذا لم تذهب طاقة الثورة الهائلة إلى حيث كان ينبغى لها أن تذهب، وإذا لم يتم تصريفها فى مساراتها الطبيعية، عملاً وإنتاجاً وإبداعاً وعدلاً، فإننا سنكون أمام يأس يؤدى إلى عنف، أو اختناق يؤدى إلى سلفية، أو استسلام يؤدى إلى انعزال.

والكاسب فى ذلك كله لن يكون الثورة ولا ناسها وقوادها، وإنما أولئك الذين تتقدمهم أطماعهم الذاتية، ليحولوا الثورة إلى سلالم يصعدون عليها، وهم يتعجّلون أن يجلسوا منفردين على قمة السلطة.

نَصُّ الثورة

من الاستبداد إلى ميدان التحرير

جمال القصاص

قد يكون من البديهى أن أقول إن التمرد على نص الاستبداد بكل محمولاته السياسية والاجتماعية والثقافية كان ولا يزال أحد المقومات الجوهرية فى تاريخ الشعرية العربية، بل إنه تحت لواء هذا التمرد انبثقت حركة التجديد فى النص الشعرى الحديث، لكن اللافت على مدار هذا التاريخ أن النصين تعايشا تحت سقف التضاد، وفى إطار علاقة مربكة، يملك طرف فيها عملياً وعلى أرض الواقع القدرة على النفى والإثبات، بينما يتحصن الطرف الآخر صورياً بهذه القدرة نفسها، لكنه يسيجها بالرمز كأيقونة يصون بها وجوده، ويتحين ساعة الخلاص، وفى الوقت نفسه كان يتم- بشكل واع أو لا واع- ضبط مسافة ما، أو حتى خلقها-أحياناً- بين النصين، ليبقى الواقع كما هو، ويتحول الرمز إلى ظل أو رد فعل له تحت سقف التضاد، وهو ما أفرز حالة من التجاور والتراخي، بين نصين نقيضين أصلاً، كلاهما يسعى لإقصاء الآخر من فضائه، كما أنه حتى فى لحظات ذروة الحساسية المضادة لم يستطع أن يتحول النص الشعرى إلى فعل ثوري، يهدم الهامش والمتن معاً، ليخلق متنه وهامشه الخاصين.. نعم الشعر ثورة، لكن هذه الثورة لن تحقق صيرورتها، وستظل محض رجع صدى، إن لم يثر الشاعر على نفسه ونصه بين الحين والآخر.. اقتربت قصيدة النثر من هذا المنحى فى أوقات معينة، لكنها استسلمت لبراح ومشاعية المتن، وبدلاً من أن تراكم تمردها، وتدفعه باتجاه هامش ثورى آخر أكثر تنوعاً وتجدداً أصبحت تعيد إنتاج نفسها تحت ظلال المتن، وتبحث عن نقطة اتزان تستطيع من خلالها أن توائم بين نمطية المتن، ونوازع التمرد المكبوتة فى داخلها.

لقد انفتح ميدان التحرير بقوة الحلم وطاقة التغيير على الماضى والحاضر والمستقبل معاً، وبعفوية انعجنت كل هذه الأقانيم الثلاثة فى نص الثورة المنفلت من أية قيود أو ضوابط وأطر مسبقة للإيقاع، وكان هذا الانفلات فى حد ذاته بمثابة إيقاع آخر يرج الروح والبدن، ويحررهما من عتمة النشيد وعقدة الخوف. لقد سقط نص الاستبداد وانفرطت ترهاته على أرض الميدان، وأصبحت مادة للتهكم والسخرية. وفى تلك اللحظة توحدت الصرخة بالذاكرة والحلم، توحدت الذات بالموضوع، وكان على الشعر أن يتقدم، فهو الأقرب إلى حناجر الجماهير.

لكن، هل تفجر نص الثورة فى رحم النص الشعري، مفككاً لغته وبنياته المعرفية وأنساقه البلاغية والدلالية الثابتة المستقرة.. وإلى أى مدى توحَّد النصان وتقاطعا واشتبكا سوياً، وكأنهما حريتان تتصارعان من أجل حرية واحدة، هى حرية الوطن والقصيدة معاً.

تفجرت ثورة الخامس والعشرين من يناير بإرادة وقوة المصادفة الشعبية واعتمد نصها- برأيي- على قوة الميدان المفتوح، والخيال المجنّح الخصب، ونجح من خلالهما فى إنضاج لحظته التاريخية بكل ملابساتها السياسية والاجتماعية، ودفعها إلى نقطة قصوى، لم يستطع نص الاستبداد الذى استمر على مدى ثلاثين عاماً أن يصمد أمام هديرها. وعلى مدى ١٨ يوماً استطاع نص الثورة فى الميدان أن ينوِّع من أدواته وطرق تعبيره وأساليب احتجاجه وغضبه وتمرده وسخريته، وتمكن بواسطتها من أن يسقط نظاماً سياسياً قمعياً فاسداً مستبداً، جرّف العقل وسرق الروح، وشوّه الفكر والأرض والوطن والوجدان.

لم يكن للميدان (ميدان التحرير وميادين أخرى بالبلاد) أبواب ولا شبابيك، ولا سقوف ولا جدران، كان سقفه الوحيد ألا ينفصل الحلم بالثورة عن وعى الإنسان البسيط بذاته وأشواقه فى العدل والحرية والكرامة.. رسخ الخيال هذه البديهة، وجعلها أداة للمعرفة والمتعة،عبر الشعار السياسى اللافت،ورسوم الكاريكاتير والجرافيتي، والأغنية والموسيقى، وفنون الخطابة، الأمر الذى جعل الميدان بمثابة مسرح مفتوح يتجدد عليه نص الثورة وعرسها على مدى الثمانية عشر يوماً، ساعد على سرعة وتيرة الإيصال بين كل هذه العناصر اتساع فضاء الانترنت، وتعدد مواقع التواصل الاجتماعى المنفلتة من العقد والفواصل السميكة فى الزمن والعناصر والأشياء.

فى المقابل اجتهد النص الشعرى فى التقاط الرائحة.. أحياناً انغمس فى الميدان بروح النشيد المتدفق فى حناجر الجموع، وأحياناً أخرى ابتعد عنه لالتقاط الأنفاس وإعادة القراءة وطرح الأسئلة ومحاولة سبر الأعماق فى نهر القصيدة. والتحم الشعراء بالمشهد فى غليانه، انفعلوا بجغرافية خياله اللامتناهية، وتحمسوا له، نزلوا إلى الميدان، عاشوه كتاريخ وحلم ودم، وصوروه كحد فاصل بين الممكن والمستحيل.

لكن، فى الشعر الذى كتب والذى صدر حضرت الثورة وغاب نصها.. وقفت القصيدة على عتبات الميدان، وحين دخلت اكتفت بحضور الجسد، وتركت الروح على العتبات. وفى كلتا الحالتين ظل نص الميدان على الأرض هو الأعلى درامياً، والأكثر توهجاً وتشابكاً، وصعدت حناجر جماهيره فوق اللغة والدلالات والرموز، وتحولت المصادفة الشعبية إلى لغة أخرى فى اللغة، وسؤال آخر فى السؤال. وسط كل هذا بدا الشعر وكأنه لم يستوعب درس الميدان بعد، لم يتعلم منه الرقص فى فضاء حر مفتوح، أصبح هو شرط نفسه، شرط وجوده وعدمه، ويرفض أن يملى أحد عليه أية شروط.

جرّب الشعراء مغامرة الرقص فى فضاء الميدان، اندمجوا فى براح النشيد، ائتلفوه كتميمة للصراخ والرفض، لكنهم حين عادوا للقصيدة اكتشفوا أن قواهم وهنت، وأنه لا وقت للذهاب أبعد من إيقاع النشيد، خاصة بعدما أصبح لسان حال الميدان.. فى خضم تلك اللحظة بوتيرتها وتداعياتها المتسارعة على شتى الأصعدة، أصبح هذا «اللاوقت» مسوّغاً لتقبل أى كلام يتزى بالشعر ويتمسح بروحه الثورية، حتى ولو كان فجاً وركيكاً، لا يمت لجوهر الشعر الحق بأية صلة، ناهيك عن حمى التواجد فى المشهد بأية وسيلة.

هناك شعراء فضلوا أن يراقبوا المشهد وهم فى قلبه، أن يعطوا الثمرة حرية النضج فى شجرة

استطاع نص الثورة فى الميدان أن ينوِّع من أدواته وطرق تعبيره وأساليب احتجاجه

اللغة والشعر والواقع معاً، ربما كان همهم البحث عن مدخل آخر للميدان المفتوح، لا تختلط فيه الأشياء، أو تتحول مفارقاتها إلى ما يشبه المسخ، لذلك لم يلتفتوا للنشيد، رموه خلف ظهورهم، فهو أشبه بالوجبات السريعة الجاهزة، التى تسد رمق الجوع فقط، ولا تحقق الشبع أو الشعور بالامتلاء. النشيد ابن لحظته، أما الشعر فهو ابن الزمن فى شموله وكليته.

إذن كان لا بد من مسافة، مسافة تفصل وتصل فى الوقت نفسه، تفصل حتى تصفو الذات إلى مائها وسط ما يتدفق من أمواج، وتصل حينما تستوى الذات على مائها، وتقول له بالتعبير القرآنى البليغ :»هيت لك». لقد كان هم هؤلاء الشعراء فى ظني- وأنا أحدهم- ليس مجرد الانفعال بالحدث، فهم فيه بالفعل، وإنما ربما بحكم الخبرة والتجربة أدركوا أن الانفعال المباشر، ينتج بالضرورة شعراً مباشراً، وفى المباشرة رغم ما لها - أحياناً- من جماليات، من الصعب أن تصغى لصوتك، بل ستصغى لصوت الآخرين، والشاعر بطبيعته يعشق الإصغاء لصوته ولنفسه معاً.

لقد وضع هؤلاء الشعراء أنفسهم وبشكل تلقائى أمام اختبار الشعر الحقيقي، فبعد انقطاع شوط أو أشواط من المسافة، كتب معظمهم - خاصة شعراء السبعينيات- نصوصاً، لكن برغم مقاربتها ومحايثتها لتداعيات الثورة ميدانياً إلا أنها فى المحصلة الجمالية والشعرية، تمثل – برأيي- خيوطاً أولى للإمساك بنص الثورة.

وكان لافتا فى نصوص هؤلاء الشعراء محدودية المغامرة، وبالتالى محدودية التجريب، والاستعانة بشكل ونمط إيقاعى طالما استهلكوه فى قصائدهم وتجاربهم السابقة، فلم يُجدِ كثيراً فى التعبير عن حدث مفتوح بقوة على احتمالات وتداعيات شتى، وفى الوقت نفسه، يستعصى على التنميط والقولبة.

لقد اختبر هؤلاء الشعراء من قبل نص الثورة، وقلبوه فى قصائدهم على أوجه عديدة، لكنه ظل يتخفى مجازياً فى ثنايا النصوص، أحياناً يومض كرمز أو كفكرة أو إشارة عابرة، وأحياناً أخرى يتحول إلى قناع سرعان ما تنتفى ضرورته حين تخرج القصيدة من حالة التقمص وتخلع القناع فوق مسرح الاستبداد والطغيان. لكن فى الميدان انفتح قوس الحداثة على آخره، انكسرت المسافة بين الرمز وبين مرموزه، تعريا بلا أصباغ أو أقنعة أو رتوش.. اكتملت الصدمة، ووجد الشعراء أنفسهم وبشكل مباشر فى قلب نص الثورة، يصعد ويعلو، وكانوا بالأمس يتحايلون للتعبير عنه، ويموهون اللغة والرؤى والدلالات، حينئذ كان طبيعياً أن يتخلص السؤال من قشرية الأجوبة المكتملة الهشة، لم يعد سؤال الممكن أو المستحيل، أو الحلم والواقع، انحلت كل الثنائيات وانفرطت فوق أرض الميدان، وأصبح السؤال الوحيد هو: كيف تكمل الثورة دورتها، ليس فقط فى القصيدة، بل فى البشر والعناصر والأشياء؟.

هنا سارع النشيد بالقفز داخل الإناء، غير مكترث بطبيعة العلاقة بين الإناء وما يحتويه، وانشغلت القصيدة بظلال هذه العلاقة، بحثاً عن بؤرة للإيقاع، عن نقطة تماس تتقاطع فيها شهوة الارتجال، وتلقائية الخطوط والأشكال والألوان، وتناسى الشعراء أن سبيكة الإيقاع النمطية تفتت هى الأخرى وتناثرت فى حدوسات جمة أفرزها الميدان، أطاحت بكل منظومة الخطاب التقليدية، وأن زمن الميدان ليس هو الماضى أو الحاضر، أو المستقبل فحسب، وإنما هو صحوة وطن يسترد روحه، بعدما سلبت منه على مدار أزمنة عديدة. ومن ثم، فإيقاع الميدان شعرياً، ليس هو العمود، أو التفعيلة أو النثر، وإنما هو عملية تنوير لكل هذه الأشكال، لتغسل نفسها من ركام العادة والمألوف، وتجدد كينونتها فى فضاء حر.

تخالجنى كل هذه الهواجس وأنا أشاهد وأقرأ ما كتب عن الثورة من شعر، وأيضاً ما أكتبه أنا.. وحين أسأل نفسى وبعد أكثر من عام على اندلاعها: هل كتب نص الثورة فى الشعر، أو فى اللوحة أو فى الرواية، أو كتب اليوميات والسيرة الذاتية، أو حتى الأغنية.. وحين أجيب أقول: لم يكتب نص الثورة بعد، لا يزال يتشكل، لا يزال يبحث عن نفسه، فالثورة لا تزال فى الشارع، لا تزال تدق الأبواب، لا يزال دفتر شهدائها مفتوحاً. ومرآتها تكاثر عليها اللصوص، وعلى الشعر أن يذهب أبعد فيما وراء المرآة.

آن الأوان

سيـد حجـاب

(١)

آن الأوان بقى نبقى أحرار بجدّ
وناس ولاد ناس بجدّ
وولاد بلد جمالها مالهش حدّ
وجميلها على كل حدّ
وولاد حلال لأغلى والد وجَدّ
خلاص بقى.. خلصنا م اللى استبدّ
ومسيرنا نخلص من ديوله.. والحقوق تُستَّرد
ونظرنا بقى أقوى وأشد وأحَدّ
ح نشوف بعين الحلم والعلم الزمان اللى جَدّ
وآن الأوان بقى نبقى أحرار بجدّ

(٢)

سامحينا يا امه يا مصر ع التأخير
سامحينا يا ام الدنيا.. تُهنا كتير..
عن بعضنا.. وبعدت بنا المشاوير
وف عز طوبة.. شاءت المقادير
وقابلنا بعض.. ف كام ميدان تحرير
قام جه ربيعنا بدري.. فى أمشير
ميادين.. وملايين.. والتاريخ شاهد
كأن شعبنا كله... متواعد
وكلنا واحد
سواسية نتشاهد.. ونتعاهد
ح نكون بشارة فجرك الواعد
ونملا بساتين الزمان الجايّ حب وخير
سامحينا يا أم الدنيا ع التأخير
وادى اللى كان حايشنا عرشُه اتهدّ
وآن الأوان بقى نبقى أحرار بجدّ

(٣)

أنا مصرى رافع راسى فوق للسما
لاهى عجرفة وتَجْرَمة
ولا منظرة ومكلمة
ولا افترا.. ولا هرتلة وهلضمة
لكن يجوز.. ربما
لأنى من أولها شلت الغُما
عن قلبى قمت فهمتها بالوَمَا
قدرت أمَيِّز.. دى السما.. وده العَمَى
ودى بلدنا الملهمة الملهَمة
وده نيل يفيض أداديه.. ألاقى الزرع رعرع.. نَمَا
وده إمحوتب.. ده العلم والمَعلَمة
وده تحوتي.. وحكمته المُحْكمه
ودى ماعت خير وفضيلة متجسمة..
وده حوريس الصقر حامى الحِمَى
وده إخناتون.. وده الإله الأحد..
ده وجود.. وده خلود م الأزل للأبد
ودى إسرائيل اللى عماها الحَسَد
وده يسوع.. ودى عدرا جابت ولد
لاهوت فى ناسوت.. روح بتسرى ف جسد
وده نور بِيضْوى ليل عصور مجرمة
آه ده رسولَ اللّه.. وده مسيلمة
وانا قلبى للنور الإلهى انتمى..
مانا مصرى رافع راسى فوق للسما
وقلبى للفجر الوليد استعدّ
وآن الأوان بقى نبقى أحرار بجدّ

بريشة :
عبادة الزهيرى

(٤)

وبلدنا دى ياولاد بلدنا.. نعمة مش قليِّلة
دى أرض طاهرة .. فيها خيرات ربنا المعسِّلة
وادى خصيب.. فى صحرا جَفْرة مُهمَلة
والصحرا ..دي.. ماهيش خلا
شمس ورياح.. طاقة نضيفة مُذهلَة
وجبال على تلال كنوز متلتلة
وناس بلدنا.. ولاد بلد.. آخر حلا... ومَرْجلة
وجبَّارين فى كل حالة ومرحلة
وكله عارف إيه وليه؟ وكله بيقيم الصلا
وكله بيحب الحياه.. وكله عشمان فى العلا

وادينا اهه.. غار الغراب.. حط الحمام
وأخدنا فى إيدينا الزمام
وكله قام.. يزيل نظام.. ويقيم نظام
ينظر لنا بعين لاحترام
ويزيدنا خير.. ونور عَلاَم
نجعلها جنة عشانًا نتقاسمها بعدالة وسلام
دى الناس بقى لها كتير قوى مستحملة
والناس دى مش قليِّلة ولا بلدنا قليِّلة
دى عندها لأسئلتنا ألف ردّ
وآن الأوان بقى نبقى أحرار بجدّ

(٥)

آن الأوان من النهارده نبقى أحرار بجدّ
وماحد فينا يدوس على حق حدّ
ولا أى يد تحط فى طريقنا سدّ
ولا أى سد يحط لخيالنا حدّ
ولا أى حد يصد فكر استجدّ
ولا خلاف ولا شدّ
بين اللى بيصليها جمعة واللى صلاها حدّ
الكل إخوة أمس واليوم وغَدّ
وانا مصري.. وانت مصرى أصلى وتمَام
أولاد حلال.. لامشينا يوم فى الحرام
ولا فى الخطية عشنا.. وضميرنا نام
وانا مصرى دى مش بس حبة كلام
ولا ميراث أجداد فى كام ألف عام
لكن حقيقة وحلم يضْوى الضلام
وعشق للحق وسماحة وعَلام
وإبداعات.. ومعجزات شغل يد
وآن الأوان بقى نبقى أحرار بجدّ

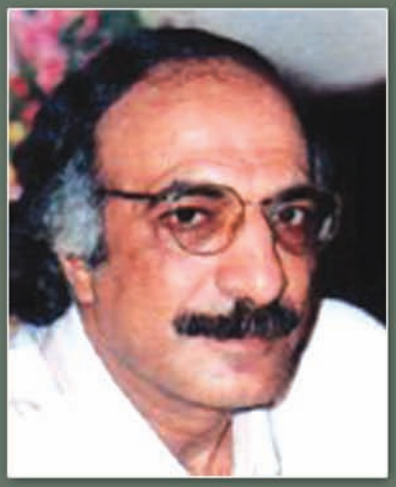
إبراهيم عبد الملاك .. حارس الكلمة والصورة

روح تحوم حول جسد الوطن

محمد كمال

كانت الساعة تدق السادسة مساءً يوم الرابع والعشرين من يناير ٢٠١١م ، وقتما نزلت عند نهاية كوبرى قصر النيل من الحافلة التى أقلتنى من الإسكندرية بصحبة أطفال القاهرة ، بعد افتتاح معرضهم «كلنا مصريون» على هامش تفجير كنيسة القديسين فى أولى لحظات نفس العام ، وقد اتجهت على الفور إلى حى القللى مرورًا بميدان التحرير غير مصدق أننى ذاهب لتأدية واجب العزاء فى أبى وأخى وصديقى الفنان والناقد الكبير «إبراهيم عبد الملاك» الذى توفى فى اليوم السابق بعد صراع مرير مع حفنة من الأمراض التى أنهكت جسده الهزيل ، لكنها لم تنل من روحه العفية القادرة على إحداث البهجة والطمأنينة فى نفوس أصدقائه ومحبيه حتى الآن .. وعندما جلست فى سرادق العزاء بجوار الفنانين الصديقين «رضا عبد الرحمن وحكيم جماعين»، وجدت نفسى بعد دقائق أحتضن ابنه «كريم عبد الملاك» وهو يبكى، وكأننى أحتضن إبراهيم نفسه كما اعتدت فى لقاءاتى المتكررة معه.. وخلال جلستى كنت أشعر بروحه تطوف المكان وكأنها تحوم حول جسد الوطن الذى ذاب فيه عشقًا، وهو ماجعلنى أعود بذاكرتى للمرة الأولى التى رأيته فيها مع نهاية شهر سبتمبر عام ١٩٩٧م فى مدينة كفر الشيخ مع مجموعة من الفنانين ، وهم: «مكرم حنين، وجميل شفيق وزهران سلامة»، قبل أن نتوجه إلى مصيف بلطيم ثم قرية البرلس لعقد مجموعة من ورش العمل بدعوة من جماعة «المثلث الذهبى» التى أسسها كاتب هذه السطور مع مجموعة من الفنانين، هم «وحيد البلقاسى ود. رائف وصفى ود. عبد الرحمن عطية ود. عبد الرازق عبد المنعم».. وقد كنت شغوفًا آنذاك لرؤية عبد الملاك

نحت خشب للفنان إبراهيم عبد الملاك



إبراهيم عبد الملاك

برونز

برونز

برونز

رسم بالقلم الرصاص على ورق

صاحب الكتابات الساخنة فى مجلة «صباح الخير»، حيث كان مقاومًا عنيدًا للاغتراب الفكرى والإبداعى السائد فى الحركة التشكيلية كحارس للكلمة والصورة، وهو ماراق لى وقتها، لأننا كنا قد أسسنا هذه الجماعة من أجل نفس الهدف.. ومنذ ذلك التاريخ وأنا أراقب سلوكه الإنسانى والإبداعى، عبر قدرته اللافتة على إطلاق النكتة المصرية اللاذعة، علاوة على وجدانه الطازج الرحب، حتى أننى بت أقول أن عقله يسكن قلبه.. وأمسينا أصدقاءً رغم فارق السن، وهو ماسمح لى أن أتعلم منه أشياءً كثيرة كان أهمها نغمة التفاؤل عالية الرنين التى ظل يعزف من خلالها أنشودته الوطنية العذبة، حيث كان يقول لى دائمًا «لاتقلق على مصر، لأنها تضىء عادة فى مطالع القرون»، وكان يكرر نفس الجملة مع صديقنا التاريخى المشترك الشاعر والناقد الكبير «أسامة عفيفى».. وآنذاك لم أكن قد عرفت من منجزه الإبداعى سوى نصوصه

النقدية ورسوماته الصحفية المنشورة فى مجلة صباح الخير، قبل أن أراه فى نفس العام ١٩٩٧م يقدم نفسه للحركة النحتية بتشجيع من الفنان والناقد الكبير «حسين بيكار»، عندما شاهد له تمثالاً من الطين الأسوانى كان يداعب من خلاله كتلة فى الفراغ على سبيل المتعة الذاتية فقط، لذا فقد كانت عينا «عبد الملاك» تبتل بالدموع كلما ذكر إسم «بيكار»، حيث كان يعتبره أباه الروحى، وينديه بعبارته الشهيرة ذات النكهة المسيحية خفيفة الظل (أبانا الذى فى الزمالك)، إضافة إلى وفائه الدافىء لذكرى أستاذه النحات الكبير «صلاح عبد الكريم».. وبالفعل انطلق عبد الملاك منذ ذلك التاريخ فى صب كل مفاهيمه التراثية والوطنية والإبداعية داخل منحوتاته الخشبية والبرونزية، وكأنه ينفخ من روحه فى جسد وطنه، ويناجى وجدان أنثاه فى آن واحد، وهو ماتجلى فى تراكيبه النحتية خلال معارضه الخاصة المتتالية التى كان يحلو له أن يعنونها متسلسلة ب «سنوات من الحب»، حيث تلك المرأة النصفية التى لازمته حتى رحيله، موظفًا مفردات تلك المنطقة للدفع برسالته التعبيرية إلى المتلقى، بتركيز أحيانًا على الثديين الذين تعامل معهما كشقفتين من طين مصر، بعيدًا عن الغواية الكامنة فيهما.. فتارة يحفر فى بدن أحدهما حفرًا غائرًا، فى حين يترك الآخر ناهدًا، وتارة ثانية يحفر أحدهما ليضع فيه بيضة، فى ترميز للخصوبة والميلاد المتجدد لأرض طالما كانت ولّادة تاريخيًا وجغرافيًا وإبداعيًا.. أما الرأس فكان غالبًا ما يتوجها بالطائر حورس الذى يحوطها بجناحيه، فتبدو امرأته كإيزيس الأم والزوجة التى صار وفاؤها لأوزيريس مثالاً يحتذى فى الأدبيات الإنسانية العالمية، خاصة أن إبراهيم كان ينير كيانه النحتى بروح مريم العذراء كرمز للطهر والصبر، ليلتحم فى منحوتاته التاريخى والآنى.. العقائدى والأسطورى، على خلفية يقينية مفادها أن نساء الوطن هن المخصبات لأرضه والملهمات لمبدعيه، لذا فقد كان ينحتهن فى هيئات عدة.. كالزهرة المتفتحة، والنخلة السامقة، والبوابة المكينة والهالة المقدسة، والملاك المجنح، لأنها عنده هى الأرض والعرض.. هى البلد والسند..

نحت خشب

خشب

خشب

هى سنوات من الحب.

وفى مواضع أخرى نجده يقرن الأنثى بالحصان كرمز للفحولة المعادلة، رغم أنه كان يدفع به أحيانًا مفردًا وثنائيًا كرمز لوطن عفى، قادر دومًا على الجموح والصهيل.. وربما تطورت رؤية عبد الملاك للمرأة فى تصاويره بعد فترة من ممارسته للنحت، حيث وجدناها بألوانه الزيتية على ألواحه النسيجية فاتنة بهية تجمع بين بساطة صبايا الريف ورونق ملكات العرش.. بين خضرة ونفرتيتى.. بين وصيفة وحتشبسوت.. بين مريمية الابتسامة وسلطنة النظرة، وهو ما كان يدفعه أحيانًا إلى كساء جزء من مسطحه التصويرى بالألوان الذهبية التى تضفى على أنثاه صبغة زمنية عميقة الجذور، ورغم هذا كان يلقى بها أحيانًا خلف شرائط تصويرية تشبه القضبان، ليجسد اعتقالها عبر دعاوى دينية تجافى جوهر سيرتها المشرفة عبر تاريخ مصر السحيق، لذا فقد كان حريصًا على تأطير هذا التضاد الجمالى والفكرى فى نفس المرأة النصفية التى تجسدت فى منحوتاته، حيث رآها هنا فريسة للتشويه الجسدى والعقلى والروحى بمعاول دينية ماكرة جعلتها تحتسى القهر خمرًا وتزدرد السحق خبزًا داخل سجن الكهنة الجدد، فى إيماءة لاعتقال الوطن كله، والذى كان يراه فى حكمة البابا شنودة وتجليات «الشيخ الحصرى» وصوت «حليم»، وشجن «الريحانى»، وصرحية «مختار»، وثورية «سيد درويش»، وحارة «نجيب محفوظ» وفضفضة المقاهى ودلال الصبايا وضحكات الأطفال وحمأة الشباب وحنان الأمهات وعنفوان الرجال.. وعندما عدت بخاطرى إلى سرادق العزاء، رأيت الدموع والوحشة فى عينى كريم عبد الملاك على فقد أبيه، بينما كنت أحاول أنا استشفاف حلم إبراهيم بوطن عزيز حر.. ولم أكن أدرى فى تلك الليلة أن الحلم سيتحقق فى اليوم التالى للعزاء بقيام ثورة ٢٥ يناير التى أشعلها من عشقهم إبراهيم عبد الملاك، لذا فقد كنت أرى روحه بين جموع الثائرين وكأنها تحوم فرحة حول جسد الوطن.

ذاكرة

مسيرة مجلة

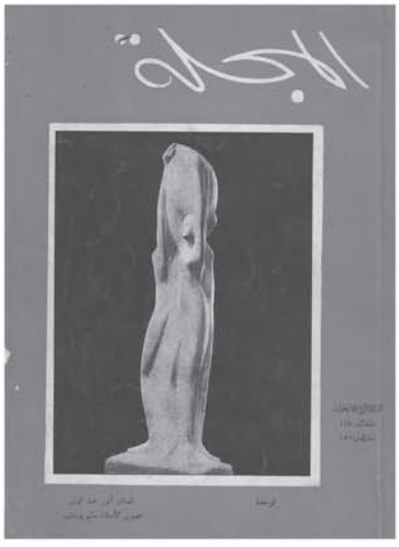
فى خضم الاحتفالات الشعبية بانتصار مصر على العدوان الثلاثي، وامتلاك المصريين لأول مرة لمقدرات بلدهم اقتصادياً، وسياسياً.. وفى أوج الزهو القومي.. قررت وزارة الإرشاد القومى التى كان يتولاها شيخ المجاهدين «فتحى رضوان» تأسيس مجلة «المجلة» لتكون منارة فكرية تصدر من القاهرة منفتحة على الفكر الإنسانى وتنشر العقلانية، والمعرفة بين ربوع الوطن العربي..

الرسوم بريشة الفنان الكبير:

محمد حجى

فمصر بعد تأميم القناة ومعركة بورسعيد أصبحت مركز الثورات فى الوطن العربي، والعالم، وأصبح من حق الإنسان المصرى أن يعرف ما الذى يدور حوله فى العالم من أفكار وتيارات وتولى الدكتور «محمد عوض محمد» أحد أهم المثقفين المصريين الذين أسهموا فى تأسيس علوم الجغرافيا العربية الحديثة بالإضافة إلى دوره الهام فى الترجمة، والتحليل السياسى فهو أول من ترجم «فاوست» للغة العربية حتى عُرف باسم: «مترجم فاوست» هذا فضلاً عن دوره فى الإبداع القصصى والروائي.. ولقد أهلَّته هذه الموسوعية فى الفكر لأن يشكل ملامح، وشخصية مجلة «المجلة» التى كانت تستهدف القارئ العادى لأن القارئ المثقف على حد تعبير «محمد عوض محمد» يعرف أين يجد بغيته..

لذا فلقد شملت أبواب المجلة مختلف مجالات الفنون، والآداب، وحشد لها رئيس تحريرها الأول الأقلام العربية من مختلف العواصم، والتخصصات فتعرضت منذ أعدادها الأولى لفنون العمارة والموسيقى والباليه والرسم والشعر والنحت، والفكر بالإضافة إلى دورها فى نقل ما يحدث من تطورات ثقافية فى الوطن العربي، والعالم أولاً بأول من خلال كتابات مترجمين متخصصين وعلماء ومفكرين، فأصبحت سجلاً دقيقاً لكل جديد على مستوى العلوم والفنون



د. محمد عوض محمد

د. حسين فوزى

د. على الراعى

ومثَّلت جسراً معرفياً بين القارئ العربي، والإبداع والفكر العالميين..

ولقد لفت نظرنا فى عددها الأول مقال «لفتحى رضوان» بعنوان «قناة السويس بين التأميم، والتدويل..» وضع أسفل عنوانه عبارة: بقلم الأستاذ «فتحى رضوان».. غير مسبوقة بمنصبه كوزير للإرشاد.. وكأن رئيس التحرير يريد أن ينبه القارئ إلى أن هذه المجلة تنشر «للكتَّاب» لأنهم «كتَّاب» ولا علاقة بين ما يكتبون، وبين مناصبهم.. بل إنه يؤكد أن صفة «الكاتب» أهم من منصب «الوزير»... هذا بالإضافة إلى أن «الوزير» نفسه كان يؤمن بما تؤمن به المجلة..

ولقد تكرر نفس الشيء فى أحد أعداد «المجلة» إبّان تولى دكتور «الراعي» رئاسة تحريرها، حيث نشر مقالاً «لثروت عكاشة» باسمه دون ذكر منصبه، فى حين أنه كان نائباً لرئيس الوزراء، ووزيراً للثقافة فى ذلك الوقت..

لم يستمر الدكتور «محمد عوض محمد» كثيراً فى «المجلة» فلقد تركها ليتفرغ لمشروعات أخرى، بعد أن أعطاها ملامحها، وشخصيتها فى أغسطس ١٩٥٧.. ليتولى رئاسة تحريرها الدكتور «حسين فوزي» من عدد سبتمبر ١٩٥٧ وحتى فبراير ١٩٥٩. ولقد حافظ الدكتور «حسين فوزي» على نفس نهج الدكتور «عوض» وأصبحت «المجلة» سجلاً لكل ما هو جديد فى الثقافة الإنسانية، وانفتحت على الفنون الأفريقية والآسيوية، كما تعرضت للفنون، والثقافة فى أمريكا اللاتينية مبكراً. بالإضافة إلى متابعته لفنون أوروبا، وروسيا بشكل مكثف.. محافظاً على دورها المعرفي، والعقلانى مستقطباً الأقلام العربية والعالمية ومترجماً للإبداعات العالمية فور صدورها، فأصبحت منارة لكل جديد وجاد وزاداً ثقافياً أسهم فى تكوين مثقفى الوطن العربي، والرقى بذائقة ووعى القارئ العربى العادي.. وفى مارس ١٩٥٩ تولى الدكتور «على الراعي» رئاسة تحريرها.. واستطاع الدكتور «الراعي» أن يطور من أدائها، وشخصيتها من خلال اهتمامه بفنون الشعوب، بالإضافة إلى إبداعات المفكرين والأدباء..

فنشرت فى عهده كتابات عن فنون الشارع، والفلكلور، والتراث الشفاهى فى مصر والوطن العربى والعالم، وظهرت أسماء: «أحمد رشدى صالح ود. عبد الحميد يونس وسعد الخادم» على صفحاتها يكتبون عن إبداعات الشعوب، وفنونها.. كما شهدت هذه الفترة إسهامات نقدية هامة للدكتور «محمد مندور ورمسيس يونان وزكى نجيب محمود».. فضلاً عن إسهامات «لويس عوض ود. طه حسين وعثمان أمين وعلى أدهم والجباخنجى وأنور عبد الملك».. وفى إبريل ١٩٦٢ ترك «على الراعي» «المجلة» مع خروج ثروت عكاشة من وزارة الثقافة.. فتولى «يحيى حقي» رئاسة

يحيى حقى

د. شكرى عياد

د. عبد القادر القط

التحرير من مايو ١٩٦٢ وحتى نهاية عام ١٩٧٠، وهى أطول فترة يقضيها رئيس تحرير للمجلة فى تاريخها.. لذا ارتبط اسم «المجلة» باسم يحيى حقي، حتى لقد كان شائعاً أن يقول الناس: «مجلة يحيى حقي» واستطاع الرجل العملاق أن يحافظ على شخصيتها كمنبر للمعرفة، والعقل محولاً إياها إلى معمل تفريخ للمواهب الحقيقية.. يكتشفها ويرعاها، ويدفعها للأمام.. وفتح صفحاتها للأجيال الشابة من المبدعين، فى القصة والشعر والنقد والفكر ليصنع نجوم جيل الستينيات فى «شرفة المجلة» بشارع عبد الخالق ثروت هذه «الشرفة» التى كان يحاور فيها هذا الجيل القادم من الريف بنصوصه الأولى يناقشهم ويحاورهم ويطور من ثقافتهم.. وينشر لهم جنباً إلى جنب الرواد والراسخين فى الفكر والعلم.. ومازال دور يحيى حقى فى تقديم،واكتشاف هؤلاء مجهولاً ولم يدرس بعد، فالرجل بحق هو «الأب الروحي» لجيل الستينيات من المبدعين. وهو الذى رعاهم وطمأنهم على مواهبهم وشق أمامهم طريق النجومية الحقيقية، وظل يحيى حقى يقوم بهذا الدور حتى العام الأخير من رئاسته للتحرير، حيث فوض نائبه الدكتور «شكرى عياد» لإدارة المجلة فى خلال الشهور الأخيرة قبل أن يحتدم الخلاف بينه وبين المؤسسة الرسمية ويتركها فى أكتوبر ١٩٧٠ ليتولى رئاسة تحريرها الدكتور «عبد القادر القط» منذ نوفمبر ١٩٧٠ حتى قرار «السادات» بإغلاقها، وإغلاق المجلات التى كانت تصدرها «هيئة الكتاب» فى أكتوبر ١٩٧١ وهو ما عرف بقرار «إطفاء المصابيح الثقافية» ولقد قيل تبريراً لهذا القرار أن هيئة الكتاب التى كانت تصدرها هى هيئة «للكتاب» وليس للمجلات!!! لكن الهدف الرئيسى من القرار كان إغلاق منافذ «المعرفة والعقل» لعزل مصر عن دورها العربي. وتجريف العقل المصرى وهو ما تحقق بالفعل حتى إسقاط الشعب لنظام مبارك فى ٢٥ يناير ٢٠١١.

المحرر...

فى العدد القادم:

شهادات حول «المجلة» بأقلام:

محفوظ عبد الرحمن - د. عبد الغفار مكاوى - عبدالوهاب قتاية - جمال الغيطانى - عز الدين نجيب - سعيد الكفراوى - أحمد الشيخ - محمد فريد أبو سعدة - محمد الشهاوى، وآخرون.

ذاكرة

تصوير الحياة اليومية فى الفن المصرى الإسلامى

بقلم الدكتور محمد مصطفى

فى عددها الأول نشرت (المجلة) بحثًا مستفيضًا للعلامة الدكتور محمد مصطفى، أمين دار الآثار العربية (المتحف الإسلامى) آنذاك، تعرض فيه للتصوير التشخيصى فى الحضارة الإسلامية من خلال مقتنيات المتحف وبعض الآثار الإسلامية فى عواصم عدة، مفندًا الدعاوى التى روجها بعض المستشرقين عن عدم اتقان الفنان المسلم لفن التصوير التشخيصى... نعيد نشره فى مواجهة تلك الدعاوى التى راجت هذه الأيام.

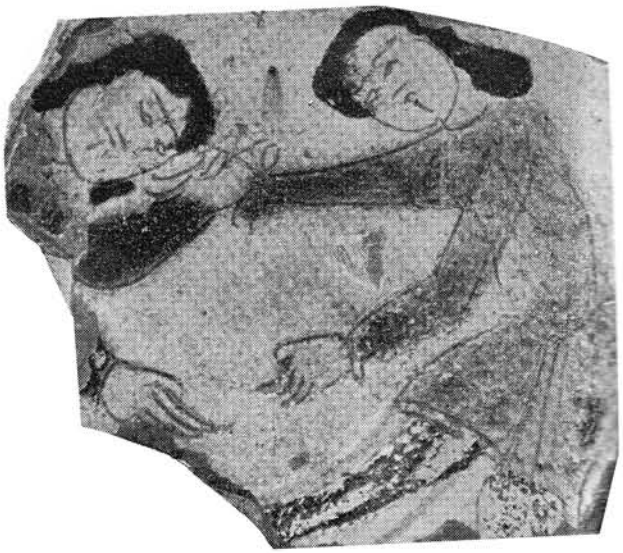
يقولون إن الفن الإسلامى فن زخرفى يمتاز بتنوع العناصر التى تُستعمل فى الغرض الزخرفى المحض. وإنه لكذلك حقاً، فقد نقل هذا الفن أنواع الزخارف الهندسية من الفنون السابقة له، وحوّرها ونسقها، وصقلها، وبلغ بها درجة الكمال، حتى صارت تدل على مقدرة الفنانين المسلمين، وبراعتهم الفائقة فى تحليل القواعد والخطوط الهندسية تحليلاً دقيقاً، ودراستها دراسة عميقة. كما كثُر استعمال الزخارف العربية (الأرابسك) فى القرن الثالث الهجرى (٩م) نتيجة لتهذيب العناصر النباتية وتحويرها، تبعاً للأسلوب السائد فى ذلك العصر، فصار لها بعد ذلك مكانة كبيرة فى الأساليب الفنية الإسلامية. هذا إلى جانب العناصر الأخرى التى أُدخِلت على هذا الفن، كالزخارف النباتية، ورسوم الحيوانات والطير.

••••

ولم يقف الأمر عند هذا الحد، بل إن الشائع عن الفنانين المسلمين أنهم إذا رسموا الأشخاص اقتصروا فى ذلك على صور الأمراء والحكّام، وهم يلهون فى حفلات الطرب، والموسيقى والشراب، والصيد، واللعب، وغير ذلك من المناظر التى تمثل حياتهم فى البلاط مع أفراد حاشيتهم. كل هذا يرسمونه بأسلوب تقليدي، بعيد كل البعد عن الواقع، حتى ليُخيل إلينا أن هذه الصور لشخوص لا حياة فيها، وُضِعت فى أماكن محدودة، وفقاً لنظام معين.

••••

١- محارب زنجى. على قطعة من النسيج

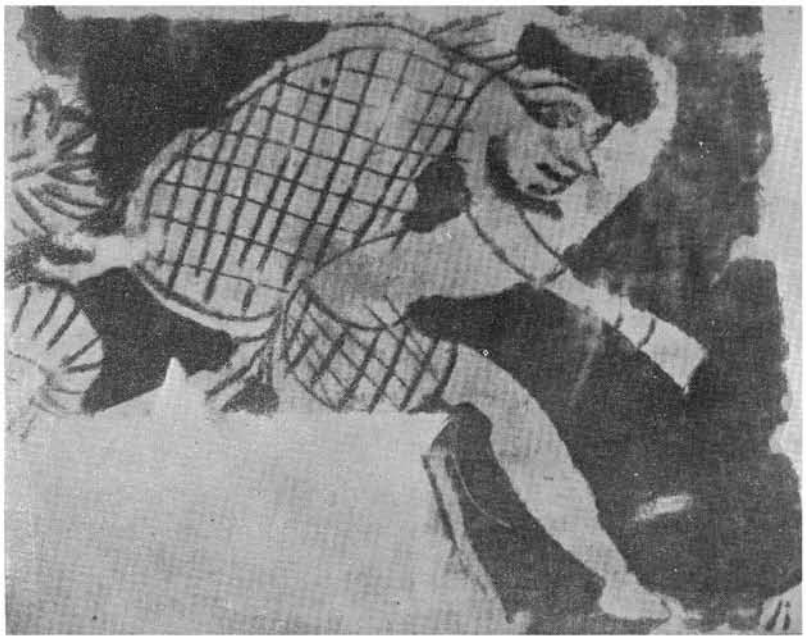


١٣ - راقصان. على قطعة من الفخار المطلى

هذا هو الطابع الذى يتميز به كثير من التحف الإسلامية بصفة عامة، بالرغم من بعد الشقة بين البلاد التى صُنعت فيها، والعصور المختلفة التى ترجع إليها.

ومع ذلك فإننا نلاحظ فى هذه التحف التنوع العظيم فى الأساليب الفنية التى ازدهرت فى كل بلد من البلدان الإسلامية، بحيث يختلف الأسلوب الفنى فى بلد عنه فى بلد آخر. وإننا لذلك نستطيع أن نتحدث عن الفن المصرى الإسلامى الذى تطور فى مصر، واتخذ له طابعاً خاصاً، شأنه فى ذلك شأن الفنون فى البلاد الإسلامية الأخرى.

ونلاحظ أن رجال الفن المصرى الإسلامى قد اتخذوا أيضاً، فى رسم الأشخاص، الأسلوب التقليدى الشائع بصفة عامة فى الفن الإسلامي. ويظهر هذا الأسلوب فى صورة مرسومة بالألوان على الجص (شكل ٨ – رقم السجل ١٢٨٨٠) لأمير من أمراء العصر الفاطمي، يمسك بيده اليمنى كأساً، ولا يدل مظهره على أية دراسة خاصة فى حركاته، أو أى تعبير فى وجهه. وكذلك فى صورة لأمير آخر من العصر المملوكى على قطعة من الزجاج المموّه بالمينا المتعددة الألوان (شكل ١١ – السجل ٥٦٢٦).

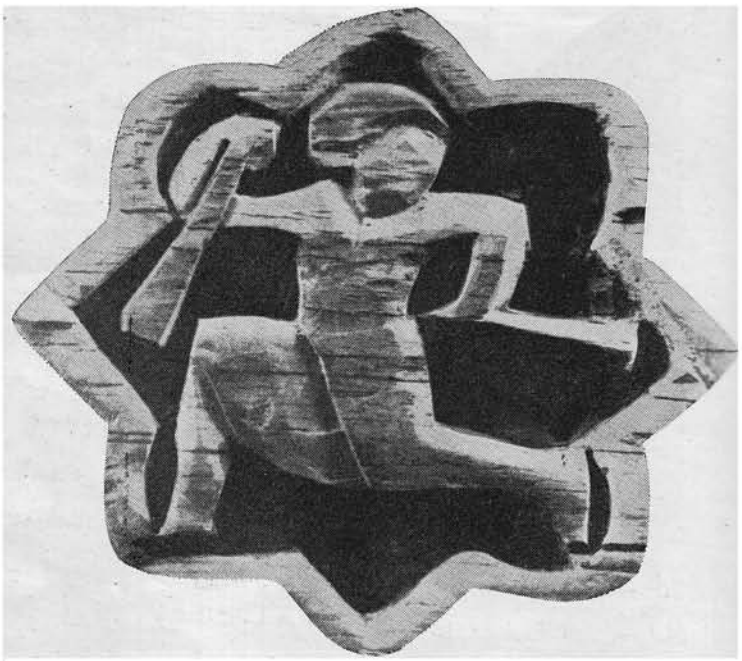


١٤- حمال ينوء تحت ثقل كيس. على قطعة من النسيج

هذا والأمثلة المنشورة هنا كلها لتحف مصرية محفوظة فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة

غير أن الفن المصرى الإسلامى يمتاز – إلى جانب هذا الأسلوب التقليدى فى رسم الأشخاص – بأن الفنانين فى مصر قد عالجوا موضوعات من الحياة اليومية، واستطاعوا أن يرسموا الأشخاص فى هذه الموضوعات بأسلوب تعبير أو واقعي، يدل على مدى دراستهم للحركات والإشارات والحالات النفسية، حتى إننا لنكاد نقول إنهم سبقوا الفنانين فى عصرنا الحديث، فى كثير من الأساليب الفنية المعاصرة.

فصورة المحارب الزنجي، على قطعة من النسيج (شكل ١ – رقم السجل ١٤٣٣٢) هى مثال للأسلوب التعبيرى فى الفن المصرى الإسلامى فى أوائل القرن الثالث الهجرى (٩م)، فقد رسمه الفنان واقفاً، ينظر فى زهو وخيلاء، يتحدى من يرغب فى مبارزته، وعلى فمه ابتسامة عريضة، وهو يرفع يده اليمنى فى قوة، ويمسك بها هراوة تميل أفقياً فوق كتفه، على حين يقبض بيسراه على تراس. وقد أراد الفنان هنا أن يستغل تباين الألوان ليزيد من قوة التعبير، فترك أعلى الجسد عارياً، ليبرز لونه الأسود على أرضية



٢- راقصة. رسم بارز بالحفر فى الخشب

النسيج الحمراء، ووضع حول عنقه عقوداً تتدلى على صدره، وستر وسطه بخرقة تضم خنجراً يرتفع إلى صدره، وقد رسم هذا كله بألوان تباين لون الجسد.

وقطعة النسيج فى شكل ١٤ (رقم السجل ٧٩٢٤) هى من هذا الأسلوب فى القرن الثامن الهجرى (١٤م)، فإننا نرى عليها رسم رجل محفوظ باللون الأبيض على أرضية مطبوعة باللون الأحمر، رسومها بخطوط بسيطة، ولكنها قوية التعبير، فهو يقبض بيسراه على كيس، يحمله على ظهره، وينوء تحت ثقله، غير أنه يسير بخطى واسعة، ويحرك ذراعه اليمنى لتساعده على سرعة السير، وقد ارتسم على وجهه عزم وقوة يعبران عن إصراره على الوصول إلى هدفه رغم كل شيء.

••••

وصورة الراقصة فى شكل ٢ (رقم السجل ٣٤٦٥)، تبين كيف أن الفنانين فى القرن الخامس الهجرى (١١م) قد أتقنوا دراسة حركات الأشخاص وإشاراتهم إلى درجة كبيرة، يظهر ذلك فى عنف حركات الراقصة، ومبلغ تأثرها بفن الرقص، وتفانيها فيه. وهذه الصورة بارزة بالحفر على لوح من الخشب من ألواح القصر الغربى الفاطمي. وقد كانت التفاصيل على هذه الألواح مرسومة بالألوان لتكسبها حياة، وتزيد من قوة تعبيرها.

••••

ومن القصص المعروفة التى تبين مقدرة

٩- طفلان فى أرجوحة على شكل قارب. على قطعة من الخزف المتعدد الألوان

الفنانين فى العصر الفاطمى على تصوير الأشخاص بأسلوب واقعي، ما رواه المقريزى فى الخطط (ج٢ ص٣١٨) عن الوزير أبى محمد الحسن اليازوري، وزير المستنصر بالله الفاطمي، فقد كان اليازورى يهوى الصور والكتب المصورة، وكان بمصر رجل من كبار المصورين يقال له «القصير» حمله الإعجاب بصنعته على أن يشتط فى أجره. فاستدعى اليازورى المصور «ابن عزيز» من العراق لينافس القصير. واجتمعا يوماً بمجلسه، فقال ابن عزيز: «أنا أصور صورة إذا رآها الناظر ظنّ أنها خارجة من الحائط! فقال القصير: وأنا أصورها فإذا رآها الناظر ظنّ أنها داخلة فى الحائط! فقالوا هذا أعجب.» وأمرهما اليازورى أن يصنعا ما وعدا به، فصوّرا صورتى راقصتين فى صورتين حنيتين مدهونتين متقابلتين، هذه ترى كأنها داخلة فى الحائط، وتلك ترى كأنها خارجة من الحائط. فقد صوّر «القصير» صورة راقصة بثياب بيض فى صورة حنية دهنها باللون الأسود، كأنها داخلة فى صورة الحنية. وصوّر «ابن عزيز» راقصة بثياب حمر فى صورة حنية صفراء، كأنها بارزة من الحنية. فاستحسن اليازورى ذلك، وخلع عليهما، ووهبهما كثيراً من الذهب.

١٠ - السيد المسيح تسنده السيدة العذراء. على قطعة من الخزف المتعدد الألوان

وتبن هذه القصة مقدار براعة الفنانين فى العصر الفاطمى وحذقهم التصوير بالأسلوب الواقعي. وهذا ما نراه واضحاً فى أمثلة كبيرة من التحف التى ترجع إلى هذا العصر، وتصور مناظر من الحياة اليومية فيه، نذكر بعضها بما يلى (انظر الأشكال ٣، ٤، ٥، ٦، ٧).

ففى (شكل ٣ – رقم السجل ١٤٩٣٥) صحن من الخزف ذى البريق المعدني، عليه صورة فنانة هاوية، تجلس القرفصاء، وتعزف على عود، وقد فتحت عينيها لتنظر وهى حالمة، تداعب بأناملها الرقيقة أوتار العود، على حين تميل برأسها على كتفها فى نشوة واستمتاع بما تعزفه من أنغام.

وعلى قطع الخشب، من ألواح القصر الغربى الفاطمى (شكل ٤ – رقم السجل ٣٤٦٥)، منظر بارز بالحفر، لفارس فزع جواده، وانطلق يقفز هارباً، على حين التفت الفارس خلفه، ليطعن بحربة فى يده فهداً حاول أن ينقض عليه.

وفى (شكل ٥ – رقم السجل ٣٤٦٩) قطاع آخر من هذه الألواح، عليه منظر رجلين يتحبطان (يلعبان لعبة التحطيب) يمسك كل منهما عصاً فى يده اليمنى، وترساً فى اليسرى. وقد جمع الفنان هنا بين الأسلوب الواقعى الذى يتمثل فى حركات الشخصين، والأسلوب التقليدى الذى نراه فى رسم ما يشبه شجرة الحياة بين المتبارزين. ولكنه بقى دقيقاً فى إبراز تفاصيل المنظر، وحفر

مكاناً فى الإطار لتظهر عصا الرجل الأيمن فيه كاملة.

ويظهر أن «لعبة التحطيب» كانت شائعة بمصر فى العصر الفاطمي، فقد رسم فنان على صحن من الخزف ذى البريق المعدنى (شكل ٦ – رقم ١٤٥١٦)، منظر رجلين يحتطبان، ونلاحظ هنا ما وصل إليه الفنان من نجاح فى التوفيق بين حركات الأرجل والأيدي.

وبهذه المناسبة نسوق مثالاً آخر، فى (شكل ١٢) لمنظر يمثل «لعبة التحطيب» فى مصر، من القرن الثامن الهجرى (١٤م)، مرسوم على ورقة (رقم السجل ١٨٠١٩) من مخطوط فى تدريس ألعاب الروسية. ونرى فى هذا المنظر صورة رجلين يُدَرّبان على اللعب أمام أستاذهما الذى وقف يرقبهما.

••••

ومن العصر الفاطمى أيضاً سيدة على جزء من صحن من خزف ذى البريق المعدنى (شكل ٧ – رقم السجل ١٤٩٨٧)، تزينت بالحلي، تلبس ثياباً فاخرة محلاه على أكمامها بأشرطة عليها كتابات كوفية، وجلست تصب شراباً من دورق فى كوب. وقد جمع الفنان هنا أيضاً بين الأسلوبين: التقليدي، فى موضوع المنظر، والواقعي، فيما أظهره من قوة الملاحظة فى رسم الشراب وهو يخرج من فوّهة الدورق الضيقة، ثم يتسع عند وصوله إلى قاع الكوب.

٣- عازفة العود. على صحن من الخزف ذى البريق المعدنى

وتُذكرنا هذه السيدة بشخصية «هيبه»، ابنة كبير الآلهة «زيوس» من زوجته «هيرا». وتقول الأساطير اليونانية إن «هيبه» كانت تعمل ساقية للآلهة فوق جبل «أوليمب».

ولعلنا نجد فى هذا الرسم دليلاً على ما كان بين مصر وبيزنطة من علاقات فى العصر الفاطمى كان لها أثر كبير فى التبادل الفنى بين البلدين. لذلك نجد فى بعض التحف البيزنطية عناصر زخرفية إسلامية، كالزخارف العربية، وحروف الكتابة الكوفية. كما نلاحظ تأثير الفن البيزنطى فى أصول بعض الصور من العصر الفاطمى.

••••

٤ - فارس يطعن فهدًا بحربة فى يده

وصورة السيد المسيح تسنده السيدة العذراء (شكل ١٠ – رقم السجل ١٣١٧٤)، على جزء من صحن من الخزف المتعدد الألوان، من القرن السابع الهجرى (١٣م)، هى مثال آخر للتأثير البيزنطي، الذى بقى بعد العصر الفاطمي، كما نلاحظ استمرار الأسلوب الواقعي، فيما يظهر على وجه العذراء وعينيها من ألم عميق.

••••

ومن القرن السابع الهجرى (١٣م) أيضاً، قطعة من صحن الخزف المتعدد الألوان (شكل ٩ – رقم السجل ٥٣٧٩/٢٥)، عليها شكل قارب شراعي، يجلس فيها شخصان، يبدو أنهما من الأطفال، وأنهما يعبثان فى أرجوحة على شكل قارب.

وفى (شكل ١٣) قطعة من الفخار المطلى (رقم السجل ٦١٩٠)، من القرن الثامن الهجرى (١٤م)، عليها صورة رجلين يرقصان رقصاً توقيعياً، فى حركات منسجمة متناسقة، أجاد الفنان تصويرها بدقة ملاحظة وقوة تعبير، مما يدل على أن الأسلوب الواقعى فى تصوير مناظر من الحياة اليومية، قد استمر فى مصر حتى عصر المماليك.

كتب وكتاب

مصطفى عبادة

انهيار العولمة وإعادة اختراع العالم
الدين والشركات والمجتمع المدنى

جوهر الصراع الآن فى قلب الرأسمالية، وضدها.

فما يجرى فى قلب الرأسمالية، وفى بلدين عريقين رأسمالياً: أمريكا، كما يبدو لدى حركة «احتلوا وول ستريت».. وبريطانيا، واتخذ فيها الصراع شكل حرب شوارع؛ تم قمع المواطنين فيها بأحط الأساليب التى تستخدمها دول العالم الثالث تهذباً، والديكتاتورية صراحة ووضوحاً، وامتد الأمر إلى دول أقل عراقة فى الرأسمالية، مثل: أسبانيا وإسرائيل (دولة مجازاً)، ومجاعات اليونان والبرتغال، وخطط التقشف فى إيطاليا، وأزمة دول اليورو كلها، كل ذلك صراع ضد التوحش والاستعباد، ضد مجتمع الواحد فى المائة، ضد سحق الروح من أجل المكسب، ضد «التملك» ومع «أن نكون»، إنه الصراع الروحى الطبيعى والحتمي، لكنه صراع لا يريد هدم النموذج الرأسمالى بتوابعه الاجتماعية من حريات مطلقة على جميع الأصعدة، وإنما يريد أنسنته، وجعله أكثر قابلية، وأكثر احتراماً لروح وعقل المواطن-هناك - مثلما يحترم معدته وغرائزه، هو صراع لا يضعنا نحن شعوب العالم الثالث فى اعتباره، وإن ذهب بعضنا للتضامن مع المحتجين هناك، وإن قال المحتجون هناك إنهم استفادوا من آليات عمل الثورة المصرية (يناير ٢٠١١) كالاعتصام والنوم فى الميادين. هو صراع ستذهب مكاسبه إلى من قاموا به وحدهم، ولن «ينوبنا» منه إلا الزهو عليهم بأننا سبقناهم.

وأما الصراع من خارج الرأسمالية، ضد الرأسمالية، فوجهه الحقيقى تمثل فى ثورات: تونس ومصر واليمن، ونظم أخرى كثيرة فى الطريق، فيما سُمِّى من قبل «الغرب» نفسه بـ«الربيع العربي»، وهى تسمية تظهر «التلمظ» أمام ثروات العالم العربي، التى ظنَّ الغرب وخطط لنقع فى حجره، بعد أن نجحت دولتان حتى الآن فى إنجاز ثورتهما: مصر وتونس.

فهل ما أنجزناه فى مصر أسقط «حقا» الرأسمالية الناهبة، التى لم تأخذ إلَّا شكل الاسم، وأما مضمره،فكان اللصوصية الفجَّة والمتبجحة، وهل حكومات ما بعد ٢٥ يناير مفارقة لطبيعة النظام الذى كان سائداً قبلها؟ ستقول: لا. دون أن أسألك، فتصريحات كل وزراء مالية تلك الحكومات، يبدأون عملهم فى الوزارة – حتى رئيس الوزراء نفسه منذ سمير رضوان وشرف والجنزورى – بالتأكيد على أننا سنسير وفق النظام الاقتصادى الحر، وكأن أحداً لم يسقط بسبب ذلك، وكأن أحداً لا يحاكم للسبب نفسه.

ولأن للتاريخ مكراً ودهاءً، وخبثاً فى كثير من الأحيان، ذهب المواطنون إلى التيارات الدينية علَّها سترحمهم من جحيم هذه الرأسمالية، والاقتصاد الحر، وآليات السوق، فكانت تصريحات الجميع تقول: نحن مع الاقتصاد الحر، حتى أن الموضوع الرئيسى الذى هيمن على اجتماع الجنزوري، رئيس وزارئهم، مع مندوبى حزب الحرية والعدالة: محمد مرسي، ومحمد سعد الكتاتني، منتصف يناير ٢٠١٢.. كان طلبه منهم أن يبارك الإخوان المفاوضات مع صندوق النقد الدولى لاقتراض ٣,٢ مليار دولار، ومنحوه البركة قبل الموافقة.. فمن ثار إذن ولماذا؟ ومن استفاد وكيف؟

ولا يغرنك صدور بعض الأحكام القضائية باسترداد بعض الشركات، التى ضاعت فى الخصخصة سابقاً، فهى لم تُنفذ، ويبدو أنها لن تنفذ، وإن ألحَّ العمال فى طلب تنفيذها، ولا تسعد كثيراً بزيادة المعاشات، أو إقرار الحد الأدنى للأجور، الذى يباركه الإخوان، والإخوان السلفيون، فأغلب وأهم وأغلى الشركات خُصخصَت وللإخوان فى البرلمان ٨٨ عضواً، وشُرِّد العمال فى المعاش المبكر بمباركة الإخوان، لا يغرنك أى مما سبق، فالحقائق على الأرض، تقول إن كل ذلك لن يستمر، ومقدماته لم تكن عندنا، ويبدو أن الرأسمالية التى اعتادت تجديد نفسها بعد كل أزمة، قد بلِيَ ثوبها ولم يعد يحتمل التجديد أو الترقيع، ولن يستطيع كبار مفكريها حل أزماتهم مجدداً باصطناع حرب جديدة، أو نهب دول الأطراف كما هو دأبهم دائماً، والدليل ليس من عندنا، بل لدى واحد ممن يعيشون هناك، فى قلب النظام الرأسمالى والحكومة العالمية، وهو «جون رالستون سول»، صاحب كتاب: «انهيار العولمة وإعادة اختراع العالم»، الذى صدر مع بدايات أيام الثورة المصرية منذ عام عن الدار المصرية اللبنانية، وضاع فى قلب الزحام والنهيق الفضائي، مع أنه يفسر لنا جانباً مهماً فيما ثرنا من أجله بشعارات محدَّدة، تقول منطوق كتابه دون أن تقرأه، لكن تفاصيل كثيرة ومهمة ومريعة، بخاصة على صعيد إكساب العولمة لأيديولوجيتها مسحة من التدين والاهتداء برسالة السماء فى إنقاذ البشرية من دعاوى النظرية الكينزية، ومن تدخل الدولة فى معالجة الركود الاقتصادى فى حقبة السبعينيات من القرن الماضي، ولعل هيمنة القوى الاقتصادية والتجارية وتلاحمها مع جماعات التطرف الديني، قد أضافت إلى التشبث بضرورة حرية التجارة بعداً آخر يدعم مصداقيتها وحتميتها فى إنقاذ البشرية، وليس بعيداً عنا – كما يقول سول: «مقولات بوش الأب وبوش الصغير وما تذرعا به فى إشعال نار الحروب من تبرير بدعاوى الأقدار والمشيئة الإلهية» وهكذا لم تصبح أيديولوجية العولمة حقيقة اقتصادية فحسب، بل بدت أيضاً حقيقة دينية لا تراجع عنها، ودعنى أذكرك، بأن عدم خوف أمريكا من صعود التيارات الدينية عندنا، وتصريحاتهم بالاستعداد للتعامل معهم، كانت أول أمس، فالمهم أن تحيا الرأسمالية وتموت الشعوب، وليس المهم من يحكم: حسنى مبارك أو محمد بديع.

هذا الكتاب الذى هزَّ العالم، لم يسمع به أحد عندنا، ولولا أن قيَّض الله له د. حامد عمار «مقدماً»، وجالباً له من الخارج، و«محمد الخولي» مترجماً، لظللنا كحاطب ليل ضجر، الكتاب ظل عامين أفضل الكتب الموزعة عالمياً، أولاً: لأن مؤلفه فيلسوف ومؤرخ وكاتب سياسى وروائى كندي، وثانياً: لأنه مثير، لأنه يصدر من شخص يعيش فى قلب النظام العولمي، ويرى عيوبه بوضوح، ويشخص معالم العولمة قبل انهيارها

المحرر مع الكاتب جون رالستون سول

الفعلى مع زلزال الأزمة المالية والاقتصادية التى زعزعت العقيدة والكيانات العالمية المؤمنة بتلك العولمة.

فى مطلع فصول «انهيار العولمة» يقدم د. سول محاولة لتعرف أبعادها من خلال سياقاتها وتطورها الثقافى والسياسي، ويرى أنه منذ أوائل سبعينيات القرن الماضى تبلورت هيمنة العوامل الاقتصادية باعتبارها الحقيقة المطلقة، بحيث غدت نوعاً من المعتقد الديني، ينظر إليها المناصرون لها على أنها المحرُك الوحيد لمسيرة التاريخ، ويتضمن هذا المعتقد حرية التجارة والسوق الدولية، ثم يتولد عنه التحرك نحو الديموقراطية، بل وإلى أى شيء ينشده العالم فى مسيرته الحضارية، واحتضنت الليبرالية الجديدة ورؤية المحافظين الجدد مفهوم الدور المركزى للاقتصاد والتجارة على أن قوانينها لا راد لها، وتتصف بالحتمية والقدرية التى لا مفر منها، وكأن مفكراً ليبرالياً كبيراً مثل «كارل بوير» صاحب «المجتمع المفتوح وأعداؤه» لم يضرب فكرة الحتمية فى مقتل، التى كانت سبباً فى انهيار النظام الاشتراكي، حتى يأتى مفكرون ليبراليون ليرسخوا فكرة الحتمية، إنما الرأسمالية، وكأنها حلال عليهم، حرام على «ماركس»، حتى أنهم وصلوا بالمبالغة إلى حدودها القصوى، بأن امتدت التجارة لتشمل السلع والخدمات، ومعها الأفكار والقيم والطموحات والإبداعات البشرية، وتقلص دور الدول لتتحول إلى مجلس إدارة شركات، وتخلت عن دورها فى الضبط والتوازن وغدت ديناصوراً ينتظر الموت، كما ادعى أنصار العولمة، وتأمل ما جرى لحكومتى مصر وتونس، وتأمل أين «زين العابدين بن علي»، و«أحمد نظيف»، بل و«حسنى مبارك»، و«رشيد محمد رشيد»، و«محمود محيى الدين»، و«يوسف بطرس غالي»، وتأمل من ناحية أخرى ما تفرضه أمريكا نفسها على منتجها السينمائى من ضوابط حمائية، وما تفرضه فرنسا على منتجاتها الزراعية والأطعمة التى تشتهر بها، وكأننا نخاطب ونقرأ عن غرب آخر، وكأنه غرب يخاطب فينا رميماً بشرياً لا يُرى، ولا يسمع، ولا يتكلم، ولا يحس.

الكتاب خمسة أبواب كبرى تبدأ بـ: السياق، ثم الصعود، ثم الهضبة، ثم السقوط، وأخيراً: أين نذهب الآن؟ فكيف تم السقوط ومتى بدأ؟ وفى هذا السياق يستعير المؤلف مقولة «دى توكفيل»: «هل يصح الاعتقاد بأن الديموقراطية التى قضت على النظام الإقطاعي، وأزالت عروش الملوك وتيجانها، يمكن أن تتراجع أمام التجار الرأسماليين»، ويضيف من عنده: «ويقابلهم من النظائر اليوم تراجعها أمام القطاع الخاص، والتكنوقراط، والمتخصصين فى أسواق المال، وأنصار مدرسة الاقتصاد السائدة، وإلى جانبهم أولئك المعلقين فى وسائل الإعلام الذين يقومون بدور من كانوا يزينون الأوضاع القديمة فى بلاط الملوك». وهو ما يجرى فى مصر الآن وقع الحافر على الحافر، ولم يتعظ أحد، ولا يريد، من أن جوهر الثورة المصرية، كان بالضبط كما قال «أوليفر كورمويل»: «لم تُفصل رأس الملك لأنه كان ملكاً.. ولا تم طرد اللوردات لأنهم لوردات، ولكن لأنهم لم يكونوا على مستوى الثقة المودعة فى أشخاصهم».

يقول العرب: «يُؤتى الحذر من مكمنه» وهى «كلمة بالغة فما تغنى النذر». ذلك أن حتمية العولمة، أفرزت حتميات أصغر وأكثر خطراً وتعقيداً، وكان لا بد أن تنهار، لكى تخلِّف لنا هذه الحتميات الضارة والقاتلة مثل حتميتى: «المجتمع المدنى والأصولية الدينية»، وهو الفصل الأخطر فى الكتاب الذى يُظهِر تشابكات هذه العولمة وتحالفاتها حتى مع الشيطان نفسه، فما بالك بالرب والدين، وفيه يذهب المؤلف بعيداً إلى تلمس فكرة الجمعيات الأهلية منذ القرن التاسع عشر حتى وصلت إلى رقم خمسين ألف جمعية تنفق ما مجموعه ٢,٨ مليار دولار، وبحلول عام ١٩٩٥ كان هناك ثلاثين ألف منظمة غير حكومية تنفق ستة مليارات من الدولارات، و«لقد دأبت الحكومات على صرف مزيد من معوناتها لها». فما الذى حدث؟

الذى حدث أن الناس التمسوا التغيير بطريق آخر بعيداً عن هذه الصيغة من المشكلات، فالمنظمات غير الحكومية تتمتع بالقدرة على تحرير الناس من قوى الحتمية، وإن كان يشوبها الضعف فى أنها تعزل المواطنين عن مجال الديموقراطية المسئولة، وفيما بعد تم استخدامها لأهداف أخرى فى بلاد أخرى.

وأما حتمية الإيمان والتدين والأصوليات التى أفرزتها فكرة العولمة، فكان ظهورها بالنسبة لهذه النظرية غير متوقع، فطبقات المهنيين بكل ذكائها وسلبياتها وتباعدها عن الإيمان بهذا المعتقد أو ذاك، هى التى قادت وأدارت ديموقراطيات القرن العشرين وأسدت لها المشورة، ثم وجدت نفسها شيئاً فشيئاً محاطة بقوى لا يمكن قياس أبعادها من المؤمنين الحقيقيين الذين تريد العولمة مسخهم وأكل حقوقهم، يقول «جون سول» بوضوح:

«ظهر الأسقفيون والإنجيليون والمسيحيون العائدون إلى الإيمان من جديد، إضافة إلى النيوكاثوليك، فضلاً عن خليط من القوى الأخرى ممن كانوا يتعاملون مع الدين بصورة أو بأخرى، ويرفضون فكرة الحتمية الاقتصادية، فلو أن هناك حتمية لكانت من فعل الرب» ويضيف: «فضلاً عن الصعود الواضح للأصولية الإسلامية والأصولية اليهودية على السواء»... وكانت الطريقة التى استخدم فيها الرئيس كلينتون فى الانتخابات الرئاسية الناشطين المسيحيين، هى التى مهدت بالفعل السبيل الذى تم اتباعه، حتى وصلنا إلى بوش الكبير وبوش الصغير، وقد نجح المجتمع المدنى ومجتمع المتدينين لأنهما يملكان شيئاً مشتركاً، وهو أنهما يرفضان الإطلالة على فكرة الحضارة من خلال منظور الاقتصاد.

باميلا ألجريتو ديبوليو احتفلت معنا به

حريم نجيب محفوظ

إذا أسعدك الحظ بقراءة هذا الكتاب، ستعرف صورة كبيرة عن «نجيب محفوظ»، وعلاقته بقضية المرأة المصرية، غير ما تعودت عليه، وستدرك حجم الجريمة التى ترتكبها أمة تملك مثل «نجيب محفوظ»، وتضيعه بهذا الشكل المزري، ويكفى أن تسأل طالباً فى الثانوي، ماذا يعرف عنه، ولن يعرف غير أنه فاز بجائزة نوبل، فالمسكين لم يقرأ له حرفاً، لأن روايات الأديب العظيم، خضعت للبيزنس والاحتكار الثقافى الذى تمارسه بعض دور النشر الكبرى، وإذا باعت بعضه لوزارة التربية والتعليم، فبضعف ثمنه، هذا إن فعلت، وستعرف، وتلك هى الجريمة الأخطر، حجم جريمة نقادنا، الذين دجنتهم مؤتمرات الثقافة الخليجية «الإيليت»، وحولتهم إلى شرَّاح، مجرد شراح للروايات، بعيداً عن قضاياها الاجتماعية والسياسية، وكأنها روايات كُتِبت فى الفراغ، وليست بنت مجتمع محبط، وثقافة فى نزعها الأخير، وعلى هؤلاء النقاد أن يصمتوا قليلاً ويتعلموا.

الكاتبة «باميلا ألجريتو ديبوليو» فى كتابها «نجيب محفوظ... قفص الحريم» الصادر نهاية شهر يناير من عام ٢٠١٢، عن الهيئة المصرية للكتاب، بترجمة القدير «محمد الجندي»، ومراجعة د. «محمد عناني»، ويحمل رقم (١٠) فى السلسلة التى تعنى بأدب نجيب محفوظ، تلقى علينا وعلى نقادنا درساً قاسياً فى جماليات النقد والكتابة واحترام المنهج العلمى فى التعامل مع الموضوع، تقول ما تعتقد دون مواربة، وتربطه بسياقه الاجتماعى والسياسي، لتظهر عبقرية نجيب محفوظ، ومدى ارتباطه بواقعه.

موضوع الكتاب عن المرأة فى روايات نجيب محفوظ من منظور نسوى يتأرجح ى الرؤية بين مستويى النظرة العربية الشرقية والنظرة الغربية، وهذا التناقض فى مستويات الرؤية، يكشف عن طبيعة الرؤية المحفوظية النسوية المحاصرة، ويتجلَّى هذا الحصار فى رواياته اجتماعياً ونفسياً ودينياً وأيديولوجياً، ليس هذا فحسب، بل إن الأمر يتجاوز ذلك إلى قرَّاء محفوظ، فهم أيضاً محاصرون داخل قفص من سوء الفهم، كما تتعرض المؤلفة لمهارة نجيب محفوظ فى توظيف عناصر الحياة اليومية فى تصوير واقع جيله، وسط متغيرات سياسية كبيرة خلال فترة الاحتلال الإنجليزى لمصر.

انقسم النقاش حول النسوية الإسلامية والخطاب الإسلامي، فى الكتاب إلى أربعة موضوعات فردية؛ ركزت «زقاق المدق» على الحياة الجنسية كمظهر لحالة الأسرة بالنسبة للمرأة، وبالمثل تبرز «بين القصرين» التبعية العائلية»، وتوضح «أولاد حارتنا» حالة الأسر الروحى للمرأة، وفى الختام، تقول المؤلفة: «نرى المرأة محاصرة فكرياً فى مجموعة من أربع روايات».

وتتوصل المؤلفة فى خاتمة الكتاب إلى مجموعة من الحقائق منها: أن القارئ يدرك أن المرأة فى عالم نجيب محفوظ تحاول تحقيق الذات فكرياً فى مجتمع ذكوري، لا يقدر قيمته تعليم المرأة. ونتيجة لهذا النقص فى التعليم غالباً ما تظهر النساء فى أدوار البقاء المجرَّد، مثل «حليمة» فى رواية «أفراح القبة» التى تلبى رغبة زوجها فى كسب المال عن طريق البغاء، والتى تفشل كأم وزوجة، إن فكر النساء يكون فارغاً فى معظم روايات نجيب محفوظ، لكنه يلفت الانتباه إلى هذا الأمر، كظلم اجتماعى كبير، يجعل الوطن راكداً.

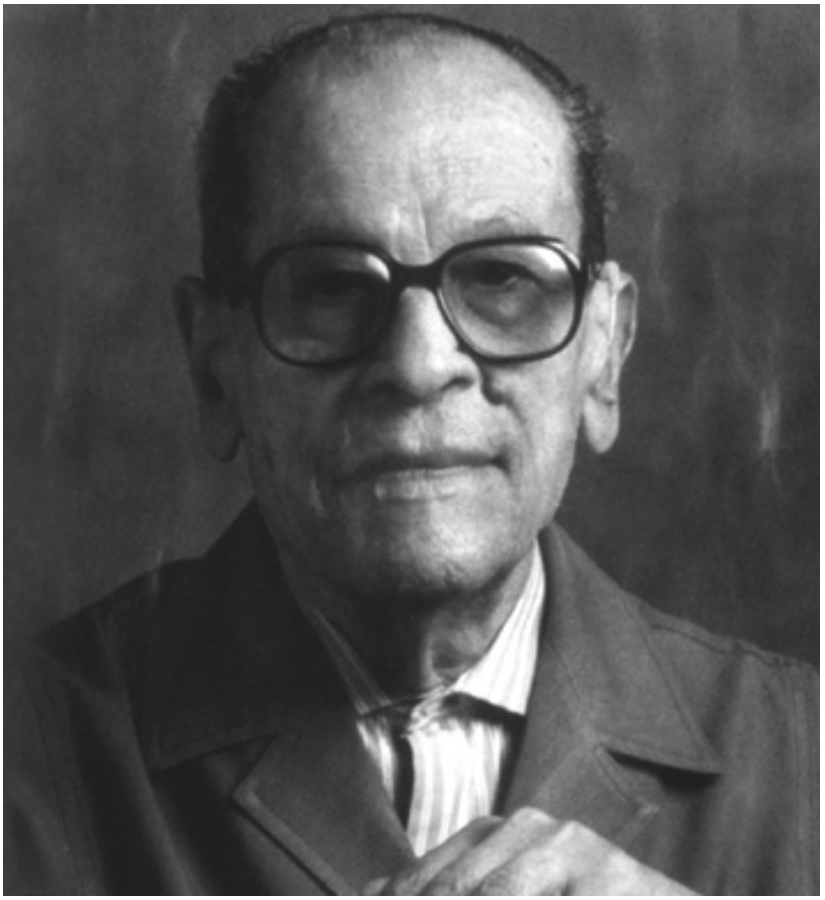
هذه الدراسة – كما يبدو من عنوانها – ركزت على الجانب الاجتماعى لوضع المرأة فى مصر، فى ظل الاحتلال البريطانى وتعاملت مع رؤية نجيب محفوظ للمرأة فى هذه الروايات، كوثيقة اجتماعية لها بعد سياسي، الأمر الذى يمثل جزءاً من الرؤية الغربية لنمطية الصراع الاجتماعى فى مصر وفى الوطن العربى كله، برغم أن المؤلفة فى مقدمتها الطويلة للكتاب، حملت كثيراً، وانتقدت بشدة مثل هذه الرؤى النميطة، فوقعت فيما حذرت منه، فالروايات التى تناولتها تنتمى إلى المرحلة «الطبيعية» فى إبداع نجيب محفوظ، «فحميدة» مثلاً فى «زقاق المدق» ذهبت إلى طريقها مدفوعة برغبة عارمة لا تقاوم فى الاكتشاف مع وعيها جزئياً بالنهاية التى تنتظرها، وهى ليست فى هذا السياق، الروائى أو حتى البحثي، نمطاً نسائياً تقليدياً، كانت مدفوعة برغبة فى الاقتراب من الحداثة، فى مقابل الرتابة والسكون،

إن خطواتها فى عالم الدعارة يمكن فهمها رمزياً، كاقتراب معرفي، أما حالة «أمينة» فى الثلاثية، فهى موضوعة بهندسة روائية لتظهر ازدواجية السيد أحمد عبد الجواد، وليست مقصودة كنمط فى ذاتها، وإلا كانت الأمهات كلهن فى النصف الأول من القرن العشرين أنماطاً نسائية، وآلية وضع البطل فى هذا التناقض العارم والمزلزل، إحدى رؤى نجيب محفوظ، فى صياغة عالمه.

وأذكر فى هذا السياق ب «نور» المومس، فى «اللص والكلاب»، وهى رغم أنها «بنت ليل»، فإنها أشرف كثيراً من «نبوية» الزوجة الخائنة، و«ريري» فى «السمان والخريف» أكثر إيجابية، وهى بنت ليل، من: «عيسى الدباغ» الوفدى المهزوم، كاره ثورة يوليو، و«نفيسة» فى «بداية ونهاية» أشرف من أخيها خريج كلية الشرطة.

فالحقيقة عند نجيب محفوظ تأتى من التناقض، من اصطدام النبيل مع الوضيع، المقدس مع الملوث، الجميع فى مواجهة الفرد، والفرد فى مقاومة الجميع، فى «اللص والكلاب» يقف س«سعيد مهران» لوحده فى مواجهة خيانة «عليش»، وخيانة زوجته «نبوية». وخذلان أستاذه «رءوف علوان» أرضية سعيد ورغبته فى الانتقام، تلين وتبوخ أمام روحانية الشيخ «على الجنيدي». إنه كالسيل المندفع عندما يُواجه بأرضيته، أرض الخيانة، «الخيانة ذكرى كريهة بائدة، استعن بكل ما أوتيت من دهاء، ولتكن ضربتك قوية كصبرك الطويل وراء الجدران... جاءكم من يغوص فى البحر كالسمكة...ويطير فى الهواء كالصقر، ويتسلق الجدران كالفأر، وينفذ من الأبواب كالرصاص».

نبل الانتقام.. أمام خسَّة الخيانة... هذا تناقض أول. ونبل الانتقام وأرضيته، أمام سماوية وروحانية الصوفي، تناقض ثان، «سعيد مهران» صاحب الحق، يفشل لأنه واحد، والخيانة وبيع المبادئ تنجح، الجماعة فى مقابل الفرد، الوطن كله فى واجهة فرد، حينما يقف «سعيد» أمام «عليش» أولاً: فرداً فى مواجهة آخر؛ «اجمعهم حولك يا جبان.. إنما جئت أجس حصونك، وعند الأجل لا ينفع مخبر ولا جدار»... فتحضر «نبوية»: «تلك المرأة النابتة من طينة نتنة اسمها الخيانة» وعندما يواجهها: «زوجتى وأموالى يا جرب الكلاب! الويل.. الويل أريد أن أتلقى نظرة من عينيك كى أحترم من الآن فصاعداً الخنفساء والعقرب والدودة. سحقاً لمن يطرب لأنغام امرأة» ثم «كم أرغب أن تلتقى العينان، كى أرى سراً من أسرار الجحيم ، الفأس والمطرقة».



نجيب محفوظ

يغرم نجيب محفوظ، بخلف عالمين متناقضين، وهو ما لم تدركه المؤلفة، ففى «اللص والكلاب» مثلاً، مرة أخرى يكون قطب السلب ممثلاً في: «نبوية، وعليش، ورؤوف علوان» سمهم الكلاب، ويقف «سعيد مهران» والمومس «نور» والشيخ «على الجنيدي» كقطب إيجاب، كرر نجيب محفوظ هذا الأداء نفسه فى «السمان والخريف»، فقسم شخصيات الرواية بين قطبى سلب وإيجاب أيضاً. فى قطب السلب يقف أمام «عيسى الدباغ» كل رفقاء الحزب: «إبراهيم خيرت، سمير عبد الباقي، عباس صديق»، وفى الجهة المقابلة: «عيسى» نفسه ومعه «ريري» و«قدرية» و«حسن الدباغ»، ونظرة فاحصة تظهر أن محفوظ تعاطف مع «ريري» ضد الزوجة «قدرية»، وأعلى من شأن «نور» أمام الزوجة «نبوية». إنها بلاغة نجيب محفوظ المركبة، ونظرته الفلسفية فى التعامل مع الشخصيات المهمشة، والتى تدان لأنها مهمشة وفقط، وليس لأنها تستحق، فيأتى هو ويضعها فى سياقها الإنسانى العام، باعتبارها ضحية لسياق عام ثقافى فى الأساس، ترتبت عليه وضعية اجتماعية.

عبد اللطيف المناوى
رأى وسمع وشارك وتكلم
كيف انهار نظام مبارك؟

«١٨ يوم»... الأيام الأخيرة لنظام مبارك... كتاب «عبد اللطيف المناوي»، رئيس قطاع الأخبار سابقاً، صدرت طبعته العربية، بالتزامن مع الطبعة الإنجليزية فى يوم ٢٥ يناير، فى ٤٦٠ صفحة من القطع المتوسط، وفى الذكرى الأولى للثورة المصرية.

الكتاب يكشف الكثير من الأسرار والكواليس التى أحاطت بعملية صنع القرار أيام ثورة يناير المجيدة، ودور كل من الأطراف الفاعلة فى الحدث على المستوى الرسمي، فى التليفزيون المصري، والفضائيات، وقصر الرئاسة، وبعض الصحف الخاصة (وهذه إحدى مفارقات الكتاب المدهشة)، فى محاولة للسيطرة على الأزمة، حتى أن خطاب مبارك ليلة موقعة الجمل أعده نقاطه الرئيسية صحفى ومذيع فى قناة خاصة، وهناك أدوار كبرى لبعض رجال الأعمال، وبعض الكتَّاب وكنا نظنهم من المعارضين الأشداء لحسنى مبارك ونظامه، لكنهم فى الحقيقة كانوا بمعارضتهم له، يبحثون له عن مخرج، وكل اسم شارك من هؤلاء، سيجد القارئ تفاصيل مشاركته ودوره.

الكتاب كنز من الأسرار، تروى الوقائع الحقيقية، التى ظل الإعلام المصرى والعربى والدولى يلف ويدور حولها، دون أن يكون لديه دليل عليها، وبعضها تحول إلى شائعات، يقول «المناوي»: «هذا الكتاب يحتوى على العديد من الأسرار التى يمكن القول عنها إنها تُنشر لأول مرة، بل يمكن القول إن مستوى الدقة فى هذه المعلومات عالى المستوى، مما يمكن الاعتماد عليه، أو الرجوع إليه فى أية مرحلة لتاريخ ما حدث فى مصر فى هذه الفترة».

غلاف الكتاب

وتتواصل فصول الكتاب لتبدأ مع يوم ٢٥ يناير، وما حدث قبل ٢٥ يناير، من اجتماعات على أعلى مستوى، وكيف هوَّن الذين يديرون الأزمة من طبيعة المظاهرات وطبيعة المتظاهرين، ويستمر الكتاب فى سرد التفاصيل، وما إذا كان ثمة قوى أجنبية تعمل فى التحرير أم لا؟ وما مخططات اقتحام مبنى التليفزيون، وكيف تم التعامل معها، وما الحلول البديلة فى حال سقوط البث الرسمي، ولماذا تم قطع الإنترنت والاتصالات؟ وما قصة اختيار عمر سليمان نائباً للرئيس، وقصة أول حوار معه؟ وكيف تم التعامل مع موقعة الجمل، وكذلك دور عبد اللطيف المناوى فى الضغط على النظام لإقناع مبارك بالتنحي؟ ولماذا تأخر فى قراره؟ وكيف سقط النظام؟

يروى الكتاب القصة الحقيقية لتأخر إذاعة بيان التنحي، يوم الجمعة ١١ فبراير ٢٠١١، وكان اللواء «إسماعيل عتمان»، رئيس الشئون المعنوية بالقوات المسلحة منتظراً إشارة البث فى مكتب المناوي، فبعد أن صعدت «سوزان مبارك» الطائرة، فى طريقها لشرم الشيخ، نزلت مسرعة، وكما تبيَّن بعد ذلك: «فإن «سوزان مبارك» رفضت مغادرة الفيلا لأكثر من ثلاث ساعات، فقد انهارت من أثر الحزن الشديد على فقدانها للحياة التى اعتادت عليها، حيث انهار العالم من حولها، وهو ما فاق قدرتها على التحمل، إذ تم العثور عليها منهارة على الأرض تبكى وتعجز عن السيطرة على نفسها أو الوقوف على قدميها، ولكن الجنود اخترقوا البروتوكول، وعثروا عليها فى الفيلا، وهى على الأرض محاطة بكل حليِّها وذكرياتها..»

ويواصل المناوى سرد الوقائع الحقيقية فى آخر لحظات لسوزان فى الفيلا... حيث همَّ الحراس لمساعدتها على الوقوف، اتكأت على

كتف ضابط شاب، حيث حملوها داخل المنزل، وقد بللت دموعها أكتافهم وهى تلتقط مقتنياتها القريبة إلى قلبها، وفى خضم حزنها الشديد ظلت تردد مراراً وتكراراً دون توقف: «كان لديهم سبب». والحكاية كاملة موجودة بنصها فى الفصل الأخير من الكتاب الذى يرصد أدق اللحظات فى رحلة هذه العائلة مع الحكم والسياسة فى مصر.

فى هذه اللحظات العصيبة التى سبقت بيان التنحى جرى حواران مهمان، الطرف الأول فيهما الرئيس المتنحى «حسنى مبارك»، مع «عمر سليمان» و«محمد حسين طنطاوي»؛ فى الحوار الأول و«مبارك» يركب الطائرة إلى شرم الشيخ:

سأل «عمر سليمان» الرئيس: «هل أنت بحاجة إلى أى ضمانات؟».

«لا».. أجاب «مبارك».

سأل «عمر سليمان»: هل أنت بحاجة للذهاب إلى الخارج... إلى أى مكان؟».

فأجاب الرئيس بنفس الكلمة: «لا».

وأضاف قائلاً: «لم أرتكب أى خطأ... أنا أريد أن أعيش فى هذا البلد، وسوف أعيش فى هذا البلد حتى نهاية حياتي... لقد تركت كل شيء: السياسة والسلطة... كل شيء... أريد فقط أن أعيش هنا».

فقال«سليمان»: لديك بعض الوقت للتفكير فى الأمر إذا كنت تريد أن تفعل أى شيء آخر.. بعض الوقت. أيام».

والحوار الثانى مع القائد الأعلى للقوات المسلحة «محمد حسين طنطاوي»، فور وصول «مبارك» إلى مقر إقامته فى شرم الشيخ فى الواحد والنصف ظهر يوم التنحي، اتصل بوزير الدفاع وكانت مكالمة قصيرة

قال خلالها مبارك: «حسين، قررت أن أفوض المسئولية كاملة لك وللجيش... أنت صاحب السلطة الآن».

أجب «طنطاوي»: لا يا سيادة الرئيس، سنجد وسيلة أخرى.. لم يكن هذا ما نريده..»

«لا» أجاب «مبارك». وأضاف «مبارك» هذا قراري، تحدث مع «عمر سليمان» ورتبوا كيفية إعلان هذا النبأ... خلِّى بالك من نفسك يا «حسين»».

إضاءة

نصف حياة

لا تجالس أنصاف العشاق، ولا تصادق أنصاف الأصدقاء، لا تقرأ لأنصاف الموهوبين، لا تعش نصف حياة، ولا تمت نصف موت، لا تختر نصف حل، ولا تقف فى منتصف الحقيقة، لا تحلم نصف حلم، ولا تتعلق بنصف أمل، إذا صمت.. فاصمت حتى النهاية، وإذا تكلمت .. فتكلم حتى النهاية، لا تصمت كى تتكلم، ولا تتكلم كى تصمت.

إذا رضيت فعبر عن رضاك، لا تصطنع نصف رضا، وإذا رفضت.. فعبر عن رفضك، لأن نصف الرفض قبول.. النصف هو حياة لم تعشها، وهم كلمة لم تقلها، وهو ابتسامة أجلتها، وهو حب لم تصل إليه، وهو صداقة لم تعرفها.. النصف هو ما يجعلك غريباً عن أقرب الناس إليك، وهو ما يجعل أقرب الناس إليك غرباء عنك، النصف هو أن تصل، وأن لا تصل، وأن تعمل، وأن لا تعمل، أن تغيب، وأن تحضر.. النصف هو أنت، عندما لا تكون أنت.. لأنك لم تعرف من أنت هو أن لا تعرف من أنت.. ومن تحب ليس نصفك الآخر.. هو أنت فى مكان آخر فى نفس الوقت!!..

نصف شربة لن تروى ظمأ، ونصف وجبة لن تشبع جوعك، نصف طريق لن يوصلك إلى أى مكان، ونصف فكرة لن تعطى لك نتيجة.. النصف هو لحظة عجزك، وأنت لست بعاجز.. لأنك لست نصف إنسان. أنت إنسان.. وجدت كى تعيش الحياة، وليس كى تعيش نصف حياة!.

جبران

من الاستشراق الروسى:

نجيب محفوظ البحث عن طريق

أحمد الخميسى

خلقت مصر أبناءها خلقًا ، وهى أصل كل شيء ، إلا أنها هى الأخرى لم تكن لتبدو بهذا الجمال والثراء من دون أبنائها، وخاصة نجيب محفوظ الذى حفر اسم الرواية العربية المصرية جنبًا إلى جنب مع شوامخ الأدب الإنسانى العالمى. وقد عرف القارئ الروسى اسم «نجيب محفوظ» قبل فوزه بجائزة نوبل ١٩٨٨ بزمن ، فقد دخل اسمه وسيرة حياته فى أهم موسوعتين سوفيتيتين مع أهم الشخصيات الأدبية والسياسية فى العالم ، الأولى هى الموسوعة الأدبية ، والثانية هى الموسوعة السوفيتية العامة . أيضًا كانت معظم أعمال نجيب محفوظ قد ترجمت إلى الروسية وإلى لغات القوميات الأخرى، كما كتبت عن أعماله رسائل وأبحاث جامعية عديدة .

وفى إطار الاحتفال بمئوية كاتبنا الكبير، أود أن أضع هنا مقالا هاما لأكبر مستشرقة روسية وهى الدكتورة «فاليريا كيربتشنكو» صاحبة العديد من الدراسات والأعمال عن الأدب المصرى الحديث. والدراسة عن رواية «اللص والكلاب» من بحث طويل بعنوان «البحث عن طريق»(١) تناولت فيه «كيربتشنكو» روايات محفوظ الست التى ظهرت بعد الثلاثية. بهذه الدراسة الممتعة نحتفل بمئوية كاتبنا العظيم، وبها أيضًا نتعرف إلى الاستشراق الروسى، وما بلغه من عمق فى الإحاطة بأدبنا العربى.

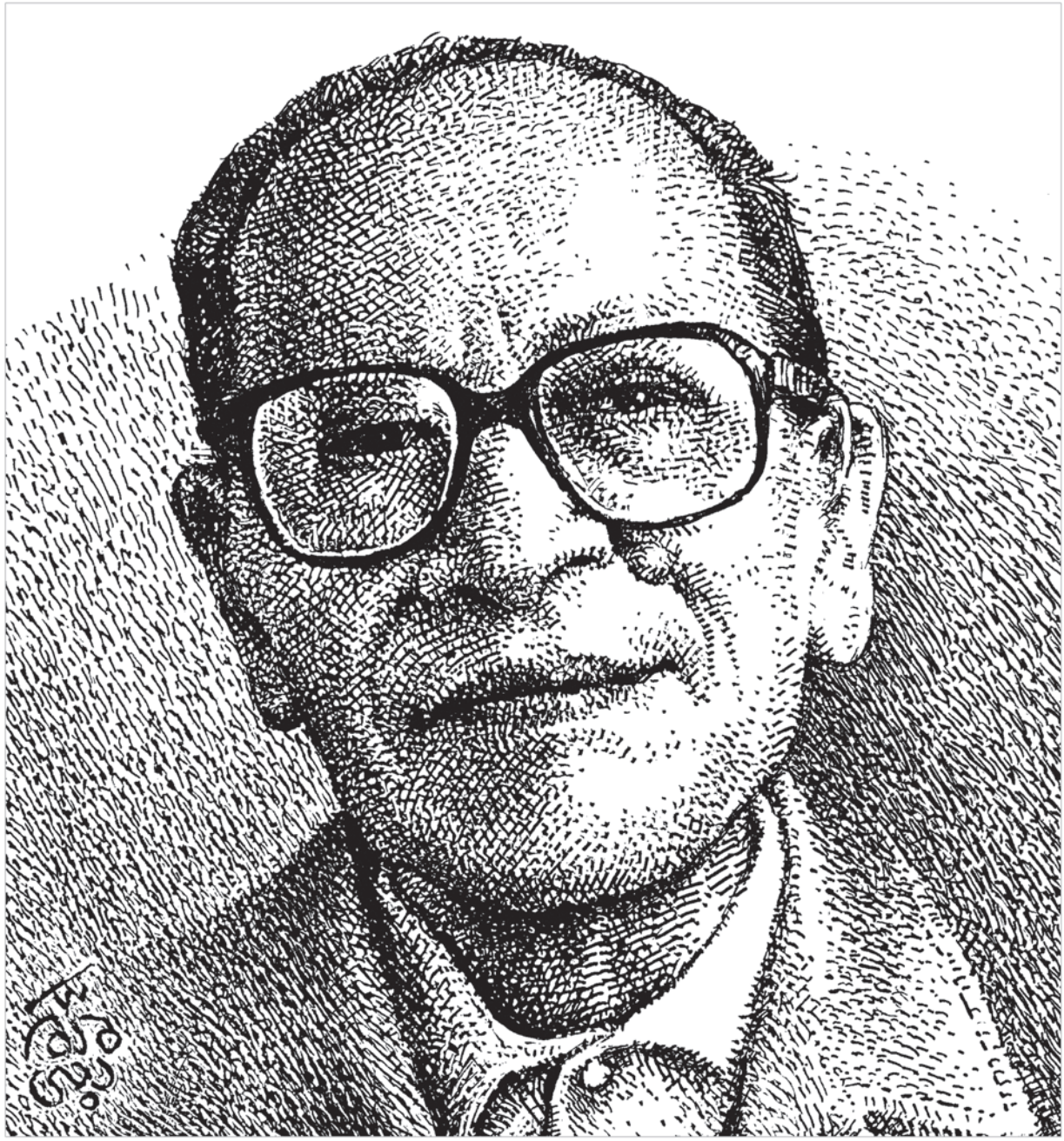
فاليريا كيربتشنكو

تقول د. كيربتشنكو :

« بدءًا من عام ١٩٦١ أخذت تظهر على التوالى – سنويًا تقريبًا – روايات الأديب الكبير نجيب محفوظ: «اللص والكلاب» (١٩٦١)، «السمان والخريف»(١٩٦٢)، «الطريق» (١٩٦٤)، «الشحاذ» (١٩٦٥)، «ثرثرة فوق النيل» (١٩٦٦)، وأخيرًا «ميرامار» (١٩٦٧). وإلى جوار تلك الروايات نشر محفوظ مجموعتين قصصيتين هما «دنيا الله» (١٩٣٦)، و«بيت سيء السمعة» (١٩٦٥).

وتمثل تلك الروايات الست القصيرة – فى رأينا – مرحلة خاصة فى إبداع عميد الرواية العربية، إذ أنه يواصل بها ويطور فيها تأمله العميق فى طبيعة العدل الاجتماعى وسبل تجسيده، جواز العنف من عدمه فى النضال من أجل قضية عادلة ونبيلة، دور العمل فى حياة الإنسان، التفاعل بين العلم والدين. إن هذه الرؤى التى برزت من قبل فى «أولاد حارتنا» تمثل المضمون الفكرى للروايات الست القصيرة. ومن ثم نقول: إن هناك وحدة داخلية تجمع بين هذه الروايات وتدفعنا للحديث عنها باعتبارها مسلسل من الروايات المترابطة، مثل روايات الكاتب القاهرية التى افتتحها «بالقاهرة الجديدة» (١٩٤٥) وصولاً إلى «الثلاثية» (١٩٥٧).

وقد أشار أغلب النقاد المصريين تقريبًا إلى هذه الوحدة الداخلية للروايات الست، لكنهم فى سعيهم لالتقاط الخواص الجوهرية المشتركة فى ذلك المسلسل الروائى، فى سعيهم للتوصل إلى تحديد عام لطبيعته، يرونه من زوايا ومستويات مختلفة. وينطلق «محمود أمين العالم» – غالبًا – من تحليل ما تطرحه الروايات من قضايا ليصل إلى أنها تشكل معًا «المرحلة الفلسفية»، ويضيف أنه حتى الشكل الفنى نفسه قد أصبح تعبيرًا عن المحتوى الفلسفى، كما أن اهتمام محفوظ الرئيسى لم يعد منصبًا على مصير أبطاله، ولكن على مصير الفكرة التى يمثلها كل منهم، (٢) وفى «ميرامار» و«ثرثرة فوق النيل» يستشف «محمود العالم» ملامح المرحلة التالية للفلسفية وهى «المرحلة الاجتماعية الجديدة» عند محفوظ. لكن «نبيل راغب» يرى – أثناء تحليله لجماليات الرواية عند محفوظ – أن



نجيب محفوظ.... بريشة محمد حجى

التشكيلية الدرامية هى ما يجمع بين الروايات الست فى مسلسل واحد. وينطلق راغب فى ذلك من الطابع الرمزى للشخصيات أولاً وثانيًا من «التركيز على الخط الدرامى الرئيسى الذى يلعب دور العمود الفقرى للأحداث وربطها بالشخصيات دون الجرى وراء مقدمات يغلب عليها السرد الممل، والإطناب البلاغى أو السير فى طرق جانبية لا تفيد دفع عجلة الأحداث بقدر ما تكون زائدة على البناء الفنى، ومشتتة للانفعال الدرامى لدى القارئ»(٣)أى أن العالم الفنى فى الرواية يقوم على تطوير وانفراج المواقف الدرامية التى يجد البطل نفسه داخلها منذ البداية. ويؤدى ذلك، كما يرى الناقد، إلى الابتعاد عن «الخلفية الاجتماعية العريضة التى كانت تلعب دورا كبيرا فى المرحلة الواقعية» (٤). وتستنتج من هذا، بداهة، أن الناقد لا يدخل المرحلة التى يتعرض لها فى باب «الواقعية»، كما أنه ينسب إليها – دون حق – «المرايا» (١٩٧٢) وأيضًا «حب تحت المطر» (١٩٧٣).

وينوه د. «لويس عوض» فى تلك الروايات ب «الاتجاه الأسلوبي»، آملاً أن يستولد محفوظ من

هذا الأسلوب الجديد «شعر الرواية الجديدة». (٥) ويتحدث محمود أمين العالم أيضًا عن الشاعرية فى تلك الروايات، ويخص «الطريق» و«اللص والكلاب» بقوله إنهما: «قصائد درامية»، ويضيف أن الشعر فى «الشحاذ» يشكل: «جوهر رؤية الحياة والعالم والانسان». حقًا إن هذه الرؤى النقدية مجتمعة تلقى الضوء على خصوصية تلك الروايات وتفردها وسط أعمال محفوظ، لكن ليس بينها تصور جامح، تصور يغطى قضية المضمون على امتدادها فى تلك الروايات، والخواص الفنية المشتركة بينها.

إن القضية الرئيسية فى أعمال محفوظ وليدة الحياة - ليست أينما وكيفما كانت - لكن تلك الواقعة فى زمن محدد ومعلوم، فى الفترة التى تشكل فيها الواقع المصرى بعد ثورة يوليو. وما يشرحه محفوظ فنيًا هو قطعة حية وساخنة من جسد عالمه المحدد الذى يعيشه.

إن الكاتب - فى رواياته الست - يعمق ويشذب الأفكار التى شغلته من قبل فى «أولاد حارتنا»، باذلاً جهده لاختبار صحتها فى الواقع الحاضر، واختبار الواقع على ضوئها، ساعيًا فى تلك الأثناء لتحديد موقفه من التغيرات الجارية، والثورة، وآفاقها. وفى نفس الوقت فإن الرؤية النظرية التى تبلورت فى «أولاد حارتنا» هى التى عينت مضمون القضايا التى طرحها الكاتب فى الروايات الست، وكلها مرتبطة - بصورة أو بأخرى - بقضية ما نسميه «البحث عن الطريق». كما أن هذه الرؤية قد عينت - سلفًا - بدرجة ما إجابات الاسئلة المثارة. كما حددت مسبقًا - فى أغلب الحالات - مخارج وحلول المواقف الدرامية. وتبدو سباحة المؤلف المتوعدة كأنها يد القدر الكلية الجبروت، لهذا نرى خط سير الأحداث وتسلسلها مبنيًا بحيث يقود - دون هوادة- إلى النهاية المحتومة المعدة من قبل. إن موت البطل، أو استنقاذه لحياته أمر يتوقف فقط على الطريق الذى اختاره، على موقفه الأخلاقى الذى يتخذه، وعند محفوظ يضرب المعيار الأخلاقى جذوره فى أرض أخلاقيات المجتمع الإسلامى التقليدية، ويمثل البطل أمامنا، ليس كذات مفردة لا تتكرر، لكن باعتباره نمطًا اجتماعيًا محددًا، لذلك فإن موضوع «اختيار الطريق» ينداح فى الموضوع الاجتماعى أى فى قضية حياة مصر ومستقبلها.

وتشغل الوسائل التعبيرية مكانًا هامًا فى روايات محفوظ: المونولوج الداخلى، الحوار، تناقضات البطل الفكرية، الوصف النفسى، حالة البطل الانفعالية. إلا أن ذلك كله لا يدرج الروايات فى باب «الرواية النفسية»، وعلى وجه الدقة الرواية النفسية التى تركز طاقتها فى تحليل الحالات النفسية عند شخصيات معينة، فأبطال محفوظ أنماط اجتماعية تعبر عن وعى فئات وشرائح محددة داخل المجتمع المصرى، كما أن وعى تلك الفئات يقاس بموقفها من الثورة، موقفها من مصر.

وعند بناء خط سير الأحداث، يستعين الكاتب بأساليب الرواية البوليسية كما هو الحال فى «اللص والكلاب»، و«الطريق». ويستخدم ضمير المتكلم ليروى لنا نفس الأحداث على لسان أكثر من بطل فى «ميرامار». ويلجأ لما يشبه الرواية

ديستوفيسكى

- الحوارية فى « الشحاذ » و«ثرثرة فوق النيل». وباختصار يضعنا المؤلف أمام «بانوراما» يجول فيها بحرية واقتدار مستعرضًا تمكنه من مختلف أشكال الرواية الأوروبية ومنجزاتها، وهى أشكال جديدة على الأدب العربى (٦). ولا تعنى استفادة محفوظ من الأساليب الروائية أن هناك أوجه شبه بين روايات محفوظ والروايات الأوروبية أو أن هناك ظلاً للتقليد أو للمحاكاة.

وتنشأ الصعوبة التى يواجهها النقد عند محاولة تقييم تلك الروايات - من التضافر المعقد لمختلف الوسائل الأدبية والتعبيرية فيها- لكن هناك أمرًا واحدًا مؤكدًا فى هذا المضمار، وهو تأثير «دوستويفسكى» وخاصة فى «اللص والكلاب» و«السمان والخريف» على نجيب محفوظ. ونتبين هذا فى القضايا التى تطرحها الروايتان: الإيمان من عدمه، الحلم بتجسيد الاشتراكية الطوباوية والتوصل إليها، مواقف الصراع الصدامية الحادة الناتجة عن صراع الأفكار المثالية، ارتكاب جريمة القتل بدوافع فكرية، الطابع الرمزى لبعض الشخصيات. لكن ذلك التأثر لا يسمح أيضًا- من قريب أو بعيد – بالحديث عن شبهة تقليد. إذ تظل الظروف التاريخية المتميزة بمصر هى مدخل الكاتب عند معالجته لتلك القضايا. إن ما نقصده بالتأثير، والتأثر هنا هو بحث محفوظ - فى عالم دوستويفسكى المهول - عن إجابات للأسئلة التى أرقته بعمق، الأسئلة التى طرحتها الحياة فى مصر.

لقد اتخذ محفوظ من حادثة نشرتها الصحف وأثارت الرأى العام محورًا لروايته «اللص والكلاب» (٧)، واستعان فيها بقوانين بناء الرواية البوليسية. يخرج اللص «سعيد مهران» من السجن وقد استولت عليه رغبة واحدة هى الانتقام من الذين خانوه، من «عليش» شريكه السابق، ومن زوجته السابقة «نبوية» التى باعته وتزوجت من «عليش». وعلى الفور يشرع «سعيد مهران» فى تنفيذ ما انطوى عليه صدره. لكن الأعداء حذرون، وهكذا يهجر «عليش» شقته الأولى التى يعرف سعيد عنوانها منتقلاً إلى مسكن آخر. وتضل رصاصة سعيد التى أعدها لعليش طريقها فتستقر فى قلب الساكن الجديد البريء «شعبان حسين» العامل بمحل الخردوات. وفى نفس الوقت يتعجل سعيد رؤية «رؤوف علوان» أستاذه ومرشده الفكرى فيما مضي. ففى سنوات الشباب كان والد سعيد يعمل بوابًا فى عمارة يسكنها الطلبة، وهناك التقى سعيد «برؤوف علوان» الطالب فعلّمه حب الكتب والمطالعة. وأصبح سعيد يقرأ ما يقع تحت يده. ثم تمكن رؤوف من إقناع الوالد بالحاق سعيد بالمدرسة. وفى الوقت نفسه قام «رؤوف علوان» بتشجيع سعيد على السرقة ودفعه إليها مؤكدًا له أن سرقة الأغنياء إحقاق للحق، لأن ما يفعله اللص لايزيد عن كونه استرداد لما سلبه الآخرون منه. وبعد انقضاء عدة سنوات على الثورة يصبح رؤوف علوان صحفيًا مرموقًا وثريًا، يعيش فى «فيلا»

ملكه الشخصي. وينزعج المعلم القديم من زيارة سعيد له فى تلك الظروف ويفصح عن استعداده للدفاع عما بلغه من مقام ضد أى تطاول يهدد ممتلكاته وحياته. ويرى سعيد فى رؤوف علوان رمزًا حيًا للخيانة. ومرة أخرى، تستقر الرصاصة التى استهدفت الصحفى فى صدر حارس «الفيلا» البريء. ويجد سعيد مهران نفسه ثانية فى مواجهة ضميره، مسئولاً عن ضحية أخري.

وينقلب كل شيء على سعيد مهران: رجال البوليس بكلابهم، الصحافة، القضاء، والرأى العام. ويبحث سعيد عن مأوى ومهرب له فى بيت الشيخ الجنيدى، شيخ إحدى الطرق الصوفية وفى بيت «نور» التى أخلصته الحب من زمن بعيد وإن كانت من بنات الليل. ويفتش سعيد عن الطمأنينة، فى الإيمان عند الشيخ، وفى الحب عند نور. أما عن الشيخ، فقد تعرف إليه سعيد منذ سنوات الطفولة حين كان يتردد على بيته بصحبة أبيه وكان من مريدى الشيخ. ويوفر الشيخ المأوى لسعيد، دون أن يسأله عن شيء مدركًا أنه فى مأزق بلا مأوى. لكن الحوار الذى يدور من وقت لآخر بين الشيخ وسعيد يشبه حوارًا بين اثنين من الصم. فكلمات مثل: السجن، المأوى، الباب، صاحب البيت، والتى تعنى عند سعيد مضامين واقعية تستحيل عند الشيخ إلى معانى فلسفية سامية مستغلقة على الادراك. وعمومًا فإن الشيخ مستغرق تمامًا فى خواطره الهائمة فى السماويات والحقائق المطلقة الأبدية وكل ما يفوه به من أحاديث وعبارات مبهمة ونصائح ومواعظ غير مفهوم لسعيد الذى يعيش فى قبضة العذاب والهم الأرضي. ولا تفتح مواعظ الشيخ طريقًا أمام سعيد يخرجه من أزمته. ويختبيء سعيد فى بيت «نور» الذى يقع عند حدود المدافن. «نور» التى تتمنى لو يظل سعيد معها إلى الأبد، لأنها تحبه، وحبها صادق وشجاع لا تبتغى من ورائه منفعة. لكن سعيد لا ينسى «نبوية» التى باعته، ولا يكف عن حبها، وكل ما يملكه لنور هو الإحساس بالشفقة عليها والامتنان لها. وتتوسل «نور» إليه أن يهرب معها بعيدًا، إلى أى مكان، ليعيشا معًا فى طمأنينة. لكن الهروب بلا انتقام عذاب لا يطيقه. ومع مرور الوقت تضيق عليه حلقة المطاردة، ويحاصره رجال البوليس بكلابهم وسط المقابر وتحل النهاية التى لا منجاة منها ولا فرار.

وهكذا يقدم لنا الكاتب بطله إنه لص يحمل فكرة ويقاتل دفاعًا عنها، ويسرق مقتنعًا بأخلاقية سلوكه وبأنه يسترجع بالعنف وجه العدل المستباح. وإذن فإنه ليس من أولئك اللصوص المألوفين لنا فى الحياة اليومية، وهو مخدوع، خدعه «رؤوف علوان» حين أقنعه بأن السطو والسرقة طريق للنضال من أجل العدالة الاجتماعية. وطالما دعا رؤوف إلى تلك الفكرة وهو طالب فقير باعتبارها فكرة سياسية وطريقًا، وها هو الآن بعد أن أصبح ثريًا وامتلك «فيلا» يغدو حارسًا للملكية الخاصة وعدوا صريحًا لسعيد إذا ما هدد تلك الملكية.

ويبدو وكأن الكاتب فى «اللص والكلاب»، يطبق على حالة خاصة القانون العام الذى طرحه من قبل فى «أولاد حارتنا» حين تناول قضية العنف. إن أبطال الحارة الذين يحركهم الحب والتعاطف مع كافة المضطهدين (بفتح

محمود أمين العالم

الهاء) يشنون نضالاً سافرًا وقد امتشقوا السلاح ضد المضطهدين (بكسر الهاء)، وهم يخوضون معاركهم ببركة «الجبلاوي» الذى يضيء لهم طريقهم، وإن لم يثبت لأحد وجود «الجبلاوى» من عدمه. والقانون العام الذى يحكم الصراع هو أن لكل شيء دورة تعود بعدها الأشياء إلى أصلها، وحتى إذا ما نصب ميزان العدل فإن ذلك لوقت محدود وليس للأبد، وقت تعود بعده الثروة لتتراكم فى أيدى القلة ويظل الشعب صفر اليدين.

فى «اللص والكلاب» يرمز «رؤوف علوان» إلى قانون الأشياء ونظامها الذى لا يتبدل. لقد تبدل الأشخاص والأوجه فحسب، أما أسس النظام الاجتماعى فظلت كما كانت. ويرى «سعيد مهران» من أعماقه أنه محق، ويشعر حين يعين نفسه حكمًا على «رؤوف علوان» بأنه مناضل فى سبيل قضية عامة، ويدرك فى الوقت نفسه بأنه لاينبغى له أن يأمل فى عون أحد، وإن كان الناس فى صفه، وأن انتقامه سيكون مجرد فعل رمزي كى يطمئن الأحياء والأموات ولا يفقدون آخر أمل، ولكن ليس مقدرًا لسعيد أن ينتقم، فحين أطلق النار مرتين أصاب برصاصه أشخاصًا آخرين أبرياء، وفى طياش هاتين الطلقتين سنلمس يد المؤلف التى ترسم لكل شيء مجراه وتتوعد البطل بأن العنف وإن كان باسم العدالة غير إنسانى، لأنه قد يؤدى لإسالة دماء الأبرياء، وفى هذه الفكرة تحديدًا يبدو حضور «دوستيوفسكى» واضحا.

ولاشك أن هناك صلة بين بطل «نجيب محفوظ» والتراث الشعبى والأغنيات والسير المتناقلة عن قطاع الطرق الذين ابتدعهم الخيال الشعبى، والآخرين الحقيقيين الذين أضفى عليهم الوعى الشعبى فى مواجهة المظالم ملامح النبل والشرف، وكرم فى صورهم «الإدراك الخاص» لقوانين العدل والتمرد الشجاع. إن تقاليد الوعى الشعبى فى هذا المجال عريقة وغنية ومستقاة من تراث أدب العصور الوسطى الشفهى، ومن سيرة «الظاهر بيبرس» وعلى الزيبق، وعنترة، والزير سالم» وغيرهم، ومازال الناس يرددون أن «السجن للجدعان» إجلالاً للتمرد وإن ضل طريقه.

هوامش :

١- دراسة كيربتشنكو من كتاب «الأدب المصري في الستينات والسبعينات» – فاليريا كيربتشنكو – موسكو ١٩٨٧ – دار «ناؤوكا» .

٢- محمود أمين العالم «تأملات في عالم نجيب محفوظ» – القاهرة ١٩٧٠ – ص ٩٦

٣- نبيل راغب «قضية الشكل الفني عند نجيب محفوظ» – القاهرة ١٩٧٥- ص ٢٧٨

٤- نفس المرجع – ص ٢٥٧

٥- د. لويس عوض «الأدب والثورة» – القاهرة ١٩٧١- ص ١٢٧

٦- رواية نفس الأحداث من وجهات نظر عدة أبطال هو ما قام به الروائي الانجليزي «لورانس داريل» في روايته «رباعية الإسكندرية»، ثم استخدم فتحي غانم نفس الوسيلة في روايته «الرجل الذي فقد ظله» ١٩٦١، ثم محمود دياب في «ظلال على الجانب الآخر » ١٩٦٣ ، وآخرون .

٧- في مارس – أبريل ١٩٦٠ نشرت جريدة الأخبار وقائع التحقيق في قضية محمود أمين سليمان المعروف بالسفاح لإرتكابه عدة جرائم قتل انتقاما من شركائه السابقين .

٨- «اللص والكلاب» القاهرة ١٩٦٢ – ص ١٣٩.

ثورات الرعاع والحرافيش بين التاريخ والمؤرخين

د.أحمد الصاوى

لطالما رمى الشعب المصرى بأنه على مر تاريخه السرمدى أدمن الانصياع للحكام وبطشهم فى «ذلة» لا نظير لها فى تاريخ الإنسانية اللهم إلا من هبات أو انتفاضات عارضة لا تلبث أن تنطفىء جذوتها بعد أيام قلائل دون أن تؤدى لإزالة ملك أو عزل حاكم.

ويكاد هذا الاتهام أن يكون من المسلمات التى تحكم تفكير الساسة بل والمؤرخين عند تناولهم أمر الثورات فى بر مصر والحقيقة أنه ليس أكثر من «وهم» غذته عوامل الإحباط واليأس من تدارك انهيار الأوضاع فى البلاد فى الأمد المنظور لحياة الإنسان الفرد بقدر ما كرسته مناهج كتابة التاريخ ليس فى عصورنا الوسطى فحسب بل وفى الدراسات الأكاديمية والكتابات السيارة بعدما أصبحت الكتابة فى التاريخ ،إلى حد بعيد، مهنة من لا مهنة له فى العقود الأخيرة.

وإذا كانت بعض الدراسات التاريخية الجديرة بالثقة قد تناولت طرفًا من أحداث الهبات والثورات التى عرفتها «مدينة القاهرة» لأسباب اقتصادية بشكل رئيس فإن كتب التاريخ ما برحت حافلة بالحديث عن عشرات مثلها حدثت ظاهريا لأسباب أخرى قد يراها البعض عارضة أو فئوية أو حتى غريبة ومستهجنة.

ولا نريد هنا أن نحمل على «كتبة التاريخ» من المعاصرين بأكثر مما يحتملون إذ الحقيقة أيضًا أن جانبًا من المسئولية يقع على عاتق المؤرخين فى العصور الوسطى ومناهجهم فى تقييد الأحداث والسير التاريخية.

ومن نوافل القول هنا أن جل المؤرخين، ولا نقول كلهم، جاءوا من صفوف النخبة المدنية بل والعسكرية أيضًا وعدد لا بأس به كان من مجتمعات أخرى وهو ما أضفى على عملهم أنواعًا من الإهمال لشأن عامة الشعب أو الاستخفاف بهم ونلمح علامات هذا الاحتقار الاجتماعى فيما وصفوا به عامة الشعب من ألفاظ كالدهماء والزعار والعامة إلى آخره من مسميات تنم عن موقف اجتماعى مترفع، ولا ننسى على سبيل المثال أن مؤرخًا شهيرًا مثل «ابن تغرى بردي» وهو من أبناء المماليك كان يستخدم فى كتابه «النجوم الزاهرة» مصطلح «أولاد الناس» للإشارة لأبناء المماليك وحدهم دون سواهم من «الناس».

وزيادة على ذلك فقد نظر المؤرخون القدامى لعملهم باعتباره محض سرد إما لسير الحكام أو فى أفضل الأحوال للأحداث السياسية الكبرى، ناهيك عن أن منهم من حرص على ألا يمس صورة الحاكم نفاقًا أو حبًا وولاء.

وبالجملة وبغض النظر عن الدوافع الاستعلائية أو الانتقائية المنهجية لأحداث التاريخ، فقد كان ينظر للثورات والهبات الشعبية باعتبارها أحداثًا عارضًا طالما لم تفض لتغيير جوهرى فى أوضاع الحكم أو الحكام فضلاً عن الاقتصار على سرد ما قد يقع منها فى إطار القاهرة وحدها أما ما كان يحدث فى الأقاليم فغالبًا ما وصف بأنه تمرد من الأعراب أو غيرهم من الفئات.

ولكن ذلك كله لا يعفى كتبة التاريخ من مسؤولياتهم المنهجية إذ رغم المنهجية التى تحكمت فى كتابات مؤرخى العصور الوسطى تبقى بطون كتب التاريخ حافلة بإشارات لا تخفى على كل لبيب بالإشارة يفهم لثورات وانتفاضات شعبية قمعت بكل القسوة والبربرية وراح ضحيتها شهداء فى وضح النهار.

وأظن ، وبعض الظن إثم وبعضه ليس كذلك، أننا لو أحسنا التدقيق فى النصوص التاريخية ولم نمر على بعضها مرورًا عابرًا أو انتقائيًا لوجدنا عشرات من الوقائع الجلية والتى قد لا تحتاج لقراءة متعمقة لما هو بين السطور.

وزيادة على هذا وذاك فإنه من الضرورى الواجب أن نخرج من إطار الصور النمطية التى نألفها فى أيامنا تلك عن تعريف «الثورة» وقواها وآلياتها وقيادتها المنظمة وما إلى ذلك من معايير سياسية تفرضها الحداثة أو تمليها خطايا استلهام المدارس الأوربية فى فهم التطور التاريخى للشعوب وهو أمر تجاوز الاسترشاد فى أحوال كثيرة إلى شطط التقليد والمحاكاة غير المتبصرة بالفوارق المنهجية.

ونسوق هنا فى حدود مقتضيات تحرير هذا المقال حدثا مخبئًا بين ثنايا كتاب المؤرخ الكبير «تقى الدين أحمد بن على المقريزى» «السلوك فى دول الملوك» ورغم أن ظاهر عنوانه أنه كتاب فى التاريخ السياسى لدول الملوك وهو كذلك بدرجة رئيسية إلا أنه شأنه فى ذلك شأن كتابات «المقريزى»، يحفل بإشارات عارضة ومكثفة لعدد من الهبات والثورات الشعبية .

ففى سرده لأحداث فترة حكم السلطان «شعبان بن حسين بن الناصر محمد بن قلاوون» وبالتحديد فى يوم الجمعة الموافق٢٣ من شهر ذى القعدة من عام ٧٧٠هـ يوضح أنه فى صبيحة هذا اليوم تجمعت «الغوغاء من زعر العامة» بأراضى اللوق خارج القاهرة وكانت آنذاك من متنزهات القاهرة لا يسكنها أحد باعتبارها أراض يصلها فيضان النيل فتصير رخوة أو لوقًا وكان تجمعهم «للشلاق» وهو فى أغلب الظن نوع من رياضات القتال أو المنازلة التى يقبل الناس على مشاهدة أبطالها وحدث أن توفى أحد «المشالقين» وقت النزال فسمع بذلك والى القاهرة (السيد اللواء مدير أمن العاصمة) وهو «الشريف بكتمر» فأركب معه « الأمير علاء الدين على بن كلفت الحاجب والأمير أقبغا اليوسفى الحاجب» وقصد المشالقين ففروا منهم.

وحتى تلك اللحظة يبدو الأمر منطقيًا ولا شبهة فيه لثورة أو شيء من هذا القبيل فقد فر المصارعون من مدير أمن العاصمة وأعوانه من «المباحث الجنائية» وهم المتهمون بقتل زميلهم أثناء النزال ولكن «بقى من هناك من النظارة» أى بلغة عصرنا لم يتزحزح الجمهور من (المدرجات) ويبدو أن بقاء هؤلاء دون أن يعتريهم الخوف الذى دفع المشالقين للفرار قد استفز الوالى والحاجبين فأرادوا تفريقهم بالقوة على طريقة

المماليك يقمعون ثورات الأقاليم

الأمن المركزى «فضرب منهم عدة بالمقارع».

ورغم أن مصر لم تكن قد وقعت حتى تاريخه على اتفاقات حقوق الإنسان التى تمنع التعرض للعامة بالضرب لمجرد أنهم يشاهدون مباريات للمصارعة إلا أن تلك الواقعة أثارت غضبة الناس لامتهان والى القاهرة لكرامتهم الإنسانية وظل الأمر يتفاعل بين أهالى العاصمة حتى يوم الثلاثاء (ولم تكن هناك منتديات على الشبكة العنكبوتية) فأجمعوا أمرهم وخرجوا فى مظاهرة أو حسب تعبير «المقريزى» «فتعصبت العامة» ووقفوا تحت القلعة حيث قصر السلطان ومقر الحكم معلنين احتجاجهم فلم يجبهم أحد فعادوا للتظاهر مرة أخرى فى صباح الأربعاء «وهم يستغيثون ويصيحون بالشكوى من الوالي» ومن أسف أن المقريزى لم يكن معاصرًا لتلك الأحداث وإلا لكان أورد لنا الهتافات التى أطلقت فى تلك الاحتجاجات.

ولما رأت الحكومة إصرار العامة وأنهم قد يواصلون التظاهر لأيام أخرى خرج إليهم متحدث باسم الحكومة، وأعلن لهم «أن السلطان يعزل عنكم هذا الوالي» ولكن الناس رفضوا تلك الترضية ورأوا ضرورة محاسبة الوالى والحاجبين ليس أمام قضاة المحاكم الشرعية أو المحكمة الجنائية الدولية، ولكنهم « أبوا إلا أن يسلمه إليهم هو والحاجبين».

لقد أراد العامة أن ينفذوا حكمًا شعبيًا تداولوا فيه من يوم الجمعة وهو القصاص من المعتدين وليس فقط مجرد عزلهم أو إيداعهم «سجن طره».

كانت هيبة الدولة هنا على المحك أو بالأحرى هيبة النخبة المملوكية المتحكمة فى البلاد وثرواتها وهى ترى أن الشعب يوشك أن يفتك بأمير من «الناس» لم يفعل شيئًا أكثر من ضرب بعض العامة بالمقارع وكان هذا الضرب حقًا أصيلاً للمماليك على الشعب.

وحدث أن الوالى تحرك راكبًا إلى ديوان الحكم بالقلعة فاعترض المتظاهرون موكبه بالحجارة «فرجمته العامة حتى كاد يهلك». عندئذ لجأ مدير أمن القاهرة إلى الإصطبل حيث خيول المماليك (إدارة المركبات) وظل طيلة النهار محاصرًا فيه والناس ترفض أن تبرح مكانها قبل أن تلقى القبض عليه والمفاوضات جارية إلى قرب العصر «وكلما أمروا أن يمضوا أبوا ولجوا».

ويظهر أن الوالى أخذته الحمية فاستعان بقوات من مماليك مسئول الإصطبل «الأمير بكتمر المؤمنى آمير آخور» واللقب الأخير يعنى المسئول عن الإصطبلات السلطانية وخرج من مكمنه المحاصر فيه لتفريق المتظاهرين بالقوة «فثارت العامة ورجمتهم رجمًا متداركًا حتى كسروهم كسرة قبيحة».

فشل الهجوم ودحرت قوات الوالى ومعها مماليك الإصطبلات وأصبحت «شرطة القاهرة» عاجزة عن تدارك ثورة العامة أمام القلعة وعندئذ صدرت الأوامر للحرس السلطانى (الجمهوري!!) لتفريق المتظاهرين بالقوة الغاشمة «فركبت المماليك السلطانية و الأوجاقية وحملوا على العامة وقتلوا منهم جماعة وقبضوا على خلائق منهم».

وعلى طريقة المستبدين بالذهاب إلى «التأديب» بعد القمع نزعًا للثورة من النفوس لم يكتف المماليك بضحايا التظاهرة تحت القلعة بل أرادوا تأديب سكان العاصمة كلها لأن المظاهرات كانت حاشدة كما يبدو من وصف «المقريزي».

جاء الانتقام شاملاً ووحشيًا ولعل القلم يعجز عن التدخل لإعادة صياغة ما جرى بذات الدقة والبلاغة التى حرر بها «المقريزى» الأحداث فى يوم الأربعاء ٢٨ ذى القعدة عام ٧٧٠هـ إذ قال لا فض فوه «ركب الأمير «ألجاى اليوسفى» وقسم الخطط والحارات على الأمراء والمماليك وأمرهم بوضع السيف فى الناس فجرت خطوب شنيعة قتل فيها خلائق ذهبت دماؤهم هدرًا وأودعت السجون منهم طوائف وامتدت أيدى الجند إلى العامة حتى أنه كان الجندى يدخل على حانوت البياع من المتعيشين ويذبحه ويمضى وحكى بعضهم أنه قتل بيده فى هذه الواقعة من العامة سبعة عشر رجلاً».

كانت ليلة الخميس التاسع والعشرين من ذى القعدة «من ليالى السوء» والتعبير هنا «للمقريزى» فلما أصبح الخميس وبلغ السلطان ما جرى «أنكره» أى أدانه وشجبه وأمر السلطان «شعبان بن حسين» بالإفراج عن المسجونين ونودى بالأمان وفتح الأسواق ففتحت وتم تعيين الأمير «حسام الدين حسين بن الكورانى» فى ولاية القاهرة عوضًا عن «الشريف بكتمر».

أما «بكتمر المؤمنى» أمير الإصطبلات السلطانية الذى فتح باب العنف ضد المتظاهرين فقد «وبخه» السلطان وقال له «عجلت بالأضحية على الناس وتوعده» أى أنه استبق عيد الأضحى بقتل الناس فما كان من «بكتمر» إلا أن «رجف فؤاده ونحب قلبه وقام فلم يزل صاحب فراش حتى مات».

حسنًا مات بكتمر فى سريره أو حتى فى سرير مستشفى السجن أو ليس اليوم أشد شبهًا بالبارحة مما نتخيل.

أو لم نقل يخطئ المؤرخون أما التاريخ فلا يفعل.

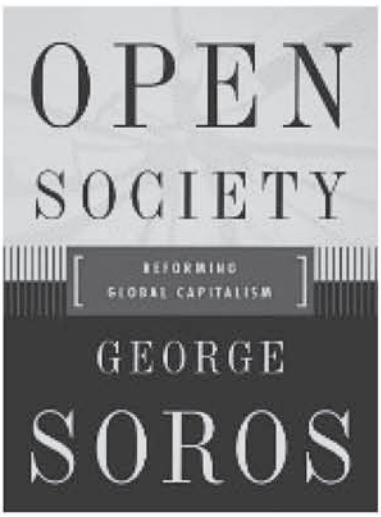
جورج سورس

جورج سورس.. الرأسمالية ضد الرأسمالية

د. محمد أبو العلا

قليلة هى تجليات الإبداع الاستراتيجى وطموحات الخيال السياسى حين تشق ضبابية ذلك الوهم القابع فى أوصال امبراطوريات الخواء متخذة مسارات تجنح بها نحو الحقيقة بدلاً من نزوعها نحو فضاءات الهاوية واقتراب لحظات الهزيع الأخير.

ولقد تجسد بعض من ذلك فى المأثورة التاريخية «لكسنجر».. اقرأ أى نص بالعكس ربما كان هذا هو حقيقة النص، أو تلك التى رددها «بول كيندى» فى كتابه الشهير «صعود الامبراطوريات وسقوطها» من أن الدولة العظمى تبدأ فى الانسحاب من دورها العالمى عندما يشرع دخل الفرد فى الانخفاض بسبب نفقات الاحتفاظ بهذا الدور، وهو ماكان بمثابة الصيحة المفزعة التى أرقت الساسة



والاقتصاديين والمنظرين وكل المبشرين بالفردوس الأمريكى بل أنها قوضت أمال دعاة الامبريالية الجديدة وأطاحت بخواطر وتراتيل أنبياء العولمة!!

وإذا كان الكاتب البريطانى «نيل فيرجسون» أستاذ التاريخ المالى والقضايا الاستعمارية بجامعة كمبريدج هو شخص مسكون ومهموم بهواجس استمرارية السيطرة الاستعمارية على العالم لمن يتوسم فيهم أنهم يمثلون أمته وتاريخها، فأمريكا لديه هى النسخة المعاصرة لبريطانيا ومجد بريطانيا الزائل وقد نظر كثيرا لقنوات التمويل الاستعمارى والتوسع البريطانى من قبل وأشاد بتاريخ عائلات «روتشليد» وخدماتها الجليلة لبريطانيا، وكم كان متحمسًا داعمًا لاستمرارية فكرة «بنك

جورج سورس فى كواليس حملة أوباما

روتشليد» فى البنك الدولى والذي صعد إلى رئاسته بعض الشخصيات اليهودية المتزمتة من أمثال «بول وولفويتز» وقد كتب وقدم درر النصائح التى استخلصها من تاريخ بريطانيا حين رأى المسيرة الأمريكية تتعثر فى خطاها نحو النهب الكوكبى!!

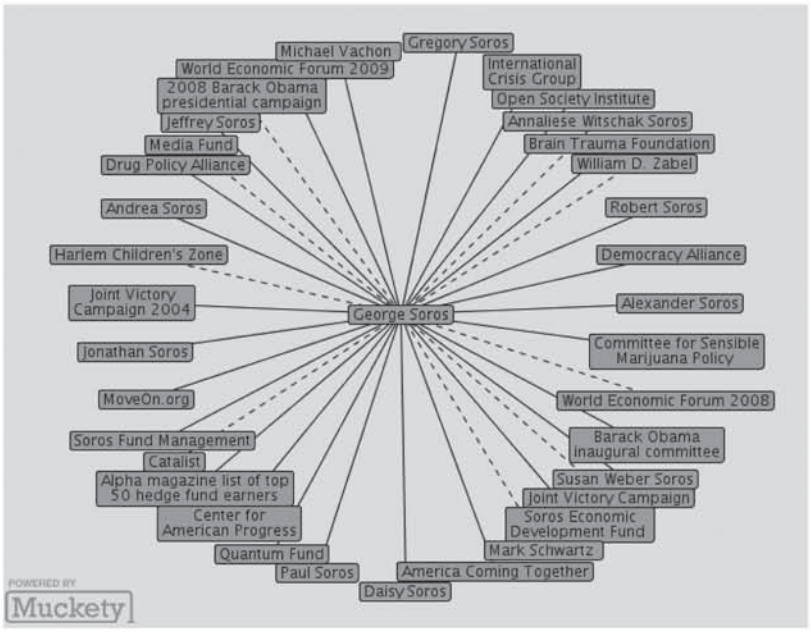
وفى اتجاه مناقض لبانوراما التوحش الاستعمارى يأتى نموذج الملياردير الأمريكى اليهودى الأصل ... أسطورة المال عبقرى المضاربة «جورج سورس» صاحب البصمات العريضة فى إعادة تشكيل خريطة المجتمع الدولى على أسس إنسانية سامية، ذلك بعد أن بدأ حياته من صراف للعملات إلى نادل فى مطعم ثم موظف بنك بريطانى، وتاجر بشركة أمريكية إلى مؤسس لشركة استثمارية بنيويورك إلى مالك لبنك سوستيه جنرال.. وهى لمحات تؤكد مدى التطور الرأسمالى، المطرد والذى دفع بصاحبه إلى انطلاقة كبرى حين استطاع توظيف إمبراطوريته المالية لخدمة القضايا الدولية وانتشال المجتمعات من توعكاتها العابرة وعللها المتأصلة وتطهيرها من الأنظمة المتعفنة ومناصرة حريات الشعوب وسحق الاستبداد والعصف بالدكتاتوريات المقيتة، ذلك خلال إقامة كيانات مهيبة ذات هيكل تنظيمى دولى تكون لها الفاعلية الكبرى نحو خوض جولات التجديد والتغيير والتحديث.

وكان على رأس هذه الكيانات ما يسمى بـ مجموعة الأزمات ومعهد التحالف الديمقراطى لمشروع المجتمع المفتوح وغيرها من البؤر المشعة التى تطوق العالم من الهند وحتى الولايات المتحدة ، مستهدفة إحداث تحولات جذرية نحو تحقيق الإصلاح السياسى ودعم الديمقراطية وسيادة حقوق الإنسان وتعميق الاستقرار المالى والاقتصادى لكل المنظمات والمؤسسات المرتبطة سياستها بمؤازرة الحركات الاجتماعية والسياسية الثورية.

ولعل التوجهات الأيديولوجية لهذه الكيانات إنما تشير استنتاجا لموقف «سورس» من قضايا العولمة وما تثيره هذه القضايا مستقبلاً من انعكاسات سلبية على بنية المجتمع الإنسانى، فلم يرض «سورس» كغيره من الاقتصاديين والرأسماليين عن نقائص العولمة ومثالبها لكنه اتخذ مسارًا موضوعيًا تجاهها، ذلك حين ارتأى أنها تنطوى على قيمة كبرى وهى مباشرة الحرية بكل معنى والتماهى معها إلى أبعد مدى لكن فى إطار من الشرطيات الصارمة التى تكفل مساحة من العدالة والمساواة، وقدم استراتيجية ضامنة لفك إشكالياتها وطلسماتها بما يجعلها نموذجًا متحضرًا وليست نموذجًا للاستغلال والاستيلاب والقهر المادى والمعنوى ذلك بدءًا من ضرورة الإصلاح البنيوى لمصارف التنمية متعددة الأغراض وعدم الاستمرار بالنظام المالى المعمول به فى صندوق النقد الدولى وقبل ذلك وبعده الالتزام بسياسة المجتمع العالمى المفتوح، بإيجاد مؤسسات دولية قوية تشبه منظمة التجارة العالمية وتكون مكرسة لأهداف اجتماعية أخرى تتمثل فى تقليص مساحة الفقر وحدته وتوفير المصالح العامة على نطاق عالمى وتحسين مستوى الحياة فى البلدان التى تعانى الفساد بجانب توازن أفضل بين المنافسة الاقتصادية والتعاون الاجتماعى وإعادة التأكيد على البعد الأخلاقى والقيمى وسط الانهماك الاقتصادي غير الأخلاقي، وأنه إذا كان النظام الرأسمالى المعاصر قائم على الارتفاع والهبوط وقائم أيضًا على الاحتكار والاندماجات والنظام الربوي.. فإن ذلك لا محالة يخلق مجتمعات التفاوت الاقتصادى التى ينمحى فيها أى معنى للإنصاف الاجتماعى.

وإذا كانت الإشكالية تكمن فى انضمام الكثير من الدول لمظلة هذا النظام رغم

الوقوف على أخص سلبياته المتمثلة فى شيوع الأنظمة الضريبية الأقل تصاعدية واتباع سياسات الخصخصة وافتقار العمال للحماية وأنظمة التأمينات والرهون العقارية والفوائد التراكمية ، فكيف بالعالم العربى والإسلامى المستورد لهذه الرأسمالية الاقتصادية ونظمها وهو لايملك قطاع شريك فى عمليات التنمية البشرية والمالية؟ ولعل الاستراتيجية التى قدمها «سورس» للخروج من المآزق المستحكمة للرأسمالية هى ما سمى بالقطاع الثالث ذلك العاصم من ويلات العولمة السياسية والاقتصادية والثقافية والإعلامية إلى غير ذلك من تنويعاتها المتعددة والمتكون من مجموعة من المنظمات المنبثقة من مبادرات المواطنين والتى لابد لها أن تتبوأ مكانتها بين مشروعات القطاع الخاص والمؤسسات الحكومية ولاتستهدف هذه المنظمات مطلقًا تحقيق الربح وإنما ترمى دائمًا إلى تحقيق النفع العام، كما أن هذا القطاع يمكن أن يتمثل فى الجامعات والمراكز البحثية والمستشفيات والجمعيات والمؤسسات الإنمائية والعلمية والإعلامية، ذلك على أن يكون هذا القطاع هو الأكثر التزامًا بالمثل والقيم العليا بحكم دوافعه وطبيعة أهدافه على أن تسوده الشفافية بدرجة أعلى كثيرًا من مؤسسات القطاع الحكومى والتجارى وأن تتفاعل معه كل الأمم والشعوب فى عمليات الوقف والتبرعات أملاً فى تحسين وضعية حياة البشر.. ولعل الترجمة الفعلية الأخيرة لتصورات «سورس» تلك، إنما تمثلت فى مدى تعاطفه وموقفه الفاعل والمؤثر بتأييده لحركة احتلوا وول ستريت وتفهمه لعمق الغضب المتغلغل فى صفوف الحركة جراء السياسيات الاقتصادية المتبعة والتى تخدم وتحمى فى المقام الأول أطماع الشركات ومجموعات المصالح والضغط والمجمع العسكرى الصناعى، بل لقد انطلقت صيحاته مؤيدة لحركة احتلوا بورصة لندن وحركة «ريو دى جانيرو» فى البرازيل واعتداده الكامل بالشعارات المدونة على اللافتات والتى كان منها «لماذا العالم للجميع والعديد من الناس جائعين»!! وإذا كان «سورس» هو واحد ضمن آلاف المناهضين للعولمة كظاهرة أو كأيديولوجية أو كعملية تاريخية فإن فضيلته إنما تكمن فى كونه ملياردير عصاميًا، وكان



شبكة المنظمات التابعة لنفوذ جورج سورس

يمكن أن يكون مؤيدًا لتياراتها المختلفة لكنه أبى أن تكون أرضية الثراء هى حطام الشعوب. من هنا كانت فضيلته الأخرى أو الكبرى فى تحريك الثورات وتمويلها ودفع القوى المختلفة فى أقطار العالم سحقًا لكافة الأنظمة الدكتاتورية ، فكانت بداياته مع الثورات الملونة بطابعها السلمي كالثورة الصربية التى أطاحت «بسلوبودان ميلوسيفيش» أو الثورة الجورجية التى أطاحت «بشفرنادزة» ودوره الخفي فى آسيا الوسطى وإرهاصات الثورة الصفراء فى «قيرغيزستان» التى أنفق فيها زهاء عشرون مليون دولار بجانب إنشائه برامج خاصة لتطوير المناهج التعليمية وتأسيسه للعديد من المعاهد والأكاديميات الراعية للديمقراطية، إضافة إلى رغبته الجامحة بتكرار ثورة جورجيا فى كل من «كازخستان» وطاجسيكستان واوزبكستان ونركمانستان» بجانب دعمه الملحوظ للمعارضة الأوكرانية المنطوية تحت لواء الثورة البرتقالية التى اندلعت عبر سلسلة من الاحتجاجات العاصفة والتظاهرات التى طوقت البلاد كرد فعل منطقى على بلوغ الفساد المجتمعى حدًا غير مسبوق وإقرار التزوير الانتخابى فى حملات الرئاسة الأوكرانية فاشتعلت تلك الثورة وسادت اللافتات البرتقالية وهزت المشاركة الواسعة للجماهير أرجاء الاتحاد السوفييتى وأصبحت أوكرانيا وبفضل تلك الثورة أمة تتسم بأرقى درجات الوعى السياسى وبات الشعب الأوكرانى الذى جسَّد بثورته كل مثله السامية يعايش الاستقلال ويتمتع بحرية الرأى والتعبير كأمر اعتيادى بعد الخلاص من «فيكتور بانوكدفيتش». وإذا كانت سطوة «سورس» ونفوذه السياسى والاقتصادى قد امتد للكثير من البؤر الملتهبة فى بقاع العالم، ولما كانت المنطقة العربية هى المحور الحيوى وكانت مصر هى الكنز الاستراتيجى فقد مارست مجموعة الأزمات ضمن برامجها المنظمة رسم مخطط محكم للإطاحة بالأنظمة العربية كأنظمة بالية تجاوزها الواقع المعاصر بقرون، من ثم أصبحت أنظمة معوقة للمسيرة الحضارية.. أنظمة ولدت لدى شعوبها أقصى درجات الكبت السياسى- ذلك بعد أن تسلم الديمقراطيون مقاليد الحكم فى البيت الأبيض بقيادة «أوباما» الذى مورست عليه ضغوطًا غير عادية للإطاحة بنظام «مبارك» وبقية الأنظمة فى الشرق الأوسط ذلك منذ أكثر من أربع سنوات وبلغ الأمر إلى المطالبة بإدراج جماعة

فى أحد المؤتمرات الاقتصادية

الإخـوان المسلمين فـى المنظومة السياسية المصرية والإلحـاح على إلغاء قانون الطوارئ وإبلاغ كل ذلك للنظام المصري الذى لم يكد يستوعب أن يكون ذلك مؤذنًا بهبوب ثورة أو بما هو أقل كثيرًا، فكان عضو مجلس إدارة منظمة مجموعة الأزمـات وهـو الدكتور «البرادعى» متصدر للمشهد السياسى ومحركًا لنوازع الحس الثورى لدى الشباب المصرى الذى سطر لمصر تاريخًا جديدًا. وعلي ذلك هل مثلت كتابات «جين شارب» قاسمًا مشتركًا فى إشعال الثورات الملونة كما أشار رموز التنظيمات والحركات وكما أشار أيضًا شباب الثورات العربية؟ وما هى الأفكار التى استلهمها أؤلئك وهؤلاء حتى أصبح لديهم يقين الثورات وثوابتها؟ من ثم لم تكن مصادفة أن يكون «لسورس» إسهاماته وعطاءاته على الصعيد الثورى والتى كانت تحكمها أسس ومنطلقات عقدة النشأة فى ظل الأنظمة الشيوعية الـدكـتـاتـوريـة التى فعلت لديه أو فجرت داخله ضـرورات دحر الأنظمة الشمولية فى أوربـا فـقـاد عمليات الانـقـلاب والتمرد الشـعـبـى عـلـى بعض تلك الأنظـمـة ويتمثل ذلك فى تأييده المطلق للتنظيمات المجرية ونقل اعتراضاتها ونشر مبادئها وأهدافها فى أوربا والعالم الخارجى وتـعـيـيـنـه «ايشتوان فيشراهى» أحـد قادة التمرد الشعبى المجرى منـذ منتصف القرن المـاضـى بـديـلاً عنه فـى الـبـلاد وأصبح «فـيـشـتـراهـى» رئيس للحزب الـليـبرالى فى المـجـر بـعـد أن نجي مـن عمليات الإعدام التـى نصبها النظام المجرى ضده وضد كل أقطاب التمرد ورموز الاحتجاج. ولما كان «سورس» هو الرجل المفتاح فى عالم الرأسمالية المعاصرة يسهم ويشارك ويفعل ويفعل ويغير ويحول، مـن ثم حامت حوله الكثير من الشبهات المثيرة لتساؤلات تطل برأسها على كل من يقتحم عالمه.. ذلك على غرار: كيف يمكن أن يكون «سورس» أحد رجال هيئة الاستخبارات الأمريكية بينما ينتهج سياسة ويعتنق مبادئ مغايرة لتلك التى تتبناها السياسة الأمريكية والتى يتمثل فحواها فى أن الثورات الملونة يجب أن ترعاها الولايات المتحدة مستهدفة خلق أنظمة موالية للغرب بينما «سورس» يرى أنه لا يمكن فرض الديمقراطية والمجتمع المفتوح إلا من الخارج انطلاقا من أن مبدأ تأكيد السيادة للدول دائمًا ما يشكل عائقًا حادًا أمام التدخل الخارجى؟ وهل يحتاج جهاز الاستخبارات الأمريكية منظمات «سورس» فـى تحقيقه أهـداف السياسة الأمريكية بينما أمريكا لديها ما لا يحصى من المراكز البحثية والمؤسسات والهيئات الداعمة لهذه السياسة مثل الوكالة الفيدرالية للتنمية الدولية والمؤسسة الخيرية الأمريكية للديمقراطية والمعهد القومى الديمقراطى للعلاقات الدولية وبيت الحرية وغيرها وغيرها؟ وعلى ماذا تستند المزاعم القائلة بأن منظمة المجتمع المفتوح هي إحدى البؤر الاستخباراتية بينما خاضت هذه المنظمة جولات وجولات لترويج وتسويق فكرة الإصلاحات على أصعدة شتى كالاقتصاد والصحة العامة والفن والثقافة وكانت أكبر متبرع لأوزبكستان خلال برامج المساعدات؟ وأين هى الدلائل القاطعة بأن «سورس» كان وراء الانهيارات الاقتصادية فى دول النمور الأسيوية؟ وما هو مدى الاستفادة من تلك الانهيارات؟ وهل يعد منطقيًا أن يواجه «سورس» بدعوى جنائية تتهم مؤسساته فى كازخستان بالتهرب الضريبى؟!

لكن سؤال الأسئلة الأكثر إثارة في بانوراما «سـورس» هـو: ألا تتنافى السياسات المعلنة لمـجـمـوعـة الأزمـــات مـع وجـود كـوادر من مستشارين إسرائيليين بل من يهود العالم أجمع مثل «ناحوم برناع» المراسل السياسي «ليديعوت أحرنوت» والرئيس الاسرائيلي «شيمعون بيريز» و«ستانلي فيشر» محافظ بنك إسرائيل و«شلومو بن عامي» وزير الخارجية الإسرائيلي السابق وهم ذوي السياسات المتطرفة؟!

وبصفة عامة كان «سورس» امتدادًا بيولوجيا لعائلات «روتشلد» فى صفة الثراء ولكنه لم يكن يمثل الامتداد الفكري لها من حيث توظيف هذا الثراء. والمتامل لتاريخ التوجه الرأسمالي يجد أن مساراته آخذة فى الانحدار بعد أن لاحت فى الأفق نذر الخطر وولي البريق وخفت الصوت معلنًا أن الرأسمالية بمنظومتها الفولاذية ضد الرأسمالية، وأن نهاية التاريخ لم تأت بعد وهو ما يؤكده الصعود المروع لبعض القوي الجديدة، وأن قضية الصدام الحضاري التي استطالت ردحًا من الزمن سقطت سقوطًا مدويًا بانزواء وتلاشي الإمبراطورية التي احتضنتها طويلاً وأن المال كسلطة طاغية كان وسيظل عبدًا جيدًا وسيدًا سيئًا كما قالت «فرنسوا ساجان».

الأناركية .. عاصفة فى الفكر السياسى

د. أنــور مغــيث

إذا أردنـا أن نتعرض للأناركية بصورة موضوعية علينا أولاً أن نزيح جانباً كل الدلالات السلبية والأحكام المسبقة الراسخة المقترنة بكلمة الأناركية فى اللغات الأجنبية وكذلك كلمة الفوضوية فى اللغة العربية.

ارتبطت السياسة منذ فجر التاريخ بتحديد الطريقة الى يتم بها الوصول إلى السلطة وكيفية ممارستها بعد ذلك. واختلفت الإيدلوجيات والنظم ما بين ديكتاتورية وديمقراطية وملكية وجمهورية ويمين ويسار. وتأتى الأناركية لنزع هذه الصلة بين ممارسة السياسة والحصول على السلطة، وذلك من خلال تصورها لإمكانية تنظيم الحياة الاجتماعية دون سلطة أو تحكم. إذ تظل الدولة دائماً فى نظر الأناركية أداة لقهر الأفراد.

وبالرغم من هذه السمة العامة يصعب تحديد ملامح الأناركية نظراً لأنها ليست منهجاً سياسياً له أسس ورواده وتطوره التاريخى، كما هو الحال مع الليبرالية والماركسية. ولكنها تبقى بمثابة روح عامة أو تطلع إنسانى عام دونما تحديد مذهبى متماسك وصارم. أننا نرى لأنصار الأناركية نشاطاً فى الساحة السياسية فى كثير من دول العالم. فبماذا يطالبون فى العادة؟

يتم تعريف الأناركية فى بادئ الأمر انطلاقاً من المصطلح أناركيا وتعنى فى اليونانية القديمة غياب النظام أو الفوضى وفى هذا الصدد يؤكد الأناركيون أنهم ضد أى تنظيم يكون مفروضاً من خارج الأفراد أو إرادتهم ولكنهم مع التنظيم الحر التلقائى.

ويبحث الأناركيون دائماً عن رواد لهم منذ فجر التاريخ. ولكن كلمة أناركيا أطلقت لتميز ميلهم السياسى، ربما مصادفة، حينما سجل العالم الاقتصادى الفرنسى بين برودون حواراً دار بينه وبين شخص آخر أراد أن يتعرف على التيار السياسى الذى ينتمى إليه، فسأل برودون: هل أنت جمهورى أم ديمقراطى أم دستورى أو موناركى (ملكي) أم أوليجاركى (حكم الأقلية)؟ فكان برودون يجيب كل مرة بالرفض وأردف أخيراً أنه أناركى بمعنى أنه ضد كل نظام.

ونظراً لتعدد الأفكار وتضاربها داخل الأناركية فإنه يتم تعريفها غالباً لا بما هى عليه ولكنه بما تعاديه. فالأناركية معادية للرأسمالية ومعادية لحكم رجال الدين ومعدية للدولة ومعادية للعسكرية ومعادية للاستعمار ومعادية للطاقة النووية ومعادية للفاشية ومعادية للعنصرية ومعادية للعداء للسامية ومعادية للنزعة الانتاجية ومعادية للتمييز الجنسى ومعادية للقومية...إلخ.

الفردية المتطرفة

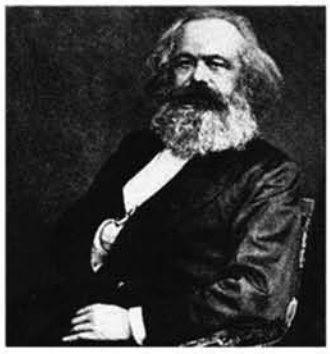
وتعد فترة منتصف القرن التاسع عشر فترة محورية فى تكوين وبلورة تيار الأناركية كتياراً سياسى فاعل، حيث عاش فيها ثلاثة من رواده الفكريين الكبار. ففى ألمانيا كتب الفيلسوف الشاب ماكس شتيرنر، وهو أحد الهيجليين الشبان، كتابه الأساسى «الأوحد وملكيته» واضعاً ما يمثل الأسس الفلسفية للأناركية. ويبدأ بمقدمة عنوانها أسست قضيتى على لا شئ. ويتساءل مستنكراً: «ما هى القضية التى ينبغى علىّ أن اتبناها؟ أولاً القضية العادلة ثم قضية الله ثم النوع البشرى، قضية الحقيقة وقضية الحرية والعدالة، وبعد ذلك قضية شعبى أو أميرى أو وطنى وأخيراً قضية العقل وألف قضية أخرى غيرها. قضيتى لا ينبغى أن تخصنى فملعون هو الأنانى الذى لا يفكر إلا فى نفسه». يرى شتيرنر أن الكيانات المجردة التى تتحكم فى سيرة الفرد وتوجهها تتساقط الواحد بعد الآخر: الله والحقيقة والوطن وآخرها هو الإنسان ولا يبقى فى النهاية بعد سقوط هذه الاوهام إلا الفرد الذى يجب عليه أن يتخلص من كل غاية خارجة عنه ويسعى فقط لأن يكون هو نفسه. فكل فرد هو كائن أوحد فريد فى ذاته عليه أن يسعى لتحققه الخاص. من هنا نظر إلى فلسفة شتيرنر على أنها رسالة فى مديح الأنانية. وكانت النزعة الفردية فى هذا الوقت هى إيديولوجية البرجوازية الليبرالية، وقامت الاتجاهات الاشتراكية فى وقتها لتعارض هذه الفردية.

التعاون الحر

ومن هنا تأتى أهمية إسهام عالم الاقتصاد الفرنسى بيير برودون فى ربط الأناركية بقضية الاشتراكية. واشتهر برودون بتحليلاته الاقتصادية التى استنتج من خلالها أن «الملكية سرقة» وبالتالى دعا إلى إلغاء الميراث. وأراد برودون الحفاظ على جوهر الأناركية وهو التطور الحر للفرد وفى نفس الوقت الدعوة للتخلص من الملكية الخاصة وسلطة راس المال بصورة لا تبرر التسلط أو تدعيم سلطة الدولة. ويرى برودون أن من حق الأفراد أن يقوموا بتوظيف ناتج جهودهم الجماعى لصالحهم.

اريك ماريا

تشوميسكى


ماركس

ألفريد نورث وايت هيد

باكونين

برودون

ويضرب على ذلك مثلاً حينما ذكر أن الحكومة الفرنسية لكى تنصب المسلة الفرعونية فى قلب ميدان الكونكورد فى باريس قامت بتأجير ٢٠٠ عاملا لمدة يوم. ويقول برودون أن الحكومة لو أجرت عاملاً واحداً لمدة ٢٠٠ يوماً لدفعت له نفس الأجر لكنه لن يكون قادراً على رفع المسلة وحده، وهو ما يعنى أن الحكومة قد استفادت من ناتج عن العمل المشترك للأفراد دون أن تدفع فيه أجراً. ولهذا دعى برودون إلى تأسيس الجمعيات التعاونية التضامنية التى يستفيد فيها الأفراد من جهودهم دون أن يتركوها لرب العمل أو للدولة، على أن تدار هذه الجمعيات من خلال التوافق الحر للأفراد وليس من أى سلطة.

الانحياز للطبقات المقهورة

أما ظهور الأناركية فى صورة قوى سياسية فاعلة لها دورها وتأثيرها على الأحداث فيرجع إلى الإسهام البارز لميشيل باكونين الزعيم الثورى الروسى. ولقد سعى ذلك الإسهام إلى بلورة صيغة للتحرر الاجتماعى فى مواجهة الصيغة التى يطرحها كارل ماركس للتحرر من الرأسمالية. وكان ماركس وباكونين قد اشتركا معاً فى الرابطة الدولية للعمال أو ما عرف باسم الأممية الأولى (١٨٦٤-١٨٧٢) التى تعد أول منظمة دولية غير حكومية فى العالم، حيث كانت منظمة تتجاوز الإنتماء القومى، وشكلها مثقفون وسياسيون بصورة حرة وليس ثمثيلاً لدولهم. وقد التقى فيها ماركس مع باكونين، وقد أعجب باكونين بفكر ماركس وترجم كتاب رأس المال إلى اللغة الروسية، وعبر ماركس عن تقديره لإخلاص باكونين المتواصل لحركة العمالية. وتعاونا سوياً فى نقد وتفنيد النزعة القومية لدى رفيقهما الايطالى فى الأممية وهو يوسف مازيني. لقد اتفق ماركس وباكونين فى الهدف من حركتهم السياسية وهو ضرورة التخلص من الاستغلال والتسلط، وإن كانا قد اختلفا فى تصور طبيعة التحرر. فقد كان ماركس يرى أن الاستغلال هو الاغتراب الأول للإنسان والدولة هى مجرد أداة لحماية الطبقة السائدة ولهذا فيجب القضاء أولاً على الاستغلال ثم بعد ذلك سوف يزاول التسلط من تلقاء نفسه، فى حين أن باكونين كان يرى أنه يجب القضاء على التسلط أولاً وبعد ذلك سوف يزول الاستغلال من تلقاء نفسه.

هذا الفارق فى المنظورين جعل ماركس يتهم تصور كلا من برودون وباكونين بأنه برجوازى صغير يريد أن يحرم البروليتاريا من الوسيلة التى ستكفل لها إعادة صياغة المجتمع وهى الوصول إلى السلطة، أما باكونين فكان يرى أن النزعة الحزبية عند ماركس ودعوته لاستيلاء الحزب العمالى على السلطة والسيطرة على الدولة ليست إلا إعادة انتاج للقهر وليس تحقيقاً للتحرر.

لقد كان رفض الأناركية للملكية الخاصة والقهر السياسى دافعاً لهم للإنحياز لنضال الطبقة العاملة. فأسس الأناركى الروسى كروبتكين إتجاه الأناركية النقابية الذى دعا إلى إنشاء المجالس العمالية المستقلة بعيداً عن الأحزاب. وهى المجالس التى عرفت فيما بعد فى روسيا باسم السوفييتات. كما أدخل أيضاً فكرة التسيير الذاتى للمصانع والتى وجدت تطبيقاً لها بعد ذلك فى يوجوسلافيا وفى الجزائر فى السنوات الأولى للاستقلال.

العداء للنزعة القومية

ويتفادى الأناركيون تكوين مذهب نظرى له بنيته وملامحه المتماسكة وكذلك نصوصه التأسيسية. حتى لا يصبح النص سلطة، وحتى لا يفتح الباب أمام التعصب المذهبى. وقد أدى ذلك إلى قلة كتاباتهم النظرية ذات الرؤية التفسيرية الملتزمة بمنهج معين. إلا أن أهم إسهام فى هذا المجال هو كتاب الأناركى الألمانى رودلف روكر بعنوان القومية والثقافة، وفيه إستعراض لتاريخ العالم وأفكاره بما يؤكد النظرة الأناركية وتقوم أطروحة الكتاب الأساسية على أن النزعة القومية، وتجسدها السياسى وهو الدولة المركزية، تمثل وبالاً على الثقافة بفروعها من علم وأدب وفن. ويلقى الكاتب الضوء على لحظتين تاريخيتين إستثنائيتين فى تاريخ البشر إزدهرت فيها الثقافة بشكل كبير:

اللحظة الأولى هى فترة الإمارات العربية فى الأندلس حيث كان يعيش العرب «الذين لا يحبون أن يحكموا أحداً ولا أن يحكمهم أحد». وعرفت هذه الفترة بإزدهار كبير فى الحرية والتسامح الدينى والإنتاج العلمى الأدبى ولم تنته إلا بحروب الإسترداد التى قام بها الكاثوليك ليفرضوا على أسبانيا ديناً واحداً ودولة واحدة تفرض سلطتها قسراً عبر محاكم التفتيش.

والمرحلة الثانية هى فترة الرينسانس بإيطاليا

التى زخرت بالإنجازات العلمية والفنية والتى إنتهت أيضاً بظهور الدولة الإيطالية المركزية وما أعقبها من جفاف فى منابع الابداع.

يسعى روكر إلى بيان إلى بيان أن إزدهار الثقافة لا يحدث إلا فى غياب الحكومات المركزية. ولهذا فالكتاب الضخم يعد منشوراً فى العداء للنزعة القومية والدولة المركزية. وهذا الكتاب الذى قد مُنع فى ألمانيا النازية فصدر فى الولايات المتحدة الأمريكية. ويعتبره برتراند رسل وألبرت أينشتين من أهم الكتب التنويرية فى القرن العشرين.

آفاق فلسفية وأدبية

النزعة الأناركية ليس لها موطن تستقر فيه بل هى روح تتجلى فى صور مشتتة ومبعثرة. وهذا ليس عيباً فيها بل هو عين قوتها. فكتابات نيتشه تعد من أهم المصادر الفلسفية للأناركية رغم أن نيتشه لم يقدم نفسه بإعتباره أناركياً. ألم يمجد نيتشه التميز الفردى والخروج من القطيع ويهاجم المنظومات الفكرية المسيطرة مثل الدين والأخلاق. وكذلك الكاتب المسرحى النرويجى هنريك أبسن، الذى قدم تعريفاً ساخراً للخصائص القومية بأنها مجموع العيوب الى يصف بها شعب ما شعباً آخر، عبر فى مسرحيته المشهورة بيت الدمية عن نزوع المرأة للتحرر وتحقيق شخصيتها بعيداً عن الدور التقليدى للزوجة كما رسمه لها المجتمع. وفى الفصل الأخير من المسرحية ترفض نورا توسلات زوجها للعودة لبيت الزوجية وتطيح أولاً بأول بالحجج التى يتوسل بها زوجها لإبقائها فى أسر منزل الزوجية وهى الدين ثم الأخلاق ثم القانون.

كذلك كانت راوية كل شيء هادئ فى الميدان الغربى للأديب الألمانى إريك ماريا ريمارك صيحة احتجاج ضد الحرب وإدانة للنزعة القومية التى تستخدمها البرجوازيات لدفع الشباب إلى المجازر تحت وهم الدفاع عن الوطن.

تستقى الأناركية رؤيتها الفلسفية من منابع عدة. ويبرز من بين فلاسفتها الفيلسوف وعالم الرياضيات الانجليزى الفرد نورث وايتهد الذى يقدم رؤية تبرز الصيرورة الخلاقة فى كل الموضوعات والوقائع. كما تمتلئ فلسفة جيل ديلوز بالعديد من الإستلهامات من هذا النبض الأناركى. فهى تقوم على الاحتفاء بمفهوم الشبكة التى تنتقل دائما من الأبسط إلى الأعقد خالقة فى كل مرة واقعاً جديداً، بالإضافة إلى

اهتمامه بنقد التمثيل فى مجال المعرفة (أى اعتبار الأفكار الموجودة فى الذهن تمثيلاً لموضوعات موجودة فى الخارج). هذا النقد الذى يتوازن مع نقد التمثيل فى مجال السياسة (الديمقراطية النيابية). كما يقدم تصوراً لفلسفة التاريخ يرى أن التغيير الحقيقى فى تاريخ البشر يتم على مستوى ما هو فردى ويومى وليس على مستوى التغيير الضخم فى صيغة السلطة أو شكل الحكم والذى لايكون سوى ألعاب نارية مبهرة لكنها لا تغير واقع الناس. وكذلك فى نظريته الجمالية حيث يعتبر أن الجمال فى ميدان الأدب والفن لا يوجد فى العمل الفنى ذاته، ولكنه ينبع من قدرة هذا العمل على تقديم ما يسميه ديلوز بخطوط للهرب تتيح للمبدع والمتلقى على السواء الإفلات من سلطان الأمر الواقع والمعايير التى تم تكريسها.

كما أثار فيلسوف العلم بول فايرآبند ضجة كبرى فى كتابه ضد المنهج عندما تعامل مع العلم والعلماء من منظور أناركى فأنكر وجود منهج واضح ومحدد فى العلوم الطبيعية. كما اعتبر أن العلم قد قام بدور كبير فى تحرير الإنسان من الخرافة فى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، ولكنه اليوم تحول إلى سلطة لا يجوز نقدها. إذ يمكن للمواطنين نقد رجال السياسة ورجال الدين ولكنهم لا يستطيعون نقد العلماء. كما رأى فايرآبند أن الكذب الذى يحرر أفضل من الصدق الذى يقهر، فلو خُيّر الإنسان بين قيمتى الحقيقة والحرية فيسختار الحرية.

التعدد المذهبي

ولقد تعودنا مع الأديان والمذاهب والايديولوجيات المتنوعة أن هناك أسساً تميزها، ويتم اتهام منكريها بالخروج عن المذهب. ويصعب هذا الأمر فى الأناركية إذ نجد فيها أناركية لليسار وأخرى لليمين، أناركية اشتراكية وأخرى ليبرالية، أناركية ملحدة وأخرى مسيحية، وما يجمعهم هو العداء للتسلط وللتراتبية. أما ما عدا ذلك فنجد تفاوتاً كبيراً فى الرؤى. فمثلا يعتبر الفيلسوف الأناركى المادى سيموندين أن التكنيك هو الطريق المضمون لتحرر البشر ، وما الحملة الدائرة عليه إلا لأنه يجعل البشر يفرون من سيطرة السلطة، فى

حين أن الفيلسوف الأناركى المسيحى جاك إيلول يرى أن التكنيك هو أخبث وسائل الرأسمالية فى التحكم فى البشر حيث تؤدى الآلات بتعقيدها إلى إعادة صياغة العلاقات بين البشر وإعادة تنظيم الترتابية بينهم بما يسمح للتكنوقراط بالسيطرة على المواطنين البسطاء. ولهذا يفضل فيلسوف اللغة الأمريكى نعوم تشومسكي، فى سعيه لتجديد الأناركية، الحديث عن الأفكار الأناركية بالجمع. فيقول ما يجب الحرص عليه هو ذاكرة الأفكار الأناركية وكذلك النضالات الملهمة للشعوب للتحرر من القهر والسيطرة، ليس بصورة تجعلنا نجمد الفكر فى قوالب جامدة جديدة وإنما ليكون قاعدة ننطلق منها لفهم الواقع الاجتماعى والعمل على تغييره.

يصعب الحديث عن إنتصار الأناركية فما زالت الدولة قائمة فى جميع بقاع العالم ولكن يصعب أيضاً الحديث عن هزيمتها فهى تظل مثل نار حية تشتعل أحياناً وتخبو أحياناً أخرى.

أما عن رموز الأناركية فهى تقترن بالعلم الأسود والذى أتخذته رمزاً لها منذ أن رفعه عمال النسيج فى مدينة ليون الفرنسية فى الثلاثينيات من القرن التاسع عشر حزنا واحتجاجاً على الشهداء الذين سقطوا نتيجة لفض الشرطة إضرابهم بالقوة. وكذلك رمز الذى يشير إلى أول حرف من كلمة أناركيا وتحيط به دائرة لتدل على التضامن والتكاتف.

وتتعرض الأناركية لصور عديدة من النقد النابعة من المذاهب المختلفة فى الفكر السياسي. فتقوم الأناركية على فكرة أن الدولة هى أداة الطغيان الرئيسية منذ فجر التاريخ، ولكن نظريات العقد الاجتماعى الليبرالية ترى أن الدولة أسست أصلاً للحماية من الطغيان وضمان حريات الأفراد وأمنهم. وترى الفوضوية أن الدولة كيان افتراضى والحقيقة الاجتماعية الوحيدة هى الفرد فى حين أنصار الهيجيلية يرون أن الفرد بحقوقه وحرياته الذى نعرفه الآن ما هو إلا صنيعة للدولة الحديثة التى مهدت لوجوده من خلال تحديدها للمجال القانونى العام فى المجتمع. أما النقد الأكثر منهجية فقد جاء من أقرب المذاهب إليها وهو الماركسية، فقد رد ماركس على أفكار برودون فى كتاب بؤس الفلسفة وعلى أفكار شتيرنر فى كتاب الايديولوجيا الألمانية خلاصة نقده أن الأفكار الأناركية هى أفكار برجوازية صغيرة تجهل حقيقة الواقع الاجتماعى والقوانين التى تحكم حركة المجتمع والتاريخ، وتحرم البروليتاريا من الفاعلية فى المجال السياسى الذى ينظم المجتمع. وفى روسيا جعل لينين نجاح الثورة مرهوناً بنشاط الحزب الثورى واعتبر الأناركيون أن الحزب هو بالضرورة اداة قهر تقوم على المركزية والتراتبية. وحينما انتشرت المجالس العمالية الأناركية فى صفوف الطبقة العاملة الروسية اعتبر لينين أن نجاح الأناركية ليس إلا عقاباً من المجتمع بسبب تبنى الماركسيون لأفكار إصلاحية ليست جذرية بما فيه الكفاية. وبالرغم من هذا الجدل المتواصل بين الأناركية والماركسية نلاحظ الكثير من أوجه التقارب والتفاعل بداية من تجاور الأعلام الحمراء والسوداء فى المظاهرات الاحتجاجية وحتى تكوين التيارات الفكرية التى تجمع بين الماركسية والأناركية.

الأناركية فى فكرنا العربى المعاصر

لقد كانت الأناركية أول الحركات الإجتماعية التى عرفتها مصر فى القرن التاسع عشر من خلال المهاجرين الإيطاليين فى الأسكندرية وكانوا هم من يدافعون عن ثورة عرابى فى الصحافة الأوروبية. ورغم ذلك لم يتم تبنيها فى الثقافة العربية المعاصرة. ربما حدث ذلك بسبب ارتباط شيوع صيت الأناركية فى الصحافة المصرية بعدد من الاغتيالات السياسية لرئيس فرنسا وقيصر روسيا فى أواخر القرن التاسع عشر.

ويمكن أن نذكر كيف أن سلامة موسى روى فى سيرته الذاتية حينما ذهب إلى باريس فى عام ١٩٠٩ فوجد مظاهرة يسير فيها رجال ونساء متأنقون من علية القوم ويحملون لافتة مكتوب عليها «لا إله ولا سيد». واعتبر موسى هذا التسامح وهذه الحرية فى التعبير الفكرى والسياسى هو الفارق الأساسى بين الشرق والغرب. كما شهدت الستينات مجموعة داخل التيار الماركسى العربى مجموعة قريبة من الأناركية كانت تصدر مجلة بعنوان المجالس.

مؤخراً وفى غمار ثورة ٢٥ يناير وثورات الربيع العربي، وعبر تفتح المجال الإفتراضى فى الفيس بوك والإنترنت الذى خلق مجالاً للحرية لا حدود له ظهرت من جديد مجموعات مصرية تنسب نفسها للأناركية ويعد هذا علامة على حيوية المجال السياسى فى مصر وعلى التقدم فى إتجاه جذرية الإطروحات الفكرية.

إضاءة

الديماجوجية

يتكون مصطلح الديماجوجيا من جزئين ففى اليونانية «ديمَا» من «ديمُوس» و تعنى الشعب و«جوجيا» من «أكين» وتعنى «قَادَ أو قيادة» ومصطلح الديماجوجية يعنى «خداع الجماهير وتضليلها بالشعارات والوعود الكاذبة» فهى استراتيجية تهدف لإقناع الآخرين بالاستناد إلى مخاوفهم وأفكارهم المسبقة.. ويشير إلى استراتيجية سياسية للحصول على السلطة والكسب للقوة السياسية من خلال مناشدة التحيزات الشعبية معتمدين على مخاوف وتوقعات الجمهور المسبقة، عادة عن طريق الخطابات والدعاية الحماسية مستخدمين المواضيع القومية والشعبية محاولين استثارة عواطف الجماهير.

الديماجوجية تعبر عن مجموعة الأساليب والخطابات والمناورات والحيل السياسية التي يلجأ إليها السياسيون لإغراء الشعب أو الجماهير بوعود كاذبة أو خداعة وذلك ظاهرياً من أجل مصلحة الشعب، وعملياً من أجل الوصول إلى الحكم.

وقد اعتاد الكثير من السياسيين اللجوء لاستخدام العبارات اللفظية التى تلعب على مشاعر ومخاوف الشعوب، ويعتبر بعض السياسيين أفضل من غيرهم وربما محترفون في ذلك.

والديماجوجية هي أحد الأساليب الأساسية في سياسة الأحزاب البرجوازية.. وهي موقف شخص أو جماعة يقوم على إطراء وتملق الطموحات والعواطف الشعبية بهدف الحصول على تأييد الرأي العام استناداً على مصداقيته.

والديماجوجي هو الشخص الذي يسعى لاجتذاب الناس إلى جانبه عن طريق الوعود الكاذبة والتملق وتشويه الحقائق ويؤكد كلامه مستنداً إلى شتى فنون الكلام ودروبه وكذلك الأحداث، ولكنه لا يلجأ إلى البرهان أو المنطق البرهاني لأن من حق البرهان أن يبعث على التفكير وأن يوقظ الحذر، والكلام الديماجوجي مبسط، يعتمد على جهل سامعيه وسذاجتهم و اللعب على عواطفهم ، مثل قول البعض مخاطباً العامة «إنى أحبكم» ، أو «صدقونى إنى أحبكم».

عواصم ثقافية

مهرجان أيام قفصة للرقص تونس - بوستر المهرجان

تونس

قفصة تحتفى بالرقص

تعود مهرجانات الفنون إلى تونس بعد توقف بسبب الظروف السياسية بالبلاد. فقد عقدت مدينة قفصة التونسية مهرجانها السنوى للرقص والغناء فى الفترة من الخامس وحتى الثامن من مارس الماضى.

وقال حمزة عاشور مدير المهرجان أن المهرجان الذى تقام دورته الأولى هذا العام يضع ضمن أهدافه الاحتفاء بفنون الحركة والجسد ومنها الرقص، فى محاولة لنشر ثقافة التعبير بالجسد باعتبارها رافدا مهما من روافد التعبير.

وضم المهرجان مسرحيات تعتمد على فن الرقص المسرحى الحديث ومنها «عابرون» لجمعية الشمس المسرحية بتونس و «ترى ما رأيت» التى تختم أشطة المهرجان.

وشارك فى المهرجان فنانو الرقص والحركة التونسيون حافظ الزليط وملاك السبعى ونوال اسكندرانى بالإضافة لمجموعة «رقص بلا حدود» وأقام المهرجان ورشة تدريبية يعرض انتاجها فى الحفل الختامى مساء الثامن من مارس.

نظمت المهرجان بلدية قفصة بالتعاون مع جمعية ناس الفنية.

أحد عازفى القانون المشاركين

الإمارات

دبى تطهو وأبوظبى تعزف الموسيقى

نظمت إمارتا دبى وأبو ظبى بالامارات العربية المتحدة مهرجانين يحتفيان بالموسيقى والطعام خلال شهر مارس الجارى.

حيث نظمت إمارة دبى مهرجانها السنوى «مذاق دبي» الذى ضم مسابقات بين كبار الطهاة والمطاعم العالمية

المهرجان الذى أقيم فى الفترة من الثامن وحتى العاشر من مارس فى مدرج مدينة دبى للإعلام شارك فيه ٢٦ من أكبر المطاعم العالمية التى قدمت لجمهور المهرجان اطباقا من بريطانيا وآسيا والهند.

كما قدم طهاة مشاهير عروضا حية أمام جمهور المهرجان فى طهو أطباقهم ومنهم مجموعة فيليبس وجارى رودز وفينيت باتيا. وكما قدم المهرجان عروضا موسيقية وراقصة مصاحبة للانشطة الرئيسية.

أما إمارة أبو ظبى فكرمت العالم العربى الكبير الفارابى فى إطار مهرجانها الثقافى السنوى الذى أقيم فى الفترة من ٢٧ إلى ٢٩ مارس.

ويعود تكريم الفارابى إلى اختراعة آلة القانون الموسيقية التى تعد واحدة من أهم آلات التخت العربى التقليدي. إلى جانب وضعه لكتاب «الموسيقى الكبير» .

ونظم مهرجان ابو ظبى الثقافى أمسيات موسيقية تحت عنوان «بيت الفارابي» قدم خلالها كبار الموسيقيين العرب حفلات عزف عمادها آلة القانون وشارك بالأمسيات عازف القانون العراقى أنور أبو دراج وقدم بصحبة فرقته الموسيقية أمسية بعنوان «رحلة المقام»، وعازف العود الإماراتى فيصل السارى الذى قدم أمسية موسيقية بعنوان «مزيج» قدم فيها تنويعات موسيقية تخلط الموسيقى الشرقية والغربية، وشارك أيضا فى أمسيات بيت الفارابى الموسيقية عازف القانون التركى جوكسيل باكاتجير الذى قدم امسية موسيقية بعنوان «أثر الشرق».

مهرجان أبو ظبى الثقافى أقيم بإشراف من هيئة إمارة أبوظبى للثقافة والتراث، وأقيمت الامسيات الموسيقية المصاحبة لبيت الفارابى على مسرح فندق قصر الإمارات.

الجزائر

الشعر فى المدارس

أقامت وزارة التربية الوطنية بالجزائر مهرجانها السنوى للشعر والنثر المدرسيين فى دورته الحادية عشر، بمشاركة طلاب ومعلمى المدارس ببلديات الجزائر.

أقيم المهرجان فى الفترة من ١٧ وحتى ٢١ مارس الجارى وشاركت فيه مدارس ٢٨ ولاية جزائرية. وتخلل المهرجان إلى جانب مسابقات

الشعر والقصة والمقال عروضا فنية وسهرات موسيقية قدمتها الفرق المسرحية والغنائية التابعة لمديريات التعليم فى مناطق الجزائر المختلفة بالإضافة لفرق الهواة الحرة.

واستضاف المهرجان هذا العام ولاية البويرة ويسمح المهرجان لطلاب المراحل الدراسية المختلفة بالمشاركة عدا طلاب المرحلة الابتدائية. وركز مهرجان هذا العام على القضايا الوطنية احتفالا بالعيد الخمسين لاستقلال الجزائر بعد عقود طوية قضتها تحت الاحتلال الفرنسي.

كما نظمت وزارة التربية الوطنية عدة مسابقات مدرسية أخرى فى فنون الأنشودة المدرسية وفنون الخط العربى والزخرفة ومسابقات بين نوادى العلوم فى مدارس الجمهورية الجزائرية.

ليبرفيل

ضجة الملك فى الجابون

من جعلك ملكا؟ عنوان الكتاب الصادر أخيرًا للكاتب، والباحث، والقانونى – جى روستينجا ريجنولت – أستاذ القانون بجامعة عمر بنجو بدولة الجابون الأفريقية، والمستشار الخاص للرئيس الجابوني.

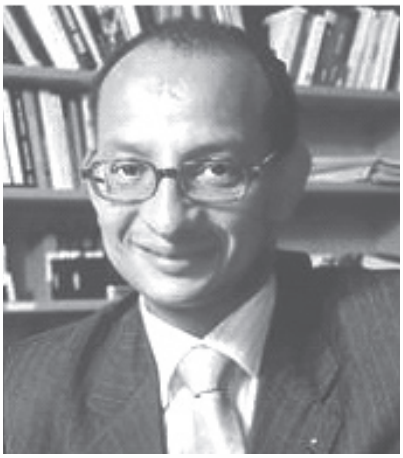
يتناول الكتاب بالشرح، والتفسير القضايا السياسية المختلفة، والمتعلقة بمشكلة الديمقراطية فى البلاد الأفريقية بمختلف أنواع رؤسائها، وسلطاتهم.

حاول الباحث الحقوقى فى كتابه الذى أحدث ضجة كبرى فى الجابون أن يتحدث عن كثير من القضايا الشائكة فى تلك البلاد، ومنها قضية «أساليب الاقتراع»، والانحرافات السياسية، والمفهوم السائد للديمقراطية، وقد استطاع أن يوضح للقارئ الكثير من المفاهيم الملتبسة فى عالم السياسة خصوصًا فى تلك الدول النامية.

وقد أثار الكتاب العديد من ردود فعل النقاد، والباحثين خصوصًا تجاه بعض تساؤلات الكاتب، ومنها كيف لدولة نامية فقيرة تنفق الكثير من الأموال على عمليات الاقتراع؟ وأى أسلوب حكم يعد الأصلح فى تلك البلاد الفقيرة؟.. فقد توقف الكثيرون عند طرحه لقضية الحكم، وهل الملكية هى الطريق الوحيد لتوريث السلطة أم أن طرق أخرى قد تسهم فى عملية توريث الحكم بعيداً عن الملكية.

وتأتى أهمية الكتاب لجرأة كاتبه فى تناول الكثير من قضايا الانحراف التى تسهم فى انقسام إفريقيا، وتعمل على إضعافها على جميع المستويات.

وقد انتهى الكتاب بالتأكيد على خطورة استيراد النماذج السياسية الجاهزة مشيراً إلى أن ظروف الدول مختلفة، ولكل دولة تجربة فريدة، وخصوصية بل قال: لا حاجة – لنا – لدروس فى الديمقراطية!!!



جى روستينجا ريجنولت

بلفاست

الخال فانيا.. راقصًا

بدأ المخرج «ميك جوردون» الموسم المسرحى الإيرلندى على مسرح «نورثون باتاه ستيدج» فى «بلفاست»، بنسخة كوميدية موسيقية راقصة من «الخال فانيا» للكاتب الروسى الكبير أنطون بافلوفيتش تشيكوف، وأكد جوردون «أنها واحدة من أعظم المسرحيات فى العالم».

الموسم المسرحى الذى بدأ فى فبراير ويمتد حتى أبريل الجارى تتم فعالياته فى إطار مشروع ثقافى، ومسرح ذى نزعة إلى العمل وفق اتجاهات المسرح الحديث، ولكن انطلاقا من نصوص كلاسيكية عتيدة.

أسند «ميك جوردون» الدور الرئيسى فى المسرحية للممثل «كون ليث هيل» الذى بدأ عمله فى مسارح برودواي، وفاز بجائزة أوليفر لأحسن ممثل مسرحي.

المسرحية تقع فى أربعة فصول ليست بالطويلة، «فانيا» هو الشخصية الرئيسية، وهو خال «سونيا»، يكره كراهية شديدة «ياكوف» الذى يجلس من الصباح إلى المساء، كى يكتب عن الفن، لكن وجود «يلينا» الجميلة زوجة «ياكوف» يعقد الأحداث، ويسبغ عليها الكثير من المشاعر المنحرفة، حيث يقع «فانيا» فى حب «يلينا»، التى تصده وتقع فى حب الطبيب «استروف» الذى تحبه «سونيا» ابنة شقيقة فانيا، وطوال فترة وجود «برياكوف» وزوجته فى «العزبة» يتوقف الجميع عن كل شيء إلا الدوران فى فلك «يلينا»، إلى أن تأتى اللحظة الحرجة عندما يقرر «ياكوف» أن يبيع ممتلكاتهما، مباغتا «فانيا» الذى يطلق عليه النار إثر مشادة كلامية، محاولا قتله، ولا تهدأ الأمور إلا حين يرحل «ياكوف» مصطحبا زوجته.

لقطة من العرض المسرحي الخال فانيا

ديكنز

لندن

ديكنز» يجتاح العالم

قدمت السينما البريطانية خلال شهر مارس أكبر برنامج استعادى للأفلام والمسلسلات التليفزيونية المأخوذة عن روايات تشارلز ديكنز، وشمل البرنامج عرض فيلم مدته ست دقائق إنتاج عام ١٩٩١ بعنوان «البخيل» الذى يلقى الضوء – كما قالت صحيفة «الجارديان» – على كيفية تأثير ديكنز على لغة السينما، وذلك فى إطار الاحتفال بالمئوية الثانية للأديب البريطانى تشارلز ديكنز.

فمن ألبانيا حتى زيمبابوى تجتاح العالم الاحتفالات بـ«تشارلز ديكنز».. وستكون بلده إنجلترا رأس الحربة فى هذه الفعاليات التى تستمر طوال سنة ٢٠١٢.. وتشارك فيها معاهد ومنظمات من كل أنحاء العالم وستعمل معاً لإنجاح هذه المئوية لصاحب «الآمال الكبار» و«ديفيد كوبرفيلد»، الذى احتفظ بلقب: «صاحب التأثير الأضخم فى التاريخ على الأدب المعاصر».

توزع الفعاليات على عدد كبير من المحاور حيث روايات ديكنز التى أثرت فى عدد من الفنون الأخرى.. لذا يوجد ما يمكن أن نطلق عليه «سينما ديكنز»، و«ديكنز على شاشة التليفزيون»، إضافةً إلى مجالات الفن التشكيلى والمتاحف وأكاديميات الفنون وبالطبع القراءات الأدبية لرواياته والتى سيقوم بها كبار الممثلين ونجوم المجتمع.

يضاف إلى ذلك مهرجانات شعبية على شرفه، واحتفالاً خاصاً بالأماكن التى أحبها ديكنز، وأبحاث معمقة عن دور رواياته فى المجال التعليمى حيث أخرجت أجيالاً كثيرة من الموهوبين أثروا فى مجالات الحياة المختلفة.

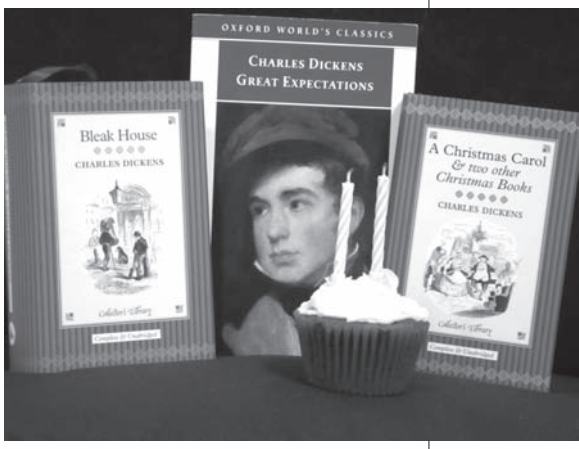
وكان ولى العهد الإنجليزى قد قام بافتتاح هذه الفعاليات بعدما وضع إكليلاً من الزهور على قبر ديكنز كجزء من المراسم التى أقيمت فى كنيسة «ويستمنستر».. وتوالت الفعاليات بحفل كبير أقيم فى مسقط رأسه «بورتسميث» وهناك وضعت إيان ديكنز ابنة حفيد حفيد ديكنز إكليلاً آخر من الأزهار.. كما شهد السابع من شهر فبراير – يوم مولد ديكنز – فتح منزله للجمهور وذلك ليوم واحد فقط.

بالتزامن مع ذلك أعلن مركز «ساوث بنك» فى لندن افتتاح «ماراثون القراءة الدولي» بمشاركة ٦٦ دولة بدأ فى أستراليا.. إلى جانب عرض نسخ متعددة من الأفلام المأخوذة عن روايته «أوليفر تويست» بدءاً من الفيلم الصامت «أوليفر تويست» وليس انتهاء بفيلم «أوليفر» الكئيب للمخرج الشهير «رومان بولانسكى عام ٢٠٠٥.

أطرف هذه الفعاليات أقيمت تحت عنوان «جولة لنساء ديكنز» حيث قامت الممثلة «ميريام ماجدولين» الفائزة بجائزة البافتا Bafta باصطحاب نساء ديكنز فى عرض مسرحى لكل سيدة على حدة؛ من هؤلاء السيدات ميس ميكوبر من رواية «دافيد كوبرفيلد»، ميس هافسايم من رواية «الآمال الكبار»، بالإضافة إلى أخريات.. وقد أقيم ذلك فى أماكن داخل أستراليا ونيوزيلاند، أما المشاهد الإنجليزى فسيكون له موعداً معهن فى لندن خلال شهر يونيو.

ولد الأديب تشارلز ديكنز عام ١٨١٢ وتوفى عام ١٨٧٠، وتفرد فى طريقته فى النشر؛ حيث كان ينشر رواياته مسلسلة فى كبريات الصحف الإنجليزية المعاصرة له، حيث تكتمل الرواية بالتوازى مع عملية النشر الصحفى مما كان له تأثير كبير فى إضفاء حيوية وتفاعلاً جماهيرياً على أعماله التى مازالت تحقق أعلى المبيعات حتى وقتنا هذا.

ويقول الكاتب «مايكل ديرد» فى جريدة



شموع على قبر ديكنز

«الواشنطن بوست»: «إن حدود ديكنز لا تقف عند الكم الهائل من الروايات الضخمة التى أنتجها ولكن أيضاً فى هذا السرد الثرى غير المحدد بأطر مما دعا كاتب بقامة جيمس جويس لأن يحسده».

كانت شخصية ديكنز مغايرة تماماً للنموذج النمطى للكاتب الإنجليزى المتأفف والمتعالى وربما يعود ذلك إلى أنه كان عاملاً فى مصنع لإنتاج الصبغة السوداء بعدما سجن والده الموظف البسيط.

هذه الفترة من حياته قربته من حياة العمال والعاملات البؤساء الذين يعملون فى المصانع الإنجليزية الضخمة فى ظروف لا إنسانية فى مرحلة فارقة فى تاريخ إنجلترا وتاريخ الرأسمالية العالمية ولذا شارك ديكنز بقوة فى الحملات التى دافعت عن الإنسان ضد الظلم والانتهاك الذى يتعرض لهما.

الطب والعلوم .. الأكثر مبيعا فى بريطانيا

تعكس قائمة الكتب الأكثر مبيعا فى انجلترا - طبقا لصحيفة الجارديان- نتيجتين مهمتين.. الأولى هى التنوع الكبير فى اهتمامات القارئ الانجليزي، أما الثانية احتلال الموضوعات العلمية المرتبة الأولى لدى القارئ بشكل يمكننا من القول إنها تطغى على غيرها من الاهتمامات الأدبية والفنية بشكل ملحوظ.

فقد جاء فى المرتبة الأولى كتاب «أسهل مائة شيء تفعلها كى تحميك من الزهايمر» للكاتب «جين هاربر» الذى يقدم عبر كتابه أفكارا سهلة لكنها استراتيجية يمكن للشخص العادى دمجها فى تفاصيل حياته اليومية، لتحميه من انهيار الذاكرة الملازم لتقدم العمر، من هذه الأشياء تناول عصير التفاح بانتظام وكذلك العناية باللثة، ويحرص الكاتب على عرض الأسباب العلمية لكل من المرض و الطرق السهلة التى تقى منه.

وجاء كتاب «صداقات بعيدة الاحتمالات» لـ«جينفير هولاند» وهى كاتبة شهيرة تخصصت فى الكتابة لمجلة ناشيونال جيوجرافيك، والكتاب عبارة عن خمس قصص عن الصداقة بين الحيوانات تشمل الكلب وصغار الخنزير، والفهد والبقرة، والثعبان والهامستر، والبابون والقطة، وصداقة أخرى شهيرة بين فرس النهر وسلحفاة.

أما «تأمل القرن العشرين لـ «تونى جودت» فقد جاء فى المرتبة الثالثة وفيه يمزج المؤلف بين سيرته الذاتية وتاريخ القرن العشرين بينما هو يحتضر بسبب مرض نادر.. ويتتبع الكاتب انتصارات وإخفاقات كبار مثقفى القرن العشرين شارحا أفكارهم فى علاقتها ببعض المهام السياسية التى قاموا بها.

الكتاب الرابع فى القائمة هو رواية «فى انتظار الشروق» لـ«وليام بويد» وتدور أحداثها فى أوروبا أثناء الحرب العالمية الأولى ويروى فيها المؤلف قصة حب بين ممثل انجليزى وفنانة استرالية فى حبكة مثيرة.

وهى ليست المرة الأولى التى تحقق فيها روايات «وليام بويد» نتائج متقدمة فى قوائم المبيعات فمن قبل حازت روايته «عواصف رعدية طبيعية» مركزا متقدما فى قوائم الأكثر مبيعا.

وفى النهاية جاء كتاب «قوة الإرادة» تأليف «رودى .ف. بوميستر» والذى يحدد من خلاله أسرار التحكم بالنفس واضعا يده على أهم عناصر النجاح والسعادة.

ولاء فتحى

الأمير تشارلز فى افتتاح الاحتفالية

جيمس جويس

باريس

موقع وثائقى لموسيقى الثورة المصرية

قام عدد من القنوات الفضائية الفرنسية بإنتاج موقع وثائقى خاص يتم بثه عبر الإنترنت، يقدم توثيقاً كاملاً لكل المؤلفين، والملحنين، والفرق الموسيقية، والآلات الموسيقية المستخدمة أثناء الثورة المصرية بميدان التحرير.

وكان «حسين عمارة»، و«بيريسيل لافيت» المراسل الصحفى الخاص لصحيفة «فرانس ٢٤» قد قاما بجمع مادة الموقع، وإنتاجها بمساعدة عدد من الفنيين، بهدف تعريف القراء، والمتابعين بالروح المصرية أثناء الـ١٨ يوم التى سبقت تنحى مبارك من السلطة فى العام الماضى. يقدم الموقع مختلف الجهات التى اهتمت بالموسيقى، والغناء المصرى الخاص بالثورة، والروح الشعبية، فيقدم الموقع «ساقية الصاوي» باعتبارها أول من اهتم باستعادة الأغنيات الثورية منذ ٢٠٠٣، وكذلك «جامعة القاهرة» التى قدمت العديد من الحفلات، وفيها تم تقديم أشعار «أحمد فؤاد نجم، والشيخ إمام»، كما رصد الموقع مختلف الفرق التى قدمت أول أعمالها على أرض التحرير مثل فرقة «إسكندريلا»، و«سلالم»، و«كيروكي».

هذا بالإضافة إلى تقديم الملحنين، والشعراء الذين كتبوا أعمالهم من قلب الميدان، كما يقدم الموقع الموسيقى، وطرق الغناء الإسلامى الذى ظهر واضحاً أثناء تلك الفترة وإن كان شباب الفنانين لايخفون تخوفهم من تأثيره على الفن فى مصر فى الفترة القادمة.

الموقع يصدر تحت عنوان: «التحرير باغنى اسمك – الموسيقى فى قلب الثورة المصرية».

نساء نيوتن فى جراند باليه

يستقبل مجمع المتاحف القومية بباريس «جراند باليه» أعمال المصورة الراحلة «هيلمت نيوتن» فى الفترة من ٢٤ مارس حتى ١٧ يونيو المقبل. يقدم المعرض أكثر من ٢٠٠ صورة من أعمال المصورة، ووثائق ترصد مراحل عملها، وكيفية إدارتها للأمور، ورؤيتها الفنية، كما يقدم فيلماً تسجيلياً قام زوجها بتقديمه، عن حقيقة حياة تلك المبدعة خلال ٢٥ عاماً.

وقد أبرزت الفنانة الألمانية الأصل التى رحلت عام ٢٠٠٤ وجوهاً وأجساداً نسائية تدعو بها للحرية، والانطلاق لأبعد الحدود، بل، وتضفى قوة على تلك النساء، وهى القوة التى تملكها الفنانة، وأرادت أن تقدمها لكل النساء.

عاشت «هيلمت» مع واقع حياة نساء عالم الموضة بكل ما يقدمه من موضة، ومال، وسلطة، ورفاهية لكنه يخفى وجهه الحقيقى من معاناة صادمة، وعنف، وخوف.

يقام المعرض تحت رعاية مجمع المتاحف القومية «جراند باليه» ومؤسسة «هيلمت نيوتن» الخاصة.

مهرجان للرسوم المتحركة فى فرنسا

بدأت فى ٢١ مارس الجارى – ولمدة شهرين – فاعليات المهرجان الدولى للرسوم المتحركة «أنجلوم» تحت رعاية المكتبة العامة الفرنسية للمعلومات، وتصدرت فعالياته – لأول مرة هذا العام – معرض خاص لأعمال، ومقتنيات فن «سبيجلمان» والذى ينسب لاسم صاحبه الفنان الأمريكى «سبيجلمان».

ويعد الفنان الأمريكى سبيجلمان أحد رواد هذا الفن، ويقدم المعرض طبعة خاصة من كتابه (مواس) الذى يقدم من خلاله تاريخ بلاده، وأسرته، وعلاقته باليهود، ورؤيته لأحداث ١١ سبتمبر بالإضافة إلى رسوم متحركة مميزة جعلت منه أحد أهم الكتب فى هذا المجال، وقد تم ترجمة الكتاب لـ١٨ لغة ، وطبع باللغة الفرنسية منذ عام ١٩٨٧.

وقال «بنوامه موشار» المدير الفنى للمهرجان: هذا الفن بدأ فى نهاية الحرب العالمية الثانية، ومع عام ١٩٩٠ أصبح من أهم الفنون التى يقبل الناس، والشباب عليها، كما يقدم عددًا من أشهر الأعمال المعروفة فى نيويورك، وألمانيا، وفرنسا، ولا جدال فى استحقاق حصول فن الرسوم المتحركة على جائزة بوليتزر الصحفية الشهيرة بأمريكا.

نرمين العطار

إحدى اللوحات المشاركة

سبيجلمان

الحنين إلى بعض بلاد لها مكان فى القلب يبدأ بالرحلة الأولى، وربما قبلها، كأننى عشت عمرا فى زمن سابق، وأتوق إلى استكماله، مع أحفاد الذين شاركونى يومًا ما حياة سابقة. ولكن الجزائر تملك، إضافة إلى الغواية، نوعًا من الصد قبل الرحلة، أتوقعه وأستعد نظريًا لتجاوزه، وحين يقع الصد يثور الطفل الذى كنته، وأنفض يدى من الأمر كله، وأعلن إلغاء الفكرة، فيأتينى صوت من بعيد: «كل السفارات فيها تعقيدات»، ويمنحنى «أبو بكر زمال» فى الجزائر و«سليمى رحال» فى القاهرة جسرًا من المودة، يربط القاهرة بالجزائر.

حيرتى مع الجزائر قبل الرحلة، لا تقل عن حيرتى مع «هنرى كورييل»، كلما قرأت عنه أزداد غموضًا، والثابت أنه منح بيته فى حى الزمالك هدية للمجاهدين الذين انتزعوا حريتهم، وأصبح سفارة للجزائر فى القاهرة.

كنت مدعوًا إلى المهرجان الثقافى الدولى الرابع للأدب وكتاب الشباب (صيف ٢٠١١). الإغراء كبير.. أصدقاء قدامى، ومحاور مهمة، وندوة عن ثورة ٢٥ يناير، ورحلة خارج العاصمة إلى قسنطينة أو تلمسان، وضيوف من ١٥ دولة عربية وأجنبية.

الجزائر.. الغواية والعناد

سعد القرش

فى الرحلة الأولى والوحيدة للجزائر (صيف ٢٠٠٧)، لم يكن لدى حذر، ولا ولع بذكرى سابقة، تركت نفسى لغموض القدر وفرحت، ولم أشغل نفسى بمعرفة أسباب الفرح. والآن يأتى السفر بعد معارك الكلام بسبب كرة القدم. سأعلن لأصدقائى الجزائريين أن بلادهم حسمت المعركة لصالح الشعب المصرى، ضد مشروع التوريث الذى أسهم فيه خائفون وطامعون وطامحون، كل بقدر استفادته أو غفلته. الممثل «عادل إمام» سخر من الشباب والمظاهرات، وقال فى بداية ثورة ٢٥ يناير إنهم «شوية عيال مضحوك عليهم»، ثم قرأ بذكاء اتجاه الريح، وأدرك أنها النهاية، فركب الموجة، واتصل بكثير من القنوات الفضائية معلنًا دعمه للثوار. هو نفسه الذى قال من قبل: «يا ريت جمال يرشح نفسه ويصبح رئيسًا لمصر. نحتاج إلى شخص قوي». «مصطفى الفقى» قال إن أمانة السياسات «تسهم إلى درجة كبيرة جدًا (فى وضع الإطار العام للدولة) وتسهم بالأفكار والدراسات شديدة التميز». («المصرى اليوم» ٢٧ / ٣ / ٢٠٠٨). تجنب الفقى الإشارة إلى أن

نسخة التوريث الكارثية فى العراق تعاقب عليها «صدام حسين» حين كان نائبًا للرئيس طامحًا للرئاسة، ثم ابنه «عدى» الصاعد بقوة، تحت جناح أبيه. وبعد يومين اثنين، وفى الصحيفة نفسها، مد «الفقى» نفسه يدًا إلى الوريث قائلاً: «عندما أحضر اجتماع أمانة السياسات أرى حولى معظم العقول المفكرة من المثقفين والعلماء وأساتذة الجامعات فى مصر».

لكن الجزائر، من دون قصد، أغلقت ثغرة أخيرة كاد يتسلل منها مبارك الصغير، إلى الكرسي، ثم اتضح أن الثغرة ظلت موجودة ومتوارية، حتى بعد (جمعة الغضب ٢٨ يناير)، ولم تنته تمامًا إلا بعد فشل «موقعة الجمل» يوم الأربعاء الدامى ٢ /٢ /٢٠١١. ذهب «جمال» إلى السودان، على رأس بعثة منتخب كرة القدم، ولكن المباراة الفاصلة يوم ٢٠٠٩/١١/١٨، انتهت بفوز الجزائر، وتأهلها لنهائيات كأس العام ٢٠١٠ بجنوب أفريقيا. كان الترتيب أن يمر سيناريو التوريث من بوابة الجزائر عبر السودان، وأن يحمل الوريث فوق رقاب العباد، فى مطار القاهرة، وتخرس الألسنة، وترفع الأقلام، وتجف الصحف، ولكن الجزائر أحبطت خطة اللصوص، فاخترعوا خطة بديلة هى اتهام الجمهور الجزائرى بالبلطجة. كان واضحًا أن لاعبى الجزائر أبرياء من تهمة الإساءة إلينا، لم يكن مطلوبًا منهم أن يخونوا بلادهم، ويفتحوا شباك مرماهم، من أجل «جمال مبارك». وانصبت اللعنات على الجزائر، حتى إن الحماسة المصطنعة «لعلاء مبارك»، فى برنامج تلفزيوني، حملت لاعب كرة تافهًا على التباكي، وقال ابن مبارك الكبير بثقة: وداعًا للعروبة. وبغير إحسان، تبعه «يوسف زيدان»، فى (المصرى اليوم)، مزايدًا وساخرًا من «مسميات ما أنزل الله بها من سلطان: الأخوة العرب الأشقاء»، وهذا مقال دال وكاف ليجعلنى أفرغ يدى من «اجتهادات» يوسف، وأتخلص من كتبه الغزيرة، بعد أن استعرض بخفة، غير لائقة بباحث، البؤس الذى قال: إنه يغوص فى نفوس «صحراويين لم تعرف بلادهم يومًا نسمات التحضر»، فى «ذلك البلد المسمى الجزائر.. ورئيسهم الحالى المسمى بوتفليقة»، ثم وجد جذورًا لهذا العنف الرياضى «أتذكر.. كان معنا فى كلية الآداب طلاب جزائريون بالدراسات العليا، وكانوا والحق يقال مثالاً للغباء والعنف

مدينة تلمسان

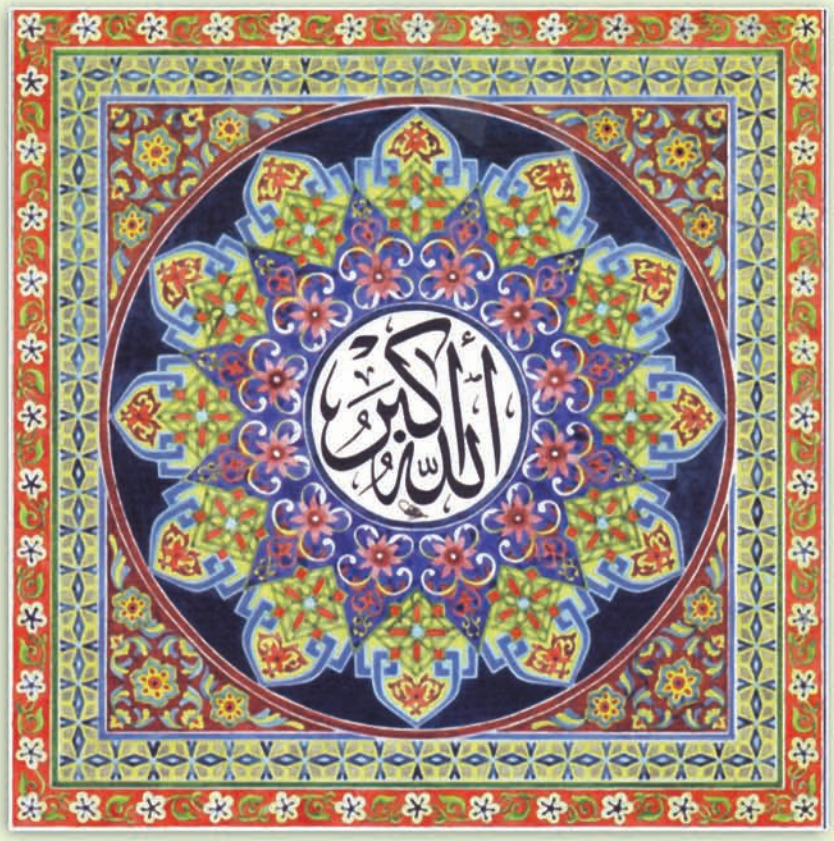
الداخلي، والتعصب المطلق (أى التعصب لأى سبب) ومع أن المنح الدراسية المقدمة لهم، ويا للعجب، كانت مجانية، أى أن مصر (المحروسة) تقوم بسدادها عنهم، إلا أنهم كانوا لا يكفون عن التذمر، لأنهم كانوا حانقين على بلدهم! لأنها أرسلتهم إلى مصر وليس إلى فرنسا، كآخرين من زملائهم». (٢٠٠٩/١١/٢٥).

فى الجزائر، قلت لصديق إن كرة القدم لم تكن سببًا فى الإلهاء، مرة واحدة على الأقل فى تاريخها، واستشهدت بفريق الجزائر الذى أسهم فى تقديم موعد الثورة المصرية، وتأجيل قضية التوريث، فى ثورة ٢٥ يناير ٢٠١١، ردت لنا الجزائر صنيعنا فى ثورة المليون ونصف المليون شهيد، وهو قال: «ولكن فوز فريقنا أجّل الثورة فى الجزائر!».

فى شوارع العاصمة، كلما سمع لهجتى جزائرى قال إنهم سامحونا، وتجاوزوا عن أخطائنا فى حق الجزائر وشهدائها، فالثورات يذهبن السيئات. رأيت واجهة مكتب مصر للطيران محطمة، وتحمل آثار غيظ جماهيرى واعتداء على رمز مصر. نبهت أصدقائي، أشهدت «خالد النجار» و«موسى بيدج» و«قاسم حداد»، وضحك الجزائريان «حياة سرتاح» و«أبو بكر زمال» الذى قال: انس يا صديقي، ألم يخبرك الناس أنهم سامحوكم؟!

من فندق الأوراسي، حارس البحر والجبل، أطللت عام ٢٠٠٧ على المتوسط والجزائر معا. يمد الأوراسى جذوره فى أعماق المياه، ويلامس سقف السماء، هو الأسمى والأفخم فى العاصمة، أما فندق الجزائر (سان جورج سابقًا)، فى قلب العاصمة، فهو الأكثر عراقة ووفاء وإخلاصًا لعاصمة معلقة، فوق متاهة خارجة من طزاجة الأسطورة، تعاند الاستقامة والتبسيط، ويمنحها التعقيد الجغرافى غموضًا. فى كتيب خاص بالفندق تم تعريف فندق (سان جورج) بأنه (ميراث البريستيج)، وتحرص الإدارة على تعليق صور عظماء ومشاهير أقاموا به، كما حرصت إدارة الملتقى على تنمية الوعى الجمالى لأطفال صغار، فى مرحلتى الحضانة والصفوف الأولى الابتدائية، كانوا يتحلقون فى جلسات للقراءة بمعرض الكتاب، ويستمعون إلى قصص تفاعلية تليقها (آسيا لافى)، أو يرسمون الحياة ويلونونها، فى ورش إبداعية أدارت بعضها (رشا منير)، تحت عنوان (عالم الإبداعات.. اصنع لعبتك). وسوف أجد بعد يومين فى مدينة تلمسان صيغًا أخرى لتنمية الوعى الجمالى والفنى لدى الأطفال.

بعيون الخارج من ثورة مصر رأيت الحاضرين شبابًا، متوهجين، أسهموا فى ثورات بلاد أو ينتظرون نجاح ثورات لم تكتمل بعد، حتى الذين ينتمون لدول تعادى الثورات كانوا يبتسمون بمكر وينتظرون. «خالد النجار»، الشاعر التونسى المهاجر المشاغب، رأيته للمرة الأولى فى الجزائر عام ٢٠٠٧، كنا على غداء، وسمعت منه ما لا يعجبنى فى تجربة دولة يوليو الناصرية، وكدت أمد يدى وأدفعه. لم يسعفنى لساني، ولا امتلكت من الحكمة ما يكفى لتحمل الاستهانة بتجربة «عبد الناصر»، الرجل الذى عاديته عشرين عامًا، ثم أحببته وعاتبته فى العشرين عامًا التالية. انتبهت إلى نفسى وخجلت، «خالد» يتكلم، وهو مهموم ومخلص لا يكف عن الكلام، فلا أقل من الاستماع إليه والاختلاف معه. وفى المغرب عام ٢٠٠٩، كنت أدير جلسة، فى ندوة (الرحلة العربية فى ألف عام)، وأشاد «خالد» بتجربة مصر الليبرالية، قبل ثورة ١٩٥٢، ولم ينسب إلى الثورة فضلاً



فى الفكر والثقافة، هى قسوة محب يرى مصر من بعيد كبيرة، وينتظر منها دورًا يليق بها وبه، واندفعت أخالفه مستشهدًا باثنين من العقول الموسوعية التى نمت فى ظلال الثورة: «عبد الوهاب المسيرى» (١٩٣٨-٢٠٠٨) و«جمال حمدان» (١٩٢٨-١٩٩٣). وبالمصادفة سجّل الأخير فى أوراقه الخاصة التى أصدرها أخوه فى كتاب (العلامة الدكتور جمال حمدان ولمحات من مذكراته الخاصة أن عبد الناصر «أول وللأسف آخر» حاكم يعرف جغرافيا مصر السياسية، وأن «الناصرية هى المصرية كما ينبغى أن تكون... أنت مصرى إذن أنت ناصري... حتى لو انفصلنا عنه (عبد الناصر)، أو رفضناه كشخص أو كإنجاز»، فالناصرية فى رأيه قدر مصر الذى لا يملك مصرى الهروب منه، إنها «بوصلة مصر الطبيعية»، مع احتفاظ كل مصرى بحقه المطلق فى رفض عبد الناصر لأن المصرى «ناصرى قبل الناصرية وبعدها وبدونها».

«خالد النجار قدري». أتفادى الاصطدام بآرائه الحادة، فى صراع الثقافات، فى مصر «عبد الناصر»، فى الاستشراق الجديد، فأجدنى معه فى ندوة (الأدب والالتزام). تونسى ومصرى على منصة فى عاصمة تحذر الثورات، من حسن حظى أننى تحدثت أولاً، واستنكرت عنوان الندوة، كان يمكن أن يثار قبل ستين عامًا، فى عز المد الاشتراكي، والصراع حول دور الأدب فى معركة الاستقلال. شددت على أن الأدب الملتزم هو الأدب الجيد، قبل طرح قضية الالتزام ينبغى أن يكون الأدب أدباً إنسانيًا، أما التمحك فى قضية الاستقلال أو مناهضة الدكتاتوريات فلا يمنح الكتابة الضعيفة قيمة. تتواطأ القضايا الكبرى أحيانًا على الفنون، وبعد هدوء غبار المعارك لا يبقى إلا «الأدب»، ولا يشفع حسن النية، ولا نبل الغرض، لنصوص متواضعة كتبت عن ميدان التحرير. من الإساءة للفن أن يكون الواقع أكثر منه سموًا وبلاغة.

استعد الحضور للإنصراف عن عنوان الجلسة، إلى الوجهة التى أردتها، إذ سألونى عن تخاذل بعض المثقفين عن مساندة الثورة المصرية، وقلت إن النبلاء جميعًا كانوا فى الميدان منذ اليوم الأول، لم يتباطأ إلا مثقفو النظام، انتظارًا للكفة الراجحة، ولم يسعفهم الذكاء فسقطوا. سألونى عن أحدهم، وقلت إن رأيى فيه معلن ومنشور، ولكن وجودى خارج مصر يمنعنى أن أسيء إلى أحد، ولو بذكر حقيقة معروفة. أما «خالد» فقال إن الشباب الذين أطلقوا شرارة الثورات العربية، وأسقطوا نظامين فاسدين فى تونس ومصر، استخدموا أدبًا جديدًا، وإن الأدب الحقيقى يكتب اليوم فى الفيسبوك، النافذة التى أبرزت من الحياة اليومية نصوصًا أكثر عمقًا من الشعارات السابقة، إذ كان المعروف أن المثقف يقود المجتمع، إلا أن جيل الفيسبوك غير هذا المفهوم، وتقدم بجسارة إلى ميادين الحرية قائدًا للثورات.

فى ختام الندوة ضحكنا وتصافحنا. لقاء نادر لا ينتهى بالشجار، لعلنا استنفدنا رصيدنا من الخلاف فى لقاءات أخرى بالجزائر والرباط والقاهرة والدوحة. كنا قريبين من «مقام الشهيد»، أطلقت عليه فى المرة السابقة اسم النصب التذكاري، كما يسمى فى مصر وفى غيرها، ولكن دماء الشهداء فى الجزائر تستحق أن تتنزع اسمًا خاصًا، ربما يكون النصب التذكارى الوحيد فى العالم الذى يحمل اسم «مقام الشهيد».

فى وقت لاحق سوف أستقل التليفريك، أسبح فى الفراغ، من دون سبب إلا الفضول، وأنتقل من موضع لآخر، وأنا قريب من الله، و«مقام الشهيد» أعلى وأقرب. يصعب على زائر الجزائر أن يقول: إنه بلغ ذروة الأماكن، دائمًا هناك ما هو أعلى، من بعيد تشرف علينا القصبة وتطل، على الرغم من قسوة الاحتلال الفرنسى فى طمس معالمها، لكى لا يراها البحارة من بعيد. أنشأوا فيها بنايات لا تناسب روح الجزائر ولا تاريخه، إلا أن مكر التاريخ والجغرافيا أكبر من آلة الاحتلال، وسرعان ما يستعيد المكان عافيته، وتتعرف الروح على الجسد، وتقوم قيامة القصبة، وفيها أستعيد مشاهد لمطاردات الثوار فى فيلم (معركة الجزائر) للإيطالى «جيللو بونتيكورفو»، الفيلم الذى أنتج عام ١٩٦٦، لعنة تلاحق القتلة، ولا يزالون يخشونه، ويمنعون عرضه فى فرنسا.

فى بيت «بالقصبة» استقبلتنا سيدة جزائرية. تحدثت قليلاً بالعربية، وأسعفتها لهجتها الجزائرية مع الفرنسية. كان «واسينى الأعرج» يجيب عن استفسارات «خالد النجار» و«خلات أحمد وناتالى حنظل». صعدنا سلمًا داخليًا، هو جزء من باحة البيت، تطل عليه غرف. بيت متحفى لا مسافة بين حاضره وتاريخه الذى يضم بقايا مصدر للمياه، ومقتنيات تركتها أجيال من أسلاف العائلة. السيدة الفخور بأسلافها تحفظ تاريخ كل قطعة فى البيت، وتقدم لنا حلوى وطعامًا محليًا تاريخه أقدم من فرنسا الحديثة. تفاصيل يجهلها قادة فرنسا الذين اعتبروا الجزائر جزءًا من الجغرافيا الأوروبية، وادعوا أن الاحتفاظ بها

دفاع عن الشرف الأوروبي، وراهنوا على البقاء الأبـدي، واختـار القـدر الجـنرال سيء الحظ «شـارل ديجـول» ليكون آخـر سلالة المصابين بالبارانويا، وقد سمعته يستعير صوت «عنترة بن شداد»، خاطبًا فى جيشه عام ١٩٥٩:

ـ إننـا نعيش تمـردًا دام خمس سنوات، وخسارتنا للجزائر كارثة لنا وللدول الأوروبية.

وسوف يسجل التاريخ أن الجنرال المهزوم أول من قال: «فهمتكم».

قالها لشعب انتزع حريته، للجزائريين عام ١٩٦٢. ثم استعارها «زين العابدين بن علي»، من دون إشارة إلى حقوق الملكية الفكرية، حين قال: «فهمتكم»، قبل يوم من هروبه أمام زحف التونسيين الأحرار.

غادرنا بيت السيدة. طاف بنا الدليل فى «القصبة»، وبلغ منزلا وأشار إلى بابه، رأيت مثل هذا الباب فى فيلم (معركة الجزائر)، وأسفت على «يوسف شـاهين»، صنع فيلم (جميلة) قبل أن يـرى السحر الجـزائري. ذكـر الدليل أسماء جزائريين استشهدوا فى هـذا المكان، وتمتم بدعاء أو سورة الفاتحة، ثم واصل السير والشرح، إلى أن وصلنا إلى مسجد أثري، قال «خالد» إن الفرنسيين كانوا قد حولوه إلى كنيسة، ضمن خطة شاملة لمسح الذاكرة المعمارية. كنا نلتفت وراءنـا كلمنا هبطنا درجًـا، لكى نتأمل المحال والبيوت وبقايا الطرز المعمارية القديمة. لم نصعد قط، إذ بدأنا من أعلى، وانتبه الدليل، وقـال إن الرحلة كـان يجب أن تبدأ من تحت، فالصاعد يـرى المشهد البانورامى بدقة، ولم يكن الوقت والجهد كافيين لرحلة صعود.

قلت إن العاصمة الجـزائريـة لا تستأثر بنصيب الأسد، فى الأنشطة الثقافية، وانزعجت السورية «خلات أحمد» من ذكر كلمة «الأسد». انتبهت وقلت إن عجلة الثورة دارت، وهى لا تعود إلى الوراء أبدًا، ولكن الثمن باهظ، وعلى الشعب السورى أن يدفع مهر الحرية، وهى تستحق. وكنا نستعد لرحلة قصيرة مدتها يومان إلى إحدى مدينتين، إلى «قسنطينة» فى الشرق سيذهب «قاسم حداد» و«خالد النجار»، فى لقاء (تكريم لمالك حداد)، وإلى «تلمسان» فى الغرب أسافر بصحبة موسى بيدج، وسمعت مدحًا لتلمسان التـى تحتفل هـذا العـام (٢٠١١) باختيارها عاصمة للثقافة الإسلامية. ابتسمت ساخرًا من الفهلوة المصرية، إذ اختيرت الإسكندرية عام ٢٠٠٨ عاصمة للثقافة الإسلامية، وهو اختيار قوبل بدهشة واستنكار، ومر الأمر بصمت وسلام حتى إن كثيرين لا يعرفون أن الإسكندرية كانت طوال عام عاصمة للثقافة الإسلامية، وهى أبعد المدن عن مثل هذا الاختيار الذى يليق بالقاهرة أو أية مدينة أخـرى، إلا الإسكندرية، المدينة الوحيدة فى مصر، وربمـا فى العالمين العربى والإسلامي، التى «فتحت» ثلاث مرات، قبل أن يتمكن منها «عمرو بن العاص» الذى غزا مصر، من دون مقاومة كبـيرة، ثم استعصت عليه عاصمة البلاد الحصينة، الإسكندرية، وريثة المجد البطلمي، مقر الكنيسة المرقسية. استسلم أهل المدينة، ثم انتفضوا بعد عامين رافضين الجزية الكبيرة، وحرروا مدينتهم من المسلمين الذين عادوا إلى الإسكندرية مرة ثانية، ثم تلقى أهل الإسكندرية مددًا بيزنطيًا ساعدهم على طرد المسلمين مرة ثانية، وانتظروا مددًا آخر لم تسعفهم به بيزنطة المرهقة بالخلافات المذهبية والسياسية، وانقض المسلمون على المدينة، وكان «الفتح» الثالث، والجـزيـة التى احتملها أهل المدينة على كره منهم، وسبى «عمرو بن العاص» بعضًا من أبنـاء أهلها، حتى إن «البـلاذرى» يسجّل أن أهل الإسكندرية باعوا أبناءهم الذين نجوا من السبى لكى يسددوا الجزية.

لم يكن أهل الإسكندرية يعلمون أن مدينتهم ستختار «سرا» عاصمة للثقافة الإسلامية!

سـافرنـا بـالطـائـرة إلى «وهـــران». ومن هناك نستقل سيارة إلى «تلمسان». لم تفارق الابتسامة قائد السيارة، كل مولود يبكى حين يستقبل الـدنيـا، إلا هـذا الشـاب الضحوك، قال: إنه متعلم وسعيد بعمله، وسكت ليرد على مكالمة، وطمأن السائل بأننا فى الطريق، بعد أن «عبأنا» من المطار، وسوف يكرر كلمة «عبأ» فى تنقلاتنا بتلمسان. أضحك وأقول إن التعبئة تخص البضائع والأشياء، ويبتسم ويقول للسيدة المسؤولة عن الأنشطة الثقافية: إننا معه فى السيارة، وفى العودة يقول لها إنه «عبأنا» ونحن نقترب من الفندق.

نزلنا فى فندق (إيبيس)، ورائحة الطلاء تقول: إن العمل انتهى فيه قبل ساعات، لعلنا أول النزلاء. قالوا: إن الفندق جديد، يفتتح بمناسبة

ضيوف المدينة، عاصمة الثقافة الإسلامية، والغرف صغيرة، خالية إلا من حمام صغير، وسئلنا عما إذا كنا نريد الانتقال إلى فندق آخر؟ كنا قد تأخرنا على العرض المسرحي، والفنادق للغريب ليست ترفًا، هى مأوى لساعات النوم الفائضة على فترات التجول والمسامرة، ولن نقيم هنا إلا ليلة واحدة، وفى الصباح سنغادر إلى قلعة المشور، ومنها إلى مطار تلسمان إلى العاصمة.

الشاب «عبأنا» فى السيارة، وسارع بنا لكى نشاهد مسرحية (هل لم تكن تعلم؟)، المقتبسة من رواية (القط الغاضب) لمحمد ديب، من تقديم (الجمعية الثقافية الدار الكبيرة). كان الباب الخارجى مغلقا دون بضعة أطفال يمنع رجال الأمن دخولهم. اقترحت عليهم أن يسمحوا لهم، لعل أحدهم يصير يومًا كاتبًا أو ممثلاً أو مخرجا بفضل مشاهدة هذه المسرحية. اعتذروا لامتلاء المسرح، وازدحام الممرات بالحضور، قبل بدء العرض، حتى نحن ليس لنا مكان. جذبتنا الموسيقى وحوارات الأطفال الممثلين، فى سن أولادي، واليوم السبت ٢٥ / ٦ / ٢٠١١ عيد الميلاد الخامس لابنى (آدم)، وهنا فى المسرح أطفال فى مثل سنه وأصغر منه، بصحبة أمهات وآباء فرحين بالمسرح، وبعضهم لا يعرف «محمد ديب» (١٩٢٠-٢٠٠٣)، ابن تلمسان الذى عاش ودفن خارج بلاده.

فى اليوم التالى قابلنا «ميلود حكيم». ذهبنا إلى (متحف المشور)، فى حرم القصر الملكى الزيانى فى قلعة المشور، هنا أيضًا جمعية «محمد ديب»، تستعيد أعماله وتوثق كل ما يخصه، وتمنح جائزة باسمه، كل عامين، قيمتها مليون درهم جزائري. الجمعية ليست متحفًا يعنى بتحنيط الماضى أو التغنى به، هى أقرب إلى جهة بحثية غيور على إبداع ابن المدينة. قالوا لنا إن ترجمة أعمال «محمد ديب» الأولى فى بيروت «خاطئة»، لا بد أن يكون المترجم جزائريًا، ويفضل أن يكون من «تلمسان»، ليتمكن من نقل السياق التاريخى والحضارى والاجتماعى للنص الإبداعي.

مسجد القلعة بناه السلطان «الزيانى أبو حمو موسى الأول» عام ١٣١٠ ميلادية، أما قلعة المشور فالعمل فيها جار بالداخل، وقد أزيح الركام عن الأسوار التى بناها السلطان «أبو العباس أحمد العاقل» عام ١٤٤٦، فبدت القلعة قلعة تتحدى محاولات الاستعمار الفرنسى طمس معالمها. نجت أعمدة وقطع فيسفساء فى القصر

المسجد الكبير

الملكى للمشور من جهالة الفرنسيين، ومازالت تحتفظ بخطوطها ونقوشها وكتاباتها الأصلية.. (العز القائم لله) و(الملك الدائم لله)، ويحرص العاملون على ترك المعالم القديمة، وترميم المتساقط على الطراز القديم للقصر، النسخة الجزائرية من قصر الحمراء فى غرناطة.

بالقرب من القصر دخلنا متحف فى ساحة صغيرة تفضى إلى سوق شعبي. لا مسافة جغرافية ولا نفسية بين الجمهور والمتحف، منحوتات حديثة، تمد جسورًا إلى معرض للمخطوطات الإسلامية، من مقتنيات مساجد ومكتبات ومثقفين، وقد عرضت فى متحف سيدى بلحسن، وأصدرتها وزارة الثقافة فى مجلد فخم، كما صدر أيضًا مجلد آخر يضم لوحات (المهرجان الثقافى الدولى للمنمنمات والزخرفة)، بمشاركة فنانين من الشرق والغرب. والمعرضان جزء من معارض وأنشطة تستمر طوال عام «تلمسان» عاصمة الثقافة الإسلامية.

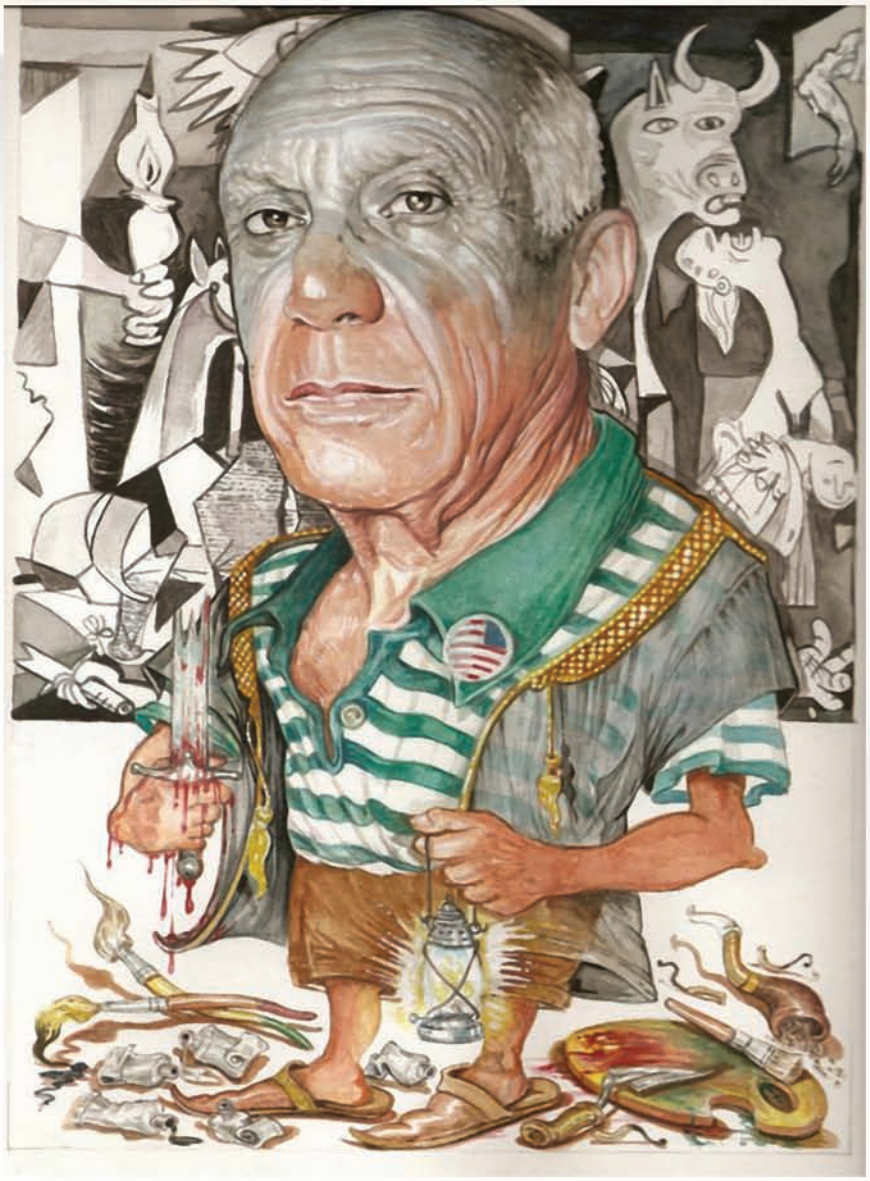
تهت فى السوق الشعبي. يدفعنى شارع إلى زقاق، ولا أعرف طريق الرجوع، ولا أذكر اسم المتحف الذى تركت فيه «موسى بيدج»، ولا اسم الساحة التى يصب فيها السوق، ولا أين ينتظرنا السائق. استمتعت بحالة الشراء، وجربت أن أساوم بائعا عجوزا، واقترحت سعرا أقل، ولم يرد، وعرف من لهجتى أننى مصر، إلا أنه سألني: «مصري؟»، قلت: «ما أنت عارف!»، فغنى «لعبد الحليم»، وانتهى بسرعة من يخاف ألا يسعفه الوقت، وغنى «لأم كلثوم» من (سيرة الحب): لا أنا قد الشوق، وليالى الشوق، ولا قلبى قد عذابه. تركت ما فى يدى وأنصت إليه، ثم سألته هل يوافق على السعر الذى أطلبه؟ فقال: «ما أنا غنيت للست، انتهينا، موافق».

لم يبق الكثير على موعد الطائرة، والشاب قال للمسؤولة إنه «عبّأنا» من الفندق، ولمح بعينه ابتسامتى اللائمة، فأتبع وهو يبتسم مصححًا أنه اصطحبنا من الفندق، وأننا فى الطريق إلى مطار تلمسان!

فى التثاقف التشكيلىّ

بيكاسو والخزف الأندلسى

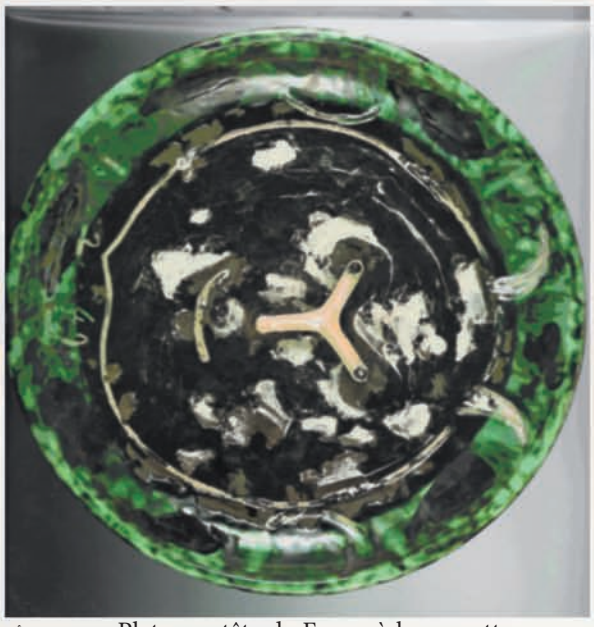
شاكر لعيبى



يحتاج دين بيكاسو لبعض الموضوعات الأثيرة فى خزف بلنسية، الدين المعروف من طرف دارسيه اليوم إلى بعض التشديد والمزيد من الفرضيات.

بقى خزف بلنسية موصولاً بالخزف الإسلامى والمتوسطى الذى ظل يمارس تأثيره حتى فى فترة ما يسمى بالاسترداد، أى الزوال الكامل للحكم الإسلامى، ومثال هذا الخزف (طبقٌ عليه رسم قلعة وطيور وشخصيات نسائية) من باترنا (مقاطعة بلنسية)، القرن الثالث عشر- الرابع عشر (برشلونة، متحف الخزف، رقم الجرد .Inv 20090)، ورغم أنه من المنتوجات البلنسية اللاحقة لفترة الغزو المسيحى للأندلس، فإننا نجد أن الأشكال الزخرفية المسماة «القوطية- المدجَّنة» تتمازج مع الزخارف ذات التأثير المشرقى. ألوانه، الأخضر والبنى، معروفة ومتداولة فى المشرق خلال القرنين العاشر والحادى عشر للميلاد، ومن بعد فى المغرب الإسلامى والأندلس. أما الزخرفة القائمة على التقابل المتعاكس، فهى إرث أكيد من الفن الإسلامى. التزاوج القوى يبدو أيضا فى صورة البرج ذى طوابق الثلاثة الذى يشبه ذلك الموجود فى باترنا والمتداول فى صناعات المدينة «كموضوع زخرفى. نجد فى مستواه الأول، فتحتين بعقود ثلاثية الفصوص تحتمى داخلها امرأتان متقابلتان جالستان على الطريقة الشرقية بلباس مفتوح الصدر، وتحملان تاجين على شعرهما الطويل على شاكلة ملكات إيران وبلاد ما بين النهرين. فى يد كل منهما قرص، ربما آلة موسيقية أو مرآة صغيرة باعتبارها أداة زينة تستعمل عادة فى الثقافة المسيحية لتلك الفترة لإظهار الأناقة والبذخ. هذا الموضوع متداول كثيرا على قطع الخزف فى باترنا».

صحن من باتيرنا، بلنسية، نهاية القرن الثالث عشر، بداية الرابع عشر للميلاد. طين مطبوخ. القطر: ١٩,٥سم. اللوحة رقم ٨٧ فى كتاب «بيكاسو وفن السيراميك».



بيكاسو: Plat avec tête de Faune à la pernette، صحن مع رأس برى وحاجز فخارى ثلاثى القوائم. عام ١٩٤١ واستعاد العمل به عام ١٩٥١. الشكل. القطر ٣٥,٥سم. منشور على ص١٩١ من مرجعنا.

يشير كتابٌ مرجعى بالفرنسية عنوانه (بيكاسو والسيراميك)[٢] إلى بعض دين بيكاسو واستعاراته من مختلف أنواع الخزف، وعَرَضَاً لخزف بلنسية فى عدة مواقع. يقارب مثلا خزفية بيكاسو (صحن مع رأس برى وحاجز فخارى ثلاثى القوائم) مع صحن يرقى إلى باترنا، بلنسية قائلاً: «عندما يستخدم بيكاسو طوعا أرجل الديك فى بعض أعماله (يقصد صحنه المذكور) فمن الممكن أن يقيم صلة مع صحن باترنا على سبيل المثال حيث بقى الحاجز الفخارى ثلاثى القوائم عالقاً بالمصادفة على الصحن أثناء عملية الطبخ. بعدئذ، ومن وجهة نظر شكلية، يستلهم بيكاسو نموذج أولى بلاستيكى مستعار من مدونة السيراميك ما قبل الكلاسيكى كما الكلاسيكى وأيضاً مما قبل الكولومبى والشعبي» (ص١٩٠).

ولا يبدو أن الاحتمالية البعيدة التى يضعها المؤلف لتأثر بيكاسو بصحن بلنسية، فى محلها من دون فهم المفردة الفرنسية pernette التى لم نجدها بالقاموس العربي-الفرنسى، ووجدنا بالأحرى تعريفا لها فى أماكن أخرى: «هى حامل من الطين عادة، يمنع الفخار من أن يلامس بعضه فى الفرن أثناء الطهى. وتأخذ هذه الحوامل فى السيراميك الإسلامى عموما، يمضى مصدرنا إلى القول، شكل نجوم بثلاثة فروع. نهاياتها المدبّبة تترك أثراً غير مطليّ فى نقاط الاتصال مع القطعة الفخارية المجاوِرة». تلقى المراجع الإسبانية المتعلقة بصناعة الخزف المزيد من الضوء على هذه الحاجز ثلاثى القوائم المرئى ملتصقاً فى قطعة بيكاسو وصحن بلنسية.

تذكر المصادر الإسبانية أن الحاجز هذا ثلاثى القوائم وأنه يسمى بالإسبانية Atifle، كلمة من أصل عربى. يسلط تعريف قاموس الأكاديمية الملكية الإسبانية المزيد من الإضاءة عليها: أرتيفيل، الطفيل، أثافى.

atifle. (Del ár. hisp. atífil. este de atáfil. y este del ár. clás. atafī. piedras en las que se apoya la marmita. trébedes).

Atifle: (من العربية إلى الأسبانية أرتيفيل، من أطافيل، من العربية الكلاسيكية أثافي: الحجارة التى توضع عليها غلاية، ركيزة).

إنها الأثافى إذنْ. فى لسان العرب: والأُثْفِيَّة: ما يوضع عليه القِدْر، تقديره أُفْعُولَة، والجمع أثافىٌّ وأثاثيٌّ. وهى الحجارة التى تنصب وتجعل القدر عليها، والهمزة فيها زائدة. وثَفَّى القدر وأثْفاها: جعلها على الأثافى. وثَفَّيْتها وضعتها على الأثافى. ورماه الله بثالثة الأثافِى: يعنى الجبل لأنه يجعل صخرتان إلى جانبه وينصب عليه وعليهما القدر، فمعناه رماه الله بما لا يقوم له. الموقد لغة موضع الوقد، وكذلك الموقدة. وهى هِنَةٌ ذات ثلاثة جوانب أو أثافى تُعمل من حجر أو طين أو معدن وتوقَد فيها النار ويُطبخ عليها.

وفى ظننا أننا أمام كلمة اصطلاحية أندلسية عن فن صناعة الخزف، وقع فيها تحويل المفردة أثافى من معناها الأصلى إلى معنى لصيق بحامل تقنى صغير الحجم فى غاية الأهمية لتلك الصناعة. لا مصدر عربياً، على حد علمنا يشير إلى هذا الاستخدام التقنيّ.

كلنا نعرف المثل العربى «ثالثة الأثافي» الذى قد يفسِّر لنا لماذا تجاهل محللو خزف بيكاسو أن «الأثافى» الموضوعة على خزفيته، تمتلك تاريخاً عريقاً فى الخزف الأندلسى الإسلامى، حتى أن اسمها ظل هو نفسه حتى اليوم الراهن. وقد وجدت منها كميات كبيرة فى قصبة مالقة يمكن أن نراها فى الصورة جوار كلامنا.

فى مدينة سيكوينوا فى مقاطعة (وادالاخارا فى وسط أسبانيا[٣] أيضاً اكتشف العديد من الأثافى الخزفية هذه، بالاسم العربى نفسه دائماً حتى اللحظة. ترينا إحدى صورنا الطريقة التى تُوضع فيه الأثفية لكى تمنع الالتصاق بالصحن الآخر الموضوع فوقه فى الفرن.

استخدام بيكاسو للأثفية متأثرا بصحن بلنسية أو غيرها من المدن الأندلسية لا يبدو محض احتمالية بعيدة، بل هو شبه أكيد، لأن سعة معرفة الأندلسيين بها معروفة بمكان، ولا يمكن الظن أن بيكاسو يجهلها بحال من الأحوال، مع الكمية الكبيرة المكتشفة منها فى مالقة خاصة، وفى المدن الأندلسية الأخرى، ومع وجود العديد من الصحون الأندلسية

القديمة التى ظلت الأثفية ملتصقة بها بسبب خلل تقنيّ. يبدو بيكاسو مطلعاً بشكل واسع على الإرث الخزفى الإسلامى الأندلسى، أقلها عبر هذا التفصيل الدقيق العارف، ناهيك عن أن لون صحن بيكاسو الأخضر الذى يعنينا هو لون الصحن البلنسى. وهذا اللون عريق فى تقاليد الخزف الإسلامى فى الأندلس. من جديد نلاحظ أن هواجس بيكاسو قد أفادت من فكرة الأثفية الملتصقة خطأً وجعلتها عنصرا تشكيلياً معاصراً يقوم على فكرة الكولاج المتعمَّد الذى يعرفه بيكاسو منذ وقت التكعيبية المبكر فى مساره الفنى. الفارق المفهومى كبير دون شك بين التصاق صدفوى وبين الكولاج. فالكولاج جدّد الممارسة التشكيلية مسائلاً فكرة التمثيل التقليدية للواقع وصناعة الصورة image، وهو يقارب بين الفن والحياة حيث ستشكل عناصر الواقع البسيطة والعادية، من حينها، جزءاً عضوياً من العمل الفنى، وحيث الأشياء المألوفة الاستخدام فى الحياة اليومية والمستهلكة يمكن أن تندغم فى الفن. يُعزى أول اكتشاف للكولاج فى تاريخ الفن الحديث لبيكاسو، وذلك فى عمله (طبيعة صامتة مع كرسى من الخيزران Nature morte à la chaise cannée) (متحف بيكاسو، باريس) الذى أنجزه فى شهر أيار/ مايو عام ١٩١٢. وقد أنجز العمل انطلاقاً من رغبة بيكاسو وبراك فى العودة إلى

غضار Faience إسباني- موريسكى، على شكل دائرى، قطره ٤٠سم. بيع فى مزادات كريستيس فى نيويورك عام ٢٠٠٨

بيكاسو: «طبق إسبانى مع ثلاث سمكات على ورقة جريدة». عام ١٩٥٧.

قرعة: من كتاب (François Poncetton، Georges Les poteries françaises، 1928 : Salles)

بيكاسو: صبى مع حشرة gus avec insecte ، 1951.

(الواقع) فى مواجهة خطر التجريد الذى تعتمل به التكعيبية التحليلية فى مرحلتها الأكثر التباساً. قرّر بيكاسو فى تلك السنة أن يدمج فى بعض أعماله مواد غريبة على تقنيات اللوحة التقليدية، ضمن مساءلة مفهومية عن علاقة الفن بما يمثله.

رغم ذلك وبعد ثلاثين عاماً تقريباً من أول كولاج يسُجِّل باسمه، لا يبدو كولاج صحن بيكاسو الخزفيّ أمام أى مساءلة مفهومية عن علاقة الفن بتمثيل الواقع، قدر ما هو ممارسة بلاستيكية لُعُبية تقريباً، ناضجة، تستثمر سمعة عريقة للفنان بهذا الشأن، وتغترف بالتالى من صحن بلنسية الذى وجده ملائماً لهذه الشهرة وتلك المساءلة القديمة، المفقودة عملياً فى كولاجه الخزفى الحالى. من جهة لا علاقة موضوعية تبرر علاقة الحياة البرية بهذا الحاجز ثلاثى الأرجل، ومن جهة أخرى لا نعرف لبيكاسو مبررات نظرية جمالية للكولاج، لمثل هذا الكولاج عينه، فى أعمال السيراميك التى أنجزها طيلة انشغاله به.

فى الفصل المتعلق بمراجع خزف بيكاسو، هناك شروحات فى كتاب (بيكاسو والسيراميك) المذكور عن كيفية عودة بيكاسو إلى المراجع الفوتوغرافية من أجل إيجاد أو استلهام تصاميمه الخزفية. يتحدث المؤلف من بين أمور كثيرة عن علاقة الفنان بالخزف القبرصى (ص١٩٢)، وإعادة إنتاجه لتصميم خزفية فرنسية (ص١٩٦) منشورة سابقاً فى كتاب عن الخزف الفرنسى صادر عام ١٩٢٨[٤]. لا يقيّم مرجعنا هذه السرقة البيكاسوية الصريحة إلا بالقول أنها «تطابق» الأصل. وإذا ما كان معقولاً إلى حد ما أن يعود بيكاسو إلى خزفية أتروسيكية تمثل بطة، نقلها بيكاسو بتصميمها الحرفى عينه فى عمله (حاملة زهور مع أيد وطائر)[٥]، على أساس أنها من كلاسيكيات فن الخزف، فليس معقولاً أن «يأخذ» تصميماً خزفياً فرنسياً حديثاً تقريباً وبحرفيته، دون أن يثير الأمر بعض الريبة. هذا المثال مفيد لشرح كيف يُكتب أحياناً تاريخ الفن، وكيف يختار مفرداته إذا تعلق الأمر بفنان قادم من ثقافة منتصِرة مثل بيكاسو، هذا «التطابق» هو اسم مخفف

أثفية مكتشفة فى إسبانيا.

أثافى (بالإسبانية Atifle، وبالفرنسية pernette) ثلاثية القوائم عُثر عليها من مدينة مالقة، وعليها بقايا الألوان الأصلية للأوانى المطبوخة يومها. متحف قصبة مالقة.

للغاية لفعل آخر. وقد يكون دليلاً على الكيفية التى «يتطابق» فيها عمله، حرفياً، مع أعمال أخرى تهمّ مبحثنا الحالى. الأمر الجوهرى فى الخزفية الفرنسية هو تصميمها المتميز. لقد «أخذه» بيكاسو مثلما هو بالضبط، لكنه رسم عليه أشكاله الزخرفية التجريدية التى يمكن، من جهة أخرى، افتراض مصادرها. ويبدو أن بيكاسو، فى هذه حالة هذه الخزفية الفرنسية العشرينية، يَعتقد أن مجرد تدخُّله بالرسم على تصميم ليس من تصاميمه، مهما كان درجة تمايزه، يمنحه الحق بعزو التصميم لنفسه، أو تمويه مصدره. نعرف شعراء عرباً يقومون بالأمر نفسه على مستوى إبداعى آخر.

هذا المثال نموذجى من أجل شرح علاقة بيكاسو بالخزف الأندلسى الذى لم يكن هو بحاجة إلى وثائق فوتوغرافية للاطلاع عليه.

يؤمن بيكاسو على ما يبدو أن عبقريته، وشهرته التى طبقت الآفاق تسمح له باعتبار كل إنجاز سابق أو معاصر بعضاً من مستحقاته، إذا لم نقل منجزاته. ومن جديد نعرف شعراء عرباً يذهبون المذهب نفسه. وعلى المنوال نفسه يصمت مؤرخو تاريخ الفن، أو يخففون، من كل واقعة «تطابق» مريبة لصالح فعالية تشكيلية جبارة أثبتت أنها خلاقة على الصعيد الإبداعى. نحن نرى إفراطاً فى كلا الموقفين. إن استيهامات بيكاسو نموذجية فى عزوها أعمال الآخرين لنفسها، ولم تكن لترضى جميع الأوساط التشكيلية والمتخصصة فى القارة الأوربية. لم يصمت نقاد الفن عن «تطابقات» بيكاسو مع أعمال يعرفونها جيدا فى تاريخ الفن الأوربى. بعضهم مثل جورج شارنسول (Georges Charensol) يتحدث عن انه نسخ حرفياً أشكال الفن الأفريقى[٦]، لكنهم يصمتون قليلاً عن تطابقاته مع الفن الأندلسى.

وإذا ما تحدث البعض فى مناسبات عدة، خاصة فى سنوات الثلاثينيات، عن انزعاجهم من بيكاسو، فقد نطقوا بنبرة فيها إشارات مريبة لأصله الأندلسى، الإسلامى، البربرى، بالضبط كما يتحدث بعضهم اليوم عن العرب والثقافة العربية. وكدليل على تلك الإشارات ما كتبه مثلاً جورج شارنسول أعلاه صديق بيكاسو بمناسبة اتجاهاته السوريالية: «بيكاسو هو قبل كل شيء أندلسى، ومن سلالة الغزاة العرب»[٧](ص٢٣٠)[٨]. جاك غين Jacques Guenne قال: «بيكاسو بربرى عذب»» (ص٢٢٩ المرجع أعلاه)، فلاديمار جورج Waldemar Georges: «بيكاسو مكتف بسعاره المعادى للصورة iconoclasteً« (ص٢٢٩ المرجع أعلاه). وكلها تصريحات وتلميحات إلى أصله الأندلسى، أو إلى إسلام يعادى للصورة. كان الجميع يعلم من دون شك أن والدة بيكاسو دونا مريا أى لوبيز Doña Maria Picasso y Lopez من أصل أندلسى عربى. وحسب البعض فإن بيكاسو لم يُقبل فى فرنسا إلا عام ١٩٤٥، ويضع من بين أسباب قبوله شعبياً ونقدياً أنه عاد وصار خزافاً[٩]، بإشارة إلى أعمال Vallauris الخزفية التى أطلقت طاقته السيراميكية.

نظر أسوأ ما فى النقد الفرنسى إلى بيكاسو بعين الريبة بل العنصرية لأنه أندلسى من أمٍّ ذات أصول عربية، وإنْ لم يقل الأمر على نحو فج أبداً، وبقيت هذه النظرة، على ما يبدو، خفية حتى نهاية الحرب العالمية الثانية. بينما نظر، بنية سليمة، أرفع الأسماء فى الثقافة الفرنسية، مثل أبولونير، إلى نزوعه التجديدى، وتشخيصيته الحرة، واقترابه من التجريد على أنه قادم أيضا من أصلٍ أندلسى إسلامى لا يحبّذ الصورة والتصوير. فى كلا الحالتين ثمة أمر غير مريح فى الغالب بالنسبة للفنان، وهو ما قد يفسِّر تغافله وتجاهله وطمره أمر مراجعه الأندلسية، مكتفياً بمنجزه البديع الذى هو الرد المفحم على نزعات الريبة العنصرية التى قيلت فى وجهه بأسلوب حريرى، ولغة ثقافية عالية.

إن أى استعراض للحياة السياسية الفرنسية، وتصوراتها الثقافية عن الشعوب المستعمرة فى الفترة الممتدة على الأقل من احتلال الجزائر حتى نهاية الخمسينيات، ستدل المرء بسهولة إلى صعوبة أن يكون المرء عربيا، أو مسلماً، أو من أصول أندلسية حتى لا نقول إسبانية. شهدت هذه الفترة كل أنواع التصورات الاستعلائية والأكزوتيكية

والاستشراقية والعنصرية واستغلال الشعوب والحروب الطاحنة ضدها، والتقليل من شأن حضاراتها. ولقد كانت إسبانيا فى قلب ذلك. وضع الوعيّ الأوروبى إسبانيا، لفترة طويلة، فى مصاف «بلدان الجنوب» المتخلفة. إن جرداً بالكتابات والاستشهادات التى تنظر إلى الأسبان بهذه الروحية ولا شيء سواها، يمكن أن تؤلف كتابا بأكثر من مجلد واحد. لنتذكر أن مفردة موريسكى (mauresque) وحدها كانت مثقلة بدلالات سالبة عميقة فى الأدبيات الأوروبية. ومن هنا علينا النظر إلى عملية الطمس الواعية أو اللاواعية التى قام بها بيكاسو لكى لا يتذكّر أو يذكّره أحد بتلك المفردة.

غير أن هذا الطمس قاد إلى نتائج تعنينا نحن بشأن علاقته بالخزف الأندلسى. لقد أنجز أهم خزفه كما نعلم بدءاً من سنوات الأربعينات من القرن الماضى.

وبدءاً من تلك السنوات الأربعينية عينها وصل بيكاسو إلى قمة شهرته التى لم يعد يخشى بعدها أى تأويل غير مريح لعمله. لكن من هذه الثقة أيضا لا يبدو أبداً أنه كان متحمساً لذكر مراجعه الأندلسية، فى مفارقة لا يمكن فهمهما إلا بفهم مجمل تصوره عنّ «عبقريته» الفريدة التى تبيح الاغتراف من أى مصدر وتعتبره أمراً مشروعاً دون الإشارة إليه والتصريح به.

بعض هذا الدين بديهى، لكنه مستبعد من وعى بيكاسو بفرادته. فإن جميع الخزف المتوسطى دأب على تمثيل السمك فى خزفه، بطرق مختلفة. تتقارب النماذج التى قدمها بيكاسو للسمك من نماذج مدينة منيشة Manisès فى مقاطعة بلنسية، لجهات عدة، على رأسها تقديمه بشكل دائرى حول الصحن. هناك أكثر من مثال لذلك فى خزف بيكاسو، منها مثلاً صحنه «طبق إسبانى مع ثلاث سمكات على ورقة جريدة» عام ١٩٥٧ الذى يقاربه مؤلف مرجعنا بنموذج لصحن منيشة، وهو من القرن السابع عشر الميلادى. توجد نماذج متشابهة معه، منها صحن أبعد عهدا قليلاً، من القرن السادس عشر. يصفه مزاد كريستيس – نيويورك الذى باعه عام ٢٠٠٨ بأنه صحن كبير منبعج من الوسط، من الغضار الإسباني–الموريسكى، على شكل دائرى، الجناح مقولب بثلاث سنابل أو أوراق ذات ديكور أزرق وملمَّعة بالنحاس. الانبعاج ذو الموتيف المتلألئ المحاط بالسمك ينفصل بأرابسك نباتى نصفى. قفا الصحن مزين بعجلة مضفّرة، ودوائر مشتركة المركز وبموتيفات دائرية، وفيه ثقب للتعليق، وقد أجرى له اليوم بعض الترميم وبه صدوع. قطره ٤٠سم.

السمك فى صحن بيكاسو وفى الصحن الموريسكى مُثِّل له بشكل دائرى. جميع التمثيلات السمكية فى خزف بيكاسو نجد ما يشابهها فى صحون بلنسية، الرفيعة أو الشعبية، بل نجدها فى صحون المغرب العربى بوفرة وافرة. إنها ثيمة مألوفة مشتركة بين الخزف المغاربى والأيبيرى منذ وقت ضارب فى التاريخ. من المعقول أن يكون بيكاسو قد اعتاد منذ طفولته على رؤية هذه الثيمة فى خزف عائلته أو خزف مالقة نهايات القرن التاسع عشر المشبع بعد بالتأثيرات الأندلسية.

مختلف الحيوانات التى قدّمها الخزف الموريسكى استأثر بها كذلك خزف بيكاسو، ومنها أنواع الطيور، وبهذا الشأن لنعد إلى مرجعنا (بيكاسو والسيراميك) الذى يذكر أن «بيكاسو غالباً ما قدّم فى صحونه الإسبانية الطيور، وخاصة البوم (ويقدّم المؤلف مثالا على ذلك صحنه «صحن إسبانى مع بوم». ١٩٥٧م)»، مضيفاً: « لعل الخزف الإسباني- الموريسكى يُستدعى هنا مرة أخرى، فإن موتيف النسر المتخذ شعاراً يوجد على قفا العديد من صحونه لكن أيضا وبالمناسبة فى داخلها» (ص٢١٤) ثم يحيل على صحن من بلنسية يرقى إلى القرن السادس عشر–السابع عشر، ويقول مباشرة: «الإستراتيجية الزخرفية نفسها موجودة فى الخزف الإسلامى وفى الصحن ذى الطلاء المعدنى الفاطمى الذى يرقى إلى القرن العاشر الميلادى. إن بيكاسو، يقول المؤلف، قد استطاع التعرف على بعض الأمثلة من جديد عبر المنشورات المتوفرة فى ذلك الوقت. من المؤكد أن بيكاسو عندما عرض على مُحاوِره كارلتون لاك عام ١٩٥٧م صحنا مزيَّناً بمشهد من مضارعة الثيران، بمسحة من الطلاء ذى البريق المعدنى مع النحاس، فقد كان يقول له بأنه يجرِّب ويحاول بأن يمنحها مذاق السيراميك الإسباني- الموريسكى العتيق» (ص٢١٤). انتهى ما يقول مرجعنا، وهو يستشهد على ما يبدو بحوار مع بيكاسو منشور فى مرجع عنوانه (بيكاسو يتكلم)[١٠].

هذه مرة من المرات النادرة التى نعثر فيها هنا على اعتراف من طرف بيكاسو بعودته إلى الخزف الموريسكى. نلاحظ عدة أمور غير ذلك، منها أن الصحن الفاطمى المشار إليه، الموقَّع من طرف خزاف فاطمى تحت الجوارح اليمنى من النسر، يدل أن شعار النسر قد استخدم موتيفاً شعبيا لفترة طويلة فى العالم الإسلامى، وإنه مع ذلك يندرج فى فهارس أيقونية أخرى غير

صحن فاطمى، غضار، طلاء معدنى مرسوم بصورة النسر الشعارى. عام ١٠٠٠م تقريباً. القطر: ٢٥,٤سم. متحف المتروبوليتان، نيويورك.

بيكاسو: بوم أسود جاثم. ١٩٥٧. القطر ٤٣,٢سم. بيع فى كريستيز فى ٢٩ أكتوبر ٢٠٠٩. A. Ramié. no.398.

صحن، بريق معدنى. منيشة، بداية القرن الخامس عشر للميلاد. القطر ٤٤,٥سم.

بيكاسو: بوم أبيض على خلفية حمراء. ١٩٥٧. القطر ٤٣,٣سم. بيع فى كريستيز فى ٢٥ أكتوبر ٢٠٠٧. A. Ramié. no.395.

الأيقونية الفاطمية على ما يقول دليل متحف المتروبوليتان عن حق. لكن الطيور الجارحة كانت على الدوام، حسب المراجع التراثية الإسلامية، موضوعا أثيرا للمصورين على كل أنواع الحوامل التصويرية. هناك نص ينقله أبو الفرج الأصفهانى يرِدُ فيه أن الطيور الجوارح كانت، حوالى القرن العاشر الميلادى، تُرسم على الجامات (أى الكؤوس الزجاجية) فى البصرة[١١]. وآخر يورده ابن المعتز فى «طبقات الشعراء» عن أصحاب أبى نواس الذين دخلوا بيتا فى بغداد العباسية: «مُنقَّش بتصاوير الذهب وتماثيل العقبان (النسور)» (ص٦٣).

من أجل مزيد من الوضوح لهذه المقاربة نضع صحن بيكاسو المعنون «بومٌ أسود جاثم» ١٩٥٧م الذى بيع فى مزاد كريستبيز أمام القارئ، ونراه أقرب لموتيف الصحن الفاطمى، لأكثر من جهة: وحدة وضعية الطائرين، ووحدة التكوين عبر انتشار جناحى الطائرين على أطراف الصحن واستخدامهما فى الحالتين بمثابة عنصر زخرفى. هناك أكثر من صحن لبيكاسو يقدّم هذا التكوين نفسه بالضبط للبوم. يظل الحالى، فى تقديرنا، أكثر جموداً من صحنه المنشور فى كتاب (بيكاسو والسيراميك) المعنون «طبق إسبانى مع بوم» عام ١٩٥٧م الذى كان موضوع المقارنة البعيدة لمؤلف الكتاب بالطبق الفاطمى، لأنه مرسوم بحرية أكبر وبتلك التشخيصية الحرة التى عُرف بها بيكاسو، خاصة فى رسم ريش الطائر الهابطة بضربات فرشاة تلقائية واثقة، مقارنة بريش البوم الجاثم المنشور هنا التى رُسمتْ ببرود شبه هندسى.

لا تستوى هذه المقاربة إلا عند التقدم فى الزمن، وصولا إلى القرن الخامس عشر ورؤية الدين المباشر لبيكاسو من أسلافه الأسبان الأقرب فى مدينة منيشة البلنسية. رغم أن صحن منيشة القادم من القرن الخامس عشر للميلاد يقدم نسراً شعارياً، فإنه يصير سهلاً الاعتقاد أن بعض تكوينات بيكاسو لطيور أخرى كالبوم، تستهدى بتكوين النسر ناشر الجناحين. يقدّم صحن بيكاسو «بوم أبيض على خلفية حمراء» من عام ١٩٥٧ الذى بيع فى كريستبيز أيضاً، التكوين ذاته مستعيضا عن ريش الطائر الهابط عمودياً بسلاسل من الأغصان الهابطة عموديا بدورها، سوى اثنين أفقية، والأمر ذاته فعله بشأن قوائمه. مجمل الانطباع هو أن طريقة بيكاسو فى رسم البوم فى هذين العملين على الأقل خارجة من التقاليد نفسها فى رسم النسر الشعارى.

إن تقليد التقش «بتصاوير الذهب وتماثيل العقبان (النسور)» التى يوردها ابن المعتز هو تقليد فارسى كذلك كما يشفّ من المراجع، وكان موضوعا أثيراً للرسامين المسلمين. لا يتوجب التوقف أمام صحن منيشة ذى النسر وصحن بيكاسو ذى البوم من وجهة نظر شكلانية فقط، على أهميتها، على أساس أن الطيّران يُفرِدان جناحيهما ونرى فى الحالتين ريشا عمودياً. هذه الوجهة ساذجة من دون الذهاب إلى مكان آخر لرؤية مشترك أعمق فى تراث عريق معروف من قبل الرسام المالقى بيكاسو.

هناك فى أعمال بيكاسو التصويرية، حتى الخزفية منها، شيء يُقارَبُ بالصقور والعقبان الخرافية التى رسمها المستعربون المسيحيون الأسبان Mozarabe فى أناجيلهم، خاصة عندما قدموا تمثيلات متخيلة لسِفْر القيامة. لقد ظلت الكثير من نماذجهم مستخدمة فى الخزف الشعبى الموريسكى لفترة طويلة.

١- من كتاب يصدر قريباً بعنوان «بيكاسو وفن المستعربين الأندلسيين».

٢- Picasso et la céramique (collectif). Ed. Hazan 2004.

٣- انظر عن (أثافي) الأفران في هذه المنطقة وفي مدينة طليطلة على سبيل المثال:
José Aguado Villalba. La cerámica hispanomusulmana de Toledo. Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos. CSIC. Madrid ١٩٨٣. Un muy exhaustivo estudio realizado igualmente a partir de fragmentos obtenidos en vertederos y taludes de la ciudad de Toledo.

٤- شكل رقم ١٠٠ في الكتاب، والشكلين ٨٢-٩١ في المصدر الأصلي.

٥- صورة الخزفية الأتروسكية على ص٢٠٠ في الكتاب وعمل بيكاسو على ص٢٠١.

6-، en ١٩٠٧ si Picasso est obsédé par l>art africain qu>il vient de découvrir au point d>en copier littéralement les formes dans les figures qu>il peint tout au long de cette année capitale».

7- Pierre Daix. Pour une histoire culturelle de l'art moderne : le vingtième siècle. Odile Jacob. Paris. 2000. p 230.

٨- جورج شارنسول نفسه كتب بحثاً بعنوان (بيكاسو وإسبانيا) في:
Picasso et l'Espagne G. CHARENSOL. dans L> .١ avril 1931 ART VIVANT. numéro 147 du

9- J. Cée : Art et cauchemar. Publibook. 2003 p.116. واسم المؤلف مستعار، ولعله ليس مؤرخا فنياً لكنه يمنحنا فكرة عن التصور السائد عن بيكاسو في تلك الفترة.

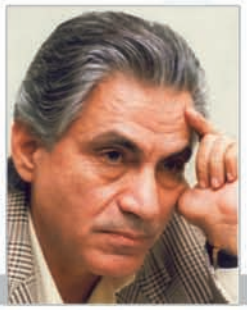
10- Lake. Carlton : Picasso Speaking; The Atlantic Monthly. vol.200. no.1. juillet 1957. p.35--41.

١١- هنا نص الخبر مثلما يرد في كتاب الأغاني: «أخبرنا حبيب بن نصر المهلبي قال حدثنا عمر بن شبة قال كان بالبصرة رجل يقال له حمدان لخراط فاتخذ جاما لإنسان كان بشار عنده، فسأله بشار أن يتخذ له جاما فيه صور طير تطير. فاتخذه له وجاءه به فقال له: ما في هذا الجام؟. فقال: صور طير تطير. فقال له: قد كان ينبغي أن تتخذ فوق هذه لطير طائرا من الجوارح كأنه يريد صيدها فإنه كان أحسن. قال: لم أعلم. قال: بلى قد علمت ولكن علمت أني أعمى لا أبصر شيئا. وتهدده بالهجاء. فقال له حمدان: لا تفعل فإنك تندم. قال: أوَ تهددني أيضا؟. قال: نعم. قال: فأي شيء تستطيع أن تصنع بي إن هجوتك؟. قال: أصورك على باب داري بصورتك هذه وأجعل من خلفك قردا ينكحك حتى يراك الصادر والوارد. قال بشار: اللهم اخزه أنا أمازحه وهو يأبى إلا الجد» (١٤٥/٣ دار الفكر – بيروت، الطبعة الثانية، تحقيق: سمير جابر).

كاريكاتير عالمى

الرسام الأمريكي ستيلر «وفيه الشباب بعد إسقاط مبارك يقولون: وبعدين؟».

للرسام الأمريكى آريل



سقوط مبارك

قام الشعب المصري بقيادة شبابه بأعظم ثورات الدنيا.. لم نقل نحن ذلك لكن العالم كله قالها ولا ننس رئيس الوزراء الإيطالي بيرلسكوني الذي قال: «هكذا المصريون.. إنهم يصنعون التاريخ دائماً»..

وكان فن الكاريكاتير من أكثر الفنون الصحفية تعبيراً عن عظمة هذا الحدث وقدرة هذا الشعب على أن يكتب تاريخه فلم يغط حدث عالمياً بعد أحداث ١١ سبتمبر في أمريكا عام ٢٠٠١ كما غطى الكاريكاتير حدث الثورة العظيمة...

وكان إصرار الشعب وقدرته على إسقاط نظام مبارك وتضحياته وشهدائه وجرحاه التي ضحى بها حتى يصل إلى أول أهداف ثورته وهي الإطاحة برأس النظام والذي استطاع أن يحقق بصموده في الميادين وعلى رأسها ميدان التحرير لمدة ثمانية عشر يوماً محافظاً على تأجج ثورته وسلميتها..

وأخيراً سقط رأس النظام.. لكن ما زال أمام الثورة باقي أهدافها التي لم تحقق والتي ستتحقق بإذن الله ما دامت ثورته مستمرة.

الرسام الأمريكي زيجل «الهرم الصغير عليه علم نهاية مبارك والهرم الكبير عليه علم الديموقراطية الحقيقية».

مستقبل الثقافة بعد ثورة يناير

بقلم:
بهاء طاهر

ما إن يرد تعبير مستقبل الثقافة، إلا وأستحضر على الفور كتاب «طه حسين»، وشخص الدكتور العميد، وإنجازاته العظيمة. وبعيد الآن ما بيننا وهذا الكتاب الذى كان مشروعاً متكاملاً لتغيير الحياة فى مصر إلى الأفضل. وقد حاولت أن أبيّن فى دراسة طويلة نشرتها عن كتاب «مستقبل الثقافة» قبل سنوات، أنه لم يكن يخطط فقط لنهضة ثقافية حقيقية، بل كان يرسى دعائم دولة ديموقراطية مكتملة الأركان من خلال الثقافة والتعليم.

كان «طه حسين» آخر البنائين العظام لتطوير الدولة المدنية الحديثة فى مصر. سبقه رواد كبار شيدوا بنيان هذه الدولة لبنة فوق لبنة لنقلها من ظلام الحكم العثمانى المستبد الذى جثم على مصر قروناً. وكانت أول لبنة هى استقلال الأمة المصرية عن تركيا، ثم بناء دولة المواطنة التى تحقق المساواة بين أبناء هذه الأمة على اختلاف دياناتهم، ثم العمل على تحرير المرأة التى كانت تعيش حياة الإماء، وانصب جهد الرواد بعد ذلك على بناء الديموقراطية من خلال الحياة النيابية. ولم يكن التعليم غائباً عن محاولات بناء الدولة الحديثة عبر عشرات السنين، وأتيح للعميد أن يرعى خطوة جبارة فى هذا المجال؛ بتحقيق مجانية التعليم التى أتاحت للملايين الفقراء فرصة الالتحاق بالمدارس والجامعات؛ فكانوا جيش التعمير، والتحديث فى مصر، وفى محيطها العربى أيضاً. وكانت تلك خطوة أولى فى مشروع «طه حسين» للنهضة على أن تتلوها خطوات أخرى فصلها فى كتابه تفصيلاً مبيناً، وهى صالحة للتطبيق اليوم مثلما كانت بالأمس، وإن يكن الجهد المطلوب لتحقيقها قد أصبح مضاعفاً. فقد تغيرت الظروف كثيراً، إذ شهدت مصر على مدى عقود أربعة على الأقل صراعاً بين مشروع الدولة المدنية الحديثة، ومشاريع ديكتاتورية ورجعية تنقض عليها.

ثم جاءت ثورة ٢٥ يناير لتحطم دولة الطغيان بثمن عزيز من الدماء، ولتفتح باب الأمل لتحقيق كل أحلام مصر المؤجلة لاستمرار نهضتها، وتقدمها.

والثورة نفسها فعل ثقافى هائل يصلح القيم، والمفاهيم التى تحرك المجتمع. ومن جملة ما أسقطته الثورة، الوهم الكاذب بأن الشعب المصرى هامد لا يثور وهو وهم سجله «ابن خلدون» فى مقدمته الشهيرة حين قال: «إن حكم مصر فى غاية الدعة والرسوخ لأنها دائماً سلطان ورعية لا غير». وبرر «ابن خلدون» زعمه الذى نقله عنه كثير من المؤرخين والكتاب، بأن المصريين لا يتمردون بسبب «قلة أهل العصائب»؛ أى القوى القبلية المنظمة التى تقود التغيير، لكن ثورة ٢٥ يناير أثبتت أن «قلة العصائب» كانت ميزة لا عيباً، فقد جعلت الشعب يتجمع فى ساحات الثورة على قلب رجل واحد دون قائد أو زعيم. وأنا أظن كدارس للتاريخ أن وحدة الشعب هذه، هى حقيقة مصر الجوهرية التى تتجلى دائماً فى أوقات المحن والأزمات، وهى التى صنعت ثورات مصر الكثيرة المتعاقبة عبر القرون، وإن غفلت عنها أعين المؤرخين وأقلامهم.

لهذا فأنا لا تفزعنى، ولا تحبطنى حالات المد، والجزر التى تمر بها الثورة (مثلما تمر بها كل ثورة فى التاريخ بالمناسبة). ستبلغ ثورة يناير العظيمة أهدافها طال الزمن أو قصر، وهى من تجاربها الأخيرة تثبت أنها تشبه العنقاء فى الأسطورة الشهيرة التى كلما احترقت بُعثت من جديد من قلب الرماد. ستنتصر إذن، وستخلق ثقافتها الجديدة، وستعيد للدولة المدنية الحديثة بهاءها الذى ظن البعض أنه قد انطفأ، وإن يكن وهجه مرئياً لمن يريد أن يرى.