الجلة
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

مختار وثورة ٢٥ يناير..أسامة عفيفى 4
قراءة..نجوى التمثال... مصطفى صادق الرافعى 6
مختار..وتأسيس الثقافة الوطنية 7
علاء الديب: نحتاج إلى فلسفة الثورة..علا الساكت 12
قصر البارون للبيع..محمد السيسى 18
بوابة النيل..يسرى خميس 24
فى متحف عبد الوهاب..عالم من النغم والذكريات..منى شديد 26
جلباب مواطن..أحمد الخميسى 34
عثمان سمبين..سينما الحلول المجتمعية..منال فاروق 36
تاريخ موجز لغرفة الجراحة..رجب سعد السيد 40
درس فرانزفانون..ذاكرة ليست للنسيان..د. محمد حافظ دياب 44
العروض الموسيقية تسيطر على «برودواى»..ولاء فتحى 48
الصراع العربى الصهيونى بريشة فنان أمريكى..محمد ربيع 51
إنها..الشمس!..محاسن عبد القادر 54
كتب وكتاب .. مصطفى عبادة 56
مجلة المجلة..سيرة حياة..د. عزة بدر 59
أبى يحيى حقى!..عز الدين نجيب 65
العمارة المعاصرة فى مصر والاتجاه القومى..حسن فتحى 69
نشرة نادى السينما..القيمة بين التاريخ والمحتوى..د. ناجى فوزى 73
صديق العصافير..سمير الفيل 80
عواصم ثقافية 83
عَشَاءُ الْعَائِلَة..قصة: أندريه شديد 88
العضايمة تفتح ملف حضارة ماقبل التاريخ..عبد المنعم عبد العظيم 90
حكي..عبد الحكيم حيدر 94
الكاريكاتير حول العالم..جمعة فرحات 96
رؤى..الأمية وحرية الإبداع..يوسف الشارونى 98

44

48

12

7

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

مختار وثورة ٢٥ يناير

أسامة عفيفى

سألنى مستنكرًا: لماذا مختار الآن؟! أليس غريبًا أن تخصص صدر "المجلة" لإبداعاته وكتابات النقاد عنه، بينما العالم من أقصاه إلى أقصاه منشغل بأول انتخابات رئاسية بعد ثورة ٢٥ يناير؟! هل هو الهروب من السياسة ومخاطرها؟!

قلت: بل هو الاشتباك الأمثل مع السياسة وقضايا المرحلة؟! ألم يلفت نظرك أن "متصفح جوجل" قد وضع صورة تمثاله الأشهر "نهضة مصر" يوم ١٠ مايو الماضى احتفالاً بمرور (١٢١) عامًا على مولده؟! ألا يعنى ذلك أن إدارة (جوجل) لم تجد غير هذا التمثال رمزًا للمرحلة الراهنة، وتعبيرًا عن رغبة المصريين فى النهوض من جديد؟!!

ولأننا أولى بمختار من جوجل أحسسنا فى "المجلة" أن من واجبنا أن نعيد تسليط الضوء عليه وعلى إبداعاته الفنية المنتمية للثقافة الوطنية تلك التى تحولت إلى رمز للنهضة والتطلع للمستقبل.. فما أشبه الليلة بالبارحة فلقد أبدع مختار تمثاله "نهضة مصر" بعد ثورة ١٩١٩ مباشرة، مستلهمًا فنون الأمة العريقة، مستشرفًا مستقبل نهضتها، مؤكدًا أن أبى الهول الصامت الجالس فى خمول ينهض ويستعد للانقضاض على الفساد والاستبداد بعد أن طال صمته وخموله ولقد وقفت بجواره الفلاحة "رمز مصر" تستنهضه متطلعة إلى الأفق فى شموخ وسموق وقوة.. لذا فإنه من الملائم استدعاء مختار وإبداعاته اليوم.. فلقد قامت ثورة ٢٥ يناير بعد أربعين عامًا من "الصمت" و"الاستسلام" حتى عاد أبو الهول إلى صمته وخموله.. وأصبح رمزًا سلبيًا على صمت الشعب واستسلامه للظلم.. لكن الشعب هب، وقوض نظام الاستبداد، وها هو ينهض ليحرث الأرض ويطهرها من رجس الفساد ويقود المجتمع نحو مستقبل أفضل.. لقد خرج أبو الهول عن صمته من جديد ليحطم القيود ويبنى المستقبل.. ألم أقل لك إن اختيار مختار وتماثيله هو الاشتباك الأمثل مع الراهن السياسى؟! الأهم عندى هو أن مختار نفسه مازال مجهولاً بل لقد تم التعتيم عليه وعلى فنه مع سبق الإصرار والترصد، لصالح "الفن الأخرس" المنغمس فى الذات، المعزول عن الجماهير حتى أصبح الفن غريبًا ومرفوضًا.. وغدا مختار وغيره من الرواد العظام مجهولين.. بل إن هناك من يعتقد أن تمثال "نهضة مصر" أحد الآثار الفرعونية التى صنعها المصريون القدماء، كما أشاع البعض أن مختار مجرد (تلميذ) للمدرسة الأوروبية الحديثة فى الفن التى سادت أوائل القرن العشرين (وذلك للتقليل من دوره) فى حين أن كبار النقاد العالميين الذين كتبوا عن أعماله أكدوا أنه رائد "التحديث فى النحت المصرى" وأنه أبدع واستلهم ميراثه الحضارى بوعى وعلم وجمال..

وأنه أنتج فنًا "مصريًا" و"حديثًا" فى آن معًا.. أيضًا لا يعرف الكثيرون أن الرجل كان (فنانًا ثوريًا) ولم ينعزل فى "مرسمه" عن "الشعب" بل انصهر مبكرًا فى أتون "الحركة الوطنية" وشارك فى الفعل الثورى، وآمن بأفكار النهضة والاستقلال التى أطلقها مصطفى كامل ومحمد فريد. وشارك فى الاحتجاجات والمظاهرات المناهضة للاحتلال والاستبداد واعتقل، وفصل من مدرسة الفنون لميوله السياسية "المتطرفة" ضد الاستعمار والرجعية كما أنه حاول مبكرًا أن يستنهض الروح القومية كما فعل الشعراء والمسرحيون والأدباء، باستلهامه رموز البطولة العربية، فأنشأ تماثيلاً لخولة بنت الأوز، وخالد بن الوليد، ومصطفى كامل، ومحمد فريد... وكما نحت تماثيلاً لكبار السياسيين والنخبة، نحت تماثيلاً لابن البلد وبائعة الجبن وزوجة شيخ البلد والفلاحة البسيطة فى مرحها وعملها وذهابها وإيابها، فلقد كان "فنان البسطاء" وابن لمجتمعه وحضارته.. ولقد انخرط مختار بعد عودته من باريس فى تيار الحداثة المصرية، ولكنه ظل مثقفًا وطنيًا مستقلاً لا ينحاز إلى حزب من الأحزاب القائمة، لأنه كان فنانًا لكل المصريين ينحاز إلى التحديث والنهضة واعيًا بمشروعه الفنى الثقافى مؤمنًا بدور الفنان فى بناء مجتمعه، فها هو يكتب للدكتور هيكل قائلاً: "لابد أن يتساند الكل فى إحياء النهضة الثقافية للشعب، ولا يخفى عليك أهمية الفن فى حياة البشر" ويحدد منهجه فى الفن ودور الفنان بقوله: "الفن قوة قومية وكل القوميات تطلب من فنها أن يعبر بوضوح عن مميزاتها وخصائها".

ورغم إيمانه بدور الفنان الوطنى والقومى، لكنه يؤمن بتأثير الفن فى النفس البشرية ودوره فى تطهيرها.. لذلك فهو يكتب قائلاً: "الفن أشبه بعالم سحرى يبهر كل من يقدم لارتياده وكلما تابع الطريق أشرق الأفق وامتد واتسع، وفى كل خطوة تخطوها نحوه تلوح مسرات جديدة وتملؤنا بالحماسة" إنه باختصار مثقف وطنى يعى دور الفن فى الحضارة ويسعى لتحقيق إنسانية الإنسان، منحازًا إلى حضارته منتميًا إلى عصره وشعبه لا يتخندق فى الذات ولا يتعالى على المواطن بل يجسد أحلامه البسيطة وتطلعه إلى حياة أكثر إنسانية..

أليس اختيارنا لمختار هو الاشتباك الأفضل مع تداعيات ومعارك ثورة ٢٥ يناير؟!

شارك مختار فى الفعل الثورى وآمن بأفكار النهضة والاستقلال التى أطلقها مصطفى كامل ومحمد فريد وشارك فى الاحتجاجات والمظاهرات المناهضة للاحتلال والاستبداد واعتقل وفصل من مدرسة الفنون لميوله السياسية «المتطرفة» ضد الاستعمار والرجعية

نجـوى التـمثـال

مصطفى صادق الرافعى

أيها المفترش الصخرة يشد ذراعيه أقوى الشد كأنما يريد أن يقتلع الصخرة فيهما، متناهضًا بصدره ليدل على أنه وإن ربض فإن الوثبة فى يديه، متمطيًا بصلبه ليشير من جسمه الهادئ إلى معانيه المفترسة، مقعيًا على ذنبه ومتحفزًا بسائره كأنه قوة اندفاع تهم أن تنفلت من جاذبية الأرض.

وأنت أيتها الهيفاء تمثل الإنسانية المتمدنة فى نحافتها وهى كهذه الإنسانية ضار بة بذراعى أسد فى غلظ مدفعين، حكيمة فى النظر كأنما تمد فى سرائر الأمم نظرة المتأمل، ولكن يدها كيد الحكمة السياسية على تركيب عقلى تحته المخالب؛ ساكنة كأنها تمثال السلام، على أنها فى جوار الأسد كالسلام بين الشعوب تلمح فيه إنسان العالم ووحش العالم.

يا أبا الهول..

أنت جواب عن ذلك اللغز القديم الذى هو كلام لا يتكلم وسكوت لا يسكت، والذى أشار برأس الإنسان على جسم الليث أنه قوة عمياء كالضرورة ولكنها مبصرة كالاختيار، والذى أخرج من فنى الغريزة والعقل فنًا ثالثًا لايزال فى الأرض ينتظر المرأة التى تلد إنسانًا عظامه من الحجر.

وأنت يا مصر..

أواقفة ثمة للشرح والتفسير تقولين للمصرى إن أجدادك يسألونك من آلاف السنين بهذا الرمز: ألا معجزة من القوة تمط عضلات الحجر؟ ألا بسطة من العلم تجعلك أيها المصرى وكأنك رأس لجسم الطبيعة؟ ألا فن جديد ترفع به ابا الهول فى الجو فتزيده على قوة الوحش وذكاء الإنسان – خفة الطير؟

أم تقولين للمصرى إن أجدادك يصونوك بهذا الرمز أن تكون كالظهر الأسدى لا يركب مطاه، وكالرأس الإنسانى لا تقيد حريته، وكالربضة الجبلية لا تسهل إزاحتها، وكالإبهام المركب من غمضين متناقضين لا يتيسر به عبث العابث، وكالصراحة المجتمعة من عنصر واحد لا يغلط فى حقيقتها أحد؟

أم تقولين يا مصر: إن تفسير أبى الهول الأول أن النهضة المصرية إنما تكون يوم تخرج البلاد من يصنع أبا الهول الثانى؟

•••

تمثال النهضة أم صفحة من الحجر قد صور الشعب فكره عليها ودوَّن فيها إحساسه بتاريخه ووصف بها إدراكه حياة المعانى السامية؟

أم هو كتابة فصل من التاريخ بقلم الحياة وعلى طريقة من بلاغتها، خشيت عليه الفناء فدونته فى أسلوب من أساليب البقاء الحجرى الصلد؟

أم ذاك يوم من أيام الأمة أحاله الفن من زمن إلى مادة ومن معنى إلى حس، ومن خبر إلى منظر، وكانوا يتكلمون عنه فجعله الفن يتكلم عن نفسه.

أم هو تعبير عن تلك المعانى التى خلفتها نفوس هذا الجيل تخاطب به النفوس الآتية لتنم عليها وتضيف فيه إلى المعنى سر المعنى وتضع الكلمة الإنسانية على لسان الطبيعة تتكلم بالتمثال كما تتكلم بالجمل؟

أم تركيب سياسى إذا فسرته اللغة كان معناه أن الثابت إذا احتاج إلى من يدل عليه، فلن يخفيه من لا يراه؟

•••

بل أراك لا هول فيك يا أبا الهول الجديد. أفذاك من ورقة داخلتك ورحمة جاءتك من مس يد المرأة، أم الهول قد أصبح فى العقل والعاطفة ومد العين النسائية إلى بعيد؟

أم لا تتم فى هذه المدنية رأس رجل وجسم سبع إلا بأنامل امرأة؟

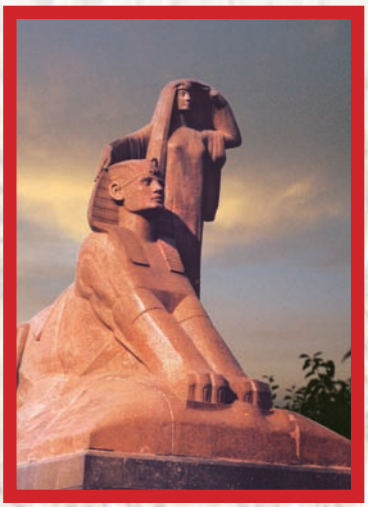
ألا من يعلمنى أهذه المرأة منك هى تهذيب للإنسان والوحش أم تكملة عليهما؟

ألا من يأتينى بالحكمة فيك من وضع للرجل القوى رأسًا ولا جسم، والأسد المفترس جسمًا ولا رأس، ثم لا يكمل إلا المرأة وحدها؟

إنما كنت يا أبا الهول لغز الصمت فلما أضيفت المرأة إليك أصبحت لغز النطق.. فياللهول.

• المقتطف يوليو ١٩٢٨.

• نقلًا عن كتاب "المثَّال مختار" تأليف: بدر الدين أبو غازى.



مختار.. وتأسيس الثقافة الوطنية

يحتل مختار مكانة مرموقة فى تاريخ النحت الإنسانى الحديث، فهو أحد المصنفين عالميًا على قائمة أشهر الفنانين الرواد فى مجتمعاتهم. كما كتب عن إبداعاته عدد كبير من النقاد الغربيين المرموقين، وباستثناء، كتابات بدر الدين أبو غازى ورشدى إسكندر وإيميه آزار، وجورج صباغ، ومحمود سعيد، وناجى وأحمد راسم وغيرهم من الكتّاب والأدباء والمفكرين.. لم يحظ مختار إلا بالقليل من الدراسات النقدية العلمية اللافتة التى تحلل أعماله وتثمن دوره الحقيقى فى "فن النحت"، ليس هذا فحسب.. بل لقد حاول بعض "الناقدين" نزع "المصرية" عن أعمال مختار، واتهامه بأنه كان مجرد "تلميذ" للمدارس الفرنسية التى عاصرها فى باريس إبان دراسته.

وفى إطار احتفالنا بمرور ١٢١ عامًا على مولده ننشر مقالين يؤكدان مكانة مختار الفنية كنحّات بارز، كما يؤكدان على مصرية منحوتاته وأصالتها.. كتبهما ناقدان فرنسيان مرموقان هما "لويس فوكسيل" أحد كبار نقاد الفن الطليعي فى باريس، و"رايمون اسكولييه" الذى مثّلت مقالاته وكتاباته المرجعية الفنية لحركة الفن المعاصر فى مطلع القرن العشرين.

ونأمل أن يفتح المقالان شهية نقادنا المعاصرين والشبان لدراسة إنجاز مختار النحتى كى تتعرف الأجيال الجديدة على دوره الرائد فى تأسيس فن مصرى معاصر يعبر عن الثقافة الوطنية ولا يسجن نفسه فى الماضى أو إنجازات الآخر الحضارية. وما أحوجنا إلى هذه الدراسات العلمية.. خصوصًا بعد ثورة ٢٥ يناير وسعىَ طليعتها الثورية لاسترداد مكانة مصر الحضارية.

مختار مثَّال مصرى صميم

لويس فوكسيل

لفت البعض ذات يوم نظر الرسام الكبير ديجاس إلى لوحة عرضها رسام يابانى تمثل مقاتلًا يابانيًا من طائفة السامورای ممسكًا بقوس وسهم فى غابة فونتنبلو، وكان ديجاس قاسى النقد شديد التهكم فعلق على تلك اللوحة البادية التناقض بقوله: "نعم إنه يصوب سهمه إلى الجائزة الثانية" وبهذه الكلمة ندد مصور الراقصات الشهير بأولئك الرسامين الأجانب الذين ينكرون ماضيهم القومى ويتخذون لأسلوبهم الفنى مظهرًا أوروبيًا بحتًا تابعًا للآخرين.

غير أن هذا النقد الذى وجه إلى كثير من الفنانين الأجانب الدخلاء على مدرسة باريس لا يمكن أن يوجه إلى هذا المثَّال المصرى القدير – مختار – الذى افتتح معرضه أخيرًا فى قاعة برنهيم – جين – بشارع فوبورج – سانت أونوريه رقم ٨٣، فإن هذا المثَّال الشاب يمثل بأسلوب نبيل فى دائرة الفن البنائى العظيم الدلالة، أولئك الفتيات الفلاحات فى بلاده ذوات المشية المملوءة جلالًا واللائى يحملن أوانى اللبن فوق رءوسهن ويسرن بها فى خطو منتظم. فهو على ذلك رجل العصر وفى الوقت نفسه سليل فنانى الدولة القديمة والدولة الوسطى، ومختار ليس مثَّالًا خارجًا على جنسه بل هو على العكس مصرى صميم المصرية ينتسب إلى أقوى الأصول وينحدر عن قومية صحيحة ناصعة. ونحن إذا لمحنا القومية المصرية لمحات عاجلة فقد حددناها وبينَّا كنهها فى الوقت نفسه.

إن الذى يميز الفن القديم فى وادى النيل هو صفاؤه ورزانته ورقته ثم ما فيه من صدق ودقة وإدراك تام لأصول الرسم خلال نشاط بقى على الدهر أكثر من ثلاثة آلاف سنة وتجد فى الفن المصرى القديم منذ عهد ممفيس اتجاهين مختلفين يجتمعان فيه، أولهما اتجاه شعبى واقعى يقرِّب تلك الأمة القديمة من نماذج الطبيعة المتغيرة، كما يتضح فى تماثيل ميدوم وفى تماثيل القاعد القرفصاء فى متحف اللوفر أو متحف القاهرة، وكما يتضح أيضًا فى لوحات النحت الغائر بالمعابد الجنائزية، أما الاتجاه الثانى فهو ملاحظة قاعدة صارمة متوارثة تقضى بأن تمثل صورة الآلهة والملوك فى أوضاع خاصة ثابتة وفى إطار لا يتغير من اللغة التشكيلية وهذا الذى دعا البعض إلى أن ينسبوا خطأ صفة الجمود إلى فن النحت المصرى القديم. ونستطيع القول بأننا نلقى فى تماثيل مختار امتداد الفن المصرى باتجاهيه الوضعى والدينى، أو الشعبى والرسمى. ولا ننسى أن هذا الأستاذ المثَّال الشاب لم يحصر عمله فى التماثيل الشخصية كشيخ البشارين بأسوان، أو وجه عدلى يكن باشا البادى الأناقة، أو حاملات الجرار وهن عائدات من النهر ولكنه كذلك صنع تمثالًا لإيزيس الغامضة

بائعة اللبن

العودة من النهر

وصنع أبا هول ضخم يسمى "نهضة مصر" منحوت فى الجرانيت الأحمر وقد أقيم فى سنة ١٩٢٧ باكتتاب أهلى وأزيح عنه الستار فى ميدان من أهم ميادين القاهرة.

إن مختار هو فنان واقعى شغوف بالحقيقة وصدق التعبير والحياة المحيطة وهو كذلك من أتباع الأطرزة، وقد قال عنه جورج جراب بحق إن تمثاله نهضة مصر يبعث إلى التفكير فى أبى هول أمنمحات الثالث ولن تجد فى هذا المعرض الجميل أى أثر للفوضى أو أية دلالة على تقليد فنان آخر ولكنك تجد فيه رغبة باهرة فى تجديد فن عظيم قضت عليه القرون المتوالية.

شيخ البشاريين

• إكسلسيور Excellesior 12 مارس ١٩٣٠:

• لويس فوكسيل أحد كبار نقاد الفن الطليعيين فى باريس، عاصر الحركة الحديثة منذ نشأتها وإليه يرجع تسمية مذهب الضوارى les Fauves حين شاهد بعض أعمال أصحاب هذا الاتجاه فى صالون سنة ١٩٠٥ فقال كلمته التاريخية المشهورة "دونا تللو بين الضوارى" إشارة إلى وجود تماثيل على الأسلوب الفلورنسى بين الألوان الصارخة لفنانى هذا الاتجاه، وله عدة دراسات ومؤلفات هامة وكان من المعنيين بفن ماتيس.

• **نقلًا عن كتاب "المثَّال مختار" تأليف بدر الدين أبو غازى.**

مختار مثَّال مصرى

رايمون اسكوليه

إن العودة إلى الفنون الفطرية لا ترجع على التحديد إلى هذه الأيام.. فمنذ أكثر من قرن فى سنة ١٨٢٧ – دعا ديلا كروا إلى دراسة فنون الكلدانيين والآشوريين والفن الزنجى حين كان يعد لوحته "ساردانابل".

وما أن خطا القرن العشرون حتى أخذ النحت الفرنسى بعد رومانسية رودان يتطور نحو مُثُل أخرى ظهرت فيها النزعة القديمة الاستاتيكية وتجلَّى فيها الاستقرار والثبات.. ولقد ظهر جوزيف برنار ومايول مجددين لنماذج ميسينا وايجين وشعارهما شعر بودلير الشهير عن الجمال: "إننى أكره الحركة التى تفسد جمال الخط".

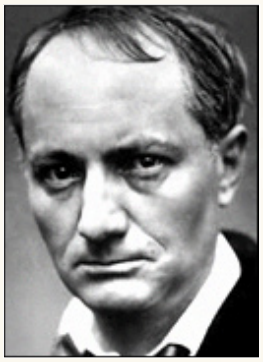
وبينما أثَّرت أقنعة ساحل العاج والكاميرون تأثيرًا غريبًا على أعمال بعض كبار مصورينا مثل شارل دوفرين، فإن مثَّالينا أفلتوا من الوقوع تحت تأثير هذا الفن الوحشىَ الفاجع فى تأثيره.. وعلى العكس فقد أثَّرت الصين القديمة في عصر "هان"؛ وبصفة خاصة مصر فى عصر الأسرات الأولى؛ تأثيرًا كبيرًا فى أعمال مثَّالينا منذ اتجهوا إلى النحت المباشر. ويكفى أن نقارن تماثيل الحيوان "لماتيو هرناندیز" و"بومبون" بأعمال "بارى" المفرطة فى التزام الطبيعة لنرى إلى أى حد كان تأثرهما بفنون طيبة فى تلك الخطوط المجردة الواعية، وفى المسطحات ذات البريق التى تجمع بين الرقة والقوة.

وإلى جانب هذا فالصلات الثقافية بمصر مازالت تتجدد منذ عهد بونابرت، ولعل هذه الوشائج جميعًا هى التى دعتنا إلى

حارس الحقول

رودان

ديلا كروا



بودلييز

حاملة الجرة

أن نستقبل بحماس المنحوتات الرائعة التى عرضها مختار المصرى..

وإن نظرة إلى الأربعين تمثالًا من الرخام والبرونز والحجر التى عرضها فى قاعة برنهيم الصغير لتدل على أن العالم قد أضاف اليوم إلى فنانيه مثَّالًا عظيمًا. وقد توصل مختار إلى أن يعيد روح الفن المصرى العريقة مع احتفاظه بأسلوب تعبيره الحديث.

لقد تزاحمت باريس خلال عشرة أيام لتشاهد سحر الفلاحة "على شاطئ النيل" وزوجة شيخ البلد هذا التمثال البرونزى بخطوطه البالغة الصفاء، وأسلوب تشكيله بما فيه من رقة وهمس "وامرأة القاهرة" التى يحفظ المرمر لها سحر الآلهة وسرها. وكذلك "ابنة الشلال" التى يذكرنا وجهها المعبر بوجه تمثال "الكاتب القاعد القرفصاء". وأخيرًا أنوِّه بصفة خاصة بتمثاله "القيلولة" الذى جمع بين صدق الإحساس وسحر التعبير وحوى من مقومات الأسلوب الفنى ما يفوق كل ما رأيناه من أعمال النحت منذ وقت طويل، وهكذا لم تكف مصر عن أن تثير إعجابنا ودهشتنا.

• لاديبيش ١٤ مارس ١٩٣٠: La depeche.

• رايمون اسكوليبه أحد كبار نقاد الفن الذين عاصروا نشأة الحركة الحديثة، وكان لمؤلفاته ومقالاته أثر هام فى إلقاء الأضواء على الفن المعاصر، وكان صديقًا لماتيس وأصدر عنه كتابين من أهم الكتب التى تناولت حياته وفنه.

رياح الخماسين

علاء الديب :
نحتاج إلى فلسفة الثورة

علا الساكت

علاء الديب فى حواره مع "المجلة"

من يتبنون خصخصة الثقافة وقعوا فى إشكالية التصور الثابت "أن الدولة كيان فاسد".

الثورة قامت من أجل الطبقات الكادحة التى تتهم الآن بأنها "أصحاب مطالب فئوية".

لم أستغرب حين استقبلتنى صورة الشهيد مصطفى الصاوى بابتسامته الوديعة وسط أرفف مكتبة الروائى علاء الديب، وشمعة كتب عليها بخط عربى جميل "٢٥ يناير"، فمنذ الأيام الأولى لاندلاع الثورة كنت أتلقى اتصالاته، سائلاً عن أخبار من فى الميدان كأنه يعرفهم جميعًا، يطمئن على أحوالهم، ثم يناقشنى بحماسة كبيرة حول مستجدات الأمور، يحتفل بانتصاراتنا وقت أن ظننا أنها كبيرة، ويحذرنى مما يجب أن يحذر منه الشباب فى الميدان، لا تغيب عن صوته عذوبة وشجن الخائف على نبتة صغيرة طال انتظارها، ولهفة لا تقل عن لهفة بطله عبد الخالق المسيرى فى رواية "زهر الليمون" تجاه حماسة ابن أخيه طارق، كان يأنس بأخبارهم ويستدفئ بحماستهم وإصرارهم من برد سنوات من الانكسار والعزلة.

ربما أكثر ما جذب الديب لأحداث الثورة المصرية، هو انشغاله الدائم بالطبقة الوسطى فى رواياته الست؛ بداية من (القاهرة، ثم زهر الليمون، وأيام وردية، وأطفال بلا دموع، وقمر على مستنقع، وعيون البنفسج) التى صدرت جميعها فى كتاب واحد عن الهيئة العامة للكتاب ضمن مكتبة الأسرة، سلسلة "أدب".

علاء الديب.

ينتمى علاء الديب إلى جيل الستينيات الأدبى، لذا من الصعب أن يغيب عن حوارنا معه سؤال حول رؤيته لأوجه التشابه بين جيلين ولدت فيهما الحركة الأدبية مدفوعة بطلقات تغييرات سياسة حامية وحراك مجتمعى ضخم.

سألته : "هل ثمة تشابه من وجهة نظرك بين الجيلين؟"

فقال :"من الأجدى بالنسبة لى أن أبدأ بالتفرقة بين الثورتين، فأنا لا أبحث عن أوجه التشابه، ما حدث فى ١٩٥٢ انقلاب أخذ وقتًا طويلًا حتى يتحول إلى ثورة، هذه الثورة قامت بعد حراك سياسى عميق ومتواصل فى الشارع المصرى، فالشعب كان وقتها خارجًا من ثورة شعبية عظيمة فى ١٩١٩، ثم ثورة الدستور فى الفترة من ١٩٣٠ إلى ١٩٣٥ ومن ١٩٤٠ إلى ١٩٤٦ حركات اتحاد الطلبة والعمال، وبعدها حركات الجامعات المصرية، وطوال هذه الفترة كان لدينا كفاح مسلح متصل ضد الاستعمار الأجنبى، إذن كان لدى ثورة ١٩٥٢ شعب مشتعل بالسياسة.

أما ثورة يناير فجاءت لتجد الأرض مجرَّفة تمامًا وخاوية، وحتى التيارات السياسية الموجودة، أغلبها إما خدم للسلطان أو مزيفين ومتواطئون أو مضللون ومُضلَلون.

جاءت المعجزة فى اعتصام الـ١٨ يومًا على هذه الأرضية، واحترنا فى تفسيرها، فأخذنا منها ما أعجب الغرب مثل التوصيفات "الثورة الفريدة" "الثورة الضاحكة" و"السلمية" وغيرها.. ونسينا أى شيء متعلق بآليات الثورة وكيف يمكن أن تتطور؟ وماذا تفعل؟ وما أهدافها؟، لم يتكلم أحد عن هذه الأشياء، لدرجة أن أهم شيء رأيته كتب عن هذه الموضوعات هو كلمة لمدوّن اسمه ألفريد كتب: "أن الثورة ليست لها مطالب، بل أهداف وهذه الثورة لم تصنع أهدافًا بعد" الثورة المصرية ظلت تقدم مطالب، ومطالب، ومطالب لأصحاب المصالح، بالتالى لم يتغير شيء، لذا فامتداد الثورة للمجال الفكرى والثقافى والأدبى يكاد يكون معدومًا.

> **ثورة يناير جاءت لتجد الأرض مجرَّفة حتى التيارات السياسية أغلبها إما خدم للسلطان أو مزيفين أو مضللون ومُضلَلون**

- لماذا تقول إن امتداد الثورة للحقل الفكرى والثقافى معدوم؟

حين تكون للثورة أهداف، ستكون هناك حالة بحث عن آليات تحقيق لهذه الأهداف؛ ومن أهمها الفكر والثقافة والسينما والمسرح، والتى تمكنك من التواصل الناعم مع الناس لتحقيق الشعارات الثلاث: عيش، حرية، عدالة اجتماعية.

جمال عبد الناصر على الرغم من كل الانتقادات التى وجهت له، كان من الحصافة والعقل أن فكر فى بحث وصياغة ما عرف بـ "فلسفة الثورة" بصرف النظر عن أنها ليست فلسفة أو كونها تركت انتاجا فكريا حقيقيا أم لا؟ لكنه كان يبحث عن فكرة أن يكون لهذا التحرك السياسى فلسفة، أى أن يحرك الفكر الفعل، وهو ما تحتاجه ثورة يناير الآن.

- هذا هو الدور الذى يتوقعه الثوار من الأيقونات والرموز الوطنية المشهود لها بالنزاهة وفى الوقت نفسه قدر من الرقى الثقافى والفكرى، أن تضيئوا لنا الطريق ببعض الأفكار؟

قبل أن نتكلم عن أيقونات، علينا أن نسأل من هم الذين نجوا من الخراب الذى صنعه النظام السابق فى الثلاثين عامًا الماضية؟ هذا هو السؤال الحقيقى.. على أقصى تقدير هم أناس كانوا يتجنبون المشاركة فى أى عمل سياسى.

- ماذا بعد أن قامت الثورة، هل يظلون بعيدا إلى الأبد؟

ماذا حدث بعد أن قامت الثورة؟ لا الثورة هدمت نظامًا قائمًا ولا بنت نظامًا جديدًا، ففى مجال الثقافة والمؤسسات الثقافية مثلا كل ما حدث محاولة متصلة لعمليات ترقيع لثياب بالية.

- دعنى أسألك لماذا ننتظر سلطة تفرض علينا فلسفة الثورة؟

نحن لا ننتظر شيئًا، سوى أن يبدأ الثوار

علاء الديب فى حواره مع الزميلة علا الساكت

بين كتبه، وفى المشهد صورة الشهيد مصطفى الصاوى.

فى التفكير فى آليات تنفذ هذه الثورة، وأن تفرز أفكارها الخاصة، الثوار هم من يطرحون فلسفتهم، لكن ما حدث أنه تم وضع الثورة بين شقى الرحى، وتم طحن كل ما هو صلب فيها وتحول إلى فتات، لا أريد أن أبدو متشائمًا لكن كل شيء قوى فى الثورة دخل هذه الرحى، بقايا النظام والمستفيدين من الفساد والمجلس العسكرى والأجهزة الحكومية كلهم أسهموا فى تفتيت الثورة.

الهدف الأساسى للثورة، وهو الانحياز للطبقات الكادحة التى قامت الثورة لتغيير حياتها، لكن هذه الطبقات لم تلمس آثار التغيير سواء من قريب أو من بعيد، وحين تأتى سيرتهم تجد الاتهامات جاهزة فهم إما "أصحاب مطالب فئوية" أو "من كفروا بالثورة ومطالبها".

- ما رأيك أن البعض يطرح فكرة أن الثورة السياسية نجحت وأن ما تحتاجه مصر الآن هو ثورة اقتصادية واجتماعية؟

أذكرك بقول لعبد الحليم قنديل "أعطونى أمارة أن الثورة نجحت"، ماذا تغير حتى نقول شيئا عن النجاح أو التغيير الآن.

- يتردد أن أكبر نجاحات الثورة المصرية هو كسر حاجز الخوف لدى المصريين، وإتاحة الفرصة للجميع للتعبير عن نفسه؟

هذا ما يقوله أوباما والغرب المعجبون بـ"ثورتنا" و"سلميتنا"، ليس هذا فقط بل وأضيف لهم أننا أيضا أصبحنا لا نخاف التعبير عن أنفسنا وكثيرى الكلام، هذه الأشياء حدثت فى اليوم الأول للثورة لكن ماذا بعد؟ فخلال ١٥ شهر تفتت كل ما كان متصلا ببعضه، تفتتت الثورة، وصرنا كل شهر نصحو على نكسة جديدة، يموت فيها عشرات الشباب المصريين بلا أى ثمن أو هدف.

- هل تقول إن ما يحدث الآن مثل النكسة؟

لا أريد أن تكون المقارنة موجعة، لكن ما يحدث أفظع من النكسة، فليس هناك من يحارب العدو، الثوار يُطحنون بلا ذنب ولا جرم سوى أنهم يريدون التغيير.

- برأيك هل تختفى حالة الثراء الثقافى التى ظهرت فجأة فى الشارع والمهرجانات الفنية أثناء وبعد الثورة مباشرة وتنكسر حالة الحماسة بسبب هذه النكسات المتتالية؟

حتى نكون متوازنين، هناك فصيل غير مشغول بكل هذه المقارنات والمقاربات، وهؤلاء هم من عليهم الرهان، فهم الصناع الحقيقيون لهذه الثورة، ولا أعرف أين هم الآن أو ماذا يفعلون؟ وحمدا لله أنهم بعيدون عن الذين تركوا الأرض واشتغلوا فى الفضائيات.

النخبة المزيفة التى أضاعت فرصة تحقيق دور سهلت الثورة تحقيقه، وهو أن تتحول أجهزة الثقافة والفكر والتعليم والإعلام إلى كيان واحد يكون فى خدمة الشعب بجميع طبقاته.

كان يمكن أن تصير هذه الأدوات داعمة للثورة والثقافة لكن الصعوبة اليوم أن هذه الكيانات لا تواجه فقط نظامًا مضادًا يحرض ضد الثورة والثوار بل أيضا سوقًا له آلياته ويفرض الاعتبارات التجارية والحسابات المالية، كان من المفترض أن تواجه الثورة هذه الاعتبارات وتجد آلية للتخلص منها أو لتجنيبها، أو التعامل معها تعاملًا مختلفًا.

- كلامك يأخذنا إلى ما يطرحه الكثير من المبدعين والمثقفين الآن وهو خصخصة الثقافة والعمل على انسحاب الدولة بشكل كامل من دور

منتج الثقافة لتتحول إلى ممول لهذه الأنشطة الثقافية، فما رأيك فى هذا الطرح؟

هذا الطرح وقع فى إشكالية التصور الثابت لكلمة دولة، وهو "أن الدولة كيان فاسد"، ما تردد على ألسنة الثوار هو كلمة "تطهير" أى مواجهة البناء البيروقراطى، وفساد الأجهزة الإدارية فى العمل العام والثقافى والفكرى، فلنأخذ قصور الثقافة مثالا، فهذه القصور موجودة فى كل مكان لكن لا أحد يستفيد منها بسبب الفساد، لماذا تظل على هذه الحال، ألا يمكن أن تعمل هذه القصور وتؤدى الدور المنوط بها فعلاً.

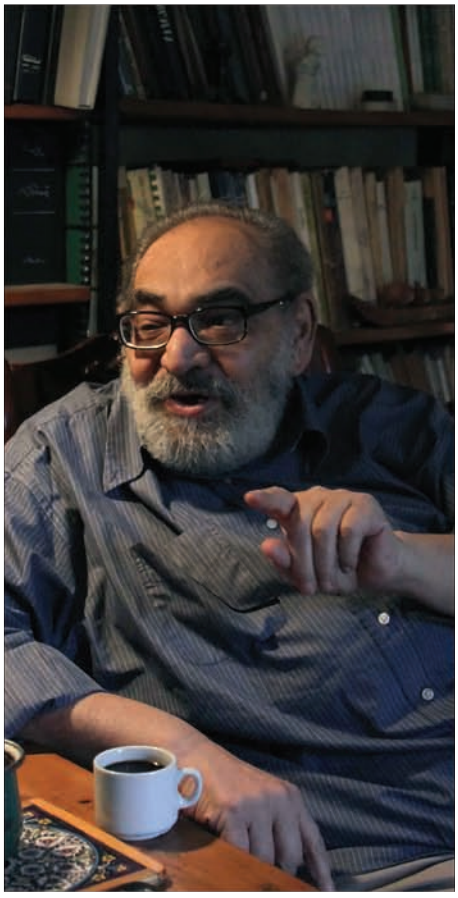
هذه ليست أزمة الدور الثقافى للدولة، بل أزمة فساد أصاب إدارة هذه الدولة ومسئوليها، فما كان المسئولون يعملون عليه طوال الثلاثين عامًا الماضية هو تحويل الثقافة لاستثمار وسياحة بدلا من تقديم خدمة ثقافية للشعب بكل طبقاته.

- إذن أنت مع فكرة أن تظل الدولة فاعلة ومنتجة فى المجال الثقافى بعكس عدد من المطالبات على الساحة الثقافية الآن حتى أن البعض يطالب بإلغاء وزارة الثقافة لتحل منظمات المجتمع المدنى العاملة فى المجال الثقافى محلها؟

لو امتد مطلب العدالة الاجتماعية للحقل الثقافى سنجد مؤسسات تدار لتحقيق أهداف وأحلام الفقراء بعيدا عن آفات وأمراض المرحلة الماضية كلها، لذا أنا مع تعديل مفهوم الدولة بشكل لا يخضعها لآليات السوق.

فالعمل فى الحقل الثقافى لابد أن يؤخذ بمفهوم اجتماعى كلاسيكى مرتبط بالفكر اليسارى الاشتراكى، لكن أن يستسلم مجتمع فى حالة تدهور مثلنا لآليات السوق والاستثمار فى مجال الثقافة والإعلام والتعليم فهذه كارثة، لأن السوق فى هذه الحالة تدفع فى اتجاه أن تتحول الخدمة الثقافية والفكرية إلى خدمة تسيطر عليها رأسمالية متوحشة تحرم المستحقين الحقيقيين من التمتع بها والاستفادة منها.

> **"تركيبة مجتمعنا فريدة من نوعها.. لدينا أثار فكر وتطور اشتراكى واقتصاد سوق وعولمة ومرجعية إسلامية دينية"**



يحذر من تفتيت الثورة

- لكن هذه الفكرة لم تعد تستطيع التعامل مع آليات السوق التى تحدثت عنها سابقا؟

نحن أمام تركيبة مجتمع فريدة من نوعها، لدينا أثار فكر وتطور اشتراكى، واقتصاد سوق وعولمة، ومرجعية إسلامية دينية، هذه التركيبة الثلاثية أصبحت شديدة التعقيد، ولابد من فكها، وكانت آمالى أن يتحرك الثوار وشباب الـ١٨ يومًا الذين اسقطوا رأس النظام، مصرين على الاستمرار وابتكار آليات لفك هذه التعقيدات، وتحقيق إنجازات صغيرة متتالية تحول الحالة من فكر اشتراكى شمولى، واستثمارى لسوق حر، وفكر دينى رجعى، إلى فكرة خدمة شعب فقير يحتاج إلى تنمية سريعة تستعمل كل إمكانيات وآليات العصر.

كل هذا متاح لكنه يحتاج عمل حثيث، وخطوات ثابتة تبدأ بتطهير الأجهزة الحساسة مثل الإعلام والتعليم والثقافة وتطويعها لتحقيق هذا الهدف.

- لكن الثورة خلقت لنفسها وسائل إعلام شعبية ومستقلة تخاطب بها جمهورها، مثل تويتر وفيس بوك، وهذا يغنيها عن الحاجة لوسائل الإعلام التقليدية.

هذه هى المشكلة، أن الثوار لم يهتموا بتطوير الجهاز القادر على توصيل أفكارهم لمن يحتاجون إليها، فهناك طبقات الشعب الكادحة التى لا خبرة لها بالفيس بوك ولا تويتر.

هذا الكلام تكمن وراءه أزمة ضخمة، وهى التكريس لانعزال الثوار عن الأجيال السابقة، وكأن هذا الانفصال يعطى الشباب ميزة أمام أمثالنا من العجائز الذين يتلقون التليفزيون والجرائد وليس لديهم مصادر أخرى للمعلومات، وليس لديهم تويتر وفيس بوك، وأنا أشك فى جدوى هذه الميزة، فكما تعطيكم هذه الآليات الجديدة ميزات عظيمة، إلا أنها تفتت وحدة الفكر الثورى وفاعلية العلاقة بين الرأى والفعل، وتفتت المفهوم العام الذى نتحرك به.

- هل تشعر أن الثوار بالغوا فى

علاء الديب متحدثًا

فكرة قتل الأب، والانقطاع عن الأجيال السابقة عليهم، بسبب استئثارها بالرأى والقرار السياسى فى أوقات مضت؟

هذه صياغة مبالغ فيها، لكن أريد أن أقارن بين الأثر الفكرى لصياغة مقال قصير به تعبير وصياغة للفكرة وبناء لها وتفكير عميق فيها، وبين مجموعة (تويترز) تغريدات، ما يحدث الآن أن الجريدة صارت تشبه هذه التغريدات، وهذا تفتيت فى ذهن المتلقين ممن لا ينتمون لثقافة تويتر.. تتحول بعدها هذه التغريدات إلى نكات وطرائف يتداولها النشطاء والشباب فى دائرتهم المعزولة، أو ومضات تخفت سريعا ثم تموت الفكرة.

- ترى هل انسحبت هذه الومضات أيضا على صناعة الإنتاج الفكرى والثقافى والإبداعى؟

كنت أظن أننا نبتكر نوعا من البلاغة الجديدة، وفكرت أننا قد ننتج أبجدية جديدة نستطيع التفاهم من خلالها، لكن وجدت أن الاتجاه فى طريق التويتر وكتابة الفيس بوك التى تتداخل فيها النكتة مع السباب والكلمات الانجليزية، وفى النهاية ليس هناك مخاطبة للدوائر المحيطة.

فنحن لسنا مطالبين بأن نخاطب بعضنا البعض داخل دوائرنا، بل توجيه هذه البلاغة لملايين من الناس ثقافتهم محدودة وأغلبهم أميون، وعلينا أن نعمل على تعليمهم ومساعدتهم على التفكير وهذه واحدة من الأهداف الأساسية للثورة.

كنت أنتظر أن تحل هذه البلاغة الجديدة بديلا عن الخطابات السائدة؛ الخطاب المتعالى للمثقفين، أو عن خزعبلات السوق، أو عن الوعظ الدينى الرجعى.

- أنت تكتب رواية جديدة، فهل تغير مزاجها عن رواياتك السابقة المليئة بالشجن والانكسار؟

فكرة الرواية هى مصير البراجماتية كفكر، أتصور أن الميكيافيللية والانتهازية فى كل الأعوام الماضية متمحورة فى هذه الرواية وأبحث عن مصيرها.

هذه الرواية بدأت فيها منذ أعوام وتدور حول ثلاث شخصيات محورية من اليساريين القدامى، يتحول اثنان منهم إلى شخصيات انتهازية ويتحالفان على صديقهما الثالث ويصطادانه.

- هذه الميكيافيللية متجسدة الآن بكل قوة فى الحياة السياسية المصرية، فما هو المصير الذى تصورته لها؟

للأسف تنتصر.

- لم يختلف بطلك الجديد عن بطل زهر الليمون، ولم يتأثر بما أنتجته الثورة المصرية من تصورات مختلفة عن المستقبل؟

نعم، للأسف يتحرك بطلى الجديد أيضا فى المسار نفسه الذى هو جزء منى.

- هل هذا ما تتوقعه للثورة والثوار المحاصرين بالميكيافيللية؟

لا، كلى أمل أن ينجح الثوار فى تغيير هذا المسار المتشائم، فالتشاؤم الآن كما قال أمين حداد خيانة لدم الشهداء، هؤلاء الشباب سينتجون مسارًا جديدًا لا نعرفه ولا يتوقعه أحد، لكنى للأسف لن أكون موجودا فيه، أحمد الله أنى استطيع أن أرى بدايات ما يحدث، وأشعر أنى أخاف عليه أن يضل طريقه وأتمنى أن يعطونى إشارات أنهم يعرفون الطريق، فباستمرار أشعر بالقلق على هذه الأرواح المضيئة.

الثورة ستنتزع حقها بيدها، ولم ولن يعطيها أحد شيئا، هذا ما أريد الاطمئنان عليه.

بعد الثورة

قصر البارون للبيع

محمد السيسى

قصر أسطورى.. تناثرت حوله الروايات الخيالية.. خصوصًا مع ما يتردد حول صاحبه البارون إمبان الذى أوصى بحرق جسده بعد وفاته ونثره فى أرجاء القصر على الطريقة الهندية.. فأصبح - فى مخيلة الكثيرين - قصرًا تسكنه الجن والعفاريت!!

يحكى البعض عن أصوات الحفلات الصاخبة التى يسمعون ضجيجها من الخارج!!.. وعن الأضواء الحمراء والخضراء التى تظهر داخله كل مساء!!

بل إن سكان المنطقة المحيطة بالقصر أكدوا - لنا - أن الجان نجحوا فى (تطفيش) كل من اشترى القصر أو حاول استغلاله من الملاك المتعاقبين الذين فشلوا فى تحويله إلى فندق!!

كما تردد أن سوزان مبارك كانت شغوفة بالقصر بل أنها تدخلت عبر الوزير محمد إبراهيم سليمان وزير الإسكان وكلفته بالتفاوض مع المالك، فعرض عليه سليمان أرضًا بديلة بالقاهرة الجديدة مقابل التنازل عن القصر!

قصر البارون هو واحد من الكنوز المعمارية وأحد أجمل القصور فى مصر والعالم، ويؤكد مؤرخو الفن أنه ينتمى إلى نوع نادر من الطرز المعمارية حيث يمثل الطراز الوحيد من نوعه فى مصر والشرق الأوسط.

الآن، وبعد أن آلت ملكيته للدولة، بعد صراع طويل بين وزارة الثقافة والملاك، دخل قصر البارون قائمة الآثار المعرضة للخطر وأطلق رئيس قطاع الآثار الإسلامية والقبطية الأسبق الدكتور عبدالله كامل الصيحات التى حذر فيها من انهيار القصر.

ومنذ أيام أعلن د. إبراهيم كامل وزير الآثار عن لقاءات ومشاورات بين وزارة الآثار والجانب البلجيكى لتنفيذ مشروع لترميم القصر واستغلاله ثقافيًا وسياحيًا.. دون أن يعلن عن تفاصيل توظيف القصر، وهو ما يعيد للأذهان رصيدًا طويلًا من تشويه وتدمير الآثار بحجة توظيفها سياحيًا وثقافيًا.. ويبدو أن وزارة الآثار لم تجد سبيلا لإنقاذ القصر من الانهيار إلا عن طريق (بيعه) للجانب البلجيكى مرة أخرى!!

السؤال: ما تفاصيل الاستغلال السياحى والثقافى لقصر البارون؟!! وهل سيتحوَّل لفندق وكافيتريات كما كان يخطط ملاك القصر قبل أن تسترده الدولة بزعم حمايته من محاولات الملاك لتوظيفه؟! وهل عرض مشروع الترميم والاستغلال على لجنة خبراء ووافقت على المشروع؟!! أم أن الأمر مجرد توفير تمويل للترميم والسلام؟!!

جدير بالذكر أن ملاك القصر كانوا قد تقدموا بمشروعات عديدة لترميم القصر معماريًا وإجراء ترميم دقيق لأخشاب وزخارف وتماثيل القصر الفريدة، فى مقابل استغلاله سياحيًا وثقافيًا وهو ما كانت اللجنة الدائمة بالمجلس الأعلى للآثار - لجنة خبراء - ترفضه دوما، فلماذا تغير الأمر الآن؟!!

لكن بمجرد أن آل القصر للدولة ارتكب مجلس الآثار - الأمين على الآثار - العديد من الأفعال التى تسيئ للأثر وتضر به، لمجرد الحصول على موارد، فوجدنا إقامة الحفلات وتصوير الأغنيات (الفيديو كليب) وغيرها.. وهو ما قوبل وقتها برفض عارم من علماء الآثار الذين حذروا من انهيار القصر بسبب هذه الممارسات.. فهل تفرِّط وزارة الآثار فى هذا القصر النادر تحت ضغط التمويل؟!!

وزارة الآثار مطالبة الآن بالكشف عن تفاصيل المشروع ونتائج الدراسات التى أجريت وإعلانها على الرأى العام ولجان الخبراء حتى لا نعيد مأساة قصر الخديوى إسماعيل الذى تحول إلى مجرد مكاتب إدارية ومطابخ ملحقة بفندق "ماريوت" وتم تدمير معالمه الأثرية تمامًا!!

تعود قصة بناء قصر البارون إلى تأسيس حى مصر الجديدة فى بداية القرن العشرين، فقد جاء البارون إدوارد لويس جوزيف إمبان إلى مصر عام ١٩٠٥ لإنشاء مدينة سكنية بمنطقة هليوبوليس صاحبة التاريخ التى عاش فيها الفراعنة منذ ٤ آلاف عام وأطلقوا عليها مدينة الشمس.

روعة العمارة الهندية

اشترى البارون مئات الأفدنة بسعر جنيه واحد للفدان وأنشأ مترو يصل القاهرة بمدينة الشمس أو كما كان يطلق عليها المصريون وقتها "واحات العباسية" التى أصبح اسمها مصر الجديدة.

كون البارون بعد ذلك شركة رأسمالها بلغ ٢ مليون جنيه وبدأ فى بناء المنازل على الطراز البلجيكى الكلاسيكى وعرضها للإيجار بمبالغ زهيدة لا تتناسب مع فخامة المنازل التى تحيطها مساحات كبيرة من الحدائق، كما أنشأ فندقًا ضخمًا مازال شاخصًا أسماه فندق هليوبوليس تم ضمه بعد ذلك إلى قصور رئاسة الجمهورية.

وكان طبيعيًا أن يؤسس البارون إمبان قصره فى وسط المدينة التى شيدها وكان قصرًا أسطوريًا استغرق بناؤه ٣ سنوات وقد أعدت كثير من أجزائه فى الهند وتم تركيبها فى مصر ليعيش البارون فى قصره الأسطورى حتى وفاته بعد صراع طويل مع المرض فى فرنسا.

رحل البارون إمبان لتبدأ مأساة قصره حيث تنازع أفراد أسرته حول ثروته التى تقدر بالملايين فى مصر وفرنسا وبلجيكا وسويسرا والكونغو وانتهت المنازعات ببيع الورثة للقصر فى مزاد علنى عام ١٩٥٣، ظل ينتقل القصر من مالك إلى آخر حتى أصبح فى حوزة محمد عبد الله على الصغير وهو سعودى الجنسية.. ثم صدر قرار رئيس الوزراء الراحل د.عاطف صدقى رقم ١٢٩٧ لسنة ١٩٩٣ بضم القصر إلى دائرة الآثار الإسلامية والقبطية.

اعتقد البعض أن تسجيل القصر سينقذه من الخراب الذى ألم به نتيجة إهمال الملاك، لكن للأسف راح قصر البارون ضحية الخلافات المستمرة بين الملاك والمجلس الأعلى للآثار حول استغلال القصر سياحيًا.

استمرت الخلافات من عام ١٩٩٣ وحتى عام ٢٠٠٤ عندما أقنع وزير الثقافة فاروق حسنى سوزان مبارك - كما تردد - بالتدخل لشراء القصر فكلفت محمد إبراهيم سليمان وزير الإسكان بالتفاوض مع المالك لينتهى الصراع بين الدولة والمالك بشراء وزارة الإسكان للقصر.

تردد أيضًا وقتها أن المالك حصل على ٢٥٠ فدانًا، وقال البعض ٢٠٠ فدان وبرَّر هؤلاء تدخل سوزان مبارك لرغبتها فى استخدام القصر النادر كمقر من مقرات جمعية مصر الجديدة فى حين أكد البعض أن القصر بعد ترميمه سينضم للقصور الرئاسية.

ومن الخلافات بين الدولة والمالك إلى الخلافات بين وزارتى الإسكان والثقافة، فقد حاولت كل وزارة ضم القصر لممتلكاتها.. حتى نجحت وزارة الثقافة فى الحصول على القصر بعد تولى الوزير أحمد المغربى حقيبة وزارة الإسكان.

ومنذ ذلك التاريخ والقصر فريسة الإهمال.. حتى أطلق الدكتور عبدالله كامل تحذيراته التى أكد خلالها أن القصر مهدد بالانهيار وأن الدولة تكلَّفت مئات الأفدنة دون جدوى.

القصر مساحته ١٢٥ ألف متر مربع، قام بتصميمه المهندس الفرنسى "الكسندر مارسيل" واستخدم فى بنائه المرمر والرخام الإيطالى والزجاج البللورى البلجيكى الشهير وكان يزين بالتماثيل الرخامية والحجرية وواجهته وبرجه غنيان بالنقوش ذات القيمة الفنية العالية فضلًا

عن روعة العمارة الهندية والشرفات المحمولة على ظهور الفيلة والعاج المنتشر بالداخل والخارج.

يتكون القصر من طابقين الأول يضم بهوًا كبيرًا به ثلاث قاعات استقبال يتوسطها سُلَّم يلتف فى شكل يكاد يكون دائريًا مصنوع من الرخام وعلى أسواره نقوش من الصفائح البرونزية المزينة بتماثيل هندية تصطف على الجانبين مصنوعة من الذهب والبلاتين والبرونز.

الدور الأول يضم أيضًا قاعة معيشة وقاعتى استقبال وقاعة أخرى تسمى قاعة المائدة التى تضم رسومًا متعددة مأخوذة من "مايكل أنجلو"، و"ليوناردو دافنشى"، و"رمبرانت".. وفى كل ركن من أركانها عمود يحمل تمثالاً من التماثيل الهندية القديمة هذا بالإضافة لغرفة البارون وهى غرفة فخمة للغاية تحتوى على لوحة كبيرة تمثل كيفية عصر العنب وتحويله إلى خمر ثم شربه حسب التقاليد الرومانية وتتابع مشاهد اللوحات التى تصور ما يحدثه الخمر وتأثيره على العقول.

أما الدور الثانى فيتكون من أربع غرف نوم وغرفة معيشة وبكل غرفة حمامها الخاص الذى تكسو جدرانه بلاطات مصنوعة من الفسيفساء ذات الألوان الزرقاء والبرتقالية والحمراء فى تشكيلات لونية رائعة.

أما سطح القصر فهو أشبه بالكافيتريا حيث يضم موائد كثيرة وبار، بينما نقشت على جدران السطح رسوم نباتية وحيوانية وكائنات خرافية ومسرح مصنوع من الرخام.

ومن بين التحف النادرة التى كان يضمها القصر ساعة أثرية قديمة لا مثيل لها إلا فى قصر بكنجهام وهى توضح الوقت بالثوانى والدقائق والساعات والأيام والأسابيع والشهور والسنين وتغيرات أوجه القمر ودرجات الحرارة.

المثير أن هذا القصر تحول بمرور الوقت إلى خرابة كبيرة والآن كما يتردد مهدد بالانهيار.. فما هى حالة القصر وهل حقا ستفقد مصر أثرا تاريخيا من آثارها المهمة؟ ثم ما هى تفاصيل المشروع المنتظر بين وزارة الآثار وبلجيكا؟!!

فى البداية يحذر د. عبد الله كامل – عميد كلية الآثار بجامعة جنوب الوادى – رئيس قطاع الآثار الإسلامية والقبطية الأسبق من إبرام أية صفقات لترميم القصر فى مقابل استغلاله بما لا يتناسب مع كونه أثرا نادرا.. ويقول: كنا نتوقع أن تعلن وزارة الآثار عن تفاصيل المشروع المنتظر والذى يقوم الجانب البلجيكى بموجبه بترميم القصر.. خصوصًا أن ما تم إعلانه على الرأى العام كلام عام لا يحدد تفاصيل وهو ما يجعلنا نتساءل: ما هى طبيعة المشروع؟!!.. وهل سيضر بالقصر أم لا؟!!.. ومن هم أعضاء اللجنة التى درست المشروع؟!!.. وهل هناك موافقة من اللجنة الدائمة للآثار الإسلامية والقبطية على المشروع وما هو رأى قطاع المشروعات فيه.

ويضيف: من غير المنطقى أن نتحدث عن استغلال قصر البارون سياحيا وثقافيا دون أن يكون الكلام محددا وواضحا فالدولة ضحت بعشرات الأفدنة فى مقابل شرائه من الملاك.. كما أن حالة القصر المعمارية السيئة لا تبرر أن نوافق على أى مشروع لترميمه فقد يكون توظيفه بشكل غير مناسب أشد خطرا من التصدعات والشروخ والحالة السيئة الموجود عليها الآن.

وعن حالة القصر يؤكد د. عبدالله كامل وجود تصدعات وشروخ أصابت جسم قصر البارون ويقول: هى قديمة وتم اكتشافها بعد استلام الدولة للقصر فى عام ٢٠٠٤ ولم يتم اتخاذ أى تدابير بشأنها رغم مرور ٧ سنوات، مشيرا إلى أن حالة القصر تسير من سيئ إلى أسوأ محذرا من تفاقم المشكلة وانهيار أثر تاريخى نادر مثل قصر البارون.

ويشير د. عبد الله كامل إلى أن هناك مشكلات إدارية حالت دون ترميم القصر فور استلامه قائلا: كانت وزارة الإسكان هى من تفاوضت مع مالك القصر لاسترداده ونقل ملكيته للدولة وذلك بعد أن فشلت وزارة الثقافة فى ذلك أكثر من مرة، وكانت الصفقة التى أبرمها وزير الإسكان الأسبق محمد إبراهيم سليمان بتكليف من سوزان مبارك تنطوى على منح المالك أرض بديلة فى القاهرة الجديدة وهو ما تم بالفعل حيث حصل المالك على ٢٠٠ فدان وتنازل عن القصر.

هنا بدأ نزاع غير معلن على القصر فقد تصورت وزارة الإسكان أن تبعية القصر انتقلت لها لأنها منحت المالك أرضًا بديلة.. فى حين يعتبر القصر تابعًا لوزارة الثقافة، فهى الجهة التى تؤول لها تبعية القصور التاريخية، وظللنا فى هذا الجدل وقتا دون اتخاذ أية خطوات على أرض الواقع لترميم القصر.

فقد كان محمد إبراهيم سليمان يعتبر القصر ملكا لوزارة الإسكان خصوصًا وأنه من حسم الأمر وأقنع المالك واسترد القصر.. وظل الأمر معقدًا حتى تولى أحمد المغربى مسئولية الوزارة خلفًا لمحمد إبراهيم سليمان، وظل التفاوض بين الوزارتين قائمًا ورغم الشد والجذب، كان المغربى أكثر تفاهما من سليمان وانتقل القصر فعليا لوزارة الثقافة فكلَّف المجلس الأعلى للآثار قطاع المشروعات باتخاذ إجراءات الترميم المعمارى والأثرى على الفور، وبدأ قطاع المشروعات بالفعل بتطوير حديقة القصر كخطوة أولى نحو إعادة توظيفه سياحيا.

لكن ظهرت مشكلة أخرى حيث تنازعت الاختصاصات بين قطاع المشروعات بالمجلس الأعلى للآثار ولجنة تطوير القاهرة الفاطمية برئاسة الأثرى أيمن عبد المنعم الذى حاول انتزاع

د. مختار الكسبانى

د. زاهى حواس

د. عبدالله كامل

القصر الأسطورى يتحول إلى مكان مهجور

القصر وضمه لمشروع ترميم القاهرة الفاطمية.. وظل الصراع قائما بين الجهتين.. خاصة وأن أيمن عبد المنعم الذى يقضى الآن عقوبة السجن كان يحاول الانفراد بالمبانى التاريخية المشهورة أو النادرة ليضيف إلى اللجنة التى يرأسها انجازات تحظى بضجة إعلامية.. ومنها قصر البارون.

وبين هذا وذاك ـ والكلام للدكتور عبد الله كامل ـ تردد أنه كانت هناك نية لدى سوزان مبارك لاستغلال القصر وضمه للقصور الرئاسية واستخدامه فى عقد المؤتمرات التى تعقد تحت رعايتها.. خصوصًا أن هناك صلة بين قصر العروبة وقصر البارون.. وبرر أصحاب وجهة النظر هذه رأيهم بأن سوزان مبارك هى التى كلفت وزير الإسكان بالتفاوض مع مالك القصر ومررت منح المالك عشرات الأفدنة لإنجاح الصفقة.

ظل الجدل دائرًا بين وزارة الإسكان ووزارة الثقافة وبين قطاع المشروعات ولجنة تطوير القاهرة الفاطمية دون الاهتمام بعامل الوقت ونسى الجميع أن القصر يحتاج تدخل سريع لترميمه.. والنتيجة أننا وصلنا لما نحن فيه الآن.

لكن للأسف - كما يقول عبدالله كامل - رغم استقرار الأمر لم يحدث أى شىء وأنا هنا أحمل الدكتور زاهى حواس الأمين العام الأسبق للمجلس الأعلى للآثار مسئولية ذلك.

ويرى د. عبد الله كامل أن ترك القصر على حالته المتردية يعد إهدارًا للمال العام، فقد دفعت مصر عشرات الأفدنة للحصول على القصر، وفى حالة انهياره نكون منحنا الأرض للمالك دون جدوى ونكون فى المقابل ضيعنا أثرا نادرًا لا يوجد مثله الآن فى العالم.

ويطالب الدكتور عبد الله بتشكيل لجنة عليا يكون دورها دراسة حالة القصر معماريًا وأثريًا والوقوف على حالته الحقيقية واتخاذ التدابير الأولية كصلب المبنى مثلا ثم الشروع فى ترميمه.. خصوصًا أن المالك قد تعامل مع القصر بشكل أضر به كثيرًا.. ويكون من مهام اللجنة أيضا دراسة المشروع المقدم من الجانب البلجيكى مؤكدا أن غياب التمويل اللازم لترميم القصر لا يجب أن يجعلنا نفرط فيه ونتركه للجانب البلجيكى يديره كيفما يشاء.. كذلك يجب أن يكون الاتفاق واضحًا لأن جهة التمويل غالبًا ما تكون لها اليد العليا، فقضيتنا الأساسية هى إنقاذ القصر وترميمه وليس إبراء ذمتنا منه!!

وعن أهمية قصر البارون المعمارية يقول الدكتور مختار الكسبانى أستاذ العمارة الإسلامية وأحد مسئولى مشروع ترميم القاهرة الفاطمية: قصر البارون أحد أهم التحف المعمارية وواحد من أجمل القصور فى مصر وربما فى العالم.. ينتمى لطراز الدولة المغولية الهندية أو ما يمكن أن نسميه "الهندوأوروبى"، وهو طراز انتشر فى مصر فى القرنين التاسع عشر والعشرين ويعد قصر البارون أبرز تجلياته.. حيث يتميز بروعة العمارة الهندية والشرفات المحمولة على ظهور الفيلة والعاج المنتشر بالداخل والخارج كما استخدم فى بنائه المرمر والرخام الإيطالى والزجاج البللورى البلجيكى الشهير وكان يزين بالتماثيل الرخامية والحجرية وواجهته وبرجه غنيان بالنقوش ذات القيمة الفنية العالية وهو ما منحه شكلا مميزًا عن الطرز المعمارية المعروفة فى مصر أو الوطن العربى وربما الشرق الأوسط.

ويشير إلى أن القرنين الماضيين شهدا التقاء عدد من الطرز المعمارية لتشكل طرازًا أطلق عليه المعماريون الطراز التلقيطى وقد استهوى هذا الطراز البارون إمبان فشيد قصره فى الهند وقصره الذى يحمل اسمه فى مصر على هذا الطراز.

ويضيف د. مختار الكسبانى: القصر قام بتصميمه المهندس الفرنسى "الكسندر مارسيل" بطريقه هندسية لا تحجب عنه الشمس طوال النهار فجميع ردهاته وحجراته تدخلها الشمس وهو طراز فريد من نوعه فى مصر والشرق الأوسط.

وحول الحالة المعمارية للقصر يقول د. مختار الكسبانى: الكلام عن تردى الحالة المعمارية لدرجة انهيار القصر أمر مبالغ فيه وإن كان يحتاج لإصلاحات وترميمات كثيرة.. مؤكدًا أن حالته أفضل بكثير مما كانت عليه عندما كان تحت يد المالك حيث كانت تدخلاته عشوائية.. مشيرا إلى أن وزارة الإسكان وفور استلام القصر كلفت شركة "المقاولين العرب" بإعداد دراسة وافية عن الحالة المعمارية وقامت باتخاذ العديد من الإجراءات للحفاظ على القصر على حالته.

ورغم أن إجراءات المقاولين العرب كانت معمارية فقط، فإن الأمر مطمئن لحين البدء فى مشروع متكامل لترميم القصر معماريا وفنيا وأثريا.. وهو ما تحرص عليه وزارة الثقافة منذ أن تسلمت القصر لكن للأسف الإمكانيات المادية تحول دون ذلك الآن.

وينفى د. الكسبانى أن يكون التأخر فى ترميم القصر سببه حدوث خلاف بين قطاع المشروعات ولجنة ترميم القاهرة الفاطمية حول القصر وتبعيته فالمسألة ببساطة أن قطاع المشروعات لديه دراسات ومشروع متكامل للترميم، لكن إمكانيات المجلس الأعلى للآثار المادية حالت دون ذلك وهو ما جعل الكثيرين يفكرون فى إشراف لجنة القاهرة الفاطمية على الترميم خصوصًا أن ميزانيتها مستقلة عن ميزانية المجلس المثقلة التى تعجز عن الوفاء برواتب موظفيه.. لكن الظروف التى مرت بها مصر أخرت مشروعات الترميم.

من جانبه يطالب الدكتور حسنى نويصر أستاذ الآثار الإسلامية بجامعة القاهرة بتشكيل لجنة هندسية من الجامعة لتقييم حالة القصر والوقوف على درجة التردى التى وصل إليها خاصة وأن الكلام عن حالة القصر المعمارية سواء كانت سلبية أو إيجابية كلام مرسل وعام.

ويقول: لقد قمت بزيارة قصر البارون منذ عدة شهور بل وسجلت حالته بالكاميرا، وبالعين المجردة تكتشف أن حالة القصر المعمارية متردية للغاية لهذا اتفق مع التحذيرات التى أطلقها الدكتور عبد الله كامل ليس فقط لأنه كان مسئولاً عن قطاع الآثار الإسلامية والقبطية التى استلمت قصر البارون من المالك ولكن لأن المنطق يقول إن ترك أى مبنى فريسة للإهمال والعوامل الجوية والزمنية وعبث وتعديات الجمهور العادى به وشركات الإنتاج والتصوير دون اتخاذ التدابير اللازمة يؤدى حتما لسوء حالته.

لكن إلى أى درجة هذا ما يحتاج للجنة علمية.. فهناك أسئلة عديدة نحتاج الإجابة عليها كما يرى د. حسنى نويصر: هل الشروخ الظاهرة على الجدران تؤثر على سلامة القصر وتؤدى لانهياره أم أنها عادية؟ وهل وصلت المياه الجوفية التى تسرَّبت للقصر ـ من خلال الحديقة أو الصرف الصحى للمبانى المجاورة ـ إلى الأساسات بما يؤدى لانهيار القصر؟.. وبعد الإجابة على هذه الأسئلة وغيرها نصل لخطة واضحة تحدد الإجراءات المطلوبة على المدى القصير والمدى الطويل.

ويضيف، لقد تسلمت الدولة القصر بشكل كامل منذ ٧ سنوات تقريبا، وقبلها سنوات طويلة عندما تم تسجيل القصر أثرًا إسلاميا بالقرار رقم ١٢٩٧ لسنة ١٩٩٣ الذى أصدره الدكتور عاطف صدقى رئيس مجلس الوزراء الراحل، ومنذ ذلك التاريخ لم نسمع عن مشروع متكامل للوقوف على حالة القصر وتقييم حالته.. مشيرا إلى أن هذه هى الخطوة الأولى، بعدها يمكن نفكر فى كيفية مواجهة التداعيات ثم توظيف الأثر سياحيًا.

ويرى الدكتور حسنى نويصر أن استغلال الأثر سياحيًا بعد ترميمه أمر بسيط خصوصًا أن ملاك القصر قبل تسليمه كاملا للدولة وعبر سنوات طويلة تقدموا بالعديد من المشروعات السياحية وقدموا العديد من التصورات والرسومات الهندسية وكان دائمًا المجلس الأعلى للآثار يرفض هذه المشروعات ويطالب بإجراء بعض التعديلات عليها، بمعنى آخر نحن لدينا خطط مختلفة لتوظيف القصر سياحيا مع إجراء بعض التعديلات، لكن هذا يستلزم أولا معرفة حالة القصر.

من جانبه يؤكد الأمين العام للمجلس الأعلى للآثار الدكتور مصطفى أمين أن قصر البارون يحظى بعناية واهتمام المجلس بوصفه من الآثار النادرة وحالته شأن العديد من المبانى التاريخية التى تعانى من العوامل الجوية وغيرها، خاصة أنه ظل لفترة طويلة مهجور دون أن يكون فى عداد الآثار الإسلامية والقبطية، فضلا عن سوء استخدام المالك الذى كان يتعامل مع القصر بوصفه مشروعًا سياحيًا دون أن يكون على دراية بكيفية التعامل مع مثل هذه المبانى.

حالة يرثى لها

لكن فور تسجيله ـ كما يقول د. مصطفى أمين ـ دخل ضمن خطة المبانى التاريخية وكانت هناك متابعة لحالته وإشراف من قطاع الآثار الإسلامية لكن للأسف كانت يد المجلس مغلولة خصوصًا وأن المالك لم يكن يتفهم إجراءاتنا ويعتبرها مبالغًا فيها بل كان يتصور أن المجلس يود (تطفيشه).. الأمر الذى وصل بالقصر للحالة التى يوجد عليها الآن.. لكن الكلام عن انهياره كلام غير لأن لجان المجلس المختصة تتابع حالته وتطوراتها وهى مطمئنة.

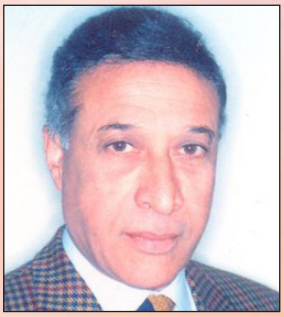
ويضيف، هناك إجراءات يتخذها المجلس الأعلى للآثار فى حالة وجود مبان آيلة للسقوط يطلق عليها إجراءات "درء الخطورة"، ولو كانت الشروخ الموجودة بالقصر من النوع الذى يمكن معه حدوث انهيارات لتدخلنا على الفور وقمنا بعمل صلبات على الواجهة وفى الداخل، لحين التدخل المعمارى وعدم وجود هذه الصلبات يعنى أن القصر آمن تمامًا.

ويرى د. مصطفى أمين أن الكلام عن انهيار القصر مبالغ فيه جدًا وهدفه البروباجندا الإعلامية ويقول: لو لدينا إمكانيات لما تأخر الترميم دقيقة واحدة.. خصوصًا وأن المجلس لديه دراسة حديثة أعدتها بعثة بلجيكية أثناء تولى الدكتور زاهى حواس أمانة المجلس الأعلى للآثار وهى دراسة متكاملة ـ معمارية وفنية ـ داخل وخارج القصر ولكن غياب الإمكانيات المادية حال دون تنفيذ المشروع.. ثم قامت ثورة ٢٥ يناير وتوقفت الأمور ثم تعقدت بعد الأزمة المالية التى يمر بها المجلس ومصر كلها.. لكن علينا أن نعرف أن حالة القصر المعمارية جيدة.. وأن المجلس يتخذ التدابير المتعارف عليها للحد من تدهور حالة القصر والحفاظ عليه بل إن مدير المنطقة الأثرية يكثف من حملات المرور والتفتيش للحفاظ عليه.

وعن إمكانية توظيف القصر سياحيًا وما تردد عن وجود جهات تعرض ترميم القصر مقابل استغلاله سياحيًا لفترة زمنية يؤكد د. مصطفى أمين أن المشروعات التى كانت تقدم من قبل كان يقدمها المالك لكنها كانت تتوقف عند اللجنة الدائمة للآثار الإسلامية والقبطية التى كانت تجد فيها إخلالًا بالشروط المتعارف عليها أثريًا وعلميًا.. خصوصًا وأن هناك قوانين تنظم ذلك لا يجب تجاوزها مشيرًا إلى أن الترميم يجب أن يتم بمعرفة جهة علمية وكذلك التوظيف السياحى.

بـوابـة النيـل

يسرى خميس



– قلت أدخل بوابة النيل
لعلَّ القناديل تدفعني
أن أرى الوشم أقرأه
أستبينَ الرموز على جسد الماء
أدرك سرَّ التدفُّق والوجد
والضياع الخصيب
– قلت أدخل بوابة النيل
لعلَّ المحيط الغويط وبوغازه الضيِّق المستكين
يحكى لى مرَّة
كيف يفصل بين المياه
يفرِّق بين السكاكر والملح
يتحمَّل سرَّ الغُزاةِ البُغاة الطُغاة
والسَّراب النبيل
– قلت أدخل بوَّابة النيل
أتبع نسغ شعور البنات تهيم تميل
على الضفتين إلى الساق للجذر فى العمق
أتفكَّك فى الطين معنىً
حصاناً يشكِّله الطفل للعيد
مكحلةً للبنيَّة
قارورةً للعطاشى الكثيرين
للعطر
– قلت أدخل بوابة النيل
أتخبَّأ فى ريش نسرنزق
طائراً من جنوب البلاد إلى رأسها
أحلِّق حتى السماء أطيرُ
إلى آخر القطب
لصيد الذئاب التى تفسد الكرْمَ والقمح
تسرق منا المفاتيح
– قلت أدخل بوابة النيل
أتحوَّل لؤلؤة فى مصارين بلطيَّةٍ مارقة
من عيون الشباك الكثيرة

ماسةً حرةً
تمزق تقطع قد يعوق التدفُّق والانسياب
– قلت أدخل بوابة النيل
حتى برارى البرلُّس بوطو
أكمُن فى قارب صيد
أتزاوج والماء
أنتظر الوغد
فى يدى البندقيَّة

من ديوانه: أيام الكلاب
الذى صدر قبل رحيله بأيام
يونيو ٢٠٠٨

فى متحفى عبد الوهاب والآلات الموسيقية

عـــالـم من النغم والذكـريـــات

مـــنى شـــديد

زيارة واحدة لمتحفى محمد عبد الوهاب، والآلات الموسيقية فى معهد الموسيقى العربية ربما تكفى لتكوين فكرة شاملة عن تاريخ الموسيقى فى العصر الحديث، فى مصر والوطن العربى، فالمتحف الأول يسطر تاريخ تطور الموسيقى كفن مر بالعديد من المراحل، وذلك عبر مسيرة الفنان محمد عبد الوهاب الذى رحل عن عالمنا فى الثالث من مايو ١٩٩١ لكن موسيقاه مازالت تعيش بيننا حتى الآن، فاستحق عن جدارة لقب موسيقار الأجيال.. والثانى ـ متحف الآلات الموسيقية ـ يحكى تاريخ تطور الآلات الموسيقية وكيف كانت تتطور لتتماشى مع تطور الفكر الموسيقى.. ويضم المتحف عددا كبير من الآلات تركتها الدول المشاركة فى أول مؤتمر للموسيقى العربية فى العالم واستضافه معهد الموسيقى العربية عام ١٩٣٢.

لذلك لم يكن غريبا أن يجرى افتتاح المتحفين فى ٤ يونيه عام ٢٠٠٢.

ارتبط اسم محمد عبد الوهاب بمعهد الموسيقى العربية منذ بداية تأسيسه، فكان أول من غنى فى هذا المعهد حتى قبل أن يفتتحه الملك فؤاد الأول رسميا فى عام ١٩٢٩، وكان المعهد فى مراحله الأولية كنادى للموسيقى الشرقية.

ويشير الموسيقى أحمد رشاد مدير المتاحف بمعهد الموسيقى العربية إلى أن المعهد تعرض لإهمال شديد لكن منذ عام ١٩٩٦ سعت وزارة الثقافة لضمه الى دار الأوبرا المصرية، وخضع للترميمات ليعود إلى حالته الأولى بزخارفه المميزة، ليجرى افتتاحه فى ٤ يونيو ٢٠٠٢ بعد أن أضيف إليه متحف الفنان الراحل محمد عبد الوهاب ومتحف الآلات الموسيقية.

عبد الوهاب ومعهد الموسيقى العربية :

ويرجع تأسيس متحف عبد الوهاب فى معهد الموسيقى العربية لثلاث أسباب رئيسية، أولها: أنه أول من غنى فى معهد الموسيقى العربية، وأحيى حفل الافتتاح أمام الملك فؤاد الأول فى عام ١٩٢٩ وغنى لأمير الشعراء أحمد شوقى "فى الليل لما خلى".

وثانيا: أنه درس فى معهد الموسيقى العربية مع عمالقة الموسيقى العربية فى عام ١٩٣٠ لمدة عام ونصف ثم اتجه إلى فرنسا وعاد بعد وفاة أحمد شوقى فى ١٩٣٤.

وأخيرا فقد ساهمت أسرته بشكل كبير فى

المتحف يضم عود عبد الوهاب الذى عزف عليه أروع الألحان

متاحف

"البيانو الشرقى" الذى اخترعه عرب وأتراك فى بداية القرن الماضى

تأسيس المتحف واحتفظت بكل مقتنياته كما أهدتها للمتحف زوجته السيدة نهلة القدسى تخليدا لاسم محمد عبد الوهاب، وحرصت العديد من الجهات أيضا على المساهمة فى المتحف بكل ما يخصه ومن أبرزها الإذاعة المصرية.

موسيقار الأجيال

ويصاحبنا الفنان أحمد رشاد فى جولة داخل متحف محمد عبد الوهاب الذى تستقبلنا صورة كبيرة لموسيقار الأجيال محمد عبد الوهاب تمثل ثلاث مراحل عمرية من حياته فى العشرينات والأربعينات والمرحلة الأخيرة مابين الستينات والسبعينات، ويشير بعض المؤرخين إلى أن عبد الوهاب من مواليد ١٣ مارس ١٨٩٧ وتوفى فى ٣ مايو ١٩٩١ عن عمر يناهز ٩٤ عام.

أول ما تقع أعيننا عليه داخل المتحف عود محمد عبد الوهاب الذى لا تقدر قيمته الفنية بثمن، فقد شهد أروع وأبدع الألحان التى سمعتها الأذن المصرية والوطن العربى ككل، وكتب عليه عبد الوهاب بخط يده "بسم الله الرحمن الرحيم وبه نستعين" وموقع باسمه، وإلى جواره عصا القيادة من الأبنوس التى قاد بها الموسيقى العسكرية فى عام ١٩٧٨ أثناء عزف النشيد الوطنى "بلادى بلادى" من ألحان سيد درويش الذى أعاد توزيعه.

النشأة والبدايات الفنية

نبدأ جولتنا من اليسار بمنشأ محمد عبد الوهاب ومولده فى حارة برجوان بباب الشعرية وصور لمنزله القديم ومسجد جده، حيث نشأ فى عائلة متدينة تعرف بعائلة محمد أبو عيسى الشعرانى، وصورة لتمثاله القائم بميدان باب الشعرية وإلى جانبه بطاقته الشخصية ومجموعة صور فى مراحل عمرية مختلفة، وصورة أخرى على ظهر مركب فى رحلة الى لبنان تجمعه مع شقيقه الشيخ حسن، الذى كان يعنفه فى الصغر على حبه للموسيقى والغناء، لكن موهبة عبد الوهاب جعلته يغير موقفه فيما بعد ويكون عونا له فى مشواره الفنى.

صورة أخرى لعبد الوهاب فى مدرسة السلحدار الابتدائية حيث كان يعمل كمدرس للموسيقى ويظهر فى الصورة الأديب الراحل إحسان عبد القدوس الطفل فى نفس المدرسة و أحد تلاميذ محمد عبد الوهاب، وبجوارها صورة لعبد الوهاب مع ابن شقيقه الفنان سعد عبد الوهاب.

ونرى صورة مرسومة لعبد الوهاب وأمير الشعراء أحمد شوقى مكتوب عليها عبارة "سلملى على محمد"، تنقلنا الى مرحلة مهمة فى حياة موسيقار الأجيال وهى علاقته بأمير الشعراء أحمد شوقى الذى عرفه على الطبقة الأرستقراطية وعلى الكثير من الأدباء والفنانين وأصقله ثقافيا وأدبيا، ليشتركا معا فى الكثير من الأعمال، أشهرها "مجنون ليلى"، حيث كان يعتبره أحمد شوقى ابنا من أبناءه، وقال لخادمه قبل وفاته فى عام ١٩٣٤ "سلملى على الأولاد وسلملى على محمد".

وبجوار أحمد شوقى صور لعبد الوهاب مع بعض الفرق الفنية التى عمل معها فى بداياته مثل الفنانة فاطمة قدرى، وفرقة عبد الرحمن رشدى وفرقة نجيب الريحانى وصور مع بعض بطلات أفلامه، وصورة لمجموعة العمل فى فيلم "ممنوع الحب" فى عام ١٩٤٣ يظهر فيها الفنان عبد الوارث عسر.

ننتقل بعد ذلك إلى الاسطوانة البلاتينية، التى حصل عليها فى عام ١٩٧٨ ليكون أول فنان عربى ومصرى وثالث فنان فى العالم يحصل على هذه الاسطوانة لتحقيقه أعلى المبيعات بأغنية "فى الليل

صور نادرة لموسيقار الأجيال

عود عبد الوهاب يتوسط المعروضات

لما خلى" التى قدمها لأول مرة فى افتتاح المعهد عام ١٩٢٩، والى جوارها مجموعة صور تسبق الافتتاح الرسمى لمعهد الموسيقى العربية، يغنى فيها عبد الوهاب فى حفل أقيم فى المعهد للسيدات فقط، وحفل آخر تركى أقيم فى ١٩٢٦، ومع هذه الصور نسخة أصليه لمحضر اجتماع حضره محمد عبد الوهاب فى معهد الموسيقى العربية فى ٧ ديسمبر ١٩٣١.

عبد الوهاب والإذاعة المصرية

مجموعة صور أخرى لعبد الوهاب أولها الأديب سعيد سبيحة والإذاعية سامية صادق، وصورة أثناء تسجيله لمسلسل "حياتى" مع الراحل سعد أردش والفنانة نيلي، وصورة لبروفة أغنية "من غير ليه" مع الفرقة الماسية بقيادة أحمد فؤاد حسن، وصورة أثناء تسجيل شركة "بيضا فون" لأغنية "كلنا نحب القمر" فى ١٩٢٨ يظهر فيها المطرب الراحل محمد عبد المطلب الذى كان وقتها يردد خلف محمد عبد الوهاب، ثم نرى مجموعة صور منوعة مع فنانين أمثال أحمد فؤاد حسن ووردة وفايزة أحمد، وصورة من أطول حوار اذاعى تم مع موسيقار الأجيال أجرته الإذاعية نادية توفيق، وهو أول من غنى فى افتتاح الإذاعة المصرية سنة ١٩٣٤، لذا نجد بجوار الصور الميكرفون الأصلى الخاص به والذى سجل عليه جميع أغانيه منذ هذا اليوم وحتى آخر أغنية سجلها فى الإذاعة، والى جواره عدد من العقود المبرمة بينه وبين الإذاعة المصرية، حيث كان يتقاضى فى سنة ١٩٤٥ مبلغ ٣٠٠ جنية، وهو مبلغ ضخم كان يشترى وقتها ١٥٠ فدان.

أما لقاء السحاب مع كوكب الشرق أم كلثوم فكان من المراحل المهمة فى حياة عبد الوهاب، عندما لحن لها أغنية "انت عمرى" وهو ما يجسده فى المتحف صورة تجمع بينهما فى ذلك الوقت، ومعها ورقات من نوتة صغيرة كان يسجل عليها خواطره.

عبد الوهاب والسينما

قدم عبد الوهاب للسينما سبعة أفلام بالإضافة الى فيلمين كان خلالهما ضيف الشرف هما "غزل البنات" و"منتهى الفرح" ويضم المتحف كولاج صور من هذه الأفلام وأفيشاتها، وصورة له مع "الطفلة" فاتن حمامة فى فيلم "يوم سعيد"، وعلى الجانب الآخر نجد "الأورج" الخاص به، ونسخ أصلية لبعض النوت الموسيقية التى دونها بخط يده والتى تدحض ما يقال عنه بأنه لم يكن يعرف التدوين الموسيقي، فهو دارس للموسيقى بشكل أكاديمى فى معهد الموسيقى العربية بالإضافة الى دراسته للنظريات والتأليف فى فرنسا.

وتظهر النوت أن التدوين كان بالقلم الحبر وهو ما يعنى أنه يتمتع بثقة كبيرة، والنوتة الموجودة أعلى "الأورج" هى النوتة الخاصة بينما هناك نوت خاصة بالموسيقيين كان يكتبها الموزع الموسيقى، وبجوار "الأورج" أيضا تمثال نصفى لعبد الوهاب لم يمهله القدر أن يراه، نفذه المثال عبد العزيز صعب واشترته د.لوتس عبد الكريم وأهدته للمتحف.

التكريم

من أكبر الأقسام فى المتحف هو قسم التكريمات ويضم عدد كبير من الأوسمة والشهادات التى حصل عليها فى مصر والدول العربية والغربية ومنها وسام الاستقلال الليبى فى ١٩٥٥ ووسام الاستحقاق السورى فى ١٩٦٧ و١٩٧٤، ووسام الكوكب الأردنى مرتين ووسام عمان، ووسام الأرز اللبنانى، وتكريمات من ولاية لوس أنجلوس الأمريكية والتليفزيون العربى الأمريكى، وعصا القيادة من لندن المصنوعة من العاج وعليها "تلبيسات" من الفضة، وقاد بها عبد الوهاب الفرقة الماسية فى لندن.

ومن التكريمات المصرية التى حصل عليها قلادة الجمهورية والدكتوراة الفخرية فى سنة ١٩٧٥ ووشاح النيل، وتكريمات من دار الاوبرا

متاح

صورة تجمع محمد عبد الوهاب وبعض نجوم أفلامه

المصرية والرتبة الشرفية التى حصل عليها ليقود الموسيقى العسكرية فى سنة ١٩٧٨ وتعيينه فى مجلس الشورى فى ١٩٨٣ وجائزة الدولة التقديرية فى ١٩٧٠ وعملتين من الفضة والذهب تحملان صورته.

وفى المتحف صورة لجنازته العسكرية وكانت المرة الأولى التى يحصل فيها مدنى على جنازة عسكرية تقديرا لفن عبد الوهاب وإبداعه، وأسفل الصورة مقولة على لسانه "إذا أرضى الفنان فنه قبل إرضاء الجمهور، فان فنه يعيش وهو ميت".

ونشاهد صور له مع عدد من الزعماء والرؤساء مثل محمد نجيب وجمال عبد الناصر وأنور السادات ومع أم كلثوم والملك الحسن عاهل المغرب ووالده الملك محمد الخامس، والملك حسين فى الأردن وحافظ الأسد فى سوريا، وغيرها الكثير.

منزل عبد الوهاب

وقد صمم مهندس الديكور جانب من المتحف شبيه بالغرف الشخصية لمحمد عبد الوهاب فى منزله، نرى فيه دولابه الخاص ومعروض فيه البدلة العسكرية التى كان يرتديها وهو يقود الموسيقى العسكرية، والبدلة "الاسموكن" التى ارتداها فى فيلم "الوردة البيضاء"، والروب الشخصى وعدد من "الكرافتات"، وبعض أغراضه الشخصية وصورة لوالدته، وتليفونه الخاص الممنوع على غيره استخدامه.

ننتقل بعد ذلك إلى الغرفة التى شهدت وفاة موسيقار الأجيال فى ٣ مايو ١٩٩١ وتضم مكتبه الخاص وعليه بعض أجهزة التسجيل التى كان يستخدمها فى تسجيل خواطره، والتكريم من ولاية لوس انجلوس الأمريكية وبورتريه له وآخر لزوجته نهلة القدسى رُسما فى شوارع باريس، وصورة عائلية مع الأسرة، بالإضافة الى البيانو الخاص به، والكرسى "الهزاز" المهدى له من الأمير بدر بن عبد العزيز والذى توفى عليه فى يوم ٣ مايو ١٩٩١، وقد تم نقل الغرفة بالكامل بنفس الشكل الذى كانت عليه فى المنزل فى الزمالك وقت الوفاة، حتى إن النتيجة المعلقة على الحائط هى نتيجته الخاصة تركتها زوجته كما هى منذ وفاته وتاريخها هو تاريخ الوفاة حيث توقف الزمن، كما توقفت الساعة الموجودة فى الركن على موعد الوفاة "الثانية عشر الا دقيقتين".

وتقابلنا بعد ذلك صورة نادرة تجمع بين موسيقار الأجيال محمد عبد الوهاب وكوكب الشرق أم كلثوم والعندليب عبد الحليم حافظ، ومعها مجموعة صور أخرى له مع الفنانين نعيمة عاكف

أفيشات أفلام عبد الوهاب

الغرفة التى شهدت رحيل موسيقار الأجيال

وسعد عبد الوهاب، وفريد الأطرش وعبد الحليم ويوسف وهبى وصورة مع زوجته نهلة القدسى والفنانة فاتن حمامة، وصورة له فى ملابس الربان أمام دفة المركب، حيث كان عبد الوهاب يهوى السفر بالبحر ويهاب ركوب الطائرات، والمرة الوحيدة التى سافر فيها بالطائرة كانت عندما عين فى مجلس الشورى عائدا من فرنسا، واحتفلت به الخطوط الجوية الفرنسية وقتها.

وبجوار الصور نرى جواز سفره الدبلوماسى باعتباره سفير مصر والوطن العربى فى العالم، وأمامه بعض الخناجر والسيوف من الفضة والذهب أهداها له الملك عبد العزيز آل سعود من المملكة العربية السعودية والسلطان قابوس من سلطنة عمان، ونموذج مصغر لقبة الصخرة مصنوع من الصدف الطبيعى أهداه له الرئيس الفلسطينى الراحل ياسر عرفات.

وقبل ان يغادر الزائر المتحف يشاهد مجموعة صور أخيرة لمحمد عبد الوهاب مع أبناءه عائشة وعصمت وعفت ومحمد وأحمد ، أو"إش إش وفتفت وعطا" كما كان يناديهم، وصورة مع أحفاده وصورة مع زوجته نهلة القدسى التى كان لها أكبر الأثر فى إنشاء المتحف وتحمل الصورة مقولة لمحمد عبد الوهاب عبر فيها عن حبه لها قائلا "أكبر ما يسعد الرجل أن يجد الحب داخل منزله والاحترام خارجه".

وملحق بالمتحف قاعة مشاهدة تعرض فيها أفلام عبد الوهاب السبعة على شاشة بلازما، بمعدل فيلم واحد يوميا، وقاعة أخرى للبحث والاستماع وهى قاعة مجهزة ببرنامج خاص يعمل باللمس على الشاشة ويتضمن كل ما يخص محمد عبد الوهاب سواء عن حياته الشخصية أو ألبوماته وأفلامه وصور من مراحل حياته المختلفة ومع شخصيات عامة وفنانين ورؤساء، وقام بتصميم هذا البرنامج إدارة الحاسبات والمعلومات بدار الاوبرا المصرية وصاحب الفكرة المهندس الراحل جمال طلبة المدير العام السابق للادارة، ويضم البرنامج قسم "وهابيات" وبه كل ما غنى عبد الوهاب فى حياته ونماذج من ألحانه التى قدم لمطربين اخريين، بالاضافة الى جزء نادر جدا يضم خواطر موسيقية لمحمد عبد الوهاب لم تسجل ولم تذاع من قبل تم عرضها باسم أفكار، وقسم عن الشخصيات التى أثرت فى حياته مثل أحمد شوقى ومخرج أفلامه محمد كريم وأستاذه فى العود محمد القصبجى ومنافسه رياض السنباطى.

ويقول محمود عفيفى مدير معهد الموسيقى العربية أن المعهد يستقبل زوار المتحف بشكل يومى من الساعة ١٠ صباحا وحتى الثالثة عصرا بتذاكر رمزية ويفتح مجانا للجمهور فى فترات الاحتفال بمولد عبد الوهاب ووفاته، مشيرا إلى أن المتحف اقيم باقتراح من نهلة القدسى زوجة الفنان الراحل التى قدمت كل الدعم للمتحف وتبرعت بمقتنياته بينما كان فى الماضى قبل التجديدات عبارة عن غرف فنانين وتم توسعتها بما يناسب طبيعة المتحف.

متحف الآلات الموسيقية

أما متحف الآلات الموسيقية فى معهد الموسيقى العربية فقد جرى افتتاحه مع متحف محمد عبد الوهاب فى ٤ يونيو ٢٠٠٢، ويضم عدد كبير من

متاحف

الآلات تركتها الدول المشاركة فى أول مؤتمر للموسيقى العربية فى العالم واستضافه المعهد فى عام ١٩٣٢.

وأعيد ترميم هذه الآلات قبل ضمها للمتحف نظرا لتعرض عدد منها للتلف بسبب طريقة العرض القديمة وعدم مراعاة وسائل الحفظ فى الماضى، ويضم المتحف ثلاثة أقسام، الأول لآلات النفخ النحاسية الخاصة بالاوركسترا السيمفوني، وآلات النفخ القديمة مثل الناى بأشكاله المختلفة، والقربة والأرغول والمزمار المعروف فى الوطن العربي، والقسم الثانى للآلات الوترية والقسم الثالث للآلات الإيقاعية.

وأضيف لكافة أقسام المتحف جهاز صوتى يساعد الزائر على التمييز بين أصوات الآلات المختلفة عن طريق الضغط على زر أسفل مكان عرض الآلة.

آلات النفخ

ويصحبنا الفنان احمد رشاد مدير المتحف فى جولة داخل متحف الآلات نبدأها بقسم آلآت النفخ ويضم مجموعة الآلات النحاسية المستخدمة فى الاوركسترا السيمفونى ومنها البيكلو والفلوت والكورنو والترومبيت وكرومبور والهورن الفرعونى والساكس والكينور والباص تو، وعلى الجانب الأخر آلات النفخ الخشبية الفولكلورية مثل الكولة والأرغول والناى وكلها مصنوعة من نفس الخامة وهى البوص وعدد الثقوب فيها ستة، لكن كل آلة يختلف صوتها عن الأخرى تماما، نتيجة لاختلاف الأطوال والقطر والحجم.

فى هذه القاعة نرى الناى التركى الفارسى المصري، وآلة الأكورديون والمزمار العربى الكبير والصغير، والقربة وهى صناعة باكستانى لكن أصل الآلة يرجع لاسكتلندا وتستخدم فى مصر فى حفلات الزفاف والموسيقى العسكرية وموسيقى الشرطة، وبجانبها أشكال المزمار الأسيوى وتشريح للقربة وناى يعتبر نسخة طبق الاصل من الناى الفرعونى الذى عثر عليه فى المقابر القديمة.

الآلات الوترية

عثر فى مدافن طيبة القديمة على آلة شبيهه بالعود، بها أوتار مصنوعة من أمعاء الحيوانات وريشة من الخشب، وقد قامت كل دولة بتطوير العود بما يناسبها فنجد أنواع وأشكال مختلفة منه فى الدول العربية، فالعود المصرى يختلف عن السورى والعراقى وكذلك التركى سواء فى صناعته أو صوته ورنينه، فالعود السورى على سبيل المثال رقبته ربع حجم العود والقصعة "ثلاثة أرباع" والعود المصرى الثلث والثلثين، أما التركى فهو نصفين متساويين الرقبة طويلة ومساوية للقصعة.

ومن تطورات العود أيضا التى نراها فى المتحف أشكال متعددة للعود التركى منها العود الرسمى لتركيا وعود "وجه القمر" المستدير، وعود "أبو شنب" الفرسة الخاصة به تشبه طرفى "الشارب" المبروم والنصف رقبة والنصف الثانى قصعة ونرى أيضا الطنبور التركى وهى أحد تطورات العود أيضا.

وننتقل لأشكال أخرى من التطور فى دول مختلفة من العالم مثل المندوليين الإيطالى والبلاليكا الروسى والكمان الفرنسى و"فيولا الحب" أو "فيولا لامور"، والربابة اليابانى و"التار" الإيرانى والربابة المصرى أو الصعيدى، و"الستار" الهندى و"الكوتو" اليابانى الذى يعادل الهارب المصرى والفارق بينهما أنه مع الستار والكوتو يجلس العازف على الأرض وأمامه الآلة، بينما الهارب المصرى منه الكتفى والقدمى والواقفى ولا يوجد منه قاعدى أبدا مثل الستار والكوتو، ونجد إلى جواره أنواع وأشكال مختلفة من الربابة اليابانى الأصغر حجما.

كما نرى الربابة الصعيدى والسمسمية والكمان والتشيلو وآلة الجنبوش التى عزف عليها محمد عبد الوهاب فى فيلم "غزل البنات" أغنية "عاشق الروح" التى يستمع الزائر للحنها على الجهاز الصوتى المصاحب للالة.

ثم ننتقل الى أنواع القانون، بداية من القانون

العود والفيولينه

القانون المصرى وإلى يمينه قانون تركى

آلات النفخ

المستطيل الذى قلما نراه فى الوطن العربى الآن وهو خاص بمصطفى بك رضا أول من فكر فى إنشاء معهد الموسيقى العربية فى عام ١٩١٤ مع بعض محبى الموسيقى العربية.

وتطور القانون المستطيل إلى القانون المصرى المعروف ويرجع القانون الموجود فى المتحف الى ١٩٦٠، والقانون الثالث هو التركى ويحمل طابعا مختلفا تماما وصوته مختلف عن القانون المصرى وتعتبر تقنيات العزف عليه من أصعب ما يكون لأن العرب الموجودة فى القانون المصرى لا توجد فى نظيره التركى التى تساعد العازف على عزف الربع تون والنصف تون، لذلك يعتمد عازف القانون التركى على حساسية يده.

ونرى بعد ذلك آلة السنطور المجرية التى ترجع لعام ١٨٥٧ وتعزف بالطرق، وهى من الآلات القديمة النادرة، وتعتبر الأصل الذى تطور عنه البيانو، فبعد السنطور ظهرت آلة الكلافيكورد والكلافيسان ومن بعده البيانو وتعمل ميكنة العزف على البيانو بنفس الطريقة تقريبا فعندما نضغط على أزرار البيانو يتحرك "الشاكوش" الداخلى ليطرق على الأوتار الداخلية وهى نفس فكرة السنتور الذى نطرق على أوتاره بالمطرقة الصغيرة.

ثم نرى السنطور التركى وهو أصغر حجما، ويحتوى على ٢٧ وترا فقط، وصوت نغماته قديم جدا، وإلى جواره آلة البزق المشهورة فى بلاد الشام واليونان وأشهر من عزف عليها اللبنانى "يعرب" وقد قام بنفسه بتسجيل صوت هذه الآلة على الجهاز الخاص بالمتحف، وإلى جانب البزق نرى الربابة التركى والتى أطلق عليها أيضا الأرنبة التركى لأنها تشبه الأرنب فى شكلها.

وتضم القاعة جانب خاص لتعريف الأطفال وعشاق الموسيقى على الأجزاء الداخلية للآلات وكيفية تصنيعها، فنرى الآلة "مشرحة" فى صورة تعليمية فالعود على سبيل المثال مقسم لرقبة وقصعة وفرسة والمفاتيح، والآلات الموجوده فى هذا القسم هى الكمان والعود والربابة والسمسمية.

الآلات الإيقاعية

القاعة الأخيرة مخصصة للآلات الإيقاعية وفيها أقدم آلات التيمبنى وهى من النحاس وجلد البقر والجاموس، أما الآن فلم تعد تصنع من هذه المواد واستبدل جلد الحيوان بالبلاستيك وزاد قطرها لتزداد المساحة الصوتية ويمكن عزف نغمات مختلفة من السلم الموسيقى عليها وهذه الآله لها مهمة للاوركسترا السيمفونى، وتضم القاعة آلات البركاشة والخشابة العراقى والمراكش والمنكب والمزهر والرق "عماد الموسيقى العربية" والدربكة والطبلة البلدى والبندير ويسمى أيضا التار أو الدف لاختلاف المسميات من دولة لأخرى، ونجد أيضا إكسلفون الأجراس لكنه لا يحتوى على سلم موسيقى تام، ونرى بعض الكفات والصاجات، والطبلة الصينى والنقارة اليابانى، والمرواز الخليجى، وأقدم نقرزان فى الوطن العربى بأحجام مختلفة وهو مصنوع من النحاس وجلد الحيوان، بالإضافة الى أصغر نقرزان ويستخدم فيه جلد الارنب وصوته يشبه طبلة المسحراتى الشهيرة.

البيانو الشرقى

جدير بالذكر أن الدول المشاركة فى مؤتمر الموسيقى العربية فى ١٩٣٢ كانت تخشى على مستقبل الموسيقى العربية بسبب ظهور البيانو، وحرص العائلات الأرستقراطية فى ذلك الوقت على اقتناءه فى المنازل، لذلك كانت أهم توصيات المؤتمر، السعى لاستحداث بيانو شرقى يضاف اليه ٤/٣ تون، وبالفعل نجحت ٦ دول فى إجراء هذه التعديلات على البيانو لكى تعزف عليه نغمات الموسيقى العربية، وقدمت تركيا وحدها فكرتين للتطوير، وتمت الموافقة على واحدة من الفكرتين نراها فى بيانو واحد على مستوى العالم موجود فى متحف الآلات الموسيقية بمعهد الموسيقى العربية، حيث لم يتبقى من هذا النوع المعدل من البيانو سوى اثنين فقط، الأول فى المتحف والثانى فى المكتبة الموسيقية بدار الأوبرا المصرية وهو أكبر وذو طابقين.

والتعديل عبارة عن أزرار ملونه بالأبيض والأسود تعزف نغمة ٤/٣ تون المميزة للموسيقى العربية، وبيانو متحف الموسيقى العربية ألمانى الصنع والتعديلات تركية ويمكن العزف عليه مقامات السيكا والبياتى والصبا العربية، أما البيانو العادى فيعزف سلم "الماجير والمانير" فقط الخاص بالموسيقى الغربية.

قصة قصيرة

جلبـــاب مواطـــن

أحـمد الخميسـى

بالطبع كان محمود حزينًا على سعد، أليس أخاه؟ والظافر لا يخرج من اللحم . أيضًا سعد غلبان، طول عمره غلبان . كوخ على طرف غيط الحاج أبواسماعيل وبس . لا امرأة ولا عيل ولا حاجة . يخدم ساعتين بالنهار فى أرض الحاج مقابل بقائه فى الكوخ، وبعدها يسرح على رزقه، مطرح ما يلاقى لقمة يمشى . الله يرحمك ياسعد . الأعمار بيد الله، هو الذى يعطى وهو الذى يسترد، المشكلة كانت فى جلباب خليفة .

فى الشهرين الأخيرين مرض سعد بشدة . سخنوا له نعناع وسقوه،ثم حلبة حصى، وطحنوا له ثوم، لكن لم يتحسن، أخيرًا حن عليهم الحاج أبو اسماعيل بفرخة، وقال لهم: " أظن بعد كده لازم يختشى ويفوق". ذبحوا له الفرخة والتهمها سعد فى دقيقة كأنما بعث، وشرب شوربتها، لكن بعدها بساعة واحدة بس عاد يئن كما من قبل ويعض بأسنانه على شفتيه المشقوقتين المتورمتين ويضغط على بطنه وهو يتلوى على الأرض . نقلوه لعيادة المركز . فحصه الدكتور وقال: " يحتاج عملية فى مستشفى كبيرة . لازم يروح مصر".

أخوه يتركه يموت يعنى ؟ .

دار محمود ولف حتى جمع أجرة السيارة ومصاريف المشوار شوية من كل نفر، بالسلف والدين . وفى الليلة التى سبقت نقله لمصر قالت له زوجته: " أنت يا محمود ح تنقل أخوك بجلابيته اللى عليه ؟ فى مصر إن لقوه وسخ كده يمكن ما يدخلوهش عندهم ". تطوع خليفة جارهم وهو يشرب الشاى بإعارتهم جلباب أزرق من عنده، وأقسم بالله العظيم ألا يردوه إلا بعد رجوع سعد بالسلامة . شكره محمود بتأثر واعتذر له " معلش ياخليفة عشان مايصحش يظهر قدام دكاترة مصر بجلابية مقطعة، ولا مؤاخذة وسخة "، ورد خليفة بأريحية " وهى الجلابية ح تطير يعنى ؟ " .

فى الصباح أقاموا سعد على حيله بالكاد، يمسكوه من ناحية يفرط من ناحية، فى الآخر ألبسوه الجلباب وهو يتطوح وشفتاه ترتجفان كأنما يريد أن يقول شيئا . ومع تعب المشوار إلى قصر العينى إلا أن محمود ارتاح بعد أن سلّمه لهم، وفرشوا له مؤقتا مرتبة على بلاط الطرقة حتى يجدوا له سريرا . وانحنى محمود عليه يودّعه زاعقًا فى أذنه " أنت زى الفل ياسعد، ما تقلقش "، وقبل أن يغادر أوصى ممرضًا أن يتصل بهم عند الضرورة .

لم ينقض الأسبوع إلا وكان محمود قد تلقى خبر وفاة سعد حتى قبل أن يجدوا له سريرا . دمعت عيناه وهز رأسه " الله يرحمك يا سعد . عمرك ما أذيت حد ". قالت زوجته: " روح لهم مصر خليهم يدفنوه فى مقابر الصدقة، لأن مافيش فلوس لا نجيبه ولا نعمل له عزاء ". تساءل محمود مجرد تساؤل " يعنى ما يندفن جنب أبوه وأمه ؟". مصمصت شفتيها " يعنى إحنا معانا ومش عاوزين نجيبه ؟ نعمل إيه بس يامحمود ؟". أضافت "ماتنساش تجيب معاك جلابية خليفة ".

فى الفجر توكل محمود على الله وشق طريقه إلى مصر . ووقّع فى المستشفى طلبًا بدفن سعد على حساب الحكومة، وقال له الموظف: " نكتب حيث إنه معدم ". ولق محمود الكلمة فى رأسه وقال برجاء: " ممكن نقول كلمة تانية غير معدم ؟ ". نهره الموظف " لاء . معدم".

انتهى من الإجراءات، وذهب يلقى نظرة أخيرة على سعد . أمسك بيده المدلاة بجواره واعتذر له " ماتزعلش يا سعد، مش بإيدى . وكتاب الله مش بإيدي" . ثم انصرف بسرعة ليستفسر عن متعلقات سعد فأجابه رجل من وراء شباك " أى متعلقات ؟ " . قال: " كان جاى بجلابية مش بتاعتنا ولازم نردها " . نظر الرجل فى دفتر أمامه وقال " ما عنديش شيء متسجل باسم سعد، لا جلاليب ولا فلوس ولا أى حاجة " . ممرض ما كان واقفًا يدخن قال لمحمود " كنت سألت قبل الغسل، يمكن الجلابية اتقطعت ولا اترمت ". رجل عجوز ببيجامة واضح أنه فى المستشفى من زمان اقترب منه وهمس له " إطلع للمدير فى الدور الثانى واشتكى . حقك لازم تآخده " . ظل ساعة أمام باب حجرة المدير حتى دخل، ووقف أمام المدير وقال مرتبكًا ما بين الحزن وما بين الخجل من أن الموضوع صغير " سيادتك أخويا جه المستشفى بجلابية ومات ومحتاجين الجلابية مش بتاعتنا ". قال المدير باستغراب " جلابية إيه ؟ الكلام ده فى الأمانات مش هنا ". فقال موضحًا: " سيادتك أنا سألت قالوا مافيش . ولامؤاخذة أنا عارف إنه جه بجلابية ". قلب المدير شفته قائلا "يعنى عاوزنى أسيب شغلى وأقعد أشوف مين ضاعت له جلابية ومين راح له لباس؟ الناس دى إيه ؟". وأشار برأسه

إلى الباب " تفضل"، فتراجع محمود بظهره حتى خرج وهو يردد " لا مؤاخذة ".

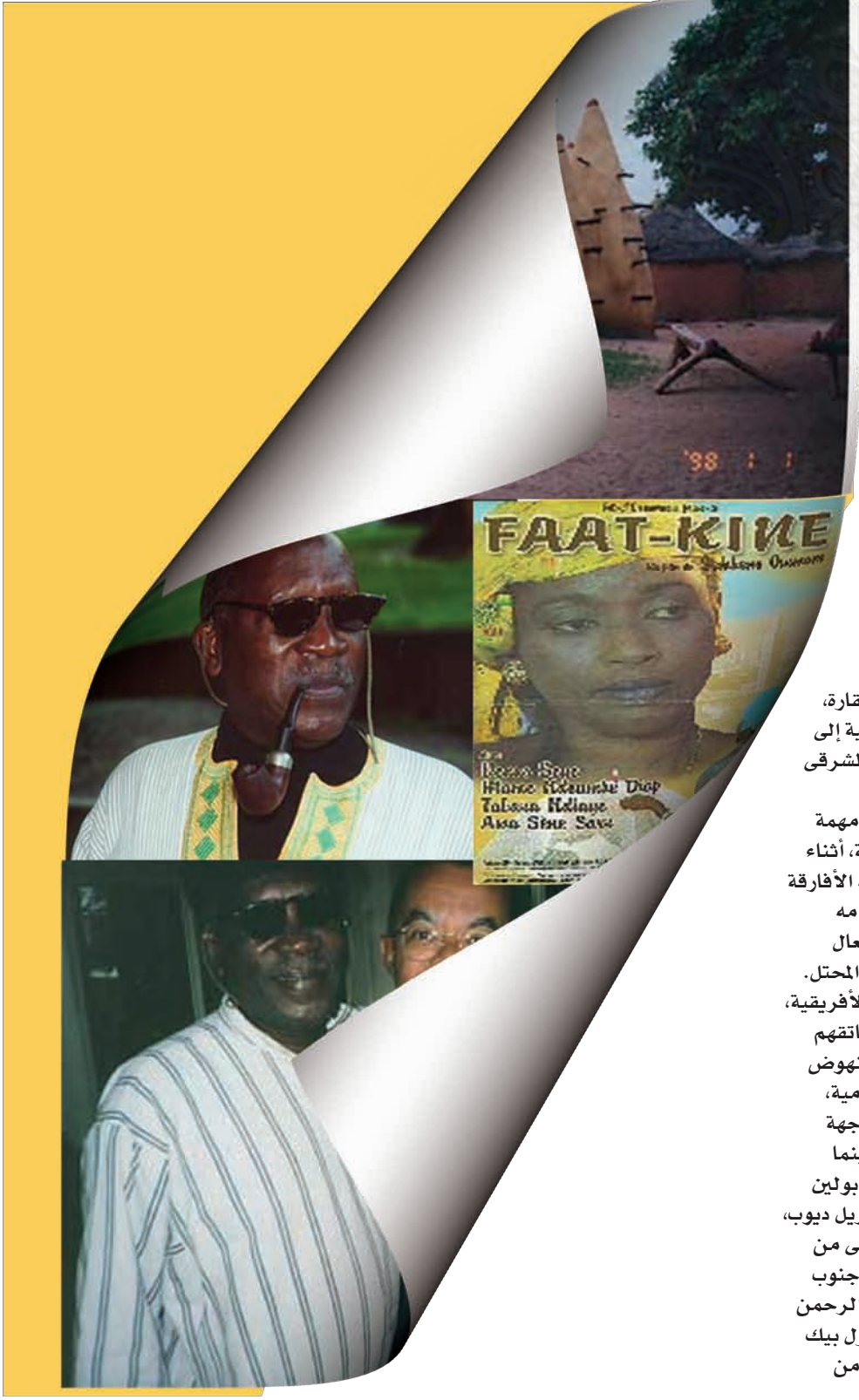
هبط على السلالم ليغادر المبنى . حتى لو سكت خليفة الأيام القادمة فلابد أنه سيطالب بحقه بعد ذلك . وخليفة هو الآخر أجرى على باب الله، وصاحب حق . عندما اقترب من البوابة سمع صيحات هادرة وضوضاء، وخرج إلى الشارع فشاهد بحرًا من البشر الغاضبين، ناس يحملون يافطات ويزعقون، وناس محمولين على الأكتاف يهتفون بقوة، وسيارات شرطة، وبنات تصرخ، وعيال تجرى، وشابة مرمية على الرصيف. تأمل المشهد بدهشة، واندفع شاب من خلفه فأسقطه على الأرض . نهض وتلفت حوله، ثم مشى بسرعة فى اتجاه محطة القطارات .

ركب قطار الصعيد، ولاحقه مفتش التذاكر، فهبط فى الفيوم . الليل فى أوله، و الجوع والتعب يلحان عليه . اشترى رغيف فول وتمشى به فى ميدان المحطة يترقب وصول القطار التالى . فى الميدان ارتفع صوان ضخم مضاء بالكلوبات، ومن داخله ارتفعت الأصوات عبر ميكروفونات . تمهَّل عند المدخل يمضغ اللقمة، ثم مال على عجوز أمام نصبة شاى " إيه ده ؟ " . أجابه الرجل وهو يشطف كوبًا فى طست ماء " المرشحون للرئاسة " . استفسر " رئاسة إيه ؟ " . رد العجوز باستغراب " ح تكون رئاسة إيه يعنى ؟ رئاسة مصر ". من بعد الذهول أحس محمود برهبة من وجوده فى مكان كهذا، ثم أدار عينيه فيمن حوله، فوجد الناس واقفين دون خوف، فأرسل بصره إلى داخل الصوان، ورأى رجلًا يهبط من المنصة وآخر يصعد إليها بنشاط، ثم بدأ الرجل حديثًا طويلًا عن الحرية التى طال انتظارها، وهذه فهمها محمود على العموم، ثم تحدَّث عن حقوق الإنسان، وهذه فهم منها محمود كلمة " حقوق " وحدها، و"الإنسان " وحدها، ثم وصل الرجل فى حديثه إلى كلمة غريبة لم يسبق لمحمود أن سمعها، إما منبراية، أو لبرانية، أو ليبرالية . ولأن الكلمة صعبة فى النطق والفهم فقد عطَّلت متابعته للخطبة، ولهذا قفز موضوع الجلابية ثانية إلى رأسه، وقال لنفسه مادام الرجل قد يصبح رئيسًا للبلد كلها بحرى وقبلى فلابد أن بوسعه حل موضوع صغير لن يكلف الدولة سوى تطبيق العدل . هكذا شق محمود صفوف البشر حتى وجد مكانًا لقدميه قرب الخطيب . وما أن أنهى الرجل كلمته وهبط وسط تصفيق أنصاره حتى التصق به محمود وهو يجرى خلفه ويقول له " موضوع صغير أعرضه على سيادتك ياريس. موضوع " . توقف الرجل ووضع يده على كتف محمود باهتمام، فقال له " فيه جلابية فى قصر العينى مش عارفين راحت فين ؟ بتاعة خليفة مش بتاعتنا ولازم نردها ". دهشة مكتومة عبرت كسحابة متمهلة وجه الرجل ثم التفت إلى معاون بجواره قائلا " إدى له كارت الحزب " . وواصل الرجل طريقه إلى خارج الصوان . مرشح آخر تكلم طويلًا عن أن سبب كل الكوارث التى حلت بمصر هو تحديدًا انعدام الأخلاق، انهار الاقتصاد لأن التجار بلا خلق يرفعون أسعار السلع، انهار التعليم لأن المدرس بلا خلق همه أن يربح من الدروس الخاصة، انهارت الأسرة والعائلة لأنها تسمح لبناتها بالتعرى والسباحة بمايوهات بكينى، وعندما أنهى حديثه لاحقه محمود وشرح له موضوع الجلابية فقال له " تعالى لنا المقر بتاعنا فى الجيزة وبإذن الله تخرج راضيًا " . أخيرًا صعد إلى المنصة بهدوء شخص على ملامحه هيبة العلم، وتكلم طويلًا عن الدستور والبرلمان والانتخابات النزيهة والدولة المدنية . وما إن هبط الرجل من على المنصة حتى شرح له محمود المسألة، لكن بفتور وبصوت هامد، فقال له: " أهم حاجة دلوقت الدستور وبعدها كل شيء ح يمشى مضبوط ". وكان تعب اليوم الطويل كله قد حل فى قدمى محمود، فلم تعد لديه حتى القدرة على الرجاء، رغم أنه لم يفهم ماهو تحديدًا الذى سيمشى مضبوط فى المستقبل . ومع ذلك ضغط على نفسه مستفسرًا " يعنى فيه أمل ياريسنا ؟ "، لكن الرجل لم يسمعه .

انفض الصوان، وأعتم الميدان بعد إطفاء الكلوبات، وركب محمود القطار وساعدته العتمة فى الزوغان من المفتش فلم يهبط إلا فى المنيا . كانت الدنيا ليل وهو يدخل القرية، ويتذكر وهو فى طريقه للبيت أخاه سعد، وأمه، والحياة الشاقة التى خلت من الفرح وانصبت كلها فى العمل الشاق .

تطلعت إليه زوجته طويلًا وهو يدخل، بإشفاق، وارتمى على أقرب موضع وفرد ساقيه أمامه، من دون أن ينطق بحرف . زوجته هى الأخرى لم تقل كلمة، اختفت وعادت بكوب شاى ولقمة وكسرة جبن . وبعد قليل سألته " جبت الجلابية ؟ " . هز رأسه بصمت أن لا . قالت بتحسر " وخليفه ذنبه إيه ؟ " . قال " هى ح تروح فين يعنى ؟ " .

كان متعبا من المشوار ومن القطار ومن منظر أخيه بوجهه الأصفر ومن ضوضاء الصوان، وتمنى لو غرق فى النوم وهو مكانه . لكنه أحس بحاجة شديدة للهواء وبأنه يريد أن يتكلم مع من يفهمه، فخرج من الدار ووقف مستندا بظهره للجدار. يطوقه صمت معتم على الأرض، وفوقه سماء شاسعة منيرة . تطلع لأعلى، ونفخ فى الهواء بألم " يارب . أنت اللى بتعطى الحياة وأنت اللى بتآخدها . لكن الجلابية مش بتاعتنا، ولازم نردها، يارب ".



تاريخان لن تنساهم القارة السمراء، عامى ١٨٠٠ و١٨٩٦.. الأول تاريخ دخول الاستعمار بعد رحلات استكشافية ودراسة متأنية للقارة، والثانى دخول الشاشة الفضية إلى أفريقيا، عبر الباب الشمال الشرقى عبر مصر.

ومع السينما بدأت دورة مهمة وجديدة فى الحياة الأفريقية، أثناء الاستعمار وبعده، حيث توجه الأفارقة إلى هذا السحر الذى استخدمه المستعمر ليكون سلاحهم الفعال واستخدمه الأفارقة لمواجهة المحتل.

ظهرت صناعة السينما الأفريقية، وحمل عدد من الرواد على عاتقهم التأسيس لهذه الصناعة، والنهوض بها عن طريق سينماهم القومية، للحفاظ على بقائهم فى مواجهة الانقضاض اللامحدود للسينما الأوروبية.. ومن بين هؤلاء: بولين فييرا، وعثمان سمبين، وجبريل ديوب، من السنغال.. وسليمان سيسى من مالى.. وأوليفر شميتس من جنوب أفريقيا، وميدوهيندو، وعبدالرحمن سيساكو من موريتانيا، وراؤول بيك من هايتى.. ودريساودراوغو من بوركينا فاسو.... إلخ.

٥٥ عامًا على السينما الأفريقية

عثمان سمبين.. سينما الحلول المجتمعية

منـــال فـــاروق

أحد أفيشات أفلام عثمان سمبين

مشهد من أحد أفلام سمبين

خريطة أفريقيا

حمل هولاء على كاهلهم النهوض بالسينما القومية الأفريقية المهمومة بمناقشة القضايا والمشكلات الأفريقية، فى محاولة لوضع الحلول، وفق منظومة المجتمع الأفريقى من قيم وعادات، فكانت حلول المشكلات الناتجة عن أخطاء ما فى التقاليد المحلية ليس بالانسلاخ الكامل عنها والعيش وفقًا للمعايير الغربية، بل عن طريق محاربة السلبى من التقاليد بالإيجابى منها.

ومع تطور صناعة السينما كان لا بد من إطلالة على أحد رواد هذه الصناعة.. وهو السنغالى عثمان سمبين.. الذى دخل إلى السينما من بوابة الأدب فهو الروائى، والقاص، والشاعر صاحب القلم الخاص، له روايات مترجمة إلى العربية.

نشر سمبين أول أعماله وكانت مجموعة شعرية فى مرسيليا عام ١٩٥٦ وكان فى الـ ٣٣ من عمره، ترك مع الشعر خمس روايات وخمس مجموعات قصصية، ويرى كما يقول أن الرواية فى بلد ٨٠٪ منهم لا يعرفون القراءة لن تصنع شيئًا، ولكن من الممكن أن أحمل الفيلم وأعرضه فى أى مكان.. لهذا كان الاتجاه إلى السينما وتحديدًا فى سن الأربعين.

البداية

دخلت السينما إلى القارة عبر مصر، وما قامت به السينما المصرية فى البدايات ساهم فى انتشار هذا الفن الرفيع فى أنحاء أفريقيا، ونشر اللغة المصرية بين الشعوب الأفريقية.. واكتسب ذلك أهمية خاصة مع خروج آخر جيوش المستعمر ١٩٦٥.

كانت صناعة السينما قد بدأت فى الجزائر والمغرب العربى - على سبيل المثال - كرد فعل من المستعمر، وخاصة الفرنسى لوقف سيطرة مصر بصناعتها السينمائية؛ فى محاولة لتدجين الأفارقة عبر إلحاح الصورة الذهنية، من خلال مجموعة من القيم التى يريد المستعمر زرعها داخل القارة، ولا تزال السينما المغربية واقعة فى دائرة سيطرة التمويل على صناعة السينما هناك، مما يفرض نوعًا من الموضوعات التى يتم تناولها، ويقف كحجر عثرة أمام هذه الصناعة هناك، رغم التقدم فى الصناعة ومحاولات إيجاد استديوهات كبرى وخلق مدينة إنتاجية مثل هوليود فى ورزازات بدولة المغرب، كما أن الفيلم الجزائرى وصل إلى مرحلة من النضج الفنى، ولكن ما تزال الصناعة متعثرة لأسباب مادية وتقنية.

أما جنوب الصحراء.. التى يفصل بيننا وبينها صحراء من أشد صحارى العالم قسوة - لم تكن الصحراء أداة قطع، بقدر ما كانت أداة اتصال - ومع ما مورس من بتر معرفى على أبناء القارة، وتهميش المعارف الخاصة بهم، وطرح معارف جديدة استجلبها الاستعمار بكافة أشكاله، ومحاولة أبنائها النهوض من عثرات الاستعمار عبر صراع مع الثقافة الغربية الاستهلاكية ، كان استخدام ذلك الوسيط - السينما - الذى فرض به الغرب ثقافته، وصور من خلاله الزنجى الأفريقى على أنه ذلك الطيب الذى ينتظر أن يتعلم!!

أفريقيا كما يريدها الغرب

فى عام ١٩٥٥ تكونت جماعة السينما الأفريقية بباريس، ففى هذا العام اجتمع ثمانية طلاب أفارقة من مدرسة باريس للسينما، ينشئون جماعة أطلقوا عليها اسم جماعة السينما الأفريقية، وقامت الجماعة المكونة من بولين فييرا، وجان ميلوكا، وماماردو، وساسا والمصور روبير كيريستان، بإخراج فيلم قصير،عن حياة الأفارقة فى باريس حيث لم يكن متاحًا لهم فى ذلك الوقت إخراج أفلام فى أوطانهم، أو عنها، لضيق ذات اليد.. ولم يكتب لهذه الجماعة استكمال فيلمها الثانى، الصيادون، الذى بدءوا فى التجهيز له عام ١٩٥٦م إلا بعد عشر سنوات من ذلك التاريخ.

طوال الوقت كان المال والتقنيات.. العقبة أمام صناعة السينما فى القارة الأفريقية وخاصة جنوب الصحراء، لهذا كان السينمائيون الأفارقة يبتكرون الحلول ويناضلون فى سبيل إخراج أى فيلم قصير. ولم ير أول فيلم روائى طويل النور إلا عام ١٩٦٦م .

وبقدوم عام ١٩٥٧م والسنوات الثلاثة التالية نالت ١٣ دولة أفريقية استقلالها وتكونت مجموعات صغيرة من السينمائيين فى كل بلد. وبمرور السنوات ازداد عدد السينمائيين الأفارقة الذين تلقوا دراساتهم فى معاهد السينما بموسكو، ولندن، وباريس، وروما، ثم عادوا إلى بلدانهم حيث شرعوا على الفور فى إخراج أفلام روائية وثائقية وسجلوا بعدساتهم التحولات العظيمة التى كانت تجتاح القارة الأفريقية آنذاك.. وفى الأعوام ١٩٥٦- ١٩٦٨، ظهرت أول الأفلام الروائية.

لم يكن طريق السينما الأفريقية مفروشًا بالورود، بل كان هناك الكثير من المعاناة، خاصة مع وجود بدايتين للسينما هناك، بداية على يد الاستعمار، الذى رأى فى أفريقيا البدائية والهمجية، التى يجب تهذيبها عبر سينما موجهة، توضح التفوق الأبيض، وواجب البيض تجاه هذا الهمجى الذى يجب أن يرقى بسلوكه.

بداية أخرى أفريقية خالصة تخلقت لمحاربة إرث الاستعمار من فقر، وجهل، ومرض، وتغييب، فكان الفيلم السينمائى الأفريقى المنفذ بفكر أفريقى، طوق للنجاة لنهوض بالمجتمعات عبر إعادة اكتشاف

السينما عبر الشفهية الإفريقية، وأساليب وتقنيات سرد خاصة بالقارة وبأبنائها.

هنا كانت البداية الحقيقية للسينما التى جعلت حياة الأفريقى، بكل ما مر عليه من تفاصيل حياتية قبل وبعد الاستعمار، وكذلك أثناء الاستعمار، صورةً معاشةً على شاشة تنقل الواقع وتحارب الجهل والقيم البالية، بل وتنتصر للقيم الأفريقية لتعيد الحق لأصحابه. خاصة مع عودة المخرجين الأفارقة من البعثات فظهرت سينما خاصة بالقارة حملت روح أبنائها وتبنت قضاياهم، ولكن فى المقابل كان هناك اتجاهان فى السينما الأفريقية: جنوب الصحراء، سينما تقوم على مناقشة القضايا الأفريقية ووضع حلول لها من داخل منظومة المجتمع ذاته، وسينما قائمة على طرح حلول بمنظور غربى.

كان عثمان سمبين كما أشرت فى البداية من أوائل صناع السينما فى أفريقيا السمراء بفكر أفريقى وعبر التقنيات المتاحة فى وقتها، مستغلاً ما جاد به المستعمر الغربى من تعليم بعض التقنيات لأبناء القارة لخدمة مصالحه، من هنا حملت أفلام سمبين طبيعة خاصة وبصمة مميزة .

اختار سمبين السينما الروائية حقلاً للنقد الاجتماعى والسياسى، بحكاية شابة سنغالية فتاة سوداء عام ١٩٦٦ تغادر أسرتها، ووطنها إلى فرنسا لتشتغل خادمة، عند زوجين فرنسيين، يستعبدانها دافعَين إياها فى نهاية المطاف إلى الانتحار.

أما فيلمه العهدة فكان كوميديا ساخرة، ولاذعة النقد للبورجوازية السنغالية الصاعدة غداة الاستقلال وجاء فيلمه سدّو ١٩٧٩، ليمنع من العرض فى السنغال، فى عهد ليوبولد سيدار سينغور الرئيس السنغالى آنذاك، فالفيلم يتناول ثورة مقدسى الحيوانات ممن يؤمنون بديانات الطبيعية الأفريقية، فى القرن ال١٧ و التى قام بها أناس لديهم ثقافة مغايرة، وقناعات حول تقديس الحيوانات، ويرفضون الدخول فى الإسلام.. كما هاجم فيه أيضًا وبحدَّة الهجوم المتلاحق للكاثوليكية، والإسلامية فى أفريقَيا، ودورها فى تجريم بنى اجتماعية تقليدية للأفارقة، طبعًا بالتواطؤ مع بعض الأرستقراطيين المحليين.. وهو ما جعل السلطة وقتها تمنع الفيلم كى لا تثير إثارة حفيظة السلطات الدينية والإسلامية تحديدًا.

وفى سنة ٢٠٠٠ يأتى فيلمه فات كينى ويبدأ بإخراج ثلاثية البطولة اليومية التى كانت من جزءين مسخَّرَين لأوضاع المرأة الأفريقية، و الفيلم الثانى مولادى أى الضيافة ٢٠٠٣ الذى يواجه من خلاله موضوع ختان الفتيات حيث يروى الفيلم قصة أربع فتيات يهربن من الختان و يلجأن إلى سيدة تؤويهن.

يعد سمبين من المخرجين السينمائيين الأفارقة الأشهر باستحقاق شديد، بل هو من أوائل المخرجين الأفارقة الذين تمكنوا ضمن تحديات كانت تبدو مستحيلة لفرط صعوبتها من وضع صورة الأفريقى الأسمر على الشاشة باعتبارها ذاتًا خلاقة فاعلة وليس موضوعًا غَيْرِيًّا .

لقد كان سمبين دومًا فى سباق مع الزمن، بإيصال رؤاه وأفكاره إلى الناس البسطاء والعاديين من بنى قومه، مهمومًا بالأسئلة الجوهرية المُلِحَّة على أفريقيا والعالم الثالث.

لم يكن سمبين منفصلاً عن نزعاته السياسية الثورية الأصيلة والعميقة، وانتمائه لخلفية طبقية وحياتية كادحة، وازدرائه لأية توجهات نخبويَّة فى الثقافة والسياسة.. فكان يدعو إلى سينما مقاتلة تنقل صورة وواقع الأفريقى الحقيقية وتحاول وضع حلول من خلال قيم المجتمع ومبادئه.

وحقيقة يصعب أن يحظى أى مخرج سينمائى آخر بما حظى به من اهتمام الأميِّين يحرصون على متابعة أعماله باعتبارهم شخصيات أعماله السينمائية لاسيما فى خالا، الذين يحرصون على مشاهدة أفلامه من أجل أن يتعلموا ويستمتعوا!.

وكان سمبين محقًا عندما صرَّح فى ٢٠٠٥: أستطيع أن أذهب إلى قرية وأعرض فيلمى هناك لأن كل شيء يمكن التعبير عنه سينمائيًا ونقله إلى القرية الأفريقية الأكثر نأيًا.

ساحة القرية

لقد طرح عثمان سمبين فى أفلامه قضايا وأسئلة كثيرة وملحة، لتكون الصورة السينمائية هى أداة تعبيره التى دخل لها بعد سنوات من النضج، ليسجِّل صورة الأفريقى ويعيد الحق لأهله، ومن الأسئلة التى طرحها سمبين وكانت أسئلة مشتركة بينه وبين صناع السينما فى القارة: لماذا الاستعمار؟، لماذا الاستعلاء على الآخر؟ كيف ننهض بمجتمعنا؟

ريادة سمبين

يقول لسلى ايه نوتكت مؤسس شركة بانتو للتجريب السينمائى التعليمى البريطانية - إحدى شركات الاستعمار السينمائية فى القارة- : إن حكمتنا بل واجبنا، تجاه الشعوب المتخلفة التى لا تستطيع التمييز بين الحقيقية والوهم، أن نمنع عنهم قدر الإمكان، الأفكار الخاطئة.....

أى حقيقة يريد إيصالها وأى أفكار يريد منعها، عن تلك الشعوب التى جردت من الحياة بحجة ترسيخ قيم الأبيض المتحضر القاطن فى البلاد الباردة – أوروبا -؟!

عثمان سمبين مع أحد المخرجين

لذا لم تكن مهمة جيل الرواد الأفارقة فى صناعة السينما ـ خاصة بعد أن تم تدريب شباب على مهام المونتاج وبعض التقنيات ـ سهلة أو يسيرة.. فقد خرجت القارة من غياهب الاستعمار مكبلة بالفقر والمرض والجهل، وتدمير الموروث الثقافى الخاص بهم، مع بتر معرفى لكل ما سبق وكأن الحياة لم تبدأ إلا مع الرجل الأبيض.. لهذا كانت البداية السينمائية من جديد وبعيدًا عمَّا طرحته سينما الاستعمار.

لقد كانت ريادة جيل الرواد فى السينما الأفريقية، وعلى رأسهم عثمان سمبين ١٩٢٣ - ٢٠٠٤، لأسباب عديدة منها مواجهة العديد من العقبات، يذكر منها الناقد السينمائى أحمد شوقى عبدالفتاح، فى كتابه سينما اللؤلؤة السوداء العديد من الأسباب منها:-

- علاقة اللغة المنطوقة باللغة السينمائية، خاصة أن جيل الرواد واجه هذه القضية بعد ستين عامًا من اختراع السينما فى العالم.
- أن اللغة الوطنية تعد غاية فى الأهمية لأنها لغة جموع مضطهده، ولغة هوية يراد التعبير عنها، وكان جيل الرواد يحاول رد الاعتبار لهذه الهوية ولأشياء كثيرة تم تدميرها.
- لم تكن اللغات الأفريقية فى معظمها لغة مكتوبة لهذا كان على النخب تسجيل الأبجدية التى تساعد على التعامل مع هذه اللغات المحلية.

لم تكن هذه هى العقبات الوحيدة التى واجهت سمبين وجيل الرواد بل كان هناك منظومة قيم مختلة، وصراعات دينية وعرقية وسياسية زرعها المستعمر أو استنبتها فى هذه الأرض.

من هنا كان لجوء سمبين ـ وهذه أحد أسباب ريادته التى تحسب له ـ إلى تقنيات السرد الأفريقية من الجويل - الجيربيو- وغيرها من تقنيات السرد الأفريقية، مع تعامله باللغات المحلية وفولو، و الفولانيه، وديالوا، ولغة البامبارا.. التى كانت لغة حوار آخر أفلامه مولى ٢٠٠٤.

كذلك من عوامل ريادته، إبحاره فى المشاكل الأفريقية بحكم توجهه إلى تعلم السينما فى الاتحاد السوفيتى السابق وفى ظل الحرب الباردة.

لم يكن توجه سمبين إلى السينما من فراغ، ولم يكن تعامله مع اللغات المحلية بل وطرحه لمواجهة بعض العادات من داخل مجتمعه آتية من فراغ بل عبر إيمان بقيم هذا المجتمع، فهو فى مولى مثلاً يطرح قضية الختان وكيف أن الحل لها ليس عبر قيم الغرب بل من خلال قيمة مجتمعية تطرحه بطلة العمل، والتى تحتفظ بحق حماية الضيف الذى يطلب الحماية منها وهذا ما حدث مع البنات اللواتى طلبن منها حق الحماية، وعبر تقنيات سينمائية بسيطة وطرح المجتمع السنغالى بقيمه وعادته يجد الحل من داخل المجتمع

ساحة القرية فى فيلم «مولى»

الذى يرفض هذه العادة بعد موت فتاة صغيرة.

لقد كان عثمان سمبين واحدًا ممن نحتاج إلى دراسة أعماله بشكل حقيقى وبشكل مُوسَّع، ليس هو فحسب بل ومعه جيل الرواد من السينمائيين الذين قاوموا الاستعمار الثقافى الجديد عبر لغة الصورة.

المهرجانات

فى عام ١٩٦٩ دعى سمبين إلى المهرجان الأفريقى الأول للسينما والتليفزيون المقام فى واجادوجو ببوركينا فاسو.. لكنه اعتذر عن المشاركة لكنه ظل منذ ذلك التاريخ يأخذ الدور الأهم فى رعاية المهرجان حتى وفاته، رافضًا فى ذات الوقت المشاركة بأفلامه فى المسابقة مفسحًا المجال للمخرجين الجدد و الشباب.

وفى ١٩٨٨ و رغم حيازته لجائزة اللجنة الخاصة فى مهرجان البندقية تعرض عثمان سمبين مجددًا للمنع، وكانت هذه المرة فى فرنسا،حيث منع عرض فيلمه ميدان تياروى و هو عبارة عن تحية للمناوشين السنغاليين، وخصوصًا للتنديد بالمرحلة المزعجة للجيش الاستعمارى الفرنسى و للمعركة التى دارت بميدان تياروى فى ١٩٤٤، وتم منع الفيلم إلى غاية منتصف ١٩٩٠.

وحصل فيلمه مولادى ٢٠٠٤، على جائزة الفيلم الأجنبى للنقد الأمريكى.. وجائزة أخرى عن فيلم نظرة ما بمهرجان كان بفرنسا.. والجائزة الخاصة للجنة المهرجان الدولى للسينما فى مراكش بالمغرب.

وقد رحل عثمان سمبين فى التاسع من يونيو عام ٢٠٠٧ بمنزله فى وولف و دُفِنَ فى مقبرة إسلامية عن عمر يناهز الـ٨٤ عامًا.

لقد ظل سمبين عبر أعماله السينمائية يطرح فكرة خلاص المجتمع بالمجتمع، فما نريد تغييره، لا بد أن يكون تغييره نابعًا من قيم المجتمع، وبقوة قيم يطرحها المجتمع من داخله، سينما ترى أن للأفريقى دورَه الذى لا بد أن يعرفه العالم، ويعترف به، لأنه ليس عالة أو كسولًا، سينما تناقش هذا الزواج غير المبرَّر بين الحكومات المحلية والمستعمر فى ثوبه الجديد، سينما تطرح رؤية وحلولًا لإعادة بناء المجتمع الأفريقى بين أبنائه.

السينما الآن

أخيراً: عند تأمل حال السينما وصناعتها فى أفريقيا نجد ما يفرح وما يبكى فى آن، نحن أمام دول شابَّة تحاول النهوض منذ خروج آخر جيش مستعمر من أفريقيا ١٩٦٥، ليعود هذا المستعمر فى إطار آخر، عَبْر فرض ثقافته وهويته الفنية حتى على ما ينتَج من منتَج ثقافى، وهنا أحدد هذا المنتَج بالسينما، وتحديدًا السينما الطويلة، وإن حاولت السينما التسجيلية والقصيرة الخروج من هذا المأزق، عبر تقنيات الديجيتل أو عبر تقنيات الحاسب الآلى المتطورة.

هناك صناعة سينما وليدة فى أفريقيا السمراء، يتم محاربتها عَبْر نقص الإمكانيات، برغم كون نيجيريا ثالث دولة فى صناعة السينما إنتاجًا وتوزيعًا بعد هوليود وبليود.

أما السينما فى الشمال الأفريقى فليست أفضل من جنوبها، فالسينما هناك وصناعتها تمر بأزمات حتى أن بعض المخرجين فى أفريقيا يتعثرون بشكل كبير لدرجة أن يصل الفارق الزمنى بين الفيلم والفيلم الذى يليه عشر سنوات وربما يزيد.. فى المقابل فإن صناعة السينما فى مصر وهى أقدم دول أفريقيا فى هذا المجال، تمر أيضًا بمشاكل عَبْر فرض سيطرة رجال الأعمال غير الواعين بأهمية هذه الصناعة، وعَبْر فرض سيطرة سينما النجم الأوحد على المنتج، مع ضعف النصوص، وعدم تطوير آليات الإنتاج والتصوير، فما تزال المعدَّات بدائية وغير متطورة، فى مقابل تطور تقنى غير مسبوق على مستوى الصناعة عالميًا، مع سوق تعانى من سوء توزيع، وبيع للأصول من استديوهات ومعامل الصوت..إلخ

نحن هنا أمام أزمة حقيقية تعانى منها صناعة السينما كمنتَج ثقافى قادر على اقتحام العقول بطريقة غير مباشرة، رغم أننا لو تكاتفنا كقارة وتجاذبنا الخبرات لحدث فرق شاسع فى حال هذه الأزمة.. نعم ليس من السهل تقبل السينما الأفريقية فى مصر، بحكم عدم معرفة الغالبية العظمى لها، فبرغم المعرفة بالسينما المغربية، إلا أن حاجز شريط الصوت لايزال حجر عثرة أمام وصول هذا الفيلم للمتفرِّج العادى.

ونحن كدول أفريقية لدينا من الإشكاليات الثقافية ما لا يُحصَى، فى ظل ما بعد الكولونيالية، وما تعانيه الثقافة الأفريقية، من مشاكل داخل بِنْيَة الدولة الواحدة، خاصة فى دول ما بعد الصحراء.

هذا على الرغم من وحدة النسيج الأفريقى، وتراكماته المعرفية المتقاربة، عَبْر تحوله، من مجتمع قائم على فكرة الجماعة، إلى مجتمع يحتاج إلى عنصرَى: الاستقرار والزمن، وهذان العنصران ينطويان على عمليتَين أساسيتين: الأولى تتمثل فى تكيف السلوك وتنظيمه فى الأفراد الذين يؤلِّفون الجماعة.. والثانية تتمثل فى تطور الوعى الجماعى وروح الجماعة وهو ما يتبعه عادة ازدياد فى اعتماد أفراد الجماعة بعضهم على بعض والتطور فى المواقف المعتادة وفى نماذج السلوك بين الأفراد.

نحن بحاجة إلى تفعيل رؤى ثقافية نابعة من داخل المنظومات المجتمعية الأفريقية، من خلال طرح قيم وعادات هذه المجتمعات، وجعلها أساس منطلقاتنا الثقافية، وعَبْر محاربة القيم المهترئة بداخل المجتمع، بقيم مقابلة من إنتاج المجتمع نفسه، صالحة لدحر هذا الاهتراء، ورأب الصدع بين المنظومات المجتمعية المتباينة.

من هنا كان دور الفن، السينما، ولغته غير المباشرة فى تفعيل هذه القيم وطرح قيم بديلة نابعة من المجتمع، وتفعيل ثقافة الحرية التى لا تقتصر على الانتهاء من الضغوط الخارجية بل هى بلوغ النضج السياسى الواعى بالمسئولية الأخلاقية؛ فالحرية تشمل القدرة على اختيار المبادئ بناء على تفكير عقلانى، والقدرة على التفكير العاقل والاختيار، وهذا ما طرحه كلا من يوسف شاهين عَبْر أفلامه، كما طرحه عثمان سمبين أيضًا.

فى النهاية تبقى للثقافة الأفريقية خصوصيتها التى تميزها عن باقى الثقافات، التى يجب احترامها من قبل الأفريقى ذاته، وغرس هذا الاحترام بداخلة منذ الطفولة، إن دائرة الثقافة هى رحيق مجمَّع من زهور الفن وفضاء كل إبداع، فعل جماعى، مزج بين الموروث، وبين ما يتعلمه المجتمع، عَبْر آليات ينتجها المجتمع على المستوى السياسى، والاقتصادى، والاجتماعى؛ إنه الفعل الثقافى الموصِّل لنهوض المجتمع وتطوُّره وفق القيم والنُّظُم التى يريدها، عَبْر تفكيك النظم القديمة وطرحها على طاولة البحث، بمنهجية علمية غير إقصائية لأى عنصر من عناصر المجتمع ليكون نهوض المارد الأفريقى مرة أخرى وبشكل حقيقى ينبع من داخله، يتفهم احتياجاته، وليس مفروضًا عليه وفق نُظُم العولمة، ونظم من السيطرة الصامتة عَبْر فرض اقتصاديات تدميرية لبِنَى المجتمعات الأفريقية.

تـــاريخ موجـــز لغـــرفة الجـــراحة

رجب سعد السيد

الأجهزة الحديثة أعانت الجراحين على تجويد أدائهم

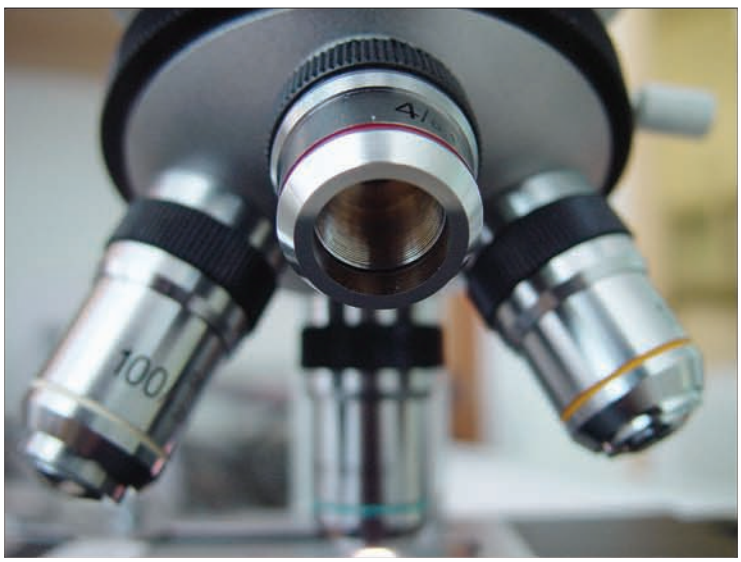
هل يدهشك أن (الجـراحة)، لم تحظ بـالاحـترام والـوضـعـيـة الاجـتـمـاعـيـة الراقية والاعتراف الأكاديمي، كسائر أفرع الطب، إلاّ منذ زمن قريب نسبياً؟

لقد كان اليونانيون ضد فتح جسم الإنسان؛ ويحذر قسم أبوقراط الأطباء من اللجوء لإجراء جراحات لمرضاهم!.. ولم تصبح الجراحة علماً له شخصيته المستقلة فى جامعات أوروبا إلاّ فى نهاية القرن الـ ١٥، وإن كانت أدنى مرتبة من سائر فروع الطب الأخرى؛ ثم أسهمت الحروب فى رفع شأن الجراحة، واكتسب أطباء الحروب النابوليونية أهمية خاصة، وبرعوا فى جراحات الحرب، وبخاصة عمليات البتر.

وفى ذلك الوقت، كان للأسطول جراحوه الذين كانوا يقومون، أيضاً، بمهمة (الحلاقة) للجنود؛ وهـذا أمـر شبيه بما كان شائعًا فى الريف المصرى حتى منتصف القرن العشرين، حيث كان (حـلاق الصحة) يضطلع بمهام الحلاقة للرجال، ومـداواة المرضى، بما فى ذلك إجراء (الجراحات الصغيرة)، مثل ختان الصبيان، وكم سقط على يديه من ضحايا!

وفى بريطانيا واسـتراليا ونيوزيلنـدا يتميز الجرَّاحـون عن سائر الأطباء بلقب (مستر)؛ وهو لقب تقليدي، منقول من القرن ١٨، حين كان الجـراحون أقل منزلة، وكانوا (حلاقى صحة)، يمارسون الحلاقة إلى جانب الجراحة، وكانوا غير مؤهلين علمياً، بل إن بعضهم لم يكن يحصل على أى قدر من التعليم الرسمي، بينما كان الأطبـاء يحملون لقب (دكتـور)، وكانوا يحصلون على درجة جامعية فى الطب.

الروبوت يساعد الجراحين فى العمليات الجراحية



وقبل أن تعرف غرف العمليات الجراحية التخدير، كانت الجراحة تعنى الألم المبرح؛ وكان أمهر الجراحين أسرعهم، لتقليل زمن تعرض المريض لهذه الآلام.. وكان نشاط الجراحين قاصرا، فى معظمه، على جراحات البتر واستئصال الزوائد الخارجية، ولم يكن التعقيم معروفًا، فكان من النادر أن ينجو مريض من تلوث جرحه بعد إجراء العملية.

وفى أربعينيات القرن الـ ١٩، حدثت طفرة كبيرة فى تاريخ الجراحة حين ظهرت كيماويات التخدير الجراحي، مثل الأثير والكلوروفورم، بالإضافة إلى العقاقير المرخية للعضلات، مما أتاح للجراحين الإقدام على إجراء عمليات معقدة، وقد تزامن ذلك، لحسن حظ البشر، مع اكتشاف لويس باستير للجراثيم، فاستفاد منه الأطباء، وتوصلوا إلى طرق التعقيم التى أمنت الجراحات ضد التلوث.

إن كلمة جراحة باليونانية (كيرورجيا)، تعنى (شغل يدوي) فى الإنجليزية.. وقد أصبحت اصطلاحًا طبيًا على نوع من العلاج للأمراض أو الجروح يتضمن استخدام أدوات؛ ويتسع الاصطلاح ليشمل مهنًا طبية مختلفة: الجراحين البشريين وأطباء الأسنان وأيضًا الأطباء البيطريين المختصين بجراحة الحيوان، كما أن كلمة جراحة Surgery يمكن أن تدل مفردةً، على المكان الذى تجرى به العمليات الجراحية.. فيكفى أن يقال أن المريض ذهب إلى الجراحة ليفهم من ذلك أنه نقل إلى غرفة العمليات لإجراء الجراحة، أو إلى قسم الجراحة بالمستشفى لتقرير إجراء عملية جراحية له.

والثابتُ أن أقدم اكتشاف لعملية جراحية

وجده فريق (فرنسي/ ألماني)، من أطباء وعلماء حفريات، وتمثّل فى جمجمة بشرية من العصر الحجرى الحديث – حوالى ٥ آلاف سنة – وبها آثار لعملية (التربنة)، وهى الجراحة التى يعرفها العامة بنفس اسمها العلمى Trepanation، ويلجأ إليها الجراحون لمعالجة النزيف الذى يحدث داخل الجمجمة بعد تعرضها لاصطدام شديد.

وفى تلك الجراحة البسيطة يقوم الجراح بثقب الجمجمة ليسحب الدماء والسوائل المتجمعة بداخلها، فلا يتزايد حجمها ويضغط على نسيج المخ، وكانت جمجمة الفريق العلمى الألمانى الفرنسى تحتوى على ثقبين خاليين تمامًا من التشققات على طول محيطيهما، مما يؤكد أن عملية الثقب تمت بيد جراح ماهر، استخدم آلات جراحية مصنوعة من الحجر الصوان، ولها من الخواص ما يفوق المباضع الحديثة.

وكان المعتقد، قبل هذا الاكتشاف، أن أقدم دليل على عملية جراحية هو ذلك الذى اكتشفه العلماء فى عظم حنكى فرعونى عمره ٢٥٠٠ سنة، وكان به ثقبان تحت جذر أول الضروس الطاحنة بالفك السفلي، مما يشير إلى أن المريض خضع لجراحة لتصريف خراج كان يلهب ضرسه.

وثمة ما يشبه الإجماع على أن (أبو الجراحة) هو الطبيب الهندى "سوشروتا" – ٦٠٠ سنة قبل الميلاد – وقد استحق هذا اللقب لأنه وضع أقدم مرجع فى الجراحة، هو مؤلفه الضخم (سوشروتا سامهيتا)، الذى سجل فيه كل خبراته الطبية والجراحية.

وقد شهد النصف الثانى من القرن العشرين طفرة كبيرة فى تجهيز غرفة العمليات الجراحية؛ وأعانت الأجهزة الحديثة الجراحين فى تجويد أدائهم واقتحام مجالات جديدة، وبخاصة فى جراحات القلب المفتوح والأوعية الدموية وجراحات المخ والأعصاب والعظام. ويقدم لنا (إيسوب) مثالًا صغيرًا لما قدمته التكنولوجيا للجراحين فى غرف العمليات.

وقد تصادف أن يحمل (روبوت) هذا الاسم (إيسوب)، الذى يعرفه الأطفال بحكاياته المبهرة؛ ولكن إيسوب غرفة العمليات

التربنة أقدم العمليات الجراحية التى عرفت

لم تعترف أوروبا بالجراحة كعلم إلا فى نهاية القرن الـ ١٥

عبارة عن كلمة مركبة من حروف تختصر اسمًا طويلًا، ترجمته (نظام المنظار الباطنى الآلى من أجل أفضل تشغيل)!.. فماذا يفعل إيسوب فى غرفة العمليات؟.. إنه لا يطمع فى احتلال موقع الجرَّاح - ليس بعد ! – فهو لم يتعلم كيف يشق العضلات والعظام، ولكن الوظيفة التى صمم ليقوم بها هى حمل جهاز مركَّب من آلة تصوير ومصدر ضوئي؛ وهى وظيفة كان يقوم بها آدمي، فجاء إيسوب ليوفر فردًا من طاقم غرفة العمليات، إنه بمثابة يد ثالثة للجرَّاح فى بعض جراحات البطن الحديثة نسبيًا، وفيها يكتفى الجرَّاح بعمل ثلاثة شقوق صغيرة، بدلًا من فتح البطن؛ اثنتان منها لدخول وخروج أدوات الجراحة؛ أما الشق الثالث، فمن أجل إيسوب.. الكاميرا الدقيقة ومصدر الضوء، ليتاح للجراح أن يرى بوضوح حركة أدواته داخل البطن المغلقة.

إن إيسوب سريع الاستجابة، وهو لا يخطئ، فهو تحت السيطرة الكاملة لإرادة الجراح.. وقد ثبت أن إيسوب يخفض الوقت الذى تستغرقه العملية الجراحية بمقدار ٢٠ دقيقة.

ولا يغلق باب غرفة العمليات إلاَّ بعد اكتمال طاقم الأفراد المشاركين فى الجراحة، فى ملابسهم التى تشبه العباءات، وقفازاتهم، وكماماتهم، وأغطية الرأس، وشلالات الضوء الباهر الساقطة فوق رؤوسهم من سقف غرفة العمليات، تضيء وتسخِّنُ الجو فى الوقت نفسه.

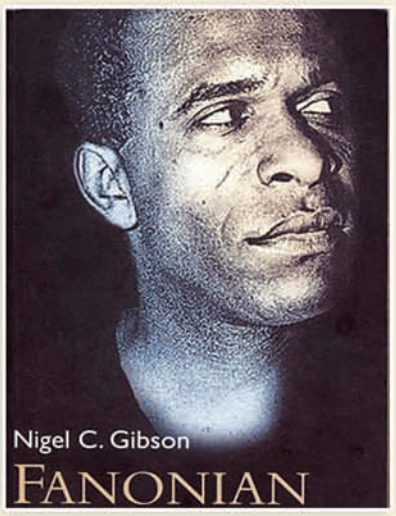
إن لكل من الملابس الثقيلة والأضواء الشديدة ضرورته، ولا تتصور أنهما يؤثران فى كفاءة الجراح وحيويته، فى جراحات تستغرق، أحيانًا، ساعات طويلة.. إن أجهزة التكييف القوية توفر للجراح أطيب الظروف لأداء عمله؛ ولكنك إن اقتربت من حجرة الجراحة فى ملابسك العادية ستشعر بأن التبريد عال نوعا ما؛ وقد تفكر – مثلى فى أن المريض الغائب عن الوعي، الممدد فوق طاولة الجراحة، قد يصاب بالبرد، وهو يكاد يكون مجرداً من ملابسه منذ تهيئته للجراحة.

إن ذلك يحدث، فعلًا، فحرارة جسم المريض تنخفض بمقدار أربع درجات مئوية.. وكان الأطباء لا ينزعجون من ذلك، بل يجدون فيه ميزة، فهو يعطل نشاط الجراثيم، فيساعد على نظافة الجراحة، ولكن اتضح أخيرًا أن العكس صحيح، فالتبريد العالى لغرفة العمليات يعظم من خطورة تلوث الجراحة بمقدار ثلاثة أضعاف.

لقد تبين أن تلوث الجراحات يعود، بالدرجة الأولى، إلى نقص مقاومة جسم المريض للجراثيم المنتشرة على سطح الجلد، أو المتجمعة فى مكان الجراحة، وليس إلى الجراثيم المحومة فى هواء غرفة العمليات؛ فالتبريد العالى سلاح ذو حدين.

درس فرانز فانون
ذاكرة ليست للنسيان

د. محمد حافظ دياب



هل علاقتنا بفانون، وقد مرَّ على رحيله نصف قرن ونيّف، مازالت ماثلة؟

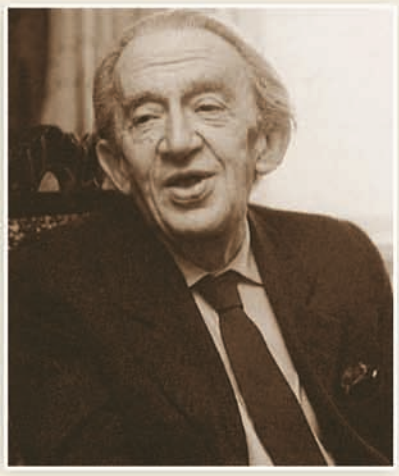
سؤال لو عاودَنا صياغته بدقة أوْضح لجاء كالتالى: هل يمكن أن يمثّل ما قدمه فانون من إنجاز فكرى وعيًا بالحاجة إلى أن نضعه موضع المساءلة والمرجعية، على نحو يغدو معه دفعًا للتواصل والتقدم؟ وعلى افتراض ذلك، لماذا إذن يستثير إنجازه تصورات ومنهجيات تتباين توجهاتها، وتتفاوت درجات فى عمقها وغناها؟ فمع ثراء مسيرة صاحبه النضالية وتعدد وجوه إنجازه الفكرى، قطع تلقّى هذا الإنجاز طريقًا متعرجة، لدرجة بات فيها بمثابة حقل إنتاج رمزى وصراعى بين مختلف نقاده وقرائه، بالنظر إلى إمكان معاينته كعملية مولِّدة للتأويل، إن على مستوى معجمه أو مرجعيته، ما يشى بأن هذا التلقى لا يكتسى صيغة ناجزة، وإنما يحمل فى طياته تعبيرًا عن خيارات فكرية للتواصل معه، وإن جاز الإقرار بما ينطوى عليه رصيد تلقيه من اجتهادات ليس فى المستطاع تجاهلها.

ورغم ذلك، تلمس النظرة المتأملة لإنجاز فانون، مبالغة بعض الكتابات فى تقديم قراءات له منقوصة، تعكس فى تفرُّدها وتداخلها تفاصيل مأزق هذا التلقى، سواء فى فصلها القسرى بين متنه ومسيرة صاحبة النضالية أو معالجة قضاياه معالجة تجزيئية، أو حصر دائرة تلقيه فى واحد من مجالاته المعرفية المتعددة: الطب النفسى وعلم الاجتماع والأيديولوجيا السياسية والثقافة الوطنية...، ناهينا عما لقيه من معارضة وتهوين وتجاهل.

الرحلة

لنترك النظر، ابتداءً، يتوقف عند التعرف على صاحب هذا الإنجاز:

هو مناضل وطبيب ومفكر، ولد فى إحدى جزر المارتينيك بمنطقة الكاريبى سنة ١٩٢٥، من سلالة الأرقّاء الذين انتزعوا من موطنهم فى غرب أفريقيا، وحارب خلال الحرب الثانية



أنطونيو جرامشي

جورج لوكاتش

فرانز فانون

فى جيش فرنسا الحرة، قبل أن يلتحق بمدرسة الطب فى مدينة ليون فتخصَّص فى الطب النفسى، ليعيَّن فى سنة ١٩٥٣ رئيسًا لقسم هذا التخصص فى مستشفى البليدة بالجزائر. وبعد سنوات ثلاث، يستقيل من عمله، وينضم إلى جبهة التحرير الوطنى الجزائرية التى لم يقتصر عمله فيها على الكتابة، بل امتد إلى نشاطات تنظيمية مباشرة، ومهام دبلوماسية وعسكرية.

سارتر

ويكاد يتفق أغلب الباحثين إلى إرجاع هذه الانعطافة فى حياة فانون النضالية إلى القرن التاسع عشر، حين تنامت فى أفريقيا والكاريبى حركة مناهضة للاسترقاق، سلَّمت نفسها إلى حركة أخرى فى خمسينيات القرن العشرين، عرفت باسم الحركة الزنجية، واردها فى غرب أفريقيا ليوبولد سينجور وديفيد ديوب، وفى الكاريبى إيميه سيزير أستاذ فانون، وتوازت مع نشوء الحركة الوطنية المعادية للاستعمار، والمطالبة بالاستقلال. وهذه الحركة هى التى حدت بفانون أن يدرك أبعاد الهيمنة الاستعمارية، ويستشرف مبكرًا معنى الاستعمار الجديد.

إحياء الجزائر لذكرى فرانز فانون.

وخلال سنوات الثورة الأولى، استطاع على ما تقول سيمون دوبوفوار، أن يعلِّم الثوار كيف يسيطرون على أنفسهم أثناء العمليات الفدائية، وكيف تكون مواقفهم الجسدية والنفسية عندما يتعرضون للتعذيب.

وأثناء عمله سفيرًا للحكومة الجزائرية المؤقتة فى غانا، تولى مسئولية تأمين الخط الجنوبى من خطوط الإمداد العسكرى واللوجستى لقوات الجبهة العاملة داخل الجزائر. ولعب دورًا حيويًا فى دعمها السياسى، عبر تنسيق مع زعماء وطنيين أفارقة مثل باتريس لومومبا وكوامى نكروما، وشارك فى مؤتمرات دولية عديدة.

وهناك فى غانا، أصيب بمرض اللوكيميا "سرطان الدم"، ليموت فى إحدى مستشفيات واشنطن نهاية سنة ١٩٦١. وتحقيقًا لوصيته أن يدفن فى الجزائر، تم نقل جثمانه إلى إحدى قواعد الثوار فى تونس، وساروا بها عبر أحراش الحدود إلى أرض الجزائر ليدفن فيها.

وخلال هذه المسيرة النضالية، قدم فانون أعمالاً رئيسية هى: سود البشرة وبيض الأقنعة سنة ١٩٥٢، سوسيولوجية الثورة سنة ١٩٥٨ ومعذبو الأرض سنة ١٩٦١، ونشر قبل وفاته بأيام بتقديم من جان بول سارتر.

المعجم

وتقف المعالجة التجزيئية لمعجم

المصطلحات التى قدمها على رأس قراءاته المنقوصة، وبخاصة حين فصلها عن سياقاتها، وعزلها عن إطارها النصّى وإبراز بعض من وجوهها على حساب التشكل العام الذى اتخذه فانون فى بنائه الكلى.

ويتصل المثال الأشهر لهذه القراءات المنقوصة بمصطلحات الثقافة الشعبية والاغتراب والعنف: فكتابه سود البشرة بيض الأقنعة يعالج الكيفية التى طرح بها فكرة الموقف الحر من الثقافة الشعبية وعدم إغفاله الدور التعبوى لرموزها وعلاماتها، وهو ما عرَّضه لقراءة سلفية ترى هذه الثقافة باعتبارها حشوات ضلالية.

وخلص فانون إلى كشف العلاقة الجدلية لإبداعات الجماهير الشعبية، فرآها لا تكتمل فعالياتها إلا فى سياق تواصلها ضمن حركة تحررية كمعنى حاضر فى سيرورة مقاومتها واستقطار لحمولتها النضالية وإثراء للاحتمالات غير المحدودة لموروثها.

وفى معرض تحليله لمصطلح الاغتراب، رفض الوعى الاندماجى القائم على إدخال ثقافة وافدة فى سيرورة الثقافة المحلية ورأى فى ناتجه مجهَّجنون يحملون بشرة سوداء وأقنعة بيضاء متجاوزًا أى تمييز للأبيض والأسود.

ويلاحظ فى هذا الصدد تأثر إدوارد سعيد بآراء فانون حول رفضه التماهى مع ثقافة المحتل ومحاولة استيعاب المظاهر الخارجية لثقافته من لغة وملبس وأنماط سلوك، وهو ما سجَّله سعيد فى كتابه الثقافة والإمبريالية، عندما دأب على تطوير مفهومه حول القراءة الطباقية وبنية الإحالات.

أما المفكر الهندى الأصل هومى بابا وأحد أبرز منظِّرى ما بعد الكولونيالية، فقد توقف أمام فانون وخصَّه بفصل مستقل فى كتابه "موقع الثقافة"، استرجع فيه تأمله لمشكلة الاغتراب الثقافى الكولونيالى ورآها تنبع لديه من تراث المضطهدين ولغة الإدراك الثورى.

ولقد يبدو ضروريًا هنا لحظ التمييز بين سعيد وفانون رغم تصويبهما باتجاه صيغة إنسانية جديدة، تبدو لدى سعيد إنسانوية طوباوية تساوى بين المستوطن والوطنى، فيما هى لدى فانون تقيم فى قلب الوعى الوطنى. والنقد الذى يُوجَّه لقراءة هومى بابا لفانون، أنه عاين إنجازه عبر مقتضيات الأطر النظرية الحديثة، وتحديدًا ما يتصل بالمنظور ما بعد الكولونيالى، الذى يرى أن الثقافات التى عانت من الاستعمار تعيش بعده صنفًا من الهُجْنة تجعلها خليطًا من الأجنبى والمحلى وهو ما يؤدى إلى عدم وصولها إلى ما تعتبره ماضيًا خالصًا من آثار المستعمر بما يدفعها إلى القبول بنوع من التعددية الثقافية.

وعن تحليل فانون لمصطلح العنف، فقد اعتبره سارتر تحولًا بارزًا فى الطرح الماركسى وبخاصة حين يبلغ أقصاه فى خلق الإنسان الأسود ذى الأقنعة البيضاء، فيما رآه فانون كمولد للتاريخ وليس كمجرد ضرورة سياسية أو طريقة عملية وحيدة للتحرر بل كذلك آلية للإحياء لدى الشعوب المغلوبة على أمرها حيث الدم المراق يحوِّل الغبار الاستعمارى إلى تربة وطنية خصبة.

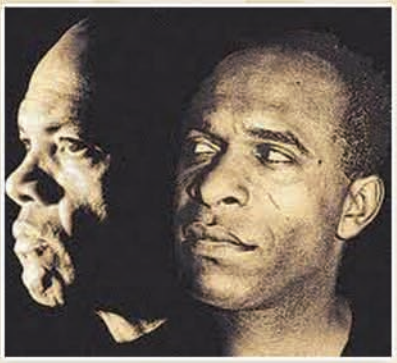
المرجعية

وتفتح مساءلة الإحالة المرجعية أو المسار التناصى لما قدمه فانون بابًا لإمكان التعرف على تعامله مع مرجعيته استيعابًا أو تحويلًا أو معارضة بواسطة الكشف عن تفاعلاته النصية مع هذه المرجعية التى تنطوى على جملة الشروط المحددة لعملية إنتاجه.

ويشار هنا إلى التباين اللافت بين الباحثين حول هذه المرجعية عبر لجوئهم إلى مقارنة إنجاز فانون مع غيره: فهومى بابا يرجعه إلى جاك لاكان وتيار ما بعد الحداثة، فيما يرده إدوارد سعيد إلى نظرية الذات والموضوع لدى جورج لوكاتش ومعها نظرية الاغتراب لدى أنطونيو جرامشى ويوعزه عبد الحميد حيفرى إلى المنهج الظاهراتى لدى ميرلو بونتى وروبرت ويلى إلى أفكار ماوتسى تونج حول دور الفلاحين والباحثة اللبنانية سعاد شيخانى إلى جان بول سارتر.

ويتصاعد تهافت المقارنة، فيأخذ مدى فارطًا دون اختبار لسلامة المقولات التى أفرزها قطبيها أو على الأقل دون أن توضع هذه المقولات موضع الفحص النقدى، وهو ما نجده بالأوضح

إدوارد سعيد



فرانز فانون

لدى ميشيل دوسرتو الذي عاين الثقافة الشعبية بوصفها مجموعة من طرائق التلازم مع السيطرة الاستعمارية أكثر مما هى آلية مقاومة ضدها كما تحدث فانون.

صحيح أن المقارنة بمعناها العام بمثابة عملية اكتشاف لأوجه الشبه والاختلاف بما يعنى أنها عملية رئيسية فى المعرفة والإدراك ومطلبًا فى التحليل العلمى، ولكن الأصح أنها لا تولد من المماثلة وإنما من فكرتين متباعدتين حتى تبدو أكثر جلاءً ومنطقية.

إذ عبر هذه المقارنات المتعددة والمتضاربة يظل مبدأ المقايسة متصدَّعًا لا يصار إلى اتفاق حوله، ناهينا عن مشكلة عدم الأخذ فى الاعتبار للشرط التاريخى للنسقين الفكريين اللذين تجرى المقارنة بينهما ما هيَّأ تلقى إنجاز فانون لتصورات متباينة بلغت أحيانًا درجة من التضاد بالنظر إلى صدورها عن معايير مختلفة لم يتم الاتفاق حولها إضافة إلى تمييعها أصالة هذا الإنجاز بمضاعفة مطابقته مع غيره عبر تصيُّد التقاءات عرضية ومصادفات فى الرأى

ماوتسي تونج

لبعض مما حواه مع أعمال أخرى وتقديم هذه الالتقاءات كأشباه ونظائر.

مواقف

ومع هذه القراءات المنقوصة لمعجم فانون ومرجعيته وتعرَّض تلقيها لحصار الحسابات السياسية والأيديولوجية. تبدت التوصيفات المتباينة حوله: فهناك من ضمُّوه إلى نادى المنبوذين ماركسيًا حين رفض الماركسية التقليدية فى أوروبا والمدرسة السوفيتية التى تقف وراءها وعوَّل على الطاقات المحلية ولم يراهن على الأمميات الدولية لتحرير الوطن، وآخرون وصموه بالعداء للأبيض وحضارته الغربية ومن عاينوا فكره باعتباره أقرب إلى الرومانسية الثورية، ومن صوَّروه بالمبالغة فى النزعة الثقافية حين أكد على دراسة البناء الفوقى، ناهينا عن مواقف التجاهل والتهوين التى لقيها من قِبَل بعض قوى اليسار ورموز الفكر فى الجزائر.

ولعلى أذكر بهذا الصدد أننى شاركت ولده أوليفييه فى بعض من الملتقيات بالجزائر، وهو يسعى لإنشاء مؤسسة تحمل اسم أبيه هناك بدل الاقتصار على شارع ومدرسة باسمه، لكنه كان يلقى ترحيبًا ووعودًا لم تجد طريقها حتى اليوم للتحقق. والأمر هنا يتعلق فى الحقيقة بأن قوى من اليسار لم تتراود مع رفض فانون للستالينية السائدة أيامه فى أوروبا الشرقية واستنكاره أحداث المجر ونقده لموقف الشيوعيين والديموقراطيين الفرنسيين بها وتحليله لمجتمعات العالم الثالث عبر مفهوم القوى الاجتماعية لا التشكيل الطبقى، وحديثه عن إمكان قيام الثورة فى مجتمع لم تتبلور فيه طبقة العمال ورفعه الفلاحين إلى مرتبة القوة القائدة للتغيير فى المستعمرات والبلدان الأفريقية.

كذلك شاركت رموز من كافة ألوان الطيف الجزائرى كافة فى التهوين مما قدمه، منهم المفكر الإسلامى مالك بن نبىّ الذى ناهض أفكار فانون رغم قربه وتأثره بالمفاهيم التى طرحها، وبالذات ما يتعلق بفكرة القابلية للاستعمارمع تبنى التابع لما شاء أن يزرعه فيه المستعمر عن العالم والثقافة والوعى، بحيث يصبح التابع غير قادر على رؤية نفسه كما هى أو التعامل معها إلا عبر تمثُّل تلك المفاهيم الاستعمارية.

أما المفكر القومى محمد الميلى فقد شاء أن يقلل من دور فانون أثناء حرب التحرير وركز على استفادة فانون من الثورة إن على صعيد الفكر أو المكانة بأكثر مما أفادها. على حين لم ير السوسيولوجى عبد القادر جغلول فى فكر فانون سوى ضبابية أيديولوجية عالم ثالثية.

فى راهنية فانون

ورغم تباين الاتجاهات بإزاء معجم فانون ومرجعيته واستتباعًا تباين المواقف بإزائه يتبقى سؤال ماثل: هل من إمكانية للحديث عن راهنية فانون؟

إذ تثَّ تصور شائع حول تراجع فكر فانون فى التاريخ وبخاصة ما يتعلق بمزاعم تفاؤليته المفرطة التى تتم معاينتها على أنها لم تستشرق عقبات ومصاعب مرحلة ما بعد الاستقلال السياسى بجانب انتفاء ضرورة العنف بعد نيل الاستقلال وانهيار المعسكر الاشتراكى الذى طرح حسابات وتوازنات صراعية جديدة لم تكن مطروحة أيامه. على أن هذه المزاعم يفنِّدها إدراك فانون المبكر لمعنى الاستعمار الجديد ممثلًا فى نظم لم تتأهل للتحرر الشامل ووعيه لعملية النفى من التاريخ التى قام بها الاستعمار ليقطع بين المقهورين وتراثهم، وهو ما أكده تاليا والتر رودنى وأميلكال كابرال، ودعوته إلى ثقافة وطنية ومتقدمة ومتنوعة على مستوى العالم كبديل لقرية المعلومات الكونية التى يسيطر عليها ورثة القهر الاستعمارى وتحليلاته لدور البورجوازية الريفية السلبى واندفاعها للتبعية بما يمكن مماثلتها فى الراهن بآثار برامج التكيف الهيكلى.

ولقد يضاف إلى ذلك أن محاولة رصد راهنية فانون لا تكتمل إلا بتقصى ملابسات الحاضر التى تشتبك بها وتؤطر رهاناتها والتى تعبر عنها عولمة تضخ باستثناراتهاومشهد عربى نازف يعانى شح عمليات التأسيس وعدم الاستيعاب النقدى عبر بنى وعلاقات استبدادية مازالت تعيد إنتاج نفسها بما يجيز القول أن فانون لايزال حاضرًا معنا فى صلب مشاغلنا وقضايانا.

والأمر على أية حال، لا يتعلق بضرورة أن يجيب فانون على كل ما يطرحه الراهن بقدر ما يتصل باستنهاض القوة التى أبدعت إنجازه على نحو يطلق تخومه كتلبية لمتطلبات متجددة بسعة اكتنازه بما يجعل من استعادة فانون والانشغال به ضرورة حاضرة ومن إنجازه مهارة متجددة.

ها نحن نتقدم فى مساءلة هذا الإنجاز كما تطرحها قراءته وتضاريس تلقِّيه فيما يظل السجال حوله موصولًا لا ينفك عن مداومة الانشغال به وهو ما عناه إدوارد سعيد بقوله: "أشعر أن القراءة الكبرى لإنجاز فانون لم تتم بعد".

وتحية لمناضل ومفكر: إنسانى المقصد، أفريقى الأصل، مارتينيكى المولد، جنوبى الهوية وجزائرى التبنِّى والمصير.

العروض الموسيقية تسيطر على «برودواى»

ولاء فتحى

"إنه برودواى".. هذه العبارة التى أطلقها آرثر ميلر معبراً عن فرحته بنجاح مسرحيته التى عرضت على هذا المسرح العريق، أصبحت مثلاً يطلقه النقاد والصحفيون على تقلبات وعروض المسرح الأشهر فى أمريكا؛ الذى ظل مخلصاً لتقديم العروض الموسيقية الضخمة المبهرة.. ورغم انتقادات المسرحيين والنقاد الأوروبيين لعروضه بدعوى أنه يقدم مسرحاً استهلاكياً يهدف إلى التسلية والإبهار فقط، يظل برودواى هو بؤرة الضوء المسرحية اللامعة التى يتابعها المسرحيون حول العالم.

وفاة بائع متجول

شبح الاوبرا

ونظرة بانورامية واحدة على عروض مسرح البرودواى لهذا الموسم، كافية للتأكيد على أن أكثر المسارح احترافا فى الولايات المتحدة الأمريكية أسير المسرح الموسيقى، فمن أصل عشرة عروض الأكثر مشاهدة ورواجًا طبقًا لـ"برودواى ليجو" هناك تسعة عروض تنتمى لهذا النوع المسرحى الذى لا يحظى باهتمام لدى المشاهد العربى.

جدير بالذكر أن الـ"برودواى ليجو" جمعية قومية تضم ٦٠٠ عضو يعملون من أجل "صناعة المسرح" فى البرودواى، هؤلاء الأعضاء ينتمون إلى كل فئات العملية المسرحية، بدءاً من ملاك المسارح إلى منتجى العروض، ومن عمال المسرح ومشغليه إلى مدراء العموم وغيرهم ممن يمدون المسارح بالخدمات والبضائع.

استطاعت هذه الجمعية أن تجعل عروض البرودواى تصل لأكثر من ٣٠ مليون متفرج فى مدينة نيويورك وحدها، وتمتد إلى أكثر من مائتين وأربعين مدينة فى كندا، والولايات المتحدة وذلك منذ إنشائها عام ١٩٣٠.

وطبقًا للجمعية يتربع عرض "ليون كنج" على عرش هذا الموسم، فى البرودواى، محققًا حتى الآن مليونين و٤٤٥ ألف دولار، ومن المعروف أن قصة "ليون كنج" هى كارتون من والت ديزنى، مأخوذ عن مسرحية هاملت لشكسبير.

وفى "ليون كنج" رؤية بصرية فائقة للطبيعة تحكى قصة الملك الأسد "سمبا" ورحلته، حتى يسترد عرشه، فى استعراض

ليون كنج

موسيقى مذهل، فعلى إيقاع النغمات الأفريقية قفزت الحياة البرية على خشبة مسرح "مين كوف" فحولتها إلى لوحات مبهرة تضج بالألوان حتى اتفق النقاد على أن العرض المسرحى قد فاق فنيًا وبصريًا الفيلم السينمائى الشهير الذى حظى بمشاهدة الملايين عبر العالم كله.

فى المرتبة الثانية يأتى عرض "ويكد" وهو طبقًا لمجلة "انترتمنت ويكلى" العرض الموسيقى للقرن.

مرة أخرى تأتى فى المقدمة قصص الأطفال ويبدو أن عشق برودواى للموسيقى لا ينافسه إلا الحنين لحكايات الأطفال، فعن قصة الساحر أوز ومدينته يدور العرض الموسيقى متتبعًا الرحلة الخيالية لنشاهد حكاية غير متوقعة عن الصداقة والحب.

وفى المركز الثالث يأتى عرض "كتاب المورمونى" وهو أيضًا عرض موسيقى كوميدى قالت عنه لجنة تحكيم جائزة "توني" المرموقة: إنه الأطرف فى كل الأوقات حتى أصبح ظاهرة فى برودواى.. وتدور القصة

ايفيتا

مسرح عالمى

سبايدر مان

حول اثنين من أتباع الديانة المورمونية، يذهبان إلى أفريقيا للتبشير، أولهما شديد الحماسة لمعتقداته، والثانى أخرق!

يقتحم المبشران مجتمعًا يعج بالفقر والعنف ومن هنا تتفجر الكوميديا، والعرض يحاكى المسرحيات الموسيقية القديمة ـ نفس طراز الأغانى الطويلة وعدد الراقصين الضخم ـ لكنها تقدم نقدًا معاصرًا لمفهوم الدين.

وفى المركز الرابع تحل "ايفيتا" تلك المرأة ذات الصوت الجميل التى أصبحت السيدة الأولى فى الأرجنتين، ويعد مفاجأة هذا العرض الموسيقى المطرب الأشهر "ريكى مارتن" الذى يقود فريق العمل المسرحى.

يأتى بعد ذلك عرض "سبايدر مان" خلف ايفيتا مباشرة محتلًا المركز الخامس ، ليحلِّق فى كل أرجاء المسرح مطلقًا حباله نحو الجمهور فى عرض يحبس الأنفاس.. وقد اختار المخرج مسرح "فوكس وود" الذى يسع ألفى متفرج وهو من أصغر مسارح برودواى! ليقدِّم عرضه الموسيقى المأخوذ عن سلسلة الكوميك الشهيرة

اذا استطعت ان تفعله

وفى المركز السادس جاء عرض "إذا استطعت أن تحصل عليه" الذى ينتمى أيضا إلى الكوميديا الموسيقية وبعده تحل رائعة أرثر ميللر "وفاة بائع متجول" وهو العرض الوحيد فى الأعمال العشرة لا ينتمى للمسرح الموسيقي، وتدور أحداثه حول الحلم الأميركى أواخر الأربعينيات من القرن الماضى، متسائلًا ما هو مدى استعداد "بائع متجول" لأن يفعل أى شيء لصالح أسرته.. العرض إخراج مايك نيكولز الحائز على ثمانى جوائز "تونى" وبطولة فيليب تيمور هوفمان الحائز على الأوسكار.

فى المرتبة الثامنة عرض "جيرسى بويز" الحائزة على جائزة تونى لأفضل عرض موسيقى يتناول قصة فرانك فالى وفرقته "الفصول الأربعة" لموسيقى البوب وكيف انتقلوا من كونهم مجرد أطفال إلى فرقة ذات شهرة عالمية.

و فى المرتبة التاسعة يأتى عرض "حافل بالأخبار" وأخيرًا "شبح الأوبرا" وكلاهما ينتمى للعروض المسرحية الموسيقية التى تقوم على البذخ الموسيقي.

ليون كنج تحقق أعلى الإيرادات

الصراع العربى الصهيـونى بريشة فنان أمريكى

محمد ربيع

كانت الانتفاضة أول حدث فلسطينى يتم التعامل معه على مستوى إعلامى واسع، فمشاهد تكسير العظام والقمع اللاإنسانى وجرائم الاحتلال التى تمت على يد الصهاينة فى بداية الانتفاضة لا تزال حاضرة - حتى الآن - فى أذهان الكثيرين.

ارتسمت تلك المشاهد من خلال وسيط جديد على القضية الفلسطينية هو التليفزيون، فقد كانت القنوات التليفزيونية تنقل المشاهد أول بأول، وعلى مدار اليوم، الأمر الذى لم يكن ليحدث أثناء النكبة، أو فى أى وقت سابق.

فى ذلك الوقت قرر الرسام الصحفى الأمريكى "جو ساكو" أن يستخدم وسيطاً آخراً عبر التليفزيون، هو التقرير الصحفى المرسوم.. فزار فلسطين وأعد مجموعة من التقارير المهمة ضمها فيما بعد فى رواية مصورة نشرها بعنوان "هوامش فى غزة".

بـدأت الـرحلـة مـن الـقـاهـرة ــ أوائـل التسعينيات ـ يصفها "ساكو" بالمدينة المجنونة المزدحمة، ولا نعلم أى صفة أدت للأخرى، يترك "ساكو" القاهرة سريعاً، لنراه بعد أسبوعين فى مدينة نابلس.

ومع أول فلسطينى يقابله، يحكى الرجل لـ"ساكو" بإنجليزية بسيطة ما يحدث، يمسك بذراعه ليريه أفعال جنود جيش الاحتلال، أو آثار أفعالهم، وخلال رسمه وحكيه، سنجد أن فعل الحكى للأجانب عادة فلسطينية، ويبدو أن الفلسطينى يجد فى ذلك الوسيلة الوحيدة لإعـلام الغرب بعدالة قضيته، ومدى الظلم الواقع عليه.

تبدأ المناوشات بين جنود جيش الاحتلال "الإسرائيلى" وبـين الفلسطينيين برمى الحـجـارة: يرمى فتى فلسطينى حـجـرًا على دورية إسرائيلية، أو مجموعة من المستوطنين، ليرد الجنود بقنابل الغاز والرصاص المطاطى أو الحى.

يتحرك المستوطنون بثقة زائدة، يحملون أسلحة آلية، ويقتحمون الأحياء العربية ليطلقوا النار فى الهواء، وعلى البيوت، يكسرون زجاج النوافذ، أو يصنعون ثقوبًا برصاصاتهم فى الجـدران، يصنع الرصاص المتطاير سياجًا حاميًـا لـهـم، يـدركـون أن فـى استطاعتهم استخدام الطلقات فى أى وقت.. الرصاص هنا يعنى القوة والسيطرة، وإطلاق النار هنا يتم بشكل منهجي، رصاص متناثر فى الهواء أغلب الوقت، والغرض لم يكن دومًا القتل، بل أحيانًا الإرهاب؛ فإطلاق النار على البعض يهدف فى النهاية إلى إرهاب الكل.

يقوم "الإسرائيليون" بإطلاق النار بشكل عشوائى فـى الأحيـاء العربية، ثم يعودون إلى منازلهم، فى اليوم الـتـالـى، يكتشفون أنهم قتلوا مواطنًا فلسطينيًا، ليحاكم أحد المستوطنين بعد شهور، وتـتـم تـبـرئـتـه فـى الجلسة الأولى.. بينما يعاقب فتى فلسطينى - فى حادثة أخرى - بالسجن لخمس سنوات، لرميه زجاجة مولوتوف.

خـلال الـتـقـاريـر، يـؤكـد "ساكو" أن الفلسطينى لا يـسـتـخـدم إلا الحـجـارة أو المولوتوف لمواجهة جنود جيش الاحـتـلال، هـذه هى أسلحتهم، أسلحة لا تحوى أجزاءً مركبة أو متحركة، ولا يجد غيرها سلاحًا حين المواجهة، ويقول: الحجارة والمولوتوف أسلحة الضعفاء.

مع الوقت، يـدرك رامى

مشاهد من المقاومة الفلسطينية..

قصة مصورة

الحجر أن فرصة إصابة جندى إسرائيلى بحجر أمر صعب وربما مستحيل، لكن رمى الحجارة هنا رمز فلسطينى لرفض الظلم والاحتلال، هجوم يائس على عدو مكروه.

بدأت الانتفاضة الأولى فى معسكر جباليا للاجئين، فى الثامن من ديسمبر عام ١٩٨٧، اعتراضًا على الأوضاع المعيشية الصعبة هناك، فى اليوم التالى سقط أول قتيل فلسطينى: "حاتم سيسى". يسجل "ساكو" اسم "حاتم سيسي" بكثير من التقدير، مدركًا أن الملايين قد قرأت الاسم، وأن الملايين ستعيد قراءته، فاستشهاده كان سببًا فى اشتعال الانتفاضة، تلك التى نسميها اليوم بالانتفاضة الأولى.

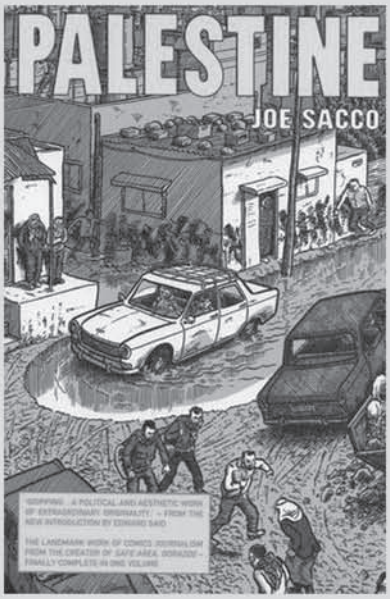
يقابل "ساكو" مصورًا يابانيًا "سابورو" يحاول التقاط صور للاشتباكات، ولحياة الفلسطينيين اليومية الصعبة.. فى أحد المشاهد يناول المصور الياباني، "ساكو" صورة أحد الشهداء، ويقول له متألمًا: ثقيلة، لا أستطيع حملها، ثم يغيب سابورو عن الأحداث بعد فترة، ويبدو أنه لم يتحمل ما يحدث للفلسطينيين هناك.

يعانى "ساكو" هو الآخر مما يراه حوله، لكنه يستمر فى الترحال ومقابلة الناس بإصرار بالغ، بل ويحافظ على نظرة ناقدة لكل ما يحدث حوله، سيسقط - وهو واع لذلك - فى فخ التنميط الغربى الشهير، وسيدرك أن هناك عيوبًا حقيقية لدى الفلسطينيين فى ذلك الوقت، سينقلها لنا بكثير من الأمانة، لكنه فى النهاية سيخرج يائسًا تمامًا، فالوضع المعقد هناك لم يكن يوحى بأى حلول فعالة.

يكرر الفلسطينيون على مسامعه أن "إسرائيل" لا تود أن تعيش فى سلام، هذا ما يؤمنون به.. على الجانب الآخر، يؤمن البعض أن الكفاح المسلح هو الحل الوحيد، هكذا يردد "ساكو".. وهنا يحكى "ساكو" قصة صبى، تم تجنيده فى الجبهة الشعبية، تعرّض الفتى لإطلاق النار وللتعذيب والإرهاب، الأمر الذى أدى لخلق حالة من الثأر بينه وبين الطرف الآخر.

يسجل "ساكو" أيضًا إصابة فتاة فقدت عينها اليسرى خلال أحد الصدامات العديدة، لا يخبرنا "ساكو" عن مصيرها بعد ذلك، لكنه ينقل عن أحد مديرى مراكز التأهيل ملاحظاته عن المصابين: يشعر المصاب بالبطولة فور إصابته، هو إنسان شجاع، واجه العدو وأصيب فى المعركة، ولذلك يحرص المحيطون به على تأييده ودعمه، يحرص الجميع على حسن المعاملة.. لكن كل هذا يفتر بمرور الوقت ويشعر المصاب بأن إصابته ستعيقه عن العمل وكسب الرزق، وربما تقف حائلًا بينه وبين الزواج أو تكوين أسرة.. تنتهى فترة شهر العسل، ويبدأ المصاب فى التعايش مع الإصابة.

وفى تقرير بعنوان: "الضغط المتوسط"، يصف "ساكو" معاناة السجناء الفلسطينيين ويستشهد بسجين تم اعتقاله لأسباب غير مفهومة، ليمر بجحيمين: البيروقراطية والحبس.. يمكن للسجين أن يظل قيد الاعتقال لفترة غير محددة، فطبقًا للقانون، يستمر حبس



غلاف الكتاب

العدالة الغائبة

مشاهد الاعتقال

الحياة اليومية كما يصورها جوساكو

السجين ـ احتياطيًا ـ لفترة ستة أشهر، ويمكن للقاضى تمديد تلك الفترة حسبما يرى.

ويقول: يثير مشهد القاضى وهو يجدد فترة الحبس، بدون محاكمة، الشك فى مفهوم العدالة، قرار القاضى غالبًا ما يكون بطلب من الجهة الأمنية المعتقلة، بحجة جمع معلومات أو أدلة تفيد الإدانة.

يمر حبس السجين ككابوس أبدى، هلوسات العزلة والتقييد إلى ماسورة حديدية، والجلوس لساعات طويلة بلا حركة، كلها تتجمع فى النهاية، ليرى السجين ابنته ملقاة ميتة أمامه، فى تتابع طويل، يمتد لعدة صفحات، هو أفضل ما رسمه "ساكو" فى الكتاب.. تقل مساحات الكادرات كلما مر الوقت داخل الزنزانة، تتعدد الكادرات أيضاً، ربما لتوحى بالضيق الذى انتاب السجين، وببطء تقدم الدقائق كلما طال وقت الحبس.

تظهر موهبة "ساكو" فى الحوارات، فيقسم الحوار الطويل المترهل إلى جمل قصيرة، تظهر أيضًا جرأة "ساكو" فنجده يكتب ملاحظة طويلة، تشغل ربع الصفحة بالكامل، كلام كثير غير معتاد فى القصص المصورة، ربما لأننا نظن أن القارئ سيمل النصوص الطويلة، أو أنه لن يكمل قراءتها لانشغاله بالرسم.. لكن جرأة "ساكو" منطقية هنا، فنحن لا نقرأ خيالاً أدبيًا، بل نقرأ تقريرًا صحفيًا.

يستمتع القارئ كثيرًا باللوحات الكاملة، تلك التى تصور مشهدًا من الحياة اليومية لمعسكر لاجئين تحت قصف الأمطار، أو تصور ساحته الرئيسية بعد المطر، حيث يحاول اللاجئون التقافز عبر البرك الطينية، ذاهبين إلى المدارس أو العمل أو عائدين إلى بيوتهم.. يصور "ساكو" الجميع فى حالة حركة، خطوة فى منتصف الصفحة، وقفزة فى طرفها، ليؤكد على استمرار حالة التعايش التى يحترفها اللاجئون.

نُشرت "فلسطين" مجزأة بين عامى ٩٣ و ٩٥. ثم نشرت فى مجلد واحد عام ٢٠٠١، بمقدمة لإدوارد سعيد.

"جو ساكو" رسام وصحفى أمريكى - مالطى، ولد فى مالطا عام ١٩٦٠ ثم انتقل إلى استراليا ثم أمريكا، حصل على بكالوريوس الصحافة عام ١٩٨١ من جامعة أوريجون بأمريكا، جمع يومياته المصورة ونشرها تحت عنوان "ملاحظات انهزامى" أو "Notes from a Defeatist" عام ٢٠٠٣، كتب ورسم رواية مصورة عن رحلته فى البوسنة بعنوان "جورجدا منطقة آمنة" أو "Safe Area Gorazde" عام ٢٠٠٠، كتب ورسم "فيكسر: قصة من سراييفو" "Footnotes in Gaza" عام ٢٠٠٩.

نشرت روايته المصورة "فلسطين" أو "Palestine" بالإنجليزية مجزأة بين عامى ٩٣ و ٩٥، ثم نشرت فى مجلد واحد عام ٢٠٠١ عن دار فانتاجرافيكس فى أمريكا. فى عام ٢٠٠٣ نشرت طبعة أخرى عن دار جوناثان كايب فى بريطانيا. الصور الملحقة مأخوذة عن طبعة جوناثان كايب.

قصة

إنهـا .. الشمس !

محاسن عبد القادر

فى ركن الحجرة المضيئة بالشمس، تتخذ كرسيًا لها، وأحيانًا، تجلس على دكة الشبابيك أو تفترش السجادة فى الشتاء والبلاط البارد فى الصيف. كان مكانها، خلوتها المفضلة، مساحتها الوحيدة فى بيت ضاج بالآخرين والأصـوات، بعيًدا عن الطلبات المستمرة والواجبات التى تبتدئ و لا تنتهى.

رفضت أمى أن يأخذ أبى بدله إلى المكوى، أرادت أن تنظَّفها بنفسها، تتلمَّس بقعة، آثار الأماكن التى ذهب إليها وجلس فوقها. تنزوى فى ركنها المشمس مع قنينة بنزين وقطعة قماش وتغلق الباب، تحتضن سترته وتحك البقع، تشم رائحته وتلتفت لتنظر إلى حديقة الصبار وتسرح بعيدًا.

شبابيك طويلة تنزل من السقف لتعلو الأرض بقدمين، وتمتد على عرض الحائط المطل على الحديقة. زرع أبى قطعة الأرض هذه و التى توازى عرض البيت وتطل على الشارع، بالأشواك وأنواع نادرة من الصبار فأى بلد أو منطقة كان يسافر إليها يأتى بنوع فريد منه، و يفتخر بالعثور على صنف لا يملكه أحد. تجذب الحديقة المارة، فلا يقاوم من يلمحها الوقوف ليتأملها ويسأل أبى عن الأماكن التى جلبها منها، فيزهو بشغفه بالأشواك.

"الصبار يحكم على أهل البيت بالصبر الطويل" تقول وجلة.

ويسخر " كفى خزعبلات".

تحولت الشبابيك إلى منفذ للحياة لها، لبيت لا تغادره وتخاف عليه إن تركته لساعة، فتشبثت به وتشبث بها، اعتنت بنفسها بكل ركن فيه لم تطلب من أى من بناتها المساعدة، كانت تأبى الرفض ففضلت التعب.

تضع يدها على خدها، والصمت أنيسها، وتسرح إلى ما وراء الحجرة وحديقة الصبار والمارة والشارع وبستان النخيل. وإن سألتها " ماما ، بم تفكرين؟ " تنظر فى عينى وكأنى استدعيتها من مكان آخر، تحرك كفها وكأنها تقول "لا أدرى"

تشدها الشمس، تضئ وجهها وتورِّد وجنتيها. تتسلل منا فى أية فرصة الى الحديقة تبقى هناك حتى نفتقدها. تسقى النباتات والأزهـار و تزيل الأعشاب من حولها، تطعم طيورها و تجلس فى الآخر وسط الأرجوحة وحيدة وعناقيد العنب تتدلى من فوقها. تهز الأرجوحة بقدميها بهدوء يثقله التفكير وتنظر باتجاه الأفق وسرب الطيور المهاجرة.

يقول أبى " أينما أضعت أمك أجدها فى الحديقة تطعم القطط والعصافير أو تبحث عن بيضة دجاجة هربت من القفص، وكأنها طفلة "

وسط جلسات النساء تتيه، لا تشبههن فى شيء ولا تنتمى إلى عالمهن ولم تعرف كيف تتواصل معهن أو تدير حـوارًا كالأخريات، تجلس مبهورة بما تسمع وعيناها مفتوحتان. يتهامسن أحيانا عن أزواجهن والليل تحمَّر خجلًا وتهرب إلى المطبخ.

فـوق تختها هنـاك، تنهمك فى عجن عجين الكعك. جلست أمامها أداعبها " أحكى لى عنك و عن أبى كيف كانت علاقتكما!! وتبتسم ولا تجيب ونظرتها تشى بالأسرار.

لم أره يضع يده عليها أمامنا، إلا مرة ومن زمن بعيد.

رن الهاتف وعرفت أنها خالتى فاقتربت بمحاذاة السلم القريب، " ماما خالي.. مات". سمع الخبر واقترب منا، نزلت الدموع وانهارت لا تقوى على الوقوف مسكها وأجلسها على السلم وطبطب عليها.

طفلة ظلت و لم تكبر معه، حاولت إرضاءه ولم يرضى، حاولت لفت انتباهنا فتمادينا بالإهمال، فانكفأت إلى عالمها.

"ماما، أبى يحب امرأة أخرى، انتبهي".

ولا ترد.

"إنه المطر" تصيح من مكانها وتهرع إلى الحديقة ونركض وراءها. تفرد ذراعيها وتنـزع ربطـة رأسـها وتلـوح فيها مداعبة القطرات المتساقطة ووجهها صوب السماء، ندور حولها نراقبها وينتقل فرحها إلينا. إنه المطر يغسل عروقى وأشجارى ويروى جسدى و الأرض.

كبرت أمـي، واختـارت النسـيان. كان الحاضر يغيب فى لحظته لم تعد تريده أن يعلق ولو ليوم فى ذاكرتها، تركتنا وعاشت فى طفولتها، عادت إلى بيتها القديم، أمها ، خالها، إخوانها، محلتها ، و عاد الماضى حيًا بكل تفاصيله الصغيرة. تحررت لمرة واحدة من كل ما حولها، هى الخجولة، الصموت، الهادئة، صرنا فجأة نسمعها تغنى بصوت عال وبأى وقت تحس فيه برغبة الغناء " يا نبعة الريحان حنى على الولهان، جسمى نحل والروح ذابت وعظمى ذاب ..." أو تتلو نشيدًا من أيـام المدرسة الابتدائية. روح أعتقتها الذاكرة فى السبعين، تضحك من أعماقها،

تغضب بعنف، وتداعب من حولها، تمازحهم، صارت تجيبه، تغضب إن علا صوته عليها وتسكته، ازداد عجزًا وازدادت هى قوة.

و فى مساء، جلست وسطنا وكفها على خدها، و لم تكن حاضرة بيننا. " ما بك حبيبتى ؟ "

لم تجب ونظرت لى بطرف عينها وكأنها تجهد نفسها لتكون معي. داعبتها مقبلة كتفها " أحلى من القشدة ".

ابتسمت بأسى، وأطرقت مشيرة إلى الأرض " سأكون وحدى تحت هذه قريبًا، واترك الحياة ورائى وأترككم ".

حضنتها ولم أجب، و لكنى خفت.

وجاءت الليلة التى ترقبتها، اصفَّر وجهها وداخت، وعرفت أنها النهاية، طبيب المحلة لم يمهلنا دقائق عجز كامل فى القلب، إلى الطوارئ فورًا. توسلت مثل طفلة، تمسَّكت بالسرير، لا تأخذونى بعيدًا لا أريد أن أغادر.

أبت أن تستلقى فوق سرير المستشفى، وظلت جالسة الليل كله تريد الذهاب إلى البيت فلم تمض ليلة واحدة فى عمرها خارجه، توسلتنى أن أعود بها سريعًا، وحاولت أن تقنع الطبيب أنها بخير وحين لم يقو قلبها على المزيد من الكلام، صمتت، وهى جالسة عند حافة السرير رفعت رأسها وتأملت السقف. لمعت عيناها وقالت بدهشة " انظري..أنها الشمس " .

فأجبتها بلا تركيز دون أن انتبه " لا يا أمي، إنه إنارة الحجرة العادية "

ردت بتعجب " لا لا إنه شعاع شمس " . واستدركت مدى غبائى وقلت على الفور " أنت محقة هى الشمس فعلًا ".

بعدها، قالت خذينى إلى الحمام ، نزلت من السرير وبصوت يغيب همست "ما بى ؟ "

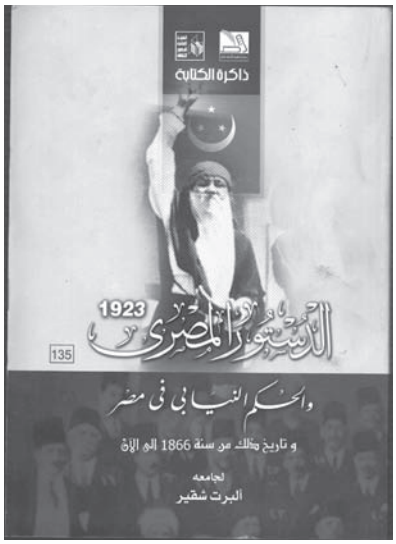
هوت أرضًا، رحلت وعيناها معلقتان بالسقف.

مصطفى عبادة

دستور مصر بين الأمس واليوم

فى سلسلة "ذاكرة الكتابة" إحدى سلاسل النشر المتعددة فى هيئة قصور الثقافة، صدر كتاب "الدستور المصرى ١٩٢٣، والحكم النيابى فى مصر، وتاريخ ذلك من سنة ١٨٦٦ إلى الآن".. والآن المقصود بها وقت صدور الكتاب فى طبعته الأولى سنة ١٩٢٤، وكان الحديث وقتها ملتهبًا عن الدستور المصرى، مثلما هو الآن، وكانت الحركة السياسية تموج بالأحزاب والتيارات، والإحساس الوطنى فى كل ذروته، بما يعنى أن الدستور والفكرة النيابية والحياة السياسية كانت همًا مصريًا منذ بداية القرن العشرين، والكتاب من تاليف: ألبرت شقير، حققه وقدَّم له الكاتب عبد العزيز جمال الدين رئيس تحرير سلسلة ذاكرة الكتابة.

ينقسم الكتاب إلى أربعة أقسام كبيرة، الأول بعنوان "فى إلغاء الحماية وفى الدستور وبعض ما قيل فيه. والثانى بعنوان: فى قانون الانتخابات وبعض ما قيل فيه". وهو رحلة توثيقية عن البدايات الجنينية لفكرة الدستور المصرى، وآراء النخب السياسية والفكرية والصحفية فيه، والقسم الثالث بعنوان: فى قانون التضمينات وإلغاء الأحكام العرفية وبعض ما قيل فيهما، والرابع والأخير بعنوان:



غلاف الكتاب

فى أنظمة الممالك الدستورية، وهو نظرة مقارنة لدساتير وبرلمانات الدول الأخرى، الأوروبية تحديدًا.

الكلام عن حياة دستورية ونيابية لا معنى له، ما لم ترافقه أحزاب قوية، فالأحزاب هى الأساس المتين الذى تقوم عليه الحياة السياسية للأوطان، بما فيها من دساتير وقوانين وحياة برلمانية قوية وسليمة، وكانت مصر سبَّاقة فى هذا المجال وسبقت بدستور سنة ١٩٢٣ معظم دول آسيا وأفريقيا وأمريكا الجنوبية وبعض دول أوروبا، كما دفعت المهاتما غاندى إلى الإعجاب بالحركة المصرية السياسية فى سعيها لإنجاز مهامها الوطنية الديموقراطية، بالرغم من قوات الاحتلال البريطانى ومؤامرات القصر، لكن إصرار المصريين على إقامة دولتهم المدنية كان واضحًا، وإصرارهم كان قويًا، وذلك عبر الأحزاب الحقيقية المعبرة عن الشعب وهو ما يثبته عبد العزيز جمال الدين فى مقدمته للكتاب قائلًا: "ولأن الإصلاح السياسى لا يقوم إلا على أحزاب حقيقية فإن آلية تكوين هذه الأحزاب تمثل جزءًا رئيسيًا من كونها حيقية أم لا؟ وبالتالى فوضع الشروط الإدارية لقيام الأحزاب حتى لو أمكن تجاوزها فى بعض الأحيان، يعنى ببساطة أنها ولدت مشوهة وقابلة للوفاة على المحك". ذلك أن الأحزاب كما يرى جمال الدين هى المعادل الحقيقى للدولة ولا دولة دون أحزاب ديموقراطية تمثل الشعب كما أنه لا دولة دون مواطنين ينتجون الدساتير المدنية ويحمونها بهذه الأحزاب فى مواجهة أى استبداد للدولة أو بأجهزتها التنفيذية ولهذا كان إلغاء الأحزاب ثم السماح لها بشروط تفقدها فاعليتها من أهم الأسباب التى أدت إلى ثورة ٢٥ يناير واستمرارها حتى الآن.

إن قراءة أهم ما كتبه مفكرو ونخبة مصر فى الربع الول من القرن العشرين تمثل خلفية مهمة للدستور الجديد بعد يناير ولجمعيته التأسيسية المتعثرة حتى الآن كيف كان المصريون مجتمعين قديمًا على كلمة واحدة وحالهم الآن عكس ذلك تمامًا حيث يحاول حزبان فقط الاستئثار بكتابة الدستور.

سعد زغلول

أحمد لطفى السيد

إبراهيم عبد القادر المازنى

أحـــــلام ممنـــوعـة

«أحـلام ممنوعة» روايـة جديدة للكاتبة «نور عبد المجيد» صدرت حديثًا عن «مكتبة الدار العربية للكتاب» الشقيقة الصغرى ، للدار المصرية اللبنانية ، تقع الرواية في ٣٤٠ صفحة من القطع المتوسط . وفيها تواصل نور عبد المجيد طريقتها السلسة في السرد ، بتفصيل وإحكام ، بحيث تسيطر على عالمها ، وتحرك خيوطه لخدمة هدفها النهائي من الاستعارة الكبرى وهي هنا الحكاية ، التي تمثل الحياة ، أو النهر الكبير الذي يجرف في طريقه كل شيء ، ويبتلع الأنهار الصغيرة ، في دائرة وجودية ، تجعل من حياة البشر معاناة دائمة ، ومحاولات دائمة للفكاك من هذا الأسر الوجودي .

هـذه المـرة تذهب نـور عبد المجيد ، إلى عـالم المهمشين ، وتسقط في دائـرة وجودهم ، ووجوديتـهم ، ترصد فقرهم وتطلعاتهم وتتوحد معها ، وفي أحيان كثيرة ، تخلق مساحة – وجودية – كافية لتأمل هذا العالم ، ورصد تفاصيله وإحباطاته ، حيث تبرع الكاتبة في التقاط اللحظات الإنسانية والنفسية لسكان العشوائيات والفـقـراء ، ومتعهم البسيطة ، ورضـاهـم بهـذا القليل ، وحلمهم الدائم بالخروج إلى الهواء الطلق .

تـرصـد الـكـاتـبـة أبـطـالـهـا مـنـذ لحظة ميلادهم ، وتتابع رحلتهم في الحياة ، وتحاول السيطرة على مصائرهم لكنهم يتمردون عليها ، فالعالم الإنساني في «أحلام ممنوعة» يقف فيه الفقر في مواجهة الطموح ، والعجز الجنسي في مـواجهـة التـحـقـق الإنـسـانـي ، والعطف والحنان في مواجهة ظرف اجتماعي مسدود لا يسمح بـالمـرور إلى أعـلـى ، ويظل هذا العالم يغلي بكائناته حتى ينفجر في وجه الجميع ، لا يفرق بين الغني والفقير ، أو العاجز والمتحقق ، فالعدالة فيه غائبة . ولا يكون الحل إلَّا بالثورة التي تأتي ليعتادوا ليعثر الجميع على طريقة جديدة لحياته .

والرواية بشخصياتها الكثيرة ، ومداها الزمني الواسع تكتسب صبغة ملحمية، حيث ينصهر الجميع في بوتقة الـواقـع ومصارعة الأقدار لتحقيق حلم السعادة ، وفي وسط هذا الغنى تبرز شخصيات سردية ذات غنى خاص مثل «وداد» و«نجية» و«جابر» و«مراد» وآخرين يشكلون رقعة شاسعة تتحرك على أرضيتها الرواية لنشهد أحد ملامح المجتمع المصري قبل ثـورة يناير المجيدة التي تـأتـي في ختام الرواية كجملة موسيقية تفك جميع الألغاز .

غلاف الكتاب

فـ«وداد» مثلًا ، التلميذة النجيبة المكافحة المتفوقة ، يقف الفقر دائمًا حائلًا دون بلوغها ما تتمنى ، وهي على صغر سنها ، تفهم مشكلتها جيـدًا وتحـدد هـدفهـا مـن الحيـاة ، وتعرف مشكلتها ومشكلة مجتمعها كله وتلخصها في فقرة دالة : «ستحصل على أعلى الشهادات .. وستبقى تقرأ الروايات وكتب الدين والفلسفة وكل ما تفهمه وتستطيع قراءته .. ويومًا ما ستنتشلهم جميعًا من فقرهم .. من جهلهم ، ومن المهم .. وتثبت لهم أنهم لو يومًا تعلموا .. لو يومًا قرأوا ، ما مرض جابر ، ولا شقيت نجية ، ولا ضاع محمود» .

وتصـر الـكـاتـبـة عـلـى طريقتها في خلق الثنائيات المتضادة وصنع المفارقات الاجتماعية والنفسية، لإبـراز مدى قسوة وبشاعة الواقع الـذي تحيا فيه الشخصيات، ومشهد «لوزة» إحـدى ضـحـايـا الـثـورة وهـي تـرقـب شذوذ الأثرياء ، غارق في الدراما ، وفاضح لكل هذه التناقضات .

«وبطرف عينيها رأت السيارة الفارهة تتقدم إلى الأمـام لتقف إلى جوار الرصيف ، وبعـد ثـوانٍ قليلة رأت قـائدتـها تتركـها ، وهي تخطو حيث تقف ، كانت شابة في أوائل العشرينيات .. عيناها ملونتان .. وشعرها أشقر ناعم .. ترتدي ثوبًا له أكمام طويلة ، ويقف أسفل ركبتها .. تبدو من عائلة ثرية وأيضًـا محتشمة !! هـذا هـو شـذوذ الأثرياء المدللين .. الـذيـن يمارسون الشذوذ بسبب الفراغ ، لا بسبب الفقر والحاجة .

رفعت «لوزة» عينيها دون وعي إلى السماء كأنـهـا تسألها : هـل يتساويان في السخط والعقاب ؟» .

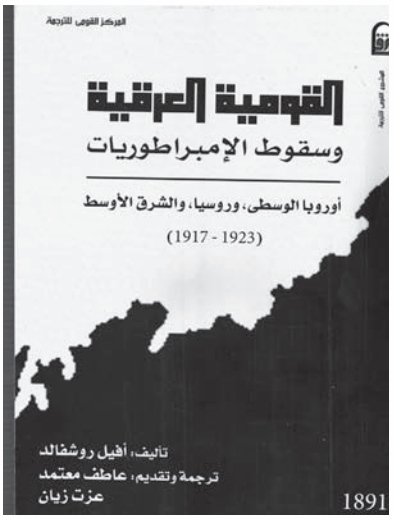
نور عبد المجيد ، كاتبة وروائية ، تعمل في الصحافة حيث شغلت منصب مسئول تحرير مجلة «مدى» السعودية لمدة عامين ، ومنصب مساعد رئيس تحرير مجلة «روتانا» ، ولها الآن عمود ثابت في مجلة «كل الناس» الأسبوعية ، وهـي بالإضافة إلى ذلـك متعددة المناحي الإبداعية ، شعرًا ورواية حيث صدر لها من قبل ديوان شعري بعنوان : «وعادت سندريلا حافية القدمين» ،روايـات "الحرمان الكبير" ورواية «نساء ولكن»، و«رغم الفراق» ، و«أريد رجلًا»

القوميات العرقية وسقوط الإمبراطوريات

"القومية العرقية وسقوط الإمبراطوريات.. أوروباالوسطى وروسيا والشرق الأوسط ١٩١٧ – ١٩٢٣. هذا العنوان الطويل هو لكتاب جديد صدر عن المركز القومى للترجمة هذا العام ٢٠١٢ويحمل رقم ١٨٩١ من تأليف: "أفيل روشفالد وترجمة وتقديم: عاطف معتمد وعزت زيان".

والكتاب غاية فى الأهمية لأنه من جهة يدرس مرحلة تاريخية شهدت صعود وانهيار بعض الإمبراطوريات، راصدًا درس صعودها وعوامل انهيارها وتفككها ودور النخب الثقافية وقت تشكُّل الدولة القومية، ومن جهة ثانية يصدر فى زمن ما يسمى "بالربيع العربى" أو تحرُّك الروح الثورية فى المنطقة العربية من الشرق الأوسط، وما آلت إليه هذه الثورات من إحياء الروح القومية، المستندة هذه المرة على مرجعية دينية، وهى كما يرى الكتاب وكما سوف ترى من أخطر أنواع القوميات، لأنها لا تقبل بالاختلاف، وتجعل الهوية الدينية مناط الاعتراف بالمواطنة، ومن ثمَّ الحصول على الحقوق، وفى هذه النقطة يكتسب الكتاب أهمية خاصة، لأنه يذهب وراء فكرته إلى بقاع جغرافية شديدة الاتساع، ومن الغريب أن كل قومية قامت على النقاء الدينى، انهارت أسرع من أى قومية أخرى، وهذا أحد دروس الكتاب، التى لا شك ستغيب – عمدًا أو سهوًا، والعمد أقرب إلى الدقة – عن بال كثيرين لأن الموجة فى أوج ذروتها، والروح الدينية فى كامل غرورها.

وذلك ما يسميه المترجمان "صدمة المفاجأة": وتدين بعض أشكال القومية فى وجودها إلى صدمة المفاجأة ومصادفة الظرف السياسى، فحين تتكون دولة قومية فى أجواء مضطربة واستثنائية، من حروب عالمية أو إقليمية فإن مراحل نموها الطبيعية من الصبا والشباب إلى النضج والكمال تُختزل فى فترة قصيرة متعجِّلة، ومن شأن ذلك أن يخلق منها



غلاف الكتاب

كائنًا مشوَّهًا ويصبغ سياساتها بكثير من النزق والرعونة.

وبالطبع فإن كتاب كهذا، لا بد أن يقف على أنواع القوميات التى شهدتها الفترة الزمنية التى درسها، والفترة الزمنية والمساحة الجغرافية: موضوع الكتاب، صحيح أنهما شهدتا أشهر هذه القوميات، فى عصر اتسم بتكوين الإمبراطوريات، ولهذا لم يأتيا اعتباطًا، بل إن درس الكتاب الخفى هو التحذير الصريح من نشوء مثل ذلك فى عصور تالية، بما يتنافى مع فكرة كونية القرية العالمية والعولمة، التى تضرب فكرة القومية فى مقتل، وإلا لماذا ذهب المؤلف إلى فترة زمنية، مر عليها قرن من الزمان فى هذه اللحظة؟

وأنواع القوميات يحددها الكتاب فى:

"القومية المدنية" أكثرها هدوءً، فهى لا تتعاطف مع التوجهات العرقية أو الدينية وتنظر بمساواة إلى مختلف شرائح المواطنين فى ظل حقوق المواطنة، وأقربها للخطر "القومية العرقية" التى تستمد فيها الدولة شرعيتها من انتمائها العضوى لجنس بعينه وتهدف إلى مثالية السيادة والوحدة والتفوق، وتعتبر القومية المتدينة، أخطر أنواع القوميات، وهى حركة يمينية تراوح بين التعصب الدينى والاستعلاء القومى، وتكمن خطورتها فى تحولها فى كثير من الحالات، إلى حركة عنصرية تستهدف الأقليات الدينية والعرقية بصفة خاصة حين تتحول إلى حركة مسلحة (المقدمة ص ١٠).

الكتاب مقسَّم إلى ثمانية فصول، الأول بمثابة التمهيد للفكرة، والثانى يعالج قضية الإطار التاريخى للفكر القومى مقسّمًا إلى ثلاثة مباحث يتناول كل مبحث منها التطور السياسى وموقف الأعراق والقوميات من السلطة المركزية فى كل إمبراطورية من الإمبراطوريات الثلاث، وفى الفصل الثالث يدرس دور طبقة "الأنتلجنسيا" (أهل الفكر والرأى والنخبة المثقفة) فى صياغة المشروعات القومية للأعراق، فيبدأ بقوميات أوروبا الشرقية والوسطى، ويختتم الفصل بحالة قوميات الإمبراطورية الروسية وفنلنده وأوكرانيا وأرمينيا وجورجيا والتتر والتركستان واليهود، ناهيًا بالعلاقة بين القومية التركية والقومية العربية. وهكذا فى الفصلين الرابع والخامس، يتابع المؤلف فسيفساء القوميات فى ظل هذه الإمبراطوريات الثلاث الكبرى.

على أن الفصلين السادس والسابع يعدَّان من اهم فصول الكتاب، إذا يعالج الفصل السادس التداعيات التى ترتبت على انهيار الإمبراطوريات الثلاث سواء فى صورة انهيار نظم أمبريالية،أو حروب أهلية أو صياغة وتشكيل دول جديدة، فضلًا عن موقف الأعراق والقوميات من هذه الأحداث الجسام، ويقدِّم الفصل السابع قراءة فاحصة لموقف النخب الجديدة بعد تكوين الدول القومية فى كل من البلقان والمشرق العربى وأوروبا الشرقية والقوقاز.

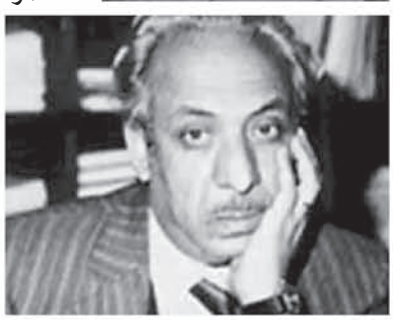
مجلة المجلة
سيرة حياة

د. عزة بدر

تمثل عودة مجلة "المجلة" للصدور من جديد، لحظة استثنائية فى مسيرة الثقافة المصرية بعد ثورة يناير ٢٠١١، بل فى مسيرة الثقافة العربية، بتنوعها وغناها، فمن إيمان عميق بأن القارئ العربى متعطش للثقافة، والثقافة العميقة بصفة خاصة انطلقت مجلة "المجلة فى مرحلتها الأولى ١٩٥٧ – ١٩٧١" لتثرى الواقع الثقافى فى مصر والوطن العربى ولتلعب دورًا حيويًا فى تنمية الوعى الجمالى والثقافى والفنى من خلال ارتباطها بجمهور القرَّاء ووصولها إلى طالبى الثقافة.

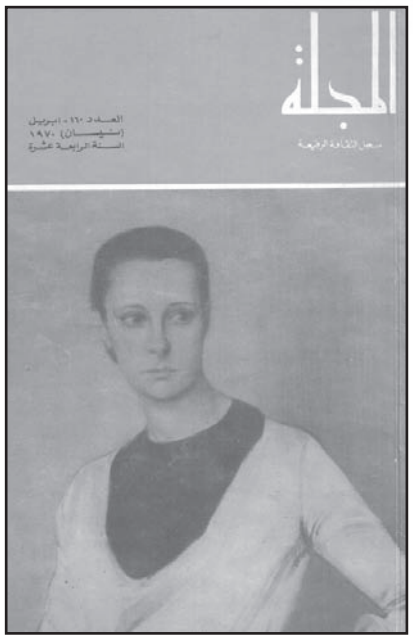
تولى رئاسة تحريرها أعلام الأدب وكبار المثقفين فى مصر: د.محمد عوض محمد منذ صدورها فى يناير ١٩٥٧، ثم تولى رئاسة تحريرها د.حسين فوزى فى سبتمبر ١٩٥٧ حتى فبراير ١٩٥٩، وفى مارس ١٩٥٩ تولى رئاسة تحريرها د. على الراعى، أما يحيى حقى فقد رأس تحريرها من مايو ١٩٦٢ وحتى نهاية عام ١٩٧٠ ثم فوَّض نائبه د.شكرى عياد لإدارة المجلة – حيث كان نائبًا لرئيس التحرير منذ يناير عام ١٩٦٨، ثم تولى رئاسة تحريرها د.عبد القادر القط منذ نوفمبر ١٩٧٠ حتى صدر القرار بإغلاقها وإغلاق مجلات وزارة الثقافة دفعة واحدة بقرار وزير الثقافة عام ١٩٧١ حيث كان النظام السياسى فى طريقه

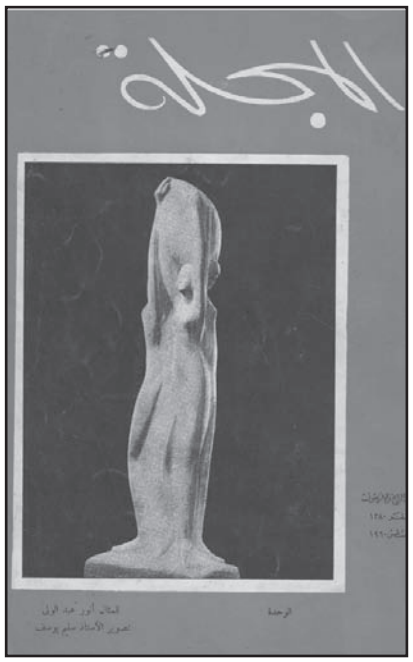
زكى نجيب محمود



صلاح عبد الصبور

العقاد





إلى إجراء تعديلات جوهرية فى سياسته وتوجهاته وكان أسرع هذه التعديلات ما يتعلق بالسياسة الثقافية فصدر القرار بإلغاء هذه المجلات والتمهيد لإصدار مجلات أدبية جديدة دعمًا لسياسة التحول الفكرى والثقافى فى عهد السادات.

سجل الثقافة الرفيعة

كانت "المجلة" سجِّلًا للثقافة الرفيعة ومرآة عصر، فتحت صفحاتها للمتخصصين من الأدباء والعلماء ورجال الفكر وأصحاب الفنون، وقد استمرت "المجلة" على نهجها منذ نشأتها فى الاحتفاء بقيم العدل والجمال والإخاء أو كما قال يحيى حقى: "قد تتبدل الأيدى على المجلة ولكن أغراضها ثابتة، تزكية القارئ للانضمام إلى ناد عالمى يفتح أبوابه لجميع الأجناس يأتيه كل عضو متواضع بخير كنوز أمته ولغته، ومن جماع الأنصبة ينشأ رصيد يتقاسمه الكل باعتزاز وبهذا يستحِّل المعطى أن يأخذ فجميع الأعضاء غير منشغلين إلا بقضايا الفكر وحده، يهتمون بإشاعة العدل والسلام والإخاء والجمال والفضيلة ومحاربة الفتنة والشر والاعوجاج والظلم" (مجلة المجلة – عدد ٦٤، مايو ١٩٦٢، ص١).

دور المجلة الأدبية

تمثلت رؤية "المجلة" للواقع الثقافى العربى فى اهتمامها بالتأكيد على وحدة الثقافة العربية ودور المجلة الأدبية فى تحقيق هذه الوحدة فكتب شكرى عياد على صفحاتها مقالًا بعنوان: "حول وحدة الثقافة العربية"، يقول: "إن الوحدة القومية لم تكن فى يوم من الأيام ضرورة كما هى ضرورة فى هذه الفترة الحرجة من تاريخ الأمة، والمجلة الأدبية القومية هى التى لها القدرة على انتقاء الأصيل فى القديم والجديد على السواء وبهما مجتمعين يمكن أن تنشأ وحدة الثقافة العربية". (المجلة – العدد ١٥٨، فبراير ١٩٧٠، ص ٣).

الأصالة والمعاصرة

وقد انعكست هذه الرؤية على معالجة العديد من القضايا الفكرية المهمة التى أثارتها "المجلة" فدعت إلى تأصيل المنهج النقدى واهتمت بمناقشة كيفية الوصول إلى نظرية عربية نقدية فكتب على صفحاتها محمود الربيعى مقالًا بعنوان: "عقبات فى طريق النقد العربى الحديث" متحدثًا عن الحركة النقدية المعاصرة وكيف تموج باتجاهات القرن العشرين النقدية قائلًا: "إنه رغم أهمية هذه المناهج النقدية لنا وضرورة استفادتنا منها فلا بد إلا نعتمد فى حياتنا النقدية على نظريات أجنبية دائمًا، والاستفادة من هذه المناهج تحتم تطبيقها فى نطاقها الصحيح على أن يكون الهدف هو الوصول إلى تكوين الناقد العربى القادر على قراءة التراث بطريقة جديدة من شأنها أن تؤدى إلى اكتشاف وتأصيل مجموعة من التقاليد الموضوعية لهذا التراث لفهم الحاضر الأدبى وربطه بالماضى فى الطريق إلى نظرية عربية جديدة مستقلة تحيا فى الحاضر مثلما تحيا التقاليد الكلاسيكية فى الحاضر الثقافى الغربى ويتحقق الفكر النقدى العربى فيتفاعل مع الفكر العالمى تفاعلًا أساسه الأخذ والعطاء" (المجلة – يونيو ١٩٦٧، ص ٧، ٨).

وفتحت "المجلة" صفحاتها لمناقشة المفاهيم النقدية السائدة فى محاولة للتأصيل والإفادة من الاتجاهات النقدية والإبداعية الحديثة، فكتب زكى طليمات مناقشًا وجهة نظر توفيق الحكيم الذى رأى أن الشكل الغربى الذى تستخدمه المسرحية العربية هو شكل عالمى للمسرحية تصدر عنه كل الشعوب فى وضع مسرحياتها بينما يرى طليمات أن المسرحية العربية يمكنها

أحمد عبد المعطى حجازى

أن تكون عربية لحمًا ودمًا، وأنه لابد من الاجتهاد فى سبيل إيجاد قالب عربى من شأنه أن يحقق التمازج العضوى بين المسرح الوافد وبين الفنون العربية الأصيلة. (المجلة – مايو ١٩٦٧، ص ٢٩)

ودعا فؤاد دوارة إلى الإفادة من الاتجاهات المسرحية الحديثة فى الخارج مثل فكرة المسرح الوثائقى أى الذى يوضع على أساس وثيقة فريدة.

والمسرحية الوثائقية شكل مسرحى جديد ظهر فى أوروبا فى ذلك الحين، ودعا إلى الإفادة من هذا الاتجاه المسرحى الحديث فى مصر وأن يستلهم المؤلفون المصريون وثائق تاريخنا ونضالنا لتقريبها إلى جموع الشعب. (المجلة – إبريل ١٩٦٧، ص ١٤٤).

ومثلما دارت المناقشات على صفحات "المجلة" حول كيفية الوصول إلى نظرية عربية نقدية، ووحدة ثقافية عربية وأشكال فنية وأدبية أصيلة مستلهمة من خصوصية الأمة، دارت المناقشات أيضاً حول طرز العمارة وألوان الموسيقى التى دعا المتخصصون إلى ضرورة التمسك بطابعها القومى فكتب حسن فتحى مقالة بعنوان: "العمارة المعاصرة فى مصر والاتجاه القومى" فرصد الأوضاع والقيم التى تسود المنظمات الثقافية والاجتماعية

فاروق شوشة

فتحى رضوان.

والاقتصادية التى يرى أنها تبلورت عن أسس تعارض الاتجاه القومى المنشود نتيجة التحول نحو ثقافة الغرب منذ بداية القرن الماضى، ويضرب أمثلة على ذلك: المبانى الحكومية التى اتخذت طرازًا وطابعًا غربيين، وفى النواحى الدراسية يرصد حسن فتحى برامج التعليم الفنى الخالية من الدراسات التى لها صبغة مصرية أو طابع مصرى بسبب عدم استكمال المراجع المصرية فى الفنون والعلوم الخاصة بالعمارة فأصبح الاعتماد فى التعليم والاطلاع قائمًا على البرامج والنظم والمؤلفات والمطبوعات الغربية. (المجلة – يناير ١٩٥٧، ص ١٠٠). وطالب ببحث هذه المشكلات كما نادى بإبراز الطابع القومى فى العمارة.

وفى مجال الموسيقى كتبت سمحة الخولى على صفحات "المجلة" مؤكدة على أهمية هضم التراث الموسيقى بالإضافة إلى الاطلاع على موسيقى الغرب فتقول فى مقال بعنوان: "الموسيقى فى مصر": "على أساس العلم الموسيقى العميق بموسيقى الغرب الحضارية وعلى أساس فهم التراث الشعبى المحلى نشأت القومية الموسيقية فى روسيا وأسبانيا والمجر، وهذه القاعدة المزدوجة هى التى يمكن أن تحقق فى نفوسنا الألفة والتوافق بين الشرق والغرب وتحل لنا مشكلة الصلة بماضينا أو تراثنا مع التطلع إلى مستقبل موسيقى عالمى". (المجلة – يوليو ١٩٦٤، ص ٣٥).

القدرة على التجديد

وعلى النهج نفسه من مناقشة الأفكار الجديدة، وبين التأثر بها والبحث عن طابع قومى أصيل فى مجالات الآداب والفنون ناقشت "المجلة" قضية أدبية مهمة شغلت المجلات الأدبية فى فترة الستينيات وهى "أدب اللامعقول" فرأى البعض أن هذا الأدب لا يصلح فى مجتمع لم يشرع بعد فى الاستمتاع بتجربة المعقول! ورغم وجود اتجاهات رافضة لأدب اللامعقول فكان هناك من أيدوا هذا الاتجاه ودافعوا عنه فى الساحة الأدبية حينذاك ومنهم رشاد رشدى الذى رأى أن هذا الاتجاه هو دعوة إلى أن يكون الفن فى خدمة الحقيقة المطلقة وضرب مثل بمسرح اللامعقول وقال: "إنه ليس دعوة إلى الفن للفن كما يتصور البعض بل هو مسرح جاد وأصحابه يعتبرون أنفسهم مسئولين عن القيم الإنسانية العليا". (مجلة المسرح – يناير ١٩٦٥، ص ٦٨).

أما على صفحات "المجلة" فقد كتب يوسف الشارونى مقالًا بعنوان: "اللامعقول فى أدبنا اليوم وموقف النقد منه" يقول: "إننا فى مصر لم نعرف أدب العبث بمعناه

المعاصر حيث يتضافر الشكل والمضمون فى إعلان عدم وجود معنى للحياة إنما الذى نعرفه فى أدبنا حتى الآن محاولات فى الشكل تهدف إلى تحطيم المتعارف عليه من الأشكال الأدبية دون أن ترتبط بالتعبير عن عبث الوجود كما أن هذه المحاولات لم تتخذ يومًا شكل الدعوة المذهبية إذ أن ظروفنا الحضارية تختلف عن ظروف أوروبا الحضارية التى أنتجت هذه الاتجاهات الأدبية ويصف الشارونى محاولات المشابهة فى الأدب المصرى بأنها محاولات للاستفادة من حرية الفنان العبثى فى التعبير ليصبح أكثر قدرة على التجديد". (المجلة – يناير ١٩٦٥، ص ٦٨).

احترام الاختلاف

وقد تميزت "المجلة" باحترامها للاختلاف فكانت ساحة للتعبير عن الرأى والرأى الآخر وهى السياسة التى حرصت عليها "المجلة" ويؤكدها يحيى حقى بقوله تحت عنوان: "من إحدى الزوايا": "لن نضيق باختلاف الرأى بل نرحب بالصراع بين الآراء فالتحولات فى هذا العصر عميقة وسريعة حتى ليعجز الفكر عن ملاحقتها والتجاوب معها مع محاولة الوصول إلى الحق الذى يتطلب القدرة على الإنصاف والاعتدال فالصراع بين القديم والحديث ستنظر إليه "المجلة" باعتدال وإنصاف فتنادى بضرورة الإلمام بالتراث دون جمود باسم المحافظة عليه، وأن نشق طريق المستقبل دون أن يجرفنا تيار التبعية تحت شعار التطور حتى لا نفقد ذاتيتنا وأصالتنا". (المجلة – يناير ١٩٦٥، ص ٣).

وقد كانت "المجلة" منبرًا لمختلف الآراء وبدا ذلك فى تناولها لقضية الشعر الجديد فقد شهدت المجلات الأدبية فى الستينيات ذلك الصراع الذى نشب بين أنصار الشعر العمودى والشعر الحر. وقد نشرت "المجلة" مقالًا لزكى نجيب محمود مدافعًا عن

محمد إبراهيم أبوسنة

الشكل العمودى فى الشعر الجديد قائلًا فى مقال بعنوان: "ما الجديد فى الشعر الجديد"، وقال فيه: "إن الذى يميز الفن فى شتى صنوفه هو الشكل الذى صُبَّ فيه موضوع ما ولو انهار الشكل لم يعد الفن فنًا حتى وإن بقى الموضوع كله بحذافيره لم ينقص شيئًا". (المجلة – أكتوبر ١٩٦١، ص ٣١).

بينما كتب محمد مندور معارضًا رأى زكى نجيب محمود، ومؤيدًا لشعر التفعيلة على صفحات "المجلة" فى مقال بعنوان: "بل الجديد من الجديد كله جديد"، وفيه يقول: "أكبر الظن أن موقفنا العدائى من الشعر الجديد نبع أصلًا من سطوة الأستاذ العقاد الروحية عليه على نحو ما كان فلاسفة القرون الوسطى يعانون من سطوة أرسطو الحقيقية أو الموهومة، وحذر مندور من إغلاق باب الاجتهاد فى أى فرع من فروع العلم أو الثقافة أو الفن لأن الأمة التى تفقد القدرة على التجديد والابتكار أمة تقف على منحدر الفناء موضحًا أن الخلاف بين الشعر التقليدى الذى لايزال يصدر عن الذاكرة والتوليدات العقلية الجافة، والشعر الجديد لا يقتصر على الشكل الموسيقى بل يمتد أيضًا إلى المضمون الشعرى وطرق التصوير والتعبير، والشاعر الحق لا يبدأ باختيار القالب الموسيقى لشعره بل يترك نفسه لسجيتها عندما يختمر الموضوع فى وجدانه الشعرى وبذا يخرج فى القالب المناسب". (المجلة – نوفمبر ١٩٦١، ص ٦٥).

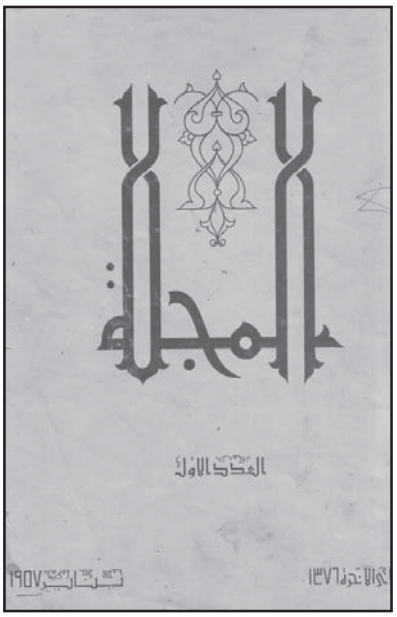
بل وكتب عز الدين إسماعيل مفنِّدًا رأى زكى نجيب محمود فى الشعر الجديد قائلًا: "ليس الشعر الجديد نوع من الترخص فى القيم الشكلية كما يقول زكى نجيب إذ أن الإطار الجديد لا يجرى فيه على نسق ثابت يستطيع بالدربة والمران أن يحذقه وإنما هو يتبع نسقًا فريدًا فى كل قصيدة". (المجلة – نوفمبر ١٩٦١، ص ٦٠).

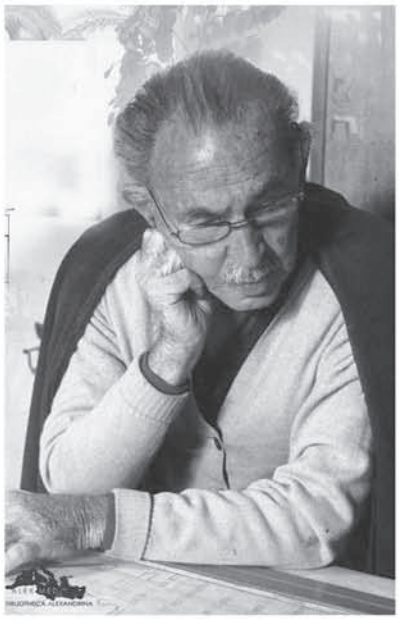
ومن هنا تجاوزت الأشكال الفنية المختلفة على صفحات "المجلة" فشهدت المجلة ثراءً أدبيًا حقيقيًا.

تنوع الإبداع وتجاور الأشكال الفنية

قدمت "المجلة" على صفحاتها إبداعات الشعراء وخصوصًا من جيل الستينيات فنشرت أشعار أحمد عبد المعطى حجازى وصلاح عبد الصبور ومحمد مهران السيد ومحمد إبراهيم أبو سنة وفاروق شوشة، كما نشرت للشعراء العرب أو لدراسات عنهم مثل الشاعر السورى فرانسيس المراش والشاعر اللبنانى ميشال سليمان.

وقد تنوعت القصائد الشعرية ونشرت عمودية وتفعيلية ونثرية على صفحات "المجلة" فى تجاور فنى جميل، يؤمن ويعلن





حسن فتحى

من احترام تعدد الأشكال الفنية فنشرت "المجلة" قصيدة لمحمود حسن إسماعيل بعنوان: "سيظل ينهش فى عروقى ثارها" وهى عمودية ويقول فيها:

"قل يا جمال ونحن شلال اللظى ...
نحن المنايا جددت أعمارها
الوحدة الكبرى طريق نضالنا ...
للنصر مهما كابدت أخطارها
سنسير نقتحم العواصف والدجى ...
مهما تكاثف حولنا أستارها"

(المجلة – يوليو ١٩٦٧، ص ١٩).

ونشرت لمحمد لإبراهيم أبو سنة قصيدة بعنوان: "عنكبوت اللحظة السوداء" – تفعيلية – ويقول فيها: (لا تكثروا من الكلام/ خناجر العدو فى صدور أمهاتكم/ الموت أو أعياد الانتصار/ أو يصبح الوطن/ خرائب غريقة فى الغار) (المجلة – نوفمبر ١٩٦٧، ص ٣١).

ونشرت لنعيم عطية قصيدة نثرية بعنوان "الصخر": (اليوم غلبنى الموج.. أخضعنى له، ركبنى/ وأذلنى/ لكن/ غدًا ستبدأ الريح، ويفتر الغضب، وعندئذ سيركع ذلك العنيف الموج عند قدمى مثل قط أليف وإذا هب الريح بعد غد لا يهم فأيام الهزيمة تنقضى ويأتى الانتصار وتعلو هامتى فالصخر يصفح ولا يلين). (المجلة – سبتمبر ١٩٦٧، ص ٤٧).

تعددت الأشكال الفنية للقصيدة الشعرية ولكنها اتفقت جميعًا فى الاتجاه إلى استنهاض الهمم والتعبير عن روح الإصرار لتجاوز المحن وخصوصًا أن هذه القصائد نشرت بعد نكسة ١٩٦٧.

كما نشرت "المجلة" للكثيرين من كتَّاب القصة فى مصر والبلاد العربية كما نشرت دراسات عن إبداعهم فمن مصر نشرت لمبدعين ومبدعات منهم: يوسف الشارونى وضياء الشرقاوى وأبو المعاطى أبو النجا ونوال السعداوى ومحمد البساطى وأحمد الشيخ ومحمد جبريل وإحسان كمال. ومن البلاد العربية نشرت لمبدعين منهم: فاضل السباعى وزكريا تامر من سوريا وإميل حبيب من فلسطين وعبد الله القويرى من ليبيا.

ثورة يوليو

كانت ثورة يوليو ١٩٥٢ قد وجدت أمامها فى البداية ثلاثة اتجاهات وهى: اتجاه بُهِر بالصورة الليبرالية التى كانت نتاجًا لواقع خاص بأوروبا نما وتصاعد خلال عدة قرون كما كانت هناك جذور عميقة للتجربة الليبرالية التى عاشتها مصر حوالى ثلاثين عامًا من ١٩٢٣ – ١٩٥٣، واتجاه سلفى يرى الرجوع إلى التراث للتخلص من شرور الغرب وتراثه الحضارى الذى يهدد القيم الأصيلة للشعب – هذا فى رأى أصحاب هذا الاتجاه – وتيار ماركسى يتمثل فى جماعات حاولت استعارة المنهج الماركسى وتطبيقه على الواقع العربى لكن ثورة يوليو أيقنت منذ البداية أن أيًا من هذه الاتجاهات لم يستطع وضع يده على المشاكل الحقيقية للوطن فرفضت الانطواء تحت لواء أى منها واستعاضت عنها بالتجارب العملية رافعة الشعار الذى بلوره الميثاق فيما بعد: "فكر مفتوح لكل التجارب الإنسانية يأخذ منها ويعطيها، لا يصدها عنه بالتعصب ولا يصد نفسه عنها بالعقد". محمد سلماوى فى الناصرية، دار ألف للنشر، القاهرة، ١٩٨٤، ص ٢٣.

ولكن النظام السياسى كان شديد الحذر والتدقيق فيمن يتولون رئاسة تحرير المنابر الإعلامية والثقافية فرغم هذا المناخ الذى توخت ثورة يوليو أن يكون مفتوحًا كانت هناك العبارة التى يكتبها حكمدار بوليس مصر – فى ذلك الحين – مرفقة بالتحريات التى تجرى فى أثناء إصدار أى صحيفة وهى: سرى: إن شخصية رئيس التحرير الذى قدم إخطار المجلة أو الجريدة ليس له ميول سياسية ولا يتدخل فيها! وكان الشرط الثانى أن يكون رئيس التحرير المرشح أو الذى قدم الإخطار لصدور المجلة أو الصحيفة مؤيدًا للنظام السياسى فالتحريات التى أجرتها وزارة الداخلية – إدارة المطبوعات – عن يوسف السباعى لمجلة "الرسالة الجديدة" التى صدرت أول إبريل ١٩٥٤ على سبيل المثال: حرصت على تأكيد أنه ليس له تداخل بالمرة فى السياسة ومن مؤيدى العهد الحاضر.

ملف رقم ١١ – ٢ – ١٥٧٧، بخصوص مجلة "الرسالة الجديدة" لدار التحرير والنشر، وزارة الداخلية – إدارة المطبوعات.

بل وحتى المجلات الفنية مثل مجلة "أهل الفن" لرئيس تحريرها حسن إمام عمر فإن التحريات التى أجرتها وزارة الداخلية – إدارة المطبوعات – حرصت على أن تؤكد على أنه ليس لرئيس تحريرها نشاط سياسى ملحوظ، ومن مؤيدى العهد الحاضر.

ولذا عندما صدر العدد الأول من مجلة "المجلة" فى يناير ١٩٥٧ أعلنت بدءًا من أعدادها الأولى: أنه لا دخل لهذه المجلة فى شئون السياسة ولا شئون الدين وهى بَعْدُ مجلة الفكر الحر والآراء التى تعرض على صفحاتها لا تلزم سوى أصحابها، وظل هذا الرأى هو رؤية "المجلة" المعلنة خلال

السنة الأولى والثانية، ومن العدد رقم ٢٧ بتاريخ مارس ١٩٥٩ اختفى هذا الشعار الخاص بأنه لا دخل للمجلة بشئون السياسة والدين، ولكن الجانب السياسى وجد مكانًا بارزًا على صفحاتها قبل هذا التاريخ بكثير فقد كتبت "المجلة" مساندة المد الثورى الذى تميزت به فترة الخمسينيات فكتب محمد عوض محمد عن الأسلوب الاستعمارى الذى تتبعه الدول الاستعمارية لبسط نفوذها على الأمم وسلبها حريتها واستقلالها مؤكدًا ضرورة التزام الحذر واليقظة لمحاربة أساليب الاستعمار القديمة والجديدة، المجلة – فبراير ١٩٥٧، ص ١٨.

كما كتب فتحى رضوان مندداً بتقاعس الأمم المتحدة عن حل قضايا الشعوب المحتلة والأراضى المحتلة وخصوصًا أرض فلسطين فكتب مقالاً بعنوان: الأمم المتحدة كيف تحيا؟ وكيف تموت؟ فيقول: هل قامت الأمم المتحدة لتطرد شعبًا لحساب شعب؟ ولتقر أن للدول الكبرى حق التصرف فى أراضى الأمم الصغرى وشعوبها؟ هل قامت الأمم المتحدة لتغض عن العنف وتتسامح معه وتتركه يتفاقم ويستفحل؟!

ودعمت "المجلة" فكر الثورة والقيادة السياسية فكتب يحيى حقى مقالاً بعنوان: رجل الفكر، قائلاً: إن عبد الناصر رئيس جمهورية فحسب بل هو رجل فكر، يقف فى مصاف الأفذاذ من رجال الفكر الذين نظرت إليهم أقوامهم نظرتهم إلى المعلم والمربى. المجلة – العدد ١٠٠، إبريل ١٩٦٥، ص ٣.

وكتب عبد الرحمن الرافعى مقالاً تحت عنوان: ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢، يقول فيها: إن سياسة الحياد التى نفذتها الثورة فى أدب وعقيدة وإيمان هى من مميزات عصر الثورة. المجلة: يوليو ١٩٦٠، ص ١٣، ١٤.

وأشادت "المجلة" بمنجزات الثورة فى النواحى التنموية والاقتصادية فكتب موسى عرفة مقالاً بعنوان: السد العالى وأثره فى حياتنا الاقتصادية والاجتماعية متحدثًا

محمد البساطى

عن تاريخ بناء السدود والخزانات فى مصر للحصول على الرى المستديم ثم بناء السد العالى١٩٦٠ ووضح مميزاته وأثره فى المجتمع الجديد وخصوصًا الجانب الاجتماعى. المجلة – سبتمبر ١٩٦٣، ص٩.

كما أيدت "المجلة" إجراءات التأميم وقوانين يوليو الاشتراكية فكتب عبد المنعم الطناملى مؤكدًا على أهداف التأميم السياسية والاقتصادية والاجتماعية والتى رآها رغبة فى الخلاص من السيطرة التى تباشرها الدول الأجنبية عن طريق ما تقيمه أو ما يقيمه رعاياها من مشروعات والخلاص من سيطرة رأس المال الخاص أيًا كانت جنسيته على أجهزة الحكم كما أشار إلى الأهداف الاقتصادية والاجتماعية للتأميم والتى تتلخص فى الحصول على موارد جديدة لتحقيق التنمية الاقتصادية والاجتماعية. المجلة – أغسطس ١٩٦١، ص ١٩، ١١.

كما تناولت بعض المقالات علاقة إسرائيل بأمريكا فكتب محمد عوض مقالاً بعنوان: دور أمريكا فى خلق إسرائيل، مهاجمًا سياسة أمريكا فى تأييد إسرائيل وداعيًا العرب إلى الوحدة والبحث عن وسيلة لحل مشاكلهم بتوحيد الصف العربي. المجلة – يوليو ١٩٦٧، ص ٣١، ٣٢.

وفى مقالة بعنوان: كيف أصبحت أمريكا مستعمرة "إسرائيلية" يعرض عميد الإمام للتغلغل "الإسرائيلى" وجماعات الضغط الصهيونية وسيطرتها على كثير من المواقع ذات النفوذ والتأثير السياسى فى الولايات المتحدة الأمريكية. المجلة – يوليو ١٩٦٧، ص ٧٠.

البعد المعرفى فى أبواب "المجلة"

ومن أهم أبواب "المجلة": باب بين القراء والكتَّاب وباب آراء وتعليقات وباب من وإلى المجلة وباب مناقشات الذى أفسح المجال للقراء المتخصصين من أساتذة وكتَّاب ومثقفين يلتقون فيه مع بعض مواد المجلة ليسهموا بذلك فى تعميق أفكارها، أو مناقشتها سواء اتخذت موقف المعارضة أو التأييد أو التعليق.

كما اهتمت "المجلة" بالبعد المعرفى فاهتمت بوجود عدد كبير من أبواب عروض الكتب ومنها: باب مكتبة المجلة وباب المكتبة العربية، ويرصد أهم المؤلفات القيمة فى مجال الأدب والفن لكتَّاب من مصر والبلاد العربية وباب المكتبة الغربية ويعرض للمؤلفات الأجنبية وباب كتاب الشهر ويقوم بتقديم عرض نقدى مفصل لأحد الكتب المهمة بأقلام كبار الكتَّاب وباب لعرض الرسائل الجامعية بعنوان رسائل جامعية وباب مع المجلات العربية ويعرض لأهم ما ينشر فى المجلات المصرية والعربية وباب "الرسائل الخارجية" واهتم بنشر رسائل أدبية وثقافية من الخارج استهدف توثيق العلاقات الفكرية والثقافية بين مختلف الأقطار العربية وباب لأهم ما تقوله المجلات العالمية وباب "أنباء العلم" وباب "باب العلوم" وباب "لوحة الغلاف" وبه شرح وتعليق للوحة الفنية على الغلاف.

وقد اهتمت المجلة بنشر لوحات فنية تشكيلية لفنانين من مصر والبلاد العربية بالإضافة إلى نشر اللوحات الفنية العالمية لكبار الفنانين من دول العالم المختلفة.

وبذلك كانت "المجلة" بحق سجلاً للثقافة الرفيعة.

أبـى يحـيى حقـى!

عز الدين نجيب

يحيى حقى

كان منتهى أملى - وأنا أخطو خطواتى الأولى فى كتابة القصة القصيرة أواخر الخمسينيات - أن أقابل "يحيى حقى".. مجـرد مقـابلـة، أتملـّى فيهـا عـن قرب ملامحه التركية اللطيفة المائلة للاحمرار، وابتسامته الأبوية التى لا تفارق شفتيه، وعينيه الصغيرتين المشعتين بالطيبة والذكاء من وراء نظارته سميكة الإطار، وقامته القصيرة وعكازه الذى لا يفارق يده، وأن أستمع إلى نغمة صوته القطيفية الدافئة، وإلى تحليلاته السلسة التى تفك أعقد القضايا النقدية فى كلمات شديدة البساطة، أو إلى ملاحظاته الثاقبة خفيفة الظل كأنه واحد من أبناء حوارى السيدة زينـب.. لكنى أحـار.. هـل كانت ألفاظه عامية منقوعة فى اللهجة القاهرية، أم كـانت عـربيـة فصيحة ثـم ألبسها ثوب الشعب؟

هـكذا كنت أشـعـر وأنـا أستمع إليه متحدثاً فى بعض الندوات الأدبية التى أتيح لى حضورها بنـادى القصة وأنـا مازلت طالباً بكلية الفنون الجميلة.. وكان منتهى أملى - كذلك - أن يتم نشر قصة لى بمجلة "المجلة" التى كان يرأس تحريرها، وهو ما كان يعنى اعترافاً حقيقياً بى ككاتب للقصة وسط الفطاحل الذين ينشرون بها آنذاك، ولم تواتنى الشجاعة يوماً لأن أذهب إليها بإحدى قصصى.

فإذا بى أفاجأ "بصلاح نور" صاحب دار القومية العربية للطباعة والنشر، - وهو ناشر مجموعة قصص "عيش وملح" التى كانت تحت الطبع، وكنت أشترك فيها مع الزملاء "محمد حافظ رجب، محمد جاد، السيد خميس، الدسوقى فهمى (زميلى فى الدراسة)، عباس محمد عباس - يخبرنى بأن الأستاذ "يحيى حقى" وافق أن يكتب مقدمة الكتاب.. ولم أصـدق ما سمعته، فماذا يغريه بالرهان على ستة من الكتّاب الشبان المجهولين وهـم فى العشرينيات من أعمـارهـم، وكنت قد بلغت العشرين بالـكـاد؟ وعنـدمـا قـرأت المقـدمـة بالفعل

ازدادت دهشتى بقدر ما شعرت بالفرح.. لقد كان ينظر إلينا ككتاب قصة حقيقيين، ومبشرين بمدرسة جديدة فى الواقعية المصرية!.. وهو ما ملأنا زهوًا، وربما هو ما شجع "محمد حافظ رجب" (أكبرنا سناً) ليطلق صيحته الشهيرة: "نحن جيل بلا أساتذة".

ومع ذلك لم يغضب منا "يحيى حقى"، واعتبر ذلك من اندفاع الشباب، بل رحب بنشر قصصنا بمجلة "المجلة"، ضمن عشرات الشبان من أمثالنا الذين فتح لهم صفحاتها، ليجرِّبوا فى كتاباتهم أساليب جديدة فى القص تتجاوز الأساليب والرؤى السائدة، فامتلكنا بنشر قصصنا جواز المرور إلى المقاعد الخلفية لعالم الكبار، وأعطينا الحق لأنفسنا فى أن نوجه إليهم الانتقادات اللاذعة لاحتكارهم كل المقاعد الأمامية وممارستهم علينا السلطة الأبوية، لكننا دائما كنا نستثنى "يحيى حقى" الذي نعرف أنه ليس فقط أستاذنا، بل هو أبونا الروحى الذى لم يمارس علينا أية سلطة، وربما لا يخلو أحدنا من بعض جيناته!

وربما أصابتنى - شخصياً - عدوى صيحة "محمد حافظ رجب" ببعض الغرور! فعندما قررت إصدار مجموعتى القصصية المستقلة الأولى عام ١٩٦٢ بعنوان "أيام العز"، ولم أكن قد تخرجت فى الكلية بعد، تصورت أننى قادر على دخول المعترك الأدبى دون عكاز، فلم أذهب بالمجموعة إلى "يحيى حقى" أو أى ناقد لتُكتب لها المقدمة، وعندما صدرت من نفس الدار التى أصدرت "عيش وملح" قبل عامين، اكتفيت بإهداء نسخة منها إلى الأستاذ.. وكانت المفاجأة الثانية: أن أعرف أنه سلَّمها إلى الدكتورة "فاطمة موسى" - رحمها الله - لتكتب عنها مقالاً "بالمجلة"، وجاء المقال مليئاً بالحماس والترحاب بموهبتى فى دنيا الأدب، مع التحليل العميق

والنقد الرصين، وكنت أستشعر من ورائه الاحتضان الأدبى لى من "يحيى حقى"، وكأن ما فعله رسالة بغير توقيع منه إلى جيلى كله، تعنى ما هو أكثر من التشجيع.

كان يفضل أن يستمع إلى صوت الكاتب وهو يقرأ له قصته، وأذكر – فى أيام الشتاء المشمسة – أنه كان يدعونى، مثلما كان يدعو الكتَّاب الآخرين، إلى الجلوس أمامه فى بلكونة "المجلة" الضيقة بمقرها بالدور السادس (٢٧ ش عبد الخالق ثروت)، كى أقرأ له القصة قبل أن يقرر نشرها، كان يؤمن بأن اللغة كائن عضوى يتنفس بإيقاع موسيقى من خلال جسد النص، وليست مجرد أداة لنقل المعانى والأحاسيس، وكان صوت الكاتب جزءاً من هذا الجسد الحى، وربما كان الأستاذ يستشف من الصوت قدر الصدق فى التعبير، وما أن تنتهى القراءة حتى يبدي ملاحظاته برقة حانية وحميمية، وكأنها مجرد اقتراحات لا يلزم بها الكاتب، ودائماً ينهى كل جملة من كلامه بكلمة: "أفندم؟".. وكأنه يتحرَّج أن يقول: "واخد بالك؟".. فإذا رأى الكاتب مصرًا على بقاء النص من غير تعديل، فإنه يدفع به إلى المطبعة دون أن يفرض رأيه.. وكان حبه للفن التشكيلى لا يقل عن حبه للأدب وعن الفنون الأخرى جميعاً، وله مؤلفات رائعة فى تذوقها، مثل: "الموسيقى والمسرح"، و"السينما والفنون الشعبية"، وكلنا يذكر كيف كان يجعل من رسوم الفنان "حسن سليمان" نصوصاً بصرية "بالمجلة" لا يكاد يخلو منها عدد من أعدادها، إلى جانب اشتمال كل عدد على موضوعات متنوعة عن الفنون التشكيلية قديماً وحديثاً وفلكلورًا بأقلام كبار النقاد، بل كان يحرضنى على رسم الرسوم المصاحبة لقصصى التى كنت أنشرها "بالمجلة"، وأذكر أننى قدمت مع قصة "السقوط" عام (١٩٦٦) خمسة رسوم لينتقى واحداً منها، فإذا به ينشرها

جميعاً مع القصة، وكذلك فعل مع قصة "الطوفان" عام (١٩٦٨)، وأذكر أن الأولى احتلت سبع صفحات من "المجلة"، فيما احتلت الثانية ثمانية.

وعندما فكرت فى إصدار مجموعتي القصصية "المثلث الفيروزى" عام (١٩٦٨) قررت أن أكفِّر عن خطئى عند نشر المجموعة السابقة عندما تصورت أننى لست بحاجة إلي من يأخذ بيدى عبر كتابة مقدمة للمجموعة، فذهبت بها إليه فى "المجلة"، ولدهشتى طلب منى الحضور إليه بشقته القديمة قرب ميدان روكسى، وعندما جلسنا قال لى: "اقرأ".. قلت له: "ماذا أقرأ؟" قال: "اقرأ القصة الأولى".. كان الجو فى الشقة شديد الحرارة، فهى بالدور الأخير ومن فوقها سطح العمارة الخرسانى يختزن حرارة الشمس طوال النهار، ولم يكن جهاز التكييف يعمل، وعندما انتهيت قال: "اقرأ اللى بعدها!".. وأشفقت عليه من الملل والحر وعدم القدرة على التركيز، وسألته: "هذه القصة فقط؟".. قال: "سنقرأ كل القصص.. أفندم؟".. واستدعى الأمر عدة أيام - بالطبع - كى ننتهى من قراءة المجموعة!

لم يقل لى رأيه فى القصص.. كان يكتفى بهز رأسه وهو مغمض العينين مستنداً على يديه القابضتين على عكازه، وكنت أشعر أننى فى امتحان صعب، وأننى أقرب إلى الرسوب فيه بسبب صحته أغلب الوقت.. عندما كانت تصادفه كلمة بإحدى القصص غريبة على أذنيه كان يستوقفنى: "أهى صحيحة؟".. فأقول: "لست متأكداً، لكننى أراها مناسبة هنا".. فيقوم من مكانه ويتصل تليفونياً بأحد أصدقائه من أعضاء المجمع اللغوى ويسأله عن الكلمة، ثم يعود إلى ويقول: "إنها ليست صحيحة تماماً، لكننى أتفق معك فى أنها مناسبة هنا.. أفندم؟" وأسأله: "هل أضعها بين قوسين؟" فيرد بحسم: "لا، إنك بهذا تقتلها.. أفندم؟.. دعها تعيش بحرية".. ومع ذلك فإن المصحح اللغوى بهيئة الكتاب - التى قامت بنشر المجموعة - أعطى لنفسه الحق فى اعتقالها وعشرات غيرها فى المجموعة بين أقواس بغير رحمة، ولم يكتف بذلك، بل اعتقل عدداً من كلمات "يحيى حقى" نفسه فى المقدمة الرائعة التى كتبها للمجموعة.. فى هذه المرة لم يطح الغرور بصوابى حين قرأت فى مقدمته ما معناه أن المجموعة تعد رافداً جديداً للقصة المصرية الحديثة، بقدرتها على رسم صور قلمية زاوجت بين الكتابة والتصوير! وأعلم أن كثيرين غيرى من كتَّاب جيلى مروا بنفس التجربة، بالتردد على بيته وقراءة نصوصهم عليه والحصول على مقدمات لكتبهم بقلمه.

مَنْ للأدباء الشبان اليوم بأب عبقرى مثل "يحيى حقى"؟!

العمارة المعاصرة فى مصر والاتجاه القومى

بقلم: حسـن فتـحى

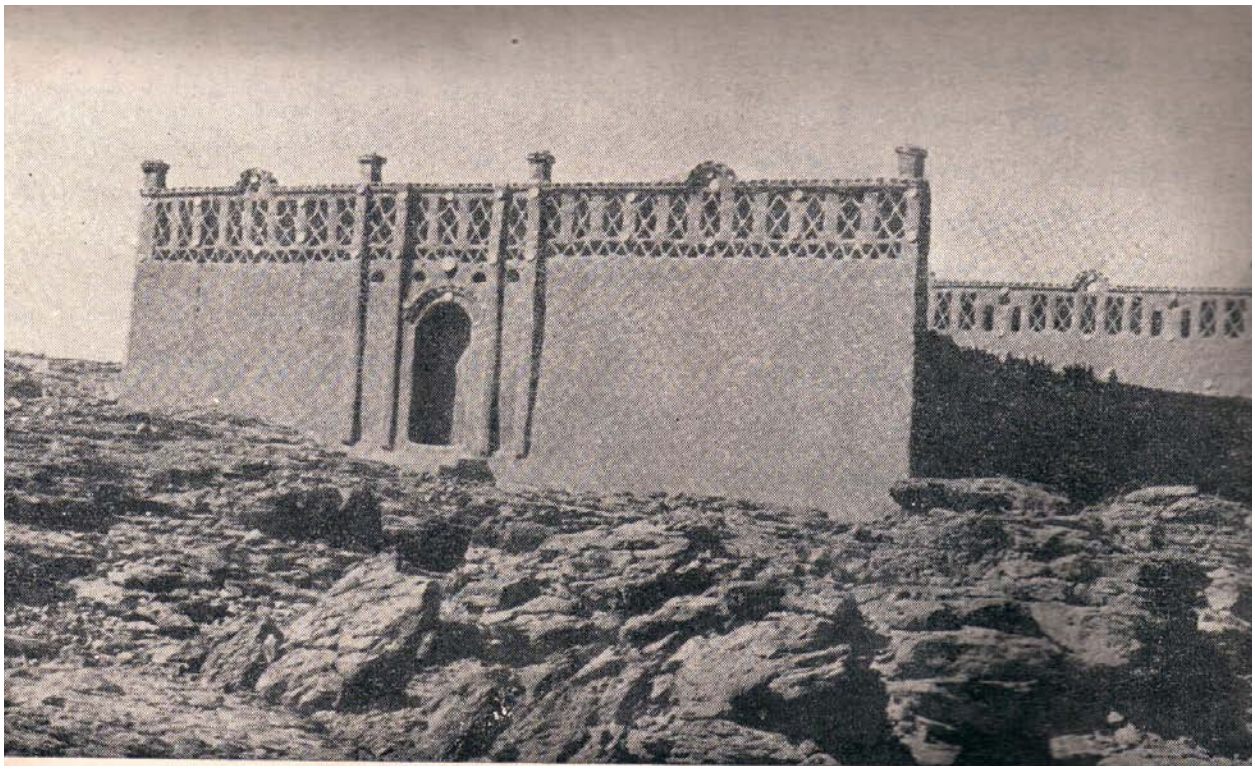
كان المعمارى الرائد حسن فتحى واحدًا من كتَّاب المجلة الدائمين، ومنذ عددها الأول حرص رئيس التحرير على نشر أفكاره ودراساته المعمارية التى يدور أغلبها حول فكرة «العمارة القومية».. فى هذا العدد نعيد نشر دراسته «العمارة المعاصرة فى مصر والاتجاه القومى المنشورة فى العدد الأول يناير ١٩٥٧ فى محاولة لوضع إنجازه فى فلسفة العمارة تحت الضوء مرة أخرى.. خصوصًا أن الموضوع لازال محل جدل بين معمارييننا حتى الآن.

إن معظم الأوضـاع والقيـم التـى تسود المنظمات الثقافية والاجتماعية والاقتصادية قد تبلورت عن أسس تعارض الاتجاه القومى المنشود، نتيجة لتحولنا نحو ثقافة الغرب منذ بداية القرن الماضى تقريبًا.

ومـن الأمـثلة المـادية على ذلـك: المبانى الحكومية، قد اتخذت طـرازًا وطابعًا غربيين متمزيين عـن عـمارة الأهـلـين. ومثلها بيوت الأثـريـاء وبعض متوسطى الحـال فـى المدن، وأصبحت القيم العقارية تخضع لنوع خاص من المبانى يتبع المظهر الغربى الذى يحرص عليه القوم فى مصر لإظهار تقدمهم حضاريًا وارتفاع قدرهم اجتماعيًا وثقافيًا.

وفى النواحى الثقافية نجد برامج التعليم الفنى خالية من الدراسات التى لها صبغة مصرية أو طابع مصرى، ولم ذلك إلا لنقص الوعى، وعدم استكمال المراجع المصرية فى العلوم والفنون الخاصة بالعمارة. فكان اعتمادنا فى التعلم والاطلاع قائمًا على البرامج والنظم والمؤلفات والمطبوعات الغربية.

وقد كانت البلاد الشرقية التى احتضنت الثقافة الغربية تشاركنا فى ذلك فيما مضى. وعلى سبيل المثال نورد ما قاله مهندسان هنديان فى مؤتمر عمارة البلاد الحارة المنعقد



منزل ببلاد النوبة

بمدينة لندن علم ١٩٥٣. وقد قال المهندس ت.ك ساران: "يرجع الأمر فى تقرير البرامج الدراسية بمدرسة بومباى للعمارة إلى الطلبات غير المعقولة التى قدمها المعهد الملكى للمعماريين البريطانيين، فكانت النتيجة أن أخذ التعليم المعمارى يتبع مناهج مدرسة الفنون الجميلة بباريس التى كانت مرعية من زمن بعيد، والتى يعنى فيها بالتماثل والفخامة فى التصميمات بدلاً من دراسة الموضوعات الواقعية الحقيقية التى تواجه العمارة فى الهند اليوم. وما دامت كتب ميتشيل وجاجارد ودرورى هى الكتب الأساسية فى إنشاء المبانى، فلن تحظى المواد المحلية بأى تشجيع".

وقال المهندس د.ر.فارافيا: "إن برامج المدارس المعمارية فى الهند تتبع النظام الغربى الذى لا يعنى بالموضوعات الشرقية".

•••

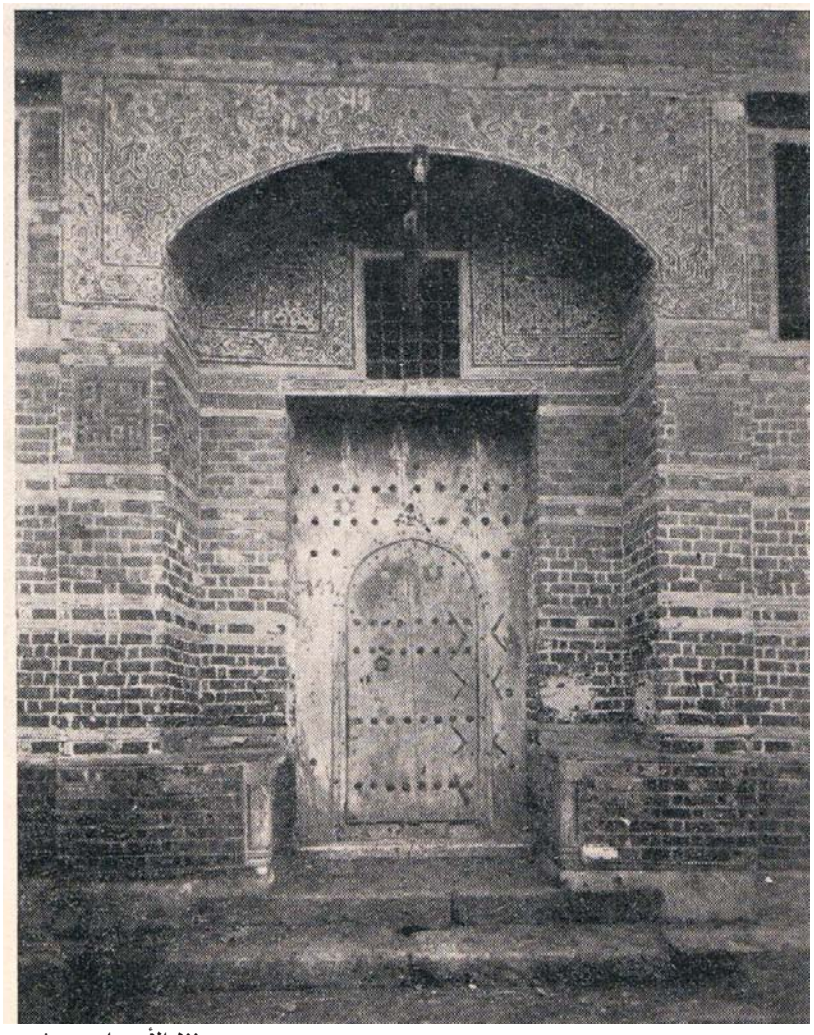
لذلك يتطلب الأمر بحث مشكلات متعددة فى ميادين متعددة، وأعتقد أن من القضايا التى يلزم أن نتناولها قبل الدخول فى الناحية المعمارية استقصاء الأسباب التى أدّت إلى تشعب الثقافة منذ اتجاهنا نحو الثقافة الغربية، كما يتطلب الأمر توضيح الاتجاه والطابع القومى فى العمارة المعاصرة، وبحث أسباب التقليد من الناحية الوظيفية والإنشائية، والتحرى عن العنصر الفعال المتطور فى العمارة التقليدية، والتمييز بينه وبين العناصر القديمة البائدة، حتى لا نفقد الانتفاع بخبرة الماضين فى علاج المسائل المعمارية المماثلة.

ومما سبق يتضح أنه يلزم إعادة ما كُتب من تاريخنا المعمارى، وتدوين ما لم يُكتب بعد من تاريخ هذا التراث القيم من وجهة النظر المصرية، على أن يكون التاريخ شاملاً ومؤكدًا، لنظرة المعمارى المبتكر، وليس مقصورًا على الناحية الأركيولوجية.

ويحسن أن نراعى فى دراستنا للمسائل التكنولوجية الاتجاه نفسه، فلا نكتفى بدراسة المراجع الأجنبية المكتوبة لبيئات تختلف عنا فى الطبيعة والاتجاه والطابع، بل نعمل على إيجاد المراجع الفنية التى تعنى ببيئتنا وما بها من خصائص، مثل مواد البناء المحلية، وطرق الإنشاء التقليدية، والجو، والعادات الاجتماعية، والخيال الذى يتطلبه الذوق المصرى فى الدائرة المعمارية.

فتاريخ الفن المعمارى والتكنولوجيا المعمارية لم يوجدا بصورة تصلح لجميع الظروف، بل إن

قبر من مقابر الشهداء بأسوان – العصر الفاطمى



منزل الأمصيلى – برشيد

جامع بقرية فارس – كوم أمبو

كلًا منهما يصدر عن وجهة نظر خاصة، ويؤدى إلى نتائج ذات اتجاه خاص. ذلك أن قراءتنا لتاريخ عمارتنا فى المراجع الأوروبية التى تعالج العمارة المصرية الفرعونية والإسلامية تحت عناوين العمائر الغربية EXOTIC قد حال بيننا وبين التفهم الصحيح لهذا التراث المعمارى، وإن سوء الفهم الذى أدت إليه الدراسة فى مثل هذه المراجع هو المسئول عن العمارة ذات الطابع الفرعونى أو الإسلامى الزائف التى بدأت منذ اوائل هذا القرن، وما زالت مستمرة حتى الآن فى بعض ما نشاهده من مبان، مما جعل عمارتها أقرب إلى "الديكور المسرحي" منه إلى العمارة.

وإن الفارق الكبير بين عقليتنا والعقلية الأوروبية التى صممت الطرز المعمارية الأوروبية التاريخية والمعاصرة، والتى اندفعنا إلى تقليدها يعكس لوناً آخر من ألوان الزيف على العمائر التى تتبع الطُرز الأوروبية وتقوم ببنائها فى مصر.

•••

وإن التجربة التى حدثت فى بلاد المغرب فى العصر الحديث من محاولة المحافظة على الاتجاهات التقليدية فى الثقافة المعمارية، وما وصلت إليه من حلول عن طريق تشجيع النمو الذاتى للعمارة المحلية والمحاولات الأجنبية لمسايرة هذه الاتجاهات، وإن كانت ناجحة فى بيئتها لا ينبغى استعارتها، كما هى، كحل لعمارتنا المصرية المعاصرة.

فالعمارة المغربية، وإن اشتركت معنا فى وحدة الثقافة العربية، تختلف فى الطبيعة والعنصر والمزاج مما يجعلها مختلفة عن العمارة المنشودة لمصر، وإن اعتبرت دراسة العمارة المغربية الأصيلة، ودراسة المحاولات الجديدة فى المحافظة على تطوراتها المعاصرة من الدراسات التى لا غنى عنها.

•••

ومن العمائر المعاصرة التى تسفيد مصر أيضًا من دراستها، العمائر التى يقيمها بعض المعماريين فى بيئات مشابهة للبيئة المصرية من ناحية الجو، مثل البرازيل وبعض البلاد الحارة، كساحل الذهب وساحل العاج وأوغندة وأفريقيا الاستوائية الفرنسية. وهذه العمائر فى مجموعها لا ترابط بينها و بين واقع المجتمع المحلى

من النواحى الإنسانية والتاريخية، ذلك لأن مهندسيها غرباء أو لأنهم اقتصروا فى حلولهم على النواحى التكنولوجية، إلا أن بعضها صحبه التوفيق فكان متناسباً مع أجواء هذه البلاد.

ونحن إذ نغتبط بظهور الوعى الثقافى القومى – الذى أنشأ المجلس الأعلى لرعاية الفنون نتطلع إلى إيجاد طابع قومى معمارى – نعتز به ونجد فيه رمزًا للحياة المصرية، يطمئننا على المستقبل، لأن هذا الوعى كما يُخيل إلينا لم يأت عفو الساعة، فقد سبقته أحداث فى الثقافة المصرية، فى فن العمارة وغيرها من الفنون والآداب، وبلغت العمارة مرحلة تتطلب الترابط والتوجيه والتعهد بالرعاية الواعية، لتستكمل نموَّها الممكن وتأمن شر المعوقات. من ذلك انتباه الوعى فى الناحية المعمارية والتحفظ على الآثار المعمارية، فرعونية وقبطية وإسلامية وحمايتها من الاندثار، وظهور معهدىّ الدراسات الأثرية الفرعونية والإسلامية والقبطية، والتنويه بالنشر عنها، وتخريج جيل من الأثريين المصريين، وكذلك

ظهور بوادر الاهتمام بالموضوعات المصرية فى تدريس العمارة بكليات الهندسة، وظهور بعض المحاولات الفردية الموفقة فى العمارة المصرية المعاصرة ممثلة فى بعض المشروعات العامة والخاصة. كل ذلك يعتبر بداية الاتجاه المنشود، وأخيراً إنشاء معهد أبحاث البناء لدراسة التكنولوجيا المعمارية المصرية.

•••

وإلى جانب هذه الجهود الواعية نرى جهودًا أخرى تلقائية تصدر من الشعب نفسه، ولو أنها تكاد تكون تقتصر على ما يقوم به أهل مديرية أسوان وبلاد النوبة، فهم مايزالون محتفظين بالكثير من التقاليد المعمارية والإنشائية المتوارثة التى أخذت فى الانحسار نحو الجنوب، وإن كانوا يمارسونها فى عمليات البناء العامة وفى حدود ضيقة كان يهددها الانقراض.

وحين دعت الحال بعد تعلية خزان أسوان إلى نقل القرى إلى مواقع أخرى شمالى الخزان نشطت حركة البناء بالطرق التى يمارسونها بدرجة كبيرة. وقد بعثت هذه الحركة انتعاشًا وحيوية فى حركة البناء التقليدية فى الشمال. وقرية "أبو الريش" التى على بعد عشرة كيلومترات شمالى أسوان وتطورها فى السنين الأخيرة مثل واضح على ذلك. والواجب يقضى بحماية هذه الحركة التلقائية من الانحراف ورعايتها، والاستفادة من الإمكانيات المعمارية التى ظهرت فى قيام الأهالى ببعض مشروعات العمارة، كما يقتضى أن نعمل لرفع مستوى هندسة البناء، وتنمية هذه التلقائية فى البيئات الأخرى. ولنقصر تدخلنا على تقديم المعونة الفنية، فإن ترقية ما لدى الأهالى من خبرة، وتمكينهم من القيام بمساعدة أنفسهم هدف الرعاية الصادقة للشعب.

•••

ويجب ألا ننسى أن للنشاط المعمارى مستويين:

الأول: المستوى العلمى الواعى كالعمارة التى يقوم بها المهندسون المعماريون.

والآخر: المستوى التلقائى التقليدى الذى يتمثل فى العمارة الشعبية التى كادت تتوارى من أفق المدينة، وتعم الريف كله.

ولقد كانت هذه العمارة الشعبية حية إلى عهد قريب، وما زالت أمثلة منها متناثرة فى بيئات متباعدة كالأشمونين ونقادة ورشيد وسوهاج، يشهد ما بينها من تشابه بوجود عمارة فيما سبق ذات طراز خاص يستقى منه الشعب أشكال مبانيه، ومن مميزاتها استعمال الطوب الملوّن فى زخرفة الواجهات، وبخاصة المداخل التى كانت نجارتها ذات طابع تقليدى، معشّقة أو "سبرس" مثبتة فى مبانى الطوب بعلاقات ظاهرة وذات زخارف محفورة. وهذه العمارة الشعبية الريفية آخذة فى الزوال السريع، مخلفة وراءها فراغًا مخيفًا، بعيدة عن الاتجاهات التقليدية التى كانت تحمى القيم الفنية. وفقدان الوعى الفنى والقدرة على النقد عند الأهالى يلجئهم إلى النقل الهزيل لعمارة الأحياء الفقيرة فى المدن التى هى بدورها تقليد باهت للعمارة الغربية التى أشرنا إليها.

ومن هنا تظهر الأهمية القصوى للعناية بمشروعات العمارة بالواحات وببلاد النوبة، لأنها مشروعات جماعية يحدث البناء فيها دفعة واحدة وبإمكانيات خاصة، ومفترض لها أن تتم فى فترة من الزمن قصيرة محدودة.

ولهذا أصبحنا حيال أمرين: إما أن نترك الأمر للروتين الحكومى الذى درج على فهم ساذج للموضوع، يتبعه علاج رخيص قوامه تكرار رتيب لنماذج موحدة لا تمت إلى واقع المجتمع الريفى وإمكانياته، فضلًا عن كبتها للناحية التلقائية.

وإما أن نحمّل أنفسنا العناء فنولى الأمر الدراسة التى يستحقها، وبذلك نحترم كيان هذا الجزء الهام من مجتمعنا فلا نطمس حيويته وفاعليته، بل ننظر إلى الإمكانيات التكنولوجية والاقتصادية، ونراعى فى تطبيقها الناحية الاجتماعية والتقاليد المعمارية الموروثة. وبذلك تكون لنا قومية واضحة فى الفن المعمارى.

مدخل منزل بالأشمونين – مركز ملوى

نشرة نادى السينما
القيمة بين التاريخ والمحتوى

د. ناجـى فـــوزى

على الرغم من أن هناك من يرى أن مناقشة الأفلام السينمائية لم تحظ بالاحترام فى الدوريات الكبيرة بصورة مناسبة(١)، فإنه فى المقابل هناك من يؤكد أنه كانت هناك فى سنة ١٩٢٩ دوريات مخصَّصة لنظرية الفيلم(٢)، بل يصل الأمر إلى أن تسود دوريات الفيلم فى بلد مثل فرنسا حتى منتصف الستينيات من القرن العشرين بما كان لها من تأثير على أفلام "الموجة الجديدة"(٣).

تتبوأ الدوريات السينمائية مكاناً واضحاً بين الموضوعات السينمائية؛ بما تقدمه فى مجال الثقافة السينمائية على نحو عام، وفى حقل النقد السينمائى بوجه خاص.

وقد حظى النقد السينمائى فى مصر بتعدد المحاولات الخاصة بإصدار المطبوعات الدورية السينمائية، سواء فى شكل المجلات الفنية والسينمائية، أم فى صورة ما يُعرف باسم "النشرات السينمائية المتخصصة"، وذلك رغم الكثير من الصعوبات المالية والإدارية التى واجهت هذه المحاولات، حتى إن إصدار نشرة سينمائية متخصصة فى مصر يُعد من قبيل المغامرة(٤).

على الرغم من الرأى السابق ـ ذكره هاشم النحاس فى منتصف عام ١٩٦٦ـ فإن تأسيس نادى السينما بالقاهرة فى يناير ١٩٦٨ جاء مصحوبًا بإصدار نشرة سينمائية متخصصة باسمه وهى نشرة نادى السينما بالقاهرة، ليقدمها النادى بنوع من الاستحياء لمدة ستة شهور (يناير ـ يونيو ١٩٦٨)، لتنطلق بعنفوان بدءًا من يوليو ١٩٦٨، لتشكِّل ظاهرة مؤثرة فى مجال الثقافة السينمائية، ولم تلبث أن تتحول إلى حقل تجارب مهم فى تاريخ النقد السينمائى فى مصر.

انتساب مزدوج

الباحث فى تاريخ نشرة نادى السينما بالقاهرة يلاحظ أنها النشرة السينمائية المصرية التى تحمل نوعين من الانتساب فى وقت واحد، بما يمكن أن نصفه بأنه انتساب مزدوج، وذلك فى صدورها فى يناير ١٩٦٨ (الموسم الأول) وحتى يونيو ١٩٧٣ (النصف الأول من السنة السابعة)، فكان المُعلَن عنه خلال هذه الفترة أن هذه النشرة تنتسب إلى جمعية أهلية مصرية، وهى جمعية نادى السينما بالقاهرة (تحت رقم ١٣١٦ بالشهر العقارى المصري)، وفى الوقت ذاته فهى تُعَد واجهة النقد السينمائى للجهاز الرسمى للثقافة المصرية فى هذه المدة، فضلاً عن دور وزارة الثقافة فى تأسيس نادى السينما بالقاهرة(٥)؛ فإن الغلاف الخاص بالمجلة السنوى (أو نصف السنوي) الخاص بهذه النشرة كان يحمل اسم وزارة الثقافة مقترناً به اسم النشرة ذاته.

نشرة نادى السينما
CAIRO CINE-CLUB
BRITANNIA HOSPITAL
مستشفى بريطانيا
نشرة نادى السينما — السنة الثامنة عشرة ـ النصف الثاني
العدد ١٠ — Bulletin No. 10

ولأن نشرة نادى السينما بالقاهرة من شأنها أن ترتبط بنشاط النادى ذاته وجوداً وعدماً، لذلك فإنها توقفت عن الصدور بسبب توقف نشاط النادى مع نهاية منتصف عام ١٩٩٤.

على الرغم من ذلك، فإن هذه النشرة من الناحية التاريخية، هى المطبوعة المتخصصة فى مجال الثقافة السينمائية والنقد السينمائى التى صدرت بانتظام، بصفة أسبوعية (تقريباً) لحوالى سبعة وعشرين عاماً، منذ يناير ١٩٦٨.

وهـــذه الـظـاهـرة ذات

الطابع التاريخى لا تتوفر لغير نشرة نادى السينما، بالمقارنة ببقية المطبوعات السينمائية المتخصصة الأخرى التى صدرت فى مصر حتى الآن فبراير ٢٠١٢، فقد تعثَّر أغلب هذه المحاولات بسبب توقفها عن النشر بعد صدورها بفترة قصيرة أو طويلة نسبياً، ومن ذلك على سبيل المثال: "مجلات ندوة الفيلم المختارة" التى صدر منها مائة عدد على جزئيين فى العامين ١٩٥٨، ١٩٥٩.

ولذلك تعد نشرة نادى السينما بالقاهرة، من وجهة نظرنا، بمثابة الواجهة المعبرة باقتدار عن النقد السينمائى فى مصر خلال فترة زمنية معينة.

وكان المتوقع مع النمو المطرد لهذه المطبوعة السينمائية، من الناحيتين الشكلية والموضوعية، أن تكون بمثابة العنصر المشجع على ظهور نشرات سينمائية متخصصة أخرى فى مصر، تستفيد من إيجابياتها وتتفادى مواقع القصور فيها، غير أن ذلك لم يتحقق حتى الآن على النحو الذى كان مأمولاً، خصوصًا فى الفترة التى كانت النشرة تُعد مَعلَمًا مهمًا، إن لم يكن الأهم، فى مجال الثقافة السينمائية فى مصر.

نشرة نادى السينما بالقاهرة – إذن – تحقق العناصر الأساسية فى تعريف النشرة السينمائية المتخصصة(٦)، باعتبارها مطبوعة ذات مواصفات شكلية معينة، وتصدر بصفة دورية منتظمة غالبًا، عن جهة إصدار معينة، وتحتوى على مواد متعلقة بالفن السينمائي، وموجهة إلى المهتمين بالثقافة السينمائية كافة، أو إلى المهتمين بهذه الثقافة فى إطار تجمع ثقافى معين، وذلك بغرض نشر الثقافة السينمائية، وهو التعريف الذى يمكن استقراؤه من واقع النشرات السينمائية المتخصصة فى مصر أو خارجها.

ولذلك يختلف النقد السينمائى فى النشرة السينمائية المتخصصة عن نظيره فى بعض المطبوعات السينمائية الأخرى مثل الصحافة الفنية المتخصصة، كالمجلات السينمائية وغيرها، ومثل الكتب السينمائية وكذلك المراجع السينمائية ذات الطابع العلمى المحكم، وذلك من عدة وجوه اختلاف، من أهمها الغرض التجاري، ونطاق النشر ذاته، ونوعية المتلقى الذى تُعنَى به المطبوعة، والتكوين العام للمطبوعة ذاتها سواء من الناحية الشكلية أو من الناحية الموضوعية.

وفى مجال التعرف على نشرة نادى السينما

محمد خان

سمير سيف

بالقاهرة من الناحية الشكلية، فمن المتوقع أن يكون من شأنه التصميم الذى تخرج به هذه النشرة؛ أن يؤثر على عملية التلقى التى يقوم بها قارئ النشرة، فلنشرة نادى السينما بالقاهرة شكل نمطى خاص بها، وكان لصيقًا بها، بحيث أصبحت الجوانب الشكلية فى هذه النشرة تمثل ركنًا أساسيًا فى تكوينها، وهى ما يحكم تمييزها من خلال ثلاثة مداخل رئيسية، وهى الصفات الشكلية المتكررة فى النشرة، والموضوعات الأساسية التى تحتوى عليها، والانتماءات الشخصية لكتّابها.

والمقصود بالصفات الشكلية المتكررة، هو كل ما يمكن رصده من النواحى المتعلقة بالشكل فى مجموع أعداد النشرة الصادرة خلال فترة إصدارها (١٩٦٨- ١٩٩٤)، وهى تتصل بثلاثة أمور؛ هى الحجم العام للنشرة، وصفاتها الشكلية المتكررة التى تأخذ وصف التبويب، وتلك المتكررة ولكنها لا تأخذ شكل التبويب.

والمقصود بالحجم العام للنشرة السينمائية هو عدد صفحات كل عدد من أعدادها، وكان غير ثابت، لأسباب متعددة لا تتسع هذه المساحة لذكرها، غير أننا نستطيع أن نلاحظ أن عدد صفحات النشرة قد أخذ فى التطور صعوداً فى السنوات الأولى من عمر إصدارها، إلى أن وصل إلى الذروة فى السنة السابعة من هذا الإصدار (١٩٧٤)، ما يعادل متوسط ٣١ صفحة فى العدد الواحد (٤٨ عدداً/ ١٤٩٢ صفحة). ثم أخذ هذا الحجم يتذبذب هبوطاً وصعوداً خلال السنوات التالية للعام ١٩٧٤، حتى أن بعض أعداد النشرة قد وصل إلى أربع صفحات (السنة ١٧ النصف ٢ العدد ١٦، السنة ١٨ النصف ١ العدد ٥).

روح الشكل

والمقصود بالصفات الشكلية المبوبة فى نشرة نادى السينما بالقاهرة هو كل ما يمكن رصده عن النواحى المتعلقة بالشكل فيها، مما يتصل بالتبويب أو التصنيف، ويمكن متابعته فى أعداد النشرة بصفة منتظمة تقترب من وصف حالة الدوام، وهذه الصفات فى إجمالها تشكِّل ما يمكن أن يُعَرف بأسلوب إخراج النشرة، وهو الأمر الذى يتمثَّل فى عدة عناصر، يأتى فى مقدمتها نوع الورق المستخدم فى الطباعة ولونه، حيث تطوَّر مما يمكن أن نسميه بالاتجاه نحو الأناقة الشكلية (ورق مقوى ألوان) إلى ورق الصحف المعتاد (بدون ألوان)، وهو تطور يأتى لصالح الناحية الموضوعية فى محتويات النشرة (اتساع المادة المكتوبة وتنوعها، خاصةً من حيث التوسع فى المواد النقدية المتكاملة وفى نشر المعلومات السينمائية المختلفة).

كما تم التنازل عن عنصر الأناقة الشكلية فى كل من نوع الورق وألوان الطباعة، بعد الموسم الأول من إصدار النشرة (يناير- يونيو ١٩٦٨)، فقد تمَّ التنازل أيضًا عن عنصر الأناقة فى تصميم غلافها الخارجي، وإن كان ذلك لم يخل بالاهتمام الواضح بمحتوى هذا الغلاف لسنوات كثيرة من حيث المعلومات المنتظمة (اسم النشرة ـ السنة ـ العدد)، فضلًا عن نشر

صورة من الفيلم المعروض فى برنامج النادى فى تاريخ إصدار النشرة.

كما إنه بمتابعة أعداد النشرة يمكن ملاحظة أن الصور الضوئية المأخوذة عن الأفلام قد احتلت مساحات كبيرة خلال موسمها الأول، ولكن هذه المساحات تراجعت نسبتها مع التوسع فى كتابات النقد السينمائى وطرح المعلومات السينمائية.

ومع اتجاه النشرة نحو التوسع فى المادة المكتوبة، بدءًا من موسمها الثانى (يناير ١٩٦٩)، فقد كان هناك اهتمام بتصميم الكتابة داخل الصفحات وذلك بالتوسع فى استخدام العناوين الفرعية داخل المقالات ذاتها، بالإضافة إلى العنوان الرئيسى لكل مقالة، كما تم الاهتمام بتقسيم المادة المكتوبة إلى أجزاء تشكّل وحدات موضوعية فرعية داخل الموضوع الرئيسي.

غير إنه من الملاحظات التى يمكن أن ترد على الناحية الشكلية فى النشرة هو عدم اهتمام معظم كتّابها بالإشارة إلى معظم معلوماتهم، على الرغم من أهمية ذلك فى كثير من الأحيان، وإن كانت هذه الملاحظة فى حد ذاتها، تتسق مع ملاحظة الفارق بين المعالجة النقدية السينمائية العادية، ونظيرتها ذات الطابع الأكاديمي، بما يشير إليه "ج. دادلى أندرو" بأن الناقد الأكاديمى ينحو إلى "كثرة الاستشهاد بالنصوص التى يدعم بها كل موضوع جديد(٧)"، بما يعنيه ذلك من ضرورة الإشارة إلى مصادر هذه النصوص.

ثم يأتى شكل الحروف المستخدمة فى الطباعة فى النشرة هو آخر صفاتها الشكلية المبوبة، سواء من ناحية ملاحظة أنواع حروف الطباعة المستخدمة بها من حيث الحجم، أو من حيث استخدام البنط الأسود الكبير كاستثناء متكرر فى النشرة، بغرض رفع درجة اهتمام القارئ بالمادة المطبوعة بهذا النوع من حروف الطباعة، لإثارة اهتمامه للاعتناء بأهمية الكلام المطبوع بهذه الطريقة، أو للتأكيد على وجهة نظر خاصة بالكاتب، أو حتى من أجل تحقيق نوع من الإيقاع البصرى ذى الطابع الشكلى البحت.

تكرار وتوجيه

والصفات الشكلية المتكررة غير المبوبة فى النشرة هى تلك الصفات التى تتكرر فى النشرة، ويمكن رصدها كصفات تتصل بنواح خاصة من خلال أشكال لا تقع تحت تبويب معين، ولكنها فى مجملها تشكّل مجموعة من الصفات التى

نشرة نادى السينما
CAIRO CINE-CLUB
TIME AFTER TIME
سارق الزمن
نشرة نادى السينما
العـــدد رقم ٨
السنة الخامسة عشرة ـ النصف الأول
Bulletin No. 8

يمكن ملاحظتها فى أجزاء كثيرة من المواد التى تحتوى أعداد النشرة السينمائية عليها، ومن ذلك تصدير المادة النقدية بتوجيه معين منفصل عن متن المقالة النقدية انفصالاً مكانيًا ملحوظًا، سواء بغرض توجيه ذهن القارئ إلى فكرة معينة للتركيز عليها، أو لإظهار اتجاه الدراسة النقدية أو المقالة ذاتها، أو للتذكير بموقف معين سواء فى مجال الفن السينمائى أو فى مجال النقد السينمائي.

ومن الصفات الشكلية المتكررة غير المبوبة فى النشرة؛ الاتجاه إلى الاهتمام بتقديم افتتاحيات المقالات، وكذلك إنهاء المقالات بخواتم معينة، خصوصًا أن أغلب المقالات التى تبدأ بافتتاحيات مميزة تنتهى بخواتم مميزة أيضًا.

وقد واكب التوسع فى عدد صفحات نشرة نادى السينما بالقاهرة، أن يتم التوسع فيما تضمه النشرة وتحتويه من موضوعات، بحيث لا تقتصر على قدر من المعلومات التوثيقية التى تتصل بالفيلم المعروض فى برنامج النادي، وبصورة موجزة، كما كان الحال فى أعداد الموسم الأول من تاريخ النشرة (يناير- يونيو ١٩٦٨).

ومن جهة أخرى لم تعد موضوعات النشرة مقصورة على مجرد الدراسة النقدية لأفلام برنامج نادى السينما بالقاهرة، لذلك تنقسم الموضوعات التى تحتوى النشرة عليها إلى دراسة الأفلام السينمائية، سواء التى تُعرض فى برنامج النادى أو تُعرض خارجه، سواء فى دور العرض السينمائى أو أماكن وجهات أخرى، كما تحتوى موضوعات النشرة على كل من متابعة المهرجانات السينمائية بأنواعها وتقديم الكتب المتعلقة بكل من الفنون والسينما، فضلاً عن أن للنشرة دورًا واضحًا فى تقديم الترجمة

فى موضوعات منشورة باللغات الأجنبية فى مصادر الثقافة السينمائية المكتوبة بهذه اللغات، بالإضافة إلى احتواء النشرة على كل من المعلومات التوثيقية، والحوارات النقدية، وتاريخ الفن، وأرشيف الفيلم، والمناقشات والندوات والمؤتمرات الفنية والسينمائية، والمواد الإخبارية عن السينما، ونوادى السينما فى مصر والعالم.

انتماءات شخصية

كما تتنوع الانتماءات الشخصية لكتّاب النشرة تنوعًا ملحوظًا، حيث إنها تشمل العديد من الانتماءات سواء كانت وظيفية أو مهنية، كالانتماء إلى مهنة من مهن الفنون السينمائية خصوصًا أو الفنون بوجه عام، ومن هؤلاء يوجد مخرجو السينما وكتّاب أفلامها، ومصوروها ومصممو مناظرها... إلخ، كما أن هناك من كتّاب نشرة نادى السينما بالقاهرة من لا ينتمون إلى مهنة تتصل بالسينما أو الفنون عامة، مثل الأطباء، وعلماء النفس، وعلماء القانون فضلًا عن علماء الفلسفة والعلوم الطبيعية، ودارسى آداب اللغات غير العربية.

كما أن للانتماءات المكانية الدراسية أو التدريبية تأثيرها على محتويات النشرة، فكل من: "خيرى بشارة الدارس فى بولندا، ومحمد خان المولود فى بريطانيا، وسمير سيف المتدرب فى الولايات المتحدة الأمريكية"، يضفى على مادته النقدية مسحة من انتمائه المكانى على النحو السابق.

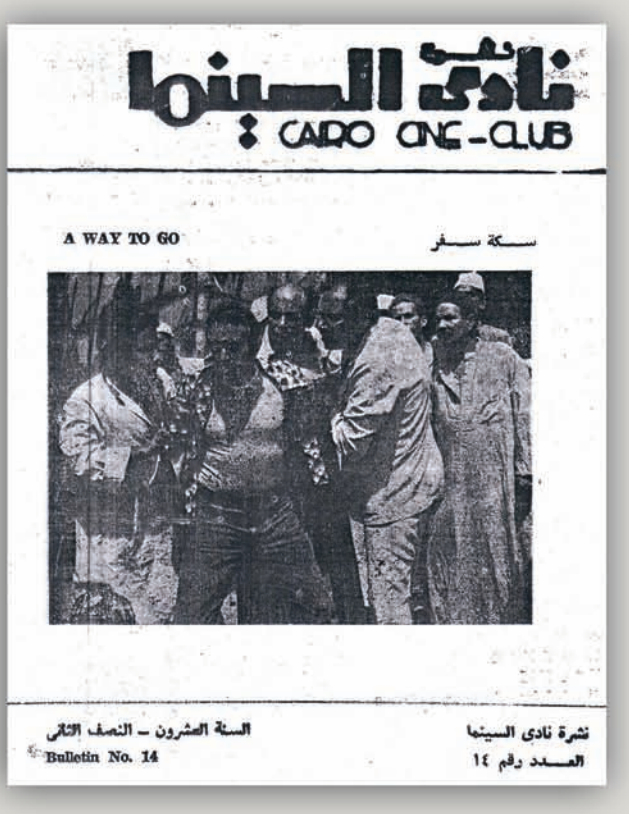
ولكن يبرز ملمح مهم فى مسألة الانتماءات الشخصية لكتّاب النشرة، وهو مدى تأثير الاحتراف أو الهواية على مواصفات المادة المكتوبة ذاتها، وإن كان كاتب النشرة يعمل محررًا فنيًا فى جهة نشر عامة أخرى من موقع الوظيفة الثابتة غالبًا فإنه يُعَّد محترفًا، ولذلك نجد أن نشرة نادى السينما تجمع بين كل من المحترفين والهواة من بين كتّابها، وبالنظر إلى حجم المواد النقدية المنشورة منسوبة لكل من الفئتين، يمكن أن نلاحظ أن صفة الاحتراف هى الغالبة فى تحرير مواد هذه النشرة، غير أنه من المهم ملاحظة أن لمشاركة الهواة فى تحرير النشرة فوائد جمة، لعل من أهمها إثراء النشرة ذاتها بتقديم زوايا من التناول النقدى للأفلام قد لا يلتفت إليها المحترفون، كما أن قيام الهواة بالكتابة فى النشرة هو الفرصة المتاحة لهم لممارسة التجربة النقدية دون خوف الوقوع فى الخطأ، مما يشجِّع مصادر جديدة متميزة للنقد السينمائي، وبذلك تُعَد هذه النشرة واحدةً من المجالات التجريبية المتاحة لنشر النقد السينمائى للأفلام الجديدة فى هذا المجال، وهو ما دفع بعض هذه الأفلام إلى التوسع فى هذا النشاط إلى ما يتفق مع درجة الاحتراف نفسها.

اهتمامات موضوعية

وبالنظر إلى النواحى الموضوعية فى نشرة نادى السينما بالقاهرة نجد أنها تتصل بعدد من القضايا أو المسائل بعضها ذو انتماء عام والآخر ذو انتماء فني، والمقصود بالقضايا أو المسائل العامة هو اتصال المادة النقدية السينمائية بالنشرة بقضايا يمكن تناولها من غير طريق النقد فى النشرة السينمائية المتخصصة، والمعيار المحدد لهذا النوع من القضايا أنها لا تتصل بعلم الجمال ذاته قدر اتصالها بالاهتمامات عامة ومسائل عامة أخرى مثل الميول السياسية لمحررى النشرة ذاتها، ومثل ظهور آثار البيئة المحلية فى مواد النشرة، ومثل آثار البيئة الدولية، كما أن القضايا والمسائل العامة بوصفها لا تتصل بعلم الجمال، لا تقتصر على الأمور السابقة، بل إن بعض المسائل العامة ما يتصل بالأحوال السينمائية ذاتها، ومن ذلك الحديث عن السينما المصرية وقضاياها، والرقابة على الأفلام فى مصر، وما يُثار من كتابات سينمائية حول المسألة اليهودية فى السينما، وعلى ذلك فإن النوع الأول من القضايا العامة هو ما يمكن تسميته بالقضايا العامة غير السينمائية، فى مقابل النوع الآخر منها وهو القضايا العامة السينمائية.

وفى مجال القضايا والمسائل العامة غير السينمائية نستطيع أن نلاحظ أنها قد تكون ذات طابع شخصى يتصل بكاتب النشرة ذاته، وهو ما يتمثّل فى ميوله الفكرية والسياسية، وهو موضوع متسع، غير إن دراسته الموسعة تشير إلى غلبة الانتماء للميول السياسية اليسارية من كتّاب النشرة، مثل الاهتمام بالصراع الطبقي، والطبقة العاملة، والرموز اليسارية فى الفكر وفى السياسة، فضلًا عن تبنى الدفاع عن ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ المصرية، بالإضافة إلى اهتمام ملحوظ من كتّاب النشرة بتجديد الانتماء السياسى للشخص المشارك فى صناعة الفيلم السينمائي، وأثر هذا الانتماء على إنتاجه الفني.

والقضايا العامة غير السينمائية ذات الطابع المحلي، هى ما يتمثل فى آثار البيئة المحلية ونتائجها فى مواد النشرة، فهى ترتبط بالبيئة المحلية للكاتب، سواء كانت سياسية (الديكتاتورية والديمقراطية ـ الحريات العامة والخاصة ـ تقويم فترة السبعينيات من القرن العشرين فى مصر ـ ظاهرة التطرف الدينى الانحرافات السياسية والاقتصادية ـ الأحداث السياسية المهمة فى مصر مثل: مظاهرات الطلبة، رحيل جمال عبد الناصر بالموت، أحداث ١٥ مايو سنة


نشرة نادى السينما
CADO CINE-CLUB
A WAY TO GO
سكة سفر
نشرة نادى السينما
العدد رقم ١٤
السنة العشرون ـ النصف الثانى
Bulletin No. 14

جمال عبد الناصر

أنور السادات

١٩٧١ بواسطة أنور السادات... إلخ)، أو كانت مسائل تتصل بالصفة الاقتصادية أو الصفة الاجتماعية (الانفتاح الاقتصادى واقع المجتمع المصرى بصفة عامة ـ ظاهرة الانجذاب الريفى إلى القاهرة ـ تعيين الخريجين ـ الأسرة ـ الدين ـ الإسكان ـ هجرة العمالة إلى الخارج)، أو كانت مسائل تتصل بالحروب المصرية وآثارها وملابساتها.

أما القضايا العامة غير السينمائية ذات الطابع الدولي، هى التى تتمثل فى تأثير البيئة خارج الوطن المصرى على كاتب النشرة، ومن ذلك القضايا العربية (فلسطين ـ ليبيا)، والقضايا غير العربية (الموقف من الولايات المتحدة الأمريكية، فكريًا وفنيًا وسينمائيًا أيضًا ـ القوى الحاكمة فى العالم ـ جذور المجتمع الأوروبى سياسة الاستعمار البريطانى مفارقات التخلف الإفريقى ... إلخ).

وتعد مسألة السينما المصرية فى صدارة موضوعات النشرة التى تتصل بالقضايا العامة السينمائية، فهناك اهتمام مبكر بالسينما المصرية ومشاكلها من جانب كتّاب النشرة، وتمثل أهم موضوعات دراسة مسألة السينما المصرية من خلال النشرة فى سبع هي: تقويم جمهور السينما فى مصر ـ الاهتمام بتاريخ السينما المصرية ـ علاقة السينما بالمهرجانات الدولية ـ مقارنة السينما المصرية بغيرها من السينما العربية وغير العربية ـ أهم المشاكل التى تواجهها السينما المصرية ـ المناداة بالنهوض بالسينما المصرية ـ أهم الصفات التى أطلقها كتّاب النشرة على السينما المصرية فى مجال الهجوم عليها.. ولذا كانت قضية الرقابة على الأفلام فى مصر هى قضية مستمرة التداول، لا ينقطع الحديث عنها عادةً، فإن لنشرة نادى السينما بالقاهرة باعاً واضحاً بشأنها.

ضد الرقابة

ويتجلى موقف النشرة من فكرة الرقابة من خلال وجهة النظر الغالب فيها وهى الوقوف ضدها، خاصةً مع العمل على إظهار الآثار السلبية لها، سواء فيما يتصل بالفنان أو فيما يتصل بالجمهور.. غير أن هناك موقفًا استثنائيًا من الرقابة على الأفلام ينتهجه جانب من كتّاب النشرة، وإن كان محدودًا، هناك من يؤازر الرقابة استنادًا إلى نغمة ظروف الحرب (عام ١٩٧٣)، أو استنادًا إلى ميول سياسية خاصة بكاتب النشرة ذاته، أو إلى أسباب أخلاقية.. غير أن كتّاب النشرة لا يتوقفون عن مجرد إبداء الآراء المناهضة للرقابة أو المؤيدة لها، وإنما يجتهد جانب منهم فى فلسفة الرقابة ذاتها أو فى تقديم المقترحات بشأنها.

والمسألة الثالثة فى القضايا العامة السينمائية هى "المسألة اليهودية فى السينما"، فقد أصبح الاتجاه النقدى نحو بحث تأثير المسألة اليهودية فى مصادر الإبداع الفنى عامّة اتجاهًا ملموسًا، ولم يعد الاهتمام بتأثير هذه المسألة مقصورًا على النواحى السياسية والاقتصادية فحسب، ونحن نستطيع أن نحصر عددًا لا بأس به من كتّاب النشرة الذين يتعرضون لهذه المسألة سواء مرة واحدة أو أكثر من مرة، سواء بصفة مباشرة أو بصفة غير مباشرة.. ويتصل نطاق تقديم الفكر النقدى المتصل بالمسألة اليهودية فى السينما بكل من الجنسية ونوع المادة النقدية.. والمقصود بالجنسية: هو جنسية الأعمال الفنية موضوع الدراسة النقدية، ليشمل نطاقها الأفلام الأجنبية والأفلام المصرية وغيرها من أفلام الدول العربية، كما إنه من ناحية جنسية المادة النقدية، فإنه يغلب على النشرة تقديم الفكر المصرى فى هذه المسألة، فضلاً عن بعض المواد المترجمة من مصادر أجنبية.. كما يشمل النطاق أيضًا نوع المادة النقدية، فهى تتنوع ما بين النقد الحوارى ومتابعة المهرجانات السينمائية، بالإضافة إلى الاتجاه الغالب وهو كتابة المقالات النقدية فى هذا المجال.

ومن الناحية الموضوعية فى شأن المسألة اليهودية فى السينما فى النشرة، فإن هناك اختلافاً فى الاتجاهات الفكرية فى النشرة، فهناك اتجاهات لا تحاول أن تجتهد فى وضع أى تأصيل معين من خلال تناولها لهذه المسألة، وتكتفى بالإشارة إلى مظاهرها فى السينما أو إلى آثارها أو إلى الاثنين معًا المظاهر والآثار.

أما الجانب الآخر فى هذا الشأن فهو خاص بالاتجاهات الفكرية التى تحاول أن تجتهد لوضع تأصيل معين من خلال تناول هذه المسألة، أحدهما يؤكد وجود فكرة ما يُسمى بالسينما اليهودية فى السينما العالمية، والاتجاه الآخر يميل إلى نفى هذه الفكرة ولا يرى أن هناك ما يمكن تسميته بالسينما اليهودية، وبين هذين الاتجاهين تتراوح مجموعة من الآراء النقدية الأخرى، ولكن جميع أصحاب الرأى فى هذين الاتجاهين الرئيسيين وما بينهما، يتجهون إلى الإقرار بوجود ما يُسمى "السينما الصهيونية"، ليصبح الاختلاف بين الاتجاهين محصورًا فى مفهوم السينما الصهيونية لدى كل منهما، فبينما يوسع الاتجاه الأول، الذى ينادى بفكرة السينما اليهودية، من مفهوم السينما الصهيونية، فإن الاتجاه الثاني، الذى ينفى فكرة السينما اليهودية، يُضّيق من هذا المفهوم.

قضايا فنية

وفى مقابل القضايا والمسائل العامة التى تتناولها النشرة، من خلال القضايا العامة غير السينمائية والأخرى السينمائية، فإن المحتويات الموضوعية للنشرة تتضمن القضايا والمسائل الفنية، وهذه القضايا الفنية قد تكون عامة، من شأنها أن تتصل بعموم الفنون وليس فن السينما وحده على وجه التحديد، مثل النقد المقارن

ونقد النقد، كما إنها يمكن أن تكون قضايا فنية سينمائية كالعلاقة بين الفيلم ومصدره غير السينمائي، والعلاقة بين السينما والفنون الأخرى، بالإضافة إلى فن اتصال المادة النقدية ذاتها بعناصر فن الفيلم السينمائي. وإذا كان مفهوم النقد السينمائى ينصرف إلى البحث فى العلاقات بين الأفلام وما يتصل بها، كما يبحث فى التأثيرات المتبادلة للأفلام فيما بينها، وكذلك التأثيرات المتبادلة بين السينمائيين فيما بينهم، غير أن مفهوم المقارنة يتسع أكثر من ذلك فى مجال النقد السينمائي؛ وذلك بحكم اتساع مفردات اللغة السينمائية ذاتها من جهة، ومن جهة أخرى بحكم كون السينما فنا يجمع من خلاله نتاج الفنون الإنسانية السابقة له (الشعر ـ الموسيقى ـ الرقص ـ العمارة ـ النحت ـ التصوير)، ومن ثم يتسع مجال المقارنة بما يتفق مع هذا الاتساع ذاته.

وتتركز دراسة الأفلام كموضوع للمقارنة من حيث نوعها، على حالة المقارنة بين الأفلام السينمائية وبعضها البعض، سواء انصبَّت المقارنة على الأفلام منسوبة للأشخاص: (المقارنة بين أكثر من فيلم منسوبين إلى نفس الشخص المخرج/ كاتب سيناريو/ مصور/ ... إلخ أو المقارنة بين أكثر من فيلم منسوبين إلى أكثر من شخص: (فيلم للمخرج (أ) وآخر للمخرج (ب) وثالث للمخرج (ج) ... إلخ) كما قد تنسحب المقارنة بين الأفلام إلى عنصر أو أكثر من عناصر فن الفيلم السينمائى (البناء الدرامي/ موضوع الفيلم، السيناريو، الشخصيات، الحوار، زمن الأحداث ـ البناء السينمائي/ الأسلوب الفني، أماكن التصوير، العمارة والديكور، اللون، الزي، الإضاءة، زوايا التصوير ووضع آلة التصوير، حركة آلة التصوير، شريط الصوت، أساليب الانتقال التمثيلى ـ البناء الفكري/ رؤية المخرج فى روح العمل الفني، الموقف الفكرى للعمل الفني).

كما أن الغرض من المقارنة فى كتابات النشرة ينصرف إلى عدة أمور منها إظهار أوجه الشبه بين أطراف المقارنة (ويتصل بذلك كل من الاعتداء والاقتباس) وإظهار أوجه الاختلاف بين أطراف المقارنة، والمفاضلة بينها، وتقويمها، فضلًا عن إثبات وجهة نظر معينة يتبناها كاتب النشرة.. غير أن دراسة هذا الجانب من النشرة يمكن أن تشير إلى أن هناك مقارنات منقوصة أو مغلوطة، فضلًا أن هناك جانبًا من كتّاب النشرة، ينفى عن مادته النقدية استخدام المقارنة مع إنها موجودة بالفعل فى متن الدراسة.

نقد النقد

وإذا كان نقد النقد هو التناول النقدى للأعمال أو المواد النقدية ذاتها، فإن نشرة نادى السينما تتضمن موادًا ينسحب عليها مفهوم نقد النقد، سواء كان ذلك ينصب على المادة النقدية الأصلية التى يتناولها نقد النقد (نقد فيلم كذا) أو ينصب على موضوع المادة النقدية الأصلية (فيلم كذا).

غير أن اتساع مجال اجتهاد كتّاب النشرة فى مجال نقد النقد السينمائى من شأنه أن يصل إلى الاجتهاد فى تقديم مبادئ نقدية بذاتها (لا يوجد تعارض بين الرومانسية فى الفن والواقعية فى التقديم، وفى تقديم بعض المفاهيم النقدية (الخيال الفنى الفكر السينمائى للفن وظيفة وقائية تقع بين التسكين والإثارة ـ النقد يساوى رؤية)، وفى تقديم بعض المصطلحات النقدية الجديدة (الزمن الضميرى الواقعية الاستعراضية ـ المغامرة فى الشكل ـ الغطاء الثقافى للسينما ـ تبريد الشاشة)، وفى تقديم تعبيرات نقدية مبتكرة (سينما الوعى سينما الصدمة ـ السينما كأهم الصادرات الثقافية ـ السينما الاستهلاكية).

وفى مقابل القضايا الفنية غير السينمائية التى تحتوى موضوعات النشرة عليها، فإنها تحتوى على القضايا الفنية السينمائية، ومن أبرزها دراسة العلاقة بين الفيلم السينمائى ومصدره غير السينمائى (الأدب ـ المسرح ـ الأسطورة ـ الأغنية ـ أحداث الواقع التاريخى والمعاصر)، وذلك من خلال عدد من العناصر مثل مسألة النقل (مدى أمانة النقل بصفة عامة ـ مدى التوسع فى دراسة تفاصيل النقل)، وتقدير قيمة المعالجة السينمائية وأسلوب الإخراج عند تحويل المصدر غير السينمائى إلى فيلم سينمائي، والإشارة إلى فوائد نقل الأدب أو غيره إلى السينما وأسبابه.

أما القضية الفنية السينمائية الأخرى التى تفرض ذاتها فى دراسة اتجاهات كتّاب النشرة فهى الاهتمام بالعلاقة بين السينما وبعض الفنون الأخرى مثل الموسيقى (أعمال سينمائية تتناول سير أعلام الموسيقى ـ المناظرة بين أبنية الفيلم وأبينة العمل الموسيقى استعارة المصطلحات الموسيقية فى تكوين الآراء النقدية السينمائية ـ تأثير استخدام عمل موسيقى معين على القيمة الفنية للفيلم)، وكذلك العلاقة بين السينما والفنون التشكيلية (الربط بين الفيلم ومدارس الفن التشكيلى المقارنة بين عناصر فن الفيلم وعناصر من الفن التشكيلي).

ولكننا عندما ندرس مدى اتصال المواد النقدية التى تقدمها النشرة بعناصر من الفيلم، نكتشف من خلال المراجعة الإحصائية لعينة من حصاد النشرة (السنة ٩ التصنيف ٢ العدد ٢٠) أن كتّاب النشرة يتناولون عناصر فن الفيلم السينمائى بما لا يتجاوز ٩,٧٦٪ تقريبًا من الحجم الكلى لمجلة نصف السنة (محل الفحص)، حيث يتضح أن كتّاب النشرة يغلبون الاهتمام بالناحية الفكرية للفيلم السينمائى على

مشهد من فيلم بداية ونهاية

مشهد من فيلم سمارة الأمير

حساب الناحية الفنية، وهو ما يظهر من خلال واقع نصوص كتّاب آراء كتّاب النشرة أنفسهم التى تتمحور حول الموضوعات الآتية: الاتجاه نحو الفصل بين الشكل والمضمون ـ مسايرة الاتجاه الذى يفضل بحث المضمون الفكرى للفيلم عن بحث غيره.

ولكن ـ ومن جهة أخرى ـ قد لا يرجع السبب فى غلبة الاهتمام بمضمون العمل الفيلمى ومحتواه الفكرى بين كتّاب النشرة إلى السببين السابقين، إذ قد يعود السبب الحقيقى إلى أمور تتصل بإمكانيات الكاتب واستعداداته الذاتية، ومن ذلك وقوع كاتب النشرة فى بعض العيوب التى تقلل من قدرة متابعته لعناصر فن الفيلم لتضمينها فى متن مادته النقدية عن الأفلام (عدم تعريف بعض المصطلحات الفنية التى يستخدمها الكاتب ـ التناقض بين حقيقة مضمون المصطلح وبين غرض الكاتب من استخدامه ـ عدم الاهتمام بعناصر نقدية مهمة قد لا يلتفت الكاتب إليها – ظروف بعض كتّاب النشرة من هواة النقد).. غير إنه من المهم الإشارة إلى أن أعداد نشرة نادى السينما بالقاهرة تتضمن بعض الاتجاهات نحو الاهتمام بعناصر فن الفيلم بطريقة متوازنة، وإن كانت الأمثلة الدالة على ذلك محدودة جدًا.

نتائج

ولكننا نلاحظ أنه على الرغم من وجود العديد من الجوانب الشكلية المميزة فى نشرة نادى السينما بالقاهرة، وعلى الرغم من ثرائها بما تتضمنه من نواح موضوعية متعددة، فإننا يمكن أن نخرج بمجموعة من النتائج لعل أهمها أن هذه النشرة لم تقدم نظرية سينمائية مصرية أو عربية، أو تتبنى مثل هذه النظرية، بالرغم من هذا الثراء الشكلى والموضوعي، فلم تستطع أن تؤدى الدور الذى قامت به كراسات السينما الفرنسية مثلاً بالنسبة لحركة "الموجة الجديدة" فى السينما الفرنسية.. كما أن هذه النشرة لم ترتبط بحركة سينمائية مصرية معينة، مثلما ارتبطت كراسات السينما فى فرنسا بالموجة الجديدة، ومثلما ارتبطت مجلة sequence بالسينما الحرة فى بريطانيا، وكان من المنتظر أن ترتبط نشرة نادى السينما بحركة السينما المصرية الوحيدة، التى جاءت مواكبة لتأسيس نادى السينما بالقاهرة وإصدار نشرته وهى "جماعة السينما الجديدة"، وهو ما لم يحدث بالفعل، سواء لعدم استمرار تجربة هذه الحركة، نتيجة ظروف الإنتاج فى السينما المصرية، أو بسبب عزوف كتّاب النشرة عن تأسيس اتجاه نقدى واضح للتنظير للأفلام قدمتها جماعة السينما الجديدة فى مصر.

وفى رأينا أن التقويم النقدى لمثل هذه التجربة لم ينل حقه كاملاً حتى الآن.. غير أن القيمة الحقيقية لنشرة نادى السينما بالقاهرة تكمن فى الثراء النقدى فى الحياة الثقافية السينمائية فى مصروبقية دول المنطقة الناطقة باللغة العربية، وهو ثراء ناتج عن عنصر التراكم الخاص بها والذى يتمثل فى أعدادها الصادرة على مدار سبعة وعشرين عامًا تقريبًا، مما يجعلها مرجعًا سينمائيًا مصريًا وعربيًا مهمًا فى مجال النقد والثقافة السينمائيين بصفة عامة، كما تعد هذه النشرة نموذجًا مناسبًا لمحاولة إصدار أى نشرة سينمائية متخصصة مماثلة، فضلاً عن أنها إحدى المجالات المتاحة للتجريب فى النقد السينمائى فى مصر، مما ساعد على ظهور أفلام نقدية سينمائية جديدة.

توصيات

ولعل الباحث عن أهمية حماية الثروة النقدية السينمائية فى مصر يرى الآتي:

١- أن تتبنى وزارة الثقافة أو أحد أجهزتها، إعادة نسخ مجلدات نشرة نادى السينما بالقاهرة، ونشرة جمعية الفيلم، وكل ما يمكن الكشف عنه من النشرات السينمائية المتخصصة الأخرى، وتوفير الأعداد المناسبة من مجلدات هذه النشرات لتكون مرجعًا سينمائيًا مناسبًا، ولإتاحة الفرصة للإطلاع عليها.

٢- إعداد الكشافات الخاصة من واقع محتويات مجلدات نشرة نادى السينما بالقاهرة لإتاحة الفرصة لإعداد الدراسات النقدية المتخصصة فى مجالات المعرفة السينمائية المختلفة التى تحتوى مجلدات النشرة عليها (كشاف الأعلام من الكتّاب ـ كشاف الدراسات السينمائية الشاملة ـ كشاف السينما التسجيلية ـ كشاف السينما الأجنبية ـ كشاف السينما العربية ـ كشاف المواد المترجمة ـ كشاف المهرجانات السينمائية ـ كشاف الموضوعات المتخصصة(الحروب ـ الثورات ـ المرأة ـ الطفل ـ العمال ـ النقد المقارن ـ نقد النقد ـ السينما والأدب ـ السينما والموسيقى ـ السينما والمسرح ـ السينما والفن التشكيلي... إلخ).

الإشارات المرجعية:

١- Bawden. Liz Anne: The Oxford Companion to film. London. Oxford university press، ١٩٦٧، P. ١٦٦.

٢- ج. دادلى أندرو: نظريات الفيلم الكبرى، ترجمة: جرجس فؤاد الرشيدى (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧) ص ١٩.

٣- المرجع السابق: ص ٧٩.

٤- هاشم النحاس: نشرة جمعية الفيلم بالقاهرة، العدد ٥ (مايو/ يونيو/ يوليو/ ١٩٦٦) ص ٧١.

٥- ناجى قدري، د. : نشرات السينما فى مصر (القاهرة: المركز القومى للسينما ١٩٩٦) ص ٢٥ – ٢٦.

٦- المرجع السابق، ص ٣١ – ٣٧.

٧- ج. دادلى أندرو: المرجع السابق: ص ١٧٨.

قصة قصيرة

صـديق العصـافـير

سـمير الفيـل

تلك ضرورة . أن أتجه إلى هناك بأقصى سرعة . فأطوى المسافات ، وأبحث عنه فى الثكنات البعيدة التى أخذته ، وطوحته بعيدا عن الدار ، والعصافير ، وأسماك الزينة ، وكلاب السكك المبتردة التى كان يحنو عليها بشكل لم أر أحدا يفعله غيره.

قالت لى أمه : جاءنى صوته منكسرا وحزينا.

انتفضت قلقا ، وزاد توجسى كلما أوغل الوقت فى ريبته .سمعتها تبكى فى حجرتها . رأيت أن أزوره على صعوبة ذلك . لم أفعلها غير مرة واحدة كنت أمر فيها بالقرب من الثكنات ، وانتظرت ساعتين حتى كادت روحى تزهق من الملل . جاءنى يومها فرحا وبشوشا ومد يده ، وتحسس كيس الأطعمة والفواكه . غمز لى بعينيه : أما أنت أحلى أب .

صحت فيه وأنا أتأمله مرحا بزيارتى المفاجئة له ، ومعى صديقى الكاتب : سبحان الله . جندى يحمى الوطن صحيح.

ضحك ساخرا: أحمى الوطن بقطعة خشب لا ذخيرة فيها.

مرت المزحة على خير، وأحضر لنا زجاجتين من المياه الغازية. جلسنا معه يومها لنصف ساعة ثم انصرفنا على الفور فى خفاء . المكان بعيد ، وتحوطه الأسوار من كل جانب ، أما المحاذير فأصعب من أن نتخطاها بسهولة.

قطار التاسعة الذى ركبته نغص علىّ البقية الباقية من صفو ذهنى ؛ فزحامه مروع ، والأجساد تتصارع كى تحصل على رقعة للوقوف فما بالك بالجلوس .

قالت لى وهى تصر لى بعض الأطعمة المطهية منذ دقائق فى ربطة محكمة : كان صوته مشروخا من النحيب .

- هل أخبرك بشيء ؟

- لا .

- فلماذا أذهب ؟

- أنا أدرى بابنى .

- كيف؟

- إنه يتكتم كربه فى صدره.

هل لى أن أتوجه إلى القائد فأخبره أن لى حقا على " الكاكى "حين خدمت على الجبهة لسنوات ، ودونت كل ذلك فى أوراقى .

الطريق ملتو ، وأشجار الكافور مصفوفة فى المنحدرات . كان يجب علىّ أن أتخطى مزلقان السكة الحديد. شعرت أن القطار دهمنى ، وطسنى طسا فتوجعت ، وكان الباب سيارة الميكروباس قد انزلق وسقطت بعد أن خدر الكسل جسدى فرحت أتوجع. السيارة التى ركبتها من محطة القطار حتى الثكنات كانت مفاصلها تطقطق ، وركابها محشورون حشرا كقطعة لحم واحدة . كوب ماء فى يد شاب ملتح راح يقرأ " يس " ، وبرشامة صداع ، مع بعض الماء المزهر المرشوش على الوجه.

وصلت بعد أن عدلت من هيئتى . عساكر فى نفس السن الغض أشاروا لى أن أبقى قليلا فى الظل ريثما يمر الضابط فى نوبته الروتينية .

على الحشائش الخضراء جاءت جلستى ، وخط الجير الأبيض يحدد بوضوح المنطقة المحذورة. وجدته يتلفت ، وبيده قفص صغير من الخيزران ، كان يحركه مسرورا . يميل بجسده الصغير ، وهو يضع الحب فى قبضة يده الصغيرة ليطعم عصافيره الملونة : إحذر أن تنقر أصابعك.

- لا تخف يا أبت.

- هل ميزت الذكر من الأنثى؟

- طبعا ، وسأريك.

أدخل يده مترددا فانكمش طائر ، ودخل العش الخشبى فى سقف القفص فيما بقى الطائر الآخر يقرب منقاره الصغير المسحوب من اليد فى رهبة ينقرها نقرة إثر نقرة ، ويصدر صوتا أقرب للشقشقة الخجولة.

اقتربت من كشك الشرطة وسألت : هل أخبرتموه أنى هنا ؟

- نعم. سيأتى .

- لقد تأخر .

- عليك بالصبر قليلا.

- أنا صابر.

- اختف هناك لو سمحت . وجودك يسبب لنا المشاكل.

فى تلك اللحظة وجدته أمامى ، وقد طال شبرين. تراجع عندما رآنى ، وتلجلج فى الكلام : أنا نجحت.

- مبروك . هديتك ستكون أول الشهر.

- لا أريد هدية يا أبي.

- لكننى وعدتك.

- اسمح لى أن أربى الكلب .

- ستغضب أمك فهو سينجس لها المطرح.

- سأغسله بالماء والصابون كل صباح.

- لن ترضى ، ستنقض وضوءها.

- لكننى أريد أن يكون معى .

سمح بفسحة صغيرة وسع بها المكان وأرانى إياه. كان كلبا بلديا رخيصا لكنه فى غاية المرح . يتمسح فى بنطلونه ، ويهز ذيله فى حبور .

- لا داعى للمشاكل .

- والله لن أحدث أية مشكلة .

- أبعد عن الشر وغنى له.

- أى شر . الكلاب تجلب الخير.

- يمكنك أن تشترى مسدسا بطلقات ، وتلعب " عسكر وحرامية" .

- لم أعد طفلا.

- قلت لك أن الكلب نجس .

- لكننى لست أمرأة لأربى قططا .

- لا قطط ولا كلاب.

جاءت أمه فى تلك اللحظة ، وحالما وقع نظرها

على الكلب صرخت ، وأقسمت ألا يدخل البيت أبدا. هى أو هو . وقد انتصرت على الكلب فقد كانت هى الأهم . رأيته يبكى ويخفى دموعه بظاهر يده قبل أن يعطينا ظهره .

مرت سيارة التعيين فاختفى الصغير وأمه ، ومرّ كلب هرم لا يشبه الكلب الذى كان الولد قد ربطه بحزام جلدى فى عنقه مع شريط من الستان الأحمر منذ سنوات . سمعت لغطا وأصوات ترتفع كى يسرع العساكر بحمل "أروانات" التعيين لتدخل المعسكر بسرعة . مرت سحابة داكنة فأظلت المشهد ، وتفصد العرق على جبهتى ، وأنا أحرك مسبحتى الكهرمان فى جلستى القرفصاء ، والعشب يتحرك بنسيم الشمال الذى يسرى بنظام عجيب .

وضع يديه الصغيرتين على وجهى ، وهمس بصوت خاله غليظا: من أنا ؟

ـ أنت الديك؟

ـ وما لون ريشى ؟

ـ أحمر على أسود.

ـ هل أبيض أم ألد؟

ـ لا هذا ولا ذاك. الدجاجة هى التى تبيض.

ـ وما كلمة السر؟

ـ الديك الفصيح يطلع من البيضة يصيح.

رفع كفيه ، وقال لى فى خيبة أمل مصطنعة : عليك واحد . لكنك كشفتني.

وخلفه وجدت صندوق صغير وبداخله مجموعة من البلى الزجاجى الملون . طلب منى أن يلعب معى " فى العش ولاّ فى الطار " . غلبته مرة ، وغلبنى مرتين ، دققت فى ملامحح وجهه كانت سمرة خفيفة تميزه ، رأيت أنه قد قصر ثلاثة أشبار ؛ لأننى حينما حملته لأدور به فى البلكونة مثلما كنت أفعل كلما عدت من العمل وجدته قد خف ، وخف حتى أننى شعرت أنه صار فى خفة الريشة ، وحينما أدوخ وتدور بى الدنيا أجده ينزل بهدوء ، و يضع صدره اللاهث على الكنبة الخضراء بمنمنماتها البنية ، وهو يشهق : أنت سكرت.

سألته وأنا اقرب وجهى من عينيه البنيتين : من أخبرك بمسألة السكر يا ولد؟

ـ أنت.

ـ متى؟

ـ يوم ذهبنا للصيد قلت لى أن اصطياد كل هذا البلطى أسكرك . ورأيتك تتطوح؟

ـ أنا يا ابن الذين...

حملت الصرة من جديد وحاذيت السور ، وذهبت إلى البوابة الخلفية ، فصدمت لأن الجنزير الحديدى كان يغلقها بإحكام شديد . عدت شاعرا بالضياع ، ومالبث أن غمرتنى نوبة من الضيق .

قربت وجهى من شبكة الحديد بفتحتها المدورة : أهو بخير؟

ـ نعم.

ـ لماذا تأخر؟

ـ سيأتيك حالا بعد أن نجهز الأمر.

ـ ما الذى تجهزونه ؟

ـ لا شيء .

قبل أن أحتج وأضرب بقبضتى الباب المغلق ، وضعت يدى على شعره الناعم ، ولاحظت انه مبتل . ملابسه كانت هى الأخرى تقطر الماء .

قسوت عليه وأنا أهدده بالكلام : سأضربك لو كذبت علىّ.

ـ لن أكذب.

ـ هل نزلت النيل؟

ـ نعم.

ـ لماذا عصيت أوامري؟

ـ كنت أريد أن أعرف كيف تسبح الأسماك.

ـ بالزعانف والذيل .

ـ عرفت ذلك لأننى صرت فى النهر سمكة !

ـ وماذا لو غرقت ؟

ـ كان معنا طوق مطاط.

ـ إذن هو شيء مدبر.

ـ أبدا.

ـ من كان معك من الأولاد. سأخرب بيوتهم .

ـ لا أعرفهم.

كنت أدرك أنه يتستر عليهم ، ويحميهم بصمته . خلصتنه أمه من ضرباتى الطائشة . فز الولد من مكانه عندما لوّحت له أن يذهب ليغير ملابسه ، وأقسمت برحمة أبى أن أحرمه من المصروف شهرا.

ربما سمعنى لأنه ابتعد عنى ، واستعصم بالصمت وهو يجذف بيدين قويتين مبتعدا عن الشاطيء ، صحت فيه أن يعود ، لكنه طلب منى أن انتظر لدقائق ، وابتعد حتى لم أعد أرى القارب . بعد أن غفوت من التعب وجدته عائدا ويده تلوح لى والأخرى تحمل جرة من الفخار . كان ريقى جافا فتجرعت الماء السلسبيل . هبط من القارب ، ثم ربطه فى حبل قصير مجدول بشجرة سدر ، وهزنى : أفق.

أفقت فعلا فإذا السور بنفس امتداده البعيد البعيد ، وصفوف من العساكر تدخل ، ويغلق الباب من جديد. أنّت المفاصل وسمعت من ينادى باسمه . فتح الباب المواجه لجلستى بشكل موارب، وسمحوا لى بالدخول.

ـ ابنى .

كان حليق الشعر .

ـ ماذا بك؟

صمته يؤرقنى ، وفى عينيه دموع حبستها كرامة لشاب يقترب من حدود الرجولة.

ـ هل آذوك يابني؟

لمحت خيطا لا يكاد يرى من الأسى يتسلل إلى الوجنتين.

قصة قصيرة

- لماذا جئت ؟
- لأراك؟
- حضورك أتعسنى .
- لم أقصد .
- تحملت الألم وحدى .
- والآن ..
- أفسدت كل شيء .
- لماذا تعاتبنى ؟ ماذا حدث ؟ هل فعلوها معك؟
- نعم يا أبى . دخلت السجن .
- وضح لى . ماذا فعلت ؟
- كنت فى الخدمة ، وكاد زميلى يقع من طوله لأنه صائم طول اليوم.
- ثم؟
- تركت مكانى للحظات كى حضر له زمزمية ماء.
- ولماذا لم يذهب هو؟
- الواجب كان يقتضى أن أفعل أنا.
- لماذا؟
- كان يغمغم كالشارد أنه عطشان . وقد ذهبت دون أن أفكر فى العواقب .ثم أن الجميع يفعلها .

أكملت : وجاء الضابط ، وأحالك " مكتبا " إلى القائد.

- نعم.
- والباقى معلوم.
- لكننى ورحمة جدى لم أفعل ما يستوجب العار.
- أعرف . لكنك أخطات. لا يترك جندى مكان خفرته.
- آه . قوانين الضبط والربط.
- بدون ذلك لا ينتظم الأمر .
- أكنت أتركه يسقط من الإعياء؟
- وماذا حدث لك هناك؟
- لا شيء .
- بل حدث .
- قيدوا يديّ ، وصفدوا أقدامى بالأغلال لأسبوع كامل؟!
- أسبوع. كان يكفى خدمتان زيادة .
- نعم . لم أذق النوم يا أبى أسبوعا.

تأملت وجهه الهضيم ، والتفت إلى العساكر الذين أخلوا لنا الحجرة الملاصقة للبوابة . كانوا يتحدثون فى همهمة غاضبة ، وقلوبهم مع زميلهم . أبنى . قال لى واحد من العساكر وهو يعدل الكاب: ابنك جدع .

وجاء صوت لشاب نحيل فى نفس سمرته : طيب وخدوم .

أحضر ثالث كرسى وربت على كتفى : نحن نحبه جدا .

تحركت أصابعه على الأورج ، وتصاعدت النغمات فملأت المكان " حمامة بيضا .. ومنين أجيبها " . كنت أشجعه بهزات من رأسى ، وكانت أمى تقف بالصينية على الباب متسمرة ، وهى توّقع دقات متتالية بمشط قدمها الأيسر. غنى بصوت ملائكى " طارت يا نينة . عند صاحبها " . صدمتنى النظرات المصوبة نحوى من ثلاثتهم . انصرفوا وتركونى معه ثانية .

صرنا بمفردنا .

قلت لأنهى الحديث المليء بالمرارة : هى تجربة.

- لم تعد الحياة مقبولة.
- كلنا تعرضنا لأكثر من هذا.
- أنا لم أتعود.

غمرنى السكون ، ورسفت فى كثبان رملية هائلة أوشكت أن تبتلعنى فصرخت فى الصحراء اللانهائية : أريد جرعة ماء .

سألنى ، وأنا أمد يدى بالصرة : ماهذا؟

- طعام جهزته أمك؟
- لا أريده .
- لو أرجعته ستقلق.
- ضعه هنا.
- حاضر.
- من فضلك لا تخبرها بما حدث لي.
- لا ، لن أخبرها.
- قل لها أننى بخير.
- سأقول .
- وقفص العصافير الذى كنت أخبئه فوق السطوح.
- أعرفه . ماله ؟
- من فضلك تخلص منه.
- لكن.
- ولى عندك طلب بسيط يا أبي.
- تفضل.
- فتش لى عن عقد عمل عندما أنهى خدمتي.
- لكننى لا أريد لك أن تسافر.
- سأبحث أنا.

كانت ضمته حنونة ، وموجعة . فى كل مرة كان يغادر البيت كنت أكتفى أن أسلم عليه بحرارة. مع الضمة الرحيمة شعرت بروحه المتعبة تنهنه .تحاشيت أن يقع بصرى عليه . تسرسب صوته مختنقا : مع السلامة.

صوبت نظرى إلى الرمل الأخرس . تأهبت للإنصراف ، ولم أنظر خلفى ، فيما كان العساكر يفكون الجنازير كى أعود للطريق الذى أتيت منه.

عواصم ثقافية

القاهرة

عميد الدراسات الإسلامية يهدى مكتبته للمجمع العلمى

أهدى د. أحمد البساطى عميد كلية الدراسات الإسلامية والعربية السابق بجامعة الأزهر مكتبته الكاملة للمجمع العلمى كنواة أولى لإعادة تأسيسه بعد كارثة احتراقه.

وتضم المكتبة أكثر من ألف عنوان من أمهات الكتب فى مجالات العلوم الاجتماعية والفلسفية ويرجع تاريخها إلى ما قبل الحرب العالمية، وجميعها باللغة الفرنسية.

وفى تصريح خاص للمجلة قال: قمت فى بداية عام ٢٠١١ بالتبرع بمكتبتى العربية الأولى إلى مكتبة الأزهر الشريف وهى عبارة عن ١٦٨٠ مؤلفا باللغة العربية.. وصلت بعض المؤلفات هذه المؤلفات إلى أكثر من عشرين مجلدا مثل كتاب الحضارة، والقواميس مثل لسان العرب ـ ثمانى مجلدات ـ بجانب كتب الفقه والتفسير والحديث وكتب فى مجال علم الاجتماع والفلسفة الإسلامية وهى جميعا فى شكل مجلدات كاملة.

أما مكتبتى الفرنسية التى أهديتها للمجمع فقد جمعتها أثناء وجودى فى فرنسا، وتضم بعض كتب فى علم الاجتماع ـ أنواعه وأقسامه وقواميسه ـ وبعض ترجمات فرنسية لعلماء فرنسيين فى هذا المجال بجانب كتب عن الفلسفة، وكتب ألفها العلماء الفرنسيون عن الإسلام، ومن بينها كتب يرجع تاريخها إلى الحرب العالمية الثانية وما قبلها.

وأضاف: المكتبة تضم عددا من المؤلفات المتميزة والفريدة مما يشكل نواة طيبة لإعادة تأسيس مكتبة المجمع العلمى، ولعودة دوره فى إشعاع العطاء العلمى.

جدير بالذكر أن د. البساطى عمل مستشارا لمجمع البحوث الإسلامية وعميدا لكلية الدراسات الإسلامية والعربية، وله العديد من المؤلفات فى مجال مقارنة الأديان.

نيرمين العطّار

أحمد البساطى

طهران

حضور مصرى فى معرض طهران للكتاب

يعد معرض طهران الدولى للكتاب الذى اختتم فعالياته ٢٥ مايو الماضى أحد أهم الأحداث الثقافية فى مجال النشر فى قارة أسيا فالمعرض الذى يقام على مساحة ١٢٠ ألف متر مربع يعتبر من أضخم وأكبر المعارض على مستوى العالم.

شاركت فى الدورة الخامسة والعشرين للمعرض ـ اليوبيل الفضى ـ ثمانون دولة عربية وأوربية فضلا عن ٢٤٠٠ دار نشر إيرانية،

وقد شهدت الدورة الأخيرة لمعرض طهران عرض الترجمة البرتغالية للقران الكريم من خلال معروضات جناح جمعية الصداقة الإيرانية البرازيلية.

كما حظى الجناح المصرى بحضور كثيف وعرضت دور النشر المصرية أكثر من خمسة آلاف عنوان جديد.. كما تميز المعرض فى يوبيله الفضى بالمشاركة الكثيفة لدولة الهند التى قدمت حوالى ٤٠٠عنوان للمرة الأولى فى تاريخ المعرض تنوعت بين العلوم الطبية والعلوم الاجتماعية وكتب الأطفال والكتب الفنية.

وضمن فعاليات المعرض أطلق القائمون على اليوم الثامن من أيامه اسم "الصحوة البحرينية" تضامنا مع الشعب البحرينى حيث تم عرض أعمال لنشطاء سياسيين بارزين فى البحرين بالإضافة إلى معرض للصور الفوتوغرافية والملصقات والمنتجات الثقافية لثورة البحرين.

بوستر المعرض فى يوبيله الفضى

جانب من المعرض فى طهران

عواصم ثقافية

باماكو

فريق مالى يتحدى الحرب بالموسيقى

يقوم فريق "توارج تارينارين" المالى بجولة غنائية فى العديد من الدول الأوروبية ، من بينها إحياء حفل غنائى كبير فى ستاد فرنسا فى الـ٣٠ من يونيو المقبل.. وذلك بمناسبة صدور الألبوم الغنائى الخامس للفريق والذى صدر تحت عنوان "تسالى" فى فبراير الماضى ونال عددًا من الجوائز الموسيقية لاعتماده على التجديد فى الموسيقى ومعانى الأغنيات المحفزة للفهم والإدراك.

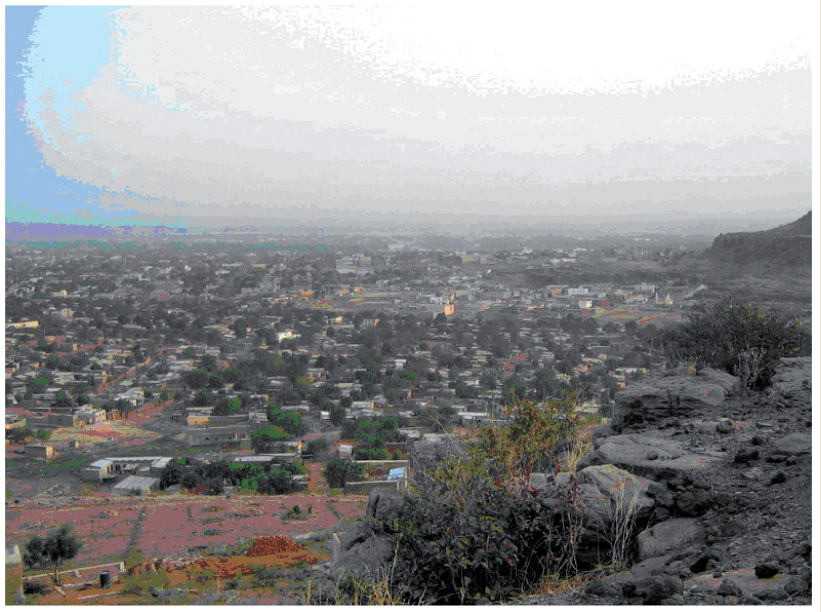
وفريق "توارج تارينارين" نشأ سنة ١٩٨٢ واسمه يعنى الصحراء بلغة أهل البلاد، ومنذ نشأته يعد وسيلة توصيل أصوات المواطنين فى مالى للعالم كله.

وفى حوار أجرته الصحافة الفرنسية مع قائد الفريق - إبراهيم الحبيب - أشار إلى أن الفريق يغنى منذ أكثر من ٣٠ عاما كوسيلة للتعبير عن الناس وقال لذا تجدنا نغنى نفس الأغانى ونعيدها كثيرا، لأننا اكتشفنا أننا رغم الاستقلال لا نستطيع بناء مستشفى أو حتى مدرسة. وفهمنا أننا يجب أن نعتمد على أنفسنا لنحقق ما نريد.

وأضاف: الأوضاع فى مالى أصبحت أكثر تعقيدا بسبب الصراع على الحكم وعدم تفهم الساسة للكثير من احتياجات الناس هناك.

وأشار إلى أنه فى عام ١٩٩٠ اضطر هو وأحد أعضاء الفريق لحمل السلاح والقتال نتيجة الصراعات الخطيرة التى نشبت فى مالى لكن هذه التجربة جعلتهم يؤمنون بأن الفن أيضا له أسلحته التى يعبر بها عن نفسه ويفرض بها أفكاره.

وحول سؤال عن تدخل - تنظيم القاعدة - فى شئون البلاد قال إبراهيم الحبيب قائد الفريق إنها أمور غير حقيقية لأن المقاومة تقوم من أهل مالى أنفسهم الذين يبحثون عن الحرية، فالبلد مليئة بكنوز من اليورانيوم والبترول مما يزيد الأطماع الخارجية.



العاصمة المالية «باماكو»

ليبر فيل

«الصياد» تحلم بانعتاق أفريقيا

"الصياد" عنوان أحد أبرز روايات الكاتب الجابونى جانيس أوتسيان التى صدرت أخيرًا ويتناول فيها قصة صراع إنسان عادى ومحاولته للهروب من الشرطة فى الجابون.

وفى حوار مع الكاتب ذكر أنه يكتب دراسات بجانب القصص الشعبية ورغم الاختلاف الذى يعتقده البعض فإنه يرى أنهما وسيلته لعرض أكثر سلبيات مجتمعه تأثيرا فى القارئ.. وأشار إلى أنه عاش فترة طويلة فى الولايات المتحدة الأمريكية مما كان له أثر كبير فى حياته وتناوله للحقائق فى بلده.

الجابون ومحاولة مواجهة السلبيات

أحد الأشخاص الذين تم إلقاء القبض عليهم أعقاب انفجار قنبلة عام ١٩٥٥

جدير بالذكر أن رواية أوتسيان والتى تحمل عنوان "الحياة القذرة" كانت قد حصلت على جائزة أفضل الأعمال الأدبية فى الجابون عام ٢٠١٠ . ومن المعروف عن جانيس أوتسيان أنه يستخدم فى كتاباته العبارات الغربية ويتناول دوما المجتمعات الفقيرة فى مواجهة محاولات السيطرة والاستعمار التى تعانى منها البلاد الأفريقية.. كما تطرح كتاباته الكثير من الأفكار الصادمة.

وعن آخر أعماله أشار الكاتب الجابونى إلى أنه يعكف على كتابة دراسة عن – على جابون – وتأثيره السيئ على دولته بعنوان "على جابون قتلنى".

حرب التحرير فى الاحتفال باستقلال الجزائر

بمناسبة مرور ٥٠ عاما على استقلال الجزائر، صدرت العديد من الكتب عن نضال الشعب الجزائرى ضد الاحتلال الفرنسى حتى الاستقلال عام ١٩٦٢.

وكانت فرنسا قد أعلنت مع نهاية العام الماضى عن إصدار ما بين ١٠٠ إلى ١٥٠ كتابا حول تفاصيل تلك الفترة المهمة فى التاريخ الجزائرى.

جدير بالذكر أن الجزائر تبدأ احتفالاتها بالاستقلال فى شهر يوليه القادم.

وأخيرًا صدرت العديد من الكتب أغلبها بأقلام صحفيين وتحمل شهادات أشخاص عاصروا تلك الفترة من نضال الجزائر ضد الاحتلال والهجرات الجماعية والصراع الدولى.

من بين تلك الأعمال كتاب "بدون حقائب أو أمتعة" للمؤلف بيار دوم، و كتاب "صمت الدولة" للكاتب جون جاك جوردى الذى يتناول فيه عمليات القتل التى تعرض لها الأوربيون حتى منتصف ١٩٦٢.

ومن أبرز تلك المجموعة كتاب عن ذكريات برتراند لو جوندر الرأس المدبر لمنظمة السلاح السرى بالجزائر فى تلك الفترة.

الكتب الصادرة تضم العديد من الوقائع وتصحح العديد من المفاهيم المتداولة فى ذلك الحين ومنها، العنف المرتبط بالمقاومة الجزائرية.. والعدد الحقيقى للضحايا وغيرها.

موسكو

«المجوهرات» تحكى قصة «بالانتشين» على البولشوى

زمرد، ألماس ، ياقوت.. كل هذه الأحجار الكريمة تراقصت على مسرح البولشوى فى " باليه " شديد الترف والبذخ يحكى قصة حياة أسطورة الباليه "بالانتشين".. مؤسس فن الباليه فى أمريكا الشمالية.

ثلاثة فصول تحكى ثلاث مراحل فى حياة "بالانتشين"، لكل فصل جواهره النبيلة فالألماس بلونه الأبيض الهادئ يشع رومانسية على ألحان الموسيقار تشايكوفسكي، ليرمز إلى صبا "بالانتشين" وعمله فى مسرح مارينسكى فى بطرسبرج. ويأتى الزمرد بخضاره الزاهى على موسيقى "فاريه" خير حكاء عن حياة "بالانتشين" الخصبة فى باريس عاصمة النور ثم عمله فى مسرح دياجليف الشهير، وأخيرا تسيطر حمرة الياقوت على خشبة مسرح البولشوى فى إشارة إلى أهم مراحل الفنان الروسى وهى الفترة التى عاشها فى الولايات المتحدة الأميركية ليؤسس الباليه فى تلك القارة.. ويصاحب ذلك الألحان المحمومة للموسيقار الروسى الشهير إيجور سترافينسكي.

جانب من العرض

الجديد فيما يقدمه البولشوى هذه المرة كما تقول مصممة الأزياء المعروفة "يلينا زيتازوفا " هو أن أزياء هذا العرض والمجوهرات لم يقم بتصميمها فنانون فقط ولكن اشترك معهم كبار الجواهرجية فى التصميم مما جعل راقصى البولشوى يتلألئون بإبهار يفوق إبهار الجواهر التى يرتدونها. يأتى هذا العرض فى إطار تحول مسرح البولشوى من مجرد رمز من رموز الفن الكلاسيكى الراقى إلى البحث عن أشكال جديدة لفن الباليه، ليخلق جدلا بديعا ما بين سحر الكلاسيكيات الذى لا ينتهى ومتعة اكتشاف الجديد فى توليفة استثنائية لا يستطيع أن يقدمها سوى مسرح البولشوي، الذى تأسس عام ١٧٧٦ كفرقة لتقديم الباليه على يد بيتر أورسوف وميخائيل مدوكس حيث كانت العروض تقدم اماكن خاصة ، ثم أصبحت الفرقة تقدم عروضها حصريا على مسرح بتروفسكى الذى احترق تماما فى حادثة تذكرنا بحادث احتراق دار الأوبرا المصرية، حتى تم بناء المسرح الحالى للبولشوى عام ١٨٢٥

باليه "بالانتشين" قدم للمرة الأولى عام ١٩٦٧ فى باليه من فصل واحد فقط ونال وقتها استحسانا وشهرة كبيرين.. واليوم يعود فضل تقديمه بمثل هذا البذخ للترميمات الكثيرة التى شهدها مسرح البولشوى أخيرًا، والتى جعلته يتمتع بنظام تكنولوجى فائق الحداثة على مستوى النظام الصوتى وكذلك فيما يخص معدات ونظم الإضاءة ليعود مشعا من جديد بعروضه وراقصيه وجواهره التى تريد روسيا أن تسترجعها من جديد.

إيران تفوز بجائزة التصوير فى بوسطن

اختار مهرجان بوسطن الدولى للأفلام المستقلة فى دورته العاشرة التى اختتمت فعالياتها منتصف مايو الفيلم الإيرانى "كلجهرة" ليفوز بجائزة أفضل تصوير سينمائي.

ومهرجان "بوسطن" الذى نشأ عام ٢٠٠٢ جاء لمواجهة السينما الهوليودية وإعطاء الفرصة أمام عرض نوعيات مختلفة من الأفلام السينمائية غير التى تسيطر على هوليود.

تدور أحداث "كلجهرة" فى مدينة كابول حيث يعيش أشرف خان الذى يمتلك دارا للعرض السينمائي، لكن اشتعال الحرب الأهلية يشرد اشرف خان وتأتى النيران على دار السينما التى يمتلكها وتتخطى ذلك لتلتهم دار الأفلام الوطنية فى البلاد حيث التاريخ الفنى لأفغانستان

الفيلم.. مقاربة شديدة الإنسانية للتاريخ الأفغانى الدامى الذى يبدو حتى الان ملغزا أمام الكثير من المشاهدين.

شارك فى هذه الدورة العاشرة من المهرجان كل من فرنسا وانجلترا والمكسيك والبرازيل وألمانيا وباكستان وكوريا وهولندا، إضافة إلى الولايات المتحدة.

جدير بالذكر أن الأفلام الأمريكية المشاركة هى أعمال أنتجت خارج استديوهات هوليود وتضم الأفلام القصيرة، والوثائقية، والروائية وأفلام التحريك والأفلام التجريبية.

وتعد أحد أهم إنجازات المهرجان هو تجميع القائمين على صناعة تلك النوعية من الأفلام مخرجين وممثلين ومنتجين فى بيئة متفاعلة خصبة ثم إعطاء الجمهور فرصة للقاء بهم وسؤالهم عن الأفلام خلال ندوات تعقب عرض كل فيلم.

لقطة من فيلم كلجهرة

«كلجهرة» يحصد جائزة التصوير

عَشَـــاءُ الْعَـائِلـةِ

قصة : أندريه شديد
ترجمة : عاطف محمد عبد المجيد

(مَنْ سَيمْنحُنى شَخْصاً يَنتظرُني؟)
كتاب چوب.

فيما مضى..كنتُ أعملُ بائعَ كُتُب..ثم أُصبْتُ لفترة طويلة بمرض جعلنى أمْكثُ بعيداً عن ممارسة أى نشاط.

اليوم..لديَّ محلٌ مندوب عقاقير طبية.. أربحُ من خلاله وجودي.أروحُ.. أجئُ..حقيبةٌ مكتظةٌ بالعَيِّنات فى يدي.أبداً لمْ تجْعلْنى الهموم أنهارُ تماماً..لديَّ قاربٌ مُعلَّقٌ فى القلب..يتصرف بحيث أفْلتُ فجأة من كل شيء..وأشعرُ وكأننى حُرٌّ من جديد.

أسكنُ..أنا وابني..فى مدينة على شاطئ البحر المتوسط..مدينة صاخبة ..زاخرة..تبدو وكأنها كالأصداف أسفل الشمس عَقِبُ مطر نادر غير أنه شديد.

الأصوات..الألوان ..الآراء..كل ذلك فى حالة تناقض معاً..وكل هذه الضجة تروق لى .

الصباح الآخر..كأننى كنتُ أتسكَّعُ مع حقيبتي..واجهةُ بائع الخضراوات تعكسُ صورتي.لم يكن أنطوان مُخْطئاً..كان شَعْرى طويلاً للغاية..(يبدو عليكَ وكأنكَ فنان!) قالها لى بنبرة تحتقرنى قليلاً.

أنطوان..ابني..ولد مجتهد..مستقبله يشبهُ مستقبل رجل متجوِّل..قدراته تُلْفتُ النظر..بعد أن أصبح يُلقَّبُ بوكيل الإدارة.الرجل الصيرفى سيزوِّجه ابنته.ماذا فعلتُ أنا من أجل أن يوَّفق طفل مثله؟

بينما أعبرُ الأيام..قدمى على الأرض.. والروح فى موضع آخر..يتقدم أنطوان.. معْصوماً..وببطء شديد.يوم أن كان صبياً.. كنتُ أنا شخصاً ما بالنسبة له.قامتى أثَّرتْ عليه بلا ريب.كان يُقلِّدُ إشاراتي.كان يقفزُ حتى عنقى وينادينى قائلاً يا (جبلي).

مع أنه لم يصل أبداً إلى قامتي..حالياً.. علىَّ أن أذكرَ له الرسم الدقيق للطائر الذى يُسمى (طويل الساق).لمْ يَعُدْ يستمعُ إليَّ حينما أتحدَّث إليه ..أما أنا فأصْغى إليه لحظة أن يُحدثني.الأفق بالنسبة له يتماس.. والمشاعر تتلاحظ..فيما الحياة بمثابة لُعْبة لا تتغيَّرُ توافيقها.بالنسبة لى ..كلما تعلمتُ.. أرهقنى الجهل..كثيراً ما أشاهد الحياة..قليلاً ما أراها.ثقته تُنْهكُ ثقتي..إنْ كانت لديَّ ثقة!

معه حق أنطوان.. الشَّعْرُ على الرقبة يُضفى علىَّ مظْهراً غريباً..لقد قرَّرْتُ فى الحال أن أهذَّبه.كان يجب على ابنى أنْ يُقدِّمني..فى اليوم التالي..إلى عائلة زوجته المُقْبلة.لقد كان مُتردِّداً فى فعْل هذا حتى هذى اللحظة.وأنا لمْ أكُنْ أريد أن أعانقه بأى طريقة.

ولَجْتُ.آنئذ.فى أوَّلِ بهْوٍ سنح لنا.

×××

هناك..كان فى المدخل أربعة حلاقين..وما من زبون واحد.بصوت رنَّان رحَّبَ المدير بى قاصداً أن يُخْرخ الثلاثةَ الباقين من جمودهم.

فى لحظة..أحسستُ.تقريباً.أننى فوق الكرسي..كمحور ارتكاز..الأكتاف تغطيها قطعة قماش بيضاء..مريلة أخرى تلتفُّ حول رقبتي..وعلى الفور راحت المقصاتُ فى الطقطقة.

ـ أنتَ ترغب.حقيقة.فى قَصَّة جيدة..كان المدير رجلاً ضخماً وودوداً..وله شارب مدهون. هنَّأنى فوراً على جودة شَعْري.

ـ كان الكثيرونُ من الشبابِ يحسدونك على هذا.

فكرتُ أنا فى الحال..مع الأسف..فى صلع أنطوان المبكر.

ـ ستتناولُ كوباً من القهوة..اقترح ذلك متأخراً..فى اللحظة التى دخل فيها أحدُ معاونيه..حاملاً معه فنجانيْن يتصاعد بخارهما فوق صينية من قصدير.كنا نحتسى القهوة ونحن نتبادل أطراف الحديث معًا.كان يبدو عليه أنه ارتحل كثيراً..وجَّهْتُ إليه عدداً كبيراً من الأسئلة التى أجاب عليها بسرور جليٍّ.لكنْ..ما إن تناول المقص مرة أخرى.. فهمْتُ أنه فى حاجة إلى الهدوء.ناسياً رأسى آنئذ فى يديْ هذا الرجل البشوش ..انغمستُ فى كومة من الجرائد التى وُضعتْ برصانة فوق ركبتيّ. انتهت الجلسة ومازلتُ متأثراً جداً بالحادث الذى قرأته ـ طفل عُومِلَ بشراسة من قِبَل زوجة أبيه..ثم حُبسَ لمدة أسبوع منفرداً ـ لقد نسيتُ أن ألقى نظرة خاطفة فى المرآة.

ـ كمْ علىَّ دفعُه لكَ؟

ـ ما تريد أن تدفعه.

الأسعار فى بلادنا تتغيَّرُ وفْقَ تعاطفنا معاً..والمناسبة والوقت..وأنا فى حالة خجل طبيعي..انسحبتُ بشكل سيىء من هذه الحرية الواضحة.

ـ لكن أيضاً....

ـ ليت هذا لم يحدث فيما بيننا..ردَّ الرجل.. مُضاعفاً اضطرابى وحيرتي.كان اضطرابى يقتضى أن يكون مرئياً إذ ـ ليأخذنى برأفة ـ قال محدثى رقماً بدا لى إلى حد مغالٍ فيه ـ بَخْساً. فى غضون ذلك لم أكن لأجرؤ على الإصرار. لقد أدركتُ ـ بالأحرى ـ أننى زبون ذلك الصباح الوحيد.ولقد توسلتُ إليه ـ آنئذ ـ أن يُضيف ثمن القهوة إلى المبلغ..لكنه اغتاظ هذه المرة:

ـ أنتَ تُسيئ إليَّ ! لقد دخلتَ عندى للمرة الأولى..ونحن نتحدث كأصدقاء دائمين.. فإذا بكَ تطلبُ منى أن أحاسبكَ على القهوة. شكرته.. وأنا فى حالة ارتباك..صافحته شاداً على يده..ووعدته بالعودة مرة أخرى.أنتَ هنا فى بيتكَ..قالها لى وهو يرافقنى حتى عتبة الباب.

البنك الذى يعمل فيه ابنى يقع على بعد خطوات من محل ذلك الحلاق،

مما كان مصادفة سعيدة أتاحت لى وقت خروجى أن ألتقى بأنطوان.

وفور أن لمحني..راح يصيح:

ـ أيَّةُ رأس صُنعتْ لكَ! إنَّ هذا لشئ فظيع.. يا عجوزى المسكين.. ولكأنكَ عائد لِتوِّكَ من السجن!

لقد فهمتُ من قسمات وجهه أنه ليس وارداً ـ بالنسبة لى أن يصْطحبنى معه إلى العشاء الذى دُعى إليه لدى عائلة زوجته..وأنه قد أصابه القلق وهو يحاول العثور على سبب معقول لغيابي.على ذلك.. ابتعد مسرعاً..عائداً إلى الوراء مرة أو مرتين وكأنه يُطمْئِنُ نفسه أننى لن أقتفى أثر خطاه.أحسستُ أن قَدميَّ ثقيلتان. رغبة ما فى أن أتغافل عن نفسي..فى أن أنتظر طفلاً ـ يشبه أنطوان للوهلة الأولى ـ يضع يده فى يدى ويساعدنى فى الوقوف.

ـ شخص ما ناداني:

ـ أَمْسِكْ..لقد نسيتَ هذا.إنه الحلاق الذى فرِحَ برجوعي..راداً إلى حقيبتي.ضربة يده الودودة التى أعطانيها ـ بعد ذلك ـ على كتفى أعادتنى إلى وعيي.

ـ أنا وحيد..قلتُ ذلك له..وأضفتُ: هل ترغب فى أن نأكل معاً؟

وأشرتُ إلى مكان الكافيتريا التى تواجهنا..والتى طَغَتْ مناضدها على الرصيف. وافقَ قائلاً :

ـ يحينُ وقت إغلاق المحل وأعود .

عبرتُ قارعة الطريق.وقتها كنتُ أشعر بحرارة..فالشمس قوية وهى أعلى المدينة.. مقترنة بجمجمتى التى لم تعُدْ تَقِى شَعْري. من حيث كنتُ أجلسُ رحتُ أطلُّ على البنك وأيضاً على مَتْجَرِ صديقى الجديد.وأنا أنتظرُ.. كنتُ أُقلِّب نظرى فيما بينهما.فيما راحت سلة المنطاد ترتفع فى هدوء!

××أندريه شديد ..أديبة فرنسية ولدت فى القاهرة فى (١٩٢٠/٣/٢٠) وعاشت ودرست حتى الجامعة فيها ، ثم رحلت إلى لبنان ومنها إلى باريس حيث استقرت هناك.كتبت الشعر والقصة والرواية والمسرح. من أعمالها: النوم المنقذ(١٩٥٢)/ اليوم السادس (١٩٦٠) ـ والذى حوَّله المخرج يوسف شاهين إلى فيلم سينمائى / المدينة الخصيبة

(١٩٧٢) / الجسد والزمن (١٩٧٩) .وأخذت هذه القصة من مجموعتها القصصية (وراء الوجوه ـ ١٩٧٨).

العضايمة تفتح ملف حضارة ما قبل التاريخ

عبد المنعم عبد العظيم

بعض أعضاء البعثة

"العضايمة" هى إحدى قرى مركز إسنا، تلك المدينة المصرية القديمة فى جنوب مصر، كانت محط القوافل السودانية وترتبط بالسودان عن طريق درب الأربعين الشهير.. كما تتصل بالواحات الخارجة وبالصحراء الشرقية حتى القصير.

اسمها الفرعونى هان خونومو أى قصر الإله خنوم، واسمها الإغريقى لاتوبوليس أى مدينة السمك البلطى، ولفظ إسنا تحريف للاسم الفرعونى (س نوت) معبد الآلهة نوت رمز السماء فى اللاهوت المصرى القديم.

وفى عام ١٨٣٣ كانت مديرية قائمة بذاتها تشمل إسنا والكنوز وحلفا، وفى ١٨٨٨ أضيفت لمحافظة قنا، ثم أصبحت إحدى مدن محافظة الأقصر الوليدة.. وبها معبد بطلمى أقيم على أنقاض معبد فرعونى قديم.

وقرية العضايمة يرجع اسمها إلى مجموع عظام الدفنات فى جبانتها الأثرية.

هذه القرية وعلى امتداد ثلاثة وعشرين عامًا من البحث والتنقيب على يد بعثة أثرية فرنسية، اكتشفت ما يربو على ألف مقبرة يزيد عمر الواحدة منها على ٥ آلاف سنة، نصفها تقريبًا بكر لم يتعرض للنهب أو السرقات أو التخريب فهى تقع على هضبة رملية مساحتها حوالى ألف فدان، وعثر فى الوقت نفسه إلى جانب الجبانة على مناطق السكن وهى حالة فريدة فى مجال الحفائر.

يعود الاستيطان البشرى فى قرية العضايمة إلى عصور ما قبل التاريخ.. وهى موقع معروف لعلماء المصريات، فقد قام المغامر وبائع التحف الأمريكى هنرى دى مورجان بعمل حفائر فى ضواحى القرية

الكشف عن مقابر يزيد عمر الواحدة منها على ٥ آلاف سنة

عام ١٩٠٨ وباع المقتنيات التى جمعها لمتحف بروكلين، كما باع معظم مقتنياته متوسطة الجودة لتاجر فرنسى عرضها على متحف الآثار الوطنى فى سان جيرمان أرن لاى بباريس ومن حسن الحظ أن هنرى هذا لم يحفر فى مساحة كبيرة.

وفى السبعينيات قام الفرنسى فرناند دوبونو باستخراج نحو ثلاثين تمثالاً بعدها تعرض الموقع للإهمال، وترك عرضة للسرقات والنهب.

وفى عام ١٩٨٦ قامت الأثرية الفرنسية بياتركس ميدان رينية المتخصصة فى حقب ما قبل التاريخ ولها كتاب عن آثار ما قبل التاريخ بالتعرف على أعمار المواد بهذه المنطقة باستخدام الكربون المشع ١٤ فتبين أن عمر قطعة الكربون التى فحصتها نحو خمسة آلاف سنة و يرجع تاريخها إلى مرحلة ما قبل التاريخ.

وأكدت بياتركس أن هذه المنطقة سكنت فى خلال فترة من أهم الفترات حيث كانت حضارة ما قبل التاريخ تشهد مخاضها.

على إثر ذلك قررت السلطات المصرية حماية الموقع وإعادة فتحه أمام البعثات الأثرية وتم تكليف المعهد الفرنسى للآثار الشرقية IFAO بهذه المهمة.

وعلى الهضبة نصبت عشرون خيمة واستخدم المبنى الدائم الوحيد فى القرية لدراسة وحفظ قطع الآثار المكتشفة والتى يتم العثور عليها خلال عمليات الحفر والتنقيب.. وكانت البعثة تضم إلى جانب علماء الآثار علماء فى الأنثربولوجى ومتخصصين فى السيراميك.

وكانت أولى القطع التى اكتشفت فى القبور المخصصة للبالغين الواقعة فى الناحية الغربية من القرية وهو أول موقع استكمل البحث فيه منذ بدء الحفائر.

وتحتوى الغرفة الحصينة على قطع أثرية عثر عليها، كما تضم ٦٠ قبرا لأطفال.. ويواصل الباحثون مسح المنطقة الشرقية لمحاولة فك اللغز المحيط بمقابر الأطفال والمناطق السكنية فى الجزء الجنوبى الغربى من القرية وضواحيها.

وتؤكد بياتركس أن هذا الموقع هو الأكثر أهمية من بين المواقع التى تم الكشف عنها والتى تعود إلى فترة ما قبل التاريخ فقد ظلت المنطقة متماسكة عبر التاريخ حيث استوطن الموقع طوال ٧٠٠ سنة من عام ٣٧٠٠ حتى ٢٩٠٠ قبل الميلاد.

وفى الشرق تم التوصل إلى اكتشافات أثرية جديدة حيث تم الكشف عن أكثر من ٢٠٠ قبر جديد.

فى البداية تم الكشف عن آنية فخارية على عمق ٥٠ سنتيمتر تمثل قربانًا وكان إلى جانبها هيكل عظمى صغير جدًا لطفل ملقى على جانبه الأيمن فى وضع أشبه بجنين داخل الرحم يتجه برأسه إلى جهة الجنوب مواجهًا لغروب الشمس ويبدو أن الطريقة التى وضعت بها الجثة جزء من مراسم الدفن أيامها.

و طوال العقد الماضى تمت إزالة أكوام من التربة والرمال كشفت عن الآلاف من الآثار واللقى الأثرية وكان كل واحد من هذه الاكتشافات يمثل جزءًا من النظرية التى بدأت تتضح خطوطها ومعالمها.. فقد استخرجت قطعة فخارية عليها خطوط لصقر وهو الرمز المستقبلى لمملكة مصر الجديدة وتشكل هذه القطعة أول دليل ملموس على شكل من أشكال الكتابة بدأ يظهر فى المنطقة قبل أكثر من ٥ آلاف سنة، وهو رمز هيروغليفى يعنى اسم حورس الذى كان يستخدم للدلالة على الطبيعة المقدسة للملك أو الفرعون منذ أكثر من ٣ آلاف عام.. والقطعة الوحيدة المفقودة من هذه القطعة الفخارية هى الجزء الأسفل من العلامة المعروفة باسم "سيرخ" التى توضع تحت الطائر الفريسة الذى يدل على ماهية اسم أول ملك لمصر.

وفى قطعة فخارية حفظت جيدًا كانت هناك رسوم لقارب صغير مجهز بمنصة مما يشير إلى أن النشاط التجارى على النهر كان قائمًا وراسخًا منذ القدم وربما كان القارب الصغير رمزًا لانتقال الموتى إلى العالم الآخر.

وكان ثمة نقش يرمز إلى الثور (العجل المقدس) منقوشًا على وعاء فخارى عثر عليه وسط الرمال ولقد استخدمت هذه القطعة الفخارية كتابوت حجرى بدائى، وكانت تضم جثة رضيع حديث الولادة وكان عليه ختم عبارة عن مزيج من الفقاعات وقطع صغيرة من الرخام الطينى شبيه بالأختام المستخدمة فى إغلاق أوعية الحبوب مما يعكس طبيعة النشاط الزراعى فى المقاطعات الأولى للمملكة التابعة للسلالة الحاكمة وعلى الختم وإلى جانب التمغة ثمة رجل يحمل سكينًا وقارب صغير يشق طريقه وسط مياه النهر.

أما التماثيل الصغيرة فكانت تستخدم دائما كقرابين وتدل أشكالها على أن سكان المنطقة كانوا يتقلبون بين المعتقدات السابقة والمفاهيم الجديدة فبعض هذه التماثيل يرجع إلى العصر الحجرى الحديث، وتضم تماثيل للآلهة "فينوس" التى تمثل إلهة الخصب فى عصور ما قبل التاريخ فى حين أن تماثيل أخرى

قلائد

ترمز إلى أنظمة الإنتاج و الرعى التى كانت سائدة فى وادى النيل.. إلى جانب الحيوانات البرية مثل السلاحف وفرس النهر كما تظهر تماثيل لأبقار محلية ربما تروى أسطورة الآلهة حتحور، وعثر فى المقبرة أيضًا على العديد من العقود المختلفة، وهناك تحفة لعقرب صنعت من العقيق الأحمر وربما تستحضر الفرعون الأول وهو الملك العقرب الأسطورى والأب مؤسس أول سلالة حاكمة، ويبدو أن التواريخ التى تم تسجيلها فى كتب التاريخ تجمع على أن قبور الأطفال كانت معاصرة لأول سلالة مصرية حاكمة فى العام ٣٢٠٠ قبل الميلاد.

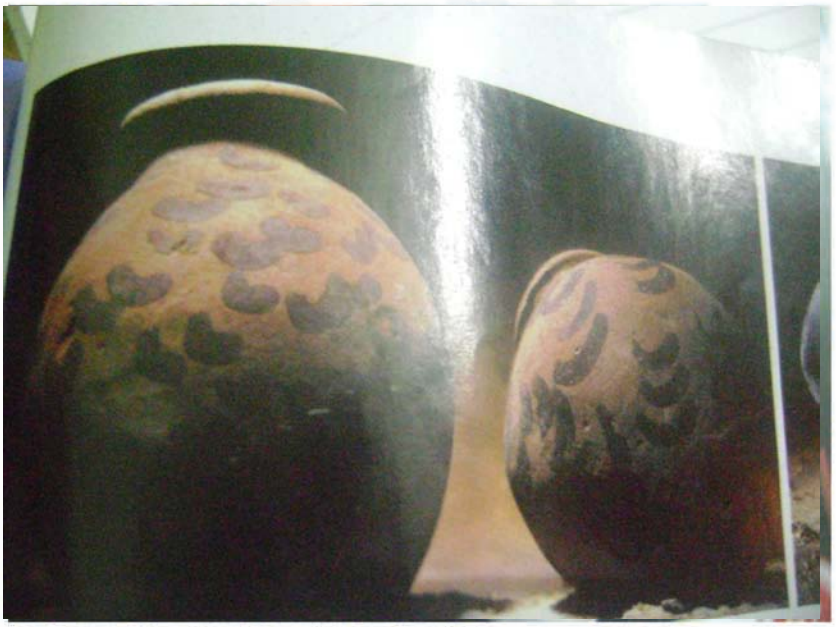
وتمثل اللوحة المرسومة على صخر الشيست الرملى سمكة النيل وترمز السمكة التى تأكل بيضها إلى إعادة ولادة كل الأرواح وأصبحت ألواح كهذه إحدى الأدوات المهمة الدالة على النفوذ والهيبة قبل أن تصبح الصفة الرمزية الأولى للنظام الملكى الفرعونى، وسرعان ما أصبحت هذه الألواح السجلات الأولى التى ظهرت عليها أولى الكتابات التى تحكى مآثر وبطولات الملك المؤسس نارمر الذى يعد أول الملوك فى التاريخ.

وهكذا تكون العضايمة قد وضعت الأساس للعاصمة الملكية "حيراكونوبوليس" بعد وقت قصير من استخدام أدوات الكتابة على الألواح وباتت الهراوات بوصفها أدوات النفوذ والسلطة بين أفراد النخبة فى فترة ما قبل التاريخ أول الصولجانان كرمز للسلطة فى أيدى الفراعنة حيث عثر على ثلاث هراوات فى أحد القبور.

وتوفر كل الآثار التى عثر عليها فى العضايمة الدليل القاطع على أهمية المنطقة كمركز للتجارة بين الوجهين البحرى والقبلى نتيجة موقعها الجغرافى المميز فهى تقع فى مفترق طرق القوافل الآتية من الواحات خصوصًا واحة الخارجة ونقطة القوافل الآتية من النوبة والسودان والمتجهة إلى الوادى والدلتا فقد كانت ممر التجار والتجارة.. كما أن موقعها يتميز ببعده عن أخطار فيضان النيل وقد تم اكتشاف مقبرتين تضمان حوالى ألف مقبرة مما يدل على أهمية الموقع فى عصر ما قبل التاريخ وهى تشبه إلى حد كبير الآثار التى عثر عليها بنقادة خصوصًا فى الحقبة المعروفة تاريخيًا بحضارة نقادة الثانية والثالثة.

ولابد أن النخبة التى عاشت فى العضايمة كان لها دور كبير فى ولادة العصر الفرعونى ولكن مازال هناك لغز يحتاج إلى الحل.. من هو الأب الأول لحكام مصر العقرب أم حامينيس أم نارمر؟

إريك كروبيزى أحد خبراء البعثة يؤكد أن عليهم دائمًا مضاعفة أعمال البحث والتنقيب ودراسة ما تم إنجازه، ثم فهم الكيفية التى تم بها حفظ كل اللقى والجثامين، ويشير



أوانى فخارية

كروبيزى إلى جثة محفوظة فى وعاء فخارى فى أحد القبور ويقول: أن الرمال الجافة قد حفظتها من التحلل وحافظت على شكلها مما يتيح دراسة بنية العظام وعمر الميت وغير ذلك، و فى الإمكان أيضًا تقييم الإجراءات والطقوس الجنائزية المستخدمة فى مرافقة الميت فى رحلته الأخيرة.

ويقول علماء الإنسانيات فى بعثة التنقيب وعلى رأسهم "إريك" أنه من السهل معرفة طقوس الختام فبعد دراسة أكثر من ١٠٠ عينة كانت النتائج مبشرة ولكنه كان مستاءً من الطريقة السيئة لحفظ الجثث.. ففى بعض الأحيان كان يتم وضع جثة الطفل على الرمل ويتم لفها بقطعة جلد مفرودة على حصيرة مضفورة بقى منها إلى اليوم عدد محدود من القطع التى يميل لونها إلى الأسمر والى جانب الجثة بجوار الرأس كانت توضع قطعة فخارية صغيرة وسوار حول الرسغ وعقد حول الرقبة مما يدل على تعلق الآباء بالأبناء ولكن عظام الجثث كانت تتعرض للتحميص بسبب بقاء الجثة معرضة لأشعة الشمس الحارقة خاصة فى الأشهر التى تصل فيها درجة الحرارة إلى ٥٠ درجة مئوية وفى حال تعرضها لأمطار فان الجثة تتحلل بسرعة.

كانت مقابر الكبار ذات عمق فى الأرض بينما مقابر الصغار قريبة من سطح الأرض، وكان من العادة دفن الميت فى آنية فخارية خصوصًا الأطفال وربما هذا يمثل نوعًا من الحماية حيث أن شكل الجرة الفخارية يشبه شكل رحم الأم كما وجدت مقابر ذات شكل متطور حيث يوضع الجسد فى تابوت من الطين ويغطى بقطعة من الحجر.

ومن بين الدفنات عثر على جثمان امرأة حامل وبداخلها الجنين.

أما صوفى دوشسن من أعضاء البعثة فترى أن فهم عالم الموتى يعد الخطوة الأولى فى عمل علماء الآثار وعلماء الإنسانيات فعن طريق التحقق من كل الموجودات التى يتم العثور عليها وعن طريق المقارنة بين مقابر الكبار والصغار يمكن تمييز مراحل التطور المبكرة للنخبة الاجتماعية فى منطقة صعيد مصر ويعتبر وجود مقبرتين منفصلتين ومقسمتين إلى قطاعات مختلفة بحسب السن أمرًا شائعًا وفقًا لما يقوله عالم الإنسانيات إريك أحد أعضاء البعثة فوجود ٢٠٠ جثة لأطفال صغار مسألة لا تدعو للدهشة ذلك أن متوسط عمر الإنسان فى تلك الحقبة التاريخية كان منخفضًا نسبيًا نتيجة تفشى الأمراض والأوبئة التى كانت تحصد كثيرًا من البشر.

وخلص هؤلاء العلماء إلى أن أساليب الإنتاج وتنظيم الثروة بدأت فى هذه المنطقة فى وقت مبكر وقبل منطقة الدلتا فى الشمال حيث تؤكد الوقائع التاريخية أن السلطة بدأت فى صعيد مصر منذ ٣٢٠٠ سنة قبل الميلاد وهى الفترة التى تطورت فيها أنشطة الإنسان من صيد للحيوانات البرية بهدف تدجينها وتعد منطقة العضايمة أول منطقة فى تاريخ مصر عرفت الألوان والتلوين.

ويبدو أن السلطة الملكية فى ظل السلطة الرمزية للإله حورس ظهرت أول الأمر فى الصعيد وسرعان ما تأسست العواصم الأولى لمصر حيرا كونوبوليس ونجادا وأبيدوس.

وانجذب أمراء الحبشة فى الجنوب إلى الثروات الطبيعية المتوافرة فى الشمال وارتدى الفرعون الأول غطاء الرأس المزدوج الأبيض والأحمر الذى يمثل الوجهين القبلى والبحرى السلطة والحكومة.

وقد عثر أيضًا على قنوات مائية وحدائق وأحواض زراعية ذات قنوات لتنظيم ريها إلى جانب قطع متناثرة من الظران وأدوات الصيد وأدوات الحصاد وسكاكين ذات نصل مشرشر (مناجل) وأوانى فخارية ذات ألوان وبعض القلائد وأدوات الزينة والخرز الملون ومنها ما نحت على شكل سمكة البلطى وبقايا قرية من فترة حضارة نقادة الثالثة اختفت معالمها بفعل عوامل التعرية وأعمال الفلاحة.

وعلى مسافة ليست بعيد فى الرزيقات مركز أرمنت وبالقرب من دير مار جرجس توجد منطقة أثرية بها أوان فخارية شبيهة بالموجود فى منطقة العضايمة حيث تقوم بعثة أمريكية بالتنقيب فيها على بعد ٥٥ كيلومترًا بطريق الرزيقات الوادى الجديد.

ولعل ضم إسنا وأرمنت لمحافظة الأقصر سيحقق للسياحة فتحًا جديدًا حيث ستتكامل العصور التاريخية من عصور ما قبل التاريخ إلى العصور الحديثة فى أكبر متحف مفتوح فى العالم.

وأخيرًا.. آمل أن يحظى باهتمام خاص من وزارة الآثار والمجلس الأعلى للآثار وهيئة تنشيط السياحة و محافظ الأقصر ولا تترك هذه المناطق الثرية نهبًا للمغامرين.

• مدير مركز دراسات تراث الصعيد الأعلى الأقصر – مصر

حـــــــــكى

عبد الحكيم حيدر

المصالح

الكتابة شرف مش وظيفة . اللفت فى السوق رخيص ، والسكاكين الصيني مرمية على الرصيف مع بنات مساكين ، والجزر بالشوال ، والخل مركون عند البياعين وعمره ما شح ، ويلا املا ، والبرطمانات البلاستيك رخيصة . بس ساعة تقف وأنت عجوز ، وتطل للشمس وهى مودعاك ، أوعه تنتظر حسنة ، ساعتها هتكون كل البرطمانات الفاضيه بتاعتك شالتها مراتك ___ عشان ريحتها ___ ورمتها على الكوم ، فياريت ساعتها تعرف أن المصالح رخيصة زى ورق الدشت . وان الشمس مش كدّابه

الكتابة

كتير شلت القصب
وكتير حلفت كدب وأنا صغير
وكتير خسرت فى السيجه
ومعرفتش أنقل كلابى الزلط
وكتير بركت جمالى فى طين ،
الا الحطب عمرى ما سرقته من تحت
باط حد.
الكتابة : دهب .
مش كل كحل بينسرق من العين .

الجوايز

معرفش ليه المصريين بيحبوا الجوايز ، مع أن الجوايز حرمة خنثى ، عمرك ما تضمنها وأنت نايم ، فما بالك لو سعيت عليها وعملت جلد وشك طبلة لليسوى وما يسواش؟ ياعمى ربى قرد فى بيتك أحسن لك ، واوعه تحط نفسك فى صوره مع حد . الوقت بنشوفه ممدد على السرير وبيقور قرع . هانت عليك نفسك ياعمى . طل للغابه حلوه واللّه من غير وزارة رى.

الشيخ سعيد

كلنا فى الأدب دراويش
نبحث عن الألماظ حتى فى مرسليا
صعبان على الشيخ سعيد
علق المبخرة على النخلة
وملاها نار وقام يأدن مع الديك
كان الغراب واقف
كتب رواية عن الغراب
كلنا داخلين على القصعة
مد أيدك ياشيخ سعيد
ده الغراب نشف على سلك الكهربا
وأنت لسه بتوصف ديله
– يادين النبى عليك

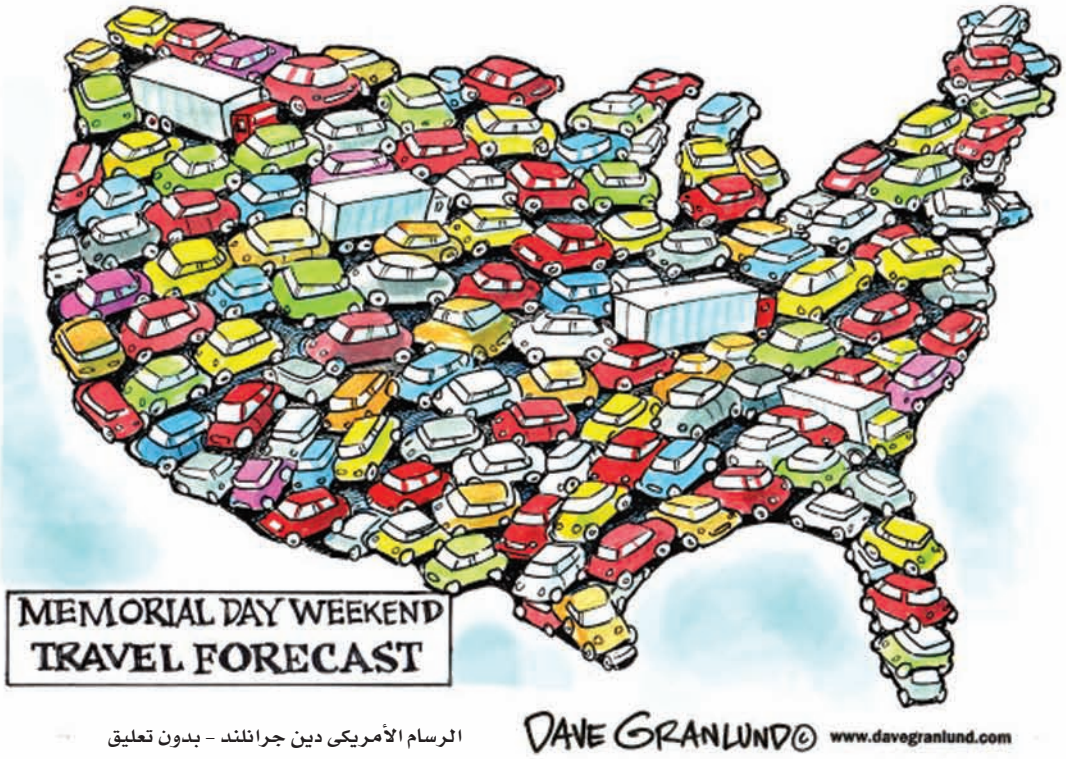
حامد العويضى

صلاح كبر وبقى راجل يا أبا صلاح
وشفته فى الصورة من سنة واقف حنون جنب أخته ، وأنت كنت واقف هناك فرحان تتأمل المشهد وعينك عليهم ، بعد ما كسرت أقلامك الغاب ، ودلقت قزاير الحبر الأسود تحت شجرة سنط ، وركنت ضهرك على الشجرة .
أسدد ديونى لمين ؟ مسامحنى ؟؟

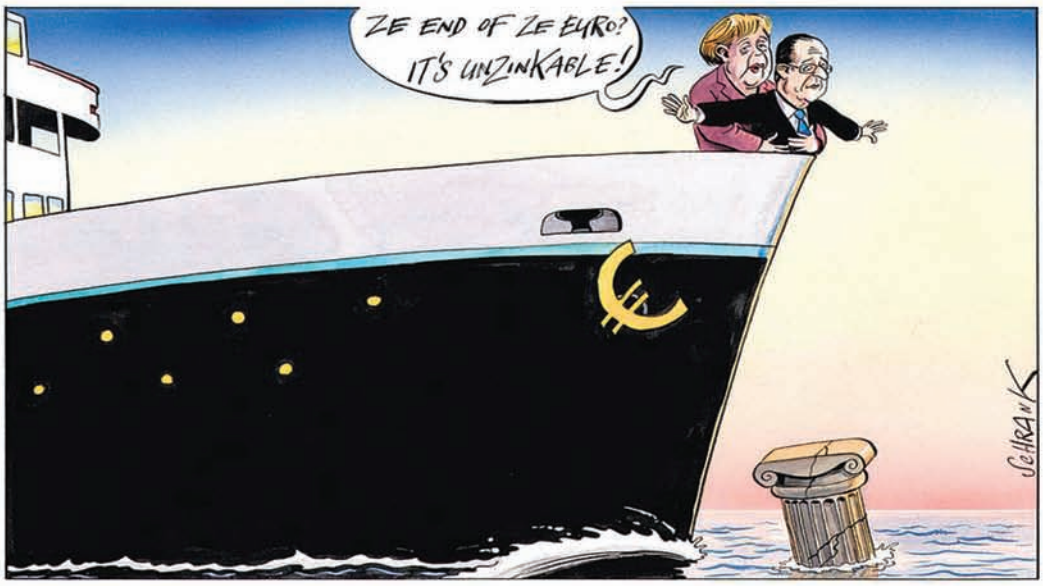
رجـــــل

لو قريت الملح فى عنين الراجل ال كان قاعد جنبى ، كنت عرفت الحكاية فى حلوان . عارف – .... الحكاية مش لعبة ، عشان تنط من قلب محتاج لودن المعرفة . عمر المطر خد إذن من حد ؟ والكريم أعبط من المسيسيبى ، وأحن على جبل الحنة من الشلال . لو شفت الراجل ال كان جنبى، كنت قريت الملح .
الله ما يفضح عبد بالحاجة .

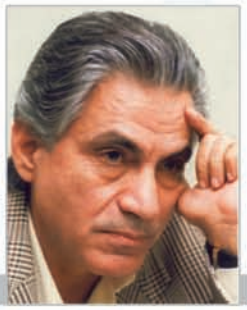
كاريكاتير عالمى



الرسام الأمريكى دين جرانلند - بدون تعليق



الرسام الإنجليز شرانك (ميركل تقول لأولاند - نهاية اليورو.. ده حاجة غير معقولة)



ماذا تعنى وفاة عبد الباسط المقرحى

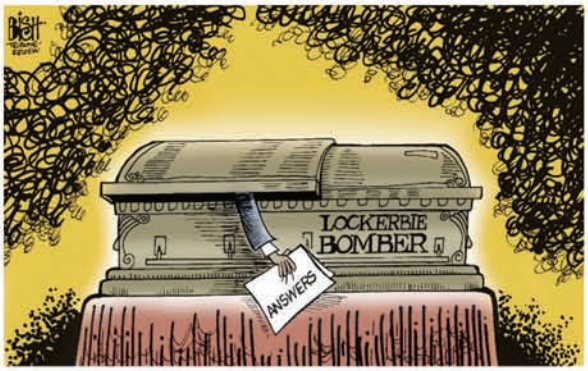
عبد الباسط المقرحى هو المتهم الرئيسى فى جريمة تفجير الطائرة الأمريكية فوق مدينة لوكيربى باسكتلندا والذى ضحى به نظام القذافى وحكم عليه دوليًا بالسجن مدى الحياة فى اسكتلندا ثم تم الإفراج عنه بسبب مرضه بالسرطان.. توفى عبد الباسط الشهر الماضى ورسم عن هذه الوفاة الرسام الإنجليزى (ديف براون) والذى رسم دفن المقرحى فى ليبيا يقابله دفن الحقيقة فى الغرب الذى يحمل تابوت الحقيقة تونى بلير- بوش الابن - أوباما- كاميرون.

والرسام الأمريكى (بش) والذى رسم تابوت المقرحى وقد خرجت من يده تحمل إجابات كثيرة وكلها دفنت معه.

ورسم أيضًا الرسام الإنجليزى (شرانك) كاريكاتير يعبر عن الأزمة التى تتناقض فيها سياسة فرنسا برئيسها الجديد مع ألمانيا برئيستها ذات الأفكار الانكماشية واستغل فيها ذكرى غرق السفينة تيتانيك ورسم الاثنان فى المشهد الأسطورى لبطلى الفيلم الشهير وهما يتحدثا عن أزمة اليورو وإن حلها غير معقول إلا بتفاهم الاثنان.

والكاريكاتير الرابع للرسام الأمريكى دين جرانلند الذى يعبر فيه عن الزحام الأمريكى..

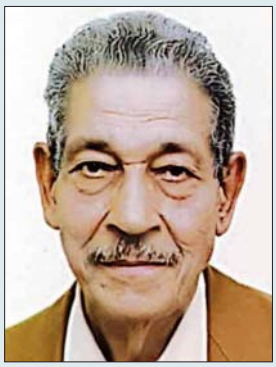
الرسام الإنجليزى ديف براون - بدون تعليق



TAKING THEM WITH HIM

الرسام الأمريكى بش - بدون تعليق

الأمية وحرية الإبداع



بقلم:
يوسف الشارونى

تتسع حرية الإبداع وتضيق طبقاً لمدى اتساع الديمقراطية وضيقها ونسبة الأمية والفقر فى دولة ما ، كما يتسع مفهومها ويضيق طبقاً لنظام التعليم. فهو يضيق إذا كان أساس التعليم القهر والتلقين وعدم احترام الرأى الآخر مما يترتب عليه أمية من نوع آخر وفى الحال هو محو أميتنا ، وعار أن ندخل القرن الواحد والعشرين ووطننا – بل الوطن العربى – ينوء بهذه الوصمة التى يجب أن نخجل منها جميعاً، والتى لم تتحقق منذ عصر الفراعنة على أرض مصر رغم محاولتنا الصورية والتى ضبطوا خلالها مدرسى محو الأمية يؤدون الأمتحان بدلاً من تلاميذهم ، مما يعنى أن الأمية الأخلاقية تدعم الأمية الأبجدية ، بينما دولة مثل كوبا منح زعيمها فيدل كاسترو طلبة الجامعة أجازة لمدة سنة يقوم كل طالب فيها بمحو أمية ما بين عشرين وثلاثين مواطناً وتكون هذه شهادة نجاحه فيقضى بذلك على أمية رعاياه ، ودولة مثل اليابان احتفلت منذ أكثر من عامين بمحو أمية آخر مواطن فى الكمبيوتر وشبكة المعلومات ، بدون ذلك وبدون أن نغير مناهجنا التعليمية بحيث نتخلى عن أساليب القهر والتلقين ونسمح بالحوار واحترام الرأى الآخر وتربية الشخصية جسمياً واجتماعياً ، واكتشاف مواهبها ، بحيث يوجه كل طفل طبقاً لقدراته ، وبحيث يصبح شعار التعليم "لا طفل فاشل" فلا ينحصر التعليم فى اختيار قدرة واحدة من قدرات العقل البشرى هى قدرة الذاكرة على الحفظ والتخزين (ومن هنا جاءت ألفاظ المذاكرة والاستذكار ، وقد تولى الكمبيوتر الآن هذه المهمة بتفوق) وكأنه تعليم يرغم الطويل والقصير والسمين والنحيف على ارتداء زى موحد المقاس ، بل تعليم يبرز قدرات الطفل الأخرى المتعددة وفى مقدمتها القدرة على الابتكار والتصرف فى مواجهة المواقف الجديدة. أذكر أننى اشتركت منذ أكثر من ستين عاماً فى امتحان الترجمة للالتحاق بقسم الأخبار بالإذاعة المصرية حين كان مقرها شارع الشريفين بباب اللوق ، وفوجئت بأنهم وضعوا القواميس أمامنا لنستعين بها إذا شئنا ، فأدركت أن اختبار الذاكرة كان آخر ما يهم القائمين على هذا الامتحان .

فعناق الأمية والفقر (وكل منهما يلد الآخر) إغراء لأى حاكم بالانحراف بنظامه إلى الديكتاتورية ، بينما يتوارى هذا النظام فى الدول التى يتمتع مواطنوها بنسبة عالية من التعليم وما يترتب عليه من مستوى اقتصادى مرتفع. وبدون القضاء على الأمية بنوعيها : الأبجدية والثقافية لا نستطيع فى رأيى أن نتحدث عن حرية المواطن ، ولا على التغلب على ما تواجهه دولنا العربية فى هذه المرحلة الحرجة من تاريخها – من تحد حضارى ، فمحو أمية الشعب العربى – وليس المصرى فقط – وما يترتب عليه من تحقيق مستوى معقول للحياة ليس ترفا ولا عملاً كمالياً بل ضرورة أمنية لنا كأفراد ودولة وشعب .