المجلة
سجل الثقافة الرفيعة

تأسست عام ١٩٥٧ - الإصدار الثانى
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
مصطفى عبادة

سكرتير التحرير
محمد السيسى

السكرتارية التنفيذية
حسام عنتر
مروة حسين

التدقيق اللغوى والمراجعة
صلاح عزيز

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

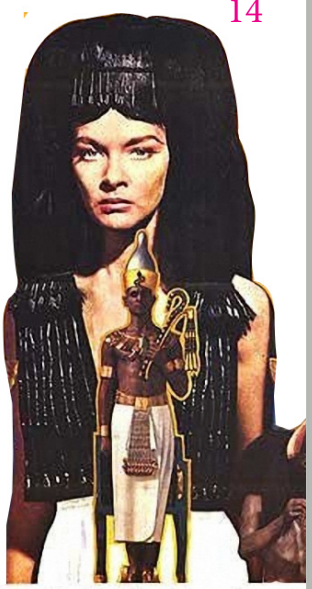
الثقافة الوطنية ومحنة الدستور..أسامة عفيفى 4
قراءة..تجليات موسيقى الظلال 6
معركة السيادة على المسجد الأقصى..سهام ذهنى 7
رمسيس الثانى..لماذا الآن؟..أحمد رأفت بهجت 14
محمد عبلة: الحركة التشكيلية تقليدية..حوار: منى شديد 22
وهج رمضانيات المحروسة 27
الأغنية الرمضانية وإيقاع الروح المصرية..طارق هاشم 28
المسحراتى ضحية التحديث..د.أحمد الصاوى 32
مسحراتى مصر..ماجد يوسف 35
أنور عبد الملك وثورة الشرق..أنور مغيث 38
السينما بين ثورة يناير..والطريق إلى الآخر..رامى عبد الرازق 42
التطريز الفلسطينى..المقاومة بالأزياء..منال فاروق 47
إسرائيل..عنصرية لا تنتهى..علاء السايح 51
محمد شمخ..مقاومة الصمت وتعرية الزيف..سمير الفيل 54
أمين معلوف فى الأكاديمية الفرنسية..محمود قاسم 58
موت الذاكرة..سعيد سالم 60
عن جونتر جراس..والصمت المر..وحذلقات الحداثة..أحمد زرزور 62
الأيامُ السَّبعة للوقْت..نوري الجرَّاح 64
هل كنا نسبح ضد التيار؟!..سامى فريد 70
رحم الحيـــاة..طلعت رضوان 73
كتب وكتاب..شادى صلاح الدين 74
أستاذى محمد أمين الشيخ..د.نبيل حنفى محمود 80
اكتشاف أقدم مسرح لشكسبير شرق لندن..ولاء فتحى 83
الفن التشكيلى فى السعودية..عبد الرحمن السليمان 86
عواصم ثقافية 90
الكاريكاتير حول العالم..جمعة فرحات 96
رؤى..آية العمل الفنى..د.على الراعى 98

35

7

58

14



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 جك - ليبيا ١,٠٠ دولار - الجزائر ١,٠٠ دولار - السودان ٠,٩٠ دولار.

الثقافة الوطنية ومحنة الدستور

أسامة عفيفى

الدستور ليس مجرد نصوص سياسية أو صياغات قانونية احترافية تمثل الحد الأدنى من الاتفاق بين الفرقاء السياسيين فى أى مجتمع. ولكنه تعبير أصيل عن "الثقافة الوطنية" التى تجسد هوية المجتمع وأهدافه وقيمه العليا..

فالدستور هو العقد الاجتماعى الذى يكتبه "نخبة" من عقول وعلماء ومفكرى الوطن ليصبح أكثر تعبيرًا عن فلسفة المجتمع والشخصية الوطنية، ويحدد بشكل دقيق وقاطع حقوق وواجبات المواطن، ويلزم مؤسسات الحكم بتحقيق الأهداف العليا للوطن واحترام حقوق المواطنة لتحقيق إنسانية الإنسان كما يلزم المواطن بضرورة القيام بواجباته تجاه الوطن.. وبعد النقاش والحوار العلنى "لمشروع الدستور" يطرح للاستفتاء الشعبى ليصبح وثيقة شرعية ملزمة للجميع - حكامًا ومحكومين- فتستقر البلاد، وتدور عجلة الديمقراطية لتبدأ مسيرة البناء..

هذا ما يحدث فى بلدان العالم كافة.. وهو ما حدث فى مصر عبر نضالها الوطنى طوال التاريخ الحديث فمصر عرفت الحياة الدستورية قبل أمريكا فى القرن التاسع عشر، وعبر النضال الدستورى شاركت العقول المفكرة والمثقفون والمفكرون الكبار فى صياغة دساتير ١٩٢٣ و١٩٥٤ و١٩٥٦ و١٩٦٤ و١٩٧١ قبل ترقيعاته لسنا إذن "محدثى دساتير" كما أننا لسنا شعبًا قاصرًا حتى يلقننا الآخرون دروسًا فى الديمقراطية والحرية..

المحزن أن "صراع الديكة" الساذج الدائر الآن فى تأسيسية الدستور يحط من قدر مصر ومكانتها، ويؤكد ضيق أفق ممثلى القوى السياسية، وأميتهم الفكرية لا أستثنى أحدًا من أقصى اليمين إلى أقصى اليسار، صحيح أن هناك علماء أفاضل أحترمهم ضمن أعضائها.. لكن بقاءهم فى هذه المهزلة يدينهم.. خصوصًا أنهم يشاهدون بأعينهم معركة التأويل الفجة ومحاولات "تلوين" أحكام الدستور بالبرامج السياسية، وصبغة بالرؤى العقائدية والإيديولوجية بصياغات طفولية ركيكة لا ترقى لجلال الدستور فكرًا أو صياغة.. بل إنها تقضى على القيم العليا لثقافتنا الوطنية القائمة على العقل والتعدد والتفتح والأريحية والتسامح الثقافى والعقائدى..

فثقافتنا الوطنية ضد العنصرية والنسيج الثقافى المصرى نسيج قيمى متجانس.. فنحن نلبس نفس الثياب التقليدية أو العصرية ونأكل نفس أصناف الطعام ونحتفل بأعيادنا ومواسمنا بنفس الطقوس ونفس طريقة الاحتفال مهما اختلفت عقائدنا كما أننا جميعًا نتحدث نفس اللغة ونكتبها ونتعلم بها ونصلى بها

سواء كنا من المسلمين أو المسيحيين أو "النوبيين" أو "البحاروة" أو "الصعايدة" أو "الشراقوة" أو "السواحلية" نسيج ثقافى متجانس يؤمن بقيم الحق والعدل والخير فالمصرى يحتفى بالمسرات الجميلة ويطرب للحن المبهج وينتشى فرحًا أمام الإبداع الفنى الملهم الأصيل ويتذوق النكتة الساخرة الذكية، ويعشق تراب المحروسة ويضحى بدمه من أجلها أيًا كان دينه أو عقيدته أو اتجاهه الفكرى نسيج حضارى تحدوه أريحية متفتحة لأى إبداع إنسانى فطالما هضمت مصر العريقة ثقافات عديدة وشكلت ملامحها وأدخلتها فى نسيجها العبقرى، هضمت الفرس واليونان والرومان وصبغت الثقافة العربية بصبغتها فأصبحت منارتها التى تشع إبداعًا عربيًا خالصًا فى أرجاء الوطن العربى، إنها عبقرية مصر، وعبقرية حضارتها وعبقرية ثقافتها الوطنية التى لا تليق بها هذه "اللجنة الساذجة" التى يتناحر أعضاؤها على صياغتها الركيكة، ويتصارعون على ألفاظ تعبر عن ضيق أفق وضيق صدر ورغبة فى السطو على الوطن.. إنها "محنة" محزنة تؤكد ثقافة "الاستحواذ" التى سادت منذ رحيل مبارك.. فهذه اللجنة المحاصرة بالطعون القانونية والملغمة بالأطماع أوصلتنا إلى محنة كبرى.. فأصبح الوطن مثل أرملة هُضم حقها فراحت تبحث عنه "دائخة" بين المحاكم!!

ما العمل إذن؟! وكيف نخرج من هذه المحنة المحزنة؟!

الأمر ليس مستحيلاً.. والحل متاح بشرط واحد هو أن يرتفع الجميع عن المطامع الضيقة فمصر فى مفترق طرق تحاصرها المخططات الخارجية ومحاولات الدول الكبرى لإعادة تخطيط المنطقة وتدجين "الثورات العربية" وإدخالها الحظيرة الأمريكية من جديد.. ولمواجهة ذلك لابد من وقفة لعقلاء الوطن من الاتجاهات كافة والضغط من أجل إلغاء هذه اللجنة الركيكة غير المعبرة عن ثقافتنا الوطنية والتى لا تليق بمصر أو حضارتها.. وتشكيل لجنة وطنية من عقول مصر ومفكريها تعبر عن قيمنا العليا وعن طبقات المجتمع واتجاهاته بشكل عادل ومتجانس لجنة (خبراء) تصيغ دستورنا بحيث يعبر عن ثقافتنا الوطنية وأهداف الوطن العليا ويرسم ملامح مجتمع ديمقراطى يعترف بالتيارات الفكرية والسياسية كلها..

دستور يحقق إنسانية الإنسان وتتجلى فيه ثقافتنا العبقرية القائمة على احترام التعدد والتسامح والعقلانية.

فهل أطلب المستحيل؟!

الدستور هو العقد الاجتماعى الذى يكتبه «نخبة» من عقول وعلماء ومفكرى الوطن ليصبح أكثر تعبيرًا عن فلسفة المجتمع والشخصية الوطنية ويحدد بشكل دقيق وقاطع حقوق وواجبات المواطن، ويلزم مؤسسات الحكم بتحقيق الأهداف العليا للوطن واحترام حقوق المواطنة لتحقيق إنسانية الإنسان

تجليات موسيقى الظلال

وهل للظلال إيقاع أو نغم؟! وهل تنبعث الموسيقى من الظل؟! أليست الظلال حالة بصرية باهتة للأشياء والمبانى والبشر تأتى كإنعكاس سلبى لسقوط الضوء على الأشياء؟! وما علاقة موسيقى الظلال- إن افترضنا وجودها- بالتجلى الذى هو ركن مكين من أركان المعراج الصوفى؟! أسئلة كثيرة يثيرها "العنوان" الذى استخرجته بعد تأملات طويلة لإبداعات الفنان سامح إسماعيل كى أصف هذه التجربة الفنية التى أخلص لها الفنان منذ تخرجه عام ١٩٩٧ فى قسم الجرافيك حتى الآن.. أعنى تجربة "التشكيل الحروفى" التى يعتبرها الفنان طريقه الروحى للتعبير عن آلام وأحلام وطنه بل يراها تعبيرًا عن خلاصه الروحى الشخصى فسامح يرى أن للحرف قيمة بصرية مستقلة فلكل حرف قيمته التشكيلية وشحنته الموسيقية والحركية فالحروف عنده كالبشر لكل حرف شخصيته ومعدنه وروحه وشفافيته وإيقاعه ورغم أنه انتمى إلى تيار الحروفية المليئ بالإنجازات الفنية على يد فنانين كبار عظام.. إلا أن سامح يتعامل مع لوحته ببراءة التجربة الأولى أو بكارة الفعل التشكيلى الروحانى، ورعونة البحث عن موسيقى أخرى وإيقاع مختلف للعالم، وتشكيل آخر للكون.. تحدوه نزعة روحانية تدفعه دفعًا للغوص فى أرواح المبانى القديمة والجبال وصوامع المتصوفة وأبواب القاهرة الفاطمية.. وهل للأشياء والمبانى والحوائط أرواح؟! عندما تتأمل أعمال سامح إسماعيل ستجد هذه الأرواح تتجلى فى أعماله فهو يؤنسن كل شىء يؤنسن الخط ويؤنسن اللون ويؤنسن الفراغ ويبحث عن إنسانية الإنسان الكامنة فى العالم من أجل صياغته بشكل أكثر إنسانية.. وفى لوحته "تجيز على زجاج" التى عرضها فى معرضه الأخير فى قاعة إيزيس بمتحف مختار يقدم سامح حروفه المتصارعة المتناغمة الباحثة عن إيقاع مختلف للعالم مرسومة على الزجاج وهنا تكمن المفاجأة فاللوحة ليست فقط الحالة الأرابيسكية الهارمونية المرسومة على الزجاج، ولكن يضاف إليها ظلها فى النهار الذى يتغير حجمًا ولونًا وشكلاً مع تغير حركة الشمس.. وانعكاس ضوئها على الأشياء المحيطة بالمكان، وتبدلاتها مع أضواء الليل المسلطة على العمل من الخارج. أنت بإزاء عمل يتغير ويتحول ويقدم للمشاهد العديد من المقترحات البصرية طوال الليل والنهار.. وبهذا استطاع سامح إسماعيل بمهارة أن يستلهم المشربية وظلالها وموسيقى حركة هذه الظلال على الحوائط والغرف والحالة الروحية المصاحبة لها بالإضافة إلى فهمه ووعيه بتأثير شبابيك الزجاج المعشق ودور الشخاشيخ الملونة فى إعادة تشكيل وتلوين الهواء والزخارف الداخلية وتضافر هذه الإنعكاسات والظلال فى صنع "هارمونيا" موسيقية روحية من مقام السمو الإنسانى. تدفعه دفعًا إلى أن يسمو ويسمو إلى أن تتجلى ملكاته العقلية والروحية فتفتح له آفاق الرؤيا.. فيرى ما سيصنعه عام "٢٠٢٢" تمامًا كما يستطيع أهل الخطوة من العارفين أن يكونوا فى مكانين وزمنين مختلفين.. إنها قدرة الفنان على استلهام حضارته وقيمها الجمالية والفكرية ليصنع حداثته الوطنية.. فالفنان هو الذى يرى ما لا يراه الآخرون.. ولقد رأى سامح إسماعيل فى الحرف وظلاله وموسيقاه وتجلياته "هارمونيا" متكاملة.. لم يراها الآخرون..

تجهيز على زجاج - ٢٥٠×١٣٠سم

تفصيلية

سامح إسماعيل: مواليد يوليو ١٩٧٤ - تخرج فى كلية الفنون الجميلة قسم الجرافيك ١٩٩٧ شارك فى تصميم خطوط العديد من المطبوعات وعمل بقطاع النيل للقنوات المتخصصة وصمم العديد من الفواصل الجرافيكية.. كما صمم أعمال الخطوط والإكسسوار لفيلم المصير إخراج يوسف شاهين.

أ. عفيفى

مخطط صهيونى لتفكيكه ونقله إلى بلد إسلامى

معركة السيادة على المسجد الأقصى

سهـام ذهـنى

فى رمضان من كل عام تزداد مشقة رحلة كفاح الفلسطينيين للتغلب على العوائق التى يضعها «الإسرائيليون» فى طريق وصولهم إلى المسجد الأقصى، مع ذلك يصممون على التحمل من أجل الحصول على متعة أداء الصلاة فى رحابه الطاهرة من ناحية، ومن أجل التأكيد عمليًا على أن البيت لنا، والسيادة على المسجد الأقصى لنا من ناحية أخرى.

فمعركة إثبات السيادة على المسجد الأقصى دخلت مرحلة جديدة قبل رمضان حين قامت الحكومة الإسرائيلية بترتيب زيارة للرئيس الروسى «فلاديمير بوتين» داخل نفق الجدار الغربى الذى افتتحوه تحت المسجد الأقصى، وصرَّح «بوتين» بعد الجولة بتصريح خطير، حيث قال: «هنا نشاهد كيف أن التاريخ اليهودى محفور فى حجارة القدس».. والحصول على مثل هذا التصريح والترويج له هو أمر يهم الإسرائيليون جدًا.. وهو أمر يجب أن يهمنا نحن أيضًا بشدَّة، لأن خطورة الأنفاق التى قام الصهاينة بحفرها تحت المسجد الأقصى تدخل بهذه الزيارة مرحلة جديدة.

فقد كنا نظن فى البداية أن خطر تلك الأنفاق التى وصل عددها إلى ٣٦ نفقًا، يتمثل فى أنها تهدد المسجد الأقصى كبناء، ثم تطور الأمر وافتتحت الحكومة الإسرائيلية عددًا من هذه الأنفاق ليتجول فيها السائحون فى صحبة مرشد سياحى إسرائيلى يشرح لهم تاريخ القدس من وجهة نظر إسرائيلية، ويؤكد لهم أن الأرض التى يوجد عليها الآن المسجد الأقصى كان مقامًا عليها من قبل ما هو معروف بـ «الهيكل» أهم مكان للعبادة عند اليهود.

فصار من الواضح أن هذه الأنفاق لا تهدد المسجد الأقصى فقط كبناء، وإنما تهدده أيضًا كمعنى وكواحد من أهم المقدسات الإسلامية حين يتم عبر تجول الأجانب فيها الترويج لحق إسرائيل فى إقامة الهيكل اليهودى مكان المسجد الأقصى.

وقد تطور الأمر ولم يعد الإسرائيليون يكتفون بترتيب الجولات السياحية للأجانب فى هذه الأنفاق بصحبة مرشد يشرح لهم ما يريدون تزويره من وقائع التاريخ، إنما قام الإسرائيليون بعد ذلك بعمل عرض دائم بالصوت والضوء فى أحد هذه الأنفاق ليتعرف فيه الزوار ليس فقط على تاريخ القدس من وجهة نظرهم، وإنما للتعرف على تاريخ فلسطين وأحقية اليهود فيها كما يزعمون، ويتضمن ختام العرض أيضًا التأكيد على ضرورة التخلص من المسجد الأقصى لإقامة الهيكل اليهودى مكانه، فى شكل جديد أكثر إبهارًا للسائحين ليتشربوا فكرة حق اليهود فى أرض المسجد الأقصى.

إلى أن كانت زيارة الرئيس الروسى «بوتين» لأحد أكبر تلك الأنفاق، وهو النفق الموجود تحت الجدار الغربى للمسجد الأقصى، إيذانًا بمرحلة جديدة من استخدام الإسرائيليين لهذه الأنفاق التى جهزوها تحت المسجد الأقصى، حيث الانتقال من وضعها على خريطة الزيارات للسائحين، ليتم وضعها على خريطة اللقاءات الرسمية لكبار قادة العالم مع كبار المسئولين فى الحكومة الإسرائيلية فى تأكيد رسمى على أنهم يمهدون لعمل إجرامى ضد أولى القبلتين للمسلمين وأرض الإسراء والمعراج لنبينا محمد – صلى الله عليه وسلم.

العين تتعلق بأمل الدخول إلى المسجد الأقصى

لا تمنعونى

حائط «البراق» وليس «المبكى»

خطورة بدء قيامهم بوضع الأنفاق التى افتتحوها تحت المسجد الأقصى على خريطة زيارة الرؤساء الأجانب هى مسألة تعنى أنهم قد بدأوا بشكل رسمى العمل على إقرار الأمر الواقع ضد المسجد الأقصى، مثلما سبق أن نجحوا فى إقرار الأمر الواقع عالميًا حول ما يسمونه بـ «حائط المبكى».

فالمعروف أن المكان المعتاد الذى يضعونه على خريطة زيارة كبار المسئولين العالمين لإسرائيل هو ما يسمونه بساحة حائط المبكى، ذلك المكان الذى صار يحمل هذا الاسم الصهيونى ليس فقط فى نشرات الأخبار حول العالم، بل صارت نشرات الأخبار العربية تستخدم بلا وعى هذا الاسم نفسه، فى حين أن هذا الحائط هو حائط البراق الذى يمثل الحائط الغربى للمسجد الأقصى الذى ربط فيه سيدنا محمد – صلى الله عليه وسلم –

صلاة الجمعة بالمسجد الأقصى رغم العقبات الإسرائيلية

.. وا أقصاه

«البراق» خلال رحلة الإسراء والمعراج، لكن اليهود مع بدايات القرن الماضى زعموا أنه هو ما تبقى من هيكلهم وأخذوا يبكون عنده.. ثم بدأوا بالتدريج يضعون مقاعد ليجلس عليها المصلون أمامه، ولحق هذا قيامهم بتركيب حاجز ليفصل بين النساء والرجال اليهود أثناء الصلاة، ثم إحضار موائد لوضع نسخ من التوراة فوقها.

عندها تزايد اعتراض المسلمين لأن فى هذا تغييرًا لطبيعة المكان فبدأت المواجهات بين الطرفين ووصل الأمر إلى اندلاع ما عُرف بثورة البراق عام ١٩٢٩ التى استشهد فيها أكثر من مائة مسلم كما سقط أيضًا فيها أكثر من مائة يهودى قتيلًا خلال المواجهات، فتم وقتها تشكيل لجنة من عصبة الأمم قامت بالتحقيق لتحديد ملكية الحائط فأثبتت اللجنة أنه وقف إسلامى، لكن انطلاقًا من التسامح الإسلامى يمكن لليهود أن يقفوا للصلاة أمامه إنما دون أن يحضروا معهم أدوات تتسبب فى تغيير طبيعة المكان.. وظل هذا الوضع قائمًا إلى أن صارت القدس تابعة للأردن بعد حرب ١٩٤٨.

إلا أنه بمجرد أن وطأت أحذية جنود الاحتلال الإسرائيلى أرض القدس الشريف واحتلوا المدينة المباركة عام ١٩٦٧ فكان أول شيء فعلوه هو الاستيلاء على حائط البراق والإعلان عن أنه هو حائط المبكى، ليس هذا فقط بل وقاموا بهدم ١٣٥ منزلًا للمسلمين المقيمين إلى جواره من المقدسيين ذوى الأصول المغربية الذين كان أجدادهم قد جاءوا مع الناصر صلاح الدين مشاركين فى تحرير القدس، وأرادوا البقاء بعد النصر مجاورين للمسجد الأقصى فأوقف عليهم «صلاح الدين» وابنه «الأفضل» هذه المنطقة، من هنا حملت اسم حى المغاربة .

إلا أن اليهود فى يوم احتلال القدس قد أمهلوا سكان الحى لمدة ثلاث ساعات فقط كى يغادروا بيوتهم.. وبعدها فى الحال قام الاحتلال بهدم البيوت والمحلات ودور العبادة وتسوية أرض الحى بالكامل، أما البعض الذى

دعوة للسواح للتجول فى نفق تحت المسجد الأقصى

رفض الخروج من الحى فقد صار مصيره الدفن وهو حى تحت الأنقاض التى قاموا بتسويتها، وصارت تمثل ما أسموه «ساحة المبكى» من أجل الاحتفال بعيد نزول التوراة الذى كان قد حان موعده فى ذلك التاريخ.

وبهذه الطريقة تم اغتصاب حى المغاربة وتحويله إلى ساحة المبكى التى يؤدى اليهود الصلاة فيها حتى اليوم على أنقاض بيوت وذكريات وجثث لأحفاد رجال كانوا قد شاركوا فى الجهاد لتحرير المسجد الأقصى والقدس من الصليبيين.

اليونسكو ومخطط التفكيك

كل هذه الحقائق الموثقة صارت شبه منسية من كثرة إلحاح الإعلام الصهيونى والتعامل الرسمى الإسرائيلى معها كأمر واقع.. أما المخطط المكمل للوصول إلى غايتهم الكبرى وهى إقامة الهيكل اليهودى مكان المسجد الأقصى، فهو التمهيد لطرح فكرة إستعداد إسرائيل لإعطاء المسلمين المبانى المقامة على أرض المسجد . وكأن المبانى هى المسجد وليست الأرض هى المسجد أصلًا . ولقد جهز الإسرائيليون هذا الحل الذى تكتموا عليه وهو أن يتعامل العالم مع مبانى المسجد الأقصى مثل ما جرى مع المعابد الفرعونية التى نقلها اليونسكو لإنقاذها من الغرق فى مياه السد العالى، وأن تقوم «اليونسكو» بتفكيك ونقل مبانى المسجد إلى حيث يختار المسلمون، إعتمادًا على غفلة الكثير من المسلمين عن أن الأرض التى باركها الله سبحانه هى المقدسة وليس الجدران.

فالجدران تتهدم ويتم إعادة بنائها، لكن المكان المقدس لا يمكن أن يتم نقله إلى مكان آخر.. ليست القبة الذهبية هى التى لها مكانة فى نفوس المسلمين، وإنما الصخرة التى تحتها والتى من أجلها أقيمت القبة والبناء المعمارى الفخم، إنها صخرة المعراج التى منها عرج الرسول - صلوات الله وسلامه عليه - إلى السموات العلا، إلى سدرة المنتهى، عندها جنة المأوى، إلى حيث رأى من آيات الله الكبرى.

فالصخرة هى ما ندافع عنه وأرض المسجد الأقصى التى صلى فوقها الرسول - صلى الله عليه وسلم - بالأنبياء إشارة إلى انتقال راية التوحيد فى ليلة الإسراء، هى ما نتمسك به، الأرض التى توجهنا إليها فى الصلاة من قبل التوجه باتجاه المسجد الحرام هى ما نريده وندافع عنه.

بوتين يتجول فى نفق تحت الجدار الغربى للأقصى

وغطاء الرأس اليهودى فوق رأسه

لكن الاقتراح بتفكيك مبانى المسجد الأقصى وقيام منظمة اليونسكو بنقله وهو ما يطلق عليه تعبير «الترانسفير العمراني»، أى نقل المبانى هو اقتراح يتعامل مع المسجد الأقصى كأنه معبد فرعونى ليس له مسلمون يؤمنون بقدسية مكانه، على الرغم من أنهم يعلمون أن ما يقدسه المسلمون هو المكان المقامة فوقه المنشآت حتى ولو غفل بعض المسلمين عن هذه الحقيقة.. وهى خطة تخلط الأوراق، وتحول المسجد الأقصى من بناء مقام فوق أرض مقدسة إلى مجرد تراث إنسانى يجب الامتنان لموافقة الاحتلال الإسرائيلى على تفكيكه ونقله إلى مكان آخر .

والإسرائيليون حين يقررون الإعلان الصريح عن هذه الفكرة فإنهم بذلك لن يلقوا بالكرة إلى ملعب آخر فقط، بل هم يعلمون بأنها فكرة كفيلة بتأجيج المزيد من العداوة بين المسلمين لما تتوقعه إسرائيل من أن الكثير من الحكومات العربية ستستريح إلى هذا الحل

يؤدون الصلاة فى كنيس يهودى داخل نفق تحت المسجد الأقصى

المقدسيون يرشقون جنود الاحتلال بالأحذية

السور الغربى للأقصى أو حائط البراق الذى جعلوه حائط المبكى

الذى يرفع عنهم الحرج فى مواجهة شعوبهم المغيبة عن أكثرهم فكرة قدسية الأرض المباركة وليس الجدران المجتثة من فوق الأرض المباركة، فما يتوقعه الإسرائيليون هو أن أكثر من دولة عربية أو إسلامية سوف تتمسك بأن النقل يجب أن يكون إليها، فيزداد الانقسام ويتوه وسط الشجار صوت الذين ينبهون إلى حقيقة أن هذا معناه اغتصاب الإسرائيليين فعليًا لأرض المسجد الأقصى وسط تأييد عالمى لما سيسوق له اليهود باعتباره حلًا لفك الاشتباك بين المقدسات الإسلامية واليهودية.

وتمهيدًا لطرح هذه الفكرة دوليًا صارت الحكومة الإسرائيلية تكرر السماح لليهود بدخول المسجد الأقصى فى حراسة من الشرطة الإسرائيلية، ويتوسع الإعلام الإسرائيلى فى التحدث عن مقاومة المقدسيين المسلمين لهذا الدخول من اليهود إلى المسجد الأقصى تمهيدًا لإقرار أمر واقع يحقق السيادة للصهاينة على أرض المسجد الأقصى (الذى يطلق الإعلام الصهيونى عليه اسم «جبل الهيكل» نسبة إلى هيكلهم الذى يقولون أنه كان موجودًا مكان المسجد الأقصى، والذى يريدون إقامته بعد التخلص من المسجد الأقصى والعياذ بالله).

واليهوديات أيضا تؤدين طقوسا تلمودية فى نفق تحت المسجد الأقصى

التضييق على الفلسطينيين

وفى الوقت الذى تكرر فيه الحكومة الإسرائيلية السماح لليهود بدخول المسجد الأقصى، فإنها تقوم بزيادة التضييق على المسلمين الفلسطينيين فى مجرد الوصول إلى المسجد الأقصى، وهو أمر تزداد وطأته فى شهر رمضان المبارك.

فالمعروف أن الفلسطينيين فى غزة غير مسموح لهم أساسًا بالوصول إلى القدس، أما الفلسطينيون المقيمون بالضفة الغربية فكبار السن وحدهم قد يتمكنون أحيانًا من الحصول على تصريح مؤقت بالزيارة.

نأتى إلى الفلسطينيين المقيمين بأراضى فلسطين المحتلة عام ١٩٤٨ والتى صارت تحمل حاليًا اسم دولة إسرائيل، فالواقع ينطق بأن سماح سلطات الاحتلال الإسرائيلى لهم بالوصول إلى المسجد الأقصى من أجل الصلاة فيه هو حالة من الشقاء التى يجاهدون باستمرار من أجل التغلب عليها، هذا فى الوقت الذى تتكرر فيه موافقة الشرطة الإسرائيلية من وقت إلى آخر على دخول الصهاينة إلى المسجد الأقصى وإقامة طقوس تلمودية فوق أرض ساحاته الطاهرة من ناحية، مع إقامة الصلوات اليهودية بشكل منتظم فى ثلاث كُنُس يهودية تم بالفعل افتتاحها تحت المسجد

الأقصى، وهى مسألة يتم التكتم عليها إعلاميًا على المستوى العربى، مثلما يتم تجاهل أن عدد الأنفاق التى انتهت إسرائيل بالفعل من حفرها تحت المسجد الأقصى وتجهيزها بمتطلبات الإضاءة والتهوية قد وصل عددها إلى ٣٦ نفقا.

كما يتجاهل الإعلام العربى أيضًا أن هذه الأنفاق تحت المسجد الأقصى قد صارت موصولة بأنفاق تصل إلى الحى اليهودى بمدينة القدس، كما أن نفقًا آخرا طويلًا يصل بين هذه الأنفاق تحت المسجد الأقصى بما فيها النفق الذى جهزوا فيه الكنيس اليهودى المعروف باسم «مقابل قدس الأقداس» والذى يصلى فيه اليهود بشكل منتظم تحت المسجد الأقصى، فيصل النفق إلى المستوطنات الإسرائيلية جنوب مدينة القدس، وقد أطلقوا على هذا النفق اسم «نفق الطريق الهيروديانى» والذى يمر تحت منطقة «سلوان» التى تكرر الحكومة الإسرائيلية طرد السكان الفلسطينيين منها لإخلاء بيوتهم الموجودة فوق الأرض التى يمر من تحتها النفق، حيث يعملون على طردهم بهدف تحقيق المزيد من التأمين لنفق الطريق الهيروديانى، خشية أن يحفر سكان «سلوان» من داخل بيوتهم ليصلوا إلى النفق تحتهم ويقومون بأى عمل ضد اليهود فى النفق.

مع ملاحظة أنه بوصول هذا النفق من تحت المسجد الأقصى إلى المستوطنات الإسرائيلية المقامة جنوب مدينة القدس، فإن هذا لا يعنى تمكين سكان هذه المستوطنات الجنوبية وحدهم من الوصول إلى المسجد الأقصى، وإنما يترتب عليه تمكين وصول سكان كل المستوطنات الإسرائيلية التى تحيط بمدينة القدس كما يحيط السوار بالمعصم، تمكين من يريد منهم الوصول إلى المسجد الأقصى عبر الذهاب إلى المستوطنات الموجودة جنوب القدس باستخدام شبكة الطرق الحديثة التى تصل بين كل المستوطنات، ثم الذهاب إلى الأنفاق تحت المسجد الأقصى باستخدام نفق الطريق الهيروديانى من تحت الأرض دون أن يطوله أى حجر فلسطينى.

المسجد الأقصى

تحاول الدعاية «الإسرائيلية» تشتيت الناس، فتروِّج أحيانًا أن المسجد الأقصى هو «قبة الصخرة» وحدها، وتروِّج فى أحيان أخرى أن المسجد الأقصى هو فقط «الجامع القبلي» المقام باتجاه القِبلة، ليظن البعض أن أحد المبنيين هو المسجد الأقصى، والثانى ليس كذلك.

بينما الحقيقة هى أن كلا منهما يمثل جزءًا من المبانى المسقوفة على أرض المسجد الأقصى، حيث أن المسجد الأقصى هو كل ما تضمه المساحة المتسعة بداخل سور الأقصى التى يتم الدخول إليها عبر بواباته، مثلما هى الحال فى المسجد الحرام بمكة حيث كل المساحة التى يتم دخولها عبر البوابات تشكِّل المسجد الحرام.

و«الإسرائيليون» يريدون الاستيلاء على كامل هذه المساحة التى يسميها العامة «الحرم القدسى»، بينما الاسم الصحيح لكل هذه المساحة بما فيها من المبنيين السابقين ومصليات مسقوفة تحته وعديد من المدارس الدينية عند أسواره وأسبلته وقبابه ومبانى أخرى متفرقة وآبار، وبالطبع كل ما يتضمنه من ساحات مفتوحة وخضرة وأشجار هى كلها تمثل «المسجد الأقصى».

هدف «إسرائيل» هو الاستيلاء على هذه المساحة كلها والتخلص من كل ما فوقها سواء قبة الصخرة أو الجامع القبلى الذى يسميه البعض «الأقصى» - كما قلنا - أو أى بناء آخر.

وبالمناسبة هم لا يتحدثون عن هذه المساحة فى صحفهم ومراجعهم ونشراتهم السياحية إلا باعتبار أن اسمها هو «جبل الهيكل»، كنوع من تأكيد رفضهم لوجود المسجد الأقصى بكل مكوناته فوق هذا الجبل الذى من المفروض أن اسمه هو جبل «موريا» (ومعناه الجبل المُختار).

هم يريدون المساحة كلها خالية تمامًا، من أجل أن يعيدوا تقسيمها لإقامة أهم مكان للعبادة عندهم والمعروف باسم «الهيكل» حسب طراز معين قاموا بعمل «الماكيت» أو المجسم الخاص به طبقًا لما يزعمون أنه التصميم الذى كان مقامًا لأجدادهم منذ حوالى ثلاثة آلاف عام فوق هذه المساحة على اتساعها.

هم الآن بمنطق الخطوة خطوة ينثرون من حين إلى آخر كلامًا حول أن مايريدونه من المسجد الأقصى هو جزء محدود من «الساحات» الخالية، وهو أمر مرفوض من المسلمين، ليس فقط بسبب أننا قد تعلمنا من التجارب معهم أن هذه هى عادتهم فى أن يضعوا لهم قدم على جزء ثم يتمددوا منه ليستولوا على كل المكان، مثلما حدث فى المسجد الإبراهيمى، ومثلما حدث من قبل مع حائط البراق الذى حولوه إلى حائط المبكى، ولكنه فى الوقت ذاته أمر مرفوض بشدة لسبب أهم، وهو أن الساحات جزء من المسجد الأقصى، وواجبنا كمسلمين هو أن نتمسك بكل من المبانى، والأرض المقامة فوقها المبانى، وبالساحات التى من حول المبانى داخل السور، فجدران المبانى بكل ما تمثله فى عيوننا من عمارة إسلامية شامخة وهى جزء من تراثنا المعمارى الذى له مكانة كبيرة فى نفوسنا، إلا أن الأرض كلها هى التى لها المكانة المقدسة الأكبر فى وجداننا الدينى، لأنها هى أرض المسجد الأقصى الذى صلى فيه سيدنا محمد - عليه الصلاة والسلام - بالأنبياء خلال رحلة الإسراء، والصخرة التى أقيمت فوقها القبة الذهبية هى نقطة الانطلاق التى عرج منها حبيبنا - صلى الله عليه وسلم - فى الليلة نفسها خلال المعراج إلى السموات العلا، إلى سدرة المنتهى، إلى جنة المأوى.

كما أن هذه الأرض هى الموضع الذى أقيم فيه المسجد الأقصى الأصلى بعد أن أقام «سيدنا آدم» المسجد الحرام فى مكة.

فطبقًا للحديث النبوى الشريف فإن المسجد الأقصى قد أقيم بعد أربعين سنة من إقامة المسجد الحرام فى مكة، وقد حمل المسجد اسم «الأقصى» باعتباره بعيدًا عن المسجد الحرام بمقاييس ذلك الزمان.

مر الزمان، ثم ذهب سيدنا إبراهيم إلى البقعة التى كان المسجد الحرام موجودًا فيها

الصخرة التى عرج منها سيدنا محمد إلى السماء

مهدمًا بفعل السنين، وطبقًا للقرآن الكريم جاء قول الله سبحانه وتعالى ((رَبَّنَا إِنِّى أَسْكَنتُ من ذُرِيَتِى بِوَادٍ غَيْرِ ذِى زَرْعٍ عِندَ بَيْتِكَ الْمُحَرَّمِ))، باعتبار أن البيت المحرم كان موجودًا منذ أيام سيدنا آدم، بالتالى من قبل سيدنا إبراهيم.. أما الذى قام به سيدنا إبراهيم بعد أن كبر ابنه سيدنا إسماعيل فهو رفع قواعد كانت مازالت موجودة من البيت طبقًا لقول الله تعالى ((وإذ يرفع إبراهيم القواعد من البيت وإسماعيل)).

وهذا معناه أن المسجد الحرام وبالتالى المسجد الأقصى كانا موجودين، ليس فقط من قبل سيدنا سليمان، وإنما أيضًا من قبل سيدنا إبراهيم أبو الأنبياء.. بالتالى فليكن هذا المكان قد أقام فيه اليهود هيكلًا لهم أو يكن الرومان قد أقاموا فيه معبدًا لعبادة ما كانوا يعتقدون فيه، إلا أن المسجد الأقصى منذ عهد سيدنا آدم هو الأصل، والمسجد الأقصى الحالى هو تجديد للمسجد الأقصى الأصلى.

وفى رحلة الإسراء ذكر الله - سبحانه وتعالى - بنص القرآن الكريم أن الرسول - عليه الصلاة والسلام - قد أسرى به تحديدًا إلى «المسجد الأقصى»، بالتالى فالأرض التى يمثلها المسجد الأقصى هى كلها مقدسة عند المسلمين سواء بالساحات الفسيحة أو بالمبانى العريقة التى أقامتها الدولة الإسلامية فيما بعد.. فبمجرد فتح القدس ذهب سيدنا عمر بن الخطاب أمير المؤمنين إلى المكان الذى وصفه سيدنا محمد - عليه الصلاة والسلام - بأنه المسجد الأقصى، فوجده عبارة عن

المسجد الأقصى من الناحية الجنوبية

كل من قبة الصخرة والجامع القبلى أجزاء من المسجد الأقصى

هضبة متسعة مهملة، فأمر بتطهير المكان كله باعتباره مسجدًا مفتوحًا، كما سأل عن اتجاه القبلة، وفى الحال أمر بإقامة بناء مسقوف عند بداية اتجاه القبلة كى يقف فيه الإمام والعدد الذى يستوعبه من المصلين، على أن تتواصل صفوف المصلين فى الساحة المفتوحة باعتبارها المسجد المفتوح الذى يتم الاستدلال فيه على القبلة من خلال الجامع القبلى المقام باتجاه القبلة جنوب المسجد الأقصى.

وكان هذا البناء المتواضع هو النواة فى كل أرض المسجد الأقصى، حيث كان قد تم الاكتفاء فى زمن سيدنا عمر بن الخطاب بتطهير الأرض وإقامة المبنى المتواضع، لأن الأولوية للنفقات فى بداية الفتح الإسلامى كانت مخصصة للجيوش.. ثم حين استقرت الدولة الإسلامية حان وقت الإنفاق بصورة أكبر على إعمار المقدسات فأقيمت قبة الصخرة بهيئتها الباذخة، وتم تجديد الجامع القبلى الذى كان قد أقامه سيدنا عمر بن الخطاب.

السينما العالمية وتداعيات الثورة المصرية

رمسيس الثانى.. لماذا الآن؟

أحمد رأفت بهجت

فى أعقاب ثورة يوليو ١٩٥٢ بزغت فجأة «ظاهرة» سينمائية لم ندرك بواعثها إلا بعد سنوات طويلة، ففى إطار ما يبدو أنه تخطيط منظم طلبت معظم شركات السينما الأمريكية فى توقيت واحد من السلطات المصرية السماح لها بتصوير أفلام روائية ضخمة التكاليف، جوهرها الحضارة الفرعونية القديمة خلال حقب زمنية مختلفة.

ومع بداية عام ١٩٥٣ سمحت الرقابة المصرية بتصوير أفلام «أرض الفراعنة» لحساب شركة وارنر، و«سنوحى المصري» لحساب شركة فوكس للقرن العشرين، و«وادى الملوك» لحساب شركة مترو جولدوين ماير، و«الوصايا العشر» لحساب بارامونت، كما نشر أن شركة كولومبيا كان ينتظر أن تحتذى حذو هذه الشركات وتنتج فيلمًا عن قصة سيدنا يوسف وإخوته التى وقعت حوادثها فى مصر.

ويبدو أن البعض داخل مصر استشعر نوعًا من التلاقى بين موضوعات هذه الأفلام التى يتحدث بعضها عن عبودية الشعب اليهودى فى ظل حكم الفراعنة وبين شعارات الثورة المناهضة لحكام مصر السابقين.

لم يقتصر هذا التلاقى على بعض المثقفين المصريين، إنما امتد إلى رجال الثورة أنفسهم، فقد احتضنوا تلك الأفلام وأتاحوا لها إمكانيات وخدمات إنتاجية غير مسبوقة.. صاحبها التفاف إعلامى مصرى مكثف واكب استقبال رئيس الجمهورية محمد نجيب لستانلى جولد سميث منتج فيلم «وادى الملوك» بحضور جمال عبد الناصر وتم عرض بعض المشاهد التى تم تصويرها من فيلم «أرض الفراعنة» الذى يرجع بناء الهرم الأكبر إلى اليهود وعلمائهم الذين تم استعبادهم من الفرعون الطاغية خوفو، وأيضًا استقبال جمال عبد الناصر . وكان حينئذ رئيسًا لمجلس قيادة الثورة - المخرج سيسيل دى ميل عند وصوله إلى مصر لتصوير «الوصايا العشر» عن قصة سيدنا موسى وخروج اليهود من مصر.

ومع ذلك لم يمنع هذا الاحتفاء الرقابة المصرية من منع عرض معظم هذه الأفلام بعد أن تم تصويرها على أرض مصر!! والسبب أنها كانت تحمل رسائل صهيونية زاعقة كان منطلقها مواكبة الزخم الذى حققته الثورة المصرية ضد حاكم فاسد فى وقت كانت إسرائيل تشيد حملاتها الدعائية على ثوابت تبدأ دائمًا بالشتات وخروج اليهود من مصر بعد ثورتهم على استعباد الفرعون «رمسيس الثانى» لهم.

ويبدو أن الثورة المصرية الجديدة بكل عظمتها، وتداعياتها العالمية، أعادت للماكينة الهوليودية ذكريات الأمس، فمواكبة العالم لسقوط ديكتاتور مصرى أمر يستدعى إعادة تذكير «هوليوود» بـ «فرعون موسى» وثورة اليهود ضد الظلم والاستعباد فى مصر، وإلا فما هى الدوافع التى تجعلها فى أعقاب هذه الثورة مباشرة، تقرر إعادة تقديم فيلمين عن خروج اليهود من مصر، والصراع بين «رمسيس الثانى» والنبى «موسى»؟، وأن يأتى الاستعداد لإنتاجهما بإمكانيات مادية غير مسبوقة، وبقيادة اثنين من أكبر مخرجى السينما العالمية وهما الإنجليزى سير «ريدلى سكوت»، والصهيونى - الأمريكى الشهير «ستيفن سبيلبيرج»، الذى سيحمل فيلمه اسم «آلهة وملوك».

ويقدم من خلاله كما يقول فى أحاديثه الصحفية «النبى موسى» كمحارب ومقاتل شبيه ببطل فيلم «القلب الشجاع» ولكن فى إطار القصص التوراتية المذكورة فى العهد القديم.

وهنا يصبح السؤال هل ربط تلك الأفلام بالكتب المقدسة يعنى أننا نواجه مسلمات لا يجب مناقشتها والبحث فى أغوارها؟ فى اعتقادى أن الإجابة النموذجية على هذا السؤال ربما تأتى لو حاولنا البحث بجدية فى الأفلام التى قدمت عن الملك «رمسيس» أعظم ملوك مصر عبر السنين منذ نهاية القرن التاسع عشر وحتى الآن.

رمسيس الثانى بين البناء وادعاءات الخروج

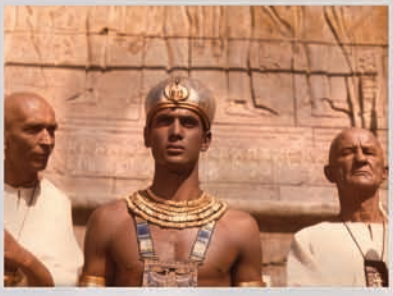
رغم أن شخصية «رمسيس الثانى» قدمت فى أكثر من ثلاثين فيلمًا روائيًا من خلال رؤى تكاد أن تكون متقاربة، ومعالجات لا تخرج عن إطار قصة موسى وفرعون كما وردت فى العهد القديم، فإن الجميع يتفقون على أن «رمسيس الثانى» فى فيلم «الوصايا العشر» ١٩٥٦ لسيسيل دى ميل هو الأكثر رسوخًا وتأثيرًا على المتفرج العالمى، والأكثر وضوحًا وتحديدًا فى طريقة أداء الممثل يول برانير لشخصية الفرعون، وما من شك فى أن سيسيل دى ميل أفلح من خلال الصورة التى قدمها عن رمسيس الثانى فى زحزحة الشموخ والعظمة اللذين ارتبطا بالرجل وعصره، ونجح على أقل تقدير فى أن يجعله النموذج والمثل للاستعباد والتسلط والتآمر، بل أن يستمد من خلاله معالم معاصرة تتفق وقت إنتاج الفيلم مع المقتضيات الدعائية للحرب الباردة بين المعسكرين الرأسمالى والشيوعى!

إن فيلم «الوصايا العشر» ١٩٥٦ لم يسمح بعد ذلك لأى سينمائى أن يشذ عنه أو أن يقدم رمسيس وقصة الخروج بطريقة تتفق مع واقع الاكتشافات الأثرية المعاصرة - يستثنى من ذلك بعض الأفلام التليفزيونية - بل امتد تأثيره على الأفلام التى واكبته

الفيلم البولندى فرعون إخراج كافاليروفيتش

يول براينر فى دور رمسيس الثانى

رمسيس فى الفيلم البولندى



فى نفس الفترة، بعد أن نجح سيسيل دى ميل فى أن يفرض سطوته على الإنتاج السينمائى الأمريكى من خلال عمله منذ أبريل ١٩٥٣ كمستشار خاص للحكومة الأمريكية لشئون السينما MPS، وهو جهاز على صلة بالمخابرات الأمريكية التى اتفقت مع توجهات دى ميل بمجرد استلامه لمنصبه: «إن دى ميل يقف معنا تمامًا، وهو مقتنع بقوة الفيلم الأمريكى فى الخارج، كما أن لديه نظرية، وهى أن أفضل استخدام فعال للأفلام الأمريكية ليس تقديم صورة متكاملة تتطابق مع مشكلة معينة، وإنما الحرص والتأكد من أن الشريط السينمائى العادى يجب أن يحمل الخط الصحيح: الكلام الجانبي، تغيير طبقة الصوت، حركة الحاجب، كل ذلك يجب أن يتم بالشكل الصحيح، وإذا أعطيته أية مشكلة فى أى وقت، تكون خاصة بدولة أو منطقة ما، فإنه يمكن أن يجد طريقه لكى يتناولها فى شريط» (كتاب: الحرب الباردة الثقافية) تأليف فرانسيس ستونر سوندرز - ترجمة طلعت الشايب - المشروع القومى للترجمة ص - ٣١٦، ٣١٧).

كان قبول «دى ميل» لأن يكون مستشارًا لهيئة السينماMPS انقلابًا بالنسبة لخبراء الدعاية فى الحكومة الأمريكية، ومن خلال ١٣٥ مركزًا إعلاميًا أمريكيًا فى ٨٧ دولة، كانت هناك شبكة توزيع واسعة تحت تصرف هيئة السينما، وبفضل الدعم الحكومى الهائل، كانت بالفعل بمثابة «منتج» مع توفير كل التسهيلات التى يمكن أن تتاح لشركة إنتاج، وظفت الهيئة منتجين - مخرجين، منحتهم تصريحات أمنية على أعلى مستوى، وأسندت إليهم أفلامًا تقوم بصياغة الأهداف التى تسعى الولايات المتحدة لتحقيقها، و التى يمكن أن تصل على نحو أفضل إلى الجمهور الذى تم تحديده سلفًا و الذى كان علينا نحن- كوسيط سينمائي- أن نكيفه.

لذلك علينا ألا نكتفى برؤية فيلم دى ميل عن «الوصايا العشر» من منظوره الدينى فقط، أو أن نحصر تحليلنا له فى إطار صراعنا مع «إسرائيل» فى ظل فترة سياسية كانت - ومازالت - بالغة الأهمية بالنسبة لنا ولهم، أعتقد أن الفيلم وهو يقدم فى فترات متقاربة مع أفلام مثل «أرض الفراعنة» و«المصرى»، علينا أن ننظر إليه من منطلق الواقع السياسى وقت إنتاجه بالنسبة للمجتمع الأمريكى، وأبرز ملامحه الحرب الباردة التى كانت آخذة فى التصاعد ما بين الرأسمالية والشيوعية، وهو أمر لم يكن خافيًا على كثير من المحللين السينمائيين الأمريكيين ومنهم Andrew Tooze الذى أبرز تلك العلاقة فى بعض نقاط دراسته المطولة والمنشورة عام ٢٠٠٣ تحت عنوان:

Journal of Religion and Film: Moses and the Reel Exodus

ويشير Tooze إلى الفيلمين اللذين قدمهما سيسيل دى ميل بعنوان «الوصايا العشر» فيرى أن الفيلم الأول (عام ١٩٢٣) مزج بشكل متوازٍ بين حكايتين إحداهما معاصرة والأخرى دينية وترتبط بالوصايا العشر وخروج اليهود من مصر، وفيها كان النبى موسى كهلًا فى الثمانين من عمره، ومن خلال الحكايتين يحاول أن يستخلص ملامح الفوضى الأخلاقية التى كانت تهدد المجتمع الأمريكى بعد الحرب العالمية الأولى، وفيها تضاءل دور الدين وأصبح كما تقول مقدمة الفيلم «موضة قديمة»، مما كان يستدعى إعادة التذكير بالوصايا العشر من منظور حكمة وإيمان النبى العجوز موسي، بينما كانت

الحرب الباردة أو التهديد من الحكم الشمولى هما الظلال التى تهيمن على الفيلم الثانى (١٩٥٦) وفيه يبدو النبى موسى بأداء (شارلتون هيستون) فى كامل شبابه وعنفوانه ورمزًا لأمريكا الفتية المؤمنة، كان قويًا ولكنه لم يسئ استخدام تلك القوة، وفى ظهوره الأول فى الفيلم نراه وقد عاد مع جيشه منتصرًا على أثيوبيا، ومع ذلك يقدم حاكم أثيوبيا إلى الفرعون ليس بوصفه العدو الذى قهره ولكن باعتباره حليفًا جديدًا، مما يتناغم مع معاملة الولايات المتحدة لخصومها بعد الحرب العالمية الثانية، أما عندما يواجه الفرعون الجديد رمسيس، فلأن الأخير كان قلقه الوحيد هو سلطته، وحياة العبيد العبرانيين لازمة لاحتفاظه بتلك السلطة، والتفاوت بينه وبين موسى مرجعه إلى أنه كان يفتقد الحس الإنسانى وكان ملحدًا ومنكرًا لوجود الله، وكان مطلوبًا كما يشير Andrew Tooze فى دراسته أن يكون مثالًا للشيوعى الشرير.

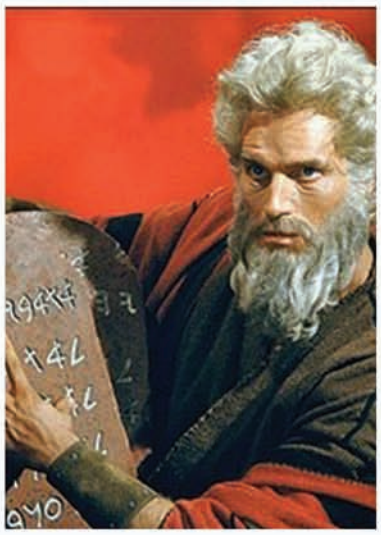
ويبدو أن سيسيل دى ميل فى فيلمه الثانى عن الوصايا العشر كان يخشى أن لا يصل هدفه المعاصر للمشاهد بشكل واضح، لذلك حاول التأكيد عليه عندما ظهر قبل عرض الفيلم بشخصه وبملابسه العصرية فى لقطة يخرج فيها من وراء ستار دار العرض ليقدم فيلمه لجمهور المشاهدين محاولًا أن يمزج بين رؤيته المعاصرة والحدث التاريخى، فى محاولة لتقليل الإيهام لكى لا يستسلم المشاهد للفيلم كمجرد رواية دينية.

ولم يكتف بذلك فمع انسحابه من أمام الستار يبدأ عرض الفيلم بمقدمة أخرى بصوته، تجعل ما يحدث للعالم تمهيدًا ضروريًا يسبق حديثه عن العبرانيين وما حدث لهم على يد رمسيس: «تسلط الإنسان على الإنسان، وأجبر المنهزم على خدمة المنتصر، والضعفاء على خدمة الأقوياء، واختفت الحرية من العالم، وهكذا جعل المصريون أطفال «إسرائيل» خدمًا، وعاشوا حياة مريرة بسبب عبودية قاسية.. رجل يقف وحده فى وجه إمبراطورية».

وفى المشهد الأخير نجد موسى وقد أصبح كهلًا، يقف فوق الجبل وعلى مرمى بصره يسير شعبه إلى أرض الميعاد، وبينما تصفه زوجته سيفرون بأنه «شعلة الله التى تضيء طريق الحرية» يقول هو لجوشوا أحد حواريه: «اذهب وناد بالحرية فى جميع أنحاء الأرض ولكل سكانها» ثم ينصرف إلى قمة الجبل رافعًا إحدى يديه إلى أعلى فى لقطة سرعان ما تتلاشى لينتهى بها الفيلم، بعد أن ألمحت - كما يقول Tooze - إلى تمثال الحرية رمز استقلال الولايات المتحدة!.

فى هذا الإطار تظهر شخصية رمسيس التقليدية، وقد أضيفت إليه ملامح جديدة تقربه من طغاة الحاضر: «هتلر» و«موسولينى» و«ستالين».. إلخ، وهنا سنجد أن هذا الملك قد أصابته «لعنة السينما» فى الصميم، فهو- بلا جدال- الأعظم بين حكام مصر القديمة، كما أن الادعاءات بأنه هو فرعون موسى دحضتها النظريات الأثرية، (لم يعثر على أى

steven-moses



رمسيس فى الدراما التسجيلية

أثر ينتمى إلى فترة حكمه ذكر فيه أى شيء عن بنى إسرائيل أو أثر يشير إلى الأوبئة التى عاقب الله بها حاكم مصر وشعبه حتى يدفعه لقبول طلب نبى الله موسى بتحريرهم وخروجهم من أرض مصر.. وإن أول ذكر لبنى إسرائيل فى الآثار المصرية القديمة كان فى عهد الملك مرنبتاح بن رمسيس الثانى وخليفته فى الحكم على اللوحة التى تم اكتشافها وتعرف باسم لوحة إسرائيل أو أنشودة النصر وفيها يسجل مرنبتاح انتصاراته على أرض كنعان وشعب إسرائيل مما ينفى نفيًا قاطعًا أى إمكانية لكون رمسيس الثانى هو فرعون التسخير وأن مرنبتاح هو فرعون الخروج) (ويكيبيديا).

ومع ذلك لم يظهر دى ميل اكتراثًا للنظريات الأثرية عند تقديمه لشخصية «رمسيس» فى فيلميه عن «الوصايا العشر» وشاركه فى ذلك أفلام تالية مثل «أمير مصر» ١٩٩٨ و«الوصايا العشر» ٢٠٠٦، بينما استدركت أفلام أخرى الأمر وحولت فرعون الخروج من رمسيس إلى مرنبتاح ونذكر منها فيلمى «موسى المشرع» ١٩٧٥ إخراج: جيان فرانكو دى بوازو، «موسى» ١٩٩٦ إخراج روجريانج، وكلاهما تم إنتاجه تليفزيونيًا بالمشاركة بين الولايات المتحدة الأمريكية وألمانيا وإيطاليا.

ملامح رائدة فى وصايا ٢٣

فى عام ١٩٢٣، شيد سيسيل ب. دى ميل- وسط كثبان جوادالوب نيبومو بالقرب من ساحل كاليفورنيا- ديكورًا ضخمًا لفيلمه الصامت «الوصايا العشر» تحت إشراف الفنان الفرنسى بول إيريب، مؤسس حركة فن الديكور (آرت ديكو)، كان عبارة عن مشهد تجميعى لأبرز آثار مصر القديمة فى عصر رمسيس الثانى وعصور أخرى، واجهة بالغة الضخامة لمعبد شبيه بأبى سمبل تحدها من الجانبين أربعة تماثيل للفرعون رمسيس الثانى يقال إن وزن كل منها كان ٤٠ طنًا.. أما على جانبى الممر المؤدى إلى بوابة المعبد فاصطف عدد من تماثيل أبى الهول.. كذلك ظهر فى عمق المشهد هرم ضخم، المنطقة بكامل مكوناتها، ستشارك فى تجسيد مشهد البداية حيث مئات من العبيد العبرانيين يسحبون بالحبال تمثالًا جديدًا لأبى الهول يبدو أنه لاستكمال بناء مدينة «سيتى» اليوبيلية وتحريكه تجاه قاعدته يشكل عذابًا حقيقيًا لمن يقوم بسحبه وسط سياط تلهب الأجساد، ومعاناة لا تجد من يخففها سوى الدموع والتبتل للسماء.

وفجأة يعلن عن مرور موكب الفرعون رمسيس الثاني، ليظهر متصلبًا على مقعده، ثم فى لقطة مكبرة يبدو فيها بملامح صخرية ونظرات تنشر الخوف والهلع بين العبيد الساجدين، وعندما يرى عبدًا مغشيًا عليه تحت عجلات العربة التى تجر تمثال أبى الهول تأتى نظراته إلى حراسه لتعبر عن كلمات ستظهر بعد ذلك على الشاشة: «إذا كان الرجل يعوق عجلة الفرعون فليسوَّ بتراب الأرض» وهو ما يحدث

الوصايا العشر ١٩٥٦

بالفعل للعبد العبرانى العجوز الذى لن يجد من يبكى على جثمانه سوى ساقية المياه مريم شقيقة موسى.

ورغم أن الصمت لم يتح لـ «دى ميل» فرصة استغلال مشهد البداية (٧ دقائق) دراميًا بشكل يتناسب مع إمكانياته التشكيلية، فإن هذا لا يمنع من أنه كان مشهدًا مهيبًا بالنسبة لعصره، ويعد - فى اعتقادي- لبنة رئيسية شيد عليها معظم المشاهد الشهيرة فى الأفلام التى تعاملت بعد ذلك مع أجواء مصر القديمة فى ظل إمكانيات مادية وتقنية مختلفة.. وفى مقدمتها الفيلم الثانى الذى أخرجه دى ميل عن الوصايا العشر، وفيلم «كليوباترا» ١٩٦٣ لمانكوفيتش وعشرات الأفلام الأخرى .

الاستيلاء على إنجازات رمسيس

لقد استغل دى ميل فى فيلمه الثانى عن «الوصايا العشر» كل إمكانياته الفنية لإقناع المتفرج بقبول فكرة أن كل إنشاء على أرض مصر القديمة بناه اليهود، وأن رمسيس لم يكن طاغية فحسب، إنما كان أيضًا لصًا استولى على كل ما حققه اليهود بالفكر والعرق ونسبه إلى نفسه، ففى الفيلم يطلب الفرعون سيتى من موسى تشييد مدينة «سيتى» اليوبيلية، مما يشعر رمسيس بالغيرة والحنق، ويندفع مع الكهنة إلى تدبير المؤامرات والدسائس ضد «موسى»، إلى حد اتهامه بالخيانة لأنه أعطى البنائين من العبيد العبرانيين أثناء عملهم فى تشييد المدينة حصة من القمح، ويومًا يخلدون فيه إلى الراحة، حتى يتم بناء المدينة لتصبح شاهدًا على عظمة الإنشاء فى عهد الرعامسة، ورغم إعجاب سيتى بالإنجاز إلا أنه لم يتجاهل الاتهامات الموجهة لموسى التى تلتقى مع مبادئه العنصرية تجاه العبرانيين، فهل حاول موسى بعطاياه للعبرانيين أن يكتسب حظوة لديهم؟ وهل يخلص العبيد له أم لموسى؟ اتهامات ينفيها موسى بموضوعية: «الأقوياء يصنعون الكثير والجياع يصنعون القليل، والموتى لا يصنعون شيئًا والآن أحكم على النتائج»، وهى كلمات تدفع «سيتى» فى النهاية إلى الاستسلام للمنطق ويحزم أمره للانحياز لموسى ضد ابنه رمسيس: «رمسيس أنت تسمى هذه خيانة.. من ذا الذى يأخذ عرشًا بالقوة بينما يستطيع الفوز به بواسطة الأفعال؟ لأجل هذا (إلى موسي) سيحفر اسمك بجانب اسمى ولن يكون فى أى مكان آخر، لقد اتهمت أخاك يا رمسيس زورًا وعدوانًا»، ولكن هل يستسلم رمسيس لقرار والده.. إن تركيبته التآمرية مع الكهنة لا تتوقف، فهو لا يمكن أن يفقد ولايته للعرش لمجرد أن موسى بنى مدينة، فهذه المدينة يجب أن تحمل اسمه، والمرأة التى يحبها موسى (نفرتاري) يجب أن تلد ابنه، وكل ذلك سيتم تنفيذه بمجرد أن يموت والده ويصبح هو الفرعون «رمسيس الثانى».

رمسيس والفيلم الأهم!

ربما يختلف الأمر عندما نشاهد الفيلم التليفزيونى «موسى» إخراج روجر يانج، وهو لا يزال يذكر فيلم سيسيل دى ميل «الوصايا العشر» ١٩٥٦ والأفلام الشبيهة به، سنحس بأثر التغيير الإيجابى على هذا الفيلم الصغير من الناحية الإنتاجية الكبيرة فى تأثيره الديني، إنه يبدو أقل تلك الأفلام التصاقًا بالتقاليد الهوليودية الكلاسيكية، فأسلوبه فى بناء أحداثه وشخصياته وديكوراته وفلسفته فى اختيار ممثليه مختلفة إلى حد كبير، ومثال ذلك احترامه لنتائج بعض الاكتشافات الأثرية التى لا تتناقض مع المنظور الدينى، فيتم إحلال الفرعون مرنبتاح كفرعون للخروج بدلًا من والده رمسيس الثانى، ويتجاوز المبالغة فى تقديم شخصية «موسى» فنراه بأداء الممثل «بن كينجسلى» لا يخلو من عيوب فى النطق، ولا يملك قوامًا هرقليًا يجعله معشوقًا لنفرتارى وقائدًا منتصرًا للجيش المصرى ومدافعًا شرسًا عن بنات الكاهن جيثرو، ولا يملك ما يهديه لرمسيس الثانى فى عيد ميلاده سوى مائدة خشبية متواضعة، وليس مدينة ضخمة كما فعل «موسى» مع «سيتى الأول» فى فيلم دى ميل، إن «موسى» هنا يملك كل خصائص الإقناع ويكاد يقترب من معالجة العهد القديم لشخصيته، وجاء أداء كينجسلى ليعيد لنا عبق شخصية «غاندى» بكل عظمتها، وخصوصًا عندما يعلم أصوله العبرية ويعطى لمواقفه تجاه رسالته وعشيرته عمقًا أكبر.

يبدو «رمسيس الثانى» فى هذا الفيلم بأداء الممثل الكبير «كريستوفر لى» وقد استرد جزءًا من عظمته المهدرة فى عشرات الأفلام السابقة، ورغم أنه لا يظهر سوى فى الربع الأول من الفيلم، ولا ينفى الفيلم عنه تهمة العنصرية تجاه العبرانيين باعتباره فرعون التسخير وليس الخروج، إلا أن حياته اتسمت بالبساطة والفطرية اللذين صبغا أحداث الفيلم كله.

انتكاسة جديدة

رغم أن معظم الأعمال التى قدمت عن خروج اليهود من مصر التزمت بما جاء فى العهد القديم من أن «ابنة فرعون» هى من تبنت «موسى» وربته، يأتى الفيلم التليفزيونى «الوصايا العشر» ٢٠٠٦ ليركز عليها بشكل أكبر كشخصية ينم سلوكها عن الطيبة والعدالة والرحمة وغيرها من الصفات الحميدة، لدرجة أنها بعد أن تتبنى «موسى» تبحث عن أمه الحقيقية لكى ترضعه، وعندما يدرك ما حوله ترسله بناءً على وعد لأمه ليتعرف مرة أخرى على أفراد عائلته والمناطق التى يعيشون فيها، ولكن كل ذلك يتم دون أن تتخلى عن نظرتها العنصرية تجاه العبرانيين.

كان الهدف من ذلك هو أن يترسخ في أعماق الطفل «موسى» الكراهية ضد المصريين، فبدلًا من أن يأتى تحوله – كما فى الأفلام السابقة – بعد أن يصبح أميرًا له صولاته وجولاته داخل وخارج البلاط الملكي، يتحول فى هذا الفيلم إلى شخص لم يكف منذ طفولته عن التفكير فيما حدث لأهله من العبيد، ولم يكف عن طرح الأسئلة لأمه بالتبنى ومن يحيطون بها عن مغزى التفرقة والقسوة فى التعامل معهم، بل ولم ينس كل ما قيل له من كهول العبيد أمام قبر «يوسف» عن تاريخ العبرانيين فى مصر: «عندما مات تحولنا إلى عبيد، أبقونا هنا، يتحدثون عن أمجاد مصر، وكل شيء تم بسواعد شعبنا، هذا الجحيم بيدنا».

وحتى الدقيقة الأربعين من بداية الفيلم، لا نرى لشخصية رمسيس أى وجود بين الأحداث، وبدلًا من العلاقة الأخوية التى تنشأ بينه وبين «موسى» منذ طفولتهما كما فى جميع الأفلام السابقة، ولا تتبدل إلا بعد أن يتمرد «موسى» على البلاط الفرعونى ويدعو إلى خروج العبرانيين من مصر، نرى الفيلم يخلق معادلًا لتلك العلاقة من خلال علاقة جديدة مدعاة للبس واختلاط الفهم، ولكن ربما نكتشف مغزاها بعد ذلك، فموسى يرتبط فى الفيلم بعلاقة أخوة حقيقية مع «مينريس» الابن الذى رزقت به ابنة فرعون بعد أن تبنت «موسى»، فنشأ معًا حتى أصبح «مينريس» يستشعر أجواء الصراعات النفسية التى يمر بها «موسى» بعد أن عرف من هم أهله الحقيقيون وما يعانونه من ظلم واضطهاد فى ظل العبودية، فيقف بجواره فى أصعب اللحظات دون أن يأبه للأخطار التى يمكن أن يواجهها خصوصًا بعد أن أصبح قائدًا لجيوش رمسيس، ولكن دون أن يستسلم هو الآخر لأفكار «موسى» حول الله الواحد، بل يدعوه إلى إعادة التفكير فيما يدعي، لذلك كان مينريس – رغم تعاطفه مع «موسى» وحب «موسى» له – أول ضحايا لعنات الله، فيموت ابنه بعد أن سلط الله الأوبئة على المصريين.. ثم يصبح هو أول الغارقين فى البحر من جيش رمسيس أثناء مطاردته للعبرانيين، مما يؤكد لموسى أن حربه ضد أعداء العبرانيين لا وجود فيها للعواطف أو الحب ودليله ما صنعه الله فى أخيه وصديقه المصرى «مينريس»!

ويصاحب الظهور الأول لرمسيس بعد تتويجه كفرعون جديد لمصر، حضور «موسى» مع شقيقه هارون إلى بلاط الفرعون مطالبًا بتحرير قومه وخروجهم من مصر

رمسيس: ألديك جيش؟

موسى: لا

رمسيس: والعبيد الآخرون لديهم جيوش؟

موسى: لا

رمسيس: إذن لماذا تريد منى أن أحررهم؟

ورغم أن الأحداث بعد ذلك تسير فى إطارها المعروف حول لعنات الله على «رمسيس» والمصريين حتى خروج العبرانيين إلى أرض سيناء، فإن الجديد يتشكل فى شخصية موسى، لقد جعلته تجاربه السابقة يختلف عن كل «موسى» قدمته السينما من قبل، إنه الأكثر عنفًا وقسوة ودموية، فهو يقرر أن يأخذ جثمان «يوسف» بعيدًا عن مصر، وأن يبتز «رمسيس» باشتراطه قبل الخروج على أن يستحوذ على كل ما يملكه المصريون من ذهب وفضة كتعويض للعبرانيين عن عبوديتهم لهم لمدة ٤٠٠ سنة، وعندما يذهب إلى سيناء يطبق نظرية «رمسيس» فى أن قوة الجيش هى عنوان الحرية، فيقوم بتكوين جيش للحفاظ على حرية قومه من القبائل المغيرة والمتحرشة بهم فى الصحراء، نراه يشارك فى تدريب الرجال والنساء على القتال، ويعنف من يمتنع عن حمل السلاح، وعندما ينتصر فى إحدى المعارك يسأله أخوه «هارون» عما سيفعلونه مع الأسرى فيجيبه: اقتلهم جميعًا، إنها مشيئة الله، فتحدث مذبحة إبادة رهيبة يذهب ضحيتها آلاف البشر من رجال وشيوخ ونساء وأطفال!!

فى مقدمة الفيلم يذكر الراوى أن قصة «موسى» فى الكتاب المقدس هى القصة الوحيدة التى يجمع عليها اليهود والمسيحيون والمسلمون، فهل تعنى تلك الإشارة أن علينا الاستسلام لحروب العبرانيين ولقتل الأسرى فى صحراء سيناء؟!!

بين السيف والصندل !

وحتى يصبح الرصد متكاملًا لا يجب علينا أن نتجاهل ما قدمته السينما الإيطالية عن شخصية «رمسيس الثانى» فى ظل هوجة ما سمى بأفلام «السيف والصندل» التى تسيدت الإنتاج السينمائى الإيطالى بين عامى ١٩٥٨و ١٩٦٤، وهى أفلام ذات طابع ملحمى، أبطالها يستمدون ملامحهم من قصص تمزج بين التاريخ والأساطير الرومانية والإغريقية، والبلدان المحيطة من العصر نفسه (المصريون، الأشوريون » الميتون – حضارة جزيرة كريت القديمة –، والتروسكان – بلاد قديمة بغرب إيطاليا)، ولأن هؤلاء الأبطال لا يملكون سوى السيف والصندل ولا يرتدون سوى أزياء المصارعين والمحاربين القدامى والكاشفة عن قوة وكمال أجسادهم، كان من الطبيعى أن يكون لتلك الأفلام نجوم من أبطال الرياضة وكمال الأجسام فى أوروبا وأمريكا من أمثال «ستيف ريفز»، «مارك فورست» وغيرهم!.

كانت أفلام «السيف والصندل» Sword

يول براينر فى دور رمسيس فى فيلم الوصايا العشر ١٩٥٦

and Sandal فى معظمها أفلامًا تجارية بشكل يدل على أن مخرجيها لم يكلفوا أنفسهم عناء دراسة موضوعاتها، وأغلبها تم إنتاجه بميزانيات منخفضة، واعتمدت فى استمراريتها على سياسة تدوير ممنهجة للديكورات والملابس والإكسسوارات، بحيث كان يختلق لها أفلامًا متتالية تدور أحداثها حول نفس الفترة التاريخية أو القريبة منها، ورغم أن تلك السياسة اكتسبت وجودها من الاستوديوهات الكبرى فى هوليوود، وتم تطبيقها فى كثير من الأفلام التاريخية- ومنها فى إطار موضوعنا - فيلم «ثعبان النيل» ١٩٥٣عن الملكة كليوباترا، وشيد على ديكورات فيلم «سالومى» الذى أنتج فى نفس الفترة، وفيلم «المصرى» وفيه استخدمت ديكورات وملابس من فيلم «الوصايا العشر» لسيسيل دى ميل.. إلخ، فإن التجربة الإيطالية ارتبطت بغزارة الإنتاج، وكان أهم أركانها المشهد التاريخى - مع تفاوت واضح فى مستواه الفنى - والمعارك الخارجية وسط الصحارى والغابات والجبال، والبطل الجماهيري، وهو غالبًا إما ممثل شعبى إيطالى أو - كما ذكرنا- أحد أبطال كمال الأجسام العالميين، ليجسد أبطالًا أسطوريين من أمثال «هرقل»، «أورسيس»، «ماشيست»، أوليس»، «شمشون»، «جوليات».. إلخ، أو تقديم وجوه أمريكية جديدة تنحصر شهرتها فى مجال المسلسلات التليفزيونية، أو من نجوم الصف الثانى فى هوليوود، وفى بعض الأحيان كان يتم الاعتماد على النجوم الأمريكيين القدامى ممن كانوا على وشك الأفول، بل ووصل الأمر إلى تقديم ممثلين إيطاليين بعد تغيير أسمائهم الإيطالية بأخرى أمريكية!، مما جعل معظم تلك الأفلام لا تأخذ - وقتها- بالجدية من قبل النقاد والمؤرخين، باعتبارها مجرد ظاهرة من الصعب التوقف أمامها عند أية دراسة جادة عن الفيلم التاريخى فى إيطاليا. ولكن فى السنوات الأخيرة بدأت تتصاعد حركة لإعادة تقييم تلك الأفلام، والتأكيد على أنها أفرزت تجارب تحتاج إلى رؤية جديدة لتقييمها.

ولقد كان لمصر القديمة فى ظل أفلام «السيف والصندل» نصيب كبير من الأفلام التى لم تترك شاردة أو واردة فى علاقة مصر بالإمبراطورية الرومانية إلا واستغلته ولكن ليس بالجدية المطلوبة، فعلى سبيل المثال احتل اسم الملكة «كليوباترا» عناوين أكثر من فيلم فظهر «فيالق كليوبترا»، «توتو وكليوباترا»، «ابن كليوباترا»، «ابنة كليوباترا»، «ملكة للقيصر» إلخ، ونسجت حكايات عن علاقات رومانية وإغريقية مزعومة عن الفرعون «رمسيس»، دون أن تحدد أية مؤشرات للفترة التى ينتمى إليها، وهل هو رمسيس الثانى أم أى رمسيس آخر من فترة الرعامسة؟ ويزداد الأمر إرباكًا عندما تمزج بين فراعنة من أسرات أو فترات لا رابط أو علاقة بينها، أو بين الفراعنة وملوك أو شخصيات من

ملصق فيلم «فرعون»

يول براينر

حضارات أخري، مثلما حدث مع فيلمي: «امرأة الفراعنة»١٩٦٠و«أسد طيبة» ١٩٦٤.

فى فيلم «امرأة الفراعنة» الذى شارك فى إخراجه كل من: فيكتور تورجانسكى وجيورجيو ريفالنا، نلتقى بالأمير «رمسيسو» Armando Francioli ابن الفرعون وَأَمير طيبة وهو بصحبة ابن عمه «ساباكو» John Drew Barrymore أمير إحدى مقاطعات الوجه البحري، الأميران يتعرفان أثناء عودتهما من رحلة صيد على «آكيس» Linda Cristal وهى فتاة جميلة من قرية على شاطئ النيل، يعجب الاثنان بها ولكن الفتاة تفضل عليهما «آموسيس» Pierre Brice صديق رمسيسو، الذى تبوح له بكراهيتها لرمسيس والفرعون لدورهما فى موت أبيها، وتطلب منه مساعدتها على الاختفاء من الأميرين بين راقصات معبد إيزيس، وينجح أموسيس فى تلبية رغبتها بعد أن يقدم بعض المال لكاهنة المعبد، وفى نفس الوقت يعترف لها بحبه، وفجأة يشيع الخبر بأن الفرعون يحتضر ويضطر أموسيس لأن يتبع رمسيسو إلى طيبة، دون أن يتاح له الوقت ليخبر «آكيس» التى تعتقد أنه قد تخلى عنها.

تجد «آكيس» نفسها مضطرة للزواج من الأمير ساباكو، الذى يرفض أن يحل ابن عمه رمسيسو محل أبيه الفرعون، ويعلن نفسه فرعونًا على الوجه البحري، وتصبح آكيس عندئذ ملكة، ويأتى آموسيس مبعوثًا عن رمسيسو ليخبره بأن إعلان تحديه هو بمثابة إشهار للحرب، ولكن يرفض النصائح مستقويًا بتحالفه مع الآشوريين، عندئذ تنفجر الحرب بين أبناء العمومة، ويخرج منها رمسيسو منتصرًا، ويلقى ساباكو حتفه أثناء هروبه، وتصبح آكيس أسيرة وأمةً يتم تقييدها مع أسيرات أخريات حتى يتم تحريرها بواسطة آموسيس لتبدأ رحلة لهما عبر الصحراء يتعرضان فيها للموت، غير أن قافلة للتجار تنقذ حياتهما.

قد لا يعكس «امرأة الفراعنة» فى نظر الكثيرين أهمية تاريخية، وقد يقابل بالتجاهل كشيء ضئيل لا قيمة له من جانب أى ناقد جاد، ولكن مع ذلك نراه يرسخ أفكارًا نمطية عن الفراعنة وعن حاكم طيبة المتهور «رمسيسو» (رمسيس) وهو ينشر مع أبيه الفرعون الرعب والخوف بين أفراد الشعب، ويحارب بكل قسوة من يجرؤ على تهديد ولايته لعرش أبيه، ثم يأتى تجاهل الحسناء ابنة الشعب له ولابن عمه الأمير الطموح من أجل شاب عادى تستشعر معه الحب بعيدًا عن بطش الفراعنة، وبالمصادفة يصبح اسمه «أموسيس» (موسى)، وكلها عناصر من الصعب تجاهل معطياتها الدينية والتاريخية.

أما فيلم «أسد طيبة» فيحمل هو الآخر طابع القصة الخيالية البحتة، فهو يضع الفرعون «رمسيس» - دون أن يشير إلى ترتيبه فى سلالة الرعامسة - أمام «هيلين» زوجة ملك إسبرطة «مينالاس»، التى أبدع هوميروس فى وصف سحرها وجاذبيتها التى لا تقاوم، واعتبرها الإغريق أجمل نساء الكون.

إن «هيلين» تجد نفسها بعد أن حررها زوجها من قبضة مختطفها أمير طروادة، فى مواجهة أحداث متلاحقة، تغرق سفينتها العائدة بها إلى الوطن، يختفى زوجها، وتقذف بها الأمواج مع حارسها الأمين آرى على الشواطئ المصرية، لتبدأ رحلة أخرى وسط الصحراء محفوفة بالمخاطر وبمؤامرات البدو، وتنتهى بها وهى فى مواجهة فرعون مصر «رمسيس» العظيم.

تثير «هيلين» لدى «رمسيس» مشاعر مختلفة هى مزيج من الانبهار بجمالها والرغبة فى امتلاكها، ولم تعد عروسه المصرية الجديدة التى كان على وشك الزفاف إليها تثير اهتمامه بعد أن استحوذت «هيلين» على قلبه وعقله، ورغم أن «هيلين» تتفهم معاناة العروس وغيرتها، وتحاول أن تصد «الفرعون»

بكل الوسائل الممكنة، فإن المؤامرات تحاصرها من كل جانب، من العروس، ومستشار الملك، والكهنة، الكل تتملكه روح السلطة وعبادة الدولة، وتنتهى تلك المؤامرات باغتيال الفرعون «رمسيس» واتهام «هيلين» بقتله، والحكم عليها بالموت سحقًا بين حجرين.

ونستطيع أن نستنتج مع وجود بطل الفيلم الإسبرطى «آرى» (صاحب السيف والصندل) والحارس الأمين لـ «هيلين»، ما يمكن أن يحدث بعد ذلك من أجل أن يؤكد أحقيته فى البطولة، ولكن ما يهمنا الإشارة إليه أن كلا الفيلمين «امرأة الفراعنة»، «وأسد طيبة» يختلقان صراعات بين شمال وجنوب مصر، يلعب فيها دائمًا المقاتل الأجنبى دورًا حاسمًا، فنرى الأشوريين فى الفيلم الأول، واليونانيين فى الفيلم الثاني، هما العنصر المحرك للمعارك والبطولات وربما أيضا الهزائم!.. (يمكن مشاهدة فيلم «أسد طيبة» ناطقًا بالإنجليزية على موقع اليوتيوب).

رمسيس الذى لم يكن!

وإذ كانت السينما الإيطالية قد فرضت علينا عناء التخمين عن هوية «رمسيس» الذى قدمته فى أفلامها، فإن المخرج البولندى الكبير «يرجى كافاليروفيتش» قد زاد الأمر تعقيدًا، وقدم لنا فى فيلمه «الفرعون» ١٩٦٦ شخصية «رمسيس» جديدة لا تنتمى إلى سلالة الرعامسة بصلة، ولكنها تشكل مع أبطال فيلمه عالمًا مختلطًا من الأسماء، عالمًا انفصمت عنه كل الوشائج التى يمكن أن تربطه بالتسلسل التاريخي، ولكن مع ذلك تتدفق فيه أسماء شخصيات لها دلالاتها ومعانيها التاريخية والدينية، فالبطل هو «رمسيس» ١٣، ابن الفرعون «رمسيس» ١٢ (الرعامسة وصل عددهم إلي١١ فى الأسرتين ١٩، ٢٠)، والصديق المقرب من رمسيس ١٣ هو ابن عمه «تحتمس» وهو اسم شائع لأربعة من سلالة الفراعنة فى الأسرة ١٨، وعشيقة رمسيس اليهودية «سارة» تستمد اسمها من التوراة وتسمى طفلها من حبيبها رمسيس «سيتى»، والكاهن الأكبر Herhor عدو رمسيس اللدود والمهيمن الحقيقى على حكم مصر هو الاسم المقابل لاسم كاهن آمون الأشهر Herihor، وهكذا يصبح على المتلقى أن يتقبل أسماء الشخصيات الروائية ليس بأفعالها ولكن بالنتائج التى تترتب على حكمها.

كان لفيلم «فرعون» قراءات كثيرة ركزت فى معظمها على أن رواية «فرعون» المأخوذ عنها الفيلم والتى كتبها «Boleslaw Prus1847-1912»، كانت عملًا فريدًا فى الأدب العالمى خلال القرن التاسع عشر، حين حاولت أن تستخلص رؤية معاصرة من الحكم المفترض للفرعون «رمسيس الثالث عشر» وما تعرض له من ضغوط داخلية وتهديدات خارجية مارستها عليه المؤسسات التجارية المحلية والأجنبية بمساعدة كبير الكهنة «حارحور»، فقيدت حريته فى اتخاذ القرار السياسي، وقوّت من قبضة رئيس الكهنة، وفى النهاية أدت إلى اغتياله وخراب مصر، وهو ما جعل البعض يقرن أحداث الرواية بوقائع بولندية معاصرة، ويشير أيضًا إلى إعجاب الزعيم السوفييتى «ستالين» بالرواية، لدرجة أنه فرض على المخرج الروسى الشهير «سيرجى أيزنشتين» استلهام مضمونها فى فيلم عن القيصر «إيفان الرهيب».. الذى أصاب روسيا بالخراب الاقتصادى أثناء حكمه بعد أن استسلم لمطامع العائلات التجارية الكبري، وحاول توطيد سلطته الاستبدادية باستحداث منصب القيصر ليضفى عليه الصبغة الدينية المتعصبة المستمدة مشروعيتها من الإرادة الإلهية.

ولكن من ناحية أخرى سنجد الفرعون الشاب «رمسيس الثالث عشر» يتعرض لكل عوامل الإغواء والتشهير والتخويف وفى النهاية الاغتيال رغم أنه النموذج الأمثل للشخصية الفرعونية السوية، فهو – كما يتخيل الفيلم – يرفض العبودية، ويتألم لعذابات العبيد فى ظل حكم والده الخاضع لتسلط رئيس الكهنة، ورغم أنه يحاول فى بداية الفيلم التعاطف مع صرخات عبد عجوز بعد محاولة فاشلة لحفر قناة لإيصال مياه النيل إلى الصحراء الجرداء: «قضيت عشر سنوات أحفر هذه القناة ليلًا ونهارًا، لقد وعدونى بالحرية أنا وأولادى إذا وصلت مياه النيل إليها، أرجوكم لا تردموها، فأنا بذلك سأستمر عبدًا»، فإن تسلط كبير الكهنة ورجال المال من الأجانب كان أقوى من كل أمانيه الطيبة وأفكاره التى تنحو تجاه التمرد على الوضع القائم.

إذن نحن فى مواجهة «رمسيس» من نسيج خاص، يكره الاستبداد والعبودية، لا يكن أية كراهية تجاه اليهود ويتأكد ذلك عندما يقع فى غرام اليهودية «سارة» وينجب منها طفلًا اسمه «سيتى» وهو اسم والد «رمسيس الثانى» الذى أمر بذبح أطفال اليهود كما جاء فى مصادر أدبية وفنية كثيرة ومنها – بطبيعة الحال – فيلم دى ميل «الوصايا العشر» ١٩٥٦، وصديقه المقرب لا يختلف عنه فى طيبته وسماحته مع إنه يحمل اسم «تحتمس» وهو لقب لسلالة تميز أفرادها بقوة الشكيمة والدعوة للغزو من أجل تكوين إمبراطورية مصرية من آسيا شمالًا وحتى بلاد النوبة جنوبًا، وبذلك يضعنا الفيلم أمام رؤية افتراضية تسعى إلى نتيجة واحدة لها دلالاتها ومغزاها، وهى أنه لو افترضنا السمعة الطيبة لكل النماذج الفرعونية التى اشتهرت بتسلطها وجبروتها حسب الرؤية اليهودية، ستبقى الحضارة الفرعونية تحت تسلط الكهنة بؤرة للعنصرية والقسوة ومنبعًا لكل مظاهر العبودية!!

الدراما – التسجيلية

فى جميع الأفلام الروائية التى قدمت عن «رمسيس الثانى» لم يجرؤ أحد على الاقتراب من إنجازاته العظيمة فى التشييد والسياسة والحرب طوال أكثر من ستين عامًا قضاها كفرعون لمصر حتى أطلق عليه المؤرخون لقب «ملك الملوك» و«البناء Builder»، ورغم كل البحوث والاكتشافات التى برأته مما نسب إليه حول اليهود فى مصر باعتباره «فرعون الخروج» ظل متهمًا أبديًا لكى لا تهتز الأساطير التى نسجت حوله وحاصرته بكل الأشكال السينمائية، وعندما حاولت بعض الأفلام مسايرة بعض نتائج تلك الاكتشافات ظل لا يبارح الصورة كعنوان للظلم والعبودية والفساد والاستبداد.

يول براينر فى دور رمسيس فى فيلم الوصايا العشر ١٩٥٦

فإذا ما حل الفيلم التسجيلى والدراما - التسجيلية، فإننا سنخرج من ميدان التركيز المطلق على العبودية الفرعونية تجاه العبرانيين، وندخل فى إنجازت رمسيس الثانى وعصره الذى ينساب به الكثير مما هو مبهر ومؤثر على مسيرة الحضارة المصرية القديمة، وهكذا برزت إلى السطح حقائق عن آثاره ومعاركه السياسية والعسكرية وأخيرًا حياته الخاصة، وتجمعت كل هذه العناصر فى أفلام كثيرة، كان بعضها وفيًا وأمينًا لتاريخ الرجل، وبعضها الآخر ناقدًا وأحيانًا مناهضًا له، ولكن فى جميع الأحوال سيحسب لها قدرتها على مواجهة الموضوعات جميعًا، بعيدًا عن منطق التجاهل ودفن الرؤوس فى الرمال لأسباب عاد من الصعب قبولها.

وفى هذا الإطار ينبغى ألا نغفل الحقيقة القائلة بأنه «مهما زاد عدد الوثائق البصرية فإنها لا تستطيع أن تستوعب التاريخ بتمامه وكماله، ولا حتى الجانب الأكبر منه» (الفيلم التاريخى حقًا وافتراضًا - دنيس أركان) ومن هنا تفرض السينما الروائية طبيعتها التى تقضى أن تبقى هذه الوثائق البصرية مرتبطة بالأحداث التى واكبت وقوعها، إنها تقدم ما وراء المشهد ومكوناته، ودوافع تشييده من خلال مشاهد تمثيلية قابلة للتصديق، وبوجوه غالبا ما تكون لممثلين غير معروفين أو من الهواة أو حتى من سكان المناطق التى ينتمى إليها المشهد، من خلال أداء لا يعتمد على حوار الممثل إلا فى أضيق الحدود، أو على صوت المعلق من خلال كلمات موجزة يتآلف منها قوام المعلومات التاريخية التى لا تفسرها الآثار بشكل كامل.

وربما لا يخلو عمل تسجيلى من تداخل المشاهد التمثيلية على أسلوب سرده، وخصوصًا بالنسبة للأفلام التى تتحدث عن شخصيات فرعونية شهيرة مثل: رمسيس الثاني، وإخناتون ونفرتيتى وتوت عنخ آمون وكليوباترا، فهى شخصيات مثيرة للجدل، فإذا كان الجدل قائمًا بين العلماء والمتخصصين فإن دور الدراما يتضاءل لتفى الحقائق العلمية مع الآثار بالهدف المطلوب، أما إذا كان الفيلم يسير على نسق فكرى واحد يؤمن به صانع الفيلم، ففى تلك الحالة يصبح للدراما دور أكبر وهو ما يحدث بشكل ملموس فى ربط اكتشافات المكتشف الإيطالى «جيوفانى بيلزوني» بمعظم آثار رمسيس الثانى فى الجزء الخاص به فى البرنامج الفيلمى «EGYPT» إنتاج الـBBC عام ٢٠٠٥ فى جزءين بعنوان «الفرعون ورجل الاستعراض The Pharoa and the Showman»، ومعبد الرمال The Temple of the Sands».

معابد ودلالات

ومن أجل مزج الدراما بالآثار، يؤصل الفيلم لدور رمسيس فى رصد إنجازاته، فهو يتمرد على من سبقوه من الفراعنة، حيث كانت الكتابة على الأحجار هى الأساس فى تدوين إنجازاتهم، بينما يحرص هو على استخدام نمط مختلف يعتمد على حفر صور الأحداث بعمق فى الصخور لتظهر بشكل أوضح ويصبح من الصعب على من يخلفه إزالتها.

لقد أصبحت الصور المنقوشة على أحجار المعابد والمسلات والتماثيل هى المدخل للمشاهد الدرامية فى الجزءين المشار إليهما، وبدلًا من الرسوم المتحركة التى قامت بنفس الدور فى أفلام مثل «أمير مصر»، أصبح تواجد شخصية رمسيس الممثل وهو يتأمل إنجازاته وسط مواقف درامية موجزة وسيلة لإعادة مشاهد من حياته العامة والخاصة، فالمتفرج يصاحب الممثل الذى يؤدى دور رمسيس - الممثل الهندى Fuman Dar - وهو بين معابده، بالترتيب التاريخى لتشييدها، يصاحبه تعليق من خارج الكادر يشرح ويفسر طبيعة الآثار التى نراها وما تحمله من مضامين عقائدية واجتماعية وسياسية، ومن نماذجها المعبد التذكارى لرمسيس الذى يعبر التعليق عن المغزى من تشييده من خلال لغة رصينة، تضفى على الأثر عظمة وإجلالًا:

«كان هذا هو المعبد التذكارى لرمسيس، يعرف باسم (منزل ملايين السنين)، كان الأكبر من نوعه وكان جزءًا من مخطط رمسيس الكامل لخلق أسطورة تدوم للأبد، كان يحتوى على العديد من التماثيل الهائلة لرمسيس أكبرها يبلغ طوله ٦٠ قدمًا ويزن أكثر من ألف طن، كانت القاعدة ذات الأعمدة تظهر لحظة «الخلق»، والأعمدة تظهر المستنقعات التى خرجت منها التلال البدائية لتشكل «الأرض»، إنه المكان الأكثر قدسية فى مملكة رمسيس، هنا كان الملك يشكل علاقة جديدة مع آلهته، قرر رمسيس أن آلهة مصر الثلاثة الكبرى ستكون أكثر من مجرد تماثيل حجرية، سيصبحون جزءًا من خطة تصميماته العظيمة، كان هناك رع (إله الشمس) والذى يظهر أحيانًا كصقر، ومنه سيدعى رمسيس استحواذه على قوى الشمس (بتاح) إنه إله العالم السفلي، يظهر أحيانًا كمومياء أو ثور، كان دليل رمسيس للخلود وحياة ما بعد الموت، وأعظم الآلهة (آمون) كان اسمه يعنى المحتفى به والغامض إله الريح الطيبة ومصر العليا ويسجد أمامه رمسيس فى أخذ أكثر قراراته جرأة (وهنا يسجد رمسيس «الممثل» فى خشوع) أعلن رمسيس أن آمون قد تمثل فى هيئة والده (سيتي) خلال لحظة خلقه مما يجعله نفسه إلهًا، قبل ١٢٠٠ عام على ميلاد المسيح ادَّعى رمسيس أنه ابن الرب، وكان ادعاء مذهلًا حتى بالنسبة لأى فرعون آخر».

مشهد من فيلم «فرعون»

النتيجة

أن أهم ما نستخلصه من الأفلام التى قدمت عن «رمسيس الثاني» هو أن الأفلام التى تحاول إحياء حقبة معينة عن طريق إنشاءات وملابس تقترب من الواقع التاريخي، لا تستطيع أبدًا أن تعطى أية فكرة عن الجو الذى كان يسود تلك الحقبة على الرغم من صحتها من ناحية علم الآثار، إن الشخصية الإنسانية هى مركز كل حقيقة، وهى التى تجعل الحدث مقنعًا، فقد تقدم الشخصية بوحى من ديكورات وملابس الحقبة لكن المهم هو أن تكون قادرة على إحياء الماضى من جديد عن طريق الخيال الخلاق والفكرة الموضوعية عن التاريخ، ذلك أن الصورة الحية للتاريخ لا تبزغ إلا من المواجهة بين عدد من الشخصيات، وهذا ما يجب أن يكون عليه معنى أى خلق فنى - وبدونه يصبح مجرد محاكاة.. (عن «تيو فيرشتناو» مقال «طبيعة الأفلام التاريخية» الثقافات - المرجع السابق - ص ٢٦)

لقد ظهرت شخصية رمسيس الثانى فى أكثر من٣٠ معالجة لقصة خروج اليهود من مصر، تنقل خلالها بين الدراما والرومانسية والمغامرات والغناء والرسوم المتحركة، ولكن يبقى القليل من تلك الأفلام ما هو جدير بالتحليل والنقاش، لتصبح مهمتنا الرئيسية فى هذا الإطار هى الرصد الذى ربما يتيح للآخرين منطلقات أخرى للبحث والتحليل.

محمد عبلة :

الحركة التشكيلية تقليدية.. ونظامنا الأكاديمى مترهل ويقتل الإبداع

منى شديد

استطاع الفنان محمد عبلة أن يحفر لنفسه مكانة خاصة فى تاريخ الفن التشكيلى المصري، بأعماله الفنية التى تحاول الاقتراب من نبض الشارع، وتنبأت بالثورة قبل وقوعها بسنوات. وقد بدأ عبلة النضال مبكرًا ضد النظام السابق بحملة جزيرة القرصاية الشهيرة التى كان يقودها مع أبناء الجزيرة ضد رموز النظام ورجال الأعمال الفاسدين، فحارب الفساد بالفن والإبداع.

محمد عبلة رئيس مجلس إدارة أتيليه القاهرة أجاب على أسئلة المجلة حول التحديات التى تواجه الفن التشكيلى والعلاقة بين الفن والمجتمع:

كيف ترى العلاقة بين الفن والنظام الحاكم الجديد؟

أشعر أن جماعة الإخوان المسلمين لن تدخل نفسها فى الكثير من الصراعات فى المرحلة الأولى لتولى مرسى رئاسة الجمهورية، خاصة القضايا الإشكالية مثل الفن وحرية الإبداع، لن تكون شغلهم الشاغل وسيتركون الأمر للسلفيين، بمعنى أنهم يحاولون دائمًا التأكيد على دعمهم لحرية الإبداع فى الوقت الذى يتولى غيرهم مهمة وضع القيود التى يريدونها، ويراقبون الصراع من بعيد بدون موقف واضح، لكن لا أعتقد أنه من المفترض أن ينتظر الفنانون والمبدعون من يمنحهم حقوقهم، فعليهم أن ينتزعوها بعملهم وإصرارهم.

وهل هناك مبادرات حالية لتفعيل دور الفن والفنانين فى المرحلة القادمة؟

محمد عبلة

لابد أن تكون هناك مبادرات لإظهار قدرة الفنانين على الاستمرار والتأكيد على أهمية الفن فى حياتهم، بغض النظر عن الدعم أو مباركات النظام الحاكم، لأن هذا فى النهاية لا يعنى الإخوان المسلمين لذلك لا يجب أن ننتظرهم، لابد أن يضغط الفنانون والمبدعون بإلحاح على أجهزة الدولة المعنية بالثقافة لكى تؤدى دورها فى المجتمع.

وما الدور الذى يجب أن يلعبه الفن فى هذه المرحلة؟

لكى يلعب الفن دوره فى هذه المرحلة يحتاج لتحرك جماعى، لأن المجهودات الفردية لا تكفى ووزارة الثقافة لابد أن تدعم هذه التحركات بشكل أكبر، لكن مع الأسف سنصطدم بالحقيقة والعائق الأكبر وهو أن وزارة الثقافة تحولت إلى جهاز إدارى ضخم مختل ومترهل جدا ويعيش حالة من التجاهل، وبالتالى علينا أن نطالب أولًا بإعادة هيكلة وصياغة وزارة الثقافة، والقضاء على فكرة إنفاق ميزانية الوزارة بالكامل على مجموعة من الموظفين بدلًا من إنفاقها على أنشطة ثقافية حقيقية تخدم المجتمع، وهو تحدى كبير على الجماعة الثقافية أن تتحمل مسئوليته الآن، ومن جانبى أتوقع أن الحكومة

فى أحد المعارض الخارجية

أحد الأعمال من معرض الإسكندرية

الجديدة ستخرج علينا بدعوات أن الشعب فقير والبعض لا يجد قوت يومه، فكيف ننفق على الفن الذى يعد فى نظرهم رفاهية ليس لها معنى وهو تحدى آخر علينا مواجهته.

وهل الفن فعلًا رفاهية؟

من الطبيعى أن تكون هذه نظرتهم للأمور، لأن الفنانين ساعدوا فى السنوات السابقة على رسم هذه الصورة الخاطئة، "لأنهم كانوا (بياكلوا فى اتاية محلولة)، وأى تهبيل كان يقدم باسم الفن"، ولم نر دعوات مسئولة تؤكد على التزام الفن ودوره فى بناء المجتمعات، ولكننا رأينا من يدعون "أنها متطلبات السوق والناس عايزة كدة"، الجمهور قد يستسهل ولكن الفنان من المفترض أن لديه رؤية ولابد أن يكون له دور خاصة فى مراحل الأزمات كالمرحلة التى نمر بها الآن.

ما رأيك فى فن الجرافيتى الذى ظهر بعد الثورة؟

الجرافيتى وغيره من فنون ما بعد الثورة هى أعمال، أشبه بردود أفعال لا نستطيع أن نقول عنه إنه فن مستقل بذاته سيكتب له الاستمرار بعد أن اكتشفنا أهميته، وبالتأكيد الجرافيتى فن مهم لكن فى لحظة معينة ولا نستطيع أن نقبله بعد الثورة فى مراحل الاستقرار، لأنه لا يصح أن يخرج شخص كل يوم ليرسم على حوائط الآخرين، لابد من احترام فكرة الملكية العامة والملكية الخاصة، بالإضافة إلى أن الفن أداؤه مختلف ونفسه أطول، الفن تأسيس وبناء و ليس مجرد رد فعل.

أيعنى هذا أن الجرافيتى لن يستمر؟

بالتأكيد، لأن هذا مرتبط بطبيعته، فهو أداء انفعالى سرى مرتبط برسالة سياسية

وقضية مطلوب نشرها فى وقت قصير، وجزء منه هو مغامرة الفنان الذى يحاول أن يرسم بشكل سريع جدًا ويهرب، وإذا انتفى عنه حس المغامرة فقد جزءًا كبيرًا من طبيعته وفقد صنَّاعه إحساسهم به، وهى فى النهاية تجربة يجب دراستها بشكل اجتماعى وسياسى وتوثيقها والتفرقة بين الرسوم التى ظهرت فى وسط البلد وغيرها فى مصر الجديدة وفى المنصورة .. إلخ.

وهل الفن بالشكل الذى كان عليه قبل الثورة من الممكن أن يواكب المرحلة؟

مشكلة الفن التشكيلى أن المجهودات التى تبذل من خلاله فى الأغلب فردية، وبعض الفنانين قاموا بدورهم قبل الثورة بشكل أو بآخر، ولكن عليهم الآن أن يطوروا من أدائهم ويعدلوا أفكارهم ويشعروا بالمرحلة وبنبض الشارع المصرى، فى لحظة يبنى فيها المجتمع نفسه من جديد ويطرح العديد من التساؤلات والمخاوف التى لابد أن يشارك الفنانون فى الإجابة عليها، فلم يعد هناك معنى للفنان الذى يغلق عليه مرسمه بحجة أنه يبدع وينفصل عن مجتمعه.

وما مدى استيعاب الفنانين التشكيليين لمتطلبات المرحلة فى رأيك؟

لا أعتقد أنه لدينا الكثير من الفنانين القادرين على هذا، لأن عدد الفنانين التشكيلين العاملين فى مصر أساسا قليل جدًا، والمهمومين بقضايا المجتمع عددهم أقل، فالبعض يرى أنها أحداث والفنان فنان، مبدع، وليس صحفى أخبار، وربما يكون هذا صحيحًا ولكن عندما نكون فى مجتمع يمر بأزمة ولديه تساؤلات يجب أن يفكر ويعمل الجميع.

وما الدور الذى يقوم به أتيليه القاهرة حاليا؟

أتيليه القاهرة على مدار عام كامل ومنذ بداية الثورة فى عام ٢٠١١ نظم العديد من الفعاليات، ومنها معارض فنية عن الثورة ومعارض للكاريكاتير، ومعرض للفنان السورى على فرزات وشارك معنا فى بعض المعارض ائتلاف فنانى الثورة بالإضافة إلى الندوات

الجرافيتى.. فن ردود الأفعال

يرسم فى أحد المعارض الخارجية

عبلة يشارك فى معرض الفن ميدان

أحد أعمال الفنان

السياسية التى استضفنا فيها عددًا من الوزراء، لكن هذه الانشطة توقفت بعد فترة وأنا كرئيس للأتيلية لا أستطيع أن أدعو لثورة، من المفترض أن يتقدم الفنانون والمثقفون بمبادرات يتبناها الأتيلية وفى الوقت الحالى لم أتلق ما يستحق الاهتمام، ولا أستطيع أن أتحول الى منشط فنى وسياسى لأن الأتيليه يفرز نشاطًا يعبر عنه.

ألا يوجد تفاعل للفنانين والمثقفين الشباب مع أتيليه القاهرة؟

لا يتفاعل الشباب مع المكان أبدًا ولا مع الأنشطة، وهى ليست مشكلة الأتيليه فقط لأن الشباب لا يقبل على النشاط فى أماكن أخرى أيضًا، رغم أنه من المفترض أن يشعروا بانتمائهم لهذه المواقع التى تهتم بالنشاط الثقافى بعد الثورة، ويحرصوا على تواجدهم فيها بشكل مستمر، ربما يكون السبب انشغال الشباب بالثورة والأحداث المتلاحقة أو أن يكون لدينا مشكلة لم ندركها بعد وفى رأيى أن لدينا مشكلة بالفعل أراها بوضوح فى المقاهى التى انتشرت فى أنحاء مصر من شمالها لجنوبها ويجلس عليها يوميًا أعداد غفيرة من

محاورة

الشباب، كيف سنبنى بهذه الحالة، أليس من المفترض أن يعمل الشباب على إعداد أنفسهم للانتخابات القادمة؟! الحقوق تنتزع والشباب يعنى ثورة وطاقة لا يجب أن تهدر مهما كانت المعوقات.

وماذا عن شباب التشكيلين؟

شباب الجرافيتى احتلوا الحوائط وانتزعوا حقهم فلماذا لا يخترق شباب الفنانين عالم الفن التشكيلى بقوة أكبر وينتزعون حقهم فى التواجد على الساحة، وهناك بعض المحاولات بالفعل ومعارض شبابية تحاول الخروج عن المألوف، لكن الحركة التشكيلية يغلب عليها الفكر المحافظ الكلاسيكى ولا تعرف الفكر الثورى، ربما لأن عدد الفنانين الناشطين فى الحركة قليل جدًا وأغلبهم كبار السن، بالإضافة إلى أن نقابة الفنانين التشكيلين لا تقوم بدورها، وكنت أتمنى أن يقود المشهد فنانون شباب لا تتعدى أعمارهم ٤٠ سنة، فليس من الطبيعى أن أكون أحد الفنانين الثوريين فى حين أن عمرى يقترب من سن ال٦٠.

وهل تنطبق فكرة الكلاسيكية على شباب التشكيلين أيضًا؟

نعم ، وهذا تأثير الكليات ونظام التعليم فى مصر، فالغالبية العظمى من المدرسين فى كليات الفنون قاتلين للإبداع والتحرر، والجيل الحالى تشرب من فكرهم، ولا أمل فى التغيير طالما أن مناهج التعليم كما هى ولم يتم تطويرها، الأمل الوحيد والقدرة على التغيير يمتلكها فقط الفنانون الذين تلقوا تعليمهم فى الخارج بعيدًا عن نظامنا الأكاديمى المترهل.

تجربتك الفنية تعد تجربة ثورية؟

أحاول أن أجعل لفنى هدفًا، يحمل معايير الفن الإبداعية من ألوان وابتكارات وفى نفس الوقت يحمل التزامًا تجاه قضايا المجتمع، لذلك تناولت فى كثير من أعمالى قضايا الفساد والتوريث ومشاكل المجتمع المصرى مع الاهتمام بالقيم الفنية للعمل، وأعتقد أن أعمال الفنان لابد أن يعبر عن الفترة التى يعيش فيها.

وهل تطورت تجربتك بعد الثورة؟

بالتأكيد تطورت على المستوى الأدائى وقدمت الكثير من الأعمال المعبرة عن الثورة وسأستمر، والأعمال التى سبقت الثورة أيضًا تنبأت بالثورة بناءً على الأحداث المضطربة التى كان يشهدها المجتمع، ومنذ بداية الثورة وحتى الآن أحاول أن أقوم بتسجيل الثورة عن طريق الفن من ميدان التحرير والناس وعلاقتهم بهذا الميدان وعلاقتهم ببعضهم البعض وأعتمد بشكل أساسى على الصور الفوتوغرافية ورصد الأحداث.

هل أصابك ركود الحركة التشكيلية بالإحباط؟

نعم الفنانون والمثقفون أصابونى بالإحباط، فهناك الكثير من الأحداث والأفكار والموضوعات التى من الممكن أن يستفيد منها المبدع فى أى شكل من الأشكال الفنية، لكن الفنانين المثقفين يضعون شروطًا للإبداع ليس لها علاقة باللحظة الراهنة، والأحداث التى تمر سريعًا وتحتاج لتطوير الأداء ومواكبة فنية وإبداعية سريعة حتى ولو كانت بسيطة لكنها فى النهاية تشارك فى هذا التاريخ الذى يكتب الآن، ومن الممكن أن تقدم الأعمال الراسخة والمهمة بعد مرور عشر سنين، لكن هل سننتظر عشر سنوات بدون إبداع، حرب أكتوبر على سبيل المثال انتظرنا طويلًا حتى تختمر الفكرة فأصبح لدينا عدد قليل جدًا من الأفلام السينمائية التى تعبر عنها تتكرر سنويًا على شاشة التليفزيون، ولا توجد روايات مهمة عنها، ما يحدث الآن يحتاج لمشاركة إبداعية يرى فيها الناس أنفسهم.

أتعتقد أن السبب فى ذلك هو خوف البعض على مصالحهم والقلق من أن تحسب عليهم مواقفهم السياسية؟

بالتأكيد، لكنه تفكير سيء فى رأيى لأن الفنان من الممكن أن يغير آرائه فهو فى النهاية فنان انفعالى ويأخذ من هذه الظواهر السياسية وجهها السطحى فقط وليس كالسياسى يتبنى اتجاه معين، ولا أعتقد أن الناس تأخذ على الفنانين مواقفهم بهذا الشكل.

من أعمال الفنان - معرض الذئاب

وهج رمضانيات المحروسة

لرمضان المحروسة طعم النيل، ووهج روحانية المصريين الاستثنائية... يتألق متوهجًا كل عام... فيسرى وهجه الأخّاذ فى النفوس والأرواح، ويتجلّى فى كل مكان فتتزين له الشوارع والحارات والقرى والنجوع، وتتحول مصر المحروسة إلى ثريا متألقة ساطعة التألق.

وما أن يهِّل حتى تختلط فيه العادات المصرية الأصيلة بالكرم.. بالتهجُّد.. بالصلاة.. بقراءة القرآن.. بفنون الشعب التلقائية.. بالتواشيح.. بالغناء.. بالسهر.. بالسمر.. بالتضامن الاجتماعى، فتنسج سيمفونية روحانية رائعة لا تجدها فى أى مكان فى العالم الإسلامى... إنها عبقرية المكان والإنسان وتفرُّد ثقافته الروحانية السمحة التى لا تعرف تعصُّبًا أو تشدُّدًا، إنها ثقافة النيل الروحانية الاحتفالية البهيجة منذ ما قبل التاريخ حتى الآن التى ستظل وهَّاجة متألقة تزيد رمضان المحروسة عبقًا وتسامحًا ومحبة.

فى هذا العدد نلقى الضوء على فنون رمضان وتوهجاته.. فى محاولة للحفاظ على ذاكرة الوطن والاحتفال بتفرد رمضانيات مصر وتألقها.

الأغنية الرمضانية وإيقاع الروح المصرية

طارق هاشم

إنه لمن الجنون أن يتصور (أحد) أى أحد إمكانية فصل الفنون عن الحياة، فالمسألة ببساطة تكمن فى أن هذه الفنون هى المصدر الباعث على الحياة فى حركتها وسكونها وجنونها وطبيعتها الملغزة، ومن بين هذه الفنون تأتى (الأغنية) لتؤكد على وجودها كملمح تعبيرى له رصيد تاريخى على هذه الأرض، ومن رحم الأغنية الاجتماعية، خرج ما يعرف باسم "الأغنية الرمضانية" التى نحن بصدد التقديم لها، فالأغنية الرمضانية فن أصيل تمتد جذوره التاريخية إلى الدولة الفاطمية، حيث شهد العصر الفاطمى ظهور أغنية وحوى يا وحوى.. إياحه، حيث كان الأطفال ينشدونها بأصواتهم النحيلة وألحانهم الرخيمة طوال شهر رمضان، ولا يزال يتوارثها الأطفال ويرددونها جيلًا بعد جيل.

ويذكر خليل طاهر فى كتابه شهر رمضان منذ فجر الإسلام إلى العصر الحديث والصادر عن دار الهلال سلسلة كتاب الهلال عدد ٨٥ إبريل ١٩٥٨: وقد هدانا البحث إلى أن هذه الأغنية (أى وحوى) من صنع الفاطميين وأن أصلها هو (أحوى أحوى إياها/ بنت السلطان.. إياها/ لابسة قفطان.. إياها/ بجلاجيله إياها/ يلا نجيبه إياها) وهى تعكس أمنية كل طفل فى أن يكون لديه بنت السلطان ذات الثياب الفاخرة المحلاة بالجلاجل الذهبية"، وقد تم تحريف الكلمة من أحوى إلى وحوى؛ نظرًا لعدم قدرة الأطفال من أبناء الشركس أو العثمانيين أو المغاربة على نطقها بهذا النحو فتحولت إلى وحوى - راجع خليل طاهر، المرجع السابق ٢.

من يومها وأصبحت الأغنية جزءًا لا يتجزأ من الحالة الرمضانية، فهى إحدى علامات التأثير الكبيرة لدى كافة الشرائح التى تتعامل مع شهر رمضان، بوصفه حالة فنية وجدانية تثرى الروح وتعبر بالنفس إلى شاطئ أكثر روحانية.. لذا كان من الطبيعى أن يكون هناك ما يعرف بالزخم الغنائى الرمضانى والذى خلف الكثير من الأغنيات التى مازالت تسكن آذاننا.

رمضان جانا

مع قدوم شهر رمضان من كل عام تتسابق كل الأوساط فى التعبير عن فرحتها بقدوم هذا الشهر الكريم، ويكون ذلك بإطلاق أغنية (رمضان جانا)، والتى كتبها الشاعر حسين طنطاوى، وقام بوضع اللحن العبقرى محمود الشريف، وهى من أداء المطرب الراحل محمد عبد المطلب، وهى من الأغنيات التأثيرية النادرة، فمنذ البداية يرصد النص الحالة الاحتفالية برمضان، فهو مصدر فرحة بحسب النص (رمضان جانا.. وفرحنا به.. بعد غيابه وبقاله زمان)، فعلى الرغم من مرور أحد عشر شهرًا على غيابه فإن النص يرى فى هذه المدة غياب كبير (وبقاله زمان) والمتأمل للعلاقة ما بين (وبقاله زمان) أى أحد عشر شهرًا، يراها طبيعية بالنسبة لمقدم الحالة، إذ نراه يتحدث عن رمضان (الشهر) بصيغة (غنوا وقولوا.. شهر بطوله.. أهلًا رمضان)، فالإشارة إلى (بطوله) تؤكد إحساسه باختلاف هذا الشهر عن باقى شهور السنة، ويلجأ محمود الشريف

محمد عبد المطلب

عبد العزيز محمود

محمد الموجى

محمد فوزى

إلى خلق حوار عفوى تعبيرى ما بين الجمل اللحنية عن طريق (الفصل) ما بين الجمل على حدة لدرجة تجعل هناك تشابهًا كبيرًا فى طرح جمل المذهب والذى جاء كإقرار حالة احتفالية دون أى صراخ، وهو ما أضفى حالة من التوحد مع الجمل الموسيقية المعزوفة، لقد استطاع الشريف أن يصنع سياقًا هارمونيًا ما بين النص (الكلمات) و(النص - اللحن)، دون أى استعراض، فجاء اللحن ابنًا لروح البساطة المصرية، وأعتقد أن بساطة كلمات طنطاوى، والسهولة الصعبة لدى الشريف والعمق فى أداء محمد عبد المطلب هو ما جعل هذه الأغنية أيقونة الحالة الرمضانية والمعبر عنها بقوة، فهى المدفع المعلن بحق عن قدوم هذا الشهر.

مرحب شهر الصوم

ولا يزال الاحتفال بقدوم شهر رمضان تؤكده أغنيات كثيرة، منها أغنية مرحب شهر الصوم، وهى الأغنية التى كتبها محمد على، ومن ألحان وغناء عبد العزيز محمود، وهى من الأغنيات ذات الطابع الاحتفالى وتتفق مع أغنية رمضان جانا فى معانى كثيرة كمعانى (الشوق) إلى رمضان وانتظاره كما فى مقدمة الأغنية (مرحب شهر الصوم مرحب/ لياليك عادت بأمان/ بعد انتظارنا وشوقنا إليك/ جيت يا رمضان).

ويلجأ عبد العزيز محمود إلى الشكل الإيقاعى البحت فى صياغة كلمات محمد على؛ فبعد أن يتقدم اللحن بجملتين سريعتين على امتدادهما، يتحول إلى الجملة القصيرة – الخاطفة – (مرحب بقدومك) مع توظيف (المجموعة) أو (الكورس) الذى يعمل كطرف أصيل فى اللحن (يا رمضان)، ويقتسم المطرب الجمل مع هذا الطرف (ونعيش ونصومك) ليرد (يا رمضان) وتأخذ جملة (بعد انتظارنا وشوقنا إليك.. جيت يا رمضان) شكل القاعدة الأساسية والناهية لكل مقطع، كذلك يبقى أداء المطرب عبد العزيز محمود تعبيرًا فريدًا فى شتى مراحل الأغنية.

أهو جه يا ولاد

تثبت الأغنيات فى كل مرة الحالة الاحتفالية بمجيء شهر رمضان دون كلل أو ملل، فالأغنيات التى تحمل هذا المعنى كثيرة، كل على اختلاف أدائه، وكما شارك مطربون أفراد فى تقديم مثل هذه الحالات، شاركت أيضًا بعض الفرق الغنائية نذكر منها فرقة (الثلاثى المرح) والتى قدمت أغنيات عديدة مهمة نذكر منها (افرحوا يا بنات) من كلمات كمال عبد الهادى وألحان الموسيقار الراحل على إسماعيل، كذلك قدمت الفرقة أغنية (سبحة رمضان)، إضافة إلى أغنية (وحوى يا وحوى) من تأليف الشاعر الراحل الكبير بيرم التونسى ومن ألحان على إسماعيل،

وأخيرًا الأغنية التى نحن بصدد الحديث عنها الآن أغنية (أهو جه يا ولاد)، وهى من كلمات الشاعرة نبيلة قنديل، وألحان زوجها الراحل على إسماعيل.

والأغنية من الأغنيات الجماعية التى تعبر عن فرحة رمضان (أهو جه يا ولاد.. هيصوا يا ولاد.. أهو جه يا ولاد.. زقطوا يا ولاد).. الأغنية تمثل فى طبيعتها نقلة درامية، تسند البطولة الرئيسية لعنصر الحركة، والإيقاعات التى بدأت بصفارة أخذت الشكل الإشارى، مع إيقاع الطبلة الاحتفالى، ثم دخول صوت الفرقة منقسمًا ما بين فريقين (١) نساء (٢) رجال، ويلجأ على إسماعيل إلى الأداء التوقيعى مستلهمًا بعض الإشارات المتعلقة بأغنيات فولكلورية، فتعرج الأغنية فى المنتصف إلى وصف ما قيل فى رمضان ليأخذنا إلى أغنية ثانية داخل الأغنية الأولى، فيمهد للفرقة ليكون المفتاح (وحوى يا وحوى.. إياحه/ وكمان وحوى.. إياحه) إلى نهاية المرجع (أهو جه يا ولاد) وتتميز هذه الأغنية باستعراضها كل مظاهر الاحتفال برمضان، بداية بالتحضير له (وبالليل بنقوم ونحضر له) إضافة إلى (جبنا الفوانيس أحمر وأخضر) ونجح العبقرى على إسماعيل فى استخدام فريق ثالث عن طريق كورال الأطفال لنجد أنفسنا أمام أغنية تتسم بالمسرحية العالية، وهى أقرب فى سياقها إلى بعض الواقع، فبخبرته السينمائية استطاع الموسيقار على إسماعيل أن يضعنا أمام مشهد متكامل من صوت وصورة وأبطال، ومعطيات بطولة، ولا أبالغ حين أقول: إن هذه الأغنية من أكثر الأغنيات الرمضانية مرونة وحيوية إذ تعج بمفردات الحياة، وهى حالة واقعية من الألف إلى الياء.

رمضان فى زمن الوحدة

فى زمن الوحدة بين مصر وسوريا، وإعلان ما يعرف بالجمهورية العربية المتحدة فى العام ١٩٥٨، قدمت اللبنانية صباح أغنية بعنوان حالو يا حالو من كلمات الشاعر محمد حلاوة، ومن ألحان الموسيقار الكبير محمد الموجى، وهى من الأغنيات التى تستلهم المفردات التراثية عبر النداء الأول فى الأغنية، والذى يقدمه الأطفال (حالو يا حالو.. رمضان جانا يا حالو/ ما تحل الكيس وادينا بقشيش/ يا نروح ما نجيش يا حالو)، وهو مقطع كنا نغنيه ونحن صغار، وقد بنى عليه محمد حلاوة نصه الشعرى، ثم تنقل من خلاله عبر موضوعات كثيرة، بدءًا من تقديم التحية لليالى رمضان (لياليك الحلوة الزينة/ ع الجمهورية هالو)، وحتى تأميم قناة السويس فى العام ١٩٥٦، حيث مر الشاعر على هذا الحدث التاريخى (والراية فوق قنالى منورة الليالى/ وأرضنا الحبيبة ما فيهاش يد غريبه) ثم يعلن الشاعر على حد وصفه (والمجد للعروبة/ طول السنين يا حالو)، ولا يستطيع شخص أن ينكر عظمة لحن محمد الموجى، الذى احتوى حيوية خاصة، تميزت بانتقاله بين الجمل الشعرية فى سهولة تخصه، فاللحن ينطلق من منطقة إيقاعية شديدة الشرقية عبر ثمان حركات يدخل بعدها كورال الأطفال الذى اقتسم الأغنية مع المطربة صباح، فهو لم يكن مجرد كورال بل تعدى دور الكورال، إلى مساحة أكبر فى الظهور، وينجح

صباح

الموجى فى استخدام الجمل التحريضية ذات البعد الدرامى، ونراها جلية فى مقاطع كثيرة أبرزها مقطع (عادت بلادى الغالية/ الغالية/ بقت حاجة تانية/ بتقول الكلمة تبان وترن فى كل الدنيا).. وهو ما يجعلنا نشعر أننا لسنا أمام مجرد أغنية للتعبير عن شهر رمضان، بل نجد أنفسنا أمام حالة وطنية صادقة، أبطالها هم محمد حلاوة، محمد الموجى، صباح، كورال الأطفال والحدث المشار إليه، (وأرضنا الحبيبة ما فيهاش إيد غريبة) وكما أوضح محمد حلاوة (والمجد للعروبة طول السنين يا حالو)، ولا ننسى أن نشير إلى نجاح الموسيقار محمد الموجى فى إبراز التعبيرية عن التناغم ما بين النص الشعرى والنص الموسيقى باستخدام الآلات الأكثر تعبيرًا عن الكلمات، إيقاعات ما بين الطبلة وصوت الناى لتخرج الأغنية بهذه الدقة المتناهية.

المسحراتى

يعد فن التسحير من العادات والتقاليد الرمضانية الغارقة فى القدم، وتعتبر شخصية المسحراتى من الشخصيات ذات الحضور الكبير فى المظاهر الاحتفالية فى رمضان،

شريفة فاضل

كارم محمود

والمسحراتى شخصية من عامة الشعب، يقوم بإيقاظ الصائمين بعد منتصف الليل لتناول السحور، ويستخدم المسحراتى الطبلة فى عمله حيث يقوم بالنقر عليها، مع إلقاء بعض التعبيرات الخاصة بفن السحور كتعبير (اصحا يا نايم، وحِّد الرزاق) إلى آخره وهناك محاولات غنائية كثيرة تدور حول فكرة المسحراتى بدءًا من الإرهاصة نهاية بالمشروع الكبير، ومن بين المحاولات الأولى تأتى محاولة الشاعر أحمد مخيمر مع المطرب الراحل كارم محمود بأغنية (اصحا يا نايم)، كذلك هناك محاولة أخرى من خلال قصيدة المسحراتى التى كتبها الشاعر العظيم بيرم التونسى ولحنها الموهوب محمد فوزى، وكلها إرهاصات لها دورها، بينما يظل المشروع الكبير الراحل فؤاد حداد مع الملحن الفلتة الراحل سيد مكاوى.

لقد كتب حداد ما يزيد عن ٩٠ حلقة من المسحراتى، وكان سيد مكاوى يقرأ ويلحن، ومن بين هذه الحلقات نختار حلقة باسم (حزمة وحزام)، وهى صورة للباحث عن الحقيقة كما يراها الشاعر، ولعل أجمل ما فى هذه الصورة هى كونها تشير إلى مصر وتونس الخضراء كما أشار حداد، وتبدأ القصيدة بالتيمة الأساسية للمسحراتى كما تصورها الشاعر (اصحا يا نايم وحِّد الدايم) وحتى (وحد الرزاق.. رمضان كريم)، وهى تيمة أساسية فى كل القصائد، (مسحراتى على طريقه/ منقراتى ورا الحقيقة)، ولعل أبرز ما فى هذه الصورة هى العقد الذى صنعه حداد من بعض البلاد العربية كدليل قاطع على أهمية الوحدة (من اليمن لليمامة ياما قلبى هام/ وبوجد من نجد لديار النجف والشام/ وفى مصر أطيب مقام السيدة والإمام/ وفى تونس الخضرا بتنور من الأكمام).

ربما لو عاش حداد أكثر لاحتفل بالربيع العربى الذى كان يحلم به، وببراعته المعهودة استطاع الشيخ سيد مكاوى أن يسحبنا من أيدينا خطوة خطوة لنشاهد عالمه، عبر طبلته التى تنضح بالشجن، والجمل الأكثر تعبيرية وعمقًا، إن ما يميز أداء الراحل سيد مكاوى هو التصاقه بالمعنى الذى يقدمه، وقد لا يكون المجال واسعًا لإعطاء هذه التجربة حقها فقط نشير إلى أهمية هذه التجربة الفريدة فى المشهد الغنائى الرمضانى، وقد نرى أنها التجربة الأكبر على جميع المستويات، بداية كونها مهمة وناجحة، نهاية بأنها لم يتم تجاوزها إلى وقتنا هذا، إن المسحراتى لفؤاد حداد وسيد مكاوى مفصل كبير فى المشهد الغنائى الرمضانى دون أدنى مبالغة.

فى وداع رمضان

ومن الأغنيات المهمة التى قيلت فى وداع رمضان أغنية (والله لسه بدرى) لكاتبها الكبير عبد الفتاح مصطفى ومن ألحان عبد العظيم محمد وتغنيها الجميلة شريفة فاضل، وهى تحاول أن تسأل رمضان البقاء كضيف عزيز تحييه (والله لسه بدرى والله يا شهر الصيام)، لعبد الفتاح مصطفى قاموس خاص يميزه عن شعراء كثيرين ولتروا معى (يا ضيف وقته غالى والخطوة عزيزة/ حبك حب عالى/ فى الروح والغريزة/ أيامك قليلة والشوق مش قليل).

كثيرون اهتموا بفرحة قدوم رمضان، وحده عبد الفتاح مصطفى اهتم بأثر الرحيل، رحيل رمضان، وحدة تجمع بين الروح والغريزة، الوجدان والعقل، ويترك لعبد العظيم محمد أن يضع لحن الختام، اللحن الذى استفاد من كل الإمكانات الحركية فى فنون الميلودى، بدءًا من توظيف المجموعة وحالة اللهاث التى تظهر فى مدخل اللحن، إضافة إلى الآهات الأولى ومتابعتها بأصوات المجموعة فى تناغم موسيقى، والتمهيد لدخول المطربة شريفة فاضل لتقدم واحدة من أعذب الأغنيات الرمضانية وأكثرها حضورًا وتأثيرًا.

بهذا نكون قد انتهينا من قراءة بعض المختارات من الأغانى الرمضانية التى شكلّت وجداننا على مر السنين.

المسحراتى ضحية التحديث

د.أحمد الصاوى

ما إن يقترب موعد استطلاع هلال شهر رمضان الكريم حتى تستدعى ذاكرة المصريين أنواعًا شتى من الصور الذهنية التى ترتبط بأيام الصيام، فلكل منا حسب فئته العمرية وأصوله الريفية أو الحضرية صورة رمضانية حافلة بالطقوس والشعائر بل بالأنغام والألوان والروائح.

لدى المصريين جميعًا، كان الشهر ومابرح إلى حد كبير، مقسمًا إلى ثلاثة أقسام أو "ثلاث عشرات": العشرة أيام الأول "مرق" للاهتمام بالطعام والولائم، والعشرة الثانية "حلق" فى إشارة لعادة عمل كعك العيد أما العشرة الأخيرة فهى "خرق" وذلك لانشغال الكافة بشراء كسوة عيد الفطر.

وينبغى الاعتراف بأن كل جيل جديد من المصريين يفقد بعضًا من المظاهر الرمضانية التليدة، جزئيًا أو كليًا، تحت وطأة الخطو المتسارع للحداثة وتبدُّل العلاقات فى المحيط الاجتماعى للأحياء والقرى بل وداخل الأسرة.

ويعطى الغياب الجسدى للمسحراتى مثالاً واضحًا على حقيقة تبدل المظاهر الرمضانية وتآكل بعضها بمرور الزمن فحتى ربع قرن ونيف كانت هذه الشخصية الرمضانية تجوب طرقات المدن ودروب القرى لتوقظ الناس بنداءات مسجوعة تفصل بينها ضربات على "الباز" طبله الصغير.

كان "المسحراتى" منذ نشأة الأمصار الإسلامية الأولى يقوم بعمله النبيل طلبًا للثواب من الخالق ثم من العباد، فهو يوقظ من غلبهم النعاس لإدراك السحور لأن فيه "بركة" حسبما جاء فى الأحاديث النبوية، ولكن من سيوقظ المسكين فى زماننا هذا والكل صغار وكبار يلهثون وراء المسلسلات الرمضانية من قناة إلى أخرى حتى مطلع الفجر، والحقيقة

سيد مكاوى

فؤاد حداد

أنه لولا أشعار فؤاد حداد وصوت سيد مكاوى لنسينا كليًا أمر المسحراتي.

قبل المسحراتى كان المسلمون فى عهد الرسول (صلى الله عليه وسلم) يعرفون جواز الأكل والشرب بآذان بلال ويعرفون المنع بآذان ابن أم مكتوم وقد جاء فى الحديث الشريف "إن بلالاً ينادى بليل فكلوا واشربوا حتى ينادى ابن أم مكتوم".

وعلى الدوام كانت مآذن المساجد المكان الأثير للتسحير سواء عن طريق أذانين لمؤذنين يختلف صوتهما اختلافًا بينًا تأسيًا بما كان فى عصر النبوة أو عن طريق النداء بصيغ تختلف من بلد إلى آخر.

ففى مصر كان المؤذنون بالمسجد الجامع ينادون "تسحروا وكلوا واشربوا" ثم يقرأون قوله تعالى "يا أيها الذين آمنوا كتب عليكم الصيام كما كتب على الذين من قبلكم لعلكم

تتقون" ويكررون ذلك عدة مرات ثم يقرأون قوله تعالى "إن الأبرار يشربون من كأس كان مزاجها كافورا" إلى قوله تعالى "إنا نحن نزلنا عليك القرآن تنزيلا".

وإذا ما ألقينا نظرة على النشأة الأولى لمهمة المسحراتى لوجدناها "تطوعًا" يقوم به المحتسب أو سواه ممن ينتدب نفسه لذلك وكان ذلك يتم إما بإطلاق نداءات منغمة فيها ذكر لله ودخول وقت السحور أو بالطرق على الأبواب.

ومع العصر العباسى ظهر المسحراتى "المحترف" الذى ألبس نداء التسحير ثوبًا من الأدب وأخذ هؤلاء يجوبون الأحياء ويوقظون الناس لتناول طعام السحور بأشعار محملة بمعان نبيلة تتناول فضل رمضان وثواب الصائم.

وكما كل الأدباء أو لنقل جلهم كان المسحراتى ينال أجرًا من عطايا ذوى الكرم والمروءة دون إكراه أو إجبار.

واختص الخليفة العباسى بمسحراتى يدق طبله وينشد شعره قرب القصر ليقوم الخليفة للسحور.. ولعل أشهر المسحرين فى التاريخ ذلك الذى يدعى "أبا نقطة" والذى ارتبط اسمه بابتكار شعر شعبى يسمى "القوما" له وزنان مختلفان وكان يسحر به الخليفة العباسى "الناصر لدين الله" مقابل راتب سنوي.

وعندما توفى أبونقطة أعقب ولدًا صغيرًا حاذقًا بنظم "القوما" فأراد أن يعلم الخليفة بموت أبيه ليأخذ وظيفته فلم يتيسر له ذلك فانتظر حتى جاء رمضان ووقف فى أول ليلة منه مع أتباع والده قرب قصر الخليفة وغنى "القوما" بصوت رخيم رقيق فاهتز له الخليفة وطار طربًا وحين هم بالانصراف انطلق ابن أبى نقطة ينشد:

يا سيد السادات لك فى الكرم عادات
أنا ابن أبى نقطة تعيش أبى قد مات

فأعجب الخليفة بسلامة ذوقه ولطف إشارته وحسن بيانه مع إيجازه فأحضره وخلع عليه ورتب له ضعف ما كان لوالده.

ومن الطريف أن مهنة المسحر لم تكن قصرًا على الرجال إذ عملت بها بعض النساء أيضًا وقد أنشأ فى إحداهن الشيخ زين الدين

أجواء رمضان

بن الوردى قائلًا:

عجبت فى رمضان من مسحرة/ بديعة الحسن إلا أنها ابتدعت

قامت تسحرنا ليلًا فقلت لها/ كيف السحور وهذى الشمس قد طلعت

أما المسحراتى بمصر فقد كان ظاهرة استحقت اهتمام الرحالة الأجانب الذين زاروا القاهرة فى القرن ١٩م ومن ثم أمدونا كأغراب عن البلاد بوصف شيق لطبيعة عمل المسحراتي.

فحسب وليم إدوارد لين البريطانى الذى عاش بالقاهرة فى الثلث الأول من القرن ١٩ كان المسحراتى يستخدم فى طوافه ليلًا بالأزقة والطرقات طبلًا صغيرًا يسمى "الباز" يضرب عليه بقطعة من الجلد ثلاث دقات متتالية فاصلًا بذلك بين ما يقوله من نداءات أو أشعار.

ويصحب المسحر فى جولته التى تبدأ بُعَيد صلاة العشاء صبى صغير يحمل قنديلين فى إطار من الجريد.. ويقفان أمام كل منزل يقطنه مسلم من المستورين القادرين على مكافأة المسحراتي.. وبعد أن ينشد "عز من يقول لا إله إلا الله ومحمد الهادى رسول الله" يواصل إنشاده الدينى بالنداء على صاحب البيت وإخوانه وأولاده الذكور.

ويتحاشى المسحراتى ذكر أسماء النساء إلا البنات الأبكار إذا ما وافق صاحب المنزل على ذلك وفى هذه الحالة ينشد قائلًا "أسعد الليالى إلى ست العرايس فلانة"، ويضرب طبله بعد كل تحية وبعد أن يحيى الرجال يقول "ليقبل الله منه صلواته وصيامه وطيباته" ويختم بقوله "الله يحفظك يا كريم كل عام".

ويعد السماح للمسحراتى بذكر أسماء البنات الأبكار بمثابة إعلان مدفوع الأجر عن بنات فى سن الزواج يقمن بالبيت الذى يقف أمامه المسحراتى وفى هذه الحالة كان يؤدى ولو عرضيًا مهمة الخاطبة.

وتحظى البيوت الأكثر شهرة وثراء بالإضافة لما سبق ببعض الأغنيات الطويلة التى ينشدها المسحراتى فى سجع غير موزون ويبدأها بالاستغفار والصلاة على الرسول ثم يأخذ فى رواية قصة الإسراء والمعراج أو غيرها من القصص القرآنى أو حتى بعض الروايات الشعبية ذات الطابع الفكاهى ضاربًا فى كل الأحوال بطبله بعد كل قافية.

وكانت قصة "الضرتين" الأكثر رواجًا فيما يروى المسحراتى وهى عن رجل تكيد له زوجتاه المكائد.

وفى إيجاز غير مخل كان المسحراتى يقوم بنفس الدور الذى قامت به الإذاعة ثم التليفزيون خلال شهر رمضان ببث المسلسلات الشيقة لإبقاء الناس مستيقظين، ولعله أى المسحراتى هو أصل ما يجرى من اهتمام إعلامى بحشر المسلسلات على مدار مساء كل يوم من أيام الشهر الكريم.

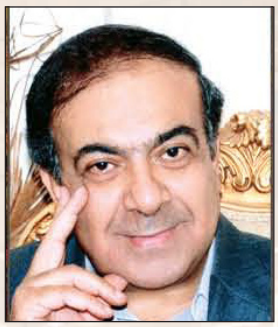
وحسبما لاحظ الرحالة الأجانب وكما عاينا ونحن أطفال صغار فإن المسحراتى كان يقوم بجولات فى أيام العيد للحصول على أجره من سكان الحى وكان يتلقى قطعًا من النقد المعدنى وأيضًا حصة من كعك العيد ولذلك كان غالبًا ما يجلس على عربة يجرها حمار أو بغل وقد أحيطت بقطعة من القماش الأبيض لاحتواء الهبات العينية.

أما اليوم فقد اختفى المسحراتى عندما "طار" النوم من عيون المصريين وأقصت المسلسلات، ابتكار المسحراتى الرجل، ودفعت به لعالم الذكريات.

مسحراتى مصر

إلى روح الشاعر العظيم فؤاد حداد

ماجد يوسف



مين اللي نقَّر على طبله؟
والسعى ف رحابك طاب لُه

رسم العلم ع السبوره
مسح الدموع والشبوره
وقال: يا مصر يا منصوره
ف القلب دايمًا والصوره

مين اللي نقَّر ع الطبله؟
نقرة معاهد ومدارس
ونادى بالعلم الحارس
والعقل غيره ما فيش فارس

مين اللي نقَّر ع الطبله؟
غنَّى المدرس والأبله
ومصر طالعة بتلاميذها
ماليين شاشتها وتلافزها
نور الأمل هو حافزها

مين اللي نقَّر ع الطبله؟
وف الميدان فارس أبلى
ولا حتى عنتر كان قدُّه
ومصر أجمل من عبله
ومهرها روحه وقلبه
وشعره ف صباعها الدبله
مين اللي نقَّر ع الطبله؟

مين اللي نقَّر ع الطبله؟
.. طبلة حضور.. طبلة صحيان
.. فى ستة أكتوبر فرسان
عبرنا للحق جحافل
لا فينا خايف ولا جافل
فى عشره رمضان الحافل

مين اللي نقَّر ع الطبله؟
وأنا ف الميدان والع قلبى
صوته فى وسط النار جنبى

شعر

عمَّال يكبَّر وأنا ألبِّى
وقال لى: بالشعر وبالدم
"الأرض تتكلم عربى"

مين اللى نقَّرع الطبله؟
للحق عربى فلسطينى
للسنبلة ف قلب شمالى
والقنبلة ف قلب يمينى
ومعنى حرية وطنى
ومعنى قدسية طينى
والعقل والكلمة الحره
همَّا "جالوتى" و"حطينى"
وديمقراطيه مزدهره
هىَّ الأمل فى "صلاح دينى"

مين اللي نقَّرع الطبله؟
ونادى بالعلم وبالنور
والفكر لما يخطى السور
ويمد للغرب وللصين
بالضبط زى ما قال الدين
مش نقفل الدنيا على الذات
ونغنى للماضى – ولو مات –
ونلقى قطر الحاضر فات
واحنا لازلنا محلك سر
عاجزين بنسأل: إيه السر
.. فى شللنا وف قدرة غيرنا
وعيوبنا فينا.. ف تفكيرنا!

مين اللي نقَّرع الطبله؟
وغنى نيلها وحواريها
وعاش راهبها وحواريها
وكيانه هايم حواليها
وف شعره لم وحوى ليها
.. روحها وجروحها المصريه

مين اللي نقَّرع الطبله؟
قال: الشباب دايمًا أحلى
والشعر يلزم له التجديد
وإنتوا الأمل بكرة يا أولاد
مهما يكون الشعر عنيد

وعاش ومات أجمل والد
مليان حماسه وحنيه
ومن زمان هو الرائد
بسلاسة النور والنيه
كم مد روحه.. وكم أعطى
على بساط سندس وهَّاب
لا قال فى يوم كلمة أونطه

فؤاد حداد.. بريشة الفنان: محمد حجى

ولا كش لحظه ف عمره وهاب
ولا الدهب زغلل قلمه
ولا رعش سنه الإرهاب

طول عمره شاعر حقانى
وعبقرى بكل بساطه
شامخ نخيله السلطانى
لا شعره نكس ولا طاطى
فى السبك كان أعظم خراط
ومصر هىَّ الخراطه

وف حب ملامحها متيم
من مسجد السيدة زينب
لكنيسة العذراء مريم
غنى الزمالك والقلعه
والوادى والغيط والترعه
بالعتبه والدقى ترنم
ومن الصعيد الجوانى
على وجه بحرى قام سلم
.. حبك وعاشق لترابك

.. غنى الوطن معَلم معَلم

مين اللي نقَّرع الطبله؟
والفجر شاور على نوره
وياما نقَّرع الطبله
وياما حبينا سحوره
والشعر علمنا بحوره
ولما قلنا بنات أفكار
ورَّانا هو بنات حوره
ف جنه من صنعه بديعه
سابها لنا فى قلوبنا وديعه

أنت الألف
وأنت الهمزة
جملة مدارس وأساتذه
واحنا اللى أولى "فؤاد حداد"
لازلنا – ف رحابه – تلامذه

فبراير ١٩٩٤

أنور عبد الملك وثورة الشرق

أنــور مغــيث

مثل المهاجرين السريين فى أيامنا هذه، ركب أنور عبد الملك فى أواخر الخمسينيات فارًا من الاعتقال أحد القوارب الذى ألقى به فى عرض البحر أمام الشواطئ الفرنسية، وخرج بملابسه المبتلة على أحد الشواطئ فارغ اليدين ولكنه كان يحمل مصر فى قلبه وفى عقله.

عالم جديد.. علم جديد

لقد كان يرى فى التجربة السياسية لبلده ملامح الوضع العالمى الجديد. وخرج كتابه "مصر مجتمع عسكرى" مشحونًا بالعاطفة وبالنظرة العلمية فى آن ،وقدم تحليلًا مبتكرًا لظاهرتين فى المجتمع المصرى فى منتصف القرن العشرين.. الظاهرة الأولى: كانت هى المجموعات الماركسية من شباب المثقفين.. وكثيرًا ما اتُهمَت هذه المجموعات بأنها تابعة فكريًا للغرب وبأنها منعزلة عن رجل الشارع وبأنها فاشلة سياسيًا، حيث لم تنجح فى إرسال عضو واحد إلى البرلمان، ولكن أنور عبد الملك يرى أن فكرها كان خلاصة المسيرة النضالية للشعب المصرى فى العصر الحديث، كما أنها تمثل طليعة فكرية تكشف لنا عن طريق جمعها بين التحرر الوطنى والعدالة الاجتماعية عن إستراتيجية عالم بأسره بدأ ينتفض فى القارات الثلاث: آسيا وأفريقيا وأمريكا اللاتينية، ليطيح بصورة العالم التى صاغها الغرب الاستعمارى.

الظاهرة الثانية: هى الضباط الأحرار الذين تقدموا لتولى مقاليد الأمور فى مصر فى منتصف القرن، وهى ظاهرة تكشف عن الأولوية التاريخية لبناء الدولة وعن الدور المركزى الذى يلعبه الجيش الوطنى فى بناء نهضة أمم العالم الثالث.

لقد خرجت أطروحات أنور عبد الملك عن التصورات النمطية الموجودة فى فلسفة التاريخ وفى علم الاجتماع والتى كانت تعبيرًا صحيحًا عن عالم يحظى فيه المجتمع الغربى بالسيطرة والهيمنة.

يقول كارل ماركس: "كل حقبة تاريخية تخلق نظرياتها ومنظورها" هذا هو الرأى الذى اهتدى به عبد الملك عندما كتب مقاله الرائد "الاستشراق فى أزمة" الصادر فى عام ١٩٦٣.

لم تكن أزمة الاستشراق تكمن فى تصوره المنهجى وفى تحيزه غير العلمى فحسب، ولكنها تكمن فى الأساس بأن العالم الذى يقوم بالتنظير له قد اختفى من الوجود.

يقول عبد الملك: "منذ عام ١٩٤٥ لم يكن حقل الدراسة وحده هو الذى سقط من أيدى الاستشراق ولكن الرجال أيضًا سقطوا من يديه أولئك الرجال الذين ظلوا حتى الأمس موضوع الدراسة، والذين أصبحوا اليوم هم الذات صاحبة السيادة".

لم يكن أنور عبد الملك مجرد باحث متخصص فى شئون بلاده وتاريخها، ولكنه فرض نفسه بوصفه مفكرًا يقدم رؤية علمية للعالم بأسره فى أوضاعه الجديدة.. ولكى يقدم الأسانيد العلمية لرؤيته الجديدة كان عليه أن يتناول بالنقد المفاهيم المكرَّسة علميًا والموروثة من كارل ماركس وماكس فيبير وتالكوت بارسرتز والبنيوية.. كما أن احتفاءه بتحرر الشرق من الهيمنة الغربية جعله لا يهتم فقط بالحركة السياسية لبلاد الشرق، ولكنه يعتد بالإنتاج الفكرى للمفكرين فى هذه الشعوب من الصين واليابان والهند ومصر وأمريكا اللاتينية، كل هذا جعله مزودًا بمعرفة موسوعية قلما تتوفر لعالم غيره من علماء الاجتماع.

نحو منهج جديد

أطلق أنور عبد الملك على المنهج الجديد الذى قام ببلورته اسم الجدلية الاجتماعية، وقد تصدَّى لهذه المهمة بعد ملاحظته عدم كفاية الجهاز المفاهيمى للعلوم الاجتماعية لتفسير ما يجرى فى العالم.. ويُلاحظ هنا أن أنور عبد الملك يقرن الجدل بالمجتمع بعد أن كان مقرونًا فى أدبيات الماركسية إما بالمادة أو بالتاريخ.. والجدل كما هو معروف علاقة تفاعل بين طرفين، والطرفان هنا هما الخصوصية والعالمية.. وميَّز عبد الملك بين عالمية التعايش والتكامل بين الحضارات المختلفة وعالمية الإدماج، تلك التى نعيشها منذ القرن التاسع عشر فى ظل الهيمنة الغربية، وهى ليست عالمية ولكنها خصوصية تفرض نفسها على شعوب العالم بالقهر، وهو مشروع قد صادفه بعض النجاح ولكن ثورة الشعوب جعلته يتداعى.

أما الخصوصية فهو مفهوم مركزى فى فلسفة الحضارة عند أنور عبد الملك..

أنور عبد الملك.. بريشة الفنان: محمد حجى

والخصوصية ليست بنية ثابتة تواجه حركة التاريخ وهو ما يستبعد المنهج البنيوى، كما أنها ليست دورًا محددًا فى ظروف محددة وهو ما يستبعد المنهج الوظيفى.

إن اكتشاف الخصوصية يتطلب البحث عن العوامل الرئيسية الكامنة وراء استمرارية المجتمع القومى عبر الزمن التاريخى، ولطالما حاول الاتجاه المثالى فى الفلسفة تفسير ذلك باللجوء إلى مفهوم روح الشعب ولكن أطاح به الدور الحاسم للبنية التحتية الاقتصادية الذى برز بفضل الماركسية.. إلا أن هذا المفهوم بدوره، على الرغم من أهميته، لم يعد كافيًا لتفسير الخصوصية فى عصرنا الراهن، بل يلزم أن يرافقه بحث عن ثلاثة أبعاد أخرى، وهى إعادة إنتاج الحياة البشرية، وفى القلب

منها الجنس والمشاعر، والنظام الاجتماعى أى قضايا السلطة والدولة، وأخيرًا قضية الزمن والموت التى تطرح موضوعات الأديان والميتافيزيقا.

هذا المنظور لا يجعل الذات التاريخية نمطًا مثاليًا، كما كان الحال عند ماكس فيبر، حيث يكون النمط ثابتًا غير قابل للتحول كالألمانى أو المسلم أو الصينى، أما المنظور الذى قدمه عبد الملك فهو يجعل الذات التاريخية محصلة ونتيجة تنشأ عن التفاعل الحى بين المجتمعات، وكدلالة على هذا الدور الديناميكى للخصوصية يطالبنا عبد الملك بالنظر إلى التمايز فى تجارب التحديث بين اليابان وأمريكا اللاتينية مثلًا، والإختلاف بين دور الدين أو المؤسسة العسكرية أو النخبة السياسية فى كليهما.

تصنيف آخر للعالم

إن إسهام الماركسية المتمثل فى تحديد المجتمع بناءً على ما يمتلكه من وسائل لإنتاج الحياة المادية قد تحول عند عبد الملك إلى عنصر من أربعة عناصر ضرورية كلها لتحديد المجتمع.. وبهذا فهو حين ينظر إلى العالم لا يكتفى بتصنيف شعوبه بحسب نمط الإنتاج وإنما يتبنى عناصر أخرى ثقافية وحضارية.. فمن الناحية السياسية والاقتصادية ينقسم العالم إلى عالم أول يضم مجتمعات البلدان الرأسمالية الصناعية فى الغرب والعالم الثانى يضم المجتمعات الصناعية فى البلدان الاشتراكية والعالم الثالث يضم البلدان النامية فى آسيا وأفريقيا وأمريكا اللاتينية.. والذى ينقسم بدوره إلى عالم ثالث وهو يضم مجتمعات غير صناعية تتوافر لديها الطاقة والبنية التحتية للتنمية، وعالم رابع وهى بلدان تفتقر إما للطاقة أو للبنية التحتية والعالم الخامس بلدان لا تمتلك هذه ولا تلك.

أما من المنظور الحضارى فتوجد دائرتان كبيرتان هما الحضارة الهندية الأوروبية ودائرة الحضارة الأسيوية الصينية وداخل كل حضارة تقسيم يقوم على ما يسميه عبد الملك بالمناطق الثقافية وهو مستوى أدنى من الحضارة.. وتضم الدائرة الحضارية الأولى، أى الحضارة الهندية الأوربية، مناطق ثقافية متعددة منها منطقة الحضارات القديمة مصر وفارس وبين النهرين، والحضارة اليونانية والرومانية القديمة، والمنطقة الثقافية الأوروبية والمنطقة الثقافية لشمال أمريكا والمنطقة الثقافية لجنوب الصحراء الأفريقية وأخيرًا منطقة إسلامية جزئية تضم البلاد العربية وفارس.

أما الدائرة الثانية فتضم الصين واليابان ووسط آسيا وشبة الجزيرة الهندية والأدقيانوسية.

ويكمل عبد الملك تصنيفه للعالم بإضافة مستوى ثالث بحسب الأمم، والتى يقسمها إلى أمم أساسية متجددة النهضة مثل مصر والصين وفارس، وأمم تكونت على أساس نموذج الدولة الأمة وهى الأمم الغربية، والدول الجديدة ذات الوازع القومى وهى التى تشكلّت فى غمار حركة التحرر من الاستعمار.

توجد لحظة تاريخية فارقة تبعث الروح فى هذا التصنيف وهى اتفاقية مالطا، والتى أرادت فيها القوى الكبرى أن تحول العالم بأسره إلى مناطق نفوذ فيما بينها.. ولكنها فى الوقت نفسه كانت بداية انطلاق المقاومة العالمية لهذا التقسيم.. وهى مرحلة يمكن أن نطلق عليها ثورة الأمم.

الأمة بدلًا من الطبقة

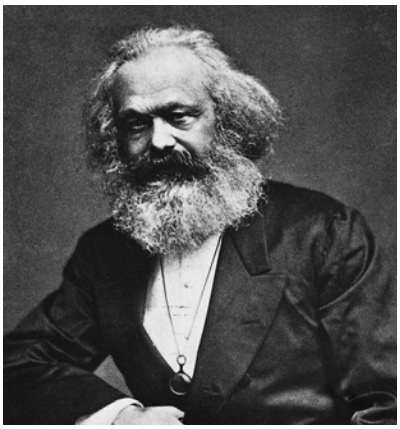
لقد تميز أنور عبد الملك بأنه المنظر الأساسى لحركة الأمة فى زماننا المعاصر.. ويعد هذا هو الإسهام الأساسى الذى أضافه على النظرية الماركسية.

ويصف الفيلسوف الفرنسى هنرى لوفيڤر الماركسية بأنها الفكر الذى أصبح عالمًا، فهى لم تعد مجرد آراء تقال هنا وهناك ولكنها تحولت إلى حركة شعوب.

ويرى أنور عبد الملك أن الماركسية بسبب ذخيرتها النقدية الموجهة للمركزية الأوروبية قد تحولت إلى فكر يساعد الشعوب فى استحداث أساليب للمقاومة كما أنها تمثل وسيطًا حيًا للتواصل بين الحضارات والمناطق الثقافية المختلفة، ولكن نظرًا لأن الماركسية قد اكتسبت هذه الأهمية فقد تحولت هى بدورها إلى مجال للصراع بين الماركسيين أنصار الهيمنة الغربية والماركسيين أنصار تحرر الشعوب.

ولطالما عكف المفكرون الماركسيون، كل من منظوره على تقسيم الماركسية إلى معسكرين: فهناك أنصار النظرة المادية مثل ستالين وجارودى وأنصار النظرة التاريخية مثل كروتشه ولوكاتش.. هناك أنصار للطريق البرلمانى مثل كاوتسكى وبرنشتين وأنصار لطريق الثورة مثل لينين ورزا لوكسمبورج.

هناك أنصار لبناء الاشتراكية فى بلد واحد مثل ستالين وأنصار للثورة الدائمة مثل تروتسكى. أما أنور عبد الملك فيختط لنفسه خطًا فاصلًا خاصًا به فى الماركسية حيث يميز بين أنصار الأمة وأنصار الطبقة.. فاعتبار طبقة البروليتاريا فاعلًا تاريخيًا كان

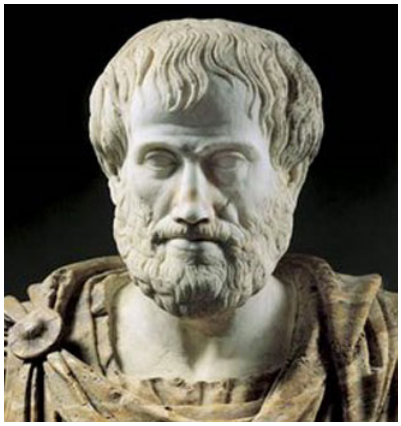


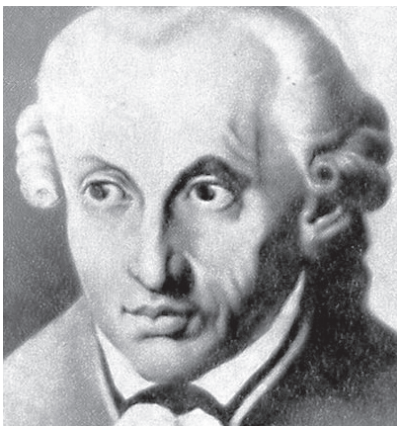
كارل ماركس

ستالين

تولوتسكى

جارودى


أرسطو


كانط

أمـرًا يناسب منتصف القرن التاسع عشر فى الغرب.. أما اليوم فلم يعد بإمكان هذه الطبقة أو أى طبقة أخرى أن تلعب هذا الدور، فحاليًا الذات التى تصنع التاريخ هى الأمة.. والإصرار على إعطاء الأهمية للطبقة ليس خطأً منهجيًا فحسب ولكنه انحياز مغرض، وإن اكتسى بمسوح طوباوية ويسارية، يهدف لمد هيمنة الإمبريالية الغربية.

ثورة الشرق وحكمته

هذا المعيار دفع عبد الملك إلى التمييز بين ظاهرتين تاريخيتين أولهما: النزعة القومية Nationalism وهى التى ينطبق عليها التحليل الماركسى التقليدى.. فهى بالفعل أيدلوجية بورجوازية تسعى لتوحيد السوق والسيطرة على العالم عبر الاستعمار.

وثانيهما: النزعة القومانية nationalitarism، وهى حركة شعوب القارات الثلاث للتحرر من الإمبريالية الغربية.. وهى حركة تحررية، إنسانية، روحانية.. وقد دفعه هذا التمييز لأن يقدم رصدًا مختلفًا لواقع الماركسية فى عالمنا المعاصر، فنجده يعتد بمفكرين ماركسيين معبرين عن حركة الشعوب المضهدة مثل تان مالا كا وسلطان جالييف و شهدى عطية الشافعى بدلًا من المفكرين الأوربيين.

إن نهضة الشرق حدث بالغ الأهمية فى عالمنا المعاصر ويميل الفكر الغربى للتقليل من شأنها، فآسيا تضم أكثر من ٦٠٪ من سكان العالم.. ومن شأن نهضة الشرق أن ترد الخصوصية الغربية إلى حدودها وأن تقضى على مزاعمها فى العالمية.. وقد لوحظ أن أنور عبد الملك يضم تحت عنوان نهضة الشرق أممًا مختلفة مثل اليابان والصين والهند والبلاد العربية على الرغم من الفوارق الكبرى بينها سواء فى نمط الإنتاج أوفى النظام السياسى أو فى الثقافة والدين.. ولكنها تمثل جميعها نوعًا من المقاومة الفكرية للنزعة الوضعية الغربية.

ولكى يوضح لنا مثالًا على ذلك يطلق عبد الملك العنان لتأملاته فى مفهوم الزمن فى الفكر الغربى من أرسطو إلى كانط، ليبين لنا كيف تحول الزمن إلى سلعة أو رأس مال فى يد الإنسان، فأنت تستطيع طبقًا لهذا المفهوم أن "تكسب وقتًا" أو أن "تهدر وقتًا" أو أن "توفر وقتًا"، وكلها مفردات ترتبط بالتصور الرأسمالى السلعى الغربى لكل شيء.. ولكن فى الثقافات الشرقية ليس الزمن مخزونًا تحت تصرف الإنسان ولكنه هو الذى يصيغ الإنسان ويحدد له مسيره ومصيره.. وعلى الإنسان إذا أراد أن يعيش فى تواؤم مع الآخرين ومع البيئة المحيطة أن يتعامل مع موضوع الزمن بحكمة.. ولهذا ليس مصادفة أن الأمم التى حافظت على استمراريتها القومية مثل الصين وفارس ومصر هى أمم تتعامل مع الزمن من منظور آخر مختلف عن منظور الفكر الغربى.

من هنا تأتى أهمية الأديان والميتافيزيقا فى الحركة التاريخية للشعوب، "فمساحة الحياة الروحية تزداد باضطراد يواسى القلوب ويغذى الأفئدة ويتيح الرضا، مادامت الإجابات العلمية لم ترد بعد، ولعلها لن ترد أبدًا".

هذه نظرة جديدة للناحية الروحية لا تنحاز لدين معين ولا تعتد بمعايير الهدى والضلال للتمييز بين الأديان.. لكنها على أى حال ضرورية للحياة الإنسانية لأن العامل الروحى "يتيح إقامة منظومات من القيم والمعايير الأخلاقية، تهذب الحياة ولا تحاصرها، وتتيح فسحة للأمل وتستبعد الحياة البهيمية فى العلاقات بين الناس، وتقف فى وجه العدمية، وتقف فى طريق العنف والدمار".

مرة أخرى، لم يعد الدين اغترابًا كما هى الحال فى المفهوم الماركسى التقليدى ولكنه تجلى لحكمة الإنسان.

لقد رحل أنور عبد الملك فى وقت نحن فيه أحوج ما نكون لتأملات جديدة منه حول رجل الشارع ودور المؤسسة العسكرية وعلاقة البعد الدينى بمشروع التحرر وبناء الدولة الحديثة.

ملصق المهرجان

هى دورة استثنائية، ليس فقط لأنها جاءت بعد ثورة ٢٥ يناير واتخذت منها محورا رئيسيا لها، لكن أيضا لأنها كانت دورة «ثورية»، فقد شهدت مدينة الإسماعيلية فى الفترة من ٢٣ إلى ٢٨ يونيو فعاليات الدورة الخامسة عشرة لمهرجان الإسماعيلية الدولى للأفلام التسجيلية والقصيرة.

فى الدورة ال١٥ لمهرجان الإسماعيلية

السينما بين ثورة يناير.. والطريق إلى الآخر

رامى عبد الرازق

دورة استثنائية فقد تم تغيير موعدها من منتصف أكتوبر إلى أواخر يونيو لأسباب تتعلق بالروتين ولوائح الميزانية، وبدأ الإعداد لها فى فبراير الماضى أى قبل أربعة شهور فقط من انطلاقها، وشرعت لجان المشاهدة فى تقييم واختيار الأفلام منذ بداية مارس وحتى ٣٠ أبريل، ثم بدأت عمليات البرمجة ودعوة الضيوف وإرسال الدعوات للصحفيين على مدى شهر واحد، وكلها أوقات قياسية لمن يعرف معنى أن يتم إعداد دورة مهرجان دولى فى فترة زمنية قصيرة حيث تحتاج الاستعدادات غالبًا فى أى مهرجان دولى إلى فترة من ثمانية أشهر إلى عام كامل.

كان من المفترض أن تحمل هذه الدورة رقم ١٦، لكن بسبب تأجيل الدورة السابقة لأسباب سياسية تتعلق بثورة يناير وما تبعها من بعض الاضطرابات.. حملت الدورة الجديدة رقم ١٥ وجاءت برئاسة المخرج الدكتور مجدى أحمد على رئيس المركز القومى للسينما وأدارها الناقد أمير العمرى الذى سبق له إدارة أحد أنجح دورات المهرجان عام ٢٠٠١.

الشباب والمخضرمون

ضمت لجان المشاهدة أسماءً متنوعة تمثل أجيالًا سينمائية مختلفة، على رأسها المخرج محمد خان والمؤرخ السينمائى د.مجدى عبد الرحمن ومدير التصوير سعيد شيمى والناقد د.ناجى فوزى من جيل الكبار ومن جيل الوسط شاركت المخرجة هالة خليل والناقد محمود عبد الشكور، ومن جيل الشباب جاء كاتب هذه السطور، إلى جانب أسماء مثل الناقد والمترجم محسن ويفى والناقدة فريال كامل والمخرج التسجيلى فؤاد التهامي.

وقد انعكس هذه التنوع فى الأجيال والتوجهات على اختيارات اللجان بشكل أثرى برامج المسابقات المختلفة وجعلها تتنوع ما بين الأشكال الكلاسيكية والتقليدية للفيلم التسجيلى والروائى القصير وبين التجارب ذات الطموح الكبير والمغامرة الفنية الواسعة.

لجنة تحكيم شابة

رأس لجنة تحكيم هذه الدورة الناشط السينمائى هانز كريستيان مانك المؤسس المشارك فى مؤسسة أفريكا افينير وضمت المخرج المصرى إبراهيم البطوط صاحب تجارب"عين شمس"و"حاوي" والمخرج الأردنى محمود المساد صاحب الفيلم الشهير"هذه صورتى وأنا ميت" وكاتب السيناريو والمخرج والمونتير التركى نيقاتى سونميز وأخيرًا مارسيا كمارجوس الصحفية البرايزيلية ورئيسة مهرجان ساو باولو فى البرازيل.

وهكذا نجد أن لجنة التحكيم تجمع ما بين المشاركة المصرية والعربية إلى جانب التوجه الأوروبى والأفريقى والخلفية اللاتينية كما إنها تعتبر لجنة شابة بالمقارنة بالعديد من لجان التحكيم وهو أيضًا عنصر استثنائى ومغامرة من قبل إدارة المهرجان تعكس الرغبة فى طرح وجهة نظر جديدة للتقييم، صحيح أن وجود أسماء من جيل الكبار فى أى لجنة تحكيم يمنحها الثقل الفكرى والثقة الفنية إلا أن التطوير دائمًا ما يحتمل قدرًا من المغامرة ومنح فرص أوسع لأجيال الوسط والشباب التى لا شك ـ تملك المختلف والجريء.

افتتاح صوفى

جاء عرض ثلاثية الطريق إلى الله إخراج

مجدى أحمد على

خيرى بشارة

محمد خان

شادى عبد السلام فى افتتاح المهرجان ليمنح الدورة كلها لمسة صوفية وحالة من النوستالجيا الذهبية التى بثتها تلك المادة المصورة التى صاغها د.مجدى عبد الرحمن من واقع شرائط أرشيفية عثر عليها فى خزانة المركز القومى للسينما.

وهى فى الحقيقية ثنائية وليست ثلاثية، صحيح أنها تتكون من ثلاثة أفلام "الحصن والدندراوية ومأساة البيت الكبير" إلا أن اثنين منهما فقط من إخراج شادى وكانا ضمن مشروع توصيف مصر الذى استلهمه من كتاب "وصف مصر" وأراد أرشفته بصريًا عبر مركز الفيلم التجريبى الذى كان يرأسه فى الستينيات، أما التجربة الثالثة فجاءت من واقع مشروع شادى الذى لم يكتمل "اخناتون" أو "مأساة البيت الكبير" وهو عبارة عن عرض سينمائى بتعليق أحد تلاميذ شادى مهندس الديكور أنسى أبو سيف لاسكتشات وتصميمات مناظر الفيلم الذى ظل شادى يعمل عليه لمدة عشر سنوات ولم يمهله العمر لاستكماله.

الثنائية إذا صح التعبير تتسم بأسلوب شادى القائم على اللقطات الواسعة وحركة الكاميرا البطيئة التأملية على محورها لليمين واليسار "بان"، والسرد البصرى الذى ينحى التعليق الصوتى ويعتمد على الاستعارات الشعرية والتقاطعات المونتاجية التى تشير وترمز أكثر مما تحكى وتبلغ.

أما الفيلم الثالث فيصلح كمشروع دعائى لجلب التمويل لإعادة إحياء هذا العمل السينمائى الضخم الذى يتحدث عن أهم وأشهر دعاة التوحيد فى فجر التاريخ الإنساني.

الطريق إلى الآخر عبر الذات

جاء شعار الدورة الجديدة "الطريق إلى الآخر" وهو شعار يتسق مع توجهات الدورة الفكرية والسينمائية والإنسانية، ويمكن أن نتبين أن ثمة تأكيدًا على أن "الطريق إلى الآخر" لابد وأن يمر "عبر الذات" وهو ما نلمحه على سبيل المثال فى مسابقة الأفلام التسجيلية الطويلة التى ضمت ثمانية أفلام من مختلف سينمات العالم ففى الفيلم المصرى "العذارء والأقباط وأنا" نجد محاولة المخرج نمير عبد المسيح التواصل مع الآخر/المتدين الذى يؤمن بظهور العذراء وتجليها عبر ذاته التى تنتمى للثقافة المسيحية رغم علمانيته الواضحة، كذلك محاولته التعبير للآخر/الأجنبى عن مدى كون الشعب المصرى يسهل التأثير عليه باستغلال الوازع الدينى الشديد والذى يمر عبر الذات/الأهل القبطية حيث يقوم نمير بإشراكهم فى مشهد تمثيلى لظهور العذراء ورغم أنهم يعلمون أنه تمثيل فإنهم يتأثرون بالمشهد عند رؤيته على الشاشة وكأنهم يرون تجلى العذارء حقيقة.

وفى فيلم "إيطاليا.. تحبها أو تغادرها" للمخرجين جوستاف هوفر ولوكا راجازى نشاهد عملية تشريح المجتمع الإيطالى وهو أحد المجتمعات الجاذبة للآخر عبر الهجرة غير الشرعية خصوصًا العربية وذلك من خلال كاميرا المخرجين اللذين يقرر أحدهما الهجرة من إيطاليا إلى ألمانيا بينما يحاول الآخر إثناءه عن الفكرة من خلال رحلة فى ربوع إيطاليا للوقوف على مساوئ هذا المجتمع وحسناته فى فيلم يطرح أسئلة أكثر مما يضع إجابات وما أعظم الأفلام التى تطرح الأسئلة.

وقد اتخذ المخرجون شكل فيلم الطريق

"road movie" للتجول بسيارتهم الصغيرة فى أشهر المدن الإيطالية لا لجلد الذات ولا لتشويه صورة إيطاليا فى عيون الآخر المهاجر ولكن لتحليل أسباب الانهيار السياسى والاجتماعى والاقتصادى لتلك الدولة التى كانت عظمى ذات يوم.

ومن الأفلام التى اتخذت من التسجيلية الشعرية إطارًا لها فى محاولة التواصل ما بين الذات والآخر الفيلم الكورى "كوكب القواقع" إخراج سوينج جى يى والفيلم اللبنانى "يامو" إخراج رامى نيحاوى، فالأول يتحدث عن شخصية خارقة لشاب يعانى من الصمم والعمى ولكنه يصر على تعلم اللغات وكتابة القصة ويخلق من خلال إرادته الذاتية جسرًا للتواصل عبر الكتابة واللغة مع الآخر سواء كان رفيقته القزمة أو أصدقاءه الذين يعانون نفس العاهة أو حتى الأصحاء.

أما "يامو" فمن خلال تتبع الواقع اليومى لامرأة عجوز تعانى من الوحدة وتقوم بإعداد الطعام لأسرة ابنها التى من المفترض أن تزورها نكتشف مدى حاجة الذات للآخر ومدى قسوة الحياة عندما لا يدرك الآخر طبيعة حاجتنا إليه ورغبتنا فى التواصل معه.

ولا يمكن أن نغفل الفيلم العراقى "أنا مرتزق أبيض" للمخرج طه كريمى الذى يتناول مذبحة الأنفال من خلال رواية أحد الجنرالات الأكراد الذين تعاونوا مع نظام البعث قبل ٢٣ عامًا.. وكيف يتعامل مع ذاته على اعتبار أنه "شندلر الكردي" لكن عبر حالة من جلد الذات ومحاولة تبرئة ساحة الضمير أمام الآخر/ الضحية/ المتلقي.

أفلام الموت تحتفى بالحياة

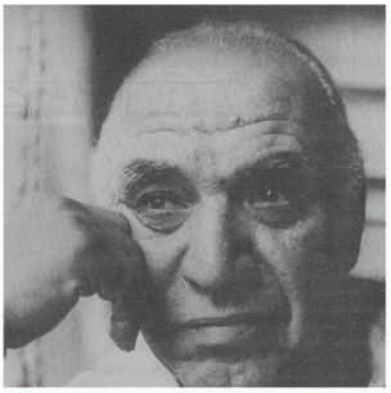
ضمت مسابقة الأفلام الروائية القصيرة ٢١ فيلمًا تمثل ١٦ دولة، كانت المشاركة الأكبر لإيران بثلاثة أفلام تلتها مصر وفرنسا ولبنان بفيلمين لكل دولة، والملاحظة الأبرز على المسابقة أن الكثير من الأفلام من إخراج أجيال سينمائية شابة وعدد منها أعمال أولى مثل "من ورا الشباك" للبنانية نغم عبود و"جوبل" للرومانية لاروكا ديفيد و"أدويج" للجزائرية مونيا مدور و"النور يا نور" للبنانية هدى كرباج، وكما هو واضح أيضا فإن حجم المشاركة النسائية فى الإخراج يكاد يكون النصف تقريبا من أفلام المسابقة.

و رغم أن الكثير من الأفلام لمخرجين شباب فإن هناك حالة اقتراب واضحة من الموت سواء على مستوى الفكرة أو المعالجة أو الأسلوب، ولكنه ليس اقتراب الخائف ولكن اقتراب غير العابئ أو القادر على المواجهة، فأغلب الأفلام التى تحدثت عن الموت سواء بشكل مباشر مثل "جوبل" والإيرانى "دورة الزمن" والتونسى "الطياب" أو بشكل غير مباشر مثل المصرى "طرق الأبواب" والتركى "أربع جدران".. أغلبها أفلام تتحدث عن الموت من أجل الاحتفاء بالحياة والوقوف على قيمتها وثرائها وأهميتها فهى ليست أفلامًا تؤسس للعدمية أو تتخذ من الموت دعوى للا جدوى الحياة ولكنها تثمنها.

في "جوبل" نرى ذلك الرجل الذى يعود من المهجر لقريته القديمة كى يعد جنازته وبعد أن يستغرق وقتًا طويلًا فيها يموت شاب من القرية فتذهب تحضيرات الجنازة للشاب ويموت الرجل وحيدًا فى النهاية رغم أنه كان يرغب أن يموت وسط أهله القدامى ولكنه أضاع ما تبقى من حياته فى الاستعداد لموته.

وفى "دورة الزمن" نشاهد مدى قيمة الحياة من خلال سرعة مرورها أمام الرجل

فيلم أنا مرتزق أبيض



صلاح أبو سيف

الجالس يصلح عجلة إحدى الدراجات حيث تمر أمامه مراحل الحياة كلها من المهد إلى الشباب إلى الزواج إلى الموت فالحياة قصيرة تستحق أن نعيش كل لحظة فيها ونقدرها.

وفى "الطياب" نرى حالة التحول التى تصيب الرجل العامل فى أحد الحمامات التركية عندما يطلب منه أن يقوم بتغسيل ميت حيث اعتاد على لمس الأجساد الساخنة فى الحمام ولأول مرة يلمس البارد الميت فيتغير شعوره بالحياة كلها ويشعر أن الناس فى النهاية سواسية كلهم من طين وكلهم عائدون إلى الخالق فتسكنه روح صوفية تجعله يشكر الله على نعمة الحياة.

أعمال سطحية

جاءت مسابقة الأفلام القصيرة التسجيلية

عاطف الطيب

إسماعيل ياسين

أضعف مسابقات الدورة ربما لأن تجاربها لم تتسم بالعمق والطزاجة الفنية باستثناء تجارب قليلة مثل الكرواتى "المراسل الحربي" إخراج سلفستر كولبس و"مع فيديل مهما حدث" للأسبانى جوران رادوفانوفيك وهو الحائز على الجائزة الأولى فى هذا النوع ومثل البولندى "ديكريشندو" لمارتا مينوركوينز.

أما المشاركة المصرية فجاءت متواضعة وتمثلت فى أفلام "الشهيد والميدان" لعلى الغزولى و"فى الطريق لوسط البلد" لشريف البندراى والحائز على جائزة لجنة التحكيم الخاصة و"أشغال شاقة" لمى الحسامي، حيث اتسمت الأعمال بالسطحية وضعف المغزى الفكرى وتكرار الشكل السردى وغياب الفكرة اللامعة فالأول يتحدث عن توثيق الثمانية عشر يومًا للثورة من خلال وجود المخرج داخل الميدان بحكم سكنه، والثانى يتحدث عن مجموعة شخصيات مرتبطة بمنطقة وسط البلد بمفهومها السسيولجى والزمنى وليس فقط المكاني، أما الثالث فهو رؤية برجوازية مكررة لفكرة الخادمة التى تعمل من أجل أن تعول أسرتها وزوجها وكأنه محكوم عليها بالأشغال الشاقة.

"المراسل الحربي" فيلم حقيقى يجبرك على إعادة النظر فى الحرب وجدواها من خلال أرشيف ضخم للمخرج استطاع من خلاله أن يروى تجربته كمراسل حربى فى فترة الحرب الأهلية بالبلقان، منطلقا من الأفق الضيق للوضع السياسى الخاص إلى الأفق الإنسانى الأرحب لكراهية الحرب وعدميتها، أما

مشهد من فيلم إيطاليا أحبها أو غادرها

"ديكريشندو" فهو تجربة إنسانية ثرية عن شاب لدية ازدواجية فى الهوية الجنسية مما يجعله أقرب للذكر والأنثى فى الوقت نفسه ويعمل كممرض فى إحدى دور المسنين ويتواصل معهم رغم اختلاف طبائعهم واضطرابهم النفسى والذهنى الخطير.

البحث عن البطيخة

من أهم فعاليات الدورة والتى حظيت بالكثير من الإقبال والنقاش فعالية "نوستالجيا مصرية" التى عرض خلالها عشرة أفلام قصيرة وتسجيلية لجيل المخرجين الكبار عندما كانوا لايزالون شبابًا فى بداية طريقهم خصوصًا جيل الواقعية الجديدة فى السينما المصرية محمد خان وداود عبد السيد وعلى بدر خان وعاطف الطيب وخيرى بشارة إلى جانب "النيل أرزاق" لهاشم النحاس و"نمرة٦" لصلاح أبو سيف وهو فيلم قصير من بطولة إسماعيل ياسين وإنتاج سنة ١٩٤٥.

وقد تحدث الناقد أمير العمرى خلال الندوة التى أقيمت عقب الأفلام وقال: إن تجربة البحث عن فيلم البطيخة كأحد كلاسيكيات الفيلم الروائى القصير تحتاج إلى فيلم قائم بذاته حيث عثر على نسخة الصورة دون الصوت ثم عثر على نسخة كاملة غارقة فى مياه المجارى فى إحدى ثلاجات الأفلام فى الإسكندرية وهو ما يعكس مدى الإهمال الذى يلاقيه أرشيف السينما المصرية.

ومن أهم ملامح البرنامج الشعور بجذور الأساليب الفنية والاتجاهات السينمائية للمخرجين الكبار والموجودة داخل تجاربهم القصيرة والتسجيلية الأولى الخاصة بمحمد خان فى "البطيخة" والمصور بالكامل فى شوارع القاهرة و داود عبد السيد فى "وصايا رجل حكيم" حيث الاعتماد على الراوى الساخر صاحب النظرة السوداوية والفلسفة العبثية ومثل الهموم الاجتماعية لدى خيرى بشارة فى فيلمه الرائع "طبيب الأرياف".

المهرجان الضيف

وفى تقليد جديد تم إلغاء فعالية الدولة الضيف حيث كان المهرجان يستضيف دولة معينة كل عام ليعرض لها عددًا من الأفلام التسجيلية والقصيرة وتم استبدال الدولة بفكرة المهرجان الضيف وهى فكرة أكثر سينمائية و شمولية حيث تم استضافة مهرجان "كليرموفيرون" هذا العام كأحد أكبر وأهم مهرجانات الفيلم القصير فى العالم وتم عمل مؤتمر صحفى لنائبة مدير المهرجان ناديرا أردجون تحدثت فيه عن الشراكة المتوقعة ما بين المهرجانين وعن الأفلام الأثنى عشر التى تم اختيارها للعرض ضمن البرنامج والتى تمثل أهم ما عرضه المهرجان خلال دوراته السابقة وتكمُن أهمية فكرة المهرجان الضيف أنها تتيح للسينمائين المشاركين ولضيوف المهرجان الانفتاح على أهم المهرجانات الدولية كل عام من خلال مهرجان الإسماعيلية والتعرف على شروط المشاركة وأنظمة الدعم والفعاليات الموازية كما تتيح لمديرى المهرجانات الدولية مشاهدة السينما المحلية المعروضة خلال المهرجان واختيار أفضلها للمشاركة فى مهرجاناتهم.

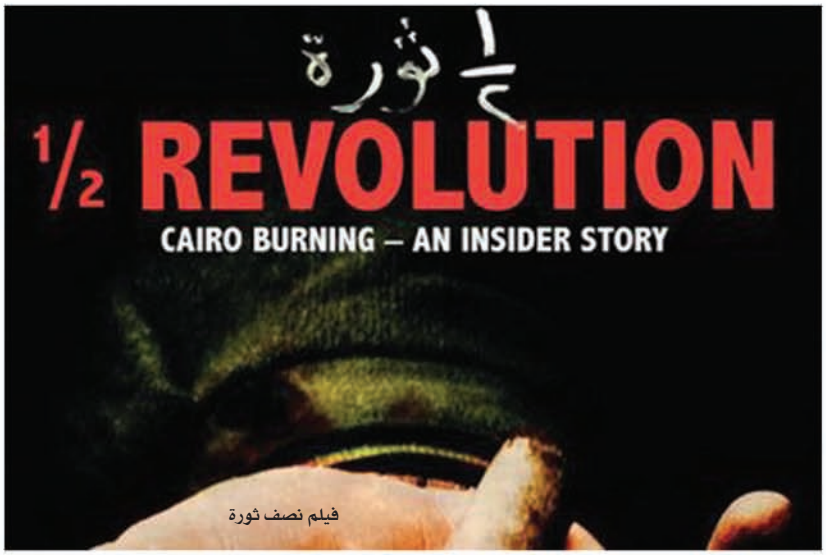
الثورة فى عيون الآخر

من أبرز فعاليات الدورة الجديدة أيضًا برنامج الثورة كما يراها الآخر والذى عرض خمسة أفلام عن الثورة المصرية أخرجها مخرجون أجانب كانوا متواجدين أثناء أو بعد الثورة فى مصر وتعتبر الفعالية جزءًا من شعار المهرجان "الطريق إلى الآخر" فها هى الثورة كما يراها الآخر أيضًا.

وكان أهم هذه الأفلام الألمانى "أغانى القاهرة" للمخرجين ألكس ويوهانز الذى بدأ كمشروع عن اكتشاف القاهرة عبر الموسيقى البديلة للفرق المستقلة ثم تطور بعد الثورة إلى متابعة المشاركة الغنائية والموسيقية للفنانين المستقلين فى الثورة والأفق الذى أعطاه الميدان للوصول بفنهم إلى جمهور الشارع، كذلك "العودة للميدان" للنمساوى بيتر لوم الذى يتحدث عن فشل الثورة فى تحقيق أهدافها من خلال خمس شخصيات تقرر العودة للاعتصام فى ميدان التحرير لشعورهم أن الثورة مستمرة ولم تكتمل.

ومن أهم الأفلام التى عرضت بالبرنامج "نصف ثورة" الذى يعتبر أهم تجربة سينمائية تسجيلية عن الثورة المصرية حتى الأن للمخرجين عمر الحكيم وكريم شرقاوى وكليهما مزدوجى الجنسية.

أهمية هذا البرنامج هى الوقوف على العناصر المشتركة التى جمعت ما بين الأفلام التى قدمت عن الثورة من قبل المخرجين الأجانب وأهمها الانحياز الكامل للثورة نتيجة معايشة وقائعها ومدى عنف النظام السابق فى مواجهتها، والاعتماد على التصوير بالكاميرا اليدوية الصغيرة لأن الأحداث متلاحقة وعفوية والثورة كلها جاءت غير متوقعة، ثم هذا الشعور بالتورط فى الأحداث وتصوير مواد لم يكن المخرج ينوى أن يصنع منها فيلمًا حيث بدأت معظم التجارب كأرشيف توثيقى وتحولت بعد الثمانية عشر يومًا إلى نواة مشروع وثائقى عن الثورة.



فيلم نصف ثورة

انضم إلى الكفاح المسلح والعمليات الفدائية

التطريز الفلسطينى.. المقاومة بالأزياء

منـال فـاروق

منذ أن وطأت أقدام الصهاينة أرض فلسطين، تتعدد أشكال المقاومة ضد هذا الكيان العنصرى.. وإذا كانت المقاومة المسلحة هى الأكثر وضوحًا، فهناك أساليب متعددة لمواجهة هذا الكيان الغاصب، من بينها الحفاظ على الهوية فى مواجهة التهويد والطمس والتشويه.. ويظهر ذلك جليًّا فى الحفاظ على الزى الفلسطينى.

الملابس، أحد أهم مظاهر الثقافة لدى بنى البشر، حيث تحمل تاريخ وتراث أى شعب.. ذلك لأن الوظيفة الاجتماعية التى تمثلها الملابس هى التى تشكل ملامح الزى، كما أن الملابس لغة صامتة، تحدد الفئة الاجتماعية، والانتماء الطبقى، كما تفسر المشاعر الإنسانية الداخلية، التى يحملها من يرتدى هذه الملابس.

والملبس فى فلسطين يحمل الكثير من قيم المجتمع، وعاداته وتقاليده المتوارثة، خصوصًا عندما يكون لهذا المجتمع واقع خاص على كاهله، هو واقع الشتات المتعمد، ومحاولة قتل هوية هذا الشعب بسرقة تراثه وموروثه الثقافى، ومع هذا التعمد المقصود لمحو الهوية الفلسطينية.. تتعدد طرق المواجهة.. بحيث لا تقتصر على السلاح، بل تتخطاه إلى أفق أبعد.

من هنا كان دور المرأة الفلسطينية، بما تمارسه من فعل مقاوم عبر تربية الأجيال وعبر ذاكرة تعج بالتفاصيل المحملة بكل ما هو فلسطينى، طرحت هذه الذاكرة على ثوبها الذى ترتديه، عبر تطريزات الثوب التى تسجل بها تاريخ بلدها.. فزخرفة

الزى الفلسطينى
حاضر فى الاحتفاليات

الثوب، ومظهره، يعبِّران عن الحالة المعيشية، وموقع المرأة داخل مجتمعها.

تميَّز ثوب المرأة الفلسطينية بالجمال، المنسجم مع طبيعة المنطقة الجغرافية، كما كان الثوب الذى ترتديه، معبِّرًا عنها فى مناحى حياتها جميعًا، وخادمًا للوظائف التى تؤديها، فى البيت أو الحقل على حد سواء.

هذه الأثواب حدث بها تطور كبير، على مر العصور، وكان أهم هذه التطورات، ما حدث فى العصر الإسلامي، الذى أسهم بنصيب وافر فى تطوير الثوب الفلسطيني، ليصل إلى ما وصل إليه الآن، ومع مرحلة العشرينيات، أثناء الانتداب البريطانى على فلسطين، كانت هناك فروق بارزة بين منطقة وأخرى، فى أسلوب تطريز الثياب، وفى نوعها أيضًا، وكانت هناك مناطق معروفة بتميُّزها فى نماذج التطريز، وعرفت بقدرتها على تزعم القرى المجاورة فى مجال "الموضة"، ومن هذه الأماكن: بيت دجن ورام الله وبيت لحم وبئر السبع.

وتأتى نكبة ١٩٤٨، ويكون التهجير القسرى لمليون فلسطيني، إلى المخيمات، أو إلى أحياء شعبية فى المدن العربية فى الضفة والقطاع والأردن ولبنان فتحدث حالة من التشويش، واختلاط موتيفات التطريز للقرية الواحدة، مما أوجد ما عرف بالزى الشعبى الجديد فى عصر المخيم.

ومع عصر المخيم والشتات كان للثوب الفلسطينى الذى ترتديه المرأة دور مهم فى الحفاظ على الهوية الفلسطينية، وخصوصًا مع تطور الخامات المستخدمة، وطرق التطريز التى صارت تعتمد على الميكنة، أو تحديد خطوط وتطريزات (قطبات)، حتى لا يتسم العمل بالعشوائية والتداخل، لاسيَّما مع محاولة المستعمر إدخال تطريزات حديثة فى محاولة للتجارة والكسب السريع.

خارطة أزياء فلسطين الشعبية

الخامات المستخدمة

الخامة هى الأساس الذى يقوم عليه أى زى، ومع طبيعة المنطقة الجبلية لفلسطين، كان للخامات مثل القطن والصوف دور مهم فى عمل الثوب، لزهد ثمنها وتوفرها، كما تم استخدام الحرير ولكن فى إطار مجتمعى خاص جدًا لارتفاع ثمنه، ومنه أبوحز أحمر، وهو نسيج مجدلاوى.. وأبوسفرتي، وهو من نسيج الكريب الأسود.. وأطلس، وهو قماش من الحرير اللامع يستعمل فى عمل (فساتين) العرائس.. كما استخدم أيضًا نوع من القماش عرف بالبديستا، وهو قماش قطنى يستعمل فى خياطة الملابس الداخلية للنساء من شلحات (قمصان داخلية) وسراويل، كما تم استعماله لعمل ملابس للأطفال، وبين هذا وذاك كان للقطن والكتان المصرى حضوره فى الملابس الفلسطينية.

مع خامة القماش يأتى اللون، وخيوط التطريز، حيث كانت الألوان تستخرج من نباتات تنمو فى فلسطين، أما الخيوط المستخدمة فكانت تبعًا لطبيعة التطريز وخامة القماش، فكانت الخيوط القطنية، والخيوط الحريرية الطبيعية، والخيوط السميكة.

وكان استخدام الخيط تبعًا لطبيعة الثوب والمناسبة التى سيُرْتدى فيها، حيث تستخدم الخيوط الحريرية لملابس المناسبات، أما الخيوط القطنية فكانت تستخدم للأثواب العادية.

جمالية الثوب الفلسطينى

فلسطين جغرافيًا حملت الكثير من الجماليات، الأنهار والجبال والسهول، كما أن طبيعة المنطقة مشمسة، وهو ما انعكس على الثوب الذى ترتديه المرأة، حيث تنقل ما حولها من عناصر الطبيعة على الثوب بجميع قطعه المختلفة، وكذلك القطع التى ترتديها، ابتداءً من السراويل المطرزة، التى ترتديها تحت الثوب، مرورًا بالشلحة (قميص داخلى)، والثوب، والمنديل، والشال.. هذه الجماليات التى أضافتها المرأة على ما ترتدي، خدمت مجموعة من الوظائف، وتأثرت بالكثير من العوامل.

إن ثوب المرأة فى فلسطين كان بمثابة خارطة تحدد من أى القرى هي، كما إنه ناقل لثقافة وفكر وخبرة ومهارة المطرزة، وما تستخدمه من أشكال مثل المثلث والديك وخيمة الباشة كما ظهرت النجوم والجبال والشموع والزهور وأوراق الشجر، فيما عرف بالعروق والسنسال، وهى مصطلحات

تتنوع الأزياء فى فلسطين بتنوع المناطق

تعرفها المطرزة، وتتعامل معها، كما انعكست على الثوب طبيعة الطبقة الاجتماعية التى تنتمى إليها صاحبة الثوب، وسنها، عبر مساحة التطريز، والأشكال المستخدمة فيه، ونوع القماش، كل هذا كان يوحى من النظرة الأولى، هل المرأة ريفية، أم هى من طبقة اجتماعية عليا.. إلخ

وظيفة الثوب

لم يكن ثوب المرأة فى فلسطين مجرد زى عادى ترتديه لمجرد الارتداء، بل كان معينًا لها كامرأة عاملة فى البيت والحقل، ومع هذا تميز أيضًا بالجمال، والتناغم مع الطبيعة، التى انعكست على أجزاء الثوب بأقسامه التى يتم التطريز عليها، حيث يقسم الثوب إلى خمسة أجزاء هي: البدن الأمامى (الجزء الأمامي)، والبدن الخلفى (الجزء الخلفى)، والبيانق وهى التى تحدد اتساع الثوب وتعد أكثر الأجزاء احتياجًا للتطريز.. والأكمام، وقد تنوعت ما بين الاتساع والضيق.. وأخيرًا القبة (الصدر) وهى عبارة عن قطعة مستطيلة طولها ٦٠سم، وعرضها ٣٥سم وتكون من الوسط إلى الكتف.

هذه التقسيمات كانت تسهل العمل للمطرزة التى غالبًا ما تكون المرأة نفسها فهى التى تخيط أثوابها، وتطرزها فى أوقات فراغها.

هذه الأقسام الخمسة للثوب مضافًا لها الشال والسروال، كانت تستخدم فيها المرأة مجموعة من القُطبات (الغرز) التى تتعامل بها، وكان لهذه الغرز ترتيب معين متفق عليه بين النساء، ومن أشهر الغرز: الفلاحية: وهى تتسم بالضيق، أو الاتساع، وتتم عملية التطريز بغرز الإبرة، لتشكل شارة الصليب (+) على أربع زوايا متجاورة، لأربع عيون متجاورة، وتسمى القطبة الواحدة "حبة"، أما فى حال اجتماع أكثر من قُطبة فإنها تسمى "القمعة".

ومن بين الغرز أيضًا القطبة المثمَّنة: وتتشكل بغرز الإبرة، على خمس حبات، أفقيًا، ثم غرزة عمودية، بخمس حبات أخرى، وتتكرر العملية.

وقطبة الحبكة: وتستخدم فيها الإبرة أو السنارة، والخيوط الحريرية، ولها أشكال كثيرة، أهمها رِجْل الحمامة، وعرف الديك، والسنبلة، وحبكة الروب، وحبكة اللف.

وكذلك قطبة الخياطة العادية: وهى القطبة المستعملة لجمع أجزاء الثوب، وقد تكون القُطبة غُرزة عادية، أو بإبرة الماكينة، أو بالإبرة اليدوية، ويتوقف طول القُطبة هنا فى القسم الظاهر منها، على رغبة المرأة، وهدفها من هذه القطبة ..إلخ

مع هذه القطبات استخدمت طرق مختلفة فى ملئها، من هذه الطرق ما عرف بالتحشاية وهى تعبئة النماذج الزخرفية بالتطريز، بعد تحديد هيكلها العام، ولا تكون التحشاية إلا فى النماذج المزخرفة.. كما تُستخدم ما عرف بترماية، حيث توضح الشكل العام للزخرفة، أو العرق برسمه، كما تعتبر غُرزة التسريجة، وهى قطبة يدوية طويلة، تجمع بها أجزاء الثوب، من أشهر القطبات.

هذه القطب يتم جمعها على الثوب، فى شكل عروق، تختلف باختلاف الخامات المستخدمة، كما تختلف تلك العروق باختلاف أماكنها، فمثلاً القُطبات المتبعة فى تطريز القبة (الصدر) هى على الترتيب حبكة، وعرق النجوم، وريشة، وسنسال، وعرق الشقحات، وشكله، وقمر الريش، ولعبة، وقمر النجوم، وعرق الفراته.

وتعتبر غرزة التحريرة، والرشق، من أهم الغُرز التى تستعمل فى تطريز الثوب، فى منطقة بيت لحم، وبعض القرى التابعة للقدس، وتُعتبر الخيوط الحريرية المذهبة والمفضضة هى الأكثر استخداماً، وكذلك الخيوط الحريرية.

نوع العروق

تختلف أنواع العروق، من مكان إلى آخر كما تختلف أماكن توزيعها، ولكل من التطريز باليد عروق خاصة به، وكذلك التطريز على الماكينة، له عروقه الخاصة، وتتنوع كثافة التطريز على الثوب فى المناطق المختلفة، من ثوب إلى آخر، فالقُبة تتميز بالتطريز المكثف وبمجموعة من العروق الخاصة بها، والتى تتكرر، وكذلك بالكثافة الشديدة فى التطريز على الصدر.

وتتميز العروق بالتنوع، من حيث عرضها وطولها، كما أن ثمة قوانين، أو أصولاً تتبع فى وضع العرق، كما أن لكل عرق وظيفته، التى يستخدم فيها، كما أن له مكانه فى الثوب، ولكن هذا لا يمنع من وجود تجاوزات؛ فمن الأصول المتعارف، عليها، مثلاً أن العرق الفاصل يمكن أن يظهر على جميع أجزاء الثوب، وبعض عروق الردفة لا يجوز أن تطرَّز على الجوانب، وعروق القبة، رفيعة وقصيرة، أما عروق الجوانب فعريضة وطويلة، وقد يطرَّز على القبة عناصر زخرفية منفردة، ولا تتكرر لتكون عرقاً، بينما لا يمكن أن تجد ذلك على الجوانب.

وتتنوع العروق - كما أشرت - إلى عروق بسيطة، وعروق مركبة، فمنها السناسل، والتفنيف، ولكل منهما وظيفته، وهناك العروق العريضة، والتى تتنوع فيها وحدة الزخارف، وتستخدم على جميع أجزاء الثوب، على حد سواء، فتوضع على البيانق، والأبدان، أو على الأكمام، والقبة، والردفة، ومن نماذج هذه العروق: عرق الكرز: يتكون من أشكال وأوراق شجر الكرز وعرق الوردة: يتكون من ملوى يشكل وردة تظهر بالتناوب على جانبيه.. وعرق عين الشمس: ملوى يحمل أزهار عباد الشمس.. وعرق القرنفل: ملوى رفيع، يحمل أزهار القرنفل، ومن شكليّ القرنفل العادى والقرنفل المعلوج.. وعرق موج البحر: مربع فى وسطه توزيعة.. وأخيرًا عرق الصاروخ وعرق خط باريف.. وعرق بيجن والسادات.

العروق الثلاثة الأخيرة تضاف إليها مجموعة أخرى مثل الأسد والأرنب وقصور وعلالى والكراسى والخواتم والصلبان، والشمعدان وغيرها.

إن ثوب المرأة الفلسطينية لم يكن شاذًا عن مجتمعه الذى ظهر فيه، ولم يكن ظهوره من فراغ أيضًا، لأننا سنجد امتداد هذا الثوب فى سيناء، وفى مناطق الشمال الأفريقى، كما أن الموتيفات المستخدمة فى التطريز تتعامل معها المرأة فى منطقة الحضارات القديمة فى العراق ومصر، ولكن كل مجتمع يفرض خاماته المستخدمة وكذلك ترتيب الموتيفات الخاصة بالتطريز، وكأننا أمام لوحة تنوعت فيها الألوان ولكنها تعبر على نهر واحد ومنبعها واحد هو الإنسان الذى تنقل بين المنطقة البحرية، بلا قيود أو حدود مصطنعة فرضت عليه من المستعمر الذى يحاول أن يسرق كل ما تقع عليه عينه ويده، ليس هذا فحسب، بل سرقة وإضفاء ملكيته على هذه المسروقات فى سلوك يضع علامات تعجب كثيرة جدًا.

ومن الملاحظ أن ما قبل ١٩٤٨ كانت القُطبة تتم بشكل تلقائى وموروث، ولم يكن هناك ما يحكم التطريز، سوى مهارات المرأة، وما تتعلمه ممن حولها، وهذا ظاهر على الأثواب القديمة، التى كان تطريزها يتم بشكل تلقائي، وإبداع فطري، نابع من صاحبة الثوب، سواء كانت صبية تجهز لعرسها، أو سيدة متزوجة، أو امرأة مسنَّة، أما بعد ١٩٤٨، وما حدث من محاولة لطمس هوية فن التطريز على القماش، من قبل المستعمر الصهيوني، فقد قامت جمعيات أهلية كثيرة، تشرف عليها سيدات فلسطينيات، بنقل تطريزات معينه وطلب تطريزات، وعروق معينة، على ما ينتج من الثوب، ولم يعد الإبداع هنا تلقائيًا كما فى السابق.

كان التطريز على الثوب عند المرأة الفلسطينية يظهر ثراء البيئة، حيث تحمل التطريزات رموزًا مرتبطة بالأرض، كما تحمل بعض أنواع التطريزات أثر المكان، الذى رسمت فيه.

إن هذه التطريزات، بدلالاتها المختلفة، التى ورثتها المرأة الفلسطينية عن جدتها الكنعانية، والتى طوَّرتها وجددت فيها وأضافت عليها من روحها، تعبِّر عن مدى اتصال الإنسان الفلسطينى بأرضه وتجذر مناخها، وعاداتها، وقيمها فى طباعه، ليظهره على ملابسه، فمنطقة الصدر، وخصوصًا فى أزياء القدس، تحمل بعض الرموز المعبرة عن طبيعة المنطقة، والحيوانات، الموجودة فيها، من جمال وخيول وحمام.

إن علاقة الغُرزة بالبيئة واضحة، فالثوب هو تعبير عن ذات الإنسان، وما التطريز على الثوب إلا مجموعة من الأشكال المعرفية، والثقافية المتوارثة، والتى نقلتها المرأة على ثوبها، فى تواصل حميمى مع أرضها، بكل ما فى هذه الأرض من مميزات وعيوب، منتجة فناً تلقائياً، معبِّراً عن طبيعة المكان والزمان، الذى استخدم فيه.. لهذا ظل الثوب الشعبى الفلسطيني، ولا يزال رمزًا على تلك الثقافة، والموروث الذى حملته المرأة، على عاتقها لتقاوم به بغير سلاح، سوى بضع خيوط وإبرة وقطعة من قماش، تثبت بها أن هذه الأرض المغتصبة هى أرضها، وأرض أولادها، وأحفادها من بعدها، ولو كره المغتصبون ذلك وحاربوه.

ثوب عروس بيت دجن والذى يمتاز بالكتان الأبيض والتطريز

مأساة المهاجرين الأفارقة تتفجر فى تل أبيب

إسـرائيل.. عنصـرية لا تـنتهـى

علا السايح

مظاهرات عارمة تجتاح شوارع «إسرائيل» منذ أواخر شهر مايو الماضى احتجاجًا على تفاقم ظاهرة هجرة الأفارقة غير الشرعية والتى زادت بشكل كبيرفى الفترة الأخيرة، واعتراضًا على عدم اتخاذ الحكومة الإسرائيلية موقفًا حازمًا لمنع هذه الظاهرة أو حتى الحد منها.. مما يؤكد أن إسرائيل تعانى هذه الأيام أزمة جديدة من الأزمات الناتجة عن سياستها العنصرية الفاشية ضد كل ما هو غيريهودى.

ترحيل المهاجرين من جنوب السودان مقابل ألف يورو

عزل طبى للمهاجرين وإجراءات وحشية لا تنتهى

بدأت المشكلة مع تزايد أعداد المهاجرين الأفارقة ـ أغلبهم من أريتريا وجنوب السودان ـ فى نهاية العقد السابق، حيث يتزايد عددهم بشكل كبير وصل اليوم إلى ٧٠ ألف مهاجر تقريبًا – ١٣ ألفًا فقط خلال عام ٢٠١١– جاءوا طلبًا للرزق والعمل وهربًا من خطورة الأوضاع السيئة فى بلادهم ولتحقيق الأمل فى حق اللجوء لإسرائيل.. فضلًا على احتياج سوق العمل الإسرائيلى للعمالة الرخيصة بشدة، خصوصًا بعد أن فقد الكيان الصهيونى العمالة الفلسطينية جراء السياسات العنصرية .. والتى اعتمد عليها الاقتصاد الإسرائيلى لمدة تزيد على ٢٥ عامًا.

وللخروج من هذه الأزمة بدأ البحث عن بديل للأيدى العاملة الفلسطينية، وكان الحل فى استيراد العمال الأجانب ضمن اتفاقيات واضحة تمنع توطينهم ولكن تمكّن من الاستفادة منهم فى العمل الاقتصادى لأقصى مدى.

من جانب آخر ساهم سوء الأحوال المعيشية فى الكثير من دول أفريقيا خصوصًا الجنوبية منها، والانقسامات المتواصلة وتهديد أحوال المواطنين بها من جوع وفقر وقتل، وتعميق الفجوة بين الدول الغنية والدول الفقيرة نتيجة سياسة العولمة الرأسمالية، فكر الكثيرون من أبناء القارة السمراء فى الهجرة.. ووجدوا ضآلتهم فى الهجرة لإسرائيل حتى لو كانت بطريقة غير شرعية سواء بهدف اللجوء إليها، أو اتخاذها معبرًا للانتقال لإحدى الدول الأوروبية.. وقد ساعد هؤلاء فى تحقيق ما يريدون، توافر العصابات التى تخصصت فى هذه المهمة.

وقبل الحديث عن كيفية معالجة إسرائيل لهذه القضية ورؤيتها لها، ينبغى الإشارة إلى حقيقتين هامتين أولاهما: أن العلاقات الدولية تتشكل فى العالم المعاصر وفقًا لعديد من المعاهدات الدولية والتى بموجبها يعيش العالم حياة كريمة تطبق القانون والعدل.

يأتى فى مقدمة هذه المعاهدات (معاهدة حقوق اللاجئين ١٩٥١) والتى تنص على أن جميع دول العالم ملزمة بمنح اللجوء فى أراضيها لأى إنسان يهرب من بلده إذا كان مهددًا بخطر كالتعرض للموت أو القتل أو المجاعة حتى يزول الخطر على حياته.

وهى المعاهدة التى تم إبرامها والتصديق عليها بعد الحرب العالمية الثانية، وكانت إسرائيل من أوائل الدول التى بادرت بالتوقيع عليها. ولكن وفقًا للإستراتيجية الإسرائيلية وسياساتها العنصرية والعنف وكسر القوانين الدولية كأساس لشرعيتها الدولية، خرقت إسرائيل هذه المعاهدة أثناء مواجهتها لمشكلة الأفارقة من غير اليهود و المهاجرين إليها هجرة غير شرعية.

الحقيقة الثانية: أن المجتمع الدولى يعرف بل تعترف إسرائيل ذاتها أنها كيان دولى قائم على ثقافة الاستيطان والهجرة العالمية إليها فهى اعتادت على استيعاب مختلف الجنسيات ولكن شريطة الديانة اليهودية، ودون تحمل أعباء ومشاكل الدول الأخرى (القارة الأفريقية).

وهنا وقفت العقيدة الصهيونية فى مرحلة فاصلة تحتم عليها الاختيار بين كونها دولة ديمقراطية أو دولة يهودية.. وكعادتها غلبت الغريزة العنصرية الفاشية لإسرائيل، ولذلك بدأت تزعم أن وجود الأفارقة المهاجرين غير اليهود يمثلون قنبلة موقوتة تهدد الأمن القومى ومكونات المجتمع الإسرائيلى والهوية الوطنية!!!.

تيار اليمين واليمين المتطرف (المتعصب لكل ما هو إسرائيلى يهودى) فى إسرائيل اعتبر أن وجود هؤلاء الأفارقة غير اليهود وغير الشرعيين هو سرطان فى جسد الدولة!! وحدد نتنياهو مخاوفه فى أن هذا التسلل غير الشرعى لبلاده من قبل الأفارقة قد يؤدى لإلغاء طابع إسرائيل كدولة يهودية ديمقراطية.. وأيَّد هذا التيار وزير العدل الإسرائيلى يعقوب نعمان بقوله: إنهم وباء وطنى.

الخطورة الأمنية – كما تراها الحكومة الإسرائيلية والكثير من الصهاينة – جاءت من كون هؤلاء المهاجرين ـ وهم بالآلاف ـ يسكنون الضواحى الجنوبية للمدن خصوصًا إيلات فى شقق بالية تفتقر للكهرباء والماء.. يتخذون السيارات والطوابق التحتية لمحطات الأوتوبيسات والحدائق العامة مأوى لهم.. يبحثون صباحًا عن العمل ولا يجدون قوت يومهم.

بل أرجعت الحكومة الإسرائيلية ارتفاع نسبة الجريمة فى مجتمعها ـ خصوصًا أنها من أكثر الدول أمنًا بالنسبة للحياة الاجتماعية على مستوى أوروبا ـ إلى وجود هؤلاء المهاجرين.. وبالتالى اعتبرهم الإسرائيليون وخصوصًا الفقراء منهم قنبلة داخل أحيائهم، وقد يقومون بأى من الأعمال الإجرامية كى يحصلوا على حق العيش.

هذا بالإضافة للخطورة الاقتصادية حيث يتعامل معهم أصحاب الأعمال ورأس المال على إنهم أيدى عاملة بخسة للغاية فلا يتجاوز الأجر اليومى لأى عامل منهم أكثر من ٢ يورو.. ونجدهم بوضوح فى قرية بيالك بالجنوب والتى بها عدد كبير من المزارع، وهو ما يؤثر على الأيدى العاملة فى إسرائيل.

ومن جانب آخر اعتادت إسرائيل أن تستورد حوالى ٣٠ ألف عامل أجنبى للعمل فى الزراعة والبناء.. ولا يخفى على البعض أن ذلك يتم وفقًا لاتفاقيات ومصالح متبادلة بين إسرائيل والدول الموردة لهذه العمالة، وبالتأكيد فإن تلك الهجرة غير الشرعية لها تأثير سلبى على ذلك، وعلى العمالة الإسرائيلية ذاتها.

وقد زاد الأمر خطورة بعد زيادة حدَّة

تمارس إسرائيل أبشع درجات التفرقة العنصرية ضد المهاجرين

سياج أمنى على الحدود مع مصر

الخطاب اليمينى الكنيستى، وقيام الجماهير الإسرائيلية بمظاهرات ضد الأفارقة يسودها العنف وإشعال النيران فى صناديق النفايات ورمى زجاجات حارقة على أماكن تواجدهم.. واتهام الحكومة بالتقصير فى إيجاد حلول جذرية لهذه المشكلة.

فقد وجدت الحكومة الإسرائيلية نفسها فى مأزق خصوصًا بعد المؤتمر الوطنى الذى أقيم نهاية شهر مايو الماضى حول مسألة الهجرة غير الشرعية لغير اليهود من الدول الأفريقية بحثًا عن كيفية القضاء على هذه الظاهرة.

وأرجع رئيس الحكومة الإسرائيلية – واتفق معه كثير من رجال السياسة –أن ما حدث فى دول الربيع العربى وبخاصة مصر أكبر الدول العربية مساحةً وتعدادًا للسكان، والتى تعد البوابة الأساسية للمهاجرين سواء من الدول العربية أو الإفريقية لإسرائيل، كان له أكبر الأثر فى زيادة هذه الظاهرة، خصوصًا بعد فقدان الحكومة المصرية السيطرة على بوابتها الشرقية برًا وبحرًا وجوًا.

ولذلك فإن أول ما وعد به رئيس الحكومة الإسرائيلية هو البدء فى بناء جدار فاصل على الحدود المصرية الإسرائيلية يبلغ طوله ٢٥٠ كم تقريبًا، مع تعزيز قوات الحدود.. و اتخاذ مجموعة من القرارات للحد من هذه الظاهرة كالتهديد بغلق المؤسسات التى تقبل عمل المهاجرين غير الشرعيين، وإقامة معسكر جماعى أشبه بالمعتقل كمحاولة للقبض عليهم وتجميعهم قبل ترحيلهم.

ورغم ذلك لم تلق وعود نتنياهو قبولًا جماهيريًا فى الأوساط الإسرائيلية خصوصًا من قبل بعض أعضاء الكنيست ومنهم ممثلى الجبهة الديمقراطية للسلام والمساواة، والذين وجدوا فى وعود نتنياهو مجرد محاولة للتهدئة وليس لحل المشكلة وبرروا ذلك بأن بناء الجدار الفاصل قد يقلل من عدد المتسللين، فمن لا يستطيع الدخول عن طريق مصر يستطيع فعل ذلك عن طريق الأردن.. أما مسألة إقامة معتقل جماعى يضم الـ٧٠ ألف لاجئ فلن يكون فعَّالًا فى حالة دخول إسرائيل المزيد منهم.

فضلًا على ذلك فقد فشل نتنياهو فى أن يقنع الإسرائيليين من سكان الأحياء الفقيرة بأن كل أسباب مشاكلهم الاجتماعية والاقتصادية مصدرها المهاجرين الأفارقة.

بالطبع.. فإن إسرائيل ليست فرنسا فهى دولة لا تمنح الكثير من المساعدات المالية ولا تمنح أى مساعدة بعد ٣ أشهر من البطالة.. إلا أن هناك استحالة فى طرد اللاجئين وإعادتهم لدولتهم رسميًا وقانونيًا، و بالتالى فلابد من السماح لهم بالعمل وتوفير الكثير من الفرص لهم حتى وإن تطلَّب هذا أن تتوقف إسرائيل عن استيراد العمال الأجانب للعمل فى الزراعة والبناء.. كل هذا بهدف أن يعيش هؤلاء المهاجرين بكرامة ويتخطوا حاجز الخوف واللغة ولا يصبحون مجرمين.

عضَّد هذا الرأى مندوبو الأمم المتحدة وبعض النشطاء الحقوقيين والذين رأوا أن إسرائيل فشلت فى امتحان اللجوء بسبب سياستها العنصرية تجاه غير اليهود، والذى ظهر جليًّا فى تعاملاتها مع اللاجئين الفلسطينيين.

بل إن بعضهم لفتوا انتباه العالم فى نداءاتهم إلى أن إسرائيل تعتبر رائدة فى العنصرية ضد السود، وأن هذه الظاهرة تتجاوز المهاجرين غير الشرعيين لتطال حتى يهود أثيوبيا (الفلاشا) الذين دخلوا إسرائيل بشكل قانونى، وتمتعوا بالجنسية وكانوا من دعائم دولة إسرائيل.

لقد بلغت العنصرية ذروتها فى مجالىّ الصحة والتعليم حيث رفضت مدرسة حكومية استقبال ٨٠ طالبًا فى الصف الأول الابتدائى من يهود الفلاشا.

هذا بجانب حصرهم فى بعض الأعمال البسيطة مثل كنس الشوارع وتنظيف دورات المياه، ويرجع هذا من وجهة نظرهم لعامل التشكيك فى يهودية هؤلاء الأفارقة.

فالإجراءات التى اتخذتها الداخلية الإسرائيلية تجاه هؤلاء الأفارقة المهاجرين جعلت منهم مساجين وليس لاجئين، فقد تعطى لهم (وثيقة حماية) بموجبها يتمتعون بحق العيش فقط دون حق العمل أو الرعاية الصحية على أن تجدد هذه الوثيقة كل شهر.. كما قامت بحملة اعتقال للمهاجرين بدأتها باعتقال أكثر من ألف و٥٠٠ مهاجر سودانى ونحو ألفين من ساحل العاج تمهيدًا لترحيلهم وذلك عقب تلقيها الضوء الأخضر من المحكمة.

وبدأت إسرائيل بالفعل بأول رحلة جوية لترحيل المهاجرين القادمين من جنوب السودان إلى بلادهم فى ١٨ يونيو.. ومنحت كل مهاجر وافق طواعية على الترحيل ألف يورو للبالغ و٤٠٠ يورو لكل طفل.

هذه كانت البداية ولا نعرف ما سوف ينتهى إليه الأمر؟ وهل ستظل إسرائيل ضاربة عرض الحائط بالمعاهدات المنصوص عليها بالأمم المتحدة دون اتخاذ إجراء عقابى أو إلزامى من قبل الأخيرة تجاه هذا الكيان العنصرى؟.

بقراءة التاريخ القريب (عمر إسرائيل) لن تنتهى صور وأشكال العنصرية فى هذا الكيان فالعنصرية تشكل بالأساس الفكر الصهيونى، فإسرائيل تضع أمامها هدفًا أهم هو تحقيق الدولة اليهودية وتعلن هذا بوضوح بل تضعه شرطًا للاعتراف بالدولة الفلسطينية، وهى فى سبيل تحقيق ذلك تمارس العنف والعنصرية والاضطهاد لكل ما هو غير يهودى صهيونى.

محمد شمخ..
مقاومة الصمت وتعرية الزيف

سـمير الفـيل

أفق سردى جديد يحاول أن يعبر بصدق عن الوجع الذى أصاب الذات وتآكل الطبقة المتوسطة التى ينتمى إليها الكاتب، وقد ضربت فى مقتل خلال حقبة مظلمة من تاريخ مصر.

الكاتب لا يعيد إنتاج العلاقات الإنسانية بنفس درجة تحققها فى الواقع بل يدفعها إلى آفاق ممتلئة بالأسئلة المحيرة، ذلك أنه يمتلك فضيلة أن يصمت صمتًا بليغًا فى مواجهة ضجيج العبارات البراقة والألفاظ المصمتة.

إن محمد شمخ قاص متمرد على مواصفات القص الجاهز، وهو يدشن تجربته بالكثير من النصوص التى تحفل بعطاءات واعدة و انقطاعات فنية عن حالات السرد المألوفة والشخصيات الحكيمة التى تتأنق بالمواعظ المصكوكة فى غيبة القوى التى تحلم بالانعتاق من القهر وتسعى إلى التحرر.

هو قاص موهوب وفضَّاح فى مجموعتيه "مساحة بلون الشمس"، و" لسع النعناع"، فلدى القاص خطة سردية تتكئ على ترميز لا يسقط ما فى المشهد الذى يلتقطه من واقعيته بل يضفى عليه بعدًا دلاليًا شيقًا كما نجد فى (السيد)، وهى قصة تبدو ذات مستويات من القراءة تفضى بنا إلى جذور الإحساس بالظلم واقتحام الآخر خصوصية البطل الذى رصد درجات تنازلاته فى مواجهة قبضة السيد، وهو يتسلل شيئًا فشيئًا حتى يكون البيت كله له مقابل رشوة سرية تتمثل فى بعض المال.

المشهد ينتقل بإيقاع راكض حيث يفرط البطل فى أشيائه رويدًا رويدًا دون التنبه لخطورة ما هو مقدم عليه حتى يصل إلى درجة التخاذل الكامل، المتمثل فى ضرب الابن.

يطرح هذا التماهى بين الواقع العيانى وبين ما نفهمه من ترميز نصى يستحضر بشكل ما صورة الوطن المستلب شكلًا من أشكال التمرد والفضح والرفض المعلن عبر سياق تعبيرى متماسك، والكاتب هنا يوظف ما بداخل الخطاب الشعبى من معنى البيت كأمن وسكن فيزلزل هذا الشعور القوى بالأمان ليخدش القشرة السطحية الساكنة وصولًا لجوهر الفقد والاستلاب وإن تعددت أسبابه، وهو ما يشخصه بصورة أكثر تحديدًا فى نص (المتطاير)، وفيه يعالج القاص فكرة الانتظار والوقوف طويلًا فى طابور، لا يحقق المطلوب، فينفصل الشخص عن واقعه ويقع ضحية التخاذل المميت.

"عمر" بطل قصتنا حاصل على ليسانس الآداب قسم تاريخ، لكنه فى الوقت نفسه عرف التغرب و"البهدلة" فى بلاد الناس ليعمل نقَّاشًا أو مبلطًا أو حدادًا دون أن يفقد حماسته للشغل، ولا ينتبه فى وقفته بطابور الخبز اليومى إنه يفقد الكثير من كرامته إلا فى لحظة اختطفها من الزمن ليعاود الشعور بآدميته المستلبة.

هو نص سردى يعلن عن استنكار حالة الانتظار المملة، والرغبة فى الانعتاق من الوقوف المؤسف، بلا آدمية فى طابور العيش.

يكتشف "عمر" أن ثمة رغبة فى الثورة على ما يحدث له من قلة قيمة ومن تدجين يومي؛ فينتظر المطر.. هو متأكد من أن هذا المطر قادم لا محالة ليغسل كل الأتربة التى علقت به، ولتتسع مساحة الشمس التى انتظرتها أسرته طويلًا، حتى كادت حياته أن تتحول إلى مشروع فاشل بكل معنى الكلمة.. سندرك فى هذا النص ما يسربه المشهد من محاولة لدحض العجز بانتظار المطر الذى ينهى سنوات الجفاف.

يسلم الانتظار أبطاله لحالة من العبث واللامعنى، هذا هو قدرهم.. يحرر الكتاب خطابهم من العنعنات ويتوجهون رأسًا صوب هدفهم فى فضح الظلم وتعرية الفساد، وحسب ما هو متداول فإن الظلم لا يسبب ثورة بل الإحساس به.. توجع أبطال محمد شمخ من ملل الانتظار فى طوابير العيش، ووجه بصرنا نحو السيد الذى يتسلل فى هدوء ليمتلك البيت بما فيه.

وفى قصة (تك) والتى أعتبرها من أجمل ما كتب القاص؛ لمعمارها الجمالى المتماسك، وخطابها الفكرى الناصع، وقدرتها على التوغل لمسافات غائرة فى الوعى الجمعي، يشدنا القاص بفكرته الذكية نحو لحظة التقاط صورة فى فترة تاريخية معينة، والمدهش أن فعل الالتقاط الذى قد لا يستغرق سوى ثانية من الزمن يشير إلى تحولات عميقة مست الأسرة المصرية فى الصميم.. إنها محاولة لتثبيت اللحظة المراوغة، غير أن تفاعلات الواقع تبدد الأمنية.

ولعل قصة (ساعة العائلة) من الأعمال التى ترتبط إلى حد كبير بمفهوم النص السيكولوجي، وأحب أن أشير هنا إلى شيء أساسى فى الفن هو قوة الأثر، بمعنى أن ثمة نصوص تترك لديك تأثيرًا قويًا بأنها لبت داخلك رغبة ما كنت تستشعرها، هذه واحدة، أما الأخرى فتبحث عن الفائدة أو القيمة، أى ما قدمَّه النص لك من مادة معرفية أو قدرة أكثر على الفهم واستبصار الأمور، وقد يمتزج العنصران فإذا بالأثر ينبع من الفائدة، أو أن تلقى الفائدة بظلالها على المتلقى فيتحرك قلبه أو يشعر بخفة روحه وهنا يحدث الأثر الفنى المطلوب.

تعالوا لساعة العائلة.. ماذا قدمت؟

الراوى هنا هو الوريث، وهو مقتنع كل الاقتناع بما يمتلكه، ولا يترك المجال للتشكيك ولو للحظة واحدة.. هل يمكن أن يكون الراوى هو قناع الكاتب؟ نلاحظ على امتداد القصة تلك النبرة المتباهية التى تحيط بالساعة، وكذلك الشعور القوى بأثرها فى حياته.

محمد شمخ فى أحد الندوات

ولنتوقف أمام ما تمثله الساعة.. هل هو حديث عن الزمن؟ وهل تبدو الساعة بكل إرثها التاريخى معطلة للراوى دون أن يدرك ذلك؟

تتحول الساعة عند الراوى إلى عالم كامل بما فيه الحلم، وهو ما يتأكد من شعوره بأنها - أى الساعة - عالم مهول أقرب للمدينة.. يسير فى أزقتها وشوارعها ليتتبع الشاطر حسن مثلًا.. فهل يمكن القول أن هذا الحلم أفضى إلى خواء أو لا معنى مثلا؟

ينتاب الراوى أحيانًا شيء من التفكير فيرى أن الساعة يمكن أن تدق، فهو ينتظر تلك المعجزة التى لن تتحقق قطعًا، فهل يمكن أن تكون الساعة العتيقة هى إرثنا العربى الذى يعطل كل مشاريعنا المستقبلية، فى حين أن لا أحد يواجهنا بالحقيقة؟

فى المحاولة الوحيدة التى يحاول فيها الراوى أن يعيد الحياة لدقاتها تتفكك أجزاء الساعة، ويشعر بانقباض وكأن الأب يخرج من جوفها ليصفعه.. فهل يريد الكاتب أن يحذرنا من كون خوفنا من التعرف على الحقيقة مجردة وبلا تزييف هو الذى أدى بنا إلى ما نحن فيه من مذلة ومهانة؟ هذا سؤال أحب أن يوجهه كل منا لذاته وإرثه الذى يجره وراء ظهره حين يذهب إلى محل تصليح الساعات يواجهه الرجل بالحقيقة عارية، وهنا يسقط فى يده، ويبدى دفوعًا قوية لكنه لا يمتلك القدرة على الاعتراف بالواقع، لذا كان دالًا وموفقًا من الكاتب أن يسعى بطله إلى وضع الساعة على الجدار حتى لو كانت تالفة أو لا دور لها.

إنها الشيء الذى يضبط إيقاعه النفسي.. وهنا نصل إلى ثلاث دلالات كل منها يفضى للآخر، الدلالة الأولى أن البطل هنا يدرك أخيرًا خواء ولا جدوى من إرثه لكنه يحافظ عليه بحكم العادة أو نظرًا لحنين قديم لا يمكن التخلص منه.

الدلالة الثانية: إن حياتنا تمتلئ بالكثير من الأوهام ولا نستطيع مواجهتها فهى تتسلل لتحتل حيزًا فى نسيج أيامنا فتعرقل خطواتنا دون أن نملك لها ردًا.

الدلالة الثالثة: أن الوعى هو العنصر الوحيد القادر على إنقاذنا من مصائرنا المتردية وعلينا أن نمتلك هذا الوعي.

ربما لم تقل القصة كل ذلك، وقد تكون قالت بعضه، أو امتنعت تاركة لنا المجال للاجتهاد غير أن الشيء المؤكد أن "ساعة العائلة" لا يمكن أن يعتمد عليها طالما لا تقوم بدورها، وهذا المعنى مندس فى ثنايا السطور، يصلح فى السياسة والاقتصاد وعلم الاجتماع، ويصلح فى قضايا الديمقراطية ومحاولات التوريث، وانحناء المفاهيم القديمة على حياتنا حتى لنشعر بالقهر اليومى دون أن نجرؤ لحظة على التخلص من أوهامنا.

أنجز محمد شمخ مجموعته الأولى "مساحة بلون الشمس" سنة ١٩٩٩، ومجموعته الثانية "لسع النعناع" سنة ٢٠٠٣، ثم يخرج علينا بعد طول صمت بمجموعة ثالثة صدرت منذ أسابيع قليلة هى "يس البنفسج"، سنة ٢٠١٢، وفيها يتخفف كثيرًا من أوجاع السياسة وانكسارات الواقع ليقدم تجربة تتشابك مع الصوفية فى استحضار صورة الأب الراحل عبر نصوص منفصلة متصلة، تتميز بشفافية اللغة، ورقة الإحساس، وبقيمة جمالية أعلى هى التحرر من حدود الزمان والمكان، والاتكاء على الثنائيات الضدية حيث تتوالد الرؤى والتصورات من خلال مشاهد تعالج أفكارًا سرمدية مثل الموت والحياة والحرية والتوق للعدالة البشرية.

وفى رأيى أن هذه التجربة التى تضم لواعج النفس ونفثات الصدر ومناخات الحنين ترتبط بما يمكن أن نطلق عليه تجاوزًا "نصوص الحنين" حيث يغادر الكاتب أيامه التى تتسم بالعجز وقلة الحيلة واليأس ليعيش فى زمن ماض كان يشعر فيه بالطمأنينة وراحة البال وصفاء الذهن.

هو يقاوم القبح بتلك الصور التى ترى، فتعثر على نبرة حزينة لكنها لا تخلو من بهجة ورونق، وارتشاحات ضوء وأقانيم للخضرة الزاهية.. ذلك أن الحياة - برغم عثراتها - جميلة جدًا والمرأة موسيقى، بتعبير الكاتب.

فى "ساعى البريد" ، "سيكريه"، "كانفاه"، "صمت أبي"، "مصباح"، "نعناع" ، نصوص تبدو لرشاقتها كصرة حكى مغلقة تتصاعد فتبلغ حد الأفق البعيد.. إنها اعتذار مؤجل لحالة الثرثرة التى تبدت فى المشهد السياسى المصرى بكل انكساراته وهزائمه وثورته المتأخرة فما كان من القاص إلا أن يتلو "يس البنفسج" بكل لماحية النصوص وإيجازها والقبض على عناصر الحكمة المصفاة التى تبوح بكل ما لامس الفؤاد واستقر فى الوجدان.

قصـــص

محمد شمخ

ملاك لا يضحك

حاولتُ، أن أخفى عنك ذنوبى، وألا يصلك عنها شيء،

فكنت أجاهد ألا يعلمها أحد محبيك أو زوارك، أو حتى العابرين، وكنت أبتعد، وأبتعد، حتى أطمئن، أن ليس أحد منهم يرانى، لكنى كنت أجد ملاكًا يضحك، ويشير من بعيد، ويتوعدنى أنه سيخبرك، وينطلق مسرعًا.. كنت أتلجلج، وأرتبك، وأتراجع عن ذنبى.. وأتصورك، وقد وقف الملاك أمامك يخبرك، ويتغير وجهك.

أشعر ساعتها بالغيظ الشديد من هذا الملاك، وأختبئ له، وما أن ألمحه عائدًا حتى أجرى خلفه، وهو يجرى، يهرب منى، ويضحك.

لا نتوقف حتى نرتمى من الإعياء، فأهدده بأنى لن ألعب معه مرة ثانية، إن ظل يخبرك.. وعندما أكَّدَ لى، وأقسَم، أنه لن يفعلها ثانية، اختفى لأيام طويلة.. أدركتُ أنك قد علمتَ ما اتفقنا عليه، ورأيتُ ملاكًا كبيرًا يقف من بعيد، ولا يضحك.

حالة

تُقبل، ويقبل معك النهر...
وأنا جالس فى المقهى قبالة النهر،
وبجانبى مقعد خاو.. تجلس أنت، ويمتد النهر أمامنا، رقراقًا، صافيًا، تداعبه النسمات، ويداعبها، ويضحك النهر، وأنت تضحك، وتقول: هيا.. نلعب. .
فيجلس النهر بجانبى، وتتمدد أنت أمامنا تداعبك النسمات وتداعبها.
أضحك معكما، وأقول: هذا دورى أنا..
أعجبتنى اللعبة، لدرجة أن صاحب المقهى استغرب من ملامحى، وبجانبى أحدكما، فى المقعد الخاوى.
.....

تضحك ..؟!

كلما قلتُ لك: "سمعتُها سمعتُها"، لاتهتم.
وجهك كان غاضبًا، وتوشك أن تُظهر العصا من خلف ظهرك،
كنت تسألُ: "أصليت ..؟!"
فأقسم أنى صليت.
"أسمعت الخطبة ..؟!"
فأقسم أنى سمعتها سمعتها.
تأكدتُ أن صاحبى أبلغك بأنى تركته، وصعدتُ مئذنة المسجد،
تعود وتسأل، وتضغط على الحروف، وألمح ظلا من وراء ظهرك، فأقسم أنى سمعتُها سمعتُها .
اختفى الظل من ورائك فجأة، لأرى العصا تظهر من فوق رأسك،
وأنت تقول: "نعم سمعتها، سمعتها جيدًا، لأنك كنت بجوار الميكروفون".
تضحك الآن ..؟!
اضحك .
.....

المسبحة

تذكرتُها، لاشيء غيرها كان أمام أبى ليضحكنى، إن أراد أن يضاحكنى بعد (علقة) منه..
كان يأتى بها من دولاب قديم ورثه عن أبيه.
أسرعتُ إلى الدولاب نفسه، أبحثُ عنها، وجدتُها بين طيات ما بقى من سراويل أبى،
كورتُها.. أطبقتُ كفىّ عليها، كما كان يفعل.
أغمضتُ إحدى عينىّ، فتحتُ الأخرى فيما بين إبهامىّ - كما كان يطلب منى- ويقول:
بص... هنا.
كنتُ أرى اخضرار حباتها ينقلب نورًا فى عتمة كفيّه؛ نورًا خفيفًا كأجنحة الفراشات، يمسح بصرى كماء الورد، وأشم - لحظتها - رائحة باردة، تهرش أنفى، تدغدغه، أضحك فى الحين ويضحك أبى، أطلب منه أن يعيد، ويعيد.
حددتُ عينى فى عتمة كفىّ، لم تر شيئًا؛ لا اخضرارًا، ولا نورًا كأجنحة الفراشات يمسح عينى،
ولا رائحة تهرش أنفى وتدغدغه..
أغمضتها، حددتُ الأخرى فى عتمة كفىّ، أيضًا لم تر شيئًا...
كررتُ.. دون فائدة، العتمة كما هى.
وغلبنى البكاء المتشنج.

أعـرق مؤسسـة ثـقافية أوروبيـة تمنحه عضـويتها

أمين معلوف فى الأكاديمية الفرنسية

محمود قاسم

إنها ظاهرة ثقافية تلفت الأنظار.

فهذه هى أعـرق مؤسسة ثقافية أوروبية تضم إلى عضويتها، وللمرة الثانية أديبًا عربيًا ليكون من حماة اللغة الفرنسية، إنه أمين معلوف، الذى ترتفع أسهمه بشكل ملحوظ عامًا بعد عام، بعد أن فاز فى العام الماضى بأهم جائزة أسبانية، وهى جائزة الأمير أوستريس، ثم حصل فى يونيو المنصرم على ما لم ينله كبار المثقفين من أصحاب الهوية الفرنسية، وعلى رأسهم لوكليزيو، وباتريك موديانو.

صار لمعلوف مقعدٌ تحت قبة الكوبول، أو الأكاديمية الفرنسية التى أنشئت عام ١٦٣٦، وضمت دومًا أهم الأسماء فى تاريخ الثقافة الفرنسية، من ريشيليو إلى فولتير، وأيضًا آسيا جبار التى كانت أول كاتبة عربية تصبح عضوًا فى هذه الأكاديمية عام ٢٠٠٥، إنه لشرف كبير أن ينال كاتبان عربيان هذه المكانة، خصوصًا لو عرفنا أن معلوف قد جلس فوق المقعد نفسه الذى شغله المفكر والفيلسوف كلودليفى شتروس.

الشعار الرئيسى الذى تحمله الأكاديمية هو "السهر على اللغة الفرنسية"، أى أن أمين معلوف الذى ظل يكتب فى الصحف اللبنانية حتى عام ١٩٧٦ باللغة العربية، قد استوعب ثقافة الآخر، وصار واحدًا من الأكاديمية فى فرنسا، والفخر يأتى هنا لأن معلوف كتب رواياته العربية باللغة الفرنسية، بمعنى أن الأماكن والشخصيات فى أعماله كلها، وأيضًا المفردات اللغوية ظلت عربية، تجوب فى تاريخ العرب قديمًا وحديثًا، وذلك ينطبق أيضًا على زميلته الجزائرية التى سبقته آسيا جبار.

أى أن الكاتبين اللذين تم اختيارهما لم يكونا مثل الديك الشركسى، الذى لا يعرف لنفسه هوية، فهما يكتبان عن جذورهما وبلادهما فى المقام الأول، ولاشك أن دخول معلوف، وجبار إلى ما تحت قبة الكوبول يعنى أن الثقافة العربية قد صارت هناك.. ولو نظرنا إلى أسماء أعضاء الأكاديمية فى تشكيلها الحالى، فسنجد هناك أسماء أدبية مرموقة، جميعها من الفرنسيين عدا ثلاثة أعضاء، اثنان من العرب، وكاتب ذو جذور صينية، هو فرانسوا شنج، ويطلقون عليهم فى فرنسا أصحاب الثقافتين، أو فلنقلها بتعبير أقل بلاغة، الثقافة المزدوجة.. لذا فعند إعلان اسم معلوف للأكاديمية قيل إنه الكاتب اللبنانى الفرنسى.

أما أبرز الأعضاء الحاليين فمنهم أدباء مثل إريـك أورسـنا، وجـان دارمسـون، وآلان ديكو، وميشيل ديون، والرئيس السابق جيسكار ديستان، وهـو أيضًا روائـى، وهناك اختلاف واضح بين مجمع اللغة العربية فى مصر الذى ضم إليه ذات يوم المفكر الفرنسى جاك بيرك، وبين ما يحدث فى الأكاديمية الفرنسية، فمجمع اللغة العربية لا يضم بين أعضائه روائيين، وإن كان من بين أعضائه شعراء عرفوا بالدفاع عن اللغة العربية.

أذكر أنه عندما ضمت الكاتبة الفرنسية مرجريت يورسنا، إلى عضوية الأكاديمية عام ١٩٨٢، كان ذلك بمثابة حدث جلل، باعتبارها أول امـرأة تصير عضوًا فى هذه الأكاديمية، والآن وبعد ثلاثين عامًا فإن هناك أربع نساء عضوات فى مجمع الخالدين بفرنسا.

هذا الصرح الثقافى العريق، عرف بتشدده فى اختيار أعضاء جدد، خصوصًا فى سنوات الازدهـار فى القرن التاسع عشر، حيث كانت هناك تعقيدات لا فكاك منها لاختيار أعضاء جدد، حيث تم اختيار كل من ألفريد موسيد وفيكتور هوجو بصعوبة، وصار من المستحيل على أدباء من طراز إميل زولا أن يرتدى الزى الرسمى للأكاديمية، الذى ارتداه معلوف فى ٢٣ يونيو الماضى، وقد فشلت محـاولات زولا الانضمام إلى الأكـاديميـة التى بلغت أربعًا

أمين معلوف أمام الأكاديمية الفرنسية

معلوف فوق المقعد الذى شغله المفكر والفيلسوف كلودليفى شتروس

جيسكار ديستان

أسيا جبار

أمين معلوف

وعشرين محاولة.. أما هيجو فقد وقف نصف الأعضاء ضد ترشيحه.. ثم رجحت الكفة بعد ذلك.

ونحن نسوق هذه المعلومات للتأكيد على هذه المكانة التى نالها كاتب عربى، لم تترجم واحدة من رواياته إلى لغتنا فى مصر، وإن كان أغلبها قد صدر فى العاصمة اللبنانية بيروت.

تأتى أهمية معلوف فى أنه يحفر فى تاريخ العرب، هذه هى متعته، فضلًا على أنه يتمتع بموهبة الحكّاء الذى يمكنه أن يروى قصة جذابة تمتع القارئ الذى تقفز عيناه فوق السطور لتخلع عن نفسها رداء الحاضر وتتوغل فى التاريخ القديم، فضلًا على أنه كاتب مقروء، وغزير الإنتاج، فمنذ أن دخل ساحة الإبداع الروائى، وأعماله مثار حديث النقاد والقراء فى فرنسا، وخارجها، وقد توقع البعض أن معلوف سوف يمشى على وتيرة واحدة بعد روايته الأولى "ليو الأفريقى" ثم روايته الثانية "سمرقند"، لكن معلوف أدهش قراءه حين راح إلى العصر المسيحى الأول فى روايته الثالثة "حديقة النور" عام ١٩٩١، ثم إلى مرحلة غير ممسوسة من التاريخ فى روايته "صخرة طانيوس" عام ١٩٩٣، وفى أعماله التالية بعد فوزه بجائزة جونكور، مثل "سلالم الشرق" ١٩٩٦، و"الهوايات القاتلة" ١٩٩٨، و"الحب عن بعد" عام ٢٠٠١، و"رحلة عبر بالداسا" ٢٠٠٠، و"بدايات" عام ٢٠٠٤، و"أوريانا مطر" عام ٢٠٠٦.

معلوف مولود فى بيروت عام ١٩٤٩، فى أسرة ذات أصل يونانى كاثوليكى، هو ابن أحد أساطين الصحافة اللبنانية، وفى سن السادسة كان أمين قد قرر أن يصبح صحفيًا مثل أبيه، ورغم أن اللغة العربية هى الأهم والأصل بالنسبة لمعلوف، فإنه وجد نفسه فى مدينة تحتضن العديد من اللغات، وقد بدأ حياته الصحفية كاتبًا باللغة العربية، فعمل فى صحيفة "النهار" وهى واحدة من كبريات الصحف العربية فى لبنان.

الطريف أن اللغة الثانية التى كان أمين معلوف يجيدها بعد العربية هى اللغة الإنجليزية، حيث كانت لغة الحديث فى البيت، كما إنه كان دائم الاستماع إلى الإذاعة البريطانية التى تبث باللغة الإنجليزية، وذلك من أجل أن يعرف كيف يدور العالم.. بدأ يتعلم اللغة الفرنسية وهو فى الثامنة من عمره فى مدارس الجزويت، فراح يتكلم بها مع زملائه، كما كان يكتب بها خطابات الحب إلى فتاته التى تجيد اللغة الفرنسية.

طالع معلوف الأدب العالمى، فأحس أنه أقرب إلى جان بول سارتر، فى مفهومه للعالم والوجود، وفى سنوات الستينيات، انتابته الرغبة فى أن يرحل إلى عوالم أخرى.. وأشار إلى ذلك بقوله: "فى تلك الآونة كان شرقى الذى أعيش فيه هو آسيا، فيتنام، وأثيوبيا، وأفريقيا، أما الولايات المتحدة فهى الغرب، كنت أحس أننى قريب من الحياة السياسية فى فرنسا".

ومع بدايته فى العمل الصحفى، لم يخف معلوف إعجابه الشديد بالغرب، ومع ذلك ظل فى لبنان لا يبرحه إلى أن انطلقت أولى شرارات الحرب الأهلية تحت نافذته عام ١٩٧٥، فى عين الرمانة ببيروت، حيث رأى بعينيه أول رجل يطلق الدانات من مدفعه، فتناثرت الجثث عند مفترق الطرق، فى هذه الليلة بدأ إطلاق المدافع وذهب الناس كى يناموا فى المخابئ.

وتقول جوزيت عالية فى مجلس لونويل أوبسر فاتور ٢٣ أبريل ١٩٩٢، إن معلوف قرر أن يبقى فى المدينة لا يبرحها مهما كانت الأخطار، لكنه ذات يوم أحس بأنه غير قادر على البقاء فى أجواء الحرب، فنزل إلى ميناء الجونيه، وهرب من بلاده فوق أول سفينة إلى قبرص.. ومن هناك كان عليه أن يختار الذهاب إما إلى باريس أو كندا، فاختار الأولى، وهناك راح يكتب عن لبنان والعالم العربى، ثم جاءته الفكرة أن يكتب للغرب ما لا يعرفه عن الشرق، وبدأ يعد مجموعة من الدراسات يحاول أن يكشف فيها أن هناك اختلافًا واضحًا بين مسيحيى الغرب وأقرانهم فى الشرق، وأن الشرق لم يكن أبدًا هو الصورة المتخيلة فى حكايات ألف ليلة وليلة.

ومن هنا جاء كتابه الأول عن الحروب الصليبية المنشور عام ١٩٨٣، ثم ما لبث أن اكتشف أن الغرب يقرأ الروايات بشكل أوسع انتشارًا من الدراسات، فاتجه إلى تأليف الروايات التى تدور أحداثها فى الشرق.

هذا الكاتب صاحب هذه الرحلة، صار عليه الآن أن يسهر على اللغة الفرنسية، من خلال عضويته فى مجمع الخالدين بفرنسا.. وهو لا يزال يمثل ثقافتين، قال عنهما فى مجلة "لير" الأدبية: أن هناك جدرانًا بين الثقافات، وهدفى هو المساهمة فى إزالة هذه الحواجز، وهذا هو سبب وجودى فى الحياة أننى أعيش كى أكتب.

وربما كان هذا هو أحد الأسباب لاختيار معلوف، كثانى روائى عربى يدخل الأكاديمية الفرنسية، لكنه ليس السبب الرئيسى، فالكاتب الذى بدأ يتعلم اللغة الفرنسية، وهو فى سن الثامنة، تمكن من محادثة قارئه الفرنسى عن ثقافته، ومن خلال هذه الأعمال نجح فى أن يؤكد على مكانة العربى فى عالم الإبداع، فهو لم يكتب بنشاطه كروائى، حيث إنه كتب مقدمة للترجمة الفرنسية لكتاب "النبى" تأليف ابن بلده المهاجر مثله جبران خليل جبران وفى عام ٢٠١٠ دخل مجالًا جديدًا فى الإبداع بتأليف أوبرا "إميلى".

مـوت الذاكـــرة

سعيد سالم

اليوم يوم عادى من أيام الاجترار المتواصل للزمن والأحداث.. أما الساعة فهى الخامسة من مساء ذلك اليوم. والعام لايختلف عما سواه من أعوام ميتة، غير أنه يقع بإصفراره الشاحب على مشارف القرن الحادى والعشرين. أما اللحظة فقلب سلب انشراحه وأغلقت على الكدر مصاريعه من دون الصفاء.. بينما أقف وحيدًا بانتظار شيء يحملنى إلى منزلى. ينتشلنى من عدم إلى عدم. لم يعد هناك أمل فى النجاة، سواء من دائرة حياتى المحدودة، أو من محيط القوم الذين أعيش بينهم. العجز صار حامينا وراعينا والحمد لله الذى لايحمد على مكروه سواه.

عندما تذكرت أننى نسيت أين كنت، لم أجد مايدعونى إلى الاهتمام بتقصى هذا الأمر، حتى لو لم أعد إلى بيتى، فاعتقادى الآن أن كل الأمور منتهية إلى لاشيء.

توقفت العربة أمامى فجأة. باغتنى صوت احتكاك العجلات بالأرض، وصياح "فهمى" من نافذة العربة.

- اركب..

ركبت بآلية لاتعرف المفاجأة، ذكرتنى بمن يسمونهم باللإراديين.. مصطلحات المثقفين تثير فى نفسى ضحكًا من نوع خاص. صديقى هذا يكتب اسمه بصعوبة. ركبت عربته عشرات المرات من قبل.رغم ذلك فلست أذكر معالمها على وجه التحديد.

- إلى أين؟

كدت أقول: له لا أدرى ولكنى فضلت ألا أذهب الى البيت فسألته:

سعيد سالم

- إلى أين تذهبان؟

كان شقيقه جالسًا بجواره. حيَّانى بحرارة وأجاب بسرعة:

- إلى أبى قير

قال صديقى بشهامته المعهودة مع أصدقائه وأحبائه الذين لاحصر لتنوعهم وثقافاتهم:

- لاشأن لك بنا. نوصلك أولًا ثم نذهب إلى أبى قير

- ليس لدى مانع فى الذهاب معكما

- المسافة طويلة كما تعلم ، وأنا أخشى على وقتك الثمين

لايعلم أننى أصبحت متفننًا فى قتل الوقت بلا عمل. راحت أيام الجنون ، وذهب الحافز إلى غير رجعة.أما الأمل فقد سافر فى غياب طويل، مخلفًا وراءه ابتسامة باهتة.

- ولماذا أبوقير؟

- لنسأل عن شقيقنا صلاح فقد تغيب عن الورشة لثلاثة أيام متتالية، وهاتفه مغلق.

تغيب شقيقى عن الوطن لثلاثة أعوام متتالية. بعثت إليه برسائل عديدة دون أن أتلقى منه ردًا.

عندما حضر فى إجازة طويلة لم نلتق إلا مرة واحدة عابرة دامت عدة دقائق.

- لعل فى تغيبه خيرًا إن شاء الله

- لايأتى الخير أبدا من وراء صلاح

زحام العربات شديد، والتكالب بينها على سرقة الطريق أشد. لم أستطع – بعد انقضاء خمسين عامًا من عمرى – أن أعتاد رؤية هذا السباق التنافسى المحموم بين البشر، دون أن يترك أثرًا خانقًا على نفسى وحريقًا هائلًا بأعصابى.

لو كنت واحدًا من المتسابقين لهان الأمر. لو كنت رافضًا للسباق لما اختنقت. لو كنت راضيًا عنه لما توترت. المسألة مازالت معلقة على موقفى الغامض من هذا السباق.

حرَّك فهمى مؤشر الراديو نحو محطة تذيع أنباء العالم. السباق نفسه، لكنه مزود بأسلحة تقذف بدانات الكراهية والدمار.

سباقنا المحدود أشبه بديدان تتصارع تحت قطع من الطوب منكرة فى أرض مهجورة عطنة يعف عليها ذباب النسيان. أعلم أن صلاح هو "دينامو" الورشة التى يمتلكها فهمى لصناعة الأحذية يدويًا، وأعلم أن أجره الشهرى يفوق أجر رئيس الوزراء. سألتهما برفق:

- ألم ينصلح حاله بعد؟

أجاب فهمى:

- وكيف ينصلح حال مبذر متلاف مجنون بعشق الحياة؟!

وقال شقيقه:

- لعل فى وجودك معنا فرصة لإقناعه بالاهتمام بمصدر رزقه.

تكثف الزحام وكدنا نصطدم بعربة مسرعة. تصبب العرق على جبينى فتذكرت ما حدث لى بالأمس.. صديق حميم أمضيت معه سنوات من عمرى. التقيت به مصادفة بعد فراق اضطرارى لم يتجاوز عامًا كاملًا. تعانقنا بشدة.. لكن ذاكرتى لم تسعفنى باسمه!..تصبب العرق على جبينى بشدة. كدت أقع مغشيًا علىّ من شدة خوفى على ذاكرتى. صليت على رسول الله واستعذت بالله من الشيطان الرجيم. تذكرت فقط اسم أبيه. خلال حوارنا ونحن جالسون بالمقهى ، أخذت أتصفح ذاهلًا – بثبات مصطنع – فى مفكرة التليفونات ، مستدلًا باسم أبيه ، حتى عثرت على اسمه. قلت لفهمى باهتمام لم أعرف له سببًا:

- المهم أن نجده بالمنزل

تحدث فهمى عن خسائره المتزايدة فى مهنته التى آلت إلى الانقراض بعد انتشار الورش الميكانيكية الحديثة لتصنيع الأحذية أوتوماتيكيًا. ألقى شقيقه باللوم على الحكومة لأنها لم تنشئ معاهد لتدريب عمال فنيين على صناعة الأحذية اليدوية، وألقيت باللوم على نفسى، لأننى لست أعرف ماذا أفعل بها بعد هذا العمر الطويل من تفكير عميق قادنى إلى موقف معلّق من كل شىء،وانتهى بى إلى الجلوس بهذه العربة، والذهاب إلى مكان لا أعرفه لسبب لا يهمنى فى شيء، ولكى أفعل شيئًا لست أعرفه حتى الآن. انزعاجى الدائم يفقدنى لذة الاستمتاع بالحماس لأى شيء. لم يكن هذا حالى من قبل ، فماذا حدث؟.. لعلها فرصة مناسبة للتفكير فى هذه المسألة من داخل هذه العربة ووسط هذه المئات المتدافعة من العربات.

أعادنى الضجيج القاتل إلى رحم أمى، فغشيتنى لحظة نادرة من الصفاء وتذكرت رقم تليفون منزلى المكون من سبعة أرقام ولم أجد فى ذلك أهمية تذكر.

يبدو أن فهمى لاحظ على وجهى علامات ارتباك محيرة فقال بلا مقدمات:

- أحمد الله كثيرًا أننى لم أتعلم مثلك

تعجبت لقوله المفاجيء فسألته:

- لماذا؟

- أننى أشعر بتوازن داخلى يفتقده كل أصدقائى من المثقفين

- وأنا منهم؟

- وأنت أولهم

- فكيف يكون العلاج لو كان الأمر كذلك؟

- أن تسلمها لله كاملة مادمت تعمل ما عليك

لم أتوقف يومًا عن التأمل فى خصوصية العلاقة التى تربطنى بفهمى. إنى دائم الانجذاب إليه. شديد الرغبة فى التحدث معه والاستماع إليه، رغم مابيننا من هوة عميقة فى المعرفة. بروحه قوة ساحبة هائلة تنشلنى بعيدًا عن حلبة الصراع الأبدى، المترعة بالهموم والقلق والخوف من المستقبل. ورغم نزواته الدنيوية التى لاتتوقف إلا أننى أرى فيه صوفيًا يمسك الدنيا بيده ولايدعها تسكن فى قلبه.

قال شقيقه وقد اخترقت العربة حوارى أبى قير:

- ادخل من هذا الزقاق

انحرف فهمى بالعربة إلى حيث أشار إليه أخوه، لكنه توقف فجأة ونظر إليه متشككًا ثم قال:

- أظن أنه الزقاق التالى له

تذكرت بندول ساعة الحائط الكبيرة و كم كرهته حتى أننى بعت الساعة كى أتخلص من حركته القاتلة. قال أخوه:

- أنا لست متأكدًا. فلنجرب

تصبب العرق من جديد على جبينى وتحت إبطى واحمرت أذناى بشدة، وتذكرت أشياء كثيرة سبق أن تذكرتها من قبل، ثم عدت فنسيتها لشدة ذهولى مما أرى وأسمع.

نزلنا من العربة. قال فهمى مشيرًا إلى بناية صغيرة:

- أظن أن هذا هو البيت

احتفظت بتوازنى فيما يشبه المعجزة حين قال أخوه:

- لابد أنه البيت الآخر الذى يقع خلفه

•••

عن جونتر جراس .. والصمت المر .. وحذلقات الحداثة

أحمد زرزور

"حان الوقت، إذن، للحديث، ولبوح الكلام/ حان الوقت لكى أقول مايجب أن يقال".

هكذا يبدأ" جونتر جراس" نصه الكتابى الأشهر، والذى كشف الثبات التاريخى للنفاق الغربى تجاه الكيان الصهيونى ، هذا النفاق المرجعى الذى ترسخ كأحد المقدسات الكبرى التى لايجوز مقاربتها نقديًا بأى شكل من الأشكال: تاريخيًا أو ضميريًا، ليصطف "جراس" إلى زميله المفكر الكبير "جارودى" حين أصدر سفره الفكرى المزلزل عن "الأساطير المؤسسة للسياسة الإسرائيلية" وكشفه لأكاذيب الهولوكوست، فيما يرينا صمتًا عربيًا مريبًا، متجاهلًا هذه اليقظة الضميرية لاثنين من أبرز مفكرى العالم، صمت لم يوفر: لاحاكمًا ولا مثقفًا عربيًا، ممن يدعون التحرر والاستنارة والثورية، الأمر الذى أثار حمية الزميل أسامة عفيفى فى كلمته بعدد مايو من "المجلة" بل مضيفًا إلى ما أشار إليه من التجاهل التام لقصيدة "جراس": ماتعرضت له من نقد حداثى يصمها بالركاكة والضحالة الجمالية والسطحية والتفكك، وكأن الشاعر الألمانى الشجاع مطالب بالاعتذار أمام كهنوت الشعر الحداثى العربى، عما ارتبكه فى حق الحداثة الشعرية من جرائم فنية وجمالية ، فيما يصمت الجميع أمام مايرتكبه الصهاينة من جرائم تجاوزت كل مخيلات الشرفاء فى هذا العالم، بل تجاوزت قدراتهم على تحمل كل هذا" الشر المطلق" الذى تحدث عنه الإمام المناضل الشهيد موسى الصدر، والذى وصف به الكيان الإسرائيلى.

نعم، لقد حان الوقت الإنسانى للبوح الصريح لكشف التواطؤ الغربى مع عصابات ال: شتيرن والهاجاناة "التى أسست كيانها على دماء الأطفال العرب من دير ياسين إلى قانا الثانية، أثناء الحرب على الجنوب اللبنانى ٢٠٠٦، ولعلنا نذكر ماحدث أثناء الانتفاضة الفلسطينية الأولى فى الثمانينيات، عندما نادى شاعر كبير "ممدوح عدوان" بضرورة الكتابة المقاومة دونما تأخير، حتى تنضج التجارب الإبداعية ونحن فى حميا حدث ضخم كهذا، ولنتذكر كلماته هاتفًا:

"أيها الشعراء، اكتبوا شعرًا، وليكن رديئًا
لاتسمحوا لأحد أن يخيفكم
هناك شىء يتطور ، حتى من خلال هذه الرداءة
وهناك شعب يعبر عن نفسه حتى من خلالكم
وليس من الضرورى أن ينال كل فرد من الشعب جائزة نوبل "

هنا، من الابتذال النقدى أن نحاكم نص "جراس" بالنظريات التفكيكية والبنيوية

صلاح جاهين

بابلو نيرودا

جونتر جراس

سمير القاسم

بول إيلوار

فدوى طوقان

ممدوح عدوان

ناظم حكمت

والشكلانية، إلى آخر ماتذخر به جعبة النقاد الحداثيين، وهم يحرمون هذا النص البسيط والعفوى من شرف الشعرية، ولانظن أن "جراس" نفسه كان معنيًا بالعثور على تصنيف لكتابته، كان معنيًا فقط بالتعبير الصادق عما يثقل ضميره اليقظ، وهو يتابع الفظائع الصهيونية ليل نهار وعلى مختلف الشاشات، بلا رادع من صحوة أخلاقية عالمية ، وهو ماجعله يكتب غاضبًا بحق ، منتقدًا أشرار هذا العالم على الجهتين: الذين يقتلون الأطفال بدم بارد/ والذين يرون الدم ساخنًا على كل شبر من فلسطين ولا تهتز لهم شعرة واحدة.

"لم أكن وحدى وحيدًا/ بل كان الجميع صامتين/ حتى صار السكوت عن الحقيقة كذبًا".

هنا سأستعير هذا المقطع من" جراس" ، متسائلاً: تخيلوا لو لم يكتب بول إيلوار وبابلو نيرودا ولوركا ومایاكوفسكى ومحمود درويش وسميح القاسم وفدوى طوقان وتوفيق زياد وناظم حكمت وصلاح جاهين والأبنودى وسيد حجاب وفؤاد حداد والأخوان رحبانى ، لو لم يكتبوا نصوصهم الساخنة فى حميا الأحداث الكبرى التى عاشتها بلادهم ، فى مواجهة كل أشكال الاحتلالات الخارجية والدكتاتوريات الوطنية ، وانتظروا حتى تصقل تجاربهم جماليًا وفنيًا وتشكيليًا - لو كان حدث هذا ، أكان ممكنا أن نتعرف على التاريخ النضالى والثقافى لأمة من الأمم فى غيبة هذا الزخم المّوار ؟

أكان ممكنًا أيضًا أن يختزل الغزاة والطغاة أزمنتهم الكابوسية الجاثمة على صدور الشعوب البائسة التى تنتظر مبدعيها كما تنتظر ثوارها، لإنقاذها من هؤلاء القتلة ؟

تساؤلاتك مريرة يا أسامة، والاستجابات المرجوة لما تفرضه من تحديات ، لاتزال انتظاراتها مريرة أيضًا.

المقطعان من قصيدة جونترس جراس

" ما إن قيل غدًا، فقد يكون الوقت فات ".

الأيامُ السَّبعة للوقْت

إلى رامى ورفاقه فى الثورة السورية

نورى الجرَّاح

١

دمُ مَنْ هذا الذى يجرى فى قصيدتكَ أيها الشاعر؟
عمياءُ قصيدتُك
وصوتُكَ أعمى
لكنَّ الهواءَ يُهَدْهِدُ السَّهلَ والعشبَ يهمسُ للقتيل.
القمحُ يتطاولُ
ليرى
ارتجافَ الهضبة.
عُنُقُ الحاصد جرحُ المحراث.. من خاصرةِ الفراتِ
إلى مغارة الدَّم فى كتف قاسيون
المَرْكَباتُ تفحُّ، وتعبُرُ
المَرْكَباتُ تعوي
الجنازيرُ الضخمةُ تتركُ بصماتِها على إسفلتِ
القرى،
المَرْكَباتُ العمياءُ تُرسلُ الحمَمَ إلى صورِ العائلة،
الأمهاتُ يُهرعن بالصَّبْيَةِ من حائطٍ إلى حائطٍ،
ويخبِّئن العذراءَ فى ركامِ الستائرِ
جدرانُ الطِّينِ تتهاوى وسَنابلُ الصيفِ تَتَقَصَّفُ...
صيفٌ مضى وصيفٌ تهيأ،
وصيفٌ وسيمٌ بياقةٍ داميةٍ حَمَلَتْهُ إلى البيتِ رياحٌ
عاتية.

السلكُ فى يد المراهق لم يَطُل
والجَدُّ المَقْنُوصُ
فى عرضِ الطريقِ
يَنْتَفِضُ
لا مزيدَ منَ الشُّبانِ هنا،
ضرْسُ الموتِ مَضَغَهم وتَفَلَهم إلى ما وراءَ الهضبةِ.
أنَا لا أكتبُ قصيدةً لكننى أمزِّقُ يدى فى الورق

٢

دَمُ من هذا الذى يجرى فى قصيدتك أيها الشاعر؟
من بقىَ هنا،
لينزُفَ
من بقِيَ هنا
ليقرأ ما كَتَبَ الأُفُقُ فى الصحائفِ
وما تَرَكَ شاعرٌ فى القصيدةْ.
غيومُ الأطفالِ تسافِرُ
والهَضَبَةُ تُلَوِّحُ.
الصُّوَرُ تَرْتَجُّ وتَغْرُبُ فى العَين، والفتى الذى شَقَّتِ
القيعانُ طولَهُ، مستلقيًا، داميًا ينتظرُ يَدَ أبيه.
الصُّوَرُ تَغْرُبُ فى الصُّور، ابتسامة من مضى ليقطف
التوت فى صيف مضى..

لكن الخَدَرَ يحتضنُ الفتى، الآن، الخدرُ يعيدُ الفتى
الضاحك إلى يد أبيه.
الأفقُ هشيمٌ،
والمطرُ يلاعبُ صحونَ الأطفال.
قال الممثِّلُ كنتُ قبل اليوم بلا صوت
ومَسرحى معلق فى ستارة؛
ملابسى سرقها الموتى
وصوتى
غاب
فى

البئر.
قالتْ طفلةٌ: كنتُ بلا عينين
والآنَ
صرتُ فراشةً.
الرياضيُّ صَرَخَ: دمى صوتي..
ودحرج فى ممر الموت عربةَ الهتاف
والصَّبى بادلَ النهارَ بابتسامته.
وفى البستانِ حيثُ سقطَ كوكبٌ
وتشقَّقتْ تحت خطى دامية أرضُ المسرّات،
قال فلاحٌ لصبيٍّ كُسِرَتْ رأسُهُ على صخرةٍ:
إننى أسمعُ رَجْفةَ الشتاءِ فى رُكبتي.
والآنَ،
جسدُه مستريحٌ فى طلقة الجندي.
وصلتْ شاحنةٌ كانت بالأمس تحمل البطّيخَ والآن:
عائلاتٌ نائمةٌ فى أكفانٍ حمراءَ وفلاحونَ صاروا
حفارينَ، وقبورٌ قبورٌ قبور..
كانتْ وجوه الرجالِ فى الأرياف البعيدة مكشوفةً عن
ابتساماتٍ لرجالٍ
والآنَ،
الأطفالُ يقفون فى الصُّور
مُقَنَّعينَ
والموتُ يطوفُ بجرابه على الأطفال.

٣

دم من هذا الذى يجرى فى قصيدتك أيها الشاعر؟
وفى المتبقى من الزمن، شقيقى الذى شقَّ الغروبُ
رأسه،
دمُه يقطرُ فى ملابسي
دمُ مَن هذا؟
وظهره الذى تقصَّفَ جهةَ الغربِ يقطرُ حمرةً وغروبًا.
دَمُ مَنْ هذا؟
دَمُ مَنْ هذا؟
قُلْ للرصاصِ أنْ يهدأَ قليلا
ريثما يكتب الشاعرُ قصيدَتَه ويفتح نوافذَها
ويحمل الآسَ إلى جسده المسجَّى.
ريثما تجمعُ امرأةٌ غسيلَها،
ريثما يعودُ طائرٌ من غابة
وتنزِّهُ العينُ نظرتَها فى جَسدِ النَّهار الحي.

٤

دم من هذا الذى يجرى فى قصيدتك أيها الشاعر؟
دَمُ من هذا الذى ينزُّ من جثمان النهار؟
دَمُ من هذا؟ دم من؟
وركبةُ الوقتِ مشطورةٌ،
والهواءُ
عصفٌ وراء عصف وراء عصف
والصُّور شِفارٌ تأكلُ الواقفينَ فى الصُّور
الجنود ينحنون على البنادق والموت يتلفت.
قال شهيدٌ أسْلَمَ الترابَ شهيدًا
كُنْ دليلى فى الطريق إليه

ولا تتأخر كثيرًا
وكُنْ سندى فى الروايةِ يوم يكذبُ المؤرخون
كُنْ صاحبَ البيتِ
وارْوِ الروايةَ كاملة:
اللصوصُ أضرموا النار فى بيت أبي
اللصوصُ سرقوا وجنةَ أختى ويدَى أخي
اللصوصُ قتلوا أبقارى وقادوا حميرى إلى بركةِ الدم
اللصوصُ انتهبوا قمرَ الصَّيفِ
وفؤادَ المسافرِ
اللصوصُ ربطوا الأخوات الصغيرات بأمراس الحقل
وكسروا على حجرِ البئرِ جمجمةَ المراهق.
اللصوصُ هتكوا ستارةَ الحلم،
ومشّحوا بدم الفجرِ قمصانَ نوم البنات.
ولما تساقطتِ الحجبُ، رأيتُ ما رَأيتُ كان وجهكَ القاتلُ
يملأُ وجهي
أهذا أنا
أم عدوى؟
فى الحقل صرختُ فيكَ، ونَظَرْنا الأيامَ تُبَدِّلُ ثيابَها
والزمنَ
يتسرَّبُ من الأيدي
فى الحقل صرختُ فيكَ وفى الجبلِ صرختُ
وفى المدينة لمَّا نزلنا
عيناكَ رأيتُهما زائغتين.
ها إن يدَك التى كبُرتْ واخشوشنت
تتلطَّخُ بدمى.
أخرجُ من بابٍ وتَخرجُ من بابٍ
لا أكون صورتَكَ ولا تكون صورتى
وأناديكَ:
تعالَ وخذْ ما أخذتَ
وباليد البلهاءِ، أودع البلطةَ فى الظهرِ والعتمةَ فى هاويةِ القلب.
تعال يا من تماديتَ حتى تكون ابن أمى
وأبى
وتكونَ أختى
وابنتى
وتكونَ .....
.....
.....
.....
.....جنازتى.
يا صاحب اليد التى لهثتْ
بالألوان
قرب يدي
ومعا رفعنا حجرَ الطفولةِ عن عقربِ الزمن.

٥

دم من هذا الذى يجرى فى قصيدتك أيها الأعمى؟
ولماذا أخرجُ من حكايةٍ وأدخلُ فى حكايةٍ؟
قالَ شاعرٌ رأى أمَّهُ فى السرير
عاريةً
ومطحونةَ الوجه:
أهذه أمى غدًا أَم شجرةٌ عجفاءُ؟
ومن هؤلاء المشيعون يخرجونَ من بابٍ فى مئذنةٍ
ولا يخرجونَ من حانةٍ أو مكتبة!
وشاعرٌ رأى نجمةَ الصبحِ دامية

قال:
لا أذكر إن كانتْ نجمتي!
وشاعرٌ ظلَّ ثلاثينَ حولًا يجرُّ صليبًا فى كتاب
ويوهمُ إخوتَه أن المسيح الموجع يسكن رأسَه الموجع.
اللصوصُ الذين خرجوا من شقٍّ فى حائطِ العدمِ مزَّقوا
صفحةَ الهواءِ وغمروا النوافذَ بالموت.
لمنْ آلتْ قصيدتى قالَ شاعرٌ
ولم يُبقِ الرصاصُ حيًا سوى الصمت؟
تتقصَّفُ المئذنةُ الصائحةُ ويتلو الشهيدُ شهادَته
على أخٍ أَتَمّ شهادتَه
على أمٍّ طوتْ أبناءَها السبعةَ فى كتابِ.. وخبَّأته من
العين.
ما من أحدٍ غيرِكَ
ما من أحدٍ غيرِكَ
فى هذه الجمعةِ وفى كلِّ جمعةٍ حتى صارتِ الأيامُ
السبعةُ للوقتِ
درجاتٍ فى التُرابِ ودرجاتٍ فى الهواء
حصَّةُ الشهداءِ من الشهادةِ:
لا أحدَ غيرَك.

٦

دمٌ من هذا الذى يجرى فى قصيدَتك أيها الشاعر؟
وهو دمٌ ريثما يكتبُ الأعمى وصيَّتَه ويفتحُ نوافذَها
للمطر
ريثما يدخل الشهداءُ ويدخِّنون أمنياتهم الأخيرة
ريثما تخرجُ امرأةٌ من زقاقٍ وفى يديها صبيٌّ تَقَصّفَ
كالسنبلة.
دَمٌ فى المدينةِ، دَمٌ فى البُلَيداتِ الصَغيراتِ فى ريفِ
الفقراءِ
دَمٌ على ثلمِ الفلاح، على سكَّةِ المحراث يشقُّ جمجمةَ
الغيبِ، ويقرأُ طالعَ النَّهار.
دَمٌ يصرخ فى حَنْجَرةٍ مشطورة والغرابُ بجناحين
متعاظمين يلطمُ الشقيقَ بدم الشقيق.
دَمٌ على أمنيةِ العابر، على خَيبةِ الهاربِ، على عارِ
المتفرِّج،
على صمتِ المُفكِّرِ يقلِّب أفكاره ويبلل مقولاته بدم
الصبية،
وفى يوم غد آخر يقرأ الجثامين فى ضوء الفلسفة.
دَمٌ على أمس القاتل ويومه وغده،
دَمٌ على سرير المضاجع زوجته غصبًا عن فؤادها
الكسير،
دَمٌ فى موعد الحب، دم فى اضطراب الخطوة
المضطربة،
دَمٌ فى صحون الطعام،
دَمٌ فى بلاغة الصوت،
دَمٌ فى التفاتة الغريب، فى هواء النهار،
دَمٌ فى كلمة الحب،

فى حزن المسافر،
فى هروب القرى وراء تلال أخرى،
فى النوافذ مهجورة والشعاع منكسرا..
دمُ الشقيقِ فى بلطة الشقيق.

٧

دم من هذا؟ دم من هذا أيها الشاعر؟
وهو دَمٌ فى المسافة منظورةً عن قربٍ ومنظورةً عن بعد
دَمٌ فى نظرة العين، وفى حسرة الناظر.
الأم تطبع قبلتها الصباحية فى الجبين البارد..
ذهب يكترى العجلة ورجع بلا وجه.
دَمٌ فى أسياخِ العجلة، دَمٌ فى حليب الصباح،
فى ماء الظهيرة، فى خيول العربة،
وفى نشرةِ الطقسِ دَمٌ طوال النهار، والسماء التلفزة
الجائعة.

٨

دمُ من هذا الذى يجرى فى قصيدتك أيها الشاعر؟
حبالُ الغسيل تَقْطُرُ والغروبُ يَسْفَحُ حمرَته على البيوتِ
الإخوةُ المولودون فى الأوقات يملأون السماءَ بالهتاف:
ما من أحدٍ غيرِكَ
ما من أحدٍ غيرِكَ
على أيديهم الأصغرُ
عاليًا
رفعوه
وكفَّنَهُ صَوْتُه
جسدُهُ الضَّاجُّ أشْعَلَ حنجرةَ المغني:

منكَ وإليكَ
منكَ وإليكَ
دمٌ فى غفلةِ المنعطفِ، فى نَمَشِ الصَّبي، فى ابتسامته
المدرسية،
فى كتابِ المعلِّم، فى سؤالِ الصباح،
دَمٌ فى بُحَّة المَراهقة، دمٌ فى هسيسِ الماء،
دمٌ على الأشجار نسَتْ من مرَّ ومن سقطَ ومن صاحَ
من ألم...
دمٌ على رداءِ الشَّمسِ، وخيوطُ النهارِ ممزقةً كما لو
كانتْ جرما تهتّك.
لسعُ دم ولسعُ رصاص لسعُ أصوات جارحةٍ
والكلماتُ مقيدةً بسلاسلِ الكلمات.
العينُ الغريقةُ
فى صورة
اغرورقتْ بالدم
خذْ هذه الصورَةَ من عينى وخذْ جرحَ العين.
المئذنةُ تتقصَّفُ وتهوى فى سورةِ الفاتحة
وطوالَ النهارِ
طوالَ النهارِ
يداى مبلولتان وخبزى مبلَّلٌ بالدمِ
وكلماتى تنظرني.

دمُ من هذا الذى لطخ يديك وكلماتك أيها الأعمى؟
أنا لا أكتبُ قصيدةً لكننى أشمُّ القميصَ لأبصرَ.

لندن ما بين أبريل ٢٠١١- وأبريل ٢٠١٢

مجلة «المجلة» بين عهدين

هل كنا نسبح ضد التيار؟!

سامى فريد

سنقرأ معًا بعض عناوين أحد أعداد مجلة "المجلة" الأخيرة قبل انتقال رئاسة تحريرها إلى الدكتور عبد القادر القط وتغيير شكلها ومضامينها. العدد هو رقم ١٦١ الصادر فى مايو ١٩٧٠ فى السنة الرابعة عشرة لصدور المجلة. ضم العدد مقالات وقصصًا وقصائد للدكتور شكرى عياد ومحمود محمد شاكر والأستاذ فتحى رضوان وسليمان فياض وسمير وهبى والشاعر محمد مهران السيد وبهاء طاهر والدكتور السيد عطية أبو النجا وبدر الدين أبو غازى والشاعرة وفاء وجدى وظفر الإسلام خان وسلوى بهجت عبد الحميد وإسماعيل البنهاوى والدكتور عبده شطا والشاعر نصار عبد الله وسيد حامد النساج وعلى شلش إضافة إلى أبواب المجلة الثابتة مثل: مع المجلات العربية وكان يقدمها كمال ممدوح حمدى ومع المجلات العالمية التى قدمتها أمانى كامل، ثم ثقافتنا فى شهر والثقافة العالمية فى شهر.. وأخيرًا شرح صورتى الغلاف للناقد التشكيلى ومستشار التحرير بدر الدين أبو غازي.

هكذا نلاحظ أن المجلة كانت تستهدف توسيع دائرة الاهتمام الثقافى فيها من الإبداع إلى الترجمة وفتح النوافذ على ثقافات الغرب إلى الثقافة العلمية شرقية كانت أم غربية.

كانت هذه هى رؤية يحيى حقى رئيس تحريرها من عام ٦٢ وحتى انتقال رئاسة تحريرها إلى الدكتور عبد القادر القط وخروج أسرة تحريرها بالكامل وكانت تضم فى فترات من عمرها الأساتذة أنور المعداوى والدكتور شكرى عياد وفؤاد دواره ويوسف الشارونى وبدر الدين أبو غازى والدكتور عبد الفتاح الديدى والفنان التشكيلى حسن سليمان والفنان عادل ثابت وكان من أبرز كتَّابها فى حقبة الستينيات حتى مطالع السبعينيات الدكتور جمال حمدان والسيد حسين ذو الفقار صبرى والشيخ محمود محمد شاكر والشاعر حسن كامل الصيرفى والدكتورة فاطمة موسى والدكتورة ملك عبد العزيز والدكتور محمد مندور والدكتور نعيم عطية والدكتور مصطفى سويف والدكتور يحيى الخشاب والدكتور محمود محمد غالى ومعهم أغلب جيل مبدعى الستينيات ومنهم بهاء طاهر وإبراهيم أصلان ويحيى الطاهر عبد الله وعبد الحكيم قاسم وإسماعيل البنهاوى وبكر رشوان ومحمد مهران السيد وحسن توفيق ووفاء وجدى وبدر توفيق ومحمد إبراهيم أبو سنة وحسن محسب ووحيد حامد ومحمود دياب ومحمد روميش ومحمد أحمد حمد وغيرهم.

أجيال من الكتَّاب والمبدعين تعاقبوا على "المجلة" منذ صدورها وحتى توقفها حتى كان صباح جميل أشرق علينا فأسعدنا وأسعد كل

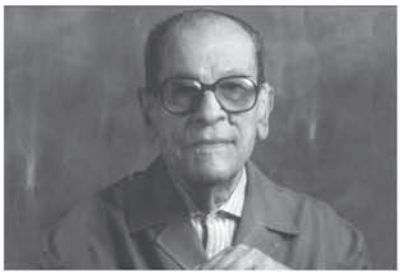
أعداد من المجلة

فتحى رضوان

شكرى عياد

من عرف "المجلة" ودورها الثقافى والتنويرى عندما طلعت علينا من جديد أعداد الجيل الجديد من "المجلة" الصادرة عن هيئة الكتاب برئاسة تحرير الصديق المبدع الشاعر أسامة عفيفى ليعيد بعث تلك "المجلة" التى تشرفنا منذ عقد الستينيات وحتى السبعينيات بالانتماء إليها وكانت بحق كما اختار لها شعارها شيخ أدبائنا يحيى حقى ليكون "سجل الثقافة الرفيعة"..

كانت كل خشيتى أن تأتى "المجلة" الجديدة مجرد تشابه أسماء مع مجلتنا التى عشنا لها وبها حتى طالعت أعدادها الأولى التى تفضل صديقى وأخى الأستاذ أسامة عفيفى بإهدائى إياها ليتحقق ما كنت أحلم به ويزداد يقينى رسوخًا بأن تلك البذرة التى وضعها ذات يوم أستاذ كبير مثل الدكتور محمد عوض محمد ورعاها وأضاف إليها وطورها يحيى حقى لتبعث بعد اثنتين وأربعين سنة شابة



نجيب محفوظ

يحيى حقى

بدر الدين أبو غازى

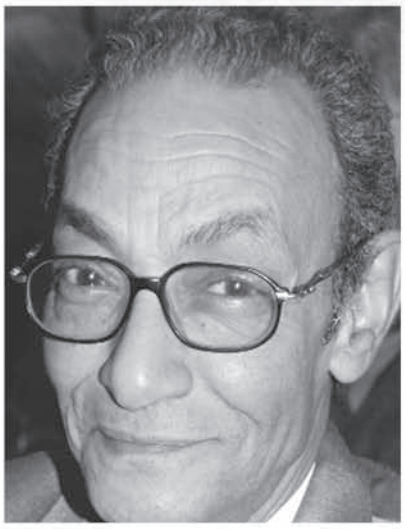
عفية تنمو وتتعملق يومًا بعد يوم فيثبت جيل الشاعر أسامة عفيفى أنه قادر على رعاية أكبر الصروح الثقافية وزيادتها والإضافة إليها الأمر الذى يبعث فى نفوس جيلنا الإحساس بالأمن والراحة والاطمئنان..

لابد أن أحكى هنا طرفًا من واقعة تؤكد صدق حماس يحيى حقى لجيل الشباب رغم ما كان يلقاه من عنت وضغوط لحصر المجلة فى إنتاج الدراسات الجامعية والبحوث. قال المعترضون فى لقاء جمعهم مع يحيى حقى وكنت أحد شهوده إن قرار إنشاء المجلة يقول: إن من

جمال حمدان

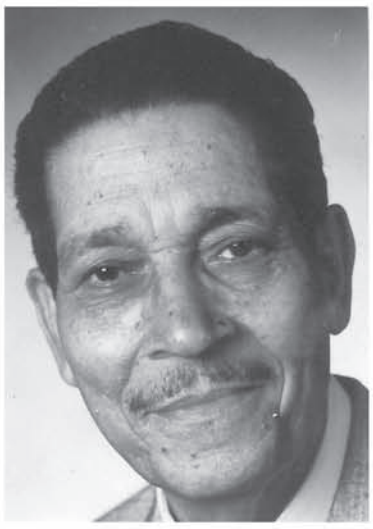
أهدافها العناية بالبحوث والدراسات الجامعية وتحقيق التراث وليست ملعبًا لشباب الكتَّاب والهواه الذين تسللوا إلى المجلة فى عهدك يا أستاذ يحيى..!

وفوجئت بأن دبلوماسيًا ووزيرًا مهذبًا ورقيقًا وخلوقًا مثل يحيى حقى يتحول فى لحظة إلى مناضل يستميت فى الدفاع عن حق شباب الأدباء والكتَّاب فى التعبير عن أنفسهم وأذكر أنه قال يذكِّرهم: أن قبائل العرب قديمًا كانت إذا ظهر فيها شاعر دارت به على الأسواق الأدبية تفاخر به غيرها من القبائل وأن المجلة



بهاء طاهر

عبد القادر القط



يوسف الشارونى

على امتداد عمرها ما شاء الله له أن يمتد لو قدمت للعالم أديبًا روائيًا أو كاتب قصة قصيرة أو شاعرًا واحدًا لكان هذا يكفيها فخرًا إلى ما شاء الله وذكر لهم كيف اكتشف أنور المعداوى نجيب محفوظ على صفحات مجلة الرسالة التى كان يرأس تحريرها الأستاذ أحمد حسن الزيات وأن المجلة لن تتوقف عن رعاية أدباء وشعراء مثل أمل دنقل ومحمد أبو دومة وبهاء طاهر وإبراهيم أصلان ويحيى الطاهر عبد الله ومحمد حافظ رجب ومحمد إبراهيم مبروك، واتفق الحاضرون يومها على تخصيص مساحة لأدب الشباب على ألا تنسى المجلة دراساتها وبحوثها وتحقيقاتها وهكذا انكشفت تلك الغمة التى هددت مسيرة المجلة فى ذلك الوقت..

ثم بدأت نذر الكارثة..

جاءت هزيمة يونيو عام ١٩٦٧ لتعصف بالمجلة بين ما عصفت به. بدأ التضييق والاختناق بقرار من الدكتورة سهير القلماوى رئيس مجلس إدارة دار الكاتب العربى التى كانت "المجلة" تابعة لها وطالب القرار بضغط مكافآت الكتّاب فى المجلة إلى مائة جنيه للعدد وكان ذلك مستحيلًا إذ كنا – يحيى حقى وكاتب هذه السطور – نعيد كتابة كشف المكافآت خمس أو ست مرات لنضع فيه أسماء كتّاب أمثال الدكتور جمال حمدان والدكتور نعيم عطية والدكتورة فاطمة موسى والسيد حسين ذو الفقار صبرى هذا غير طابور من الأدباء والشعراء الشباب كلهم داخل صندوق المائة جنيه. من السطر الثالث فى الكشف كنا نفاجأ بانهيار المائة جنيه وتجاوزها فنعيد كتابة الكشف وهكذا. كلمنا الصديق الشاعر صلاح عبد الصبور وكان مستشار النشر فى دار الكاتب العربى فى الأمر فقال: إنه يتفق معنا وأن ما يحدث "عيب" لكنها تعليمات مشددة من الدكتورة سهير القلماوى وقالت الدكتورة سهير القلماوى فى ردها التليفونى على مكالمة الأستاذ يحيى حقي: إنها تعليمات الوزير الدكتور ثروت عكاشة شخصيًا وفى مكالمة مع الدكتور ثروت عكاشة قال: إنه يأسف أشد الأسف لما يحدث لكنها تعليمات الرئيس عبد الناصر شخصيًا وانه يجب علينا جميعًا التحلى بالصبر حتى نعيد بناء جيشنا وتسليحه وأن ذلك فيما نرجو بإذن الله لن يطول، وفكر البعض منا فى تخفيف "الحمولة" بالانسحاب لتوفير نفقات مكافآتهم وكانوا من هيئة تحرير "المجلة" وقرر البعض الآخر مثل الأستاذ بدر الدين أبو غازى البقاء والاستمرار مجانًا وبدون مكافأة لكن الأغرب والأكثر مدعاة للدهشة أن جيل الأساتذة طلبوا من يحيى حقى حذف مكافآتهم من الكشف وتوزيعها على الشباب وكان رد الشباب هو اكتفاؤهم بالنشر عند يحيى حقى وتحويل مكافآتهم إلى أساتذتهم.. وكان من مهازل تلك الفترة أن كتّابًا مثل إبراهيم أصلان ويحيى الطاهر عبد الله وصلت مكافآتهم بعد ضغطها إلى جنيه ونصف الجنيه عن القصة وأن القصيدة كانت مكافأتها لا تتجاوز الجنيه الواحد.. أيام ندعو لها بالرحمة وأن يعوضنا الله خيرًا فى "المجلة" الجديدة التى نتمنى لها من أعماق قلوبنا الازدهار والاستمرار.

رحم الحيـــــــاة

طلعت رضوان

كان الزحام شديدًا فى الأتوبيس . وكانتْ حمولة الكتب على ذراعى ثقيلة . أنقذتنى إحدى السيدات . مدّت ذراعها وأخذتْ الكتب . بعد قليل خلا الكرسى الملاصق لها . مكّنتنى من الجلوس بجوارها . شكرتها وأثنيتُ على معروفها ، فسألتنى "ما كل هذه الكتب؟" قلت: "روايات" قالت: "أنا أقرأ فى علم النفس أكثر" شدّتنى بساطتها فى الحديث ، إذْ سألتنى إنْ كان لى كتب من تأليفى ؟ وسألتنى عن عمرى ؟ وعندما قلتُ لها: "أنا فى الستين" قالت: "ولكنك تبدوأصغر من ذلك بكثير".

تدفقتْ فى الحديث عن حياتها. وقالت: إنها تعشق الفن التشكيلى . ولها محاولات فى الرسم . أشعرتنى بود عمره سنوات وليس لحظات . سألتها عن عمرها . قالت: "تفتكر أنا عندى كـم سنة؟" قلت: "أنت فى أوائل الأربعينيات على أكثرتقدير" أشرق وجهها وقالت: "أنـــا تعديتُ الخمسين".

تردّد سؤال على لسانى، لا أدرى كيف التقطه عقلها. قالت: ترد على سؤالى الذى لم أطرحه عليها "وأنا لم أتزوج . وأرفض الزواج" شجّعتنى على الحوار بين شخصيْن ناضجيْن. سألتها عن مشاعرالوحدة وعن العواطف الطبيعية. واحتياجات الروح والجسد . وحاجة الرجل للمرأة. وحاجة المرأة للرجل. وتكوين الأسرة . فاجأتنى بصراحة صادمة. قالت: "لم أشعرأبدًا أننى فى حاجة إلى رجل" وعندما أبديتُ دهشتى أضافت: "وغريزة الجنس أحط غريزة" ثـم هاجمت سيجموند فرويد وتحليلاته عن الجنس.

أدركتُ أنّ لا جدوى من الحوار معها. تضع السدود بعد أنْ أشعرتنى بالود. امرأة تنفتح فى الحديث مع رجل لا تعرفه، ثم تُعلن أنها ضد قانون الطبيعة. تأملتُ وجهها علّنى أتمكن من فض غشاء غموضها. وجه فتاة فى الثلاثين، خمرى اللون. ومن عينيها الزيتونيتين يشع بريق طفولى. وعلى رأسها (بونيه) أحمر تطل منه خصلات من شعرها الناعم. جمال وجهها. وجسدها الممشوق. واعتناؤها الفائق بملبسها، ضاعف من غموضها فى عينى.

قرّبتْ وجهها من وجهى وقالت: "هل تصدق إذا قلت لك إنْ أنا خرجت من رحم أمى، ولكننى لم أخرج من رحـــم الحياة ؟ فاجأنى كلامها للمرة الثانية. بسرعة مذهلة كان عقلى يُعيد صياغة هذا البوح. قمعتُ الكثيرمن الكلمات على لسانى، واحتميتُ بالصمت.

عندما اقتربتْ محطتى وهممتُ بالوقوف، طلبتْ أرقام تليفوناتى. وكان طلبها المفاجـأة الثالثة. وبينما هى تُخرج الموبايل كى تُسجل الأرقام، تحرّكت السيارة. ارتفع صوتها وهى ترجو السائق أنْ يتمهل قليلًا. استجاب الرجل لرجائها عن طيب خاطر. أمليتُ عليها الأرقام التى وردت على ذهنى.

فى الطريق، وأنا أملأ صدرى بالهواء، شغلنى سؤال: هل أخطأتُ عندما تعمّدتُ أنْ أملى عليها الأرقام الخطأ؟

محمود درويش و رحلة البحث عن المجهول

شادى صلاح الدين

غلاف الكتاب

بروح شاعرة ترصد الدكتورة عزة بدر فى كتابها "محمود درويش وطن فى شاعر" الصادر عن دار الهلال، ملامح وطن وملامح شاعر كان حلمه أن يعود إلى قريته "البروة" ورفضت إسرائيل عودته إليها حيًّا وميتًا، لكن شاعر القضية الفلسطينية الذى لم نزل نسمع صوته "لم أزل حيا.. وحيا.. ولا أصدق غير حدسي" ذهب بعيدًا، وكتب على شاهد قبره اسم قريته التى لم يعد إليها.

تبدأ عزة بدر رحلتها مع درويش بمشهد رسمته، على ربوة مطلة على القدس، نام عصفور الجليل محمود درويش مطلًا على "أوراق الزيتون" "عاشقًا من فلسطين"، وما بين هذه البداية والنهاية التى انتهت إليها خطواته ما يستحق الحياة، وربما حمل شاهد الرخام عبارته الشهيرة "على هذه الأرض، سيدة الأرض، ما يستحق الحياة" ما يلخص إرادة الشعوب فى التحرر وثقافة المقاومة.

تبدأ الكاتبة من أبيات درويش وسطوره لتنسج منها رحلته، ليست كتابة ناقدة تبحث فى الدلالات والتراكيب والمفردات، وإنما شاعرة تسافر فى قلب شاعر، ولا ندرى منذ الصفحات الأولى للكتاب متى ستنتهى الرحلة، وفى كثير من الأحيان نتمنى ألا تنتهي.

فى موسكو كان أول بيت سكنه درويش بعد خروجه من فلسطين، حيث درس كطالب فى معهد العلوم الاجتماعية، ويصف درويش نفسه المكان قائلًا: "لم يكن لى هناك بيت بالمعنى الحقيقي، كان غرفة فى مبنى جامع".

ومن موسكو ارتحل الشاعر إلى القاهرة فبقى فيها عامين هما ٧١، و٧٢، يقول درويش عن تلك الفترة: "الدخول إلى القاهرة كان من أهم الأحداث فى حياتى الشخصية، فى القاهرة ترسخ خروجى من فلسطين وعدم عودتى إليها، لم يكن القرار سهلًا، كنت أصحو من النوم كأننى غير متأكد من مكان وجودي، أفتح الشباك وعندما أرى النيل أتأكد أننى فى القاهرة".

اضطر درويش إلى الخروج من بلاده تحت نيران الاحتلال الإسرائيلى وتعرضه للحبس وتحديد الإقامة، وقد كتب قصيدة "فى مصر" نشرت بديوانه "لا تعتذر عما فعلت"، يقول فيها:

فى مصر لا تتشابه الساعات
كل دقيقة ذكرى تجددها طيور النيل
كنت هناك، كان الكائن البشرى يبتكر

د. عزة بدر

الإلـه/ الشمس، لا أحد يسمى نفسه أحدا
أنا ابن النيل، هذا الاسم يكفينى
ومنذ اللحظة الأولى تسمى نفسك "ابن النيل"
كى تتجنب العدم / الثقيل

وتمضى عزة فى نصوص درويش، ومدنه، وعوالمه، وربما تتسلل من شعره إلى نثره، فتبحث رؤيته الشعرية قائلة: آمن درويش بأن الشعر هو دائمًا رحلة البحث عن المجهول والجديد معًا، فيقول فى كتابه "حيرة العائد": أكتب فى كل مرة كأننى أكتب لأول مرة وربما لآخر مرة، وسيكون عليّ وحدى أن أسعى منذ الآن إلى تجاوز هذه القصيدة/ الكتاب لا لشيء، إلا استجابة لنزعة هدم المنجز – فالمنجز سجن – والبحث عن جديد، فالجديد أفق.

فإذا كان الشعر صراعًا ضد الموت بتأويلاته ومستوياته المتعددة فإنه أيضًا صراع ضد ذاته، ضد موته الاختيارى حين يصبح تقليديًا ونمطيًا ومألوفًا، وحين يطمئن إلى أشكاله واستعاراته الجاهزة وخياله المروض.

وتمضى عزة فى الكشف عن رؤية درويش للشعر مقتبسة من كلامه قوله: "الشعر دائمًا هو ما لا نعرفه، هو القادم المجهول، وأجمل الشعر هو ما يغير مفهومنا عن الشعر".

وتتعرض الكاتبة بالحديث لتجربة درويش فى مجلة الكرمل التى أسسها عام ١٩٨١ وترأس تحريرها لمدة أربع وعشرين

سنة، فتورد حوارًا مع درويش أجراه عبده وازن، يقول فيه: إنه من الآثار الإيجابية للتفاعل الفلسطينى مع الحياة الثقافية اللبنانية أو التفاعل اللبنانى مع القضية الفلسطينية، مجلة "شئون فلسطينية"، و"الكرمل"، وعندما خرجت القيادة الفلسطينية والمقاتلون الفلسطينيون من بيروت إلى تونس رأيت الثورة الفلسطينية تقيم فى فندق على شاطئ البحر، كان المشهد مؤلمًا، ويستدعى كتابة رواية عن هذا المصير، لكن عرفات سرعان ما أعاد بناء مؤسسته وقال لي: واصل إصدار الكرمل، وذهبت إلى قبرص كى أرتب شئون الرخصة، وصدرت الكرمل من قبرص بعدما تركنا بيروت، فيما كنت أحررها من باريس، وأطبعها فى نيقوسيا، وكان معاونى الكبير الشاعر سليم بركات، وظلت الكرمل على امتداد ثلاثة عقود واحدة من أهم المجلات الثقافية العربية، وقد تجلى فيها الحضور الفلسطينى الفكرى والإبداعي.

وتصل عزة بدر فى كتابها إلى المراحل الأخيرة فى حياة درويش والتى بدأت بأكثر من عملية فى القلب تبعها موتان سريريان عامى ١٩٨٤، و١٩٩٨، وهى مرحلة اختلط فيها الصراع مع الموت بالصراع ضد فقد الهوية، مرحلة اتسمت بكفاح طويل ، وفى خضم هذا الصراع يكتب درويش جداريته التى اعتقد حين شرع فى كتابتها أنها نصه الأخير، لكن درويش كتب قصائد بعدها، جميعها تقف ضد الموت وترسخ معنى الحياة: "لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي"، "أثر الفراشة"، "على قبر الغزال"، وقصائد أخرى كثيرة.

الثورة والأدب فى سيناء

كيف ألقت ثورة ٢٥ يناير بظلالها على الحياة الثقافية والسياسية فى سيناء؟.. هو السؤال الذى يجيب عنه الأديب السيناوى حاتم عبد الهادى فى كتابه "الثورة والأدب فى شبه جزيرة سيناء".. ويضم عددًا من الوثائق والشهادات والأعمال الأدبية والإبداعية، التى تؤرخ لفترة الثورة فى سيناء، كما يضم أسماءً لمؤسسى تيارات وأحزاب سياسية، رأت النور فيما بعد مركزًا الضوء على مراحل تكون هذه الأحزاب.

الكتاب صدر ضمن مشروع إبداعات الثورة بالهيئة العامة لقصور الثقافة، وهو الرابع فى السلسلة، بعد "الثورة الآن" لسعد القرش، و"ثورة مصر" لعبد الحميد بسيونى، و"الثورة من الجانب الآخر" لعبد المنعم حلاوة.

يؤرخ الكاتب للجان التى تكونت لحماية الثورة المصرية فى سيناء فيذكر لجنة حماية الثورة التى تأسست من كل الفصائل السياسية والأفراد ورجال الأعمال والشخصيات العامة والمواطنين وتم إنشاء خيمة الحرية بميدان الحرية (الرفاعى سابقًا) بجوار مسجد الرفاعي.

يضم الكتاب شهادات لأبناء سيناء ومن بينها شهادة لـ"زين العابدين الشريف" يقول فيها: "إن شعب سيناء كان أكثر المتضررين من مبارك ونظامه، وأنه دفع ثمن التوريث بتعطيل جميع مشاريع التنمية إرضاء لـ"إسرائيل" التى كانت حريصة ولا تزال أن تظل سيناء أرضًا بلا بشر وبلا تنمية.. فسيناء دفعت ثمن تحالف المخلوع مع الصهاينة لحصار غزة الذى انعكس حصارًا على شعب سيناء من خلال عزلها عن طريق كوبرى الجحيم الذى مارس أقسى أنواع العذابات والتفتيش والمنع والحصار ودفع الإتاوات لضباط الشرطة.. وسيناء التى تراقب أنبوب الغاز الممدود عبر أراضيها إلى العدو الإسرائيلى بعين الحسرة عانت وماتزال تعانى أزمة الغاز المتفاقمة نتيجة للصفقات المريبة للرئيس المخلوع فى عصر السلام".

وفى قصيدة بالعامية المصرية لمؤلف الكتاب حاتم عبد الهادى السيد يقول تحت عنوان "دستور جديد":

دستور بلدنا عايزله ثورة تغييرات
والمسألة مش تعديلات
أو ترقيعات
لمواد بعينها ملفقة
عايزين قانون يحكم بلدنا من جديد
ويعيد لنا حكم العدالة المؤمنة
بعد اللى شفنا من حكومة ظالمة
أنا قلت لا للتعديلات

وفى قصيدة بعنوان يا بنت الإيه وحشتيني، للشاعر عبد الحليم سالم، يقول:

يا بنت الإيه وحشتيني
ونيلك اللى كان ممدود بيرويني
رجع تانى يغنيلك
يغنيلي
تعالى نرفع الراية
نجفف ماضى أحزانك

والكتاب يضم قطرات أخرى من نهر الإبداعات السيناوية لكل من أحمد أبو حج، وجمال جمعة وطه عاصم وعبد الكريم الشعراوي.

غلاف الكتاب

حاتم عبد الهادى

«الفتوة».. بين السينما والنظام العالمى الجديد

غلاف الكتاب

مع تصاعد الاحتجاجات الشعبية فى البلدان العربية، أو ثورات الربيع العربى برزت بوضوح ظاهرة العنف المنهج الذى مارسته الأنظمة الظالمة ضد شعوبها، مستخدمة فى ذلك "البلطجية"، لإرهاب الشعوب الغاضبة، وهو ما لخصَّه مبارك فى خطاباته الأخيرة بعد اندلاع ثورة يناير فى عبارة "أنا أو الفوضى"، وأطلق عليه السياسيون مصطلح "الاستبداد باسم الأمن والأمان".

وفى كتابها الجديد "الفتوة فى السينما المصرية" تطرح الزميلة الصحفية ناهد صلاح رؤيتها لشخصية الفتوة فى الحياة المصرية، لتخرج بالفتوة من شريط السينما إلى الواقع والحياة، ففى الكتاب الذى صدر ضمن سلسلة "كتاب اليوم" عن مؤسسة "أخبار اليوم" تربط الكاتبة بين الثورة المصرية والربيع العربى من جانب، ومصطلحات مثل "بلطجية"، و"شبيحة"، و"بلاطجة" من جانب آخر، متسائلة: هل هى تطوير لفكرة "الفتوة"، أم إنها ميراث الفقر والجهل فى مجتمع عصور الفقر والجهل والديكتاتورية.

تقول الكاتبة: "الجماهير بحضورها المليونى فى الشوارع والساحات والميادين وقود الثورة، وعلى مدار عام كامل شهدنا الغضب والحراك الشعبي، وهو امتداد زمنى لثورة بلا حدود، تعيد الاعتبار إلى الإرادة الذاتية المستقلة للشعب والجماهير التى كرَّست حياتها وأرواحها من أجل حلمه بوطن حقيقى تقبض على جمرته".

وتمضى الكاتبة قائلة: مصر الجديدة لم تعد يائسة ولا خائفة، وبينما انتشرت صور جديدة للعنف وبرزت مفردات متباينة عن البلطجة والبلطجية والانفلات الأمني، كانت تطالعنا الوجوه المصرية الباسمة فى العادة، ووجوه أخرى حالمة يبدو أصحابها كأنهم يستنهضون الحلم من قلب الغضب، وهم يدركون كلفته الباهظة.

وتستطرد الكاتبة فى بحث ظاهرة الفتونة فتقول: انتشار ظاهرة العنف عالميًا فى ظل الهيمنة المطلقة لأمريكا على مقدرات الشعوب الأخرى انطلاقًا من مفهوم القوة بعد فوزها "بالنبوت" على القطب الثانى فى الحرب الباردة أفرز تعبيرات "الفتوة المعاصر"، و"االبلطجى الأمريكي".

هذا التأثير الصارخ – برأى الكاتبة – لأمريكا على العالم كله، استطاع أن يجد طريقه فى ثقافة العنف فى مجتمعاتنا المحلية عبر السينما الهوليودية التى كرست لثقافة العنف بدءًا من أفلام الكاوبوى حتى أفلام حرب الكواكب، تلك التى جلبت للمشاهد نموذج الفتوة الذى كان قد تلاشى قبل سنوات.

وحافظت الكاتبة على الحدود الفاصلة بين الفتوة والبلطجي، فالفتوة كان المعادل الشعبى للحاكم الرسمى فى بدايات القرن الماضى، ووجوده حاجة ملحة لضبط ميزان الأمن والأمان فى مجتمع يعانى من ظلم الحاكم وظلم الاستعمار والفقر المدقع، أما البلطجى على المستويين الدولى والمحلى فهو من يمتلك القوة ويفتقد إلى القيم والأهداف النبيلة كما فى حالات البودى جارد الذى يعمل لصالح بعض الأغنياء والنجوم والمشاهير بدون أية منظومة أخلاقية.

وفى السنوات الماضية كانت البلطجة أحد دعائم الأنظمة العربية، تشكلت لخدمة الحاكم الظالم وتبرير استمراره.. فرضت قوانينها على الشارع المصري، وبخاصة فى المناطق الشعبية، وكانت ذروة ظهور البلطجية وعلو شأنهم هى أيام الانتخابات البرلمانية عامى ٢٠٠٥، و٢٠١٠، ورغم صدور قانون يجرم أعمال البلطجة فإن تنفيذه لم يتحقق على أرض الواقع بسبب تشعب علاقات البلطجية وتداخلها مع من أصبحوا هم أنفسهم بعد ذلك أعضاء المجالس الشعبية والمحلية التى تضع القوانين وتراقب تنفيذها.

لكن هؤلاء الذين أصبحت مصالحهم مهددة بعد ٢٥ يناير أرادوا أن يثبتوا وجودهم وسطوتهم فلم يترددوا فى إشعال الحرائق والدفع بالأحداث إلى حد مصادمات ووقوع قتلى وجرحى، وبعد "فتنة إمبابة" أراد العقلاء إصلاح الأمور فتطوعت لجنة حكماء إمبابة مع محافظ الجيزة

بمشروع إعادة تأهيل البلطجية لسوق العمل وقبل خمسون ألفًا الاتفاق، وهو رقم يثير المخاوف، فكم يصل عددهم فى مدن وقرى مصر كلها، وماذا سيحدث لو لم يتم إعادة تأهيلهم فى المرحلة المقبلة؟

وتنتقل الكاتبة إلى السينما حيث تؤكد أن الفتونة التى تبحث عنها ليست متمثلة فى ضخامة الجسم والشومة التى يحملها أى "عواطلي"، وإنما بتعبير الراحل سامى السلامونى الرمز الغامض لمعان أكثر غموضًا قد تكون هى القوة والجبروت بمعناه المطلق، بل والرمز لقيم عليا هى الخير والحكمة والعدالة والزمن القديم.

فى أفلام الفتونة نجد ملمحًا أساسيًا، فالخير ينتصر دائمًا على الشر، مهما طالت المعركة، هذه الصورة برزت فى عدد من الأفلام منها "ابن حميدو" ١٩٥٣ ، و"رصيف نمرة خمسة " ١٩٥٦.. بطولة فريد شوقي، و"أبو الدهب" ١٩٥٤ لحلمى رفلة، و"فتوات الحسينية" ١٩٥٤ لنيازى مصطفى، و"سواق نص الليل" ١٩٥٨، و"أبو حديد" لنيازى مصطفى ١٩٥٨، و"باب الحديد" ١٩٥٨ ليوسف شاهين.

اختارت الكاتبة ثلاثة نماذج لقراءتها قراءة تحليلية فتقول: يتميز فيلم سعد اليتيم إخراج أشرف فهمى بانطلاقه من موال شعبى شهير عن طفل يتربى يتيمًا بعد مقتل والديه على يد عمه، وهى قصة ذات أبعاد تراجيدية نلمسها فى التراث الشعبى والأسطورى لكثير من الشعوب حيث يبدو سعد اليتيم وكأنه حورس المنتقم الذى يثأر لأبيه من عمه الشرير ست، حيث يبدأ الفيلم بإعلان فاضل الجمال على أهالى الجمالية بأنه ألغى الإتاوات التى يفرضها الفتوات حتى لا يعيش الظالم من مال المظلوم، ويعترض الفتوات على فاضل، لكنه يرد: كل واحد من أهل الحى حيبقى فتوة، واللى ما يقدرش يدافع عن ماله وعرضه ما يستحقش نعمة ربنا.

ويقتل الفتوات فاضل وزوجته ويفلت مولوده من القتل إلى مكان مجهول حيث تمنحه الشيخة كرامات اسم سعد.

مشهد من فيلم الجوع

وتقدم الكاتبة تحليلًا سياسيًا للفيلم الذى أراد أن يصوِّر الصراع بين المعسكرين الاشتراكى والرأسمالى وفى هذا الإطار يبحث الصهاينة عن دور، فيما يتجه الفيلم إلى إرساء مبدأ الاعتماد على الذات كسبيل وحيد للخروج من الأزمة.

وفى "الشيطان يعظ" يقدم نور الشريف دور شطا ذلك الشاب الذى حلم بالعمل كفتوة مع الديناري، وتتوالى المفاجآت حول ما يطلب منه كفتوة ومفهومه للفتونة الحقيقية، ويقع شطا فى حيرة بين ما يحدث بالفعل من ممارسات الفتوات، وبين المفهوم الحقيقى الذى يؤمن به، وينتهى الصراع بمقتل شطا على يد أحد رجال الشبلى أحد الفتوات المنافسين للديناري.

وتتناول ناهد صلاح فيلم "الجوع" للمخرج على بدرخان ١٩٨٦ الذى يعرض فيه لأهل الحارة وقد قرروا أن نجاتهم من الظلم لن تأتى إلا بالوحدة والتوحد فى مواجهة الفتوة الظالم المستبد المستغل فيرجمونه بالحجارة حتى الموت، ورغم أن المخرج يحدد زمن الأحداث القاهرة ١٨٨٧ فإن الجوع ليس فيلما عن الماضي، فتشابه الظروف يؤدى إلى تشابه النتائج، ورغم أن الفيلم يدور فى عالم الفتوات فإنه يتجاوزه إلى عالم الحاكم والمحكومين، الأغنياء والفقراء، حيث ينشأ صراع مستمر بين طبقتين تعيش إحداهما على امتصاص دم الأخرى وعرق كادحيها.

ناهد صلاح

كتب وكتاب

زهير أبو شايب يواجه نفسه فى «ظل الليل»

غلاف الكتاب

بعد دواوينه الثلاث: "جغرافيا الريح والأسئلة"، و "دفتر الأحوال والمقامات"، و"سيرة العشب"، ومسرحية "بياض أعمى"، إضافة لكتاب نقدى بعنوان "ثمرة الجوز القاسية"، يعود زهير أبو شايب للمشهد الثقافى بديوانه الشعرى "ظل الليل" الصادر عن دار الأهلية – عمان، لمواجهة نفسه والكون، فى ليل يُقيم فيه ظلًّا وذاتًا:

من أنا؟؟
كل هذا الليل لى وحدي
ووحدي،
فى مكان ما من الماضي
أفتش عن أب
لأنام.

يتسع ليل أبو شايب لانتظار طويل من أجل بلاد ضائعة، أو حقيقة تائهة، أو "ليموت مثل النوم".. ولأن انتظاره بلا حدود، فإنه يستحضر مفرداته بصبر وأناة، من أجل مزيد من التنقيب فى "العتمة"، وفق إيقاع يهوى به وراء الليل عميقًا لـ"يُعيد تفسير الظلام".

على الغلاف الخلفى للديوان يصف الشاعر على جعفر العلاق كتابة أبى شايب بأنها تحمل "لغة جسدية تلذعها الغواية وطفولة البدايات، ويؤججها توّحش الجسد أو براءته"

ويضيف العلاّق "قصيدة أبو شايب تقف نقيضًا لكل شعر صاخب استطرادى مهذار، فهى إصغاء لأكثر الخلجات خفاء، لهشاشة الكائن، لتفتح الرغبات، للغروب الوشيك، لحماقة الطين أو تفاقم الذكرى، وهى احتفاء حميم بالأنثى حين تقود الكون إلى صباه والجسد إلى عذابه الرشيق كالأمل". فى الليل، يستفيق الشاعر على يتمه، وهو يعتقد أن أمه تركت له ضوءًا ليبحث عن نفسه وعنها فى الظلمة، وهو فى مرات أخرى يتذكر والده، وهو بذلك يجاور حنينه وفقده لوالديه بتلك الرغبة الشديدة فى الكشف عن المعنى كاملًا:

ليأت الليل من كل الجهات
إذن
ليأت بكامل المعنى إليّ
وكامل الإرباك.

الليل الذى يُكمل المعنى والإرباك فى آن، هو خيار الشاعر غير متخل عن لغة تُجّمل الليل وتنسج منه حكايات لا تنتهي، وتُحيل أسئلة الوجود فى ثناياه وطبقاته، التى هى أساسًا دواخل الشاعر وحالاته يسقطها على عالم الليل ويُلبسها عتمة وجمالًا.

من جانبه يتحدث أبو شايب، الذى يحمل بكالوريوس فى اللغة العربية، عن تجربته الشعرية الجديدة بالقول "هى قصائد مشغولة بالليل كتيمة مركزية بوصف الليل زمنًا للوجدان العربى الراهن.. تأخر صدورها على الأقل خمس سنوات ربما بسبب الإحباط والشعور بلا جدوى النشر فى هذا العالم المشغول بعبادة الطاغوت".

وينتمى الشاعر الفلسطينى زهير أبو شايب إلى قلّة من الشعراء العرب المعاصرين الذين امتلكوا سمات أسلوبية نوعية تعزّز صوته الخاصّ بين أقرانه، وترقى به إلى تشكيل تجربة متجددة، لا تنفصل عن أرقى تقاليد الكتابة الشعرية العربية، ولا تنعزل عن تفاعلاتها معًا وفى آن.

فهو، من حيث خيارات الشكل، ما يزال يعتمد صيغة التفعيلة، ويلحّ على استكشاف طاقاتها الإيقاعية التى لا تنفد، ويتوصل إلى نتائج جديدة لا تعيد ترجيع أصداء تجارب الروّاد من جانب أوّل، ولا تقتفى أثر المعلّمين الكبار المعاصرين من جانب ثان.. لكنه، فى السنوات الأخيرة بصفة خاصة، جرّب كتابة قصيدة النثر، وأعطى فى هذا الشكل الشاقّ قصائد عالية المستوى، أثبتت أنّ اشتغاله باستكشاف طاقات النثر الإيقاعية لا يقلّ حساسية عن مراسه فى تطويع تشكيلات الوزن الموسيقية.

وتشكّل النبرة الفلسفية، فى المحتوى والموضوعات، علامة فارقة فى نتاج زهير أبو شايب،

زهير أبو شايب

ويندر أن نجد فى الشعر العربى المعاصر هذا الإغراق الشامل فى مشهدية ميتافيزيقية ـ نفسانية قائمة على موقف الشاعر من الوجود، وعلى تصالح أو تأزّم علاقته بعناصر محدّدة فى شبكات ذلك الوجود: الجسد، الظلّ، الطبيعة، الكون.

وإذا كان الشاعر يستعيد بذلك تراثًا شعريًا مُفتَقدًا كثيرًا هذه الأيام، فإننا هنا أيضًا لا نشمّ رائحة شعراء روّاد عكفوا على التأمل الفلسفي، أو جعلوه سمة طاغية فى قصائدهم.. ومن جانب آخر، ليس بين غوايات أبو شايب أن يعيد إنتاج لائحة الشخوص الأسطورية التقليدية، التى درج الشعر العربى المعاصر على استلهام مدلولاتها ورموزها.

وإذا كانت فلسطين لا تحضر فى معظم قصائد أبو شايب على نحو مباشر أو سياسى أو خطابي، ولا على نحو ملحمى أو أسطورى أو تجريدي، فذلك لأنّ ما يحضر فى المقابل، ويمتزج فى صياغات مركبة آسرة، هو قِيَم الوجود الفلسطينى ذاته، فى جوانبها الإنسانية والشعورية والحضارية والإبداعية، وفى ما تستولده من ثقافة مقاومة وحسّ بقاء ونزوع ارتقاء، على أرض الفلسطيني، فى تاريخه وجغرافيته وفضائه، وداخل كينونة وطنية عبقرية، غير منفصلة عن أبعادها الكونية.. وهذا ما ظلّ الراحل الكبير محمود درويش يحثّ الشعراء الفلسطينيين الشباب على مقاربته وتطويره، ورأى فى تجربة أبو شايب مستوى عاليًا من تحقق ذلك المسعى الجمالى والثقافى الكبير.

السياسات الاقتصادية العالمية وشيوع الفقر

كيف أدت سياسات المؤسسات المالية العالمية، وعلى رأسها صندوق النقد والبنك الدوليين، إلى شيوع حالة من الفقر وغياب القدرة لدى الاقتصاديات الوطنية فى الدول النامية على تطبيق سياسات اقتصادية وتنموية وطنية؟!!.

سؤال مهم يسعى عالم الاقتصاد الكندى، ميشيل تشوسودوفيسكى للإجابة عليه.. وفضح سياسات الكيانات الاقتصادية العالمية فى إفقار الدول النامية فى كتابه الصادر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب تحت عنوان "عولمة الفقر" ترجمة د. محمد مستجير مصطفى.

المؤلف عالم اقتصاد كندى، وهو من مواليد العام ١٩٤٦، تخرج فى جامعة مانشستر الإنجليزية، وحصل على درجة الدكتوراة من جامعة نورث كارولينا الأميركية، ويعمل أستاذًا للاقتصاد بجامعة أوتاوا بكندا، من مؤلفاته "الحرب على الإرهاب" – ٢٠٠٥ـ و"أخطار الحرب النووية"، الذى صدر فى ٢٠١١.

يؤكد الكاتب فى تقديمه للكتاب على مجموعة من الحقائق، وهى أن السياسات الغربية فى المجال الاقتصادى الدولى خلقت الكثير من المشكلات الاجتماعية والسياسية فى المجتمعات النامية والتى خلقت الاضطرابات الاجتماعية والعنصرية وتقويض الحريات وحقوق الإنسان بشكل عام، بما فيها حقوق المرأة.

يناقش المؤلف فى كتابه الذى يتكون من ٥ أجزاء و١٣ فصلًا الأسباب التى جعلت من الفقر ظاهرة عالمية، ورغم أن الكتاب ألف منذ سنوات، قبل نهاية القرن العشرين، فإنه وضع صورة تنبؤية ثبتت صحتها بنهاية القرن العشرين ومطلع القرن الحادى والعشرين، مع زيادة وتيرة حدوث الأزمات الاقتصادية العالمية، كما فى جنوب شرق آسيا، وفى الغرب نفسه، حيث وقعت أكثر من أزمة كبرى فى الغذاء والحبوب، وكذلك فى مجال الطاقة والسلع الأساسية الأخرى.

حيث يقدم عالم الاقتصاد تفسيرات لحالة الإفقار العالمية التى ضربت الكثير من الاقتصاديات النامية، وانهارت بسببها النظم الإنتاجية فى العالم النامي، وأدت إلى تصفية المؤسسات الوطنية، تحت مسمى الخصخصة وإعادة الهيكلة، وتحلل البرامج الصحية والتعليمية والخدمية عمومًا، مع تراجع دور الدولة بسبب "نصائح" و"توصيات" صندوق النقد والبنك الدوليين.

وقد دعم تشوسودوفيسكى كتابه بملحقين، الأول بعنوان "تزييفات عالمية"، يوضح فيه كيف تقوم الأمم المتحدة بتزييف نسب وأرقام الفقر حول العالم، من أجل إخفاء تأثيرات العولمة والسياسات الغربية، والثانى عبارة عن حقائق وأرقام حول النسب الحقيقية للفقر فى العالم، بما يوضح وجهات النظر التى نقلها فى كتابه.

غلاف الكتاب

أستاذى محمد أمين الشيخ

د.نبيل حنفى محمود

أحسب أننى من جيل أدرك أواخر التعليم الحقيقى فى مدارس مصر، وأظن كذلك أننى وكثرة من أبناء ذلك الجيل قد تعلمنا على أيدى جماعة لا تتكرر من المعلمين، جماعة جعلت من التعليم رسالة قبل أن يكون مهنة، فتجرد رجالها للأخذ بأيدى تلاميذهم عبر مدارج الرقىّ خلقيًا وعلميًا، ولم نسمع يومًا- طوال مكوثنا بين أيديهم على مقاعد الدرس – أن أحدًا منهم أعطى درسًا خصوصيًا أو عمل فى شيء سوى مهنته المقدسة، وقد كان حظى فى ذلك عظيمًا، إذ جاءت نشأتى الأولى بمدينة قوص، عاصمة الصعيد وموطن العلماء فى عصر دولتىّ المماليك بمصر، حيث تلقيت العلم فى مدارس قوص الأولية على مجموعة متميزة من المعلمين، كنا نسبق أسماءهم بلقب الشيخ، وذلك لارتباط معظمهم علميًا بالأزهر الشريف ومعاهده العلمية، غير أن واحدًا فقط من هؤلاء الأساتذة العظام أثر فى تكوينى ووجدانى، أعنى بذلك أستاذى فى المرحلة الثانوية.. الأستاذ محمد أمين الشيخ رحمه الله.

سيرة موجزة

ولد الأستاذ محمد أمين الشيخ بمدينة قوص فى عام ١٩٢٤م حيث بدأ مشواره فى تلقى العلم بمدارسها الأولية، حتى حصل على درجة الليسانس من كلية أصول الدين بجامعة الأزهر فى عام ١٩٥٣ م، وأتبع ذلك بدراسات عليا فى التربية والأدب من جامعة الأزهر (١٩٥٤م) وكلية دار العلوم بالقاهرة (١٩٦٢م) وكلية آداب الإسكندرية (١٩٦٦م)، وقد عمل الأستاذ الشيخ بالتدريس فى مدارس قوص منذ مطلع ستينيات القرن العشرين، وتدرج فى وظائف التربية والتعليم المختلفة، حتى أحيل للتقاعد فى عام ١٩٨٩م كموجه عام للغة العربية بمحافظة قنا.

كان التميز ملازمًا للأستاذ الشيخ طوال مشواره الوظيفى، ويمكن القول بأن أسباب ذلك التميز كانت كثيرة، ويأتى صفاء نفسه ونقاء خلقه فى مقدمة تلك الأسباب، مما ترتب عليه ثانى تلك الأسباب، وهو وضوح انتمائه الوطنى والقومى والإسلامي، ذلك الانتماء الذى تفاعل مع ثالث أسباب تميزه وهو موهبته الشعرية، لينطلق صوته الشعرى متغنيًا ببلدته قوص وبوطنه مصر، مما جعله يستشرف ببصيرته النافذة المحيط القومى لمصر وامتدادها الاسلامى، لقد أثمر تفاعل انتماء الأستاذ الشيخ مع موهبته عديدًا من الدواوين نذكر منها: (ملحمة البارود:١٩٨٦م) – (عرش الطاووس:١٩٨٨م) – (أغنيات جنوبية:١٩٩٠م) – و(مواكب الفجر:٢٠٠٥م).

استلهم الأستاذ الشيخ التراث فى بعض من قصائده، وعبَّر عن أمجاد قومه وانتصاراتهم فى قصائد أخرى، ولكنه جسَّد فى جميع قصائده كل ما هو إنسانى وجميل، وبشر دائمًا بمستقبل يسوده الخير والحق، وكان فى ذلك متسقًا مع أفكاره وما يؤمن به ، لذلك كان النجاح حليفًا لخطواته فى كل مراحل حياته، يشهد على ذلك ما اجتمع له من حب فى قلوب من أسعدهم زمانهم بتعلم العربية على يديه من أبناء قوص، وهم أجيال لا حصر لها، وعندما عمل الأستاذ الشيخ بالسياسة قرابة منتصف ستينيات القرن الماضى، وذلك من خلال نهوضه بأعباء منصب أمين الاتحاد الاشتراكى العربى فى مركز قوص، لم ينتقص ذلك من حب أهل قوص واحترامهم لشخصه، حيث ابتعد تمامًا عما يعلق بالسياسة من أدران ومثالب كالانتهازية والميكيافلية، ومضى بين أهل قوص يدعو بالحكمة والموعظة الحسنة إلى استعادة ما شاده الأجداد من مجد وحضارة، وبالرغم مما أحاط تنظيم الاتحاد الاشتراكى من أقاويل، ظل الأستاذ الشيخ محافظًا على سمت المعلم ووقاره، ولم يره أحد من أهل قوص يومًا مبتذلًا لنفسه أو لأفكاره ومبادئه، حتى طوى رحيل الزعيم جمال عبدالناصر صفحة الاتحاد الاشتراكى من سجل السياسة المصرية، ليتفرغ الأستاذ الشيخ لمهنة التعليم التى لم يتركها إبان عمله بالسياسة، حتى إذا ما أحيل للتقاعد فى عام ١٩٨٩م، أوقف ما تبقى من عمره على قرض الشعر ورعاية الأدب فى بلدته الحبيبة التى لم يغادرها إلا لماما ، وقد تمثلت رعايته للأدب فى تبوئه لرئاسة نادى البهاء زهير الأدبى بقوص ، وفى اضطلاعه برئاسة أول – وأرجو ألا تكون آخر – مجلة تصدر بمدينة قوص ، وهى مجلة " قوص" التى صدر العدد الأول منها فى شهر أكتوبر ١٩٨٥م، هذا وقد كان للجانب الروحى شق كبير من اهتمامات الأستاذ محمد أمين الشيخ بعد تقاعده عن العمل، حيث تفرغ لإلقاء الدروس الدينية وخطب الجمعة فى زاوية صغيرة تقع بجوار منزله وبالقرب من شارع القيسارية بمدينة قوص، حتى لقى وجه ربه – راضيًا ومرضيًا عنه باذن الله – فى يوم الأحد الموافق الخامس عشر من شهر يناير عام ١٩٩٥م.

فى صناعة الأدب

يعد الأستاذ محمد أمين الشيخ – رحمه الله – واحدًا من صناع الأدب العظام فى عصرنا وفى كل عصر ، ولم لا ؟ .. وسيرة حياته تزخر بالأدلة على ذلك، ويتمثل أول تلك الأدلة فيما أبدع من شعر، جُمع بعضه فى دواوين وتناثر معظمه على صفحات الصحف والدوريات، وبينما يعد تقريب الأستاذ الشيخ أسرار الأدب وجمالياته لأفهام تلاميذه أهم تلك الأدلة، فإن رعايته للأصوات الأدبية الناشئة تحتل أيضًا موقعًا مميزًا بين تلك الأدلة، وسوف نعرض فى الفقرة التالية الملامح العامة لتأثير الأستاذ الشيخ فى تلاميذه ولدوره فى تشجيع الأصوات الأدبية الصاعدة بمدينة قوص.

حدث لقائى الأول بأستاذى محمد أمين الشيخ – رحمه الله – فى أحد أيام شهر أكتوبر من عام ١٩٦٣م، وجاء ذلك اللقاء فى إحدى قاعات الدرس المخصصة للصف الأول الثانوى بمدرسة قوص الثانوية المشتركة، أدهشنى وزملاء الدراسة سمت الوقار الذى طالعنا به الأستاذ الشيخ منذ الدرس الأول، وبهرنا جميعًا أداؤه البالغ الفصاحة لما ندرس من شعر، إننى

محمد أمين الشيخ

لن أنسى ما حييت الجرس الفخم لصوت الأستاذ الشيخ وهو يلقى على أسماعنا الأبيات التالية من معلقة زهير ابن أبى سلمى:

سعى ساعيًا غيظ بن مرة بعد ما
تَبزّل ما بين العشيرة بالدم
فأقسمت بالبيت الذى طاف حوله
رجال بنوه من قريش وجُرهم
يمينًا لنعم السيدان وجدتما
على كل حال من سحيل ومبرم
تداركتما عبسًا وذبيان بعد ما
تفانوا ودقّوا بينهم عطر منشم

مضى الأستاذ الشيخ بعد إلقائه المبهر لتلك الأبيات يشرح لنا ما غمض من ألفاظها مثل تبزّل وجَرهم وسحيل ومبرم وعطر منشم، وهو فى شرحه يستند إلى ثقافة موسوعية وإحاطة تامة بكل ما يتصل بالشعر من فنيات، وبما ينطوى عليه النص من فقه اللغة وبلاغة التصوير ونصاعة المنطق، لم يقف تأثير الأستاذ الشيخ فنيًا عند ما يشرح من دروس مقررة، وإنما امتد تأثيره إلى تشجيعنا على ارتياد مكتبة المدرسة ومتابعة الأحداث ومعالجة الكتابة وممارسة الرياضة، ويكفى للتدليل على ذلك التشجيع، القول بأننى وكثير من زملاء الدراسة فى قوص الثانوية، قرأنا مع الأستاذ الشيخ ديوان الشاعر الشهيد هاشم الرفاعى (١٩٣٥ – ١٩٥٩ م) وهو غير مقرر علينا، وكان ذلك بتأثير ما رواه لنا الأستاذ الشيخ عن مأساة ذلك الشاعر، لقد أشعل تشجيع أستاذنا الجليل – رحمه الله – كوامن المواهب الأدبية فى نفوس البعض منا، حتى أن زميلًا لنا هو الصيدلى جمعة محمد مسعود (رحمه الله) نظم قصائد عدة ومسرحية شعرية، ونحن بعد طلبة فى الصف الثانى بقوص الثانوية، وتتجلى رعاية الأستاذ الشيخ للأصوات الأدبية الناشئة فى عدد من تألقت أسماؤهم على صفحات مجلة "قوص" من كتاب وشعراء، ومن هؤلاء نذكر كلًا من: مصطفى محمد إبراهيم – مصطفى حجاج – يسرى الجرجاوى – عاطف رجب – عبدالناصر محمد إبراهيم ونجوى فرج.

حق واجب

كنت – ولازلت – أحد أكثر تلاميذ الأستاذ محمد أمين الشيخ تأثرًا بمثاليته فى عمله وبصدق موهبته ، وكان فضله علىّ عظيمًا فى حياته وبعد رحيله، حيث بدأ عشقى للشعر والأدب أثناء دروسه التى تلقيتها فى قوص الثانوية، وقد ألهمنى رحيله أول مقالة نشرت لى فى صحيفة سيارة، وهى مقالة "أستاذى شاعر الجنوب"، التى نشرت بالعدد رقم (١٥٠) من صحيفة "أخبار الأدب"، والذى صدر فى ١٩٩٦/٥/٢٦م، إن قامة أدبية شامخة كالأستاذ الشيخ ، لم تأخذ حقها بعد من التقييم والتكريم، واليوم.. وحين أكتب عن الأستاذ الشيخ لأذكّر به أجيالًا لم تعاصره فى قوص أو تسمع عنه فى ربوع مصر، أتوجه بالنداء لمؤسساتنا الثقافية كى تجمع شوارد أعماله، ومن ثم وضع تلك الأعمال على خريطة ما يعقد من ندوات ومؤتمرات.

ارفـــع رأســـــك

محمد أمين الشيخ

ارفع رأسك
وسمعت الصيحةَ ذات صباحْ
وأنا مطعون
فى قلبى آهاتُ جراحْ
والقهر يُمَزّقُ أعماقى
والسيدُ يسحقنى بالسَّوط
لهيبًا فى ظهرى يجتاحْ
وأكِدُ .. أكِدُ ولا أرتاحْ
كالتائه فى القفر المجهولِ
يُحيط به رملٌ ورياحْ
كالطفلِ .. تفزعه ليلًا .. سُودُ الأشباحْ
وسمعت الصيحةَ .. كالمذعورْ
أفقت من الحلم المسحورْ
وفى عينىْ .. وبين يَدَىْ .. أمـان زاهـرة ونجاحْ

•••

ارفع رأسك
ورفعت أنا رأسى ..بشموخ ..البطل المنتصرِ
ومسحت دموعى
كم أبكانى الذلُّ
وكم عانيت من القدرِ
أحسست البسمة فى شفتىَّ
أنا المحروم من البسماتْ
أنا المغمورُ بسيل الحزن المنهمرِ
ولمحت طريقى .. مفروشًا
عَبقا بالورد
تُطرزه نبتاتُ السوسن والزهرِ
وسَطَرْتُ على الصفحاتِ البيضِ
هنا حقًا يبدأ عُمُرِى

•••

ارفع رأسك
أحسست بأنى أتنفسْ

تملأ صدرى
نسمات نقاءٍ عطريةْ
وحطمت قيودى .. أصفادى
منطلقًا عبرَ الحريةْ
ورأيت الأرض تباركنى
وتعانقنى
تمنحنى كل معانى الحب المرويه
وتضاءل جلادى العملاق
مضى .. وتلاشى
عبر دروب التيه الأبديه

•••

أرفع رأسك
وطردت الغاصب والسجانْ
وحطَّمت بكفىَّ القضبانْ
أنا الإنسانْ
وهويت بفأسى
لم أرحم رأس الثعبانْ
طهَّرت ربوعى
محوت الفقرَ .. محوت القهرَ
محوت أساطير الطغيانْ
ما أقوى ثورةُ مظلوم
إعصار يقتحم الشطآن

•••

ارفع رأسك
وتمر .. تمر بى الأيام
أروى ظمأى .. أشرب .. أُتْرَعْ
والشجرة حولى باسقة
ريانةُ روض تترعرعْ
تنمو .. تعلو .. تجتاز الأفق وتتفرعْ
تزهر .. تعطى ثمرات الحُب
والعطرُ يفوح ويتضوعْ
وأعيش بدوحتها فى الظل
رَفيف الروح
طَمُوح الفكرِ
ولا أقتنعْ

•••

ارفع رأسك
وسأصنع من جسدى سُورًا
يحميها من غُولِ الإرهاب
ومن الأغراب
وسأحميها
من دود الأرض .. وعصف الريح
ووحش الغابْ
ومن الأعطابْ
وسأنزع عنها طُفَيْلِى الأعشابْ
وتسلق أشجار اللبلاب

•••

ارفع رأسك ... قد قال جمال
رأسى بالثورة قد رُفعتْ
أن أخفضها ... صعب ومحال

عشاقه قاموا بحل اللغز

اكتشاف أقدم مسرح لشكسبير شرق لندن

«يمكننا فعل الكثير بالحق.. لكن بالحب أكثر»
هكذا اعتقد «وليام شكسبير».. وصدق الإنجليز
معشوقهم، الذى تكاد لا تغيب شمسه عن مسارحهم
طوال العام.

مسرح الجلوب

مسرح عالمى

بهذا الحب، توصَّل علماء الآثار البريطانيون إلى حل لغز شغل أذهانهم على مدار عقود طويلة، فقد أعلن متحف الآثار فى لندن العثور على بقايا مسرح "كورتين" فى منطقة شرق العاصمة البريطانية لندن، هناك وعلى خشبته قدَّم المسرحى البريطانى الكبير أولى عروضه المسرحية التى يعتقد أنها كانت مسرحية روميو وجولييت، ومسرحية هنرى الخامس على وجه التحديد.

وقد حظى هذا الاكتشاف بالكثير من الاهتمام والإثارة داخل المجتمع الإنجليزى عامة والشكسبيرى، خصوصًا أنه جاء متزامنًا مع مهرجان يحتفل بأعمال شكسبير بـ ٣٦ لغة على هامش الأولمبياد بلندن.

رغم أن بقايا المسرح تقع فى مكان شديد الحيوية فى لندن، بجوار مسرح "الجلوب" الشهير، ورغم أن العلماء كانوا يدركون ذلك استنباطًا من الكثير من الحقائق التاريخية، فإنهم فى كل مرة كانوا يقتربون فيها، كانت محاولاتهم تبوء بالفشل، لكنهم لم يملوا البحث.

كان الحل أمام علماء الآثار هو اللجوء إلى علماء اللغة، حيث تمكن اللغويون من استخلاص معلومات ساعدت على الاستدلال على الموقع الفعلى للمسرح عن طريق إعادة قراءة أعمال شكسبير عشرات المرات، كذلك المذكرات المعاصرة، ثم إجراء مقارنات للأوصاف الموجودة فى الكتابات والمذكرات المعاصرة لشكسبير.

كان آخر تدوين يدل على وجود مسرح "كورتين" فى عام ١٦٢٢، حيث احترق فى عام ١٦٢٣، وهو الأمر الذى أدى لتوقف نشاطه المسرحي.

وكانت مخطوطة "منظر لمدينة لندن من الشمال إلى الجنوب" التى يعود تاريخها إلى عام ١٦٢٨ ذات فائدة كبيرة للعلماء، حيث كان المعتقد أنها ترصد هذا المسرح.

شكسبير

تأسس هذا المسرح الضائع عام ١٥٧٧ وكان مسرحًا إليزابثيًا تقليديًا، له مرفقات من الستائر الصغيرة فى الجزء الخلفي، بالإضافة إلى ستائر أمامية كبيرة حيث لم تكن إنجلترا تعرف الستائر الأمامية الضخمة بعد.

شهد مسرح كورتين أول أعمال شكسبير منذ عام ١٥٩٧ وحتى عام ١٥٩٩ حيث عرف الجمهور شكسبير مؤلفًا ومخرجًا وممثلًا لقى استحسانًا وتصفيقًا كبيرين.

لا توجد معلومات مؤكدة عن قيام وليام شكسبير بالإخراج المسرحى لأعماله إلا أن الثابت إنه كان يقوم بتوجيه وقيادة الممثلين ليؤدوا أدوارهم بالشكل الذى يراه، ومن الدلالات التى وثَّقت للأمر فى هذا السياق ما ورد من حوار يقوله هاملت موجهًا فرقة الممثلين الجوالة التى يستعين بها لتقديم أفكاره فى محفل الملك، وهى ملاحظات تدل على قيام شكسبير بدور المخرج فى مسرحياته، وبدقة فنية كبيرة، وخبرة إخراجية، فهاملت يطلب من الممثلين بملاحظات قليلة ودالة، أن ينطقوا الكلام بوضوح

اكتشاف بقايا مسرح الكورتين

وأن تتلاءم حركاتهم مع الحوار حسب ما يتطلبه الفعل، وكذلك أن يبتعدوا عن الإيماءة العشوائية فى درس إخراجى ذى دلالة.

ترك شكسبير الـ"كورتين" عندما بنى مسرح "جلوب" عام ١٥٩٩ وصار جاهزًا للاستخدام وعمل معه ضمن فريق المسرح ممثل يدعى "بن جونسون".

الجدير بالذكر أن كل مسارح لندن أغلقت أبوابها عقب فترة قصيرة بسبب تفشى وباء الطاعون طبقًا للمؤرخ "أليسين" فى أعماله الكاملة عن شكسبير.. وبقى مصير مسرح الكورتين غامضًا حيث توقف الممثلون عن الوقوف على خشبته منذ عام ١٦٢٠، ومنذ ذلك الوقت لم يعرف عنه أحد شيئًا.

وقد بدت البقايا الأثرية فى حالة جيدة مما يدل على أنها بقيت لفترة طويلة فى منطقة جيدة التهوية، كما يقول كريس توماس قائد بعثة التنقيب الأثرية والتى وجدت أيضًا أوانى فخارية بها بقايا نقود.

يقول مايكل بويد مخرج فرقة شكسبير الملكية: شيء ملهم أن تجد فى متحف لندن بعض أساسات هذا المسرح.. إننى أتطلع لأن ألمس الطين والحجارة وليس فقط الأخشاب إن وجدت، أريد أن أشعر بالمساحات التى بدا شكسبير فيها أول أعماله التى صنعت هذا التاريخ الثائر الممتد.

جدير بالذكر أن الشخصية التاريخية لشكسبير ملغزة، حيث لا يعرف الكثير عن حياته حيث يتفق معظم الباحثين على إنه ابن لأسرة ميسورة الحال، درس فى بلدته سترانفورد - أون أفون - والتى يوجد بها الآن مسرح باسمه، وانتقل إلى لندن عام ١٥٨٨ حيث عمل وأخرج أولى مسرحياته بعنوان "كوميديا الأخطاء".

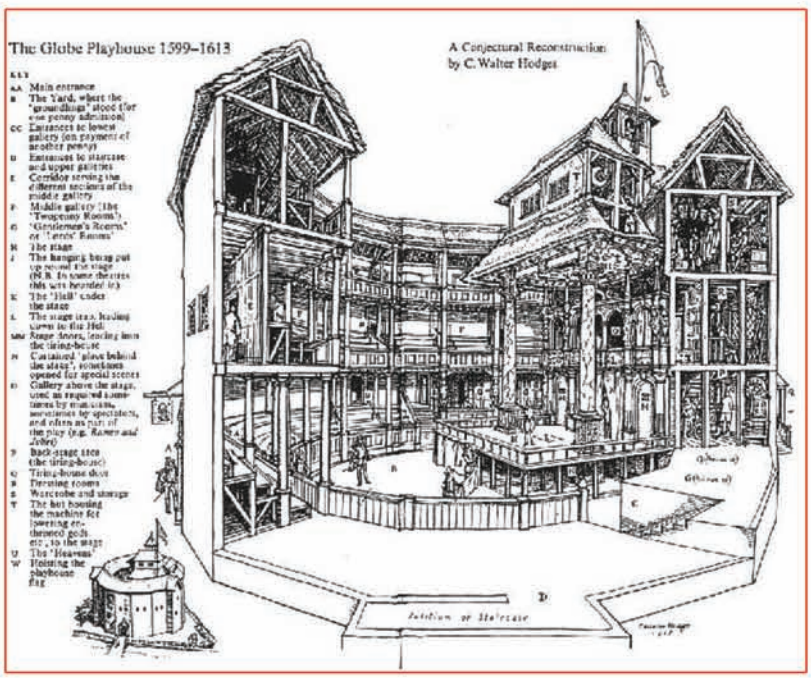
لشكسبير ٣٨ مسرحية لا شك فى نسبتها إليه، إلا أن هناك العديد من الأعمال، يشكك النقاد فى أنه هو من كتبها، أشهرها "ميلاد مريس المتزمت".

ورغم كل ذلك تبدو الحقيقة التى لا شك فيها ولا مراء أن وليام شكسبير استطاع بالحب أن يتسيَّد قلوب عشاق الشعر والمسرح متحديًا الزمان والمكان والتاريخ والجغرافيا بمداد قلمه "المقدس مثل دم شهيد" على حد قوله.

ولاء فتحى

مسرح الكورتين من الداخل

جانب من الحفريات.



مسرح الكورتين -- رسم تخطيطي

الفن التشكيلى فى السعودية

من محاكاة الصورة إلى ثورتها

عبدالرحمن السليمان

تسارع نمو الفن التشكيلى فى المملكة العربية السعودية منذ بداياته فى الستينيات إلى توجهات واهتمامات بينها السعى إلى التحديث وتجاوز لوحة الحامل، وتوظيف الخامة أو شكل يواكب التحولات الفنية التى شهدها العالم ولاتزال تأثيراتها وأصداؤها حاضرة.

وشهدت الأعوام الأخيرة من العقد الماضى تيارات جديدة على المستوى المحلى حمل لواءها بعض الفنانين الشباب، كانت إرهاصات هذا التحول إثر بعض المشاركات المتفرقة لعدد من الفنانين فى مناسبات دولية مثل بينالى القاهرة وبينالى الشارقة الدوليين اللذين حرّضا فى دوراتهما الأخيرة على نتاج جديد يتجه إلى أعمال الإنشاء أو الفيديو أو الفوتوغرافيا أو العمل المفاهيمى بكل وسائطه.

ظهرت التجارب الأولى بين الفنانين فيصل السمرة، وبكر شيخون الذى قدم فى أكثر من مناسبة داخلية وخارجية عمله السلم المقلوب، ثم ماكينة الفشار وقبلهما الأعمال المجهزة فى الفراغ كعمله انسحاب كتلة، كان شيخون قد قدّم بعض أعماله الإنشائية إلى بينالى القاهرة وفى الفترة نفسها حاول فهد الحجيلان المشاركة بعمل ليس بعيدًا عن هذا التوجه، إلا إنه تراجع عن عرضه كما قدم نايل ملا ذات التوجه إلى بينالى القاهرة فمنح جائزة تحكيمية.

كانت الشارقة ساحة لأعمال جديدة بعد التحول الذى قلب صورة البينالى النمطية المفتوحة إلى تقنين يخضع للجان تحكيمية خارجية، وهيئة دائمة وضعت للبينالى شكله الجديد.

انطلقت الأعمال الفنية السعودية من الخارج قبل الداخل، هذا يعيدنى للأعمال المسرحية التجريبية الأولى التى كانت الفرق المسرحية السعودية ممثلة فى بعض فروع جمعية الثقافة والفنون تقدمها فى القاهرة وقرطاج دون عرضها داخل المملكة، أعمال كانت تنفذ بقياسات هذه المهرجانات وضمن أطر المشاركة فيها، لكنها لم تكن تعود بنتيجة أو فوز مأمول.

لقد أسهم عدد من الأسماء فى وضع اللبنات الأولى للفن التشكيلى فى المملكة العربية السعودية بلوحة جديدة نسبة لما كان مدرسيا، فالفنان عبدالحليم رضوي(١٩٣٩-٢٠٠٦) الذى اختار دراسة الفنون عندما غادر المملكة إلى روما، وقد حصل على الثانوية العامة١٩٦٠ تلقى مفاهيم جديدة فى الفن عاد بتأثيرها فى معرضه الأول١٩٦٥ الذى افتقد الزوار فى محطته الأولى بإحدى المدارس بجدة لينقله إلى نادى البحر الأحمر فى نفس المدينة، يلتقى به عدد من الفنانين الذين ابتعثتهم الدولة لدراسة الفن أو الديكور مثل محمد الصقعبى ومشعل

من أعمال صديق واصل

على الشهراني

السديرى ثم محمد موسى السليم وكمال المعلم وبكر شيخون ومحمد الأعجم وعلى الرزيزاء وعثمان الخزيم.

كانت روما وفلورنسا الإيطاليتان مركزين لابتعاث بعض الفنانين السعوديين للدراسة الفنية وكانت النتائج التى عادوا بها مغايرة لما هو مدرسى ومتنوعة فى إطار الصيغة الفنية، وإن التقى بعضهم تقنيًا أو فى صيغة خلال مرحلة مبكرة من عمر ممارستهم الفنية(رضوى والسليم) (الرزيزاء وشيخون) على سبيل المثال.

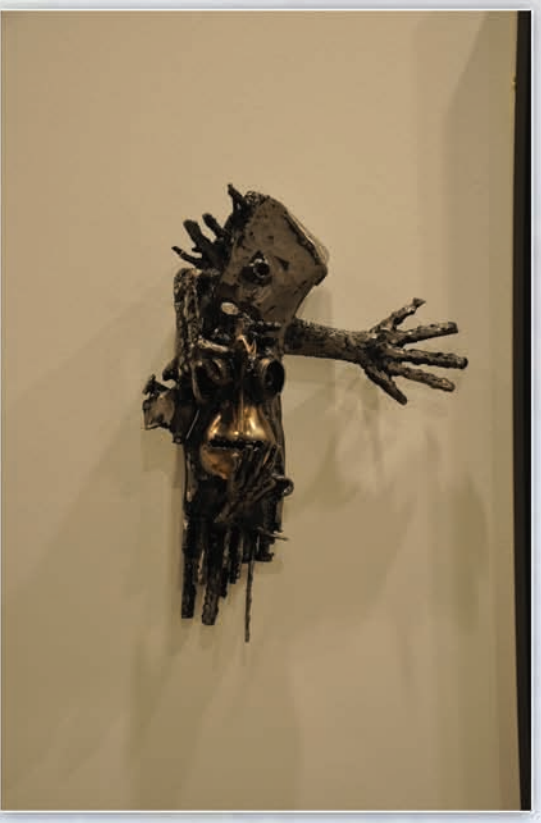
تفرّد كمال المعلم باهتمامه بالخيل رسمًا ونحتًا، وقد أعادت إلينا مشاركاته الثلاث فى سمبوزيوم للنحت فى الصين منذ أواخر العقد الماضى هذا الاهتمام؛ مؤكدًا على صيغة مختلفة يقدمها بعد أعماله المتنوعة التى عرضها فى معرضه الشخصى وطاف به (جدة والكويت والبحرين) ونوّع كمال المعلم فى تقديم الحصان شامخًا منتصرًا ومهزومًا منكسرًا، وكأنه إسقاط على حالة إنسانية.

يُعتبر فيصل السمرة ١٩٥٤ أحد أهم الفنانين الذى ساروا فى خط تحديثى مبكر منذ عودته من فرنسا ١٩٨٠، وقد أنهى دراسة الفن فى المدرسة الوطنية العليا للفنون الجميلة والمعمارية، عاد السمرة بلوحة تتناول اللقطة المحلية وفق صيغة ومعالجة أساتذته الفرنسيين، ولم تطل التجربة حتى بدأت تحولاته فى استلهام المفردة التراثية والكتابة على نحو محدود، وفق توظيف خامات متنوعة كالأشرعة والأخشاب والأعواد وغيرها، ما منح لوحته بعدها الدلالى والتحديثى فى آن، ليتواصل هذا التحول نحو لوحة مركبة تتآلف فيها الخامات والصور الملصقة، إلى أعمال الفيديو والأعمال الرقمية، ساعده فى ذلك تفرغه المبكر للفن وإقامته بين باريس، والمنامة فى البحرين التى اتخذها مقرًا لإقامته.

أظهرت أعمال منيرة موصلي١٩٥١ تحولات بعد أعمالها المبكرة؛ فمنذ مشاركاتها فى معارض أصدقاء الفن التشكيلى الخليجى منذ منتصف الثمانينيات لامست الهم والوجع الإنسانى كما الفرح المهزوم عندما رسمت من

عبد الناصر غارم وفيصل سمرة فى آرت دبي٢٠١٠

جانب من عمل شادية ورجاء عالم فى بينالى فينيسيا ٢٠١١



وحى عمل القاص الراحل عبدالعزيز مشرى (الفراشة التى انهزمت)، الأعمال الثمانينية والتسعينية استعارت لتحقيقها الخامة خصوصًا الأقمشة والأخشاب وخامات جلبتها من بعض البلدان العربية، سعت حينها إلى تجاوز لوحة الرسم الملونة، وواصلت هذا التوجه وهى تستوحى من الواسطى عندما أقامت معرضها (الواسطى وأنا وأشياء أخرى) هى استعارة توفق بين الكتابة وصورة ملصقة لأحد أعمال يحيى بن محمود الواسطى ومعالجات تضيفها.

وأكد الجيل الثانى فى الحركة التشكيلية فى السعودية على تحولات شهدتها الساحة التشكيلية منذ بدايات المعارض الجماعية التى نظمتها الرئاسة العامة لرعاية الشباب منذ منتصف السبعينيات، فالصورة المباشرة التى تُمتّع المشاهد السعودى باستعادة ذكرى أو صورة لم تزل فى الذاكرة، سنجد عددًا من أسماء هذا الجيل يتجاوزونها، لتبدو اللوحة عند عبدالله الشيخ ويوسف جاها وعبدالله المرزوق وعبدالله حماس وفهد الحجيلان أو من تلاهم عبدالعزيز عاشور ومحمد الغامدى وزمان محمد جاسم ومحمد العبلان وفيصل الخديدى وعلى الشهرانى مظهرًا فنيًا جديدًا يعانق المخيلة ويستفزها بل ويحرض على المشاركة فى التفكير.

أعمال يوسف جاها منذ تحولاته الحروفية؛ تبدى اشتغالًا على الفضاء ومعطى المعالجة المجردة التى تتكئ على اللون، بينما يذهب المرزوق إلى المعمار ليستوحى منه مجردًا خالصًا ثم إلى الصحراء وهو يقدم تجربة قوس قزح التى تنفتح على أفق الحرب ودمارها، يشترك مع عبدالله الشيخ فى رؤيته حول الصراع الإنسانى وتأثير الآلة، ويطرح عاشور جماليات صورته بناءً على علاقات وإشارات موجزة يواكبها بتجربة أخرى وظف لها لوحة مفاتيح الحاسب الآلى بينما يوظف الغامدى خاماته الصناعية وهو الذى درس هندسة الطيران، وتوجه الخديدى إلى تجميد اللحظة من خلال معالجة تقنية تضع الصورة أو المقطع فى حال مشاهدة مختلفة فى سياق الحالة أو الصيغة التى تبعثها الخامة، صديق واصل ١٩٧٣ بعد اشتغالاته النحتية البسيطة على الحديد وتأليفات الخامات من أسلاك وصفائح إلى تحول يلامس عجلة الصناعة ومعطياتها.

سعى عدد من الفنانين ومن خلال تحرك مشترك فى معرض أقيم فى لندن تحت اسم المجموعة (حافة الصحراء) إلى شكل تحديثى ظهرت فيه أعمال عبدالناصر غارم العمرى ومنال الضويان ومهدى الجريبى وعبدالعزيز عاشور، وعدد آخر من الأسماء.

اشتغلت الضويان فى أعمالها المبكرة على الصورة الضوئية (الأسود والأبيض) فى علاقة بالتحولات الاجتماعية خصوصًا فى ربطها بين تأثير النفط والعلاقة بالمكان الذى تمثله غالبًا بالنخلة، ثم طرحت أفكارها التالية بملامسة بعض الظواهر الاجتماعية مثل الحياء من الإعلان عن اسم المرأة فتوجهت إلى دعوة سيدات لكتابة أسمائهن على البيض، وطافت بالفكرة ثلاث مناطق(الشرقية والرياض وجدة)، فكرة أرادت منها الدخول إلى منطقة اجتماعية تعنى ظاهرة الحياء من إعلان أسماء السيدات فى معظم طبقات المجتمع السعودي.

سنجد الفنان الأردنى المقيم فى المملكة أيمن يسرى والذى تبنت أعماله مؤسسة فنية سعودية هى قاعة (أثر) يواصل البحث فى معطيات متنوعة بعد أن اشتغل أعماله التصويرية ملامسًا حالات إنسانية، أو ساعيًا إلى تركيب يشير إلى محاولته الخروج من إطار اللوحة المعلقة، اشتغل بعد انضمامه إلى (أثر) على الصورة المستعادة والمستعارة من مجلة ستينية فيها بورتريهات لممثلين ومطربين مشهورين ألصقها على علب مناديل الورق المقوّاة بالخشب، مفهوم الصورة وتأثيرها تبناها فنان شاب بصيغة مختلفة هو باسم الشرقي١٩٧٥ فى عدد من أعماله المسطحة (القماش) عندما كرر صورة الموناليزا فى حال تلوين أو الخامات

من أعمال منال الضويان

التى رسم عليها أشكاله السوبرمانية أو التى يقتطع لها صورًا من مجلات متنوعة ليقدم توليفًا يعنى فكرة ما.

تنقّل عبدالناصر غارم١٩٧٣ بين اللقطة الضوئية والصورة المعدلة التى يضيف إليها أو يعالجها ببرامج الحاسب أو العمل المجسم الذى يقدم فكرة أو قضية راهنة مثل عمليه (ترانزيت أو عبور، ورسالة - رسول) أو غيرهما وحقق بهم أرقامًا كبيرة فى مزاد كريستيز بدبي، وكان الفنان وصل إلى مفهومه الجديد للعمل الفنى من خلال أعماله التصويرية أو الاشتغال على الفكرة بواسطة تنفيذها عن طريق مؤسسات فنية متخصصة وهى السمة الغالبة على معظم أعمال هذا التوجه، فأعماله اللدائنية تستوحى الحدث المحلى أو الدولي.

شهدت السعودية -خلال ثلاثة أعوام- سمبوزيوم عربى للنحت أقيم٢٠١٠ فى الظهران بالمنطقة الشرقية ونظمته شركة ارامكو السعودية، إحدى أكبر شركات النفط فى العالم، وشارك فيه فنانون سعوديون وعرب بينهم د. منصور منسي(مصر) وطونى بصبوص(لبنان) وعلى الطخيس(السعودية) وستة آخرون، وفى أبريل- مايو من هذا العام٢٠١٢ أقامت وزارة الثقافة والإعلام السعودية السمبوزيوم الأول للنحاتين فى المملكة بمشاركة نحاتين عرب، فى مدينة الدودامى وهى المدينة التى انطلق منها العدد الأكبر من النحاتين السعوديين منذ الثمانينيات، ظهر منها عبدالله العبداللطيف(١٩٥٣-١٩٩١) وعلى الطخيس١٩٥٦ وأحمد الدحيم ١٩٥٧ وسعود الدريبى ١٩٥٣ وعبدالعزيز الرويضان ١٩٥٦. كما أقيم العام الماضى أول معرض للميديا للفنانين التشكيليين السعوديين نظمته وزارة الثقافة والإعلام، وقدم المشاركون فيه أعمالًا متنوعة بينها الفيديو والتنصيبات وغيرها.

حمل العام ٢٠١١ أول مشاركة للمملكة العربية السعودية فى بينالى فينيسيا وتم اختيار الفنانة شادية عالم لهذه المشاركة، تقاسمتها وشقيقتها الروائية رجاء عالم، كان العمل مع التقنيات المختلفة يحمل فكرة الارتحال، حمل عنوان(القوس، أو الفلك الأسود) وتضمن عدة تقنيات بينها الإنشاء وإسقاط الصورة الضوئية وغيرها.

من أعمال الفنان فيصل الخديدى

الدار البيضاء

الموسيقيون ورواد الفكر فى مهرجان الصويرة

عاشت مدينة الصويرة المغربية والمطلة على المحيط الأطلنطى، على مدى أيام مهرجان الصويرة، على إيقاع الموسيقى التراثية المستمدة جذورها من أفريقيا والممتزجة مع موسيقى العالم على اختلاف أنواعها، مقامات موسيقية لمعلمى الكناوة مع موسيقيى ومغنى الجاز والإلكترو- روك، والراب وموسيقى أمريكا اللاتينية مرورًا بالإيقاعات الأفريقية والموسيقى الصوفية فى حفلات عريقة جمعت أكبر عدد من الحضور العالمي.

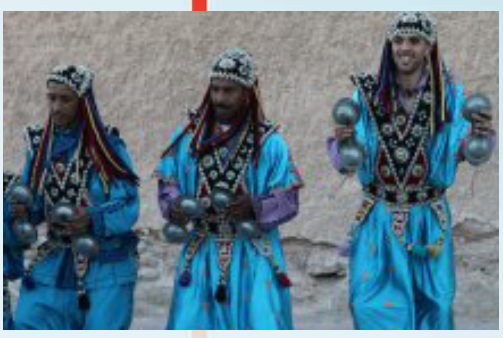
ويحتفى هذا المهرجان السنوى بفنون معلمى الكناوة، الذين يرى فيهم العديد من الموسيقيين العالميين وناقديها جذورًا لأساليبهم وإيقاعاتهم الموسيقية الشهيرة.

دورة هذا العام من المهرجان جاءت فى إطار الحفاظ على الفن التراثى الأصيل، واستحداث منتدى للنقاش بعنوان "حركية المجتمعات وحرية الثقافات" وسمح هذا المنتدى بالحديث عن دور الثقافة فى المشروع الاجتماعى والسياسى المغربى، حيث أكد على ضرورة وضع الثقافة فى قلب الحوار لتأخذ المكانة التى تستحقها .

شارك فى اللقاءات العديد من شباب ومثقفى المغرب ومنهم: المؤرخ باسكال بلانشار، الروائى والناقد محمد برادة، والكاتب والصحفى إدريس كسيكس، والممثلة لطيفة أحرار، والنجم ياسين أحجام وغيرهم .

ومن بين فقرات المهرجان كان مشروع "أنطولوجيا الكناوة" الذى أطلقه الباحث فى الموسيقى أحمد عيدون ورئيس جمعية "يرما"، وهى أول مبادرة من نوعها تقوم بنسخ تراث الكناوة، ويوثق لأول مرة النصوص الشعرية الكناوية بالعربية والفرنسية مع دراسة كاملة للمحيط التاريخى والمجتمعى والموسيقى والرمزى لهذه الأغاني.

د. أحمد عيدون



جانب من المهرجان

الضفة الغربية

كنيسة المهد على قائمة التراث العالمي

فى محاولة منها لمواجهة المحاولات الصهيونية المستمرة لتهويد التراث الفلسطينى أدرجت منظمة الأمم المتحدة للتربية والثقافة والعلوم- اليونسكو - كنيسة المهد فى بيت لحم بالضفة الغربية على لائحة التراث العالمى فى إجراء عاجل، وهو الإجراء الذى عارضه الكيان الصهيونى أثناء اجتماع بشمال غرب روسيا.

كنيسة المهد

وقد تم اختيار "مكان ولادة السيد المسيح" الذى يضم أيضًا مسار الحج بغالبية ١٣ صوتًا من أصل ٢١، أثناء جلسة تصويت سرى لأعضاء لجنة التراث التى تضم هذا العام فرنسا وروسيا وألمانيا واليابان.

وكان الجانب الفلسطينى قد تقدم بطلب لإدراج الموقع على قائمة التراث العالمى "بصفة عاجلة" بسبب التلف والتخريب الذى لحق بمجمل البنية المعمارية لكنيسة المهد، وجاء ذلك بعد حصول فلسطين على عضوية المنظمة فى أكتوبر ٢٠١١ فى أعقاب تصويت أثار غضب الإسرائيليين والأمريكيين.

"كنيسة المهد" هى أول موقع فلسطينى يدرج ضمن لائحة التراث العالمى لمنظمة اليونسكو.. وتُعَّد بيت لحم التى ولد فيها السيد المسيح من أبرز أماكن الحج لدى المسيحيين لوجود كنيسة المهد فيهما، كما أنها أول

إيرينا بوكوفا

موقع سياحى فى الأراضى الفلسطينية "نحو مليونى زائر فى ٢٠١١".. ويعود بناء كنيسة المهد إلى عهد الإمبراطور الرومانى قسطنطين فى القرن الرابع ميلادى ثم جرى ترميمها فى عهد الإمبراطور يوستينيانوس فى القرن السادس، وهى من أقدم المواقع المقدسة فى المسيحية.

من جانبه أكد الموفد الفلسطينى فى سان بطرسبورج الذى أعطى له الكلام مباشرة بعد التصويت، أن القرار يمنح الفلسطينيين حقهم الثقافى فى تقرير المصير.

وقال الموفد الذى لم يذكر اسمه: إن هذه المواقع مهددة بالدمار الكامل بسبب الاحتلال الصهيونى وبناء جدار الفصل، ونتيجة العقوبات الإسرائيلية والتدابير المتخذة لطمس الهوية الفلسطينية.

عقب القرار أقيم احتفال شعبى فى بيت لحم أمام كنيسة المهد احتفاءً بهذا الحدث تضمن ألعابًا نارية وحلقات رقص وبث أغان وطنية.

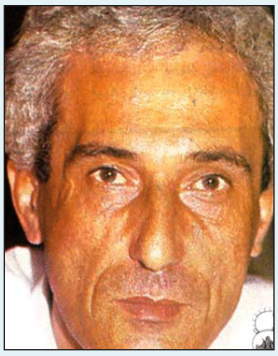
عمان

تدشين جائزة فلسطين فى ٤ فروع للإبداع

بالتعاون بين "مؤسسة فلسطين" و"جمعية البيارة الثقافية" أعلنت أسماء الفائزين بجوائز فلسطين الثقافية فى دورتها الأولى، فى فروع الشعر والقصة والكاريكاتير والفن التشكيلى.. وذلك فى الحفل الذى استضافه المركز الثقافى الملكى فى العاصمة الأردنية عمّان.

مؤسسة فلسطين الثقافية كرمت فى دورتها الأولى أسماء ٤ من المبدعين الراحلين ودشنت ٤ جوائز حملت كل واحدة اسم مبدع من هؤلاء الراحلين وهم: الشاعرة فدوى طوقان والأديب الشهيد غسان كنفانى ورسّام الكاريكاتير الشهيد ناجى العلى و الفنان التشكيلى الفنان إسماعيل شمّوط.

وقد فاز بجائزة غسان كنفانى للرواية مناصفة كل من محمد محمد مستجاب ومحمد البحر من مصر، وبجائزة فدوى طوقان حسن شهاب الدين من مصر، وبجائزة شمّوط، الفلسطينى خالد استيتيّه وبجائزة ناجى العلى الأردنى محمد أبو عفيفة.



ناجى العلى

ضمت لجنة تحكيم الجوائز كلاً من: د. خالد الكركى والفنانة التشكيلية تمام الأكحل والشاعر يوسف عبد العزيز والروائية ليلى الأطرش والشاعر جريس سماوى والشاعر موسى حوامدة والشاعر عبد الله رضوان ورسام الكاريكاتير جلال الرفاعى – قبل رحيله – ورسام الكاريكاتير عماد حجّاج.

افتُتح الحفل بكلمة رئيس مؤسسة فلسطين الدولية د. أسعد عبد الرحمن، الذى تحدث عن فكرة الجائزة ووعدَ بإضافة فروع جديدة للجائزة فى حال توفير التمويل ومنها: الإبداع فى مجال التصوير باسم المصور وليد الخطيب، وجائزتين أخريين باسم الشاعر الشهيد معين بسيسو والمفكر الراحل إدوارد سعيد.

وفى ختام الحفل قدّم الفنان د. أيمن تيسير فقرة غنائية بمرافقة العود، أدّى فيها كلًا من قصيدتيّ "أخت مكة" و"أخى جاوز الظالمون المدى".

محمد محمد مستجاب

دمشق

«فرزات» و«البهجورى» والربيع العربى على «سمر ميديا»

بمناسبة مرور عام على حادثة تعرُّض فنان الكاريكاتير السورى على فرزات للاعتداء، من قبل رجال الأمن السوريين الذين كسروا أصابع يديه، فى أغسطس الماضى، يقدم الموقع الفرنسى الجديد "سمر ميديا" فيديو وثائقى ضمن سلسلة من خمس حلقات عن فنانى الكاريكاتير العرب وذلك بالتعاون مع موقع الويب فرانس٢٤.

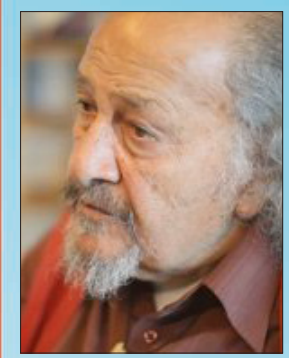
كما سيتم عرض الفيلم الوثائقى الثانى مع مطلع الشهر القادم للفنان المصرى جورج بهجورى الذى يتناول التلوث البصرى فى الأقصر وهى المدينة التى نشأ فيها.

جدير بالذكر أن رسام الكاريكاتير السورى على فرزات، القادم من مدينة حماة، يروى قصة الاعتداء عليه من قبل رجال الأمن السوريين فى شهادة خاصة لفرانس ٢٤ عن قمع المناهضين للنظام.

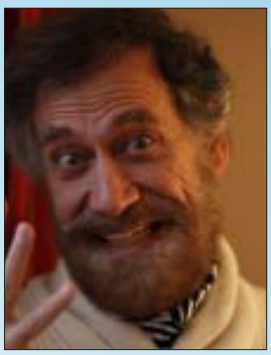
والفنان فرزات، مؤسس أسبوعية "الدومرى" الساخرة وسبق له أن نال جائزة "ساخاروف" لحرية التعبير من البرلمان الأوروبى.

ومن المعروف أن "سمر ميديا" إحدى الشركات التى تستخدم التكنولوجيا الإعلامية الجديدة وتركز على العالم العربى، وتقوم بإنتاج برامج للويب، باللغات الثلاث العربية والإنجليزية والفرنسية، وتعمل على المعالجة العميقة لمضوعات وشخصيات مميزة.

كانت "سمر ميديا" قد بدأت فى بث برامجها وأفلامها منذ ٢١ يونيو الماضى.. وكان أحد أهم مشاريعها إلقاء الضوء على ثورات الربيع العربى حيث قدمتها فى حلقات، أشرفت عليها المخرجة فانيسا روسلو، مؤلفة العديد من الأفلام الوثائقية، والحاصلة على مجموعة من الجوائز، و ترتبط هذه السلسلة بعلاقة وثيقة مع موضوع فيلمها الأخير "الضحك فى زمن البكاء" عن حس الفكاهة الفلسطيني.



جورج البهجورى



على فرزات

كيجالى

نهضة سينمائية فى انتظار رواندا

السينما الرواندية ستكون أفضل فى العام القادم بل ستكون رواندا من أكثر الدول الأفريقية اهتمامًا بهذا الفن، هذا ما أكدَّه الفنان والمخرج الرواندى إريك كابرا، مشيرًا إلى أن بلاده مرت بظروف اقتصادية صعبة حالت دون تطور الفن السينمائى بها، لكنها فى العام القادم ستشهد نقلة كبيرة فى هذا المجال.

جاء ذلك فى الحوار الذى أجراه موقع "جون أفريقيا" أحد أهم المواقع الإلكترونية الأفريقية مع إريك كابرا، وسلَّط فيه الضوء على الظروف السيئة التى تسببت فى تأخر فن السينما فى بلاده، وقال: من الطبيعى ونتيجة لظروفنا القاسية أن تهتم رواندا بالأمور الاقتصادية والتنموية أكثر من اهتمامها بالجوانب الثقافية.

وردًا على سؤال حول دوره فى الفترة القادمة وتوقعاته لمستقبل السينما قال: رغم ما تعانيه رواندا من ظروف اقتصادية صعبة فمن حق شعبها أن يحيا ويمتلئ بحب الثقافة والفنون، خصوصًا فن السينما الذى يعشقه لأبعد مدى.

وأشار إيريك إلى أنه يحلم بإنشاء مدرسة فنية متكاملة لتعليم مختلف أنواع الفنون وعرضها فى بلاده، ورغم أن البعض يرى صعوبة تحقيق

ذلك فإنه يستعد لوضع حجر الأساس لمدينة الفنون مع بداية العام القادم.

يعتبر إريك كابرا مخرجًا ومنتجًا وكاتب سيناريو وإذا لزم الأمر ممثلًا أيضًا، مارس الصحافة كمراسل لـ"بى بى سى" فى بلده رواندا.

كان فن السينما شاغله الأكبر لذا نجده يقوم بإنشاء أول مؤسسة سينمائية متكاملة لتعليم واكتشاف المواهب الشابة، كما يسعى حاليًا لإنشاء أول دار عرض سينمائى حتى يتاح للجمهور فى بلاده مشاهدة الأفلام بشكل دائم.. كما كان له الفضل فى الإعداد لمهرجان السينما برواندا والذى يقام كل عام فى أواخر شهر يوليو.

جدير بالذكر أن هذا الفنان الشاب الذى يبلغ من العمر ٤٢ عامًا قام بإخراج عملين سينمائيين الأول فى عام ٢٠٠١ وحصل على جائزة خاصة كأول فيلم روائى طويل يتناول الحياة فى رواندا، والفيلم الثانى قصير لا يتعدى الثلاث دقائق لكنه لازال حبيس الأدراج.

إيريك كابرا

باريس

الأطفال يرسمون «العائلة» فى «جورج بامبيدو»

كيف يتعامل الأطفال مع مجتمع الكبار، وهل يفهمون ما يقال لهم رغم أنه قد يتجاوز تفكيرهم أحيانا؟!!.. فى محاولة للإجابة على هذا السؤال نظم مركز جورج بامبيدو الثقافى فى باريس معرضًا تشكيليًا تحت عنوان "بورتريهات الأسرة".

يستمر المعرض الذى يشارك فيه عدد كبير من الأطفال بأعمالهم، حتى ٢٤ سبتمبر القادم ويقول عنه فاليرى مريجين المشرف العام على المعرض: خطرت لنا فكرة المعرض بعد تفكير طويل فى كيفية تعامل الأطفال مع حياة الكبار ومع أفراد الأسرة كلها، وهل فعلًا يفهمون ما يقال لهم.. لذا نحاول عبر المعرض اكتشاف تعامل الأطفال اللغوى مع الآخرين.

ويضيف: المركز يقدم عددًا من الكلمات المتداولة فى وسط الأسرة العادية، وليس مطلوبًا من الطفل سوى إعادة تقديمها فى شكل لوحة تعبر عن مدى وعيه وإدراكه للعالم من حوله، ويساهم المعرض فى التقارب الأسرى خصوصًا وأن الجميع يكتشفون بعضهم البعض.

فرنسا تحتفى بالسويدى الراحل «أوجست ستراند برج»

فى إطار الاحتفال بمرور ١٠٠ عام على رحيله، يعرض حاليًا على المسرح الباريسى الأوديون بفرنسا، العرض المسرحى "مدموزيل جوليا" للكاتب السويدى الراحل أوجست ستراند برج بطولة الممثلة الفرنسية جوليت بينوش ومن إخراج فريدريك فيسباش.

العرض المسرحى الذى يلقى إقبالًا جماهيريًا كبيرًا يأتى موازيًا لاحتفالات فرنسا طوال هذا العام ٢٠١٢ بهذا المبدع المسرحى المتميز.

يقدم العرض من خلال أبطاله الكثير من التساؤلات والمعانى الإنسانية المعقدة والفلسفية بدرجة وعى عالية تجبر المشاهد على المتابعة والاحترام.

وعلقت مجلة فرانس ليترار على العرض بقولها: إن الكثير من النقاد لم يتمكنوا من التركيز على سلبيات فى هذا العرض المتميز، كنوع من أنواع التكريم للكاتب المسرحى الراحل.

«جاليمار» تبحث عن احتكار الثقافة الأوروبية

بعد أشهر من الترقب، وفى إطار سعيها للحصول على مرتبة الدار الفرنسية الأولى استطاعت دار النشر الفرنسية "جاليمار" شراء دار النشر الإيطالية "فلاماريون" بسعر وصل إلى ١٨٥ مليون يورو.. وقد اعتبر المراقبون هذا الاندماج بين اثنتين من كبريات الدور الفاعلة والتاريخية فى عالم النشر، فى أوروبا بشكل عام وفى فرنسا بدرجة خاصة.. قفزة مهمة ليصبح هذا الكيان ضمن المراكز الثلاثة الأولى فى عالم النشر فى فرنسا.

ومن المعروف أن تلك الدور تهتم بطباعة كتب الجيب، ومجلة تان تان وغيرها من المطبوعات التى أصبحت تواجه مشاكل كثيرة مع تنامى دور النشر على الإنترنت.

أحد الأعمال المشاركة فى المعرض

مركز جورج بامبيدو فى باريس

موسكو

الموسيقى الفرنسية فى شوارع روسيا

لأول مرة، انتقل مهرجان موسيقى الشارع الأوروبى من شوارع فرنسا إلى شوارع موسكو، هذا المهرجان المبهج المليء بالمتعة يفتح أمام الجمهور الروسى العوالم الباريسية المتنوعة بإمكانيات هائلة للاستماع إلى كل أنواع الموسيقى مجانًا وحتى ساعات متأخرة من الليل.

المهرجان الذى تستضيفه روسيا يشارك فيه ما يقرب من خمس عشرة فرقة موسيقية فرنسية، جنبًا إلى جنب مع موسيقيين روس، يعزفون فى الهواء الطلق.

وتقول ليبيليا سيلزنتوفا مدير منظمة "إليانس فرانسيز" بمدينة كاترينبورج الروسية: إن فكرة تنظيم المهرجان فى روسيا جاءت على خلفية إعلان "عام روسيا فى فرنسا وعام فرنسا فى روسيا" فيما يخص ميدانى اللغة والثقافة، وإلى جانب كاترينبورج ستشمل فعاليات المهرجان ١٢ مدينة أخرى فى كل أنحاء روسيا.

تأسس هذا المهرجان الموسيقى فى فرنسا عام ١٩٨٢ بمبادرة من وزارة الثقافة الفرنسية ولازال ينظم بشكل سنوى فى كل صيف.

مهرجان موسيقى الشارع الأوروبي

خمس عشر فرقة فرنسية مشاركة

جدير بالذكر أن دورة المهرجان الأولى أقامت الدورة تحت شعار "اصنع موسيقاك" وأختير له يوم الثالث والعشرين من يوليو المسمى يوم "القديس جين" وهو قديس كاثوليكى ليقام المهرجان من الثامنة صباحًا وحتى التاسعة مساءًا، وشكَّل التنوع الرهيب فى الموسيقى المقدمة خبرة جديدة للجمهور.

وقتها قال موريس فلوريت فال أحد مسئولى وزارة الثقافة: إن الفرنسيين يمتلكون أكثر من أربعة ملايين آلة موسيقية، ثلاثة أرباعها مخزَّن فى دواليب وبدرومات، أشبه بمقالب القمامة، ويجب التفكير فى مصير هذه الآلات، من هنا نبعت الفكرة.

يلعب الموسيقيون أثناء المهرجان على آلاتهم فى الهواء الطلق وفى القاعات المغلقة، وفى الميادين العامة وعلى الأرصفة، فى الأسواق والمقاهى بل وحتى حدائق المستشفيات.

وقد اتسع النطاق الجغرافى للمهرجان متحررًا من أعباء السياسة، حيث عالمية اللغة الموسيقية خلقت تنوعًا مذهلًا فى الأحداث الفنية التى تقام على شرف المهرجان، ففى عام ٢٠٠٠ شاركت فى المهرجان حوالى مائة دولة منهم ١٥ عضوًا فى الاتحاد الأوروبي، ومن الدول العربية سوريا والمغرب، ومن شرق آسيا كمبوديا وفيتنام، وأخيرًا حط رحاله فى موسكو.

وبالتزامن مع مهرجان الشارع الأوربى شهدت روسيا افتتاح الدورة الثانية للمهرجان الدولى لموسيقى الجاز فى حديقة الأرمنياج وحصل عازف الجيتار الروسى إلكسى كوزينتسوف على لقب ملك الجاز عن أغنية "رجل عاشق" التى عزفها تحت السماء المفتوحة.

نيويورك

«تشيخوف».. فى أمريكا أكتوبر المقبل

شخصيات وأفكار الكاتب الروسى أنطوان بافلوفيتش تشيخوف ستكون حاضرة فى الموسم المسرحى الشتوى فى نيويورك حيث يقدم مركز لينكولن للمسرح فى موسمه الشتوى، مسرحية "فانيا وسونيا وماشا" للكاتب الشهير كريستوفر ديورانج وتلعب دور البطولة فيها النجمة الهوليودية سيجورنى ويفر، ويخرجها نيكولاس مارتين.

المسرحية التى تستمد شخصياتها وأفكارها الرئيسية من أعمال الكاتب الروسى الكبير أنطوان بافلوفيتش تشيخوف، ، سيرفع عنها الستار آخر أكتوبر المقبل بالتعاون مع "مكارتر ثياتر".

كريستوفر ديورانج وسيجورنى ويفر كانا زميلى دراسة فى مدرسة "يال" للدراما عام ١٩٧٠ وقد سبق وعملا معًا فى مسرحيات عديدة منها: "أبعد من أن يعالج" و"طبيعة وأهداف الكون"، و"الجنس والرغبة".

وتحظى الممثلة الأمريكية الكبيرة سيجورنى ويفر بإجماع نقدى وجماهيرى قلما يجتمعان للممثل، فقد سبق لها أن حازت جائزة "البافتا" عام ١٩٩٧ كأفضل ممثلة مساعدة عن فيلم "عاصفة الثلج"، كما حصلت على جائزتى جولدن جلوب كأفضل ممثلة عن فيلم "غوريلات فى السحب"، وأفضل ممثلة فى دور مساعد عن فيلم "فتاة عاملة".

أما كريستوفر ديورانج فهو كاتب وممثل مسرحى كبير، تخرج من هارفارد، وحصل عام ١٩٩٥ على جائزة "دايجيست" المرموقة، وهو الإنجاز الذى كرره لثلاث سنوات

متتالية، كما فاز بجائزة "سيدني" المسرحية وله نشاط كبير فى مجال تعليم المسرح، حيث شارك فى برنامج الكتابة المسرحية فى مدرسة "جوليارد" بمنهاتن.

ويتوقع المسرحيون أن يكون العرض متميزًا خصوصًا وأنه يجمع بين تشيخوف وسيجورنى ويفر وكريستوفر ديورانج، فى ظل موسم شتوى يشهد ظهور عدد من كبار نجوم هوليود على خشبات المسارح، حيث يقف توم هانكس على خشبة مسرح "شوبرت" مجسدًا شخصية خلافية هو الصحفى الأميركى "دايس تشانك" الذى ينتمى لعالم "الصحافة الصفراء"، هذا الصحفى الذى عاش حياة قصيرة لم تتعدى واحدًا وأربعين عامًا، وشكل ظاهرة فى الصحافة الأميركية، حيث كان كاتب عامود فى صحيفة التابلويد الشهيرة "لاكى جاي"، ودخل فى العديد من المشاكل القضائية، ملاحقًا بتهم السب والقذف، ولكن هذا لم يحل دون حصوله على أحد أرفع الجوائز الصحفية، وهى جائزة "البوليتزر"، وظلت حياته سلسلة متلاحقة من القضايا والنزاعات حتى توفى بسرطان القولون.

كما يعود الفنان وودى آلان إلى المسرح ليكتب ويخرج نسخة مسرحية عن فيلمه "الرصاص فوق برودواي" الذى قدمه عام ١٩٩٤ وتدور أحداثه حول عالم المافيا الذى يتقاطع فى لحظة من اللحظات مع عالم المسرح عن طريق عشيقة أحد زعماء المافيا، تهوى التمثيل فيفرضها رجل المافيا لتؤدى دورًا ثانويًا فى أحد مسرحيات البرودواي.

بكين

«نيويورك تايمز» تغزو الصين

طرحت الصحيفة الأمريكية اليومية - نيويورك تايمز - إصدارًا جديدًا لموقعها الإلكترونى على الإنترنت باللغة الصينية، وذلك فى محاولة منها للتواصل مع القارئ الصينى، وقالت الصحيفة الأمريكية: أن ذلك لمواجهة ما يعانى منه الصينيون من رقابة على المطبوعات الصينية.. برغم انفتاحها الاقتصادى على العالم.

ويبدو أن ما تحققه المنتجات الصينية من مبيعات فى الأسواق الأمريكية دفع نيويورك تايمز لغزو الصين عبر صفحات موقعها الإلكترونى!!.

وذكرت وكالة الأنباء الفرنسية أن موقع الجريدة الأمريكية يضم أخبارًا سياسية واقتصادية وثقافية لتحقيق التنوع المعرفى للقارئ الصينى.

ويقدم الموقع مقالات مترجمة لكتاب أمريكان بجانب إتاحة الفرصة لمشاركة كتاب من الصين، وهونج كونج وغيرهما من البلاد.

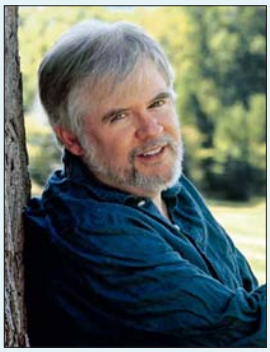
وقد جهَّزت الصحيفة فريق عمل متميز فى الترجمة للعمل بشكل يومى لتغذية الموقع بكل ما هو جديد.

وفى لقاء للوكالة الفرنسية بمتحدث رسمى من الصحيفة تم توضيح أنه لا يوجد اتفاق رسمى بين كلٍ من أمريكا والصين بهذا الشأن، وأن الصحيفة هى التى تختار المقالات التى تقدمها عبر الموقع، خصوصًا أن بث الموقع يتم من خارج الصين.

وفى تعليق حول سؤال عن إمكانية السلطات الصينية حجب الموقع أشار إلى أن الصحيفة لا تهتم بإرضاء السلطات فى الصين وأن الهدف هو الوصول للقارئ العادى لذا تقدم له تلك الخدمة مجانًا ليقبل عليها.

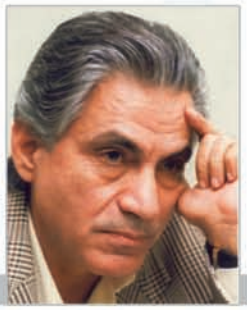
صفحة نيويورك تايمز باللغة الصينية

سيجورنى ويفر


ديورانج

كاريكاتير أمجد رسمى (السعودية) ويعبر عن قدوم شهر رمضان واختفاء الوعى الاستهلاكى

كاريكاتير أيوب (الجزائر) يعبر عن الأسعار الرمضانية المشتعلة



رمضان كريم

هى هى نفس العيوب والمساوئ التى تحضرنا بحضور الشهر الكريم ولا توجد للأسف سوى فى الوطن العربى.. فرمضان شهر الصوم والصبر والتقشف والزهد انقلب فى عالمنا العربى إلى شهر الإسراف الشديد والتخمة والتنبلة والمسلسلات.. وستجد الكاريكاتير فى العالم العربى يتشابه بل ويتطابق أحيانًا كثيرة فى التعبير عن الشهر الكريم فى كل البلاد العربية لا فرق بين غنيها وفقيرها المهم.. تعالوا نرى بعضًا من هذا الكاريكاتير العربى.

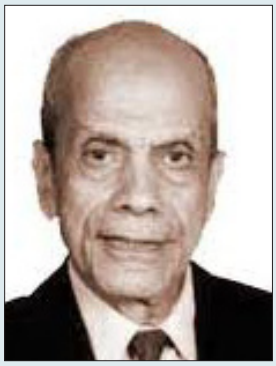
المهم.. وجبة كاريكاتورية دسمة أتمنى أن تعجبكم..

كاريكاتير تمام (اليمن) يعبر عن واقع المرأة العربية فى هذا الشهر الكريم

كاريكاتير جهاد عورتانى (الأردن) يعبر عن مأساة مسلمى بورما وجشعنا..

كاريكاتير نادر (البحرين) يعبر عن اللهو الذى نعشقه فى رمضان

آية العمل الفنى



بقلم:
د. على الراعى

آية الخلق الفنى الطيب أنه يستطيع أن يثبت أكثر من اختبار... هو مثلًا يجتاز اختبار الزمن بنجاح؛ تمرُّ عليه السنون، بل القرون فلا يفتر إقبال الناس عليه، إنما يزيد وتظل أجيال متعاقبة من الناس تقصد إليه طلبًا للمتاع الروحى والفنى، مهما تغير معنى العمل الفنى نفسه، وتبدلت زاوية النظر إليه.

كذلك يثبت العمل الفنى الجيد لامتحان الترجمة، ليس فقط من لغة إلى لغة، بل من لون فنى بعينه إلى لون آخر. إن الرواية الجيدة تظل جيدة دائمًا مهما تعددت اللغات التى تترجم إليها. وهى كذلك تظل عملًا فنيًا جيدًا لو ترجمت إلى مسرحية أو إلى فيلم. فالعمل الفنى الجيد، كالطفل الصحيح المكتمل النمو تجيء ولادته سليمة ومؤكدة دائمًا.

وسر خلود الأعمال الفنية الكبيرة فى رأيي هو أنها تحقق على القرون معجزة تتكرر كل حين. إنها تولد من جديد فى كل عصر. إن مسرحيات شكسبير وموليير مثلًا، وقصص بوكاشيو وألف ليلة، وروايات سير فانتيس تولد من جديد فى كل عصر. وفى كل مرة تقرؤها الأجيال المتعاقبة تنمو لهذه الأعمال حياة جديدة؛ كل جيل يرى نفسه فى الأعمال الفنية فيهمل منها أجزاءً، ويبقى على أجزاء ويستحدث فيها أجزاءً ثالثة؛ حتى ليرسب المعنى على المعنى عبر القرون ويقوم المفهوم إلى جوار المفهوم، فإذا هذه الأعمال تكبر وتزداد، وإذا هى تخلق لنفسها على الأجيال صروحًا مشيدة أساسها العمل الطيب الذى أخرجه الفنان، وجدرانه وأبهاؤه ما أبدع الناس وما أنتجوا، إذ هم يتناولون من الفنان عطيته، ويمنحونه فى مقابلها بركتهم ورضاهم.

ومالى لا أقول إن العمل الفنى الكبير هو البذرة الخالدة يلقيها طالب الجنى فى كل فصل فتنبت وتورق وتثمر، حتى إذا ما طالتها الأيدى وأصابت ما فيها من متاع، ألقتها بذرة مرة أخرى وأودعتها الأرض الطيبة لتبدأ الدورة الخالدة من جديد؟

النمو الدائم هو جوهر العمل الفنى الخالد، وهو أيضًا أعذب ما فيه.

•••

ولكن ما الذى يضمن لهذه "الدورة الخالدة" أن تدور دائمًا؟ وهل يتهددها خطر ما بالتوقف فترة، أو فترات، أو إلى الأبد؟ وبعبارة أخرى: هل يمكن لعمل فنىٍّ كبير أن يموت من فرط الإهمال؟

حدث مرارًا فى تاريخ الأدب أن أُهملت أعمال فنية كبيرة، ووصم أصحابها إما بالغموض، أو بالتفاهة، أو حتى بالجنون. الشاعر والناقد الرمزى الثورى وليم بليك، مثلًا، ظل منذ القرن الثامن عشر حتى العقد الثاني من هذا القرن وهو فى عرف الناس كاتب غامض، غريب الأطوار، أقرب ما يكون إلى الجنون. ثم قدَّر له بعد هذا من يفهمه من النقاد ودارسى الأدب، فأزاحوا عنه تراب الإهمال، وسلَّطوا على أعماله الأضواء، فإذا هو اليوم فى عرف الكل كاتب وفنان محيط، أعطى المدرسة الرمزية مفهومًا ثوريًا خلَّاقًا، وقدم للعالم لوحات فنية أخَّاذة فى جمالها وتفرُّدها، ووهب حياته لفن نادر غريب، هو فن صناعة الكتب، نسخة نسخة. فقد كان بليك يصنع نسخ كتبه صنعًا، بحفر حروفها على ألواح من النحاس، وطبعها من بعد، وبرسم لوحاتها بيده نسخة نسخة، وتلوينه باليد كذلك. وقد كافأه معاصروه على جهوده هذه بالإعراض، غير أن أعماله الفنية أصبحت اليوم صيدًا ثمينًا تجرى وراءه المتاحف.

وواضح من هذا المثل العابر أن قيمة العمل الفنى لا تكفى وحدها لحفظه من الضياع، بل لا بد إلى جوارها من حشود من الدارسين والفنيين؛ يتولون فى كل جيل قيادة وتوجيه الوعى الفنى، عن طريق لفت النظر إلى الأعمال الفنية، ودراستها وإعادة تقييمها على ضوء الواقع المتغير دائمًا.

وهذا هو دور النقَّاد فى كل زمان. إنه الحفاظ على التراث الفنى من الضياع، والقيام على عملية هامة من عمليات الحياة الفنية، وهى توصيل هذا التراث إلى الأجيال المتعاقبة، بالشكل والأسلوب الذى يجعله مفهومًا ومقدرًا من أفراد كل جيل.

بهذا يبقى الماضى حاضرًا دائمًا فى حياتنا، ونضمن للقيم الإنسانية فى التراث أن تظل عاملًا مؤثرًا فعَّالًا، فى تشكيل الحياة وإثرائها.

• افتتاحية العدد رقم ٣٩
مارس ١٩٦٠ من المجلة