المجلة
سجل الثقافة الرفيعة

تأسست عام ١٩٥٧ - الإصدار الثانى
السنة الأولى - العدد الثامن
تصدرها الهيئة المصرية العامة للكتاب
شهرية - ثقافية

رئيس مجلس الإدارة
د. أحمد مجاهد

رئيس التحرير
أسامة عفيفى

الإشراف الفنى
محمد حجى

الإخراج والتصميم الجرافيكى
عبادة الزهيرى

مدير التحرير
محمد السيسى

الديسك المركزى
مسعد إسماعيل

السكرتارية التنفيذية
حسام عنتر
مروة حسين

التدقيق اللغوى والمراجعة
صلاح عزيز

منسق الاشتراكات
فكرى سعد

المرسلات :
جميع المشاركات ترسل باسم رئيس التحرير أوعبر البريد الإلكترونى للمجلة

تليفاكس: 25789455
البريد الإلكترونى
almejalla@gmail.com
عنوان المجلة
١١١٧كورنيش النيل

سعر العدد فى مصر 5 جنيهات • 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

المحتوى

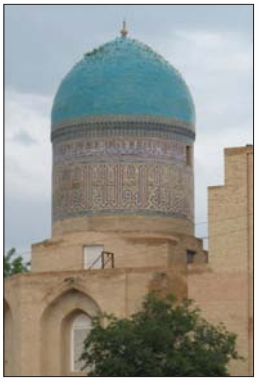
الجهل وإعادة إنتاج الخراب..أسامة عفيفى 4
قراءة.. السيد القماش.. فى مهب الريح!!..مجاهد العزب 6
رع يرسم مستقبل المصريين..د. نبيل حنفى محمود 7
الربيع العربى نعمة والثورة المصرية هى القائد والمعلم..ناهد السيد 12
روح فسيفساء مدينة سمرقند.. سهام ذهنى 16
السينما المصرية وأحلام الكوزموبوليتانية!..أحمد رأفت بهجت 20
ثلاث قصائد..عبد المقصود عبد الكريم 26
اللوحة فى الداخل..جمال القصاص 28
تعريب المهرجان احتفالاً بالسينما..رامى عبد الرازق 32
حوار الفن والأدب..مصطفى نور الدين 38
«تحرير» إيما فيتيللى..وتصحيح المفاهيم..محمد التداوى 44
آيس كريم مالو..عزت القمحاوى 48
مسرح شوقى الشعرى..صلاح عبد الصبور 51
نُدب فى الوجه..للأرجنتينى: ماركو دنيفى..ترجمة: حسين عيد 60
ثقافة التطوع والتطوع الثقافى..محمد صلاح جبالى 62
المحراث..وأغانيه..درويش الأسيوطى 64
كتب وكتاب..فتحى عبد الله 70
الباحث عن مغزى التمرد..سمير الفيل 74
دكة خشبية متآكلة وسط عشبٍ جاف..هدى يونس 78
السينما الأثيوبية..لأول مرة فى مصر..منى شديد 80
الروتين والضحك والأسرار الخفية..عزة مغازى 83
الترجمة رسالة..والطهطاوى رسول التقدم..شادى صلاح الدين 86
عناق الثوار فى تونس الخضراء..نجلاء فتحى 88
عواصم ثقافية..نرمين العطار - ولاء فتحى 92
الكاريكاتير حول العالم..جمعة فرحات 96
رؤى..المشكلة الحقيقية..عبد القادر حميدة 98

38

83

20

16



أسعار المجلة خارج مصر:
السعودية ٧,٠٠ ريال - الكويت ٠,٦٠٠ دينار - البحرين ٠,٧٠٠ دينار - قطر ٧,٠٠ ريال - الإمارات ٨,٠٠ درهم - مسقط ٠,٨٠٠ ريال - الأردن ١,٧٥٠ دينار - لبنان ٣٥٠٠ ليرة - تونس ٢,٨٠٠ دينار - المغرب ٢٥,٠٠ درهم - رام الله ١,٧٥ دولار - غزة ١,٥٠ دولار - لندن ١,٧٥ جلك - ليبيا ١,٠٠ دولار - الجزائر ١,٠٠ دولار - السودان ٠,٩٠ دولار.

الجهل.. وإعادة إنتاج الخراب

أسامة عفيفى

يروى أن سلطانًا علم أن وزيره يتصل بالأعداء.. فبث حوله العيون والعسس، وبعد عدة أشهر من التحرى والمراقبة الدقيقة، اكتشف أن وزيره بريء مما نسب إليه، وأن الرجل لا يتصل بأى غريب، وأنه مثال للاستقامة والإخلاص.. وبعد ثلاثين عامًا.. علم أن وزيره مريض مرض الموت فذهب إليه ليودعه، وما إن دخل السلطان غرفة نوم الوزير، حتى أجهش بالبكاء؛ فقال له الوزير: هون عليك يا مولاى.. إنها إرادة الله. فقال له السلطان: أنا أبكى من الخجل فلقد كنتَ مثالًا للإخلاص والاستقامة طوال عمرك وخدمتك للسلطنة، ورغم ذلك شككت فى ولائك وإخلاصك، وانسقت لوشايات الوشاه، فلقد اتهموك ظلمًا بأنك تتصل بالأعداء، وتتآمر على ملكى، لكن الله أظهر الحق، وتأكدت بعد تقارير العسس والعيون أنك برىء.. فسامحنى...

ابتسم الوزير وقال بهدوء: بل سامحنى أنت يا مولاى، فما قيل لك هو الحقيقة، ولم يكن مجرد وشاية..

قاطعه السلطان قائلًا: أنت عجيب تتهم نفسك بالخيانة كى لا أتعذب بشكى فيك وأنت المخلص.

قاطعه الوزير: بل اتصلت بالأعداء وتآمرت على السلطنة.. غضب السلطان وقال بحزم: مستحيل.. لقد راقبتك فى تحركاتك وسكناتك، وبثثت العيون حولك، بل لقد راقبتك فى صحوك ونومك، وجاءت تقارير العسس والعيون لتثبت عدم اتصالك بأى أحد.

هنا قال الوزير بهدوء: أعلم ذلك كله، لكنى تآمرت مع الأعداء فعلًا، ولم أجتمع بهم سوى مرة واحدة، واتفقنا فى ذلك الاجتماع على خطة المؤامرة، ولم أقابلهم بعد ذلك على الإطلاق.. لذا جاءتك تقارير عيونك لتؤكد لك أننى لا أقابل أحدًا منهم، ولا أتصل بهم.. فازدادت ثقتك بى، وتفرغت أنا لتنفيذ المؤامرة، ولقد نجحت فى تنفيذها بدقة وعلى أكمل وجه..

ضغط السلطان على أسنانه وهو يكاد ينفجر من الغيظ والفضول: وما هى المؤامرة إذن؟!

قال الوزير: الأمر بسيط يا مولاى، لقد كنت كلما خلا منصب من مناصب الدولة، أختار أجهل الجهلاء ليتولاه.. وهكذا طوال ثلاثين عامًا حتى أصبحت الآن محاصرًا بالجهلاء فى كل مكان ينخرون فى ملكك الذى سينهار فجأة فوق رأسك...

تذكرت هذه القصة التراثية القديمة وأنا أتأمل مسيرة حياتنا السياسية منذ السبعينيات حتى الآن..

واكتشفت أن النظام السابق – منذ مايو ١٩٧١ – كان ينفذ خطة «الوزير المتآمر» بحذافيرها.. فلقد أقصى العلماء وأهل الفكر، وحارب العلم، ودمر المؤسسات البحثية

والعلمية وأهمل التعليم العام، وجرف الجامعات من الكفاءات العلمية؛ التى هاجر أغلبها إلى دول النفط..

فتولى أمور مؤسسات الدولة «الموالون» واستبعدت «الكفاءات»، وضُرب مبدأ تكافؤ الفرص الذى رسخته ثورة يوليو فى مقتل.. وهبط المستوى العلمى إلى أدنى المستويات وشاع الجهل.. وأتى نظام مبارك ليستمر فى نفس السياسات الجاهلة.. بل بدأ (اختراع) «التوريث» ينتشر كالنار فى الهشيم فابن رئيس الجمهورية يُعد ليتولى الرئاسة.. وابن الطبيب لا بد أن يصبح طبيبًا، وابن أستاذ الجامعة لا بد أن يصبح أستاذًا، بغض النظر عن الكفاءة العلمية ليظل ابن السباك سباكًا، وابن البقال بقالًا، وابن الفقير فقيرًا..

وأصبح تولى أى منصب من مناصب الدولة إما بالميراث أو الرشوة أو الولاء. فتولى الجهلاء أغلب المواقع، وانهارت الدولة، وتفسخ المجتمع، وقاد الموالون البلاد.. لصالح القلة الحاكمة وأتباعهم..

الكارثة أن الحكومات المتعاقبة بعد ثورة ٢٥ يناير لم تضع أى خطة حقيقية لإيقاف هذا (التجهيل المتعمد) ولم تتخذ أى خطوة للتخطيط من جديد لبناء المؤسسات العلمية، وتحديثها.. بل استمرت فى ترقيع النظام التعليمى الهجين، وتجاهلت الخطط والدراسات التى وضعها خبراء التعليم للنهضة بالمجتمع..

الأخطر أن النظام الحالى استمر فى اتباع منهج «الموالاه»؛ فالمواقع القيادية فى مؤسسات الدولة بدأ يحتلها «الموالون» للنظام من أعضاء حزبه أو ممن ينافقوه، واستبعد تمامًا معيار الكفاءة والخبرة والعلم.

فسرى الإحباط فى نفوس المصريين الذين قدموا مئات الشهداء من أجل حريتهم وكرامتهم ومستقبلهم فى ثورة ٢٥ يناير، واستمر النظام الحالى فى إعادة إنتاج سياسات النظام السابق.. وبات واضحًا لكل ذى عينين أن «منهج التجهيل» مستمرٌ مع تغيير الوجوه والولاءات.

الأمر خطير.. فبدون إحياء مبدأ تكافؤ الفرص، وتطوير التعليم وإعلاء شأن العلم والعلماء، وتحديث المؤسسات البحثية والعلمية، سيستمر التخلف.. وبدون إعمال العقل وحرية البحث والفكر ستنتصر الخرافة.

وبدون إتاحة الفرصة للكفاءات الحقيقية.. ستتحكم ثقافة «الاستحواذ الأنانية» وسيعم حتمًا الخراب.

فمصر الآن تحتاج إلى جهود علمائها ومثقفيها ومفكريها المخلصين من التيارات الوطنية المختلفة للوقوف صفًا واحدًا ضد الاستحواذ، والموالاه والجهل من أجل تحقيق مجتمع الحرية والعدالة والكرامة.

مصر الآن تحتاج إلى جهود علمائها ومثقفيها ومفكريها المخلصين من التيارات الوطنية المختلفة للوقوف صفًا واحدًا ضد الاستحواذ، والموالاه والجهل من أجل تحقيق مجتمع الحرية والعدالة والكرامة.

السيد القماش.. فى مهب الريح !!

مقدمة قطار فى مهب الريح، كتل بشرية ممددة الأطراف وأنثى تفرد ذراعيها، حرف الحاء باتجاهات مختلفة. ثم ؟! يستخدم السيد القماش لغة الاختزال الصوفية الدالة على وجود المعنى، يدخلها فى توافق جريء مع الحلول الشكلية، فحرف الحاء له عدة دلالات لفظية: حب، حياة، حدة، حريق، حيرة، حذق، حميمية، حاد، حوى، حرّيف.. إلخ، وهى كلها إيحاءات يفرزها حرف الحاء مجردًا. إلى جانب هذا، فله أيضًا دلالة شكلية تظهر فى تنوع كتابته داخل الكلمات ونوع الخط الذى يكتب به: ثلث، ديوانى، فارسى .. إلخ .

لكنه يتعمد كتابته بالخط الحر «الحديث» لخلق تكوينات جديدة تناسب ما يريد توصيله من معنى مضاف لدلالة اللون فوق المسطح الكامل للوحة. يستخدم اللون الوردى والبنى الفاتح المائل للحمرة، لخلق حالة رومانسية قريبة للحلم، بعيدة عن التأكيد البصرى الصريح، اللهم إلا فى خطوط خارجية أكثر تصارعًا والتحامًا .

يقدم لنا السيد القماش نموذجًا جديدًا من الإبداع التقنى فى الشكل والخامة معًا، تجربة تستحق الاهتمام والإشادة، استمرت عبر خمسة وعشرين لوحة بمساحتين وطرق تعبير مختلفة، بين تجريدية وسوريالية وعمل تركيبى ورسم خطى. أنت إذن فى صحبة معلم يجيد عرض تجربته الجديدة أمام تلاميذه ـ مشاهديه ـ بأساليب متنوعة، محاولًا كعادته طرح بعض المفاهيم الخاصة به والتأكيد عليها من خلال حواراته معهم أثناء تجوالهم بين المعروض .

انتهى الترحيب الهادئ والحديث الودى؟! غرقت فى بحر هائج من الأفكار، تأخذك بعيدًا، تروح وتجيء، تسلمك لوحة لأخرى، لا تنتبه لمن حولك، أنت ومرآتك، وحدك وجهًا لوجه، وكأن السيد القماش قد تعمد وبمكر ملاقاتك، وأن يضعك هكذا أمامك بعد وقت من الترحاب والبشاشة وهدوء يسبق عاصفة حالك، لترى حقيقتك مجردة دون قناع .

بعيدًا عن القراءة الذهنية للوحة ومفرداتها، وما تعنيه دلالتها وتحتويه من مضامين، يبقى السؤال الأكبر والأشد إلحاحًا، وكلما انتهينا منه نعود :

هل تكفى الذهنية فقط لتقيم فنًا؟!

هل تكفى الأفكار والفلسفات والمقولات المأثورة والنظريات، التاريخ كله وما تعارفنا عليه من خبرات؟! هذه واحدة .

والثانية: هل تقيم الحرفة «الصنعة» فنا؟!

الفنان ـ أى فنان ـ لابد من جمعه لثلاثة محاور أساسية لاكتماله الفنى. المحور الأول: يتلخص فى قدرته على امتلاك أدواته وخاماته ووسائط تعبيره بكل ما فيها من حرف الصناع ومهارتهم، والمحور الثانى: فى استيعابه الكامل لثقافة مجتمعه وقضاياه والأفكار المؤسسة لها من قيم وأعراف وسلوك ومتغير وسيّر شعبية وحكايات، أما المحور الثالث والأهم: فيكمن فى عمق الأداء وسحره وقدرته على خلق علاقات وقيم جمالية ومساحة مراوغة، يترك فيها للمتابع والمتلقى فرصة إعمال خياله .

أعمال السيد القماش فى عمومها ـ من وجهة نظر الكثيرين ـ يشوبها الغموض الذى يصل أحيانًا إلى حد الطلسم، ناهيك عن الانزعاج البصرى، فتنفر منها ولا تتابع، لا أنت قادر على اختراقها أو التفاعل معها ولو فى أضيق حدودها الحسية.

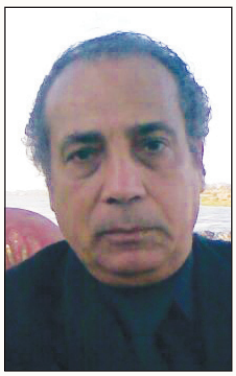
أجد قصورًا ظاهرًا فى معرفة تكنولوجيا المواد وخصائصها وكيفية التعامل معها من حيث الأداء التقنى، إذ من المفترض ـ حسب تعبيره ـ أنه يقدم أعمالًا جدارية معالجة السطح تصلح للاستخدام فى واجهات الأبنية بكلفة اقتصادية أقل.

يستخدم الفنان الدكتور السيد القماش مادة الإيبوكس الشفاف، فوق مسطح خزفى من الطين المحروق وبعد تلوينه بألوان مختلفة، وهى مادة غالية الثمن مقارنة بمثيلاتها من تقنيات قديمة ـ الجليز مثلًا ـ ولا تقاوم عوامل التعرية، بل على العكس، قد تكون عاملًا مؤثرًا إضافيًا لإهلاك الواجهة بالكامل.

مجاهد العزب

• ٤٠×٤٠ سم

من الخزف الطينى المحروق الملون بطباشير الباستل وقلم الفحم ، ومدهون بطبقة من مادة الإيبوكسى الشفاف.



سيد القماش

• رئيس قسم التصوير الجدارى بكلية الفنون الجميلة ، جامعة المنيا. • مواليد مدينة طنطا •عضو فاعل فى العديد من الجمعيات الفنية والنقدية ، إلى جانب إسهاماته فى الحركة التشكيلية المصرية والعربية •له العديد من المعارض الفردية والجماعية فى جميع أنحاء العالم (٣٠ معرضا فرديا. ١٣٥ معرضا دوليا) •حاصل على ٣٦ جائزة دولية فى فروع الفن المختلفة.

لا بديل عن الشمس

رع يرسم مستقبل المصريين

د. نبيل حنفى محمود

احتلت الشمس موقعًا متقدمًا فى طليعة ما اهتم به البشر من ظواهر وأجرام كونية، حيث ربط البشر بين صور الحياة المختلفة على الأرض وبين ما تحمله أشعة الشمس من ضوء وطاقة، وأدرك الناس كُنْه الدور الذى تلعبه الشمس فى رفع السحب الماطرة إلى السماء وإثارة الرياح والأعاصير التى تجتاح جنبات الأرض.. ومع تعقد الحياة وظهور مشكلات التلوث وتهديد التجارب النووية لسكان الكرة الأرضية عاد العلماء مرة أخرى للبحث عن الشمس كبديل آمن ورخيص لإنتاج الطاقة...

أقضت الطاقة مضاجع المصريين فى الصيف الماضى، وذلك إثر الانقطاع المتكرر للتيار الكهربائى طوال ذلك الفصل الساخن، ذلك الانقطاع الذى بدأ وتكرر جزئيًا فى مناطق ريفية وأخرى عشوائية، وتوج ذلك الانقطاع بالسكتة الكهربائية التى أصابت القاهرة فعطلت المترو والبورصة والبنوك والمصانع (صحيفة الشروق: الجمعة ٢٠١٢/٨/١٠م، صـ٧)، وقد عزا كبار المسئولين ظاهرة انقطاع التيار إلى عدة عوامل منها ضعف ضخ الغاز لمحطات الكهرباء (صحيفة الأهرام: ٢٠١٢/٨/١٤، صـ١)، ونقص السيولة المطلوبة لتوفير احتياجات محطات توليد الطاقة من المازوت (الأهرام: ٢٠١٢/٦/١م، صـ١٢)، وهى أسباب لا تعدو ـ رغم صحتها ـ كونها ثانوية، ولا يعنى علاجها انتهاء المشكلة واختفاء أعراضها، وهى فى معرض التشبيه كأنها قمة جبل الثلج العائم، يراها المتعجل ولا يحدس جرمه الهائل المحجوب بما يحيطه من مياه، فإذا ما طبقنا مفارقة ما يظهر من جبل الثلج العائم وما يختفى منه على مشكلة الطاقة فى مصر، لوجدنا أن ظاهرة انقطاع التيار الكهربائى التى ضاعفت من لهيب الصيف الماضى عند كثير من المصريين، هى بمثابة قمة جبل من مخاوف مهولة تكتنف إمدادات الطاقة خلال عقود قليلة، وتتلخص تلك المخاوف فى النضوب المتوقع لمصادر الطاقة غير المتجددة.

تلك المصادر التى تشمل الوقود الحفرى بأنواعه (الفحم والبترول والغاز) والمواد القابلة للانشطار كاليورانيوم ٢٣٥ (وقود المحطات النووية لتوليد الطاقة)، والتى تتوقع جهات علمية عدة نضوبها فيما بين نصف قرن وثلاثة قرون، مما لا يجعل هناك بديلًا عن التحول للاعتماد على مصادر الطاقة المتجددة، والتى تشتمل على طاقات الشمس والرياح ومساقط المياه وظاهرة المد والجزر بالإضافة إلى طاقة جوف الأرض، ولما كان نصيب مصر محدودًا من تلك المصادر، فيما عدا نصيبها من طاقة الشمس الذى يجعلها فى مصاف الدول الثرية بذلك المصدر الذى لا ينضب من الطاقة، فإن الاتجاه نحو اقتناص مزيد من طاقة الشمس، يصبح خيارًا لا بديل عنه فى مصر لمواجهة ما يختبئ خلف الغيب من أخطار النفاد المتوقع لطاقة المصادر غير المتجددة.

عبر العصور

احتلت الشمس موقعًا متقدمًا فى طليعة ما اهتم به البشر من ظواهر وأجرام كونية، حيث ربط البشر بين صور الحياة المختلفة على الأرض وبين ما تحمله أشعة الشمس من ضوء وطاقة، وأدرك الناس كُنْه الدور الذى تلعبه الشمس فى رفع السحب الماطرة إلى السماء وإثارة الرياح والأعاصير التى تجتاح جنبات الأرض، لذلك ظهرت عبادة إله الشمس "رع" فى عصر الأسرة الخامسة (٢٧٥٠ ـ ٢٦٢٥ ق.م) من الدولة المصرية القديمة (سليم حسن: مصر القديمة، جزء ١، صـ٣٥٥)، وبالرغم من ذلك لم تكن استخدامات البشر فى تلك الحقب التاريخية الغابرة لطاقة الشمس على قدر تقديسهم لها، حيث انحصرت تلك الاستخدامات فى التسخين (أو التدفئة) وتخمير الخبز وتجفيف بعض المنتجات الزراعية واللحوم والأسماك، وذلك بالإضافة إلى إنتاج ملح الطعام من خلال تعريض مياه البحر المحتجزة فى أحواض لوهج أشعة الشمس.

لقد سجل التاريخ ما طرأ على تقنيات الاستفادة من طاقة الشمس ـ عبر العصور ـ من تطور، وتعد تقنية رفع درجة حرارة المواد عن طريق تركيز أشعة الشمس فى نقطة واحدة، تعد أول ما حفظ التاريخ من تلك التقنيات، ويضرب استخدام تلك التقنية بعيدًا فى التاريخ، حيث يعود تاريخ أقدم عدسات استخدمت لتركيز ضوء الشمس إلى القرن السابع قبل الميلاد، وهى تلك العدسات التى اكتشفت فى أنقاض مدينة نينوى فى شمال العراق وبالقرب من مدينة الموصل الحالية، وقد

نظرية التأثير الكهروضوئى

مركزات شمسية

تطور استخدام العدسات فى تركيز أشعة الشمس، ليتمكن كهنة الرومان فى القرن السابع قبل الميلاد من إشعال نار معبدهم (فيستا) المقدسة بتركيز أشعة الشمس.

توالت جهود العلماء عبر القرون للإفادة من فيض الحرارة الساقط على الأرض مع أشعة الشمس، حيث يقدر ما يسقط سنويًا من طاقة أشعة الشمس على سطح الأرض بما يعادل عشرة أمثال الطاقة الكامنة فى مخزون الأرض كله من الفحم والبترول والغاز الطبيعى واليورانيوم، مما حفز علماء مثل جاليليو (١٥٦٤ ـ ١٦٤٢م) ولافوازية (١٧٤٣ـ ١٧٩٤م) على إجراء أبحاث عن طبيعة الشمس وأشعتها، ليمهد الطريق أمام من جاء بعدهم من علماء لابتكار تقنيات لتجميع أشعة الشمس بشكل مباشر، ومن هؤلاء العلماء: الفرنسى أوجست موشو الذى سجل فى عام ١٨٦١م أول براءة اختراع لمحرك يعمل بالطاقة الشمسية.

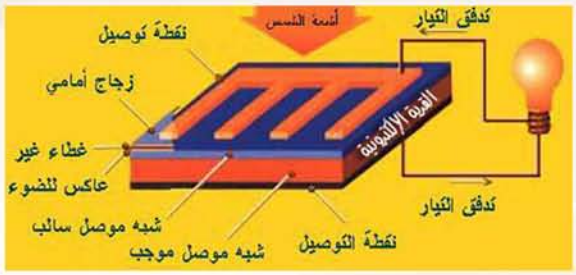
تمخضت الاكتشافات والأبحاث التى تتصل بالطاقة الشمسية عن ظهور فرع جديد من علوم الهندسة الميكانيكية، وهو علم الطاقة الشمسية، اهتم هذا الفرع الجديد من علوم الهندسة الميكانيكية باستنباط القوانين المرتبطة بما تحمله أشعة الشمس من طاقة حرارية، وبابتكار التقنيات الملائمة لاجتناء مزيد من هذا الفيض الهائل من الطاقة، مما ترتب عليه أنه أصبح فى الإمكان تصنيف ما ابتكر من تقنيات الطاقة الشمسية إلى فرعين رئيسيين، يهتم أولهما بطرق الاستغلال المباشر لأشعة الشمس، والتى تضم تقنيتيّ المجمعات الشمسية والخلايا الكهروضوئية، بينما يشمل ثانيهما طرقًا غير مباشرة لاستغلال الإشعاع الشمسىّ، وتنتظم فى هذا القسم تقنيات عدة من أهمها تقنيات المركزات الشمسية والملح الساخن والهواء المضغوط والوقود الشمسىّ، وسوف نعرض موجزًا فيما تبقى من المقالة الحالية لما ذكر قبلًا من تقنيات استغلال طاقة الشمس.

تقنيات الاستغلال المباشر

تغير تعريف الشمس عبر العصور بتطور الأفكار وتقدم العلوم، حيث اتضح أن الشمس ليست حجرًا ساخنًا أحمر اللون، كما قال بذلك الفيلسوف اليونانى: أناكسجوراس (٥٠٠ـ٤٢٨ ق.م)، وإنما هى كرة كبيرة من غازىّ الأيدروجين والهليوم، ويبلغ قطر هذه الكرة حوالىّ ١,٣٩ مليون كيلو متر، وتبعد عن الأرض بحوالى مائة وخمسين مليون كيلو متر، وتقدر درجة حرارة السطح المرئى للشمس – والبارد نسبيًا – حوالىّ ٦ آلاف درجة مئوية، بينما تصل درجة حرارة جوفها المتقد إلى حوالى أربعين مليون درجة مئوية، وتنشأ حرارة جوف الشمس المتقد جراء تحول قرابة أربعمائة مليون طن فى الثانية من الأيدروجين إلى هيليوم، وذلك من خلال تفاعلات نووية حرارية تماثل ما يحدث عند تفجير القنابل الهيدروجينية، وينطلق الإشعاع الشمسى من سطح الشمس البارد مُحملًا بالطاقة، حيث يتكون هذا الإشعاع من فوتونات الضوء المرئى وأشعة تتراوح بين فوق البنفسجية وما تحت الحمراء (الفوتون هو كمية من الطاقة تعبِّر عن بث الضوء أو أى شكل من أشكال الموجات الكهرومغناطيسية)، وتتغير شدة الإشعاع الشمسىّ الساقط على الأرض فيما بين حوالى ١,٤ كيلووات لكل متر مربع فى شهر يوليو إلى ما يقرب من ١,٣١ كيلووات لكل متر مربع تُرصد فى أبرد أيام شهر يناير (Duffie. J. A. and Beckman. W. A.. Solor energy thermal processes. p.9).. إن هذا المعدل

السخىّ من الطاقة المجانية لا يحتاج سوى مجمع شمسىّ بسيط، ليصبح فى الإمكان الحصول على الاحتياجات المنزلية من الماء الساخن أو التدفئة، ويتكون أبسط أنواع هذا المجمع من خزان أسطوانى الشكل يتصل بمجموعة من الأنابيب المصنوعة من معدن جيد التوصيل للحرارة كالنحاس أو الحديد، تُثبَّت مجموعة الخزان والأنابيب على حامل يجعل الخزان فى وضع أفقى، بينما تستقبل الأنابيب ـ التى تُصَّف على سطح لوح من الصاج يميل بزواية حادة علي سطح الأرض ـ أشعة الشمس الساقطة، وعندما تمتلئ مجموعة الخزان والأنابيب بالماء، فإن الماء الساخن داخل الأنابيب بفعل ما امتص عبر جدارها من طاقة الإشعاع الساقط، سوف يتصاعد فى الأنابيب بفعل تيارات الحمل الحرارى الحر (هى تيارات تنشأ بسبب فرق الكثافة بين الماء البارد والماء الساخن)، ليستقر فى خزان المجمع الأفقى، وليزيح بعض الماء البارد إلى أسفل داخل الأنابيب، وبتوالى تصاعد الماء الساخن وهبوط الماء البارد، ترتفع درجة حرارة الماء لتكون فيما بين ٥٠ إلى ٩٠ درجة مئوية، إن مجمعًا كهذا لا يحتاج فى تصنيعه إلى تقنيات عالية، إنما يمكن لحرفى بسيط (سبّاك) أن ينهض ـ وبدقةٍ مقبولة ـ بتصنيع نماذج عدة لهذا المجمع، وقد يرى البعض أن تكلفة مجمع كهذا مرتفعة، نظرًا لأنها تعادل ثلاثة أمثال ثمن مسخن كهربائىّ للماء وما يقرب من ضعف ثمن مسخن يعمل بالغاز، وينسى هؤلاء أن تكلفة المجمع الشمسى تمثل إجمالى رأس مال هذه التقنية التى لا تعرف أىّ نوع من تكلفة التشغيل، وتتميز أيضًا ببساطة الصيانة ورخصها.

تعتمد تقنية الخلايا الكهروضوئية على نظرية التأثير الكهروضوئى، التى تنص على الآتى: "عندما تسقط فوتونات (أىّ نبضات من الطاقة) الضوء على سطح مصنوع من السيليكون، فإن سيلًا من الإلكترونات سوف ينبعث من هذا السطح، مما يخلق تيارًا كهربيًا عبر سلك موصل فيما لو وضع أمام السطح السيليكونى، وعندما تطورت تقنيات إنتاج السيليكون البللورى بالغ النقاء فى أربعينيات القرن العشرين المنصرم، تمكَّنت دولة الاتحاد السوفيتى السابق من تصنيع أول بطارية شمسية من الخلايا الكهروضوئية السيليكونية، تلك البطارية التى أمدت القمر الصناعى سبوتنيك باحتياجاته من الطاقة الكهربائية، وقد وضع القمر فى مداره حول الأرض فى الخامس عشر من شهر مايو عام ١٩٥٨م، منذ هذا التاريخ، توالى استخدام الخلايا السيليكونية فى إنتاج الطاقة الكهربائية مباشرة من الشمس فى الفضاء وفى عديد من البقاع على الأرض، وبالرغم مما طرأ على صناعة تلك الخلايا من تقدم، حيث بلغت كفاءتها أكثر من ٣٠٪ عند مطلع الألفية الجديدة، إلا أن ارتفاع تكلفة وحدة الطاقة المولدة منها يقف حائلًا دون انتشارها، مما شكَّل حافزًا لمراكز الأبحاث لابتكار أنواع جديدة من تلك الخلايا، وتُعَّد الخلايا المصنوعة من أغشية رقيقة من كلوريد الكادميوم المصدر الأقل تكلفة لوحدة الكيلووات ساعة بين هذه الخلايا، وتهدف الأبحاث الحالية إلى خفض سعر وحدة الكيلو وات ساعة المنتجة بواسطة خلايا كلوريد الكادميوم إلى ستة سنتات فى عام ٢٠٢٠م (العلوم، يونيو ـ يوليو ٢٠٠٨م).



نظرية التأثير الكهروضوئى

هذا وقد تمكَّن فريق بحثى بكلية العلوم فى جامعة جنوب الوادى بقنا من ابتكار خلايا كهروضوئية من مواد عضوية رخيصة الثمن، وأعلن الفريق البحثى أن كفاءة خلاياه المبتكرة فى تحويل ضوء الشمس إلى كهرباء تصل إلى ٩٪، وهى كفاءة مقبولة لمثل هذا النوع (الأهرام: ٢٠١٢/١٠/١٤م).

مجمع شمسى بسيط

تقنيات الاستغلال غير المباشر

تعد ضآلة العائد الحرارى والطاقة الكهربائية لتقنيتىّ الاستغلال المباشر لطاقة الشمس أهم وأكبر عيوبهما، فإذا ما أضفنا لذلك عيوبًا أخرى مثل قلة الكفاءة، وارتفاع التكلفة فى حالة الخلايا الكهروضوئية، وانخفاض درجة حرارة الماء الساخن الخارج من المجمعات الشمسية البسيطة، وعدم

انتظام إنتاج الطاقة عند غياب الشمس فى الليل أو عند تكاثر السحب، لذا اتجهت الأبحاث لحل تلك العيوب نحو ابتكار تقنيات الاستغلال غير المباشر لطاقة الشمس، فلأجل تسخين الماء إلى درجات مرتفعة ابتكرت تقنية المركزات الشمسية، التى تعتمد على فكرة بسيطة قوامها أن تركيز كم كبير من أشعة الشمس على مساحة صغيرة سوف يرفع كثيرًا من حرارة هذه المساحة، فإذا ما تم إمرار الماء أو غيره من السوائل عبر هذه المساحة، فإن التجارب أثبتت إمكانية تسخين ما يمر فى هذه المساحة من موائع إلى درجات حرارة تصل إلى أكثر من ٥٠٠ درجة مئوية، مما يعنى إمكانية إنتاج بخار الماء بواسطة هذه التقنية عند ضغوط ودرجات حرارة مرتفعة، لذلك اتفق على ضرورة أن تضم تقنية المركزات الشمسية ثلاثة مكونات أساسية، يمثل السطح العاكس لأشعة الشمس المكون الأول منها، ويتخذ هذا السطح شكلًا مقعرًا (جزء من أسطوانة أو كرة)، ويتكون من مرايا مسطحة ترتب بحيث تعكس أشعة الشمس على المكون الثانى للتقنية، وهو السطح المستقبل للأشعة، وغالبًا ما يتخذ السطح المستقبل للأشعة المنعكسة شكل أنابيب تثبت على طول الخط البؤرى للسطح العاكس، وتأتى ثالثًا فى مكونات هذه المركزات آلية توجيه السطح العاكس ليتتبع حركة الشمس، وذلك لأجل زيادة ما يقتنص من طاقة (د. سعود عياش: تكنولوجيا الطاقة البديلة، صـ ٢٢٥-٢٢٧).

وللتغلب على مشكلة عدم انتظام إنتاج الطاقة، ابتكرت تقنيات تخزين الطاقة، ففى تقنية الملح الساخن تصف الأنابيب الناقلة للماء الساخن الخارج من مركزات شمسية داخل خزان كبير مملوء بالملح المنصهر، يعمل العزل الجيد للخزان والملح المنصهر على احتفاظ الماء الساخن بدرجة حرارته لساعات طوال، مما يتيح سحب الحرارة منه لإنتاج بخار يدير توربينات ترتبط بمولدات كهربية، وذلك خلال الليل أو أثناء الأيام الغائمة، وفى تقنية الهواء المضغوط تستخدم الطاقة المنتجة من محطات تعمل بالخلايا الكهروضوئية لضغط كميات من الهواء، ثم يخزن الهواء المضغوط داخل كهوف تحت الأرض أو آبار جافة، ليسحب عند الحاجة لإدارة توربينات هوائية تتصل بمولدات كهربية (العلوم: مصدر سابق)، وأما في تقنية الوقود الشمسى.. فيقوم طبق من المرايا بتركيز أشعة الشمس على خزان أسطوانى، يحتوى الخزان على اثنتىّ عشرة حلقة مزودة بأسنان من أكسيد الحديد أو أكسيد السيريوم، تعمل أشعة الشمس المركزة والساقطة على هذه الحلقات على تسخينها إلى حوالى ألف و٥٠٠ متر، مما ينزع الأكسجين الموجود فى أكسيد الحديد، وينتهى التفاعل الحادث داخل الخزان إما بإنتاج الأيدروجين أو أول أكسيد الكربون (العلوم : يوليو - أغسطس ٢٠١١م، صـ٧)، إن خليطًا من الأيدروجين وأول أكسيد الكربون ينتج عن هذه التقنية يسمى بالوقود الشمسى، ويعد وقودًا نظيفًا ويفتح بابًا للأمل فى تحسين مناخ الأرض من خلال خفض انبعاثات ثانى أكسيد الكربون الذى يمتص خلال هذه التقنية.

مصفوفات من خلايا كهروضوئية

كلمة أخيرة

إن ما سبق تقديمه هنا من تقنيات لاستغلال الطاقة الشمسية وكثير غيرها، يفتح باب الأمل فى مصر وغيرها من الدول النامية قبل المتقدمة لمواجهة مستقبل قريب، سوف يخلو مما استمرأ البشر على تبديده من مصادر شحيحة لطاقة غير متجددة.

النحّات السورى ربيع الأخرس.. يبوح بأسراره

الربيع العربى نعمة.. والثورة المصرية هى القائد والمعلم

ناهد السيد

ربيع الأخرس

يميل برأسه نصف ميلة، ملقيًا إياها على كفه الأيسر.. حزينًا إلى حد استشراف الأمل، مبتئسا إلى حد الحماسة، لذلك لم يسمح ليده اليمنى أن تتقبل العزاء فى الكلمات الحرة، والخطوط المنطلقة، والألوان الزاهية، الكتلة المعبرة والفراغ النقى، بل ظلت يده تنقر بكل غيظها وبؤسها على كتلته الحجرية حتى تشكّلت تكوينات صرحية شامخة تعلو فوق رؤوس كل ديكتاتور ظالم، وكل من تخوّل له نفسه تقييد حرية الفنان.

هكذا نحت الفنان السورى ربيع الأخرس لغة خاصة بالمقاومة والنضال فى منحوتاته الصرحية الضخمة التى لا تقل ارتفاعاتها عن مترين، وكأنها تصرخ.. صرخة مدوية تنادى على الإنسانية الطبيعية.. صرخة تلقى بصداها فى الفضاء البعيد لتعم أرجاء البلاد العربية جمعاء ولا تكتفى بسوريا.

سوريا موطنه الأصلى، الذى استبعده ونفاه طوال ٣٢ عامًا عقابًا على جرأته وامتلاكه للرأى والفكر، كان هذا جزءًا من رده على اتهامى له ولكل فنانى ومثقفى سوريا بأنهم يناضلون من خارج الأسوار ثم استكمل بكل حدّة دفاعه عن نضاله ووطنيته قائلًا:

«بالله عليك هذا تجريح ظالم، فمن ظلّ بسوريا وناضل ووقف فى وجه الأحداث إما كان مقتولًا أو مسجونًا هو وأهله وعشيرته، كما أن النظام نجح فى استبعاد كل من يملك عقلًا يفكر ليس المثقفين والفنانين فقط، فما بالك بفن النحت الذى يستطيع رصد وإبراز كافة أشكال التعديات على الإنسانية والحريات، وإن كان هناك اختلاف بين السلطتين فى مدى تقبُّل فن النحت، فالأسد اختصره فى تماثيله هو.

أما بشار فقد طرح نفسه منفتحًا وديمقراطيًا، لذلك قام بمواربة الباب للفنانين

الزميلة ناهد السيد مع ربيع الأخرس

ولكن بشروطه وقوانينه وتحت رقابته، وأنا لم أقبل بسلطة هذا أو ذاك».

قال هذه العبارات بانفعال شديد استغللته تمامًا وظللت أرشقه بالاتهامات واللوم ليتحدث بلسان حال المناضل وليس الفنان الذى يتنمق من أجل حديث إعلامى يبرز سيرته الفنية، فنجحت بالفعل فى استدراكه للرد على لومى له فى أنه يحتفى بجدة وبعض البلدان العربية كاليمن وعمان والأردن التى تنتشر فيها منحوتاته، بينما لا تحتضن سوريا عملًا واحدًا حتى وإن كان مجردًا أو رمزيًا، فأجاب إجابة استشعرت معها مرارة الغربة والظلم قائلًا:

«فى بلدى سوريا لم يكن بيدى أن أطرح أفكارى، ومنذ أربعين عامًا وأكثر كان يتم منعى بكل الطرق».

ولكى يأمن لؤمى والمزايدة على وطنيته فقد بادر قائلًا:

«أعمالى كلها تحمل معانى التحرر والانطلاق وتبرز معالم الظلم، فلا يهم أين توضع وفى أى بلد تكون، فأنا فنان سورى أعبّر عن قضيتى العامة فى أى مكان، بل على العكس أعتبر انتشار أعمالى فى غير سوريا هى تصدير وإبراز للقضية السورية وما يعانيه الفنان والمواطن السورى منذ زمن، لذلك أجبرونى على النضال من الخارج».

فجأة خفت صوته وتنهّد بعذوبة وطمأنينة وكأنه حط بالطائرة على أرض جدة التى اعتبرها موطنه الثانى فقد استقبلته بكل

عمل نحتى

محاورة

ترحاب منذ ٣٢ عامًا، وتقبلت أعماله بصدر رحب رغم معتقداتها تجاه فن النحت بخاصة، ولكن على حد قوله: هى بيئة أضافت إلى فنه الكثير حتى أنه نفذ عملًا يبلغ ارتفاعه ١٢ مترًا بعنوان «الخيل»، ثم تعددت مكوناته غير المجردة والمعبّرة.

لذلك نَستطيع القول: أن الأخرس فتح مجالًا للفنانين من بعده لحرية التعبير فى السعودية كلها وليس جدة فقط باعتبارها الأكثر تحررًا، فقد رصدت أعماله كل ما يختلج فى روحه من معان مباشرة للظلم والقتل العمد للروح وحرية التّعبير: فلديّ معرض كامل بعنوان «المجسّم والقاعدة»، ومقصد القول به أن التلاحم بين الروح والجسد ضرورى ومن غير الطبيعى استبعادهما، ويعنى ذلك فى رمزيته أنه لا يصح بل لا يمكن الانسلاخ عن الأصل والأساس.

خشيت من محاولاته لاستدرار شفقتى، وإفلات زمام الحوار من يدى فعاودت اللوم واستفزازه بأنه لم يحظ حتى بشرف المحاولة واستسلم للتهجير من سوريا، لهذا حظيت بسبق صحفى لم يذكره أبدًا فى أيّ من حواراته قائلًا بكل فخر:

«عزيزتى يكفى أن مشروع تخرجى كان تل الزعتر، عبارة عن قتل صهيونى بإغماض عينى سوريا، وارتفاعه ٣ أمتار، وقد تم منع الطلاب من حضور مناقشة هذا العمل، ورحت وحدى أناقشه مع لجنة التحكيم، وأخشى القول أنى حصلت على التخرج تمهيدًا لاستبعادى عن سوريا لأنهم باختصار وبساطة قرأوا ما لدىّ من رؤى وطنية».

ويبدو أنه أعجب بمكرى فأراد مكافأتى على جرأتى وخصّنى بسره العظيم، وهو أنه كان يعشق فنون العمارة ولم ينتوِ أبدًا طرق باب النحت، ولكن درجاته زجّت به إلى النحت، واعتبر ذلك بكل فخر وسعادة أن النحت هو من اختاره، وربما هذا يفسر ارتفاعات منحوتاته الصرحية التى لا تقل عن مترين، وبنظرته للأمر يرى أنه لم يبتعد كثيرًا عن العمارة فكلاهما – العمارة وفن النحت – كتلة يتم تشكيلها.

ولأنى أرى حجم الجرأة فى أعماله حاولت جذبه إلى صفى فى التخوف على فن النحت فى ظل غزو التيارات الإسلامية التى أفرزتها ثورات الربيع العربى، لكنه خالفنى الرأى ورأى أنه لا ينبغى الخوف على فن النحت ما دامت الثورة مستمرة، قائلًا:

«إن من يقومون بتخويفنا هم ديكتاتوريو العصر الحديث، والإخوان هم الفصيل الذى طرحته المرحلة وعن قريب سوف تنزوى جماهيريتهم ويعودون لحجمهم الطبيعى».

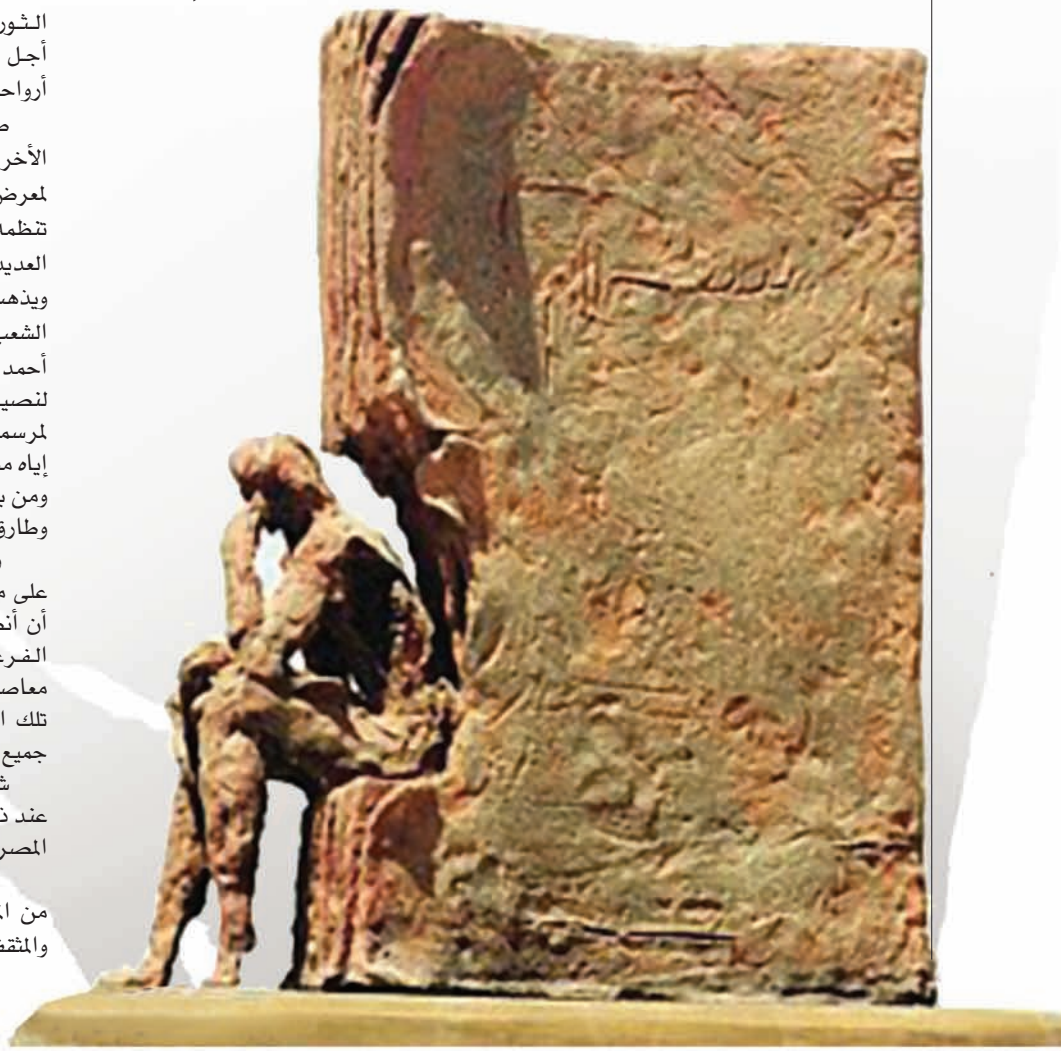
ويرى ربيع الأخرس أن من قاموا بهذه الثورات الرائعة قادرون على النضال من أجل حريتهم وحرية التعبير لآخر نفس فى أرواحهم.

طمأننى رأيه كثيرًا وتفاءلت أكثر لأن زيارة الأخرس لمصر كانت لسببين، أولهما: التجهيز لمعرض ضخم فى الهناجر فى ديسمبر الحالى تنظمه هيئة مغتربى سوريا الأحرار، يجتمع به العديد من الفنانين العرب لمناصرة سوريا، ويذهب دخل المعرض لإغاثة المتضررين من الشعب السورى، ويشمل لقاءات شعرية مع أحمد فؤاد نجم، وزين العابدين فؤاد، وحفلًا لنصير شمه، أما السبب الثانى: فهو استلامه لمرسمه فى ٦ أكتوبر بالقاهرة، الذى منحته إياه مصر مع بعض الفنانين العرب والمصريين ومن بينهم الفنانين عبد الوهاب عبد المحسن، وطارق الكومى، ومحمد عبلة وغيرهم.

واعتبر الأخرس هذا المرسم تكريمًا له على مسيرته الفنية قائلًا: «إنه لشرف عظيم أن أنطلق مجددًا من مصر أرض الحضارة الفرعونية، وأتزامل مع فنانين مصريين معاصرين ورثوا هذه الحضارة فى أعمالهم، تلك الحضارة والتراث النحتى الذى يخشاه جميع الفنانين».

شجعنى حماسه وتفاؤله الذى أنار عينيه عند ذكر اسم مصر وسألته عن رأيه فى الثورة المصرية فأجاب:

«جمال الثورة المصرية أنها انطلقت من الميادين والساحات، فكانت بمثابة المعلم والمثقف لمواطن الشارع، أما فى سوريا فقد نجحوا منذ زمن فى تقسيم الساحات



المجسم والقاعدة

من أعمال الفنان ربيع الأخرس

جِمَال الصحراء

وأحكموا قبضتهم عليها جيدًا لكى لا تنتشر أى اعتراضات ويصبح مصيرها الوأد المبكر».

لذلك اعتبر ربيع الأخرس أن الربيع العربى نعمة وليس نقمة كما تجرأ البعض ووصفه مؤخرًا نظرًا لما عانوه من انتهاكات للحريات من قبل الثورات المضادة والطرف الخفى، ويرى: «أنه من الطبيعى أن نعانى وسنظل نعانى لفترة طويلة، فلم نكن ننعم بالعيش قبل الثورات، وقد كنا نعيش فى مستنقع ترقد قاذوراته بالأسفل فى باطن سحيق، وجاءت الثورات فحركت الراكد، لذلك تلوثت كل المياه وانتشرت القاذورات فى الأنحاء ومنها ما طاف على السطح، وآخر ارتكز فى الأركان، وهناك من غاص مرة أخرى فى الباطن مختفيًا ومتخفيًا، لذلك سنظل نعانى من رائحة الركود «النتنة» التى هبّت علينا، بعد أن تخمرت لسنوات وسنوات فى القاع، وسننتظر طويلًا حتى تصفو المياه وما قد يساعد على صفائها سريعًا هو جريانها وحراكها المستمر، لهذا لا ينبغى أن نتوقف وننظر للخلف ونتخوف من المستقبل، بل ندخله بصدر يتقبل الصدامات، فقد تخطينا الفترة الأصعب، والخطوة التى غيرت وجه العالم «ثورات الربيع العربى».

وفى محاولة للتنبؤ بنهاية المشهد السورى سألته: ماذا تتوقع لنهاية بشار؟ هل تضاهى أيًا من نهايات الحكام العرب؟، أجاب بحكمة بالغة: «اعتاد الدكتاتور أن يقرأ التاريخ إلا الصفحة الأخيرة، فالنهايات كلها متشابهة مهما طال الأمر أو اختلف قليلًا، فنفس المعاناة واحدة وليست هناك اختلافات جوهرية، بل هى اختلافات تتعلق بعلاقات دولية أو تعاملات ومصالح تختلف فى قدرها من بلد لآخر».

كافأنى النحّات ربيع الخرس مكافأة أخرى وخصّ حوارى بمعلومات عن عمله القادم، فهو يجهّز لمعرض هائل بعنوان «حصان طروادة» بكل ما تحمله هذه الأسطورة من معان مناسبة لهذا العصر، ولكن الفنان منحها فلسفة أخرى تتعلق بمدى تناقل وتجاذب الصفات الجينية بين الحصان والإنسان، ولازال يخوض تجاربه النحتية بأحجامها المختلفة والمتفاوتة من الصغير إلى الشاهق، لكى يؤكد على فلسفته ويرى العالم ما أن يتبادل الحصان والإنسان صفاتهما.. ماذا سيحدث؟ بهذا التساؤل يجيب الفنان بمجموعة أعمال مميزة سيتم عرضها العام القادم، وسيخالف بهذه الأعمال أسلوبه المعتاد فى الحجم؛ فقد دخل هذا التحدى بأعمال صرحية منذ أول سنة له فى الفنون الجميلة، وأول عمل نحتى تدرب عليه حيث نحت تمثال نيرون، بأربعة أضعاف حجمه فزادت الأخطاء وتضاعفت حتى تسبب ذلك فى حصوله على درجة أقل، ومع ذلك بدأ بل واستكمل مشواره الفنى بأحجام هائلة، تضع بصمتها فى الفراغ وتتآلف مع البيئة المحيطة، فلن يتعامل مع الحجر بصفاته الطبيعية، فهو بالنسبة له كتلة مستقطعة من الفراغ وستعود إليه فى ثوب معاصر، ولكن بيد فنان يستشعر صفاتها ومدى قدرتها على التوافق مع المجتمع، لهذا استخدم ربيع الأخرس كل أنواع الكتلة، ليصب عليها دفعة واحدة كل مشاعره، فمن تكنيك عمله أنه لا يتدرج فى صب أحاسيسه، ولا يؤجلها بل يضع الخطوط العريضة وينتهى من فكرة العمل ثم يأخذ وقته الكافى للانتهاء من اللمسات النهائية.

فى روايتين لأمين معلوف ومحمد المنسى قنديل

روح فسيفساء مدينة سمرقند

سـهام ذهنـى

تزهو مدينة "سمرقند" بالفسيفساء التى تتوج قبابها وتشمخ بها مآذنها، وتختال بها بواباتها، والعديد من مبانيها القديمة.

ولقد سرت روح الفسيفساء فى روايتين تحملان اسم المدينة التاريخية هما: رواية "قمر على سمرقند" لمحمد المنسى قنديل، ورواية "سمرقند" لأمين معلوف.

وإذا كان جمال الفسيفساء يشع من تجميع المشتت وترتيب المفتت، حيث الدأب فى تقريب القطع الصغيرة بناءً على تصور فنى مخطط إلى أن يتم مع اكتمال العمل بزوغ المشهد الفنى بهيًّا نديًّا ناطقًا.. فإن هذا المذاق وهذه الروح قد طافت بجسارة خلال رواية محمد المنسى قنديل، العفية، وامتدت بلا هوادة عبر رواية أمين معلوف، الثرية.

الطريق إلى سمرقند

حتى قرب منتصف رواية "قمر على سمرقند" للدكتور محمد المنسى قنديل نلهث وراء بطل روايته وهو فى طريقه إلى سمرقند، حتى يخال لنا أن "الطريق إلى سمرقند" هو الاسم الأكثر ملاءمة لما نقرأه، ثم إذا بنا خلال النصف الثانى من الرواية وبعد الوصول إلى "سمرقند" نلهث أكثر ليس خلف الأحداث فقط، وإنما خلف المفاجآت التى نكتشف عبرها أن ما جرى خلال الطريق كان ضروريًا جدًا لإكمال الصور التى ستأخذ فى التشكل داخل المدينة المليئة بالأسرار التى يتم تجميعها "فتفوتة" من بعد "فتفوتة" ثم لا بد من وضع كل ما تم جمعه وفقًا لتخطيط معين كى تتجلى ملامح الصورة.

ولأن من خصائص الفسيفساء أيضًا أن حالة التناغم تنبعث من بين ما يبثه التضاد من تناسق وما يحققه تقريب المبعثر من تكوينات، وما يؤكده تجاور المتضادات من تعايش، لذلك فشخصيات الرواية، يحمل العديد منهم صفات متناقضة ومتقاربة أو متعايشة معًا بطريقة عجيبة، فهذا هو رفيق البطل على الطريق الذى يكشف له خباياه وتناقضاته فهو محب للمعرفة الدينية فى أوقات، وغارق فى الشهوة خلال أوقات أخرى.. وهو يشارك فى الاحتجاج ضد الحكومة السوفييتية دفاعًا عن الدين فى وقت، ويخضع للتعاون مع أجهزة الأمن فى وقت آخر، ثم يتمرد عليهم فى مرحلة مختلفة.

وقد استخدم المؤلف تعبيرًا مميزًا فى بداية الرواية قال فيه: "يجب على الفضيلة أن تجاور الغواية دون صراع.. فلا أحد يستطيع أن يقاوم طوال حياته.. عش معها ولكن لا تستسلم لها".. كما قال: "ماذا تعنى الفضيلة، إنها ليست مقاومة الغواية، ولكن التعايش معها".

مع ذلك فلقد نجا من هذا التوصيف أحد أكثر الشخصيات فروسية فى الرواية وهو "لطف الله" الذى كان نبيلًا ومتوهجًا فى كل أحواله وخلال مختلف الأحداث.. منذ أول ظهور له فى نافذة القطار حيث أنقذ من لا يعرفه لوجه الله، وصولًا إلى عمله على تحقيق حلمه بأن يحل الإسلام فى وطنه محل الشيوعية ودفعه الثمن بالاستشهاد من أجل ما يؤمن به.. ومرورًا بذلك المشهد الذى صاغ خلاله المؤلف واحدًا من أروع مشاهد الجموع الثائرة الهادرة المستعدة للتضحية وللوقوف فى وجه الطغاة، وذلك حين

آثار الزمن على الفسيفساء العتيقة

ساحة سمرقند القديمة

وصل المسئول السوفييتى ليخبر مدير مدرسة "ميرعرب" بإغلاقها، وهى إحدى أهم النوافذ لتعلم اللغة العربية والقرآن الكريم والعلوم الدينية بعد أن ظلت مشرعة طوال القرون الماضية، وتجمع الطلاب وأخذوا يرتلون القرآن الكريم بصوت مرتفع كإعلام عن التمسك بالهوية، ثم قام "لطف الله" بقيادة الطلاب فتحركوا خارج أسوار المدرسة، وتم لأول مرة ترديد الهتاف المزلزل: "يسقط الملاحدة والبلاشفة"، واستخدم المؤلف تعبيرًا عميقًا قائلًا: "انطلق الاحتجاج فى سماء المدينة كسحب شتاء، ولم يعد يستطيع أحد أن يخمده، حتى لو أنه أخمد هذه المرة فسوف يبقى كامنًا فى خزائن الصدى الذى يسرى فى عروق المدينة".

هذا التعبير يحمل فى ثناياه بعض تلك العلاقة العجيبة بين الأماكن والأزمنة، فالمكان الذى يشهد أحداثًا فى وقت ما، إذا بالحدث بعد انتهائه زمنيًا فإنه لا ينتهى من المكان الذى شهده، بل يظل على حد تعبير المؤلف: "كامنًا فى خزائن الصدى الذى يسرى فى عروق المدينة".

الوجه الآخر لسمرقند

نحن هنا لسنا فى مجال استعراض لشخصيات وأحداث الرواية، كما أننا لسنا فى صدد الاهتمام بالمكان باقتطاعه من السياق، لأن المكان والزمان والشخصيات ثلاثى يدعم كل منهم الآخر، فالمكان وهو سمرقند بما تحمله من تاريخ قديم يتجلى على الحاضر، والزمان المباشر للأحداث هو قبل وبعد سقوط الاتحاد السوفييتى، بما يحقق حالة تتناسب مع مسار أحوال شخصيات الرواية بالمكونات الشخصية لكل منهم.

إنما هذا لا يمنع من أن نرصد ملامح مما أخذ خلاله المؤلف بيد القارئ ليشاهد بعضًا من جماليات المشهد فى مدينة "سمرقند" بعد أن يجتاز الجزء الحديث من المدينة الذى يصف المؤلف مساكنها بأنها كئيبة.. ثم يختلف الوصف تمامًا بمجرد دخوله إلى "سمرقند" العتيقة حيث يتحدث عنها بأسلوب يجعلنا كأننا نراها، قائلًا: "مجد آفل يعاود البعث أمام عينىّ.. مساجد وساحات وأبهاء سامقة مكسوة بملايين من قطع الفسيفساء التى تتألق تحت ضوء الشمس، تتحول المدينة إلى كائن يخطف الأبصار، يتبدى جمالها الصافى لم يعكره مرور الزمن ولا صروف الدهر.

ساحة المدينة القديمة، ريجستان، أقف مبهورًا والشمس تغمرها ببطء، تتوهج أمامى أعظم لوحة من الفسيفساء يمكن أن تراها عين بشر.

أهبط الدرج حتى أقف تمامًا وسط الأروقة السامقة، يبدأ بائعو السجاد والفخار والمخطوطات فى فرد بضائعهم، أتأمل بساتين الدنيا وقد تم تصويرها مرصعة بآلاف من قطع الفسيفساء الدقيقة.

مجمع لا نظير له من المساجد والأروقة والمحاريب والمنابر، أعمدة مزهوة، ومآذن مكسوة بألوان من القيشاني، إيوانان متقابلان، نقوش وآيات قرآنية مرسومة فى أعلى الجدران.. زهو

وتألق وجلال آفلٌ.

إلى أن ينقلنا إلى وجه مختلف للمدينة حين يبحث عن عنوان الجنرال صديق والده الذى قطع هذا الطريق من أجل أن يزوره، وبوصوله إليه فى منطقة من المدينة شديدة التواضع يجد نفسه مضطرًا لرحلة أخرى تصحبه فيها إحدى العاملات فى مطعم الفندق، بحثًا عن ابنة الجنرال الوحيدة التى هجرت الأسرة إلى مكان مجهول كئيب فى الجزء الجديد من المدينة بين الحانات والديسكوهات، لنكتشف دنيا من السقوط والتردى، وبعد أن تعود ابنة الجنرال، ويقرر البطل العودة إلى مصر، فإنه فى آخر ليلة له داخل غرفته ومعه فى فراشه الفتاة التى تعمل بالمطعم يدخل صديقه الذى كان قد رافقه أثناء الطريق إلى سمرقند والذى كنا قد رأيناه من قبل يمارس الانحراف، كما رأيناه أيضًا كرجل دين، ولقد كنت متحفظة تجاه الإسهاب في المشاهد الحسية لهذا الرجل الذى تعرض فى بدايات الرواية للضرب المبرح عند ضبطه يضاجع أم العريس فى زوايا أحد الأفراح، إلا أن القارئ يفاجأ بالمقابل لذلك المشهد فى لحظة دخوله الغرفة قرب نهاية الرواية حيث تنعكس الأحوال السابقة، فلقد تحول هو إلى القيام بدور من يقوم بالضرب، حيث الفتاة التى فى الفراش هى ابنته التى لم يكن صديقه يعرف هويتها.

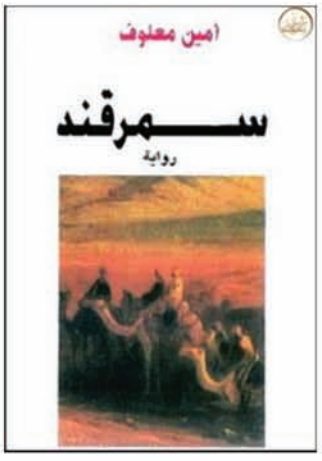
بعدها تتبقى الصفحات الأخيرة من الرواية لتكتمل خلالها معالم الفسيفساء الروائية بما يحكيه البطل عن والده والتربية القمعية التى عاشها معه فى مصر حيث كان يستكمل الأب التصرف فى البيت بالطريقة الاستعلائية الديكتاتورية التى يمارسها في عمله، إلى أن انهار كل شيء.. فيكتمل المشهد بروايته عن ديكتاتورية والده مع ما سبق أن رواه عن هتك الديكتاتورية السوفييتية لإنسانية الإنسان، ونلمس بشاعة التجسس سواء على الحياة الخاصة لبطل الرواية فى القاهرة، أو أن يسود أسلوب المراقبة ليجثم على أنفاس الجميع فى سمرقند من خلال ضفيرة تمكن المؤلف من الإمساك بخصلاتها طوال الوقت، سواء وهو يرجع بنا إلى ماضى سمرقند فى عصر ازدهارها، أو وهو يرصد أحوال المسلمين اليوم فيها، ويتداخل كل هذا بلا تنافر مع كابوسية معاهدة "كامب ديفيد" بين مصر وإسرائيل، ولهفة جنرال سابق على مصير ابنته، وصولًا إلى نهاية مفتوحة كلوحة فسيفساء مبعثرة الأطراف ربما تجعل القارئ عند الانتهاء منها يكاد يسمع صوت المؤلف عبر إحدى الجمل المؤثرة التى وردت فى الرواية قائلًا: "من نحن حتى نصنع أقدارنا".

محمد المنسى قنديل

أمين معلوف

مخطوط سمرقند لعمر الخيام

والآن إلى "سمرقند" كما كتبها الروائى اللبنانى "أمين معلوف" حيث قطع الفسيفساء الروائية مبعثرة فى أزمنة عديدة ومحمولة من أماكن كثيرة.. وأيضًا حيث "من نحن حتى نصنع أقدارنا"، إنما عبر حبكة روائية مختلفة، فمن كان يتخيل أن العمل الكبير الذى يحمل اسم "مخطوط سمرقند" للشاعر والعالم الإيراني الشهير "عمر الخيام"، ذلك المخطوط الذى نجا من حريق استمر سبعة أيام فى قلعة جماعة الحشاشين الباطنية الدموية يكون مصيره هو الغرق فى باخرة "تيتانيك" حين كان فى صحبة المستشرق الأمريكى "بنيامين عمر لوساج" الذى بحث عنه عبر بلاد عديدة إلى أن استقر معه وأخذه ليعود به إلى أمريكا، فإذا به يغرق مع من غرقوا فى الحادث الشهير.



رواية سمرقند

رواية قمر على سمرقند

إنها رواية "سمرقند" التى حملت اسم المدينة التاريخية انطلاقًا من أن الشاعر الكبير قد بدأ كتابة رباعياته الشهيرة فيها، وبدأ تدوين الرباعيات فى هذا المخطوط أيضًا فيها، ثم تمت سرقة المخطوط على يد جماعة الحشاشين كذلك منها، بما يتضمنه المخطوط من سيرة عمر الخيام وعلاقته بالسلطة فى زمانه متمثلة فى "نظام الملك"، وعلاقته بالمعارضة متمثلة فى "حسن الصبّاح" زعيم جماعة الحشاشين. حيث دنيا السياسة بما يسطره المخطط من مكائد ومؤامرات وحريم، كل هذا تمكن المؤلف من أن يجمع قطع الفسيفساء المكونة للوحته منها وكتبها كعادته باللغة الفرنسية حيث يقيم فى فرنسا، وترجمها كالمعتاد بلغة عربية رائعة الدكتور "عفيف دمشقية".

إن أمين معلوف يغمر روايته بالماضى، وإذا به يكشف من خلاله أوجاع الحاضر، وكعادته يترك للقارئ أن يقوم بتفسير ما بين السطور.. وكعادته أيضًا فإن القارئ له، لا يستمتع بمتابعة الأحداث وما فيها فقط من تشويق، إنما أيضًا بالمعلومات التى يتمكّن المؤلف من ألا يجعلها تخرج بالقارئ بعيدًا عن متابعة الأحداث بل تدعم الأحداث وتقويها.

فعمر الخيام حيث العلم والأدب والفن والجمال، وطبقًا للمخطوط فإن زوجته التى يحبها مشغولة بدنيا السلطة والصراع والمال والجاه.

وعمر الخيام المحب للحياة الذى يقول: "إن كنت لا تعرف الحب فما يجديك شروق الشمس أو غروبها"، بينما له صديق هو "حسن الصبّاح" الذى يطالب الناس بتجاهل الحب والموسيقى

والشعر والخمر والشمس.. فقد اعتمد "حسن الصبّاح" على اللجوء إلى القتل لمواجهة العالم، أما عمر الخيام فإنه على حد تعبيره لم يُقِم غير قصر صغير من ورق هو "مخطوط سمرقند"، حيثُ الرباعيّات الشهيرة ومعها سيرته الذاتية، التى يتجلى فيها الصراع على السلطة فى جانب والتحليق مع الفن والعلم فى جانب آخر.

وحيث التشدد الدينى أحيانًا، وحيث الصراع المذهبى الذى يتعمق المؤلف فى رصده تاريخيًا فيتعرف القارئ بالتفصيل على نشأة مذهب الشيعة الإسماعيلية وزعيم الفرقة التى اشتهرت فى التاريخ باسم فرقة الحشاشين موضحًا أصل التسمية وأنها لم تكن تعبيرًا كما أشيع عن أنهم كانوا يقومون بعمليات الاغتيال التى كانوا يقومون بها تحت تأثير المخدرات وإنما تحت تأثير قيام زعيمهم حسن الصباح بعمل غسيل مخ وإرهاب لهم داخل قلعتهم الحصينة التى كانوا يحتمون فى داخلها، وهو الرجل الذى كان من قبل صديقًا لعمر الخيام، وعلى الرغم من أن عمر الخيام كان قد أنقذه من الموت، إلا أن حسن الصباح حين أرسل له كى يذهب إليه فى قلعته ولم يستجب فما كان منه إلا أن أرسل أحد رجاله فقام بقتل حارس عمر الخيام وسرقة مخطوطه تاركًا له ورقة بأن المخطوط أصبح مع حسن الصباح فى قلعته ظنًا منه أن عمر الخيام سيضطر للذهاب إليه آملًا فى استعادة المخطوط، لكن هذا لم يحدث، إلى أن مات حسن الصباح ثم نجا المخطوط من حريق استمر سبعة أيام فى قلعة الحشاشين عند اقتحامها.

وقد أتيح هذا المزيج العجيب للمؤلف من خلال قيام المستشرق الأمريكى بالبحث عن المخطوط الأصلى الذى يستحق المشقة من أجل العثور عليه.

وإذا كان المؤلف قد انتقل بالقارئ من "سمرقند" فى "أوزباكستان"، إلى "أصفهان" فى "إيران" خلال زمن "عمر الخيام"، فإن المؤلف من جديد قام باصطحاب القارئ بانسيابية إلى هذه المدن نفسها وإلى فرنسا وتركيا وغيرها بحثًا من المستشرق الأمريكى عن المخطوط فى الفترة التى انتهت بغرق الباخرة "تيتانيك"، وعبر هذا يجعل القارئ يتعرف على مؤامرات الساسة وتطلعات الشعب فى إيران خلال تلك الفترة، مع تضفير كل هذا بعلاقة تجمع الأمريكى "بنيامين عمر لوساج" بالإيرانية "شيرين" حفيدة الشاه، التى رآها لأول مرة في تركيا، وودعته بمقولتها التى تظل تتكرر عبر لقاءاتهما من مدينة إلى مدينة ومن خلال

قبة بيبى خاتون فى سمرقند

ظروف مضطربة إلى ظروف مختلفة، فقد قالت له بينما هو مشدود بجمالها الذى يصفه بأن "وجهها الشمس، وشعرها ظل وارف، وعيناها عينا ماء عذب، وقامتها نخلة ممشوقة"، قالت له: "من يدرى، قد يتقاطع طريقانا".

وإذا بنا مع مرور الأحداث نكتشف أن المعنى الذى حملته الجملة قد أخذ يتجاوز علاقة رجل أمريكى بامرأة إيرانية إلى العلاقة بين الشرق والغرب التى ينشغل بها قلم أمين معلوف، فوالد بنيامين عمر لوساج ووالدته قد أطلقوا عليه اسم "عمر" بسبب حبهما لعمر الخيام الذى سرت كلماته عبر قصة حبهما.

وفى جولات الابن وراء المخطوط خلال عدة محطات تكرر لقاؤه بـ"شيرين" تجمعهما قراءة المخطوط وعلاقة حب على ضفاف كلمات رباعيات الخيام وسط أحداث كبرى تشهد محاولات أمريكية لدعم المعارضة الإيرانية، وتشهد تدخلًا عسكريًا روسيًا وتشهد غليان ومواجهات ومقاومة، وقد جاء عبر السطور هذا الرأى العميق حين فشل الأمريكى فى دوره على أرض إيران: "من شاء أن يتقدم بنا على إيقاع الغرب، فقد قادنا مباشرة إلى الغرق".

وحين يتزوج الأمريكى من الإيرانية ويقرر أن يبهرها - على طريقة البذخ الشرقى الذى كانت تعيش فيه - بشهر عسل على الباخرة الشهيرة "تيتانيك" في طريقهما معًا للعيش بأمريكا، فإنهما على ظهر الباخرة قد فتحا مخطوط الرباعيات فإذا بهما أمام الرباعية التى قال فيها عمر الخيام منذ زمانه:

تسأل من أين لنا نفحة الحياة
فإن كان ينبغى اختصار قصة طويلة
قلت إنها تنبثق من أعماق المحيط
ثم يبتلعها المحيط "بغتة" من جديد

وقتها كرر الأمريكى عبارة كان قد رددها القبطان حول أن هذه الباخرة لا يمكن أن يقدر عليها أحد، فاعترضت "شيرين" الإيرانية بشدة على تكرار هذه العبارة. وقد غرقت الباخرة العملاقة فى الليلة ذاتها وغرق معها المخطوط، لتنتهي الرواية بينما الأمريكى بعد خروجه مع الناجين من الغرق يتساءل حول ما إذا كانت "شيرين" قد رافقته بالفعل فى الطريق إلى أمريكا أم لا. وكأنه يكرر بصياغة أخرى تلك الجملة التى كانت تتكرر بينهما "من يدرى، قد يتقاطع طريقانا"، وكأن الجملة تشكك فى إمكانية أن يتقاطع الطريق بين الشرق والغرب.

السينما المصرية وأحـــلام الكوزمـوبوليتـانيـــة!!!

أحمد رأفت بهجت

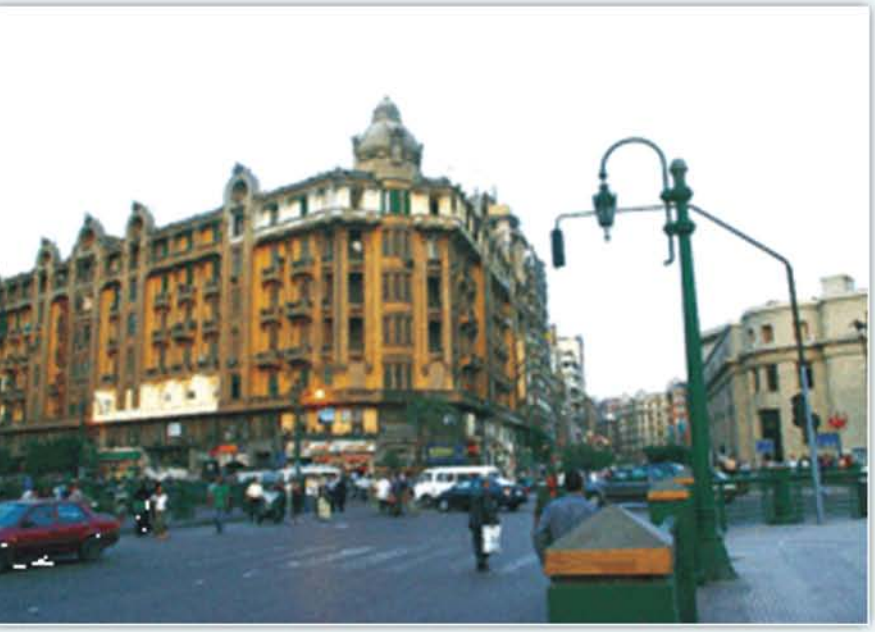
الكوزموبوليتانية التى أصبحت أخيرًا مثار اهتمام الفنون والآداب المصرية مازالت تعانى غموضًا فيما يتعلق بمعناها، هل هى تعدد الثقافات فى المجتمع الواحد ليصبح الشخص الكوزموبوليتانى هو متعدد اللغات والثقافات المتمسِّك بتقاليده وموروثاته؟ أم هى رؤية متكاملة يسعى الغرب من خلالها إلى فرض أساليب حياته بعد أن يجعلها تعبر الحدود إلى أماكن استأصلت منها ثقافات المنشأ حول الحياة التقليدية والتمركز حول العائلة والوطن والدين، لتحل محلها حياة مختلطة ثقافيًا تتجسد فيها مختلف الأفكار والتقاليد والعقائد الغربية ومايصاحبها من ابتكارات فنية وفكرية واقتصادية؟.. (د. سامى زبيدة "الكوزموبوليتانية فى الشرق الأوسط"/ ديسمبر ١٩٩٧).

الأمر الذى يذكِّر بعض المفكرين العرب بكلمات المنظر "جياترى تشاكرافورتى" الذى قال فيها: إن الكوزموبوليتانية هى العنصرية الجديدة، (د. جوزيف مسعد "أستاذ السياسة والثقافة العربية فى جامعة كولومبيا بالولايات المتحدة الأمريكية، مقال عن فيلم "سلطة بلدى" الأهرام ويكلى العدد رقم ٨٦٦ الصادر ٢٨ فبراير ٢٠٠٨).

يبدو أن الواضح الوحيد بالنسبة لنا هو أن "الكوزموبوليتانية " فى مصر أصبحت أخيرًا مصدرًا لموضوعات كثير من الأعمال السينمائية التى جسَّدت أجواء وشخصيات فى أماكن شهدت ما قبل ثورة يوليو التحامًا بين الأجانب والمتمصرين واحتواء بعض فئات المجتمع المصرى فى مناطق محددة من القاهرة والأسكندرية، بحيث أصبح من المتعارف عليه أن السينمائى الذى يسعى للعالمية والتمويل الخارجى والجوائز المهرجانية عليه بطريق الكوزموبوليتانية فهو الأنجز والأضمن والأسهل، شريطة أن تتوفر لعمله عناصر ثابتة عليه ألا يتجاهلها أو يحيد عنها!!

ورغم أن أصداء الكوزموبوليتانية سنجدها فى كثير من الأفلام المصرية وفى مقدمتها أفلام الإيطالى المتمصر " توجو مزراحى" خلال الثلاثينيات، وفى العديد من أفلام "يوسف شاهين" الذى يعتبر نفسه

اليونانية كريستين فى عمارة يعقوبيان



لقطة من القاهرة الخديوية

فنانًا كوزموبوليتانيا: "أنا أبويا عربى وستى إيطالية والمدام فرنساوية وبتكلم شوية روسى على شوية أسبانى وبما أنى إسكندرانى يبقى طبعًا بتكلم يونانى"، عن حواره فى فيلم "إسكندرية كمان وكمان".

فإن ماشهدته السينما المصرية فى العقد الأول من القرن الحادى والعشرين كان فى مجمله نعيًّا على نهاية "الكوزموبوليتانية" فى مصر باعتبارها ملمحًا رئيسيًا "للزمن الجميل" الذى فقدناه بأجوائه وثرائه المعمارى وشخصياته وفى مقدمتها بطبيعة الحال الشخصية اليهودية التى جاء التعامل معها إما بشكل مباشر ورئيسى وإما بشكل غير مباشر ولكنه ملموس ومؤثر.

كنت أتوقع أن تهتم السينما المصرية بعد أن تخلصت من بعض التابوهات الرقابية، بمؤلفات أديبنا الأشهر "إحسان عبد القدوس" التى تناولت الكوزموبوليتانية من خلال المجتمع اليهودى فى مصر من الأربعينيات وحتى منتصف الثمانينيات، والتى تعتبر بمثابة وثائق من التاريخ الاجتماعى والسياسى ليهود الطبقة الوسطى فى مصر إبَّان تلك الفترة (د. رشاد عبد الله الشامى "الشخصية اليهودية فى أدب إحسان عبد القدوس (ص ١٢٨ كتاب الهلال ١٩٩٢)، وهى تحديدًا القصص القصيرة: بعيدًا عن الأرض ١٩٥١، وأين صديقتى اليهودية، وأضيئوا الأنوار حتى نخدع السمك، ولن أتكلم ولن أنسى. ضمن المجموعة القصصية: الهزيمة كان اسمها فاطمة، وكانت صعبة ومغرورة ١٩٨٥، بالإضافة إلى رواية لا تتركنى هنا وحدى، التى كتبت قبل توقيع معاهدة السلام مع إسرائيل بعدة أشهر ونشرت بعدها فى نفس العام ١٩٧٩.

القاهرة الخديوية

ولكن الذى حدث أن النجاح الذى حققه فيلم "عمارة يعقوبيان" ٢٠٠٦ المأخوذ عن رواية علاء الأسوانى ذائعة الصيت محليًا وعربيًا وعالميًا، والمعروفة بنفس العنوان، جعل الكثيرين يسيرون على هديه بأساليب ربما تتباين فى ظاهرها ولكن تتفق مع كثير من تفاصيلها. هناك فيلم "هوليوبوليس" ٢٠٠٩، تأليف وإخراج أحمد عبد الله، وفيلم داوود عبد السيد "رسائل بحر" ٢٠١٠، ويمكن أن نضيف الجزء الخاص بعلاقة الطفلة اليهودية بجارها المصرى فى فيلم "ليلة البيبى دول" ٢٠٠٨، والفيلم التسجيلى الطويل "سلطة بلدى" إخراج نادية كامل ٢٠٠٧، الذى تم تقديمه فى عروض خاصة داخل مصر وخارجها و حقق نجاحًا كبيرًا فى مهرجانات سينمائية دولية عديدة.

ورغم الاختلافات الدرامية والإنتاجية بين هذه الأفلام، هناك وجه رئيسى للتشابه يتركز حول التراث المعمارى الذى شيَّده الأجانب ثم أصبح يتداعى مع قيام ثورة يوليو ١٩٥٢.

فإن الإمساك بوقائع التاريخ حين تسلِّط الكاميرا الضوء على التراث المعمارى الكوزموبوليتانى فى مصر وخصوصًا فى القاهرة وحىّ مصر الجديدة والأسكندرية، يعد إنجازًا هامًا كمصدر من مصادر المعرفة العلمية أو التاريخية، وتتضاعف قيمته عندما يصبح جزءًا رئيسيًا من دراما الأفلام ومجسَّدًا

حيًّا لمغزاها ودلالاتها الفكرية، لذلك يبدو أن عنوان فيلم "عمارة يعقوبيان" المستمد من اسم عمارة شهيرة فى القاهرة كان بداية مهمة لتعامل السينما مع تراث العمارة فى مصر ليس باعتباره مجرد خلفية جمالية للأحداث كما كان فى مئات الأفلام المصرية السابقة، وإنما أيضًا كمعبِّرعن مرحلة لها خصوصيتها الاجتماعية والثقافية والاقتصادية.

يمهِّد فيلم "عمارة يعقوبيان" لأحداثه بمقدمة بالأبيض والأسود ترصد تفاصيل النقوش الجميلة لعمارة من الطراز الأوروبى الكلاسيكى الفخم، الشرفات تحتل عدة نواصى لأهم شوارع القاهرة الخديوية فى وسط المدينة، تفاصيل لا ترتبط بعمارة يعقوبيان التى أسسَّها عميد الجالية الأرمنية وقتها، المليونير «جاكوب يعقوبيان» عام ١٩٣٤ حيث أن القائمين على الفيلم عندما بدأوا تنفيذه، وجدوا أن تصميم العمارة الحقيقية التى تحمل اسم «يعقوبيان» فى شارع طلعت حرب (سليمان باشا سابقًا) بوسط القاهرة، لا يحمل ملامح الجمال التى تتناسب ووصف الأديب علاء الأسوانى فى الرواية (عن موسوعة ويكيبيديا)، فوقع اختيارهم على عمارة أخرى بنفس المنطقة وتقديمها باعتبارها عمارة يعقوبيان، ومع ذلك فإن كلمات الراوى الفنان "يحيى الفخرانى" التى تصاحبها تلتزم بوصف الأسوانى للعمارة فى روايته، ربما بعض الاختلافات تطول وصف سكان العمارة قبل ثورة يوليو فهم عند علاء الأسوانى صفوة المجتمع فى تلك الأيام، وزراء وباشوات من كبار الإقطاعيين ورجال صناعة أجانب واثنين من مليونيرات اليهود أحدهما من عائلة موصيرى المعروفة، بينما يختزل الراوى فى الفيلم وصف إقطاعى عن الباشوات!!.

يخلق الفيلم مع هذا الجزء معادلًا مرئيًا ليس له علاقة بالرواية يحوى مجسَّمًا لنجمة داوود على حائط ليس له وجود فى العمارة الحقيقية، كما يضيف لقطات متحركة لمقابلات بعضها بين حاخام ومجموعة من الأرستقراطيين اليهود، مما يعطى إحساسًا بأن الفيلم كان يسعى منذ بدايته إلى ترسيخ التواجد اليهودى فى مخيلة المتفرج فى ظل تحاشى الأسوانى التعامل معه بشكل مباشر داخل أحداث روايته، وعندما يركز الفيلم على تداعيات ثورة يوليو على العمارة من خلال بعض السكان القدامى والجدد، يصل ببطل الفيلم ابن الباشا السابق وهو يصرخ وسط أهم ميادين القاهرة الخديوية : "البلد بقت مزابل من فوق ومن تحت مسخ، إحنا فى زمن المسخ "، وبطبيعة الحال لا يستثنى الفيلم من هذا المسخ سوى المغنية اليونانية القديمة "كريستين" (النجمة يسرا)، التى تنشر بأغانيها الفرنسية ومواقفها الإنسانية جوًا من الصفاء والأمل وسط أجواء شديدة القتامة والاضطراب.

مصر الجديدة

وتتخذ ضاحية مصر الجديدة مسرحًا لأحداث فيلم "هليوبوليس" التى تتمحور حول المظاهر الحضارية التى شيَّدها الخواجات فى هذه الضاحية منذ بداية القرن العشرين ثم بدأت تتهاوى مع رحيلهم بعد قيام ثورة يوليو، دون أىّ إشارة ولو بالقول إلى مشيِّد الضاحية البلجيكى الشهير "بارون إمبان" الذى كان هاويًا ومغرمًا بعلم المصريات والآثار والولع بالصحراء، أو أن يقدم لنا ولو صورة ثابتة لأهم منجزاته المعمارية: فندق "هليوبوليس"، و" قصر البارون"، واللذان يعدَّان وإلى يومنا هذا بمثابة مثال فريد على أن الكوزموبوليتانية الحقيقية هى التى تخلق حوارًا بين الحضارات ولا تسعى للتسيُّد والهيمنة على كل ماعداها من حضارات أخرى.

فطراز فندق "هليوبوليس" كان بمثابة مزيج فريد من الطرز المغربية والعربية والأوروبية فى وحدة متجانسة تهدف إلى ملائمة الظروف الجوية والبيئية ونشر الإحساس العربى ومحاولة المحافظة على التقاليد الاجتماعية للحياة المحلية المصرية. بينما كان "قصر البارون" مستلهمًا من طرز المعمار فى المعابد الهندوسية والكمبودية.

يكتفى الفيلم بلقطات عابرة من إحدى مناطق "هليوبوليس" المعروفة بالكوربة، يصورها أحد أبطال الفيلم (إبراهيم) بكاميرته أثناء إعداده لبحث عن الأقليات فى مصر، الهدف منه التأكيد على أن مصر الجديدة فقدت حيويتها وثراءها بعد رحيل الخواجات عنها، وأنها - حسب الأجندة السياسية لكاتبه وللشركة المنتجة التى تتوارى وراء مايسمى بالسينما المستقلة - مازالت طاردة للأقليات بعد مرور سنوات طويلة من انحصار أعدادهم، إننا فى مواجهة حوار يجريه الباحث الشاب مع واحدة من سكان المنطقة وهى الأجنبية المتمصرة العجوز "فيرا" التى تبادره بعامية مصرية سليمة: "عايزة أسألك سؤال هو إنت بتعمل بحث عن الأرمن ولا عن اليهود؟".

سؤال يوحى مباشرة بأنها تعيش هاجس ما تعرَّض له الأرمن واليهود من اضطهاد ومذابح، مما يبرر لها حالة التوجُّس والخوف التى تجعلها ترفض فيما بعد أن يصورها الباحث الشاب لتوثيق حواره وفى إخفائها ما يعبر عن شعائرها الدينية فى حجرة مغلقة، ويجيب الباحث الشاب بحياء: "أنا بعمل بحث عن الأقليات فى مصر، إزاى التركيبة الاجتماعية قبل الثورة؟ أنا شايف إن الموضوع مهم خصوصًا بعد الأحداث الأخيرة"، دون أن يفسر لنا طبيعة تلك الأحداث، هل يشير إلى حدث طائفى عارض أوعمل إرهابى ضد بعض السواح ارتبط بفترة إنتاج الفيلم، عمومًا تأتى ملحوظته لتؤكد ديمومة ما يحدث فى مصر من اضطهاد ضد الأقليات والأجانب، وهو مايدفع المرأة إلى الاعتراف له دون أن يطالبها الشاب بذلك: "أنا مش عايزة حد يعرف إن أنا يهودية، الكل هنا فى المنطقة تعرف أنا خواجاية وبس اتفقنا؟".

ثم تبادره بلهجة بها كثير من التأنيب وربما السخرية: " لكن أنت توَّك (فجأة) ماعرفت إن فيه أجانب وأقليات ثانية كانت موجودة فى مصر واختفت؟"، سؤال تتسرب منه إشارات غامضة فما هى الأقلية التى تضعها فى مجال

الإسكندرية الخديوية

غادة عبد الرازق الصحفية المصرية الأمريكية فى ليلة البيبى دول

يحيى فى رسائل بحر

عادل إمام وكريستين صديقة الزمن الجميل فى عمارة يعقوبيان

القاهرة الخديوية

المقارنة مع هامشية التواجد اليهودى فى مصر؟ وماهو مغزى وصف "اختفت" التى تطلقه على الأجانب والأقليات الأخرى؟

وحتى يصبغ الفيلم على كلمات "فيرا" مصداقية تجعلها لا تحتمل التأويل أو الجدل، يأتى بشهود من المصريين الذين عاصروا "هليوبوليس" القديمة فى مشاهد تسجيلية نرى فيها الباحث الشاب وهو يجرى حوارات مع بعض الحرفيين الذين يقدمون خدماتهم لأهالى المنطقة منذ الخمسينيات، وجميعهم يتباكى على أيام الخواجات بعد أن طردهم ناصر سنة ٥٦.

إن مزج الفيلم ما بين الروائى والتسجيلى كان يحتِّم على صانعيه تحرى الدقة التاريخية فى رصد الأسباب المختلفة لخروج الأقليات من مصر، حتى ولو من خلال فقرة تقريرية قصيرة، فخروجهم لم يرتبط بفترة زمنية واحدة (مقاومة الاستعمار الإنجليزى والحروب مع إسرائيل)، ولم يكن نزوة طارئة لحاكم مصرى كان ومازال مكروهًا من دول الغرب.

إن حرص كثير من الأجانب على رفض الجنسية المصرية والاحتماء بالجنسيات الأوروبية للاستفادة من الامتيازات الاستعمارية سهَّل تهجير الكثير منهم، يضاف إلى ذلك أن قرارات التمصير والتعريب وإجراءات التأميم كان لها تداعياتها على المصريين والأجانب على حد سواء، ومع ذلك بقيت فى مصر مجموعات من مختلف الجنسيات والأديان، كان من بينها شباب يرصد الفيلم بعضهم - تسجيليًا - فى شوارع "هليوبوليس"، ولكن بعد أن أصبحوا كهولًا، دون أن يقترب منهم - أو من العجوز فيرا - لسؤالهم السؤال الطبيعى فى إطار المزج بين الروائى والتسجيلى، وهو لماذا لم تهاجروا من مصر منذ سنة ٥٦ وحتى الآن؟

ويبدو أن صانعى الفيلم لم يسعفهم واقع حىّ "هليوبوليس" أو "مصر الجديدة" لعمل مقارنة حيَّة بين الماضى والحاضر بعد التجديدات الشاملة التى شهدها بمناسبة الاحتفال بمئويته، فهى بالتأكيد أحدثت تغييرات لا يمكن تجاهلها رغم أن بطل الفيلم يصفها ساخرًا لمحدثته العجوز: "بس الحتة دى نضفت قوى ادوها وش بوية لون واحد!!"، مكتفيًا بتعليقات "فيرا" على بعض الصور التذكارية لعائلتها وهى تتجول فى مكان يجمع بين مطاعم إيطالية وفرنسية ويونانية، وتحولها الآن إلى محلات ملابس وأكلات سريعة، ومحلات (جزم)! وتعليق يعكس وعيها السياسى وبما يحدث حولها من أحداث: "تصدق يا أستاذ إبراهيم المكان ده كان مركز المقاومة الفرنسية أيام الحرب العالمية فى مصر" !!!

لم تستغرق مشاهد اليهودية العجوز "فيرا" سوى الفصل الأول من الفيلم، ولكنها تمهد بشكل مؤثر للمناخ الكابوسى الذى يعاصره بعض الشباب من سكان المنطقة أو المترددين عليها، و ربما تصل بنا مشاهد النهاية إلى الفكرة الرئيسية التى يسعى إليها الفيلم، فمن خارج الكادر نسمع رسالة تليفونية لشخصية لم ولن نلتقى بها على الشاشة ولكننا نعلم أنها صديقة الباحث إبراهيم بعد أن حسمت موقفها وامتلكت الشجاعة فى أن تنهى علاقتها الطويلة معه.

تستوعب كلمات الرسالة فى لقطات متوازية كل الشخصيات الرئيسية التى تعرفنا عليها طوال أحداث الفيلم، أنهم فى فراشهم بعد يوم شاق، يجمعهم إحساس دفين بالوحدة والإحباط والقلق، وتأتى الرسالة لتعبر عما فى أعماق كل منهم بعد أن تجاوز معظمهم سن الثلاثين : "..... كل واحد بعيد عن الناس، والسكك صعب تتلاقى زى الأول، بالذات فى دنيا بتجرى بالشكل ده ....."

سنرى الباحث الأكاديمى "إبراهيم" الموجهة إليه الرسالة يبدو مرتبكًا عاجزًا بعد

أن هجرته صديقته ابنة الضاحية التى يبحث فى تاريخها دون أن يملك وعيًا حقيقيًا بمفردات تطورها الاجتماعى والسلوكى، وعندما يبادر الخوجاية "فيرا" فى لقائه الأول معها بقوله: (سلامو عليكم إزيك ياحاجة)، نشعر أنه لم يستوعب بعد كيفية التعامل مع الآخر المختلف، وهناك الدكتور "هانى" الذى يعيش هو الآخر فى حالة من الوحدة والضياع بعد أن هاجرت عائلته لكندا، يحاول أن تكون علاقته بالكنيسة وجارته الحسناء أكثر حميمية، ولكنه لا يستطيع فى ظل إلحاح أفراد عائلته عليه للحاق بهم فى المهجر، إنه يخفى حنينه لعمله الأكاديمى وكلبه العجوز وقبل كل ذلك شقته التى يعرضها للبيع رغم ارتباطه العميق بالمنطقة وشوارعها، والثالث "على" يحاول إتمام زواجه المتأخر بشراء شقة "هانى" بالمساكن البلجيكية فى منطقة الكوربة، ولكن تحاصره هو وزوجته مظاهر الارتباك والعشوائية فيصبح الوصول من القاهرة إلى "هليوبوليس" فى الوقت المحدد أو المناسب ضربًا من المستحيل، وفى النهاية تبقى الفتاة "إنجى" التى تعيش فى نومها ويقظتها فى حلم لانهاية له اسمه "فرنسا"!!

إن "فرنسا" فى فيلم "هليوبوليس" هى الحاضر الغائب ليس بالنسة للفتاة "إنجى" فقط، ولكن لمعظم الشخصيات فى ظل حقيقة لا يجب تجاهلها وهى أن الاتجاه العام للمجتمع الكوزموبوليتانى على مستوى الواقع كان نحو الثقافة الغربية، وخصوصًا الفرنسية التى أثَّرت على منهج حياة وأذواق أفراده المنتمين فى مصر لأجناس مختلفة، فهى لغة الصالونات والحب والأغانى والأجواء الثقافية، وسترتبط بشكل تلقائى بكل خواجات هذه الأفلام أيًا كانت جنسياتهم أو دياناتهم، وتنعكس على المقربين منهم من المصريين سواء من منطلق التفاخر أو الانتماء الطبقى، ولكن مع ذلك تبقى حالة "إنجى" حالة متفردة فهى تعمل موظفة استقبال فى فندق صغير فى "هليوبوليس"، تقيم مع زميلة لها فى شقة متواضعة بمنطقة شعبية، توهم عائلتها الفقيرة فى مدينة طنطا أنها تعمل فى "فرنسا"، وتتحايل بكافة الطرق لتجعل الرسائل والنقود التى ترسلها إليهم وكأنها قادمة من باريس، المدينة التى تلبَّستها وجعلتها فى حالة اغتراب كامل عن واقعها، فهى تعانى نفس مشاكل الشخصيات الأخرى ولكن يضاف إليها "الفقر" والإحساس بالحرمان بكل مستوياته، تحلم بالانطلاق بين كل مظاهر باريس الحضارية فى مشهد منفَّذ بالجرافيك ولا يتسق مع الاتجاه العام للفيلم، وتطاردها السلوكيات العاطفية العادية لنزلاء الفندق من الفرنسيين كسراب للارتواء العاطفى وسط صحراء جرداء، تقضى يومها باستقبال الفندق فى متابعة النشرات السياسية والبرامج المختلفة للقنوات التليفزيونية الفرنسية "فرنسا ٢٤" و"TV٥"، أما عند النوم فى فراشها فتحاصرها أفيشات باريسية يتسيَّدها برج "إيفيل"!!! والمحصِّلة الافتراضية تصبح بالنسبة لها، وربما للجميع هى أن "الكوزموبوليتانية كانت هى الحل"!!

الإسكندرية

ورغبة فى تصوير العمران الكوزموبوليتانى فى الإسكندرية فى إطار بانورامى يعتمد على الضوء والظلال على واجهات العمارات السكنية الفخمة ذات الطرز الفلورنسية والإغريقية فى منطقة الرمل وكورنيش بحرى، والتى يعود تاريخ بعضها إلى عقود طويلة مضت، يأتى فيلم "رسائل بحر" الذى يُعَّد من الأعمال المميزة فنيًا للمخرج الموهوب "داوود عبد السيد" الذى تأثر بغير شك بكل ماقدم فى "عمارة يعقوبيان" رغم أن فيلمه يتمتع بطابع فنى مستقل، وبرؤية تحاول أن تنحو تجاه الرمز ولكن بإجحاف.

وبعكس الأفلام السابق ذكرها لا يعتمد "رسائل بحر" على التقديم الصريح للشخصية اليهودية، فهى هنا شخصية غير مرئية، يكتفى الفيلم بذكر اسمه (كازاكى) وتاريخ خروجه من مصر (١٩٥٨)، بالإضافة إلى دوره الاجتماعى كصاحب عقار فى الأسكندرية له خصائصه المعمارية المميزة، لن نجد من بين الشخصيات الأجنبية الأخرى التى تظهر فى الفيلم أى معلومات أو مشاهد تؤكد يهوديتها إلا إذا كانت هناك مشاهد أو حوارات تم حذفها من النسخة التى شاهدناها تؤدى إلى عكس ذلك.

لقطة من رسائل بحر

وهو ما نستشعره من كلمات الناقدة الكبيرة "فريدة النقاش" عند حديثها عن كتاب "وقائع خروج أسرة يهودية من مصر... الرجل ذو البدلة البيضاء الشركستين، للكاتبة الإسرائيلية لوسيت لنيادو". فقد رأت: "أن هذا الكتاب جزء من سلسلة أعمال أدبية أسمتها أنشودة الحنين، وهو حنين اليهود الذين خرجوا من مصر ولم يعودوا رغم رغبتهم الشديدة فى العودة، آخر هذه الأنشودة فيلم "رسائل بحر" لداود عبد السيد، الذى يتناول التغيير الذى تسبب فى هجرة اليهود وأطاح بالشكل الكوزموبوليتانى للقاهرة والأسكندرية" (هبة إسماعيل - الأهرام المسائى).

بطل "رسائل بحر" هو "يحيى"، شاب لم يتجاوز الثلاثين من عمره، حقق أمل عائلته كلها وتخرج من كلية الطب بدرجة امتياز، مشكلته أنه كان يتلعثم فى الكلام، وشكَّلت (تأتأته) سخرية من الآخرين و حزنًا وخيبة أمل لوالدته وعائلته التى هاجر بعض أفرادها إلى أمريكا بينما بقى هو فى "البيت الكبير" بالقاهرة رافضًا الاستمرار فى ممارسة الطب، مكتفيًا بعشقه لسماع الموسيقى الغربية وعزفها وبإيراد من أرض ورثها عن والده بعد وفاته. ولكن سرعان مايصبح عالمه فى البيت الكبير صغيرًا عليه، ويقرر ترك القاهرة والذهاب إلى الإسكندرية ليعيش فى شقة الأسرة المهجورة منذ سنوات. (وهنا تتداعى لكاتب هذه السطور شخصية المخرج "يوسف شاهين" المتلعثم، العاشق للموسيقى، وللإسكندرية الكوزموبوليتانية، وأخيرًا أفلامه عن سيرته الذاتية والتى يطلق فيها على نفسه اسم "يحيى")!

فى الأسكندريه يقرر "يحيى" أن يعمل صيادًا فربما العلاقة مع البحر وكائناته أفضل وأنقى من التعامل مع الأرض والبشر، ولكن فجأة تتجمع حوله أشياء أخرى يبدو أنه كان قد نسيها منذ طفولته ولم يحاول الربط بينها من قبل، إنه فى مواجهة بقايا العالم الكبير الذى كان يسعى إليه ليحتويه: معمار المدينة الكوزموبوليتانى المبهر رغم إهماله، وموسيقى ساحرة تمتزج بالبحر والمطر ويتصف مصدرها بالغموض الأخَّاذ، وأخيرًا جارة إيطالية عجوز هى مدام "فرنشيسكا"، كانت ترعاه فى طفولته مع ابنتها

عايدة عبد العزيز فى دور مدام فيرا فى فيلم هليوبوليس

لقطة من فيلم هليوبوليس

كارلا، تجمعهما معًا على الشيكولاتة والموسيقى والرقص والأغانى الفرنسية، كانت بالنسبة له أم طيبة بسيطة واعية صادقة فى عواطفها ومواقفها، يجمع بينها وبين عائلته إقامتهما فى منزل واحد هو منزل السنيور"كازاكى" الذى ترك مصر عام ١٩٥٨، وآل منزله لأكثر من مشترى حتى تقرر هدمه بعد أن امتلكه "الحاج هاشم"!! لإقامة "مول ضخم" على أرضه، فى مواجهة هذه المعطيات يعلن "يحيى" عن اكتشاف يتداعى وصفه فى مخيلته من خلال كلمات سليمة لا يشوبها تلعثم أو تأتأه وتصدر بوضوح من خارج الكادر: "الحكاية دى ابتدت قبل كدة بكتير، جايز حتى قبل ما أتولد لأنى حضرت الجزء الأخير من تغيير اجتماعى، وجايز اللى حصل لى كان نتيجة التغيير ده".

هل يمكن أن يكون تلعثم "يحيى" نتيجة التغيرات الاجتماعية التى حاصرت عائلته من قبل مولده فى ظل انفتاحها على الآخر الآخذ فى التلاشى التام من مصر الكوزموبوليتانية سواء فى القاهرة أو الإسكندرية؟.

يبدو أن الصدى التاريخى لايزال كما يرى الفيلم قائمًا، وكأنه ليس أبعد من الأمس، أن "يحيى" يسترده من خلال المقارنة بين بقايا الزمن الجميل: منزل "اليهودى كازاكى"، وعائلة "فرنشيسكا" الطيبة الودودة، وكلاسيكيات موسيقية ساحرة يسترق السماع إليها فى أجواء عاصفة، بالإضافة إلى هذا البحر العظيم بنسماته الساحرة، وبعد سنوات طويلة قضاها منبوذًا فى منزله القاهرى بدون حياة خاصة، أصبح الآن فى الأسكندرية قادرًا على اكتشاف سبب عدم تواؤمه مع مايحدث حوله، فكيف يتواءم مع عالم ارتبكت فيه العلاقات بين أفراده، وتحولت فيه المرأة إلى سلعة يتقاذفها الرجال فى ظل نظم وشرائع اجتماعية جائرة!، ومظهرية سلوكية منحرفة تحاول أن تسلب من فتاة كالفراشة مثل "كارلا" بساطتها ونقاءها، وموسيقى موحية لا تتلاشى أمام أغانى "أم كلثوم" التى تطارد السكارى داخل البارات ويبدو أن من حسن حظ "يحيى" أنه كان يسمعها دائمًا عندما يكون مخمورًا!!، وأخيرًا أشخاص مثل "الحاج" هاشم وهو يحاول أن يستحوذ على كل شيء بداية من منزل "كازاكى" وحتى أسماك البحر التى يصطادها بتفجير الديناميت، وينتهى الفيلم بقرار حاسم ل"فرنشيسكا" بالعودة مع ابنتها إلى إيطاليا، بينما يتجه "يحيى" مع حبيبة حالمة إلى البحر فوق قارب تحاصره تفجيرات تطفو على أثرها أسماك صغيرة ميتة، ليصبح للقارب المكتوب على مقدمته كلمة "القدس" تفسيرات عديدة تضعنا فى مآزق تحليلية مربكة!

وعندما نرتد إلى عنوان "رسائل بحر" سيصبح لرد الفعل المتباين تجاه زجاجة تتقاذفها أمواج البحر المتلاطمة وبداخلها رسالة ورقية هدفًا له مغزاه، ففى بداية الفيلم يعثر على الزجاجة بحَّار عربى ولكن سرعان ما يعيدها إلى البحر مرتعبًا وصارخًا: "أعوذ بالله من الشيطان الرجيم"!!، يختلف الأمر عندما يعثر عليها بعد ذلك الصياد "يحيى"، إنه يخرج الرسالة من الزجاجة، يحاول مع الإيطالية فرنشيسكا وابنتها ترجمتها، وعندما يفشل يتجه إلى القواميس اللاتينية ولكن دون جدوى، فيتنقل بين فنانى النوادى الليلية القادمين من قبرص (اليونانية !!) والمجر وبولندا وبلغاريا لعله يجد للرسالة ترجمة من لغة لايعرفها، وهنا يبدو أن البحار العربى وجد أن رسالة داخل زجاجة يعنى أن هناك "آخر" ربما يذكره بشياطين السحر الأسود أو بعفريت المصباح فى الحكايات والأساطير العربية!!، بينما كانت بالنسبة ليحيى (ومعه أبناء الغرب!!) هى السعى للمعرفة والمشاركة الوجدانية تجاه الآخر حتى ولو كان مجهولًا، وهو إحساس طالما سعى إليه "يحيى" ربما يعيد إليه توازنه المفقود فى ظل كلماته المتعثرة!

وأخيرًا إن علامات التعجب التى ترافق بعض الفقرات السابقة ربما تصل بنا - للأسف - إلى حتمية الاقتناع بما توصل إليه "جياترى تشاكرافورتى" حول أن الكوزموبوليتانية أصبحت هى العنصرية الجديدة"!!!.

ثلاث قصائد

عبد المقصود عبد الكريم

(١)
نوفمبر

آه
نوفمبر على الأبواب
انتصف الخريف تقريبًا وبدأ تمهيد
الأرض للشتاء
بدأ الليل يطول
آه
نام العبد ساعتين أو ثلاثا
استيقظ العبد من ساعتين أو ثلاث
ساعتين أو ثلاثًا يمارس طقوس
الحماقة
ولا تزال العتمة تعم الوجود
ولا تزال الشمس غارقة فى أحلامها
وكوابيسها
ولا تزال الوحدة تحكم غلق أقفالها
على غرفة الروح
يتساءل العبد مرة أخرى: "فى أية
ساعة أنا أيها الشبح؟"

(٢)
أيتها الشمس

أيتها الشمس الغارقة فى الأحلام
والكوابيس
عمْت فجرًا أيتها الشمس.
نصف قرن أو يزيد
يستيقظ العبدُ قبل الفجر، يتجه
إلى الشرق ويصلى مثل وثنى من
العصور الغابرة، يصلى لتبعثى إليه
بشعاع يبدد عتمة وحدته.
والآنَ أيتها الشمس يرجوك العبد،
وقد هدَّتْه السنون ونالت منه الأيام
ما نالت، يرجوك أن تسمحى له بأن
يهز كتفيك حين يستيقظ ويقبِّل
وجنتيك وجبينك ليوقظ ولو شعاعًا
واحدًا يبدد به عتمة وحدته.
أيتها الشمس
العتمة والوحدة تطبقان على كل
خلاياه
أيتها الشمس رجاء وحيد من وثنى
عجوز
رجاء.

(٣)

نوفمبر أقسى الشهور

آه...

لماذا يمتد هذا الليل بكل هذه البشاعة؟

لابد أن الشمس تتجرع كمياتٍ هائلةً من المخدرات لتغرق فى النوم على هذا النحو،

لابد أنها تحاول مداواة خيبتها نسيان ما تعرضت له على سطح كوكب محمل بكل هذه الآلام، وكل هذا العدد من الطغاة،

أو لابد أنها قضت نهار أمس تفكر فى حيلة حتى لا تطل على كل هذه البشاعة،

مثل هذا النوم لا يأتى إلا بعد تفكير منهكٍ.

آه...

يقسو نوفمبر القاهرة هذا العام على العبد أكثر مما قسى أبريل الأرض الخراب على إليوت.

وربما على العبد أن يصرخ: "نوفمبر أقسى الشهور".

غواية التجريد فى معرض أمل نصر

اللوحــة فــى الداخــل

جمال القصاص

تشد الفنانة التشكيلية أمل نصر اللوحة إلى الأبعد دائمًا، وتبحث فى تفاصيلها وأبعادها عن نقطة اتزان خاصة للذات والوجود معًا، فاللوحة فى الداخل، تفيض عنه، وهى مسكونة بما يمور به من رؤى وعواطف وانفعالات، كما إنها تحوم فى فضاء بصرى مفتوح على مصادفة التجريد وارتجالية التكوين. ليس ثمة موضوع أو مضمون محدد يؤطرها، ومع ذلك توحى دائمًا بأن ثمة مادة لموضوع ما يتخفى فى طواياها وطبقاتها الصورية والنفسية، أن ثمة حالة أو مشهدًا أو لحظة خاصة، تنحل فيها العقد والفواصل السميكة فى الزمن والأشياء، وفى تعارضات الروح والجسد.

يبرز هذا على نحو لافت بالنسبة لى

فى معرضها الجديد المقام مؤخرًا بمركز الجزيرة للفنون بالقاهرة.. فاللوحات تقف دائمًا على حافة الغموض والوضوح، وتتحرك فى منطقة وسطى ما بين البوح والصمت، بينما تستمد العناصر استقلاليتها وحريتها من مقدرتها على التعايش وسط الكل، ككتلة، تتفرق وتتحد، وتتفاعل فى انبثاقات إيقاعية خاطفة عبر اللون والسطح والخط، مكونة مساقط ومسارب مباغتة للضوء، فهو يومض بخفة ويغمر الأشكال من اتجاهات شتى، تعززه مهارة فائقة ومرنة فى تنويع ضربات الفرشاة وإثراء العجينة اللونية بالتنوع بين ألوان الماء وأقلام الحبر والباستيل والأكريلك أحيانًا، مما يكسب السطح قوامًا تجريديًا خاصًا، حيث لا يسعى فقط إلى التسطيح والاختزال لإنهاء سطوة السطح الإنشائىّ التصويرى، وإنما يسعى أساسًا إلى أن تحتفظ الأشكال بشفافية أبعادها، لذلك تخترق الأشكال فى تجاورها وتباعدها وتقاطعها بعضها بعضا بألفة وحميمية.. وتنفجر كعناقيد من الشظايا وومضات ذات رنين، وكأنها صدى لشحنة عاطفية كتومة، تلامس حيوات خاصة بها.

ومن ثم فكل شكل له علاقة بالآخر يكتشفها فوق السطح، أو يتقاطع معها فى مسام الفراغ، أو يصادفها فى تراكبات الألوان المنداحة بمستويات من الوهج والخفوت والثقل والخفة. فاللون هو محور الإيقاع فى اللوحات، ينزلق برهافة شديدة على السطح،

أمل نصر

وقد يمتد بتدرجاته الرشيقة ليغطى التكوين كله، ناسجًا خيطًا من الوصل/القطع بين الأسفل والأعلى، بين الأمام والوراء، بين الأفقى والعمودى، وفى الوقت نفسه، يترك للشكل حرية التنفس واللعب بحيوية فى فضاء اللوحة.

تتحاشى أمل نصر الألوان البرَّاقة الصاخبة وتنحاز إلى الألوان ذات الغلالة المعتمة والكابية كالأسود والرمادى والبنى الغامق والأخضر الداكن والأبيض المخلوط الشائب، تقطعها وتطعمها فى الكثير من اللوحات بمساحات من الأحمر والأزرق، تتراءى أحيانًا على شكل كتل لونية صريحة،

أعمال أمل نصر

وأحيانًا يتسرب اللونان فى تجاويف التصميم فى شكل لطشات وخربشات وحزوزات خطيِّة شفيفة.

وفى ظنى أن هذا الانحياز رغم أنه يعكس بعفوية احتفاء ما بالصورة المجردة كوسيط تعبيرى لمقاربة الداخل المثقل بمساحات غامضة من التوتر والهموم والانفعالات، فإنه مع ذلك يعكس نوعًا من الوعى اللاإرادى، أو ما يمكن أن أسميه جدلية التسطيح والاختراق، خصوصًا مع اللوحة وخلفيتها، فهناك لحظات تنعجن فيها اللوحة بالخلفية، وهناك لحظات تحتفظ فيه اللوحة بمسافة ما بينها وبين الخلفية، وهذه المسافة رغم عشوائيتها فإنها تضمر نوعًا من الضرورة الفنية. فإذا كان الانعجان يشى بالوصول إلى ذروة درامية ما، فأيضًا تحفظ المسافة للذات مساحة لإعادة القراءة والتأمل وطرح الأسئلة والهواجس من جديد على الموضوع نفسه.

إضافة إلى ما ينجم عن كل هذا من ثقل تشكيلى مسلط بدرجات متفاوتة على الشكل وعلى المضمون، وهو ثقل يبدو أثره قويًا فى تلوين هويتيهما وتنويع مسارات تحركهما، فالشكل لا يتحرك فى اللوحات فى نسق تشكيلى محدد، فهو ليس هندسيًا أو رمزيًا صرفًا، وكذلك المضمون ليس روحيًا أو ذهنيًا محضًا، بل إن كليهما (الشكل والمضمون)

فن تشكيلى

يتشكل من تواشج وتضافر كل عناصر ومقومات اللوحة فنيًا وفكريًا ونفسيًا، على نحو يشى دومًا بالانصهار والتوحد.

فى ضوء هذا، تحكم طاقة الانفعال بدفقها الوجدانى العاطفى مدارات حركة الشكل فى اللوحات، كما تنعكس بقوة على شخصية الخط وحضور اللون والتكوين، فالخط ينبض دائمًا بنسق إيقاعى متغيِّر ومتبدِّل، يشف على السطح، ويخلف تأثيرات عميقة فى قلب التكوين، إنه ينبسط ويسترخى فى انبثاقات حركية متنوعة، تستمد قوامها وفعاليتها من اللون نفسه، كما إنه يتخلى عن قوامه اللونى السميك الغليظ، ويتحول إلى غابة من الخطوط المسننة الرفيعة المتوترة المتشابكة تصنعها أقلام الحبر تارة بالأسود وتارة بالأزرق، تقبع فى زوايا معينة من التكوين، وكأنها نبضة وجود معطلة فى جسد اللوحة والذات معًا، أو كأنها رسائل شعرية تتناثر على مسطحات ضحلة فى دفتر الحياة.

ومن ثم، تجابه أمل نصر السطح المجرد بنظائر تشكيلية متنوعة، ويبدو لى أنها تتحرك عمليًا فى فضائه الأبيض الأملس بمحض المصادفة الفنية البحتة، والتى يتضافر فيها تراكم وعى الخبرة والممارسة، بما هو غامض ومتوتر فى اللاوعى. وعلى ذلك تبدو هذه المجابهة وكأنها لحظة اكتشاف مفتوحة على شتى حدوسات المعرفة الإنسانية فى الفن والواقع والحياة، ربما لذلك تتعدد مراكز الرؤية البصرية فى اللوحات، فلا تنطلق من مركز واحد، وإنما تطل على الماضى والحاضر والمستقبل من نافذة اللوحة نفسها، فهى حينما تعود إلى مرتكز أو مقوم فنى سابق، لا تعود إلى الشيء نفسه، وما يحتويه أو يدل عليه، وإنما تخلق له زوايا نظر مغايرة، ومجالات إدراك جديدة فى اللوحة، مثقلة بنثار من الشجن والدراما.

بهذه الروح تُروِّض أمل نصر مناوراتها التشكيلية على السطح وتثريها باستعارات سردية وفنية لرموز من موروثات وتراثات شكَّلت منعطفات مهمة فى تاريخ الحضارة والفن.. فبعين طفلة وباختزالات مكثفة، تحرر هذه الرموز المكتنزة الصغيرة من آثارها الغيرية، كما تغسلها من أية قيمة زخرفية، ثم تغرسها فى جسد التكوين وكأنها شتلات وبذور تنمو فى تربة جديدة، توسع أفق خيال المتلقى، وتشده فى حوارية شيقة إلى تخوم لا تنتهى من التأويل.

فبوسعنا أن ننظر إلى الكثير من هذه الرموز على أنها استعارة لأشكال من التراث اليونانى والمصرى القديم، أو أنها أيقونات خاصة بلحظات منفلتة من قبضة الزمن، أو أنها عناصر ومقومات من تراث البيئة بزخمها الشعبى الخاص ومفرداتها الطبيعية من نباتات وأشجار وبشر وطيور وحيوانات، أو أنها تشكل تلخيصًا لمشاغل ومفارقات الجسد والروح فى مرآة اللوحة، أو هى حروف متناثرة جلبتها غواية التسطيح والتجريد إلى جدران اللوحة، من منطلق أن الحرف نفسه هو فى جوهره قيمة مسطحة.

تثرى هذه الرموز بتأويلاتها المتعددة السطح، وتحيِّد مشاعية الفراغ، وتبرز بقوامها الشكلى الهلامى حضور اللون، كحاضن لها فى طبقات التكوين، كما تفتح للأشكال المجردة نافذة خاصة على فضاء الذاكرة والحلم، مما يجعل فعل الرسم فعل معايشة، تكمن لحظاته الاستثنائية فى قدرته على الاستجابة لنوازع العاطفة وحساسية الانفعال، وأيضًا فى الثقة بأنه ليس مطالبًا بتبرير النتائج، ولا كيف يضع حدودًا للمسته وفرشاته فوق السطح. فاللوحة قد تمتد أبعد من حدود القماشة، وقد تبنى صيرورتها فى مربع أو مستطيل صغير، لكنها مع ذلك تخطف العين إلى

من أعمال أمل نصر

مغامرة بصرية شديدة التميز.

راودنى هذا الإحساس بقوة وأنا أتأمل لوحات المعرض بأحجامها الصغيرة، ورغم هذا شعرت بنوع من الحميمية والتعاطف الشديد، خصوصًا أن أمل نصر نجحت فى أن تتجاوز قيود هذا الحيز، واستطاعت من خلال حساسية مرهفة باللون أن تبنى الشكل، وألا تجعل الإحساس به مرتبطًا بالحجم، وإنما بكيفية تفاعل كل عناصر اللوحة مع بعضها بعضًا، وكأنها فى حالة ميلاد مستمرة.

يتضافر مع كل هذا وعى الفنانة بجملتها التشكيلية، وأنها حين تستسلم لبراح اللون ونزق التداعى الحر المفتوح على تخوم البدايات والنهايات، تعيد ترتيب الأشياء واستثمار مصادفات اللاوعى فى علاقات مثمرة، تتحول فيها البداهة وسذاجة العاطفة، ومشاحنات العقل إلى معاول بصرية، لا تسعى من خلالها إلى التمييز بين الوهم والحقيقة، وإنما ليصبح منطق التجريد هو منطق الحلم، وكلا الاثنين يصعب قياسهما بمنطق الزمن ومعادلاته الفيزيقية المباشرة.

لكن، يظل من الأشياء الشيقة فى مغامرة أمل نصر التجريدية أنها لا تُغيِّب الحضور الإنسانى، بل تحتفى به، وتحتضن لحظات ضعفه وحيرته، وكأنها التجلى الأعمق للذات فى اللوحة.. يمكن أن أحس بالبكاء فى خضرة اللون، وأن أحس بنشوة مجروحة وأحلام منسية ومسروقة فى خربشات الأزرق، وتموجات وتعرجات الخطوط، يمكن أن أحس بفرح هارب وناقص ومشوَّه فى الصعود المباغت للون الأحمر على حافة التكوين، يمكن أن أحس بافتقاد البهجة فى طوايا الرمادى الساجى، يمكن أن أحس بالزهد والشعور بعدم الامتلاء والصفاء فى حنايا الأبيض المخلوط بشوائب متعددة.. يمكن أن أحس بالتمرد على برودة الحياة الساكنة فى توتر ضربات الفرشاة ونزقها اللاهث فوق السطح.. إنها إذن دعوة للتأمل، لاكتشاف الطاقة وحيوية الخلاص المطمورتين فى النفس البشرية، بعيدًا عن صمم الداخل والخارج معًا.

فى الدورة السادسة لمهرجان أبو ظبى السينمائى

تعريب المهرجان احتفالاً بالسينما

رامى عبد الرازق

كان السؤال الأساسى الذى يراود الجميع قبل بداية فعاليات الدورة السادسة لمهرجان أبوظبىّ السينمائى التى استمرت من ١١ إلى ٢٠ أكتوبر الماضى: ما هو شكل هذه الدورة فى ظل تولى الفنان الإماراتى على الجابرى مهمة مدير المهرجان، بعد أن تصاعدت الاعتراضات والشكاوى بسبب الأسلوب الذى أدار به الأمريكى بيتر سكارليت المهرجان خلال العامين الماضيين.

جدير بالذكر أن هذا المهرجان يمتلك إمكانيات ضخمة على المستوى المادى والإدارى وتعتبر جوائز اللؤلؤة السوداء هى أكبر جوائز من الناحية المادية على مستوى العالم.. ولذلك كان من المستغرب أن يكون ثمة شكاوى واعتراضات على أسلوب إدارة سكارليت لفعاليات الدورات الماضية وهو المُسّخر له إمكانيات كبيرة لتعزيز شكل ومكانة المهرجان عامًا بعد عام.

تكريم سوسن بدر

ويبدو أن السبب الحقيقى وراء تولى الجابرى هو أن يكون مهرجان الإمارة التى تُمثّل عاصمة الدولة الإماراتية الحديثة فىَ يد أبناء الدولة أنفسهم مثل أغلب المهرجانات الدولية الكبرى فى العالم.. خصوصا بعد أن تشرب الإماراتيون الخبرة التى نُقلَت لهم عبر الأسماء التى مرّت على إدارة المهرجان والتى كان على رأسها الناقد المصرى الكبير سمير فريد، أحد المؤسسين لهذا المهرجان، مرورًا بالإعلامية المصرية نشوى الرويني ثم الأمريكى بيتر سكارليت، ليصبح تولى فنان إماراتى لإدارة الدورة السادسة هو النتيجة الأهم بالنسبة لتراكم الدورات السابقة، وحتى يتمكن من البدء فى خوض معترك الساحة المهرجاناتية الدولية بكل مشاقها ومتاعبها وعملها الدءوب.

يتكون مهرجان أبو ظبىّ من خمس مسابقات أساسية بالإضافة إلى جائزتين تُمنحان من هيئات دولية، الأولى: هى اتحاد النقاد الدولى «الفيبريسى»، والثانية: جائزة نيت باك «شبكة ترويج السينما الآسيوية».

أما المسابقات الخمس فهى: مسابقة الأفلام الروائية الطويلة (١٥ فيلمًا)، ومسابقة آفاق جديدة للعمل الأول أو الثانى (١٥ فيلمًا)، ومسابقة الأفلام الوثائقية (١٣ فيلمًا)، ومسابقة الأفلام القصيرة (٢٨ فيلمًا)، ومسابقة أفلام من الإمارات.. وكلها مسابقات دولية باستثناء مسابقة أفلام من الإمارات وهى المسابقة المحلية التى تعنى برصد التطور السينمائى والفنى لصناعة السينما فى الإمارات بشكل تنافسى.

وإلى جانب المسابقات الخمس ثمة برامج موازية هى سينما العالم والتى تعنى بعروض سينمائية لأهم الأفلام العالمية ومنها عروض عالمية أولى وعروض أولى فى منطقة الشرق الأوسط أو الخليج.

ويزيد على فعاليات هذه الدورة احتفالية بخمسينية استقلال الجزائر عبر عرض مجموعة من أهم الأفلام الجزائرية أو الدولية التى تعرضت للثورة الجزائرية، أو شكّلت الملامح الأساسية للسينما الجزائرية، بالإضافة إلى احتفال خاص بسينما كوريا الجنوبية، ثم عروض الأفلام الكلاسيكية المرمّمة التى شهدت هذا العام عرض أفلام: عشرين ألف فرسخ تحت الماء والرقص تحت المطر وأخيرًا، لورانس العرب الذى شهد عرضه إقبالاً ضخمًا حيث جاءت النسخة الجديدة المرمّمة منه بزيادة ٢٦ دقيقة عن النسخة المعروفة والتى تعرض فى القنوات التليفزيونية.

أما التكريمات فقد شهدت الدورة السادسة تكريم الفنانة العالمية كلوديا كاردينالى والفنانة المصرية سوسن بدر بجائزة فخر العمر، وعرض لكل منهما فيلم داخل برامج المهرجان؛ حيثُ عُرض لكاردينالى أحدث أفلامها «جيبو والظل» إخراج المخرج الكبير مانويل دى أوليفيرا ضمن مسابقة الأفلام الطويلة، وقد حضرت كلوديا بنفسها لتقديم الفيلم فى عرضه الشرق أوسطى الأول، كذلك عرض فيلم

لقطة من فيلم، عالم ليس لنا، للمخرج مهدى فليفل

دنيا ماهر فى دور سعاد – فيلم الخروج للنهار

من فيلم المواطن لخالد النبوى

«الأبواب المغلقة» لسوسن بدر، إخراج عاطف حتاتة إنتاج ٩٩ ضمن برنامج عروض خاصة.

لجان الأصدقاء

لا يمكن إغفال الدور المصرى الكبير أو المساهمة المصرية التى كانت وراء نهوض هذا المهرجان الشاب (ست دورات فى عمر أىّ مهرجان سينمائى تجعله لا يزال شابًا تحتمل تجاربه الصواب والخطأ، ويكتسب نضجه من تراكم خبراته وتنوع مغامراته الفنية والسينمائية).

كان الناقد المصرى سمير فريد وراء تأسيس هذا المهرجان قبل ستة أعوام وهو ما يكسب الصلة بين المهرجان والسينما المصرية عضوية ومتانة من الصعب فصم عراها، ولا شك أنها ازدادت تجذرًا بمرور الوقت.

وفى الدورة السادسة لا تكاد تخلو فعاليات المهرجان على كثرتها من مشاركة مصرية حقيقية وليست شرفية، وقد أشرنا إلى وجود الممثلة المصرية سوسن بدر كإحدى المكرّمات فى المهرجان إلى جانب الإيطالية كلوديا كاردينالى.

وفى لجنة تحكيم مسابقة الأفلام الروائية الطويلة يطالعنا اسم سمير فريد كعضو لجنة تحكيم تحت رئاسة الممثلة الهندية شبانة عزمى إلى جانب عضوية المخرج المغربى إسماعيل فروخى والمخرجة الإيرانية نيكى كريمى والمخرج اليوغوسلافى شيدومير كولار.. وأغلبهم من أصدقاء مهرجان أبو ظبىّ، ونعنى بالأصدقاء المدلول الإيجابى للكلمة وليس المدلول السلبى الخاص بالمجاملات، فعلى مدار الدورات الخمس السابقة استطاع المهرجان أن يقيم علاقات متينة مع العديد من السينمائيين الدوليين، على اختلاف أدوارهم عبر مشاركاتهم فى مختلف الفعاليات.. وعلى سبيل المثال كان المخرج المغربى إسماعيل الفروخى مشاركًا فى المهرجان بفيلمه «رجال أحرار» فى الدورة الخامسة، بينما المنتج والمخرج اليوغوسلافى شيدومير كولار كان مشاركًا بفيلمه الرائع، سيرك كولمبيا، عام ٢٠١٠ فى الدورة الرابعة.

وفى لجنة تحكيم مسابقة الأفلام الوثائقية نجد المنتج والسيناريست محمد

حفظى، وذلك تحت رئاسة المخرج التشيلى الكبير ميغيل ليتين الذى سبق وأن كان رئيس لجنة تحكيم مهرجان الإسماعيلية الدولى للأفلام التسجيلية عام ٢٠٠١، إلى جانب هيلى جريما المخرج الأثيوبى الكبير الذى كرّمه هذا العام مهرجان الأقصر للسينما الأفريقية فى أولى دوراته فى مصر، وأيضًا المخرجة الجزائرية الشابة صافيناز بوصبية التى عُرِض لها مؤخرًا فى مصر فيلمها «الفوستو» ضمن فعاليات الدورة الخامسة لبانوراما الفيلم الأوروبى.

وكانت صافيناز قد فازت بجائزة أفضل مخرج عربى فى الدورة الماضية عن «الفوستو» مما جعل الإدارة الجديدة تسند لها مهمة المشاركة كعضو فى لجنة التحكيم هذا العام.

وفى لجنة تحكيم الأفلام القصيرة نجد المخرج المصرى الشاب أحمد مجدى صاحب الفيلم القصير «كيكة بالكريمة»، كذلك ينضم إلى أسماء المشاركين المصريين فى لجان التحكيم الناقد المصرى عصام زكريا فى لجنة تحكيم الاتحاد الدولى لنقاد السينما «الفيبريسى»، لتصبح المشاركات المصرية أربعة محكمين من أصل سبع لجان تمنح جوائز المهرجان.

غابت مصر هذا العام عن مسابقة الأفلام الروائية الطويلة التى تضم ١٥ فيلمًا، وتمثلت المشاركة العربية فى ثلاثة أفلام: اثنين من الجزائر وهما «حراقة بلوز» للمخرج الجزائرى العائد بعد غياب موسى حداد، و«عطور الجزائر» لرشيد بلحاج.. ومن تونس يعود المخرج نورى أبو زيد بفيلمه «مانموتش»، وثلاثة عروض عالمية أولى.. وكلا الفيلمين الجزائرىّ والتونسى يتحدثان عن صعود التيارات الإسلامية اليمينية المتطرفة، حيث يدور الجزائرى عام ٩٨ فى ذروة موجة الإرهاب الجهادى فى الجزائر، أما التونسى فيتحدث عن سيطرة التيار السلفى الرجعى على المجتمع التونسى عقب الثورة من خلال قضية الحجاب.

أما فى مسابقة آفاق جديدة، أحد مناجم اكتشاف المواهب السينمائية فى المهرجان، فنجد أن المشاركة المصرية تأتى بفيلم «الخروج للنهار» أول الأفلام الروائية للمخرجة الشابة هالة لطفى وذلك من أصل ١٥ فيلمًا هى جملة الأفلام المشاركة فى المسابقة هذا العام.

وقد حصل الفيلم المصرى على جائزة أفضل مخرج من العالم العربى بالإضافة إلى جائزة لجنة الفيبريسى كأفضل فيلم مسابقة آفاق جديدة. وكان الفيلم قد حصل من قبل على، منحة سند، التى يقدمها المهرجان قبل عامين لدعم الإنتاج والتمويل وعاد فى هذه الدورة ليقتنص جائزة الإخراج عن جدارة.

وتدور أحداث الفيلم خلال يوم واحد فقط حول معاناة أسرة مصرية من بقايا الطبقة المتوسطة مع الفقر والمرض والعنوسة من خلال شخصية سعاد الفتاة الثلاثينية التى ترعى أباها المشلول فى مدينة قاسية كالقاهرة.

ولا يمكن إغفال وجود الفيلم الأمريكى «المواطن» إخراج السورى سام قاضى والذى يُعّد أول بطولة مطلقة فى هوليود للممثل المصرى خالد النبوى والذى يعتبر جزءًا هامًا من المشاركة المصرية هذا العام. ويقدم الفيلم صورة عن معاناة المهاجرين العرب للمجتمع الأمريكى فيما بعد ٩/١١، من خلال شخصية إبراهيم/خالد النبوى، المهاجر اللبنانى الذى يصل إلى أمريكا قبل يوم واحد من تفجيرات مركز التجارة

مشهد من فيلم ما نموتش، إخراج نورى أبو زيد

لقطة من الفيلم التركى الفائز آراف – جائزة اللؤلؤة السوداء

من فيلم لما شفتك - أحسن فيلم عربى، مسابقة آفاق جديدة

خالد النبوى فى مهرجان أبو ظبىّ بفيلم أمريكى - المواطن

العالمى، فيقع فى دائرة الاشتباه، ويتم القبض عليه وبعد خروجه من السجن يواجه عنصرية وتعنت المجتمع الأمريكى فى قبول الآخر إلى أن يتمكن من العمل والحصول على الجنسية.

وقد عوضت مصر غيابها عن مسابقة الأفلام الروائية الطويلة بوجود فيلمين فى مسابقة الأفلام الوثائقية هما «البحث عن النفط والرمال» للمخرجين فيليب لوران ووائل عمر. واللذان فازا أيضًا بجائزة أفضل مخرج من العالم العربى فى فرع الأفلام الوثائقية. وكان الفيلم قد لاقى استقبالاً جيدًا عند عرضه الأول فى ثالث أيام المهرجان، ويقدم الفيلم حالة من النوستاليجا السينمائية من خلال شخصية المؤرخ محمود ثابت ابن عادل ثابت أحد أعضاء البلاط الملكى المصرى فى عهد الملك فاروق، وكيف عثر محمود على مادة سينمائية أرشيفية لفيلم روائى تمّ إنتاجه وتصويره وتمثيله من قبل بعض أفراد العائلة المالكة والبلاط الملكى، وذلك قبل ثورة يوليو عام ٥٢ ليتجسّد أمامنا صورة مشابهة لانهيار نظام مبارك قبل ثورة ٢٥ يناير من خلال التوازى فى القراءة التاريخية.

بالإضافة إلى «النفط والرمال»، قدمت المخرجة المصرية صفاء فتحى فيلمها

«محمد أُنقذ من الماء»، وذلك من بين ١٣ فيلمًا تمثل قوام مسابقة الأفلام الوثائقية فى هذه الدورة وتتمحور فكرته حول تراجيديا عائلية حقيقية من خلال شخصية محمد أخو المخرجة الذى أصيب بالفشل الكلوى فى سن الأربعين بسبب التلوث فى مصر.

ويأتي فيلم «بعد الموقعة» ليمثّل المشاركة المصرية فى قسم سينما العالم على اعتباره من أحدث ما أنتجته السينما المصرية، وكان قد سبق أن شارك فى مسابقة مهرجان كان فى دورته السابقة، ويأتى بعد الموقعة ليكون الفيلم المصرى الوحيد بين ٢٥ فيلمًا دوليًا يعرض ضمن فعالية سينما العالم.

وقد أثير لغط كبير حول خروج الفيلم من المسابقة الدولية للأفلام الروائية بهذه الدورة بعد عرضه التجارى فى مصر، وقيل وقتها أن سبب العرض التجارى هو قرصنة الفيلم، ولكن كان الفيلم قد سبق وشارك فى مهرجان الأقصر للسينما الأوروبية وربما كان هذا السبب الرئيسى وراء استبعاده.

وعُرض للممثلة سوسن بدر فى برنامج العروض الخاصة فيلمها «الأبواب المغلقة» للمخرج عاطف حتاتة وهو من إنتاج عام ٩٩، كذلك يعتبر جزءًا من المشاركة المصرية فى قسم الأفلام المرمّمة وجود النجم عمر الشريف فى بطولة الفيلم الكلاسيكى الرائع لورانس العرب إخراج ديفيد لين وإنتاج عام ١٩٦٢.

أما فى مسابقة الأفلام الروائية القصيرة فقد تمثلت المشاركة المصرية فى فيلم «من أجل نينا» للمخرج أسامة الوردانى و«الريح الشرقية» إخراج هشام بيزرى.

الجوائز

وقد استطاعت المخرجة التركية بيشيم أوسطا أوغلو أن تنتزع جائزة اللؤلؤة السوداء فى مسابقة الأفلام الطويلة وذلك بفيلمها الآخّاذ «أراف ما بين بين»، ويدور حول شاب وفتاة يعيشان حياة رتيبة جدًا كأخوين فى إحدى ضواحى المدينة، ولكن حياتهما تتغير عندما يقرر كل منهما أن يصنع شيئًا مختلفًا، فتتورط الفتاة فى علاقة محرّمة مع سائق شاحنة يتركها بعد أن يعلم بحملها، بينما يحاول الشاب تحقيق الثراء السريع عبر الجريمة فينتهى به الحال للسجن ويصبحان مثالًا للبشر اللذين يحققون الصحوة ويدركون حقيقة هذا العالم عبر فقدان البراءة والخروج من شرنقة الحياة الرتيبة.

أما جائزة لجنة التحكيم الخاصة فمُنحت لفيلم «جيبو والظل» إخراج مانويل دى أوليفيرا أكبر مخرجى العالم سنًا «١٠٤ أعوام» الذى لا يزال يمارس الإخراج حتى الآن، وهو درامية عائلية تدور حول الطمع والأنانية والظلم الإنسانى من خلال تيّمة الابن العائد بعد سفر طويل لأسرته التى كانت تنتظره، فلم يكن منه سوى أن يسرق الأب ويهرب من جديد، ولكن الأب رغبة منه فى المحافظة على مشاعر الأم يعترف أنه من سرق المال كىّ تظل ذكرى الإبن أو ظلاله بريئة بلا شيء يلوثها.

أما المخرج التونسى نورى أبو زيد فقد حصل على جائزة أفضل مخرج عربى فى الأفلام الطويلة عن فيلمه الجرىء «ما نموتش»، الذى يتناول فيه قضية صعود التيار المتشدد فى تونس بعد الثورة من خلال شخصية فتاتين إحداهما محجبة بسبب أزمة عاطفية، والأخرى يفرض عليها أهلها الحجاب بالقوة بناء على طلب خطيبها الذى يرى أن المستقبل فى يد الإسلاميين وبالتالى يجب أن يجارى الجو العام بينما ترفض الفتاة أن ترتدى الحجاب من أجل المصلحة الشخصية، وتخلع الأخرى حجابها بعد أن

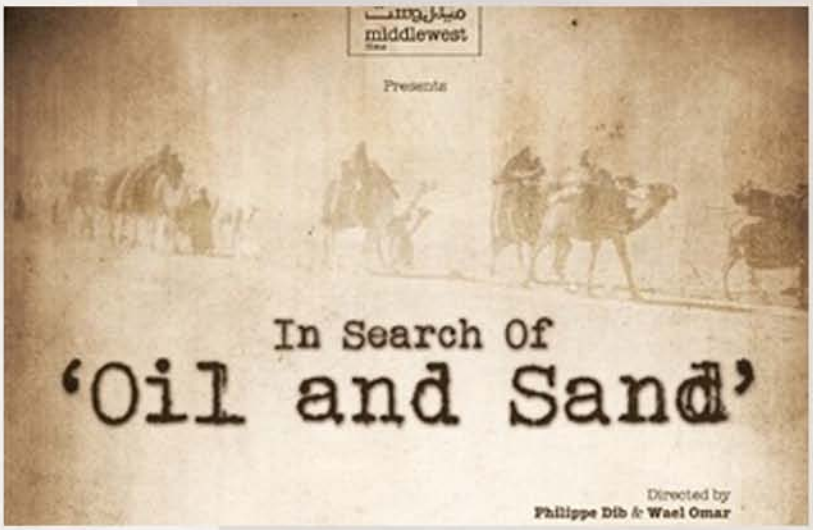
خالد النبوى فى فيلم المواطن

محمد حفظى

المخرج التونسى نورى أبو زيد
جائزة أحسن مخرج عربى للأفلام الطويلة

سمير فريد

من الفيلم المصرى البحث عن النفط والرمال



ملصق فيلم البحث عن النفط والرمال

تتأكد أنها لم تكن ترتديه عن اقتناع.

أما جائزة أفضل ممثل فقد حصل عليها التشيلى الشاب غايل غارسيا بيرنال عن دوره فى الفيلم التوثيقى المهم «لا»، الذى يعيد تقديم الشهور الأخيرة من عمر ديكتاتورية بينوشيه فى شيلى التى سقطت بسبب حملة إعلامية تُدعَى «لا» كان الهدف منها تحريض الناخبين على رفض التجديد لبينوشيه بعد ١٥ عامًا من الحكم الشمولى.

وفازت الممثلة الألمانية فرانزيسكا بيترى بجائزة أحسن ممثلة عن دورها فى الفيلم الروسى «خيانة»، حيث قدمت دورًا مركّبًا شديد التعقيد لزوجة تبدأ الفيلم باكتشاف خيانة زوجها لها، ثم تتورط فى علاقة عاطفية مع زوج المرأة التى يضاجعها زوجها إلى أن يموت الزوج وتتزوج مرة أخرى فتصبح زوجة خائنة تمامًا كما كان زوجها فى البداية وقد درست الممثلة اللغة الروسية لتتقن الدور وقدمت شخصية بملامح ثلجية تتحرك بين مربعات شطرنج الحياة لتنتقل من دور الضحية إلى الجلاد.

أما مسابقة آفاق جديدة فقد لمعت فيها أسماء آن مارى جاسر المخرجة الفلسطينية بفيلمها «لما شفتك» كأحسن فيلم عربى، والذى تدور أحداثه حول طفل فلسطينى عام ٦٧ يقيم فى أحد مخيمات اللاجئين ويريد العودة لفلسطين عبر التسلل من الحدود دون أن يخشى الجيوش ولا يراعى القرارات الدولية.. أما أفضل فيلم فقد حصل عليه الإيرانى «عائلة محترمة» لمسعود بخشى، والذى يقدم من خلال تراجيديا عائلية أيضًا تشريحًا سياسيًا واجتماعيًا للمجتمع الإيرانى الحالى عبر شخصية بروفيسور الجامعة العائد فى زيارة قصيرة لأمه، فإذ بعائلة أبيه التى تبدو محترمة وذات سمعة طيبة تتكاثر عليه أن أجّل تجريده من إرثه المادى فيقرر البقاء ومقاومة الفساد والعفن.

وقد أشرنا إلى فوز المخرجة المصرية هالة لطفى بجائزة أفضل مخرج من العالم العربى فى نفس المسابقة.

وقد كان من اللافت أن مصر وفلسطين وتونس قد حصدت أهم جوائز المهرجان، حيث فاز فيلم «عالم ليس لنا» للفلسطينى مهدى فليفل بجائزة أحسن فيلم وثائقىّ والذى تمّ تصويره داخل مخيم عين الحلوة بلبنان، وذلك فى تجربة إنسانية شديدة الثراء تمزج ما بين الذاتى المتمثّل فى علاقة المخرج بالمخيم والموضوعى الذى يجسّد واقع ثلاثة أجيال فلسطينية هى: العجائز وجيل الوسط والشباب الفلسطينى الذين عاصروا النكبة واكتووا بنار اللجوء والبعد عن الأرض والوطن. كذلك فاز الفيلم بجائزة اتحاد النقاد الدولى «الفيبريسى»، ليشارك الفيلم المصرى «الخروج للنهار» فى رأىّ النقاد بكونهما أفضل فيلمين لمسابقتىّ الأفلام الوثائقية وأفلام آفاق جديدة.

وكأفضل فيلم عربى فاز التونسى الوثائقى «يلعن بو الفوسفات» إخراج سامى تليلى، حول معاناة عمّال استخراج الفوسفات فى تونس من ظروف قاسية رغم أنهم ينتجون المادة الأساسية التى تدعم الاقتصاد التونسى.

وقد ذكرنا أن مصر فازت بجائزة أفضل مخرج عربى عن فيلم «البحث عن النفط والرمال» لفيليب ديب ووائل عمر، ليصبح مجمل الجوائز التى حصلت عليها مصر ثلاث جوائز من أصل ٢٤ جائزة يمنحها المهرجان.

الانطباعية والموضة

حوار الفن والأدب

مصطفى نور الدين

يجذب متحف «أورسايّ» فى باريس آلاف المواطنين فى طوابير تمتد لساعات فى جو مشمس أو تحت سيل لا ينقطع من المطر. فلقد نظم المتحف الواقع على ضفاف نهر السين معرضًا فصليًا شيقًا تحت عنوان «الانطباعية والموضة» بدأ فى ٢٥ سبتمبر ٢٠١٢ وينتهى فى ٢٠ يناير ٢٠١٣.

هؤلاء الآلاف من المشاهدين من الفرنسيين والسياح من كل الأعمار والانتماءات الاجتماعية يشدهم الفن كالعادة ثم جاء موضوع المعرض ليزيد من فضول الجميع. فباريس أصبحت منذ القرن التاسع عشر عاصمة الموضة على الصعيد العالمى.

ونمط الملابس فى مجتمع ما يتغير بحسب تطور المجتمع الاقتصادى والاجتماعى والثقافى. والموضة ليست مجرد أزياء بصيحات متغيرة فى كل فصل من فصول السنة، ولكنها جزء من تاريخ مجتمع وتاريخ مواطنين ونمط سلوك اجتماعى ونمط حياته اليومية بين العمل والترفيه والثقافة. الموضة هى على نحو ما رؤية الإنسان لنفسه أو كيف يريد أن يراه الآخر ويجسّدها فى ملبسه وفيما يقتنيه من أثاث وأشياء.

ولقد اقتصر المعرض على اختيار لوحات المدرسة الانطباعية وكيف رسم أتباعها المواطنين بملابسهم برغم أن إسهام المدرسة الانطباعية فى الفن أوسع كثيرًا من موضوع المعرض، لتناولها فى لوحاتها موضوعات لا حصر لها فإن اهتمام أكبر فنانى هذه المدرسة بالموضة كان ملفتًا للنظر فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر.

فلقد أنتج معظم كبار الفنانين المنتمين لهذا التيار الفنى لوحات مباشرة حول الموضة أو بشكل غير مباشر بحيث يصبح ممكنًا التأريخ لملابس ولأزياء تلك الفترة بداية من تلك اللوحات التى حافظت بشكل مبهر على أنماط الملبس التى يعرضها «متحف الأزياء» فى باريس.

ولقد تمّ تنظيم المعرض بحيث نرى عرضًا للملابس من الأثواب والحلل (البدل) ذاتها، التى قام كبار الفنانين برسم شخصيات تلبسها فى لوحاتهم سواء كانت شخصيات حقيقية أم غير حقيقية، بحيث نرى الرداء الفعلى واللوحة المناظرة لنرى مدى أمانة الفنان فى نقل ما يراه عبر نظرته الفنية الخاصة وما أضافه للفن من تجديد. وهنا تظهر القيمة الفعلية للفن كشاهد على عصر بدقة اللوحة فى إظهار تفاصيل الرداء باللون والتفصيل والطول أو القصر بل ومعرفة نوع الأقمشة وهل هى من القطن أو الحرير أو الموسلين ...

ويصنّف النقاد كل فنان بحسب المحور الذى شغله أكثر من غيره عند إبداع لوحة تظهر الملابس التى ترتديها شخصيات اللوحة. فمثلًا يضعون إدجار ديجا (١٨٣٤-١٩١٧) باعتباره راسمًا للنساء والرجال فى صبغة حداثية أما كلود مونيه (١٨٤٠-١٩٢٦) فهو راسم لدغدغة النسيج وأوجست رينوار (١٨٤١-١٩١٩) كمنشد المرأة والجو المحيط بها.

وتشكّل المدرسة الانطباعية لحظة تاريخية لها تفردها فى القرن التاسع عشر، حيث كانت لحظة الخروج الإرادى من مدارس الفن، الأكاديمية التقليدية الصارمة فى رسم لوحة، إذ كانت غالبية اللوحات مستمدة من موضوع تاريخى أو من الأساطير أو من التوراة والأناجيل إلى جانب الطبيعة. فجاءت تلك الثورة الفنية لتحدث قطيعة مع تاريخ الفن وتطلق حرية الفنان فى رسم ليس مايراه بالمحاكاة بدقة صورة فوتوغرافية ولكن للتعبير عما يراه فى الحياة اليومية مزاوجًا بين الواقعية وما يشعر به أمام مشهد ما.

فالواقعية هنا لها أكثر من معنى فهى تعنى أن ما يراه عن بعد لا يمكن أن يتطابق مع تفاصيل موضوع الرؤية لاستحالته فعليًا بالعين المجردة ومن ناحية ثانية تعنى أن تمثّل اللوحات ما هو إلا حاضرًا فعليًا أمام نظر الفنان مباشرة أو يسترجعه للذاكرة بعد مشاهدته. والتخيل أو المخيلة تدخل هنا

إدجار ديجا (١٨٣٤ – ١٩١٧)

عاملة فى أتيليه حياكة – إدجار ديجا

لقاء الأرستقراطية فى سهرة مسائية – جان بيرو

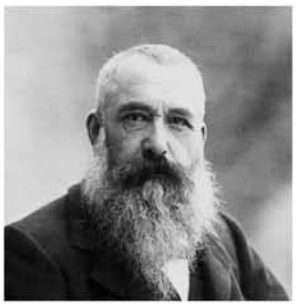
جان بيرو – بوتريه بريشته

الشاعر والكاتب أبولينير

مدام لوى جوشيم جودبير – كلود مونيه

فريدريك بازيل (١٨٤١ – ١٨٧٠)

أسرة – فريدريك بازيل



مونيه يفتنه الضوء ويتتبعه كظله فى كل لوحاته

لتسمح له بتركيز المشهد فى تجسيد إحساسه به وما يود إظهاره ونقله كمحور للوحته. ولكن ذلك النهج الجديد لم يعف الكثير من أتباعه من الاستعانة بالنهج الأكاديمى التقليدى فى الرسم لمحور موضوع اللوحة غير أن الأبعاد التى أدخلوها فى تجديدهم تتمركز حول الألوان المبتكرة فى علاقتها بالضوء والظل والانعكاس بجانب الحركة.

فبتأمل كل اللوحات التى أبدعتها تلك المدرسة يلزم التركيز على تفاصيل كل لوحة لملاحظة تلك الخصوصية فى انعكاس الضوء والظلال على الملابس أو على المحيط الذى رسمت اللوحه فيه بالإضافة لملاحظة ما لا يقل عن ذلك أهمية ويتمثل فى رسم شخصيات فى حالة حركة أو وضع يميل فيه على شيء أو ينزع قفازًا أو سيرًا إلى غير ذلك. فهذا التجديد سمح بالتلاعب بالألوان وتموجاتها والظلال وسقوطها على بعض من اللوحة بشكل متنوع يمنحها حياة أىّ اقتراب الرسم مما هو طبيعى فى مشهد اجتماعى حىّ.

وبطبيعة الحال لا يمكن وضع كل المنتمين لهذا النهج تحت تلك المدرسة على قدر المساواة من حيث الكم الفنى، ولكن تجمعهم سمة مشتركة وهى سهولة قراءة لوحاتهم.

فتلك اللوحات هنا فى المعرض هى مشاهد للحياة اليومية فى تعددها وتنوعها، هى لوحات تعكس بدقة حال المجتمع وتأريخًا للحظة من لحظاته. غير إنه لا يمكن تصنيف المدرسة طبقيًا بأنها مرآة للأرستقراطية والبورجوازية فحسب؛ لأنه لا يوجد من بين اللوحات المعروضة ما يظهر ملابس الشعب بطبقاته المختلفة وإنما هذا الوسط من الأثرياء والأمراء دون التعرض للملوك والحكام. هذا الغياب لملابس الشعب بكل طبقاته أمر طبيعى نظرًا لقصر الموضوع بخاصة فى الموضة التى تخص فى ذلك الوقت الطبقات المترفة.

فالكثير من أتباع تلك المدرسة خصص العديد من لوحاته للطبقات الشعبية فى حياتهم اليومية بأزيائهم التى لم تشكل خصوصية وتفردًا مقارنة بملابس الأرستقراطية من الرجال وبشكل أخص النساء. فلوحات إدجار دوجا مثلًا عندما يرسم أتيلييه صناعة الملابس فهو يرسم عاملة تقوم بحياكة الثوب ويظهر منها تواضع ملابسها مقارنة بالملابس التى نراها فى اللوحات الأخرى التى ترتديها نساء من الطبقة الأرستقراطية أو البورجوازية.

فاللوحات التى تعرض تبين اهتمام الفنان بإظهار تفاصيل ملابس السيدات بداية من الأقمشة المستخدمة فى صنعها، فالضوء يظهر فى الكثير من اللوحات بشرة من ترتديه عبر أكمام الثوب وتبين ما إذا كان صنع من الحرير أو الموسلين. ثم يأتى الجانب المتعلق بالتفصيل ونوع «قصة الثوب» وطوله وفى أى مناسبة ترتديه المرأة. فلكل مناسبة الرداء الذى يخصها فهو يختلف فى الصباح عنه فى الظهيرة وعنهما فى المساء، يضاف لذلك أن هذا التنوع يخص أيضًا فى أى مناسبة سوف يستخدم فهل هو للذهاب للنزهة أم لحفلة عشاء أو إلى المسرح أو الأوبرا؟ إذ أن لكل

مناسبة أيضًا الثوب الخاص بها.

واللوحات المعروضة تنفى أنه بذكر كلمة موضة يتبادر للذهن النساء فالواقع يكشف أنه كان للرجال حظهم فى عالم الأزياء. فهم يظهرون فى اللوحات بأزياء متنوعة وتتميز بأناقة، بالغة وعناية بكل التفاصيل من رباط العنق للحذاء والقبعة والعصا... وفى ظل هذا الاهتمام بالمظهر تجلّت ظاهرة ما يطلق عليهم «الداندى» أى الشخص المبالغ فى تأنقه لحد رؤية نفسه فى ملبسه كجوهر لشخصيته. ولقد سادت فى تلك الفترة موضة ملابس الرجال السوداء كعلامة على الأناقة وكأن الرجال اختاروا الاكتفاء بالوجود كخلفية قاتمة وتركوا الألوان للنساء ليصبحن مثل الفراشات أو الزهور.

هذا التنوع الواسع فى الملابس جعل من الفنان التشكيلى ملاحظًا وشاهدًا على الحياة اليومية وكذلك خبير حياكة قبل أن يجسد على اللوحة موضوعها.

ويمكن القول دون مبالغة أن اللوحات التى أبدعها كبار الفنانين من المدرسة الانطباعية فن فى متناول الجميع، بمعنى أنه ليس بحاجة لفك رموز لمحاولة الكشف عما يقصده الفنان ولكنه تصوير لوضعية مجتمع. لوحات تمنحنا الواقع المعاش كما لو كانت كتابات عالم أنثروبولوجيا. فليست الملابس والأزياء فقط وإنما كل التفاصيل من الأحذية وأنماطها وألوانها إلى القفاز وشنط اليد والمظلات والعقود والحلقان. يضاف لكل ذلك أنماط السلوك فى المجتمع واعتزازه بالأناقة كنمط حياة وتعبير وتجسيد لأحد أبعاد الثقافة.

فمن الأمثلة التى تعكس هذا البعد الثقافى ارتداء الرجال والنساء على السواء القبعات، فقبعة النساء كانت إجبارية لكل سيدة تنتمى للطبقة الأرستقراطية أو البورجوازية فرؤية شعر المرأة كان حكرًا على الزوج فحسب، وفى المجتمع عليها وضع قبعة فى مجتمع السهرات والأوبرا وغير ذلك.

وتطور هذا الوضع الخانق للمرأة بسرعة بابتداع أنواع من القبعات لا تكاد تخفى الشعر ولكن تتميز بأناقة بالغة وحيل خيالية وصلت لدرجة أن بعض القبعات وضع فى قمتها إصيص به زهور وماء. أى تم التحايل لتحرير المرأة لترك بعض الحرية لشعرها بقبعات متفردة فى الابتكار والغرابة، تدهش وتلفت النظر ويسعد الرجل الذى بصحبتها بمجاورتها.

فالمرأة هى الموسيقى والمطربة والرجل المصاحب لها كخلفية بأناقته فى زيه هو الآخر ولكن هى المشهد والموكب الذى يفتخر بالسير فيه وهى البؤرة ومحط الأنظار.

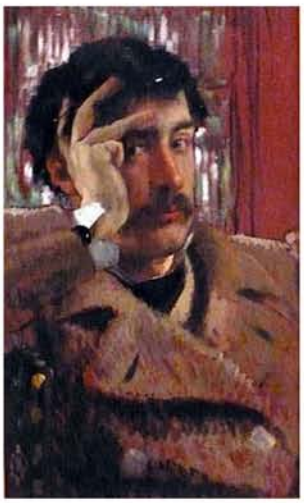
أدخل الفنانون من الانطباعيين فى رسم اللوحات أسلوبًا مختلفًا عمن سبقهم وخصوصًا فى ابتداع ألوان غير معهودة فى النظر للطبيعة وللأشياء ومنح هذه الألوان بريقًا ولمعانًا بطبقات متجاورة من اللون دون أن تتسم بالانسياب وكأنها أمواج تتابع. ويضاف لذلك كما سبق قوله من بين تجديدهم رسم لبعض الشخصيات فى لحظة حركة وليس فى حالة ثبات كتمثال وهى حركة تمنح الرسم تموجًا للجسد وللملابس بشكل طبيعى وتسمح بإضفاء درجات متنوعة للألوان والظلال.

والملاحظ هو أن كل كبار الكتّاب الفرنسيين أعطوا لظاهرة الموضة مكانة وإن كانت متفاوتة فى أعمالهم الروائية لوصف ملابس شخصياتهم. نجد ذلك عند بلزاك وفلوبير وزولا وموباسان وغيرهم. بل بلغت الموضة مرتبة من الأهمية فى صدور مجلات متخصصة ومن الملفت تأسيس الشاعر الفرنسى الكبير إستيفان مالارميه (١٨٤٢-١٨٩٨) لمجلة باسم «آخر موضة» التى كان يكتب كل مقالاتها بنفسه تحت أسماء مستعارة.

كان اهتمام الأدباء بالموضة له بعد آخر غير الكتابة عن لوحات الفن. فالموضة تعكس نمط سلوك اجتماعى على مستوى الفرد والطبقة الاجتماعية التى ينتمى إليها، ويتغير هذا النمط مع فصول السنة ومن سنة لأخرى. يقول الشاعر مالارميه فى هذا الشأن : «تأخر الوقت للحديث عن موضة الصيف ومن المبكر التعرض لموضة الشتاء».

فالقرن التاسع عشر شهد تقلبًا سريعًا فى ذائقة المواطنين فى طريقة ارتداء الملابس. والاختلاف فى متابعة موجات التغير تظهره اللوحات الفنية والأعمال الأدبية لتجسد من

مجموعة رى رويال – جيمس تيسوت



جيمس تيسوت (١٨٣٦ – ١٩٠٢)

نانا – إدوار مانيه

الباريسية – إدوار مانيه

إدوار مانيه

ناحية التباين الطبقى والتباين بين باريس والمقاطعات الفرنسية فتتشكل أسطورة «المرأة الباريسية» كنموذج للأناقة فى مواجهة غير الباريسيات غير القادرات على امتلاك هذا الحس الجمالى فى اللبس والتزين وكأن لقاطنى باريس أصلًا وراثيًا يميزهم عن بقية الشعب. فمن أشهر اللوحات التى تجسد تلك الأسطورة لوحة إدوار مانية بعنوان: «الباريسية». فكأننا أمام ماركة مسجلة هى حكر على سكان العاصمة.

وهناك بعد نفسى فى هذا التعلق بمتابعة الموضة والإحساس بالذات فى جانبها النرجسىّ. فالكاتب الكبير جى دو موباسان (١٨٥٠-١٨٩٩) فى قصة «البريق» يجسد هذا البعد فى ذاك الوصف لشخصية سيدة تلبس عقدًا: «ربطته حول عنقها، فوق ردائها ذو الرقبة وظلت أمام نفسها فى حالة انشراح ثمل.»

وتكشف الموضة والتعلق بها ومتابعة آخر صيحاتها، الاهتمام بالحفاظ على الصورة الطبقية واعتبارها علامة من علامات الحداثة التى تميز الشخصية. فارتداء رداء بآخر صيحة تم تفصيله خصيصًا لسيدة ما، يمنحها تميزها بين النساء حتى وإن قلدها الغير فيما بعد، فإنها تظل السبّاقة فى ارتدائه. واللوحات تظهر هذا التسابق الجلىّ فى تنوع الملابس فى حفل اجتماعى يرتاده أفراد الطبقتين الأرستقراطية والبورجوازية.

ولقد اهتم الأدباء مثل الفنانين بالجانب الطبقى ولم تكن شخصيات أعمالهم من يرتدون أحدث الأزياء ويضعون المجوهرات والعطور وإنما أيضًا الطبقات العاملة التى تقوم بالعمل لتصنيعها تلك السلع التى راجت وكانت بدايات المجتمع الاستهلاكى.

فالعلاقة بين الأدب والفن جدلية أيضًا، فمن شخصيات الروايات استلهم بعض الفنانين لوحاتهم مثلما هى الحال فى لوحة «نانا» لإدوار مانية التى استلهمها من رواية الكاتب إميل زولا التى تحمل نفس العنوان ليصور شخصية فتاة هوى. ففى اللوحة نرى «نانا» تتزين بالماكياج بينما ينظر إليها رجل من خلفها متفحصًا جسدها.

وللشاعر والكاتب الفرنسى جيوم أبولينير (١٨٨٠-١٩١٨) كتابات غزيرة تابع فيها حركة الفن التشكيلى والنحت وأعمال مئات الفنانين ما بين ١٩٠٢ و ١٩١٨، فكتب حول الانطباعية فى ١٩١٠ قائلًا عن بول سيزان ودوره: «إن سيزان يتمتع ببساطة متناهية فى لوحاته، فرسمه بالاستناد على الطبيعة جعله يركز عبقريته إلى درجة دفعه للانطباعية لتصبح فن فكر وثقافة».

ويقول ناقد الفن التشكيلى ميشيل بوى فى كتابه «آخر أوضاع الرسم» فى ١٩١١: «إن كل الفنانين الكبار فى القرن التاسع عشر لا يمثلون الفن الكلاسيكى.. إن الرسامين الجدد هزُّوا القواعد وقلبوها للعثور على قوانين الفن من جديد».

فلا يمكن الفصل إذن فى داخل الحركة الثقافية الفرنسية فى ذلك الوقت بين الأدباء والشعراء والفن التشكيلى إذ كان أبولينير من أوائل من دافع عن فن كل من «ماتيس» و«بيكاسو» وهما يخطوان أول خطواتهما الفنية ضاربين عرض الحائط فى لوحاتهما بتقاليد

صارمة فى الحكم على الإبداع الفنى.

ولقد تعرض الكاتب الكبير إميل زولا للطرد من الجريدة التى كان يعمل بها لأنه دافع عن لوحات إدوار مانية. وهذا يكشف إلى أى حد أن من يرسمون بالفرشاة بحاجة لمن يدافع عن حرية إبداعهم من قبل أصحاب القلم.

ولقد كتب إميل زولا أيضًا حول أوجست رينوار فعلق على لوحة «ليز» قائلًا: «إنها إحدى نسائنا أو بالأحرى إحدى عشيقاتنا رسمت بتنوع ثرى وبحث موفق عما هو حديث فهى تتمايل بجسدها اللدن فى جو حار بعد الظهيرة وتحمى وجهها بمظلة من الدانتيل الأسود. وأجمل من بسمتها وأجمل من كل كلمة رداء الموسلين الأبيض البسيط الذى ترتديه ويحكى ما الذى سيحدث بعد تلك النزهة فهو إما قهوة تحتسى وسط الطبيعة أو حفلة راقصة أو مطعم فاخر».

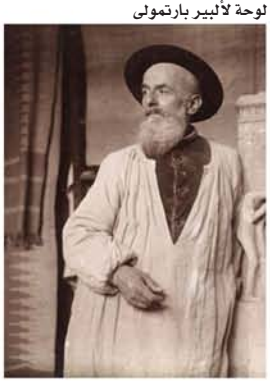
ويقول إميل زولا بشأن كلود مونية: «هذا الشخص رضع من لبن عصرنا. إنه يحب نساءنا ومظلاتهن وقفازاتهن ومناديلهن وحتى شعورهن المستعارة وبودرة أنوفهن.. يحب كل ما يجعلهن بنات حضارتنا».

فى رواية زولا «من أجل سعادة النساء» نجد هذا الانبهار بالموضة طوال الصفحات لوصف ملابس النساء فى المحلات الباريسية الكبرى .. وصف لما نراه فى لوحات الانطباعيين وكأن هناك حوارًا متواصلًا بين الأدب والفن التشكيلى.

ويحدد إميل زولا موقفه من الفن فى تجليه عند الانطباعيين بقوله: «لست بحاجة للدفاع عن موضوعات حديثة. فهذه القضية انتصرت منذ زمن بعيد. المسألة هى ضرورة تشجيع فناننا على إعادة إنتاجنا على لوحاتهم كما نحن عليه ببدننا وبعاداتنا».

سيدة فى الحديقة – ألبير بارتمولى

الثوب الذى ترتديه سيدة فى الحديقة – لوحة لألبير بارتمولى



ألبير بارتمولى (١٨٤٨ – ١٩٢٨)

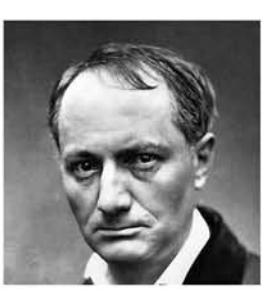
ولبلورة رؤية متماسكة حول الانطباعية يلزم رأى أهل الخبرة ومن ذات المهنة ولذا تعتبر شهادة فنان حول الفن وتطوره ونظرياته من الشهادات المفيدة لأنها تكشف عن فلسفة ذاتية وموضوعية فى الآن نفسه. فمن بين الشهادات المهمة كتابات الفنان التشكيلى الكبير فرنان ليجيه (١٨٨١– ١٩٥٥) التى تم جمعها وصدرت بعنوان «وظائف الرسم» (١٩٦٥). إذ يطرح ويجيب عن السؤال الجوهرى: ما الذى تمثله لوحة؟ ويقول فيما يخص الانطباعية: بأن دورها فى تاريخ الحركة الفنية يتمثل فى تخليها عن القواعد التى سادت قبلها وفى كل العصور. أى التخلى عن قدسية الشيء الذى يشكِّل موضوع اللوحة واعتباره موضوعًا نسبيًا وليس مطلقًا.

والتخلى عن الالتزام بأن تكون اللوحة ملتزمة بوجود خطوط وأشكال وألوان، فالشيء لدى الانطباعية أيًا كان ليس هو موضوع اللوحة الجوهرى وإنما الألوان فى علاقة كل لون بالآخر هو المعيار الأساسي.

ويضيف بأن سيزان بلغ فى تاريخ الفن ذات المكانة التى حققها مانية قبله بعدة سنوات، فهما فنانا مرحلة انتقالية، إذ إن مانية ببحثه وبحساسيته ترك بالتدريج الطرق التى اتبعها من سبقه ليصل إلى الانطباعية التى يعتبر دون أدنى شك أكبر المبدعين فيها».

إميل زولا (١٨٤٠ – ١٩٠٢)

جى دى موباسان



الشاعر الكبير شارل بودلير

الفنان الكبير فرنان ليجيه

الشاعر الكبير استيفان فالارميه

ويضيف بأن ما يعنيه رسام من المدرسة الانطباعية بلوحة رسم بها تفاحة حمراء فى طبق أزرق ليس لا التفاحة ولا الطبق ومطابقة أى منهما لتفاحة حقيقية أو لطبق وإنما العلاقة بين اللونين الأحمر والأزرق.

فاللون وتموجه والإضاءة وانعكاس الضوء فى درجاته المختلفة هى شاغل الفنان. وأدى هذا التجديد إلى التخلى عن محاكاة الطبيعة والتخلى عن الخطوط والشكل فاللوحة هى الألوان أولًا. وكل محاكاة فى لوحات الانطباعية تحدث فقط لتجسيد موضوع اللوحة.

فمع الانطباعية ينتهى مفهوم الرؤية الواقعية وتبدأ مرحلة واقعية التصور. ويؤكد سيزان هذه الفكرة بقوله: «الرسم على الطبيعة لا يعنى لفنان من الانطباعين رسم الشيء ولكن تجسيد مشاعر».

وذهب شارل بودلير (١٨٢١- ١٨٦٧) أبعد من مجرد التطرق سريعًا للفن التشكيلى. فبرغم أنه يعد فى المقام الأول من أكبر الشعراء فلا يجب نسيان أنه أيضًا من أكبر النقاد ومن هنا محاولته المساهمة فى بلورة نظرية فى علم الجمال، ومن أهم كتاباته النظرية «غرائب جمالية» و«الفن الرومانسي» و«رسام الحياة الحديثة».

ما له من دلالة أن بودلير أطلق على نظريته «مابعد الواقعية»، هذا الاختيار الواضح لذلك المفهوم شكل الاعتراف الفعلى بحركة الفن التى مثلها تيار الانطباعية الذى هدم بلوحاته علاقته بالواقعية التى سادت الفن حتى ما قبل ظهور هذا التيار. وتجدر الإشارة إلى أن تلك أول حركة فنية متسقة وجماعية سعت لقلب قواعد الفن الأكاديمى الكلاسيكى بشكل واع، وبداية من موقف نظرى واضح لدى أتباعه برغم ما سيلحق بعد ذلك بصعوبة وضعهم جميعًا فيما بعد فى ذات التيار نتيجة للتطور الشخصى لبعضهم وتصنيفهم فى تيار آخر. ولكن يمكن الحسم بأنها كانت ثورة وفتحت الباب لكل ما سيحدث بعد ذلك من تطور فى الفن التشكيلى حتى الآن.

يختلف بودلير مع رؤية هيجل الفلسفية للفن، فبحسب بودلير: «إن دور الفن هو مخاطبة المشاعر والحلم وليس العقل».

ففى مقاله الطويل «رسام الحياة الحديثة» الذى كتبه فى عام ١٨٦٣، يواصل عرض

رقص فى المدينة – أوجست رينوار

نظريته الجمالية فى الفن التشكيلى.

وملخص الأفكار الأساسية للشاعر تتمركز فى انشغاله أساسًا بالفن التشكيلى الذى يعبر عن أنماط السلوك فى الحاضر، ولا يجحد بودلير قيمة ما أسهم به الفن الكلاسيكى لأنه كان يمثل حاضر من أبدعوه غير إنه يلزم الإقرار بأنه فى الحاضر المعاش يوجد فن معاصر له جمالياته التى تتسق مع مطالب من يحيون فى المجتمع فى ذاك الحاضر.

ويضيف: أن أهمية الفن الآن ككل وقت هى فى إنه عندما يبدع الإنسان ما هو جميل فإنه يؤثر فيه وينطبع على نمط حياته وسلوكه.

فالغاية التى سعى بودلير إليها هى كما يقول: «بلورة نظرية عقلانية وتاريخية للجمال. نظرية تخالف نظرية الجمال الأحادية والمطلقة. فما هو جميل له بعد خالد وبعد عارض. والأخير يشتمل على العصر والموضة والأخلاق والعاطفة. فالازدواجية فى الرؤية نتاج ازدواجية الإنسان ذاته».

فالفنان يبحث بحسب بودلير عن شيء يمكن تسميته بالحداثة غير أن تلك الكلمة لا تعتبر فى نظره معبِّرة بدقة عما يبحث عنه

ليز – أوجست رينوار

أوجست رينوار (١٨٤١ – ١٩١٩)

الفنان. فالفنان يحاول عبر الموضة التوصل لما هو شعرىّ فيما هو تاريخى واستخلاص الخالد من العابر.

وفى الختام يمكن القول: إنه أيًا كانت النظرية التى يطبقها الفنان التشكيلى فإن ما يبدعه يعكس لحظة تاريخية تطول أو تقصر تعكس البعض من ملامح العصر الذى عاش فيه وكيف رأى هذا العصر، هذا الموقف يتجسد فى جماليات تختلف بحسب الفنان وما يريد التعبير عنه ليقول فى العالم كلمة أو يذهب لعالم من التصورات لخلق عالم آخر على هواه، أما الموضة فهى تواصل طريقها وتغيرها من فصل لآخر ومن بلد لآخر وتنشغل بها اليوم طبقات اجتماعية واسعة. بل يمكن القول: أن بعض صيحات الموضة يرى البعض فيها علامة من علامات الانتماء الاجتماعى أو الطبقى بجانب تمايز الأجيال.

«تحرير» إيما فيتيللى.. وتصحيح المفاهيم

محمد التداوى

عبر سنوات طوال وبفعل بعض دوائر الإعلام الغربية المغرضة، تكونت لدى البعض فى الشارع الغربى مجموعة من المفاهيم المغلوطة التى تسيئ للشعوب العربية والإسلامية.. هذه المفاهيم تبدأ بالهمجية والإرهاب، ولا تنتهى بركوب الجمال والعيش فى أكواخ!!.

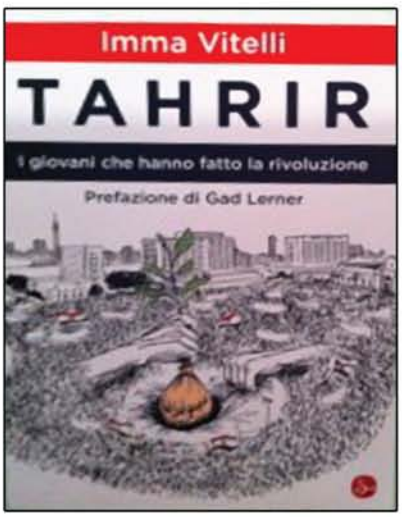
وجاءت ثورات الربيع العربى وخصوصًا فى مصر وتونس لتلقى الضوء على هذه المناطق ذات الصورة النمطية فى ذهن المواطن الغربى، ليكتشف الكثير من الحقائق، ويغير الكثير من المفاهيم التى طالما التصقت بالمنطقة العربية.

وتعد الكاتبة الإيطالية «إيما فيتيللى» واحدة ممن يحاولون تصحيح مفاهيم القارئ الإيطالى حول ما يجهله عن الآخر، وعن طريق عملها صحفية لمجلة «فانيتي فير» الإيطالية تسعى من خلال تواجدها دائمًا فى مناطق متفرقة حيث الأحداث الساخنة، إلى نقل تجارب أسفارها فى مناطق عديدة وملتهبة لتضع القارئ الإيطالى أو الغربى أمام الحقائق، وتكشف له ما يجهله عن الآخرين، وكان آخر ما قدمته فى هذا الإطار كتاب أصدرته إحدى دور النشر الشهيرة فى إيطاليا بعنوان «تحرير».. تروى من خلاله أحداث ثورة الشعب المصرى على نظام مبارك.

حقيقة.. وبسبب وجودى فى روما.. أعرف أن أى قارئ إيطالي ستصدمه بعض الحقائق التى يجهلها عن الشعوب الأخرى، فى زمن نسميه عصر السماوات المفتوحة، ومع ذلك لا زلنا نجهل الآخر.

لقد تابعت الندوة التى أقيمت حول الكتاب وآثرت أن أنقل ما قالت بالحرف دونما أى تدخل منى ليعرف القارئ العربى أن هناك فى الغرب أناسًا منصفين.

إيما فيتيللى



غلاف الكتاب.

أرادت إيما فيتيللى فى البداية كسر خرافة أن النساء فى العالم الشرقى خصوصًا العربى والإسلامى دائمًا فى المؤخرة منه، فبدأت أول تعليقاتها قائلة: الفكرة التى عندنا فى إيطاليا حول المرأة المسلمة هى أنها خاضعة دائمًا للرجل، فى صورة الأب!.. ثم فى صورة الزوج!!، وهنا أحب أن أقول: أن هذه الفكرة غير صحيحة على الإطلاق حيث أن المرأة المصرية مثلًا من أكثر النساء عملًا ومشاركة فى الحياة العملية فى مصر.. بل كان للمرأة دور مهم فى الثورة، ورأيت النساء بعينى يخلعون أجزاءً من الرصيف لتفتيته ومن ثم إعطائه فى صورة حجارة صغيرة للشباب الذى يدافع عن الميدان فى وجه رصاص رجال شرطة مبارك الذين حاولوا إجهاض الثورة فى بدايتها.

استرسلت فيتيللى فى الحديث لتحكى تجربتها مع الثورة المصرية وما شاهدته فى الميدان ولمعت عيناها حين ذكرت أن الرجال المصريين ليسوا متسلطين، مستشهدة بقول بعض الرجال لها أثناء الثورة: «هل رأيت نساءنا وما يستطعن فعله»!!.

وقالت: اعتقد بعد تجربة كتلك لن يكون سهلًا أن تعود هؤلاء النسوة إلى بيوتهن ليقمن بأعمال المطبخ ويخضعن كما كنا نتصور للحياة الذكورية التى نتخيلها للعالم العربى.

وأضافت: وحول الحرية التى توجد فى مصر وإذا كنا نبحث دائمًا عن أقل عيب حتى نتشبث به ونقول: ها هم الشرقيون لازالوا متخلفين كى نقيم حواجز أكبر.. فالحقيقة أن نساءهم لديهن الكثير من الحرية وأحيانًا يتمتعن بحرية أكثر من حرية النساء الغربيات.. وعلى الويب يجدون الحقل الخصب لهذه الحرية، فهن يعبرن بحرية كاملة بل ويجتذبن متابعين وقراء أكثر.

ميدان التحرير

واحدة من هؤلاء الناشطات التى تحدثت معها هى أمينة ذكى، استخدمت كثيرًا «تويتر» لتعطى معلومات للشباب حتى يتفادوا رجال الأمن كى لا يتعرضوا للضرب والاعتقال، وحول تجربتها كفتاة مصرية وسط مجتمع محافظ واجهت رفض أبيها طلبها للعيش وحدها فى شقة فى القاهرة بأن ذهبت إلى الأزهر الشريف وحصلت بعد طول شد وجذب ونقاش مع أحد الشيوخ فى مشيخة الأزهر على ما يفيد بأنه لا مانع فى الدين الإسلامى أن تعيش المرأة وحدها، وأخذت هذه الورقة مزيلة بإمضاء الشيخ وأعطتها لأبيها حتى يقتنع وفى النهاية اقتنع.

وأشارت إيما فيتيللى إلى أن أمينة ليست مثالاً فريدًا فهناك الآلاف مثل أمينة منهن من كان يعمل فى المستشفى الميدانى ومنهن من أحضر الطعام ومنهن من شارك فى نظافة الميدان ومنهن مؤسسات لحركات شبابية ثورية أيقظت المصريين بعد طول كبت.

وحول السؤال عن علياء المهدى ونشرها لصورها عارية على مدونتها طلبًا للحرية، قالت إيما فيتيللى: أن ما فعلته علياء لا يمثل بأى حال من الأحوال المصريات وأنها مثال فردى يعطى فكرة سيئة حولها وما فعلته عرى وإباحية أكثر منه طلبًا للحرية وأن الحرية إن طلبت بهذه الطريقة فى بلد كمصر ستأتى بنتائج عكسية وأن مثالاً كهذا لن يؤخذ بصورة جيدة حتى فى إيطاليا.

مع أم خالد سعيد

وحول سؤال ما هى تجربتك كصحفية فى الخطوط الأمامية؟.. قالت: العمل الذى أقوم به يتطلب أولًا أن تكون رحالة تتمتع بالكثير جدًا من الفضول حتى تستثار بما يقابلك لأنه لو لم أكن كذلك ما قمت بما أقوم به، فالخطوط الأمامية شيء معقد جدًا ولسنا كثيرات من يقمن بهذا العمل وأعتقد أن اللغة النسائية مهمة جدًا لأنك إن قرأت ما يكتبه الرجال فى الخطوط الأمامية ستجده حتمًا مختلفًا تمامًا عما تكتبه المرأة، فما يكتبه الرجل سيكون بلا مشاعر أو أحاسيس كما نسمع ونقرأ كل يوم فى نشرات المراسلين من ميادين المواجهات فى العالم كله.. أما بالنسبة للمرأة ولى فالضحايا ليسوا أرقامًا لكن لهم أسماء وألقاب وقصص ودموع ودماء تسيل، وهو ما أحاول أن أبرزه فيما أكتب.

وعن أحداث ثورة ٢٥ يناير بشكل عام قالت إيما فيتيللى: إن ما حدث كان بسبب تخلص الشباب من الخوف الذى ملأ قلوب الأجيال التى سبقتهم بما فيهم آبائهم..

فالديكتاتورية كى تعيش لابد لها من شعب يخضع بعد خوف، وهذا ما اختفى أثناء الثورة فقد نزل الآلاف إلى الشوارع بعد أن تخلصوا من خوفهم، وأصبحت الآلاف ملايين بعدما ثبت للجميع أن الديكتاتورية نظام هش يصنعه الخانعون بخوفهم.

وأضافت: الشيء الذى جذبنى أن الشباب صنعوا لأنفسهم آلتهم الإعلامية وأصبح كل من يريد أن يعرف ماذا يحدث يذهب مباشرة إلى «الفيس بوك» أو «تويتر» أو مدونات الناشطين قبل «السى إن إن» أو باقى القنوات.

حينما انتهيت من متابعة ردودها حول الأسئلة التى توالت عليها من الحضور، تواصلت معها عبر الفيس بوك ثم عن طريق التليفون وتحاورت معها حول كتابها ودوره فى تصحيح المفاهيم المغلوطة التى لازالت عالقة بعقول العامة والمثقفين فى الغرب على حد سواء، وسألتها: أريد أن أعرف منك ما هو الاختلاف من وجهة نظرك حول مصر ما قبل وما بعد الثورة؟.

فأجابت: مصر بعد الثورة بلد مختلف، الناس تغيرت، الإحساس بالمشاركة فيما أسمته

إيما فيتيللى

الإيقاظ الكبير، أول مرة جئت إلى القاهرة كان فى العام ٢٠٠٢م ساعتها اعتقدت وقتها بأن المصريين فى سبات عميق، لكن الحقيقة أن للمصريين هذه الطبيعة التى يتخللها الكثير من خفة الدم الساخرة الناقدة، لكن مصر بعد الثورة تعطينى الانطباع بأن البلد اكتشف شخصيته ولن يخضع لأحد من جديد.

• هل زرت ميادين أخرى فى محافظات أخرى مثل الإسكندرية أو السويس؟

– زرت الإسكندرية ووجدت نفس ما وجدته فى ميدان التحرير وبالطبع هذه الحالة انتشرت فى كل الميادين الأخرى وقالت بالمصرية «خـــلاص لا شيء سيظل كما كان»!!.

• من خلال متابعتك للأحداث فى مصر الآن.. كيف ترين ما وصلت إليه الثورة؟

– الثورة لم تنته بعد، وستأخذ وقتًا أطول، و مع أنى أرى علامات غير مشجعة، إلا أن ما حدث عظيم، فمصر لأول مرة فى تاريخها الممتد منذ آلاف السنين بتاريخها العظيم تختار رئيسها بطريقة ديمقراطية.

نساء مصر فى طليعة المتظاهرين

جانب من الندوة

إيما فيتيللى فى آسيا

مع السيدة سكينة يعقوبى

إيما فيتيللى فى أفريقيا

الإخوان المسلمون يتشابهون مع غالبية الشعب فى تدينه المتجذر وهو ما جعلهم الرابح الأول من الانتخابات التى جرت، وهو ما جعل الليبراليين والمواطنين العاديين أيضًا، ينظرون إليهم نظرة حذر وترقب.

الشيء الداعى للتوحد حقيقة هو مشاهدة النهاية لنظام مبارك الأمنى، فعليهم التوحد فما زال أمام المصريين طريق طويل لتحقيق أهداف الثورة.

• ما الذى ترينه قد تغير فى عقلية القارئ الإيطالى بعدما قرأ كتابك إن كانوا قد غيروا بعضًا من اعتقاداتهم السابقة حول مصر والمصريين بخاصة؟

– القراء الذين قرءوا كتابى راسلونى وشكرونى على روايتى الصادقة وعلى أنى عايشت وشاهدت ما جرى فى مصر، فى أوروبا وفى إيطاليا أيضًا هناك للأسف من ينظر لما حدث النظرة النمطية لثورات الربيع العربي، وهناك من يعتقد فى نظرية المؤامرات الخارجية، والبعض لم يصدق الأخبار المتواترة من خلال الصحافة أيام الثورة، وأنا أكدّت لهم صحة الكثير من هذه الأخبار، وقلت إنها: الحقيقة وأن هناك فعلًا ثورة وشعبًا يطلب الحرية ويرفض الديكتاتورية.

• بماذا تنصحين شباب الثورة والنساء المصريات؟

– حقيقة لازلت متفاجئة بالشباب والنساء المصريات، لقد كانوا فى وسط المواجهات يقتحمون ويبادرون، ويتعرضون للموت والسحل وهو ما يجعلنى أكثر تفاؤلًا.. لدى المصريين قوة إرادة لم أرها فى حياتى، إضافة إلى تخطيطهم الذكى وابتكاراتهم الميدانية ووطنيتهم، وهذه الوطنية جربناها هنا فى أوروبا وقت الفاشية، لكن بطريقة مختلفة لذلك أقول لهم لا تتخلوا عما حلمتم به وما ضحيتم من أجله، وما استطعتم الوصول إليه.. وما يزال أمامكم الكثير من الأهداف التى يجب تحقيقها.

آيس كريم مالو

عزت القمحاوى

عزت القمحاوى

(١)

فى غرفة فسيحة، يسمونها جناحًا، يعيش. لا يعرف متى يمكنه أن يغادر ولا يتذكر لمَ ومتى جاء. يشعر أحيانًا أنه كان فى هذا المكان من قبل، وأحيانًا يتخيل أنه شاهده فى فيلم بالأبيض والأسود، بينما يجعله عجزه عن الفرار يعتقد أنه نائم على سريره فى بيته، يحلم بأنه طارئ فى غرفة بالطابق الثانى والعشرين من برج ذى ستة وعشرين طابقًا. حتى عندما يجمع ستائر الواجهة وينظر عبر الزجاج المزدوج لا تساعده رؤية البحر على الحسم تجاه يقين الصحو أو النوم. يرى أمامه لجّة واسعة من ماء ليس له نزق مياه البحار، لا موجة فرحة أو غاضبة، لا رفيف جناح نورس يُرعش سطح الماء ليجعل هذا الأخضر المترامى مختلفًا عن الماء الساكن فى لوحة رومانسية أو حلم.

يشعر أحيانًا بأنه الكل، ويشعر غالبًا بأنه لا أحد. كل من يقابله يمنحه لقب "سير" مع انحناءة مهذبة، من يفتح له باب مصعد حمل آلافًا مثله من قبل، من يقدم له طعامًا معدًا للأحد، من يسوى له سريرًا فسيحًا يفى باستلقاءة مؤرقة للأحد، من يمنحه منشفة نظيفة جاهزة للا أحد فى النادى الرياضى.

أحس بغبطة ذات مرة لأن عدد من ينحنون له يفوق عدد أقنان إقطاعى روسى فى القرون الأكثر إظلامًا من حياة تلك الدولة اللاشرقية واللاغربية. لكن الغبطة ليست قدر الطارئين، إذ سرعان ما انتبه إلى أن من يبجّلونه يفعلون الشيء ذاته مع آلاف الطارئين. وبقسمة عدد الخدم على عدد المخدومين، وجد أن نصيبه لا يمكن أن يتعدى إيماءة خفيفة وافترار ثغر عن نبتة ابتسامة صغيرة يتصدق بها أحدهم عليه.

كل فريق الانحناء بالبرج جاء من بلاد الشمس الحارقة التى تُخزى العيون وتُقَمِّطها بأجفان مسبولة لها المظهر المخادع لاسترخاء ما بعد إشباع الحب. فتيات وفتيان النَخْب الأول يصطفون فى الاستقبال، المكان الذى يملى على الطارئ انطباعه الأول عن البرج، الفرز الثانى على صناديق الحساب فى المطعم والكافيتيريا والبار، الثالث للخدمة فى المطعم وفى النادى الصحى، والأخير مخصص لخدمة تنظيف الغرف، لتقليل مخاطر اللقاء مع الطارئين الذين يبقون بغرفهم وقت التنظيف مصادفة أو تربصًا.

بينه وبين نفسه يتمنى أن يسمع كلمات الشكر فى شقشقات اللغة الآسيوية التى تشبه هديل الحمام، وقد استمع إليها ذات يوم من شاعر من تلك البلاد كان طارئًا على بلاد الغيوم، وكاد يفهم لغتها الغريبة من فرط رقتها.

للشاعر أن يشرع لغته، بل عليه أن يفعل ذلك إرضاءً لمضيفيه اللحوحين الذين جاءوا به لهذا الغرض. لكن الطارئين فى البرج، الذين يحصلون على كل ما يطلبون كما فى الفردوس، لا يكترثون لجمال لغة مجهولة. وهكذا يتمكن النُدَل من صون لغتهم الأم. يستخدمون الإنجليزية بتهذيب وظيفى: مرحبًا سيدى، استمتع بوجبتك سيدى، شكرًا سيدى، أتمنى لك يومًا طيبًا سيدى.

يتمرمغ أنف لغة اللوردات المتعجرفة فى الأرض، وقد صارت لغة كونية للخدمة، لعله القصاص العادل على توسع الجزر البريطانية فى الغزو والاحتلال فى غابر الزمان، لكنه بالتأكيد حظ النُدَل الحسن، فقد يعودون إلى بلادهم ذات يوم، ووقتها يكون بوسعهم أن يفخروا بأن لغتهم لم يمسسها غريب، وأن يحكوا لأحفادهم عن بطولات، فاتهم أن يحكوها للأبناء، كيف حفظوها فى قلوبهم طوال سنوات غربتهم، فلم يُجبروها على الترحيب بمن لا يستحق أو يورطوها فى عمل غير منطقى، كأن يشكرون المخدوم بينما كان عليه أن يشكرهم.

(٢)

لا يكف السجين عن عد أيامه، بادئًا استسلامًا يشبه الرضا إلا عندما تنقطع علاقاته بالحياة خارج زنزانته فى مصادفات حزينة، كأن يبلغه نبأ موت أمه، أو فرار الزوجة مع صديق، أو عندما يكتشف أنه وصل إلى الحبس بوشاية من رفيق كان محل ثقته.

البرج لا يدع مجالاً للمصادفات، وإنما يحتاط ويقصقص جناحىّ الطارئ حتى لا يتمكن من الطيران. لا يفعل ذلك بالإجراءات الخشنة المدانة إنسانيًا، كالأقفال الضخمة على أبواب الغرف أو السلاسل الثقيلة على كواحل المساجين، بل بالحيل اللطيفة التى لا تدع فرصة لتفاقم مشاعر السأم.

هناك دائمًا ما يأخذ الطارئ نحو الاستسلام الطوعى أو حتى الغبطة بوجوده فى البرج، كأن يفاجئه صنف غير متوقع من الطعام على الغداء، أو تغير لون مفارش الطاولات أو تسرب فتاة من الفرز الأول للخدمة فى المطعم بين فتيات الفرز الثالث، أو حتى لتدفع بعربة النظافة فى الممرات بين الغرف.

وكاثرين من بنات الفرز الأول منظورًا إليها بعين طارئ متعجل، لكنها فريدة بعين طارئ متأمل لجمالها المستغنى عن خضاب فتيات الاستقبال.

جفنها الواسع النعاس يُعلِّم الغزل، وجهها كله من النوع الهجين الذى يخرجها من الوطنيات الضيقة الجالبة للحروب ويجعلها صالحة لأن تكون نجمة فى هوليوود أو بوليوود أو بائعة فى الأسواق الحرة الدانماركية أو نادلة فى مطعم بجزيرة العرب.

كاثرين فوق ذلك تمشى مرفوعة الرأس بقامة أطول من قامات نساء بلادها، وأطول ما تكون كاثرين يوم الجمعة، حيث ترتدى النادلات فساتين حريرية ملونة بلا أكمام مع شالات تلاعب العيون سترًا وتعرية.

كاثرين فى اليوم السابع تكون أكثر فتنة وأطول عنقًا مما هى عليه فى ستة أيام ترتدى فيها البنطلون والبلوزة مع مريلة صغيرة تغطى المنطقة الأكثر عرضة لانسكاب النظرات، حيث تتعلق المريلة بزنار يُخصِّر الخصر وتنسدل من فوق السوّةِ إلى ما فوق الركبة.

تبدو فى الفستان ملكة بين وصيفاتها، يكشف ابتهاجُ الحرير على جسمها عن رهافة نبيلة فى أقواس النهدين والردفين. تبتسم للطارئين بعزة ترجّح أنها كانت ملكة فى حياة سابقة. وبالنسبة لعين فنانة فتنتها سرة تحت فستان كتانى فىّ لوحةً من الحجر لن تكون كاثرين سوى واحدة من العازفات الفرعونيات المنذورات لبهجة الملك الإله.

كاثرين أحست الإعجاب فى عينيه، وانهزمت داخلها تعليمات البرج عندما سألها عن صحتها. كان فيما يبدو الوحيد الذى لاحظ شحوب وجهها ذات يوم.

. نعم سيدى، متوعكة قليلًا، ليس شيئًا خطيرًا، شكرًا لك، شكرًا سيدى، شكرًا.

غمر عينيها امتنان لا يشبه ذلك الذى يحسُّه المرء تجاه غريب، إذ أخذ لسانها يتدافع بعبارات الشكر كما تتدافع يد بمنشفة لتجفيف ما انسكب على الطاولة، لكن مهارة اللسان لم تتمكن من إزالة أثر الحنان فى كلمات متكررة بنهايات متلاشية.

بدأت تعامله كصاحب بيت، تسأله إن كان يريد أن يشرب شايًا أو قهوة مخصوصة. وهو الذى يقدس نومة القيلولة بدأ يشرب القهوة بعد الغداء، وصار يطيل زمن بقائه فى المطعم قدر المستطاع. يتطلع إليها متشهيًا كلما مرت به، وترد بابتسامة من شفتين غضتين، وتُسرِّب إليه من بين شقىّ الجفون نظرة امتنان، يتقبلها

فرحًا مثلما يتقبل شاكرًا الضيافات المميزة التى تقدمها إليه كلما وجدت فرصة.

فى عشاء جمعة متأخر، كانت أعداد الطارئين ضئيلة بالمطعم. وقفت كاثرين أمام الطارئ، وسألته:

. هل تحب أن تجرب الآيس كريم سيدى؟

. أحب كل ما تقترحين

أجاب الطارئ، فابتسمت واحمرت قليلًا. ذهبت وعادت بالآيس كريم. وضعته أمامه ورمقته بنظرة ودود، بينما هشّم عبور طارئ آخر كلمات الغزل القليلة التى رتبها بالإنجليزية. لم يتمكن من جمع نثار الجملة لينطقها، لكنه تماسك فى النهاية وشكرها باقتضاب، وأخذ يصرف تلعثمه فى مداعبة الكرات الباردة بطرف الملعقة، بينما انصرفت كاثرين إلى حاجز فى زاوية قصية تشارك زميلاتها فى إعداد مفارش الإفطار، ترمق صورته المنعكسة أمامها على زجاج الواجهة، تبتسم لعينيه المتعلقتين بصورتها. وعندما رأت سكونه على الزجاج، خطت نحوه تحمل الطبق من أمامه.

العين المحايدة سترى اهتمام كاثرين التزامًا بلطف تقتضيه الوظيفة، وربما تقول عين ذكورية غيورة: إنه قد شغف النادلة المميزة حبًا، وقد يراه آخرون غشًاشًا يُربك تقاليد الضيافة الرفيعة ويستميل النادلات بعطايا صغيرة.

لم يهتم كيف ينظرون إليه، ولم يحاول معرفة سر اهتمامها، مستغرقًا فى مراقبة دخول وانصراف الطارئين، منتظرًا فراغ المطعم إلى حد يُمَكّنه من تركيب جملة هامسة يحملها إليها بقلق خادم تحمل عمودًا مائلًا من أطباق القيشانى الفخمة. يغافل الآخرين ويهمس بكلمات غزل تتعثر فى أذيالها، بينما تبدو كاثرين ملكة مطمئنة.

. أعجبك سيدى؟ إنه خاص بالبرج.

لا يمكن لإدارة مراقبة النادلات أن تلحظ شيئًا فى كلماتها الوظيفية الباترة، ولم يوجد بعد اختراع لرصد المشاعر يمكنه أن يسجل الرفيف الرهيف لأهدابها والغصة اللإرادية التى تفاجئها فى الحرف الأخير من ردها المجامل، عندما تضبط عينيه متلصصتين على نهديها الصغيرين لحظة ميلها لحمل الطبق. يعبر رأسه خاطر يصيبه برجفة خاطفة.

. هل أبقى حتى أرى اختراعًا فضيحة كذاك؟

يحشد القليل من الجرأة التى يملك، مستأنسًا بدعم خاص من اللغة الإنجليزية، حيث يعجز اللسان عن إدراك طعم الوقاحة فى اللغة الغريبة.

I like your eyes more than any ice cream-

ترد كاثرين بغبطة محتشمة:

- شكرًا سيدى

. هل من الممكن أن أحصل على رقم تليفونك؟

. بكل سرور

أملته الرقم، وطلبت منه أن يسجله باسم "مالو" لأن الاسم الذى تحمله على شريط معدنى فوق صدرها ليس اسمها الحقيقى.

. لكنه سر. نادنى كاثرين

قالت، وابتسمت عيناها. ودَّعها منصرفًا بابتهاج مضطرب. وكان أول ما فعله بعد

أن أغلق عليه باب غرفته أن كتب لها رسالة دافئة، تأملها مرارًا، خفف وزاد حرارتها، ثم كتم أنفاسه وضغط زناد الإرسال، ووضع أمامه التليفون مترقبًا ردًا لم يأته.

. لا يمكنها أن ترد فى وقت الخدمة

قال معزيًا نفسه، واستلقى على السرير ضاغطًا زر تشغيل التليفزيون. أخذ يتنقل بين القنوات بسرعة لم تدع لأحدهم أو إحداهن فرصة إكمال جملة. نظر إلى ساعته حاسبًا وقت انتهاء ورديتها والزمن اللازم للوصول إلى مهجعها. ضغط الرقم وأخذ يستمع إلى الرنين حتى انقطع متبوعًا بطنين الصمت، كرر المحاولة مرتين من دون جدوى.

أمضى ليلته متقلبًا بين مشاعر القلق والخجل والحيرة من تطفله ومن أسباب صمتها. هل سمعتها إحدى الوصيفات تملى عليه الرقم بالمخالفة لقواعد البرج التى تحرم الاتصال الشخصى بالطارئين؟ هل عاقبوها على رنين تليفونها المريب فى النزل الجماعى بعد منتصف الليل، هل تجاهلته بسبب الخفة التى أبداها ولا تناسب مكانته كطارئ مميز؟

لم يتمكن النوم من جفونه إلا بعدما تسلل نور الصبح من تحت الستائر المسدلة. فى الغداء لم يتخير طاولته إلا بعد أن مسح المطعم بعينيه واختار القسم الذى تخدم فيه مالو. ابتسم إليها عندما اقتربت. حيَّته بحياد محبط، ومع ذلك همس إليها:

. كتبت إليك وهاتفتك ولم تردى

. لا أحمل الهاتف دائمًا سيدى

أجابت بكبرياء ملكة غير مجبرة على المجاملة أو تقديم المبررات. شددت قبضتها على صينية تحمل عليها طبقًا من الآيس كريم إلى طارئ آخر، ومضت.

× من رواية جديدة قيد النشر بعنوان "البرج".

احتفالاً بمرور ٨٠ عاماً على رحيل أمير الشعراء أحمد شوقى نعيد نشر مقال الشاعر الراحل صلاح عبد الصبور عن مسرح شوقى الشعرى الذى نشر فى المجلة العدد ١٤٤ ديسمبر ١٩٦٨

مسرح شوقى الشعرى

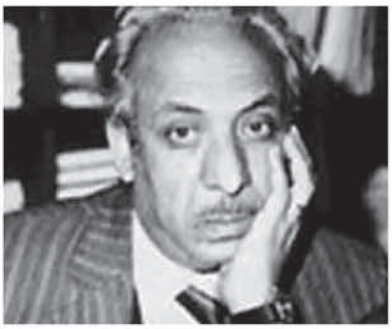
صلاح عبد الصبور

نشأ المسرح القديم فى ظلال المعبد وخرج منه إلى الساحة الواسعة وكانت عبادات التجسيد عند المصريين القدماء واليونان وغيرهم هى ينبوع ظاهرة "التشخيص"، التى هى اتخاذ مجموعة من الناس لشخصيات، أو طبائع، أو ملامح، تختلف عن شخصياتهم وطبائعهم وملامحهم.

فلسنا نعنى بالتشخيص هنا تلك الصورة الناضجة من فن المسرحية، كما عرفه اليونان عند مبدعى مسرحهم الكبار، بل يتسع هذا اللفظ ليشمل المسرحيات البدائية كمسرحيات الصيد والحرب والتلبية الدينية، أو المسرحيات التعليمية التى تشخّص الفضائل والرذائل كالرحمة والقسوة والشهوة والصدق وغيرها كما فى المسرح الأوروبى الدينى فى القرون الوسطى، وكما فى بعض النماذج من أدب أفريقيا البدائية.

التشخيص إذن ظاهرة أكثر شمولاً وتنوعًا من "فن المسرحية" التقليدى. وإذا كان "فن المسرحية" الحالى ينتسب فى أصوله إلى اليونانيين القدماء، فإن فن التشخيص ملمح شائع فى تراث كل أمة من الأمم القديمة، من مصر القديمة إلى الهند إلى اليابان والصين، إلى الشعوب الأفريقية التى طال أمد بقائها فى مجتمعات عبادات التجسيد، وشخصَّت المعانى الدينية من خلال توزيع الأدوار المنطوقة، مع الاستعانة بالرقص والتمثيل الإيمائى أحيانًا.

ولكن الغريب حقًا أننا لا نجد عند العرب الأقدمين، رغم طول حياة حضارتهم أىّ أثر لظاهرة التشخيص تلك.. فليس عمر الحضارة العربية قبل الإسلام قصيرًا كما كان الدارسون فى القرن التاسع عشر يتصورون.. إذ كشفت الدراسات المحدثة أن الحضارة العربية قبل الإسلام كانت معاصرة للحضارة الإغريقية،



صلاح عبد الصبور

وأنه قد قامت دول عربية متتابعة سواء فى اليمن أو الشام أو شمالىّ الحجاز عام ١١٠٠ق.م إلى عام ٢٦٠م، واتصلت مصائر هذه الدول بمصائر القوى العظيمة فى العالم القديم، وبنى بعضها المدن والعمائر، وأقام السدود لحفظ المياه، وجنَّد الجيوش التى وصلت فى غزواتها إلى آفاق بعيدة، وقد حفظ لنا التاريخ منها أسماء الدول المعينية والسبأية والقتبانية والحضرمية وغيرها.

أما ديانة هذه الدول فقد كانت وثنية مجسَّدة. وقد كان الظن أن الوثنية العربية وثنية متأخرة، حتى كشفت لنا الدراسات الجديدة أن هذه الوثنية كانت وثنية ناضجة، تتميز أدوار الآلهة فيها كما كانت تتميز فى المجموعة الأوليمبية اليونانية(١).

ورغم ذلك كله، فإن النصوص التى بين أيدينا لا تشير من قريب أو بعيد إلى أىّ لون من ألوان التشخيص فى البيئة العربية القديمة. ولعل من الأوضاع المقلوبة أن مؤرخى الأدب قد درجوا على أن يتساءلوا: لماذا لم يترجم العرب فى القرنين الثانى والثالث الهجرى فى أيام نهضتهم الإسلامية فن اليونان المسرحى، ورغم ذلك فإن مؤرخًا واحدًا لم يسأل هذا السؤال الهام:

لماذا لم ينشأ عند العرب القدماء فن مسرحى كما نشأ عند اليونان والمصريين القدماء والهنود واليابانيين والصينيين والأفريقيين وغيرهم من الشعوب القديمة؟

ونحن نسأل هذا السؤال لا نستطيع أن نجيب جوابًا مطمئنًا، تحجبنا عن هذا الجواب المطمئن أشياء عديدة، منها أن الجانب الأكبر من هذه الحضارات العربية مازال تحت تراب الزمن وصخوره، لم يستكشف بعد، وربما نفترض فرضًا، فإذا بالحجر ملقى على الأرض، يعكف عليه عالم ليفك طلاسمه، إذا به يقلب كل افتراضاتنا رأسًا على عقب.

ومنها أننا لا نستطيع أن نذهب إلى ما ذهب إليه بعض المؤرخين، حين حاولوا الإجابة عن سبب افتقار التراث العربى إلى الملاحم والقصص، من قولهم أن العقلية العربية عقلية تجريدية ، تعنى بالمطلق، ولكنها لا تأبه بالمشخّص. ولكن هل يستطيع أحد أن يقول ـ على سبيل القطع العلمى ـ أن العقلية أمر تتميز به أمة عن أمة، وجنس عن جنس، ولا يخضع للبيئة وظروف الحياة، ثم يضيف إلى ذلك أن العقلية العربية هى العقلية الوحيدة التى استطاعت أن تنجو من الرغبة فى المحاكاة والتشخيص، رغم أننا حين نشهد لعب الأطفال فى أىّ مكان أو ظروف، نجدهم يلجأون إلى ألوان ساذجة من التشخيص بغض النظر عن عقلياتهم وأجناسهم؟

الجواب المطلق إذن لون من المخاطرة ولكن السؤال مع ذلك جدير بأن يلقى، ولعل فى الإجابة عليه توضيحًا لسر تأخر نشأة المسرح العربى حتى أواسط القرن التاسع عشر.

تلتقط قراءتنا فى الأدب العربى بعد الإسلام خبرين يوحيان بأنهما نشأة لحالة مسرحية

أولهما تمثيل مقتل الحسين فى كربلاء بعد وفاته بعشرات السنين، مع لون من إبداء الندم وتعذيب النفس.وقد كان جديرًا بهذا الاتجاه أن يورَّق فى أشكال مسرحية إذ أن الوجدان العربى قد وجد شهيده المعذَّب فى الحسين. كما وجده المسرح القديم المصرى فى أوزيريس، ولكن لأمر ما وقفت هذه "الحالة" المسرحية عند بدايتها.

والخبر الثانى يرد فى كتاب الأغانى: "كان فى زمن المهدى خطيب مسجد فى بغداد يسمى عبد الرحمن بن بشر، كان إذا انتهى الناس من صلاة الجمعة نادى عليهم أن يجتمعوا حوله، وقد جلس على مكان مرتفع، وإلى جانبه بعض أصحابه، ثم نادى: أين أبو بكر؟

فيخرج منهم رجل، فيسأله:

أأنت أبو بكر؟

نعم

أأنت الذى آمنت برسول الله، وقد كذَّبه الناس؟

نعم

أأنت الذى فديت رسول الله بنفسك ومالك؟

نعم

أأنت الذى هاجرت معه؟

اصحبوه إلى الجنة فهو أهل لها.

.. ويفعل الرجل قريبًا من ذلك بمن يمثِّل دور عمر ودور عثمان ودور علىّ حتى يأتى لمن يمثِّل دور معاوية فيأمر به إلى النار بعد استجوابه".

ذلك أيضًا مشهد تمثيلى كان جديرًا بأن ينمو ويتطور، ولكنه ظلَّ عند حالته البدائية، ويظل الأمر كذلك حتى تفاجئنا ظاهرة خيال الظل فى القرن الثالث عشر الميلادى. وخيال الظل قريب من المسرح والمسرح الشعرىّ معًا؛ إذ أن معظم حواره موزون ومسجوع، وقد استطاع خيال الظل أن يرسم بعض الأنماط البشرية، ولكنه لم يستطع تحويلها إلى شخصيات مسرحية. ولكن حتى خيال الظل ذاته يُحَّدثنا المؤرخون والدارسون أن أصله صينى. فلنتجاوزه إذن إلى أواسط القرن التاسع عشر لنشهد بداية المسرح العربى على الأسلوب الأوروبى المورث عن الإغريق.

ليست بنا حاجة هنا إلى إعادة سرد قصة بدايات يعقوب صنُّوع، وأبى خليل القبانى، ومارون نقاش، فقد كان معظمها نثريًا يلجأ إلى الاقتباس فإذا أراد الغناء نظم ما اقتبسه نظمًا فاترًا. وقد يكون أكثر محاولات هذه الفترة نضوجًا هو ترجمة محمد عثمان جلال لأربع من مسرحيات موليير وثلاث من مسرحيات راسين إلى شعر عامى مصرى.

وقد ظلت المسرحيات بعامة، والمسرحية الشعرية بخاصة، تخضع للاقتباس والترجمة حتى كتب أحمد شوقى مسرحياته بين أعوام ١٩٢٧، ١٩٣٢، بعد تتويجه بإمارة الشعر، وإن كانت محاولاته الأولى تعود إلى عام ١٨٩٣، حين كتب المسودة الأولى لمسرحية على بك الكبير، ثم طواها إذا وجد البيئة الثقافية المسرحية لا تكاد تتسع لهذه المخاطرة الأدبية، أو لعله أشفق على نفسه من عواقبها إذ كان التأليف المسرحى فنًا جديدًا لم تتأصل مكانته بعد.

ولا شك أن الحياة المصرية تغيرت كثيرًا فى مستوياتها السياسية والفكرية فى الربع الأول من القرن العشرين، إذ برزت مكانة الشعب المصرى كقوة ثالثة إلى جانب القوتين التقليديتين "القصر والاحتلال". كما عرفت الحياة الأدبية فن الرواية مترجمًا ومؤلفًا، وارتفعت صيحة الأدب الجديد متجلية فى نقد العقاد والمازنى.

دفع ذلك كله شوقى إلى العودة إلى هواه القديم، فأصدر فى عام ١٩٢٧ مسرحيته "مصرع كليوباترا" عن حياة الملكة الجميلة الغانية كليوباترا البطلمية، مستعينًا بما ورد عن تاريخها عند "بلوتارك". ومحتذيًا ما أبدعه شكسبير فى مسرحيته "أنطونى وكليوباترا".

كانت كليوباترا فى تقدير شوقى ملكة مصرية، بعد القرون الثلاثة التى عاشها أجدادها فى مصر، فهى بلا شك آصل فى مصريتها من شوقى ذاته، ومن الأسرة الحاكمة التى كان يعيش تحت ظلها. ولذلك فقد جعل غايته أن يدافع عنها ويدفع ما نبذها به بلوتارك من الغدر والتهالك على اللذات، وهو نفس الخيط الذى اتبعه شكسبير(٢)، ولكن أحداث التاريخ لم تسعف شوقى، فظلت كليوباترا فى المسرحية خادعة مخادعة، تبيح أنطونيو فراشها، ثم ما تلبث أن تغدر به فى موقعتيه الحاسمتين. وهى تبرِّر ذلك بأنها خانت "حبيبها وأبا صبيتها وعونها وذخرها" فى سبيل مصر.

كنت فى مركبى وبين جنودى
أزن الحرب والأمور بفكرى
قلت روما تصدَّعت فترى شطرًا
من القوم فى عداوة شطر
بطلاها تقاسما الفلك والجيش
وشب الوغى ببحر وبر
وإذا فرق الرعاة اختلاف
علموا هارب الذاب التجرى
فتأملت حالتى مليًا
وتدبرت أمر صحوى وفكرى
وتبينت أن روما إذا زالت
عن البحر لم يسد فيه غيرى
فنسيت الهوى ونصرة أنطونيوس
حتى غدرته شر غدر

ولكن هل حفظت كليوباترا استقلال مصر، وقد كانت تستطيع على الأقل أن تحاول صد أكتافيوس مع حليفها وعشيقها؟

فالأمر إذن لو كان أمر سياسة دليل على خيبة كليوباترا السياسية. أما أنطونيو عند شوقى وشكسبير، فهو رجل خاضع للفتنة الجسدية بشكل يدفعنا إلى الازدراء به لا الإشفاق عليه. متعهِّر فى حبه بحيث يدفعه ذلك الحب إلى حافة الخيانة لوطنه. وليس هنا مجال للبطل المأساوى. مما يجعلنا نذكر قول شوقى: أن قصة أنطونيو تصلح للكوميديا دون الدراما.

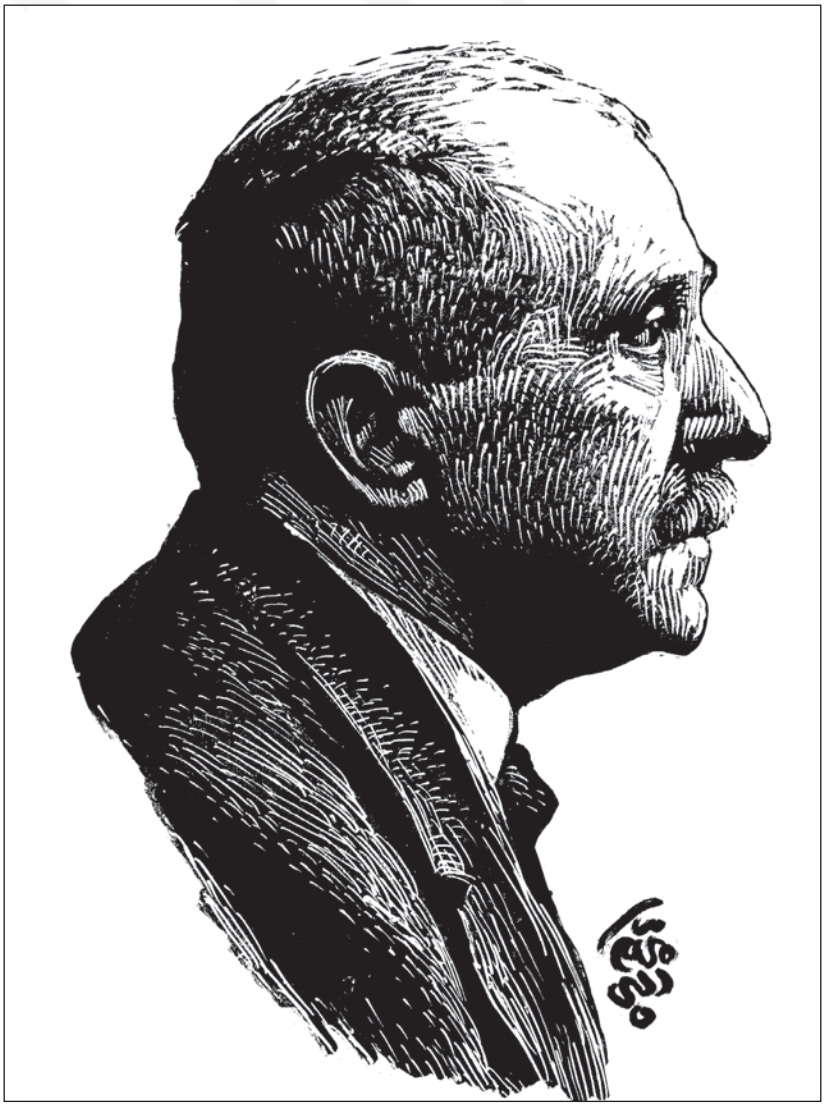
•••

(٢)

كانت مجنون ليلى هى العمل المسرحى التالى لمصرع كليوباترا، وفى هذا العمل نجد شوقى أكثر نضجًا ودراية، وفى الوقت ذاته

على بك الكبير

عبد القادر المازنى



أحمد شوقى بريشة الفنان محمد حجى

أكثر استقلالاً وحرية، بحيث لم يجد نفسه أسيرًا لشكسبير، وإن كان قد وقع فى أسر كتاب الأغانى لأبى فرج الأصفهانى.

ونحن نجد الخطوط الأولى لقصة المجنون فى الجزء الثانى من كتاب الأغانى وتتلخص هذه الخطوط فى أن قيس بن الملوَّح كلن يحب ليلى بنت المهدى، وهما ناشئان يرعيان غنم أهلهما عند جبل يقال له التوباد، ولم يزالا عاشقين حتى كبرا:

تعلقت ليلى، وهى ذات ذواءبة
ولم يبد للأتراب من ثديها حجم
صغيرين نرعى البهم يا ليت أننا
إلى اليوم لم نكبر، ولم تكبر البهم

ولما شهر أمر المجنون وليلى، وتناشد الناس شعره فيها خطبها وبذل لها خمسين ناقة حمراء، وخطبها ورد بن محمد العقيلى، وبذل لها عشرًا من الإبل ومعها راعيها، فقال أهلها: "نحن مخيرون بينكما، فمن اختارت تزوجته". ودخلوا إليها، فقالوا: "والله لئن لم تختارى وردًا لنمثلَّن بك"، فاختارت وردًا، وتزوجته على كره منها.

فجنَّ جنون قيس، وانطلق يهيم فى الصحراء، لا يلبس ثوبًا إلا خرقة، ويهذى ويخطط فى الأرض، ويلعب بالتراب والحجارة، ولا يجيب أحدًا سأله عن شيء، فإذا أحبوا أن يتكلم أو يثوب ذكروا له ليلى.

وكان فى ذلك الوقت يُلِّم بمنازل ليلى، فشكاه قومها إلى السلطان، فأهدر دمه فتوحش فى القفار، وجرت له أخبار نجدها فى كتاب الأغانى حتى مات فريدًا فى أحد وديان الصحراء، ووجده أهله فاحتملوه وكفنوه ودفنوه.. وتوفى مجنون ليلى – إن كان قد عاش – فى حوالى سنة ٧٠هـ.

شك أبو الفرج الأصفهانى نفسه فى صحة وقائع حياة مجنون ليلى، فضلاً عن شكه فى الأخبار المتناثرة التى تنسب إليه من إغماء ووله وتشرُّد فى الفيافى، فأخبرنا نقلاً عن الأصمعى أكثر الرواة العرب شهرة وتبصُّرًا قوله: رجلان ما عرفنا فى الدنيا قط بالاسم، مجنون بنى عامر وابن القرية، وقال ابن الكلبى النسابة العربىّ: "حدَّثت أن شعر المجنون وحديثه وضعه فتى من بنى أميَّة كان يهوى ابنة عم له، وكان يكره أن يظهر ما بينه وبينها، فوضع حديث المجنون، وقال: الأشعار التى يرويها الناس للمجنون وغيره".

ويظهر أن لقب المجنون كان لقبًا يحظى به كل عاشق متيَّم، وأن مجموعة كبيرة من الأشعار والحكايات قد تراكمت عن هؤلاء المجانين، فشخَّصت العقلية العربية رمزًا لهذه الشخصية، وأطلقت عليه مجنون بنى عامر، وأطلقت على حبيبته اسم "ليلى".

وليس من همنا هنا أن نراجع سند القصة الأصلية ومدى صحتها، ولكن يكفينا الإشارة إلى أنها ليست قصة تاريخية، مثل قصة أنطونيو وكليوباترا، وأن الشك يتناولها جملة فى وجود قيس بن الملوَّح وليلاه ذاتهما، وتفصيلاً فى وقائع حياتهما.

هذا الشك كان جديرًا بأن ينتفع به المؤلف إذ يتيح له حرية أكبر فى بناء مسرحيته، وفى تصوير شخصياته، وقد بنيت القصة أساسًا فى كتاب الأغانى على أن العرب لم يكونوا يرضون بتزويج بناتهم بمن شبب بهن الشعر، وعلى إصابة المجنون بعوارض المرض والجنون. وقد كان شوقى يستطيع أن يرفض كلا المحورين، دون أن يفتات على التاريخ.

فالدراسة الاجتماعية لواقع الجزيرة العربية والحجاز فى العصر الأموىّ تنبئنا أن كثيرًا من الناس كانوا يتزوجون من نساء قد تغزَّلوا فيهن إن شعرًا وإن حديثًا مرسلاً. وحتى إن صح هذا لا يصح فى منطق الدراما ليكون سببًا فى تعاسة البطل، فهو ليس قدرًا لازمًا، ولكنه نوع من التقليد الاجتماعى الواهن، يستطيع العاشق أن يتغلب عليه، ولو كان قدرًا لازمًا ما خير أهل ليلى بنتهم فى أمر الزواج.

فإذا انتقلنا إلى مأساة ليلى ذاتها وجدنا شوقى قد رفض رواية الأغانى أنها اختارت الزواج من ورد مضطرة، وجعلها تتزوج وردًا راغبة مقارنة بين قيس وبينه، أو بين الزواج من قيس والزواج به. فإن مسرحية شوقى تكمن ذروتها فى هذا الموقف الذى أتى فيه ابن عوف خاطبًا لليلى باسم قيس، ووقفت ليلى موقف الاختيار: هل توافق على الزواج من قيس فتسعد أم ترفض خاضعة لنداء العُرْف المزعوم، وتجلب على نفسها الشقاء الدائم والتعاسة المقيمة. وفى هذا الموقف تكشف ليلى عن وجهة نظرها بأوضح بيان تستطيعه، ولكن هل نستطيع نحن أن نقتنع بهذا البيان، وهل نستطيع بعد ذلك أن نرثى لعذاب ليلى وشقائها، وهى قد اختارته

بنفسها حين وُضعت موضع الاختيار الحر؟
ليلى: أتقرن قيسًا بنا يا أمير؟
ابن عوف:
ولم لا، وقد جئت من أجله
ومن أنا حتى أضم القلوب
وأجمع شكلًا إلى شكله
لقد جمع الحب روحيكما
ومازال يجمع فى حبله
ليلى:
أجل يا أمير، عرفت الهوى
ابن عوف:
فهلا عطفت على أهله
"يلتفت إلى المهدى"
أبا العامرية، قلب الفتاة
يقول وينطق عن نبله
فاصغ له، وترفق به
ولا يسع ظلمك فى قتله
المهدى: أأظلم ليلى؟ معاذ الحنان!
متى جار شيخ على طفله؟
هو الحكم يا ليل، ما تحكمين
خذى فى الخطاب، وفى فصله!
ليلى: أقيسًا تريد؟
ابن عوف: نعم
ليلى: إنه
منى القلب، أو منتهى شغله
ولكن أترضى حجابى يذل
وتمشى الظنون على سدله
ويمشى أبى فيغضّ الجبين
وينظر فى الأرض من ذله
يدارى لأجلى فضول الشيوخ
ويقتلنى الغم من أجله؟
يمينًا لقيت الأمرين من
حماقة قيس ومن جهله!
فضحت به فى شعاب الحجاز
وفى حزن نجد وفى سهله
فخذ قيس يا سيدى فى حماك
وألق الأمان على رحله
ولا يفتكر ساعة بالزواج
ولو كان مروان من رسله!

ابن عوف:
إذن لن تقبلى قيسًا
ولن ترضى به بعلًا؟
إذن أخفق مسعاىَ
وخاب القصد يا ليلى؟
ليلى:
على أنك مشكور
ولن أنسى لك الفضلا
وأوصيك بقيس الخير
لازلت له أهلا
لقد يعوزه حام
فكنه أيها المولى!
"تلتفت إلى أبيها"
أبى، كان ورد ها هنا منذ ساعة
ففيم أتى ما يبتغى؟
المهدى: جاء يخطب
ابن عوف:
ومن ورد، يا ليلى، وهل تعرفينه
ليلى:
فتى من ثقيف خالص القلب طيب
أتى خاطبًا بعد افتضاحى بغيره
وعارى، أهذا يا ابن عوف يخيب؟

من هذا المشهد الكاشف، وهو أهم مشاهد المسرحية دراميًا، يتضح لنا أن ليلى هى التى اختارت بإرادتها أن تترك قيسًا، وتتزوج سواه، ولعل هذا هو ما يجعلنا قليلى التعاطف مع شخصية ليلى، بعد أن جعلنا قيس بكثرة إغمائه نشتبه فى وجوده الدرامى وبعد أن اشتبهنا فى وجوده التاريخى.

ولكن مجنون ليلى مع ذلك هى نفحة من أزكى نفحات الشعر، فهى حافلة إلى حد واضح بأجمل الشعر الغنائى وأعذبه، كما أن فيها مشاهد مسرحية بالغة الأصالة والنضوج كمشاهد مستقلة، مثل مشهد "قرية الجن"، والفصل الخامس والأخير من المسرحية، كما أن شعر هذا الفصل بوجه عام ضرب من أروع

غلاف العدد

مراد بك

الشعر.

•••

(٣)

لم يحظ من مسرح شوقى بالشهرة الواسعة إلا هاتان المسرحيتان اللتان أسلفنا ذكرهما. ومرجع ذلك هو جمالهما الشعرىّ الفائق فى بعض المقاطع والمشاهد، فقد كان فى ذلك الحين قد بلغ قمة مقدرته على الصياغة، وتمكنه من التعبير. ذلك فضلًا عن مميزات أخرى خصَّت كل واحدة من هاتين المسرحيتين فى ذاتها. أما مصرع كليوباترا فهى تتكئ على شخصية كليوباترا، وهى سيرة ماثلة فى أذهان المصريين، تحتاج من يدافع عنها لكى يضمها إلى ذخيرة ملوكه عن ثقة واقتناع. ولعل شوقى لم يوفق فيما قصد إليه، ولكنه استطاع – على أىّ حال – أن يخلق جوًا من عبق الماضى وسحره.

أما مجنون ليلى، فهى توافق الصورة العاطفية للعشق فى الوجدان العربى حتى ذلك الوقت، فالعشق بلاء من الله يبتلى به بعض عباده، وما يزال بهم العشق حتى يغيبهم بالموت أو الجنون. والعاشق لا يملك للعشق محاولة ولا دفعًا، بل قصارى ما يستطيعه أن يستسلم له:

بلانى بليلى، وابتلانى بحبها
فهلا بشيء غير ليلى ابتلانيا

ولا شك أن صورة العشق قد تغيرت كثيرًا عن زمان شوقى، بل لعل شوقى فى أواخر ثلاثينيات هذا القرن قد أدرك هذه الصورة تحتضر بعد أن عاشت مئات السنين، مرفرفة على قرون التراث العربى الإسلامى كله. ومن هنا تفتقد مجنون ليلى القدرة المستمرة على الإقناع والإيحاء. فليس ما فصل بين العاشقين هو الخلاف بين أسرتيهما كما هو الحال فى "روميو وجولييت"! أو حتى عقم الزوجة كما فى

عباس العقاد

قصة قيس لبنى أو غير هذين من سطوات القدر والتقاليد.

وبعد هاتين المسرحيتين، تأتى مسرحية "قمبيز"، ويعود فيها شوقى إلى فترة زمنية أبعد قليلًا من فترة مصرع كليوباترا، وهى فترة حكم الأسرة السادسة والعشرين من أسر الفراعنة، وكانت عاصمة مصر آنئذ هى ممفيس، أما مقر الملك فقد كان صا الحجر..

كان يحكم مصر ملك ضعيف هو "أبرياس"، فلما سنحت الفرصة لقائده أمازيس خانه وغلبه على العرش مستعينًا بالجالية الإغريقية التى كانت تتوطن فى "نقراتس" فى شمال الدلتا.

فى ذلك الوقت كان نفوذ الفرس يقوى فى العالم القديم، وكان ملكهم قمبيز يطمح إلى غزو مصر لكى ينطلق منها إلى قرطاجنة. وبعث قمبيز – وهذه رواية ضعيفة استند إليها شوقى – إلى أمازيس يخطب ابنته نفريت، ولكن نفريت أبت أن تمضى إلى بلاط قمبيز، فتطوعت نتيتاس ابنة الملك المخلوع لكى تنتحل شخصية نفريت، وتفدى وطنها باسترضاء قمبيز.

ولكن قائدًا يونانيًا فى جيش مصر يُدعى فانيس خان مصر وخان مولاه، وقصد قمبيز لينهى إليه الخدعة، فغضب وثار، وصمم على غزو مصر وإذلالها..

وغزا قمبيز مصر، وقتل معبودها العجل أبيس، ثم مات فى سورة من سورات الجنون الذى كان يعاوده.

والرواية التاريخية التى يعتمد عليها شوقى لتوضيح سبب غزو قمبيز لمصر رواية ضعيفة. فهو لم يغزُ مصر لأنه خُدِع فى زوجته أو فى شخصية زوجته. ولو أرسلوا إليه نفريت زوجة بدلًا من نتيتاس لما كان ذلك بمانعه من غزو مصر. وليس الأمر كله إلا دولة ناشئة تحاول أن تغزو دولة هرمة متهالكة. ولكننا لا نستطيع أن نحاسب المؤلف المسرحى على التاريخ حسابنا للمؤرخ؛ فللمؤلف أن يلتقط من أحداث التاريخ ما يستهويه، وأن يعيد تشكيل هذه الأحداث، بحيث يخلع عنها حميا الحياة ودمها، وذلك دون أن يسيء إلى صورة العصر الإجمالية. وذلك ما وفق إليه شوقى، فقد رسم لنا من خلال حوار الشخصيات صورة للدولة الفرعونية المحتضرة، التى تحمل بذور فنائها فى داخلها، إذ تخلت عن تقاليدها العسكرية والإبداعية ولجأت إلى الجنود المرتزقة لحمايتها.

فى المنظر الثالث من الفصل الأول يدور هذا الحوار بين ثلاثة من المصريين فى بلاط فرعون،

أحامس:

تأمل القصر، منا..
وانظره أرضًا وسما
انظر ترى الإغريق فيه
هم لفيف العظما
انظر تجدهم كلهم
يملقون العجما

منا:

ماذا على فرعون أن
رعاهم وقدما
أليس للضيف على
ضائفه أن يكرما

أحامس:

وصاحب الدار إذن
يموت جوعًا وظما
وصاحب الدار إذن
لا يتعدى السلما

خوفو:

ماذا أثار الصاحبين
لم وفيا اختصما؟

أحامس:

كن منصفًا إن رمت يا
خوفو تكون الحكما
تأمل القصر خوفو
أفيه من مصر شى
أليس فرعون مصر
كأنه أجنبى
فأين حفار مصر
وفنه العبقرى
والجيش خوفو...

لقد أصبحت مصر إذن مستعمرة إغريقية بما استجلب الفرعون أمازيس من الإغريق، وقبل ذلك يحدثنا الوفد الفارسى عن رؤيته لمصر، ورأيه فى أبنائها، فيقول زفيروس أحدهم:

زفيروس:

رأيت وجوهًا عليهم النعيم
ودنيا على جانبيها الرغد
وسوقًا تفض وسوقًا تقام
وخلقًا يروح وخلقًا يفد
وشعبًا على خطة فى الحياة
ونظم به فى الشعوب انفرد
ولم أر مثل صناعاتهم
سموًا وبعدًا على المنتقد
ولا مثل أخلاقهم مبلغًا
من الفضل أو من خلال الرشد
إذا مرَّ يافعهم فى الطريق
بشيخ تنحَّى له أو سجد

فيستوقفه أحدهم (الفرس) قائلًا:

ولكن زفيروس كيف الجنود
وكيف الحديد وكيف الزرد
وهل كنت تلقاهم فى الطريق
وتنظر أظفارهم واللبد

زفيروس:

أخى ما رأيت بمصر الجنود
ولم يأخذ العين منهم أحد
سوى فتية من جنود القصور
وضباطها فى الشياب الجدد
يروحون فى الخوذ اللامعات
ويغدون فى الذهب المتقد

الفارسىّ:

إذن هو ملك بلا حائط
رقيق الأواسى ضعيف العمد
خلا الوكر من صرخات العقاب
ونامت على الغاب عين الأسد
أولئك لا فى حماة الديار
ولا فى العديد ولا فى العدد
طواويس فى عرصات القصور
تروق تهاويلها من سهد

لقد بسَّط لنا شوقى المهاد التاريخى لانهيار الدولة المصرية القديمة، ثم قدم لنا بعد ذلك قصة الأميرة المضحية بنفسها، والخديعة المصرية لقمبيز، وزواج قمبيز بنتيتاس بدلًا من نفريت. ويكتشف قمبيز الخديعة فى الفصل الثانى بعد أن تكون عواطفه قد مالت إلى زوجته، فيجن جنونه، ولكنه لا يوجه غيظه إلى الزوجة التى خدعته، بل إلى مصر.

وقد كان منطق النفس أن يوجه رجل مريض بالصرع، وطاغية من أبشع الطغاة، سيف انتقامه إلى المرأة التى اشتركت فى خديعته، والتى استطاعت أن تتسلل إلى قلبه، ولكن قمبيز

لا يفعل ذلك، بل ويصحبها فى غزوه لمصر. بعد مناقشة حادة بينها وبينه، تكيل له بكيله وهو مقلم الأظافر كليل الناب.

الفصل الثالث لا يقول لنا إلا أن قمبيز قد احتلَّ مصر وأذَّل أهلها وقتل العجل أبيس ثم انتحر، مع توضيح لمصائر بعض الشخصيات الثانوية.

ولنسأل الآن أنفسنا، هل كانت تضحية نتيتاس ذات جدوى لوطنها؟ أم يكن مصرعها فى بلاط قمبيز جديرًا بأن يجعل لتضحيتها معنى ودلالة وثمنًا، بدلًا من أن تنجو من مصيرها، ويلقى قمبيز هذا الانتقام الساذج من العجل أبيس؟

•••

(٤)

شغل شوقى منذ مطالع شبابه بقصة "على بك الكبير" ذلك المملوك الذى حاول الاستقلال بمصر عن الدولة العثمانية، وكان هو التجربة الأولى لمحمد على مؤسس الأسرة المالكة المصرية الأخيرة. فحاول كتابتها وهو فى فرنسا، ثم طوى أوراقه، حتى يعيد كتابة هذه المسرحية فى أخريات حياته.

ولا تحفظ لنا الذاكرة الأدبية صورة من مسرحية "على بك الكبير" الأولى حتى نستطيع أن نقارن بينها وبين الصورة التى بين أيدينا، لنلمس ألوان التغير فى موقف شوقى أو ألوان النضج فى تعبيره وصياغته.

وتتميز مسرحية "على بك الكبير" عن مسرحيات شوقى السالفة، بل واللاحقة، بأن موضوعها موضوعى تاريخى محقق، وذلك لقرب عصرها من عصر المؤلف وزمنه، بل إن معظم شخصياتها شخصيات محددة الأبعاد تاريخيًا ونفسيًا بفضل ما نمى إلينا من أحداث حياتها ووقائع سلوكها. فليست شخصيات على بك الكبير أو تابعه وخصمه محمد بك أبو الدهب أو متبناه، وخائنه مراد بك بشخصيات غامضة أو باهتة الأثر فى تاريخ مصر، حتى يستطيع المؤلف المسرحى أن يتجاوز حدود وجودها التاريخية إلى حدود أخرى.

تولى على بك الكبير مشيخة البلد أو إمارة المماليك فى عام ١٧٦٣م، فكان بذلك صاحب الطول والحول فى الحياة المصرية فى ظل نظام الحكم العثمانى الذى كان يقصر سلطان الولاة الأتراك على بعث الضرائب إلى الباب العالى، بينما يدع السلطة الفعلية لشيخ البلد وبكوات المماليك.

ولم يصل على بك الكبير إلى السلطة إلا بعد تاريخ طويل من المؤامرة والدسيسة، فلما استتب له الأمر اختار ثمانية عشر من خاصة مماليكه، ورقَّاهم إلى رتبة البكوية، وصفَّى بقية المماليك، ثم طمح إلى الاستقلال عن تركيا، فانتهز فرصة خلاف بينه وبين اسطنبول وأعلن استقلال مصر فى عام ١٧٦٩م، ومنع الجزية وضرب النقود باسمه، وعقد فى عام ١٧٧٨ معاهدة مع إنجلترا ثم معاهدة مع البندقية، ثم حلفًا هجوميًا دفاعيًا مع روسيا، وهى الخصم الأول لتركيا فى ذلك الوقت.

وفتح على بك الكبير الحجاز لتأمين تجارته مع الهند، ثم وجَّه جيشًا إلى الشام بقيادة مملوكه محمد أبو الدهب، وحين عاد الجيش من الشام كان أبو الدهب قد اتفق مع الدولة العثمانية على الغدر بسيده، فأحسَّ على بك ذلك، فخرج لاجئًا إلى الشام عند صديقه الشيخ طاهر عمر حاكم عكا. وهناك اتصل بالبحرية الروسية، فأعانته على استرداد بلاد الشام كلها. وزحف مرة ثانية إلى مصر، وهزم جيش "أبو الدهب" فى الصالحية، ولكن مماليكه خانوه، فوقع جريحًا فى أسر "أبو الدهب"، ومات بعد سبعة أيام.

هذا هو التاريخ الذى لم يخرج عنه شوقى فى مسرحيته إلا فى حادثة الاستعانة بالروس لإعادة غزو مصر. وتلك واقعة فى منتهى الأهمية؛ فإن استعانة على بك بالروس كانت دليلًا على واقعة سياسية لا نظير لها؛ فقد كان الروس فى ذلك الوقت هم الأعداء الألدَّاء للدولة العثمانية، كما كانوا ممثلى المسيحية تجاه العثمانية ممثلى الإسلام. ولست أشك فى أن استعانة على بك بالروس كانت من الأوراق الرابحة التى استعملها أعداؤه ضده، كما استعمل الإنجليز منشور السلطان فى تكفير عرابى بعد ذلك بحوالىّ مائة عام.

موليير

أما شوقى فقد حكى لنا فى مسرحيته أن الروس عرضوا المعونة على على بك، فرفضها، لأنه لا يستطيع أن يستعين بأعداء الإسلام...

القائد الروسى: التحيات للأمير

على بك: تحيات
وأهلًا بسيدى الربان
إذن خد مجلسًا بجنبى، تفضل
عشت مولاىَ مولى الإحسان

القائد:
نحن جاران يا أمير ولكن
نحن فى منزلين يختلفان
أنت كالليث رابضًا فى الصحارى
وأنا الحوت فى العباب مكانى

على بك:
غير أنى مقيد بخطوب
حبست همتى وردت عنانى

القائد:
لا تضق يا أمير، ذلك أسطولى
جلال البحار نور الموانى
سفن القيصر العظيم قصور
لك إن شئت زينت ومغان

على بك:
أشكر القائد النبيل، وإن لم
يخف ما فى خطابه من معان
ليست النجدة البوارج كالأعلام
تطوى اللجاج كالطوفان
ليست النجدة الحديد ولا النار
بأيدى المشاة والفرسان

القائد:
والملك مولاى ملك الصفتين...

على بك:
أجل الملك يا قائد الأسطول آمالى

القائد:
إذن فتلك سفين القيصر اضطجعت
على فراسخ من عكا وأميال
فاركب أميرى فيها وأنت مصر غدا
فى الدارعين وفى الفولاذ والمال
لعلنا ندخل الوادى معًا وعسى
على لوائك يغزو الترك أبطالى

على بك:
نمضى، فنفتح مصرا ثم ندخلها
أمنية الدهر تأتى إلىّ وتسعى لى
غدًا أحّل بأعدائى العقاب على

ما استمرأوا من قهرى وإذلالى "لنفسه":

رباه ماذا يقول المسلمون غدًا
إن خنت قومى وأعمامى وأخوالى
يقال فى مشرق الدنيا ومغربها
فعلت فعلة نذل وابن أنذال

على بك للقائد:

أجل سموت لملك النيل أطلبه
بهمتى وبإقدامى وأفعالى
لا أستعين على الأهل الغريب ولا
أرمى الذئاب على عابى وأشبالى

القائد:

مولاىّ، تلك معان تحتها كرم
ليست لمن طلب الدنيا بأشغال

على بك:

بعدًا وسحقًا لعلياء الأمور إذا
لم ألتمسها بخلق فاضل عال

.....

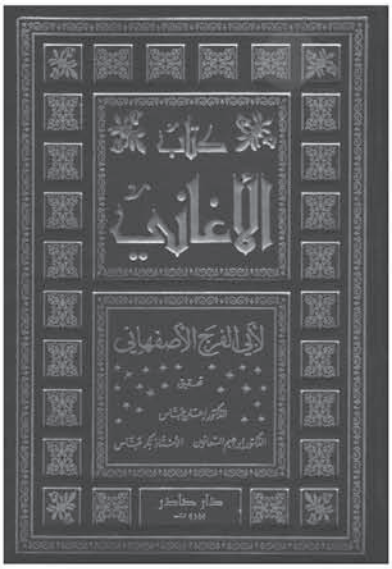
إن فى ذلك المشهد فضلًا عن مجافاته للتاريخ خروجًا عن إطار شخصية على بك الكبير النفسية والواقعية، فهو سياسى مكيافلى حتى أنه (عند شوقى) لا ينسى وهو فى سكرات الموت أن يحرِّض مرادًا على أبى الدهب، رغم أن كلًا منهما عدوه، ولعله يتمنى عندئذ أن يقتل كلا منهما الآخر شر قتله. بل إنه يقول وهو فى سكرات الموت أيضًا لأبى الدهب:

ومالى ألومك والسم فنى
أخذت الخيانة والغدر منى

هو إذن شخصية لا تثنيها المثل العليا عن اقتراف الشر إن كان وراءه مطمع. ولعل هذا التناقض فى شخصية على بك الكبير هو ما سلب الشخصية واقعيتها عند شوقى. فشوقى لوراثته التركية لا يستطيع أن يجعل عليًّا الكبير خصمًا لتركيا سافرًا، ولكن لولائه المصرى يريد أن يعطيه حقه من الكرامة. ولذلك تظل الشخصية متأرجحة بين الإقناع والمحال.

وثمة محور آخر أضافه شوقى إلى المسرحية وهو المحور العاطفى، فهو يبتدع فى المسرحية شخصية آمال الجارية المشتراة التى يتزوجها على بك، بينما يفتن بها مراد ثم ما يلبث أن يكتشف أنها شقيقته. باعهما نفس الأب النخَّاس فى زمنين متباعدين. ولكنهما حين يلتقيان لقاءهما الأول يحِّن الدم إلى الدم..

ولا بأس بإضافة هذا المحور لولا قلة فاعليته فى المسرحية، وكأنها مسرحية أخرى، ولو أعاد شوقى قراءة الجبرتى لوجد محورًا عاطفيًا يغنيه عن ابتداع هذا المحور، فالجبرتى(٣)



غلاف كتاب الأغانى للأصفهانى

يحدثنا أنه كانت عند على بك جارية شركسية بارعة الجمال، أحبها مراد مملوكه حبًّا شديدًا، فلما أراد أبو الدهب خيانة سيده، وتحدث إلى مراد فى ذلك، شرط عليه – نظير موافقته على خيانته – أن يزوجه هذه الجارية، فلما قضى على بك أخذ مراد الجارية الشركسية، وهى التى عُرفت فيما بعد باسم نفيسة المرادية، وكانت أعظمَ نساء عصرها.

و"آمال" تدخل المسرحية من صفحاتها الأولى، وتختمها بأبياتها فى رثاء على بك الكبير، فكأن قولها هو حكم التاريخ فى هذه الشخصية الكبيرة:

عفا الله عنه، كان شيخًا مصليًا
محب اليتامى راغبًا فى المثاوب
لقد طلب الدنيا بمصر فنالها
فولَّى إلى الأخرى وجوه المطالب

وذلك مما يجعلنا نهتم بها، ونتتبع قولها وهى مازالت فى المشهد الأول مجرد أَمَة من الرقيق فى يد النخَّاس، والنخَّاس هنا هو أبوها الذى يبيعها لضيق ذات اليد، مثلما باع أخاها من سنوات مضت. والرقيق معروضات فى قصر على الكبير، حيث يدخل مراد فيرى آمال، ويحاول شراءها فتأبى رغم أنها أحبَّته حبًّا جارفًا حين رأته، ولعل تفسير ذلك عند شوقى هو "حنين الدم" إذ تحس إحساسًا باطنيًّا أنه أخوها، ولعل هذا هو ما يبرر – بعض التبرير – هذا المونولوج الذى أتى قبل أوانه كثيرًا، والذى تتحدث فيه آمال عن حبها لمراد بعد لقائهما الأول مباشرة:

ما بال قلبى بمراد
مذ تلاقينا اشتعل
لعلنى أحببته
لا، لا، فمالى والرجل
عسانى قد همت به
ذاك لعمرى الخبل
خياله فى فكرتى
فى كل ساعة مثل
مالى أحس لا عجا
بين الجوانح اشتعل
إن فتح الباب يرى
أول إنسان دخل
أوجئ بالزاد وجدته
بجانبى أكل
وإن شربت حضر
الماء فعلَّ ونهل
قد أخذت صورته
على مشاعرى السبل
وحيثما سرت أطاف
بى أو حللت حل

ولكن آمال رغم حبها لمراد تأبى أن تباع له لأنه يطلبها رقيقًا مشتراة، فإذا طلبها على بك الكبير للزواج رضيت وسعدت رغم حبها لمراد، لأنها تطلب الكرامة لا الحب. ولا يلبث وفاؤها لعلى الكبير أن يتضح فى غيبته إذ ترد عنها ذئاب المماليك ومنهم مراد، حتى تدرك بعد حين أنه أخوها.

لعلنا نلحظ أنه – رغم ما بذل شوقى من الجهد فى بث شخصية آمال فى مسرحيته – إلا إنها تظل غريبة عنه. ويظل زواجها من على الكبير مقتحمة متعجلة، وتظل حكاية علاقتها بمراد لونًا من السذاجة القصصية.

•••

(٥)

وإذا كانت مسرحية "عنترة" آخر مسرحيات شوقى زمنًا، فهى أيضًا آخرها قدرًا حتى أن كثيرين من مؤرخى شوقى لا يكادون يذكرونها. وقصة عنترة وعبلة من قصص الحب العربية التقليدية، التى ألهمت الفنان الشعبى فى سيرة عنترة آفاقًا واسعة من الخيال، بحيث خرج بالشخصية من نطاقها التاريخى إلى نطاق أسطورى واسع. أما عنترة شوقى فقد التزم التاريخ، وأنهى قصته بزواج عنترة من عبلة بعد بضع مغامرات.

ومسرحية عنترة لشوقى مكتوبة على نمط لم يلتزمه شوقى فى مسرحياته السابقة، وهو تقسيم الفصل المسرحى إلى مناظر ومشاهد. ويعنى شوقى بالمشهد هنا ما يعنيه المسرح الشكسبيرى. ويتكون الفصل الأول فيها مثلًا من اثنين وعشرين مشهدًا.

وقد أضاف شوقى فى هذا الفصل الأول بعدًا جديدًا إلى شخصية عنترة، فهو يحب عبلة، وعبلة تحبه، ولكنه لا يرضى بهذا الحب إذا كان مجرد غرام بشجاعته وفتوته وبأسه، وإعجاب بانتصاره على القران، بل يريد منها أن تحبه لجماله، إذ أن فى السواد جمالًا شأنه شأن البياض. ولا يسدل ستار هذا الفصل إلا بعد أن يظفر منها بهذا الاعتراف:

عنترة:

لو لم تهيمى عبلتى
بحملاتى المنكرة
وليس بى أنا ولا
بسحنتى المحتقرة
لقلت إذ دعوتنى
يا قمرى يا سكره

عبلة:

هذا السواد يا ابن عمى
مثل صبغة السحر
كالمسك والكحل هما
فى مفرقى وفى البصر
وما يضرك السواد
يا ابن عمى، ما يضر؟
الكعبة الغراء من
أحسن ما فيها الحجر
البدو فى إجلاله
وفى وقاره الحضر

وتمضى بعد ذلك أحداث الرواية لنشهد عنترة وهو يواجه المكائد ليظفر بعبلة، ثم وهو يرد عن قومه أذى الفرس حتى يصبح زعيمًا مهابًا، وفى نهاية المسرحية السعيدة يتزوج عنترة وعبلة.

وثمة شيء غريب فى مسرحية عنترة، فرغم أنها مسرحية عن شاعر عاشق إلا أننا لا نستطيع أن نجد فيها مقاطع من شعر العاطفة مثلما نجد فى مجنون ليلى فضلًا عن أننا لا نستطيع أن نجد فيها تأملًا ذكيًّا أو خاطرًا عميقًا مما تزدحم به مسرحيتا شوقى الأوليان مجنون ليلى ومصرع كليوباترا.

وتوشك مسرحية عنترة فى كثير من مشاهدها أن تكون كوميديا شعبية، وبخاصة فى مشاهد إبداء شجاعة عنترة بشكل مسرف. ففى أحد المشاهد يختبئ عبدان قويان مأجوران لعنترة كى يقتلاه، فيراهما عنترة (بعينين فى قفاه) فيصرخ فيهما:

حذار يا وغد حذار يا لكع
الليث لا يقتله الكلب فدع
قد وقعت من يده وقد وقع

فيقع القوس من يد العبد من رعبه، ثم يخِّر هو نفسه على الأرض ميتًا، ويفر العبد الآخر. ويقول عنترة فى هدوء لحبيبته:

قد كان لا بد أن أراه
لليث عينان فى قفاه
سيرى، انظرى، مات ورب الكعبة
زمجرة لليث الهصور صعبة...

ويتكئ شوقى على بعض القضايا الكبيرة، مثل قضية تحرير العرب، فيجعل من عبلة منادية بهذه المعانى، وتظل هذه المعانى رغم ذلك دخيلة على المسرحية "الفصل الثانى – المشهد الثامن عشر.

••••

(٦)

يتجَّه شوقى إلى الكوميديا الشعرية فى مسرحية "الست هدى". وزمان الرواية يحدده شوقى بعام ١٨٩٠ بالقاهرة. والست هدى عجوز من ساكنات حىّ الحنفى، تملك بيتًا وثلاثين فدانًا فى بنها، وتجعل من الزواج لعبتها، ولولا المال ما جاء هؤلاء الأزواج المتتالون أذِلّاء إلى بابها. ولكنها تلوِّح لهم بمالها، ثم ما تلبث أن تحرمهم منه، فينصرفون عنها بالطلاق أو الموت.

وحين تبدأ المسرحية نجد هدى مع زوجها التاسع، وهى تتحدث إلى جارتها زينب محاولة تبرير تعدد زيجاتها.

وحديث الست هدى، خفيف ظريف، وقد تخفف فيه شوقى كثيرًا من قيود اللغة الشعرية، وملأه بالألفاظ الدارجة. وفيه خفَّة روح قاهرية رائقة. كما أن فيه وصفًا ذكيًّا لمَّاحًا لنماذج مختلفة من سكان القاهرة فى القرن التاسع عشر وأوائل العشرين.

فمثلًا هناك صورة الأديب الصحفى فى ذلك العصر الذى كثُرت فيه الصحف، وعرفت هذه المهنة التى لم تكن قد اكتسبت كرامتها بعد.

تقول الست هدى:

ولست أنسى زوجى الرابعا
لا نافعًا كان ولا شافعًا
قالوا: أديب لم يروا مثله
ولقبوه الكاتب البارعا
قد زينوه لى، فاخترته
ما اخترت إلا عاطلًا ضائعًا
رائح أكثر الزمان على الصحف مغتدى

يكتب اليوم فى "اللواء"(٤) وغدًا فى "المؤيد"

ليله أو نهاره فارغ الجيب واليد
ويعجبنى عند المباهاة قوله
بنيت فلانًا أو هدمت فلانا
وقد يصبح المبنى أوضع منزلا
وقد يصبح المهدوم أرفع شأنا
رحمة الله عليه
كان لا يحقر مالا
كان إن أفلس لا
يسألنى إلا ريالا

وتقول الست هدى فى زوجها الموظف:

لم أنسه منذ مات يومًا
ما كان أبهى ما كان أظرف
كان خفيفًا، كان حلوًّا
ومن نسيم الربيع ألطف
ما كنت أدرى إذا تولى
أجيبه أم قفاه أنظف
رحمة الله عليه
كان جخاخًا كبيرًا
كل يوم يدع البيت
رئيسًا أو وزيرًا
ثم لا يرجع لى إلا
كما كان صغيرًا

وتظل الصور تتوالى من الفقيه والضابط والمقاول حتى تصل إلى زوجها الحالى وهو عبد المنعم المحامى العاطل، الذى يطمع هو الآخر فى مال هدى.

وفى الفصل الثانى نجد المحامى وكاتبه يتحايلان لابتزاز بعض أموال هدى متذرعين بأن المحامى قد أحيط مكتبه بالدائنين. ولكنها ترفض وتطلقه.

عصمتى منك فى يدى
شهدت لى الوثائق
أمض يا ندل لا تعد
إنك اليوم طالق

وتتزوج هدى بعد ذلك بالسيد العجيزى من أعيان الريف، ثم تموت، ويظن العجيزى نفسه وارثًا لكل هذا المال فيتصرف تصرف الوارث، ثم ما يلبث أن يفاجأ بأن هدى قد وقفت كل ثروتها للخير. وهكذا يخرج العجيزى "من المولد بلا حمص" كما يقولون.

قصة كوميديا "الست هدى" إذن قصة ساذجة توشك أن تكون نكتة، ورغم ذلك فالمسرحية من أجمل أعمال شوقى. إذ أن فيها ألوانًا من خفة الروح، كما أن فيها صورة شديدة الحيوية والتألق لمصر فى تلك الفترة، ورسمًا ذكيًا لكثير من نماذج الحياة الاجتماعية.

••••

ويليام شكسبير

راسين

(٧)

لا يستطاع تقدير عظمة شوقى إلا فى إطار زمنه، وهنا تبرز القيمة الجليلة لهذه الأعمال المسرحية. فهى محاولات رائدة، لها فضلاً عن قيمتها الذاتية ما للزيادة من إجلال وتقدير.

وقد نبع مسرح شوقى فى تصوره الأساسى من المسرح الرومانسى الأوروبى، وبخاصة شكسبير. فرغم أننا نعلم أنه تلقى العلم فى فرنسا، وكان قارئًا للفرنسية، إلا أننا لا نجده يحافظ على قانون الوحدات الثلاث شأن الكلاسيكيين الفرنسيين، بل هو ينوِّع فى الزمان والمكان والموضوع، ويظل مفهوم المسرحية عنده أنها سلسلة من المشاهد تحدث فى أزمنة وأمكنة متتالية.

كما أن شوقى قد اختار أشخاص مسرحياته من الملوك والأبطال ومن فى مستواهم، وحافظ على هذه النسبة المشروعة عند الرومانسيين بين ثلاثة مستويات من أشخاص المسرحية: الأبطال أولاً، وهم الملوك والقادة، ثم الشخصيات الجانبية من القواد أو أنصاف الأبطال، ثم الشخصيات الثانوية الذين يمكن أن يكونوا جنودًا أو من أوساط الناس.

ولعل هذه الرومانسية هى المسئولة عن غربة بعض الشخصيات عن الواقع بحيث تبدو غير مقنعة، مثل قيس فى مجنون ليلى أو آمال فى على بك الكبير أو شخصية قمبيز ذاتها فى مسرحية قمبيز. فكل من هذه الشخصيات يستبد بها هوى جامح أو فكرة ثابتة، بحيث لا يستطاع تبرير تصرفاتها إلا من خلال هذا الهوى أو تلك الفكرة. ولعل ذلك هو أحد ملامح المسرحية الرومانتيكية الهامة.

إن المسرح الرومانسى هو مسرح المطلقات، الهوى المطلق أو الخير المطلق أو الشر المطلق أو البطولة المطلقة. وفى هذا المجال يتحرك إبداع شوقى المسرحى، ويتحدد رسمه للشخصيات، فالشخصيات عنده ذات سطح واحد شديد اللمعان، ولكنها لا تكاد تعانى لونًا من الصراع الداخلى. ولكن يظل شوقى رغم ذلك قيمته الفريدة لأمرين أولهما: ريادته المطلقة لهذا الفن التعبيرى، وهو فى أوج عمره بعد أن شبع مجدًا وثناء، وحفظ لنفسه اسمًا خالدًا فى ميدان الشعر الغنائىّ.. وثانيهما: توفيقه فى كثير من الأحيان لتطويع اللغة الفصحى للحوار المنظوم. فقد كانت أنضج المحاولات التى سبقته، وهى محاولة عثمان جلال فى ترجمة موليير، تلتزم بالعامية المصرية.

ومن أوضح أدلة الحس اللغوى الملهم عند شوقى أنه يلتزم اللغة الجليلة الفخمة فى مسرحياته، رغم أنه – شأن الرومانتيكيين – كان شديد الافتتان بالتاريخ، حريصًا على الاستمداد منه، بل كانت لغته تتغير من موقف إلى موقف، ومن فم شخص من شخوصه إلى شخص آخر. وكثيرًا ما نشاهده يترسل فى القول ويترخص فيه حين يدور الحوار سهلاً هيِّنًا فى أمر سهل هيِّن، فإذا بلغ المشهد ذروته واحتاج إلى الفخامة والجلالة صعد لهما شوقى دون تكلف.

ويكفى للدلالة على ذلك أن نقرأ الصفحات الأولى من مسرحية مجنون ليلى، فهنا نرى مجلسًا للسمر فى أوليات الليل، تتجمع فيه ليلى وأترابها وبعض شباب القبيلة يعرضون للأمور العامة بتظرُّف وخفة، ويجرى الحوار سهلاً لينا متصيِّدًا للنكتة الذكية، ولكن شوقى يستطيع من خلاله أن يرسم البيئة الاجتماعية والسياسية فى كلمات قليلة، ويستطيع أيضًا أن يتجاوزه حين يريد إلى أفق الجلالة والتكثُّف. وكان كل هذا الحديث يقود إلى مونولوج فى آخر المشهد قبل انفضاض ليلة السمر، وهى تذكر قيسًا:

ليلى: أنا أولى به وأحنى عليه
لو يداوى برحمتى والتحنى
يعلم الله وحده ما لقيس
من هوى فى جوانحى مستكنّ
أنا بين اثنتين كلتاهما النار
فلا تلحنى، ولكن أعنى
بين حرصى على قداسة عرضى
واحتفاظى بمن أحب وضنى

لقد كان جديرًا بالمسرح الشعرى أن يزدهر بعد شوقى، بعد أن راد شوقى الطريق، ووضع فيه بعض المعالم والصور. وإذا كان شوقى قد قصر اهتمامه على المسرح الرومانتيكى بإنجازاته ونقائصه، فرسم بعض الشخصيات المتميزة ولم يستطيع إدراك المسرح الكلاسيكى، من اهتمامه بالصراع الداخلى فى نفس البطل، ومن اعتماده فى المأساة على فكرة سقوط البطل إثر خطأ يقترفه غير عامد، بل هو من قضاء الأقدار عليه، ولم يستطيع إدراك السر الآخر للمسرح الكلاسيكى، وهو ترويجه لفضيلة التوسط فى الأمور، بحيث لا تغلو فى الكره أو الهوى أو التحكم والعناد، فنجر بذلك على أنفسنا عقاب الأقدار – إذا كان شوقى قد فاته إدراك ذلك كله، حين فاته فى أغلب الظن قراءة الإغريق مكتفيًا بقراءة شكسبير، فقد كنا نطمع أن يتجه من خلفوا شوقى مباشرة إلى أصول المسرح، ويحيطون بأكثر مما أحاط شوقى بفن كتابة المسرحية، ويبدعون فنًا أقرب إلى الأصول مما أبدع شوقى..

ولكن الفترة التى تلت شوقى كانت فترة ازدهار الشعر الغنائى العربى التى مثلها أبو القاسم الشابى وعلى طه وإبراهيم ناجى وأبو شادى وغيرهم. فقد كانت الكلاسيكية الجديدة التى أرساها البارودى وصعد شوقى إلى قمتها قد انقضت بانقضاء عمر عاهلها، وكانت مدرسة الغنائية تنتظر موت العاهل لكىّ تصعد إلى دائرة الضوء. ومن الحق أن هذه المدرسة الجديدة أبدعت تراثًا ضخمًا من شعر الوجدان، وردت إلى الشعر ذاتيته التى افتقدها قرونًا طوالاً بحيث أصبح الشعر عندها تعبيرًا عن نفس صاحبه، بما يصطرع فيها من ألوان الحزن، واليأس والبهجة والتأمل.

ولكن الشعر المسرحى يحتاج إلى شاعر يستطيع تجاوز ذاته فى بعض الأحيان، لكىّ يتمثَّل ما سواها من الذوات فيتوهم أحاسيسها وانفعالاتها، ويعبِّر عنها بمنطقها وأسلوبها فى معاناة الحياة وتصورها.

وما ذلك شأن شعراء الغناء.....

الهوامش:

راجع كتاب "تاريخ العرب قبل الإسلام" ج٦ لجواد على.

للكاتب مقال مفصَّل فى المقارنة بين كليوباترا عند شكسبير وشوقى فى عدد نوفمبر ١٩٦٨ من مجلة الهلال ولذلك فلا حاجة إلى الإسهاب فى هذا المقام.

دراسات فى تاريخ الجبرتى لمحمود الشرقاوى ج٢.

لم تكن صحيفة اللواء قد ظهرت فى عام ١٨٩٠.

نُـدب فـى الوجـــه

للأرجنتينى: ماركو دنيفى
ترجمـة: حسـين عيـد

قرب نهاية القرن الخامس عشر، على مشارف بلدة "إلبا" (عندما كانت "إلبا" لا تزال مستقلة ولا تنتمى إلى "دوقيات ميلانو" أو "ماركيزات مونفراتو")، شهد صبى فى الثانية عشرة من عمره يدعى "جيامباتيستا كرسبى" رتلاً من جنود يسيرون تحت قيادة قائد مرتزقة.

حدّق الصبى، وهو مختبئ بين أشجار متشابكة بإعجاب إلى زىّ رسمى، مجموعات ريش امتياز، رايات، وأغطية سروج خيول مزركشة. لكن أشدّ ما أثار إعجابه كان ندبًا فى الوجه حمله قائد المرتزقة على وجهه. كان الندب طويلًا، خشنًا، شاحب اللون، وقد امتد من جفنه الأيمن حتى منتصف ذقنه، عبر صفحة وجنته مثل نهر متعرّج.

ركب قائد المرتزقة نصف نائم برفقة جنوده، وقد غرق وجهه فى عبوس قاتم مستغرقًا فى التفكير. لكن ندب وجهه ظلّ يراقب نيابة عنه، يتحدّث عنه، ويجعله يقظًا ومخيفًا. تقدَّم ندب الوجه على امتداد الطريق مثل معركة ما بعد ظهيرة قياسية مذهلة، مثل انفجار بارود، مثل نفخ أبواق. عبر ندب الوجه بجوار الصبى، وبدا أنّ كلّ الوجوه الأخرى قد شحبت تمامًا مثلما يشحب الضوء خلال كسوف الشمس حتى يختفى الموكب فى الضباب والغبار.

لم يستطع "جيامباتيستا كريسبى" أن يتحرّك من مخبئه قيد أنملة لفترة طويلة. فكّر فى قائد المرتزقة وندب وجهه. إنّ ندب وجه كهذا من شأنه أن يضمن (أو يعد على الأقل) بحصانة، وشهرة، وخوف واحترام الجميع. كان "جيامباتيستا" نحيفًا، ضعيفًا، وجبانًا. أعرب عن اعتقادة أنّ التباهي بندب وجه مثل ندب وجه قائد المرتزقة قد يحميه أفضل من حلة مدرَّعة من صلب وجلد أبطال تكسوه من الرأس حتى أخمص القدمين. لقد آمن بأنّه إذا أمكنه امتلاك ندب وجه مماثل فإنّه سينعم باحترام معذّب للآخرين وتنمّر عليهم بنفس موجة الإعجاب التى أوحى بها قائد المرتزقة إليه.

اختفي الصبى من منزله ومن "إلبا" فترة من الزمن. وعند عودته كان هناك ندب وجه مثل ندب وجه قائد المرتزقة (لكن لا أحد فى المدينة عرف بذلك)، مشوّهًا وجهه، سابقًا ولاحقًا إيّاه كصرخة رعب. نظر الناس إليه، وانكمشوا. وأولئك الذين تنمّروا له أخفوا أنفسهم. كان "جيامباتيستا" قد نمى كشاب وحشىّ.

بعد ثلاثين عامًا أصبح معروفًا بـ "جيامباتيستا إلبا"، وكُنّىَ بـ"المنيع"، وأصبح قائدًا لمرتزقة البابا "إدريان السابع"، كما سبق أن كان لـ"الدوق سفورزا"، وقبل ذلك كان لـ"بيير باولو كريسكاليني"، أمير "فولترا"، وقبل ذلك كان مع عمدة "إلبا". كان "المنيع" يسمع فى كثير من الأحيان خلال ركوبه عبر المدن والقرى على رأس قوّة المرتزقة كلمة "صه" تتساقط خائفة بين كلا الجانبين. ويهمس حشد من الناس مشيرين إليه من وراء ظهره: "هذا هو "جيامباتيستا إلبا"، ذلك هو "المنيع". وكان جنوده فخورين بقائدهم، وهم يبتسمون ابتسامة عريضة بمزيد من الفخر.

أسرّ "المنيع" إلى نفسه بارتياح وعذاب سرى، إنّ مرجع كلّ ذلك إلى ندب الوجه الشرس، لكن إذا تمّ اكتشاف التزوير، فإنّ مصيرًا مشؤومًا ساخرًا محتقرًا، وربّما موتًا على يد قوّته نفسها يمكن أن يكون مختزنًا من أجله.

أصبح الآن مرّة أخرى ألعوبة لإغراء النظر سريعًا من جانب إلى جانب ليرى إذا ما كان هناك صبىّ ما يدرسه بين حشد المتفرجين أو مختفيًا وراء شجرة. إذا كان الأمر كذلك، فقد يناديه على مرمى السمع من الجميع كاشفًا حقيقة ندب الوجه، وهو يقول "انظروا، حققوا لأنفسكم ندب وجه من وشم مثل ما لدىّ، ولن يكون لديكم ما يدعو للقلق".

لكن سرعان ما كبت تلك الرغبة، واستمرّ فى الركوب دون أن يدير رأسه، لأنّه لم يستطع أن يخيّب أمل الصبى، ينبغى أن يستمر فى كونه نفس الشخص الكئيب العنيد – الذى لم يسمح لنفسه بمجرّد نظرة جانبية – التى كانت لقائد المرتزقة على مشارف "إلبا" منذ زمن بعيد.

فى عام ١٥٢٧، تقابل جيشا البابا "إدريان السابع" والإمبراطور فى "فالدنرو". كان "المنيع" يقود قوّات البابا. كانوا متفوّقين على جيش الإمبراطور فى الخبرة والعدد. ومع ذلك انهزموا. ما الذى ألقى بقوات البابا إلى الفوضى؟ يقال: إنّ ذلك يرجع إلى السلوك غير المألوف لقائدهم، الذى أسلم نفسه للاغتيال بوساطة قائد غامض على الجانب المقابل، دون أن يبدى أيّة مقاومة على الأقل أمام عجوز تجاوز السبعين.

عزا "أدريان السابع" غاضبًا ما حدث إلى السحر، وذلك بقدر ما وثق أتباع الإمبراطور باسم الجبان، بالنظر إلى ماضى "المنيع"، الذى بدا أنّه كان قطعة متبجحة من الوقاحة.

ربّما يمكننا أن نخمّن الحقيقة. لقد التقى قائد المرتزقة و"جيامباتيستا كريسبى"، وحدّق كلّ منهما إلى الآخر. اشتعلت النار فى ندبى وجهيهما المتطابقين. لكن قائد المرتزقة لابد أنّه أدرك أن كلا الأثرين لا يمكن أن يكونا حقيقيين، لذلك لابد أن يكون أحدهما مزيّفًا، نسخة من الأصل. أم هل أمكن لـ"المنيع" – أن يدرك أنّ شجاعته مثل ندب وجهه، قد تخدع أىّ شخص آخر، لكنه لن يخدع قائد المرتزقة – أن يستشعر خزيًا مطلقًا لمواجهتهما؟ لذلك تراجع مرّة أخرى للوراء، إلى الصبىّ الضعيف الجبان الذى كانه، تاركًا نفسه يقتل بواسطة الرجل الوحيد الذى أمكنه قتله.

• ماركو دنيفي (١٩٢٢- ١٩٩٨): من مواليد بوينس آيريس بالأرجنتين. له عديد من الكتب في مختلف المجالات من قصة قصيرة ومسرحية ورواية، إضافة إلى كتابة المقال. أمّا قصة "أثر جرح" فقد نشرت للمرة الأولي في "لندن ديلي نيوز" بتاريخ ١٣ يوليو ١٩٨٧.

ثقافة التطوع والتطوع الثقافى

محمد صلاح جبالى

لعل من أهم الإيجابيات المجتمعية التى واكبت ثورة الخامس والعشرين من يناير تلك الدعوات المتتالية التى أطلقها العديد من الجمعيات الأهلية ومؤسسات المجتمع المدنى بهدف المشاركة التطوعية لخدمة المجتمع المصرى فى مختلف المجالات.

ولم يقتصر الأمر فى هذه الدعوات على مؤسسات المجتمع المدنى فحسب، بل امتد الأمر ليشمل بعض المؤسسات الحكومية والخاصة بل امتد إلى الأفراد أنفسهم.. وأيًّا كان الأمر فإن هذه الدعوات التطوعية أمر محمود فى مجتمعنا، ربما تزايد عددها بعد ثورة الخامس والعشرين من يناير إيمانًا من أصحابها بأهمية المشاركة المجتمعية فى هذا العهد.

إلا أن الأمر لا يخلو من التأكيد على أن هذه الأنشطة التطوعية كانت موجودة قبل ثورة الخامس والعشرين من يناير، باعتبارها سمة أصيلة وراسخة فى وجدان المصريين منذ القدم، لكن الظروف الراهنة التى مرَّت بها مصر جعلتها تطفو على السطح بقوة لا يمكن تجاهلها.

ومع ذلك فإن المتفحِّص لهذه الأنشطة فى الآونة الأخيرة بنظرة لا تخلو من الموضوعية والأمانة العلمية، قد يدرك أن بعضها ربما ظهر من باب ركوب الموجة الثورية، أو من باب الظهور السريع فى البؤرة الإعلامية، أو من باب الدعاية المباشرة لبعض المؤسسات الخاصة أو الشخصيات العامة، أو بعض الاتجاهات الفكرية والسياسية والاجتماعية الطامحة إلى فرض أنشطتها على المجتمع، مع التسليم بأن البعض الآخر من هذه الأنشطة التطوعية يتسم بالجدِّية والمصداقية ووضوح الهدف دون أى مصالح أو أغراض أخرى.

تلك هى الرؤية العامة التى أبدأ بها رصدى لقضية ثقافة التطوع فى مجتمعنا المصرى باعتبار أن هذا النوع من الثقافة المجتمعية حال تأصيله بيننا سيحقق قدرًا أكبر من الإقدام السليم نحو الأنشطة التطوعية المرجوَّة. ومن هنا كان لزامًا على كل الجهات المعنية تحديد الأطر النظرية والخطوات العملية لترسيخ ثقافة التطوع فى مجتمعنا من قيام وزارة التربية والتعليم فى مختلف مراحلها بتربية أبنائها وربما معلميها على أهمية المشاركة التطوعية الجادة من خلال غرس تلك المفاهيم فى مضامين المناهج التعليمية والأنشطة التربوية الحقيقية، وتفعيل الشعارات التعليمية الورقية على أرض الواقع وتغيير أهداف الإدارة العامة للجمعيات الأهلية لديها حتى تصبح خادمة للمجتمع قبل أن تنتظر الدعم المادى والفنى لأنشطتها التعليمية.

ولا يقتصر الأمر على وزارة التربية والتعلم فحسب، بل تشترك جميع المؤسسات الإعلامية والمجتمعية والثقافية والشبابية فى القيام بهذا الدور من خلال التوعية والتدريب والتنفيذ على أرض الواقع فضلًا عن الدور المحورى الذى يمكن أن تلعبه مؤسساتنا الدينية فى هذا المجال.

صحيح أن المتغيرات الاجتماعية والاقتصادية والأخلاقية التى عكَّرت الشخصية المصرية فى الآونة الأخيرة، قد تجعل الكثيرين يقللون من أهمية العمل التطوعى وينظرون إليه على أنه رفاهية أو تضييع للوقت أو أن القائمين عليه يعانون من فراغ مجتمعى، وقد تستمع إلى بعضهم يتعاملون مع الموقف بقدر من الدهشة مستفسرين عن الهدف الذى جعل نفرًا من المتطوعين يُقدمون على عمل بعينه دون أن تكون لهم مصلحة مباشرة، أو غير مباشرة.

إلا أن هؤلاء نسوا أو تناسوا أن العمل التطوعى الحقيقى هو واجب دينى ووطنى ومجتمعى ينبغى ألا يرتبط بأى مصالح خاصة بقدر ما يهدف إلى خدمة المجتمع بالجهد والفكر قبل خدمته بالعون المادى، وأن ثقافة الشعوب المتحضرة تقاس بالأعمال التطوعية فيها كمًّا وكيفًا.

كذلك لا بد أن يرتبط العمل التطوعى بمجموعة من الشروط والأخلاقيات التى تجعل القائم عليه، يسير فى طريق يتسم بالجدية والشفافية والنظام والحرص الشديد على أداء رسالته التطوعية بنفس القدر الذى يؤدى به عمله الأساسى الذى يتقاضى منه أجره، وألا يكون العمل التطوعى وسيلة مُغلَّفة للحصول على مكاسب مادية أو أدبية، بقدر ما هو وسيلة لعمل الخير ومساعدة الآخرين وزيادة الخبرات المجتمعية.

كما أن الجهات المستقبلة للعمل التطوعى يجب أن تتسم بنفس الثقافة التى ينبغى أن يتحلى بها المجتمع تجاه المتطوعين من جهة، وما ينبغى أن يقوم به المتطوعون أنفسهم تجاه المجتمع من جهة أخرى، فعلى المؤسسات المستقبلة لهذه الأعمال التطوعية – سواء استفادت من قدراتهم بشكل مباشر أو كانت وسيلة تنسيقية لخدمة المجتمع من خلالهم – أن تتعامل مع هؤلاء المتطوعين بقدر أكبر من العلمية والموضوعية والتحضُّر، بحيث تقوم بتنظيمهم ومعرفة قدراتهم وإمكاناتهم، وتوجيههم وتدريبهم إذا لزم الأمر، وإيجاد فرص حقيقية لتقييم أدائهم التطوعىّ بعيدًا عن الأطر الروتينية والشكلية التى لا تخلو أحيانًا من فهلوة المصريين المعروفة، مع ضرورة أن تأخذ هذه المؤسسات فى اعتبارها عدم استنزاف قدرات الفائقين من هؤلاء المتطوعين حتى يستمروا فى أدائهم التطوعى بشكل صحيح ومتوازن.

هذا عن ثقافة التطوع المرجوة فى مجتمعنا، فهيا بنا الآن نقوم بإجراء التبادل اللفظى بين الكلمتين، لنقف أمام قضية ثانية لا تقل أهمية عن نظيرتها الأولى، ألا وهى "التطوع الثقافى".

فمن المعروف منذ القدم أن التطوع قد ارتبط فى كثير من الأحيان بالأنشطة الخيرية والمجتمعية مثل التبرع المادى والعينى والتطوع بالمجهود فى رعاية الأيتام والمسنين وذوى الاحتياجات الخاصة وغيرهم من أبناء المجتمع، صحيح أن كل هذه الأنشطة التطوعية مطلوبة، إلا أن دائرة التطوع ينبغى ألا تنغلق عليها، ومن

هنا كانت الدعوة إلى إطلاق مبادرة ما يمكن أن يُسمَّى بالتطوع الثقافى.

تعالوا معنا نستعرض المشهد الثقافى المصرى فى منظومته المجتمعية من خلال المؤسسات الثقافية الحكومية أو من خلال الجمعيات الأهلية ومنظمات المجتمع المدنى الثقافية، لنرى كيفية تفعيل مبادرة التطوع الثقافى من خلالها. وعندما نفرغ من ذلك الاستعراض السريع ندرك على الفور أن مفهوم التطوع الثقافى يبتعد كثيرًا عن هذه المؤسسات إلا فيما ندر.

ومن هنا كانت الدعوة إلى قيام وزارة الثقافة المصرية وغيرها من المؤسسات المعنية بالشأن الثقافى والمجتمعى بمجموعة من الإجراءات التى من شأنها ترسيخ ذلك المبدأ حيث تتمثل هذه الإجراءات فيما يلى:

- أولًا: قيام وزارة الثقافة مع وزارة التضامن والعدالة الاجتماعية والجهاز المركزى للتعبئة العامة والإحصاء بإعداد قواعد وبيانات حديثة ودقيقة ومتطورة لكل الجمعيات الأهلية الثقافية وغير ذلك من المنتديات الأدبية والصالونات الفكرية والروابط الثقافية والأنشطة التطوعية ذات الشأن الثقافى فى مؤسسات الدولة الحكومية والخاصة، بالإضافة إلى الكيانات الثقافية الافتراضية فى ذات المجال على شبكة الإنترنت، مع التأكيد على ضرورة الأخذ فى الاعتبار عند وضع هذه البيانات استبعاد الجهات الثقافية الوهمية أو الخاملة أو التى تتستر تحت قناع العمل التطوعى.
- ثانيًا: أن تتبنى وزارة الثقافة مبادرة التطوع الثقافى من خلال وسائل الإعلام المختلفة من جهة، والأنشطة الثقافية التى تقوم بتنظيمها للشباب من جهة أخرى فى مختلف هيئاتها وقطاعاتها، على أن تقوم الوزارة فى خطوة لاحقة باستحداث مجموعة من الإدارات واللجان داخلها ، مثل إنشاء الإدارة العامة للتطوع الثقافى، ولجان التطوع الثقافى فى هيئاتها المختلفة مثل المجلس الأعلى للثقافة والهيئة العامة لقصور الثقافة وغير ذلك من الجهات، وكذلك يمكنها إشهار مجموعة من الجمعيات الأهلية كىّ تكون صديقة لهذه المؤسسات، مثل تجربة مكتبة الإسكندرية فى إنشاء الجمعية المصرية لأصدقاء مكتبة الإسكندرية.. صحيح أن دار الكتب المصرية تضم بين جنباتها الجمعية المصرية لأصدقاء دار الكتب المصرية لكننا لا نسمع شيئًا عن أنشطتها تقريبًا.
- ثالثًا: أن تقوم الوزارة بتفعيل الدور الذى تقوم به إدارة الجمعيات الثقافية التابعة للهيئة العامة لقصور الثقافة. صحيح أن هذه الإدارة تقوم بدور مهم فى الدعم الثقافى والفنى لهذه الجمعيات، لكن الأمر لا يخلو من التأكيد على توسيع أنشطتها وتكثيف التنويه الإعلامى عنها، من خلال تقديم الدعم المادى المقنَّن للجمعيات الثقافية والإفادة من قواعد البيانات الإليكترونية لهذه الجمعيات حال إنشائها أو تحديثها، وتقديم الكوادر المؤهلة للتطوع الثقافى مع هذه الجمعيات وإدراج الروابط الثقافية والصالونات الأدبية وغيرها من الكيانات الثقافية الودية تحت مظلة الإدارة، باعتبارها أنشطة ثقافية تطوعية لا يمكن إغفالها.

وهنا أتساءل: لماذا لا تفكر وزارة الثقافة ممثلة فى إدارة الجمعيات الثقافية على الأقل باستنساخ فكرة إنشاء ما يمكن أن يسمى بمركز التطوع الثقافى على غرار التجربة الرائدة التى بها جمعية الشباب للسكان والتنمية، التى تضم من أنشطتها التطوعية المركز المصرى للتطوع الذى يقوم على تلقى رغبات المتطوعين الراغبين فى المشاركة فى الأعمال المجتمعية من خلال تدوين بياناتهم ورغباتهم فى استمارات دقيقة ورقيًّا وإليكترونيا، ثم تقوم إدارة المركز المصرى للتطوع بفهرسة هذه البيانات وتوزيع المتطوعين على الكثير من أفرع الأنشطة التطوعية الخيرية والاجتماعية والثقافية وغيرها من الأنشطة التى ربما لا تخطر على بال الكثيرين من أفراد المجتمع الذين اقتصر فكرهم على التطوع فى الأنشطة الخيرية فحسب، على أن يقوم المركز المصرى للتطوع بعد ذلك بتقديم العون المجانى للمجتمعات الأهلية، لمساعدتهم على توفير المتطوعين المتخصصين فى مجال بعينه؟

صحيح أن تجربة المركز المصرى للتطوع ربما نجد تجارب مماثلة لها فى عديد من دول العالم، إلا أن بروزها فى مجتمعنا كان متأخرًا وإن كان يحتاج إلى قدر كبير من التفعيل والاهتمام الإعلامى والمؤسسى لتعميم هذه التجربة وتأصيلها فى كل مجالات الحياة، مع التسليم بأن بعض الجمعيات الأهلية الأخرى بدأت تنشئ إدارات أو لجانًا للتطوع داخلها، فى محاولة منها للسير فى فكرة المركز المصرى للتطوع، إلا أن محاولتها مع ذلك تحتاج أيضًا إلى قدر أكبر من الجهد والدعم لكن يُحمد لكل هؤلاء شرف البداية والمحاولة. ومن هنا أؤكد على ضرورة الإسراع بدراسة هذه التجربة ومحاولة استنساخها داخل وزارة الثقافة مع العمل على تطويرها، وابتكار آليات وخدمات حديثة تتناسب مع خصوصية التطوع فى المجال الثقافى.

- رابعًا: أن تقوم وزارة الثقافة ممثلة فى هيئاتها وقطاعاتها باستحداث جوائز عينية لا مادية لتكريم المتميزين فى التطوع الثقافى من الأفراد والهيئات، وأن تكون هذه الجوائز مركزية تتسم بالصفة القومية، ممثلة فى جوائز المجلس الأعلى للثقافة السنوية أو نوعية أو قاعدية، تقدمها مختلف الجهات التابعة لها حتى تكون هذه الجوائز العينية وسيلة لإظهار القدرة الثقافية التطوعية وتأصيل أكثر لذلك المفهوم فى المشهد الثقافى المصرى.

تلك هى الثنائية اللفظية التبادلية بين ثقافة التطوع والتطوع الثقافى، فإذا ترسخت القيمة الثقافية للتطوع فى شكلها الصحيح كان التطوع الثقافى وليدًا محمودًا لهذه القيمة، سيكبر مع الأيام والسنين مؤديًّا دوره المأمول منه وتاركًا من بعده أجيالًا جديدة تؤمن بالتطوع الثقافى.

فهل من مجيب؟.

من أغانى الفلاحين

المحـراث..وأغـــانيـه

درويش الأسيوطى

المحراث آلة زراعية قديمة، عبارة عن زاوية شبه قائمة من الخشب، أضيف إليها الحديد فى مرحلة تالية، ضلعها الأفقى عبارة عن رأس سهم عريض من الحديد يسمى (سكة المحراث)، مثبت على قطع خشبية تسمى «الدفاين»، وقد يصل طول هذا الضلع المتر أو المتر والنصف، بينما يمثل الضلع الرأسي، أداة التحكم التى يمسك بها العامل بكلتا يديه، وبها يوجه المحراث يمينًا أو يسارًا، أو إلى أعلى أو إلى أسفل لتحديد زاوية غوص السكة فى التربة، ويربط ما بين الضلعين بروابط خشبية متينة.

ويركب فى الزاوية بين الضلعين (فرع) من الخشب لا يزيد عن المترين، «الجرار» قطره فى حدود ١٥ سنتيمترًا، يثبت بطرق عدة فى خشبة قوية ربما (فرع شجرة أقل قطرًا) مستعرضة، بطول مترين تقريبًا، تسمى «الـكَـرَبْ»، وفيه يثبت «الحلسان» فى حالة استخدام حيوانين لجر المحراث، وتكون قصيرة يركب عليها (حلس) واحد، فى حالة استخدام حيوان واحد لجر المحراث.

ويربط بين رأس الحيوان ويد التوجيه حبل أو حبلان، يجذبه العامل ليحدد للحيوان خط سيره.. فينصاع له يمينًا أو شمالاً.. ويحفّز الحيوان على السير بالصيحات التى يطلقها الحرّاث، أو بإحداث فرقعات خلف أذن الحيوان بما يسمى (الفرقلة)، وهى عبارة عن سوط مصنّع من ليف النخيل، وقد يضطر العامل إلى ضرب الحيوان بها عند الضرورة.

ولا شك أن الحرث عملية مجهدة للحيوان وللإنسان أيضًا.. فعندما يُميل العامل (سكة المحراث) لأسفل يغوص طرفها المدبب فى التربة أكثر، ويزداد عمقًا مع حركة الحيوان إلى الأمام.. ويتوقف عمق شق التربة على الزاوية التى يقدرها الحَرّاث.. وتحتاج العملية إلى دربة وجهد، حتى ينجح الحرّاث فى إحداث شق فى التربة بطول الحقل بعمق يتناسب مع المحصول.. وعادة ما يقوم شخص آخر غير الحرّاث بنثر البذور فى ذلك الشق السطحى الذى يحدثه المحراث بينما تساعد فرقعة (الفرقلة) فى إبعاد الطيور عن المكان.

وبعد إتمام عمل الشقوق فى كل المساحة التى ينوى صاحب الأرض زراعتها، وبذر التقاوى بها، يأتى دور «البغلة» وهى عبارة عن فرق من جذع شجرة، أو جانب من جوانب النورج، يتم ربطه بحبال فى «الكرب» وبتوجيه من الحرّاث، تسحب الحيوانات البغلة على الأرض المحروثة، فتردم الشقوق التى أحدثها المحراث وتغطى على البذور.

بعدها يأتى دور العمل بالفأس لتقسيم المساحة إلى أحواض صغيرة، وشق القنوات والمسارب اللازمة للري.. وتتوقف مدة العمل بالمحراث على مساحة الأرض، وقد يلجأ الموسرين وأصحاب الأراضى الواسعة إلى استخدام أكثر من محراث فى نفس الوقت فالزراعة مهنة موقوتة، لا يصح تقديمها كثيرًا عن موعدها، ولا يستحب تأخيرها كثيرًا.

وقد يستغرق العمل بالمحراث يومًا أو عدة أيام بالنسبة لصاحب الحقل، أما إذا كان المحراث مستأجرًا فقد يستمر عمل الحرّاث لأسابيع.. وطوال فترة الحرث الشاقة، وطوال فترة العزيق، يهون الفلاح تعبه، ببعض الأغنيات التى وصل إلينا منها القليل، نسبة إلى ما يكون قد أبدعه الفلاح المصرى منذ عرف الفأس والمحراث.

(١)

يا لُوبْ عَلَق الْمحْرَاتي
يا لوب قَبْل الْخُولَى ما ياتي
•••
يا لوب قَطّعْ الدّهابْبي
يا لوب علّم المَرَاجِعي

من الظواهر اللغوية فى أغنيات الحرف اليدوية كلها، سوف نلاحظ وجود حرف الياء موصولًا بروى السطر الشعرى أو بقافية البيت.. ومرد ذلك إلى طريقة الأداء التى اعتادها المغنى فهو يجر الحرف الأخير جرًا طويلًا حتى يفرغ صدره من النفس، فيزفر نهاية الياء الممدودة وكأنه الهمزة، ويسمى البعض هذا الأداء بالإمالة، وهى من أساليب الأداء فى تلاوة القرآن الكريم حيث تنطق بعض الحروف بين الفتح والجر.

وظاهرة الجر منتشرة فى الغناء الشعبى بعامة وفى غناء الحرف اليدوية بشكل خاص.. حتى أن التنوين الذى تعرفه العربية فى اللهجة العامية المصرية يكون بالجر فقط.. ومن أشهر الأمثلة فى هذا المجال نطق العامة لتعبير: غصبًا (أخذت الشيء غصبًا) فيقولونها: (غصبِنْ). ونظرًا للتقارب بين إيقاع عمليات الرعي، والسقى بالساقية، والطحن بالطاحون والرحى، فسوف نجد اختلاطًا بين نصوص تلك الأعمال، فى كل الروايات التى تصادفنا، فلا تنسب الخطأ إلى المدون ولا إلى الراوية، فالإيقاع الحركى المشترك بين هذه الأعمال يستدعى الغناء بإيقاع شعرى مشترك أيضًا.(×)

من الظواهر اللافتة أيضًا، هو بناء معظم الحرف اليدوية أغنيات على نسق إيقاعى

واحد ، يشتمل على مقطع مستقل من بيتين أو من سطرين متحدى القافية، لكنها تقوم على الوزن: (/٠///٠/ ـ /٠///٠/ ـ ٠/٠//) أى (مستفعلن/ مستفعلن/ فعولن) وما يدخل عليها من زحافات.. تشترك فى هذا الشكل الأغنيات التى يستخدم فى أعمالها الحيوانات كشريك فى العمل مثل غناء المحراث وغناء الساقية وغناء الجمالة وغناء الحمارة.

نحن أمام مقطعين يبدأ كل منهما بكلمة (لُوبْ) وهى مفردة فرعونية، تعنى الجوع والعطش الشديد، فيقال للحيوان (ملَوّبْ) عندما يقبل على العليق بنهم شديد ولا يستطيع أحد رده عنه بسهولة.. ويشير المقطع إلى ما يفهم منه أن الحرّاث لا يعمل فى أرضه، فهو يستعجل تعليق المحراث قبل أن يأتى (الخولى) أو رئيس العمال الذى يعينه عادة مالك الأرض، ويطالب المقطع الثانى بأمرين يتعلقان بعملية الحرث: تقطيع (الدهايب)، وتعليم المراجع.. أما المرجع فهو نهاية شوط الحرث، أوالنقطة التى يتوقف عندها خط الحرث ليعود المحراث عكس خط سيره الأول.. أما (الدهايب) فهى المناطق ضعيفة الحرث التى يتركها المحراث فى بداية الشوط ونهايته وتكون غير مشقوقة بشكل جيد.

وصيغة فعلان فى لهجة أهل الصعيد صيغة شعبية للتعبير عن استغراق المعنى. فيقال فى عاميتنا عن الجائع بشدة.. جوعان، ويقال عن المبتلى شديد الابتلاء.. بليان، ويقول عن القديم الذاهب.. داهب.. وشديد الضعف.. دهبان، وتعنى الرقيق الضعيف، وتجمع على دهايب، و(الدهايب) هنا تدل على المناطق ضعيفة الحرث.

(٢)

يا ربّ يا فَتّاحْ يَا عَـليمي
افْتَحْ لَنَا الأبْـوَابْ يَا كَريمي

•••

أوّلْ كلامى أنَا ف مَدْح الْحَبيبى (١)
اللى لو تَفَلْ على جَرْح العَليلْ يْطيبى (٢)

•••

يا رب يا موجود هوّنْهَا لى (٣)
وإنت القوى وأنا ضعيف الحالى (٤)

•••

أشكى لمين إلا إليك يا ربّي
ياللى فَرَقْت بين الحصا والحَبّي

•••

يا ربّ صَبّحْهُم (٥) صباح الخيري
صباح أمارهَ (٦) فوق ضُهُور الخيلى (٧)

يدرك الفلاح المصرى المؤمن أن الحرث بيده لكن نماء الزرع بقدرة الله، لذلك يقبل على الحرث كما يقبل على كل الأعمال بذكر الله، وبالتوسل بالأنبياء، وبالصالحين من عباد الله.. فالعامل فى المقطع الأول يدعو الله الفتّاح العليم أن يفتح له أبواب الرزق، فهو الكريم الذى لا يبخل على عباده بالرزق.

أما المقطع التالى لذكر الله فهو التوسل بالحبيب محمد عليه الصلاة والسلام، الذى لو تفل على جرح لطاب وشفى بأمر الله، فريق النبى فى العرف الشعبى شفاء من كل داء.. ثم تتوالى المقاطع تسأل الله المعونة وتهوين الصعب قائلًا: يا رب يا موجود هون هذا العمل لي، أنت القوى وأنا ضعيف الحال.. فليس لى من أشكو إليه سواك، أنت القادر الذى فرّق بين الحصى والحبوب.. ولا ينس العامل أحبابه من الزملاء وحيواناته، وأهله فيسأل الله أن يصبحهم بكل خير، وأن يرزقهم صباحًا كصباح الأمراء فوق ظهور الخيل.

(٣)

إحْنا سرينا (١) والخواجه نايمى (٢)
سهر الليالى خبّل العمايمى (٣)

•••

إحْنا سَرينا نجْعَلُه(٤) صبَاحي
تارى حَمَار الفَجر شقّ ولاحى (٥)

•••

سَرينا نحْرتْ (٦) والنّدا ما طاري(٧)
والخُوجَه(٨) نايم للضحى ما تاري(٩)

يتحدث الحرّاث فى هذه المقاطع عن

نفسه بصيغة الجمع، ويعد التعبير بصيغة المتكلمين عن الفرد المتكلم من خصائص بعض اللهجات المحلية، ولعل أشهر اللهجات التى تبدو فيها هذه السمة واضحة، لهجة أهل الإسكندرية.. فحينما يقول (إحنا.. أو نحنا) فهو يقصد نفسه فقط وقرية الهمامية من هذه القرى التى تتوافر فى لهجتها هذه السمة.

يقول المقطع: لقد استيقظت مبكرًا وخرجت من بيتى ظانًا أن الصباح قد أشرق لكنى وجدت اللون الأحمر فى المشرق، والذى يدل على أن الشمس لم تشرق بعد، لكنى سرت إلى الحقل لأعمل.. فأنا حرّاث لا يأكل إلا من عمله، و لست من الخواجات الذين يسهرون طوال الليل، وسهر الليل يذهب بالرؤوس فيخبّل العقول، فينامون حتى تشرق الشمس. لقد بدأت الحرث والندى ما يزال على العشب لم يطر بعد ولم يجف بينما (الخوجة) ما يزال نائمًا لا يدرى من أمر الدنيا شيئًا.

(٤)

ما تُرُش قَمْحَكْ يالا يا رشّاشى (١)
رُشّ الدّهَايب (٢) سيد قَمْحَك ماشى (٣)
•••
سُوق(٤) البهَايم عَادْ يا حرّاتي
سُوقَ البهايم وعدّل(٥) المحراتي
•••
لا بيع بَقَرْتى وأشْتَرى لى تُوري
دا التُّور يحْمَلْ القَسَا والجُوري(٦)

فى هذه المقاطع تبدو إرشادات العمل واضحة، والمقاطع تبدو كأنها حوار يدور بين الحراث والرّشّاش، فهى تبدأ بالنداء من جانب الحرّاث على (الرشّاش)، من يقوم خلف المحراث بنثر الحبوب، بأن يسرع فى عمله، ويرش تقاوى القمح، ويطالبه برش (الدهايب) ولا يخشى لومًا، فصاحب الحقل قد ذهب.. ويرد الرشّاش على الحرّاث قائلًا: سُقْ بهائمك أيها الحرّاث، واعتن بعملك، وأصلح من وضع محراثك، ولا تتدخل فيما ليس من عملك.. ويرد الحراث موضحًا أن البقرة التى يحرث عليها هى السبب فيما يراه من عدم إتقان الحرث، ثم يبلغ الحرّاث محدثه أنه قرر أن يبيع هذه البقرة ويشترى بدلًا منها ثورًا، فالثور أقدر على تحمل قسوة عمل المحراث والظلم الذى يلاقيه الحيوان الذى يجر المحراث.

(٥)

البقره تقول للتور مالك مايلي(١)
ميلى على زندك(٢) بلاش جمايلي(٣)
•••
تورى اشتكى منى وقال: يا دراعي
فرقلتك تيجى على الأوْجاعى (٤)
•••
البقرة تقول : والله مالى شانى (٥)
الحيل والقوّه للتيراني

نحن أمام حوار طريف يدور بين الحرّاث والبقرة والثور، تقول البقرة للثور: ماذا بك أيها الثور؟ مالك تميل فتحرف المحراث عن مساره؟ وتعب الحرّاث فى ضبط اعتدال الخط، فيرد الثور متغيظًا من مجاملتها للحرّاث قائلًا: اسحبي.. واتعبى زندك، ودعى التجمل.

أما المقطع الثانى فيأتى على لسان الحرّاث نفسه حيث يقول: لقد اشتكى منى ثورى لأنى ضربته وصرخ متألمًا: يا ذراعي..!! أيها الحرّاث.. تمهل..!! حاسب أثناء ضربي.. فإن فرقلتك التى تضربنى بها تنزل على أوجاعى وجراحي.. ويبدو أن البقرة لم يعجبها رد الثور عليها، فهى تقف موقفًا فلسفيًا تشكو فيه الظلم، وتقرر لأنها أنثى ولأنها بقرة فالحرّاث يظن أنها لا قوة لديها ولا شأن لها ولا قيمة، إنما القوة والحول والشأن للثيران لأنهم ثيران.

(٦)

نَقّلْ بخُفّكْ يا كَحيلْ لاعْيَانى (١)
نَقلَ بخفك طلّع الليالي
•••
اضرب بخفك ياملِيح اللُّوني
اضرب بخفك طلّع المَدْفُونى (٢)
•••
يسْتَاهَل الصّبّاغ كَسْر دْ نُونو (٣)
إللى صَبَغْ الابيَض وغَيّر لونو(٤)
•••
عتبك على العلاف طب وأنا مالى (٥)
عتبك على اللى عَدّ فيك المالى (٦)

هذه المقاطع لحرّاث يستخدم جملًا فى جر محراثه، وقد تعرفنا على الحيوان من خلال مجموعة الصفات الإشارات التى وردت خلال المقاطع.. فهو صاحب خف، وكحيل الأعين، وهو أبيض لكنه مصبوغ الوبر. والمقاطع هى فى الواقع حديث من الحرّاث إلى جمله الذى يجر المحراث.

يطلب الحرّاث من جمله النشيط كحيل العينين أن يتحرك وينقل خفه، حتى يطلع الليل ليرتاح هو والجمل من العمل المجهد.. ويخاطب الحرّاث الجمل بوصفه صاحب اللون الجميل، ويطلب منه أن يبذل الجهد حتى يمكن للمحراث أن يخرج ما دفن فى الأرض من جذور وأحجار حتى لا ينكسر المحراث فالمثل يقول (المدفونة تكسر المحرات).

فى المقطع الثالث لا يبدو الحرّاث سعيدًا باللون الذى صبغ به جمله، فهو يقول أن الصباغ الذى قام بصبغك، يستحق أن تكسر دنانه، لأنه شوّه منظر الجمل الأبيض الجميل، وغير لونه الجميل.

ويبدو أن الحرّاث استشعر الإجهاد وقد حل بالجمل فيقول له: لا تعتب على يا صديقي، بل من حقك أن تعتب على العلاف

الذى لم يقدم لك العليق الكافى، كما من حقك أن تعتب على من اشتراك ودفع فيك المال ليسلمك لهذا العمل المرهق.

أما مجموعة المقاطع التالية فتبدأ بصوت منفرد للحرّاث ثم تتحول إلى حوار مع الآخر. يتذكر الحرّاث رفيقه أو (محبوبته) التى تركها هناك فى بلاده بعيد عن مكان عمله هذا ويتمنى أن يجد من يصل بسلامه إلى رفيقه، فهو لا يستطيع الوصول إليه فهو منشغل بعمل شاق، هو الحرث على الريق دون إفطار. ثم يدور حوار بين الحرّاث والآخر، يلوم فيه الآخر على الحرّاث تجهمه وحزنه، ويسأله لماذا أنت حزين أيها الحراث؟، ويجيب الحرّاث أنه حزين لأن ثوره الذى يحرث به هزيل نحيف ليس كثيران الآخرين.

(٧)

يا مين يسَلّم لى على رَفيقى (٧)
مَشْبُوك أنا وَالله ف حرَات الرّيقى (٨)

•••

مالك يا حرّات ؟ وليه زعلاني؟
زعلت من تُورىَ عَشَانْ بَطْلانى (٩)

•••

ارْخى الدّفَاين عَادْ يا حرّاتي
خلّيه يجيب الأرض لُلْمَعَاتى (١٠)

•••

محرات أبوي مْتَقّل بحديدى (١١)
طلعْنَا(١٢) نُحْرُثْ فى بلاد الطّينى (١٣)

•••

مَا احْلَى حرات اليوم يا سميني
ما احلى حراتك فى بلاد الطّيني

فى المقطع التالى يطالب الآخر الحرّاث أن يعمل بجد، وأن يرخى الدفائن الخشبية ليغوص المحراث بشكل أعمق فى التربة، فعليه أن يصل إلى أعمق ما يمكن، حتى يصل إلى الماء الجوفى فى الأرض (اللمعة). يعود الحرّاث إلى حديثه مع نفسه مبينًا أن المحراث هو ميراثه عن أبيه، وهو محراث مثقل بحديد، ولهذا هو مطلوب فى هذه البلاد طينية التربة. ثم يلتفت إلى ثوره الهزيل رافعًا من معنوياته قائلًا له: ما أحلى حرثك أيها الثور السمين.. ما أحلى حرثك برغم التربة الطينية العسيرة الحرث.

(٨)

لولا المقَدّرْ (١) ما جَرَى اللى كانى (٢)
ولا اجّهّرَم (٣)الخالى على البليانى (٤)

•••

من كتر جضي(٥) نقنقوا(٦) جيراني
حراتى واعر (٧) وقف التيرانى (٨)

•••

من كتر جضى اتضايقوا جيراني
والجرح عين (٩) والطبيب ما جانى (١٠)

هذه المقاطع تكشف لنا الحالة النفسية لذلك الفلاح الذى يهلكه العمل الشاق، الفلاح الصابر على كل ما يلاقيه فى حياته. فهو يؤمن بالقدر: المقدر والمكتوب، ولا حيلة له فيه، ولولا المقدر ما كان الذى كان، وما تفاخر وتباهى الخالى من الهم على المبتلى به.

إننى أتألم من هذا العمل الشاق طوال اليوم، حتى أننى عندما أعود إلى البيت بالليل، يعلو أنيني، حتى أزعج أنينى جيراني، فأظهروا الامتعاض والتذمر دون أن يفصحوا بالطبع، لكن ما حيلتي، حرثى صعب ويحتاج إلى جهد شديد، لقد أعجز هذا الحرث من صعوبته الثيران القوية فوقفت لاهثة بلا حراك. كأننى مصاب بخراج، تجمع به القيح، وظهرت عينه، لكن الطبيب الذى طلبته ليعالج علتى لم يأتني، لهذا أنا أتألم وأشكو.

(٩)

عشان سوادى يجعلونى عبدى (١)
لا ما سواد إلا سواد العرضي(٢)

•••

مين قال عمي كيف أبوى غلطاني
عمى كسا ولده وأنا عرياني

•••

ندرن(٣) عليه إن رجع لى غايبى (٤)
لأعمل وليمه وأجمع الحبايبى (٥)

عادة ما تكون فترة اختلاء الفلاح بنفسه أثناء العمل، ومع الجهد الشاق الذى يبذله، فرصة للبوح بما لا يستطيع البوح به للآخرين. لهذا نراه يحمل أغانيه إلى جوار ما أشرنا إليه من إرشادات وعادات وتقاليد ومعتقدات، بعض ما يحسه حيال حياته، وعلاقاته بالآخرين.

وفى هذه المقاطع التى نتأملها مجموعة من القضايا الشخصية، التى تشعره بالحزن، وأول ما يشعره بالحزن معاملة الآخرين له باحتقار، فلونه الأسود يجعل من حوله يحسبونه عبدًا رقيًا، بينما هو لا يرى فى سواد جلده ما يشينٌ، فالسواد المذموم، هو سواد العرض، بالتفريط فيه وتلويثه. الناس ليست سواء فى تعاملهم مع بعضهم، فمن قال أن الأب مثل العم فى الحنان والرقة واهم، فالعم حينما يفاضل بين ابنه وابن أخيه ينحاز لابنه بالطبع، فقد يكسوه ويترك ابن أخيه عاريًا. فى المقطع الأخير من المجموعة يعلن أنه نذر لله نذرًا، إن عاد له حبيبه الغائب، أن يقيم وليمة ويدعو لها كل من يحبهم ابتهاجًا بعودة الغائبين.

(١٠)

يا عم ما احلى النوم فى العلالى (١)
مع بت بيضا خدها بيلالى (٢)

•••

يا شايله البلاص غطّى إيديكي
أنا ما قَتَلْنى إلّا سَواد عنيكي

•••

إنْ قفلوا الأبواب لاجى من فوقي(٣)
وأنزل على الأحباب وابل الشوقى (٤)

•••

بت المعلم (٥) **داقالها صلباني**(٦)
خضرا على السوه شمال وأيماني(٧)

•••

ما طلّت الزينه من الطيقانى (٨)
قالتَ آ منك (٩) **يا كحيل لاعيانى** (١٠)

من المؤكد أن حياة ذلك الحرّاث لا تبقى على لون واحد، بل تتبدل به الحال من الضجر والتعب والحزن، إلى الفرح والابتسام والنشوة. وفى المقاطع التى أسلفناها تصوير لحالة من حديث العشق والجنس. فى المقطع الأول يحدث الحرّاث صاحبه حديث الرضا مبتدئًا بقوله يا عم التى تدل على المباسطة بين الأصدقاء، ثم يقرر أن أحلى أوقات النوم هى النوم فى العلالى حيث الهواء الطلق شريطة أن تكون إلى جوارك امرأة جميلة صبوحة الوجه

نظيفة حتى أن خدها يلتمع فى الليل.

فى المقطع الثانى يخاطب الحرّاث مغنيًا امـرأة تحمل جرتها وتسندها بيديها وقد انزلق كمى الثوب عن ساعدين أبيضين، فيصيح بها مستثارًا أن تغطى يديها، فيكفيه عينيها، فقد قتله السواد الساحر بهما ولم يعد به طاقة على الاحتمال.

ثم يؤكد لها أنه سيصل إليها مهما كانت الظـروف، فلو أغلقوا الأبـواب فى وجهه، سيأتيها من أعلى البيت، وسينزل على من يحب ويبل باللقاء شوقه إليه. ثم يميل الغناء نحو الجنس مصرحًا هـذه المـرة، فيفاخر بأنه خاض تجربة مع بنت المعلم، ويدلل على ذلك بوصف دقيق لمنطقة حساسة، فالبنت بيضاء، وقد نقشت وشمًا أخضر لصلبان فوق سوتها على اليمين وعلى الشمال. لقد مر من أمام منزلها، فأطلت عليه من الكوة، وتأوهت من شوقها إليه قائلة: آه منك يا كحيل العينين..!!

(١١)

لا تنْهَروهم فى العصيرْ(١) المَاسي(٢)
حَتى المراكب طَالْبَه المَرَاسى (٣)

•••

دخل المسا يا ابيض(٤) وخشّ الليلي
دخل المسا على قليل الحيلىَ (٥)

يقول الحـرّاث بخبرة الرجل المحنك لمن يقومون على الحـرث، ترفقوا بالحيوانات، ولا تنهروها لتدفعوها للعمل، لقد دخلنا فى العصر المظلم وبداية المساء، وكل شيء لا بد له أن يرتاح بعد التعب، حتى المراكب نفسها التى تجرى على الماء ويدفعها الريح، إذا اقترب الليل تطلب المرسى لتستريح فما بالكم بهذا الحيوان المتعب.

يتحول الحوار من الحرّاث إلى الآخرين إلى حـوار بينه وبين ثـوره. يقول الحـرّاث المتعبُ لـثوره الأبيض المتعب أيضًـا، هيا تشجع لقد اقترب وقت الراحة، ودخل الليل، ومن لم تعد لديه طاقة، لن يتم عمله ، لابد للمتعب أن يستريح.

ولا تعد هذه النصوص حصرًا لكل أغانى الحـرث لـدى الـفـلاح المـصـرى فـى وسط الصعيد بل هى ما تيسر لنا الوصول إليه.

الهـوامـش

(١)

(×) أورد جاستون ماسبيرو معظم هـذه النصوص ولكن بروايات تختلف أحيانًا وتتطابق أحيانًا.. وقد أضفت إلى ذلك ما اتصل بى من نصوص أغنيات سمعتها فى قريتي، بل وغنيت بعضها صغيرًا: انظر «الأغانى الشعبية فى صعيد مصر» جاستون ماسبيرو. هيئة الكتاب ـ ٢٠٠٠.

(٢)

(١) الحبيبي: الحبيب محمد عليه الصلاة والسلام
(٢) يطيبي: يطيب: يشفى ويبرأ
(٣) هونهالي: إجعل الحياة على هينة سهلة .
(٤) ضعيف الحالي: ضعيف الحال تعبيرًا عن الفقر إلى الله والحاجة إلى معونته.
(٥) صبحهم: أى أهل عليهم الصباح بالخير
(٦) أماره: أمراء
(٧) ضهور الخيل: ظهور الخيل

(٣)

(١) سرينا: أى سرنا ليلًا.
(٢) الخواجة: الأوروبـى المنعم الـذى لايضطر إلى الاستيقاظ مبكرًا، ويطلق كلمة الخواجة أيضًا على غير المسلم من كبار التجار والأثرياء.
(٣) خبل العمايم: أخل بنظامها.
(٤) نجعله: نظنه.
(٥) لاحي: لاح الفجر.
(٧) سرينا نحرت: خرجنا مبكرًا نحرث.
(٨) الندا ما طاري: لم يجف الندى بعد ولم يطر الخوجة: معلم الصبية.
(٩) تاري: تار: ثار: هب ووقف: تاير من النوم أى قائم من النوم.

(٤)

(١) يا رشاشي: يا من تبذر البذور.
(٢) الدهايب: الأرض التى لم تحرث جيدًا.
(٣) آهو ماشي: ها هو ينصرف.
(٤) سوق: انهر البهائم لتتحرك.
(٥) عدل المحراتي: أصلح المحراث.
(٦) القسا والجوري: يتحمل الشدة والظلم.

(٥)

(١) مايلي: مائل: تنحرف عن المسار.
(٢) زندك: قدمك الأمامية التى بمثابة الذراع.
(٣) جمايلي: تزويق الكلام وتجميله.
(٤) الاوجاعي: على الأوجاع والجروح.
(٥) مالى شاني: ليس لى شأن ولا قدر.

(٦) (٧)

(١) لاعياني: كحيل الأعين.
(٢) المـدفـوني: المـدفـون مـن الأحـجـار والجـذور القديمة.
(٣) دنونو: دنانه جمع دن وهو وعاء الصبغ.
(٤) لونو: لونه
(٥) العلاف: من يقوم بوضع العليق للحيوان.
(٦) عد فيك المال: من اشتراك ودفع المال.
(٧) رفيقي: محبوبتي، وعادة ما يستخدم التذكير للتعبير عن الأنثى.
(٨) حرات الريق: الحرث قبل تناول الإفطار (ريق النوم).
(٩) بطلاني: بطلان: نحيف وهزيل.
(١٠) للمعاتى: إلى اللمعة موضع وجود الماء الجوفى دلالة على العمق.
(١١) مثقل بحديدي: صنعت له سكة من الحديد ثقيلة ليسهل غوصه.
(١٢) طلعنا: خرجنا.
(١٣) بلاد الطيني: بلاد الطين: الوادي.

(٨)

(١) المقدر: ما كتبه الله وقدره.
(٢) اللى كاني: ما كان.
(٣) اجهرم: تفاخر وتباهي.
(٤) البليان: المبتلى.
(٥) جضي: أنيني.
(٦) نقنقوا: تذمروا بكلام غير واضح.
(٧) واعر: شديد.
(٨) وقف التيراني: جعلها لا تتحرك من التعب.
(٩) الجـرح عين: تحـدد المكان الـذى سينفتح منه الجرح المتقيح.
(١٠) ما جاني: لم يأتنى الطبيب.

(٩)

(١) يجعلونى عبدي: يحسبون أننى من العبيد.
(٢) العرضي: العرض ـ الشرف.
(٣) ندرن: نذرًا علي.
(٤) غايبي: العزيز الغائب.
(٥) الحبايبي: الأحباب.

(١٠)

(١) العلالي: جمع علية، وهي ما يبنى أعلى البيت.
(٢) بيلالي: يلتمع من البياض والنظافة.
(٣) لاجى من فوقى: من أعلى البيت.
(٤) أبـل الـشـوقـي: أقـضـي حـاجـتـي وأرتـــوي من محبوبي.
(٥) المعلـم: لـقـب يطلق عـلـى متعلمي وأغنياء النصارى.
(٦) صلباني: جمع صليب.
(٧) السوة: أعلى العانة من البطن.
(٨) الطيقاني: جمع طاقة طيقان وهي كوة تطل على الخارج.
(٩) آ.. منك: آه منك.
(١٠) كحيل لاعياني: كحيل الأعين.

(١١)

(١) العصير: تصغير العصر أى وقت العصر.
(٢) المـاسي: الذى يقترب من المساء أو الذى يأخذ الظلام من صفاته.
(٣) طالبه المراسي: تحب أن ترسو على المرسى.
(٤) الأبـيـض: يـا صـاحـب الـلـون الأبـيـض يقصد الحيوان.
(٥) قليل الحيلي: صاحب الجهد القليل.

كتب وكتاب

فتحى عبد الله

طقوس الاحتفال بالجسد

تمثل تجربة الحب والإيروتيكا جانبًا كبيرًا فى شعرية عبد المنعم رمضان منذ بدايتها، وإن أخذت أنماطًا متعددة ومختلفة حسب كل حالة، حتى أصبحت هاجسه الأكبر فى الحقبة الأخيرة، كما هو واضح فى ديوانه الأخير «الحنين العارى» الصادر عن الهيئة العامة للكتاب.. ولا غرابة فى ذلك فهى تمثّل معين كل الشعريات فى العالم، وإنَ جاءت بطرائق تتناسب وثقافة كل مجتمع.

وقد بدت تجربة عبد المنعم أقرب ما تكون إلى الوقائع اليومية أو أقرب إلى تفاصيل حياته الخاصة، ثم تطورت من حيث الرؤية حتى أنك لا تستطيع أن تفصلها عما يحدث فى المجتمع من صراعات.

قدم عبد المنعم عبر مشواره، النموذج المثالى لشخصية الأنثى، فهى فاعلة بدرجة كبيرة ومتحققة، وتمارس نوعًا من الاستعراض الاحتفالى، الذى يقوم على الطقوس البدائية أو أشبه بالطقوس الدينية.. وكأن فعل الحب فعل مقدس، وقد تقاطع الشاعر فى ذلك مع الحضارات القديمة، بخاصة المصرية منها، وسيطرت عليه بعض الرموز والأيقونات بل المشاعر والانفعالات ذات الطبيعة الفيّاضة والعفوية التى لا تعترف بما حدث فى المجتمع البشرى من ضوابط وأخلاقيات لتنظيم هذا الفعل الأساسى فى الوجود.

ثم تطورت هذه الرؤية واقتربت أكثر من اللذائذ الحسيّة وما يصاحبها من طقوس ماديّة خالصة، كحفلات الرقص والغناء والأكل الجماعى، وهنا التقى بالتراث العربى فى أزهى حقبة على المستوى الاجتماعى والسياسى بل والفنى، وكان دليله كتاب «الأغانى» لأبى فرج الأصفهانى، وكتاب «ألف ليلة وليلة» حيث الحكايات الساحرة والأسطورية وحيث الحب والإيروتيكا هما العمود الفقرى لأفعال الجماعة.

وهنا ظهر «شعر الإيروتيكا»، الذى يقوم على الحكى بكل مفرداته ومن أهمها السرد، واللغة الليّنة بل والغنائية المفرطة أحيانًا، وقد تحول الشاعر فى هذه التجربة إلى مجرد راوٍ عليم بكل ما يحدث فى تلك الحكاية، سواء ما يخص الرجل وانفعالاته وأفعاله داخل التجربة أو الأنثى وما ينتابها فى تلك العلاقات ذات الطبيعة الحسية، كما أنه عالم بالغناء والأصوات وما يحدث للجماعة فى لحظات النشوة والتحقق.

وفى لحظات الإفاقة يدرك هذا الراوى العليم ما يحدث فى المجتمع من صراعات ودسائس وقد استخدم الشاعر فى تلك التجربة طرائق الغواية الحسية فى القبض على ما هو شعرى وإن جاء بدقة متناهية، وبتجريد كبير حرر كل شخوص تجربته من الوقائعية والفعل الفردى، فلم يبق إلا فعل الشاعر وهو فعل تمثيلى كتابى فنى، لا ينفصل عن الواقع ولا يعيد إنتاجه مرة أخرى، وإنما هو فعل مركب مما هو تاريخى ويومى فى خيال جديد، يعيد فيه ترتيب الأسطورة أو خلقها من جديد، بما يتناسب ومعطيات عصر الحداثة.

أما على مستوى الأداء، أىّ بناء النصوص، فقد جاءت جميعها معتمدة على السرد والحكاية وإن ظهرت استطرادات كثيرة، تمليها طبيعة النص، وطبيعة النمط – شعر التفعيلة – كما فى ديوانه «الحنين العارى».. فالديوان كله يقوم على تجربة الحب فى اثنتى عشرة قصيدة، لا تخضع للتصاعد الدرامى، ولا لآليات الصراع بين الذكر والأنثى أو الفاعلية بينهما، حتى يصل الصراع إلى ذروته، وإنما تخضع النصوص لسلطة الشاعر العارف وكأنه يمارس نوعًا من التمثيل لدور كل من الأنثى والذكر فى نفس الوقت، فهو الفاعل الأوحد، والمحب الأوحد، أو أنه يؤدى كل الأدوار فى أريحية نادرة، وهذا ما أوقع النصوص فى دائرة واحدة مكررة أحيانًا ومتشابهة أحيانًا أخرى؛ ففى قصيدة «ليس كمثل الوحشة والناى المكسور» تلعب «الأنا» العليمة والعارف الدور الأكبر فى ذلك النص، بدءًا من التعريف:

ها أنا ذا
كالماء البارد
كالإسفنج
وقفت أمام جهات الأرض جميعًا
وتحايلت
فهبطت آونة ومنازل
هبط الضوء الآخر (صـ ١٠٩)

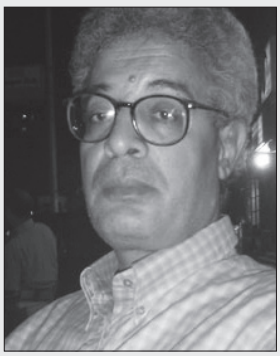
حتى يصل فى نهاية القصيدة بعد استطرادات طويلة، تشتت الدلالة حينًا وتكثّف الغواية وسحر التاريخ حينًا آخر، وربما يكون الإيقاع المستهلك لعصور طويلة هو سبب هذا الاستطراد.

فيصرخ الشاعر بعد كتابة كثيرة: «خذنا يا ألله إلى التجربة ولا تحرمنا منها»، فقد أدرك الشاعر بفطرته السليمة أنه مازال خارج التجربة، رغم ما قدم من طقوس وأفعال من خلال الكتابة: «نحن اثنان، ونحن الواحد والواحدة، ونحن الذكر العالق باستخفاء الأنثى، والأنثى الظمآنة لاستسلام الذكر، ونحن الخير
ونحن الشر
ونحن القوة والجبروت» (صـ ١٢٢)

وطالما أن الشاعر لم يدخل التجربة ويتذوق، فإنه يعود مرة أخرى إلى التجريد الذى يفسد الشعر، والذى يكرّس لذاته المنفصلة عن العالم، ولا تعرف إلا نفسها.

وإذا كانت الذات موهومة، فهى لا تملك إلا تكرار فعلها الزائف أو المجرد أو الموهوم. ولم تنقذ التجربة الأخيرة الشاعر فى البناء والاعتماد على ما هو تاريخى لتقديم الطقوس، وإلا أصبحت النصوص نوعًا من الحكىّ الجميل والموزون، الخالى من الشعرية.

غلاف الكتاب



عبد المنعم رمضان

القرآن محور ثقافة العرب

قامت الحضارة الإسلامية فى طورها الأول على الكتاب المؤسس وهو «القرآن الكريم»، فمعظم علومها الإنسانية نشأت من أجل الحفاظ عليه لغة ومبنى وتشريعًا كعلم اللغة والنحو والصرف والتفسير والحديث والفقه، بل إن علم الكتابة وتطوره ارتبط ارتباطًا مباشرًا بالقرآن. وظل هذا الكتاب هو محور هذه الحضارة إلى الآن، وإن أخذ أشكالاً مختلفة تتناسب مع ما يحدث فى المجتمع من صراعات.

ومشكلة «خلق القرآن» ظهرت نتيجة لتداخل الثقافات الأخرى فى اللغة العربية وظهور قوى اجتماعية جديدة تبحث لنفسها عن خطاب أيديولوجى يبرر وجودها بل ومشاركتها فى السلطة.

ومع الفتوحات ودخول حضارات أخرى إلى الإمبراطورية الإسلامية، ظهرت فكرة «التأويل» أىّ تأويل النص القرآنى بما يسمح للشعوب الأخرى بالفاعلية والاندماج، وبما يخفف من سطوة الجنس العربى، وتماهيه مع الفكرة الإسلامية.

واستخدم هذا النص القرآنى من قبل الجماعات المهمشة أيضًا وحدثت عدة ثورات، تنتمى فى معظمها للطبقات الفقيرة، كانت تستمد معظم شعاراتها وأيديولوجيتها الحاكمة من النص، أىّ بتأويله بما يخدم مصالحها فى الصراع، ومع تنوع هذه التأويلات السياسية للنص، ظهر «التفسير الأدبى» الذى يعتمد على السياق اللغوى فقط، مع النظر إلى أسباب النزول، والبيئة الخاصة للمفردات.

وكان الشيخ أمين الخولى هو أول من أسس لهذا التفسير، وتبعه د.محمد أحمد خلف الله، وشكرى عياد، ونصر حامد أبوزيد، وإن قدموا تمايزات كثيرة ومختلفة؛ فالدكتور «خلف الله» اهتم بالحكاية والسرد فى القرآن كفن خالص، واهتم «أبو زيد» بالتأويل اللغوى، فى حين اهتم «شكرى عياد» بالتفسير الأدبى للنص القرآنى فى كتابه الشهير «من وصف القرآن ـ يوم الدين والحساب» الصادر عن الهيئة العامة للكتاب عام ٢٠١٢م، مشروع مكتبة الأسرة.

يقول شكرى عياد: «إن دراسة القرآن ذاته تبدأ بالنظر فى المفردات وأصولها اللغوية ومعانيها فى العصر الذى نزل فيه القرآن، ثم معانيها الاستعمالية فى القرآن، ثم يكون النظر فى التراكيب، مستعينًا بالعلوم الأدبية من نحو وبلاغة..إلخ، على أنها أداة من أدوات بيان المعنى وتحديده، والنظر فى اتفاق معانى القراءات المختلفة للآيات الواحدة والتقاء الاستعمالات المتماثلة فى القرآن كله، على أن تكون النظرة البلاغية هى النظرة الأدبية الفنية التى تتمثل فى الجمال القولى فى الأسلوب القرآنى وتستبين معارف هذا الجمال وتستجلى قسماته فى ذوق بارع قد استشف خصائص التراكيب العربية ثم التأمل العميق فى تلك التراكيب والأساليب لمعرفة مزاياها الخاصة بها بين آثار العربية، بل لمعرفة فنون القول القرآنى وموضوعاته، فنًا فنًا، وموضوعًا موضوعًا.. إن وراء هذا البحث فى المفردات والأساليب بحثٌ آخر، لا يتم التفسير الأدبى إلا به مثل أن يدرس التفسير الأدبى بيئة القرآن المعنوية من عقائد ونظم اجتماعية وفنون متنوعة، بل أكثر من ذلك وهذا هو الأهم البحث عن المعانى الإنسانية والاجتماعية للقرآن بإبراز ما يضيفه إلى النفس الإنسانية من وعى جديد بذاتها وإدراك دقيق لما حولها».

من هذه الرؤية العلمية الصارمة، يتخذ الدكتور شكرى عياد «يوم الحساب» إطارًا عامًا لاختبار نظريته الأدبية للقرآن.. ففى مبحث المفردات يتناول كل المفردات الخاصة بيوم الحساب فى القرآن ودلالتها الدينية والاجتماعية فى معظم السياقات.

وأوضح أن للألفاظ حياة وتاريخًا مثل أىّ كائن حى، فهى تبدأ ذات مدلول بسيط ساذج ثم يتطور هذا المدلول مع تطور الحياة الإنسانية وتنشق المعانى وتتفرع، وكلها راجع إلى ذلك الأصل الأول.. ومدلول اللفظ لا يتحدد بذاته فقط بل يتحدد أيضًا بائتلافه مع غيره من الألفاظ.

كما أن المفسر الأدبى لا يقنع بالدلالة الصريحة للفظ بل يتجاوز هذه الدلالة إلى الدلالات الضمنية، أىّ ما يوحيه اللفظ من المعانى التى قد لا تدخل فى تعريفه ولكنها مع ذلك تطوف حوله وتتعلق به.

وفى باب الأسلوب يقول د. عياد: «إن الأسلوب عندنا هو طريقة التعبير، وطريقة التعبير لا تنفصل عن المعنى الذى يراد التعبير عنه.. والمعنى الأدبى هو نتيجة لتفاعل النفس الإنسانية بكل ما فيها من قوى إدراكية ودفعات غريزية وعواطف ومطامح وميول ونزعات مع مجالى الطبيعة والقوى التى تهيمن عليها.

وهذه المعانى معقدة متشابكة، وهى لا تُضبط ولا تُحصر وليس لها حد تقف عنده ولا مدى تنتهى إليه.. ويرجع ذلك إلى الفروق النفسية بين الأفراد والحضارات، واللغة الأدبية هى أقوى وسائل التعبير الوجدانى وأنفذها أثرًا، كيف لا وقد صحبت الإنسان طفلًا وحبيبًا وتصحبه رجلًا وشيخًا، وهى أقرب وسيلة يعبر بها عن نوازع نفسه ومطالب حسه ومرامى خياله».

وفى الفصل الأخير، يتحدث شكرى عيّاد عن العلاقة بين الفن والدين: «يلتقى الدين والفن فى كونهما تعبيرًا عن الجانب الوجدانى من النفس الإنسانية، وينفصل الدين بجملة من المميزات أهمها الإيمان بقوة عليا وبحياة آخرة مثالية.. ورغم ذلك يظل الدين وثيق الصلة بالفن لأن موضوعه يتضمن مشكلات الشخصية والوجود والتقلبات العميقة فى الحياة والفكر.

والأديان تختلف فى معالم أفكارها الكبرى وفق اختلاف ظروفها التاريخية والاجتماعية ولكن ما تنطوى عليه من تجربة نفسية عميقة يكاد يكون عنصرًا خالدًا فى كل منها، فالكتب الدينية الكبرى تُمثّل مستوى عاليًا لا يزال الناس يجدونَه مشبعًا للوجدان والفكر ومحرّكا للآمال والمُثل.

هذا لا ينفى التفسير الأدبى وبقية التفسيرات القائمة على النقل أو العقل، وإنما يضعها جميعًا فى إطار واحد، أقرب إلى الموضوعية.

غلاف الكتاب

شكرى عياد

بهجاتيا العظمى

لعب الكاريكاتير دورًا أساسيًا فى الصراع السياسى والاجتماعى، إذ انحاز مباشرة بعد ثورة يوليو إلى الطبقات الفقيرة والمتوسطة، وأصبح مصريًا خالصًا بعد أن كان أجنبيًا يمارس السخرية والتهكم من المصريين والمجتمع المصرى.

وقد ظهر الكاريكاتير المصرى فى نمطه الأرقى عبر مجلة «روزاليوسف»، ثم مجلة «صباح الخير». وفيهما استعاد رسّام الكاريكاتير اعتباره كمبدع، وفاعل عبر رؤيته الساخرة لعيوب المجتمع أو ظواهره السلبية حتى صار الرسام هو صاحب الأرض وصاحب القضية، يحمل هموم شعبه ويعبّر عنها بأسلوبه المتميز والأقدر على النفاذ والوصول إلى الجماعة المستهدفة.

لقد تصدوا لتصحيح الكثير من المفاهيم المغلوطة فى مختلف مجالات الفن والحياة، وانتقدوا مدّاحى القصور، وشعراء البلاط، ومطربى ومطربات الموضة، كما انتقدوا الوزير المبذِّر والموظف المقصِّر، وسخروا من الإقطاعى المتستر بلافتة الاشتراكية، وفضحوا رجال كل العصور، وشدُّوا العمامة من رؤوس بعض المشايخ الذين يسخِّرون الدين لخدمة السلطان.. ولم يكتفوا بالهجوم على العدو والتشهير به، بل عرُّوا المتعاونين معه، وكذلك المتخاذلين أمامه.

وكان من أشهر هؤلاء وأكثرهم صلابة الفنان الكبير «بهجت عثمان»، وقد أصدرت الهيئة العامة للكتاب ضمن مشروع مكتبة الأسرة كتابًا بعنوان «الديكتاتورية للمبتدئين» عام ٢٠١٢م.

يحتوى الكتاب على دراستين نادرتين، أولاهما: للدكتور على الراعى، بعنوان: الديكتاتور مسرحًا، يقول فيها: «يمضى الفنان المبدع بهجت عثمان فى طريق اختطه لنفسه، وهو أن يترك جانب النقد الفردى العابر لظواهر متفرقة من حياتنا الاجتماعية والسياسية ويختار الموضوع الواحد المتصل، يتأمله من عشرات الزوايا، ويلقى عليه الضوء بعد الضوء، إذا بجوانبه تتكشف لنا بوضوح، وتصبح الرسوم المتفرقة كلًا واحدًا متسقًا على نحو ما فعل بهجت فى كتابه الأول «حكومة وأهالى».

بهذا يصبح الرسم الكاريكاتورى بحثًا فى أحوال الوطن على شكل رسوم ويستحق أن يجمع فى كتاب، أسوة بما حدث للمسرحية التى انتقلت من عرض يظهر على خشبة المسرح ويعرض وقتًا يطول أو يقصر ثم ينتهى، فلا يعرف طريقه إلى المطبعة حتى جاء توفيق الحكيم فعمّق من النظرة إلى الفن المسرحى، ورفعه إلى مرتبة الأدب».

أما الدراسة الثانية: فهى للكاتب اللبنانى «طلال سلمان»، وفيها يقول: «قد لا يكون بهجت عثمان من جيل الرواد، ولكنه واحد بالقطع من الذين طوروا هذا الفن وطوّعوه وربطوه بهموم الناس وطموحاتهم المشروعة إلى غد أفضل. إنه لا يسخر فقط من التواكل والتباطؤ والبيروقراطية والفردية والتخلف والتحجُّر والتعصُّب وسائر أمراضنا الموروثة.

وهو لا ينتقد فقط أولئك الذين يضربون الناس بسيف السلطان، إنه لا يستدر ضحكك لمجرد الضحك، فهو ليس المهرج، وليس المترف الخلىّ البال الذى يبحث عن تسلية مجانية، وليس بالمصادفة أنه لم يجعل (الصعيدى) موضوعًا لسخريته، كما فعل ويفعل الكثيرون من المستغربين عن أوطانهم ومجتمعاتهم.

إنه صاحب نكتة، مبدع، لكن النكتة ليست نكتة لذاتها، ليست حبكة فقط أو ثورية أو لعبًا على الألفاظ والكلمات، ليست فنًا للفن، إنها طلقة سخرية لاذعة لا تخطئ هدفها، فيختلط الدوىّ بالقهقهة، فإذا ما هدأت موجة الضحك العارمة تبعث فى النفوس المعرفة والوعى بمواقع الخطأ والخلل.

إن شخصية «البهجاتوس» التى اخترعها الفنان الكبير، تنحصر فى شخص كل حاكم ظالم، وكل متحكِّم متجبِّر، كل محتكر وكل مستغل، كل متاجر بالدين، وكل مستفيد من التعصُّب الطائفى، وبهجاتيا هى كل قطر عربى.

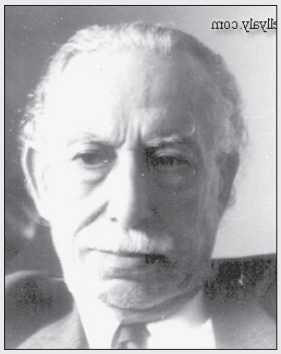
بهجاتوس هو الفساد، والتخلُّف، والانحطاط هو العجز والقهر، والجهل هو مصدر التعاسة ونبع الشقاء المتعاظم فى كل يوم بقوة الاستمرار وبإلغائه المنهجىّ لحق الاعتراض والمعارضة. أما بهجاتيا فهى الأمة المهددة بالاندثار إن هى لم تغير واقعها الفارق فى سوادين: الظلم والظلام.

بهجت يدعوك لأن تغير وأنت تضحك..».

أما الجزء الثالث من الكتاب، فإنه يحتوى على مجموعة متميزة من رسوم بهجت، التى تدور حول شخصية الزعيم بهجاتوس بكل طموحاتها الاستبدادية فى كل مناحى الحياة.

غلاف الكتاب

بهجت عثمان



توفيق الحكيم

الأنا فى صراعها مع الآخر

أخذ السرد فى مصر أشكالًا كثيرة تبعًا لتنوع القوى الاجتماعية الفاعلة حتى أصبح التجاوز سمة أساسية مهما كان نوع العلاقة بين الأشكال.

ومن أحدث الأنواع ظهورًا ما يُسمّى بالكلاسيكية الجديدة، حيث البناء المنطقى، القائم على تطور الصراع من خلال شخصيات رئيسية، دون أى كسر للزمن أو تدمير للمكان، ودون أية شاعرية فى الأداء اللغوى.

وضمن هذا الإطار تأتى رواية «الميراث» للكاتبة «أمل صديق عفيفى»، الصادرة عن الدار المصرية اللبنانية لعام ٢٠١٢.

وهى رواية تقوم على الهجنة والاختلاط فى معظم مفردات النص، فالشخصيات مزدوجة الجنسية؛ فالبطل يوسف مصرى/ أمريكى، وزوجته لبنانية/ أمريكية، وأولادهما أمريكيون/ مصريون.. كما أن المكان الفاعل فى النص يتوزع على مكانين هما مصر وأمريكا، والأحداث الرئيسية كذلك، تجرى فى مصر وأمريكا.

والسرد القائم على الهجنة سرد لـيّن، ومأزوم فى الوقت نفسه، لكنه يتطور من خلال هذه الأزمة، مما يعطى النص حيوية ما وواقعية شديدة تكشف عما يحدث للشخصيات من صراع داخلى أولًا، ثم الصراع الخارجى ثانيًا، وقد يتطور الصراعان درجة درجة، حتى يصل الحدث إلى الذروة.

كما أن الرؤية الحاكمة للرواية تقوم على إدراك «الذات» أىّ اكتشافها سواء كانت ذاتًا فردية أو جماعية، وهذه الذات لا يمكن إدراكها فى لحظة سكون أو انفصال عن العالم، وإنما تدرك هويتها من خلال صراعها مع الآخر أو تفاعلها معه.

وهو ما أحدث نوعًا من الاغتراب لدى معظم الشخصيات وتناقضًا حادًا فى علاقاتهم، وإن استجابوا جميعًا لرغبة الرحيل والتنقل سواء من مكان إلى مكان أو من زمن إلى زمن أو من جسد إلى جسد.

يوسف البطل، يعانى من الاغتراب الجسدى، فهو المصرى الذى يعيش داخل منظومة قيم لا تمت لموروثه بصلة، بل قد تكون متناقضة ونافية لما يملك أو يؤمن به من قيم، حتى وصل إلى درجة حادة من الانفصال الروحى عن الواقع المعيشى بكل تفاصيله الدقيقة، فيحاول الاندماج والمشاركة الفاعلة حتى يغير هذا الواقع.

ومعظم شخوص الرواية منفصلون أيضًا عن واقعهم المعيشى بدرجات متفاوتة؛ فأهل قريته الذين يتعرضون للاضطهاد والاستبداد والفقر، لا يبحثون عن حل اجتماعى وسياسى لإنهاء هذه المشكلة، وإنما يلجأون للسحر والخرافة عن طريق البحث عن الكنز. فقد تحول رجال القرية جميعًا إلى البحث عن الآثار فى طقوس أشبه بالطقوس الدينية القديمة والجميع متورطون فيها، بما فى ذلك السلطة السياسية ممثلة فى مأمور القسم وشيخ البلد، وكذلك النخبة المالكة للمال والمعرفة، وتورط البطل أيضًا العابر للقوميات، لا لبحثه عن المال فقط وإنما لبحثه عن ذاته أيضًا وميراثه الضائع.

إن البحث عن الكنز هو المعادل الموضوعى للبحث عن الذات الجمعية وقد طمرت هذه الذات منذ سنوات، وتم تدميرها أو إخفاؤها أو تشويهها بطرق كثيرة، فأصابها نوع من التواطؤ والسكون وعدم الفاعلية، فأصبحت فى حاجة إلى صراع جديد لتتعرف على نفسها أولًا، وهذا هو موقف البطل (يوسف) من فكرة التنقيب عن الأثار أو إحياء الموروث، فيعلن بعد صراع اجتماعى عنيف مع جميع الأطراف أنه يترك هذا الكنز للأحفاد وأنه سيعود إلى بلده الأول مصر، بعد أن أدرك جزءًا من ذاته وعليه أن يطورها فى الصراع بقوته هو وبما يحققه من علم ومعرفة.

و الرواية رغم بنائها الكلاسيكى المعتاد، إلا أن عوالمها جديدة أو الصيغة التى قدمت بها جديدة. فهناك مزاوجة بين عوالم المجتمع الأمريكى بما فيه من فردية مفرطة، وعوالم المجتمع المصرى الذى يحركه الحس الجمعى، خصوصًا فى الريف، وربما تحركه الخرافات والأساطير أيضًا.

كما أن اللغة كانت جديدة بدرجة كبيرة، وإن مالت إلى المثالية والوصف. كما أن البناء لم يكن محكمًا وحادًا فهناك استطرادات كثيرة استوجبها السرد اللـيّن القائم على الحكايات الشفوية ومحاولة التماهى مع الشخصيات الحقيقية فى الواقع.

غلاف الكتاب

أمل صديق عفيفى

رحيل مصطفى الأسمر.. الباحث عن مغزى التمرد

سمير الفيل

فى السابعة صباحًا رن جرس التليفون فى بيتى مبكرًا على غير العادة.. وصلني صوت أيمن الأسمر، بجملة مقتضبة: "الباقية فى حياتك. الوالد تعيش أنت. بلِّغ الزملاء".

بتلك الجمل التلغرافية الملاحقة، واجهتني حقيقة الموت لمرة جديدة.. يأتى هذه المرة مكشوفًا، فى غبش الصباح الخفيف ونداه، فقمت أنفض النوم عن جفنىّ وكتبت نعيًا على "الفيس بوك"، بعد أن أجريت اتصالاً بمنزل الفقيد لمعرفة جهة تشييع جثمان الفقيد الغالى، رأيت أن أتمهل قليلاً حتى يصحو الناس فأبلغهم بالخبر الحزين، بعد حوالى نصف ساعة قرأت هذه العبارة التى بثتها الهيئة العامة لقصور الثقافة بناء على الخبر الذى نشرته: "تنعى الإدارة المركزية للشئون الثقافية (نيابة عن الهيئة العامة لقصور الثقافة) إلى مثقفى مصر ومبدعيها.. الكاتب الكبير مصطفى الأسمر ابن محافظة دمياط الذى توفى صباح اليوم، وكان أحد كبار الكتَّاب المصريين فى القصة والرواية، وأحد مؤسسى مؤتمر أدباء مصر فى الأقاليم، وعضو اتحاد كتاب مصر ونادى القصة ورابطة الأدب الحديث ودار الأدباء، وسوف تشيع الجنازة بعد صلاة ظهر اليوم من الجامع الجديد بجوار عمر أفندي بمدينة دمياط".

والإدارة المركزية للشئون الثقافية إذ تنعى الراحل الكريم؛ فإنها تفتقد فيه القيمة الحقيقية لكاتب استطاع أن يسجِّل بكتاباته أدق تفاصيل الحياة إمعانًا فى الذات وتجلية للواقع، وقدّم للأدب المصرى أعمالاً مهمة، دون أن يسعى وراء شهرة زائفة أو معارك متوهّمة، وكان مثالاً للكاتب المنتمى إلى جيله ووطنه وعالمه الخاص. وإنا لله وإنا إليه راجعون".

الجلسة السحرية

كنت أصعد لمكتب عبد الفتاح أبوهندية نقيب المحامين فى شقته بالدور الأول، لأناقشه فى بعض القضايا السياسية حيث كنت أدرِّس لابنيه ياسر ومحمد، وقبل صعود السلم أجد شابًا يمسك جريدة "الأهرام" بيديه، ويتصفحها بعناية شديدة، فإذا ما انتهيت من جلستى مع الوفدى العتيد هبطت الدرجات القليلة للسلم وجدت نفس الشاب بنظارته الطبية يطوى صفحة فى كتاب يقرأه فاقتربت منه محاولاً الظفر بعنوان الكتاب فلم أتمكن من ذلك. اللافتة فوق المعرض هى "الأسمر" لكن اللقب كان يردنى بقوة لاسم "مدرسة الشاعر الأسمر" المقامة منذ وفاة الشاعر الأزهرى الشهير سنة ١٩٥٦ ودفنه فى مسقط رأسه. يخبرنى صديقى الشاعر محمد علوش الذى يمت بصلة قرابة للعائلة أن الحاج أحمد الأسمر واحد من الذين أنشأوا مصنعًا متكاملاً، تدخل فيه قطعة الخشب من الورشة لتخرج فى النهاية من ورش أخرى عبارة عن أطقم سفرة ونوم وصالون. اسم المصنع "الأيدى الحرة".

ومصطفى الأسمر ورث عن عمه حب الأدب، وهو ما علمته بعد انضمامى لجماعة الرواد الأدبية - التى أنشئت فى اليوم الأول من عام ١٩٦١ - وكان واحدًا من ثلاثة أسسوا التجمع: محمد النبوى سلامة، ومصطفى الأسمر، وكامل الدابى أمين مكتبة "الجامعة الشعبية"، وما لبثت أن تحولت لجمعية أدبية أشهرت برقم ٣٨ سنة ١٩٦٧، وأثبتت الجمعية وجودها، حيث عقدت مؤتمراتها وأصدرت كتابين بالإضافة لنشرتها الشهرية التى كانت تصدر يوميًا على شكل ورقة واحدة بطباعة "الأستنسل" أثناء حربىّ ٦٧ و٧٣.

بعد هذه النهضة، أواخر عام ١٩٦٩ أنشئت جمعية رواد قصر وبيوت الثقافة وصدر قرار دمج الجمعية المستقلة فى الجمعية الجديدة سنة ١٩٧٠. لم يقف معهم سوى بعض المثقفين القلائل، منهم أحمد عبد المعطى حجازى. رفع الأسمر وبقية الأعضاء قضية خسروها لرفعها بعد الموعد المحدد وهنا تخلى الأسمر عن الخيار المؤسسى وانتبه لتجارته حتى حدث غزو لبنان سنة ١٩٨٢ فكانت له عودة قوية بتحرير مجلة "رواد" من المحل وتجميع موادها بنفسه، أذكر أن غلاف العدد تضمن "خريطة لبنان" ومقالات نارية لمقاومة الغزو والتنديد بالتخاذل العربى.

طابع البريد

كان لابد أن نرصد هذه الفترة التاريخية الحرجة للتدليل على الموقف الصلب الذى اتخذه مصطفى الأسمر دائمًا من القضايا الوطنية، فقد كانت تشغله دائمًا فكرة تغول السلطة على المواطنين الأبرياء، ولوى عنق الحقائق تمريرًا للزيف وهو الشيء الذى يمكن أن نقرأه بوضوح فى قصصه جميعًا، سواء فى مرحلته الواقعية أو الرمزية أو تلك التى تعالج النص بغرائبية شديدة الدهشة.

كان "طابع البريد" هو وسيلة النشر لديه، ولم يكن لديه طموح من أىّ نوع أن يعيش فى القاهرة أو أن يسافر لترويج نصوصه، ورغم بعده عن العاصمة فقد لفت انتباه كتَّاب كبار زاروه فى معرضه وآزروه، منهم: بنت الشاطيء والشيخ أمين الخولى والدكتور محمد عبدالمنعم خفاجى، ومن الجيل المعاصر قابلت فى معرضه محمد جبريل والدكتور محمد نجيب التلاوى ومحمد محمود عبدالرازق، وغيرهم.

أما الجلسة اليومية فلها حكاية طريفة، فبالرغم من كون المعرض يطل على كورنيش النيل مباشرة فلم يجد صاحبه غضاضة أن يكون منتديًا يوميًا للأدباء، فهو مجال لقراءة النصوص

أغلفة أعماله

مصطفى الأسمر وقاسم

مصطفى الأسمر وعيد

مصطفى وولداه

القصصية والقصائد الشعرية ثم يتلو ذلك قفشات طازجة غالبًا يكون بطلها الزجال العتيد السيد الغواب. يجلس الأصدقاء على هيئة حلقة: مصطفى العايدى، ومحمد إبراهيم أبو سعدة، وعبد الحميد أبو زهرة، والدكتور عيد صالح، وموظف بالثقافة هو محمد عبدالخالق . كنت أزورهم من وقت لآخر فأجد الأسمر يدخل لمكتبه، ويصنع القهوة والشاى لضيوفه على "وابور سبرتو" صغير، ويمد يده بالأكواب الساخنة، والحديث لا ينقطع.

أما طريقة كتابته فغريبة، حين تداهمه فكرة يسحب ورق النتيجة ويكتب بخط منمنم صغير ويزحم الورقة بالكلام قبل أن يتركها لأخرى ويظل يقطع الأوراق حتى تنتهى القصة. فى ندوة الإثنين بنادى الأدب - بعد عودته من "العزلة الاختيارية" - يجلس صامتًا طيلة الوقت، ولا يشترك فى المناقشة إلا إذا رأى أن الحوار يأخذ منحى لا يعجبه، وله نقد انطباعى رصين فى مجالىّ الشعر والقصة.

الصيف لما يبتدى

عندما يهلّ شهر الصيف يشد الأسمر الرحال إلى عشته، وتكون فرصة كىّ نلتقى فى تلك العشة بالدور الأول بحرى كلما زار رأس البر أديب صديق، وهنا تُصَّف أطباق العشاء ويعزم المضيف بنفسه على ضيوفه بكرم أصيل، ويمتد حبل الكلام حتى ساعة مبكرة من الصباح الجديد. فى بيته يكون مصطفى الأسمر على راحته، فهو حلو العبارة، يتخفف تمامًا من عاداته المتحفظة ربما ليشعر الموجودون أنهم فى بيتهم. كان صلاح عبد السيد كلما أتى أرسل إلينا الأسمر لنشارك فى جلسة قراءة القصة والشعر، ويكون من الموجودين: الدكتور عيد صالح، ومصطفى العايدى، وناصر العزبى، والابن أيمن الأسمر، الذى كان متحمسًا له خصوصًا أنه اختَّط لنفسه طريقًا لم يسر فيه الأب، وأحيانًا الابن الأصغر أحمد.

كان الأسمر يقرأ لنا أعماله لكنه لم يحدثنا عن بداياته غير أن شهادة جميلة نشرها فى أوراق مؤتمر دمياط الأدبى السابع توضح شيئًا من مسيرته. تحت عنوان "الرواية تتحصن ببحار سبعة وسبع صحار"، يقول: "لم يحصل مصطفى الأسمر على شهادة إتمام الدراسة الابتدائية إلا بعد ملحق بمادة الرسم. كان الرسم مادة نجاح ورسوب كأى مادة أخرى، وكانت هذه الشهادة تمنح الحاصل عليها وظيفة حكومية - ١٩٤٨ - وحتى الآن وأنا فى هذا السن بعد أكثر من خمسين عامًا سأرسب بامتحان الرسم كما رسبت طفلًا، وإن كان الرسم فنًا لا أجيده فكذلك الخط، صعب على غيري قراءة ما أكتبه من خط يدى، ومع فشلى الذريع هذا فاستمتاعى بالفن التشكيلى لا حدود له. أعترف أن أول ما أقرأه بمجلة: اللوحة، فالشعر، فالنثر، ولا أذكر أننى غيرت عاداتى تلك، وأزعم أنه لن يحدث".

يقول فى موضع آخر من تلك الشهادة، متحدثًا عن مهنة الموبليات: "ربما اكتفى مصطفى بالشهادة الابتدائية ولم يواصل التحصيل الدراسى لأنه الأوسط بين شقيقين، الأكبر أستاذ الكيمياء الحيوية بطب عين شمس، والصغرى ربة بيت، ولأنه الأوسط كان عليه أن يواصل مشوار الرحلة، رحلة صناعة وتجارة الأثاث الخشبى (الموبيليا) كأهم صناعة من صناعات دمياط، إذ يندر العثور على أسرة من أبناء المدينة لا تعمل بها. من هنا كانت الأجيال تتوارثها، جيلًا إثر جيل، عقيدة مقدسة، وخصوصية كخصوصية اللقب. هكذا وجدتني مزروعًا بأرضها مع بداية عام ٤٨ إلى أن اقتلعت نفسى منها فشلًا أواسط عام ٩١ دون أن أحقق نجاحًا أو أضيف لبنة واحدة لما أقامه الأب. اللهم ومضة نجاح خلال فترة التوقف عن الكتابة والقراءة فى ٧٢/ ٨١... ولا أظن أننى وأنا بهذه السن بقادر على تحقيق أىّ نجاح كتاجر، ومع ذلك لا يمكن بحال التعامى عن هذه الفترة الزمنية - التجارية إن صح التعبير - فلها حضورها، أو على الأقل ظلالها على ما كتبه مصطفى، هناك موضوع يشغلنى عن هذه الحقبة الزمنية، يتعلق بعمل روائى، لا يتحدث عن سيرة مصطفى بقدر ما يتحدث عن التجربة الإنسانية ذاتها".

لا يمكننا بحال أن نمرر هذه المرارة التى يتحدث بها الأسمر عن فشله كتاجر غير إنه على النقيض من ذلك فقد حقق نجاحًا باهرًا فى دائرة الكتابة مع ذيوع قصصه ونشرها بكبريات الصحف العربية المصرية، دون وساطة أو معرفة مسبقة.

فى إهداء مجموعته القصصية "رحلة س" يدون حقيقة وضعه كأديب بعيد عن الأضواء: "إلى طابع البريد مذ كان (بمليمين) اعترافًا منى بفضله علىّ.. فقد كان وسيلتى الأولى لنشر ما أكتب بدءًا من الصحف وانتهاء بالكتاب.. فحفظ لي كبريائى وأغنانىّ عن اتباع "سكك نشر" لا يمشى فيها من يعتز بإبداعه وكرامته".

الجانب الإنسانى

شخصية مصطفى الأسمر لمن يعرفها حازمة، مدققة، محافظة فى تعاملها مع الآخر، لكننى اقتربت منه عدة مرات من خلال احتكاكات أدبية كشفت لى عن الجانب المرح من شخصيته، ففى مارس ١٩٩٠ اختير الأسمر للتكريم فى مؤتمر أدباء مصر عبر دورته الخامسة، سافرنا كوفد أدبى إلى أسوان، كان رئيس المؤتمر هو الدكتور محمود على مكى، وأمين عام المؤتمر السيناريست محمد السيد عيد، أما عضو الأمانة عن دمياط فهو الشاعر محمد العتر، وشمل الوفد: الشاعر الدكتور عيد صالح، والشاعر

محروس الصياد، والشاعر طه شطا، وشاركت كباحث. حين تسلم الأسمر درع المؤتمر أصر على أن نصحبه لغرفته لتلتقط لنا صورة جماعية؛ فهو قد حصل على ذلك التكريم - كما قال لنا وقتها - لأنه صمم على العيش فى دمياط بيننا، وفضَّل أن يتناول قضايا بسطاء الناس بها. أذكر أننى حملت تمثال الإله حتحور خلال التقاط الصور التذكارية فعلق ضاحكا: "سمير فرعونى".

فى بداية التسعينيات قمت بتحويل عدة نصوص قصصية للمسرح بدأتها بـ"صهيل فى البحيرة" لمحسن يونس، و"إطار الليل" ليوسف القط، ثم تناولت قصته "البحث عن ملامح" لتحمل عنوانًا مسرحيًا هو "الدوران فى الساقية"، قدمها بيت ثقافة فارسكور من إخراج السيد فاروق. أذكر أنه ابتهج للمعالجة الدرامية التى قدمتها لقصته، وكان ذلك قبل أن يغامر ويقدم على كتابة عدة مسرحيات منها "إظلام فى الظهيرة"، و"انفلات".

للتدليل على حبه الفكاهة أذكر أن الزجال السيد الغواب كان يعمل فى محل للف الأثاث بالورق، فإذا ما "انزنق" فى رباعية سارع بالحضور إلى معرض مصطفى الأسمر ليسأله: "القصيدة دى موزونة يا أستاذ مصطفى؟" ولما تكرر هذا الموقف منه، تصنع مصطفى الأسمر الغضب، صاح فيه: "يا أخى ما السوق قدامك. روح اشترى لك ميزان وريح نفسك وريحنا".

ومن الطرائف التى حدثت بيننا أننا شاركنا معًا فى ملتقى القاهرة الأول للرواية العربية، وكانت معى كاميرتى، فوجدتها فرصة كى يلتقط لى صورًا فوتوغرافية مع عبدالرحمن منيف وإبراهيم الكونى وحنا مينا. عندما عدنا دمياط حمضت الفيلم، وظهرت الصور وقد انحرفت زاوية الكاميرا، فاهتمت بالسقف أكثر من أى شيء آخر، فلما عاتبته، قال بمنتهى سرعة البديهة: "يا أخى أنا صورت صح. العدسة هى التى شطحت".

حين يهدى لى مجموعته القصصية "الصعود إلى القصر" يكتب برشاقة: "الصديق سمير. لا أدرى هل ستصعد القصر بروح الشاعر فيك أم القاص أم الناقد. اصعد كما تشاء وقل رأيك. مصطفى الأسمر ١٩٨٨/١/٤".

هذا الجانب الفكاهى المرح لم يكن ظاهرًا إلا لمن يقترب منه، ويطمئن إليه فيستغرق فى قفشات ودعابات خفيفة الدم هى لصيقة ابن البلد فى تعامله مع المواقف الحياتية اليومية. وقد كان أكثر ما سحب منه الابتسامة لسنوات طويلة هو الرحيل الدامى للقاص الطليعي يوسف القط الذى كان يأتى ليجلس بالمعرض صامتًا بالساعات ثم ينسحب بلا كلمة واحدة. فى إحدى ليالى الشتاء وجد ميتًا فى الحديقة المواجهة لمبنى استراحة المحافظ وتم الاستدلال عليه بصعوبة ولم نعرف بالفجيعة إلا بعد أيام من حدوثها حيث كان يعمل بأرشيف وزارة الصحة وجاءت شقيقته من بلدها ودفنته فى مقابر دمياط وعادت وحيدة.

فى ميزان النقد

يتحول مصطفى الأسمر لأول ناقد لعمله، فهو فى الغلاف الخلفى لمجموعته القصصية "انفلات" يرصد هذه الشذرات النقدية: "كتبت الرواية والمسرحية لكن القصة تظل هى بيتى وملاذى وأمنى النفسى، أنجز قصة فلا أكاد أصدق أن بوسعى كتابة أخرى، قصة أكتبها فأهمس لنفسى خجلًا (يا عم اترك الكتابة لأصحابها) ومن العجب أنها تعجب الكثيرين، وقصة أكتبها فأقول لنفسى مفاخرًا (بالذمة أنت قصاص يا درش؟) حتى إن لم تصادف هوى عند الكثيرين، بقراءة ناقد قصة لى يصبح من حقه علىّ احترام رأيه وأقدره أيًا كان موضعه؛ فالرأىّ عندى لن يكون أبدًا هو الحكم النهائى. الومضة الخاطفة غالبًا ما تكون هى مدخلى الأول لقصصى. تعودت ألا أشرح فكرة أو طريقة صياغة قصة لى ثقةً منى أنها الأجدر فإن فشلت فلن أنجح أنا فى الدفاع".

فى تصديره لمجموعة الحظ يكتب الدكتور عبد المنعم خفاجى دراسة نقدية يقول فيها: "إن العالم القصصى لمصطفى الأسمر عالم فسيح يشمل كل مظاهر الحياة، والطبيعة من حوله، وهو نسيج من تصورات الطبقات الكادحة وخيالهم وفكرهم. وعندما تقرأ مثلًا قصة (أبو مدنة) وبطلها (شيحة) تجد نسيج القصة وتصويرها أشبه بلغة الحوار الشعبى الجميل الممتع الجذاب".

ويكتب علاء الدين وحيد عنه فى مجلة آخر ساعة بتاريخ ١٢/٣/ ١٩٦٩: "تسم قصص أديبنا بالتركيز، فهى لا تنزلق إلى الثرثرة، ومن ناحية أخرى فإن منهج الأسمر فى تجميعات جزيئات الصورة الكبيرة يعرض صاحبه إذا خفت قبضته على خيوطه إلى اختلال عملية تنسيقه نقصًا وزيادة".

ويتناول الدكتور جمال التلاوى مجموعة "لقاء السلطان" بقوله: "الأسمر ينوع على ثيمة السخرية بمهارة وقسوة أيضًا، إذ يضع يده على الجرح، ويظل يضغط حتى يدميه ويدمينا أيضًا. وبعد فالمجموعة لا يعيبها إلا استخدام العامية فى السرد والحوار، بالرغم من أن القصة الأولى مكتوبة بالفصحى لغتها جميلة، وهذه العامية تفرض عليه استخدام ألفاظ وعبارات تصدم القارئ وتجرح مشاعره، وعبارات أخرى تبدو غير مفهومة، لأن لهجات العامية تختلف من مكان لآخر".

وعن نفس المجموعة يكتب نبيل عبدالحميد فى "المساء": "وقد كان أهم ما لفت نظرى أن لغة الكاتب متماسكة بشكل جيد، ورغم أن الجمل كانت تطول منه بعض الشيء إلا أن لغة الحوار القصير الواعى كانت تعيد حالة التوازن لمتابعة الحدث خصوصًا وأن شاعرية المؤلف تصوغ الحوار فيما يشبه القصيدة الحرة المتدفقة".

وعن عوالم مصطفى الأسمر السردية كتب زميله الناقد الدمياطى عبدالرحمن عرنسة فى عدد يناير ١٩٨٣ من مجلة "رواد": "أعجبنى منه تمسكه بالحدوتة كعقدة للقصة أو كسوة لها، وحين أحس زمنًا بأنه لن يستطيع المزيد من العطاء أسكت قلمه ولم يلجأ للرمز أو التغريب أو الاغتراب اعتمادًا على رصيده السابق، وإنما ببساطة أسكته حتى إذا أحس بانتفاضة القصة لديه مرة أخرى أقدم على ذلك مبلورًا نفسه حول الحدوتة وعقدته المفضلة".

فى مؤتمر دمياط الأدبى الثانى ٢٤ ديسمبر ١٩٨٦ بحضور الدكتورة لطيفة الزيات والروائى عبد الحكيم قاسم، يلقى الشاعر أنيس البياع ورقة عمل بلجنة القصة حول مجموعة "المألوف والمحاولة"، يقول فيها: "قصص مصطفى الأسمر لا تخلو من لحظات مواجهة واعتراض بل أن أبطاله يحاولون الخروج عن المألوف (قصص: أحلام فى الظهيرة/ ومضة مواجهة/ اعتراض .. إلخ) غير أنها مواجهة تشتبك مع العقل أو الحلم، ومن ثم تعتريها برودة كالثلج. لأنها حرية بطل فردى فى مواجهة عالم كامل بطقوسه وآلهته، حرية لا تختمر فى أتون حركة الصراع الاجتماعي فى عفويته وجدليته مع مفردات الزمان والمكان والموروث والإقليمى والذاتى".

وعن نفس المجموعة يكتب أحمد عبدالرازق أبوالعلا فى عدد يناير ١٩٨٥ من "مجلة القصة": "ربما تكون نية الكاتب واضحة فى تباعد فترات الكتابة حتى نستطيع أن نحكم على مدى تطوره. هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى فإن تاريخ أول قصة وهو ٥٤ يكشف لنا أننا أمام كاتب من كتاب الخمسينيات أى الجيل الثانى الذى أتى فتبلور على يديه الشكل المحدد للقصة".

يكتب سامى خشبة دراسة مرفقة بالمجموعة القصصية "الصعود إلى القصر"، الصادرة فى

هدى شعروای

يوسف القط

مصطفى الأسمر يتقدم

ديسمبر ١٩٨٧، وهى التى دشّنت الأسمر ككاتب معروف على النطاق القومى، يقول بشيء من القلقلة: "هذه المجموعة من القصص المصرى، هى لكاتب لم أكن قد قرأت له من قبل، أو أننى لم أكن قد قرأت له عددًا من الأعمال تسمح بتكوين انطباع متكامل عن كاتب "مفاجئ" بالنسبة لقارئ محترف، ومتذوق هاو مثلى، ولكنى أجدنى راغبًا فى أن أبدأ هذه السطور التى أتمنى أن تخرج عن طبيعتها فتؤدى وظيفة التشويش والتعتيم بدلًا من التنوير والتنقية. أجدني راغبًا فى أن أبدأها بإعلان أننى أحببت هذه القصص: استمتعت بها، متعة "الفضولى" إذ يسمح له بأن يعرف ما لم يكن متاحًا له ـ ولا كان من حقه المبدئى ـ أن يعرفه، ومتعة الطروب الذى يعشق رائق الأنغام".

الناقد السكندرى شوقي بدر يوسف يتناول "رحلة س" بقوله: "لقد شكلت مجموعة "رحلة س" فى إبداع مصطفى الأسمر واقعًا حكائيًا رامزًا لوقائع الحياة التى خبرها وشاهد أحوالها، وقد استخدم الكاتب الواقع مع الخيال استخدامًا حاذقًا شكّل من خلاله مجموعة من السرديات المتفاعلة مع واقع القصة التجريبية وحدد من خلالها جانبًا من جوانب النص السردى المحمل بفرضية سينمائية تشير إلى دلالات تمدح نفسها عن طريق استقراء نصوص المجموعة ومحاولة تفسير وتحليل وقائعها وخطوطها".

فى الندوة التى أقيمت بالمجلس الأعلى للثقافة حول رواية "المشوار العظيم" بتاريخ ٣٠ سبتمبر ٢٠١٠ شهدت الجلسة احتفاءً كبيرًا بالأسمر، وحسب رؤية الدكتور مدحت الجيار: "فإن مصطفى الأسمر لا يخجل من شيء مثل الغضب من الأب أو أصدقائه، ويمكن أن نجد كثيرًا من شخصيات الجزء الأول بها شبه من مصطفى الأسمر ويمكن اعتبار أن كل شخصية يمكن أن تتحدث عن الشخصيات الأخرى، وهى ميزة الكتابة فى هذا السن العبقرى للوصول إلى هذه الدقة فى تذكر التفاصيل فى سن هذا الطفل وبينه وبين الطفل عقود عديدة".

وعن نفس العمل يوضح الناقد عمر شهريار بعض سمات الرواية، حيث "السرد فى الرواية عبارة عن لوحات فقراوية، أو ميدان يخوض مغامرة تمثل لوحة سردية قائمة بذاتها أو يمكن اعتبارها قصة قصيرة منفصلة، وهى تقنية مستخدمة ومعروفة أن تُبنَى الرواية من لوحات سردية وليس فى شكل بناء خطى متنامى.

والمدهش أن تلك الندوة التى أقيمت بالقاهرة شهدت حضورًا جميلًا كشكل من أشكال الاعتراف بالجميل لواحد من جيل الخمسينيات حيث شارك غير ما ذكرنا: محمد قطب، وحزين عمر، وأمينة زيدان، ونبيل عبدالحميد، وهالة فهمى، ومحمد كامل.

وسنجد حال بحثنا عن المقالات النقدية جبلًا من الكلام حول طبيعة اللغة وفنيات الكتابة وخصوصية العالم السردى عند مصطفى الأسمر الذى حقق كل هذا الوجود دون أن يبرح مدينته إلا قليلًا.

حول المعتقد الفنى

ثلاثة حوارت سجلتها مع القاص والروائى مصطفى الأسمر، تبين كيفية رؤيته العالم وتحويله إلى سرد فنى متماسك، وقد كنت واحدًا ممن يرون أن تجربته مع الواقعية لم تكتمل بالرغم من خصوصيتها وجمالها الباذخ، ورأيت أن الحلول الجمالية الغرائبية والنزعة التجريبية قد قللت من عمق وبساطة التجربة، وهو الاتهام الذي رد عليه بوضوح فى حوار أجريته معه ونشر بجريدة "اليوم" السعودية بتاريخ ٢٢ نوفمبر ١٩٩٢، وفى رده يشرح المسألة من منظوره كالتالى: "أما وقد صار النص مخلوقًا طبيعيًا ظهر إلى الوجود، فقد أصبح (معلقًا من عرقويه) كما نقولها هنا، وعلينا أن نعى ونفهم أننا مطالبون بأن نطلقه من قبضتنا، وأننا لم نعد أوصياء عليه وإلا كنا كقطة تأكل أولادها خوفًا عليهم".. ويواصل فى استماتة الدفاع عن وجهة نظره بقوله: "وقد صارحنى بعض الأصدقاء من أجل هذا أكّن لهم كل الاحترام والتقدير، وأشعر أنهم يقولون رأيًا، وتهامس آخرون من وراء الظهر بطريقة لا توصيف لها عندى: أن قصصى مجردة، وأنها جافة، وأنها عقلانية، وأنها لا تصنع جسور تواصل مع القارئ وأنها وأنها..... ولا ضير فيما يقولون فهذا هو ذوقهم ولست أنا المسئول عن تغييره. فقط أقول لا أرفض أنا ولا أنت ولا هو وجبة طعام ما لأننا لا نستسيغها بل ربما سببت لنا غثيانًا، ولكن أليس من المحتمل أن تكون هذه الوجبة تحديدًا هى الغرام الأول لغيرنا؟".

وفى حوار آخر لى معه نشر بمجلة "الثقافة الجديدة" بالعدد رقم ٢٢٤ بتاريخ مايو ٢٠٠٩، ردًّا على تحمسى لمجموعة "الحظ" ذات التوجه الواقعى وتركه ذلك وانطلاقة للضرب فى نطاقات تجريبية محضة ينتهى إلى موقف محدد من قضية الكتابة، وفيها يثبت أفكاره مدافعًا عن اختياراته بضراوة: "علّك توافقنى قليلًا أو كثيرًا أن الكاتب ـ أىّ كاتب ـ ليس مفترضًا أن يكون ثابتًا من أول كتاباته حتى يضع القلم ويتوقف بل من الضرورى له ولإبداعه أن يمر بعدة مراحل ومن حسن حظى أن عشت أكثر من مرحلة، فمثلًا من الطبيعى وقد مارست فعل الكتابة منذ أكثر من خمسين عامًا أن تمر هذه الكتابة بعدة مراحل مختلفة فهذه هى سنن الكون والحياة، لكن تظل رؤيتى الأساسية وموقفى الفنى وكذلك ملامح كتاباتى هى السمة والبصمة والملمح".

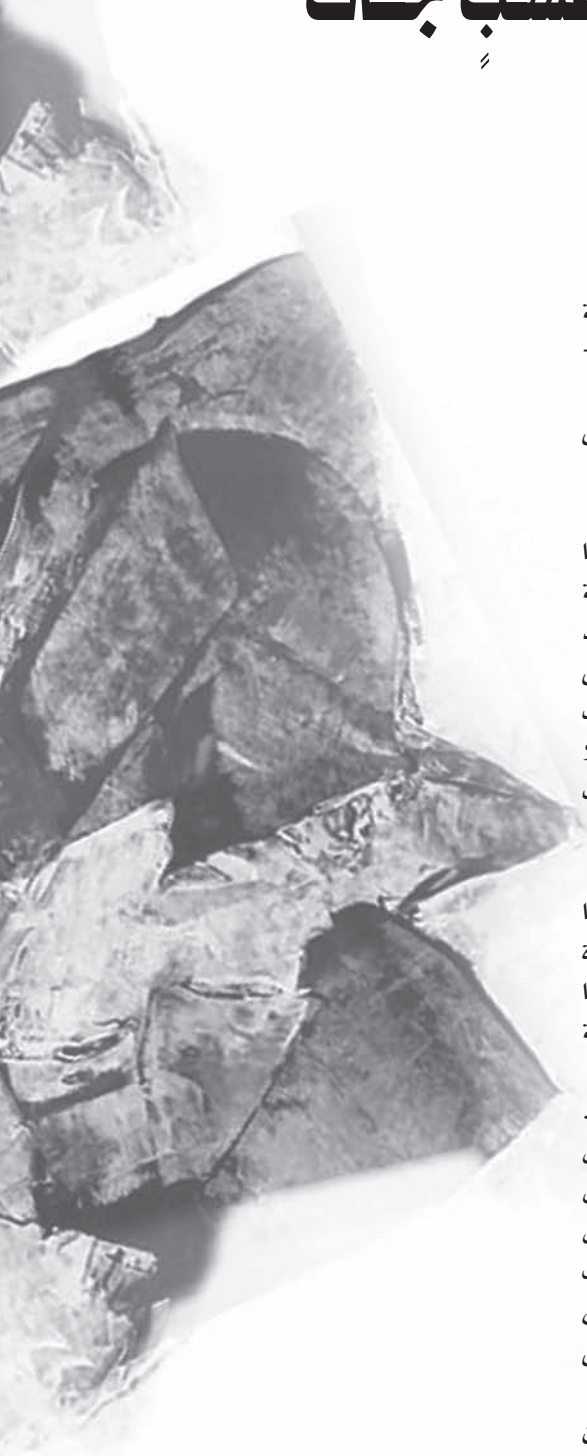
متتابعة الموت والحياة

عن عمر يناهز ٧٧ سنة يغادرنا مصطفى الأسمر، تاركًا ١١ مجموعة قصصية، ٦ روايات، ٣ دراسات، ومسرحيتين. أما ما لم ينشر فهو غزير بحق، لقد ظلّ ممسكًا بالقلم حتى عام مضى قبل الرحيل، وأوراقه تحمل ٦ مجموعات قصصية تحت الطبع، وتسع روايات منها أجزاء من "المشوار العظيم"، وتمثيلية إذاعية ومسرحية واحدة.

آخر رواية صدرت له كانت عام ٢٠١١ ، اسمها "متتابعة الموت والحياة"، وفيها أجزاء كتبت بعد مشكلة نزيف المخ، التى حدثت إبريل ٢٠٠٤، نقرأ فى متتابعة عنوانها "الماء واليابسة" هذه الفقرة: ".. ولتقم بيوتًا بديلة عن البيوت التى أخذوها أو هدموها واحرث أرضك جيدًا وابذر فيها بذورًا وراعها، واهتم بها لتثمر ثمرًا، وأقم أشجارًا بديلًا عن الأشجار التى حرقوها وانتزعوها، وادع أهلك وجيرانك بأن يعودوا حتى وإن كانت العودة ستقودهم إلى الموت، فموتك فوق هذه الأرض فيه الحياة لأولادك وأحفادك".

هى إذن وصية صالحة للأجيال الجديدة من شعب مصر، وهى ترنو بأبصارها صوب المستقبل.

دكة خشبية متآكلة وسط عشبٍ جافٍ



هدى يونس

وسط حشائش جافة تخترق أرجل السائرين.. تتحمل هى وخز إبرها مرتدية جيبة قصيرة وبلوزة حريرية، مواصلة السير حتى جلست على دكة خشبية بعدها أخرجت تنهيدة محتضرة...

يتطاير شعرها الفضى المسترسل ويعابث بشرتها الملساء.. تحاول وقف العبث وتجمعه بيديها الواهنتين شديدتىّ النظافة.. بينما عيناها غارقتان فى استرجاع أحداث..

بعدها تحرك رأسها فى اتجاهات مختلفة تستطلع المكان.. تترقب عيناها أحداثًا قادمة..

تقوم من جلستها متوجهة إلى مصدر ماء ضئيل تغسل يديها وتحكم تجفيفهما بما يتاح لها من ملابسها بعد نفاد المناديل.

××××

جلستُ على دكة خشبية ممدودة الأرجل فى انتظار ابنتى.. المكان يخلو من الجالسين فى ساعة الظهيرة الحارة، تحركت الشمس فى مواجهتى، واحتميت بالظل الكائن والممتد من شجرة متشعبة ، وجلستُ على دكة أخرى..

غفوت تحت تأثير الهواء البارد الذى تلاحق على وجهى.. سمعت حوارًا هادئًا وبأسلوب متحضر انتبهت لوجودها.. كانت تحكى وتشرح الأسباب مسترجعة أحداثًا تؤكد ما تقوله ولم يكن الطرف الآخر موجودًا.. الحوار متشعب يشمل أفراد الأسرة.. تأثير المناصب والمواقع الثقافية والاقتصادية.. تردد بالفرنسية عبارات اعتذار – اعتراض – موافقة – تأكيد – مخاوف..

انسحبت وتركتها لأن موعد انتهاء دروس ابنتى قد قرب.

××××

بعد انقضاء شهور الصيف.. رأيتها ترتدى ملابس شتوية شديدة النظافة وتضع كوفية حول رقبتها.. المكان الوحيد الذى به الشمس هو الدكة التى تجلس عليها فهربت من الهواء البارد وجلست بجوارها.. تزحزحت من مكانها قليلًا ابتعدت أكثر عنها فطلبت منى أن أقترب من مصدر الشمس بجوارها..

شكرتها وصمتُ..

كانت تحرك رأسها ويديها بلا كلام وكأنها تستكمل حوارًا.. بعدها تصله بحديث عبارة عن فترات صمت.. سمعتها توجه كلامًا لى وسألتنى عن أفضل الطرق لمواجهة البرد.. ذكرت لها مشروبات عديدة.

تواصل بيننا الحديث فى أمور مختلفة.. وتحليل لسلوكيات البشر.. وعن التحول الذى ساد بين الأهل.. وكأننا نتواصل فى أمور عشناها معًا.. وبرغم الانتقال المفاجئ أحيانًا من أمور نفسية إلى مواقف شديدة الخصوصية تشركنى معها وكأننى عاصرتها.. أتمالك نفسى بسرعة وأتعايش معها.

طوال اللقاءات التى تمت بيننا من دون موعد، كنت أترك لها الحرية الكاملة فى

الحديث أو الامتناع.

××××

حضرتُ يومًا بعد آذان المغرب والبرد فى أكثر حالات شدّته.. قالت: ما حكمك علىّ؟ هل أخطأت؟ فلم أسألها عن ماذا؟ وقلت نحن البشر معرضون للخطأ والصواب وليس علينا عقاب الذات بل الإفادة والاستعداد لما هو قادم.. هزت رأسها مستحسنة الرد وصمتت.

بعدها قالت: الحوائط قذرة ممتلئة بالشقوق وتسكنها حشرات متنوعة اتخذتها بيوتًا.. كنت أستغرق معظم يومى فى مراقبة تحركاتها ورصد شروخ السقف وقضبان النوافذ العالية.. لم يكن بيتًا للمسنين ولكن لمن خالفوا عرف الواقع واستمروا على قيد الحياة.. أناس خرجوا على تقاليد المجتمع الحالى فتمَّ الحكم عليهم بالنفىّ والإبعاد عن الناس.. وإذا أمروا بالخروج بعيدًا عن المكان لم يستطيعوا التوافق مع مجتمع قاسٍ لا يخلو من السخرية والفرجة عليهم باعتبارهم مغتصبى حقوق آخرين فيعودون ثانية إلى سجنهم.

كنت أتأمل علاقاتهم.. يتهامسون.. يتضاحكون.. يتألمون.. يصرخون.. يتعاركون.. ويكون العقاب ولا مغيث.. عند ظهور ذوات الأردية البيضاء أتخيل دائمًا حجرة إعداد الموتى بالمستشفى التى كنت أعالج فيها مرضاى.. وتصمت.

بعدها تتنهد وتواصل الكلام: لا يجدون من يتعاطف ضد قسوة العقاب.. وبعد جلسات العقاب يأتى التحول يحاورون أنفسهم.. وعند ارتفاع سقف الهوان يحاورون الله ناسفين أى حواجز بينهم وبينه.. أما أنا فكنت أتوجه إليه بعد عقابى بشكواى وعند ازدياد الوجع أطلب منه أن يعيدنى إليه فهو الذى أوجدنى.. تتأرجح الحقيقة وانفعالاتها وتداعياتها أحيانًا تلفظ نارًا وأحيانًا أخرى نورًا.

حالات الصراع مستمرة.. وبرغم كل شيء لا يستطيعون البعد.. فكلما خرجوا عادوا ثانية إليه وكأنه طلسم سحر خفىّ غامض لا يستطيعون له مقاومة.

وتركت هى المكان تبحث عن مصدر ماء لتغسل يديها، ووضعتنى داخل دوَّامة لا أعرف بدايتها ولا نهايتها.. أراها تعبر جسور اليأس تصارع الاغتراب وتلازمها هواجس الوحدة.

السينما الأثيوبية.. لأول مرة فى مصر

منى شديد

حققت السينما الأثيوبية حضورًا قويًا فى المهرجانات الدولية خلال الأعوام الأخيرة، على الرغم من الصعوبات التى واجهتها فى بدايتها ومن بينها محاولة الرئيس السابق منجستو «١٩٧٤ ـ ١٩٩٠» تأميمها بهدف فرض الرقابة عليها.

فى فترة السبعينيات وأثناء حكم هيلا سيلاسى استطاع أحد صنّاع الأفلام تصوير لقطات عن الفقر والمجاعة فى أثيوبيا، عُرضت فى جميع أنحاء العالم، وساعد هذا التعاطف العالمى منجستو «المتمرد» فى الاستيلاء على الحكم بشكل سريع، والذى أصبح فيما بعد أكثر حاكم ديكتاتور ومستبد فى قارة أفريقيا، حيث كانت السينما فى عصره شبه منقرضة، بينما استطاعت السينما الأثيوبية أن تستيقظ من هذه الكبوة سريعًا خلال السنوات العشرين الأخيرة وحققت قفزة هائلة.

وعلى الرغم من هذا النجاح، إلا أن المشاهد المصرى لم يتعرف على السينما الأثيوبية بصورة لائقة حتى الآن، وهو ما دعا إدارة مهرجان الأقصر للسينما الأفريقية لتنظيم أول أسبوع للسينما الأثيوبية فى مصر، عُرض خلاله ثلاثة أفلام، بالإضافة إلى ندوة نقدية عن سينما هايلى جريما أشهر مخرجى السينما الأثيوبية، وحضره محمود دريـر غيدى سفير أثيوبيا فى القاهرة، ود.عماد أبو غازى وزير الثقافة السابق، ود.عصام شرف رئيس الوزارء الأسبق.

ويقول سيد فؤاد رئيس مهرجان الأقصر للسينما الأفريقية»: إن هذا الأسبوع السينمائى كان حلمًا من أحلام إدارة المهرجان تحقق بمعاونة وزارة الخارجية والسفارة الأثيوبية؛ فالخلاف لا يفسد للود قضية والسينما هى أهم لغة للتواصل بين بلدين، والمهرجان يخاطب الشعوب وليس الأنظمة لأن الأنظمة زائلة والشعوب هى التى تبقى».. مشيرًا إلى أن: مؤسسة شباب الفنانين المستقلين المنظّمة للمهرجان هدفها الوصول للناس والتواصل من خلال الأنشطة الفنية التى تحملنا إلى أماكن لم نكن نحلم بالوصول إليها والدول الأفريقية هى الأقرب إلينا وآن الأوان للعودة إلى قارتنا السمراء.

ويشير إلى أن السينما الأثيوبية هى سينما متمردة رفعت اسم أثيوبيا فى المهرجانات الدولية وأنجبت أسماء مهمة فى السينما العالمية مثل هايلى جريما وزيلالم ولدماريام. وهايلى جريما وحده يحتاج لأسابيع سينمائية؛ فأعماله الفنية حصدت جوائز مهرجانات عالمية مثل برلين ولوكارنو وفينسيا وافتتاح فيلم من أفلامه يُعد حدثًا فنيًا مهمًا على مستوى العالم.

من جانبه يؤكد محمود دريـر غيدى سفير أثيوبيا لدى القاهرة: «أن السينما لا تحب الأحاديث والخطابات لأنها مرآة تتحدث عن ذاتها، والسينما الأثيوبية نشأت فى المهجر هربًا من الأنظمة القمعية الفاسدة التى منعت المخرجين من العمل، وعلى الرغم من الهجرة أصّر مخرجو المهجر على أصالة الطريق الأثيوبى الذى ظهر فى أفلامهم مثل «٣٠٠٠ عام من الحصاد» الذى قدمه هايلى جريما فى السبعينيات».

ويقول: «إن السينما المصرية سينما عريقة استطاعت من خلال المكان والزمان

سفير أثيوبيا محمود دردير غيدى مع رئيس مهرجان الأقصر سيد فؤاد

عماد أبو غازى

د. عصام شرف

المخرج هايلى جريما

أفيش فيلم تيزا

لقطة من فيلم تيزا

المخرج زلالم ولدمريام

من فيلم تيزا

فيلم تيزا

لقطة من فيلم تيزا

أن ترتقى لتجسّد أعمال كبار الأدباء، مشيرًا إلى أن السينما أساس للتواصل الثقافى وهذه المبادرات فرصة للمواطن المصرى للتعرف على ثقافة أثيوبيا وهموم شعبها عن طريق السينما».

ثلاثة أفلام

عُرض خلال الأسبوع ثلاثة أفلام وهى «حصاد ٣٠٠٠ عام» و«تيزا» لهايلى جريما و«الساعة الحادية عشر» لزيلالم ولدماريام، وعُقدت ندوة بعنوان «سينما المخرج الأثيوبى هايلى جريما» بمشاركة الناقدين فاروق عبد الخالق ومحسن ديفى.

يُعّد هايلى جريما أستاذ السينما فى الولايات المتحدة الأمريكية، أهم مخرج فى السينما الأثيوبية، ومن أشهر أفلامه السينمائية فى البدايات عام ١٩٧٦ بعنوان «حصاد ٣٠٠٠ عام»، وحصل عنه على جائزة الفهد الفضى فى مهرجان لوكارنو السينمائى الدولى، وأعقبه بسلسلة من الأفلام المهمة فى تاريخ السينما الأثيوبية، كان آخرها «تيزا» فى عام ٢٠٠٨، الذى حصل عنه على جائزة لجنة التحكيم الخاصة فى مهرجان فينسيا السينمائى وجائزة التانيت الذهبى فى الدورة ٢٢ بمهرجان قرطاج السينمائى الدولى فى تونس وجائزة حصان ينينجا الذهبى فى المهرجان الأفريقى للسينما والتليفزيون عام ٢٠٠٩ فى واجادودو.

ولد جريما فى جوندار بأثيوبيا فى ١٩٤٦، ودرس السينما فى جامعة هاورد بواشنطن فى الولايات المتحدة الأمريكية منذ عام ١٩٧٥، ويطلق عليه لقب رائد السينما السوداء فى لوس أنجلوس، وقائد حركة التمرد.

نشأ فى أثيوبيا وكان والده كاتبًا مسرحيًا تجول فى أنحاء أثيوبيا بأعماله المسرحية التى كان لها أثر كبير فى المجتمع،

وهاجر هايلى جريما للولايات المتحدة فى ١٩٦٨ ودرس الدراما فى شيكاغو وبدأ حياته الفنية فى المسرح بخاصة لأن السلطة فى أثيوبيا كانت ترفض السينما وتحجّم دورها، لكنه اكتشف قوة السينما فى عام ١٩٧٠.

وانتقل إلى كاليفورنيا لدراسة السينما فى جامعتها وبعد حصوله على البكالوريوس والماجستير انضم إلى مدرسة صنّاع السينما السوداء فى لوس أنجلوس مع عدد من المخرجين مثل تشارلز بورنيت وجاما فانكا وبن كلدويل، وعاد إلى أثيوبيا ليقدم قصة عائلة من الفلاحين الفقراء تعيش تحت وطأة نظام وحشى استغلالى بعنوان «حصاد ٣٠٠٠ عام».

لقطة من فيلم
حصاد ٣٠٠٠ عام

مشهد من فيلم حصاد ٣٠٠٠ عام

المخرج هايلى جريما

واهتم فى أفلامه بقضايا العنصرية ضد السود وأوجه القصور فى نظام القضاء الأمريكى مثل فيلم «١٠ ويلمنجتون»، وأزمة الغربة فى المهجر فى فيلم «الرماد والجمر»، وقدّم فيلمًا تسجيليًا عن الشاعر «ستيرلينج براون» بعنوان، بعد الشتاء، ومن أفلامه المميزة «سنكوفا» الذى قدمه فى ١٩٩٠ وهو دراما تاريخية عن المقاومة الأفريقية للعبودية وحصل عنه على الجائزة الكبرى من مهرجان السينما الأفريقية فى ميلانو بإيطاليا ورُشِّح لجائزة الدب الذهبى فى مهرجان برلين ال٤٣ السينمائى الدولى، وفى فيلم «روح الموتى» عبّر عن ويلات حياة العبودية بواقعية شديدة.

عرض أسبوع السينما فيلمين لجريما يمثّلان مراحل مختلفة من حياته الفنية الأول «حصاد ٣٠٠٠ عام»، والفيلم الثانى «تيزا»، وهو أحدث أفلامه إنتاج عام ٢٠٠٧. ويتناول حقبة مهمة من تاريخ أثيوبيا خلال حكم الديكتاتور منجستو فى السبعينيات والثمانينيات، ويستعرض الاضطرابات السياسية التى شهدتها البلاد من خلال شخصية طبيب يعود إلى مسقط رأسه بعد غياب طويل فى ألمانيا بهدف المساهمة فى إعادة بناء بلده متسلحًا بأفكاره الثورية لكنه يصطدم بواقع مشتت تتخره الصراعات السياسية التى تقضى على أحلامه، فبعد أن كان يحلم بأن يساعده الطب فى علاج الأثيوبيين يواجه حقيقة استغلال العسكر للعلماء فى خدمة أغراضهم السياسية.

ووقع الاختيار على فيلم لمخرج من جيل مختلف عن هايلى جريما وهو زلالم ولد ماريام وفيلمه «الساعة الحادية عشر» الذى تناول فيه قصة أب يصِّر على إنقاذ ابنته ذات التسعة أعوام التى تعانى من مشكلة خطيرة فى القلب وتحتاج لعملية جراحية عاجلة خارج البلاد والأب الفقير لا يمتلك المال الكافى لذلك، ويدخل فى صراع بينه وبين الزمن لأن إنقاذ ابنته من الموت يعتمد على مدى سرعته فى جمع المال اللازم للعلاج.

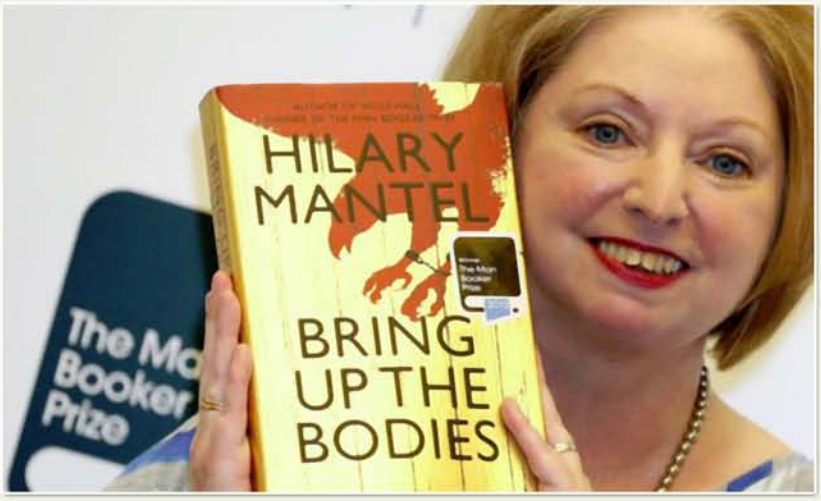
عن هيلارى مانتل حائزة البوكر...

الروتين والضحك والأسرار الخفية

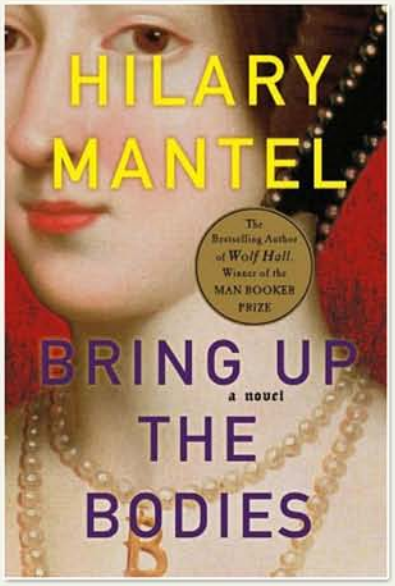
عزة مغازى

هناك شيء ما فى الروتين يجعل الكاتب أكثر تميزًا، لا يبدو هذا الاستنتاج متطرفًا بعدما تحدّث الروائى اليابانى البارز ومرشح نوبل هاروكى موراكامى عن عادته اليومية الصارمة فى الكتابة طوال ساعات الصباح، وممارسة روتين منتظم فى باقى يومه هو وزوجته، كما يبدو هذا الاستنتاج ذا وجاهة مع تذكر الروتين المنتظم للكاتب الراحل نجيب محفوظ الكاتب العربى الأكثر نجاحًا، لهذا يمكن اعتبار حالة هيلاري مانتل الإنجليزية التى فازت بجائزة البوكر للمرة الثانية قبل أسابيع فرصة للتأكيد على كون الروتين المنتظم أحد أهم السبل التى تساعد الروائى على النجاح.

فى مقابلة مع محررة موقع ميسليكسيا المهتم بالنساء اللاتي تمتهّن الكتابة شرحت مانتل التى تعد أول امرأة وأول حامل للجنسية الإنجليزية يفوز بالبوكر مرتين، أسباب انتظامها فى روتين محدد فى حياتها، لم يكن هذا بسبب عيشها شبابًا صاخبًا كما فعل محفوظ وموراكامى، بل لكونها قضت فترتىّ طفولة وشباب قاسيتين بفعل الهرب المستمر والمرض، مما جعلها تلجأ فى طفولتها لتكوين نظريات عن الناس لاستكشافهم وشغل عزلتها بحكايات من نسج خيالها، ثم قررت فى عشرينياتها امتهان الكتابة لكونها المهنة الوحيدة التى يمكّنها ممارستها مع الآلام التى لا تنقطع بسبب مرض لم يجر



هيلارى مانتل



الطبعة الجديدة من استخراج الجثث بعد حصول صاحبتها على البوكر

تشخيصه فى رحمها.

الروايتان اللتان حازت من خلالهما مانتل على البوكر فى عامىّ ٢٠٠٩ ثم هذا العام، يمكن استنتاج الرابط الموجود بينهما وبين ما تحدثت عنه مانتل فى تلك المقابلة حول نسجها حكايات فى خيالها حول أشخاص حقيقيين، فالشخصية التاريخية التى اختارتها مانتل لكتابة ثلاثيتها التى صدر منها جزآن بالفعل حازت بهما على البوكر هى واحدة من الشخصيات المهمة التى لاتحظى بكثير من الضوء فى تاريخ بلادها، فتوماس كرمويل النبيل الإنجليزي الصاعد إلى بلاط الملك هنرى الثامن ومهندس خروج الملك عن الكنيسة الكاثوليكية و تدشين البروتستانية لتكون ديانة البلاط، هو شخص لا يسجل التاريخ الكثير عن طفولته ومراهقته،

وتبقى فترة طويلة من حياته قبل أن يكون قياديًا بالبلاط أسيرة شذرات متناثرة فى سجلات مستشفيات أوروبا ووثائق الفاتيكان القانونية والتجارية.

من هذه الشذرات القليلة خلقت هيلارى مانتل للنبيل الإنجليزي «دوق اسكس» تاريخًا لسنوات عمره الثلاثين الأولى ضمّها الجزء الأول من الثلاثية الذى حمل عنوان «قاعة الذئب».. ونجحت روايتها الثانية عشرة فى أن تحصل لها على جائزة مانبوكر عام ٢٠٠٩ وسط احتفاء نقدى وجماهيرى واسع جعلها تصدر أربع طبعات متتالية خلال أربع سنوات.

سبقت قاعة الذئب إحدى عشرة رواية لمانتل كانت أولاها رواية «كل يوم هو يوم للأم» Every day is a mother>s day الصادرة عام ١٩٨٥ وتستلهم فيها مانتل خبرتها كموظفة فى إدارة الخدمات الاجتماعية التى تختص بحقوق الأطفال وبيئاتهم الأسرية، ولفتت الرواية الأولى الأنظار لمانتل محققة نجاحًا ملموسًا لدى القراء لما فيها من «كوميديا سوداء». واستمر نجاح مانتل مع روايتها الثانية التى أتت لتكمل الحكايات التى بدأتها فى روايتها الأولى.

أما روايتها الثالثة فحملت عنوان «ثمانية أشهر فى شارع غزّة»، وللمرة الثانية استلهمت مانتل تجربتها للحياة عدة سنوات فى المملكة العربية السعودية لتكتب قصة امرأة تجد نفسها فى هذا المجتمع العربى الذى يحيا فيه أبناء العديد من الثقافات المتباينة.

هيلارى مانتل

واستمر النجاح من رواية إلى التالية مع انتقال مانتل للعمل مع دار فايكينج الشهيرة التى وفّرت لها توزيع رواياتها عبر المحيط فى الولايات المتحدة وفى دول أخرى تقرأ الإنجليزية، استمرت حياة مانتل وخبراتها الشخصية الواسعة ذخيرة لرواياتها، وانتقالها إلى دور نشر أكبر إلى أن أتت روايتها «قاعة الذئب» التى أدهشت النقاد لكون مانتل لجأت فيها إلى أساليب وتقنيات سرد مختلفة تمامًا عمّا اعتادت الكتابة به فى رواياتها السابقة عليها، لتحصل على جائزة المان بوكر قبل أعوام قليلة من بلوغها الستين، ثم تحصل عليها ثانية بمجرد بلوغها الستين عن الجزء الثانى من الرواية.

تتساءل كلاريسا ماكفاركوهار فى النيويورك تايمز عن حقيقية تلك الكاتبة التى تلجأ للكتابة عن ماض غابر يعود تاريخه إلى أكثر من ستمائة عام مضت، تستنتج كلاريسا فى مقالها عن مانتل أن الأخيرة يمكنها قبول العنف، فالماضى عنيف بطبعه، هى تعرف أن من تكتب عنهم لا يشبهون قراءها الآن، بل لا يشبهون حتى الساسة الآن، والأهم من هذا أن مانتل تكتب عن أشخاص ماتوا لكن قبضتهم القوية مازالت تسيطر على الحاضر وتتحكم فى الأحياء، فهؤلاء الذين ماتوا رسموا بأفعالهم طريقًا قاد إلى ما يحياه

نجيب محفوظ

هوراكى موراكامى

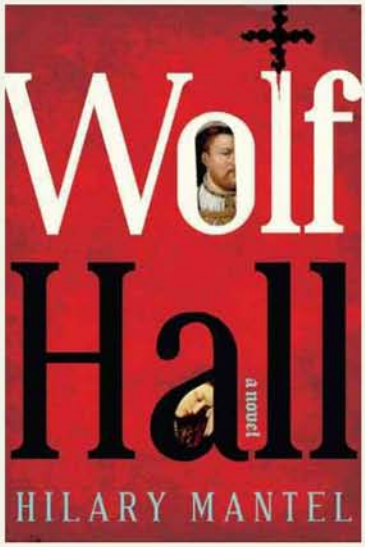
توماس كرمويل

الملك هنرى الثامن

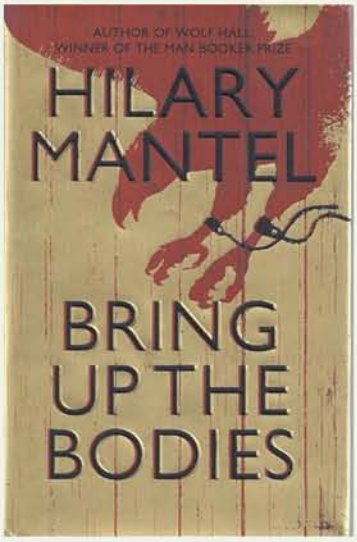
الناس الآن.

تعى مانتل هذا، هى تدرك تمامًا أن قبضة الماضى تظل محكمة على مصير الأحياء فى الحاضر والمستقبل، لجأت لاستعادة شخصية كرمويل المثيرة للجدل، أراد هنرى الثامن أن يتخلص من زوجته الأولى «كاثرين أميرة أراجون» ليتزوج من عشيقته آن بولين، فوقفت الكنيسة الكاثوليكية وقواعدها الصارمة للملك بالمرصاد، ليتدخل الوزير المكير ابن الحداد ويقترح تحول البلاد للبروتستانتية اللوثرية الوليدة، منهيًا سيطرة روما على البلاط الإنجليزى.

الشخصية التى اختارتها مانتل، ليكون إسهامها الوحيد تغيير تبعية البلاط الدينية واتجاه إنجلترا نحو المزيد من الاستقلالية السياسية التى مهّدت للامتداد الإمبراطورى لاحقًا، بل مهّدت لاحقًا لثورة تشريعية فى المملكة مترامية الأطراف حيث ظل الوجدان الإنجليزى



رواية البوكر الأولى – قاعة الذئب



الطبعة الأولى من استخراج الجثث

يتذكر كيف استطاع كرمويل إخضاع البرلمان الإنجليزى لرغبات الملك، وتغيير ديانة ومصير الدولة والشعب الإنجليزى كله عبر سلسلة من الألاعيب لم يتصد لها سوى «توماس مور» الذى استقال من البرلمان الإنجليزى وقتها بعد فشله ووقوفه وحيدًا فى وجه ما رآه تلاعبًا من الملك بالدين والقيم.

وأصدر كرمويل قانونًا يمكن ترجمته للعربية بقانون إهانة رموز الدولة، جرّم من خلاله الحديث عن العائلة الملكية أو توجيه النقد لها أو إنكار لقب أىّ من أعضائها لضمان عدم الخوض فى شرعية نسل الملك من آن بولين، وشرعية زواجه منها. كما أصدر سلسلة من التشريعات منها قانون المصادرة والذى يعطى الدولة الحق فى معاقبة الأفراد دون إخضاعهم للمحاكمة وعدم الإعلان عن التهم الموجهة إليهم، ومن اللافت أنه بعد انقلاب هنرى الثامن على وزيره المقرّب نتيجة لوشايات متتالية تم إعدام كرمويل استنادًا لهذا القانون الأخير الذى أشرف هو بنفسه على إصداره.

العنف البادى فى التاريخ الدموى لكرمويل والذى أشارت له محررة النيويورك تايمز تعترف به هيلارى مانتل نفسها فى مقابلة أجرتها معها الجارديان البريطانية قبل أيام من إعلان فوزها بالبوكر للمرة الأولى عام ٢٠٠٩، قالت مانتل: «أختزن بداخلى غضبًا يمكنه اقتلاع السقف من موضعه».

فى روايتها الأخيرة الفائزة بالبوكر «استخرج الجثث» Bring up the bodies يتجسد ما يميز كتابات مانتل والذى تحدده بنفسها فتقول لأيدا إدمريم محررة الجارديان: «إن رواياتى فى معظمها تحوى شبحًا ما، هناك سوداوية لا يمكن التغافل عنها حتى وإن حوّت الرواية بعض الدعابة، البارانويا تشكل طقسًا مسيطرًا على العمل، هناك خوف دائم من المجهول وبيوت لا يوجد بها مكان للاختباء ولا مخارج، غرف خالية تسمع بها أصوات أقدام لا مرئية، وهناك أسرار مدفونة تظل رغم خفائها مؤرقة وقادرة على قلب الموازين».

مازال لكرمويل رئيس وزراء بلاط هنرى الثامن ومهندس انفصال إنجلترا عن روما وكنيستها الكاثوليكية جولة أخرى فى روايتها الثالثة والأخيرة عنه: «المرآة والنور» the mirror and the light - قيد الكتابة - وربما كان كرمويل صاحب فضل للمرة الثالثة على صاحبته لتصير أول كاتب يفوز بالبوكر ثلاث مرات.

الخولى فى يوم المترجم بالمجلس الأعلى للثقافة :

الترجمة رسالة.. والطهطاوى رسول التقدم

شادى صلاح الدين

فى احتفالية المجلس الأعلى للثقافة، بكبير المترجمين العرب محمد الخولى خيمت على الأجواء روح رائد الترجمة رفاعة الطهطاوى التى توافق الاحتفالية يوم ميلاده ١٥ أكتوبر - يوم المترجم - حيث استأنف الطهطاوى الترجمة من اللغات الأخرى بعد أن توقفت فى العصور التالية لعصر المأمون، وذلك ضمن مجهوداته لدعم الثقافة العربية، وهو اليوم الذى اعتبرته الثقافة المصرية مناسبة جليلة للاحتفال بيوم المترجم.

فى بداية الاحتفالية قال محمد رشاد: قدم د.جابر عصفور فى السنوات القليلة الماضية ما يقرب من ألفىّ كتاب من لغات ودول مختلفة من منطلق الشعور بخطورة موضوع الترجمة الذى يربط بين الثقافات، معقبًا: «لن نستطيع أن ننهض فى منطقتنا العربية إلا إذا تواصلنا مع الدول المتقدمة من خلال الترجمة، وقد ظهرت فى السنوات الأخيرة مبادرات قيمة منها ما قدمه المركز القومى للترجمة فى مصر، ومؤسسة الكويت للتقدم العلمى، ومشروع كلمة فى أبو ظبىّ، ونشأت العديد من الجوائز مثل جائزة الشيخ زايد وجائزة الملك عبد الله وجائزة رفاعة الطهطاوى التى يمنحها المركز القومى للترجمة.

وأوضح رشاد أنه مما يعوق مشاريع الترجمة صعوبة النشر، حيث إن الترجمة مكلفة وتحتاج إلى دعم الدولة، مما يحد من وجود الناشرين الذين يقبلون بالمغامرة.

وعن هموم المترجم تحدث الخولى مشيرًا إلى أنه آثر هذا الموضوع الذى يشغله فى الاحتفال بيوم المترجم، وقال مداعبًا: لقد أراد المجلس الأعلى أن يكرمنى فدعانى إلى إلقاء محاضرة عن الترجمة، وهى سنة عربية حسنة.

وأكد الخولى أن المترجم يستطيع أن يحول حرفته إلى رسالة نبيلة لأنه عندما يتصور فعلًا أن قومه أرسلوه إلى ثقافة الآخر وفكره وإبداعاته ليعود من هذا العالم الجديد المستنير إلى قومه بشيء مهم جدًا يضيف إلى حضارته وفكره وثقافته الوطنية، وهذه مهمة المترجم بدون «إنشاء».

جانب من الندوة

وتناول تجربة شيخ المترجمين العرب رفاعة الطهطاوى قائلًا: «عندما تقرأ كتاب (تخليص الإبريز فى تلخيص باريز) للطهطاوى فإنك تحس أنك أمام مترجم عظيم ووطنى إلى أبعد حد فعندما ذهب إلى باريس كان عمره خمسة وعشرين عامًا وعانى الصدمة الحضارية بين مصر فى عشرينيات القرن التاسع عشر وباريس التى كانت قد انتهت من ثورتها وقفزت قفزات كبيرة هذه الصدمة لا تستوعبه ولكنه يستوعبها وقرر أن يعود إلى قومه بكلام بالتعبير الشعبى «لحم اكتافنا الفكرى والثقافى منه».

ولم يسعف القاموس العربى رفاعة فى أن ينقل مفردات الحضارة الفرنسية دون عناء، فاجتهد وحاول وقارب وهى محاولات لها قيمتها وأهميتها حيث مهّدت الطريق فيما بعد للمترجمين لنقل الثقافة ودعم العربية فقد عبّر عن مفهوم الحرس الوطنى بتعبير «الخفر الجنسى»، وعبر عن أعضاء البرلمان الفرنسى بـ«رسل العمالات».

وقال الخولى: المترجم إذن سفير قومه عندما يخلص فى ذلك، وعندما يحس أنه يمتهن حرفة من أهم ما يمكن رغم أن قومه ربما لا يعترفون بها، ليس كل من يجيد لغة قادرًا على الترجمة، الترجمة موهبة، ومما يسيء إلى مهنة الترجمة نظرة البلدان العربية إلى المترجم الذى يأتى دائمًا فى ذيل الوظائف التى تعلن عنها المؤسسات المختلفة، كما تقوم بعض الدول بتحويل من فشل فى الحصول على الماجستير أو الدكتوراة من مبعوثى الجامعات إلى مترجمين (لايترجمون شيئًا) وإنما هى حيلة تلجأ إليها الجامعة لتغطية موقفها، فالطالب الذى فشل فى بعثته لا تستطيع أن تتخلص منه إلا بتعيينه أو تسوية حالته كمترجم مع الإيقاف.

وتحدث الخولى عن نظرة الغرب إلى اللغة العربية التى كان يشوبها قدر كبير من عدم

محمد الخولى

الاحترام، فهذا هو وليم ولبوكس يكتب فى عام ١٨٩٩ عما أسماه بـ «سر تأخر ملكة الابتكار عند المصريين»، معتبرًا أن السبب هو أنهم يتكلمون اللغة العربية، فأنت عندما تعيد الاحترام إلى اللغة العربية، فإنك تعمل على رفدها بثقافات أخرى تدعمها، وقد اعتبرت اللغة العربية فى الفترة الأخيرة لغة دولية ضمن اللغات الدولية الست فى الأمم المتحدة تكتب بها التقارير الدولية مثلها مثل بقية اللغات دون تمييز.

وأشار الخولى إلى مسألة مهمة ـ فى إطار هموم الترجمة ـ وهى نقد الترجمة، قائلًا: أنت تترجم، ولكن كيف تضمن أن الترجمة سليمة وأمينة أيضًا؟، لابد أن يكون هناك نقد للترجمة مثلما نجد النقد فى المسرح، فالمسرحى وهو يجهز لعمله يضع فى ذهنه أن هناك نقادًا سوف يأتون إلى مسرحه وينقدونه، والكاتب حينما ينشر كتابًا فإنه يضع فى ذهنه أن هناك ناقدًا سوف ينقده، وهكذا، فى الترجمة ربما تجد الكلام منقولًا بشكل غير دقيق، أو أن المصطلح غير منضبط.

أمر آخر وهو اختيار المترجم للعمل الذى يقوم بترجمته، وقد أحضرت حقيبة ملأى بكتب ترجمتها، فهذا كتاب «جدول أعمال القرن ٢١» هنا المترجم مهتم بالمستقبل، الكتاب عبارة عن مجلة أمريكية اهتمت بعمل مقابلات مع مفكرين من مختلف أنحاء العالم، وأهم ما فى الكتاب الفصل الثامن عشر ويحمل عنوان «عبد السلام» وهو العالم الباكستانى البروفيسور محمد عبد السلام أول مسلم حصل على جائزة نوبل فى الفيزياء عام ١٩٧٦، ولا أحد يدرك ذلك، وأول ما جذبنى إلى المقابلة قوله للمحاور: عليك أن تدرك أولًا، وقبل كل شيء، أننى مسلم، وأخوة المسلمين فى الإسلام بالنسبة لى مبدأ أساسى يسبق كل ما عداه» وهو يقول هذا الكلام بدون تعبيرات إنشائية على غرار تلك التى وردت بالبرلمان المصرى المنحل من دعوة إلى إلغاء تدريس اللغة الإنجليزية بدعوى الاعتزاز بالعربية لغة القرآن، وقد قال عبد السلام كلمة عند تسلم الجائزة جاء فيها: «لدينا كتابنا القرآن الكريم، وفيه آية قرآنية (الذى خلق سبع سموات طباقًا، ما ترى فى خلق الرحمن من تفاوت)»، وفسّر للحضور أنه لا يوجد فى الكون شيء غير متناسق، فصفقوا له، من هنا أردت أن أوضح دور اختيارات المترجم وأهميتها.

وهناك كتاب آخر بعنوان «البحث عن ديمقراطية عربية»، ومشكلة هذا الكتاب الذى تم عمله فى بيروت أنه لكاتب عربى، لم يترك مرجعًا عربيًا إلا ورجع إليه، ومشكلة هذا الكتاب فى الترجمة أنه يحتوى على نقولات كثيرة من المراجع العربية، وكان لابد من الرجوع إلى كل مرجع ومضاهاة التعبير الإنجليزى بما يقابله من الأصل العربى، وكثيرًا ما كانت المراجع التى اعتمد عليها نادرة ويصعب الوصول إليها، هذا هو البحث العلمى الذى يجب أن يقوم به المترجم لإتمام ترجمته، وتوثيقها، إذن المسألة ليست مسألة معرفة باللغة المترجم منها، هذا لا يكفى.

الكتاب الثالث هو «الحملة الأمريكية» ويحمل عنوانًا أصليًا هو «المستعربون» لروبرت كابلان وهو كاتب يهودى يُعد من أهم الكتّاب الأمريكيين، الفاهمين للشرق الأوسط، وأرسلت إلى المؤلف لطلب موافقته على الترجمة إلى العربية، وفى النهاية أرسل لى خطابًا توقعت من بداياته أنه وافق على الترجمة والتنازل عن حقوقه المادية، ولكن وجدت فى نهاية الخطاب أنه يوجهنى إلى وكيله الأدبى للاتفاق معه على حقوق الكاتب المادية، وهو أمر نتغاضى عنه أحيانًا فى العالم العربى، وهو لا يليق، وقابلت وكيله الأدبى (فتاة جميلة اسمها باتريشيا على خلاف ما توقعت من أنها امرأة عجوز) وصرت أذهب إليها يوميًا لإنجاز الاتفاق وفوجئت باتريشيا أننى طلبت منها التصريح بالترجمة لطباعة ثلاثة آلاف نسخة فقط، وكانت تتوقع الملايين.

والكتاب يتكلم عن مائتىّ سنة أمريكية فى الشرق الأوسط، مستعربين وسفراء ورحالة وجواسيس، وعندما جاء ذكر مصر تحدث عن الشاعر محمود سامى البارودى وكتب أنه نفىّ إلى جزيرة سيشل، ونقل عنه أنه قال فى منفاه ثلاثة أبيات وذكرهم.

وحين ترجمت هذا الجزء من الكتاب عقبّت فى الهامش أنه نفىّ إلى جزيرة سيلان، ثم بحثت فى ديوان البارودى عن الأبيات الثلاثة التى ذكرها الكتاب.

المترجم إذن خادم النص، مهما احتوى النص على أخطاء فلابد أن يذكره المترجم كما هو دون تعديل، ثم يقوم بالتعقيب والإضافة والتصحيح فى الهامش، وتعبير خادم النص تعبير له وضعه، فالموسيقى العظيم سيد درويش الذى أضاف الكثير إلى الموسيقى العربية كان يوقع بقوله: سيد درويش خادم الموسيقى.

محمد الخولى حصل على جائزة خادم الحرمين الشريفين الملك عبد الله بن عبد العزيز العالمية للترجمة عن كتاب «انهيار العولمة وإعادة اختراع العالم»، وتم تسليم الجائزة فى مقر منظمة اليونسكو العالمية فى باريس، ويعد من الأقلام الرفيعة القليلة التى لها اطلاع وافر على مستجدات الفكر والسياسة فى أمريكا خاصة والغرب عامة، وعبر هذا الاطلاع يزداد اقتناعه بأنه لا سبيل لخروج أمتنا العربية من كبوتها إلا عبر القومية العربية.

عناق الثوار فى تونس الخضراء

نجلاء فتحى

وحدة اللغة والدين والجنس، وأخيرًا الثورة ضد الظلم، ضد نظم حكم فاسدة.. البحث عن مستقبل أفضل فى ظل مطالبات بـ«عيش.. حرية.. عدالة اجتماعية».. كلها مشتركات جمعت بين مصر وتونس سياسيًا، وتجسدت فى مشاركات متبادلة بين البلدين فى الأنشطة الثقافية والفنية.

وكما استضافت مصر تونس كضيف شرف فى أول معرض مصرى للكتاب بعد الثورة، كانت مصر ضيف شرف معرض تونس الدولى للكتاب الذى عقد فى الفترة من ٢ إلى ١١ نوفمبر الماضى.

وربما جاءت كلمات السيد مهدى مبروك وزير الثقافة التونسى لتعبر عن هذه الحالة التى تجمع بين مصر وتونس فقد قال: إن أشقاءنا المصريين شرفوا معرض هذا العام بوجودهم وجهدهم المتميز حيث جاءوا إلينا بثقافتهم وحضارتهم ومثقفيهم ومفكريهم وأدبائهم وشعرائهم وأثروا البرنامج الثقافى للمعرض.

وأضاف: إن الأمل فى الكتاب والأمل فى الثقافة.. لقد أخرجتمونا من أوجاعنا وأدخلتمونا فى سحر الكتاب وأضفتم لمسة ثقافية وحضارية على هذه الدورة الاستثنائية من معرض تونس الدولى للكتاب.

كانت مصر قد شاركت فى معرض الشقيقة تونس الدولى للكتاب وحلت بثقافتها وحضاراتها كضيف شرف، وقد تم افتتاح الجناح المصرى بحضور حمادى الجبالى رئيس وزراء تونس الذى عبر فى كلمته عن إعجابه بروعة الجناح المصرى قائلا: «كأننا زرنا مصر»، ود. مهدى مبروك وزير ثقافة تونس، ود.صابر عرب وزير ثقافة مصر ود.أيمن مشرفة السفير المصرى بتونس ود. أحمد مجاهد رئيس الهيئة المصرية العامة للكتاب ونخبة من الأدباء والمثقفين والشعراء المصريين المشاركون فى فعاليات المعرض.

ضم الجناح المصرى أحدث إصدارات الهيئة المصرية العامة للكتاب، وشهد الجناح المصرى إقبالا كبيرًا منذ اللحظة الأولى ولفت الأنظار بتصميمه المميز على حد قول زائريه.. كما أقيم داخل الجناح المصرى معرض صور بعنوان «سجل يا زمان.. ثورة مصر» تحت إشراف د.هالة الطلحاتى وهو أول وأكبر معرض يوثق ويؤرخ كل أحداث ثورة ٢٥ يناير بشكل فنى متميز بالإضافة إلى معرض خط عربى للفنان مصطفى عمرى.

شهد المعرض مشاركة مصرية متميزة من خلال برنامج ثقافى شارك فيه نخبة من أدباء وشعراء مصر ومثقفيها ومفكريها من خلال عدة ندوات ولقاءات تنوعت ما بين السياسة والثقافة والفكر والفن والشعر والأدب، وكان للسينما أيضًا نصيب فى المشاركة حيث تم عرض فيلمين قصيرين عن الثورة الأول «برد يناير» للمخرج رومانى سعد، والثانى «أنا والأجندة» لنيفين شابى.

بدأ النشاط الثقافى المصرى بحفل موسيقى قدمته فرقة موسيقى «عربية» بدار الأوبرا المصرية على مسرح «ابن رشيق»، بحضور د. أيمن مشرفة السفير المصرى بتونس.

بدأ الحفل بمقطوعة موسيقية من

عبير سليمان

افتتاح الجناح المصرى

جمال بخيت

ألحان زكريا أحمد ثم شدت الفرقة بمجموعة من الأغانى القديمة لأم كلثوم وليلى مراد ونجاة وسيد درويش وعبد الوهاب وفريد الأطرش حيث غنت المطربة سماح عباس «يا أعز من عينى» و«عيون القلب»، والمطرب محمد عبد الحميد «لا مش أنا اللى أبكى» و«منحرمش العمر منك» و«أهوده اللى صار»، واختتمت الحفل المطربة رحاب مطاوع وشدت بأغنية دارت الأيام ، وقد لاقى الحفل إقبالا وتفاعلا كبيرا من الجمهور التونسى.

وقد استهل البرنامج الثقافى المصرى بندوة حول «مسار الانتقال إلى الديمقراطية مصر.. تونس» لكارم يحيى عقد خلالها مقارنة بين الثورتين المصرية والتونسية.

وخلال ندوته عن مستقبل الثقافة العربية أكد الناقد د. محمد بدوى أن الثقافة هى أضعف حلقات المجتمع العربى فلا يستطيع أحد أن يؤكد أو ينفى إمكانية وجود مستقبل للثقافة العربية.. مشيرا إلى أن هناك قلقا عميقا يجتاح المثقفين والمبدعين العرب وقصد هؤلاء الذين ينتجون المعرفة، حيث تجتاحهم نوبات شديدة من القلق على الإبداع وقال: هذا القلق على مستقبل الثقافة يكمن فى أننا لا نواجهه بمستوى جيد من الجرأة، فالمفكر عمله أن يستأنف الأسئلة التى بدأ الناس إجابتها إجابات بديهية وهذه إشكالية قديمة فى الجنس البشرى وتجلت جذورها عميقة جدا وأصبحت إشكالية شديدة التعقيد.

بينما أكد الكاتب الصحفى أسامة عفيفى فى اللقاء الذى عقد معه عن دور المطبوعات الثقافية فى الوقت الراهن، وأدارته الإعلامية المصرية رجاء إبراهيم.. أن الدور الذى لعبته المجلات الثقافية فى تقديم الآخر والتجاور من أجل التحاور بالإضافة إلى الدور العقلانى المعرفى توقف منذ نهاية السبعينيات تماما، ثم تحدث عن دور المجلات الثقافية عبر التاريخ، مشيرا إلى مجموعة من الإشكاليات التى تواجه المجلات الثقافية وأهما انحسار المجلات الثقافية بين النخبوية أو السطحية وهما وجهان لمشكلة واحدة.

وقال إن المطبوعات الثقافية عليها عبء كبير بعد ثورات الربيع العربى خاصة وهى منوط بها الآن التعرف على الآخر وتقديم المعرفة التحليلية وإشاعة التفكير العقلانى والعقل المعرفى.

وفى إطار المشاركة المصرية، التقى جمهور المعرض بهشام قشطة الذى تحدث عن مجلة الكتابة الأخرى مشيرا فى بداية كلامه إلى أن العدد مهدى إلى قيمتين كبيرتين فنيا وهما الشيخ إمام وأحمد فؤاد نجم.. كما تناول قشطة فى كلماته الثورة التونسية قائلا: نحن نقترب من بلد حقق مواطنوه أشياء كثيرة نحو تحرير المرأة وهم يرون أن ما تحقق ما هو إلا خطوة أولى فى طريق طويل غايته الثورة ونقترب من بلد امتلك هذا الخيال إذن فهو قادر على استكمال المشوار، فقد كان الإنسان التونسى بهيّا حين أعلن الثورة وسوف يكون أبهى عندما تكتمل أهدافها، وكلنا نعرف الأبيات الشهيرة لأبى القاسم الشابى «إذا الشعب يوما أراد الحياة فلابد أن يستجيب القدر» وهذه الأبيات تختمر فى عقولنا فيتأكد لنا جميعا حاجتنا إلى الشعب.

وعن السينما والثورة ودورها فى التأريخ لثورات الربيع العربى وربما التمهيد لها تحدث المخرج محمد كامل القليوبى فقال إن الثورة التونسية والثورة المصرية هما أول ثورتين فى التاريخ تبثان مباشرة على الهواء وتم عمل أفلام كثيرة تناولت الثورة مثل فيلم يسرى نصر الله «الموقعة» ومجموعة من الأفلام الأجنبية التى تحدثت عن الثورة الميدان و«الطيب والشرس والسياسى»، «الشارع هنا».. وغيرها.. مشيرا إلى العديد من الأعمال السينمائية التى مهدت للثورات العربية وتنبأت بها.

كما التقى جمهور معرض تونس بالكاتب محمد سلماوى فى لقاء تناول الأدب والثورة وقال سلماوى: إن الأدب يمكن أن يغير وجه المجتمع وما من ثورة قامت فى العالم إلا ومهد لها خيال الكتاب والأدباء.. ودلل سلماوى على ما طرحه متحدثا عن روايته «أجنحة الفراشة» التى تنبأت بثورة ٢٥ يناير وقال إنها تصور للاحتجاجات والمظاهرات والحركات المتعددة التى ظهرت منذ عام ٢٠٠٤، وقد قادنى هذا الموقف التسلسلى فى الرواية إلى تصور ثورة عارمة تقوم بميدان التحرير ثم تنتقل إلى المحافظات ويتواصل الثوار عبر الانترنت ومع تأزم الأمور يطلب من الجيش التدخل لقمع الثورة ولكنه يرفض ومن قرأ هذه الرواية قبل الثورة أخذ عليها النهاية الخيالية ولكن هذه هى النهاية المنطقية التى وصلت إليها أحداث الرواية .

وخلال البرنامج الثقافى المصرى وفى لقاء مع المفكر السياسى سمير مرقص أكد أن استمرار الحال و تغيير الأفراد فقط رغم اندلاع الثورات العربية واستشهاد المئات ما هو إلا مجرد مسكن سيقود إلى ثورة جديدة، وأكد أن أى نظام لا يستوعب الطبقة الوسطى ، التى تشكل العامود الفقرى للدولة الحديثة والتى صنع منها النظام السابق خادما لشبكة الامتيازات المغلق ، سيجعل الثورة الرقيقة تتحول إلى ثورة خشنة يقوم بها العمال بالمعنى الصريح للثورة وقد شهد اللقاء مداخلات شديدة الأهمية من الجانبين التونسى والمصرى.

ومن بين الندوات التى عقدت بالجناح المصرى ندوة «أزمة الثقافة الدستورية» التى تحدث خلالها الباحث نبيل عبد الفتاح مؤكدا أن أبرز ملامح الأزمة يتمثل فى ضعف ثقافة الفرد وأن هناك أشياء ضد بناء الفرد مثل هيمنة ثقافة أبوية ورعائية على الجانب السياسى والاجتماعى وتلك

اللباد والأغلفة

د. محمد بدوى يدير ندوة سمير مرقص

النزعة الذكورية فى السياسة والقوانين التى لم تراع حقوق المرأة، والنظرة العسكرية لمفهوم الدستور وتكريس الدساتير لصالح رئيس الجمهورية وشيوع ظاهرة دمج السلطات وتهميش الطبقات الشعبية.

وكان للشباب فى الجناح المصرى حضور متميز حيث التقى جمهور معرض تونس مع الكاتب عمر طاهر الذى كشف خلال هذا اللقاء عن افتتانه بالروحانيات الدينية وجمع لقاؤه بين الحديث عن كتاباته، وبين أشعاره التى استمتع بها الحضور التونسى حيث قرأ نصين «تخيل نفسك»، و«الخريطة» واختتم بـ «٤١».

كما تم تنظيم معرض لأغلفة الكتب من تصميم الفنان التشكيلى أحمد اللباد وضم ٤٠ غلافا من أبرز أعماله وأكد اللباد خلال لقائه بجمهور المعرض أن غلاف الكتاب هو منتج ثلاثى الأبعاد وأنه يجب أن يعبر عن روح النص ويجذب المشاهد، وقال: الآن وصلنا إلى وضع مؤقت بصريا وأصبح الغلاف يتحمل مسئولية كبيرة ويحمل وجبة متكاملة للمشاهد ولن أقول القارئ ومطلوب من المصمم معرفة ما يحتويه الكتاب حيث يعتبر القارئ الغلاف عتبة من عتبات النص وبابا لدخوله وهذا يعطى مصمم الغلاف مساحة أكبر.

من جهة أخرى قدمت عبير سليمان حكاية معروف الإسكافى وحكايات شعبية من وحى ألف ليلة وليلة على أنغام العود.

وعن البلاغة البائدة والبلاغة الثائرة قال د.عماد عبد اللطيف فى ندوته عن بلاغة الميادين: هناك أشكال للعبث باللغة وهناك فجوة بين البلاغة والواقع وهو ما يسمى بوهم الكلام المعسول والبطش اللغوى وادعاء امتلاك الحق واليقين وهذا ما كان يستخدمه النظام السابق ويجب ألا تستخدمه الثورة، مشيرًا إلى أننا الآن نخضع لعبث جديد باللغة وإعادة لوهم الكلام المعسول وادعاء لامتلاك اليقين وإعادة للإقصاء والتمييز وهو أخطر من قبل لأنه يعتمد هذه المرة على الخلفية الدينية، كما تحدث عن أيقونات الثورة كالهتافات والصور ، والجرافيتى وقال أنه أحد التجليات الجمالية التى ندين للثورة المصرية بإظهارها.

وكان للشعر نصيب كبير أيضا فى المشاركة المصرية حيث أقيمت ثلاث أمسيات شعرية كان أولها أمسية لشاعر العامية الكبير جمال بخيت الذى جذب جمهور المعرض أمام الجناح المصرى واستهل الشاعر جمال بخيت أمسيته الشعرية بأغنية قال إنها كانت اللقاء الأول بينه وبين الفنانة التونسية لطيفة وهى: «تعرف تتكلم بلدى وتشم الورد البلدى».. ثم ألقى الشاعر جمال بخيت عدة قصائد هى «يا تونس» و«لم الشمل» و«مسحراتى العرب» واختتم الأمسية بقصيدة «شباك النبى على باب الله»، وقد تجمع الجمهور التونسى للاستمتاع بأشعار بخيت وتفاعل معه وصفقوا له طويلا.

والأمسية الثانية كانت مختارات من الشعر المصرى ألقاها الناقد والشاعر د.محمد بدوى والشاعر إبراهيم داود لأسامة الدناصورى وجيهان عمر وفتحى عبدالله وياسر عبداللطيف وحلمى سالم، أما الأمسية الثالثة التى اختتم بها البرنامج الثقافى فقد تعانق فيها الشعر المصرى مع الشعر التونسى حيث شارك فيها شعراء من مصر ومن تونس واستهل الأمسية الشاعر والناقد المصرى د.محمد بدوى بثلاث قصائد «لقاء متأخر»، و«اللج»، و«حاجة»، ومن مصر أيضا شارك الشاعر إبراهيم داود الذى قرأ مجموعة قصائد صغيرة هى «امرأة مربكة»، و«الحرارة»، و«إبراهيم منصور»، و«نوم عميق»، و«الأشياء الجديدة».. ومن تونس شاركت الشاعرة والروائية فضيلة الشابى ومن مؤلفاتها «الليالى ذات الجراس الثقيلة»، و«روائح الأرض والغضب»، والشاعر سفيان رجب وهو شاعر تونسى شاب من الجيل الجديد وعضو فى حركة «نص» فاز بالعديد من الجوائز وله مجموعة شعرية بعنوان «كالبرتقالة»، و«فوق مائدة الفقير» وألقى قصائد منها «شباك جارتنا»، «لمن تشعل أصابعك»، واختتمت الأمسية بقصيدة ألقاها الشاعر التونسى جمال سالم بعنوان «تفتيش».

نبيل عبد الفتاح وإبراهيم داود

القاهرة

المجمع العلمى يعود للحياة

يبدأ مطلع ديسمبر الجارى الموسم الثقافى الشتوى للمجمع العلمى ليعود للمجمع دوره ورسالته التنويرية التى يقوم بها منذ إنشائه أيام نابليون بونابرت، وذلك بعد الانتهاء من عمليات الترميم على خلفية احتراق المجمع التاريخى الذى أصيب بأضرار بالغة، خلال أحداث مجلس الوزراء فى ١٧ من ديسمبر الماضى.

وكان د. إبراهيم بدران رئيس المجمع العلمى المصرى، قد أعلن خلال ندوة حول المجمع العلمى المصرى بمعرض الشارقة، أن المجمع ينفذ فى الفترة الحالية ولمدة ستة أشهر قادمة، عملية فهرسة شاملة وتامة لمقتنيات المجمع، مع اختيار العمالة المؤهلة وتدريبها لتصبح قادرة على العمل فى المركز.. مشيرًا إلى عودة النشاط مع بداية ديسمبر وذلك قبل مرور عام على كارثة احتراقه.

فى حين قال د.محمد الشرنوبى أمين عام المجمع، أن المجمع منذ أن قام علماء الحملة الفرنسية بمسح كل شبر فى مصر وحولوه إلى أهم مرجع علمى متكامل فى تاريخ مصر، فكان هناك عدد من هؤلاء العلماء أسروا فى هوى مصر ورفضوا مغادرتها، وعاشوا فيها، وتزوجوا وبعضهم غير ديانته.. مؤكدًا أن الكل عازم على عودة المجمع لسابق عهده، وتجاوز آثار الكارثة.

وأشار إلى أن ما قام به الشيخ سلطان بن محمد القاسمي، حاكم الشارقة، يمثل لفتة كريمة حيث قام بإعادة بناء المجمع الذى احترق فى يوم أسود، ولم يكتف بذلك بل تبرع بأربعة آلاف عنوان من مقتنياته الخاصة من الخرائط والمخطوطات والكتب النادرة، لتكون ضمن أروقة المركز، وذلك إدراكًا منه بأن المركز ليس مجرد مبنى ولكنه أيضًا جوهر وفحوى ومضمون.

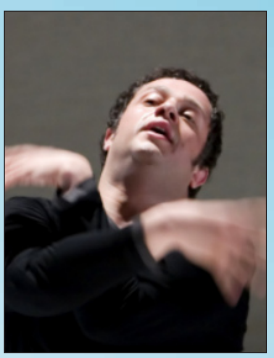
جدير بالذكر أن عمليات الترميم استغرقت ثلاثة أشهر فقط وساهمت فيها بفاعلية الهيئة الهندسية التابعة للقوات المسلحة المصرية.

وأعادت عملية الترميم الشكل العام والطابع المعمارى المميز لمبنى المجمع العلمى الذى يقع على تخوم ميدان التحرير. لكنها لم تستطع بالطبع استعادة ما دمره الحريق من مخطوطات نادرة وكتب تراثية ترجع لأكثر من مائتى عام، وغالبية هذه المخطوطات يتناول فترة الحملة الفرنسية على مصر أواخر القرن السابع عشر.

وكان المجمع قد أنشئ بقرار من قائد الحملة الفرنسية على مصر نابليون بونابرت فى عام ١٧٩٨ ليكون مقرًا للبعثات العلمية المصاحبة للحملة التى واصلت العمل حتى بعد رحيل الحملة لإنجاز درة مقتنيات هذا المجمع.

ويعد كتاب وصف مصر، الذى وثق به علماء الحملة الفرنسية أوجه الحياة فى مصر فى تلك الفترة وما تحويه من ثروات طبيعية وعادات وتقاليد، من أهم مقتنيات المجمع.. وقد تم التغلب على أزمة فقدان كتاب وصف مصر التاريخى من خلال توفير نسخ ورقية من الكتاب فى مشروع ضخم تم بالتعاون مع مكتبة الإسكندرية والمركز الثقافى الفرنسى ودار الكتب والوثائق القومية.

المجمع العلمى بعد ترميمه



رضوان المدب فى عرض شخص ما سيرقص

مصمم الرقصات التونسى رضوان المدب

تونس

«المدب» فى جولة فنية عالمية

يبدأ مصمم الرقصات والفنان التونسى رضوان المدب فى منتصف يناير وحتى سبتمبر القادم، جولة فنية فى عدد من مسارح دول العالم.. حيث يقدم فى عدد من مدن سويسرا وفرنسا وإيطاليا عروضه الفنية الأكثر شهرة، وهى: تحت أقدامهم الجنة، وعندما يرقص العرب.

رضوان المدب تخرج فى المعهد العالى للفن بتونس، وعمل بالقطاع التونسى بالمعهد الدولى للمسرح منذ عام ١٩٩٦، ويعتبره النقاد أمل الشباب التونسى فى مجال المسرح.

سافر المدب ليكمل دراسته بمدينة تولوز بفرنسا، لكنه سرعان ما عاد لبلاده، ليعمل فى مجال المسرح التونسى تحت رعاية كبار مخرجى المسرح التونسى أمثال: فاضل الجعايبي، وتوفيق الجبالى ومحمد إدريس.. كما تعاون مع مجموعة من الكتاب المعاصرين مثل ناتاشا من فرنسا والحكيم عادل.

عمل المدب فى مجال السينما مع المخرج فريد بو غدير فى فيلمين هما: صيف فى الوادى وحلفاويين.

ومنذ عام ٢٠٠٥ بدأ رضوان المدب العمل فى مجال تصميم الرقصات، ليقدم عددًا من العروض التى لاقت إقبالًا كبيرًا، ومنها شخص ما سيرقص عام ٢٠٠٨ والذى أحدث دويًا فى الأوساط الفنية سواء فى تونس أوفرنسا.

ومنذ ذلك الوقت بدأ اهتمامه بفن الرقص ودوره فى التأثير وتغيير الجماعات المدنية، حيث شارك بنجاح فى ورش العمل الخاصة بالتوعية من خلال الرقص المعاصر، فعمل مع قطاع

جمهورى واسع، بما فى ذلك الشباب من المناطق ذات الأولوية للتعليم، والنساء، وحتى كبار السن.

وعام ٢٠١٠ قدم أول عرض جماعى بعنوان: ما نحن عليه، والذى تم تقديمه على مختلف مسارح المراكز الثقافية بمدن فرنسا.. ليصبح بعدها عضوًا مشاركًا فى مجموعة ١٠٤ الفنية، ويبدأ جولة فى عديد من الدول العربية منها بيروت حيث يقدم عروضه الفنية الشهيرة والمرتبطة بروايات لكتّاب معاصرين من أهل بلده.

وأخيرًا فى عام ٢٠١٢، دعاه ماتياس بيليه وفورنييه ألكسندر لتصميم رقصة ثنائية «لدينا حدود» والتى ستعرض ضمن جولته الفنية التى تبدأ فى يناير ٢٠١٣.

ليبرفيل

ذكرى رحيل أنجيل راويرى

أحيت دولة الجابون منتصف نوفمبر ذكرى وفاة الروائية أنجيل راويرى أول روائية من الجابون.. ووفقًا لوكالة أنباء الشعر الأفريقى، فإن أنجيل هى «أول امرأة كتبت رواية فى الجابون»، وقد رحلت فى الخامس عشر من نوفمبر عام ٢٠١٠، عن عمر يناهز الـ٥٦ عامًا، فى باريس حيث كانت تعيش منذ منتصف ثمانينيات القرن الماضى.

وقد كتبت الروائية الجابونية الراحلة ثلاثة كتب هى «الونجا»، و«عند المفترق»، و«غضب وصراخ نساء»، وهى آخر أعمالها والتى حققت بها شهرة مدوية.

وقد عملت أنجيل فى بداية حياتها فى مجال التمثيل ثم توجهت للكتابة، وصدر أول عمل لها عام ١٩٨٣، وهى ابنة جورج راويري، رئيس مجلس الشيوخ الجابوني، والذى كان رفيق درب رئيس الجابون عمر بونجو أونديمبا.

وتتميز أعمالها القليلة بقدرتها الفائقة على التعبير عن معاناة المرأة فى أفريقيا، وتقدم تعبيرًا صادقًا عن حياة البؤس والشقاء الذى تعانى منها المرأة فى أفريقيا بأسلوب شاعرى صارخ وقوى.

مالاتيا

ما تفرقه السياسة تجمعه السينما

شهدت مدينة مالاتيا التركية التاريخية، فى الفترة من ٨ إلى ١٥ نوفمبر الماضى أول مهرجان سينمائى دولى بمشاركة مائة فيلم مقسّمة بين الأفلام الوثائقية، والأفلام القصيرة.. وكان للأفلام الطويلة نصيب الأسد فى المشاركة حيث بلغ عددها ٦٥ فيلمًا روائيًا طويلًا، تنافس منها اثنا عشر فيلمًا على الجائزة الكبرى «المشمش الذهبى».

اللافت للنظر فى المهرجان التركى، تلك المشاركة الإيرانية الكثيفة، بدءًا من اختيار المخرجة «تهمينة ميلانى» عضوًا فى لجنة التحكيم.. فضلًا عن عدد الأفلام الإيرانية المشاركة والذى يقارب عشرة أفلام منها خمسة للمخرجة ميلانى نفسها، هى: امرأتان، والنصف الخفى، والفعل الخامس، وتصفية الحساب، وواحد من اثنين، وكلها مدبلجة إلى اللغة التركية، ويبدو أن الخلاف الشديد فى الموقف السياسى حول الأزمة السورية لم يفسد للود الفنى بين تركيا وإيران قضية.

من المعروف عن المخرجة وكاتبة السيناريو تهمينة ميلانى مواقفها المناصرة للقضية الفلسطينية حتى إنها انسحبت من لجنة تحكيم مهرجان «كوا» السينمائى الدولى فى الهند بسبب مشاركة سينمائى صهيونى فيه.

واشنطن

سندريلا.. معالجة راديكالية

باليه سندريلا هو الباليه الأشهر للموسيقار الروسى بروكفيف، وهى الحكاية الأكثر ارتباطًا بأذهان الأطفال فى العالم بأسره، سندريلا الجميلة وأميرها الحائر يرتديان أحدث خطوط موضة القرن الحادى والعشرين، على مسرح كيندى فى افتتاح موسم ٢٠١٣.

تؤدى فرقة بطرسبرج الروسية للباليه بكريوجرافيا معاصرة، وليست الملابس وحدها هى الحديثة، الأمر الذى شكّل صدمة للجمهور الأمريكى.. حيث يقول أحد المشاهدين «جئت ابتاع تذكرة لابنى وأمى لكنى عدلت عن ذلك، لأن ما رأيته هو صورة مخالفة تمامًا لما فى ذهن طفلى عن تلك الحكاية الكلاسيكية».

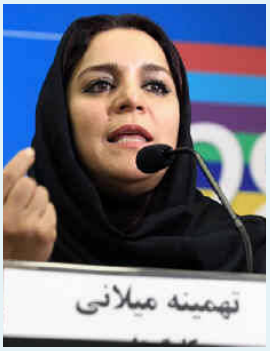
اما الكيريو جرافى ألكسى راتمانسكى فيقول: «أن هناك الكثير من المفاجآت عندما تُفتَح الستائر خصوصًا فى ملابس زوجة الأب وبناتها، كذلك فإن الأب هنا يُقدّم مدمنًا للكحول، بأداء عصبى وسترة تعود لعشرينيات القرن الماضى».

أما ناقدة الوشنطن بوست سارة كوفمان فقالت: «إن هذا التناول يجعل سندريلا ابنة أى واحد منّا.. إنه تناول راديكالى لباليه كلاسيكى، الباليه مثير للجدل لكن قدرات الراقصين مذهلة».

يأتى العرض فى إطار اتفاقية بين مسرح مارينسكى العريق، ومركز كيندى الأمريكى حيث يتم تقديم أفضل العروض الروسية سنويًا على مسارح الولايات المتحدة، وهذا العام سيُعرَض «الجمال النائم» و«بحيرة البجع».

أنجيل راويرى

غلاف آخر أعمال الروائية أنجيل راويرى من الجابون



المخرجة الإيرانية تهمينا ميلاتى

باريس

الريشة الأفريقية آخر ديسمبر

تشهد فرنسا هذه الأيام المهرجان الثقافى الكبير «الريشة الأفريقية» الذى يختتم فعالياته نهاية ديسمبر الجارى وهو المهرجان الأفريقى الذى يعقد كل عام فى قرية أندرا ولوار وعدد من المدن الفرنسية، وضيف شرف مهرجان هذا العام الكاتب جان لوك رحمانينا من مدغشقر.

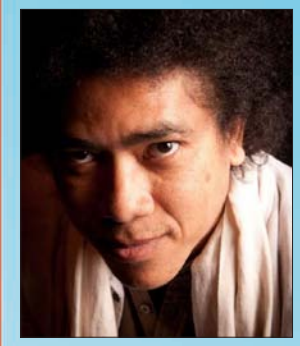
المهرجان فى دورته السادسة التى بدأت منتصف نوفمبر يحاول من خلال فعالياته تجميع محبى الثقافة والعاملين فى مختلف الجوانب الثقافية من مختلف الجنسيات والمنتمين للدول الفرانكوفونية الأفريقية تحت هدف واحد ورؤية واحدة رغم الاختلافات والانتماءات التى كثيرًا ما تؤثر فى كتابات وأفكار هؤلاء المبدعين.

يضم المهرجان فعاليات متنوعة من بينها الندوات واللقاءات والعروض المسرحية والفنية والتشكيلية، فضلًا عن الحوارات المفتوحة فى مناقشات حية، يجتمع فيها خيرة مبدعى الفرانكوفونية من كتّاب ومؤرخين ونقاد ورسامين ونحاتين وممثلين وملحنين ومغنيين وغيرهم.. فى مختلف الجوانب الثقافية المعروفة.

وقد شهد الأسبوع الأول من المهرجان إقامة معرض فن تشكيلى عن الفنون الأسبانية، برعاية النحات ودى بايو والرسام سليمان بارى، فضلًا عن إقامة معرض لأحدث المؤلفات الأسبانية من كتب ومترجمات وقصص وروايات وأعمال مسرحية.

يقام هذا المهرجان تحت رعاية مؤسسة رعاية التجمعات الثقافية الأفريقية.. ويقدم معظم فعالياته مجانًا للجمهور العادى، بجانب تنظيمه لفعاليات خاصة لطلاب المدارس.. كما يقدم أيضًا اجتماعات حول التعبيرات الأدبية والفنية للدول الأفريقية الناطقة بالفرنسية.

ومن المعروف أن ضيف شرف المهرجان جان لوك رحمانينا من أحد أبرز كتاب مدغشقر ، وهو كاتب روايات، من مواليد ١٩٦٧، ويملك العديد من الأعمال منها رواية النبى والرئيس، التى لاقت نجاحًا مدويًا عالميًا.. بجانب حصوله على العديد من الجوائز الأدبية عام ١٩٨٤ و ١٩٩٤ عن مجمل أعماله، فضلًا عن كتابته للمسرح والسينما، من بين أشهر كتاباته: أحلام فى الكفن، ودراسة عن حالة التمرد التى شهدتها بلاده عام ١٩٤٨ بعنوان النور، وآخرها عام ٢٠٠٨ ديوان تجميع لشعر بلده مدغشقر، ورواية «ذا» فى نفس العام.



جان لوك ضيف شرف مهرجان الريشة من مدغشقر

بوستر المهرجان

الشاعرة السورية مرام المصرى

مرام المصرى ودراسة جديدة عن الشاعرات العربيات

صدر مؤخرًا للشاعرة السورية مرام المصرى عن دار «تون دى سيريز» دراسة باللغة الفرنسية عن مجموعة مختارة من شاعرات العرب مع تقديم سيرة ذاتية محققة بدقة وأمثلة من الشعر الذى يقدم كل شخصية وتكوينها الشعرى، كما تستعرض مقتطفات من الشعر الذى يعبّر عن بيئة وعصر كل شاعرة.

وتستعرض الشاعرة فى دراستها، شاعرات من العصر القديم مثل الخنساء وشعرها

غلاف دراسة مرام المصرى عن الشعر

عن أخيها، وولادة بنت المستكفى الأميرة الأندلسية والتى كتبت شعرًا مع ابن زيدون، ورابعة العدوية وشعرها فى حب الله .

كما يقدم العمل مجموعة من شاعرات القرن العشرين ومنهن، نازك الملائكة من العراق، وفدوى طوقان من فلسطين، وكولييت خورى وغادة السمان بسوريا.

وتأتى أهمية الدراسة بتناولها الصادق لحياة الشاعرات بطريقة واضحة، تثير كثيرًا من التساؤلات عن دور هؤلاء المبدعات فى وقتهن وعصرهن الذى كان لا يعطى للمرأة مكانتها الحقيقية.

ويرى النقاد أن الشاعرة استطاعت أن تتميز فى الدراسة من ناحية اختيارها لمجموعة مميزة من الشاعرات، ومن ناحية أخرى تقدم للقارئ ترجمة تحمل روح الشاعرة التى تدرسها ولا تفقد فيها قدراتها التعبيرية عن موضوعات القصائد.

كما تقدم مجموعة من الشاعرات الحديثات ومنهن هنادى زرقا من سوريا، وليلى السيد من البحرين، لتحقق الدراسة محاولة رصد متكاملة الجوانب.

مرام المصرى ابنة اللاذقية، تعيش كشاعرة وكاتبة سورية فى فرنسا منذ عام ١٩٨٢.. نشرت لها ثلاث مجموعات شعرية باللغة العربية، وترجمت قصائدها إلى العديد من اللغات، منها الفرنسية والأسبانية.. و فاز ديوانها - كرزة حمراء على بلاطة بيضاء - بجائزة أدونيس لأفضل إبداع عربى لعام ١٩٩٧.

وتعرف مرام المصرى بحساسيتها الواضحة فى أشعارها التى ترتبط بالمفردات الحديثة وأنوثتها الطاغية والتى تصطدم بالتقاليد والأعراف العربية القديمة وترى الشاعرة بأنها لا تزال تضربها وتشدها سحبًا إلى الوراء رغم هروبها إلى الغرب فى أحضان عاصمة الثقافة والنور.

لندن

لوحة فنان ألمانى تسجل رقمًا قياسيًا جديدًا

حققت لوحة تجريدية بعنوان (٨٠٩-٤)، للفنان الألمانى الكبير جيرهارد ريختر رقمًا قياسيًا جديدًا لأعلى سعر فى مزاد لعمل فنى لفنان حيّ.

وقالت دار مزادات سوذبى الشهيرة بلندن: أن اللوحة بيعت بمبلغ ٣٤,٢ مليون دولار أمريكي، وبهذا، تكون قد حطمت الرقم القياسى السابق المسجل فى عام ٢٠١٠ وهو ٢٨,٦ مليون دولار للوحة «العَلَم» للفنان جاسبر جون فى دار مزادات كريستيز فى نيويورك. كانت التقديرات قد ذهبت إلى أن لوحة ريختر ستحقق ما بين ١٤ مليون دولار و١٩ مليونًا، إلا أنها بيعت لمشتر مجهول بعد خمس دقائق من بدء المزاد مما أثار موجة من التصفيق والدهشة بين الحضور.

وتعد لوحة (٨٠٩-٤) واحدة من بين مجموعة لوحات مستوحاة من ألحان عازف الجيتار ومغنى الروك الإنجليزى إريك كلابتون، وفيها تختلط الألوان الزيتية من الأحمر والأصفر والأسود على القماش.

جدير بالذكر أن ريختر أحد أهم الفنانين المعاصرين فى العالم لكنه معروف بأنه نادر الظهور لوسائل الإعلام ويثير الكثير من الجدل حين يعطى رأيه.. ارتفعت شعبيته مع كبر سنه منذ سنوات قليلة بعد أن كان مغمورًا فى فترة شبابه، كما ارتفعت أسعار لوحاته بشكل كبير.

أما إريك باتريك كلابتون، التى استوحيت اللوحة من عزفه، فهو عازف بلوز وروك ومغنى وكاتب أغانى إنجليزى، ويعتبر من قبل النقاد والجماهير واحدًا من أكثر عازفى الجيتار أهمية وتأثيرًا على الإطلاق، وقد صنفته مجلة رولينج ستون فى المرتبة الرابعة فى قائمة أعظم ١٠٠ عازف للجيتار فى التاريخ، والمرتبة ٥٣ على قائمة «الخالدون» لأعظم ١٠٠ فنان فى التاريخ.

لوحة تجريدية للفنان الألمانى جيرهارد رختر.

موسكو

«جزيرة الكنز» فى مسرحية ثلاثية الأبعاد

«جزيرة الكنز» الرواية الأشهر للكاتب الاسكتلندى روبرت لويس ستيفنسون، يجرى حاليًا للمرة الأولى فى موسكو عرض نسخة مسرحية ثلاثية الأبعاد مستوحاة من الرواية الشهيرة.

النسخة الجديدة موسيقية تجمع بين صور الفيديو والديكور المسرحى والتكنولوجيا ثلاثية الأبعاد، ليتحول المسرح إلى عالم حقيقى يمكّن المشاهدين خاصة الأطفال من تلمس القصة ومعايشة المغامرات الشيقة، المتناثرة فى ثنايا الرواية، وقد استغرق الإعداد للمشروع ثلاثة أعوام، وقام به أليكسى باكوف، وهو ممثل مسرحى استطاع نقل أحداث الرواية كما كتبها مؤلفها، وتعرض حاليًا النسخة الروسية، بينما ستقدم النسخة الإنجليزية أوائل العام القادم فى مدينة أدنبرج مسقط رأس روبرت لويس ستيفنسون.

استوحى الكاتب أحداث الرواية التى نشرت لأول مرة عام ١٨٨٣ من «حكاية كنز مدفون».. وكانت الفكرة والهدف من ورائها هو أن يقوم ستيفنسون بتسلية ابن زوجته، ونشرت على حلقات فى مجلة الأطفال «يانج فوك» تحت اسم «طاهى البحر» لكنها لم تحقق النجاح المتوقع، وأعيد طبعها تحت اسم «جزيرة الكنز» وحققت شهرة عالمية مازالت حتى يومنا هذا.

المهرجان الدولى الرابع لآلة التشيللو

يطلق عليها البعض «الكمان الجهير».. هذه الآلة الوترية البديعة «التشيللو» التى تستند إلى الأرض بحجمها الكبير وتهجع بين ركبتىّ العازف فى حميمية لا تخطئها العين.

فى حدث ثقافى فريد من نوعه انطلقت فى قاعة تشايكوفسكى، فعاليات المهرجان الدولى الرابع لموسيقى التشيللو الذى استمر حتى نهاية نوفمبر الماضى بهدف تجذير حب موسيقى الوتريات بصفة عامة، والتشيللو بصفة خاصة فى نفوس فئة أوسع من الجمهور العادى.. وهو أحد أهم أحداث الموسم الجارى للحياة الثقافية الروسية.

الموسيقيون الذين شاركوا فى المهرجان هم من شباب الموسيقيين الذين يقدمون برنامجًا يضم مجموعة من أرقى وأشهر المعزوفات لكبار المؤلفين الكلاسيكيين يتصدرهم بالطبع الروسى تشايكوفسكى، وبرامز، وشوبرت، وإلى جانب الموسيقى الكلاسيكية، تواجد فى المهرجان مشروعان موسيقيان تجريبيان، الأول بعنوان «من الروك وحتى الباروك»، فيما حمل الثانى عنوان «قصة قتل واحد» وهو يجمع بين قصيدة الشاعر الروسى يوسف بروسكى وسوناتة ألفريد شنيتكى للتشيللو.

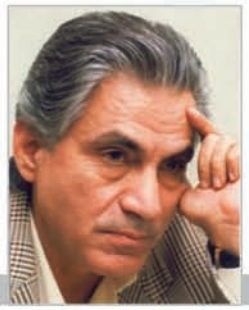
آلة التشيللو

جزيرة الكنز

كاريكاتير عالمى

كاريكاتير – ريك مكى – أمريكا

كاريكاتير – ديف براون – إنجلترا



أوباما رئيسًا لفترة ثانية

تابع العالم كله انتخابات الرئاسة الأمريكية باعتبارها انتخابات لرئيس العالم.. فأمريكا أنفها فى كل مكان فى العالم.. ولذا فإن رسامى الكاريكاتير فى العالم كله كان لهم تعليقاتهم على هذا النجاح الذى جاء بعد معركة غاية فى الشراسة .. نرصد بعضه.

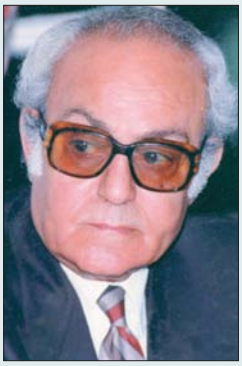
- كاريكاتير – ديف براون – إنجلترا: الذى يظهر مدى شراسة المعركة بين باراك ورومنى.
- كاريكاتير – ريك مكى – أمريكا: والذى يظهر مدى الدمار الذى لحق بأمريكا فى فترة باراك الأولى والذى سيتابعه فى الثانية وواضح أن هذا الرسام من الحزب الجمهورى، أى أنه ضد أوباما من البداية.
- كاريكاتير – بيتر – النمسا: الرسم فقط جميل أما الفكرة فليست لامعة فهو – باراك – مجرد مدخن لسيجار جديد وهو الفترة الثانية يشعله من سيجار أو عقب سيجار هو الفترة الأولى.
- كاريكاتير – زابيرو – جنوب أفريقيا: وفيه أوباما وزوجته يتعانقان بعد الفوز ويقول لها كى يطمئنها: «أيوة يا حبيبتى.. إحنا هنحتفظ ببيتنا (البيت الأبيض)».
- كاريكاتير – ماكاى – كندا: كاريكاتير يظهر أوباما وقد أسقط رومنى.. ولكن الفائز ينتظره وحش ضخم هو الأزمة الاقتصادية.

كاريكاتير – ماكاى – كندا

كاريكاتير – بيتر – النمسا

كاريكاتير – زابيرو – جنوب أفريقيا

المشكلة الحقيقية



بقلم:
عبد القادر حميدة

فى ذلك العام ١٩٩٢:

كنا قد أدينا عمرة الحج، وعدنا من مكة المكرمة إلى جدة، حيث هناك الفندق الذى نسكن به.

الوقت بعد الغروب.

زوجتى وابنتى صعدتا إلى الغرفة.

وبقيت أنا فى صالة الفندق، على موعد حول كوبين من الشاى الأخضر، مع المواطن الزنجى الأمريكى المسلم «بشارة مراد ضياء الدين»، رجلٌ فى الثانية والخمسين.. سمحُ الوجه، مبتسمُ العينين، سعيدٌ، ومبهورٌ، ومفعمٌ بالرضا، وصفاء الإيمان، لكونه ملضومًا وموصولًا بكل هذا الفيض من ملايين المسلمين القادمين من فجاج الأرض، يؤدى معهم فريضة الحج لأول مرة.

كان يحدثنى عن تأثره المبكر بأشهر زعيمين من المسلمين الأمريكيين، المناهضين للعنصرية، وهما:

- الحاج مالك الشاباز المعروف بـ«مالكوم إكس».
- أليجا محمد زعيم المسلمين فى شيكاغو.. وكيف أنهما مزجا مناهضة العنصرية، بالدعوة إلى الإسلام، الذى تناهض عقيدته كل تفرقة أساسها اللون، أو الجنس أو الدين.

فلما وصل الرجل فى حديثه إلى واقعة اغتيال «مالكوم إكس» فى عام ١٩٦٥، تناهى إلى أذنى صوت مذيع نشرة الأخبار فى التليفزيون، يبث خبر اغتيال الدكتور فرج فودة!!

كان الزميلان الراحلان: أحمد عباس صالح، وأنيس منصور، يجلسان إلى مائدة مجاورة، وقد انفرد كلا منهما بالآخر فى حديث ذى شجون عن الغربة التى طالت سنواتها بعيدًا عن مصر، بصديقنا عزيز أحمد، بين بغداد ولندن! فلما صدمنا الخبر المباغت باغتيال واحد من أصدقائنا النابغين، تلاقت أعيننا فى وجوم الإحساس الفظيع بهول الجريمة البشعة، التى تفضى إلى تصفية عقل وهبه الله نعمة الإبداع بالفكر المستنير!!

• • •

محدّثى الزنجى الذى لا يتحدث اللغة العربية، وقد أدرك من سحنة الوجوم التى بدت على وجوهنا، أن أمرًا جسيمًا لابد قد حدث، بادرنى معتذرًا عن تطفل السؤال:

- ما هى المشكلة؟

وكأنما ألقى بى الرجل – دون قصد – بالسؤال، فى بئر من الحيرة. إذ أننى شعرت فى هذه اللحظة، أن المشكلة الحقيقية، هى فيما ينبغى أن أطلع عليه هذا الأمريكى المسلم المبتهج بكونه ملضومًا وموصولًا بملايين المسلمين، فى رحاب الأراضى المقدسة، لأول مرة!

هل أقول له إننا نحن المسلمين – من بيننا – من يقتّل بعضُهم بعضًا، لا لسبب، إلّا أننا نفكر، ونجتهد، ونطرح أفكارنا واجتهاداتنا للحوار، وإبداء الرأى، وسماع الرأى الآخر؟

هل أقول له إن بعض المتأسلمين – وإن هم أقلية – أصابتهم محنة انفصام العقل الجمعى فى أبشع صراع بين إبداء الرأى بالكلمة.. وإبداء الرد بطلقات الرصاص؟!

هل أقول له إن من بين المسلمين فى عقر المجتمعات المسلمة، شراذم، لا هم لأفرادها – غافلين أو منّومين – إلّا أن يقدموا الدليل المغرض لأعداء الإسلام، والمتربصين به من خارجه، على أن الإسلام لم يبلغ سن الرشد بعد أربعة عشر قرنًا من الزمان، وأنه مازال موضع جدل، وصراع، وصدام، وتناحر، واقتتال بين أهله، وذويه، وعشيرته؟!

أفقت من تساؤلاتى، على صوت أحمد عباس صالح، يقترح أن نصعد معه إلى غرفته، لكى نتحرى – بالتليفون – تفاصيل الخبر من القاهرة.. بينما محدثى ينهض مستأذنًا فى الانصراف.. معتذرًا مرة أخرى من تطفل السؤال!