مرايا-24

السينما المستقلة في مصر..

نجاحات كبرى وقيود ثقيلة

تاريخ يهود مصر

برواية «أبو الغار»

طوكيو ٢٠٢٠:

هوامش نفسية وجندرية

كيف ننجو من الهلاك

قراءة في

التقرير الأممي عن المناخ

الإتجار بالألم..

الاستغلال الصهيوني للمحرقة

مرايا - 24

السينما المستقلة في مصر..

الناشر: دار المرايا للإنتاج الثقافي

المشرف العام على التحرير

يحيى فكري

المحرر التنفيذي

يحيى وجدي

تحرير

أسماء يس

سكرتير التحرير

حسن جمال

الكُتّاب

أسماء إبراهيم
أحمد سراج
أحمد فضيض
إيهاب نبيل
بيسان كساب
تامر الهلالي
حسام الخولي
دينا عزت سليمان
سلمى خطاب
سارة عابدين
شيرين أبو النجا
علي عبد الرءوف
منى أبو النصر
محسن الميرغني
محب جميل
محمد حسني
ميشيل حنا
محمد سيد عبد الرحيم
محمد رمضان
محمود عبد الغفار
محمود عثمان
محمد عبد الفتاح
مينا ناجي
ماجد وهيب
منى يسري
ناهد نصر
هشام أصلان
هبة عبد العليم

دينا جميل

رئيسة تحرير مرايا

2017 - 2020

حضور دائم

المدير الفني

سامح الكاشف

الإخراج الفني

أحمد نجدي

المحتويات

• **بداية** ..... المحرر ٥

- هوامش

- ما اقترفته يد الإنسان.. قراءة في التقرير الأممي عن التغير المناخي ..... محمد عبد الفتاح ٨
- الموازنة العامة وسؤالها المتكرر: أين يصب التقشف؟ ..... بيسان كساب ١٢
- الخبز المُدعم.. نصيب الفقراء الهين من العقد الاجتماعي السيئ ..... محمد رمضان ١٨
- خيارات أوليمبية.. طوكيو ٢٠٢٠: هوامش نفسية وجندرية وأيديولوجية ..... منى أبو النصر ٢٢
- عام على انفجار بيروت: لبنان يركض نحو الهاوية ..... منى يسري ٢٦

• **رؤى**

- حركة مناهضة التحرش «أثر الفراشة» الذي هز عرش الذكورية ..... سلمى خطاب ٣٢
- الفيل في غرفة التواصل الاجتماعي.. المسكوت عنه ضمن جدل الارتباط والزواج والعلاقات الحرة .. مينا ناجي ٣٦
- الإتجار بالألم.. الاتغلال السياسي للمحرقة النازية ..... محمد حسني ٤٠
- رأسمالية «السوبر ليج».. كرة القدم ابتكرها الفقراء وسرقتها الأغنياء ..... مايكل روبرتس. ترجمة: إيهاب نبيل ٤٦

• **ثقافات**

- أين اختفت الفساتين؟ كود الملابس المفترض الذي يقمع النساء ..... دينا عزت سليمان ٥٢
- ملاذ في المطبخ.. عن الطهو وترندات الطعام الشرقي والغربي ..... هبة عبد العليم ٥٨
- منى أباظة: الشغف بالقاهرة والإنسان ..... علي عبد الرءوف ٦٤أ

• **نظر**

- أكابر في مقابر ..... ميشيل حنا ٧٢

• **هموم صناع الثقافة**

- مقدمة المحرر ..... المحرر ٨٥
- السينما المستقلة في مصر.. ربع قرن من الهجمات المرتدة ..... محمد سيد عبد الرحيم ٨٦
- عمر الزهيري: هناك ٣٠٠ طريقة لصنع فيلم مستقل.. وليس علينا أن نصدق "الخواجة" دائمًا.. ..... ٩٦
- دورة حياة الفيلم المستقل .. كيف يواجه الصناع المصير المجهول..... ١٠٤ ..... ناهد نصر
- عن الاستقلال والحلم.. شهادات ورؤى (محمد حماد، حسام علوان، أحمد عامر، نسرين لطفي الزيات) ..... اسماء إبراهيم ١١٢
- سينما تواجه العقبات.. كيف تستطيع أن تصنع فيلمًا مستقلًا في مصر؟ ..... محمود عثمان ١٢١

• **دراسات**

- الأسس المعرفية لتجربة صلاح عبد الصبور في المسرح الشعري ..... محسن الميرغني ١٢٦
- سحرٌ ودين.. هكذا بدأ الشعر الكوري وتشكل ..... محمود عبد الغفار ١٣٤

• **فنون**

- عبد الغني السيد.. غنائيات الأيام الحلوة والمُرَّة ..... محب جميل ١٤٢
- «لا يوجد شيطان».. السينما الإيرانية تحلق بعيدًا ..... حسام الخولي ١٤٦
- الفن النسوي.. كيف حررت النسوية المرأة والرجل ووسعت معنى الفن ..... سارة عابدين ١٥٢
- سكورسيزي الأحمر! مخرج أفلام العصابات رمزًا لشباب اليسار الأمريكي ..... تامر الهلالي ١٥٨

• **مراجعات**

- «قد أفسدت إسرئيل كل شيء» يهود مصر برواية «أبو الغار» ..... هشام أصلان ١٦٤
- ثورة ١٩١٩ في الأدب والسينما.. سياسات «المحو» ضد السردية الثورية ..... شيرين أبو النجا ١٦٨
- من القرآن إلى الحديث.. جورج طرابيشي يرصد التحولات في الإسلام ..... ماجد وهيب ١٧٢
- مسرحية «الشيء وسنينه».. مأساة نستحقها خلف قناع من الكوميديا ..... أحمد سراج ١٧٦
- هناك شيئ في تلك العيون.. رواية «كينتوكي» وصراع الطبقات وانهيار الخصوصية ..... أحمد فضيض ١٨٠

مرايا-24

- «مرايا» كتاب ثقافي/ نظري يعنى بنشر المساهمات ذات القيمة في الفلسفة والفكر، والعلوم الاجتماعية والإنسانيات، والنقد الأدبي والفني.
- يعطي كتاب «مرايا» الأولوية لنشر الكتابات التي تلقي ضوءًا على الواقع المصري والعربي والشرق أوسطي.
- يرحب كتاب «مرايا» بالإسهامات المتميزة غير المنشورة سابقًا، ويترجم نصوصًا منتقاة منشورة بلغات أخرى.
- لا ينشر كتاب «مرايا» نصوصًا تروج للرجعية والطائفية والعنصرية والذكورية، أو تحرض على الكراهية، أو تحتوي على عبارات السب والقذف.
- يلتزم كتاب «مرايا» بالرد على مقدمي المقترحات والنصوص، مع احتفاظه بالحق في تحديد توقيت نشر النصوص المقبولة، وفى تحريرها وفقًا للحدود المتعارف عليها.
- يتلقى كتاب «مرايا» المراسلات على البريد الإلكتروني marayajournal@elmaraya.net

---

الآراء المنشورة تعبر عن رأي كتابها ولا تعبر بالضرورة عن رأي كتاب «مرايا»

رقم الإيداع: 20868/2021

الترقيم الدولي: 978-977-6898-10-3

المراسلات

23 شارع عبد الخالق ثروت، وسط البلد، القاهرة ،
جمهورية مصر العربية

تليفاكس: 223961548

البريد الإلكتروني:
marayajournal@elmaraya.net

◆◆◆◆◆◆

١٨٤ صفحة

المقاس ١٩× ٢٧,٥ سم

العدد - ٢٤

بـــدايـــة

يصدر هذا العدد من «مرايا» في صيف قائظ وأجواء شديدة الحرارة، إما بفعل الطقس المضطرب عالميًا، نتيجة الاحتباس الحراري، أو الأجواء السياسية والاقتصادية، شرقًا وغربًا!

قضية المناخ وما جرى فيه؛ بفعل عسف الإنسان بالطبيعة، والتجاهل المستمر منذ عقدين على الأقل للتحذيرات المتواترة من خطورة الاحتباس الحراري، باتت همًا شخصيًا ربما لدى كل إنسان على وجه الأرض، أيًا كان موقعه الجغرافي، تحت تأثير المناخ عليه، إما بالارتفاع الرهيب في درجة الحرارة، أو الفيضانات التي ضربت أجزاء من أوروبا مؤخرًا، لذلك ففي «مرايا»، نفتتح العدد «24» بقراءة مدققة لمحمد عبد الفتاح في التقرير الأممي عن المناخ الصادر حديثًا وتوصياته.

ونعرج في نفس الباب -هوامش- على ما شهده أولمبياد طوكيو الأخير، وتكتب منى أبو النصر عن الظواهر الجندرية والنفسية والأيديولوجية التي طغت أحيانًا على أخبار المنافسات والجوائز والميداليات. ومحليًا نخصص جزءًا من «هوامش» للوضع الاقتصادي المصري، من زاوية الموازنة العامة الأخيرة للدولة، وتحللها بيسان كساب، وقضية دعم الخبز وموقعه في النظام الاجتماعي/ الاقتصادي، وما جرى له على مدار عقود، في مقال لمحمد رمضان.

وفي باب «رؤى» ترصد سلمى خطاب «أثر الفراشة»، أو تأثيرات حركة مناهضة التحرش التي انبنت بشكل غير منظم، لكنها مع ذلك فرضت نفسها بقوة على مستويات متعددة، اجتماعية وقانونية، ويشتبك مينا ناجي مع الجدل حول علاقات النساء والرجال، والنقاشات على السوشيال ميديا والمجال العام، وهو ما ليس بعيدًا عن أزمات ملابس النساء الآن، والتصور الذكوري الاجتماعي المفترض له، الذي أصبح كود مفروضًا بتوافق متواطئ في الفضاء العام، ومُشددًا في مؤسسات بعينها مثل المؤسسة التعليمية كما تكتب دينا عزت في باب «ثقافات».

ومع الحضور الواضح الذي حققته السينما المصرية المستقلة مؤخرًا في المهرجانات الدولية، نناقش في باب «هموم صنّاع الثقافة» كل ما يتعلق بهذا الملف، ونقرأ مع أصوات متنوعة من صنّاع الفيلم المستقل، مشهد الصناعة الآن وهموم أصحابها، عبر حوارات وشهادات لأبرز المخرجين والكتاب والمنتجين، بالإضافة إلى قراءة قانونية للقيود الإجرائية والرقابية وغيرها التي تقيد هذه السينما في مقال للحقوقي محمود عثمان، ويتحدث في الملف تامر السعيد، ومروى زين، ومحمد حماد، وأحمد عامر، وهالة لطفي، وأيتن أمين، ونسرين الزيات، بالإضافة إلى حوار موسع مع عمر الزهيري صاحب فيلم «ريش».

نقرأ كذلك في العدد «24» عن الأسس المعرفية لتجربة المسرح الشعري عند صلاح عبد الصبور في ذكرى وفاة الشاعر الكبير، في دراسة موسعة لمحسن الميرغني، ويراجع أحمد سراج مسرحية «الشيء وسنينه» للينين الرملي في ذكرى ميلاده التي تحل في أغسطس.

في أبوابنا الأخرى، يكتب الدكتور علي عبد الرؤوف مقالاً عن الراحلة منى أباظة ومشروعها، وتقرأ الدكتورة شيرين أبو النجا كتاب «ثورة 1919 في الأدب والسينما»، ويقدم هشام أصلان «كتاب يهود مصر في القرن العشرين» أحدث أعمال الدكتور محمد أبو الغار، ومقالات أخرى متنوعة في أبواب «نظر»، و«فنون»، و«مراجعات».

مرايا 24

في الشهر الأخير من سنة 1983 وبعد تصاعد الاحتجاجات الشعبية على ارتفاع أسعار المواد الأساسية، وخاصة الخبز، أعلن الرئيس التونسي الحبيب بورقيبة في خطاب متلفز عن قرار الحكومة برفع سعر الخبز. وقد أثار هذا القرار موجة من الغضب الشعبي العارم، حيث خرج آلاف التونسيين إلى الشوارع في مظاهرات واسعة النطاق، عُرفت لاحقا بـ"انتفاضة الخبز".

هوامش

الخبز المَدعم..

نصيب الفقراء الهين من العقد الاجتماعي السيئ

محمد رمضان

تعود طويلة قبل الخبز المدعم سنة مميزة لدعم الدولة للفقراء في بلد لم تفلح تجاربه التنموية في القضاء على ما يزيد عن ثلث سكانه تحت خط الفقر. فمنذ سياسات الدعم الشعبي في الأربعينيات من القرن الماضي لحماية الفئات الأكثر فقرا، مرورا بسلسل توريد الغذاء الناجمة عن الحرب العالمية الثانية، وبه انتهاء الناصري لتوسع شبكة الدعم الغذائي في مصر وتنوعت سلعة، لم يكن ذلك مشكلة. فمصر كانت بلدا ينتج معظم احتياجاته الغذائية حتى السبعينيات. ثم بدأ يستورد حوالي جزء من القمح. في حد ذاته لكنه الدعم في مجهودة للموازنة العامة للدولة، فقد كانت أسعار القمح العالمية في 1970 نحو 60 دولارا للطن لترتفع إلى 250 دولارا في 1973 مع بداية غداة شوت العالمي بداية السبعينيات[1]. ومن ثم، وضع نهاية السبعينيات تحت ضغوط في محاولة لاحتواء الفاتورة المتزايدة لدعم الغذاء، والتي زادت من 3 ملايين جنيه مصري في 1970 إلى نحو 3 مليار جنيه عام 1980 [2]. رفع سعر الخبز، وبعد من الملح الغذائية الأخرى وهو ما تسبب في الاشتعال الخبز في يناير 1977، وتشير الدراسات إلى التراجع عن قرارها بسببها.

مرايا 24

ما اقترفته يد الإنسان في الأرض..

قراءة في التقرير الأممي عن التغير المناخي

مرايا 24

الموازنة العامة

وسؤالها المتكرر: أين يصب التقشف؟

مرايا 24

عام على انفجار بيروت:

لبنان يركض نحو الهاوية

مرايا 24

خيارات أوليمبية..

طوكيو ٢٠٢٠ عواصف تسونامي وحريق وبيوهجرة

- الوثيقة تشكل أحدث تقييم للمعرفة بشأن الأسس المادية لتغير المناخ، وهو ما يأتي بعد ثمان سنوات من تقرير مماثل صدر في عام 2013، والذي صاغه 234 عالمًا من 66 دولة بناءً على تحليل أكثر من 1400 دراسة علمية

ما اقترفته يد الإنسان

قراءة في التقرير الأممي عن التغير المناخي

محمد عبد الفتاح

كشف حساب تصيب وقائعه بالدوار.. هكذا يمكن وصف تقرير، صادر عن فريق من خبراء حكوميين دوليين تحت مظلة الأمم المتحدة، عن التغيرات المناخية. أولا، لأنه يظهر بأكثر الطرق قسوة ووضوحا لأي مدى يتسبب البشر في اضطرابات المناخ بكل بقاع العالم، من ارتفاع في درجة حرارة الهواء والمحيطات وذوبان الكتل الجليدية وارتفاع منسوب مياه البحار بشكل يزداد سوءً بوتيرة وعلى نطاق لم يسبق له مثيل منذ آلاف، إن لم يكن، مئات الآلاف من السنين. وثانيًا، لأنه يرسم لوحة قاتمة لعالم ينتظرنا.. عالم لن يعرف سوى كوارث مناخية متتابعة إذا ما استمر حرق الوقود الأحفوري بنفس المعدلات المرتفعة، فضلا عن تطورات للأسوأ وتجاه نقاط من اللاعودة، لا سيما على صعيد ذوبان القطب المتجمد الشمالي وغيره من كتل جليدية مهما كانت الإجراءات المتخذة لمواجهة ذلك. ووضع فريق الخبراء الدوليين ذلك التشخيص في جزء أول من التقرير الصادر في التاسع من أغسطس الماضي، علمًا بأنه التقرير السادس الذي يصدر عن نفس الفريق والثامن من نوعه أمميًا.

يبدو إذا أن الحرائق والفيضانات وموجات الحر والجفاف التي اجتاحت، مؤخرًا، مناطق متفرقة بالعالم بدءً من تركيا واليونان ومرورا بروسيا والصين وحتى الولايات المتحدة، ليست إلا تذكير دراماتيكي بأن تغير المناخ ليس مجرد إسقاطات وأرقام ولكنه واقع جديد لكوكب يزداد سخونة من يوم لآخر.

التقرير يشكل أحدث تقييم للمعرفة بشأن الأسس المادية لتغير المناخ، وهو ما يأتي بعد ثمان سنوات من تقرير مماثل صدر في عام 2013، والذي صاغه 234 عالما من 66 دولة بناء على تحليل أكثر من 1400 دراسة علمية. وسوف يكتمل الجزء الأول من التقرير السادس بجزئيين تاليين عن هشاشة مجتمعاتنا مناخيًا وبحلول مقترحة لتقليل انبعاثات الغاز المسببة للاحتباس الحراري، وذلك في فبراير ومارس من عام 2022، قبل فصل ختامي متوقع صدوره في سبتمبر من نفس العام.

ما هو أبعد من التقرير هو يمكن وصفه بـ "ملخص لصانعي السياسات"، والحديث هنا عن وثيقة من 40 صفحة طال انتظارها، وتم تبنيها في جلسة عامة عُقدت ولأول مرة من خلال الفيديو كونفرانس، بفعل جائحة كورونا، في الفترة من 29 يوليو وحتى 6 أغسطس الجاري، وتمت مناقشتها والتفاوض عليها كلمة بكلمة

وسطرًا بسطر من ممثلي 195 دولة جميعهم أعضاء في الهيئة الحكومية الدولية المعنية بتغير المناخ، وذلك بالتعاون مع كاتبي التقرير مما يضفي عليه المزيد من الشرعية والمصداقية.

التقرير يبدو كتحذير جديد لدول العالم قبل 100 يوم فقط من مؤتمر المناخ رقم 26 المقرر انعقاده في مدينة جلاسجو الاسكتلندية، مع الأخذ في الاعتبار أن نصف الموقعين على اتفاقية باريس للمناخ (تم تبنيها في 2015) قاموا بمراجعة انبعاثاتهم الغازية وهو ما لا يكفي للوصول إلى الهدف الرئيسي من الاتفاقية والمتمثل في خفض الاحترار العالمي بمتوسط درجتين مئويتين أو على الأقل درجة ونصف، وهو نفس الظرف المناخي لكوكب الأرض في عصر ما قبل الثورة الصناعية.

الفرنسي كريستوف كاسو، أستاذ علم المناخ وأحد واضعي الوثيقة الأممية، يقول لصحيفة لوموند:" هذا التقرير يثبت أن مسألة المناخ باتت اليوم رحلة بلا تذكرة عودة، وعلينا اليوم أن نحدد مسارنا المستقبلي". أما فاليري ماسون ديلموت، مديرة الأبحاث في اللجنة الفرنسية للطاقة الذرية، فتحذر "إن لم نقلل بسرعة وبقوة وبشكل مستدام من انبعاثاتنا الغازية فإن الوصول إلى درجة احترار أقل بـ1,5 درجة مئوية سيكون خارج نطاق قدراتنا. وفي المقابل إذا تحركنا الآن فسوف نحصد ثمار هذا التحرك في غضون 10 أو 20 عاما، وإذا من غير الممكن الآن العودة إلى مكونات بعينها في النظام المناخي فيمكننا على الأقل إيقاف ارتفاع مستوى سطح البحر، وقد يكون هناك استقرار في تلك الحالة غير المسبوقة من الفيضانات وحرائق الغابات".

تقرير فريق الخبراء الدوليين أكد وللمرة الأولى أن الدور البشري في تفاقم ظاهرة الاحتباس الحراري "واضح لا لبس فيه"،

مما تسبب في تغيرات سريعة في الغلاف الجوي والمحيطات والغلاف الجليدي والمحيط الحيوي". وتعلق فاليري ماسون ديلموت "لقد أصبح الأمر الآن حقيقة دامغة، إنها خطوة كبيرة إلى الأمام بالنسبة لهذا التقرير". ففي التقارير السابقة لم تكن هناك تلك الجرأة والثقة في الإلقاء بالمسؤولية على البشر، وفي تقرير عام 2013 على سبيل المثال كانت الإشارة إلى ذلك بالقول "من المحتمل أن يكون كذلك بشكل كبير".

التقرير يشير إلى أن الأنشطة البشرية، ولا سيما حرق الوقود الأحفوري (الفحم والنفط والغاز) لأغراض النقل أو توليد الكهرباء أو الزراعة أو الصناعة، تنبعث منها غازات دفيئة التي تتزايد بشكل مستمر، وتتزايد عامًا بعد عام. ونتيجة لذلك، وصلت تركيزات ثاني أكسيد الكربون، وهو الغاز الدفيء الرئيسي في الجو، إلى 410 جزيئ في كل مليون متر مكعب من الهواء، وذلك في عام 2019، بزيادة قدرها 47 % مقارنة بعصر ما قبل النهضة الصناعية وهو معدل لم يعرفه كوكب الأرض منذ مليوني عام على الأقل. وبالنسبة لأكسيد النيتروز (ينتج عن الأسمدة النيتروجينية)، ولغاز الميثان، والذي ينتج بشكل رئيسي عن تربية الماشية واستخراج الغاز والبترول من باطن الأرض وكذلك عن تدوير النفايات، فإن معدلاتهما بلغت ارتفاعًا لم تشهده الأرض منذ على الأقل 800 مليون عام. ونتيجة لذلك أصبح النظام المناخي مغلفا بشحنات من الطاقة الزائدة، فارتفعت درجة الحرارة على سطح الأرض بمعدل 1,1 درجة مئوية خلال العقد الماضي، ومقارنة بالفترة من عام 1850 وحتى 1900،وبمعدل احترار أكثر وضوحا في القارات بواقع 1,6 درجة مشوية مقارنة بالمحيطات 0,9 درجة مئوية، ونتج عن ذلك أن العقود الأربعة الأخيرة هي الأكثر احترارًا منذ عام 1850، ويخلص علماء المناخ من تلك النقطة إلى أنه يجب العودة إلى الوراء بمقدار 125 ألف عام للحصول على درجات حرارة مثالية، كما أن ارتفاع معدلات عنصر الزئبق على كوكب الأرض هو الأعلى منذ على الأقل ألفي عام.

الاحتباس الحراري هو جانب واحد فقط من جوانب تغير المناخ. وفي كل المكونات الأخرى للنظام المناخي لا يمكن قياس التأثير البشري، حيث أن ذوبان الأنهار الجليدية، التي تتآكل بشكل متزامن في جميع أنحاء العالم، لم يكن يحدث على هذا النحو منذ ألفي عام، حيث تضاعف معدل ذوبان القمم الجليدية في جرينلاند وأنتاركتيكا أربع مرات بين عامي 1999–1992 و–2010 2019. كما ارتفع مستوى سطح البحر بمقدار 3.7 ملم سنويًا بين عامي 2006 و 2018) وتلك وتيرة أسرع من تلك التي بدأت بها عام 1990، وهي أيضًا الوتيرة

الأعلى مقارنة بثلاثة آلاف عام مضت. وفيما يخص المحيطات عمومًا فهي الأكثر دفئًا وأصبحت أيضًا أقل غنى بالأكسجين وأكثر حمضية (معدل لم يسبق له مثيل في مليوني عام)، مما يؤثر على الأسماك والشعاب المرجانية والأصداف البحرية. ومن ثَم فإن الكوارث الطبيعية، مثل موجات الحر القاتلة (لا سيما في أوروبا) والجفاف أو الأمطار الغزيرة، تحدث بوتيرة متتابعة على فترات قصيرة، وأصبحت الرياح الموسمية أكثر وفرة، كما ازداد عدد الأعاصير المدارية الرئيسية.

المستقبل لا يبدو أكثر إشراقا، إذ وضع مؤلفو الفريق الحكومي الدولي المعني بتغير المناخ خمسة سيناريوهات لانبعاثات غازات الاحتباس الحراري لاستكشاف تطور النظام المناخي. وتنبؤ المؤشرات أنه وفي كل الأحوال ستستمر درجة الحرارة في الارتفاع خلال العشرين عامًا القادمة، وسوف تحدد إجراءاتنا الحالية مدى تغير المناخ في النصف الثاني من القرن الجاري. وبشكل أكثر تفصيلاً، وخلال الفترة من عام 2081 إلى 2100، ومقارنةً بعصر ما قبل الصناعة، يتوقع العلماء ارتفاعًا في درجة الحرارة العالمية بمقدار 1.4 درجة مئوية (تتراوح من 1 درجة مئوية إلى 1.8 درجة مئوية) في سيناريو بانبعاث منخفض جدا، و1.8 درجة مئوية بالنسبة لسيناريو الانبعاث المنخفض فقط، و2.7 درجة مئوية لسيناريو انبعاثات متوسط، و3.6 درجة مئوية لانبعاث فوق المتوسط و 4.4 درجة مئوية لسيناريو الانبعاث المرتفع (المدى من 3.3 درجة مئوية إلى 5.7 درجة مئوية). ومع ذلك فإن كل هذه الأرقام مجرد متوسطات تخفي التباينات الإقليمية من موقع جغرافي لآخر. ففي القطب الشمالي، الذي يرتفع فيه معدل الاحتباس الحراري بالفعل ثلاثة أضعاف المتوسط العالمي، يمكن أن يرتفع مقياس الحرارة بأكثر من 7 درجات مئوية في نهاية القرن، وذلك في سيناريو الانبعاث المرتفع. ويوضح كريستوف كاسو: "لقد قللنا من عدم اليقين من خلال الجمع بين الإسقاطات المناخية وأحدث الملاحظات وبفضل معرفة أفضل بالعمليات الفيزيائية التي تتحكم في استجابة النظام المناخي لغازات الاحتباس الحراري".

مما يزيد من سوء ذلك التشخيص، هو أن الخبراء يقدرون أن عتبة 1.5 درجة مئوية من الاحتباس الحراري، والتي تسمح بالحد من الآثار الأسوأ للأزمة، سيتم الوصول إليها أو تجاوزها قبل عام 2040 – في وقت أبكر مما توقعوه في عام 2018– ولكن مع سيناريو الانبعاث المنخفض للغاية، بمعنى تحييد الكربون تماما في عام 2050، وهو ما سيؤدي لانخفاض درجة الحرارة إلى 1.4 درجة مئوية في الفترة ما بين 2081–2100. فيما سيتم تجاوز عتبة 2 درجة مئوية في منتصف القرن الجاري في السيناريوهات الثلاثة الأكثر انبعاثا.

هذه الاختلافات في المسارات حاسمة لأقصى درجة طالما أن كل جزء في الاحترار يؤخذ في الحسابات العلمية على درجة بالغة الأهمية.

عالم المناخ الفرنسي، روبيرت فوتار، مدير معهد بيير سيمون لابلاس وأحد مؤلفي التقرير يوضح لإذاعة راديو صوت فرنسا الدولي: "كل نصف درجة من الاحترار تؤدي إلى أحداث مناخية أكثر حدة وأكثر تكرارًا وتؤثر على المزيد من الأماكن". بعبارة أخرى فإن الاحترار سيستمر في زيادة موجات الحرارة والمواسم الحارة، مع تقليل موجات البرد. وفي عالم مضاف إليه درجتين مئويتين، فغالبًا ما تصل درجات الحرارة القصوى إلى أدنى مدى يمكن معه الحفاظ على الزراعة والصحة العامة للإنسان. وبحلول نهاية القرن الحادي والعشرين، سيتم تجاوز هذه العتبات بواقع أكثر من مائة يوم أطول مما هي عليه في الوقت الحاضر في العديد من المناطق الاستوائية. كما سيزيد الاحترار من تعطيل دورة المياه، بما في ذلك زيادة هطول الأمطار الغزيرة وكذلك الفيضانات وموجات الجفاف، وهذا يؤدي أيضًا إلى مخاطر اندلاع حرائق كبيرة، لا سيما حول البحر الأبيض المتوسط وأستراليا والغرب الأمريكي وأمريكا الوسطى والأمازون. ويحذر روبيرت فوتار من أن "كل منطقة ستواجه العديد من التغييرات الرئيسية المصاحبة". ومن جانبها وضعت الهيئة الحكومية الدولية المعنية بتغير المناخ للمرة الأولى على الإنترنت أطلسًا تفاعليًا يوضح بالتفصيل، لكل منطقة من مناطق العالم، الآثار المرتبطة بنحو "ثلاثين ظرفًا مناخيًا تولد تأثيرات يجب الاستعداد على نحو خاص لمواجهتها".

غير أن هذه التغييرات التي حدثت بالفعل وبالنسبة

- الدور البشري في تفاقم ظاهرة الاحتباس الحراري " واضح لا لبس فيه، ففي التقارير السابقة لم تكن هناك تلك الجرأة والثقة في الإلقاء بالمسؤولية على البشر، وفي تقرير عام 2013 **على سبيل المثال كانت الإشارة إلى ذلك بالقول "من المحتمل أن يكون كذلك بشكل كبير".**

للبعض لا سبيل لأن تتغير للأفضل على مدى نطاقات زمنية طويلة جدًا. وبمعنى أوضح سيستمر ارتفاع درجة حرارة المحيطات وتحمضها وسيستمر نزع الأكسجين منه لعدة قرون أو آلاف السنين. وستستمر الأنهار الجليدية في الذوبان لعقود إن لم يكن لقرون، وكذلك الغطاء الجليدي في جرينلاند والتربة الصقيعية، تلك التربة المتجمدة في القطب الشمالي بشكل دائم.

سيستمر أيضًا ارتفاع مستوى سطح البحار لعدة قرون لأنه خاضع للتمدد الحراري للمحيطات تحت تأثير الاحتباس، فضلاً عن ذوبان الأنهار الجليدية والقمم الجليدية. ويمكن أن ترتفع المحيطات بمقدار 0.3 إلى 1 متر بحلول عام 2100 مقارنةً بالفترة 1995– 2014، وفقًا لسيناريوهات الاحترار المختلفة، ومن المتوقع أن تصل إلى 1.9 متر بحلول عام 2150 في أكثر السيناريوهات سوءًا، مما يؤدي إلى مزيد من الفيضانات الساحلية.

لأول مرة، تتناول الهيئة الحكومية الدولية المعنية بتغير المناخ مفاهيم مثل "نقاط التحول"، و"حد الانهيار" الذي يؤدي إلى "تفلت النظام البيئي" و" خروجه عن السيطرة". كما أتى التقرير على ذكر الأحداث "ذات الاحتمالية المنخفضة ولكن عالية التأثير" مثل زعزعة استقرار الغطاء الجليدي في أنتاركتيكا أو اندثار الغابات. بشكل لا يمكن معه "استبعاد أن ارتفاع مستوى سطح البحر يقترب من مترين من الآن وحتى 2100 و5 أمتار من الآن وحتى 2150"، كما ورد في التقرير.

ومن الأخبار السيئة أيضًا: من المرجح أن تضعف قدرة الغابات والتربة والمحيطات على امتصاص انبعاثات ثاني أكسيد الكربون مع استمرار انبعاثات الكربون. فعلى مدى العقود الستة الماضية، نجحت مصارف الكربون هذه في إزالة 56 ٪ من ثاني أكسيد الكربون المنبعث من الأنشطة البشرية من الغلاف الجوي، مما يحد من ظاهرة الاحتباس الحراري. لكن خبراء الهيئة الحكومية الدولية المعنية بتغير المناخ يحذرون من أن تلك المصارف في خطر أن تصبح "أقل فاعلية" في المستقبل.

التقرير يؤكد أهمية تثبيت درجة الحرارة العالمية، من خلال تحقيق الحياد الكربوني لثاني أكسيد الكربون. وتوضح صوفي سزوبا، الباحثة في مختبر علوم المناخ والبيئة بفرنسا وأحد مؤلفي التقرير: "إذا لم نتمكن من إيقاف انبعاثاتنا النظيفة، فسنحتاج إلى إزالة ثاني أكسيد الكربون من الغلاف الجوي". ويشير التقرير إلى التقنيات التي يمكنها أن تحقق ذلك وهي: زراعة الغابات، والالتقاط والتخزين، والاستيلاء المباشر في الهواء إضافة لتقنيات أخرى من شأنها أن تخفض تركيزات ثاني أكسيد الكربون في الغلاف الجوي ولكنها تشير أيضًا إلى آثار ضارة محتملة لذلك. وتكمل سزوبا "بالإضافة إلى التخفيضات القوية لثاني أكسيد الكربون، فإن العمل بسرعة وبشكل مستدام على تقليل انبعاثات غاز الميثان، والتي لها عمر أقصر بكثير من ثاني أكسيد الكربون، ستكون فعالة بالنسبة للمناخ على المدى القصير وأيضًا سوف تحد من تلوث الهواء".

" إنه إنذار أحمر للبشرية، فلا وقت لنضيعه أو للبحث عن أعذار".. هكذا يعلق الأمين العام للأمم المتحدة أنطونيو جوتيرش على التقرير، داعيًا إلى " توحد القادة والشركات والمجتمع المدني خلف حلول واضحة"، وحدد جوتيرش تلك الحلول في "إنهاء الوقود الأحفوري لصالح مصادر الطاقة المتجددة، وتمويل سياسات التكيف والصمود وخطط تعافي الاقتصاد في مرحلة ما بعد كورونا، مشيرًا إلى أن "قابلية مجتمعاتنا للبقاء تعتمد على تطبيق تلك الحلول".

- يتشكل بند الدعم والمنح والمزايا الاجتماعية من أربعة أقسام هي الدعم السلعي، والدعم والمنح للخدمات الاجتماعية، الدعم والمنح لمجالات التنمية، والدعم والمنح للأنشطة الاقتصادية بالإضافة بمخصصات احتياطية للدعم

الموازنة العامة

وسؤالها المتكرر: أين يصب التقشف؟

بيسان كساب

لا تمثل موازنة العام الحالي 2021/2022 **إلا حلقة جديدة من حلقات «برنامج الإصلاح المالي» كما تطلق عليه الحكومة والمؤسسات الدولية، أو برنامج «التقشف» كما يطلق عليه بعض منتقديه- الذي بدأ عام** 2014/2015 **بخفض كبير في الدعم الموجه للطاقة. ومن هذا المنطلق، قد يبدو من المفيد النظر إلى حجم التبدلات في أولويات الدولة في مصروفاتها عبر تلك السنوات إجمالا وإعادة تقييم جدوى تلك التبدلات.**

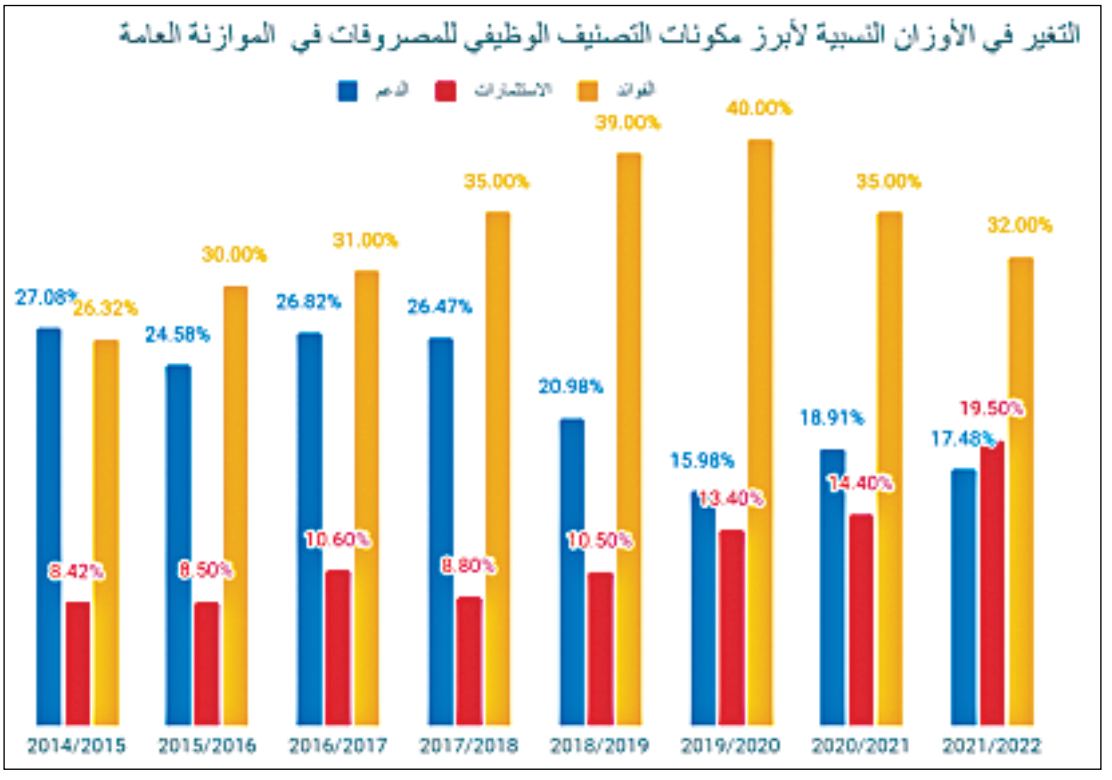
يوضح الشكل التالي التغير في الأوزان النسبية لأبرز مكونات التصنيف الوظيفي للمصروفات في الموازنة العامة التي شهدت تغيرات هيكلية خلال الفترة من عام 2014/2015 وحتى صياغة موازنة العام المالي الجديد 2021/2022: وهي الفوائد، والدعم والمنح والمزايا الاجتماعية، والاستثمارات.

والتصنيف الاقتصادي للموازنة -تبعا لدليل تصنيف الموازنة العامة للدولة في جمهورية مصر العربية وفقا لإحصائية مالية الحكومة لعام -2001(١) هو تصنيف للاستخدامات وفقا لطبيعتها والهدف منها (مرتبات، شراء سلع وخدمات، فوائد، دعم ومنح، أو سداد قروض...إلخ)، وكذلك الأمر بالنسبة للموارد التي تصنف ما بين ضرائب ومنح ومبيعات أصول وأقتراض ...إلخ.

ويستند الشكل التالي إلى قياس الإنفاق على الفوائد والدعم والاستثمارات كنسبة إلى المصروفات -التي تتضمن ستة بنود.

ويتضح من الشكل السابق، من ناحية، التراجع الكبير في الوزن للإنفاق على الدعم والمنح والمزايا الاجتماعية من27% تقريبا عام 2014/2015 إلى 17.8% في موازنة العام الجديد. وفي مقابل ذلك، فقد ارتفعت مدفوعات الفوائد من 26.3% إلى 32%، وهو ما يعني ببساطة أن خفض الإنفاق على الدعم والمنح والمزايا الاجتماعية لم يصاحبه انخفاض الوزن النسبي للإنفاق على الفوائد على النحو الذي قد يبدو متوقعا.

ويتشكل بند الدعم والمنح والمزايا الاجتماعية



المصدر: البيان المالي لموازنة عام 2021/2022 **والبيان المالي لموازنة عام** 2018/2019

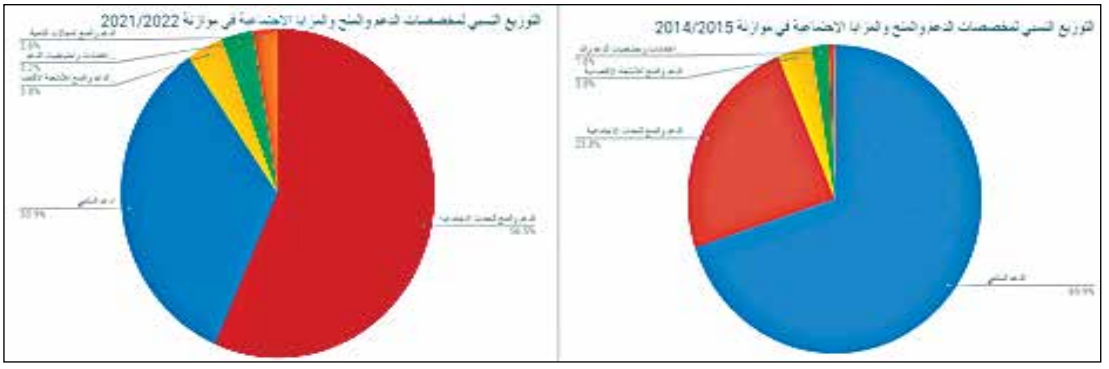
من أربعة أقسام هي الدعم السلعي، والدعم والمنح للخدمات الاجتماعية، الدعم والمنح لمجالات التنمية، والدعم والمنح للأنشطة الاقتصادية بالإضافة بمخصصات احتياطية للدعم.

وخلال تلك السنوات، أقدمت الدولة على خفض الوزن النسبي للدعم إلى المصروفات في الأساس عبر خفض الدعم السلعي بشدة بدءا من دعم المواد البترولية ومرورا بدعم الكهرباء ووصولا لدعم المياه. وبذلك تراجع الوزن النسبي للدعم السلعي بشدة كما يتضح من الشكل التالي، الذي يوضح الأوزان النسبية لأنماط الإنفاق على الدعم والمنح والمزايا الاجتماعية في موازنة العام الحالي مقابل موازنة عام 2014/2015.

وفي المقابل، فقد بدا أن مخصصات الدعم والمنح للخدمات الاجتماعية قد تضخمت، لكن يعود ذلك في حقيقة الأمر إلى سداد الحكومة أقساط مديونياتها لدى صناديق المعاشات، «ووفقا لتصنيفات الموازنة العامة للدولة وقوانين ربط الموازنات والأعراف المعمول بها دوليا، كان لابد أن يتم وضع هذه المخصصات في باب سداد القروض وليس في باب الدعم» تبعا للمبادرة المصرية للحقوق الشخصية[٢].

لكن في واقع الأمر، يبدو أن خفض الإنفاق على الدعم والمنح والمزايا الاجتماعية وبالتالي انخفاض وزنها النسبي بالنسبة لإجمالي المصروفات قد سمح بالفعل بالتوسع بشدة في الإنفاق على الاستثمارات العامة على نحو قد لايبدو مسبوقا. ويتضح من الشكل السابق نفسه أن الوزن النسبي للإنفاق على الاستثمارات قد قفز ليتجاوز الضعف. ففي حين كان الإنفاق على الاستثمارات العامة يقل عن 8.5% من إجمالي المصروفات عام 2014/2015، وصل هذا الإنفاق في 2020/2021 إلى 19.5% في موازنة العام المالي الحالي.

وفي هذا السياق، تثني وزارة المالية في البيان المالي لموازنة العام الجديد على سياستها المالية قائلة إن «استمرار إصلاح هيكل الإنفاق العام لضمان فاعليته وبما يسمح بوجود مساحة مالية تمكن الدولة من استمرار زيادة الإنفاق الموجه للتشغيل والإنتاج والتنمية البشرية بدلا من الإنفاق غير المؤثر على



المصدر: البيان المالي لموازنة عام 2014/2015 **والبيان المالي لموازنة عام** 2021/2022

النشاط الاقتصادي أو جودة الحياة للمواطن مثل فاتورة خدمة الدين»[٣].

وبالفعل يبدو التحول نحو التوسع في الاستثمارات العامة خلال الفترة الممتدة من 2014/2015، استثنائيا وممتدا على نحو يبدو معه كسياسة قد تمتد لسنوات قادمة، لكن في واقع الأمر فإن هذا التوسع لم يتجسد كـ»إنفاق موجة للتشغيل» وفقا للعبارة السابقة.

من الملفت للنظر حقا، في هذا السياق، أن السنوات الماضية -بدءا من عام 2014/2015- وإلى الآن والتي شهدت التوسع التدريجي والكبير في الإنفاق على الاستثمارات الحكومية، شهدت انخفاضا في ما يسمى بمعدل التشغيل.

وتبعا لتعريف الجهاز المركزي للتعبئة العامة والإحصاء[٤]، يمثل معدل التشغيل «الأفراد (15 سنة فأكثر) الذين يزاولون أعمالاً بأي من الأنشطة الاقتصادية لبعض الوقت (على الأقل ساعة) خلال فترة الإسناد القصيرة للبحث (أسبوع) سواء داخل المنشآت أو خارجها منسوبًا إلى السكان فى نفس الفئة العمرية ويتم حساب معدل التشغيل على أساس السكان 15 سنه فأكثر وذلك بالفترة 2008-2014 بخلاف السنوات السابقه حيث [كان] يتم الحساب على أساس السكان 15 إلى 64 سنة(%)». وبعبارة أخرى، يعبر هذا المفهوم عن عدد من يعملون كنسبة إلى عدد القادرين على العمل.

ويتضح من الشكل السابق أن معدل التشغيل واصل مسارا من الانخفاض المستمر منذ العام 2013 وحتى العام 2020، بدءا من 44.5% وصولا إلى 38.2%، بالرغم من كل هذا التوسع في الاستثمارات الحكومية.

يمثل هذا الانكماش المتواصل في معدل التشغيل، جانبا «مظلما» تسعى الحكومة على مايبدو لمداراته، عبر التجاهل والاستناد في بياناتها الرسمية في المقابل إلى مفهوم آخر -أكثر شهرة- هو مفهوم معدل البطالة السنوي.

ويشير مفهوم معدل البطالة إلى»الأفراد من (15-64 سنة) الذين يقدرون على العمل ويرغبون فيه ويبحثون عنه ولكنهم لا يجدونه منسوبًا إلى قوة العمل في نفس الفئة العمرية, ويتم حساب معدل البطالة على أساس السكان 15سنة فأكثر وذلك بالفترة 2008-2014 بخلاف السنوات السابقة بينما يتم حساب على أساس 15-64 سنة» تبعا لتعريف الجهاز المركزي للتعبئة العامة والإحصاء.[٥] وبعبارة أخرى، فمعدل البطالة هو عدد من لايجدون عملا كنسبة إلى من يرغبون أصلا في العمل ويبحثون عنه. ولهذا السبب، لا يبدو معدل البطالة هو الفيصل الحقيقي في قياس عدد الوظائف التي يتيحها الاقتصاد، لأن معدل البطالة قد ينخفض لا لتراجع عدد العاطلين وإنما لتراجع عدد الباحثين والراغبين في العمل.

و»يرجع الخروج من قوة العمل أو توقف الناس عن البحث عن وظائف إلى عدة أسباب من أكثرها شيوعًا هو اليأس من الحصول على عمل أصلًا»، حسبما أوضحت هبة الليثي مستشارة رئيس الجهاز المركزي للتعبئة العامة

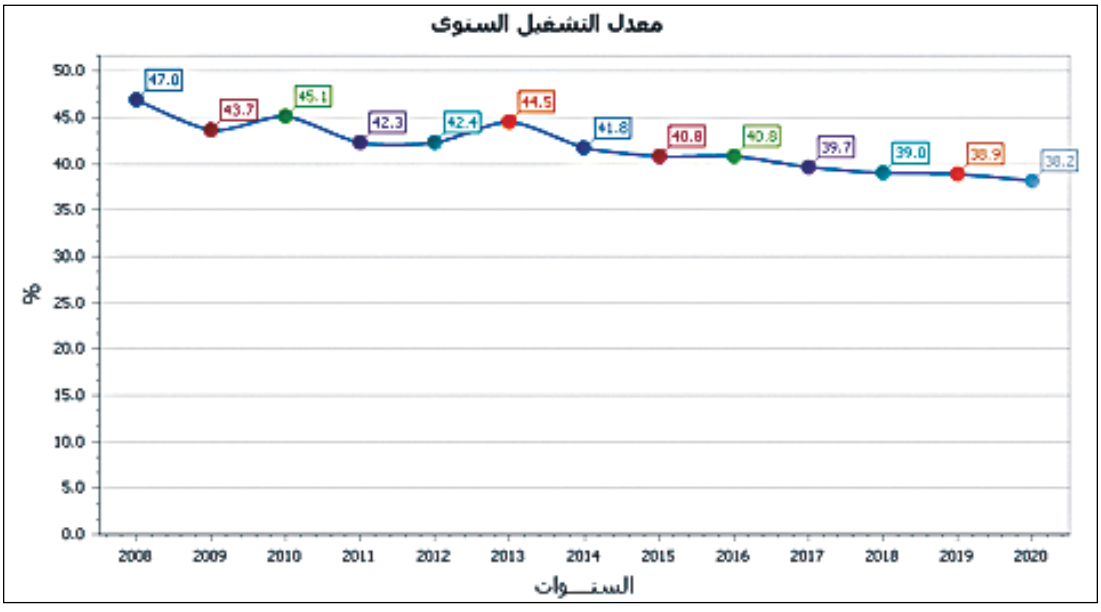
- خلال السنوات السابقة، أقدمت الدولة على خفض الوزن النسبي للدعم إلى المصروفات في الأساس عبر خفض الدعم السلعي بشدة، بدءا من دعم المواد البترولية، مرورا بدعم الكهرباء ووصولا لدعم المياه

- يبدو أن خفض الإنفاق على الدعم والمنح والمزايا الاجتماعية وبالتالي انخفاض وزنها النسبي بالنسبة لإجمالي المصروفات قد سمح بالتوسع في الإنفاق على الاستثمارات العامة على نحو قد لايبدو مسبوقا

والإحصاء والمشرفة على إعداد بحث الدخل والإنفاق[٦].

وبعكس معدل التشغيل، يبدو استعراض معدل البطالة السنوي طوقا للنجاة -على مايبدو- من التساؤلات البديهية حول جدوى برنامج «الضبط المالي» إن لم ينعكس في صورة وظائف.

وفي هذا السياق، تقول هالة السعيد وزيرة التخطيط، إن «جهود زيادة الاستثمارات العامة* وتنفيذ هذه البرامج والمبادرات قد لعبت دوراً مُحفّزاً في دفع عجلة النمو الاقتصادي، حيث تحقّقت معدلات نمو تصاعدية في الأعوام الخمسة الأخيرة حتى وصلت إلى 5,6% في النصف الأول من عام 19/2020، قبل تأثير تداعيّات فيروس كورونا والتي أثّرت سلباً على كافة اقتصادات العالم، ورغم الأزمة حقّق الاقتصاد المصري معدل نمو 3,6% خلال (19/2020) حيث جاءت مصر ضمن عددٍ محدودٍ من دول العالم التي حقّقت نمواً موجباً في ظل الجائحة، وبالتالي فإنه على رغم انتشار جائحة كورونا في العالم، كما بلغ معدل النمو 2,9% في الربع الثالث من العام الجاري (20/2021)، ومن المتوقع أن يبلغ معدل النمو 2.8% خلال العام»،



المصدر: الجهاز المركزي للتعبئة العامة والإحصاء

هوامش

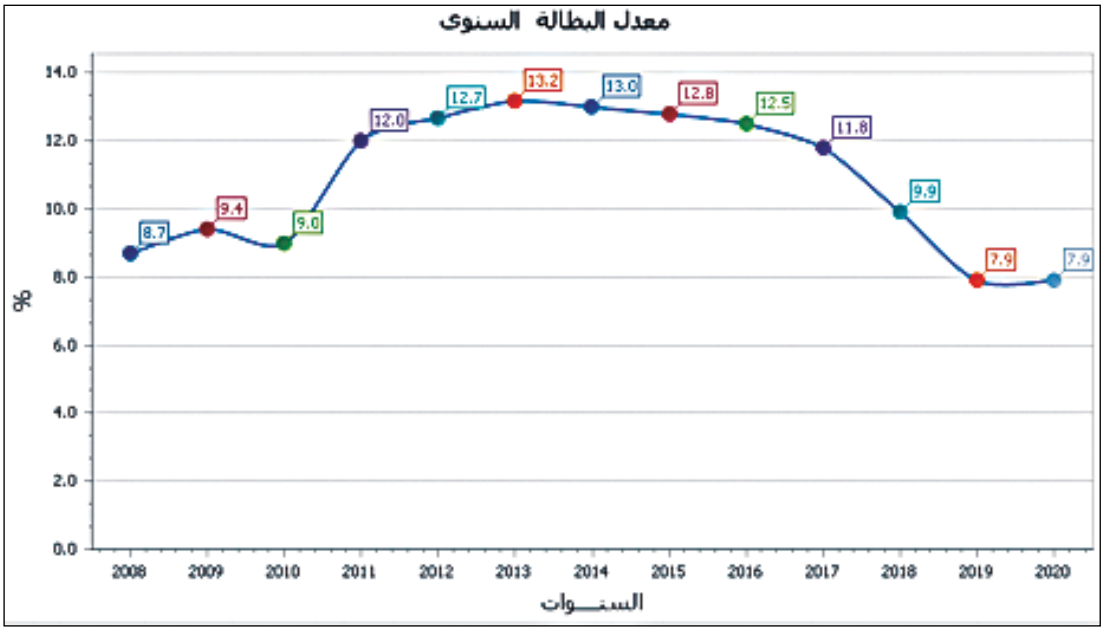
- التحول نحو التوسع في الاستثمارات العامة خلال الفترة من 2014/2015، استثنائيا على نحو يبدو معه كسياسة قد تمتد لسنوات قادمة، لكن في واقع الأمر فإن هذا التوسع لم يتجسد كـ«إنفاق موجة للتشغيل»

مضيفة « من المُؤشّرات الإيجابية أيضاً للأداء الاقتصادي، اقتران معدلات النمو المحقق بانخفاض معدلات البطالة، حيث تراجعت – رغم أزمة كورونا– إلى 7.4% في الربع الأول من عام 2021 (يناير – مارس)، مقارنة بـ 7,5% في الربع المناظر من العام السابق، وانخفض معدل البطالة السنوي من 13% في عام 2014 إلى 7,9% في عام 2019»[٧]

كما يلجأ صندوق النقد نفسه لنفس المفهوم في سياق استعراض فخره بنجاح برنامج الإصلاح الاقتصادي في مصر الذي تضمنه الإتفاق الحكومي مع الصندوق في نهاية عام 2016. ففي بيان يعود إلى منتصف عام 2019، مع قرب نهاية الاتفاق، قال الصندوق إن البرنامج أحرز عدد من الأهداف من ضمنها انخفاض البطالة لتصل إلى 9% وهي أدنى مستوياتها «على مدار العقد الماضي»[٨].

ويظهر الشكل التالي تطور معدل البطالة السنوي. ويتضح من الشكل نفسه مفارقة تلفت النظر إلى «فخ» المفاهيم هذا، إذ مثل العام 2013 ذروة ارتفاع معدل البطالة خلال الفترة من 2008 إلى 2020، وهو نفس العام الذي مثل ذروة ارتفاع معدل التشغيل السنوي، وفقا للشكل السابق.

الخلاصة: يطرح هذا المقال المفارقة بين أبرز متغيرين في بنود المصروفات منذ بدء مايسمى ببرنامج الإصلاح المالي عام 2014/2015 وما تخلل تلك الفترة من توقيع إتفاق عام 2016 مع صندوق النقد والذي شدد من إجراءات «الضبط المالي»، وهما بند الدعم والمنح والمزايا الاجتماعية الذي تراجع وزنه النسبي بشدة عبر السنوات الماضية –في مقابل بند الاستثمارات الذي ارتفع وزنه النسبي إلى أكثر من الضعف عبر تلك السنوات وصولا لموازنة



المصدر: الجهاز المركزي للتعبئة العامة والإحصاء

- ويشير مفهوم معدل البطالة إلى الأفراد من (15-64 سنة) الذين يقدرون على العمل ويرغبون فيه ويبحثون عنه ولكنهم لا يجدونه منسوبًا إلى قوة العمل في نفس الفئة العمرية

- بدا أن مخصصات الدعم والمنح للخدمات الاجتماعية قد تضخمت، لكن يعود ذلك في حقيقة الأمر إلى سداد الحكومة أقساط مديونياتها لدى صناديق المعاشات

العام الحالي. ويمكن النظر هنا إلى الدعم المتراجع كثمن سدده الشعب على نحو أو آخر – راضيا أو مكرها – مقابل المزيد من الإنفاق على الاستثمارات الحكومية. ويتولى المقال هنا تتبع هذه هدف التشغيل كثمة كان يفترض أن تجنيها السياسة الاقتصادية خلال تلك الفترة، دون التطرق للإنفاق على الصحة والتعليم كأحد الأوجه الأساسية لإعادة توزيع الموارد على نحو عادل بعدما أصبح راسخا لدى متابعي السياسة المالية أن الحكومة اختارت بشكل قاطع عدم الإلتزام بالحد الأدنى للإنفاق عليهما وفقا للدستور استنادا لإعادة تعريف الإنفاق على الصحة والتعليم[٩]. لكن عبر تلك السنوات، لايبدو أن «القفزة» التي حققتها الاستثمارات الحكومية قد انعكست على أي نحو يذكر على التشغيل كثمرة لتلك التضحية بدعم السلع البترولية والكهرباء والمياة، وهو ما يتجسد في معدل التشغيل السنوي الذي واصل تراجعه بلا توقف بدءا من العام 2014 وحتى نهاية العام الماضي. وفي المقابل، تؤكد الحكومة على أن برنامجها قد أحرز أهدافه، استنادا لمفهوم معدل البطالة الذي يقيس عدد العاطلين كنسبة إلى اجمالي القادرين والراغبين في العمل.

هوامش

(1) دليل تصنيف الموازنة العامة للدولة في جمهورية مصر العربية وفقا لإحصائية مالية الحكومة لعام 2001 الصادر عن وزارة المالية عام 2016.

(2) المبادرة المصرية للحقوق الشخصية، «موازنة 2021/2022: الأولوية للديون والعاصمة الجديدة وكبار العاملين بالدولة.. وأقل من نصف الحد الدستوري للصحة والتعليم»، https://bit.ly/3mj92Kc.

(3) البيان المالي لموازنة العام 2021/2022، موقع وزارة المالية المصرية https://bit.ly/2XInYaE.

(4) الجهاز المركزي للتعبئة العامة والإحصاء، معدل التشغيل السنوي، https://bit.ly/3D0Wnlc.

(5) الجهاز المركزي للتعبئة العامة والإحصاء، معدل البطالة السنوي، https://bit.ly/3ANJIQG.

(6) بيسان كساب، «المشرفة على بحث الدخل والإنفاق: «برنامج الإصلاح» مسؤول عن زيادة الفقر. البطالة تراجعت والتشغيل أيضًا»، مدى مصر، https://bit.ly/2We6CBU.

(7) حسن هريدي، «وزيرة التخطيط: زيادة الاستثمارات لعبت دوراً مُحفّزاً في دفع عجلة النمو الاقتصادي»، أخبار اليوم، https://bit.ly/3mwxnN1

تستند هالة السعيد وزيرة التخطيط في تصريحاتها إلى مفهوم الاستثمارات العامة لا الاستثمارات الحكومية، والاستثمارات العامة تشمل الاستثمارات الحكومية التي تشملها الموازنة العامة والتي تناولها المقال هنا عبر قياس وزنها النسبي إلى إجمالي المصروفات، بالاضافة لاستثمارات أخرى تنفق عليها جهات عامة لا تشملها الموازنة العامة كالهيئات الاقتصادية على سبيل المثال.

(8) صندوق النقد الدولي، «مصر: نحو تحقيق الرخاء الاقتصادي»، https://bit.ly/2W2Ea6g

(9) بيسان كساب، «الحماية الاجتماعية في موازنة كورونا الثانية»، مدى مصر، https://bit.ly/3D3rjkH.

- في أغلب دول ما بعد الاستقلال في المنطقة العربية ظل دعم الخبز أحد الثوابت التي ترتكز عليها الدولة للحفاظ على استقرار اجتماعي هش في ظل فشل النموذج التنموي..

الخبز المُدعم..
نصيب الفقراء الهين من العقد الاجتماعي السيئ

محمد رمضان

لعقود طويلة ظل الخبز المدعم سمة مميزة لدعم الدولة للفقراء في بلد لم تفلح تجاربه التنموية في انتشال ملايين من تحت خط الفقر، بدأت سياسات الدعم الغذائي في الأربعينيات من القرن الماضي لحماية الفئات الأفقر إثر اختلال سلاسل توريد الغذاء الناتجة عن الحرب العالمية الثانية، ومع النظام الناصري توسع هيكل الدعم الغذائي في مصر وتنوعت سلعة، ولم يكن ذلك مشكلة، فمصر كانت بلدًا ينتج معظم احتياجاته الغذائية الأساسية، لم يكن يستورد سوى جزء من القمح، من ثَم كانت تكلفة الدعم غير مجهدة للموازنة العامة للدولة، فقد كانت أسعار القمح العالمية في 1970 نحو 60 دولارًا للطن ارتفعت إلى 250 دولارًا في 1974 مع أزمة غذائية ضربت العالم في بداية السبعينيات[1]**. ومن ثَم ومع نهاية السبعينيات لجأ السادات في محاولة لاحتواء الفاتورة المتزايدة لدعم الغذاء، والتي زادت من 3 ملايين جنيه مصري عام 1970 إلى نحو 1.3 مليار جنيه عام 1980 إلى رفع سعر الخبز، وعدد من السلع الغذائية الأخرى وهو ما لبث أن أدى لانتفاضة الخبز في يناير 1977، واضطر السادات إلى التراجع عن قراراته بسببها.**

لم تعد انتفاضات الخبز سمة مصرية؛ ففي تونس لاحقًا في 1983 و1984 سوف تحدث انتفاضة مشابهة ما لبث بورقيبة أن تراجع بسببها، ومن ثَم في أغلب دول ما بعد الاستقلال في المنطقة العربية ظل دعم الخبز أحد الثوابت التي ترتكز عليها الدولة للحفاظ على استقرار اجتماعي هش في ظل فشل النموذج التنموي التي أنتجته تلك الدول في توليد الوظائف الجيدة، ورفع معدلات الدخول الحقيقية للمواطنين. ظل الخبز حاضرًا بوصفة اللبنة الأخيرة في عقد اجتماعي متهالك بنيت عليه دول ما بعد الاستقلال تكون هذا العقد من سياسات اجتماعية تشمل في جزء منها دعم المنتجات الأساسية للحفاظ على نسبة من السكان دون أن يسقطوا تحت خط الجوع وتوظيف مستمر لأبناء الطبقة الوسطي وما دونها في الوظائف الحكومية، ظل هذا حاضرا حتى اليوم فثورات الربيع العربي كان الخبز شعارًا مهمًا فيها. خصوصًا أنه ومنذ الثمانينيات ومع التحول النيوليبرالي المستمر انهارت مكونات العقد الاجتماعي الأخرى تحت وطأة سياسات التقشف، فلم تعد الدولة المصرية توظف الكثير من أبناء الطبقة الوسطى منذ نهاية الثمانينيات تقريبًا، وقللت مع الوقت حصة الدعم من النفقات العامة فبعد أن كان الدعم يمثل ما يقرب من 12٪ من النفقات العامة في 1977 انخفض لنحو 4٪ فقط في بداية الألفية الثالثة. [2] ليصبح حاليًا أقل من 1٪ من الناتج

المحلي المصري في 2020 بفضل التخلص السريع من دعم الطاقة والكهرباء وبقية الخدمات العامة منذ 2014 وحتى اليوم.

الدافع الأهم لتخفيض حصة الدعم من الناتج المحلي هو التحول النيوليبرالي منذ نهاية الثمانينيات، والذي جاء كرد فعل على أزمة اقتصادية هيكلية تتمثل في ضعف إنتاجية الاقتصاد ككل، وأزمة مالية تطفو على السطح بفعل تراجع مستمر لإيرادات الدولة الضريبية فقد انخفضت إيرادات الدولة الضريبية من نحو 26٪ من الناتج المحلي في بداية الثمانينيات لـ14٪ حاليًا من الناتج المحلي، وذلك رغم توسع نشاط القطاع الخاص.

كانت الحكومة المصرية أمام خيارات عديدة تتمثل في رفع الضرائب على نشاط القطاع الخاص وإصلاح الهيكل الضريبي المصري ليصبح أكثر تصاعدية إذا كانت تريد الحفاظ على الدعم، لكن الخيار الأسهل بالطبع دائمًا كان تخفيض الدعم. ومع أن الحكومة كان متململة من فاتورة الدعم والأجور التي كانت تراها كبيرة طوال الوقت فإن ذلك لم يمنع من حدوث تشوهات في منظومة الدعم المصرية بشكل كبير، أبرز تلك التشوهات والتي تم علاج جزء منها في السنوات الأخيرة هو دعم الطاقة والذي أسهم منذ التسعينيات في تطوير مراكز احتكارية للصناعات كثيفة الاستهلاك للطاقة خاصة تلك المرتبطة بنخب رجال أعمال مبارك في قطاعي الإسمنت والحديد والصلب والسيراميك وغيرها، أنفقت الدولة في الثلاث عقود الأخيرة منذ بداية التحول النيوليبرالي في التسعينات وحتى 2015 مليارات علي دعم الطاقة في حين كان دعم المواد الغذائية المخصص للفقراء يتقلص يومًا بعد يوم بفعل التخفيضات المستمرة. لكن وحين انتهت الطفرة النفطية المؤقتة من إنتاج الغاز المصري تحديدا في بداية الألفية الثالثة والتي استمرت حتى عهد قريب، أدركت الدولة أن لا سبيل لها لعلاج اختلالات منظومة الدعم سوي برفع الدعم عن الطاقة، لكن ذلك بالطبع ترافق مع دفع الدعم عن المحروقات المخصصة لنقل السلع والبشر من البنزين والسولار مع زيادة أسعار الكهرباء الموجهة للمنازل قبل المصانع.

يعيد التاريخ نفسه، فبين الأزمة المالية في نهاية الثمانينيات والأزمة المالية الحالية تعيد الدولة اختراع نفس العجلة، والحل دائمًا هو الاستقطاع من الدعم. اليوم تعاني الدولة المصرية من أزمة مالية تتمثل أعراضها كما في الثمانينيات في عجز متزايد للموازنة العام واقتراض شديد الكثافة لتمويل مشروعات كبري تستهلك الكثير من الاستثمارات التي هناك مشكلات في تقييم جدواها الاقتصادية. تقدر مدفوعات الفوائد على الدين العام فقط في الموازنة الأخيرة بنحو 579.5 مليار جنية أي 32٪ من المصروفات العامة

في الموازنة الحالية في حين أن دعم السلع التموينية بالكامل لا يستحوذ سوي على نحو 87 مليار جنية أي أقل من 4٪ من المصروفات العامة وأقل من 1٪ من الناتج المحلي[3]، أيضا يمكننا الوقوف على طبيعة أولويات الإنفاق للدولة في الوقت الحالي بالمقارنة بين المخصصات الاستثمارية لمشاريع البنية التحتية الكبرى فمشروع القطار السريع من العلمين الجديدة لمدينة الجلالة يتكلف ما يقرب من 360 مليار جنية أي نحو 4 سنوات من دعم السلع التموينية، و9 سنوات قادمة من دعم رغيف الخبز الذي يتكلف ما يقرب من 44 مليار جنية في الموازنة الحالية.

الخبز شديد الحساسية

تصل مخصصات دعم الخبز حاليًا لـ44 مليار، وإذا صحت التكهنات أن الدولة لا تريد أن ترفع الدعم كاملا عن رغيف الخبز وأنها سوف تخفضه فقط بنسبة 20٪ أي أن الحكومة تريد توفير ما يقرب من 8-10 مليارات جنيه من تكلفة دعم الرغيف، وهو رقم شديد الضآلة إذا ما قورن بأرقام إنفاق أخرى للدولة سبق أن ذكرناها، بالتالي فنحن أمام تخفيض ضئيل جدا ولكن مع ذلك فإن هذا التخفيض من شأنه أن يؤدي لهبوط ملايين الأسر المصرية تحت خط الفقر. يمكننا أن نفهم حساسية دعم الخبز، ذو التكلفة الرخيصة للفقر من خلال دراسات سابقة أجرتها مؤسسات مختلفة، ففي دراسة للبنك الدولي في 2010 أي بعد سنتين فقط من أزمة الغذاء العالمية في 2008، والتي تسببت في رفع أسعار القمح واضطرابات محلية في توريد الدقيق للمخابز وموت ما يقرب من 15 مواطن أسمتهم الصحافة وقتها بشهداء الخبز [4]، استنتج البنك الدولي أن دعم الغذاء ورغم كل مشكلاته والتي تتمثل في سوء وكفاءة التوزيع والتسرب المستمر لأموال الدعم نحو فئات غير مستحقة فإنه ورغم كل تلك العيوب ساهم في عدم هبوط 9% من المصريين تحت خط الفقر بعد أزمة الغذاء العالمية، وكان للخبز البلدي المدعم تحديدًا تأثير مباشر في ذلك[5]. أيضا في أرقام بحث الدخل والإنفاق الصادر عن الجهاز المركزي للتعبئة العامة والإحصاء نجد أن دعم السلع التموينية بما فيها دعم الخبز قد حافظ على أكثر من 4.6 من المصريين فوق خط الفقر الوطني. [6] تلك التقديرات من الجيد أن تؤخذ في سياقات معدلات الفقر وقتها، والتي كانت أقل من مستويات ما بعد التعويم والتي تصل حاليًا لما يقرب من 29٪ من المصريين بينما في 2010 كانت نسبة الفقر ما يقرب من 25 ٪. أيضا أجريت دراسة البنك الدولي قبل إصلاحات مهمة في منظومة الدعم من حيث الرقمنة والتي منعت تسرب الكثير من الخبز أو الدقيق خارج منظومة الدعم.

يمثل الخبز طعام الفقراء، من هم تحت خط الفقر والشرائح شديدة الكثافة التي تعلو خط الفقر الحالي مباشرة والمقدر بـ857 جنيه بحسب بحث الدخل والإنفاق الأخير، هؤلاء الملتصقون بخط الفقر أي فوقه بنسبة قليلة يصل متوسط دخل الفرد في الأسرة لـ1000 جنية شهريا أي أن أسرة مكونة من 4 أفراد لها عائل واحد بدخل شهري 4000 آلاف جنيه، سوف يتأثرون بشكل كبير برفع الدعم عن الخبز سواء كليًا أو جزئيًا، فهؤلاء في الغالب ما ينفقون أكثر من نصف دخلهم على الطعام شهريًا، ومن ثَم فإن زيادة سعر رغيف الخبز لسعر السوق الحالي الذي هو أكثر من عشرة أمثال سعره في البطاقات التموينية سيدفع هؤلاء لزيادة بند الإنفاق على الخبز من نحو 30 جنيه شهريًا بمتوسط الـ5 أرغفة في اليوم للفرد إلى ما يقرب من 300 جنيه، أي عشرة أضعاف الإنفاق الحالي على الخبز، ليرتفع الإنفاق على الخبز وحده لـ7.5٪ من الدخل الشهري لأسرة دخلها 4 آلاف جنيه. بالطبع يمثل الاعتماد الكبير على الخبز في سلة غذاء المصريين شيء شديد السلبية لأن الاعتماد على استهلاك النشويات والكربوهيدرات والزيوت الرخيصة يسهم في زيادة معدلات سوء التغذية، وخاصة بين الأطفال في السنوات الأولى، بحسب آخر التقديرات فإن المصريين يحصلون على 60 ٪ من سعراتهم الحرارية من النشويات مثل الحبوب باختلاف أنواعها والبطاطس، لا عجب أن الكثير من فقراء المدن في مصر يعتمدون على تلك السلة البسيطة من الغذاء اليومي والتي تتكون من خبز مع بطاطس مقلية أو فول مشبعة كلها بدهون مهدرجة سيئة، ومن ثَم تتزايد حدة سوء التغذية في الفقراء في مصر، وخاصة فقراء المدن الذي لا يمكنهم مثل نظرائهم في الريف الحصول على خضراوات بأسعار رخيصة نسبيًا[7].

لكن تلك السلة الغذائية المشوهة للمصريين وإن كانت نتيجة مباشرة لسياسات الدعم إلا أنها نتيجة مرتبطة أكثر بالفقر وإعادة إنتاج الفقر ومن ثَم سوء التغذية والتي حاولت الدولة بشكل واضح التقليل من الجوع على حساب سوء التغذية. تبدو إذن المفاضلة واضحة هل يجوع ملايين الفقراء أم نعطيهم الحد الأدنى السيئ من غذاء سيئ ونتحمل عبء سوء التغذية، الدولة اختارت في الماضي الخيار الأول، سوف ندعم الخبز وسلة رخيصة من السلع التموينية الرخيصة كثيفة السعرات الحرارية (سكر- زيوت - مكرونة) على حساب سقوط عدد أكبر من المصريين تحت خط الجوع. وكأن لسان حال الدولة يقول يمكننا أن نتحمل سقوط أجساد هؤلاء الفقراء الهزيلة تحت خط الفقر ويمكننا أن نتعايش مع مستويات سوء التغذية المرتفعة لكن لا يمكننا أن نتعايش مع ملايين الجوعى. واليوم وبعد عقود من تدهور صحة أجساد المصريين أدركت الدولة فجأة الأثر السلبي للخبز، والوضع الحالي لصحة ملايين المصريين الفقراء الذين تراهم الدولة بدناء أكثر من اللازم وتريد أن تروج

- مع نهاية السبعينيات لجأ السادات في محاولة لاحتواء الفاتورة المتزايدة لدعم الغذاء إلى رفع سعر الخبز وعدد من السلع الغذائية الأخرى، وهو ما أدي لانتفاضة الخبز في يناير 1977..

مظاهرات الخبز في تونس

- منذ الثمانينيات ومع التحول النيوليبرالي المستمر انهارت مكونات العقد الاجتماعي الأخرى، تحت وطأة سياسات التقشف، فلم تعد الدولة المصرية توظف الكثير من أبناء الطبقة الوسطى منذ نهاية ذلك العقد تقريبًا..

لأن الخبز ذو تأثير سيئ على صحة المصريين حتى يمكن لها رفع الدعم عنه، تلك الحالة لا يمكن أن تصب في مصلحة الفقراء فلكي تتحسن صحة المصريين يجب بالأساس أن ترتفع دخولهم ولكي يحدث ذلك لا بد من إصلاح اقتصادي واسع يركز على تحقيق معدلات نمو اقتصادي توليد وظائف جيدة تضمن لملايين الداخلين الجدد في سوق العمل معدلات أجور جيدة تمكنهم من تنويع سلة الاستهلاك الغذائية، ويجب أن يشمل ذلك بالطبع إصلاحات أوسع في الاقتصاد تتضمن تعديلات جذرية على النظام الضريبي في بلد يدفع فقراؤه وطبقته الوسطى من الضرائب أكثر مما يدفع كبار رجال الأعمال وشركاتهم المسجلة في ملاذات ضريبية.

الفقراء يأكلون الكثير من الخبز لأن ليس هناك بديل، وإذا رفعت الدولة دعم الخبز سوف يسقط المزيد تحت خط الفقر وسوف يسقط المزيد ممن هم تحت خط الفقر نحو خط الجوع ومن ثم يعاد إنتاج الفقر والفقر متعدد الأبعاد لملايين من المصريين، وبتلك الطريقة لا يمكننا سوى إعادة إنتاج الماضي في صورة أكثر افتراسًا، المزيد من النمو والمزيد من اللامساواة والمزيد من الفقر وهي معادلة شديدة الخطورة في بلد يعاني من أزمة اقتصادية خانقة منذ سنوات يبحث عن مخرج منها.

هوامش

هوامش

[1] عاصم أبو حطب، هل ينجح السيسي في إعادة هيكلة دعم الغذاء في مصر، مقال منشور في موقع سي إن إن عربي، 10 يونيو 2015

[2] سامر سليمان، النظام القوي والدولة الضعيفة: إدارة الأزمة المالية والتغيير السياسي في عهد مبارك، الطبعة الأولى، دار ميريت، القاهرة 2006 ص 77 –ص80

[3] البيان المالي للموازنة العامة للدولة 2022–2021، موقع وزارة المالية المصرية، القاهرة،2021.

[4] طوابير الخبز ظهرت عام 1982.. ومصر شهدت 3 أزمات خلال 27 عامًا، تقرير، صحيفة المصري اليوم، العدد 428، أبريل 2008.

[5] EGYPT'SFOOD SUBSIDIES: BENEFIT- INCIDENCE AND LEAKAGES, Report, World Bank group, September 2010

[6] –الجهاز المركزي للتعبئة العامة والإحصاء، نتائج بحث الدخل والإنفاق 2015.

[7] سلمي حسين، أسوأ مما يبدو: الجوع في مصر وعلاجاته الغائبة، مقال منشور في موقع حلول للسياسات البديلة،3 نوفمبر 2019.

- وسط أنباء التتويج والميداليات، شغل العالم انسحاب اللاعبة "سيمون بايلز" من نهائي منافسات الجمباز الفني "للتركيز على صحتها الذهنية"، وفتحت هذه الخطوة الشجاعة تساؤلات حول إدراج الصحة الذهنية كسبب للانسحاب

خيارات أوليمبية..

طوكيو ٢٠٢٠ هوامش نفسية وجندرية وأيديولوجية

منى أبو النصر

هوامش

يتصدر العنصر الدرامي فعاليات الأولمبياد الرياضية بكل جدارة، فصرخات الانتصار وخطوات الانسحاب ودموعها لها وقع صوتي ودلالي يكاد أحيانًا يُزلزل الأفئدة، فهنا الأحلام مباحة والخسارات مُباحة، حيث المسرح يتسع للجميع، والسقوط من عليائه مؤلم.

بعد تأجيلها لمدة عام بسبب الجائحة، تعود دورة الألعاب الأوليمبية المُقامة بالعاصمة اليابانية طوكيو هذا العام بختم 2020، سنة انعقاده الرسمية، ليظهر لاعبو الأولمبياد الذين تُفرقهم الجنسيات وأنواع الرياضات لتجمعهم "الكمامات" التي لا يتخلون عنها سوى خلال المنافسات، وسرعان ما يتخفّون وراءها حتى في لحظات التتويج على أنغام السلام الوطني.

تختبئ وراء الكمامات والأرقام القياسية لأصحابها مئات الحكايات، فأبجديات الأولمبياد تتسع لما هو أبعد من مجرد فوز وخسارة، فهناك أيضًا الانسحاب، ذلك الفعل الذي كما يرتكز في الغالب على خيارات سياسية وعقائدية (كرفض مواجهة لاعب إسرائيلي)، فهو ينحاز كذلك لخيارات ذاتية تفوق أهمية المجد الرياضي أحيانًا، فوسط أنباء التتويج والميداليات، شغل العالم انسحاب اللاعبة الأمريكية سيمون بايلز، 24 عامًا، من نهائي مسابقة الفردي العام ضمن منافسات الجمباز الفني، إذ انسحبت اللاعبة "النجمة" حسب بيان رسمي للاتحاد الأمريكي للجمباز"من أجل التركيز على صحتها الذهنية"، وفتح هذا الانسحاب "الشجاع" للاعبة تساؤلات حول إدراج الصحة الذهنية كسبب للانسحاب من الفعاليات الرياضية، يوازي تمامًا الانسحاب لأسباب جسدية.

بايلز واحدة من أنسال أسطورات الجمباز، تقف بثقة في قائمة تضم أسماء بارزة على درب الرومانية نادية كومانشي، فهي بطلة أوليمبية لثلاث دورات متتالية، كما فازت ببطولة جميع الأجهزة في بطولة العالم للجمباز ثلاث مرات أعوام 2013، 2014، 2015، بما يجعل الصحافة تنعتها بأريحية بـ"أسطورة الجمباز"، والأفضل في التاريخ G.O.A.T، إلا أن بايلز التي تحمل رصيدًا كبيرًا من الانجازات الرياضية تحمل كذلك إرثًا طويلاً للمرض الذهني، الذي أعلنت عنه قبل نحو 5 سنوات، وهو إصابتها بمتلازمة فرط الحركة ونقص الانتباه ADHD، وما يلزمه من تناول عقاقير للتغلب على الاضطراب الذي تعاني منه منذ طفولتها، وتحرص بايلز على التدوين الدائم حول هذا المرض وتعايشها معه، ورحلة إدراجها للأدوية التي تتناولها مع كل مشاركة أوليمبية لها، للحصول على موافقة لدى دخولها المنافسات وهي تتعاطى

لوريل هوبارد

تلك الأدوية، كما حصل من قبل في أولمبياد ريو دي جانيرو 2016، التي قدمت بايلز طلبًا للحصول على استثناء للتنافس وهي تتناول عقار "ريتالين"، وحصلت في تلك الأولمبياد على 4 ميداليات ذهبية. وكذا حصلت على موافقة استثنائية في أوليمبياد طوكيو، ورغم ما كان تنتظره مشاركتها لتحقيق رقم أوليمبي جديد، فإن يبدو أن بايلز واجهت تطورات في صحتها قررت إثرها الانسحاب وعدم مواصلة منافسات النهائيات، لتفتح نقاشًا واسعًا حول الصحة العقلية للرياضيين، وفكرة أوسع حول فكرة الأولويات والخيارات "علينا حماية عقولنا وأجسادنا وليس مجرد الخروج والقيام بما يريد العالم منا القيام به" فللأرقام القياسية تكلفة نفسية لم تتحملها البطلة الأمريكية، وآثرت رعايتها النفسية على أمجاد طوكيو.

تستدعي حكاية سيمون حكاية لاعبة التنس اليابانية ناعومي أوساكا، أول لاعبة تنس يابانية تفوز بدوري الفردي جراند سلام، التي قررت في يونيو الماضي الانسحاب من بطولة فرنسا المفتوحة بسبب عزوفها عن المشاركة في المؤتمرات الصحفية في تلك البطولة العالمية الذائعة، بهدف حماية صحتها العقلية.

ونقل موقع بي بي سي BBC في هذا الوقت عن الدكتورة فرانشيسكا كافاليريو، وهي من كبار أساتذة علم النفس الرياضي بجامعة أنجليا رسكن في بريطانيا، قولها إن رد الفعل السلبي على موقف أوساكا يعوق الجهود المبذولة لحث الرياضيين على الحديث بصراحة عن صراعاتهم مع مواضيع تتعلق بصحتهم العقلية، واعتبرت أن انسحابها فرصة للحديث عن التوتر والصحة العقلية في الرياضة. أوساكا، ذات الـ23 عامًا سبق أن دوّنت على تويتر عبارات عن معاناتها من نوبات الاكتئاب، منذ فوزها عام 2018 بأول ألقابها في إحدى البطولات الأربع الكبرى (جراند سلام)، وأنها تريد "الابتعاد قليلاً عن الملعب".

في عام 2019 فتح فيلم "Headsrong" نقاشًا جريئًا مبينًا على فكرة المصارحة في الكشف عن الاختلالات النفسية والذهنية لدى أبطال الرياضة، ومحاولة الاقتراب وتفكيك الصورة النمطية القائمة على إظهار صلابة الرياضي، بديلاً عن هشاشته، وذلك عبر تبني قصص أربعة من الرياضيين والرياضيات الذين واجهوا تحديات مع الصحة العقلية، وما أطلقوا عليها "وصمة" المرض التي قد تؤثر سلبًا على صورة الرياضي القوي/الصلب، ومن المنتظر أن يتسع هذا النقاش بعد

الضجة التي أثارتها سيمون بايلز وسط اهتمام عالمي في قلب طوكيو.

غير جمالي/غير لائق

تمثل مشاركة سيمون وغيرها من التمثيل النسائي المتصاعد في الفعاليات الرياضية الدولية، أحد أبرز ثمار الحركة التاريخية الممتدة من النضال النسوي من أجل تحقيق مناصفة عددية في المشاركات النساء في الألعاب الأوليمبية، والمنافسة في جميع الألعاب المُدرجة ضمن البرنامج الأوليمبي، هذا النضال الذي يعود إلى بدايات القرن التاسع عشر، وتحديدًا مع انعقاد الدورة الأولى للألعاب الأوليمبية عام 1896 في أثينا التي مُنعت فيها النساء من المشاركة، وذاع وقتها تصريح مؤسس الألعاب الأوليمبية الحديثة، بيير دي كوبرتان، بأن مشاركة النساء في المنافسات "أمر غير عملي وغير ممتع وغير جمالي وغير لائق"، إلا أن الضغوط النسائية لم تكترث بالنغمة التمييزية لكوبرتان، واتسعت دوائر النضال حتى تمكنت النساء من المشاركة منذ الدورة الثانية للألعاب الأوليمبية عام 1900 في باريس، وكانت المشاركة مقتصرة في تلك الدورة على رياضتين فقط وهما التنس والجولف، منذ هذا التاريخ استطاع الضغط المجتمعي والنسوي يربح أرضًا جديدة مع كل دورة أوليمبية، حتى لو استغرق هذا التغيير عمليًا أكثر من 100 عام، حتى وصلنا لهذا العام الذي أعلنت فيه اللجنة الأوليمبية الدولية (IOC) في الـ8 من مارس الماضي أن أولمبياد طوكيو 2020 المؤجلة ستكون أول دورة ألعاب أوليمبية متوازنة جندريًا من حيث نسبة الرياضيات التي تقترب من 49 % للمرة الأولى في تاريخ الألعاب الأوليمبية، لتستدعي ذكرى الدورة الأولى، قبل 125 عامًا، قرار قصر المنافسة على الرجال.

وإلى جانب المساواة الجندرية، تستضيف طوكيو 2020 أول مشاركة عابرة للجنس وهي النيوزيلندية رافعة الأثقال لَوريل هوبارد، لتصبح أول رياضية عابرة جنسيًا تختار للمشاركة في مسابقات الألعاب الأوليمبية، واللافت أن هوبارد، 43 عامًا، كانت تُنافس من قبل في الفعاليات الرياضية الخاصة بالرجال قبل أن تُعلن أنها عابرة جنسيًا في 2013، وتفتح مشاركة هوبارد جدلاً، متوقعًا بطبيعة الحال، حول مدى إنصاف مشاركة العابرين جنسيًا في الفاعليات الرياضية، وانقسم الرأي ما بين احترام هُويتهم الجنسية والجندرية من جهة، وانتقاد لفكرة أن لديهم أفضلية غير منصفة (بسبب مستويات هرمون التستستيرون)، إلا أن هذه المشاركة في جميع الأحوال ستكون انطلاقة للمطالبة بمزيد من الضم لفئات كانت مستثناة في الألعاب.

وتعد هوبارد واحدة من بين 142 رياضيًا من مثليي الجنس والمتحولين والعابرين جنسيًا المشاركين في أولمبياد طوكيو، وهو عدد أكبر من عدد المشاركين في الأولمبياد الصيفية الأخيرة في ريو دي جانيرو، ويأتي ذلك بعد أن أوصت اللجنة الطبية التابعة للجنة الأوليمبية الدولية، في 2016، بالسماح للرياضيين المتحولين جنسيًا بالمشاركة في الألعاب الأوليمبية، حتى لو لم يخضعوا لعملية تغيير الجنس.

وعادة ما تُجدد الفعاليات الأوليمبية خطابات استيعاب المثليين دون تمييز جنسي، لعل أبرزها دعوة الأمين العام للأمم المتحدة السابق بان كي مون في خطاب له خلال اجتماع اللجنة الأوليمبية الدولية في فبراير 2014 داعيًا العالم إلى رفض "الهجمات على السحاقيات والمثليين"، وذلك عشية افتتاح دورة الألعاب الأوليمبية الشتوية في سوتشي".

وفي أوج جدل حول هذا الموضوع قال بان كي مون إن الكثير من الرياضيين المحترفين المثليين وغير المثليين يرفضون الأحكام المسبقة، وعلينا جميعًا أن نرفع الصوت لرفض الهجمات على السحاقيات ومثليي الجنس والمتحولين جنسيًا". ولم يكن خطاب بان كي مون، في هذا التوقيت، مبنيًا على فراغ، فقد خرج على خلفية الجدل الذي أثاره قانون أصدره الرئيس الروسي فلاديمير بوتين آنذاك الذي ينص على غرامة وعقوبة بالسجن بحق من يقوم بالترويج" للمثلية أمام قاصرين، وهو القانون الذي أثار في هذا الوقت انتقادات غربية شديدة، إلا أنه وعد قُبيل دورة الألعاب الأوليمبية الشتوية التي نظمتها روسيا للمرة الأولى، أن روسيا "سترحب بالجميع"، في إشارة إلى موقف محايد من المثليين، وواكب ذلك تصريحات رئيس اللجنة الأوليمبية الدولية أن على الجميع محاربة "التمييز على أساس التوجهات الجنسية أو أية أحكام مسبقة أخرى"، معتبرًا أن الرياضة يجب ألا تكون "منبرًا لانشقاقات سياسية أو لمحاولة تسجيل نقاط لدوافع تتعلق بالاحتجاجات السياسية الداخلية أو الخارجية".

أخيلة أيديولوجية

في 2016 كانت الصورة الشهيرة التي تُبرز المواجهة بين"البيكيني" و"الحجاب" في مباراة كرة القدم الشاطئية بين منتخبي ألمانيا ومصر، واحدة من أشهر الأحداث الثقافية التي خرجت من رحم أولمبياد ريو، أخذت تلك الصورة مناحي أيديولوجية وثقافية وجدلية لفترة طويلة، وسط عنونة "لندن تايمز" لها في هذا الوقت بأنها "صدام ثقافي"، وطورّت صحيفة "صنٍ" المسألة معتبرة أن هذا الانقسام الثقافي ليس "هائلاً" فحسب بل "جسيمًا".

في المقابل واكب ظهور فتاة من الفريق المصري بالحجاب بروباجاندا من بعض التيارات الدينية تعتبر هذا الظهور بمثابة انتصار إسلامي، بعد قدرة "الحجاب" على فرض حضوره في محفل دولي بعد

ناعومي أوساكا

سيمون بايلز

سنوات من القيود على ملابس كرة القدم الشاطئية، فتلوّنت منافسات الكرة الشاطئية في هذا العام بأطياف دينية وأيديولوجية وخرجت عن مضمارها الرياضي.

ويبدو أن خطوات السيدات صوب إثبات جدارتهن في المنافسة الرياضية، دون تمييز جندري يميل للتعليق على أجسادهن وملابسهن الرياضية، له باع تاريخي طويل، سعى الفن لتأمله منذ بدايات القرن العشرين، وإن تلوّن بعضه بصبغة أيديولوجية، لعل منه لوحات

- فتح فيلم "Headsrong" نقاشًا جريئًا مبينًا على فكرة المصارحة في الكشف عن الاختلالات النفسية والذهنية لدى أبطال الرياضة، ومحاولة تفكيك الصورة النمطية القائمة على إظهار صلابة الرياضي، بديلاً عن هشاشته

- خطوات السيدات صوب إثبات جدارتهن في المنافسة الرياضية، دون تمييز جندري يميل للتعليق على أجسادهن وملابسهن الرياضية، له باع تاريخي طويل، سعى الفن لتأمله منذ بدايات القرن العشرين

الروسي أليكساندر أليكساندروفيتش دينيكا، أحد أبرز رسامي أسلوب الواقعية الاشتراكية Socialist realism، ومنها تلك التي حاول فيها صياغة علاقة السيدات بالرياضة في الاتحاد السوفيتي وقيمه الشيوعية، منها لوحة "سيدة الأنشطة" التي تقترب من روح"المُلصقات" الدعائية، وفيها تظهر بطلة اللوحة في ملابس رياضية مُساوية لنظرائها من الذكور الذين يظهرون في الخلفية، وتحمل قرصًا في حالة دينامية توحي بتأهبها للحركة، ويوحي جسدها الرياضي بدعم فكرة أن النساء مثل الرجال، يجب أن يُصبحن قويات، وتبدو لوحة دينيكا في هذا الوقت، منتصف الثلاثينيات، أقرب لاستلهام المستقبل وأحلامه بأن تتساوى المرأة مع الرجال في المنافسة.

وواصل دينيكا في الأربعينيات تدوينه الفني البصري فرسم في تلك الفترة لوحة أخرى لعدد من السيدات في ملابس رياضية، يركضن بحرية في أفق ممتد من المناظر الطبيعية، دون وصاية أو تهديد مجتمعي، في اتكاء على الفن لدعم المرأة في مجال الرياضة، وتعزيز الصور القليلة للنساء المشاركات في الرياضة آنذاك على مستوى العالم، أملاً في كسر الحلقة التقليدية للرياضة باعتبارها ملعبًا ذكوريًّا.

- تستمر النخبة الحاكمة في إعادة انتاج نفسها منذ عقود، ولا أحد يُسأل عما وصل إليه الوضع في البلاد، بالرغم من عدة تقارير صحفية نشرت خلال الأشهر الأخيرة، تشير إلى صفقات فساد تتعلق بالوقود وقطاع الطاقة اللبناني، متورط فيها كبار القيادات السياسية للبلاد، وهي جزء من قصّة أكبر لم تُحكى بعد، عن فساد السياسي ومالي أوصل البلاد إلى نفق مسدود..

عام على انفجار بيروت:

لبنان يركض نحو الهاوية

منى يسري

هواجس

بحلول الذكرى السنوية الأولى لانفجار بيروت، يبدو المشهد اللبناني أكثر تعقيدًا ربما أكثر من أي وقت مضى. فقدت العملة المحلية أكثر من 90% من قيمتها في غضون أشهر قليلة، وباتت الكهرباء حلمًا صعب المنال بالنسبة للغالبية الفقيرة من الشعب اللبناني بعدما بلغت نسبتهم 55% حسب آخر تصريحات البنك الدولي. بلغ سوء الوضع الاقتصادي في لبنان مداه بعدما أعلنت الصيدليات إغلاق أبوابها أمام الجمهور، بسبب نفاد الأدوية.

عام مضى على اللبنانيين دون بارقة أمل في تغيير محتمل، إذ تستمر النخبة الحاكمة في إعادة إنتاج نفسها منذ عقود، ولا أحد يُسأل عما وصل إليه الوضع في البلاد، بالرغم من عدة تقارير صحفية نشرت خلال الأشهر الأخيرة، تشير إلى صفقات فساد تتعلق بالوقود وقطاع الطاقة اللبناني، تورط فيها كبار القيادات السياسية للبلاد، وهي جزء من قصّة أكبر لم تُحكى بعد، عن فساد السياسي ومالي أوصل البلاد إلى نفق مسدود. ولا يمكن اجتزاء ما يحدث حاليًا في لبنان من سياقه الأوسع، المرتبط بالنظام الاقتصادي القائم منذ أكثر من ثلاثة عقود، أعقبت الحرب الأهلية، وسلسلة متصلة من الإخفاقات أدت في النهاية إلى كارثة مكتملة الأركان.

عقدان من النهب المستمر

ما يحدث في بيروت يعد انهيارًا لنظام ما بعد الحرب الأهلية الذي تأسس في منتصف تسعينيات القرن الماضي. حتى عام 1992 كان الوضع في لبنان غير مستقر، ما مهد الطريق لصعود رفيق الحريري رئيسًا للوزراء، خلفًا لعمر كرامي، بعدما سار متظاهرون من كل أنحاء البلاد، لمقر إقامته، يهتفون بسقوطه، ما أجبره على تقديم استقالته. وصعد الحريري بعد انهيار مدو للعملة وتفاقم حاد للأزمة المالية، أثار احتجاجات واسعة في البلاد، أعلن المحتجون إثرها الإضراب العام لمدة أربعة أيام، واحتشد آلاف من جميع أنحاء البلاد، للتنديد بالوضع المالي المزري، مطالبين حكومة الحريري الأب، بإيجاد حل فوري للأزمة المالية الخانقة، التي أسقطت حكومة كرامي، ما مهد الطريق لأول انتخابات نيابية بعد الحرب الأهلية. في ذلك

الوقت كان النظام السوري بقيادة حافظ الأسد قد أحكم قبضته على لبنان من خلال معاهدة الأخوة والتعاون والتنسيق، الموقعة في مايو من عام 1991، ثم أعقبها نظام الأسد باتفاقية ميثاق الدفاع والأمن في سبتمبر من نفس العام. ومع صعود حكومة الحريري، شهدت تلك الفترة إعادة إعمار على نسق نيوليبرالي، كما رسخت تلك الفترة النفوذ السوري وسيطرته على المشهد السياسي والأمني في لبنان، لكن كل هذا لم يمنع نشوب احتجاجات عمالية واسعة، قمعتها بشدة قوات الأمن مستخدمة كل أشكال العنف الممكنة.

بالنسبة للكثيرين؛ جسَّد رفيق الحريري، معجزة اقتصادية قامت على أنقاض الحرب الأهلية، أيضًا حاولت الحكومة في تلك الفترة تعزيز التعايش السلمي، وترسيخ مبدأ المواطنة، والقضاء على النفوذ الطائفي، كما سارعت بوتيرة النمو الاقتصادي في صورة أرقام ضخمة، تجذب المستثمرين وتزيد من رصيد النقد الأجنبي للبلاد، أيضًا كان الحفاظ على ثبات سعر العملة المحلية أول تطلعاتها. سرعان ما انهارت كل الآمال باغتيال رفيق الحريري وسط العاصمة بيروت عام 2005، ما فرض واقعًا اقتصاديًا جديدًا، وأشاع الفوضى في المشهد السياسي، حتى جاءت حرب يوليو 2006، لتسطو على كل ما أنجز في عهد الحريري، وتعود لبنان لنقطة الصفر من جديد.

كان إرث الحريري هو إعادة بناء الحي التجاري القديم في بيروت، بعدما دمرته سنوات الحرب الأهلية والغزو الإسرائيلي، بلغت تكلفته 30 مليار دولار، أموال لم تكن متوفرة لدى لبنان، وربما لم يكن من الممكن أن يقترضها لولا علاقات الحريري الشخصية مع الحكومات والمستثمرين العرب والغربيين. بينما انتقد عدّة تيارات سياسية مشروع الحريري، بعدما رأوا أنه تكلّف أكثر بكثير مما ينبغي، متهمين رئيس الوزراء الراحل بالبذخ في الانفاق، والتخطيط الفاشل، وهو أمر صحيح نسبيًا؛ إذ واجهت حكومات الحريري المتعاقبة عجزًا هيكليًا في الموازنة العامة، يتجاوز ربع قيمة الإنفاق الإجمالي. هنا تظهر الحجة المضادة، وهي أن لبنان اضطر إلى الإنفاق بشكل كبير بعد نهاية الحرب الأهلية، وإعادة بناء وتوسيع البنية التحتيّة المدمرة بفعل الحرب، جاء ذلك على حساب الإخفاق في تحقيق نمو اقتصادي مستدام، لكن البنية الجديدة سرعان ما هوت تحت القصف خلال حرب تموز.

كيف بدأ الإفلاس؟

أثقلت الحروب المتتالية والاضطرابات الطائفية والسياسية ميزانية لبنان بالديون، على الرغم من تميز نظامها الاقتصادي المفتوح، والقائم على الخدمات المصرفية في الأساس، إلا أن الحرب ألقت بثقلها على النظام الاقتصادي، وجعلته أكثر هشاشة عما كان عليه قبل الحرب الأهلية. كانت نسبة الدين الخارجي إلى الناتج المحلي الإجمالي أعلى من 150% لمدة عشرين عامًا. كما تمّ التنبؤ بالتخلف عن سداد الديون السيادية لسنوات،

ولكن تم تجنبه من خلال مرونة القطاع المالي وقيادة البنك المركزي. وكان لهذا ثمن باهظ، إذ كان لا بد من إصدار سندات اليوروبوند اللبنانية بفائدة تتجاوز 5%، وهي أعلى من فوائد سندات الخزانة الأمريكية، ما سبب عجزًا كبيرًا في الميزانية، مولته الحكومة من المصارف، مع ودائع بنكية تعادل أكثر من 300% من الناتج المحلي الإجمالي.

ما بين عامي2013/2018، بلغ متوسط النمو الاقتصادي 1.6% فقط سنويًا. مع نمو السكان بنسبة 3.3% سنويًا، انخفض الدخل القومي للفرد بنحو 2% سنويًا. كما بلغ متوسط عجز الحكومة أكثر من 8% من الناتج المحلي الإجمالي، كان هذا أكثر من مدفوعات الفوائد، وبدورها عكست المستويات المرتفعة للديون التي نتجت عن العجز. وارتفع الدين الحكومي المحلي من 133% من الناتج المحلي الإجمالي في 2013 إلى 151% في 2018، بينما ارتفع الدين الخارجي من 167% إلى 191%.

مع تدهور الوضع المالي، تعرض النسيج الاجتماعي للبنان إلى تجربة صعبة. نتيجة للسياسات الاقتصادية الصادمة، وتدخل صندوق النقد الدولي جزئيًا، وأيضًا بسبب تدفق اللاجئين السوريين في أعقاب اندلاع الحرب في سوريا، ما تسبب في ارتفاع معدلات الفقر، ففي عام 2018، كان نحو ثلث اللبنانيين يعيشون في فقر، ارتفاعًا من 27% في 2012، وصولاً إلى 55% مع نهاية عام 2020.

خلال سنوات الحرب والتوتر، نمت الودائع في البنوك اللبنانية، خاصة من أبناء الشتات المقيمين وأموال الخليج العربي، ما ساعد على تغطية العجز الضخم في الحساب الجاري لميزان المدفوعات، وساعد على تمويل وسد جزء من عجز الحكومة.

ما بين عامي 2015/2018، تمّ تعويض مسحوبات المودعين بأشكال أخرى، بهدف الحفاظ على احتياطيات مصرف لبنان المركزي، ولمنع انهيار سعر الصرف، ولضمان استمرار الطلب على الليرة اللبنانية، كانت التكلفة باهظة، إذ اضطرت البنوك والقطاع العام إلى دفع أسعار فائدة تزيد عن 20%، لجذب ما يكفي من الودائع الدولارية، كانت تلك استراتيجية الحكومة، لكسب الوقت اللازم لتنفيذ الإصلاحات الهيكلية، وهو ما لم يحدث، إذ تكبدت الموازنة كلفة باهظة جراء سياساتها المالية، ما أدى إلى

- بالنسبة للكثيرين جسَّد رفيق الحريري، معجزة اقتصادية قامت على أنقاض الحرب الأهلية، أيضًا حاولت الحكومة في تلك الفترة تعزيز التعايش السلمي، وترسيخ مبدأ المواطنة، والقضاء على النفوذ الطائفي، كما سارعت بوتيرة النمو الاقتصادي في صورة أرقام ضخمة، تجذب المستثمرين وتزيد من رصيد النقد الأجنبي للبلاد، أيضًا كان الحفاظ على ثبات سعر العملة المحلية أول تطلعاتها

زيادة العجز المالي، وجعل الحكومة في وضع مالي أكثر حرجًا، وتم إضعاف الميزانية العامة للبنك المركزي بنسب تاريخية. وقد تم تعويض الاحتياطيات البالغة 38 مليار دولار جزئيًا بـ 22 مليار دولار من الالتزامات الدولارية مع النظام المصرفي، مما أدى إلى أدنى نسبة تغطية احتياطية صافية للعرض النقدي منذ بدء نظام سعر الصرف الثابت.

الانفجار الشعبي

ولدت الأزمة المالية من زيادة أعباء خدمة الدين العام وإعادة تمويله، والانخفاض الحاد في صافي تدفقات رأس المال، التي مولت عجز الحساب الجاري، ووفرت وسائل خدمة الدين الخارجي. كل هذه الاختلالات المرتبطة ببعضها البعض، أدت في النهاية إلى استنزاف سريع لاحتياطيات النقد الأجنبي، ما أدى في النهاية إلى انخفاض تدفقات رأس المال، بل وهروبها من البلاد. أيضًا زاد من مخاطر الاحتفاظ بالدين العام ومن ثَم أصبح من الصعب إعادة تمويله، فضلاً عن ارتفاع سعر الفائدة وانخفاض مروع في قيمة العملة، وتصاعد معدلات التضخم بنسب غير مسبوقة

-أثقلت الحروب المتتالية والاضطرابات الطائفية والسياسية ميزانية لبنان بالديون، على الرغم من تميز نظامها الاقتصادي المفتوح، والقائم على الخدمات المصرفية في الأساس، إلا أن الحرب ألقت بثقلها على النظام الاقتصادي، وجعلته أكثر هشاشة عما كان عليه قبل الحرب الأهلية. كانت نسبة الدين الخارجي إلى الناتج المحلي الإجمالي أعلى من 150% لمدة عشرين عامًا..

-يتسم النسيج الاجتماعي للبنان بالتمايز والتقسيم الطائفي، ما أوقع البلاد دائمًا في صراعات جانبية كانت في غنى عنها، لكن بفضل هذه الصراعات، وجدت القوى السياسية المتناحرة منافذ للتغطية على عمليات النهب الممنهج التي ارتكبتها بحق البلاد.

في فترات قليلة للغاية. كانت الليرة اللبنانية على موعد كل صباح، مع فقدان لقيمتها السوقية، ما زاد من الاحتقان الشعبي الذي لم يمنع الناس من الاحتجاج والتظاهر منذ خروجهم للمرة الأولى في أكتوبر 2019. وبدأ الضغط المالي في سبتمبر 2019، خاصة بعدما فشلت الحكومة في تعويض الاختلالات المالية التي تعاني منها عن طريق زيادة الضرائب، والتقليص في الانفاق على الخدمات العامة، واستقطاع ضرائب خرافية، مثل ضريبة الواتس آب التي كانت سببًا في خروج الجماهير إلى الشوارع.

لم يقتنع المتظاهرون بحزمة الإصلاح الأخيرة التي اعتمدها مجلس الوزراء في 21 أكتوبر. خفضت الخطة خسائر شركة كهرباء لبنان، لكن كانت هناك شكوك حول استعداد الحكومة لتنفيذ الإصلاح الذي تم التفكير فيه منذ عدة سنوات. فرض الضرائب على البنوك أيضًا خطوة في الاتجاه الصحيح، على الرغم من أن الضريبة المقترحة البالغة 600 مليار ليرة لبنانية كانت ضريبة لمرة واحدة، وهي صغيرة مقارنة بالأرباح الضخمة التي حققها البنك في السنوات الأخيرة. ومع ذلك، يعتمد جزء كبير من تمويل العجز في خطة مجلس الوزراء على البنك المركزي، الذي كلفته الحكومة بخفض خدمة الدين العام إلى النصف. وهذا يعني طباعة النقود، وهو ما سيؤدي بدوره إلى مزيد من الضغوط التضخمية والضغط على سعر الصرف، مسؤول واحد.

في أواخر سبتمبر 2019 زادت الاحتجاجات

- خلال سنوات الحرب والتوتر، نمت الودائع في البنوك اللبنانية، خاصة من أبناء الشتات المقيمين وأموال الخليج العربي، ما ساعد على تغطية العجز الضخم في الحساب الجاري لميزان المدفوعات، وساعد على تمويل وسد جزء من عجز الحكومة

الشعبية في لبنان من الشعور بالأزمة. بعد أن توقفت العديد من أجهزة الصراف الآلي عن صرف الدولارات وخفضت البنوك حدود السحب إلى ألف دولار في اليوم، وفرضت قواعد تعسفية، مثل حظر المعاملات بالدولار بعد الساعة الخامسة مساءً. وفي عطلات نهاية الأسبوع التي تمنع العمال من استخدام حساباتهم. كانت الشركات التي كانت بحاجة إلى العملة الأجنبية أول من عانى. باعت محطات البنزين الوقود بالليرة بينما اشترته بالدولار. وأضربوا لفترة وجيزة يوم 26 سبتمبر احتجاجًا على ندرة الدولارات بالسعر الرسمي.

في 30 سبتمبر 2019، وعد مصرف لبنان بتوفير الدولار بالسعر الرسمي للشركات التي تستورد الوقود والأدوية والقمح. لكن الاحتجاجات تصاعدت بوتيرة أكثر حدّة، بشكل لم تتمكن الحكومة من السيطرة عليه، وأدت في النهاية إلى سلسلة من الاضطرابات السياسية، وصلت ذروتها بعد انفجار بيروت في الرابع من أغسطس 2020.

انفجار بيروت

مع وصول الليرة اللبنانية إلى مستوى منخفض جديد في بداية شهر مارس، أصبح لبنان على شفا الانهيار، إذ عانى ولا يزال من نقص الوقود وانقطاع مستمر للكهرباء. وتفاقمت الأزمة الاقتصادية في العام الماضي بسبب ظهور فيروس كورونا، ثم انفجار مرفأ بيروت، وفوق ذلك كله، بسبب الطبقة السياسية اللبنانية التي فشلت مرارًا وتكرارًا في تشكيل الحكومة. أعطى الفراغ السياسي مساحة لحزب الله، الذي يُرجح أنه أحد الفاعلين المسؤولين عن تعطيل تشكيل الحكومة، لإظهار قدراته في إدارة البلاد من خلال رفاهه الاجتماعي على ما يبدو. ويُشار إلى حزب الله بالبنان، كمتسبب أساسي في كارثة انفجار المرفأ التي أودت بحياة 200 شخص، وإصابة 7 آلاف آخرين، فضلاً عن آلاف المباني المحطمة، ونحن اليوم على بعد عام من الانفجار، فإن لبنان يغرق في هاوية وصفها البنك الدولي بأسوأ كارثة منذ النصف الثاني من القرن التاسع عشر، بعدما أصبح أكثر من نصف اللبنانيين غير قادرين على تأمين حاجتهم اليومية من الغذاء.

ويتسم النسيج الاجتماعي للبنان بالتمايز والتقسيم الطائفي، ما أوقع البلاد دائمًا في صراعات جانبية كانت في غنى عنها، لكن بفضل هذه الصراعات، وجدت القوى السياسية المتناحرة منافذ للتغطية على عمليات النهب الممنهج التي ارتكبتها بحق البلاد. ويقع حزب الله في قلب القوى السياسية المتناحرة والواقعة حتى اليوم في مأزق عدم استقرار حكومة، ولا البدء في عمليات الإصلاح الفوري المقترحة من قبل فرنسا (المستعمر التاريخي). تقوم الدولة اللبنانية بدور محوري في ملف اللاجئين، خاصة من الفلسطينيين والسوريين، لذلك فاستمرار الكارثة وتضخمها أكثر من ذلك وفق تحذير البنك الدولي، سيؤدي إلى ما لا يحمد عقباه على جميع الأصعدة.

بمناسبة الذكرى الأولى للانفجار ألقى الرئيس اللبناني ميشيل عون، خطابًا يعيد فيه إنتاج ما توعد به سابقًا ولم ينفذ منه شيء. وحتى اليوم تجد النخبة السياسية في لبنان نفسها في مواجهة حرجة مع الشعب، الذي خرج قبل عامين، مطالبًا بتنحي كل التيارات السياسية، دون أن يستثني منهم أحدًا، وهو مطلب يثبت صحته مع الوقت، أمام رموز سياسية، تغوص بالبلاد في قاع الهاوية بسرعة استثنائية، وتعجز حتى عن تشكيل حكومة تصريف أعمال يرتضيها الشارع اللبناني المحتقن.

حركة مناهضة التحرش

«أثر الفراشة»

الذي هز عرش الذكورية

سلمى خطاب

الفيل في غرفة التواصل الاجتماعي

المسكوت عنه ضمن

جدل الارتباط والزواج والعلاقات الحرة

مينا ناجي

الإتجار بالألم

الاستغلال السياسي للمحرقة النازية

محمد حسني

رأسمالية «السوبر ليج»..

كرة القدم ابتكرها الفقراء وسرقها الأغنياء

مايكل روبرتس

ترجمة: إيهاب نبيل

رؤى

حركة مناهضة التحرش

"أثر الفراشة" الذي هز عرش الذكورية

سلمى خطاب

لطالما أعجبتني الفكرة في نظرية "أثر الفراشة"؛ فراشة صغيرة تطير غير مبالية، تضرب الهواء بجناحيها، فتحدث تأثيرًا صغيرًا في تيارات الهواء فتغير المسار أو تتسبب في حدوث إعصار. فكرة مثيرة لم تفارق عقلي طول عام وشهرين أتابع خلالهم الحراك الأخير، الذي فجرته قضية أحمد بسام زكي متحرش الجامعة الأمريكية، وما تبعه من طوفان أغرق العشرات من المتحرشين والمغتصبين والذكوريين -غير مأسوف عليهم- ورد ولو جزء صغير من ثقة ضحاياهم في أنفسهن وقدراتهن، وأعاد لهن ولو بصيص أمل في تجاوز الصدمة، وعيش حياة يصدقن فيها أن لديهن القدرة على التغيير.

بعد أكثر من عام على هذا الحراك، أتذكر فكرة "أثر الفراشة" وأنا أجلس مع صديقة أجنبية لم تزر مصر منذ نحو ثلاث سنوات، وأسمعها تحكي لي عن تغيير لمسته في الشارع المصري خلال زيارتها لمصر في يوليو الماضي، تقول "التحرش أصبح أقل، والعدوانية في الشارع أقل"، وهي التي تحب مصر كثيرًا، وكثيرًا ما أزعجها التحرش في شوارع المحروسة.

الفكرة ذاتها كتبتها إحدى الفتيات في منشور ساخر على "فيس بوك" وتوقفت أمامه كثيرًا، كانت تتنقل عن شخص يتحدث مع صديقه في الشارع قائلاً "ما تبحلقش فيها دي النسوان بقت سعرانة دلوقتي وبتعمل محاضر"، أضحك وأتذكر من جديد فكرة أثر الفراشة، وأراها تجسدت في الحالة المصرية في ذلك الطوفان من الحديث الذي أثارته النساء المصريات، فسنت إثره قوانين، وشددت قوانين أخرى، حُبس من حبس، وتعرض الكثير لتحقيقات في حوادث ربما قد يكون مر عليها سنوات، بل ويصدر فيها أحكام ضد المعتدين.

فقد البعض عمله وأصدقاءه، والأسوأ من فقد سمعته، وبات محظورًا عليه المشاركة في الحياة العامة دون أن يطفو على السطح من جديد تاريخه في التحرش أو الاغتصاب.

أثر الفراشة النسوية هذه المرة عكس الآية ولو قليلاً، فنام رجال خائفين من أن يتحدث ضحاياهن عن اعتداءاتهم، وحتى من لم يكن له سجل خفي في التحرش بات أكثر حرصًا وحساسية في التعامل مع النساء، وهي حساسية مطلوبة في وقت ينظف فيه هذا الكم من الضحايا جراحهن، ويتداوين من آثار صدمات وندوب غائرة ربما عشن بها سنوات صامتات، يشعرن بالخزي والخذلان، وترهبهن هذه الحملات الممنهجة ضد كل من تحدث بصوت عالٍ عن التحرش أو الاغتصاب، من اتهامات بالكذب والمبالغة والفهم الخاطئ وغيره من أحاديث لا تهدف سوى تبرئة ساحة مجرمين من جرائمهم.

أثر الفراشة هذه المرة، كسر دوائر الضغط التي كونها الرجال دون اتفاق على مر سنوات، للدفاع عن بعضهم البعض، وتكذيب كل من تتحدث عن إيذائها والإجرام في حقها بصوت عالي، ربما هذه الدوائر، غير المعلنة، عرقلت صدور أو تشديد القوانين ضد الاعتراف بالاغتصاب والتحرش وغيرها من أشكال الاعتداءات الجنسية، لكن «أثر الفراشة» هذه المرة جعل صوت النساء أعلى، فأزيلت بعض العقبات، وبات واضحًا للكثير من الذكور أن دعمك لمتحرش يؤدي إلى وصمك أنت بالتحرش.

وربما للمرة الاولى توصم التحرش أو الاعتداءات الجنسية الرجال بعد سنوات من تحميل النساء بعبء هذه الوصمة، مقابل تفاخر الذكور بهذه الأفعال، وشعورهم بالانتصار وقدرتهم على النجاة من عواقبها، ووصم ضحاياهن أكثر بالكذب أو سوء السلوك أو المبالغة.

«أثر الفراشة» الذي حرك طوفان ضد قضايا الاعتداءات الجنسية بشكل عام، لم يلبث إلا أن تواصل وامتد ضاربًا تابوهات تمنع الحديث عن قضايا بعينها طالما لاقت إنكارًا ورفضًا من المجتمع لمجرد الحديث عنها، مثل الاغتصاب الزوجي والمطالبة بتعريفه وتجريمه قانونيًا، مرورًا بالطلاق الشفهي والغيابي للمسلمات وتعقيدات الطلاق للمسيحيات، وصولاً إلى الحديث عن المساواة في الميراث، وتلك القوانين التي تستند إلى إرث ديني ممتد منذ سنوات، يظلم النساء في عصرنا الحالي وينافي جوهر الدين ومقاصده في رفع الظلم، وحفظ حق الإنسان في العدل والعيش بكرامة ذكرًا كان أو أنثى.

أثر الفراشة هذا العام ضرب بجناحيه عرش الذكورية التي تحكم المجتمع المصري منذ سنوات، وترفض وتظلم وتقهر كل امرأة من يعلو صوتها للمطالبة بأحد حقوقها كإنسان ومواطن كامل الأهلية، له الحق في الاختيار والتعامل بكرامة واحترام، دون اتهامات بالمبالغة والجنون أو الجملة الأسخف على الإطلاق "تلاقيها هرمونات". ربما لم تكن الضربة قاضية، لا زال أمامنا نحن النساء المصريات طريق طويل لنقطعه، لكني أراها بالتأكيد ضربة مؤثرة، زادت من حق وفرص النساء في العيش بأمان وحرية وكرامة، داخل بيوتهن أولاً وفي الشارع والمواصلات وأماكن العمل، دون خوف من اعتداء أو ظلم أو تعسف ضدهن لكونهن نساء في المقام الأول، ودون أن تكون هذه التصرفات مبررة، أو أن يشعر مرتكبوها باستحقاقهم أن يقوموا بمثل هذه الأفعال.

ذلك الشعور بالاستحقاق لدى غالبية الرجال في مجتمعنا، والناتج عن ثقافة ذكورية مقيتة ومتجذرة، تمنح الرجل حقوقًا ومزايا بلا حساب لمجرد كونه رجل، وتُحرم النساء من هذه الحقوق والمزايا تلقائيًا لكونهم فقط نساء، فتعود النساء مئات الخطوات للوراء لتحصل فقط على أبسط حقوقها، بداية من حقها في اختيار الثياب التي سترتديها اليوم دون أن يضغط على اختيارها، عائلتها أو الجيران أو حسابات احتمالات تعرضها للتحرش في الشارع بهذه الثياب، مرورًا بحقها في فرص مساوية للرجال في التعليم والعمل والأجر العادل والترقي المادي والاجتماعي والمساواة في الميراث، وصولاً إلى قوانين تنصفها، وجهات تحقيق محترفة تأخذ شكواها على محمل الجد حال تعرضت لأي اعتداء لكونها امرأة، ومجتمع داعم يتوقف عن لومها كضحية، ويبدأ في توجيه سهام اللوم إلى الجاني.

القوانين تعطي النساء الكثير من الحقوق، لكن دون أن تمكنهن منها، فما فائدة الحق في التعليم والنساء لا يملكن شارعًا آمنًا يذهبن عبره إلى المدرسة والجامعة، دون تعرضهن إلى التحرش والاعتداء..

حتى لو كان ذلك التأثير هو معرفة المزيد من النساء والفتيات بحقوقهن هذه، وإعطائهن الفرصة في التفكير والمعرفة فيما يتعرضن له، والقدرة على صياغة وإدراك أفعال "الاعتداء" التي يتعرضن لها يوميًا بشكل أسرع وأكثر وعيًا، بدلاً من سنوات كن يقضينها في التردد والشك في أنفسهن، والعيش

بألم الانتهاك المستمر والصدمة فهو مكسب.

صحيح أن القوانين والحياة في مصر تعطي النساء الكثير من الحقوق، لكن دون أن تمكنهن منها، فما فائدة الحق في التعليم والنساء لا يملكن شارعًا آمنًا يذهبن عبره إلى المدرسة والجامعة، دون تعرضهن إلى التحرش والاعتداء. ما فائدة الحق في العمل دون أن يكون لها الحق في أجر عادل، وبيئة عمل آمنة، وأنظمة عمل تمكنها من عيش حياة أسرية تكون المسؤوليات فيها مشتركة، ودون أن يتحول الحق في العمل إلى عبء إضافي على النساء فوق أعباء المنزل ورعاية الأطفال التي يقر المجتمع حتى الآن أنها مسؤولية المرأة وحدها.

ما فائدة حق النساء في اختيار أزواجهن دون أن يكن لهن الحق في تزويج أنفسهن، حتى وإن كفل القانون هذا الحق في بعض الحالات، فحصر الزواج في المنظومة الدينية – شديدة الذكورية حاليًا – يعوق تمتع النساء بهذا الحق في أغلب الحالات. ما فائدة حق المرأة في الطلاق أو الخلع إذا كان أي من هذه الطرق محفوفًا بالكثير من المخاطر والتنازلات التي يجب أن تقدمها المرأة من حقوقها المادية وتهديدها بالحرمان منزلها وأطفالها مقابل الحصول على حريتها أو طلاقها من زوج مؤذي أو معتدي.

«أثر الفراشة» هذه المرة، كسر دوائر الضغط التي كونها الرجال دون اتفاق طوال سنوات، للدفاع عن بعضهم البعض، وتكذيب كل من تتحدث عن إيذائها والإجرام في حقها بصوت عال..

أتذكر أثر الفراشة وأنا أجلس مع صديقة أجنبية، تحكي عن تغيير لمسته، تقول" التحرش أصبح أقل، والعدوانية في الشارع أقل"، وهي التي كثيرًا ما أزعجها ذلك في المحروسة..

فقد البعض عمله وأصدقاءه، والأسوأ من فقد سمعته، وبات محظورًا عليه المشاركة في الحياة العامة دون أن يطفو على السطح من جديد تاريخه في التحرش أو الاغتصاب..

ما فائدة القوانين التي تقر التحرش والاغتصاب، وتترك العبء الكامل لإثبات الانتهاكات على النساء، وتشكك في كل دليل تقدمه المرأة، وكأن الهدف تبرئة الرجال وليس تحقيق العدالة ورفع الظلم!

ما فائدة القوانين التي تقر التحرش والاغتصاب، وتترك العبء الكامل لإثبات هذه الانتهاكات على النساء، وتشكك في كل دليل تقدمه المرأة، وكأن الهدف هو تبرئة الرجال وليس تحقيق العدالة ورفع الظلم!

«أثر الفراشة» التي تطير بجناحيها منذ أكثر من عام أعاد الحديث عن كل هذه القضايا والحقوق التي تبدو ظاهريًا مكفولة للنساء، لكن فعليًا هي أبعد ما تكون عنها، والحقيقة أنها ترمي بأعباء إضافية على ملايين الضحايا من النساء في أمس الحاجة إلى الدعم والتصديق، لرفع سنوات من الظلم من الواقع على النساء، وتمهيد طريقٍ لتعيش النساء حاليًا ومستقبلاً حياة أكثر عدلاً وحرية واستقلالية مفيدة للجميع رجالاً ونساء.

هذه الأحاديث والجدالات والقضايا وإن بدت الآن معارك شرسة تخوضها النساء، إلا أن إثارتها والاستمرار في الحديث والدفاع عنها وتحقيق تقدم فيها بالتأكيد أمر إيجابي، يجعل من صوت النساء أعلى وأكثر قابلية للتصديق لأنه صوت عادل ومنطقي عانى لسنوات من الظلم والاتهامات والتكذيب. أثر الفراشة هذه المرة يرى بوضوح عكس ما كتب الشاعر محمود درويش قبل أعوام، أثر الفراشة لا ولن يزول.

الفيـــل في غرفة التواصل الاجتماعي

المسكوت عنه ضمن جدل الارتباط والزواج والعلاقات الحرة

مينا ناجي

دائـمًـا مـا كـان مـثـار استغرابي أن النقاشات الاجتماعية الواسعة على مواقع التواصل الاجتماعي نـادرًا مـا تتحدَّث عـن الموضوع نفسه؛ يلتف الكلام غالبًا حول الموضوع دون تناول مباشر له، هذا قبل أن ألاحظ أن هذا ما نفعله أيضًا في حياتنا اليومية الواقعيّة. على سبيل المثال، موضوع مُتكرِّر وموسمي في إثارة الجدل، ودائم الحضور كموضوع للسخرية، هو موضوع الزواج. أثير "الزواج" في الفترة الأخيرة مرة من زاوية ذكورية ومرة نسوية. الأولى تتكلم عن الاحتفاظ بحق فقهي -مُلتبس ومتشابك واقـعـيًـا- للمعاشرة الجنسية لـلـزوج، والآخـر يتعلق بحق الزوجة في وجود "قائمة" تطبقها وقت الطلاق.

مع كونهما متضادين، يتوازى الأمران في أن نقاشهما الموسع –والمتشنِّج الحقيقة– لا يتحدّث عن الزواج نفسه كعلاقة بل يتم إقصاء هذا المضمون الأساسي بشكل غريب من الحوار، ويُطرح بشكل شبه مُطلق منطق "الحقوق" والتوازن بينها، وهذا ما يفسَّر التشنج والتكرار الغالبين. فحين يـدور نقاش أي قاعدة أو حق من الحقوق، يهز الـتـوازن الهش تمامًا والمبنى بالأساس على فرض قيود على الطرف الآخر داخل منظومة الـزواج، وكلما زادت هشاشة ذلك التوازي المادي الحقوقي في الحفاظ على العلاقة الأساسية، زاد التشنج والأداء العنيف. كأنما يـحـاول شخص إجابة سؤال جغرافيا بالرياضيات ويشعر أن السؤال ليس له حل. بالتوازي، زادت التعليقات أن الهجوم والشتيمة وحتى الفضح والاغتيال المعنوي أصبح تأثيرهم ضعيفًا دون تحقيق النتائج المرجوة، بل تحولوا إلى فائض من الكلام العابر. وهذه الملاحظة عن الفعالية صحيحة بقدر ما، والسبب ليس أنه عنف غير كافٍ، بل لأن الهدف هو تحطيم الآخر وإشعاره

بالخوف وتعبئته بكل المشاعر السلبية، بدلاً من محاولة طرح منطق عام لكيف نصبح جميعًا أفضل.، كيف نعيش معًا؟

بعدها بفترة قصيرة، حدثت 3 جرائم قتل زواجية في وقت مقارب، جميعهم بالطعن. حالتان منهم الزوج هو القاتل وحالة كانت هي الزوجة. رغم اعتيادية أخبار مثل تلك الجرائم، فاللافت أن خرجت صورة لمنشور شاركته الزوجة القاتلة في 2018، من النوع المتداول الذي يُمرِّر العنف على هيئة نكتة ومداعبة فيقول "لا تشكي لأحد مشاكلك مع زوجك إلخ... كي لا يشك بك أحد حين تقتليه" ومعلقة على المنشور "ربنا يعينا على فعل الخير". لا يعني هذا أنه حين شاركت الزوجة المنشور أنها ستقتل زوجها في المستقبل، لكن هذا أمر يشير إلى المزاج العام للمصريين الذي يفكرون عبره في مواضيع الحياة المشتركة بينهم والذي يحمل كمًّا كبيرًا من الغل والغضب والعنف المكبوت، والذي سيترجم بالتأكيد في الواقع إلى ممارسات ستصل إلى حد القتل مثلما حدث في حالة تلك الزوجة.

يغيب إذن نقاش جدّي وموسَّع حول معنى العلاقة نفسها: ماذا يعني أن أرتبط بشخص آخر بقية حياتي وأشاركه جوانب حياتي كلها بما فيها أطفال؟ ما المطلوب مني ومن الطرف الآخر كي تنجح وتستمر تلك العلاقة؟ ما المتوقع من هذه؟ ما هدفها؟ كل هذا يتم تجاهله، أو تناوله بسطحية على شكل نصائح مثالية مُتكلسة تُقابل دائمًا بسخرية وتشكك واستهزاء، أو الإجابة عنها بالاعتماد على المشاعر، على الأقل صوريًا، والذي يتضح مع الوقت أنها مهما كانت قوتها فهي لا تنفع أن تكون أساسًا دائمًا لعلاقة ولا أن تلغي اختلافات الرؤية للذات وللعلاقة وللحياة ككل.

لماذا لا يحدث هذا النقاش عن العلاقة ويحدث بدلاً منه صراع على القواعد التنظيمية لدخولها وخروجها؟

لأن النقاش ببساطة صعب ومكلف فعلاً، لأنه يحتاج إلى مراجعة أشياء كثيرة من الأفضل أو الأسهل تركها لحالها. فغير أن الزواج علاقة بين طرفين فهو مؤسسة داخل منظومة اجتماعية أكبر، تخضع لها بكل مشاكلها وقصورها وهشاشتها. لذلك يحتاج طرح هذا النقاش رغبة حقيقية للتصدي له والخوض في شعابه المرتبطة تقريبًا بكل شيء حولنا. لكن الأمر الجوهري في نظري الذي يتم إغفاله في الإجابة هو أن الزواج الشكل الرسمي والحصري لممارسة الجنس. هذه الحصرية كانت تسير وفق شكل تقليدي-ديني في تنظيم الحياة الجنسيّة، إذ كان الفرق بين بلوغ الشاب والفتاة في بدايات المراهقة، وبين الزواج في نهاية المراهقة أو بداية العشرينيات سنوات قليلة، يمكن الاختيار فيها الانتظار والتمهل، لكن مع ارتفاع متوسط سن الزواج لأسباب اقتصادية-اجتماعية، أصبح الفارق المتوسط المعتاد نحو 15 سنة. امتداد الفترة الزمنية هذا خلق تغيرات بنيوية في التنظيم الجنسي، منها ظهور مرحلة جديدة بين مرحلة البلوغ ومرحلة الزواج، يُشكِّل أساسها العاطفي "العلاقات العاطفية" والتي تُسمى اختصارًا "العلاقات"، والتي أصبحت أمرًا واقعًا حتى لو تم تجاهله بشكل "رسمي"، لكن بسبب هذا التخصيص الحصري للجنس فقد تشوهت بشكل جذري، لأسباب يطول سردها، مما أثّر سلبًا على مرحلة الزواج بعد ذلك.

توجد حالة تواطؤ واسعة وراسخة ألا يتكلم أحد عن الفيل في الغرفة، مما يجعل الحوار حول الزواج وغيره من الموضوعات التي تثار بشكل مستمر على مواقع التواصل الاجتماعي، حوارًا غير جدي ولا صادق

تُلام الحداثة على تشكيلها أسلوب حياة مغاير تأخَّر فيه سن الزواج بسبب المتطلبات التعليمية والثقافية والمادية المفترضة أولاً قبل حدوثه، لكن هذا اللوم يغفل أن المنظومة الحداثيّة جلبت أو فُرض عليها بشكل مُلازم، "الحريّة الجسديّة"، أي بتنظيم جنسي جديد يخصها، بغض النظر إن كان هذا التنظيم في النهاية أفضل أو أسوأ من الشكل التقليدي السابق. واقعيًا يُترك هذا الجانب لكل شخص كي يتعامل معه، سواء عبر الالتزام الديني العنيف، أو المغامرات الجنسية شبه الخفية، أو تجاورهما معًا. بالطبع الصعوبات أكبر وأكثر خطورة بالنسبة للفتيات، تستتبع آليات مثل درء الشبهات المظهري والمزايدة على الآخرين إلخ.. ما يخلق ما يُشبه الفصام، في محاولة التعامل مع هذا الاحتياج الأساسي دون صدام مع المجتمع، أو مع محاولة الحفاظ على القيم الأخلاقية المُتبعَة والمحاطة بسور من الخوف والذنب. هذا أمر ممكن رؤيته شكليًا في الانتقال الفصامي المُربِك بعد التدرب الممتد فترة سنوات الدراسة على عدم التقرب الكافي للجنس الآخر والتفكير في المواضيع العاطفية، وقت التخرج حيث يتم المطالبة بشكل فوري ومُلِح بأن يكون هناك شريكًا عاطفيًا لتأسيس مرحلة جديدة.

هذا الفصل الجنسي والجندري يجعل الجنس

الآخـر مُشيّنًا يصاحبه شعور بالتحريم والغموض وربمـا الأذى، ولـذلـك فهو تدمير لعلاقة الصداقة بين الجنسين والتي هي أساس لعلاقة أوسع وأعمق والتي هي الـزواج. في حوار مع الممثل أحمد رمزي يسأله الممثل أحمد السقا إذا كان مقتنع بالصداقة بين الرجل والمـرأة، ويحكي أنه لم يكن مقتنعًا في البداية، لا يفهم رمزي مقصده ويسأله "وما المشكلة؟" فيرد السقا: "يبقى الشيطان تالتهم يعني" فيثور رمزي ويقول إذا كان يقصد أن يحصل شيئًا بينهما، فما المشكلة، الصداقة أكبر من ذلك. يظهر هذا الحوار فرق الوعي بين الجيلين في علاقته بالصداقة بين الجنسين. وهذا ما قد يكون أحد أسباب تأزم وضع المرأة في المجال العام بهذه الحدَّة، لأنها تحولت إلـى هـدف غير مؤنسن للانتهاك وإشبـاع رغبات طال كبتها. هناك إجـراءات محمودة لـردع مثل هذه الظواهر لكنها دون مسائلة لأحد عواملها الأساسية وهي الكبت والحرمان الجنسي المستمر والذي يسبب شـعورًا بالضغينة ناحية "أهـداف" لا يوجد إتاحة مفتوحة ومنتظمة إليها. وفـي نقاش تلك الظواهر يصبح هذا الجانب مسكوت عنه أيضًا، داخل خطاب ذي طابع حقوقي..

سنتخيل شابًا مقبلاً على الـزواج تابع النقاش الذي دار على مـواقـع التواصل الاجتماعي مـؤخـرًا، عن حق الـزوج في معاشرة زوجته جنسيًا. هـذا الشاب واظب على الاجتهاد في مذاكرته وامتحاناته طوال سـنوات الـدراسـة حتى تـخـرج، وسـارع بالبحث عن عمل والاجتهاد فيه حتى يقدر على تكوين مصروفات الـزواج، وبمساعدته أهله المادية وبعد فترة بحث وتجريب يتزوج، ويكون أخيـرًا، بعد سنوات الصبر والحرمان كمواطن صالح يلتزم بالخطوات الاجتماعية الرسمية، قادرًا على ممارسة الجنس، ليواجه بـ: "لا" دون أسباب. مـاذا سيكون إحساسه؟ كيف سيحسم موقفه في هذا الجدل؟ بالأغلب سيفكر حينها فـي "حـقـه"، والـذي سيجده في غطاء ديني يستطيع التمسك به. فـمـا الـشـعـور الـرعـب الـذي ينتابه حين يرى أن الـطـريـق الـوحـيـد الحصري الـذي يمكنه مـن خـلالـه مـمـارسـة الجنس، يمكن أن يُمنع فيه عنه ودون ضمانة؟ لـيـس مـعـنـى هـــذا أن مـوقـفـه "الـحـقـوقـي" صحيح لضمان "حقه" بـعـدمـا ســار وفـق كل قواعد ومراحل التنظيم الـجـنـسـي، بـل يكمن الإشـكـال فـي التنظيم الجنسي نفسه وحصرية الـجـنـس فـي الـــزواج. يُحمَّل الـزواج بمطالب لا يمكنه وحـده تحملها، هذا إذا نحيِّنا المشكلة الواسعة للإحباط الجنسي داخله، لأسباب ليس آخرها فقر الثقافة الجنسيّة العمليّة. ويبقى في النهاية السخرية من تلك المؤسسة

> **تُلام الحداثة على تشكيلها أسلوب حياة مغاير تأخَّر فيه سن الزواج بسبب المتطلبات التعليمية والثقافية والمادية، لكن هذا اللوم يغفل أن المنظومة الحداثيّة جلبت أو فُرض عليها بشكل مُلازم "الحريّة الجسديّة"**

العاجزة في دائرة مغلقة لا تنتهي بل تزيد حدة وعنفًا مع الوقت.

حتى فكرة إيجاد مخارج أو بدائل شخصية داخل هذا التنظيم الجنسي الحالي ستكون ملازمة بتعقيدات ومخاطر ليست هينة، ليس فقط لأنها تُمَارس في الخفاء، أو على الأقل بشكل غير رسمي، فلا يكون هناك قواعد تنظيمية اجتماعية لها، بل لأنها تمارس على مبدأ المناورة والاختطاف إن لم يكن "العيش في الحرام"، فيسهُل أو يُستَحَل خداع الآخر والخيانة أو الاستغلال المباشر، دون وجود سند اجتماعي أو قانوني يتعامل مع الأمر، هذا بجانب التعقيدات القانونيّة للمساكنة والحياة المشتركة التي لا تشجع على هذا الطريق غير المضمون، والتعقيدات النفسية في النظر بإدانة أخلاقية للآخر، في حين المطلوب هو الحب والاحترام، كما غموض المستقبل في حال انتهاء العلاقة الكاملة البديلة، من مسائل مثل العذرية والسن، إلخ..

ماذا يعني أن أرتبط بشخص آخر وأشاركه جوانب حياتي كلها بما فيها أطفال؟ ما المطلوب مني ومن الطرف الآخر كي تنجح وتستمر تلك العلاقة؟ ما المتوقع من هذه؟ ما هدفها؟ كل هذا يتم تجاهله

توجد حالة تواطؤ واسعة وراسخة ألا يتكلم أحد عن الفيل في الغرفة، كما يقول التعبير الشهير، مما يجعل الحوار حول الزواج وغيره من الموضوعات التي تتعد في مجتمعنا وتثار بشكل مستمر على مواقع التواصل الاجتماعي، حوارًا غير جدي ولا صادق، طالما لا يأخذ في اعتباره إشكال تنظيم الحياة الجنسية والعاطفية اجتماعيًا، وكيف يمكن أن يُصاغ بشكلٍ واقعي وعادل، بدلاً من السخرية المبطنة عنفًا وكراهية، والتشنج المتبادل. صعوبة هذا الأمر الملح وتحدِّيه الأساسي أنه يجب أن يمتد لأساسيات الحياة وفهمها، ومراجعة ثوابت كثيرة، وإرباك التنظيم الذي بنى أشخاص كثيرون مكاسبهم الواعية وغير الواعية وفقه ولا يريدون أن يخسروها وفق تنظيم جديد وقواعد جديدة أكثر عدالة.

إيجاد مخارج أو بدائل شخصية داخل التنظيم الجنسي الحالي ستكون ملازمة بتعقيدات ومخاطر ليست هينة، ليس فقط لأنها تُمَارس في الخفاء، أو على الأقل بشكل غير رسمي، بل لأنها تمارس على مبدأ المناورة والاختطاف

"لا تحتاج جريمة لتكون غير عادية كي تستحق التكفير عنها. شذوذ الهولوكوست ليس في الحدث ذاته بقدر ما هو في الصناعة الاستغلالية التي نمت حولها".

نورمان فنكلستين: صناعة الهولوكوست

.....

"إن صناعة الهولوكوست عملية تلقين دعائية رسمية تتمخض عن شعارات وتصورات زائفة عن العالم، وليس هدفها فهم الماضي، إطلاقًا، بل التلاعب بالحاضر"..

بوعاز عفرون: الهولوكوست واستغلال الكارثة.

الإتجار بالألم

الاستغلال السياسي للمحرقة النازية

محمد حسني

أيدت القيادة النازية المساعي الصهيونية لتوطين اليهود في فلسطين، وقام ميلدشتين مسؤول الملف اليهودي في الجهاز الأمني النازي بجولة في فلسطين بمصاحبة ممثلة الفيدرالية الصهيونية في ألمانيا، نشر بعدها سلسلة مقالات مؤيدة للمشروع الصهيوني في الصحيفة النازية در-أنجريف، بل إنه درس العبرية وأسس اليهودية، وانتهج في فترة توليه سياسة تشجيع اليهود على الهجرة، كما أعطى رجال الـSS تعليمات بتشجيع النشاط الصهيوني في الطائفة في مواجهة دعاة الاندماج والاشتراكيين. وفي 25 أغسطس 1933 وُقِّع اتفاق التحويلات بين السلطات النازية والوكالة اليهودية، وينص على تمكين يهود ألمانيا من بيع أملاكهم ومنقولاتهم قبل مصادرتها، وتحويل حصيلة البيع إلى فلسطين في صورة بضائع، تعود قيمة بيعها للمهاجرين اليهود الألمان، وتساعد في توطينهم. ومثَّل الاتفاق تلاقيًا لمصالح السلطات

النازية الراغبة في إخراج اليهود من ألمانيا، وكذلك كسر المقاطعة المفروضة من الرأسماليين اليهود الأمريكيين والمؤسسات الصهيونية التي رغبت في زيادة عدد اليهود في فلسطين، وفي الأموال والبضائع، ويهود ألمانيا الذين أرادوا في تخليص جزء من ممتلكاتهم بدلاً من مصادرتها، وسلطات الانتداب التي كانت مهتمة باستثمار رؤوس أموال في فلسطين..

علاوة على الميكنة عالية الجودة، وكذلك ارتفاع مستوى المهاجرين تم توقيع الاتفاق بين البنك الألماني الحكومي وبنك يهودي في ألمانيا وبنك أنجلو-فلسطين الذي تحول من بنك صغير إلى بنك دولي بفضل أموال الاتفاقية. تأسست شركات صهيونية في فلسطين وألمانيا للقيام بعمليات البيع والشراء والوساطة والتحويلات. حصلت المؤسسات الصهيونية أيضًا على عمولة من الأموال، وعلى سبيل المثال تم تمويل مشروع المياه في الكيشون من أموال التحويلات. وفي فبراير 1937 التقى ممثلون عن الصهيونية بأدولف أيخمان واقترح عليه أن يحصل النازيون على جزء من أموال التحويلات، وفي المقابل يدفع الألمان 50 ألفًا من اليهود للهجرة، بحوزة كل منهم 1000 جنيه سترليني للوفاء بشروط حكومة الانتداب، كما حدد قائمة بأسماء يهودية مرغوب في هجرتها. وبالتدريج تم توسيع نطاق الاتفاق ليشمل دولاً أخرى: تشيكوسلوفاكيا والمجر وبولندا. وتوقف نشاط شركات التحويلات في 1939 بعد شهور من اندلاع الحرب بسبب الحصار الاقتصادي على ألمانيا وحسب. وأسفر الاتفاق عن تهجير 50 ألف يهودي، وتحويل 14مليون جنيه سترليني، وهو مبلغ ضخم في هذه الفترة، وكانت أساس إنعاش اقتصاد الاستيطان بعد أزمته الممتدة من نهاية العشرينيات. وبعض اليهود الذين حولوا أموالهم لم تكتب لهم النجاة، ولم تكلف شركات التحويل نفسها عبء البحث عن ورثتهم، كما لا توجد معلومات عن الأموال التي حولتها شركة "هانوطيع" خلال الأربعينيات، وظلت معلقة حتى الثمانينيات.

خلال الحرب

صفقة البضاعة مقابل الدم: صفقة إغاثة يهود المجر مقابل آلاف الشاحنات المحملة بالبضائع، جرت المفاوضات أبريل 1944 بين ممثلي لجنة الإغاثة في بودابست وأدولف أيخمان وكورت بخر ممثلي الـSS وعن طريق موشيه شرتوك (شاريت) نقل الاقتراح للبريطانيين الذين رفضوه واعتقلوا المندوب الصهيوني يوئيل برند للاشتباه في علاقته بالعدو النازي. ورفضت الدول العظمى الاتفاق باعتباره يقدم العون للنازيين.

اليهود في الجيش البريطاني

علاوة على اليهود الذين جندوا في بلادهم كمواطنين، تجند 38 ألف مستوطن صهيوني في الجيش البريطاني (9% من إجمالي المستوطنين) كأفراد، ومجموعات، أهمها الفيلق اليهودي وقد أسهم ذلك في تطوير أدائهم العسكري. حارب

وفقًا لنظريات عدد من المؤرخين كانت المحرقة، ولا زالت، العامل المُشَكّل للهوية اليهودية والإسرائيلية، والتي تتجلى في نواح اجتماعية مختلفة. وتشير أنيتا شابيرا أنه خلال العقدين التاليين على المحرقة استُخدم الناجين رمزًا لبلورة وتقوية الهوية الصهيونية وبشكل أدق في خلق الثنائية المتضادة بين "اليهودي القديم" و"اليهودي الجديد"..

الفيلق في شمال إيطاليا ومُنع من دخول ألمانيا. لكن 33 من المظليين تتطوعوا للتخابر لصالح دول الحلفاء وراء خطوط النازيين. كما تكشف فيما بعد انحياز هؤلاء لليهود الصهاينة ضد اليهود الشيوعيين. ويبدو أنهم تعرضوا للانتقاد من مقاومين يهود محليين. وبعد الحرب عملوا على تهجير اليهود من معسكرات اللجوء إلى فلسطين.

تكشف تفاصيل مشاركة المستوطنين في جانب الحلفاء هشاشة الزعم أن مشاركة اليهود جاءت لإنقاذ إخوانهم من النازيين. وتذكر المصادر أنه على الرغم من أخبار اضطهاد اليهود في ألمانيا منذ صعود النازيين لم تصل أخبار عن ملاحقة يهود بولندا الا في 1939 بينما لم تصل أخبار تفصيلية عن طبيعة الممارسات النازية إلا في 1942 جدير بالذكر أنه حتى نهاية 1942 كانت أخبار اضطهاد يهود أوروبا تُرجأ للصفحة 4 من "داڤار" جريدة الحزب الحاكم.

وقد رد في صحيفة "داڤار" لسان حال حزب "مباي" المسيطر على المؤسسة الاستيطانية "نحن نستحق بالطبع أن نحصل على جائزة عن خبرتنا بالتاريخ، عن التفسير الصحيح الذي فسرناه لتاريخ اليهود". كما صرح موشيه شاريت" ليس في نية الصهاينة استغلال مأساة يهود أوروبا الرهيبة ولكن لا يسعنا الكف عن تأكيد حقيقة أن الأحداث تعطي مصداقية قاطعة للموقف الصهيوني من حلول المشكلة اليهودية".

كان عدد من قيادات الوكالة اليهودية على قناعة أن الدور الاقتصادي للوكالة اليهودية لا يتضمن إغاثة يهود أوروبا. في خطاب بن جوريون في المقر المركزي لمباي، أغسطس 1943 "إذا علمت أنه من الممكن إغاثة كل أطفال ألمانيا (من اليهود) عبر نقلهم إلى إنجلترا، أو إنقاذ نصفهم فحسب عبر نقلهم إلى (أرض إسرائيل) فسأختار الخيار الثاني.." وقد

هتلر

اتهم الكثيرون المؤسسة الصهيونية بالأنانية حتى عندما أرادت تهجير يهود (أوروبـا) فضلت "الملائمين" للمشروع الصهيوني، إلى جانب المحاصصة الحزبية. وكتب الشاعر ناتان ألترمان عدة قصائد منها قصيدة "الساكتين" لا ينتقد فيها المجتمع الدولي فحسب، بل والقيادة الصهيونية التي لم تقم بإنقاذ سوى عدد قليل جدًا من "الناجين"، وقد تعذر مؤرخو الصهيونية بأن عدد المهاجرين كان مقيدًا بالكتاب الأبيض لكن الواقع أن هذا العدد من التصاريح لم ينتهي حتى 1944.

لجنة إنقاذ/ تهجير؟

باتفاق مع السلطات النازية تم تهجير أكثر من 30ألف من الفتيان قبل وخـلال الـحـرب. كما نظمت حركة الهروب "هابريحاه": -1944 1946 عملت على تهريب ما يقرب من ثلاثمائة ألف يهودي نحو شرق أوروبـا ثم فلسطين. وورد في أحد محاضر اللجنة سجالات حول معايير أولوية عملية الإغاثة وأهمها فائدة الاستيطان وأن الإغاثة دون تمييز قد تؤدي إلى إدخال "عناصر ضارة". حتى في البلاد المحايدة كالبرتغال بـدا نشاط پريتس ليختنشطين مبعوث الوكالة اليهودي، منصبًا على تهجير اليهود إلى فلسطين وليس إغاثة اللاجئين من البلاد الأخرى. كما أنه عرقل عمل تنظيمات يهودية في إسبانيا لإغاثة لاجئين يهود من فرنسا لأنهم يشكلون خطرًا على المشروع الاستيطاني حسب زعمه. وفي 1946 تمخضت اللجنة الأنجلو أمريكية على أن حل مشكلة اللاجئين اليهود في تهجيرهم إلى فلسطين وهو ما جاء على هوى القيادة الصهيونية التي عملت على استمرار الهجرة بكل الطرق حتى صدر قرار التقسيم 29نوفمبر1947 (تأييد 33 ومعارضة 13 وامتناع 10).

عقب الحرب وحتى إعلان الدولة في كتاب المليون السابع يقول تـوم سيجف "شكلت المحرقة في النهاية مبررًا أساسيًا لإقامة دولـة إسرائيل ومبرر لحربها من أجل البقاء". وتبلور شعار"أبدًا لن يتكرر" وكان رافعًا للحشد في حرب 1948 ضد العرب. كان ما يقرب من ثلثي المقاتلين ونحو نصف القتلى يهود أوروبيون هاجروا بين -1940 1947، وقد أدرجـوا في السردية الصهيونية كـ"ناجين" من المحرقة، وكانت العلاقة بين إقامة الدولة والمحرقة إشكاليةنظرية.

حـددت الصهيونية محورية المحرقة فـي سياستها، بل وحصنتها بعدد من القوانين:

- قانون محاكمة النازيين وأعوانهم 1950.. وقد حوكم من خلاله اليهود المتعاونين مع النازيين في اليودنرات، والشرطة اليهودية في الجيتوهات، والكابو رؤساء وحدات السخرة في المعسكرات.

- قانون تخليد ذكرى المحرقة والبطولة 1953، والذي يحدد الأهمية القومية لمتحف ياد ڤاشيم، وقانون يوم المحرقة والبطولة 1959.

اتفاق التعويضات

كشفت دڤـوراة هاكوهين فـي كتابها "خطـة المليون"، الـصـادر في 1994، عن خطة بن جوريـون بعيدة الأمد - في ذروة الحرب العالمية لتهجير مليون يهودي بعد الحرب، لقد فكر بن جوريون في ذروة إبادة يهود أوروبا أن يكون تمويل برنامجه مـن التعويضات التي ستلزم ألمانيا بدفعها بعد الحرب، وعندما بشره ناحوم جولدمان بأن أدناور أبدى استعدادًا لدفع تعويضات اغتنم الفرصة. وفـي عـام 1940 أقـام الكونجرس الصهيوني العالمي مؤسسة خاصة لهذا الشأن وفي 1942 تأسست منظمة أخـرى في تل أبيب للغرض نفسه واستعانت بمحامين مـن بـلـدان مختلفة. وبمجرد استسلام النازيين تقدم حاييم ڤايتسمان رئيس المنظمة الصهيوني العالمية- وأول رئيس للدولة فيما بعد- إلى دول الحلفاء بدعوى

للتعويضات من ألمانيا. برغم المقاطعة المعلنة (طبعت جوازات السفر الإسرائيلية بعبارة صالح لكل الدول ماعدا ألمانيا). عقب الحرب، كان أساس الموقف الأمريكي الرغبة في بناء ألمانيا الغربية كحليف ضد الكتلة الشرقية. وبدأت إسرائيل في المطالبة بتعويضات بشكل رسمي في مارس 1951، كانت معارضة الاتفاقية من اليمين ومن اليسار ولكن بدوافع مختلفة. واجهت المؤسسة الصهيونية احتجاجات وصلت إلى إلقاء الحجارة على الكنيست، كما دعا مناحم بجين إلى العصيان العام. وارتكب أتباعه عمليات إرهابية صك بن جوريون مصطلح "ألمانيا أخرى" بمعنى أنها ألمانيا مختلفة عن ألمانيا النازية- بالرغم من استمرار مقاطعة دول أخرى مثل إسبانيا باعتبارها مؤيدة للنازية. وتم توقيع الاتفاق في 10سبتمبر 1952 بين إسرائيل وألمانيا الغربية. وفي خلال الفترة –1953 1965 دفعت ألمانيا الغربية 3 مليار مارك، علاوة على معاشات شهرية للـ"ناجين" تضمن الاتفاق اعتراف ألمانيا بأن إسرائيل هي ممثلة "الشعب اليهودي" وضحايا المحرقة بالتحديد. في 1956 كانت إسرائيل هي من طلبت من ألمانيا الغربية إقامة علاقات سياسية، إلا أن الأخيرة رفضت بسبب حركة المقاطعة العربية. في 1965 قطعت علاقتها بالدول العربية وأقامت علاقات رسمية مع إسرائيل. عندما شكّل مناحم بجين حكومته في 1977، وعلى النقيض تمامًا من موقفه خلال مفاوضات التعويضات، لم يقم بأي إجراء سلبي بشأن العلاقات مع ألمانيا. ولم تقدم ألمانيا لإسرائيل مساعدات اقتصادية وعسكرية وحسب بل أضحت حليفها السياسي في الاتحاد الأوروبي.

إنعاش اقتصادي

استخدمت إسرائيل الأموال السائلة لسداد الدين الكبير بالعملة الاجنبية، وهو ما سمح بتدشين مرحلة اقتصادية جديدة. 30 % من قيمة التعويضات للحصول على وقود وتجهيزات ومواد خام. 17 % لشراء 50 سفينة، كما تم تجديد روافع ميناء حيفا، وإقامة محطة قوى لتوليد الكهرباء، وقاطرات ديزل وعربات سكك حديدية وقضبان. تجهيزات شبكة المياه والتنقيب عن النفط، وسيارات وميكنة زراعية وميكنة تشييد. بينما انهارت الليرة الإسرائيلية بسبب انهيار الاقتصاد المحلي زادت قيمة التعويضات التي جاءت بالعملة الأجنبية سواء على مستوى اقتصاد الدولة، أو الأفراد من متلقي المعاشات، وهو ما أدى لزيادة الفوارق الموجودة بالفعل بين اليهود الأشكناز الأوروبيين والسفاراد، المهاجرين من بلدان عربية وإسلامية.

ابتزاز متكرر

ظل الباب مفتوح لتقديم دعاوى التعويضات الشخصية حتى 1969، وفي 1972 زعم ناحوم جولدمان بأنه من الممكن المطالبة بمليار مارك أخرى، بزعم وجود ناجين في موجات

في فبراير ١٩٣٧ التقى ممثلون عن الصهيونية بأدولف أيخمان واقترح عليه أن يحصل النازيون على جزء من أموال التحويلات، وفي المقابل يدفع الألمان ٥٠ ألفًا من اليهود للهجرة، بحوزة كل منهم ١٠٠٠ جنيه سترليني للوفاء بشروط حكومة الانتداب، كما حدد قائمة بأسماء يهودية مرغوب في هجرتها

الهجرة من أوروبا الشرقية بعد 1953، وإزاء ذلك اشترطت ألمانيا توقيع إسرائيل على تعهد بعدم المطالبة بالمزيد.

أصبحت صناعة الهولوكوست ماكينة ابتزاز، ونصبت نفسها وصيًا على يهود العالم أحياءً وأمواتًا. إذ ادعت حقها في كل أرصدة اليهود في أوروبا إبان الحرب، وقد وجهت حرابها نحو سويسرا أولاً. وفي 1995 وفي ذكرى مرور 50 عامًا على انتهاء الحرب قدم الرئيس السويسري اعتذارًا رسميًا على تقييد دخول اللاجئين لأراضيها خلا الحرب (سمحت بدخول 20 ألف يهودي، وهو عدد مساو لمن سمحت لهم الولايات المتحدة برغم فارق المساحة والإمكانات الشاسع). في تلك الآونة أعيد فتح النقاش حول أرصدة اليهود في البنوك السويسرية، والتقى ممثلون للمصارف السويسرية بمندوبين للمؤتمر اليهودي العالمي الذين تفاوضوا كالمعتاد باسم عموم اليهود. أعلن المصرفيون رصد 775 حسابًا راكدًا بقيمة 32 مليون دولار. رفض المندوبون المبلغ وشنوا حملة تشويه ضد المصارف، وسعوها فيما بعد لتطال الشعب السويسري، فاكتملت أسطورة "المؤامرة السويسرية-النازية" ومع إخفاق محاولات اصطناع شهود، ركز المدعون على فرضية أن السويسريون قد أخذوا الذهب الذي ابتزه النازيون بدورهم من اليهود. وتكبد السويسريون 500 مليون دولا ر فقط لمواجهة حملات التشهير وأجبروا في النهاية على دفع 1.25 مليار دولار.

تعويضات السخرة

ما إن حصل المؤتمر اليهودي على تسوية مع سويسرا في أغسطس1998، فتح في سبتمبر مباشرة ملف الشركات الألمانية التي عمل بها الضحايا بالسخرة، مطالبين بتعويضات 20 مليار دولار. وذلك بالرغم من قيام الشركات المستفيدة بتأسيس صندوق للتعويضات بعد الحرب، ومن

شمول الاتفاقيات السابقة على تعويضات السخرة بمتوسط 7500 دولار للفرد.

وبينما تقدر أعداد العاملين بالسخرة إجمالاً 90–70ألف، وأيًا كانت نسبة اليهود من بين هؤلاء، وكذلك نسبة من بقي منهم حيًا حتى 1999. فقد طالبت الجهات اليهودية بتعويضات عن 135 ألف عامل على قيد الحياة. وفي النهاية اضطرت ألمانيا في التسعينيات إلى أن تدفع تعويض بقيمة 5000 مارك لـ522 ألف شخص علاوة على 500مارك/شهر لـ50ألف آخرين.

ابتزاز أوروبا الشرقية

عقب انهيار الاتحاد السوفيتي، شرعت المنظمة اليهودي العالمية لاستعادة الأملاك في المطالبة بأملاك اليهود قبل الحرب –134 135 وفي مارس 2000 أعلن المؤتمر اليهودي العالمي أنه "اكتشف" أن النمسا تحتفظ بأرصدة ليهود قدرتها بـ10 مليار دولار 143.

متحف الهولوكست

كان قرار تقسيم فلسطين وإقامة دولة يهودية نابعًا بالأساس من قوة أحداث المحرقة، والإحساس بالمسؤولية من جانب دول العالم. لكن ذلك الإحساس كان قاصرًا على اليهود دون غيرهم من الضحايا. ولا يحاسب أشكال التجاهل المتعمد من جانب الدول المنتصرة في مراحل كثيرة قبل وخلال الحرب وحتى يوم استسلام النازيين، وكذلك بعدها في عدم التمسك بإعادة توطين اليهود في ألمانيا وبولندا بشكل خاص. ويتناول كتاب"المليون السابع" للمؤرخ توم سيجف، اللقاء بين"المليون السابع"؛ وهم الإسرائيليون الذين يعيشون على وعي بفكرة أن هناك ستة ملايين من "شعبهم" قد أبيدوا، وبين الناجين من المحرقة، الفكرة الأساسية التي يطرحها الكتاب أن "المحرقة، في نهاية الأمر، قد شكلت مبررًا أساسيًا لإقامة دولة إسرائيل وتبرير حربها من أجل البقاء.

المحرقة في التعليم

يبدأ تدريس المحرقة من الصف الأول، وتعتمد على رواية قصص أطفال في عمرهم ممن عاصروا المحرقة. كما أنها جزء أساسي من امتحان الثانوية. تركز الغالبية العظمى من المقررات الدراسية الخاصة بالمحرقة على المنظور اليهودي فحسب. أكثر من نصفها يتناول تخليد الحدث. وأبرز تحول في العقود الأخيرة هو التحول نحو خصوصية التجارب. وظهرت مبادرة "لكل شخص اسمه" معبرة عن هذا التوجه.

ومن العناصر الأساسية في برامج دراسة المحرقة:

– إسرائيل هي مركز "الشعب اليهودي" ومحور ولائه وتضامنه وبلورة هويته وحماية وجوده.

–رفض "المنفى"، فإسرائيل نقيض لـ"منفى"، ونقيض للوجود السلبي والخاضع ليهود "المنفى". ومواطن إسرائيل هو شخص حر وفخور واثق من نفسه. لا ينطلق

متحف الهولوكست

إرثه من المنفى، بل من تاريخ قديم عندما كان حرًا.

–الانخراط في المجتمع الدولي، يتطلب التخلص من "وعي الضحية". كما أن معاداة السامية قرينة المنفى، وناتجة عن الوجود غير الطبيعي لليهود في المنفى، وعندما يصبح لليهود وجود طبيعي في دولة ككل الدول، ستنتهي معاداة السامية.

ومن هنا يفترض أنه لا مجال لأن تكون المحرقة في بؤرة تكوين الهوية الإسرائيلية. كما أن وضعها في مركز الحوار اليومي سيؤدي إلى انتشار مشاعر كراهية الغير والانطواء.

لقد سعت إسرائيل لتكون المحرقة حصرية لها كوريث وحيد لذكرى الملايين. وكتب الأديب إهرون أيلفيلد "منذ سنوات ليست ببعيدة، كانوا يزعجون الناجين من المحرقة (إن لم نقل يضغطون عليهم) بكل المضايقات العبثية: لماذا لم تنتفضوا، ولماذا ساقوكم كالشياه للذبح. كانوا يحضرون للمدرسة ومراكز حركة الشبيبة شهود–ناجين ويمطرونهم بتلك الأسئلة، لقد وقف الناجون في موضع اتهام ومحاولة الدفاع عن أنفسهم، لكن دفاعهم لم يزُد عنهم. لقد ضغط الشباب على جروحهم بالاستشهادات التي جمعوها من الصحف والكتب، وكثيرًا ما كان الناجين يخرجون آثمين.

لقد أدى"الانقلاب" الذي حدث في 1977 إلى تحولات في النخبة المهيمنة، ومعها نمط الذاكرة المهيمن الذي شكلته أحزاب حركة العمل الحاكمة. حدثت هيكلة لنظام التعليم وبالنسبة للمحرقة فقد وضعت ضمن 26 موضوع اختياري، يختار المعلم ثلاثة من بينهم. في 1980 صدر قرار الكنيست بتعديل قانون التعليم الرسمي وأضيف بند خاص بـ الوعي بالمحرقة والبطولة". وركز التوجه الجديد على الفداء والاستشهاد

استغلال العمال في مصانع سيمنز

وبطولة اليهود الذين راحوا ضحية المحرقة. أعطت ذكرى المحرقة مشروعية للنزعة "العسكرية" وأحاسيس "العالم كله ضدنا " وافتعل تشابه بين المحرقة والصراع الإسرائيلي–الفلسطيني. درس المحرقة هو عدم الثقة في العالم المحيط والعدوانية تجاه اليهود من ناحية. وضرورة دعم الروابط بين أقسام الشعب اليهودي والصلة بتراثه من ناحية أخرى.

صورة الصهيوني مقابل يهودي الشتات

وفقًا لنظريات عدد من المؤرخين من بينهم أنيتا شبيرا وتوم سيجف كانت المحرقة، ولا زالت، العامل المُشَكّل للهوية اليهودية والإسرائيلية، والتي تتجلى في نواح اجتماعية مختلفة. تشير أنيتا شابيرا أنه خلال العقدين التاليين على المحرقة استُخدم الناجين رمزًا لبلورة وتقوية الهوية الصهيونية وبشكل أدق في خلق الثنائية المتضادة بين "اليهودي القديم" و"اليهودي الجديد". ويقول موشيه تسوكرمان "إن الصهيونية طالبت الناجين بمحو هويتهم القديمة، وتم إخضاع الضحايا لسد حاجة تبرير الأيديولوجية الصهيونية". ويضيف يحيعام فايتس أن الصهيونية "قامت بنزع المشروعية عن هوية اليهودي القديم وحاولت خلق نموذج جديد، وجعلت الاستيطان والاندماج هو الحل والشفاء للمنكوبين". وتري نوريت جيرتس أن "صورة اليهودي القديم كانت نسوية سلبية ضعيفة رخوة بينما اليهودي الجديد رجولي إيجابي قوي شجاع يفلح الأرض".

كل يبحث عن محرقته

أقحم اليهود العرب في الهولوكوست، كما يقول نوفك إن موسوعة الهولوكوست حمَّلت المفتي أمين الحسيني دورًا رئيسيًا، كما أصبح له مكانة بارزة في متحف ياد فا شيم. وقد نتج عن التحول طويل الأمد في قضية "المحرقة" أن أصبح الضحايا في خانة التكريم (المادي والمعنوي). خرجت دعاوى من يهود البلدان العربية والإسلامية تزعم تعرضهم لهولوكوست، وليس المقصود ما ارتكبه النازيون في شمال أفريقيا. بل إن الاتهام موجه للعرب، ومن ثمّ يطالب هؤلاء بتخليد معاناتهم، وبتعويضات مشابهة لضحايا النازية. ومقارنة بين –1891 1911 لقي أكثر من 10 ملايين أفريقي في الكونغو حتفهم في العمل بالسخرة في تجميع العاج للأوروبيين. وبعد الهجوم الياباني على بيرل هاربور اعتقل الأمريكيين بأمر من الرئيس ترومان ما يقرب من 120 مواطن أمريكي من أصل ياباني معظمهم في منطقة ساحل المحيط الهادي. وأجبروا على بيع ممتلكاتهم، واقتيدت الأُسر إلى معسكرات لا تختلف كثيرًا عن معسكرات النازية، وُسم المعتقلين بشارات تحمل أرقام. وفي 1983 صدر تقرير الكونجرس، معتبرًا أن الاعتقال استند إلى التحيز العرقي وهستيريا الحرب وفشل القيادة السياسية وفي 1988 تقرر تعويض كل معتقل بـ20 ألف دولار. وفي فيتنام قتل 5 ملايين نسمة، وأحرق 37 مليون فدان من المزارع والغابات خلاف الأيتام والمعاقين وضحايا الاستغلال الجنسي. والحق أن هتلر لم يكن محدثًا، بل استنسخ أساليب الأمريكيين في الغرب الأمريكي، حينما تم تعقيم عشرات الآلاف، كما حرم السود من كل الحقوق المدنية، وتعرضوا للاعتداء والقتل المنهجي من عصابات يمينية من المدنيين يفوق ما تعرض له يهود ألمانيا.

رأسمالية «السوبر ليج».. كرة القدم ابتكرها الفقراء وسرقها الأغنياء

مايكل روبرتس(*)

ترجمة: إيهاب نبيل

إن إحباط محاولة تأسيس بطولة دوري السوبرليج لأفضل فرق كرة القدم الأوروبية؛ البطولة التي تبناها أصحاب المليارات المالكين الأندية الكبرى، ليس سوى فصل متقطع في قصة تسليع الرياضة، وتحويلها إلى مشروعات رأسمالية مربحة، يملكها ويديرها رأس المال، ليس من قبيل المصادفة أن المؤسسة المصرفية جي. بي. مورجان JP Morgan كانت منوطة بتمويل خطة السوبرليج، إذ يجسد البنك دور رأس المال العالمي في الهيمنة على الرياضة وتحديثها، كما أنه ليس من قبيل المصادفة أن يكون المشجع والمتبني الرئيسي للسوبرليج المزمع إقامتها، هو رئيس نادي ريال مدريد، النادي الذي كان يدار سابقًا بواسطة النظام الملكي الإسباني الفاسد ونظام فرانكو، الجناح الفاشي للرأسمالية الإسبانية. وعلى عكس معظم الأندية الكبرى، فالأثرياء فقط هم من يمكنهم أن يصبحوا رؤساء للنادي المدريدي، الذي يوشك أن يكون بلا رعاة مثل بقية الأندية، فضلًا عن معاناته من ضخامة الديون.

كانت السوبرليج تسعى أن تكون بمثابة كارتل مؤسس من قبل الأندية الكبرى الغنية، وتهدف للاحتكار على حساب الأندية الأوروبية الأصغر، وفي النهاية سيصبح ذلك على حساب المشجعين وجماهير هذه الأندية، الذين سيدفعون اشتراكات كبيرة لمشاهدة المباريات على شاشة التليفزيون، أو مواجهة ارتفاع الأسعار حال مشاهدة تلك المباريات في الملاعب وهذا الذي هو ما يحدث الآن بالفعل.

الضجة التي تثار حول هذا الكارتل الاحتكاري تخص دور رأس المال نفسه، فهي نفس الفكرة عندما يتحدث الاقتصاديون عن الدور السيئ الذي تقوم به الاحتكارات، كما لو أن الرأسمالية التنافسية كانت جيدة ومنصفة وتحتاج فقط إلى العودة إلى المنافسة الحرة. والحقيقة هي أن كرة القدم قد رسملت بالفعل، امتلكها وسيطر عليها الملياردريات كأنها من ضمن ألعابهم أو وهي شخصية لهم لكنها مشروعات تدر الأموال، والجماهير ليس لديهم رأي في ذلك أما اللاعبون والمديرون يتبعون الأوامر. أما روابط المشجعين فتقوم بنقد حكم الملياردريات، لكنها بشكل عام لا تقدم أي حلول عدا القول "الآن نحن بحاجة إلى القيام بأكثر من مجرد كشف خداعهم والاستقرار على تسوية تضمن الوصول إلى حل وسط بشأن توسيع دوري أبطال أوروبا.. لذا يجب علينا إعادة كتابة القواعد وإعادة تشكيل المؤسسات وإعادة تقييم دورنا كمشجعين".

لذا فإن انتهاء هذا الكارتل في الوقت الحالي لن يغير الحقيقة بشأن تسليع الرياضة وتحويلها من كونها قيمة استعمالية أساسية للشعوب التي تلعبها وتشاهدها، إلى قيمة تبادلية ربحية، تلك الرياضة التي أصبحت مشروعًا تجاريًا بدأ في وقت مبكر مع تطور الرأسمالية الصناعية في منتصف القرن التاسع عشر، خذ كرة القدم مثالًا، يوجد نحو 600 لاعب محترف في الدوري الإنجليزي (بدرجاته المختلفة)، كما أنه يوجد ما يقرب من 4000 لاعب كرة قدم محترف في إنجلترا عمومًا، ونحو 65 ألف لاعب محترف في العالم. بالطبع أصبحت التفاوتات في دخول وأجور لاعبي كرة القدم كبيرًا؛ من لاعب يكسب 1.5 مليون دولار أسبوعيًا إلى لاعب لا يستطيع العيش على أجور كرة القدم ويحتاج إلى وظيفة أخرى، والفئة الأخيرة بالطبع هي التي تمثل الأغلبية ثم هناك أشخاص يلعبون من أجل المتعة فقط، وعلى ما يبدو أن هناك نحو 250 مليون لاعب كرة قدم مسجلين في اتحادات كرة القدم في جميع أنحاء العالم.

التفاوت في الأجور موجود أيضًا في رياضات كبرى أخرى حول العالم مثل: البيسبول وكرة القدم الأمريكية والكريكيت والتنس، خصوصًا أن كرة القدم والبيسبول، من المفترض أنهما لعبتان شعبيتان، لكنها في حقيقة الأمر لم تكونا شعبيتين قط؛ فقد استبعدت المرأة على نطاق واسع من ممارسة اللعبتين حتى وقت ليس بالبعيد، فلم تكن كرة القدم رياضة لعبة الرجال والنساء، بل كانت لعبة للرجال فقط، يمارسها الرجال، ويشاهدها الرجال بشكل أساسي.

دخلت كرة القدم النسائية للتو إلى العالم الأوسع في العقود الأخيرة، ولا تزال تحظى بدعم محدود من رأس المال والمتابعين، إذ كان من المفترض على النساء البقاء في المنزل وإعداد الوجبات عندما يعود الرجال من اللعب أو المشاهدة. أما في لعبة الكريكيت كان من المتوقع أن تعد النساء الشاي والسندويتشات بينما يلعب رجالهم في الملعب. كانت العنصرية قوة السلطة الجبارة في تحديث الرياضة وتطويرها، فإذا كنت أسود أو آسيويًا فستستبعد

من احتراف الرياضة، على سبيل المثال لم تضم فرق البيسبول الأمريكية المحترفة لاعبًا أسود حتى عام 1947م، بل حتى ذلك الحين لم تكن لعبة البيسبول مجرد رياضة للرجال عمومًا بل رياضة الرجل الأبيض لا سيما عندما يتعلق الأمر بالمال، فقد نشأت لعبة الكريكيت في العصور الوسطى بقري إنجلترا وفرنسا ولعبها الريفيون أول الأمر، لكنها سرعان ما أصبحت "رياضة أنيقة" وعلى مستوى منتظم أصبحت تسيطر عليها الطبقة الأرستقراطية (ولا تزال) في إنجلترا، وقد قسمت اللعبة الاحترافية بين اللاعبين الذين كان عليهم دفع أموال مقابل لعبها، أما السادة الذين لم يكونوا بحاجة إلى دفع أموال مقابل اللعب، ففي عاصمة لعبة الكريكيت؛ إنجلترا، كانت هناك مداخل منفصلة للسادة وأخرى للاعبين، وكل عام كل فريق يلاعب الفريق الآخر مع الحفاظ على تقاليد فصل أحدهما عن الآخر. وبالطبع تخلصت الرأسمالية الحديثة من معظم هذا الإرث القروسطي، فبمجرد أن تحدثت لغة المال أصبحت لعبة الكريكيت الآن مؤسسة رأسمالية عالمية يديرها ملياردريرات هنود يوظفون فيها مرتزقة لعبة الكريكيت من جميع أنحاء العالم في مسابقاتهم المربحة، وقد كانت الكريكيت رياضة شعبية في جنوب آسيا (نتاج الحكم الاستعماري)، لكنها أصبحت لعبة مسلعة بالكامل في قمتها. في الواقع فإن كارتل بطول السوبرليج في كرة القدم أصبح يعمل فعليًا بنفس الميكانيزم في لعبة الكريكيت في الهند، بينما أصبح مؤسسو اتحادات اللاعبين الهواة في مواجهة

السوبرليج تستهدف أن تكون بمثابة كارتل مؤسس من قبل الأندية الكبرى الغنية تهدف للاحتكار على حساب الأندية الأوروبية الأصغر، وفي النهاية سيصبح ذلك على حساب المشجعين وجماهير هذه الأندية..

كرة القدم رسملت تمامًا وامتلكها وسيطر عليها الملياردريرات كأنها من ضمن ألعابهم، لكنها مشروعات تدر الأموال، والجماهير ليس لديهم رأي في ذلك، أما اللاعبون والمديرون فيتبعون الأوامر..

رأس مال الملياردير، والآن نادرًا ما تلعب لعبة الكريكيت في المدارس الحكومية الإنجليزية، ويختار اللاعبون المحترفون غالبًا من المدارس الخاصة أو من عائلات الكريكيت. ومن ثم اختفى في الغالب لاعبو الطبقة العاملة في المناطق الصناعية في يوركشاير ولانكشاير. وعلى صعيد آخر لم تكن التنس رياضة شعبية، فقد ابتكرها أرستقراطيو العصور الوسطي، ولُعبت في قصور الملوك والنبلاء على سبيل التسلية، وقد حافظ التنس على صفة الهواية في أواخر القرن العشرين، نظرًا إلى كونه من أنشطة الطبقة العليا، كان بطل التنس الإنجليزي من الطبقة العاملة "فريد بيري" ابن عامل غزل القطن من لانكشاير بطل ويمبلدون ثلاث مرات، وفائزًا بثمان بطولات جراند سلام، ومع ذلك لم تكن السلطات تعترف به، لأنه أصبح محترفًا لكسب لقمة العيش، إلا أن تحول التنس للشكل الاحترافي انتصر في النهاية عندما رأت الرأسمالية الأرباح التي يمكن جنيها من هذه الرياضة. لعبة التنس الآن لعبة معولمة أخرى يديرها وينظمها ملياردیرات تأسيسًا على سباق أشبه بسباق الفئران العالمي المكثف للحصول على تصنيفاتهم وأرباحهم.

يمكن اعتبار ركوب الدراجات من الرياضات الشعبية، إذ إنها رياضة يمارسها الملايين كل يوم، بينما يتنقل الملايين بالدراجات في الإجازة الأسبوعية من أجل المتعة، ثم أصبحت تلك الرياضة الاحترافية منتجًا تجاريًا آخر يهيمن عليه الرعاة الملياردیرات وملئ بتعاطي المخدرات والفساد والتلاعب في السباق. كانت

دخلت كرة القدم النسائية للتو إلى العالم الأوسع، ولا تزال تحظى بدعم محدود من رأس المال والمتابعين، حيث كان من المفترض على النساء، إعداد الوجبات عندما يعود الرجال من اللعب أو المشاهدة..

الرياضة يجب أن تمولها الدولة فقط، ويجب توظيف اللاعبين بأجور معقولة مثل أي وظيفة، كما يجب استبدال رأس المال الخاص والرياضة التي تستهدف الربح برياضة شعبية ينظمها الناس من أجل الناس..

لعبة الرجبي رياضة عادية بسيطة، وعلى الرغم من أنها اكتسبت في الأودية ومناطق التعدين والكثير من المجتمعات المحلية سمعتها كرياضة شعبية، فإنها كانت (للرجال فقط)، بخلاف ذلك كانت الرياضة الرئيسية للمزارعين في المناطق الأكثر ثراء في إنجلترا وفرنسا والمستعمرات في استراليا ونيوزيلندا وجنوب أفريقيا، وفي المدارس الخاصة للطبقات العليا، وقد لاقت بطولة الرجبي تطورًا في مناطق الطبقة العاملة في شمال إنجلترا ونظمت بشكل احترافي، بحيث يمكن دفع رواتب لاعبي الطبقة العاملة، وهو ما أثار استياء سلطات اتحاد الرجبي، والمفارقة أن رأس المال جعل اتحاد الرجبي في النهاية يتحول إلى الاحتراف، حيث توجد الأموال، ومع ذلك يظل دوري الرجبي فقير نسبيًا. أما لعبة البيسبول تلك اللعبة الشعبية الأمريكية فقد جلبها المهاجرون الذين كانوا قديمًا يلعبون المضرب والكرة في إنجلترا إلى القارة الجديدة، ثم تم تسويقها بالكامل، فلم تكن كرة القدم الأمريكية حقًا رياضة للطبقة العاملة، ولكنها أصولها جاءت من دوري (ريفي) للأثرياء مثل لعبة الرجبي في المملكة المتحدة، الآن يحاول أطفال الطبقة العاملة ذوي المواهب الرياضية يائسين الحصول على منح دراسية في كرة القدم والتنس وكرة السلة، كنقطة انطلاق نحو تحقيق الثراء. وبالطبع فقط أقلية صغيرة يمكنها تحقيق ذلك بالرغم من التضحيات الهائلة. كذلك كانت كرة القدم رياضة الطبقة العاملة في أوروبا، وقد لعبها في البداية العمال الريفيون في القرى، ثم عمال المدن الصناعية، وكانت تُلعب في الغالب مقابل القليل من المال أو دونه، وشجعها رجال الطبقة العاملة وبعض النساء، وقد كانت هذه اللعبة بالنسبة للعديد من أفراد الطبقة العاملة الموهوبين طريقة للخروج من الفقر كذلك لعبة الملاكمة أيضًا لكن رأس المال قد استولى عليها في آخر 150 عامًا، فالآن كرة القدم هي شركة يديرها ملياردريرات من أجل متعتهم وتُمول بشكل متزايد من قبل رأس المال العالمي، كما أن أندية كرة القدم لها مساهمون ويتم تداول أسهمها في البورصة، ومن ثم فإن ملحمة السوبرليج ليست سوى أحدث فصل في تسليع الرياضة بواسطة الرأسمالية.

لذلك تدار الرياضة الآن من أعلى بواسطة رأس المال من أجل رأس المال واللاعبين الكبار مثل المصارعين في روما القديمة، يدفعون الكثير ويعشقهم الملايين، لكن سرعان ما يتم التخلي عنهم لاحقًا، بينما تستمر الرياضة من أجل الربح، فمئات الملايين يشاهدون هؤلاء المصارعين من أجل الترفيه، لكن قليلين في الواقع من يمارسون الرياضة ذاتها. فما تخبرنا به قصة كرة القدم والرياضات الأخرى أنها لا يمكن أن تصبح رياضة شعبية مرة أخرى في ظل الرأسمالية، ولتحقيق ذلك يتطلب أن تكون الملاعب والأندية ملكية عامة، وأن يكون للأندية أعضاء يمثلون وكأنهم صوت واحد لتحديد أنشطتهم في تلك الأندية. الرياضة يجب أن تمولها الدولة فقط وليس رأس المال، ويجب توظيف اللاعبين بأجور معقولة مثل أي وظيفة أخرى. كما يجب استبدال رأس المال الخاص والرياضة التي تستهدف الربح برياضة شعبية حقيقية ينظمها الناس من أجل الناس، لكن تنفيذ مثل هذا النهج لن يكون ممكنًا بمفرده، ولا يمكن أن يعمل بشكل آلي، إلا من خلال اعتباره جزءًا من برنامج أوسع للملكية العامة والرقابة الشعبية الديموقراطية في المجتمع بشكل عام.

– نشرت بموقع «صوت اليسار

(*) مايكل روبرتس كاتب أمريكي وخبير اقتصادي، عمل في لندن لمدة 40 عامًا في مؤسسات مالية مختلفة، و مؤلف لعدة كتب منها: "الركود الكبير.. وجهة نظر ماركسية"، "العالم في أزمة"، وله الكثير من المقالات عن عولمة رأس المال، وأزمة اليسار العالمي.

أين اختفت الفساتين؟

كود الملابس المفترض الذي يقمع النساء

دينا عزت سليمان

ملاذ في المطبخ..

عن الطهو وترندات الطعام الشرقي والغربي

هبة عبد العليم

منى أباظة..

الشغف بالقاهرة والإنسان

علي عبد الرءوف

ثقافـــــات

أين اختفت الفساتين؟

كود الملابس المفترض الذي يقمع النساء

دينا عزت سليمان

فتاة جامعة طنطا

من حين لآخر، تظهر على مواقع التواصل الاجتماعي دعوات نسائية لارتداء الفساتين والسير بها في الشارع، بعض أن أصبحت (أي الفساتين) مدانة/ مرفوضة/ غريبة بين أزياء النساء!

ومع بداية موسم الامتحانات الجامعية هذا العام، قالت إحدى الطالبات بجامعة طنطا، إنها تعرضت للتعنيف من إحدى المشرفات على لجنة الامتحانات، بسبب ارتدائها فستانًا في لجنة الامتحان! ورغم أن الفستان الذي ظهرت به الفتاة المعنفة في بعض الصور المتداولة لها على مواقع التواصل الاجتماعي، كان متسمًا بكل مقتضيات التحفظ -أو الحشمة، من حيث كونه فستانًا طويلاً، وبأكمام طويلة، وبلا فتحات، وواسع، وباللونين الأبيض والأسود، فإن المشرفة على لجنة الامتحانات وجدت أن من حقها أن تسأل الطالبة الجامعية "فين البنطلون"؟

وقد تسببت الضجة التي أحدثتها رواية الفتاة، قبل أن تتطور بعد ذلك، في أن يقوم رئيس الجامعة بإحالة واقعة الطالبة إلى النيابة، مطالبا الجميع بعدم التعرض للموضوع حتى يتم الانتهاء من التحقيق فيها.

فلماذا أصبحت الفساتين ملابس نسائية مدانة، أو مستغربة على الأقل؟ هل يتعلق الأمر بوجود "كود" لملابس الطلاب داخل الجامعة وغيرها من المؤسسات، أم أن نمط اختيار النساء لملابسهن قد تغير تاريخيًا، بفعل الموضة، أو لأسباب عملية، ومتى حدث ذلك؟ وهل يرتبط بتغيرات تاريخية حدثت في المجتمع المصري، تزامن مع ما يعرف بالصحوة الإسلامية خلال عقد التسعينيات؟ وإذا كان كذلك، فكثير من الأصوات الدينية تحرم ارتداء المرأة للبنطلون أيضًا، باعتباره "يجسم جسدها"، أم أن الأمر مرتبط بتغير في الثقافة العامة، أعطى السلطة للذكور لتحديد ما يصح وما لا يصح من ملابس للنساء؟

في البداية تعلق لبنى درويش، مسؤول ملف حقوق النساء في المبادرة المصرية للحقوق الشخصية، على حادث طالبة جامعة طنطا، وإحالة القضية التي أثارتها إلى النيابة، قائلة إنه سيكون من الصعوبة أن يجد أي محقق مخالفة في الفستان التي كانت الطالبة الجامعية ترتديه، مع أي من القيود التي تفرضها عديد من الجامعات على ما يمكن للطلاب والطالبات ارتدائه في أثناء الوجود بالحرم الجامعي.

وتضيف: "نعم، هناك قيود على ما يمكن للطالبات

لماذا أصبحت الفساتين ملابس نسائية مدانة، أو مستغربة على الأقل؟ هل يتعلق الأمر بوجود "كود" لملابس الطلاب داخل الجامعة وغيرها من المؤسسات، أم أن نمط اختيار النساء لملابسهن قد تغير تاريخيًا؟

والطلاب ارتداؤه، وتختلف القيود من جامعة إلى أخرى، فبعض الجامعات تمنع الفتيات من ارتداء ملابس بلا أكمام، والبعض الآخر يمنع التنورات القصيرة أو الصنادل المفتوحة، وكل الجامعات تمنع الشورت وبنطلونات الجينز التي بها أجزاء مقطعة".

درويش نفسها منعت من دخول جامعة الإسكندرية عام ٢٠٠٤ لأداء أحد الامتحانات لأنها كانت ترتدي تنورة لا تغطي ركبتيها بالكامل!

وتقول مسؤول ملف حقوق النساء في المبادرة المصرية للحقوق الشخصية: ليس هناك ما يمنع الطالبات الجامعيات من ارتداء الفساتين، ولا أظن أن الأمر يرتبط بأنها ترتدي فستانًا ولا ترتدي بنطلونًا، قدر ما يرتبط بكونها فتاة شابة ومتأنقة بصورة تحتفي فيها بنفسها، هذا هو الأمر بالأساس، في رأيي.. هذه الفتاة كانت تعلن بما ترتديه بأنها فتاة شابة وجميلة وأنها سعيدة كونها شابة وجميلة.

وتقول عفاف، طالبة بجامعة طنطا في السنة النهائية بكلية الآداب، الكلية نفسها التي تعرضت فيها الطالبة للتعنيف بسبب فستانها، أن الفتاة المعنفة "بدت مختلفة بالتأكيد، هي مش محجبة وشعرها طويل ومفرود ولابسة فستان، ما حدش بيروح الجامعة كده".

عفاف ترى أيضًا أنه من النادر أن تكون هناك فتاة "مسلمة مش محجبة في الجامعة كلها.. احنا بنعرف البنات المسيحيات بأنهم مش محجبات، لكن هم مش بيلبسوا فساتين كده، بيلبسو بنطلونات وعليها قمصان أو بلوزات طويلة وخلاص".

حزام العفة!

تقول سامية عابدين التي تعمل في مشغل ملابس بالقاهرة إن البنطلون اليوم هو القطعة الأبرز في قائمة اختيارات كل السيدات في مصر، وتضيف "ممكن الموضوع ده يكون بدأ آخر التسعينيات أو أول الألفية لما كل الستات بقت تلبس بنطلونات.. بنطلونات وعليها بلوزات طويلة وواسعة، البلوزة تغطي بعد الركبة والبنطلون يكون واسعة طبعًا". قبل تلك الفترة، بحسب سامية، لم يكن البنطلون عنصرًا أساسيًا في ملابس السيدات الجاهزة أو تلك التي تقوم النساء بحياكتها بصورة مستقلة. تحكي "لغاية آخر التمانينات وحتى نص التسعينيات، كان قليل قوي اللي تلبس بنطلون إلا لو كانت غنية وبتلبس على الموضة قوي، أو بنت في الجامعة من الطبقات الأعلى وتلبس بنطلون جينز أو بنطلون جاهز، وفي الأغلب بيكون مستورد، قبل كده كل الستات سواء محجبات أو مش محجبات كانت تلبس جونلة وبلوزة، وقبل كمان كانت الفساتين دايمًا أساسية في ملابس السيدات.. أنا باتكلم على كل الطبقات العادية مش على الطبقات الغنية، باتكلم على البنات والستات اللي بتروح الدراسة والشغل".

لا تعرف سامية سببًا محددًا للمساحة التي احتلتها البنطلونات في دواليب النساء في مصر، خاصة في القاهرة "الحقيقة قبل كده كل الخياطات اللي اشتغلت معهم كانوا بيقولوا لي إن الفستان كان أهم حاجة بالنسبة للزبونة، سواء اللي بتشتري جاهز أو بتخيط، ولا حتى اللي كانت بتجيب مجلة بوردا وتخيط لنفسها

في البيت.. في السبعينات البنطلونات طلعت موضة لكن مش كل الستات كانت تلبسها، بس الست الرفيعة أو البنت الصغيرة، لكن أنا من خلال شغلي في العشرين سنة اللي فاتت بشوف إن الستات كلها بتلبس البنطلونات.. يمكن علشان الستات بتحس إنها متغطية قوي بالبنطلون ومش ممكن تكون مكشوفة، خصوصًا يعني إن الستات بتلبس البنطلونات مش على الموضة زي زمان، فبيكون أو بنطلون جينز واسع أو بنطلون قماش بردو واسع وفي الحالتين في الأغلب بيكون فوقهم بلوزة طويلة – تونيك يعني".

وتتفق هند فؤاد أستاذ علم الاجتماع المساعد بالمركز القومي للبحوث الاجتماعية والجنائية مع ربط الانتشار الواسع لارتداء النساء للبنطلونات مع احتياج النساء "للراحة في أثناء الحركة: في الحقيقة لا يجب أبدًا أن نقول إن النساء ترتدي البنطلونات أو غير ذلك من الملابس لتفادي التحرش مثلاً، لأن هذا القول يدعم النظرية التي تقول إن اختيارات النساء للملابس يمكن أن تكون بمعنى ما مشجعة أو مبيحة للتحرش وهذا أمر مرفوض، وتضيف "من الطبيعي أن كل إنسان في أثناء العمل والحركة والتسوق وغير ذلك من النشاطات اليومية أن يميل لاختيارات الملابس المريحة".

وفي كل الأحوال، بحسب هند، هناك أيضًا البعد الاقتصادي الذي يجعل من بنطلون جينز واحد قطعة أساسية تكمل بعدد قليل من الجاكيتات أو البلوزات دون الحاجة لحياكة فساتين وتاييرات عديدة. وفي المجمل فإن اختيارات النساء لملابسها في أي مجتمع وفي أي فترة زمنية ترتبط بعدة أمور، ودائمًا ما تكون الاعتبارات الاقتصادية أساسية، دون أن ننفي الاعتبارات الاجتماعية التي قد تجعل النساء تشعر براحة أكبر لارتداء البنطلونات.

لكن غادة، مدربة تمارين اللياقة البدنية بإحدى الصالات الرياضية الكبرى بشرق القاهرة، لا ترجع اختيارها للبس البنطلون بصورة دائمة مرتبط بالراحة أو حتى كونه مناسب لقوامها بل ببساطة لإصرار أسرتها على ذلك. والد غادة، موظف في الحكومة ووالدتها سيدة منزل، وخلال سنوات التعليم، حيث كان الزي المدرسي لها يعتمد التنورة، كان والداها يصران أن ترتدي بنطلون تحت التنورة.

"لازم الجونلة تكون واسعة ولازم تحتها بنطلون، في الأول ما كانش بابا بيوافق ألبس بنطلون بس و أنا خارجة، لكن مع الوقت بقى بيوافق بشرط ألبس عليها حاجة طويلة لقرب الركبة، وتكون واسعة، وده نفس الشرط اللي خطيبي وافق على أساسه إني أفضل في الشغل"، بحسب غادة، التي رأت أن الارتداء الجبري للبنطلون لم يكن بحال أقسى من بتر أعضائها التناسلية –فيما يوصف بختان النساء – التي تعرضت لها بعد السنة الأولى الابتدائية بإحدى عيادات الحي الذي تقطنه في شرق القاهرة كي تكون "بنت كويسة!" ولم يكن هذا كافيًا، بعد تعرضها لهذه العملية القاسية، أصبح لزامًا عليها أن ترتدي بنطلون تحت ملابسها في كل مرة تغادر المنزل، وعند بلوغها مرحلة الحيض أصبح عليها حتمًا تغطية شعرها "دي ماكانش حاجة فيها كلام".

وتضيف "الحجاب ده أساسي علشان أخرج من البيت وأفضل في المدرسة، أنا ماكنتش عايزة أتحجب، لكن أنا من منطقة شعبية، ما ينفعش ما أتحجبش، فلازم حجاب ولازم بنطلون – وطبعًا لازم لبس واسع، المناطق الشعبية لها ظروفها".

سياقات اجتماعية/ اقتصادية

وتتفق درويش على أن السياقات المجتمعية– الاقتصادية لا يمكن إغفالها في تقدير أسباب النساء في اختيار ملابسهم، وأيضًا في توقع النساء للطريقة التي ينظر بها المجتمع بل تنظر بها السلطات الرسمية إليهم على أساس ملابسهم. وتضيف أن ما تعرضت له الفتيات اللائي كان لهم حضور قوي على التيك–توك من حملة انتقادات، وإن جاء معتمدًا على مادة قانونية ترتبط بحماية قيم الأسرة، وهي المادة ٢٥ من القانون ١٧٥ الذي نص المشرع فيها على فرض الحماية الجنائية للحفاظ على قيم الأسرة المصرية، فإنه "جاء بالأساس اتصالاً بالسياق الاجتماعي– الاقتصادي للفتيات.. نعم الدولة تقول إنها تعمل على وقف التحرش وإنها تتخذ السبل القانونية لوقف التحرش، ولكن السؤال هنا من هي الفتاة التي تتحرك الدولة لحمايتها إذا ما تعرضت للتحرش؟ الإجابة ببساطة هي الفتاة التي تعتقد الدولة أنها فتاة ملتزمة بنمط معين من السلوك والتي ترتدي نمطًا معينًا من الملابس، غير ذلك فإن الفتاة لا ينظر إليها على أنها مؤدبة، ومن ثَم فعليًا لا ينظر إليها باعتبارها تستحق الحماية". وبحسب درويش فإن الوضع الاقتصادي – الاجتماعي للفتاة هو أحد عناصر ديناميكيات القوة الحاكمة، ولكنها ليست العنصر الوحيد. وإن قرار إخلاء سبيل كل المتهمين في القضية المعروفة إعلاميًا باسم قضية فيرمونت في وقت سابق

هناك قيود على ما يمكن للطالبات والطلاب ارتداؤه، وتختلف القيود من جامعة إلى أخرى، فبعض الجامعات تمنع الفتيات من ارتداء ملابس بلا أكمام، والبعض الآخر يمنع التنورات القصيرة أو الصنادل المفتوحة

من العام الجاري، بعد إسقاط تهم الاغتصاب الجماعي عن مجموعة من الشباب من أبناء الشخصيات المرموقة مجتمعيًا رغم وجود شهود وغير ذلك من الأدلة، جاء رغم أن الفتيات اللاتي توجهن بالتهم إليهم تكن فتيات فقيرات، لكن ديناميكية القوة المجتمعية كانت في صالح أبناء أصحاب النفوذ. ولا يبدو موقف الدولة مختلفًا عن موقف مجمل المجتمع الذي يقرر موقفه من التعاطف مع فتاة تعرضت لأذى أو لا بناء على ما ترتديه، ومن الأمثلة الأبرز لذلك ما تعرضت له فتاة من سحل وتعرية جزء من جسدها من قبل قوات إنفاذ القانون في أثناء مشاركتها في إحدى التظاهرات السياسية في وسط المدينة، والتي لم يتعاطف معها قطاع واسع من المجتمع رغم كونها محجبة وترتدي عباية وتحتها بنطلون إلا لأنها لا ترتدي بلوزة ضيقة تحت العباية فتسبب سحلها في الكشف عن صدريتها الزرقاء، وكان لون الصدرية الذي يتجاوز اللونين الابيض أو البيج المقبولين للفتيات في سنها محل تعليقات قاسية!

هل تمتلك النساء أجسادهن؟

تقول مريم وحيد، متخصصة العلوم السياسية التي حصلت على درجة الماجستير من كلية الاقتصاد والعلوم السياسية بجامعة القاهرة، إن التعامل مع فكرة الجسد وضرورة السيطرة عليه هي فكرة سياسية بامتياز، فعلى سبيل المثال "الدولة هي جسد سياسي والمواطنين في الدولة هم أعضاء لهذا الجسد بينما الحاكم هو قلب هذا الجسد والجزء الأهم فيه".

وتضيف أن ثورة يناير ٢٠١١ مثلت فعليًا جسدًا ثوريًا في مواجهة الجسد الحاكم، وكان ينبغي أن تكون الغلبة لجسد دون الآخر، والمرأة، وبوصفها جزءًا من الجسد الجديد السياسي الناشئ بعد مشاركتها الواضحة والمهمة في تظاهرات ٢٠١٣، أصبح لها حقوق أكثر وضوحا عما كان الحال عليه قبل ثورة يناير، حيث كانت المرأة أيضًا جزءًا من الجسد الثوري، وتضيف "أظن أصبح من الواضح أن النساء أصبحت لهن مساحة أكبر في التواجد في الوظائف العامة والقيادية، وفي عدد المقاعد المنوطة بهن في المجالس التشريعية وفي التشكيلات التنفيذية مثل الحكومة وغيرها".

لا يجب أن نقول إن النساء ترتدي البنطلونات أو غيره لتفادي التحرش، لأن هذا القول يدعم النظرية التي تقول إن اختيارات النساء للملابس يمكن أن تكون مشجعة أو مبيحة للتحرش

وتضيف إنه فيما يتعلق بسيطرة النساء على أجسادهن فهذا أمر يمكن أن يتحقق بالتوازي مع وجود النساء في مساحات أوسع في المجتمع "ولكن من المهم أيضًا أن ندرك أن السعي للسيطرة على أجساد النساء لا تتم دومًا بدوافع مثل الفضيلة أو الدين، بل تتم بأشكال مختلفة وتحت عناوين مختلفة منها الجمال والجسم المثالي، وهذا ما نراه من خلال تأثير تطبيقات على التواصل الاجتماعي مثل الإنستاجرام التي تسعى لطرح شكل مثالي لجسد النساء أو ملابس مثالية لأجساد النساء". وتقول هايدي، الطالبة بإحدى الجامعات الاجنبية بالقاهرة، أنها يمكن لها أن ترتدي أي فستان يعجبها في أثناء توجهها للجامعة، كما يمكن لها أن تختار أي بنطلون سواء كان فضفاضًا أو غير ذلك، وأن أسرتها لا تتدخل فيما تختاره من ملابس وأنها لديها القدرة المالية التي تمكنها من شراء ما يعجبها من الملابس، ولكن الأمر الذي يشغلها أن تبدو رشيقة بما يكفي. عند التحاقها بالجامعة، قبل عامين، لم تكن هايدي تعاني من السمنة، فكان وزنها ٦٠ كيلو وطولها ١٦٠ سنتيمتر، لكنها اختارت أن تذهب لإخصائي تغذية كي تتخلص من نحو عشر كيلوجرامات لتبدو رشيقة بما يكفي لها. وترفض هايدي القول إنها شأنها شأن الفتيات اللاتي يضطررن للقبول بارتداء ملابس معينة، سواء الحجاب أو البنطلون أو غيره، للحصول على القبول المجتمعي وتفادي التنمر "أنا فعلت ذلك لأن هذا ما قررت أني أريد فعله، لم يجبرني أحد على شيء، ولي زميلات محجبات عن رغبة شخصية، ولا يتعامل أحد معهن على أنهن غريبات، كما أن لي صديقات وزنهن زائد، ولا تمانعن في ذلك، المهم أن يكون القرار لي، سيكون هناك دومًا نماذج مختلفة للجمال – واليوم عكس ما كان الحال عليه من ٢٠ أو ٣٠ سنة، فلم يعد هناك نموذج واحد للجمال، فلم نعد مثلاً، عكس أمهاتنا مضطرات لأن نفرد شعورنا المجعدة". وتقر هايدي أن المزايا الاقتصادية والاجتماعية المتاحة لها تمثل عنصر أساسي في مدى حريتها في الاختيار على عكس فتيات في مساحات اقتصادية اجتماعية مختلفة "طبيعي الفقر يتسبب في أشكال مختلفة للقهر، والنساء دومًا أكثر عرضة للقهر، خصوصًا لو فقيرات". لكنها تضيف أن القهر لا يسير في اتجاه واحد "ممكن واحدة تشوف إن لبس الحجاب قهر لأنها مش عايزة، وممكن واحدة تانية تحس إنها مقهورة انها مش قادرة تحضر عيد ميلاد واحدة صاحبتها لأنها محجبة وعيد الميلاد معمول في مكان مش بيسمح بدخول المحجبات مثلاً".

ثورة يناير مثلت فعليًا جسدًا ثوريًا في مواجهة الجسد الحاكم، وكان ينبغي أن تكون الغلبة لجسد دون الآخر، والمرأة، وبوصفها جزءًا من الجسد الجديد السياسي الناشئ أصبح لها حقوق أكثر وضوحا

ولا يعد الحديث عن ملكية النساء لأجسادهن من الأحاديث المقبولة في المجتمع المصري، حتى في العقود الموصوفة مجازًا بعقود ما قبل تبني المجتمع المصري للنهج الوهابي للدين الإسلامي في منتصف الثمانينات مع ارتفاع أعداد المصريين والمصريات العاملين في الخليج ومع انتشار ظاهرة الحجاب بين النساء المسلمات في معظم المساحات المجتمعية بأشكال ودرجات مختلفة، وما تبعه ذلك بالتزام الكثير من السيدات المسيحيات باختيارات أكثر محافظة لملابسهن، وتقول عايدة السيدة المتقاعدة من العمل في أحد البنوك الوطنية إنه مع ارتداء الكثير من زميلاتها في العمل الحجاب في منتصف التسعينيات، لم تعد تشعر بالراحة أن تذهب للبنك وهي مرتدية فستان نص كم في الصيف كما سابقا، فأصبحت تميل أكثر للملابس ذات الأكمام الأطول "علشان ما يبقاش شكلي غريب". وبحسب ثريا، السيدة التي كانت تعمل في التعليم بإحدى المدارس الإعدادية بمصر الجديدة في من منتصف الخمسينيات وحتى الثمانينيات من القرن الماضي "صحيح أنه في السبعينيات مع الموضة كلنا كنا بنلبس قصير، لكن مش زي بعض، احنا في الطبقة المتوسطة كنا نلبس فوق الركبة بكم سنتيمتر بس، لكن الأغنى منا كانت تلبس قصير زي ممثلات السينما". وترفض ثريا نقاش فكرة ما إذا كانت النساء تملك أجسادهن، حسب ما كانت النسوية المصرية الأشهر نوال السعداوي التي غيبها الموت في مارس من هذا العام تصر على ذلك "ما حدش ممتلك جسده، لا رجل ولا ست، أجسامنا ملك ربنا، كلنا.. لكن أقدر أقول إن فعلاً قبل كده لو الواحد كان يلبس قصير أو مفتوح أو على الموضة يعني ما كانش يحمل هم إنه يتعرض لسخافات في الشارع".

وتتفق هالة السيدة الستينية أن ما قدمته الدراما المصرية قبل 5 أعوام عند إذاعة العمل التليفزيوني "ذات" المأخوذ عن عمل أدبي لصنع الله إبراهيم بذات الاسم يمثل باختصار ما قصة كثير من الفتيات المصريات بالتحولات العديدة، بما في ذلك مجال الأزياء. وتضيف إن ذات التي كانت ترتدي ملابس قصيرة وباروكات شقراء لم تكن تمتلك جسدها، ذات كان عليها مثلنا جميعًا أن تتزوج، وكان عليها مثل كثيرات أن تبقي في الزواج مع أنها لم تكن فعليًا سعيدة، وكان عليها أن تلبي رغبات زوجها الجنسية، حتى وإن كانت لا تستمع معه إطلاقًا، فلم تكن ذات ولم تكن كثيرات منا ممتلكات لأجسادهن "كنا بنلبس

على الموضة وصحيح ماحدش كان بيضايقنا واحنا رايحين جايين لكن يمكن البنات المحجبات النهاردا عندهم حرية أكتر تختار تدرس إيه وتختار تتجوز مين وامتى.. مش الكل طبعًا".

سؤال الهوية

بالنسبة لمرام فؤاد، الباحثة في مركز الأهرام للدراسات السياسية والاستراتيجية، فإن واحدة من أهم المشكلات التي حدثت خلال السنوات الثلاثين الماضية، ليست في انتشار أنماط من الملابس المحافظة بوصفها وسيلة لفرض وصاية المجتمع الأخلاقية على النساء، ولكنها وسيلة لاستبدال هوية ثقافية بهوية ثقافية أخرى "انتشار العباية على سبيل المثال، كان سببًا في اختفاء كل أشكال الجلاليب الريفية المتنوعة ليحل محلها شكل واحد مستورد من دول الخليج العربي.. فيه ناس كل اللي يلفت نظرها إن العباية والحجاب فرضوا تغطية أجساد النساء، لكن الحقيقة إنهم فرضوا نمط زي غير مصري، لأن في الأرياف، سواء في الدلتا أو الصعيد، كانت أجساد النساء دومًا متغطية وشعرهن كمان في الأغلب، لكن بطرق مختلفة". وتتفق سامية عابدين مع هذا الرأي "إن مراحل التأثر بالخارج في اختيار الملابس تعددت؛ أي خياطة كانت بتشتغل في الخمسينيات والستينيات تقول إن الزبونة كانت عايزة فستان زي فساتين فاتن حمامة، طبعًا فاتن حمامة كانت بتلبس على أحدث موضة من فرنسا، ومن أواخر التسعينيات الزبونة أصبحت تيجي من الخليج ومعها عباية عايزة تعمل زيها".

وتقول هند فؤاد إن النحر الثقافي الذي تعرضت له أزياء النساء في الأقاليم هو واحد من أكبر الخسائر الثقافية التي عرفها المجتمع خلال السنوات الثلاثين أو الأربعين الماضية "فيما عدا مجتمعات قبلية مغلقة كما في سيناء أو سيوة أو بعض الواحات البعيدة، أصبح هناك شكل واحد للملابس يرتديه الجميع واختفي التنوع ما بين الجلابية في بحري وقبلي وغيره".

وتمثل العروض التي قدمتها فرقة رضا للفنون الشعبية في الخمسينيات والستينيات من القرن العشرين واحدة من الإشارات الأخيرة الباقية على التنوع للملابس التي كانت النساء، بل والرجال أيضًا، يرتدونها حسب المساحات الجغرافية المختلفة، وفي حديث معه أذاعه التليفزيون المصري في نهاية السبعينيات من القرن الماضي، قال الراحل محمود رضا مؤسس الفرقة مع أخيه علي رضا أنه قام بزيارة كل المحافظات ليس فقط لدراسة الرقصات المختلفة بل للتعرف على الملابس المختلفة.

كما قالت مصممة الأزياء المصرية المرموقة شهيرة محرز التي تتخصص في تصميم ملابس مستوحاة من تراث الأزياء المصرية أنها سعت قبل نحو 25 عامًا عندما رصدت اختفاءً تدريجيًا للجلاليب المتنوعة كانت تميز كل منطقة جغرافية أن تعمل على جمع نماذج من هذه الجلاليب ليكون لديها "كاتالوج" شامل لكل أشكال الأزياء بتنوعها وهي التي تمثل رصيدًا غنيًا لإبداعات محرز التي ترتديها النساء في مصر والمنطقة والعديد من بلاد العالم.

وتقول هند إن سؤال الهوية سؤال مركب لأنه يتعلق بهوية المرأة في ذاتها، وأيضًا بهويتها الاجتماعية وهويتها الوطنية، وكلها أمور تنعكس دومًا على ما ترتديه أو ما تشعر بالراحة في ارتدائه. لكن، ومع كل هذه الإجابات، أو محاولات الإجابة، هل اختفت الفساتين من الشارع إلى الأبد؟

في البداية أريد أن أحكي قصة لا يعرفها الكثيرون؛ بدأت الكتابة في الطبخ منذ ما يقارب العشر سنوات. في البداية كانت خطواتي مترددة، لا أملك الخبرة أو الدراسة التي تؤهلني لذلك، أملك فقط شغفًا ومئات الوجبات التي أتناولها وحيدة. زهدت مكتبي والحسابات ووجدت ملاذي في المطبخ. متران في مترين، تقبع بينها دنيتي وأحلامي وتحتوي على كل طاقاتي المتفجرة. بدأت الطبخ كمن يحتمي بجدار صلب لن يخذله أبدًا. تعلمت كيف أطبخ وتعلمت كالساحرة كيفية مزج النكهات. تعلمت كيف أختار المكونات وكيف ومتى أستخدم النار والحرارة والبرودة، لأُخرِج أقصى ما في المكون من نكهة، تتفجر فور ملامستها للساني، متحللة لعناصرها الأولية من حلاوة ومرارة وملوحة ومزازة. في المطبخ قتلت شياطيني كلها؛ قتلت القلق، التوتر، الاكتئاب، الوحدة، الخوف، وكوابيسي الليلية المتكررة. وكلما قتلت واحدًا زادت رغبتي في تعلم المزيد. اشتريت كتبًا في الطبخ لأكبر شيفات العالم. قرأت وتعلمت وتدربت. حاربت بالعلم المزيد من الوحوش والشياطين التي تسكنني. وكلما شعرت بانتصاري زادت رغبتي في تعلم المزيد.

ملاذٌ في المطبخ..

عن الطهو وترندات الطعام الشرقي والغربي

هبة عبد العليم

جربت كثيرًا. فشلت حينًا وألقيت الصحن في سلة المهملات. نجحت في أحيان أكثر فشاركت الوصفة مع عشرات الصديقات. الصديقات طلبن مني أن أنشر ما أجربه على الملأ. نشرت وصفات على صفحتي على الفيس بوك فتناقلها عدد أكبر. دونتها في موقع خاص بي. ودرست بشكل حر. الموقع الخاص صار مواقع متخصصة في الطبخ أو شؤون المرأة والصديقات صرن آلاف المتابعات في مصر والإمارات والسعودية وليبيا والجزائر والمغرب. منذ شهر احتفلت بعدد متابعي وصفاتي الذي جاوز المليون. ومن هنا يمكننا أن نبدأ.

ما معنى أن تقدم وصفاتك لمليون شخص؟

يبدو الأمر في البداية مرحًا ومبهجًا. لكن في واقع الأمر أراه مرعبًا؛ أنت بإمكاناتك الصغيرة -لا كاميرات تليفزيون ولا ستديوهات عملاقة ولا مصورين أو معدي برامج- وحدك تمامًا تساعد في تشكل الثقافة الغذائية لما يزيد عن 3 ملايين شخص. بافتراض أن كل متابع يتنمي لأسرة من

ثلاثة أفراد. أفكر في الرقم المرعب. ثلاثة ملايين! هذا جيش يحمي دولة. أليس هذا مدعاة للرهبة؟! عندئذ أهدأ قليلاً وأفكر كثيرًا. أنا بالفعل أدخل مليون بيت عربي. أسهم في تحرير ثقافتهم الغذائية من الركود. فماذا عليَّ أن أقدم؟!

حكاية أخرى على الهامش: لم أبدأ حياتي المهنية ك home chef بل بدأتها كمحاسبة تجلس كل يوم كل مكتبها تدلل مئات الأرقام وتصفهم في جداول بين المدين والدائن. اهتممت بالكتابة فكنت أكتب أشعارًا وقصصًا قصيرة. وعرفت ككاتبة لا بأس بها تنشر كتاباتها في أبواب القراء ببعض الدوريات بشكل غير منتظم. أهتم بحقوق الإنسان وأدعم حقوق المرأة، ثم فجأة بدأت أكتب عن الطبخ. عُرف اسمي وعملي بسرعة كبيرة. وفجأةً وجدت هجومًا حادًا من اسم يحسب على النسويات. قالت تلك السيدة النسوية أنني أكرس لعبودية المرأة وقهرها وتحديد مكانها في المطبخ. وأنني بعملي أهدم مكتسبات ناضلت المرأة عشرات، إن لم يكن مئات السنين للحصول عليها، وأنني بدلاً من الكتابة عن دعم المرأة وتمكينها قررت أن أطالبها بالعودة للمطبخ.

بالطبع أحزنني الكلام وشعرت بأن الهجوم غير مبرر. وكان عليَّ أن اقاوم وأن أفند تلك المزاعم الخاطئة. كتبت مقالاً طويلاً عارضتها فيه. وأكدت أنه لولا جهودي وجهود من هم مثلي لبقى العالم كله يعيش على الجمع والالتقاط. أو على أفضل الأحوال يتناول الخضار نيئًا واللحم دون طبخ. وأننا بمجهوداتنا منذ بدأ تكون المجتمعات من قدنا الإنسان من يده وأجلسناه في صبر وتأن ينتظر نضج الطعام. حتى تطور الأمر وصار يتأنق ويواعد من أجل وجبة. وبدلاً من يديه العاريتين صار يتناول طعامه بأدوات مائدة من الكريستال والبورسلين والفضة. أليس هذا التحضر في أفضل صورة؟!

الطبخ نشاط إنساني غير محدد الجنس

اقرأ في الطبخ بالعربية والإنجليزية والفرنسية. الإنجليزية لغة محايدة في أغلب الأوقات. بينما الفرنسية تستخدم صيغة التبجيل فتعامل الفرد لغويًا أيا كان جنسه معاملة الجمع. تبدأ المشكلة حينما أقرأ في الطبخ بالعربية. أجد دائمًا تمييزا عنصريا في كتابة الوصفات (ضعي ـ قلبي ـ اعجني ـ اخبزي). لا يعجبني الأمر. لذا كان الحل عندما

بدأت في كتابة وصفاتي الخاصة أن أكتبها مبنية للمجهول (يوضع - يقلب - يعجن - يخبز).. أعتقد أني أفلت من المأزق بخفة وذكاء. أكتب الوصفات وأرسلها لمحررتي. فتعيدها إلى وتطلب أن أعيد كتابتها بما يتناسب مع توجيه الأمر للأنثى التي تقوم بالطبخ. أغضب وأعترض بشدة. أرسل رسالة طويلة لمحررتي أشرح فيه أن الطبخ نشاط إنساني غير محدد الجنس. وأن الرجال تطبخ كما تطبخ النساء. بل إن أمهر الطهاة وأشهرهم على مستوى العالم من الرجال. ومن ثَم حصر الطبخ على المرأة كنشاط نسائي به تمييز ضد المرأة، وأننا كموقع نسائي يجب أن نقاوم هذا التمييز. ترد محررتي بكلمتين: لن ينشر المقال ما لم يعدل. أفكر في بقالة الشهر وعشرات الفواتير ومئات التفاصيل الصغيرة، وأرضخ في النهاية. أما على صفحتي الخاصة على الفيس بوك فلا تشغلني آراء المحررات. أكتب وصفاتي للجميع وأقدم وصفاتي للجميع. للنساء والرجال. في الحقيقة الكثير من الرجال اللطفاء يأتون ويسألون النصيحة عن ماذا أطبخ لزوجتي في مناسبة خاصة. أو أريد أن أساعد أمي. أو حتى أعيش وحدي ويرهقني شراء الطعام الجاهز وأريد أن أطبخ. كل هؤلاء الرجال الذين أقصتهم محررتي من وقفة المطبخ أتوا إلى طلبًا للنصيحة. هي خسرت وأنا كسبت.

إلى أي مدى يؤثر اختلاف المنطقة الجغرافية في العثور على مكونات الطعام

في الآونة الأخيرة لا تعد هذه مشكلة. فالتقدم التكنولوجي الذي طال المجال الزراعي كبير؛ فأصبح بإمكانك استزراع أي منتج في أي مكان في العالم وتهيئة المناخ اللازم لذلك. لكن تظل مشكلة التكلفة قائمة، فيلجأ المستهلكون إلى الاستيراد. ومع ذلك لا تنتهي مشكلة ارتفاع أسعار المكونات المستوردة. منذ بضعة أيام بينما اتصفح الفيس بوك بلا هدف فطالعني منشور على إحدى الصفحات المتخصصة في الطبخ من شمال الولايات المتحدة الأمريكية، وكان صاحب المنشور يسأل عن المكون النادر توافره في منطقتك السكنية. اهتممت جدًا بمحتوى المنشور وأفردت له بعضًا من وقتي وتابعت كل تحديثاته. كان الجمهور المستهدف من الولايات المتحدة الأمريكية وكندا وبعض الدول الأوروبية، أما المكونات التي لم تكن متوفرة فمعظمها كان يندرج تحت بند التوابل؛ احتل الكمون المقدمة يليه الفلفل الأحمر الحلبي والبابريكا المدخنة، وبتلات الورد المحمدي المجففة وكذلك بعض أنواع الفلفل التي تزرع في الصين على وجه الخصوص، مثل فلفل سيشوان. وقفت طويلاً أمام النتيجة وتخيلت نفسي

- الطبخ نشاط إنساني غير محدد الجنس، والرجال يطبخون كما النساء. بل إن أمهر الطهاة وأشهرهم على مستوى العالم من الرجال، ومن ثَم حصر الطبخ على المرأة كنشاط نسائي، به تمييز ضد المرأة..

- كتاب الطبخ غير المزود بالصور من أكثر الكتب مللاً على الإطلاق، إذ يشبه المراجع الجامدة الخالية من الروح، بينما الصورة تمنحه حيوية وتفتح شهية القارئ على تجربة الوصفة، وفي هذا نجاح للكتاب

مواطنة أمريكية أعيش في النصف الآخر من الكرة الأرضية. وسألت نفسي كيف ستتأثر حياتي بغياب تلك المكونات. الكمون على وجه الخصوص الذي يغيب بشكل أساسي عندهم ويحضر بشكل أساسي في المطبخ المصري. الكمون هو أحد التوابل الأساسية التي تزرع في صعيد مصر. نستخدمه في أطباقنا المصرية بشكل أساسي. العدس والبصارة والفول المدمس والسمك المقلي أطباق تعتمد في تتبيلها بشكل أساسي على وجوده. بل إننا ابتكرنا وصفات يعد الكمون عنصرًا أساسيًّا فيها مثل كمونية اللحم. وفي تلك اللحظة تذكرت جدتي التي كانت تصف الكمون المغلي كمسكن طبيعي لتقلصات المعدة والقولون. أي أنه ليس تابلاً فحسب، بل

مكون أساسي في المطبخ المصري والصيدلية الطبيعية المصرية، فإلى أي مدى كمصرية يعتمد مخزونها الثقافي الغذائي على بعض المكونات المتوفرة بشكل أساسي في البيئة المصرية يمكنني الحياة خارج مصر. أخذت هذا السؤال وتوجهت لبعض صديقاتي وأصدقائي المهاجرين لكندا والولايات المتحدة على وجه الخصوص.

أمل المصرية المقيمة بولاية واشنطن أكدت أنها تفتقد النكهة المصرية في الطعام، وتشعر دائمًا بالحنين للطعام المصري. وعندما سألتها عن غياب الكمون أكدت وجوده، لكنها ذكرت أن سعره مرتفع جدًا، إذ اشترت عبوة تزن مئة جرام بعشرين دولارًا، أي ما يعادل 300 جنيهًا مصريًا تقريبًا. وأكدت على أنها كانت تطلب من والدتها إحضار بعض المكونات المصرية معها عند زيارتها، مثل الكمون واللب الأبيض واللب السوبر والملوخية المجففة والكشك الصعيدي. حيث لا تتوافر هذه المكونات في الأسواق الأمريكية، أو تتوافر في المتجر المصري بالحي العربي بشكل موسمي وبسعر مرتفع.

ريهام المقيمة بكندا كان كلامها يماثل كلام أمل تقريبًا. وأكدت على أن كل شيء عندها سيئ. وأنها تكره كل شيء بداءً من برودة الجو حتى طعم المكونات المختلف عن الطعم الذي اعتادت عليه في مصر. ثم اختتمت كلامها قائلة: كل حاجة هنا شكلها حلو بس ما لهاش طعم. كأنها بلاستيك.

مطاعم سورية ودجاج مقلي والمزيد من الجبن

أولاً: انتشار قنوات الطبخ التليفزيونية والقنوات المقدمة عبر وسائل التواصل الاجتماعي

ثانيًا: انتشار المطاعم العالمية كمطاعم الطعام الياباني والطعام الهندي والطعام السوري

ثالثًا: استقرار المطبخ المنزلي على وصفاته القديمة دون أي تغيير. وإن تم التغيير فإنه يتم بفشل ذريع كالبيتزا المنزلية على سبيل المثال.

مما سبق نستنتج أن المصريين تعاملوا مع برامج الطبخ كمواد ترفيهية لا تمس صلب الحياة الواقعية. وأن اختياراتهم في الطعام خارج المنزل أصبحت للطعام الذي تصاحبه الكثير من الدعاية، أي أن الترند يتحكم في اختيارات المصريين لطعامهم خارج المنزل. في البداية كان الترند أن السوشي الياباني يعد من السمك النيء. سارع المصريون إلى مطاعم السوشي للتجربة. منهم من أعرض عنها. ومنهم من تقبلها. حتى استقر الوضع وتوطد للمطاعم ذات الطراز الياباني التي أسسها مصريون وعمل بها مصريون، وربما لم يدخلها ياباني واحد على الإطلاق. وتكرر الأمر مرة أخرى في بداية النزوح السوري الكبير لمصر. افتتح السوريون مئات المطاعم التي تقدم الطعام السوري، كوسيلة ربح سريعة، فحب المصريين للطعام معروف. ومع التعاطف المصري مع الثورة السورية والنازحين السوريين اللبقين المعروفين بلطفهم ولهجتهم

المحببة، صار الطعام السوري ترند آخر يتسابق عليه المصريون. مرة أخرى نجد الآن مطاعم سورية تقدم الطعام السوري أسسها مصريون وعمل بها مصريون وربما لم يدخلها سوري واحد على الإطلاق.

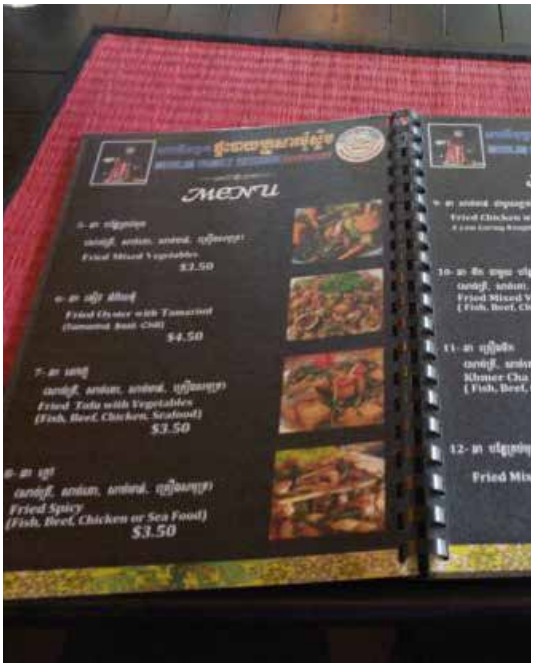
خفت ترند الطعام السوري وخلفه ترند آخر أراه مقززًا ومثيرًا للدهشة؛ وهو إغراق الطعام بجالونات من الجبن الذائب غير المحتوي على أي جبن على الإطلاق. تلك المادة الغريبة المكونة من اللبن البودرة ومكسبات طعم ورائحة الجبن وبعض الزيوت المهدرجة مع لون أصفر فاقع لا يسر الناظرين، كل هذا يخلط ويعد بنسب معروف لينتج في النهاية ذلك السائل الدهني اللزج الذي أدمن المصريون إضافته لشطائرهم ودجاجهم المقلي وأصبحت المطاعم التي تقدمه من أهم وجهات الخروج وتناول الطعام. بالمناسبة؛ الدجاج المقلي هو الترند هذه الأيام. مطاعم صغيرة في مئات الأحياء والمناطق العشوائية تنتشر بسرعة رهيبة لتقديم وجبة الدجاج المقلي الغارقة في الدهون وجالونات الجبن الذائب. فاحترسوا.

الصورة الجمالية للطعام.. أو: لماذا يجب علينا أن نقلق من صورة الطعام المرتبة أكثر من اللازم

يعد كتاب الطبخ غير المزود بالصور من أكثر الكتب مللا على الإطلاق؛ إذ يشبه المراجع الجامدة الخالية من الروح. بينما الصورة تمنحه حيوية وتفتح شهية القارئ على تجربة الوصفة في المنزل. وفي هذا نجاح للكتاب. لماذا إذن يختلف شكل الوصفة التي نعدها في المنزل عن صورتها المرفقة بالكتاب؟ كانت هذه المعضلة الكبرى التي واجهتني عند بداية احترافي للطبخ، أتبع الوصفة بدقة، أعدها كما يقول الكتاب. لكن النتيجة تختلف في كل مرة عن الصورة، وكاد اليأس أن يصيبني، خاصة أن هذا ما حدث في كل الوصفات التي جربتها من عشرات الكتب المختلفة. وفي كل مرة النتيجة واحدة. الصورة لا تتطابق مع الطبق الذي أعددته. بحثت كثيرًا حتى اهتديت إلى النتيجة. الحلقة المفقودة في المنتصف كانت تسمى تنسيق الطعام أو الـ food styling وهو فن إعداد الطعام من أجل التصوير لأغراض جمالية أو دعائية. وهو الفن الجديد كليًا على المجتمع المصري. أبهرني المصطلح فرحت أبحث عن كتب ومقالات ودورات تعليمية في كل مكان حتى اتقنته، وأصبحت food stylist محترفة. وعرفت السبب في الفارق الذي لمسته بين الصورة والوصفة المعدة في المنزل. لإعداد الصورة يجب ألا يكون الطعام تام النضج؛

- تأثرت ثقافة الطعام بكل الأفكار المحيطة بنا، ارتبطت بمواقع التواصل الاجتماعي واشتبكت مع الفكر النسوي، ارتبطت بحركة التجارة العالمية وأصبحت معيارًا على تقدم الفرد والدرجة التي يقف عليها في سلم التطور الاجتماعي.

المصريين تعاملوا مع برامج الطبخ كمواد ترفيهية لا تمس صلب الحياة الواقعية. واختياراتهم في الطعام خارج المنزل أصبحت للطعام الذي تصاحبه الكثير من الدعاية أي أن الترند يتحكم في اختيارات المصريين لطعامهم..



إذ يؤثر النضج التام على شكل الطعام وقوامه. ولإعداد الصورة يمكننا استخدام الألوان الصناعية وبعض المواد الصناعية كالفوم وقطع الإكريليك وزيت السيارات والهلام والفازلين.. إلخ. لإعداد الصورة ترص قطع الطعام قطعة قطعة باستخدام الملاقيط الجراحية، وتثبت باستخدام دعامات خشبية صغيرة وتضاف الصلصات باستخدام القطّارات الدقيقة. بالإضافة طبعًا لدور برامج تعديل الصور الرقمية كالفوتوشوب واللايت روم على الجودة النهائية للصور. لا توجد سيدة تفعل هذا في مطبخها أبدًا. لذلك تختلف الصور التي نراها في كتب الطبخ

وقوائم المطاعم وإعلانات التليفزيون عن الشكل الذي تخرج به نفس الوصفة بالمنزل. وكلما كانت الصورة منمقة أكثر، كلما ابتعدت عن الطبيعة وكانت مصنوعة أكثر. لهذا أقول دائمًا يجب علينا أن نقلق من صورة الطعام المرتبة أكثر من اللازم.

حين طُلب مني كتابة هذا المقال كان الموضوع عن ثقافة الطعام في وقتنا الحاضر. تشعب الكلام وحكيت جوانب من تجربتي، التي تعد بشكل ما تجربة كل شخص اختار في وقتنا الحاضر أن يعمل في مجال الطعام. في أي مكان بالعالم، فمواقع التواصل الاجتماعي سهلت وصول كل مهتم للشيف الذي يفضل متابعة وصفاته. أيًا كان مكانه كذلك صار تعلم ودراسة أي تخصص من تخصصات الطبخ بسهولة امتلاك وصلة إنترنت وضغطة زر. وتوفرت الكتب المرفقة بالصور التوضيحية في المكتبات وحتى غير المتوفر منها يمكن ببساطة شراءه وشحنه من وإلى أي مكان في العالم. وتوفرت المطاعم العالمية ومكونات الطعام العالمية في كل مكان بالعالم. حيث تستطيع وأنت تعيش في القاهرة أن تتناول طعامًا يابانيًا أو مكسيكيًا، أو تعده في منزلك وبالمكونات الأصلية، حتى مع ندرة بعض المكونات فإنه يمكن الحصول عليها في كل الحالات.

أدت التقدم الاجتماعي والثورات الاجتماعية لتغيير مفهوم الطبخ، إذ تحول من نشاط تقوم به المرأة لنشاط إنساني غير مرتبط بالجنس. لم يعد الجلوس لتناول الطعام فقط لإشباع الجوع، بل صار وسيلة للتفاخر أو لإثبات الانتماء لعرق معين، أو إظهار عاطفة أو لتقوية علاقات، وحتى صورة الطعام الجميلة أصبحت مصنوعة ومعدلة رقميًا.

باختصار تأثرت ثقافة الطعام بكل الأفكار المحيطة بنا، ارتبطت بمواقع التواصل الاجتماعي واشتبكت مع الفكر النسوي، ارتبطت بحركة التجارة العالمية وأصبحت معيارًا على تقدم الفرد والدرجة التي يقف عليها في سلم التطور الاجتماعي. تطورت بتطور التصوير والتقم الرقمي التكنولوجي. وربما كان الطعام وثقافته الوحيدين الذين تشابكا مع كل ذلك بهدوء وفي صمت دون تسليط أضواء إعلامية أو معلوماتية. ومن هنا تنبع الدهشة، لذلك في المرة القادمة التي تتأنق وتصحب صديقًا أو حبيبًا لتناول الطعام، أو حتى تنزل السوق أو السوبر ماركت للتسوق، تذكَّر كل هذا.

منى أباظة

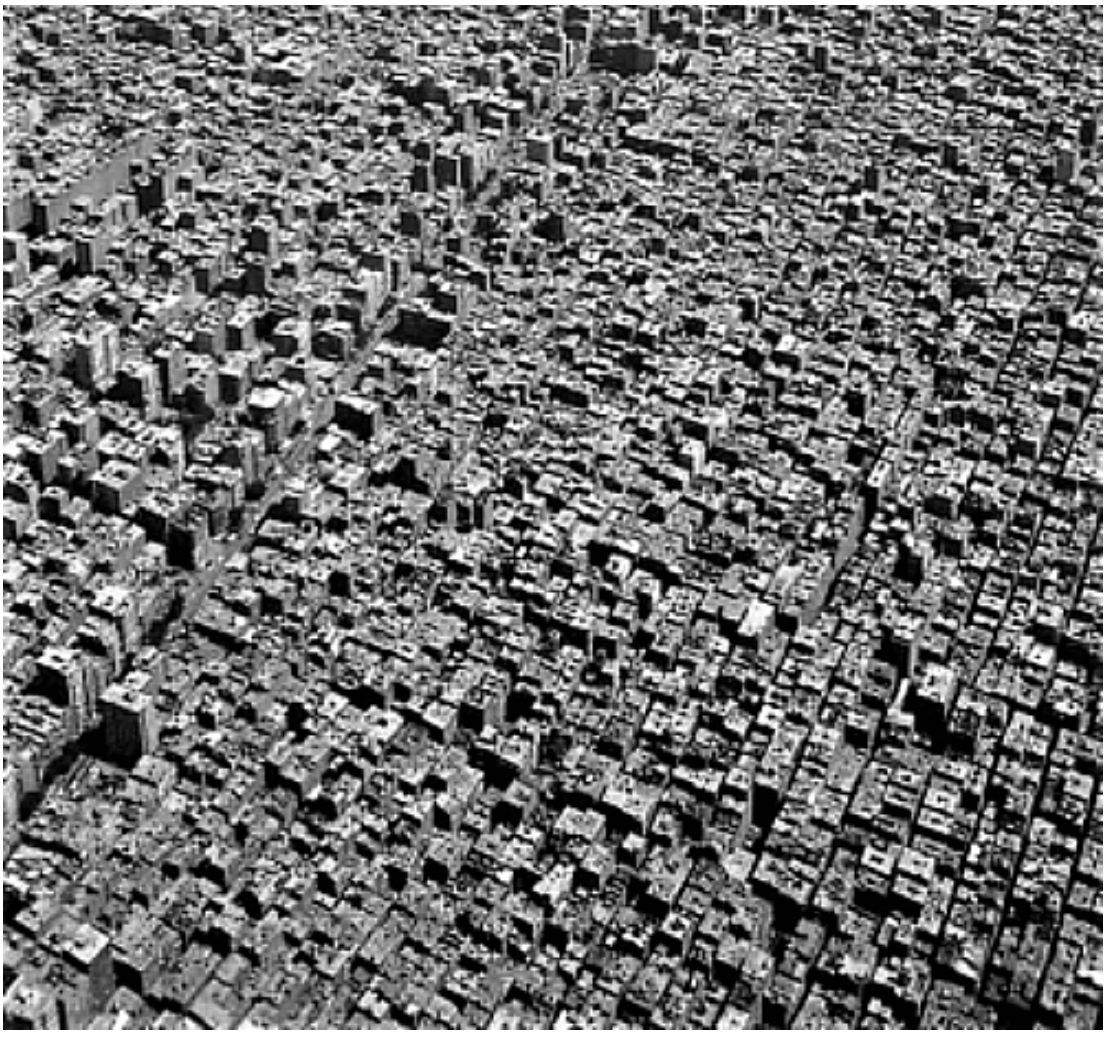
منى أباظة..

الشغف بالقاهرة والإنسان

علي عبد الرءوف

لعل أهم ملامح تميز مجال الدراسات المعمارية والعمرانية، تتبلور في قدرته سواء كمجال إبداعي لتغيير البيئة المبنية حولنا، أو كسياق للدراسات البحثية التنظيرية على التكامل مع السردية الإنسانية بمختلف جوانبها. هذا الفهم يقدم تأسيسًا لأهمية الدراسات الاجتماعية والاقتصادية والأنثروبولوجية والسياسية في تقديم التحليل الشامل لمفاهيم علاقة المكان بالإنسان وعلاقة المدينة بالمجتمع. كما أن تلك الدراسات وخاصة الاجتماعية قادرة على سبر أغوار وجودية الإنسان بين العوالم العاطفية والعقلية والروحانية ومدى انعكاسها أو تولدها أو تشابكها مع البيئة المبنية. من هنا تأتي قيمة الباحثين المتنورين في مجالات الدراسات الاجتماعية وعلوم الاجتماع العمراني أمثال الراحلة البروفيسور منى أباظة. لقد صدمني خبر وفاتها أكبر صدمة كبرى، خاصة وأنه جاء بعد أيام معدودة من حوار معها بدأته بتفاعلها مع تحليلي لواحد من أهم كتبها عن مدينة القاهرة. كانت كلماتها العذبة الرقيقة وشكرها لي على تفهمي منطق وهدف الكتاب وتحليله ما زالت تتردد في أذني وأنا أقرأ السطور التي تنعى الفقيدة الغالية.

والواقع أن الراحلة منى أباظة تطرقت إلى مجالات معرفية متعددة، وأنتجت خلال رحلتها البحثية والمعرفية العديد من النصوص المتميزة اهتمت فيها بتقديم فهما للدراسات الإسلامية من خلال منظور المعرفة المعاصرة وهو الجهد الذي بلورته في كتابها "جدل الإسلام والمعرفة في عالم متغير". كما كانت المرأة المصرية وخاصة الريفية المكافحة المهمشة بل والمسحوقة أحيانًا على قائمة اهتماماتها البحثية، وأنتجت في هذا السياق دراستها المعنونة "الصورة المتغيرة للمرأة الريفية في مصر". كما كان لها السبق في تحليل ثقافة الاستهلاك في مصر وعلاقتها بالتركيبة الطبقية



للمجتمع المصري وخاصة في أعقاب انقلاب 23 يوليو عام 1952. وكتابها جدل الإسلام والمعرفة في عالم متغير هو حصيلة جهد بحثي نظري وميداني امتد لسنوات في كل من ألمانيا وسنغافورة وماليزيا ومصر، يجد القارئ فيه دراسة سوسيولوجيا مقارنة بين مجتمعين إسلاميين مختلفين (مصر وماليزيا) من خلال تحليل منهجي لطرائق إنتاج المعرفة في ظل إسلامية العلوم والمعارف وتدين الفضاء العام. وطرحت أقسام الكتاب الثلاث أفكارًا تمهيدية عن إسلامية المعرفة ثم عن أعلام من المشرق والمغرب في قضية إسلامية المعرفة مثل أكبر أحمد، عثمان بكر، راشد رشدي، علي شريعتي وسيد حسين نصر. وأخيرًا تحليلاً للجدل الدائر حول الموضوع، في قضايا محددة كالغزو الثقافي وتهديد الهوية، ولذا ناقشت أفكارًا مهمة مثل ماذا يريد الإسلاميون حقًا من أسلمة المعرفة: هل هو إيجاد تمثيل داخل ما بعد الحداثة، أم إنتاج ثقافة أصيلة؟ هل يستنسخون ببساطة النمط الاستعماري لعلم المعرفة الذي يستخدمه الغرب، ومن ثم هل ينتجون معرفة لإثبات قيمتهم أمام الغرب أم أمام مرجعيتهم الروحانية؟ وما مكان الجانب الميتافيزيقي في أسلمة المعرفة، ودور القيم في توجيه المعرفة الإسلامية؟

كما تناولت الراحلة إشكالية البزوغ القوي لثقافة الاستهلاك وتأثيرها على المجتمع وبنية المكان والسياقات الحضرية . وفي هذا المجال يبرز كتابها بالغ الأهمية، والذي نشرته الجامعة الأمريكية عام 2006 بعنوان "ثقافات الاستهلاك المتغيرة في مصر الحديثة" وله عنوان فرعي هو "إعادة تشكيل عمران القاهرة ." The Changing Consumer Cultures of Modern Egypt: Cairo's Urban

Reshaping يتكون هذا الكتاب من مجموعة من المشاهد التي تحاول سرد التحول في ثقافة المستهلك وكيف يرتبط بإعادة تشكيل مدينة القاهرة في المناطق الحضرية لتلبية متطلبات العولمة. وبتحليل التحول من الاقتصاد الاشتراكي إلى انفتاح الاقتصاد المصري، وكيف أثر ذلك على الحياة اليومية للطبقات المتوسطة. تتطرق أباظة إلى موضوعات مختلفة مثل أنماط الحياة المتغيرة بشكل عام والاستهلاك الواضح، وانتشار الهواتف المحمولة، والمقاهي الحداثية (الكافيهات)، والمجتمعات المغلقة والمنتجعات. وحللت عملية فولكلورية الثقافة من خلال صناعة السياحة المزهرة، وتوسيع الحرف المحلية، والجراحة التجميلية والجسم كموقع للاستهلاك. وحاولت تسليط الضوء على المفارقات المتعلقة بالآثار الديمقراطية لثقافة المستهلك دون إنكار الاستقطاب الطبقي الصارخ المتزايد. وعقدت مقارنة بين الاستهلاك المصري في الستينيات (عصر الاشتراكية والتقشف) بما حدث بدءًا من السبعينيات وهي لحظة الانفتاح الاقتصادي والعودة إلى الرأسمالية مرة أخرى، بالوضع الراهن حيث تعولمت القاهرة، وانفتح السوق بالكامل أمام التدفق السلعي القادم من كل البلاد الغربية في سياق يتراجع فيه الإنتاج المصري بصورة خطيرة ومؤسفة. إن تأثير ثقافة الاستهلاك الذي أدت إليه العولمة على الاتجاهات والقيم والسلوك في مجتمع كالمجتمع المصري، أنتج فجوة طبقية كبرى بين من يملكون ومن لا يملكون. وهو استرجاع للحالة التي سادت المجتمع المصري قبل ثورة يوليو 1952. كان الموقف الطبقي يتمثل في احتكار طبقة بالغة الضيق من كبار الملاك الثروة القومية، في حين انتشر الفقر بين الطبقات الفقيرة والمتوسطة، وانسد باب الأمل أمام أعضائها في الترقي الاجتماعي. ثم تحولت مصر إلى الرأسمالية من جديد في عصر الانفتاح الاقتصادي الذي تبناه الرئيس السادات، وبدأت

منى أباظة تطرقت إلى مجالات معرفية متعددة، وأنتجت خلال رحلتها البحثية والمعرفية العديد من النصوص المتميزة اهتمت فيها بتقديم فهما للدراسات الإسلامية من خلال منظور المعرفة المعاصرة

عملية التدهور الطبقي في الاتساع والتعمق حقبة بعد حقبة. والاتساع الضخم في الفجوة بين الأغنياء والفقراء، وبروز آليات اقتصادية تسمح للأغنياء بأن يزدادوا غنى، وتدفع بالفقراء لكي يزدادوا فقرًا. والأخطر أن تسيطر ثقافة الاستهلاك وتجبر المنتسبين للطبقات الفقيرة والمتوسطة لكي ينفقوا ما يفوق طاقتهم في مجالات الاستهلاك الكمالي، مما أحدث خللاً واضحًا في ميزانية الأسر. ووثقت البيانات ان المصريين ينفقون المليارات سنويًا على مكالمات التليفون المحمول. وهو مثال بارز على السفه الاستهلاكي الذي تغذيه الشركات الكبرى حتى يعتقد الناس أن الحاجات الكمالية أصبحت حاجات ضرورية، وذلك في مجتمع يعجز عن سد الحاجات الضرورية لملايين البشر مثل المسكن الملائم والتعليم الجيد والخدمات الصحية المتاحة للجميع.

وقد ضمت الراحلة إلى أدواتها البحثية والاستطلاعية المتعددة، التصوير الفوتوغرافي وأبدعت في استخدامه لتوثيق سردية قرية عائلتها أو للأعمال الجرافيتية على حوائط المباني المحيطة بميدان التحرير في أعقاب ثورة 25 يناير. وفي عام 2014 أقامت أباظة معرض "في البدء كان القطن" الذي جاءت فكرته من منطلق خلق مشهدية جديدة لكتابها The Cotton Plantation Remembered, AUC Press 2013 ، والذي تضمن سردية توثق لتاريخ عائلتها القاطنة بقرى وسط الدلتا في بداية القرن التاسع عشر، حيث بنت هذه العائلة ثراءها من محصول القطن وبانتهاء زراعته اختفت العائلة. تضمن الكتاب نصوصًا سردية وبصرية تدور في إطار من الحنين إلى الماضي. وانطلق الكتاب والمعرض من حرصها وخاصة بعد وفاة والدتها وعدد كبير من أفراد عائلتها، وتغيير بعض معالم المكان على مدار العقود، على توثيق تاريخ مهم يوشك على الاندثار. وقصة تحكيها عن العائلة والفلاحين الذين عاشوا فترة طويلة في ظل الإقطاع، موثقة صورًا للبيوت بنظامها القديم، وتراث الدوائر ودفاتر الحسابات التي كان يدون فيها كل ما يخص القرية منذ الثمانينيات، وكذلك الشخصيات البطولية مثل الباشكاتب والغفر. ويبدو لقارئ الكتاب أو مشاهد المعرض بوضوح، العين الفاحصة للراحلة منى أباظة التي تجولت بكاميرتها منذ الثمانينيات بالقرية تلتقط الصور وتجمع الوثائق لتقدم بالنهاية كتابًا ومعرضًا تشكيليًا. والى جانب توثيقها وتحليلها للعائلة والقطن ومنطق الاقطاع والعلاقة الاجتماعية بين العائلة والمجتمع المؤثر حولها من ملاحظين وفلاحين، نرى سرديتها لعمارة منزل العائلة والذي بني عام 1927، والعناصر المكونة للمنزل والقرية وهو السياق المكاني المرتبط بتاريخ العائلة.

تناولت الراحلة إشكالية البزوغ القوي لثقافة الاستهلاك وتأثيرها على المجتمع وبنية المكان والسياقات الحضرية . وفي هذا المجال يبرز كتابها بالغ الأهمية

ولا يمكن أن نغفل كتابات منى أباظة التحليلية في سياق الربيع العربي، وخاصة في تعاملها مع ميدان التحرير من خلال عدة أوراق بحثية تناولت فيها موضوعات جوهرية، مثل بنية ميدان التحرير وتمزيق شوارع وسط المدينة

ثم حصارها ومعني أعمال الجرافيتي ودلالاتها. شاركت أباظة بتحليل متميز عن الأسوار التي أقيمت في وسط القاهرة، إذ فسرت أن هذا التقسيم يهدف إلى عزل وحصار الثورة في منطقة محدودة. "السلطة تعلمت من درس الأيام الأولى للثورة، فاكتشفت أن المناطق المفتوحة تؤدي إلى هزيمتهم. فلجاؤا لجعل المعارك في الشوارع الجانبية كيتيستطيع محاصرة الثوار، فما حدث في محمد محمود ثم مجلس الوزارء حرب شوارع حقيقية، خاصة وأن المجلس أعلنها بالفعل كما لو كانت منطقة حرب بإغلاقه لشوارع وسط القاهرة بهذا الشكل، وكانت فكرة الأسوار من أجل مزيد من الحصار، وأيضًا من أجل تهييج سكان المنطقة والمتعاملين مع وسط البلد ضد المتظاهرين، ورفع درجة كرههم للثورة. وهذا التقسيم أيضًا يخلق مدينتين، مدينة في حالة حصار وحرب، وأخرى تمارس حياتها العادية. لاحظ أن الأيام الأولى لن تتكرر، وأداء السلطة فيها كان على درجة عالية من الغباء، بحيث كان قطع الاتصالات والإنترنت دافعًا لأعداد ضخمة للنزول على سبيل المثال، فكان شلل المدينة الذي صنعه رجال مبارك أحد أسباب نجاح الأيام الأولى. كما تناولت أعمال الجرافيتي، وأوضحت فكرة الرسم على الجدران هي فكرة قديمة، وموجودة طوال الوقت في مختلف الثقافات بطرق متعددة، واستعمال الحوائط في توجيه رسائل معارضة ليس حديثًا؛ ففي الستينيات كانت هناك رسومات وكتابات أشهرها "أنا من يسبح ضد التيار"، ولكن طرأ علينا وعلى العالم كله تغيرات وعوامل كثيرة تجعل من هذه الصيغة "العالمية" لغة جديدة لا يمكن نسبتها إلى مصدر واحد هو الغرب أو الشرق. إذا نظرت إلى جدرايات محمد محمود، ستجد تجارب مختلفة، ومن ثَم دلالات مختلفة فلا نستطيع التعميم بالقول إن الجرافيتي له معاني فنية فقط أو هدفه توجيه رسالة سياسية فقط. أجمل شيء في الجرافيتي أنه يسمح للجميع بقول ما يريدونه، ليس من الضروري أن تكون الرسالة السياسية مباشرة، بل تكون أجمل عندما تكون متوارية.

ضمت الراحلة إلى أدواتها البحثية والاستطلاعية المتعددة، التصوير الفوتوغرافي وأبدعت في استخدامه والأعمال الجرافيتية على حوائط المباني المحيطة بميدان التحرير في أعقاب ثورة ٢٥ يناير

ويأتي كتاب الراحلة منى أباظة الأخير عن القاهرة، الذي يشرفني مشاركة القاريء

جوهره القيم، كآخر محطة لها في رحلة معرفية فارقة. وهو بعنوان "كولاج القاهرة". ويعتمد فن الكولاج، الذي استمد منه اسم الكتاب، على الاستقطاعات الصورية والتجاور بين العناصر المُستبعدة وغير المرجحة، ومن ثَم يوفر شكلاً صداميًّا جماليًّا وغير متوقع. والكولاج ليس فقط نتاج للتمزيق والتفكيك والعنف بل أيضًا تركيب وتقريب ومعالجة. وهذا ما تمكنت أباظة من تحقيقه وهي تتأمل شكل التحضر المعاصر في مدينة القاهرة. وهي القضية التي شغلتها من وقت ثورة 25 يناير حين طرحت أننا في مصر الدولة الوحيدة التى شيدت في الثلاثين سنة الماضية نحو 22 مدينة جديدة دون بنية تحتية تخدمها: أحياء للأثرياء في أطراف القاهرة دون أن نعبِّد لها طرقًا ونوفر لها خطوط مواصلات، اعتقادًا منهم أن المواصلات مطلب للطبقات الدنيا وليست لهم، لكن لم يسألوا أنفسهم كيف سيصل (الخدم) إليهم، ولم يسألوا أنفسهم أن إهمال الطرق له ضحايا بالآلاف، وهذا يعنى أن «العبط الطبقى» أعماهم عن مصالحهم.

تشكل أباظة لوحة متكاملة متشظية من المقالات القصيرة التي تعكس يوميات المبنى أو المنزل التي تتغير ايقاعاتها ونبضاتها مع التغيرات السياسية بالغة الأهمية التي تحدث في القاهرة ومصر منذ عام 2011. تتبوأ "قاهرة ما بعد ثورة 25 يناير" المشهد في سردية الكتاب حيث تكثف فيه أباظة التركيبة التهكمية الناقدة الحزينة الفوضوية للمدينة المتضخمة، وتقدم طرحًا يشتبك فيه الشخصي مع التنظيري. يستكشف الكتاب مجموعة واسعة من الموضوعات والممارسات الحضرية من عسكرة المدن، إلى التنقل، وصولاً إلى معضلة إصلاح مصعد العمارة. لقد تمكنت المؤلفة من خلق مقارنات ومفارقات تبادلية بين الممارسات الحضرية الاعتيادية وبين مسارات التنمية الحضرية الأوسع مما يوضح التداخل والتراكب و الترابط بين الحياة في القاهرة. من ثورة 2011 حتى عام 2013، ومثل الملايين من الآخرين، استهلكت الأكاديمية أباظة في حياة يومية مستنزفة ومرهقة لمدينة وقعت في أعقاب الثورة، وهي الحياة اليومية التي حولت عددًا لا يحصى من

تشكل أباظة لوحة متكاملة متشظية من المقالات القصيرة التي تعكس يوميات المبنى أو المنزل التي تتغير ايقاعاتها ونبضاتها مع التغيرات السياسية بالغة الأهمية

الناس إلى مواضيع غير سياسية، حيث النضال من أجل الحياة وتلبية متطلباتها. يقدم كتاب كولاج القاهرة سرديات متوازية عن التحولات الحضرية في القاهرة في القرن الحادي والعشرين، وتبحث في الحياة اليومية ومحاولة الحياة والنضال المعيشي بعد عام 2013. تثير أباظة أسئلة اجتماعية أساسية بشأن التوجهات العالمية المتعلقة بحالة التحضر العسكرية المتسارعة. مع تأملات في الساعات الطويلة من التنقل إلى المجتمعات المسورة في الصحراء شرق القاهرة والحياة المادية اليومية والتفاعلات الاجتماعية للسكان في مباني الطبقة المتوسطة المتحللة، ينسج الكتاب مشهدية مركبة للتحولات الجارية في مختلف مناطق الجغرافية القاهرية. وهنا ننتبه إلى سياسات الإسكان غامضة الاستهداف، وغير الفعالة وغير العادلة في مصر والتي استبعدت المحتاجين من السكن اللائق بينما أنتجت ملايين الشقق الشاغرة في المناطق الريفية والحضرية.

من استنتاجات أباظة التي صرحت بها مسبقًا أن المصريين طبقيون جدًا، فهناك تقسيم هرمي للناس، وكل شخص يحاول تصنيف نفسه بالقياس إلى الآخرين: هل هو أعلى أم أدنى منهم. وهناك طريقة مختلفة لمعاملة الأعلى والأدنى، لاحظ أن «الضباط الأحرار» حرصوا بعد نجاح ثورة 1952 على الزواج من بنات الطبقة البرجوازية، فأحد أبناء عبد الناصر مثلاً تزوج من فتاة بدراوية (نسبة إلى أسرة بدراوي الأرستقراطية)، وناسب السادات عائلة «مرعى»، وهذا يعني إعجابًا من الطبقة الحاكمة الجديدة بالبرجوازية القديمة، ويعنى أيضًا أن البرجوازية كانت انتهازية تسعى لتأمين مصالحها في ظل ظروف متغيرة. ولذا لم تظهر في مصر تيارات وجماعات تحتج على ثقافة الاستهلاك المفرط كما حدث في الغرب، لأننا وتبعًا لتعبير وتفسير أباظة نحب «الفشخرة» وتطلعاتنا هرمية، فالريفي يقلد سكان المدن، والطبقة المتوسطة تقلد الطبقة البرجوازية.

وتملك أباظة القدرة على احتواء القارئ داخل سرديتها عن المدينة بحيث يصبح معنيًا ومشاركًا في منطق الحياة بها ومع محيطها الفوضوي. فتبرز التفاصيل التي يراها المنفعل مع المكان والمتعايش داخله فقط بما يضم من تقاطعات الحياة وتناقضات المدينة المدوية، والتطلعات، والقيود العنيدة. تقدم هذا كله مفسرة قوة الحياة التي جعلت القاهرة تستحق العيش. وتستخدم أباظة شقتها وعمارتها سكنية كمنصة لقراءة التحولات السياسية والاقتصادية والاجتماعية والجمالية في البلاد ككل في أعقاب عام 2011، مما يجعل الكتاب مزيجًا من السرد الروائي المحفز وبين الطرح الأكاديمي الرصين. كما يعطيه خصوصية ومصداقية مع توازن أباظة باقتدار بين البصيرة الدقيقة والسخرية المؤلمة من المدينة التي يغلف اسمها ذاته تناقضاتها في آن واحد؛ القاهرة المنتصرة وهي أيضًا التي تقهر وتغلب وتسحق. تقدم أباظة صورة مروعة للقاهرة منذ ثورة يناير حيث يختفي الناس في أنفسهم أو في الخارج أو تحاصرهم الدولة خاصة مع انحسار المد الثوري واستعادة الأجهزة الرسمية زمام الفعل بالكامل. تستشف أباظة النظام وراء الفوضى، وتختبر أعماق الأخلاق السياسية الجديدة حيث تتكون أمامنا سردية كاشفة لحركة لا نهائية للمدينة في المكان والزمان، ودراما الحياة اليومية وإبداعاتها.

ما طرحته الراحلة منى أباظة في كتابها يمثل نسيجًا كاشفًا من سرديات تبدو منفصلة، ولكنها عميقة الاتصال. كما أن القراءات تبلور من جديد، واحد من أكثر أسرار القاهرة غموضًا، وهو قدرتها على القهر الإيجابي عندما تكون منتصرة محتضنة لأبنائها. ولكن أمامنا أيضًا قدرتها على القهر السلبي عندما تهزم أبناءها وتجعلهم يسكنون فضاءات معسكرة، أو ينتهكون حسيًا أو ما زالوا عاجزين عن الحصول على مسكن يطمئنهم ويبعدهم عن مخالب اتهامات العمران اللا رسمي ومطالبات الغرامات وتهديدات البلدوزارات. ولكن السؤال المهم بعد كل تلك القراءات هو هل فعلاً القاهرة هي مدينة الإرهاق الجماعي، وهل هذا هو قدر سكانها وسر الافتتان بها من قبل زوارها!

(*) Credit:Courtesy of MAS Urban Design 2014-2015

أكـــابر
فـــي مقابـــر

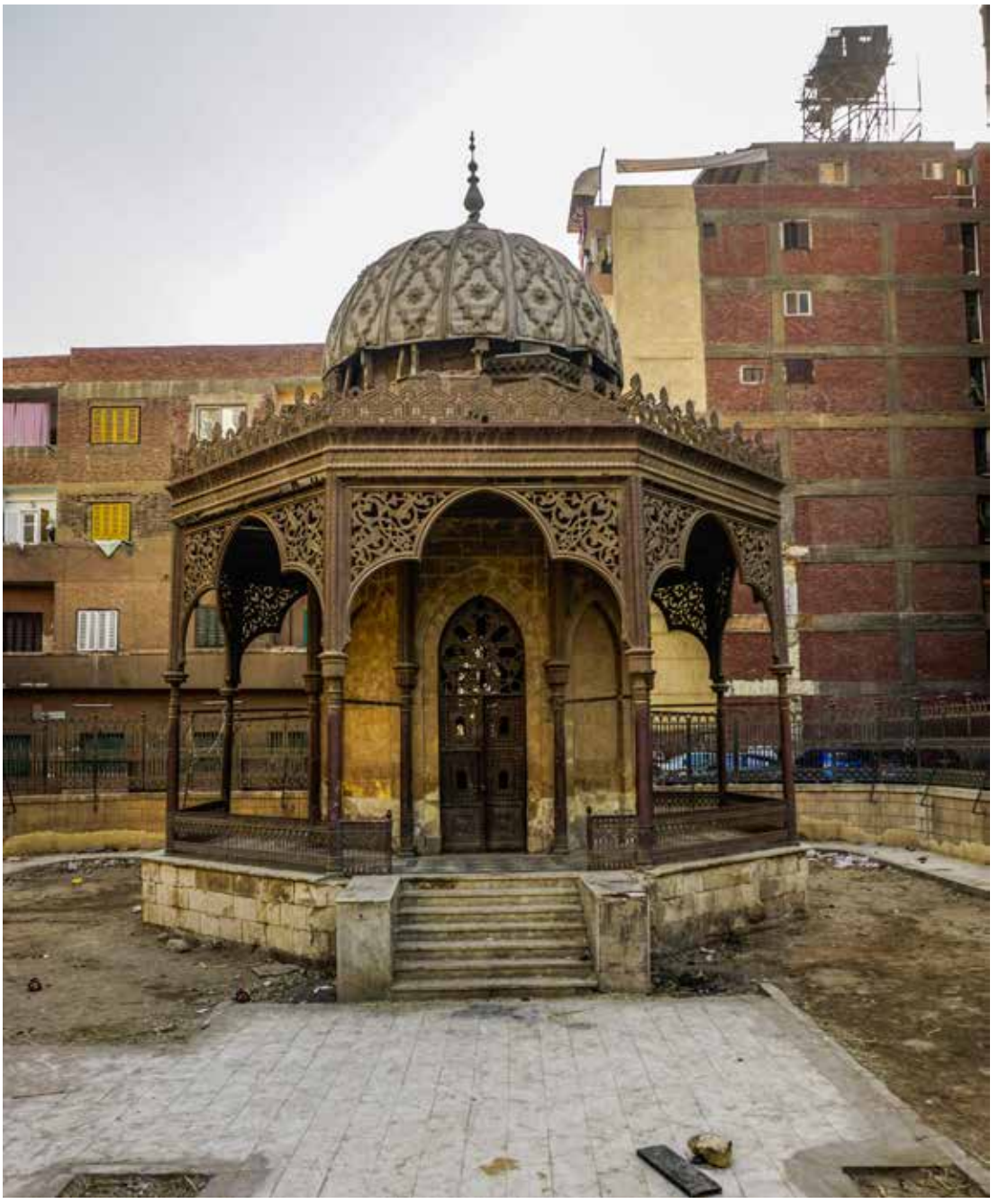
كتابة وتصوير: ميشيل حنا

نظـر

**سواء كان المرء فقيرًا أو غنيًا،
فالنهاية واحدة في الحالتين، لكن
التقسيمات الطبقية، مع ذلك، تظل سارية
حتى في دار البقاء. مقابر الفقراء تختلف عن مقابر
الأكابر، الذين يزينون مقابرهم لتتناسب مع وجاهتهم ومكانتهم
الاجتماعية. كلنا سنموت حقًا لكن في الموت، كما الحياة، درجات.**

كتابة وتصوير: ميشيل حنا

أكابر في المقابر



سليمان باشا الفرنساوي {المكان: مصر القديمة}

عام 1819، جاء الكولونيل الفرنسي جوزيف أنتيلمي سيف Joseph Anthelme Sève إلى القاهرة، والتقى محمد علي باشا، ليعهد إليه بتنظيم الجيش المصري على الأساليب الحديثة، وليصبح الجيش المصري بفضله واحدًا من أقوى جيوش المنطقة.

ولد الكولونيل سيف في مدينة ليون بفرنسا عام 1787. التحق بالجندية وشارك في معركة الطرف الأغر، ثم شارك في حروب نابليون بونابرت، وظل يرتقي في الرتب حتى وصل إلى رتبة كولونيل.

انتهى عهد بونابرت فاضطر الكولونيل إلى الخروج من الجندية، لكن الجندية كانت في دمه، فظل يسعى للعمل على تدريب الجيوش. نصحه الكونت دي سيجور بالذهاب إلى مصر، وبالفعل تمكن من تحقيق مسعاه بلقاء محمد علي الذي أوكل إليه مهمة تنظيم الجيش المصري. اعتنق سيف الإسلام وسمى نفسه سليمان فصار يعرف بسليمان بك.

نجح الكولونيل في مهمته نجاحًا باهرًا، وانتصر الجيش المصري في العديد من الحروب، فأنعم عليه محمد علي بلقب الباشوية عام 1834، ومنذ ذلك الحين صار يعرف بسليمان باشا الفرنساوي.

ظل سليمان باشا رئيسًا لرجال الجهادية (أي للجيش المصري) طوال حكم محمد علي، ثم ابنه إبراهيم باشا، ثم عباس، ثم سعيد، إلى أن توفي عام 1860.

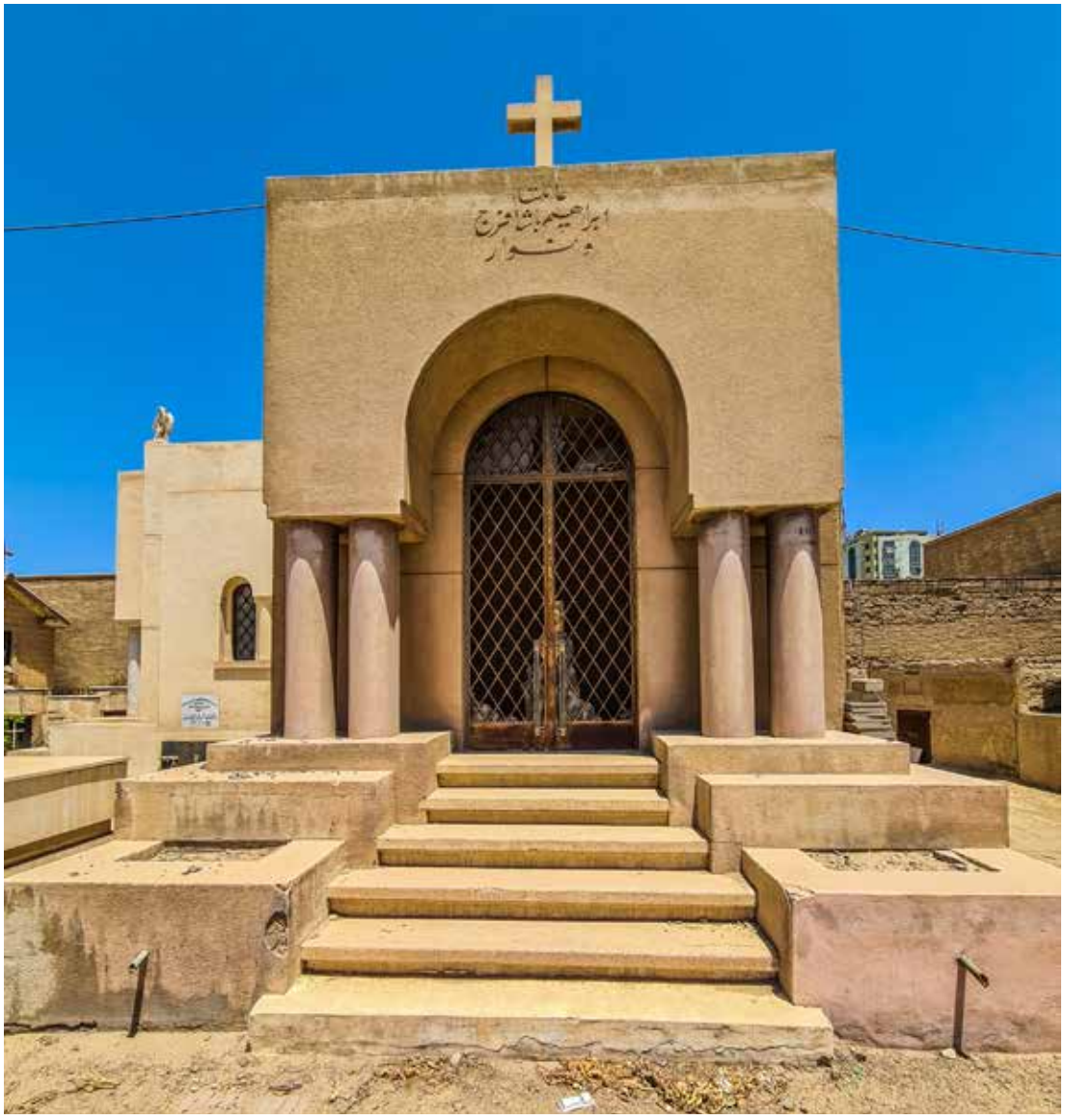
سليمان باشا أيضًا هو جد الملكة نازلي زوجة الملك فؤاد الأول، وأم الملك فاروق. وللأسف يعاني ضريح سليمان باشا من تدهور شديد في حالته، ويحتاج إلى ترميم عاجل.

نجيب محفوظ {المكان: مقابر الأقباط الأرثوذوكس، الجبل الأحمر}

في 11 ديسمبر 1911، كانت هناك سيدة تعاني عسرًا شديدًا في ولادة ابنها، وقد كانت حياة كل من الأم والطفل في خطر شديد. في ذلك العصر كانت الكثير من الولادات تنتهي بموت الأم أو الطفل. واستدعي الدكتور نجيب باشا محفوظ على عجل، فاستطاع إنقاذ الموقف، وعرفانًا بفضله، سُميَّ الطفل باسم نجيب محفوظ، وأصبح أهم أدباء مصر بعد ذلك!

نجيب ميخائيل محفوظ (1882 - 1974) هو طبيب مصري رائد في أمراض النساء، حقق شهرة عالمية، إذ ابتكر طريقة جديدة لإصلاح الناسور المهبلي، كما أسس مدرسة للقابلات لإعدادهن لإجراء عمليات الولادة في المنازل، وألف كتابين بهذا الصدد، وله العديد من المؤلفات الطبية الأخرى بالعربية والإنجليزية والفرنسية، من بينها أطلس ضخم لأمراض النساء والولادة طبع بست لغات.

يذكر أن هذا المدفن من تصميم المعماري الشهير مصطفى بك (باشا فيما بعد) فهمي.



إبراهيم باشا فرج {المكان: مقابر الأقباط الأرثوذوكس- مصر الجديدة}

كان إبراهيم باشا فرج (1903 - 1994) أحد قيادات حزب الوفد المشهورين، وله تاريخ طويل من النضال السياسي، أكبر من أن يختصر في سطور قليلة، لكنه ربما يبدأ من مشاركته في ثورة 1919 وهو بعد طالب في كلية الحقوق السلطانية. تخرج في الكلية عام 1925 وعمل محاميًا ثم سكرتيرًا لرئيس الوزراء ثم وكيلاً للنيابة ثم قاضيًا، ثم صار وزيرًا للشؤون البلدية والقروية في عهد مصطفى النحاس، وعضوًا في مجلس الشيوخ، وكان واحدًا من الذين صاغوا إلغاء معاهدة 1936.

في عصر دولة يوليو اعتُقل إبراهيم فرج وحُكم عليه بالأشغال الشاقة المؤبدة في محكمة الثورة عام 1953، بتهمة الاتصال بجهات أجنبية، والسبب لقاؤه هو ومصطفى النحاس باشا مع نهرو في أثناء زيارته لمصر بعد إعلان الجمهورية بخمسة أيام! ثم أُفرج عنه في 1956، ليُعتقل ثانية في 1957، وبعد الإفراج عنه اعتقل مرة ثالثة في 1961.

عام 1976 قرر السادات إعادة الأحزاب، فتقرر تأسيس حزب الوفد الجديد على يد محمد فؤاد سراج الدين، وكان إبراهيم فرج وكيلاً للمؤسسين، واستطاع أن يجمع عددًا هائلاً من التوكيلات (يقال إنه وصل إلى مليوني توكيل)، ويقال إن هذا الأمر أغضب السادات، وهكذا حصل الحزب على الموافقة في 1978، لكن تجنبًا للصدام مع السلطة جُمِّد الحزب وأوقف نشاطه، ليعود عام 1984 بحكم محكمة، ويتولى فرج منصب سكرتير الحزب الوفد منذ 1984 وحتى وفاته في 1994.

نظر

كامل باشا غبريال {المكان: مقابر الأقباط الأرثوذوكس، مصر الجديدة}

بنى اللواء كامل باشا غبريال (1885 - 1943) مدفنه على الطراز المصري القديم. مرة أخرى إنه عصر الصحوة القومية والعودة إلى الجذور، لذا نجد أنه أسمى أبناءه بأسماء مصرية قديمة مثل سنفرو وأحمس وآمون هوتب وتحتمس (والأخير كان طيارًا حربيًا استشهد في حرب 1948)، وقد أنجب ابنه سنفرو -في استمرار لهذا التقليد- سيتي وآمون (كما يظهر من نعي نشرته الأسرة في صحيفة الأهرام). هؤلاء الأبناء هم من استخرجوا من مكتبة والدهم خريطة نادرة لسيناء من عمل هيئة أركان حرب القوات البريطانية، وأهدوها إلى وزارة الخارجية، وقد كان لهذه الخريطة أثر كبير في حكم المحكمة الدولية برجوع طابا إلى مصر. كان لدى اللواء كامل مكتبة عسكرية هائلة، وبهذا يرجع إليه بعض الفضل في رجوع طابا، حتى ولو لم يعرف بذلك.

اللواء كامل أيضًا كان مهتمًا بدراسة وتعلم اللغة المصرية القديمة، كما كان له اهتمام كبير بالقبطيات والموسيقى القبطية، وقد أصدر كتابًا بعنوان التوقيعات الموسيقية لمردات الكنيسة المرقسية عام 1916، وهو بهذا صاحب أول محاولة، فيما نعلم، لتدوين الألحان القبطية في شكل نوتة موسيقية.

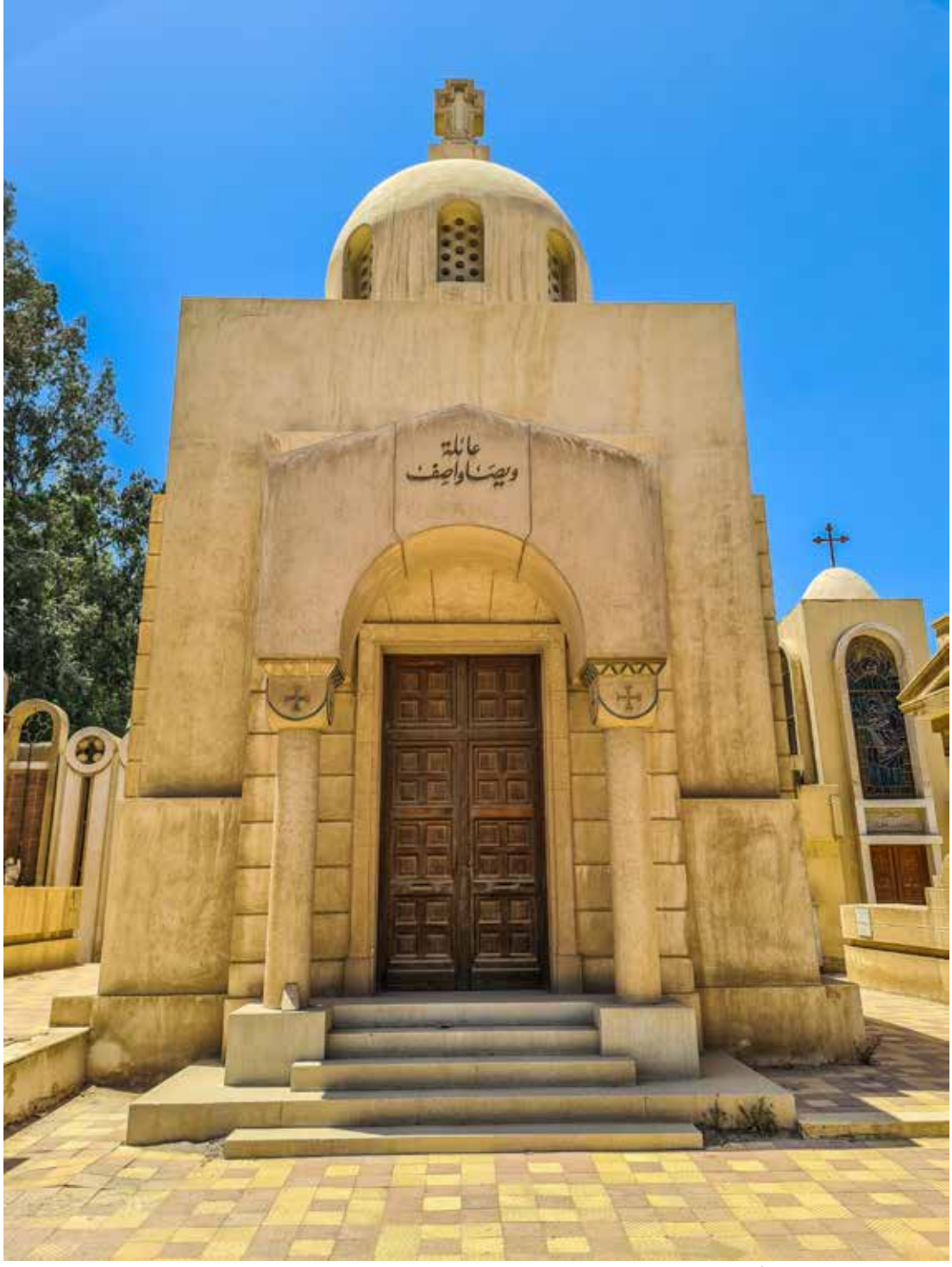
المحامي صاحب القبر الرمزي

{المكان: مدافن البهائيين}

يعتبر عبد الجليل بك سعد شخصية محورية لدى البهائيين المصريين، فقد كان محاميًا شهيرًا في زمنه، وكان من أكبر المناصرين والمدافعين عن طائفة البهائيين، وعن حقوقهم في اعتناق معتقدهم.

في 25 مايو 1942 توفي عبد الجليل بك إثر عملية جراحية غير ناجحة، وكان من المفترض أن يدفن في مقبرته التي تظهر في الصورة، وهي من تصميم الفنان الشهير حسين بيكار، إلا أن زوجته رفضت هذا الأمر رفضًا شديدًا، وأصرت أن يدفن في مدافن المسلمين، وبعد دفنه حاول البهائيون نقله إلى هذه المقبرة، واتفقوا مع زوجته التي طلبت مبلغًا كبيرًا مقابل ذلك، وبعد إخراج رفاته رفع أخوه قضية مستعجلة لمنع هذا الأمر، وعادت الرفات إلى المقبرة الإسلامية مرة أخرى، بينما ظل هذا القبر خاويًا!

إلا أن الحقوق التي انتزعها عبد الجليل بك سعد للبهائيين لم تستمر طويلاً، ففي 1960 أصدر عبد الناصر قرارًا جمهوريًا بحل المحافل البهائية في مصر وإيقاف أنشطتها، والاستيلاء على أموالها ومستنداتها، ثم صار مجرد تداول الكتب البهائية محظورًا ومجرَّما. حتى المقبرة البهائية بلا لافتة تعلن عنها، وكأنها مكان سري يتمنى ألا ينتبه إليه أحد.



المناضل أبو المعماري

{المكان: مقابر الأقباط الأرثوذوكس، مصر الجديدة}

هنا يرقد ويصا باشا واصف (1873 - 1931).

ويصا باشا واصف كان من الأسماء اللامعة في وقت الكفاح الوطني ضد الإنجليز جنبًا إلى جنب مع مصطفى كامل وسعد زغلول، وعندما سافر الأخير إلى باريس عام 1919 كان ويصا واصف مستشارًا للوفد المصاحب له، ثم انضم إلى حزب الوفد هناك. اعتقلته سلطات الاحتلال لنشاطه المناهض للإنجليز، وحكم عليه بالإعدام ثم خفف الحكم فيما بعد إلى السجن. عندما شكّل الوفد الحكومة بعد وفاة سعد زغلول برئاسة مصطفى النحاس اختير واصف رئيسًا لمجلس النواب.

توفي في 27/5/1931، وشيعت جنازته من الكنيسة البطرسية، وكانت الجنازة ممتدة عبر شارع رمسيس إلى ميدان رمسيس، وكانت الجماهير تهتف في الجنازة «بلغ الظلم لسعد يا ويصا»، أما سعد زغلول فقد توفي قبله في 1927.

كانت الروح الوطنية والاعتزاز بالهوية المصرية هي المسيطرة في تلك الفترة، لذا أسمى ويصا واصف أبناءه: أوزيريس، وإيزيس، وسيروس، ورمسيس، وذلك الأخير هو المعماري الشهير رمسيس ويصا واصف، ولعله مدفون أيضًا في نفس المقبرة.

مدفن دولتلو أفندم

{المكان: مقابر الإمام الشافعي}

هذا الرجل المدفون هنا تولي منصب رئيس وزراء مصر ثلاث مرات. إنه مصطفى رياض باشا (1834 - 1911). ويوجد خلاف حول أصله؛ يزعم البعض أنه يهودي واسمه الحقيقي يعقوب، بينما ينسبه البعض الآخر إلى أصول تركية، ولعل مسألة أنه يهودي أحد الافتراءات التي أطلقت عليه بسبب معاداته للثورة العرابية وما يقال عن ميله للأوروبيين.

كانت الفترات التي تولى فيها رئاسة الوزارة كالتالي:

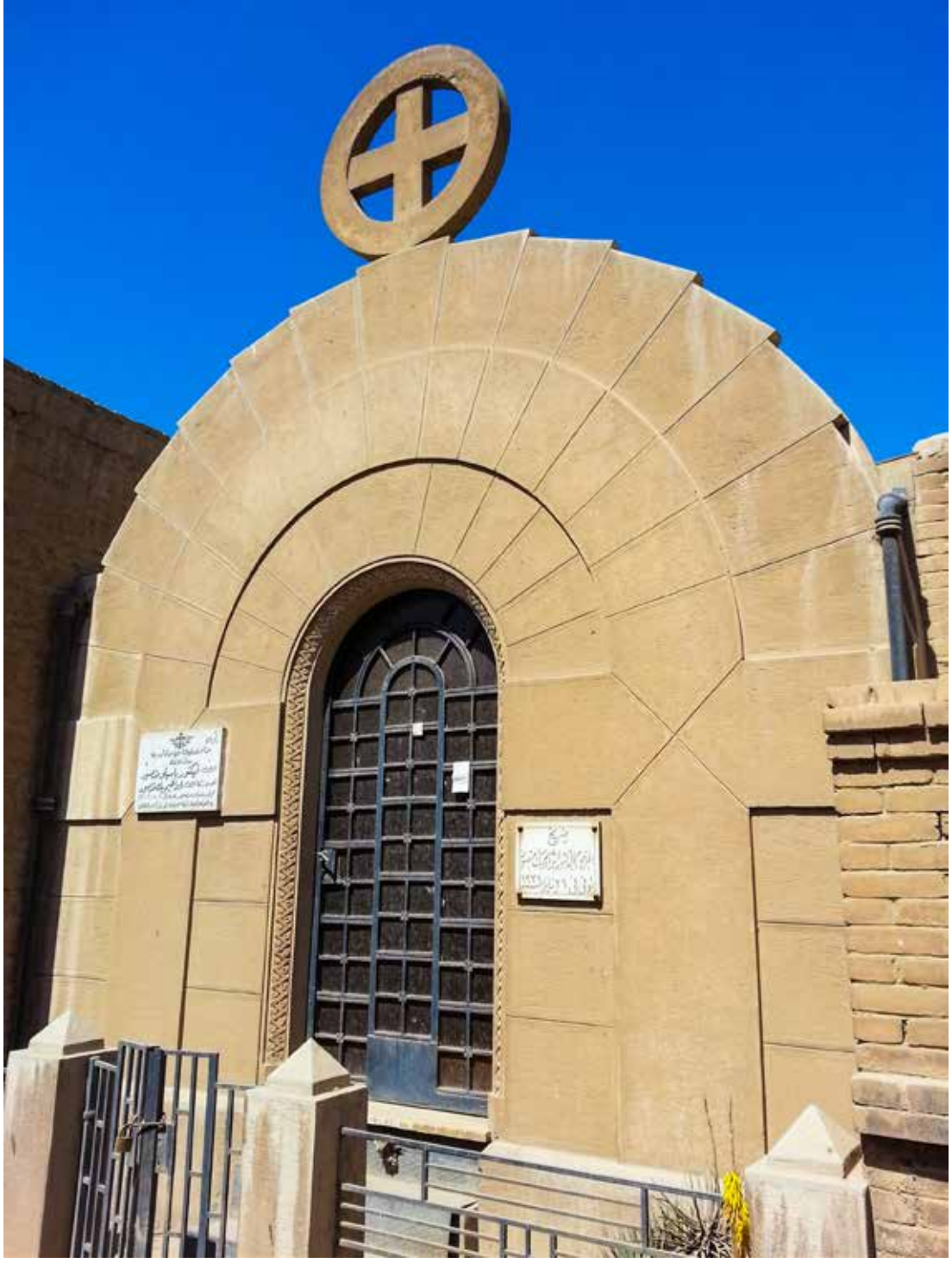
21 سبتمبر 1879 - 10 سبتمبر 1881.

9 يونيو -1888 12 مايو 1891.

19 يناير -1893 15 أبريل 1894.

تزامنت وزارته الأولى مع الثورة العرابية، وكان العرابيون يطالبون بإسقاط وزارته. على الجانب الآخر كان مصطفى باشا إداريًا بارعًا، وكانت له إسهامات كبيرة في إنشاء دار الكتب، وفي تنظيم الشرطة، وإصلاح المحاكم والمدارس، ولعل من أهم إنجازاته إلغاء نظام السخرة.

المدفن تسكن به حاليًا بعض الأسر.



مرقد الطبيب المصلح

{المكان: مقابر الأقباط الأرثوذوكس، الجبل الأحمر}

هنا يرقد الدكتور إبراهيم بك منصور (1860 - 1931)، الطبيب والمصلح الاجتماعي المصري. ومما يذكر عنه أنه كان الطبيب القبطي الوحيد في عصره، فهو يسبق الطبيب القبطي الأشهر نجيب باشا محفوظ بنحو عشرين عامًا.

كان لذلك الطبيب باع كبير في الأعمال الخيرية ومساعدة الفقراء. وبمجرد تخرجه حوَّل منزله في شارع كلوت بك إلى عيادة مجانية للفقراء وكان يصرف لهم الدواء مجانًا. الدكتور إبراهيم كان أيضًا من مؤسسي جمعية التوفيق القبطية؛ واحدة من أشهر الجمعيات الخيرية وأكثرها نشاطًا في ذلك الوقت، وكان له دور كبير في تأسيس المستشفى القبطي، وكان عضوًا بجمعية الشبيبة المصرية، وعضوًا بالمجلس الملي.

وبالإضافة إلى إسهاماته العديدة في العمل الخيري والعمل العام، ألف إبراهيم منصور العديد من الكتب في المجال الطبي باللغتين العربية والإنجليزية، منها «القاموس الطبي»، و«الطب المنزلي»، وكتابه الضخم المكون من ثلاثة أجزاء «المطالب الطبية».

هنا يرقد محرر المرأة!

{المكان: مقابر الإمام الليثي}

في البداية شككت أن يكون هذا المدفن المتواضع لقاسم أمين الذي نعرفه، فاللافتة الرخامية تقول: مدفن المرحوم قاسم بك أمين المستشار، لكن ببعض البحث وجدت أن قاسم أمين عمل وكيلاً للنائب العام في المحاكم المختلطة، ثم تدرج في المناصب حتى صار قاضيًا ومستشارًا بالفعل، كما أن تاريخ الوفاة (1908) مطابق لتاريخ وفاته المعروف.

اشتهر قاسم بك أمين كثيرًا بكتابه تحرير المرأة، والذي صدر عام 1899، والذي فعل في مصر فعل الزلزال، وانبرى العشرات يفندون ما كتبه ويردون عليه في الصحف، ورد عليه الكثيرون بكتب مضادة، منهم طلعت حرب الذي كتب كتابًا يعارضه فيه بعنوان فصل الخطاب في المرأة والحجاب.

إذا عدنا اليوم إلى قراءة كتاب تحرير المرأة، فربما نجد فيه الكثير من الأفكار الرجعية بمقاييس عصرنا هذا، إلا أن الكتاب في حد ذاته في وقت صدوره عام 1899 كان عملاً ثوريًا حقًا.

مات قاسم أمين بك، وحصلت المرأة المصرية على الكثير من الحقوق، إلا أن الأكثر لا زالت لم تحصل عليه بعد.

بطرس باشا غالي

{المكان: الكنيسة البطرسية، شارع رمسيس}

بطرس باشا غالي (1846 1910-) شخصية غنية عن التعريف، فهو رئيس وزراء مصر (1908 1910-)، ووزير الخارجية قبل ذلك، وأحد قضاة حادثة دنشواي الشهيرة (1906) الذين حكموا على الفلاحين بالإعدام، تلك الواقعة التي كانت السبب الرئيسي لاغتياله على يد إبراهيم ناصف الورداني، الذي أطلق عليه 6 رصاصات أمام وزارة الحقانية، أصابته اثنتان منها.

الباشا مدفون حاليًا في سرداب أسفل الكنيسة البطرسية، والتي أسست عام 1912 على نفقة أسرته لتكون مدفنًا له ولباقي أفراد الأسرة.

تقع الكنيسة في شارع رمسيس بالعباسية، في منطقة كانت تسمى قديمًا مقابر الأنبا رويس، قبل إن تزال المقابر في الستينيات لبناء الكاتدرائية المرقسية مكانها.

الاسم الرسمي للكنيسة هو كنيسة الرسولين بطرس وبولس، ويسميها الناس الكنيسة البطرسية، وهي من تصميم المهندس العظيم أنطونيو لاشياك كبير مهندسي القصور الملكية، وهي الكنيسة التي تعرضت للتفجير في حادث إرهابي في 11 ديسمبر 2016.

السينما المستقلة..
نجاحات كبرى وقيود ثقيلة

ملـــف

هموم صنّاع الثقافة

بينما "مرايا" ماثلة للطبع، بدأت أعمال مهرجان عمان السينمائي، الذي أعلن عن مشاركة عدد من صنَّاع السينما المستقلة في مصر ضمن فعالياته، هم كوثر يونس، ومراد مصطفى، ومنال خالد، ونسرين لطفي الزيات. مهرجان عمان ليس الأول بالطبع الذي يشارك في فعالياته مخرجات ومخرجون لأفلام مستقلة، بل هو الأحدث فقط، وقبل أسابيع منه، أعلن عن فوز فيلم "ريش"، بالجائزة الكبرى في أسبوع النقاد بمهرجان كان، وهكذا تكسب السينما المستقلة في مصر كل يوم أرضًا جديدة، وتحقق نجاحات في فعاليات سينمائية عالمية، لكنها في الوقت نفسه تعاني من قيود ثقيلة، تُكبل انطلاقتها بشكل أكبر، رغم ما تملكه من إمكانات، وما يتمتع به صنَّاعها من طموحات وأحلام.

والسينما المستقلة المصرية، وإن كانت نهرًا هادرًا بدأ انطلاقته مع الألفية الجديدة، فإنها بداخلها تيارات متنوعة، تمثلها تجارب خاصة ومتنوعة، كما يكتب في هذا الملف محمد سيد عبد الرحيم متتبعًا الصناعة وأحوالها منذ فيلم إبراهيم البطوط "عين شمس"، في الملف أيضًا نقرأ العديد من الشهادات حول دورة حياة الفيلم المستقل، والمراحل التي يمر بها، والصعوابات التي تعترضه، من التمويل وحتى العرض والتوزيع، وحوارًا موسعًا مع عمر الزهيري صاحب فيلم "ريش"، أجرته ناهد نصر، وشهادات لأصوات مختلفة حول أفلامهم على تنوع أدوارهم في الصناعة، في الكتابة والإخراج والإنتاج.

ويكتب الحقوقي محمود عثمان مقالاً يعرض فيه العوائق الإجرائية والقانونية التي تواجه صنَّاع السينما المستقلة في مصر، ومواقع المؤسسات الرسمية المختلفة في عملية صناعة الفيلم المستقل، وما يجب أن تفعله لتذييل هذه العقبات.

إن هذا الملف يسعى، ليس فقط، إلى الوقوف على مشهد السينما المستقلة، بل ينقل أيضًا أصوات صنّاعها وهمومهم، أكثر من نقد التجربة من خارجها، فهم الأقدر على الحديث عنها وعنهم .....

السينما المستقلة في مصر
ربع قرن من الهجمات المرتدة

محمد سيد عبد الرحيم

لا يمكننا أبدًا إنكار أن فوز الفيلم الأمريكي Sex, Lies, and Videotape للمخرج ستيفين سودربرج بالسعفة الذهبية بمهرجان كان السينمائي بعام 1989 كان دافعًا كبيرًا للعديد من محبي السينما حول العالم لأن يصنعوا أفلامًا تقترب من ظروف صنع هذا الفيلم؛ إمكانات إنتاجية ضعيفة، ممثلين غير معروفين وأحيانًا غير محترفين، وقت قصير جدًا للبروفات والتصوير والأهم قصة وشخصيًّات وإيقاع يختلف تمامًا عما نجده في السينما السائدة.

بالتأكيد لم يكن هذا الفيلم أول الأفلام الأمريكية التي اتبعت هذا الأسلوب، ولكنه كان تتويجًا للسينما المستقلة الأمريكية. وهو ما دفع الكثير من الشباب المصريين للاهتمام بصنع أفلام تبتعد عن السينما السائدة التجارية في محاولة منهم للتعبير عن أنفسهم عبر ظروفهم التي يستطيعوا أن ينتجوا في سياقاتها.

وبعد 32 عاما من فوز الفيلم الأمريكي Sex, Lies, and Videotape يفوز الفيلم المصري "ريش" للمخرج عمر الزهيري بالجائزة الكبرى في أسبوع النقاد بمهرجان كان السينمائي. فيلم ينتمي إلى السينما المستقلة في مصر يفوز بواحدة من أكبر الجوائز في هذا المهرجان العريق بعد ما يقرب من ثلاثين عامًا من صنع أفلام مستقلة في مصر.

التعليم الموازي كبديل

تزامن هذا الاهتمام بالسينما المستقلة في

نهاية الثمانينيات وبداية التسعينيات بنشر ثقافة الفيديو آرت في مصر عبر المراكز الثقافية الأجنبية وعلى رأسها مؤسسة بروهلفسيا الثقافية السويسرية ومعهد جوته الألماني، والتي قامت بتنظيم ورش طوّرت من رؤية صناع الأفلام بالتزامن مع إتاحة كاميرات الديجيتال، ووحدات مونتاج الديجيتال، والتي مكنت صناع الأفلام من صنع أفلام لا تحتاج إلى إمكانيات كبيرة

إبراهيم البطوط

عين شمس

بصرة

وبالتأكيد لا تحتاج إلى فريق عمل كبير.

وقد بدأت السينما المستقلة في مصر عبر مجموعة من الأفلام القصيرة صنعها مجموعة من الشباب بعضهم جاء من معهد السينما ولكن أغلبهم لم يدرس في الجهة الرسمية لتعليم السينما في مصر، ولكنه درس في بعض ورش قصر السينما والمراكز الثقافية الأجنبية وبعضهم لم يدرس في أي مكان ومن ضمن الرعيل الأول كان حسن خان وأحمد حسونة وأحمد رشوان وشريف العظمة وهديل نظمي وأحمد أبو زيد وتامر السعيد وتامر عزت وإسلام عزازي وإبراهيم البطوط، وعرضت أفلامهم القصيرة الروائية والتسجيلية في عروض خاصة وفي المراكز الثقافية الأجنبية حتى كان العرض الأول لفيلم ينتمي إلى السينما المستقلة في مهرجان الإسماعيلية الدولي للأفلام التسجيلية والقصيرة بعام 2002 مع الفيلم التسجيلي القصير "تحولات" للمخرج حسن خان والذي حصل على عدة جوائز في هذه الدورة ثم تلاه بعد ذلك استحداث مسابقة خاصة بمهرجان القاهرة السينمائي الدولي وهي مسابقة أفلام الديجيتال بعام 2008 والتي حصل فيها فيلم بصرة للمخرج أحمد رشوان على جائزة أفضل فيلم عربي.

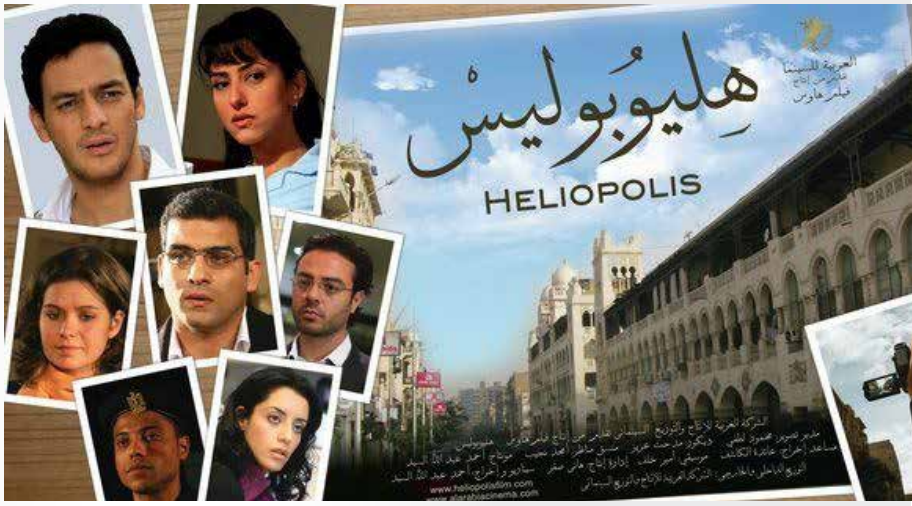
تزامن الاهتمام بالسينما المستقلة بداية التسعينيات بنشر ثقافة الفيديو آرت، عبر المراكز الثقافية الأجنبية، التي قامت بتنظيم ورش طورت من رؤية صناع الأفلام بالتزامن مع إتاحة كاميرات الديجيتال، ووحدات المونتاج

محطات السينما المستقلة

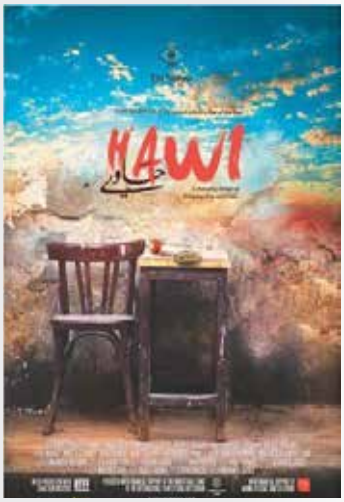
كانت هذه هي الإرهاصات الأولى التي تلاها بعد ذلك سيل من الأفلام المصرية التي تنتمي إلى السينما المستقلة. وفيما يلي أهم الأفلام الروائية الطويلة التي بلورت الشكل الذي نجد عليه السينما المستقلة في مصر اليوم.

"إيثاكي" 2005 بطولة حنان يوسف وأحمد كمال وتأليف وإخراج إبراهيم البطوط.

تدور قصة الفيلم حول 15 شخصية تأثرت حياتهم بعدد كبير من العوامل أهمها الحرب والمرض والعجز والإدمان، إذ يتم إلقاء الضوء طوال الأحداث على الخيط الرفيع بين الواقع والخيال من خلال أحداث تدور في القاهرة وتتلاقى كل خطوط الفيلم مع وجود مصور حربي يعمل على تصوير أول أفلامه الروائية الطويل، ويعتبر هذا هو أول فيلم طويل ينتمي إلى السينما المستقلة في مصر، إذ أنتج الفيلم بالكامل عبر أموال صناع الفيلم أنفسهم وتبرع أغلب الممثلين بالعمل في الفيلم بينما يعبر الفيلم تمامًا عن أفكار المخرج فهو فيلم ينتمي إلى سينما



هليوبوليس



حاوي

المؤلف بامتياز حيث تحكمه وسيطرته الكاملة على الفيلم من جميع جوانبه.

عين شمس 2008 بطولة رمضان خاطر وحنان يوسف وتأليف إبراهيم البطوط وتامر السعيد وإخراج إبراهيم البطوط.

تدور أحداث الفيلم حول فتاة صغيرة تدعى شمس، تقيم في حي عين شمس الشعبي، ويكتشف والدها أنها مصابة بسرطان الدم في مرحلة متأخرة، وأنها على وشك الوفاة، وأملها الوحيد هو زيارة منطقة وسط البلد.

ويعتبر هذا الفيلم هو البداية الحقيقية للسينما المستقلة في مصر. الفيلم أكثر تماسكًا من فيلم "إيثاكي" بالإضافة إلى أنه يتناول قضايا لا تهم النخبة وحدهم ولكنها قضايا تمس جميع المصريين. أيضًا الجدل الذي أثاره فيلم "إيثاكي" كان في صالح فيلم "عين شمس" والذي أحدث نوعًا من الجدل بين صناع السينما والمهتمين بها والذي أجبر أخيرًا الرقابة على السماح بعرضه بعد رفضها لمدة طويلة بسبب عدم الحصول على أي تراخيص إذا كان للسيناريو أو التصوير وأيضًا لتحويل الفيلم من ديجيتال إلى 35مم من أجل عرضه في دور العرض. وبالتأكيد كان انتصار عرض الفيلم في دور العرض - حتى لو كان عدد دور العرض قليلاً - انتصارًا لسينما الديجيتال والذي دفع بعد ذلك أصحاب دور العرض لتطوير ماكينات العرض وشراء ماكينات قادرة على عرض أفلام بصيغة الديجيتال.

بصرة 2008 بطولة باسم سمرة ويارا جبران وإياد نصار وناهد السباعي وتأليف وإخراج أحمد رشوان.

يتناول الفيلم حياة مجموعة من الشابات والشباب المثقفين الذين يعيشون في مصر كأصدقاء، لهم طريقتهم في الحياة كتفكير وسلوك، يمتلكون الكثير من الطموح والفرح، لكن مع بداية حرب العراق تبدأ هذه الحرب بإلقاء ظلالها القاسية على المجموعة، فتمنع إحداهن من السفر إلى الخارج لمتابعة الدراسة بينما يموت واحد من هذه الشخصيَّات ليتأثر بهذا الحدث جميع الشخصيَّات. أحداث الفيلم تؤكد أن المشكلات لا تواجه العرب في بغداد والبصرة فحسب، بل في هذه الشخصيَّات المصرية المثقفة. يعتبر هذا الفيلم الأكثر تماسكًا من بين كل الأفلام الأولى التي تنتمي لهذا التيار حيث قصة وأحداث وشخصيَّات متماسكة ومعبرة بالإضافة إلى الاهتمام أكثر بعناصر سينمائية مثل الأداء التمثيلي وفنيات

بدأت السينما المستقلة عبر مجموعة من الأفلام القصيرة صنعها مجموعة من الشباب بعضهم جاء من معهد السينما، ولكن أغلبهم لم يدرس في الجهة الرسمية لتعليم السينما في مصر

ميكروفون

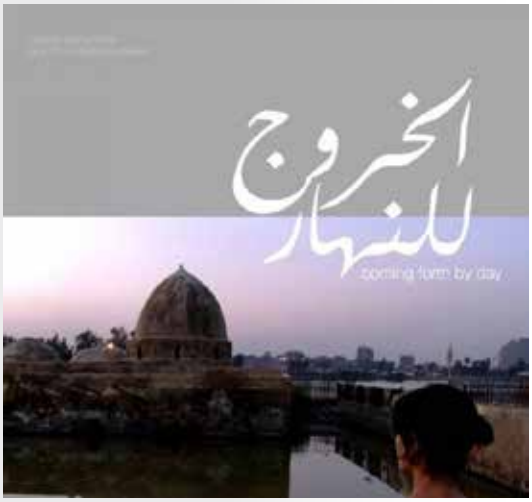
التصوير والإضاءة والديكور.

هليوبوليس 2010 بطولة خالد أبو النجا وحنان مطاوع ويسرا اللوزي وهاني عادل وتأليف وإخراج أحمد عبد الله السيد.

يتناول الفيلم مجموعة من القصص المختلفة التي تدور جميعها على مدار يوم واحد في منطقة مصر الجديدة، بين صانع أفلام يعاني من انفصال حبيبته عنه، وحبيبان يستعدان للزواج، وعسكري أمن ماثل في مكانه يحرس منشأة، وشاب يخطط للهجرة للحاق بأسرته. في هذا الفيلم، انتهج المخرج الكثير من السمات الأسلوبية التي بدأها إبراهيم البطوط في أفلامه حيث الاهتمام بالمكان وخاصة حي من أحياء القاهرة وعلاقة المكان بالشخصيّات والمشكلات التي تقابل وتواجه وتؤرق هذه الشخصيّات في وقت مهم ومصيري من عمر الوطن

حاوي 2010 حنان يوسف وشريف الدسوقي وتأليف وإخراج إبراهيم البطوط.

تعيش السينما المستقلة اليوم حالة من الانتعاش، لكنها أيضًا تشهد حالة من التبلور واتخاذ شكل أكثر تميزا مع كل فيلم جديد ينتمي لهذا التيار السينمائي وآخرها فيلم "ريش"

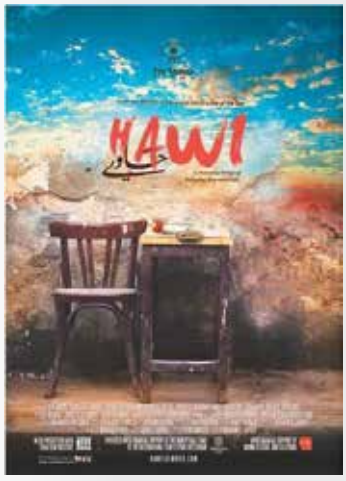


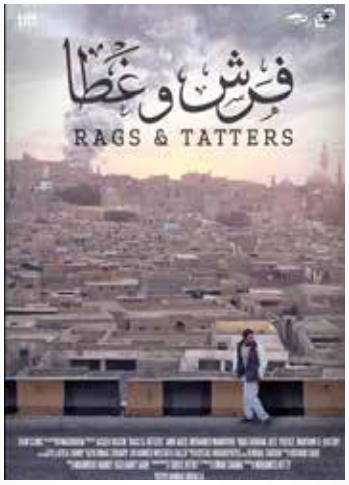
الخروج للنهار

تدور أحداث الفيلم كلها في مدينة الإسكندرية، ليرصد عدة شخصيّات مصرية من مختلف الشرائح المجتمعية التي تعيش ظروفًا صعبة وتناضل من أجل حياة أفضل، وكل ما لديها هو الأمل. الارتجال والتجريب في السرد وتكوين الشخصيّات هو السمة الرئيسية التي لعب عليها هذا الفيلم. هذا الارتجال سيستمر بعد ذلك لدى العديد من مخرجي هذا التيار في أفلام عدة.

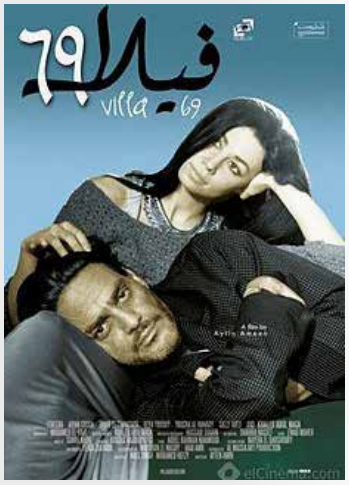
ميكروفون 2011 بطولة خالد أبو النجا وهاني عادل ويسرا اللوزي وأحمد مجدي ومنة شلبي وتأليف أحمد عبد الله السيد وهيثم يحي وإخراج أحمد عبد الله السيد.

تدور أحداث الفيلم حول "خالد" الذي يعود إلى الإسكندرية بعد غياب أعوام قضاها في الولايات المتحدة بحثًا عن حبيبته، وترميم علاقته المتصدعة بوالده. لكنه يكتشف أن عودته جاءت متأخرة، فحبيبته على وشك السفر وعلاقته بوالده وصلت إلى طريق مسدود. وفي أثناء جولة يائسة في شوارع الإسكندرية، يلتقي بشبان وشابات كل له حياته وأسلوبه الخاص في العمل والعيش، فتختلط تفاصيل حياة "خالد" الخاصة بما يدور حوله من أحداث فيدمج في هذا العالم الجديد عن جيل ناشئ من الفنانين يعيشون على الهامش. الخروج من القاهرة إلى الإسكندرية، هو خروج من المتن إلى الهامش. هو اهتمام أكبر بالهامش وهو نفسه ما يتسق مع سينما مهمشة وهي السينما المستقلة. يتناول الفيلم أيضًا





فرش وغطا



فيلا ٦٩

حياة الفنانين المهمشين في مجتمع هو نفسه مهمش ليلقي الكثير من الضوء على حياتهم وأفكارهم وإبداعاتهم. يعتبر هذا الفيلم الأكثر تعبيرا عن السينما المستقلة بسبب اتساق موضوعه مع أسلوب المدرسة وسماتها.

تيار جديد للنهر

الخروج للنهار 2012 بطولة دنيا ماهر وتأليف وإخراج هالة لطفي.

تدور أحداث الفيلم حول محنة أسرة فقيرة في أحد أحياء القاهرة الشعبية، حيث أب قعيد، أم ممرضة، وابنة تواجه مشكلات في التعبير عن مشاعرها وأحلامها، بعد أن أصبحت في الثلاثين من عمرها ولم ترتبط بعد، حيث أنها لا تفعل شيئا سوى رعاية أب غائب عن العالم. اهتم هذا الفيلم أكثر بالصورة الجمالية والتعبير عن مشاعر الشخصيّات وما يدور في دواخلهم عبر الصورة وحدها لتكون الكاميرا والإضاءة هي البطل الحقيقي للفيلم الذي أثر كثيرًا في السينما المستقلة بعد ذلك. ورغم أن هذا الفيلم يحمل الكثير من سمات أفلام السينما المستقلة التي سبقته ولكنه يؤسس أيضًا لتيار جديد داخل نهر السينما المستقلة. تيار يهتم أكثر بالجماليات البصرية والحكي عبر الكاميرا.

الشتا اللي فات 2013 بطولة عمرو واكد وفرح يوسف وتأليف إبراهيم البطوط وحابي محمد سعود وأحمد عامر وياسر نعيم وإخراج إبراهيم البطوط.

ثلاث قصص تقع وقت الثورة، الأولى لضابط بمباحث أمن الدولة، والثانية لمذيعة تليفزيونية، والثالثة لمهندس كمبيوتر على علاقة بفئات شبابية كان لها دور كبير في الثورة موضحًا الأسباب التي أدت إلى تفشي الفساد طوال الـ30 سنة المنصرمة حتى اندلاع ثورة 25 يناير 2011. عرض الفيلم في افتتاح مهرجان القاهرة السينمائي الدولي 2012. ويعتبر هو أول فيلم في هذا التيار الذي يتناول ثورة 25 يناير 2011 بأسلوب شديد الراديكالية مستغلا أن الدولة لم تكن متحكمة بشكل كبير مثلما كانت قبل الثورة أو بعد ثورة 30 يناير 2013 فنجد نقدًا شديدًا لمؤسسات الدولة وبنفس الوقت وافقت الرقابة على عرضه في أهم وأكبر مهرجان في مصر والشرق الأوسط كله. وهذا ما يعكس ليس فقط اعتراف المهرجان بالثورة ولكن أيضًا اعتراف المهرجان الرسمي

السينما المستقلة نهر ينقسم إلى تيارين. بدأت بأفلام ديجيتال قصيرة منتصف التسعينيات لتتخذ شكلاً مع "عين شمس" للمخرج إبراهيم البطوط، ثم ظهر تيار ثان مع "الخروج للنهار" للمخرجة هالة لطفي

ديكور

بابا الوداع

للدولة بالسينما المستقلة وأنها هي المعبر الأول عن هذه الثورة.

فرش وغطا 2013 بطولة آسر ياسين ويارا جبران وعمرو عابد وتأليف وإخراج أحمد عبد الله السيد.

في ليلة من أغرب الليالي التي مرت على مصر، في ليلة 28 يناير 2011 وفي أحد السجون يقبع شاب مصري، ويجد أن باب السجن فُتح له على مصراعيه، يهرب مع مئات المساجين في الصحراء الجرداء. يصارع هذا الشاب من أجل إيجاد مخرج له من خلال المرور ببيئات مصرية مهمشة، ولكن هنالك شيء تغير إلى الأبد وعليه هو أيضًا المكافحة من أجل إنقاذ نفسه. ربما يكون هذا هو أفضل فيلم تناول أحداث ثورة 25 يناير 2011 حيث استطاع عبر أحداث والشخصية الرئيسية أن يوضح لنا أسباب الثورة التي جاءت من شعب ليس له صوت حيث لا يستطيع التعبير عن نفسه. شعب مقهور لا نعرف الأسباب الرئيسية التي دفعته لأن يكون مسجونًا ومظلومًا من قبل نظام الرئيس الأسبق حسني مبارك.

فيلا 69، 2013 بطولة خالد أبو النجا ولبلبة وأروى جودة وتأليف محمد الحاج ومحمود عزت وإخراج أيتن أمين.

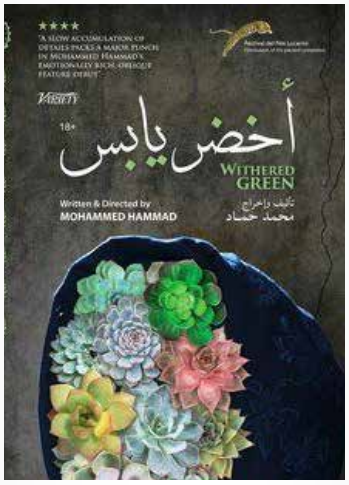
تدور أحداث الفيلم حول حسين صاحب أحد مكاتب الاستشارات الهندسية، الذي يفرض على نفسه إطارًا من العزلة في منزله، محاولاً حماية هذا الإطار العازل بطريقة تعامل فظة مع جميع من حوله، حتى تقوم شقيقته الكبرى نادرة بصحبة حفيدها بالإقامة معه في منزله بعد موافقة حسين على مضض، مما يساعد على تبدل الكثير من التفاصيل في نظام حياته. في مكان واحد وبشخصيًّات قليلة أغلبها صناع أفلام صنع هذا الفيلم. الإمكانيات القليلة وبحث الشخصية الرئيسية عن ذاتها في وقت عصيب من حياتها هو استمرارية للتيار الذي أنشأه إبراهيم البطوط في "عين شمس" وهو التيار الذي يجذب الكثير من صناع السينما المستقلة حتى يومنا هذا.

بداية نقد الذات/ التيار

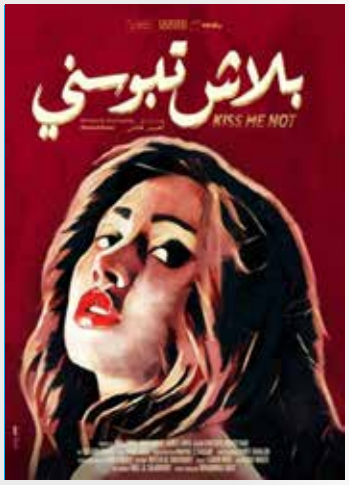
ديكور 2014 بطولة حورية فرغلي وخالد أبو النجا وماجد الكدواني وتأليف محمد دياب وشرين دياب وإخراج أحمد عبد الله السيد.

مها التي طالما عشقت السينما، وكمهندسة ديكور أصبحت خبيرة في خلق العوالم الخيالية، تحت ضغط شديد في العمل ترى حياة أخرى تظهر في الأفق، وتجد نفسها متنقلة بين عالمين يمثلهما شريف ومصطفى؛ أحدهما بمواصفات ديكور الفيلم الذي تعمل فيه، والآخر من المفترض أنه الواقع. مع الوقت، تتوغل مها في العالمين حتى تختلط الأمور بين الواقعي والمتخيَّل، وتسير على الحافة بين الحياتين إلى أن يصبح عليها للمرة الأولى اختيار ما تريده فعلاً. تشتت البطلة بين الواقع والخيال هو انعكاس لتشتت صناع السينما المستقلة أنفسهم وعلى رأسهم مخرج الفيلم. هذا

على معزة وإبراهيم



أخضر يابس



بلاش تبوسني

الفيلم يتناول بشكل صادق للغاية أزمة صناع السينما المستقلة الذين نستطيع أن نقول عنهم إن يتميزون بـ"عين في الجنة وعين في النار" أي أنهم يريدون أن يعملوا في السينما التجارية من أجل لقمة العيش، وبنفس الوقت يريدون أن يصنعوا أفلامًا تنتمي إلى السينما المستقلة من أجل التعبير عن أنفسهم وهي نفسها أزمة البطلة التي تعيش الخيال في أثناء الواقع حتى أصبحت لا تستطيع التفريق بين الواقع والخيال.

باب الوداع 2014 بطولة أحمد مجدي وسلوى خطاب وتأليف وإخراج كريم حنفي.

يدور الفيلم حول شاب نشأ في كنف والدته وجدته، وتعزله الأم بشكل كامل عن العالم الخارجي، خوفًا من أن يتركها كما فعل أبوه أو أن يصاب بأذى مثلما حدث للسابقين، ولكن الشاب يحلم باكتشاف العالم دون سبيل. يعتبر هذا الفيلم واحد من أهم أفلام السينما المستقلة في مصر خاصة أن صانعه هو مؤسس مدرسة الجيزويت للسينما، والتي درس فيها الكثير من صناع السينما الحاليين الذين احتضنتهم المدرسة كبديل للتعليم الرسمي أي معهد السينما.

علي معزة وإبراهيم 2016 بطولة أحمد مجدي وعلي صبحي وناهد السباعي وتأليف إبراهيم البطوط وأحمد عامر وإخراج شريف البنداري.

علي شاب في العشرين من عمره، يحب معزة ويواجه انتقادات كثيرة وسخرية لاذعة من مجتمعه بسبب ذلك، فتُرغمه أمه على زيارة أحد المعالجين الروحانيين، حيث يلتقي هناك بإبراهيم الذي يعاني من اكتئاب حاد ويسمع أصواتًا غامضة لا يستطيع فك رموزها، وينطلق على برفقة إبراهيم ومعزته في رحلة عبر مصر من شمالها بالإسكندرية لشرقها بجنوب سيناء. أهمية هذا الفيلم تأتي من أنه يعبر الأنواع فهو فيلم طريق ولكنه بنفس الوقت يتناول شخصيًّات الفيلم في شكل فانتازي يعكس ما وصل إليه واقع الحياة في مصر.

أخضر يابس 2016 بطولة هبة على وأسماء فوزي وتأليف وإخراج محمد حماد.

أسبوع فارق في حياة إيمان تحاول فيه إقناع أحد رجال عائلتها بحضور خطبة أختها الصغيرة نيابة عن والدهما المتوفي كما تقتضي التقاليد الاجتماعية المتوارثة، التي دائمًا ما تؤمن بها وتضعها نصب عينيها. ولكن يخذلها جميع رجال العائلة. عرض هذا الفيلم في العديد والعديد من المهرجانات حول العالم وفاز بالكثير من الجوائز ويعتبر امتدادا رئيسيا لفيلم "الخروج للنهار" حيث تناول قصة حياة النساء في مصر حيث شخصيًّات مهمشة في مجتمع مهمش وهو ما يتسق كثيرًا مع أفكار السينما المستقلة نفسها التي تتخلى عن قصد عن المتن أي السينما التجارية وامتيازاتها لتتبنى الهامش أي السينما المستقلة بكل العوائق التي تواجهها.

آخر أيام المدينة 2016 بطولة خالد عبد الله وليلى سامي وحنان يوسف وتأليف تامر

آخر أيام المدينة

السعيد ورشا سلطي وإخراج تامر السعيد.
في عام 2009، وداخل مدينة القاهرة العريقة، تدور حياة (خالد) المخرج الشاب الذي يحاول أن يصنع فيلمًا عن تلك المدينة، وما تحمله من أحلام. في الوقت الذي يعاني فيه من احتمالية أن يُطرد من شقته، والفتاة التي يحبها تريد أن تهاجر خارج مصر، ووسط كل هذا يتذكر أيام طفولته عندما كانت القاهرة مك أنا أكثر إشراقًا. واحد من أكثر الأفلام جدلا في تاريخ السينما المستقلة القصير. فعلى الرغم من حصوله على العديد من الجوائز حول العالم فإن الرقابة المصرية لم تصرح بعرض الفيلم حتى اليوم بل إن مهرجان القاهرة السينمائي الدولي قرر عدم عرض الفيلم بعدما أعلن من قبل عن عرضه!

بلاش تبوسني 2018 بطولة ياسمين رئيس ومحمد مهران وتأليف وإخراج أحمد عامر.
يرصد الفيلم تاريخ القبلات في السينما المصرية، بالتوازي مع حكاية فجر، نجمة الإغراء الشهيرة، وبطلة الفيلم الطويل الأول لمخرج شاب، والتي ترفض مشهد القبلة في الفيلم وهو ما يثير جنون المخرج ويستفز المنتج، ليحاول الجميع الوصول إلى أرضية مشتركة لاستكمال الفيلم والخروج من المأزق. يعتبر هذا الفيلم هو الفيلم الوحيد الذي ينتمي إلى نوع السخرية الوثائقية أو موكيومنتري في تيار السينما المستقلة. الفيلم يتناول السينما المصرية التجارية ومشكلاتها في قالب ينتمي إلى السينما المستقلة وكأن السينما المستقلة هي التي تعلق على السينما التجارية وتضعها في موقف التحليل والرصد وأيضًا السخرية.

بعلم الوصول

ليل/ خارجي 2018 بطولة كريم قاسم وشريف الدسوقي ومنى هلا وتأليف شريف الألفي وإخراج أحمد عبد الله السيد.
تتمركز أحداث الفيلم حول ثلاثة أشخاص وهم مو وتوتو ومصطفى الذين يلتقون في ظروف غير متوقعة وتتقاطع حيواتهم معًا، ومن هنا يدخلون في مغامرة لم تكن بالحسبان ويصيروا شاهدين على جانب خفي وغير معلوم من مدينة القاهرة. في هذا الفيلم يحاول المخرج أن يغازل مشاهدي السينما التجارية عبر تبني العديد من سمات السينما المصرية التقليدية مثل صراع بطلي الفيلم على امرأة والأغاني والرقص والكوميديا وأيضًا الصراعات الجسدية.
بعلم الوصول 2019 بطولة بسمة ومحمد

سرحان وبسنت شوقي وتأليف وإخراج هشام صقر.

هالة صارت أم لتوها، وتعاني مع الضغوط التي تحتمها كونها أم، بالإضافة إلى اعتلال صحتها العقلية، وحزنها على فراق والدها، وسجن زوجها والذي تحاول إخراجه من السجن، وفي يوم تعثر على رسالة تلقي الضوء على منظور جديد لأفكارها وحياتها. ينتقل المونتير هشام صقر هنا إلى مقعد الإخراج بعد سنوات طويلة من مونتاج العديد والعديد من أفلام تنتمي إلى السينما المستقلة ليتناول قصة حياة امرأة بطريقة أشبه إلى القصيدة الشعرية.

سعاد 2020 تأليف محمود عزت وإخراج أيتن أمين.

تدور قصة الفيلم حول علاقة شقيقتين في سن المراهقة، تعيش إحداهما حياة سرية على الفيس بوك. أهمية هذا الفيلم تأتي لأنه اختير ضمن المسابقة الرسمية لمهرجان كان السينمائي وهي المرة الأولى في تاريخ السينما المصرية كلها. لتكون السينما المستقلة هي مدخل مصر إلى أهم وأعرق مهرجان في العالم لا السينما التجارية التقليدية.

عنها 2020 بطولة ندى الشاذلي وتأليف وإخراج إسلام العزازي.

تدور أحداث الفيلم في الثلاثينيات من القرن الماضي حول دُرية التي تفقد زوجها في أثناء الحراك الشعبي لمقاومة الوصاية الإنجليزية على مصر وهي في العشرينيات من عمرها. تدخل درية في حالة من الوجد بعد معرفتها بالظروف التي أحاطت باغتيال زوجها، فتعزل نفسها داخل بيتها وتستدعي تجليات خاصة تعيد قصة حبها مع زوجها الراحل الذي ترفض موته وتعيش على أطياف من روحه، وترفض المواساة لتكمل حياتها في عالم روحاني خاص بها. بعد سنوات طويلة في صنع أفلام قصيرة وتعليم السينما وتأسيس مدرسة الجيزويت في الإسكندرية، يخرج إسلام العزازي فيلمه الروائي الطويل ليعرض في المسابقة الرسمية بمهرجان القاهرة السينمائي الدولي.

ريش 2021 بطولة دمي أنا نصار وتأليف عمر الزهيري وأحمد عامر وإخراج عمر الزهيري.

في إطار من الدراما والخيال، يتناول العمل قصة أب يقرر إقامة عيد ميلاد ابنه الأكبر فيُحضر ساحرا لتقديم بعض الفقرات، وفي إحدى الفقرات يدخل الأب في صندوق خشبي ليتحول إلى دجاجة ومع محاولة الساحر إعادته مرة أخرى تفشل الخدعة، ويبقى الأب في هيئة الدجاجة. بعد أكثر من 30 عامًا من بزوغ السينما المستقلة في مصر، يحصل فيلم ينتمي إليها إلى الجائزة الكبرى في مسابقة أسبوع النقاد بمهرجان كان السينمائي لتكون أول جائزة كبرى لفيلم مصري في تاريخ السينما المصرية الذي يقترب من 100 عام إنتاج.

سعاد

تيار واحد أم أكثر؟

تعيش السينما المستقلة في مصر اليوم حالة من الانتعاش، لكنها أيضًا تشهد حالة من التبلور واتخاذ شكل أكثر تميزا مع كل فيلم جديد ينتمي لهذا التيار السينمائي وآخرها فيلم "ريش" الذي حقق نجاحًا كبيرًا في أول عروضه في مهرجان كان السينمائي. ولكن الحقيقة أن تيار السينما المستقلة قد تحول رويدًا رويدًا إلى نهر ينقسم إلى تيارين. فقد بدأت السينما المستقلة في مصر بأفلام ديجيتال قصيرة في منتصف

التسعينيات لتتخذ شكلاً مع فيلم "عين شمس" للمخرج إبراهيم البطوط ثم ظهر تيار ثان من نفس النهر مع فيلم "الخروج للنهار" للمخرجة هالة لطفي.

إذا كان التيار الأول قد استفاد كثيرًا من السينما التسجيلية – المؤسس إبراهيم البطوط كان مراسل حرب في عدة قنوات إخبارية وبدأ اهتمامه بالسينما بصنع أفلام تسجيلية – فالتيار الثاني قد استفاد كثيرًا من السينما الفنية بنهاية القرن العشرين وخاصة مع مخرجين مثل ديفيد لينش ونوري بيلجي جيلان وأكي كوريسماكي وبيلا تار وثيو انجيلوبولوس وكريستوف كيشلوفسكي وغيرهم. هو تيار ينتمي له أفلام مثل "باب الوداع" 2014 لكريم حنفي و"حار جاف صيفا" 2015 لشريف البنداري و"أخضر يابس" 2016 لمحمد حماد و"ورد مسموم" 2018 لأحمد فوزي صالح و"لا أحد هناك" 2018 لأحمد مجدي و"ستاشر" 2020 لسامح علاء وغيرهم.

الخشونة والقسوة والقتامة والتقشف والجفاف هي السمات الرئيسية التي تميز هذا التيار الثاني. إذا كان في الشكل مثل الإضاءة التي تكون في أغلب الوقت منخفضة وأقرب للظلام أو الألوان وتدرجها الذي يقع دائمًا بين البني أو الرمادي. وهي ألوان بالتأكيد أقرب للقتامة. أو حركة الكاميرا التي تكون في الأغلب منعدمة وثابتة وإذ ما تحركت فهي تتحرك بحساب وتقشف شديد أو تتبع للبطل يكاد يكون كظله وهذا ما يجعل المشاهد ملتصق بالشخصيًات طول الوقت ويمكن المخرج من أن يتحكم فيما يراه المشاهد تمامًا.

أيضًا حجم الكادرات نفسها والذي يكون في الأغلب قريب حيث نادرًا ما نرى كادرات كبيرة أو بانورامية للمكان. بالإضافة إلى تكوين الكادر حيث الشخصيًات والأشياء المبتورة والذي يجعلنا نشعر دائمًا بشيء ما غريب وشاذ في الكادر، ومن ثَم في الحالة نفسها التي يقدمها لنا الفيلم. أيضًا الواقعية شديدة الصدق في الديكورات والملابس والأكسسورات حتى لو كان الفيلم ينتمي إلى نوعية الأفلام الفانتازية أو السوريالية.

كل هذه السمات هي التي تميز التيار الثاني في نهر السينما المستقلة في مصر وهي نفسها السمات التي بلورها ووظفها بدقة فيلم "ريش" للمخرج عمر الزهيري. وهي نفسها السمات التي توجت الفيلم بجائزتين في مهرجان كان السينمائي للمرة الأولى في تاريخ السينما المصرية على الرغم من محاولات السينما التجارية التقليدية منذ أول دورة لمهرجان كان السينمائي في 1946. فعلتها السينما المستقلة أخيرًا بعد ما يقرب من 30 عامًا من النمو والتطور والمحاولات المختلفة لتحقيق نجاحات نقدية وجماهيرية والأهم البحث عن طريق خاص بها لتكون بحق هي التيار الأكثر تعبيرًا اليوم عن السينما المصرية.

ستاشر

عمر الزهيري:

هناك ٣٠٠ طريقة لصنع فيلم مستقل.. وليس علينا أن نصدق "الخواجة" دائمًا

حوار: ناهد نصر

كنت أتحدث إلى صديق سينمائي بعد أيام قليلة من حصول فيلم "ريش" على جوائز لم يسبقه إليها فيلم مصري آخر في مهرجان كان الفرنسي المرموق - الجائزة الكبرى لأسبوع النقاد، وجائزة الفيبرسيي (الاتحاد الدولي للنقاد السينمائيين) - حين ضبطت نفسي أكتب له "مبروك فيلم عمر"، قال لي صديقي الذي لم يكن جزءًا من تجربة إنتاج الفيلم "مع إني ما اشتغلتش في الفيلم ده لكن الناس بتبارك لي. اكتشفت إن الناس بتبارك لبعض على فيلم مصري حقق حاجة.. أنا متفائل". انتهت محادثتي مع الصديق، لكن ظلت الفكرة تشغلني. ذلك الشعور بأن نجاح فيلم مصري ينتمي للسينما المستقلة هو انتصار آخر لمسيرة شاقة يخوضها أجيال من السينمائيين بصدر عار ومن دون سند، تستحق التأمل.

عندما التقيت عمر الزهيري مخرج ومؤلف الفيلم، كان فضولي للتعرف على الرحلة التي خاضها لصناعة "ريش" يغالب رغبتي في مشاركته الاحتفاء والاحتفال. ففي بيئة سينمائية لا زالت تعتمد على التجربة الفردية المدفوعة بالأمل دون أن تخلق آليات راسخة قابلة للتطوير بقدر ما تنتمي لما يشبه المحكوم بصخرة سيزيف، تصبح الذاكرة الشفاهية لصناع الأفلام جزءًا أصيل من الخبرة الجمعية.

فيلم ريش واحد من تلك الأفلام التي لا تكفيها مشاهدة واحدة، ربما لمحاولة اكتشاف الهدايا السخية المخبأة في ثنايا كل لقطة، أو لمعاودة الاستمتاع بتجربة شاعرية ثرية بعناصر المتعة السينمائية الصافية التي نضجت على مهل في ست سنوات. "أنا عنيد جدًا" يصف المخرج ذو الثلاثة وثلاثين عامًا علاقته بالطريقة التي أنجز بها فيلمه، لكنه يقول إنه محظوظ أيضًا بفريق إنتاج كان جريئًا كفاية لخوض مخاطرات حقيقية في مواجهة كل أنواع الضغوط التي تحيط بمخرج مصري شاب في فيلمه الطويل الأول وسط عالم الإنتاج الدولي المليء بمحاولات القولبة والتأطير تحت لافتة دعم السينما.

كيف تنتقي فريق إنتاجك؟

يحدثني عمر عن لقاء جمعه بمسؤولين في مهرجان روتردام فبراير الماضي لمناقشة المخرجين الذين حصلت أفلامهم على دعم المهرجان عن انطباعهم حول آليات الدعم وكيفية تطويرها. "قلت لهم أنا أعرف مخرجين موهوبين جدًا وأفلامهم رهيبة لكنهم لا يعرفون كيف يعبرون عن أفلامهم أمام لجان تحكيم دعم الأفلام، ما عندهمش مهارات تسويق ترضي شروطكم المعقدة. ومن ثَم فإن آليات الدعم تظلم صناع الأفلام ولا تخدم السينما". لا يستثني عمر نفسه من التعرض لتلك المقاييس التي يصفها بـ"الظالمة" في إطار علاقتها برؤية صناع الأفلام، ولعل تجربة عمر مثال جيد من زاوية نظر أن فيلمه ولد في بيئة الإنتاج الأوروبي قبل أن يشارك منتجًا مصريًا جانبًا من إنتاج الفيلم. فبعد أن حقق فيلمه القصير الثاني ٢٠١٤ "ما بعد وضع حجر الأساس لمشروع الحمام بالكيلو٣٥٧" قفزة استثنائية وغير مسبوقة لمخرج مصري بمشاركته في مسابقة أفلام الطلبة Cinefondation بمهرجان كان، انفتحت أمام المخرج الشاب فرص واسعة ليعمل على مشروع فيلمه الطويل الأول بمساندة شركات إنتاج أوروبية مرموقة من خلال برنامج للإقامة مهمته الدفع بالمخرجين الجدد. وهناك التقى عمر الزهيري بالمنتجة جولييت ليبوتري المعروفة بإنتاج أفلام مهمة من بينها حصان تورينو لبيلا تار، كما أنها شريكة في تأسيس شركة الإنتاج الفرنسية المرموقة Still Moving المتخصصة في إنتاج "أفلام فنية غير تقليدية" لمخرجين ناشئين أو راسخين في المشهد السينمائي. يشعر عمر بامتنان خاص تجاه جولييت لأنها آمنت به من البداية وعلى طول الخط "قابلتها قبل ست سنوات، كنت صغير جدًا وكان عندي سيناريو زي الزفت عن واحد بيتحول لفرخة في عيد ميلاد ابنه، وما بيرجعش.. وبينما كان الجميع يتوقعون أن ينتج عن هذه الفكرة فيلم كوميدي، صدقت جولييت رؤيته للحكاية وطريقة التنفيذ، ثم خاضت معه كمًا لا نهائيًا من المخاطرات مليء بضغوط جهات الإنتاج.. اعترضوا على أنه فيلم قاتم وطالبوا بتغييرات تعجب المشاهد الأوروبي، لكنها ساندت وجهة نظري حتى النهاية في مواجهة متطلبات النظرة الأوروبية الاستشراقية لنا ولأفلامنا".

لاحقًا ستخوض جولييت مع فريق الإنتاج المزيد من المخاطرات لصالح رؤية المخرج. ضم فريق إنتاج الفيلم فيما بعد شركة Kepler الهولندية منتجة "جراد البحر" ٢٠١٥، و"مقتل الغزال المقدس" ٢٠١٧ ليورجوس لانثيموس، بالإضافة إلى شركة Heretic اليونانية، قبل أن ينضم لفريق الإنتاج فيلم كلينك لمؤسسها السيناريست والمنتج محمد حفظي.

"كل هؤلاء المنتجين الكبار جدًا في أول فيلم لمخرج مصري شاب" يقول عمر وقد استعادت ملامحه دهشة الموقف الذي كان غريبًا عليه آنذاك. لكنه تعامل مع الأمر بخبرة أكسبه إياها تمرسه في سوق الإنتاج السينمائي المصري منذ كان طالبًا في معهد السينما ٢٠٠٦. كان عمر يسعى لإيجاد مساحة تسمح له إنجاز فيلمه المكلف بالطريقة التي يريدها دون أن يتعرض لضغوط تجبره على التنازل عن

مشهد عيد الميلاد من فيلم ريش

رؤيته "بعد مشاركة فيلمي القصير في (كان) ٢٠١٤ انهالت عروض إنتاجية أوروبية مغرية لإنتاج فيلم طويل لم أجدها مناسبة لمشروعي.. لكن بالتعاون مع جولييت تمكن من اختيار جهات الإنتاج بتأني وحرص يناسب هدفه، وحسب تعبيره "منتجين فنانين وغير استشراقيين".

في كل الأحوال كانت فكرة تبني منتجين غربيين مهمة إنتاج الفيلم أكثر واقعية من غيرها، فالفيلم عالي التكلفة بكل المقاييس، فضلاً عن أنه ينتمي للسينما الفنية التي لا تضع الربح ضمن أولوياتها. معظم مشاهد الفيلم تجري في مواقع مبنية بالكامل، كما تطلب البحث عن ممثلين مغمورين بمواصفات خاصة عبر محافظات القاهرة وقتًا وجهدًا وميزانية، فضلاً عن المتطلبات الاحترافية للصوت والصورة عالية الجودة التي تميز بها الفيلم، وحقوق الملكية لعشرات المقطوعات الموسيقية والأغنيات التي استعاض بها المخرج عن الموسيقى التصويرية، وهو ما يجعل تحمل منتج مصري لمهمة الإنتاج أمر غير منطقي "كنت فاهم كويس إني لو لجأت لمنتج مصري من البداية وقلت له لو سمحت هات لي الممثلين دول عشان نعمل الفيلم الغالي ده من بابه ويللا نفشل سوا، هكون مجنون"، لكن النسبة اللي شاركت بها "فيلم كلينك" كمنتج مصري في مرحلة من مراحل الفيلم كانت مرضية للجميع. وفي النهاية يقول عمر "نفذ الفيلم بطريقة ممتازة.. كان عندي كل الصلاحيات. لم تكن هناك صراعات غير اللي جوة دماغي عن اختياراتي الفنية.. قضينا سنين نمول الفيلم لكنها تجربة أي مخرج عاوز يعمل فيلمه بالطريقة دي".

ماذا تفعل بنصيحة الخواجة؟

طريق الزهيري للوصول لهذه القناعة بطريقة تنفيذ فيلمه، مر بالكثير من المؤرقات التي تبدو في ظاهرها جزءًا من نظام عالمي لدعم السينمائيين وتسهيل إنتاج أفلامهم لكنها تمثل على جانب آخر عبئًا من الصعب مقاومته على كاهل الصناع.

أسأله عن أصعب المراحل في إنتاج فيلم مكلف هو الأول لمخرجه، لا يعتمد القوالب الجاهزة في أسلوبه، فيقول بلا تردد "مرحلة الشكوك في اللي أنا عاوز أعمله". وبتعبير آخر هي فترة المرور عبر ما يعرف بمعامل تطوير السيناريو script development labs وهي ورش عمل يتعرض صانع الفيلم خلالها لعملية طويلة ومعقدة من المناقشات والمراجعات غرضها مساعدته في الوصول إلى معالجة محكمة

للفيلم بإشراف خبراء دوليين في صناعة الأفلام.
كان لدى عمر من البداية فكرة أساسية عن حكاية الفيلم وتصور عام لأسلوب تنفيذه، وفي حين تطلع لتطوير أفكاره، فقد كان متيقنًا مما لا يريده في فيلمه. غير أن هذا اليقين اهتز تدريجيًا خلال ورش التطوير. تطلب الأمر استدعاء كاتب محترف للمشاركة في عملية كتابة السيناريو بشكل احترافي ومنضبط وفق رؤية الخبراء وقوالب معامل التطوير الجاهزة للأفلام. واحد من المزايا الجوهرية للمشاركة في معامل التطوير أنها تساعد في التعريف بالمشروع في الدوائر الإنتاجية الدولية "حصلنا على بعض المنح الإنتاجية بالفعل بفضل معامل التطوير" يقول عمر " لكنها سلاح ذو حدين. الحد الآخر هو أن تدخلات الخبراء أدت إلى الخروج بسيناريو لا يشبه فيلمي. ناس كتير أوي بتتدخل في السيناريو بمسمى التطوير، لكن الحقيقة إنهم بيدجنوه ويخلوه مظبوط على مقاس محدد مع إن حلاوته في اختلافه". وبعد عامين استغرقهما كتابة السيناريو المطور، اضطر عمر إلى خوض مخاطرة إعادة كتابة فيلمه من جديد وهي العملية التي استغرقت عامين آخرين لتخرج للنور نسخة السيناريو التي استخدمت في تصوير الفيلم. يصر عمر على أنه لن يكرر تجربة المشاركة في معامل تطوير السيناريو في المستقبل لأنها لا تناسب سينماه "هما عملوا حاجة بروفيشنال جدًا، بس ده مش الشيء المميز عندي، أنا يميزني التعبير عن إحساسي" والدرس المستفاد، حسب عمر، هو أن صانع الفيلم "مش لازم يصدق النصائح لمجرد إنها جاية من خواجة مهم.. صدق اللي أنت حاسة واعمله بس المهم اتحمل مسؤوليته وتبعاته". جزء من هذه التبعات القلق والمخاوف التي ساورت فريق الإنتاج ومحاولات المخرج إقناعهم بالمخاطرة، "قلقوا شوية في الأول لكنهم ساندوا وجهة نظري في النهاية لأنهم شعروا مثلي بأن الفيلم كان يبتعد عن مساره".
قبل "ريش" أخرج عمر خريج المعهد العالي للسينما فيلمين قصيرين في العام ٢٠١١، والعام ٢٠١٤، لكن جزءًا من قدرته على التمسك بخياراته الفنية اكتسبه من خلال العمل بجد طوال ١٥ عامًا مع مخرجين بارزين في السينما والإعلانات "ما أقدرش أقول إني محظوظ لأني بشتغل طول الوقت زي المجنون" يقول عمر الذي التحق بمعهد السينما عام ٢٠٠٦، وكانت السينما في ذلك الوقت حسب تعبيره لا زالت تعتمد على الأنالوج، وعلى درجة عالية من الالتزام التقني.

بعد عام واحد من التحاقه بالمعهد كان أول موقع تصوير يشارك به كمتدرب في فيلم "هي فوضى" ٢٠٠٧ إخراج يوسف شاهين، وخالد يوسف "لم يخرج شاهين الفيلم كله لكنها كانت فرصة عظيمة إني أشوف صناعة فيلم بإنتاج ضخم". لاحقًا عمل عمر كمساعد لمخرجين على وزن شريف عرفة وساندرا نشأت وكاملة أبو ذكري، لكن تجربته السينمائية الأهم بالنسبة له هي عمله كمساعد مخرج في أفلام يسري نصر الله، وهي التجربة التي استمرت ٧ سنوات بداية من العام ٢٠٠٧. في الوقت نفسه عمل الزهيري مع مخرجين ينتمون للسينما المستقلة ومن بينهم أحمد عبد الله بداية من تجربة فيلم "فرش وغطا" (٢٠١٣) التي عمل فيها مساعد أول، وفيلم "آخر أيام المدينة" للمخرج تامر السعيد. ثم عمل منتجًا ومساعد مخرج في مجال الإعلانات لسنوات طويلة مع نجوم الصناعة بداية من المخرج الراحل أحمد المهدي وصولاً إلى المخرج علي علي. وهي الخبرة العملية التي مكنته من هضم تقنيات صناعة السينما بشكل احترافي، والاطلاع على أساليب إنتاجية متنوعة "فهمت كويس الفوارق ودور المخرج في كل مجال. وفهمت كويس نوع السينما اللي أحب أعمله".

سؤال الرجل الأبيض عن القضية!

ينتمي عمر بالتأكيد للمشهد السينمائي المستقل حسب ما تشير إليه خياراته الفنية في فيلمه الأخير، وأفلامه القصيرة السابقة. مع ذلك يغرد الفيلم خارج سرب السمات الغالبة على أفلام السينما المستقلة، فهو لا يعتمد الإيقاع البطيء المعتاد، كما أن الارتجال على لسان أبطاله الذين يقف معظمهم أمام الكاميرا للمرة الأولى يبدو أقل تكلفًا وأقرب إلى الواقع دون بروفات أو حوار مكتوب بشكل مسبق. تدور أحداث الفيلم في أجواء أشبه بالغرائبية التي لا يمكنك من خلالها تمييز الزمان والمكان، مع ذلك تظهر في كل لقطة علامات منثورة بعناية لتثير بداخل المشاهد علاقة مبهمة بمكان أو زمان ما دون التأكد من أنه يعرفه بالفعل. وهو جزء من لعبة ممتعة من الاكتشاف المتواصل التي يدعو الفيلم مشاهده إليها دون أن يضمن الوصول، لا لأن المتعة في الرحلة ولكن لأن الفيلم مبني حسب عمر على طريقة الأبواب المفتوحة، يأخذك واحد إلى الآخر لتبني قصتك الخاصة على مهل لكنها في النهاية قصتك أنت من زاوية نظرك. وبينما ينسج المشاهد حكايته،

لن يعدم وسيلة في العثور على قضية تعنيه أو قضايا تأخذه إليها العلامات في صمت سوريالي. فالفيلم لا يكتفي بالإشارات والرموز بل يعتمد نماذج كاريكاتورية مضخمة ربما لإرشاد أو لتضليل المشاهد نحو قضية ما. فهو لا يكتفي مثلاً بالإشارة إلى عمل الأب في مصنع وإنما يزرع مداخن المصنع داخل الشقة ويغمر هوائها بدخانه في كل المشاهد الداخلية في البيت. وعندما تذهب الأم للعمل كخادمة لدى الأغنياء أنت لا ترى بيتًا أو حتى فيلا في كمبوند، بل قصرًا منيفًا مليئًا بالخدم والحشم الملونين بمريول الخدمة الكاريكاتوري الأنيق، بينما ترى في علاقتهم وعلاقة أصحاب القصر بالقادمة الجديدة نموذج مباشر وفج للطبقية. وأنت لا تدرك أن الزوجة والأم –التي سيقدر لها أن تفقد زوجها بعد قليل في صورة دجاجة– مقهورة ومكبوتة وغير قادرة على التعبير من خلال جملة أو كلمة أو حتى إشارة جسدية بل من خلال الصمت المطبق والمريب والمثير للتوتر، صمت كاريكاتوري.

يعتمد عمر في فيلمه السوريالي على حضور كاريكاتوري للمعاني والإشارات وعلامات الزمان والمكان التي تغري المشاهد على الانتقاء والمزج بحرية وترضي نزوعه نحو التأويل والتفسير لكن الأهم أنها تورطه في علاقة عاطفية مباشرة مع ما يشاهده. يصر عمر على أن فيلمه لا يتحدث قضية وإنما عن بشر وعلاقاتهم بما يدور بداخلهم وبعالمهم الخارجي. هو يقول إنه من الصعب على المخرج أن يختزل فيلمه في موضوع أو قضية "دي دايمًا كانت خناقتي مع الأوروبيين. الأوروبي دايمًا يسألك: فيلمك بيحكي أنهي keywords؟ إجابتي إن الفيلم بيحكي عن بني آدمين ماكنتش دايمًا مرضية. إنما أنا فيلمي فعلاً بيحكي عن بني آدمين والبني آدمين مليانين مشاعر وتفاعلات وطبقات وأبعاد وقضايا. يبقى فيلمي بيحكي عن ٣٠٠ قضية مش القضية الواحدة اللي عاوزين يحصروا فيها الفيلم". لكن ما يعني عمر في الحقيقة ليس العثور على القضايا المختبئة خلف عوالم الشخصيًات، وإنما عنصر المفاجئة والتشويق الذي يساوي السينما بالنسبة له "أنا في الفيلم ده مهتم بالسينما، بالحاجات الممتعة أوي في السينما بإن المشاهد وهو بيتفرج يتفاجئ. في كل مشهد بحاول أعمل مفاجأة بالصوت أو الصورة أو المزيكا. أنا بحب أقتل التوقعات وده شيء مسلي لصانع الفيلم والمشاهد. ده السينما ودي الطريقة اللي اكتشفت بها علاقتي بالسينما خلال صنع الفيلم".

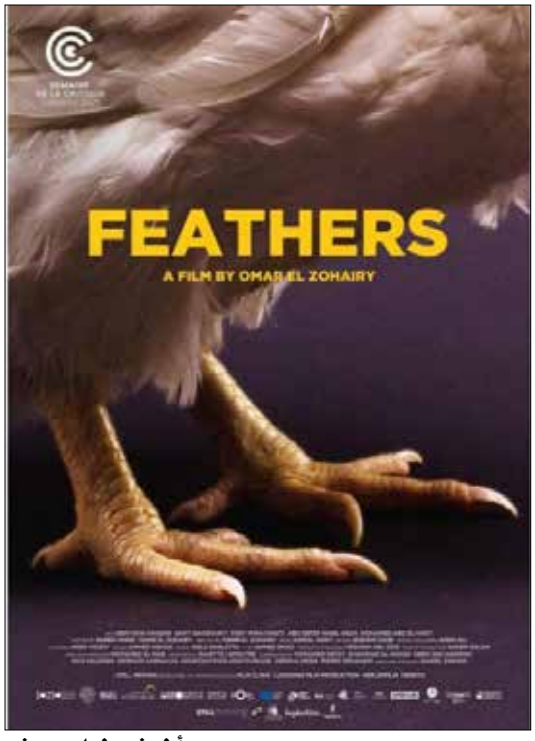
ما بين "الحريف" و"فرش وغطا"

لكن جزءًا من الطريقة التي نفذ عمر فيلمه بها مرتبط أيضًا بخياراته النابعة من ارتباطه بتراث السينما المصرية ولاسيما المستقلة. حاول أن يتمثل منها ما يحب وأن يقدم ما يشبه ردة الفعل على ما لا يحب. بشكل عام يحب عمر في كل لقاءاته الإعلامية الإشارة إلى علاقته المتجذرة بتراث السينما المصرية، وجزء من الإصرار على إبراز هذا الجانب الواضح في فيلمه الأخير مرتبط بعلاقته بمنظومة الدعم الأوروبي "بصراحة في التعامل مع الأوروبيين اللي بيبصوا لينا والسينما بتاعتنا على طريقة المواطن الأبيض مش عاوزهم يحسوا إني لقيط. لا أنا جاي من سينما كبيرة. لكن أنت اللي ما تعرفش السينما بتاعتنا فيها إيه، مع إنك لو شفت جنة الشياطين لأسامة فوزي هتفهم إننا جامدين وإن الفيلم ده كان ممكن يغير العالم. أنا دايما تجيلي أسئلة مستفزة معناها إننا ناس أقل بس احنا مش أقل.. وحتى على المستوى التقني الفوارق بيننا وبينهم مش كبيرة، لكن احنا بنتكسف".

مع ذلك يعتبر عمر أن نموذجه الأهم في السينما المصرية مجموعة المخرجين الذين شكلوا ما يعرف بالواقعية الجديدة؛ محمد خان، خيري بشارة، وعاطف الطيب لأنهم برأيه نجحوا في تحقيق معادلة السينما المستقلة بالكامل، وهي الاستقلال الفكري وتقديم سينما بجودة عالية غير معنية بإثبات أي شيء لأي سينما أخرى فضلاً عن حفاظهم على التواصل والاتصال فيما بينهم وكذلك مع تراث السينما المصرية ومع المجتمع "كانوا بيستخدمو نجوم لأن ده العرف وقتها لكن استقلالهم الحقيقي كان في نوع الفكر. فيلم الحريف لمحمد خان مثلاً شئنا أم أبينا هو فيلم مستقل مع أنه فيلم معمول كويس بمعايير السينما وفيه عادل إمام لكنه ينتمي فكريًا لسينما مختلفة عن السائد، مش لأن فيه مشكلات تقنية ولا لأنه معمول وحش ولا لأن دمه تقيل أو إيقاعه بطيء".

يدرك عمر أن الظروف الإنتاجية للسينما المستقلة في مصر صعبة، لكن الأصعب حسب تعبيره هو الظروف الفكرية التي أعاقت حركة هذه السينما إلى الأمام في الكثير من مراحلها. فاعتماد خطاب المظلومية والمؤامرة التي تحاك ضد السينما المستقلة حسب تعبيره، والانشغال الدائم بالعلامة التجارية "إحنا مستقلين إذن إحنا مختلفين" أدى لفترة طويلة إلى إنتاج أفلام بلا هوية "لا هي رايحة

ما بعد وضع حجر الأساس لمشروع الحمام بالكيلو 375



أفيش فيلم ريش

للأمام ولا راجعة للخلف" لكنها كانت تحترم نقديًا في إطار كونها تجارب مختلفة بينما لم يتقبلها الجمهور لأسباب كثيرة ليس من بينها المؤامرة على السينما المستقلة، بل في عدم جرأة هذه السينما في تقديم شيء مختلف، بل الاختباء خلف ما اعتاده الجمهور كمحاولة خجولة لتمرير السينما المستقلة مثلاً من خلال الاعتماد على ممثلين مشاهير. ويشير عمر إلى تجربة عمله كمساعد مخرج أول في فيلم "فرش وغطا" للمخرج أحمد عبد الله "مشكلة الجمهور مع الفيلم هي ظهور آسر ياسين بطريقة عكس اللي هما متعودين عليها. كنت أسأل نفسي لو ماكنش في آسر ولو كان في ممثل غير مشهور مش كان ربما يفرق؟ مش باقول ان المشكلة في آسر وإنما في طريقة التفكير".

ربما لهذا السبب اختار عمر لفيلمه مجموعة من الوجوه التي لم تظهر على الشاشة من قبل للعب كل الأدوار بما فيها الرئيسية، ثم إنه اعتمد أسلوبًا غير قائم على تدريب الممثل أو البروفات أو الحوار المكتوب سلفًا وإنما على ضبط بيئة المشهد بشكل دقيق ومفصل ثم دعوة الممثلين للتفاعل الحر دون تدخل ودون إعادة. وهو الأسلوب الذي اتبعته زميلته المخرجة أيتن أمين في فيلمها الأخير "سعاد" الذي يصفه بأفضل نتائج تجربة السينما المستقلة "سعاد يحكى قصة بممثلين مناسبين في مكان مناسب للقصة. مكنش ينفع يتعمل بممثلين مشهورين ولا كان ينفع يتصور في القاهرة فاتصور في مكانه الطبيعي في الزقازيق بناس من هناك، والنتيجة فيلم مبهر. لازم السينما المستقلة تعمل ده. أن يكون عندنا شيء مختلف فعلاً نقوله للجمهور. هنقول دا فيلم مفهوش ممثلين أنتو تعرفوهم ولا مكان أنتو عارفينه لكن فيه حكاية حلوة ما بتشوفوهاش في السينما التانية اتفضلوا". ويستدل عمر أيضًا بتجربة سامح علاء في فيلم ١٦ الحائز على السعفة الذهبية للفيلم القصير بمهرجان كان ٢٠٢٠، فالمستوى التقني المرتفع في الفيلم يواجه المفهوم السائد عن أن السينما المستقلة هي السينما الرخيصة، الفقيرة في الشكل والتقنيات. وهو الأمر نفسه بالنسبة لفيلم ريش. فمن حق المشاهد حسب عمر أن يستمتع بجودة الصوت والصورة لأن الاختلاف الحقيقي هو في فكرة الفيلم وفي أسلوب تعامله مع العالم. "السينما المستقلة المصرية حاليًا مش فقيرة ولا ضعيفة. سينما مفتوحة على العالم وعلى فرص الإنتاج المشترك وصناديق الدعم، وصناع أفلام أكثر قدرة في التعبير عن أنفسهم والدفاع عن رؤيتهم وتقنيات صناعة تتطور كل يوم لتقديم جودة عالية بسعر رخيص.. لكن مع وجود كل هذه العوامل يصبح العامل الأهم

هو وجود هوية فكرية لدى صناع السينما تعتمد على فكرة أننا نقدم سينما أخرى لا تتعارض مع السينما التجارية لكنها تقول أشياء مختلفة بأساليب مختلفة. لماذا يقبل المشاهد العربي على الفيلم الأجنبي؟ يتساءل عمر، لأنه يرى فيه شيء مختلف عن السينما المحدودة المتاحة أمامه. فالفيلم العربي إما كوميدي أو رومانسي أو أكشن بينما يقدم له الفيلم الأجنبي شيئًا مختلفًا يجذبه لمتابعته. " أنا بقول للجمهور في فيلم مستقل من بلدك بيقدم لك أفكار مختلفة وسينما مختلفة. ربما ده يكون مدخل لعلاقة معاه وده محتاج وقت كبير لأن لازم احنا كصناع أفلام نبذل مجهود عشان نفهم إحنا بنعمل الأفلام دي ليه؟ أنت بتعبر عن نفسك عن جيلك عن افكارك بالسينما بتاعتك والسينما دي معمولة عشان الزمن. مش علشان تثبت شيء لحد أو تدخل في منافسة وهمية مع سينما أخرى".

300 طريقة لعمل فيلم

أما الحديث عن غياب دعم الدولة كواحد من العقبات أمام السينما المستقلة بالنسبة لعمر، فهو أمر غير مجدي رغم الاعتراف به "لو قعدنا نعيط جنب المشكلة دي مش هنوصل لحل لأنها بالنسبة لي مشكلات وجودية. في الآخر اللي عاوز يعمل فيلم بيعمله. ومفيش فيلم في الدنيا سهل ولا فيلم هيبقى سهل حتى في وجود دعم الدولة. أنا بتعامل مع الأوروبيين ومع ذلك طلع عنينا في جمع فلوس الفيلم لمدة ٦ سنين، رغم أنهم في دول بتدعم السينما" مع ذلك يقول عمر أن هناك ٣٠٠ طريقة لعمل فيلم "لما أنا أعمل فيلم وينجح وأيتن أمين تعمل فيلم وينجح وسامح علاء وقبلنا أبو بكر شوقي وغيرهم وغيرهم مش ده دعم لأي مخرج مصري بعد كده؟ أي إنسان عنده فيلم وكتب الفيلم وعمل ملف وقدم على دعم للفيلم هيعرف يجيب دعم لكن الموضوع عمره ما هيبقى سهل لأن السينما شغلانة صعبة وشغلانة غالية". لكن الأهم من دعم الأفلام حسب عمر أن يكتشف صناع الأفلام هويتهم وأسلوبهم وخصوصيتهم من خلال صنع الأفلام "كل واحد فينا عاوز يعمل من أول فيلم أحسن فيلم ويروح مهرجان كان ويكسب أكبر جائزة.. كلنا عندنا الطموح دا وهو طموح صح. بس لو قعدنا نفكر بالطريقة دي مش هنعمل حاجة.. لأن في ناس بتكسر الدنيا بأفلام بالموبايل رغم إن بلادها بتدعم السينما".

ورغم جائزتين مرموقتين، وإشادة نقدية واسعة، ورغم حرصه على التحرر مما يرى أنه عوائق كبلت

بطلة فيلم ريش

السينما المستقلة وأفسدت علاقتها بالجمهور، لا يبدو عمر الزهيري مطمئنًا كفاية لرد فعل الجمهور المصري خلال عرض الفيلم الأول في مصر بعد أسابيع قليلة من خلال مهرجان الجونة ثم من خلال دور العرض "في فيلم ريش أنا مشيت ورا إحساسي دون خجل وفاجأتني النتيجة وردود الأفعال. أنا دايمًا بقول إني عملت الفيلم ده كأب وزوج وابن عن حاجة مش عاوزها تحصل لأي حد بحبه. علشان كده انبسطت قوي إن الناس وصلها اللي جوة الفيلم". لكنه يحسب حسابًا مختلفًا للجمهور في قاعات العرض المصرية، فربما أدت سيرة الجائزتين برأيه إلى رد فعل عكسي من الجمهور "خايف الجوايز تخلي الناس متحفزة جدًا ناحية الفيلم"، لكنه يراهن على جمهور معين "اللي بيحب السينما هيقف شوية عند الفيلم. في شوية عناصر هتخليه يهتم، زي الأسلوب اللي هو سينمائي جدًا ومختلف تمامًا عن المعتاد في السينما المستقلة، بإيقاع سريع ومفاجئات مستمرة وإيفيهات وضحك. لكن أهم حاجة في الفيلم إنه فيلم بسيط ومش معقد ولا بيتفذلك. أنا فيلمي مش غبي إنما لعبي.. مش هايكسر الدنيا لكن ليه جمهوره".

لكن يبدو أن رهان عمر الزهيري على الزمن أكبر من رهانه على علاقة الجمهور بفيلمه في اللحظة الحالية "أنا بعمل اللي أنا حاسه وبعد كده نشوف. بس تعالي نروح للاكستريم، لو الفيلم ده مانجحش عرضه في مصر هل ده هيأثر على الفيلم؟ لأ. أنا لا

من فيلم ريش

أملك شيء كل اللي أملكه إني أعمل فيلم كويس. لكن بالنسبة للجمهور فأنا كمان جمهور، وبحب اللمبي ومش فاهم ليه السينما التجارية وجودها يتنافى مع السينما اللي مش تجارية. ما أكيد واحنا عالبحر بنسمع عمرو دياب.. وفي عيد الميلاد بنرقص على حمو بيكا. ومن ثَم مقدرش أقول إن فيلم زي ده مطالب إنه يكون فيلم Pop".

أسأله عن كيف يرى الخطوة القادمة خاصة مع جوائز مرموقة قد تجعل التفكير في المشروع القادم أصعب، فيخبرني أنه تجاوز الصدمة منذ مشاركة فيلمه القصير في مهرجان كان ٢٠١٤، أما الآن فهو يشعر أنه أكثر استقرارًا. صحيح أن المخاوف تساوره بشأن الخطوة القادمة لكنه سيتغلب عليها بمواصلة الانغماس في العمل في الإعلانات كاستراحة من التفكير في السينما، قبل التفرغ لمشروعين جديدين بدأت أفكارهما في النمو. لكن واحد من الدروس المستفادة في تجربة "ريش" بالنسبة لعمر الزهيري هو رغبته في مواصلة العمل مع نفس فريق الإنتاج "رفضت عروض كتير بعد ريش من شركات إنتاج كبرى.. أنا عاوز أكمل شغل بنفس الطريقة، إني أعمل السينما اللي بحبها بطريقتي، ومع نفس فريق الإنتاج اللي خاطر معايا في مواجهة كل الضغوط".

دورة حياة الفيلم المستقل
كيف يواجه الصناع المصير المجهول

ناهد نصر

في أحد أيام شتاء العام ٢٠١٧، كنت أتحدث إلى صاحب "آخر أيام المدينة" تامر السعيد عن كيف يرى مستقبل السينما المستقلة وصناعها في مصر. لم يكن لدى المخرج الشاب إجابات، بقدر ما كان محملًا بالأسئلة المريرة والهواجس.

"السؤال الجوهري في رأيي هو كيف نخلق منظومة إنتاج تضمن تحقيق طموحنا السينمائي، بينما تتجاهل الدولة أفلامنا وتخضعها لنفس شروط السينما التجارية؟"، يواصل السعيد "فهل من العدل مثلًا أن نتوقع من صانع فيلم بلا مقابل وبلا فرص للعرض أو التوزيع أن يستمر على نفس المنوال؟ هل يستطيع صانع الفيلم في ظل هذه الظروف إنتاج فيلمه الثاني أو الثالث؟ هل يمكنني أن أصنع خمس أفلام في حياتي؟ أنا سعيد أني أعمل على الهامش لكن إلى أي مدى ستسمح الظروف أن يظل هذا الهامش قائمًا من الأساس؟"

. كان اللقاء مع السعيد، بعد أشهر قليلة من الأزمة التي أثارها اعتذار مهرجان القاهرة السينمائي الدولي في اللحظة الأخيرة وعلى نحو مفاجئ عن عرض فيلمه الروائي الطويل الأول الذي استغرق إنتاجه عشر سنوات وشارك في عشرات المهرجانات حول العالم وحصد الكثير من الجوائز، قبل أن ينتبه السعيد إلى أنه غير مسموح بعرضه في المدينة الوحيدة التي تلعب دور البطولة في فيلمه "القاهرة"، إذ لم يقدر للفيلم أن يحصل على تصريح رقابي بعرضه في دور العرض المصرية بأي شكل من الأشكال.

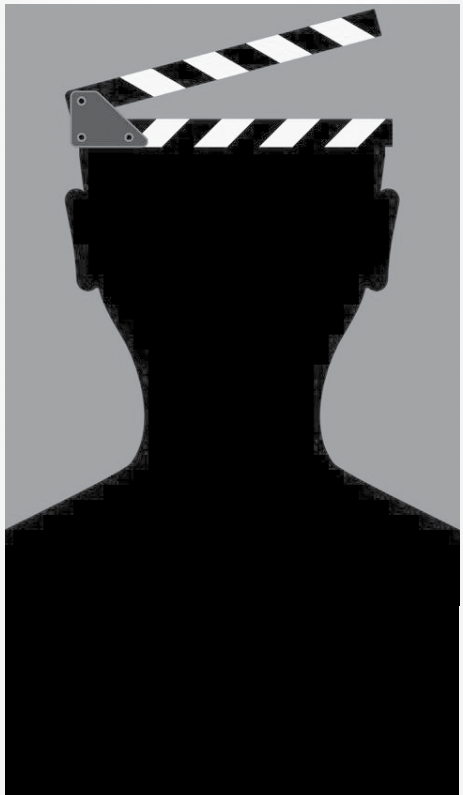
للفيلم المستقل دورة حياة تختلف قطعًا عن غيره تحكمها سلسلة معقدة من الخطوات غير المضمونة. فليس هناك طريق مختصر لإنتاج فيلم، لأن كل الطرق يحكمها التشكك والانتظار. يولد الفيلم المستقل مجهول المصير من لحظة تشكل الفكرة مرورًا بكل مراحل الإنتاج وحتى وصوله إلى الجمهور إن قدر له ذلك.

معضلة الدعم الخارجي:

في إطار ظروف إنتاجية شبه مستحيلة محليًا، يصبح الاعتماد على فرص الدعم الخارجي من خلال صناديق الدعم أو الإنتاج المشترك هي النافذة الأهم لتمكين صناع الأفلام في السينما المستقلة من إنتاج أفلامهم. لكن هذه النافذة مغلقة بدورها على سلسلة من الإجراءات المعقدة التي تحكمها رؤية الممول لما هي الأفلام التي يمكنه إنتاجها وبأي طريقة. مثلًا تطلب فيلم "سعاد" لأيتن أمين سنوات قبل أن يتمكن من الحصول على أي نوع من الدعم الإنتاجي، كانت أمين بالتعاون مع السيناريست محمود عزت قد انتهت من كتابة الفيلم في العام ٢٠١٥، أي بعد عامين فقط من عرض فيلمها الروائي الطويل الأول "فيلا ٦٩". لكن كان لزامًا على المخرجة وفريق عمل الفيلم الانتظار حتى عام ٢٠١٨ للحصول على المنح الأولى لإنتاجه من خلال منصة مهرجان الجونة والتي كانت بالكاد تكفي لبدء التجهيزات الفعلية للفيلم. حصل الفيلم لاحقًا على المزيد من الدعم الإنتاجي لينتهي العمل عليه في العام ٢٠٢٠. عندما سألت أيتن في العام الماضي بعد الإعلان عن مشاركة "سعاد" رسميًا في مهرجان كان، عن السبب في تعطل تمويل إنتاج الفيلم كل هذه السنوات قالت إنها رغبت من خلال فيلمها الجديد في استكشاف لغة سينمائية مختلفة عن تلك التي ميزت فيلمها الأول. لكن هذه الرغبة في الاستكشاف والتجريب بالذات هي التي أعاقت دعم الفيلم "لم يجد المنتجين الأجانب في أسلوب إخراج فيلمي الأول ما يعزز الطريقة التي أرغب بها عمل فيلمي الثاني. فهو مختلف تمامًا في أسلوب السرد والبناء واختيار الممثلين. اعتبروا أنه لا يوجد دليل ملموس على قدرتي صنع فيلمي كما أريد. استغرق الأمر سنوات لكسر التوقعات". الآن بعد أن صار فيلم "سعاد" هو الأول لمخرجة مصرية الذي يختار رسميًا في مهرجان كان تشعر أمين بالامتنان لإصرارها على تنفيذ فيلمها وفق رؤيتها مع أن الثمن كان ٦ سنوات من الانتظار.

تامر السعيد: السؤال الجوهري في رأيي هو كيف نخلق منظومة إنتاج تضمن تحقيق طموحنا السينمائي، بينما تتجاهل الدولة أفلامنا وتخضعها لنفس شروط السينما التجارية؟

"كاميرا رشيقة، سلسة، وقريبة وشخصية ترسم صورة متحركة وحيوية لشباب مصر. تبني أيتن أمين بعناية عالمًا غنيًا تمتزج فيه التقاليد المحلية بالآمال الكونية. هنا فتاة صغيرة تحلم، تأمل في الغواية والإرضاء، تطمح في أن تكون محبوبة، أن تتزين، وأن تولد من جديد في قلب العالم، في الإسكندرية الفخمة يمكنك سماع الحياة، والإنصات إلى أصوات المدينة بالخارج ممتزجة بصمت بطلة الفيلم، وصمت المخرجة. هنا ميلاد دليل آخر على أن هناك حاجة إلى المزيد من تلك النماذج التي تبرز الطاقة الديناميكية للمشهد السينمائي المصري الشاب والصاعد" هكذا جاء تعليق إدارة مهرجان كان على أسباب اختيار "سعاد" رسميًا من بين ٥٦ فيلمًا للمشاركة في الدورة الـ٧٣



للمهرجان
الفرنسي العريق.
واجهت المخرجة مي زايد
تجربة شبيهة خلال إنتاج فيلمها التسجيلي الطويل الأول حاصد الجوائز "عاش يا كابتن"، والذي استغرق إنتاجه ست سنوات، وتدرك هي أنها كانت ضرورية لمتابعة تطور الشخصية الرئيسية في الفيلم عام بعد آخر، لكنها لا تنكر أن تأمين التمويل الكافي لإنتاج الفيلم لم يكن أمرًا سهلًا. تحدثت إليها عقب الإعلان عن العرض الأول للفيلم في مهرجان تورنتو صيف ٢٠٢٠ وكانت لا تزال تلتقط الأنفاس بعد عناء الانتهاء من فيلم مرهق. "باءت كل محاولاتي للحصول على تمويل للفيلم بالفشل خلال السنوات الثلاث الأولى.. واحد من أهم أسباب رفض المنتجين الأجانب دعم الفيلم هو أنهم لا يفهمون لماذا علينا أن نصنع فيلمًا عن فتيات عربيات سعيدات وقويات بدلًا من التركيز على زوايا تعرضهن للقهر أو التحرش والاستغلال". يقدم الفيلم قصة نجاح لمجموعة من بطلات رفع الأثقال اللاتي وصلن إلى العالمية من قلب حديقة جرداء متربة في أحد الأحياء العشوائية بالإسكندرية. كانت مي بينما تبحث عن فرص لتمويل إنتاج فيلمها تواصل التصوير، لكنها لم تكن مقتنعة بأن على المخرج أن يصنع فيلمًا بالكامل بالاعتماد على موارده المحدودة "رحلة إنتاج فيلم مستقل درس شاق، لكن من الضروري لكل صانع أفلام أن يتعلمه حتى يتمكن من إنجاز المزيد من

مي زايد: أهم أسباب رفض المنتجين الأجانب دعم فيلم "عاش يا كابتن" أنهم لا يفهمون لماذا علينا أن نصنع فيلمًا عن فتيات عربيات سعيدات وقويات، بدلاً من التركيز على القهر والاستغلال

الأفلام".
تمخضت التجربة
الصعبة بالإضافة إلى "عاش يا
كابتن" عن كليو ميديا وهي شركة إنتاج أسستها مي بهدف إنتاج أفلامها، ودعم صانعات الأفلام لإنتاج أفلامهن "هناك ضرورة لأن تعبر السينما عن صوت النساء من خلال صانعات أفلام" تقول مي.
على نفس المنوال واجهت المخرجة السودانية مروى زين مصيرًا مؤرقًا خلال إنتاج فيلمها "أوفسايد الخرطوم". قضت مروى شطرًا كبيرًا من حياتها في مصر، حيث درست في المعهد العالي للسينما بالقاهرة وأخرجت أفلامها القصيرة الأولى. لكن فيلمها التسجيلي الطويل الأول والذي يتناول قصة ثبات فريق كرة قدم نسائي سوداني في مواجهة تحديات صعبة، لم يلق ترحيبًا من المنتجين الأجانب في البداية لأنه حسب تعبيرها يكسر التوقعات الغربية عن تناول نساء عربيات في السينما. قررت مروى أن تستثمر مدخراتها القليلة في تأسيس شركة إنتاج سينمائي في السودان ORE Production أملًا في العثور على شريك أجنبي للإسهام في إنتاج الفيلم بشرط أن تحافظ على موقعها كمنتج رئيسي له الكلمة العليا. لكن الأمر لم يخلُ من مخاطرات أبرزها محاولات التدخل في رؤية المخرجة والتي قاومتها مروى بعناد "أنا بالتأكيد ممتنة للعائلة الدولية التي احتضنت الفيلم، لكنني أعي جيدًا أن لكل منحة ولكل إنتاج مشترك شروط. وعندما لا تشبهني أو تشبه فيلمي أنسحب فورًا مهما كانت الحاجة للدعم المالي شديدة". اعترفت لي المخرجة الشابة بينما كان فيلمها يعرض بمهرجان القاهرة السينمائي الدولي عام ٢٠١٩ بأنها تعرضت لخسائر بسبب إصرارها على مواقفها في بعض الأحيان لكنها في النهاية ترى أنه "على صانع الأفلام أن يعرف جيدًا متى عليه أن يقول لا بارتياح".
ورغم أن المخرج مروان عمارة تمكن من إنتاج فيلمه الروائي الطويل الأول "الحلم البعيد" - بمشاركة المخرجة جوانا دومكى- بميزانية يقول إنها كبيرة نسبيًا لفيلم مستقل بفضل الإنتاج المشترك، فإنه لم يسلم من المنغصات خلال رحلة البحث عن تمويل لفيلمه. لم تكن الشكوك هذه المرة تتعلق بمحتوى الفيلم وإنما بأسلوب صنعه الذي يمزج بين عناصر الفيلم الروائي والتسجيلي "لم يكن من السهل إقناع المنتجين، ولا الرقابة، ولا حتى فريق العمل بفيلم لا

يمكن اعتباره روائيًا بالكامل ولا تسجيلي بالكامل. يزداد الأمر صعوبة عندما يتعلق بمخرج على أول الطريق نسبيًا، كانوا يسألون باستمرار عن نوع الفيلم، ثم يتكفلون بإسداء النصائح لتصحيح ما اعتبروه أخطاء في رؤية المخرج". افتتح الفيلم عروضه العالمية بمهرجان كارلوفي فاري المرموق، وعرض للمرة الأولى في الشرق الأوسط من خلال مهرجان الجونة السينمائي عام ٢٠١٨. عندما التقيت مروان عقب عرض فيلمه في الجونة كان فخورًا لتمكنه من إنجاز الفيلم وفق رؤيته. "في أفلامي الثلاثة السابقة حاولت كسر القواعد لخلق لغة سينمائية جديدة. وفي الحلم البعيد أيضًا رغم أنه يتعامل مع مكان وزمان محددين كان هدفي من خلال أسلوب صنع الفيلم أن أقدم عملًا يتجاوز حدود الزمان والمكان".

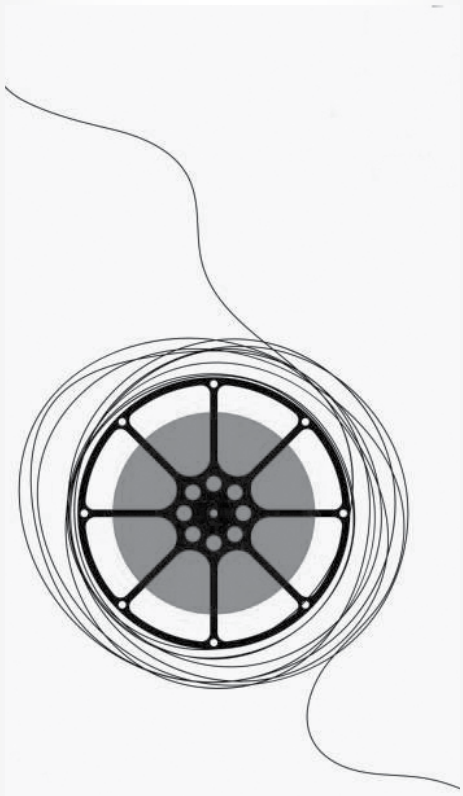
منصات التطوير.. منصات التدجين

وفي كثير من الأحيان تتحول ما يعرف بورش ومنصات تطوير السيناريو إلى عقبة حقيقية خاصة أمام صناع الأفلام على أول الطريق. فمن خلالها يلتقي المخرجون والكتاب بخبراء دوليين في صناعة السينما وتخضع أفلامهم لمراجعات وآراء ونصائح متنوعة بهدف خروجها بالصورة المثلى، لكنها في واقع الأمر تربك الصناع وتفقدهم البوصلة بدلًا من أن تعمل على تدعيم رؤيتهم. على سبيل المثال تطلب إنتاج الفيلم التسجيلي الأول للمخرج محمد زيدان "عندي صورة" سبع سنوات ضاع جزء كبير منها هباء على أعتاب منصات التطوير. مارك لطفي مؤسس شركة فيج ليف، ومنتج الفيلم يرجع السبب الرئيسي لتعطيل إنتاج الفيلم إلى منصات تطوير السيناريو الدولية "صحيح أن عدم الاستقرار السياسي خلال العام ٢٠١١ لعب دورًا في إبطاء وتيرة الإنتاج، لكنه لم يكن السبب الرئيسي. وإنما التدخلات المتضاربة للخبراء الدوليين في منصات تطوير السيناريو. كل واحد يرغب في إحداث تغييرات في السيناريو ليتوافق مع ما يرون أنه سيكسب الفيلم ما يعرف بالجاذبية الدولية. عندما تشارك في تلك المنصات فإنك تتعامل مع خبراء لديهم رؤيتهم الخاصة. وإذا كنت مخرجًا للعمل الأول أو الثاني أو الثالث فإن تلك النصائح لا تفيد بالضرورة فيلمك. لأنها تقتل الخبرة الطازجة التي تدفع مخرج شاب لارتياد آفاق جديدة غير معلبة" يقول مارك الذي يؤكد أنه كانت لدى فريق عمل الفيلم النية للاستفادة من منصات التطوير "لكننا اكتشفنا أن كل شخص يرغب في صنع الفيلم وفق رؤيته وهو ما حولهم إلى أداة ضغط وليس دعم. في النهاية قررنا إنتاج الفيلم بالاعتماد على مواردنا المحدودة على أن يعكس رؤية صناعه المهتمين أكثر بأن يكون لفيلمهم جاذبية محلية كأولوية".

العقبات الإنتاجية لا تتوقف عند التمويل، بل تشمل أيضًا ظروف وبيئة الإنتاج خاصة عندما يتعلق الأمر بمشاركة النساء في المواقع القيادية، في عملية صنع الأفلام..

تكلف الفيلم حسب مارك أقل من ٣٠ ألف جنيهًا مصريًا، بينما تبرع معظم أعضاء الفريق الرئيسين بمجهودهم دون مقابل "لو طلب مني إعادة إنتاج هذا الفيلم الآن، لن أنصح المخرج بالسعي نحو استشارات خبراء لا يتعاملون مع مخرج الفيلم على أنه مخرج الفيلم".

التقيت مارك وزيدان وباقي فريق العمل بينما يحتفلون بحصول فيلمهم على جائزة أفضل فيلم تسجيلي عربي بالدورة الأولى لمهرجان الجونة السينمائي عام ٢٠١٧. قال لي زيدان إنه رغب في أن يصنع فيلم سيرة ذاتية بأسلوب غير تقليدي "لم يكن من بين أهدافي دعوة شخصيات الفيلم للجلوس على كرسي والإجابة على أسئلتي. كان هذا قرارًا واعيًا. مع ذلك لم يكن هدفي إنتاج فيلم مختلف بل تحرير فيلم السيرة الذاتية التسجيلي من التوقعات المسبقة التي تحد من قدرتنا على الاستكشاف والتجريب.. في النهاية لا ينبغي أن تكون هناك طريقة واحدة لعمل فيلمك".



من جيبي وجيوب أصدقائي

مع ذلك يحاول بعض صناع الأفلام في السينما المستقلة خلق طرق بديلة لإنتاج أفلامهم

دون
اللجوء
لعجلة الملاهي الدوارة
للدعم الأجنبي أو دعم الشركات الكبرى المحلية. في يوليو ٢٠١٨ أصدرت شركة حصالة، منتجة فيلم "ليل خارجي" للمخرج أحمد عبد الله بيانًا حول ظروف إنتاج الفيلم جاء فيه "حينما ظهرت فكرة فيلم ليل خارجي كان هناك اتفاق بين فريق العمل أن نقوم بتجريب شكل إنتاج مغاير عن طرق الإنتاج المعهودة، تلك التي أصبحت تضيق يومًا بعد يوم، وتصبح أكثر صعوبة خاصة على صانعات وصناع الأفلام الأصغر سنًا؛ لذا فقد اتخذنا قرارًا واعيًا أن نقوم بإنتاج الفيلم وتوفير ميزانيته معتمدين على الجهود الذاتية، رغبة منا في التجريب والعثور على طرق وبدائل أخرى".

مروى زين: ممتنة للعائلة الدولية التي احتضنت الفيلم، لكنني أعي جيدًا أن لكل منحة ولكل إنتاج مشترك شروط، وعندما لا تشبه فيلمي أنسحب فورًا مهما كانت الحاجة للدعم المالي شديدة

كان يمكن للمخرج أحمد عبد الله في فيلمه الروائي الطويل الخامس وبعد تجارب سينمائية مهمة تكلف بعضها ميزانيات إنتاجية ضخمة بدعم شركات إنتاج وتوزيع كبرى أن يستغل ما حققه عبر السنوات في الاستعانة بشركة إنتاج كبرى لفيلمه الجديد، لكنه قرر الانتصار للتجريب والاستكشاف الذي ميز مسيرته السينمائية. لجأ لـ"حصالة" التي أسسها قبل سنوات مجموعة من صناع الأفلام الشباب وعلى رأسهم المخرجة والمنتجة هالة لطفي صاحبة الخروج للنهار (2012) بهدف دعم الأفلام المستقلة. اعتمدت خطة الإنتاج على مساهمات الأصدقاء المالية والفنية، واعتماد جدول زمني متقطع للتصوير حسب توافر المال اللازم، بالإضافة
إلى الدعم الذي
تلقاه الفيلم من مؤسسة غير
سينمائية تحمست للتجربة (وكيل إحدى شركات الكاميرات العالمية في الشرق الأوسط)، والتي صور الفيلم كاملًا بمعداتها وعدساتها المخصصة للسينما. تم تصوير الفيلم بالكامل في ثلاث سنوات، لكن مرحلة ما بعد الإنتاج (المونتاج، وضبط الصوت والألوان) تطلبت الاعتماد على مصادر دعم مالي وفني إضافية تم تأمينها من جهات تمويل عربية ومحلية.

حصل الفيلم على جائزة أفضل ممثل بمهرجان القاهرة السينمائي الدولي بالإضافة إلى جوائز أخرى خلال جولته بين المهرجانات الدولية. التقيت المخرج أحمد عبد الله عقب العرض الأول لفيلمه بمهرجان القاهرة السينمائي الدولي وكان متحمسًا للتجربة دون أن يعتبرها درسًا في الإنتاج "لا أعتبر تجربة ليل خارجي نموذجًا إنتاجيًا يحتذى به، بقدر ما آمل في أن يكون ملهمًا لأسلوب مختلف لصناعة الأفلام يخرج الصناعة من أزمتها المرتبطة بسيطرة أنماط إنتاجية معينة ثبت أنها جزء من المشكلة وليست طريقًا للحل".

بعد "ليل خارجي" بعام واحد، أطلقت حصالة فيلمها التالي "الشغلة" وهو الفيلم التسجيلي الطويل الأول للمخرج رامز يوسف، بينما لعب دور المنتج الإبداعي للفيلم المخرج محمد رشاد. التقيت رشاد والمخرجة هالة لطفي خلال العرض العالمي الأول للفيلم بمهرجان شرم الشيخ ٢٠١٩ وكانت متحمسة للحديث عن ضرورة إيجاد أشكال بديلة للإنتاج من قبل صناع الأفلام لا تعتمد على المنافسة غير العادلة على كعكة الإنتاج الدولي الصغيرة. تم إنتاج "الشغلة" على طريقة حصالة، محمد رشاد الذي أنتجت حصالة فيلمه الطويل الأول "النسور الصغيرة" قرر دعم زميله المخرج رامز يوسف في خروج فيلمه الطويل الأول إلى النور كمنتج إبداعي. وهي الفكرة التي تقول لطفي أنها جزء من أهداف تأسيس حصالة "بعد إنتاج فيلمي الخروج للنهار وجدنا ضرورة للاستفادة من خبرة السنوات التي قضيناها في إنتاج الفيلم لدعم مخرجين آخرين لإنتاج أفلامهم الأولى، على أمل أن يحاول هؤلاء دعم مخرجين آخرين وهكذا". تطلب إنتاج "الشغلة" ست سنوات بميزانية محدودة فضلاً عن الاعتماد على جهود الزملاء. واستطاع رشاد في موقع المنتج الإبداعي أن يضمن جودة نسبية للفيلم بميزانية

محدودة لكن التجربة جعلته أكثر تشككًا في إمكانية صنع المزيد من الأفلام بالاعتماد على دعم وجهود الزملاء "محدودية الإمكانات مشكلة كبيرة، لأنه يمكنك أن تصنع فيلمًا بمساعدة الأصدقاء، لكن لا يمكنك بأي حال أن تواصل صنع الأفلام بهذه الطريقة. فالأصدقاء بدورهم يحتاجون إلى المال ليتمكنوا من العيش ومن التطور المهني خاصة في مثل هذه الظروف"، يشعر رشاد بالإعجاب الشديد بتجارب الإنتاج الذاتي مثل تلك التي اتبعها أحمد عبد الله في فيلم "ليل خارجي"، ومحمد حماد في فيلم "أخضر يابس" لكنه لا يعتبر تلك التجارب صالحة للتطبيق في كل الحالات "لا يتمتع كل صانع أفلام بالقدرة على إيجاد بدائل إنتاجية. كما أن تلك الطريقة في الإنتاج لا تصلح لكل فيلم لأنها تعني وضع السينما التي نصنعها في مستوى إنتاجي محدد لا يمكن الخروج عنه وهو أمر مرعب" يقول رشاد بينما عينه على مصير فيلمه الطويل القادم.

المخرجة هالة لطفي التي تسعى بدورها منذ عام ٢٠١٥ لتأمين الموارد الكافية لإنتاج فيلمها الثاني، مؤمنة أيضًا بأن دعم الأصدقاء لا يكفي لإنقاذ صناعة السينما "من غير الممكن أن توفر إسهامات الأصدقاء ٢ مليون جنيه مثلًا لإنتاج فيلم إذا تطلب ذلك، وبالتالي فإن سقف الإنتاج سيظل محدود في أطر معينة. بينما نخسر الكثير من المواهب المضطرة للعمل في السوق لكسب المال على حساب مشاريع أفلامهم التي تتعطل لسنوات". مع ذلك ترى لطفي أن هناك طريق ثالث ينبغي وضعه في الاعتبار "على صناع الأفلام الشباب أن يفكروا في وضع خطة قابلة للتطبيق لتجاوز قيود صناديق دعم الأفلام والتغلب على المساومات التي تفرضها السينما التجارية. دون ابتكار خطة عمل جماعية فإن الأمل وحده لن يكون كافيًا للمستقبل".

في مقابلة لي مع المنتج والسيناريست محمد حفظي رئيس مهرجان القاهرة السينمائي الدولي خلال الدورة الـ٤١ عام ٢٠١٩، أي قبل جائحة كورونا، سألته عن السبب برأيه في العدد المحدود من الأفلام المصرية التي تنتج سنويًا وكيف يمكن تجاوز العقبات التي تواجه إنتاج الأفلام خاصة في السينما المستقلة، قال حفظي بحسم "السينما المستقلة في أزمة، فهي تحتاج إلى قدر أكبر من الحرية والمرونة ونوافذ أوسع للتوزيع وعقبات أقل" لكنه في الوقت نفسه أشار إلى أن السبيل إلى ذلك لن يتم الوصول إليه إلا من خلال صناع السينما المستقلة أنفسهم الذين يتشاركون نفس الرؤى والتصورات

للفيلم المستقل دورة حياة تختلف عن غيره، تحكمها سلسلة معقدة من الخطوات غير المضمونة. فليس هناك طريق مختصر لإنتاج فيلم، لأن كل الطرق يحكمها التشكك والانتظار

"على صناع السينما المستقلة أن يقرروا فيما بينهم أشكالًا جماعية لمناقشة الحلول والخروج بخطط عمل ومشاريع مشتركة، يمكنها لاحقًا أن تحظى بدعم المزيد من المثقفين والشخصيات العامة. تلك هي الطريقة الوحيدة التي يمكن من خلال التأثير على صنع القرار.. مع الأسف حتى الآن لا أرى أن هناك أي وجود لمثل هذه الأشكال الجماعية لمناقشة أي شيء".

المرأة في السينما.. خيارات صعبة

لكن العقبات الإنتاجية لا تتوقف عند التمويل، بل تشمل أيضًا ظروف وبيئة الإنتاج خاصة عندما يتعلق الأمر بمشاركة النساء في المواقع القيادية في عملية صنع الأفلام. المخرجة والمنتجة ندى رياض تحكي عن الصعوبات التي واجهتها كمخرجة خلال إنتاج فيلمها الروائي القصير "فخ" الذي شارك في مسابقة أسبوع النقاد بمهرجان كان عام ٢٠١٩، كانت ندى قبل تجربتها تلك قد أخرجت فيلمها التسجيلي الطويل الأول "نهايات سعيدة" الذي افتتح عروضه العالمية بمهرجان إدفا المرموق بامستردام وشارك في ٢٠ مهرجان دولي آخر، قبل أن يفشل في الحصول على تصريح رقابي بالعرض في مصر من خلال أيام القاهرة الذي تنظمه سينما زاوية عام ٢٠١٦ ويختص بعرض أبرز الأفلام العربية وأحدثها إنتاجًا.

تقول
نـــــــدا
"المخرجات النساء عادة ما
يكون متوقعًا منهن تقديم قصص رومانسية
في إطار دراما اجتماعية. المخرجة يجب أن تكون
دبلوماسية عندما تعبر عن نفسها. لكنني لست كذلك.
فيلمي يتحدث عن علاقة مؤذية بين رجل وامرأة، وفي
هذا النوع من العلاقات لا يبدو العالم بالطريقة التي
نعتاد مشاهدتها في الأفلام. الطرف الذي يقع عليه
الأذى لا يمكنه أنه
يتأمل الجمال، في
ظل شعوره بالضغط
والقهر".
كمخرجة امرأة واجهت
ندى بعضًا من هذا
الضغط خلال تصوير
فيلمها الذي يحتوي
على بعض المشاهد
الحميمية في إطار
العلاقة المؤذية بين
البطلين. منتج الفيلم
أيمن الأمير، شريك
ندى في الحياة وكذلك
في شركة "فلوكة"
للإنتاج يتحدث عن
التجربة المؤلمة "كنت
نعرف أن التصوير في
شوارع العجمي تحديًا
كبيرًا لكنه كان متوقعًا إلى حد ما" ما لم يكن متوقعًا
هو صعوبة الإبقاء على فريق عمل يقبل التصوير في
فيلم يحتوي على مشهد حميمي "في البداية واجهنا
صعوبة كبيرة في العثور على ممثلة تقبل القيام
بالدور، بعضهن اعتذر في اللحظات الأخيرة، وبعضهن
قبل القيام بالدور ثم طالبن بتغييرات في المشاهد
خلال البروفات ومن بينهن ممثلات شهيرات"، غير
أن التجربة الأصعب كانت عندما قبلت ممثلة القيام
بالدور ثم بعد تصوير أغلب مشاهد الفيلم أصرت على
حذف المشهد الأخير "فجأة بدأ عدد من أعضاء فريق

في كثير من الأحيان تتحول ما يعرف بورش ومنصات تطوير السيناريو إلى عقبة حقيقية خاصة أمام صناع الأفلام على أول الطريق.. في واقع الأمر تربك الصنّاع وتفقدهم البوصلة بدلًا من تدعيم رؤيتهم

العمل
في دعم
موقف الممثلة. فقررنا وقف
التصوير، لكنهم بادروا بتحطيم الديكورات
والمعدات بموقع التصوير. كانت لحظة صعبة جدًا
لكن لم يكن هناك مجال للمساومة على قيمنا ورؤيتنا
لتنفيذ الفيلم".
ترى ندى من ناحيتها أن كونها مخرجة امرأة زاد من
صعوبة الموقف "فريق العمل المكون في غالبيته من
الرجال يتوقع من مخرجة امرأة أن تخضع للضغط
تمامًا مثلما يحدث للنساء في المجتمع. وفي نفس
الوقت من الصعب على ممثلة أن تتحمل مواصلة
العمل في فيلم بينما ينظر زملائها في الفريق لدورها
بطريقة غير مريحة".
كان الثمن أن يعاد تصوير الفيلم من البداية بفريق
جديد وممثلة جديدة "تطلب الأمر عدة أشهر وكل
مدخراتنا للبدء من جديد لأن معظم الأموال الخاصة
بالإنتاج كانت قد أنفقت بالفعل على التصوير" غير أن
ندى وأيمن كانا يشعران بفخر كبير خلال لقائي بهما
عقب الإعلان عن مشاركة فيلمهما في مهرجان كان،
إذ تم اختياره مع ٧ أفلام أخرى من بين ١٠٦٥ فيلمًا
تقدمت لمسابقة أسبوع النقاد.
لا تقتصر الضغوط على النساء العاملات في
السينما المستقلة، لكنها تمثل نمطًا متكررًا في
عمل المرأة في الحقل السينمائي بشكل عام. قبل
عامين التقيت النجمة منة شلبي بمناسبة الإعلان
عن تكريمها بمهرجان أسوان الدولي لسينما المرأة،
وفي إطار حوارنا سألتها عن هل تشعر بأنها حققت
ما كانت تطمح إليه كممثلة في مشوار فني بدأ في
العام ٢٠٠١. أجابت الممثلة الشابة التي عملت مع
مجموعة من أهم المخرجين على وزن أسامة فوزي،
ومحمد خان، ورضوان الكاشف، ويسري نصر الله،
ومروان حامد، وهالة خليل، وكاملة أبو ذكري،
وغيرهم "فكرة إلى أي مدى حققت أحلامي تخضع
للكثير من المتغيرات المرتبطة بصناعة السينما
نفسها" تقول منة التي تشير إلى أنها في بداية
عملها بالسينما كانت هناك مساحة لأن تشارك في
فيلمين أو أكثر في السنة بينما في الوقت الحالي
مجمل ما ينتج من أفلام لا يتجاوز الـ50 فيلمًا.
وتضيف "في السابق أيضًا كان لدى المجتمع قابلية
للسماح بمستوى معين من الجرأة لم يعد موجود
حاليًا. صار لزامًا على الممثلة أن تفكر كثيرًا

في طبيعة الأدوار وفي الطريقة التي ستؤدي بها الأدوار وكيف ستظهر على الجمهور. وبناء على هذه المعادلة الصعبة، الإنتاج وطبيعة ما يتقبله المجتمع أشعر أنني لم أحقق ربع ما أطمح في تحقيقه".

في العام الماضي قررت مجموعة من ٩ مخرجات من دول عربية مختلفة وفي المهجر، تجمع بينهن معاناة تجارب إخراج أفلامهن الأولى والقيود المفروضة على النساء في السينما تأسيس مبادرة باسم "راويات". ترغب المخرجات من خلال المبادرة مساندة بعضهن البعض في إنتاج العمل الثاني، قبل أن تتسع المبادرة لدعم غيرهن من صناع وصانعات الأفلام. ضمت المبادرة كوثر يونس من مصر، ونزيهة عريبي من ليبيا، ياسمين شويخ من الجزائر، دانييل دافي، ومريم الحاج من لبنان، دينا ناصر من الأردن، أريج صحيري من تونس، ولينا سويلم، ودوروتيه ميريام كيلو من الجزائر/ فرنسا. عندما تحدثت إليهن عن الأسباب في كون المبادرة تضم صانعات أفلام أنجزن أفلامهن الأولى على وجه التحديد، كان حاضرًا بالتأكيد الصعوبات الإنتاجية القائمة في العمل الأول والتي تزداد مع البدء في إنجاز الفيلم الثاني. لكنهن أجمعن على وجود تحديات كبيرة تواجههن في ظل المناخ الضيق الذي تعمل في ظله النساء في مجال السينما الذي يسيطر عليه الرجال بشكل أساسي. من بين تلك التحديات اضطرار صانعات الأفلام الدائم لوضع الأطر الثقافية للمجتمع في خلفية تفكيرهن عند التطرق لأي موضوع في أفلامهن، فضلًا عما تتعرض له النساء داخل دوائر الصناعة من أحكام مسبقة وأفعال مسيئة مرتبطة بكونهن نساء. بالإضافة إلى الضغوط الاجتماعية التي تضطر النساء في كثير من الأحيان للوقوف بين خيارات التفرغ لتكوين أسرة وبين عملهن في السينما. قالت لي المخرجة اللبنانية مريم الحاج "من المهم جدًا أن نساند بعضنا البعض لإنجاز الفيلم الثاني. فبعد الفيلم الأول نفقد الكثير من صانعات الأفلام تحت وطأة الضغوط المتعلقة بالصناعة من جهة وبالمجتمع والأسرة من جهة أخرى". مع ذلك تأمل المخرجات التسعة في أن تتطور المبادرة في المستقبل لتشكل نواة حقيقية لدعم صناع وصانعات الأفلام دون تفرقة في ظل مناخ إنتاجي قاسي. تقول المخرجة دينا ناصر "نريد كسر الصورة النمطية المفروضة علينا بأن المبادرة النسائية تقتصر على النساء. هدفنا هو خلق مناخ بديل ولكنه شامل حيث يوجد متسع للجميع".

بعد أن صار فيلم "سعاد" هو الأول لمخرجة مصرية الذي يختار في مهرجان "كان"، تشعر أيتن بالامتنان لإصرارها على تنفيذ فيلمها وفق رؤيتها رغم أن الثمن ست سنوات من الانتظار

بالإضافة إلى العقبات الإنتاجية ومحدودية الموارد والفرص والمناخ الثقافي الضاغط، وعدم عدالة منظومة التوزيع، تبقى الأطر القانونية الخانقة والممارسات الرقابية الضاغطة من العوامل المعيقة لتطور المشهد السينمائي المستقل خاصة في غياب رؤية صديقة وداعمة لوجود منتج فني يعبر بشكل حقيقي عن صوت هؤلاء الصناع ورؤية جيلهم وتطلعاته.

في شهر يوليو الماضي وبعد نزاع قضائي دام ٤ سنوات، أصدرت الدائرة الثانية لمحكمة القضاء الإداري حكمًا بإلزام جهاز الرقابة على المصنفات الفنية بإصدار ترخيص بالعرض العام لفيلم "آخر أيام المدينة" للمخرج تامر السعيد بعد سنوات من عدم تمكن الفيلم من الحصول على تصريح بالعرض. على صفحته بموقع فيس بوك كتب السعيد "أخيرًا! أتمنى ييجي اليوم اللي مايبقاش فيه صانع أفلام محتاج محكمة علشان يعرض فيلمه للناس". فهل يسمح للجمهور في دور العرض مشاهدة فيلم استغرق إنتاجه عشر سنوات ولو بعد ستة سنوات من خروجه للنور. الأيام القادمة وحدها كفيلة بالتأكد من مدى فاعلية القرار على أرض الواقع.

عن الاستقلال والحلم..
شهـــــادات ورؤى

أسماء إبراهيم

يحدث أن يتوّج الفيلم المصري 16 بجائزة السعفة الذهبية في مهرجان كان الفرنسي في العام 2019، يليه في العام التالي فوز الفيلم المصري "ريش" بجائزة الفيبريسي لأفضل فيلم في المسابقات الموازية، بعد أيام من حصوله على الجائزة الكبرى في مسابقة أسبوع النقاد في نفس المهرجان. ما يعد بارقة أمل ووعدًا وبشارة لأبناء الاستقلال السينمائي. هؤلاء ممن لا ينتمون لمؤسسة ما غير فنهم ولا يؤمنون إلا بتحقيق الأفلام/ الأحلام.

العلاقة بين أبناء تيار السينما المستقلة تذكرك بالتعاون الذي كان بين مخرجي تيار الواقعية الجديدة في السينما المصرية، كأن يكتب خان فيلم "سواق الأتوبيس" فيخرجه عاطف الطيب، أو أن يظهر خيري بشارة في مشهد تمثيلي في فيلم "موعد على العشاء" لمحمد خان.

ثمة تعاون بين مخرجي هذا التيار يمتد كمظلة على أفلامهم. فتامر السعيد مخرج فيلم "آخر أيام المدينة" 2010 يشارك في سيناريو فيلم "عين شمس" 2008 من إخراج إبراهيم بطوط الذي يكتب قصة فيلم "علي معزة وإبراهيم" 2016 ليخرجه شريف البنداري بمشاركة في السيناريو لأحمد عامر الذي يشارك في سيناريو فيلم الشتا إللي فات" لإبراهيم البطوط قبل أن يخرج عامر نفسه فيلمه الروائي الطويل الأول "بلاش تبوسني" 2017. غير متناسين مشاركة عامر في سيناريو فيلم "ريش" لعمر زهيري الفائز في مهرجان كان هذا العام أيضًا.

المتتبع لهذا التيار يمكنه تبيّن ملامحه واستفهاماته؛ كيف صمد هذا التيار؟ وهل الشغف وحده فقط هو ما يحرك أفراده؟ وهل يمانع النجوم المشاركة في مثل هذه الأفلام؟ أم أن النجوم والفنانين المكرسين قد وجدوا جاذبية ما لدى هذا التيار خاصة وقد شاعت أفلامه في المهرجانات العالمية حاصدة الجوائز؟

ثم هل تطور مفهوم الفيلم المستقل بالشكل الذي يجعله فيلمًا مؤسسيًا بشكل ما؟

سنتذكر المثابر أحمد عبد الله السيد بمتوالية أفلامه: هليوبوليس/ ميكرفون/ فرش وغطا/ ديكور/ ليل خارجي. وسنتساءل لماذا لم تخرج هالة لطفي فيلمًا جديدًا بعد فيلمها الواعد "الخروج للنهار"؟ وسنسترجع أفلاما وحيدة لمخرجيها مثل "ورد مسموم" لأحمد فوزي صالح، و"بعلم الوصول" لهشام صقر وقد مكثت في السينما لأسابيع محققة إيرادات معقولة. وسنسأل هل وجود كيان مثل شركة "زاوية" التي تخصص قاعات عرض للأفلام الفنية يساعد في تمكين أفلام هذا التيار وانتشارها بين الجمهور المصري؟ بيد أن السؤال الأكثر إلحاحًا هو: هل يمكن لصناعة السينما (سواء المستقلة أو التجارية) أن تتنفس في ظل منظومة قانونية غير داعمة للفنون؟

هؤلاء الصناع أنفسهم غير مشغولين بتلك الأسئلة السابقة. منصرفين إلى أحلامهم، ومخلصين لها؛ لذا فربما كان من الأجدى لنا أيضًا الكف عن هذه الأسئلة وغيرها والإنصات لهم ورؤية أفلامهم.

هنا شهادات لأصوات مختلفة من صناع السينما المستقلة في مصر؛ المخرجة نسرين الزيات، والمنتج حسام علوان، والمخرج محمد حماد، وصانع الأفلام أحمد عامر.

محمد حماد*:

مهما يكن.. الولاء للفيلم

"مش قادر ألاقي تعريف حقيقي في الوقت إللي احنا فيه للسينما المستقلة"، ولا أميل لهذه التعريفات. وأعتقد أن الأفلام حاليًا حتى قليلة التكلفة تقوم بإنتاجها شركات متميزة تحت مظلة من المساندة من عدة جهات سواء صناديق الدعم أو المهرجانات، وجهات مانحة وأصبح هناك منظومة لهذا الإنتاج.

ولم تعد منتشرة فكرة الإنتاج الفردي "أن يأخذ صانع العمل الفيلم على دراعه" دون جهة دعم. وكان من الممكن أن نرى هذا في منتصف 2008 وحتى 2015. فعلى سبيل المثال لم يأخذ إبراهيم البطوط أي دعم في أفلامه الأولى، وفي فيلمي "أخضر يابس" لم أتلق أي دعم من أية جهة، وحين تدخلت شركة فيلم كلينك كان دورها في مرحلة ما بعد التصوير في التلوين والميكساج. وعن نفسي لم أعد أرى أفلامًا بالغة الاستقلالية، سواء على المستوى الاقتصادي أو المستوى الفكري؛ فثمة أفلام كوميدية وخفيفة وأفلام رعب وتم إنجازها بنفس المنطق المستقل. خاصة في السنوات الثلاثة الأخيرة. وهو ما يُخرجها من إطار الاستقلال الفكري لأنها أفلام مع التيار السائد main stream بشكل مقصود من صناعها الذين يستهدفون جمهورهم ويغازلون احتياجاتهم، وليس هذا مثارًا للانتقاد إذ أنهم بعملهم هذا -على اختلاف الأنماط الفيلمية- يخدمون صناعة السينما بشكل عام. ولكن ما أراهن عليه حاليًا هو المنصات التي بمقدورها أن توفر الانتشار للتجارب السينمائية المختلفة وتصل للجمهور بشكل أسرع. لا أحاول إشعار نفسي بأني أواجه هموم الصناعة حتى لا أُحبط، أقوم بإنجاز الأفلام لأنني أحب صناعة الأفلام. ولا أفكر فيها كمصدر وحيد للدخل، بل لا مانع لديّ من إخراج الإعلانات والأفلام التسجيلية الدعائية أو التجارية، مثل هذه الأعمال تجعل اختيارات الفنان في الأفلام أفضل وأكثر حرية كما تجعل شخصيته أكثر ثباتًا فيما يريد أن ينجزه.

شخصيًا أرى أن الفيلم عندما "يوسع إنتاجيًا" لم يعد فيلم المخرج، بل أصبح فيلم المنتج. وهاجسي هو كيف يظل الفيلم فيلمي، ليس فقط فيلم شخصي بل ملكي، أتحكم فيه، أعرف عناصره، حتى يظل فيلمي وليس فيلم الشركة المنتجة والموزعين. الأمر أقرب بإحكام سيطرتك على الممثلين؛ لا أن يتحكموا هم في الفيلم، وأظن أن لو للمخرج قوة القرار بعيدًا عن مخاوفه من نجاح الفيلم، أو بشأن جماهيريته المأمولة، أو توزيع الفيلم، لو أن لديه تلك الرفاهية لأمكنه إنجاز فيلمه كما يريد، المهم أنني حاولت -في رأيي الشخصي- "وبعمل إللي أنا شايفه وما بقدمش تنازلات".

الهموم تتركز في إيه؟

لازم يبقى فيه تنوع أكثر، ولازم ينفتح الفكر المقفول، بمعنى أن نتجاوز مخاوفنا عما يمكن تناوله أو تجنبه من موضوعات. لأن محاولات صانع الأفلام المستمرة في تمرير فكرة ما وطريقة معالجتها والتحايل في تجسيدها أو تجنبها بالأساس خشية ألا يتم الموافقة عليها، ستجعله "مخنوقًا" ولن يستطيع أن ينتج عملاً إبداعيًا. المناخ المفتوح يتيح للمخرجين والمنتجين تناول قضايا جديدة في المجتمع ومواجهة مشكلاته وتقديم مواضيع

وطريقة معالجة صريحة، وتجاوز تلك المحاذير والعُرف الرقابي. ونحتاج في الفترة المقبلة إلى أن نستوعب وجود تنوع، وأن نكون أكثر انفتاحًا.. ولعل هذا هو أكثر هموم صناع الأفلام. ولو سُئلتُ ماذا بعد المهرجانات؟ لكانت إجابتي "حسب فيلمك التالي"، من الممكن أن ينجح فيلم لمخرج ما ويحقق جوائز، ويكون فيلمه التالي صعب التنفيذ، خاصة إذا ما أراد تجاوز منطقته الفنية المألوفة والوصول لأفق جديد يكتشف فيه نفسه. قد ترى بعض الجهات المانحة أن يبقى هذا المخرج في منطقته الآمنة، فيصبح فيلمه الفائز حملاً وعبئًا عليه، كأن يرغب في العمل بنمط إنتاجي مختلف ومع شركات وأفراد جدد؛ لكن رغبته تقابل بالرفض لكونه "مخرج/ة مهرجانات". على العموم فكرة المهرجانات مؤسسية أيضًا، لوجود مبرمجين لهم اختيارات معينة ويتعاملون مع موزعين معينين، والموزعين من أهدافهم إيجاد عرض أول للفيلم.

الآن وبعد الكورونا أصبح هناك أفلام منجزة ومرهونة في العلب دون العرض انتظارًا لانقضاء الجائحة مع 2022 وعودة المهرجانات الحية كما يأملون، مما تسبب في ندرة الأفلام المشاركة في المهرجانات حاليًا.

كل وقت وله طريقة عرضه الملائمة. الآن أصبحت المنصات وسيلة جيدة للتعريف بالفيلم، المهرجانات توفر عرض خاص وكتابة صحفية والتعرض لجمهور أولي، وهو ما توفره المنصات وبشكل إيجابي -خاصة بعد الجائحة- حيث تتيح فرصة للنقاش حول الأفلام حتى غير ضخمة التكلفة منها.

لا يستطيع أحد أن يقر بأن المهرجانات تعطي دفعة للفيلم التالي. أرى أن المهرجانات تعطي دفعة لصناع العمل الأول أنفسهم وتقديرًا معنويًا لهم، ومن الممكن أن تكون الجائزة دافعًا لعرض الفيلم وبمثابة دعاية جيدة له. لكن لا يمكن الجزم بأنها تؤثر على الفيلم التالي الذي عادة ما يكون بعد فترة من سابقه (ثلاث أو أربع سنوات) مثلاً حيث يخفت وهج التكريم السابق. على صانع الأفلام أن يبحث عن مصادر لتمويل الفيلم. والولاء في النهاية للفيلم، وسأسعى لأي شخص يتحمس لفكرتي، أيا من كان. سواء كان أبي أو منتجا بوعي أو منتِجا دون وعي، أو أي فرد لا ينتمي للصناعة ولكنه مقتنع بالمخرج. صناديق الدعم والجهات المانحة هي الوجهة التي يذهب إليها صناع الفيلم. بالنسبة لي كانت أفلامي القصيرة وفيلمي الأول الطويل بلا دعم من جهات. في فيلمي الثاني الطويل توجهت للجهات المانحة، ولكني لا أجيد السير طويلاً في هذا المسار، أُفضِّل توفير جزء كبير من ميزانية الفيلم من جهة واحدة، ولولا منحة دعم مهرجان البحر الأحمر لكنت توجهت لعدة جهات وهو شيء مرهق ولا أستطيع السير بحثًا عن دعم من صناديق مختلفة.

وما لفت انتباهي أكثر مؤخرًا وجود صناديق اكتتاب مالي للأفلام يسهم فيها الجمهور الداعم للفيلم، وتبنى هذه الطريقة مخرجين كبار مثل: سبايك لي، وبهذه الطريقة يخلق انتماءً ودعمًا للفيلم من قبل أن يُنتج من أساسه، مع اعتماد سياسات ترويجية للجمهور كحضور يوم تصوير بالفيلم، أو الحصول على هدايا تذكارية من صناع الفيلم. هو أمر يبدأ بالعائلة ويتسع للأصدقاء وينتهي بالجمهور.

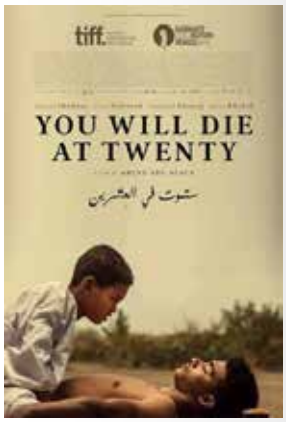
أيضًا يمكن الاعتماد على التعاونيات، ثمة سينمائيين لديهم كاميرات ولا يصورون بها طول الوقت، وثمة شركات تملك إمكانية الدخول لأماكن التصوير، شركة أخرى لديها أجهزة مونتاج، وشخص رابع يملك ستوديو للصوت، فما المانع من التشبيك والتعاون بين هذه الأطراف. المقايضة سلوك إنساني وفطري. وهناك تطبيقات إلكترونية توفر هذا التعاون. ومن المهم الآن أن يتعاون الجميع. أما بخصوص مشروعي القادم فهو سؤال مخيف، بحضّر له، مكتئب، أنظر للسقف. الأفضل أن يصرف الإنسان طاقته لإنجاز مشروعه لا للحديث عنه. هو فيلم ديو دراما عن قصة صداقة بين بطلين، تنتجه فيلم كلينك من مصر، وبدعم من مهرجان البحر الأحمر السينمائي، وعدة منتجين أجانب، علاقتي به غريبة نوعًا ما بين الكراهية والحب، أهم ما أسعى إليه أن أصل لمرحلة الاستمتاع بالفيلم، ثمة خطوات إجرائية بشأنه تتعلق بالكتابة، وهي مرحلة صعبة.

*** مخرج وصانع أفلام مستقل**

حسام علوان*:

مشهد معقد وعراقيل كثيرة

تجربتي السينمائية وليدة الصدفة، فقد درست السيناريو والإنتاج السينمائي، لكن كل عمل شاركت في إنتاجه كان تحققه في ذاته وليد المصادفة. فتوفر تمويل لفيلم فني في ظل المنظومة المصرية شبه مستحيل، لذلك فالحل الوحيد هو اللجوء لشراكات مع منتجين غربيين، ولكي يتمكن المشروع من الانتقال من السوق المحلي للسوق الأوروبي يحتاج لتوفر من 30 % إلى 40 % على الأقل قبل الانتقال للسوق العالمي، ولتوفير هذا الجزء نضطر إلى بناء شراكات كثيرة تضعف وظيفة المنتج، وتفتت عائدات الأفلام. المنتج الأمريكي "تيد هوب" قبل انتقاله لستوديوهات أمازون كان قد أعلن اعتزاله الإنتاج، والسبب أن نوعية الأفلام الفنية لا ينتظر من ورائها إلا أجر المنتج، لذلك فلكي يقوم المنتج المستقل بتغطية نفقاته يحتاج لتطوير عشر مشروعات بدلاً عن مشروع واحد. للأسف.. أول مؤجلات الإنتاج تكون أجر المنتج، وفي الأغلب لا تصل لأن العائدات لا تكفي لسداد المديونيات فما بالك بأجر المنتج.



أرى أن المشهد الحالي لما يطلق عليه السينما المستقلة هو مشهد معقد لأسباب مختلفة؛ أهمها تخلي الدولة عن دعم النشاط الإبداعي السينمائي الفني والمستقل، ومن ثَم تتعثر المشاريع وتتوقف أو تنتظر البحث عن دعم عربي أو أوروبي في المقابل هناك شباب ينتجون أفلاما بمجهودات ذاتية، ولكن يفترض بعدها أن ينتقلوا لمستوى احترافي، وهو ما لا يحدث للأسف. تكلفة الإنتاج تزايدت كذلك، فلم يعد هناك مجال لإنتاج أفلام من خلال تعاونيات فنية صغيرة، ومن ثَم لإنتاج عمل على مستوى احترافي فإن التكلفة تقترب من تكلفة الإنتاج لأفلام تجارية مع فرق أجور الممثلين مثلاً، رغم ذلك حققت الأفلام المصرية المنتجة على هامش الصناعة وجودًا دوليًا في المهرجانات السينمائية، بل والفوز في العديد منها.

بالنسبة للفيلم السوداني "ستموت في العشرين" فقد كان تجربة خاصة. فهو أول مشروع لي خارج مصر، وكانت تجربة شاقة جدًا على مدى ثلاث سنوات للبحث عن تمويل لفيلم في بلد لا توجد به أية بنية تحتية سينمائية، ولكنها غنية بالمواهب. أمجد مخرج متميز، وكان عونا كبيرا في إنجاز الفيلم بحكم اطلاعه على المواهب السودانية في جميع المجالات. هذه التجربة عموما كانت أبرح من التجارب المصرية، لأن الفيلم كان فنيًا ولا نتوقع عائدات جماهيرية من خلاله، ومع ذلك وصل إلى عدد كبير من المشاهدين بعد بيعه لنتفليكس. في السودان لم يكن هناك دعم مادي ولكن كان هناك دعم لوجيستي، فلم ندفع أي شيء لتصاريح رقابة أو الحصول على تصاريح التصوير، وهذا في حد ذاته دعم ساعد الفيلم بشكل كبير، فأحيانًا يكون عدم وضع العراقيل أهم من الدعم المادي.

---

*منتج وباحث سينمائى

أحمد عامر*:

دون أن نقع في فخ الاستشراق

أنا خريج هندسة جامعة أمريكية وحاصل على ماجستير في التمويل، وعملت في أحد البنوك لمدة 6 سنوات حتى أصبحت مديرًا لأحد فروعه. وكان لدي طموح العمل بالسينما طوال الوقت ولكن لظروفي العائلية لم تكن هذه الفكرة مطروحة. لكن بالنهاية قررت الاشتغال بالسينما قبل أن أشعر بفوات الأوان. بالفعل، قدمت استقالتي من البنك واتجهت للسينما.

بالنسبة للسينما المستقلة لا أستطيع القول إن جيلنا الحالي هم من بدأها.. إبراهيم بطوط هو أحد أبرز رواد هذا التيار. وعن نفسي فقد كان أول شخص قرأ أعمالي ووفر لي فرصًا للانخراط في هذا المجال وعرّفني على سينمائيين. هناك أسماء كثيرة على الساحة مثل أحمد عبد الله السيد بأعماله المتنوعة التي يجرب فيها مسارات مختلفة مع كل فيلم، فضلاً عن حسه التجريبي العالي من فيلمه "هليوبوليس" لـ "ميكرفون" إلى آخر أعماله "ليل خارجي".

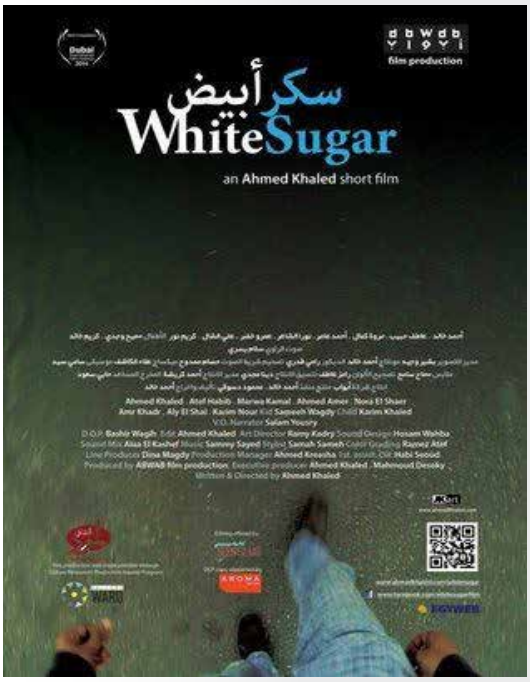
أيضًا المخرجة هالة لطفي الذي شارك فيلمها "الخروج للنهار" عدة مهرجانات. وكذلك الصديقة المخرجة أيتن أمين التي نتابع الآن فيلمها "سعاد" عبر عدة مهرجانات. وصولاً لفيلم "ريش" لعمر زهيري الذي كنت جزءًا مهمًا في كتابته وحاز على جائزة أسبوع النقاد في مهرجان كان هذا العام.

شيء مبشر أن تبدأ هذه الأفلام المستقلة في خلق سوق لها خارج مصر، لتخبر العالم أن لدينا سينما جيدة ولدينا صناع سينما جيدين مثل سينما دول شرق أوروبا التي أصبحت نشيطة مؤخرًا في المهرجانات. وأتمنى أن تشهد الفترة القادمة رواجًا أكثر للفيلم المصري المستقل الذي أتشرف أن أكون جزء من صناعته وبانتمائي لعالمه. ولكن من الممكن أن يكون الوضع أفضل من حيث عدد الأفلام المنتجة لذا نحتاج لوجود دعم أكثر وتسهيل أكبر لصناعة الأفلام.

وكون مصر تملك صناعة سينما جيدة وتشارك في مهرجانات دولية شيء إيجابي، أتمنى أن نصبح مثل السينما الكورية التي أصبح لها سوق دولي كبير وأصبح الفيلم الكوري موجودًا في قاعات العرض السينمائي بأمريكا واليابان، أتمنى أن تصير سينمانا مثلهم كجزء من القوى الناعمة دون الوقوع في فخ الاستشراق لمغازلة السوق الأجنبي. نعم.. لدينا إمكانات ذلك؛ لدينا سينما شابة وجيدة ومحترمة تقدم مواضيع مهمة وشخصيات من مجتمعنا ونتكلم فيها عن أنفسنا بشكل صادق.

أظن أن أكبر مشكلات الصناعة هو الوقت.. لدي في رصيدي ثمانية أفلام كانت أغلب تحدياتها هو الانتظار لفترات طويلة لحين توفير ميزانية تكفل إنتاجها، فعلى سبيل المثال فيلم "ريش" بدأت كتابته عام 2015 وتم تدشينه هذا العام.. أي بعد 6 سنوات من البدء في العمل فيه، وهي نفس الفترة التي استغرقها فيلم "علي معزة وإبراهيم" من كتابته لعرضه على شاشات السينما. وكان من الممكن عدم استغراق كل ذلك الوقت لو توفر إنتاج أيسر.

كثير من الأحيان أشارك في الفيلم قبل أن نجد المنتج. أشارك مخرجين مبدعين في كتابة السيناريو وأعمل على تطوير النص لفترة زمنية معتبرة، فعلى سبيل المثال استغرقت سنة ونصف في كتابة فيلم "ريش" محاولين الوصول لنص قوي يمكننا من توفير تمويل له بخلاف استمرارنا عرضه على المنتجين،



الفيصل هو مدى تحمسي للفيلم وإيماني أن هذا المخرج بمقدوره صناعة فيلم عظيم أحب أن أكون جزءًا من تجربته، أضع جزءًا مني في النص، وقد ذهبنا معًا أنا والمخرج عمر زهيري لورش تطوير، كتبت ما يقرب 10 مسودات للفيلم منذ 2015.

وأرى أن المهرجانات والجوائز شيء مهم جدًا. تعطي دفعة للمشروع التالي. وبلا شك الجوائز عامل دافع لمشاريعك القادمة، فالسينما محبوبتي بالدرجة الأولى. أغلب تجربتي تتعلق بالكتابة، أظن أنني أُقدِّر مواهب المخرجين المبدعين ممن عملت معهم، يملكون رؤية وطموح وعوالم مختلفة أحب مساعدتهم على تحقيق أحلامهم ورؤاهم. كثيرون منهم يملكون رؤية إخراجية عظيمة ولكن ليس شرطًا أن يمتلكوا نفس الخبرة في الكتابة والتطوير. وأحب أن أقدمها له. أعمل مع المخرجين سواء على أفكارهم أو أفكاري، المهم أن نأخذ الفكرة لعوالمه هو، أحيانًا أرغب في إخراج الفكرة بنفسي كما حدث مع فيلم "بلاش تبوسني"، وأعمل حاليًا على مشروع آخر قد يتم تصويره العام القادم، بخلاف قيامي بالتمثيل، ليس شرطًا أن تتساوى إجادتك لكل ما تفعله، ولكن المغامرة في حد ذاتها جديرة بالتجربة. ذهب فيلمي لمهرجان دبي، وعدت لأشارك مخرجًا آخر في كتابة فيلمه، وهو أمر دائم الحدوث طوال الوقت مثل العلاقة بين الأساتذة خان وبشارة والديك والطيب؛ وارد جدًا أن أُهدي فيلمي لمخرج آخر أتحمس لموهبته رغم وجود روح التنافس؛ لأن همنا الأساسي هو صناعة أفلام نستمتع بها في أثناء إنجازنا لها.

فيما يتعلق بتجربتي الإنتاجية، بحكم كوني سيناريست لعدة مشاريع كنت أقوم بدور المنتج وبشكل غير رسمي: على من سنعرضه؟ أي ورش التطوير سنتوجه إليها؟ أي المهرجانات سيتعين علينا مخاطبتها؟ كنت أقوم بدور المنتج فعليًا رغم كوني كاتبًا للفيلم، دون التصريح بذلك. إلى أن أقنعني المخرج أحمد فوزي صالح باتخاذ تلك الخطوة في فيلمه "هاملت من عزبة الصفيح" الذي أشارك فيه بالكتابة أيضًا، ولكن أشارك أيضًا به في الإنتاج للمرة الأولى. أيضًا أعمل الآن منتجًا فقط للفيلم التسجيلي "50 متر" للمخرجة يمنى خطاب عن علاقتها بوالدها. كما شاركت في كتابة فيلم "هدوة" وهو فيلم مستقل من بطولة وإخراج ظافر العابدين، تدور أحداثه في تونس وجميل أن أكون جزءًا من تجربة يتم إنجازها في دولة عربية أحبها كتونس.

ليس لدي أي مشكلة مع السينما التجارية، ودائمًا ما أرى أن هناك فيلما جيدا وفيلما غير جيد دون النظر لفئته الإنتاجية، ولا أنظر نظرة دونية للأفلام التجارية، فأفلام هيتشكوك لم تعتبر أفلامًا فنية وقت عرضها بل كانت أفلامًا جماهيرية وحققت أعلى الإيرادات حينها. ولا مانع من أن أنجز فيلمًا تجاريًا على أن يكون "فيلم حلو" وعناصره جيدة أيا كان هدفه. فليس هناك أحلى من مكوثك في قاعة السينما مع جمهورها التقليدي وهم مستمتعين بفيلمك المعروض على الشاشة.

بخلاف صناديق الدعم التي تستقبل مئات الأفلام كل دورة، ولجان الاختيار ونوعية الأفلام؛ لا غنى عن المنتجين المصريين، حاليًا نستعين بعدة منتجين من دول عربية مختلفة، ونأمل أن نرى ذات يوم فيلمًا مصريًا تونسيًا لبنانيًا مثلاً، ونأمل أن تتجاوز المشاركات العربية سُلف التوزيع للفيلم بأن تشارك في الإنتاج الفعلي للفيلم. كما أن ظهور منصات للمشاهدة مثل "شاهد" و"فيوكليب" أسهم في إنتاج بعض الأفلام، ولكن الواقع الحالي يجعل المنصات جهات إنتاج بارزة مثلما موّلت نتفليكس فيلم سكورسيزي الأحدث.

لصناع الأفلام المستقلين أخبرهم: اصنعوا أفلامكم أنتم. الأفلام التي تحبونها وتحسونها، وبالطريقة التي تريدونها. قد لا يحب الجمهور فيلمك في البداية ولكن بمرور الوقت سيألفونه. الناس عادة تميل للمألوف وتخشى التجديد. فاصنع فيلمك أنت. قد يستغرق الفيلم المستقل 7 أو 8 سنوات.. أعلم أنه شيء صعب ولكن لن نجتازه إلا بالإيمان بمشروعك

*** مخرج وسيناريست ومنتج**

نسرين لطفي الزيات*:
الحلم رايح جاي.. ولا عزاء للمستقلين

ثمانية أعـوام، كانت أطـول وأعـمق رحلة ذاتية مررت بها، أعترف أن القرار الذي اتخذته لأكون صانعة أفـلامٍ، دون دراسـة للسينما مثل كثيرين. لم يكن سهلاً، خاصة وأني كنت أعمل على مدار سنوات محررة صحفية متخصصة في السينما.. الشغف والحلم في أن أحكي حكاية خاصة جدًا، لا يعرفها أحـد، أشـاركهـا مـع الآخـريـن ممن لا يعرفونني، ولن يعرفون أبـدًا تلك الحكايات كان أمـرًا بالغ الأهمية بالنسبة لي. فلم تكن محاولة صناعة فيلم سهلة، والكثير ممن يعملون في هذا النوع من السينما يعرفون ذلك..

البداية كانت في عام ٢٠٠٨ عندما قررت أن أجد إجابات على الأسئلة التي تشغلني منذ وصولي للقاهرة عـام ٢٠٠٢، قـادمـة مـن مدينة صغيرة فـي مـحـافـظـة سـوهـاج. فـي ذلـك الـوقـت كانت بعض الأسـر ومنهم والـدي تمنع بناتها من نزول الاحتجاجات السياسية، ومـن وجهة نظره أن " البنت مينفعش تنزل مظاهرات!"، رغم فكر والدي المتحرر الذي لا تشبهه عقلية أي رجل مثله في الصعيد، وقتها ظلت الأسئلة معلقة في عقلي، أخذت الكاميرا وصنعت فيلمي الأول "عنبر ٦" عن تجربة اثنتين من الفتيات، ناشطتين سياسيتين اعتقلتا في تظاهرات ٢٠٠٦.. كان الفيلم محاولة أولـى، وقتها لم يكن عندي الوعي أو الخبرة أن صناعة هـذا النوع من الأفـلام يحتاج إلـى فريق يدعم صانع الفيلم.

من حسن حظي، أن فيلمي الوليد الأول حصل على جائزة لجنة التحكيم لأفضل فيلم تسجيلي قـصـيـر، ضـمـن الـمـهـرجـان الـقـومـي للسينما المصرية، وكـان الفيلم المستقل الوحيد الـذي حصد تلك الجائزة بين الأفـلام المتنافسة والتي كانت مشاريع تخرج لطلبة معهد السينما. كان قلبي يرتجف فـرحًـا، وفـي نفس الـوقـت، شعرت بخوف كبير، لأن العام ٢٠٠٩ والذي حصدت فيه تلك الجائزة كان ولا يزال مشروع فيلمي الطويل في رأسـي.. فوز فيلمي الأول، كان بداية للرحلة، بـدايـة لـطـريـق لا أعـرف كيـف أسـيـر إلـيـه، مثل الأعمى، أو مثلما كتب ذات مرة الشاعر إبراهيم عبد الفتاح في إحدى قصائده "أتحسس الأرض بقدم لا تملك القدرة لترويض الظلام".

كنت في ذلك الطريق، أكتب، وأجلس مع أصدقاء، وأناس لا أعرفهم؛ فالقرار لم يكن سهلاً، خاصة وأن عملي كمحررة سينما قد يبدو متعارضًا إلى حد ما مع رغبتي في تحقيق حلمي في صناعة أول فيلم لي طويل.. 8 أعـوام، الكثير من الأيـام والشهور، ما بين فـرح، وبكاء وغضب، قضيتهم وأنـا ألاحـق فـكـرة! هـل أستطيع تحقيقها؟ أم سأفشل؟ الآخـرون سوف يلقون باللوم عليَّ، لأني لم أدرس سينما على الإطلاق!

في العام ٢٠١٢ حملت الكاميرا وذهبت إلى بلدتي الصغيرة في سوهاج، وقتها لم أكن أعرف ما الذي أريـد أن أحكيه؟ وعـن مـاذا تـدور فكرة الفيلم؟

بداية الخيط كانت من الحجاب. ومرت سنوات، وأنا أركض، ألهث، أبكي، اضحكي، وأفرح، كل المشاعر المتناقضة مررت بها؛ أنا شخص لديه أسئلة يريد أن يجد لها إجابة، أهمها الحجاب وتعامل المجتمع معه!

ولأني امرأة قادمة من الصعيد، محملة بالعادات والتقاليد، التي كادت تخنقني مع القاهرة، بصخبها، بجمالها وقبحها، وعلى النقيض تمامًا كنت أشعر بحرية داخلية اكتسبتها من تربية والدي لي. ولأجله كانت رحلة الفيلم صعبة ومرهقة، ومحملة بالكثير، فخرج فيلمي "ع السلم"، الذي عرض في مسابقة آفاق السينما العربية ضمن مهرجان القاهرة السينمائي الدولي في دورته الماضية.

من حسن حظي، أن فيلمي الأول (عنبر 6) حصل على جائزة لجنة التحكيم لأفضل فيلم تسجيلي قصير، ضمن المهرجان القومي للسينما المصرية، وكان الفيلم المستقل الوحيد الذي حصد الجائزة

الدخول والاندماج في سوق صناعة هذا النوع من الأفلام يبدو من الخارج مبهجًا وسهلاً، وأشبه بالجنة التي يحلم كثيرون بالمكوث بها.. كنت واحدة، ممن حلموا بهذه الجنة، المكان الوحيد الذي تمنحني فيه الحياة الحرية الكاملة، حرية ممتلئة بجمال الأحلام التي قد يتمناها من يحلمون سنوات بصنع أفلام تعبر عنهم، وعن أفكارهم وعن كل شيء لا يستطيعون التعبير سوي بهذا السحر وآلة السحرة.

لقد تحولت على مدار أعوام خلال عمل فيلمي الأول، إلى مصورة، ومهندسة صوت، ومدير إنتاج، وكاتبة، وأخيرًا إلى مونتير، وذلك لأن شركة الإنتاج لم يكن لديها المال الكافي، لتغطية كل الأدوار.. أو ربما لأسباب كثيرة، ربما لا أعرف منها الكثير أن المنتج، يحتاج لسنوات طويلة أن يكون منتجًا محترفًا، كي يستطيع توفير كل ما يحتاجه المخرج..

أعرف جيدًا أن صناعة فيلم خارج إطار السوق السينمائي/ التجاري، به تحد كبير، أوله لمنتج الفيلم، وتحديدًا لهؤلاء المنتجين الذي يسبحون ضد التيار، وقرارهم في محاولة خلق طرق جديدة ومختلفة تلين لهم طريق صناعة أفلام يرغبون في عملها، فاختاروا عمل كيانات يقوم عليها أفراد بإمكانياتهم المادية المحدودة، للتحايل على قانون لعبة السوق.. وفي المقابل، يقوم المنتج، والمفترض أن يكون هو الدينامو الذي يدافع ويقف بجوار المخرج بتركيزه فقط في الحصول دعم، لعدد من الأفلام التي يتولى إنتاجها، بينما يلقي على المخرج ما تبقى من العملية الإنتاجية بكل مراحلها المعقدة. لكن، في ظل الظروف التي يمر بها الاثنان (المنتج والمخرج)، فيتحول المخرج إلى ماكينة يدورها المنتج، من بعيد، يجب أن يقوم بدور المنتج والمصور والمخرج ومدير الإنتاج ومهندس الصوت.. إلخ، وبالتالي يتحول المخرج إلى آلة، ينقصف ذراعيها خلال الأعوام التي يصنع فيها فيلمه..

هذا ما حدث معي في تجربة فيلمي الطويل الأول "ع السلم"، تحولت على مدار 8 أعوام امرأة واحدة تقوم بجميع الأدوار التي يجب أن تكون مناصفة بين المنتج والمخرج. ونظرًا إلى قلة الدعم المادي، ولظروف الإنتاج المعقدة، اضطررت إلى أن أمكث عامًا ونصف العام على جهاز الكمبيوتر الخاص بي للقيام بمونتاج الفيلم، دون أية خبرة مسبقة في القيام بهذا الدور. ولأن المنتج، ليس لديه رأس المال الكافي لحماية الكيان الإنتاجي الصغير، يضطر إلى البحث عن دعم مادي لأربع أو خمسة مشاريع في آن واحد، وقد يكون ذلك مبررًا منطقيًا للمنتج، لأنه قد لا يمنح كل مشروع ما يستحقه من الدعم، وكذلك يصبح ما بين مطرقتين؛ الأولى عمل أفلام مختلفة، والثاني الحصول على الدعم المالي، لكي يستطيع الاستمرار في تلك العملية الإنتاجية المعقدة للغاية.

فيلم "عين شمس" إخراج إبراهيم البطوط عام 2008، يعد واحدًا من التجارب السينمائية التي فتحت الطريق أمامنا، والتي منحتنا أمل في أن الثوابت القديمة المتعلقة بصناعة فيلم من الممكن أن تتغير مع أشكال جديدة من الأدوات السينمائية البصرية، في ظل كاميرات الديجيتال. وفيلم عين شمس أنجزه إبراهيم البطوط بإسهامات

فردية، لم يكن لديه شركة إنتاج، ولا منتج، صوره دون ميزانية، بل اعتمادًا على المبادرات الفردية التطوعية من جانب فريق العاملين والممثلين، واعتمد على أن فكرته تستحق أن تعبر إلى طريق ومنحنى آخر في السينما المصرية. وهو ما أكده لنا "البطوط" بعد أكثر من عشرة أعوام أن الثوابت القديمة يمكن أن تتغير وتتعدل، بل وتتهاوى أيضًا مع زحف أفكار وأشكال وطرق جديدة، سواء في الإنتاج أو في التعبير.

كنت أعتقد أن صناعة الفيلم الأول، وخاصة في وجود شركة معروف عنها دعم صناع الأفلام في عمل أفلامهم الأولى، خارج إطار السوق السينمائي المتعارف عليه. وهو أمر قد يجعلني أصنع فيلمًا مكتملاً في وجود داعم حقيقي وهو المنتج، لكن الحقيقة لم تكن بالجمال والرقة الذي تخيلته، رغم معرفتي السابقة بتجارب أشد صعوبة لمخرجين في أفلامهم الأولى.

تحولت على مدار أعوام خلال عمل فيلمي الأول، الي مصورة، ومهندسة صوت، ومدير إنتاج، وكاتبة، وأخيرًا إلى مونتير، وذلك لأن شركة الإنتاج لم يكن لديها المال الكافي، لتغطية كل الأدوار

فالمنتج يتعامل مع الأفلام بطريقة ربحية، يسعى دائمًا للحصول على التمويل لكي يساعد صناع الأفلام الشباب في أفلامهم، وهو ما يجعل المنتج يتخبط ويرتبك، فأولوياته تغطية احتياجاته من مرتبات وتسديد فواتير كهرباء وصيانة وما إلى ذلك، وهو ما ينعكس على المخرج، الذي يصبح منخرطًا في أدوار ليست من شأنه القيام بها متعلقة بعملية الإنتاج، وبالطبع على النتيجة النهائية للفيلم. ولا يعني ذلك أنني ألقي باللوم على كيانات إنتاجية صغيرة، بل على شركات الإنتاج الكبرى، والتي دائمًا ما تتعامل مع أفلامنا المختلفة والمستقلة على أنها أفلام مهرجانات، وأن السوق وأيضًا الجمهور لا يحتاج إلى هذا النوع من الأفلام، بل يحتاج إلى أفلام سهلة وكوميدية، وأحيانًا دراما، لذلك نجد شركات الإنتاج الكبرى، تضخ كمًا هائلاً من الأموال، لأفلام ليس لها معنى، تنسى فور خروج الجمهور من قاعة السينما.

أتذكر أنه منذ سنوات طويلة، كان الأستاذ الناقد الراحل سمير فريد، يطالب بضرورة عرض فيلم مستقل قصير قبل عرض أي فيلم تجاري في قاعة السينما، وللأسف الشديد فإن منظومة التوزيع وخارطة التوزيع السينمائي هنا في مصر، لم تستجب.. لكن قد تكون هناك بدائل أخري قد يتبناها رجال الأعمال ووزارة الثقافة، في إعادة فتح قاعات السينما المغلقة في أماكن عديدة في أنحاء مصر.

فمنذ ما يقرب من خمسة أعوام، وعلى سبيل المثال سمحت الحكومة الكوبية مزاولة عدة مهن مختلفة في قطاع السينما للجهات الخاصة، مما يزيد من مساحة الحرية الجديدة التي بدأ صناع السينما المستقلة الشعور بها مؤخرًا. كما لا يمكننا إغفال الدور الاستثنائي الذي تقوم به سينما زاوية، في إتاحة الفرص لصناع الأفلام، من خلال منصة سينمائية مختلفة، تستهدف خلق جمهور جديد لهذا النوع من السينما. ذلك الدور الذي قامت به كوبا، هذا البلد الصغير، يجب أن تعيد وزارة الثقافة النظر إلى صناع الأفلام المستقلة، ومنحهم ما يحتاجونه أولهم تصاريح التصوير.

لا ألقي باللوم على كيانات إنتاجية صغيرة، بل على شركات الإنتاج الكبرى، والتي دائمًا ما تتعامل مع أفلامنا المستقلة، أنها أفلام مهرجانات، وأن السوق والجمهور لا يحتاج إلى هذا النوع من الأفلام

---

* كاتبة وصانعة أفلام

سينما تواجه العقبات.. كيف تستطيع أن تصنع فيلمًا مستقلًا في مصر؟

محمود عثمان

سيل التوقيعات الرسمية التي يُجبر كل فنان مستقل على الحصول عليها، وفيضان الرسوم الذي لا يستطيع أي فنان مستقل تلبيتها، أسهما في تكوين دوامة القوانين المتعلقة بالسينما في مصر، حتى إن يجازف ويتخيل قدرته على الخوض في هذه الدوامة، عادة ما ينجرف إليها ويكون من الصعب عليه التمسك بنفس الأفكار التي اقتنع بها لتأسيس شركته لعمل إنتاج سينمائي مختلف ومستقل قادر على التواجد أمام العروض المُستهلَكة التي تقدمها شركات الإنتاج العملاقة التي تسعى بشكل دائم ليس فقط لجني المزيد من المال، ولكنها تحرص على خلق نمط استهلاكي رديء لدى المشاهد.

تعتبر غرفة صناعة السينما هي المتحكم الحقيقي بكل ما له علاقة بصناعة السينما في مصر، وهي صاحبة الحق في منح ترخيص دور العرض، والتوزيع، يأتي بعد ذلك الأجهزة الرقابية، والنقابات الفنية، والأجهزة المعنية بتسجيل وحماية الملكية الفكرية.

السينما المستقلة، قليلة التكلفة الإنتاجية، تواجه عقبات عديدة، تجعل من صناعة الفيلم السينمائي المستقل عمل في غاية المشقة، ويتطلب جهد ذهني وبدني يفوق العادة، وذلك للحد من التكلفة المالية، من ناحية أخرى نجاح العمل السينمائي تجاريًا لا يقاس إلا بالعائد المادي، أي التوزيع السينمائي، آخر حلقة في سلسلة صناعة السينما، وهي الرافد الأساسي لهذا العائد، لا يقتصر التوزيع السينمائي حاليًا على دور العرض السينمائية كما كان في الماضي، منصات العرض الالكتروني أصبح لها النصيب الأكبر من المشاهدة، خاصة بعد جائحة كورونا.

القوانين المصرية المتعلقة بصناعة السينما هي مسار حديثنا اليوم، سنتحدث من خلالها عن الفرص التي أتاحتها القوانين لصناعة السينما، والصراعات التي خلفتها، وتأثير ذلك على جهات الإنتاج من ناحية، والفنانين من جهة أخرى.

في البداية كانت لائحة التياترات، اللائحة الصادرة في عام 1911م تم استخدامها للرقابة على المسارح، ولإحكام قبضة السلطة على جميع أشكال التعبير، ومنها التعبير الفني، وكان الهدف منها أساسًا منع المسرحيات الوطنية التي بدأت تنتشر وقتها لمناهضة الاحتلال البريطاني لمصر، ومن بعد المسارح تم استخدامها للرقابة على السينمات.

إلغاء قانون الرقابة على المصنفات الحالي ضرورة حتمية لتحسين صناعة السينما في مصر، واستبداله بصياغة قانون جديد أكثر انضباطًا ووضوحًا، حتى نعرف ما الألفاظ التي يعتبرها القانون خادشة للحياء العام

القومسيون هي مجموعة رقابية أوجدها القانون، تختص بمراقبة صلاحية دار العرض السينمائية، وسلوك الحضور، والمحتوى الفني، فكانت تنص على تخصيص مكان لضباط البوليس للمراقبة وقت التمثيل، ويرأسها حكمدار البوليس، وتقوم بعدة أدوار أساسية أخرى:

أولاً: هي من تضع شروط تأسيس دار العرض.

ثانيًا: هي المسؤولة عن منح الترخيص بتأسيس دار العرض، بعد التأكد من صلاحية البناء واحتياطات الأمن والسلامة.

ثالثًا: حق الإشراف، وهي المسؤولة عن تطبيق لائحة التياترات، في حالة مخالفة، ولها أن تقوم بالإشراف على دور العرض السينمائية لمرة واحدة على الأقل سنويًا.

تم تطبيق اللائحة لمدة تقارب الخمسين عامًا، حتى وزعت مهام هذا القومسيون بين عدة هيئات، وحازت وزارة الثقافة على دور مراقبة المحتوى الفني عن طريق الإدارة المركزية للرقابة على المصنفات السمعية والسمعية البصرية، أو ما يعرف حاليًا بالمصنفات الفنية، ووزعت مهمة إنشاء دور العرض السينمائية ما بين وزارة الثقافة متمثلة في قطاع الإنتاج الثقافي، ووزارة الصناعة متمثلة في غرفة صناعة السينما.

تسجيل العمل السينمائي، وفحصه لا تصلح لحماية حقوق المؤلف، ولكن لا بد من نشرها بأي طريقة للنشر، أو عرضها في السينمات.

الخطوة الأولى لصناعة الفيلم السينمائي بتسجيل حقوق المؤلف، لحماية فكرة العمل السينمائي، أو السيناريو والحوار، أو المعالجة الدرامية، وتختص وزارة الثقافة بهذا الحق طبقًا لقانون حماية حقوق الملكية الفكرية الصادر برقم 82 لسنة 2002، يقوم في هذه المرحلة الفنان بالتوجه لإدارة حقوق المؤلف ودفع الرسوم المطلوبة، واستلام شهادة الحماية في نفس اليوم، مع بداية عام 2020، صدرت تعليمات جديدة تضع عائقًا أمام حماية حقوق المؤلف، وتلزم الفنان بالانتظار لمدة 15 يوم عمل، لكي يمر النص السينمائي على المصنفات الفنية، والتي تقوم بفحصه، وإجازته، أو رفضه، وهو ما يضع النص في خطر الاستيلاء عليه من أي جهة إنتاجية دون أدنى مسؤولية قانونية عليها.

إنشاء مركز سينمائي في مصر، أو مجرد عرض فيلم على شاشة أو بروجكتور هو أمر في غاية التعقيد، فالدولة لا تتعامل مع أفراد، والقوانين المصرية لا تفهم أن تكون منتجًا سينمائيًا مستقلاً

لن يحمي القانون الأعمال التي تم تسجيلها، ينص على ذلك قانون حق المؤلف المصري رقم 354 لسنة 1954 وهو أول قانون لحماية حقوق المؤلف، طبقًا لهذا القانون ولكي تتمتع الأعمال السينمائية بالحماية فلا يمكن الاكتفاء بتسجيل الفكرة، ولا بد من عرضها، أو نشرها، لكي تحصل على هذه الحماية، وتستمر من هذا اليوم حمايتها لمدة 15 سنة (مادة رقم 20)، تم إلغاء هذا القانون واستبدل بالقانون الحالي لحماية حقوق الملكية الفكرية الصادر في عام 2002، والذي أكد على ألا تشمل حماية حقوق المؤلف ما يقوم بتسجيله من أفكار، أو بيانات، ولو كانت مكتوبة على هيئة سيناريو، ويتم حمايتها بدءًا من يوم نشرها، أو عرضها على الجمهور، ولمدة 50 عامًا (مادة 162).

من تعليمات 47 إلى الرقابة على المصنفات الفنية:

"أنا كنت بشتغل الرقابة بمشاهد تافهة، لأمرر قضية الفيلم الأساسية"، قالها المخرج الكبير وحيد حامد ردًا على محظورات الرقابة الغير واضحة، في آخر لقاء له قبل وفاته وذلك بمهرجان القاهرة السينمائي الدولي في دورة عام 2020 وهي مدخلنا لفهم سياسة الرقابة على المصنفات الفنية في مصر. المحطة الثانية في مشوار صناعة الفيلم السينمائي هي الرقابة على المحتوى، وهي رقابة سابقة على

وحيد حامد

خالد عبد الجليل

العرض وليست لاحقة له مثل الرقابة على المطبوعات.

"إن للرقابة دستور يجب أن يسير عليه الرقباء، ومع ذلك فإنها لو نفذته بحرفيته لما سمحت بعرض واحد في المائة من الأفلام"

جاءت هذه المقولة على لسان محمد شوقي رئيس رقباء الأفلام في عام 1951، في الاجتماع الذي ضم سينمائيين، تحت شعار تبادل الرأي في المسائل المتصلة بالإنتاج السينمائي في مصر، متحدثًا عن دستور الرقباء في هذا الوقت أو ما يسمى تعليمات 47، بعد ذلك أوضح رئيس الرقباء أن هناك صور لن تسمح الرقابة بعرضها مثل: الحفاة، العراة أو المتسولين وكذلك الرقص الخليع المبتذل.

تم إلغاء العمل بتعليمات 1947 مع صدور قانون المصنفات الفنية الحالي الصادر بالقانون رقم 430 لسنة 1955، واقتصرت المحظورات الرقابية على 4 نقاط:

1- الدعوات الإلحادية والتعريض بالأديان السماوية.

2- تصوير أو عرض أعمال الرذيلة أو تعاطي المخدرات على نحو يشجع على محاكاة فاعليها.

3- المشاهد الجنسية المثيرة وما يخدش الحياء والعبارات والإشارات البذيئة.

4- عرض الجريمة بطريقة تثير العطف أو تغري بالتقليد أو تضفي هالة من البطولة على المجرم.

ظلت المحظورات مطاطة وغير حاسمة، حتى إنها دفعت شوقي ليصارحنا بأنه عن طريق هذه المحظورات الغير واضحة المعالم له الحق في منع أي فيلم سينمائي، وإن كان شوقي الأول إلا أنه ليس الأخير، فقد صرح بنفس الشيء جميع رؤساء الرقابة على المصنفات وصولاً لرئيس الرقابة الحالي السيد خالد عبد الجليل.

إلغاء قانون الرقابة على المصنفات الحالي ضرورة حتمية لتحسين صناعة السينما في مصر، واستبداله بصياغة قانون جديد أكثر انضباطًا ووضوحًا، حتى نعرف ما الألفاظ التي يعتبرها القانون خادشة للحياء العام، أو تعتبر ازدراءً للأديان، وهو ما ينطبق مع نص الدستور الذي يمنع حبس أي سينمائي بسبب نشر عمله ولو كان ذلك خادشًا للحياء العام، طالما لم يكن ذلك الفيلم ماسًا بسمعة شخص بعينة، أو محرضًا على جريمة بعينها، أو يحرض على العنصرية والتمييز. وحق السينمائي في استلام رد الرقابة، وحق الرقابة في سحبه مرة أخرى.

على كل حال علينا تقديم فكرة، أو قصة العمل السينمائي، أو السيناريو والحوار لأخذ موافقة رقابية ورخصة بتصوير الفيلم، وبعد الانتهاء منه نعود مرة أخرى للرقابة بالفيلم السينمائي الذي تم تصويره لأخذ ترخيص بعرضه.

تلتزم الرقابة على المصنفات بالرد على طلبات تصوير الأفلام خلال 3 أشهر، وعلى طلبات العرض خلال شهر واحد فقط. وفي حال لم ترد الرقابة على هذه الطلبات يعتبر الترخيص ممنوحًا بقوة القانون.

الحق في الرد هو الدفع الذي استندنا إليه في دفاعنا عن المخرج تامر السعيد، حين تقاعست الرقابة على المصنفات في الرد على طلبه لاستخراج ترخيص بالعرض العام لفيلم آخر أيام المدينة، وقد تحدينا هذا السكوت، ورفعنا دعوى أمام محكمة القضاء الإداري والتي حكمت بدورها بأحقية الفيلم بالعرض العام طبقًا للقانون.

تخيل معي عزيزي السينمائي/ة، بعد مرورك بكل هذه التعقيدات الرقابية، قمت بتسلم الرد بالسماح بعرض الفيلم، وقمت بالفعل بحجز قاعات العرض ثم تقرر الرقابة سحب ترخيص العرض منك، في ليلة العرض الأول، هذا المشهد العبثي حدث بالفعل في عام 2018 مع فيلم "كارما" للمخرج خالد يوسف، بعيدًا عن رجوع الرقابة عن قرارها، فهل يسمح القانون بذلك؟

يسمح القانون بسحب ترخيص العرض العام حتى لو استوفى الفنان كل أوراقه، وذلك "إذا طرأت ظروف جديدة" دون تحديد ماهية هذه الظروف.

رسوم وزارة الثقافة حجر عثرة

لا يكد الفنان ينتهي من دفع رسوم تسجيل حقوق المؤلف حتى يفاجأ برسوم جديدة أمام الرقابة وذلك للتنازل عن النص للجهة الإنتاجية، ورسوم أخرى لنقابات المهن الفنية التي يتطلب استخراج ترخيص المصنفات بالتصوير، لك أن تتخيل أن الرسم التقديري لكل نقابة فنية من الممكن أن يصل إلى 10 آلاف جنيه، لكل فنان شارك بالعمل السينمائي، و 20 ألف جنيه لو كان الفنان غير مصري، لم تكتف وزارة الثقافة بكل هذه الرسوم وقررت في يناير 2020 زيادة رسوم تقديم النصوص السينمائية للرقابة على المصنفات، بالقانون رقم 900 لسنة 2019، فبعد أن كانت رسوم ترخيص العرض والبيع والتداول للفيلم السينمائي الطويل هي 200 جنيه، أصبحت بعد القانون الجديد 22000 جنيه، وهو ما أثار ذعر السينمائيين، ووعدت بعدها وزيرة الثقافة بتخفيض هذه الرسوم، إلا أنها لم تصدر أي قرارات رسمية بذلك، لذا فالزيادة تظل موجودة، وكان من الأولى إلغاء القانون بدل من اكتفاء الفنانين بوعود وزيرة الثقافة.

المنتج المستقل..

إنشاء مركز سينمائي في مصر، أو مجرد عرض فيلم على شاشة أو بروجكتور هو أمر في غاية التعقيد، فالدولة لا تتعامل مع أفراد، فالقوانين المصرية لا تفهم أن تكون منتجًا سينمائيًا مستقلاً، فألزمت لقبول النص السينمائي أمام الرقابة أن تتقدم به جهة إنتاجية أي شركة، ومن جهة أخرى لكي تتمكن من عرضه فلا تكفي الشركة، ولا بد من الحصول على رخصة الإنتاج الثقافي، ومن بعدها تصريح غرفة صناعة السينما بإنشاء هذه الدار، وهي تتطلب رسومًا باهظة تصعب من مهمة المنتج المستقل.

ليس من حق الأفلام المستقلة تنظيم مهرجانات

500 ألف جنيه مصري كحد أدنى هي قيمة رأس مال الشركة التي لها الحق في استخراج ترخيص بالمهرجان السينمائي، ولا شك أن المهرجانات السينمائية هي أحد الروافد المهمة أمام الموزع السينمائي لتسويق فيلمه، وحصاد المزيد من الجوائز المالية والعينية، ووجود مهرجانات للسينما المستقلة في مصر بالتأكد سيكون مشجعًا لهذه النوعية من السينما التي تعتمد على التكلفة المنخفضة، إلا أن رأي وزارة الثقافة كان بتعمد غلق جميع الأبواب أمام السينما المستقلة عن طريق إصدار قانون المهرجانات الجديد.

تلتزم الرقابة على المصنفات بالرد على طلبات تصوير الأفلام خلال 3 أشهر، وعلى طلبات العرض خلال شهر واحد فقط. وفي حال لم ترد الرقابة على هذه الطلبات يعتبر الترخيص ممنوحًا بقوة القانون

عراقيل بيروقراطية في مواجهة السينما المستقلة، تبدأ بلجنة عليا دائمة للمهرجانات، لا تقدم إليها الطلبات إلا في شهر يونيو من كل عام، دون أي أسباب واضحة لإغلاق اللجنة باقي العام، واشتراطات مجحفة نص عليها قانون تنظيم المهرجانات رقم 1238 لسنة 2018، حيث اعتبر الكرنفالات أو الحفلات –وليست المهرجانات فقط– جزء من هذا القانون، سواء قامت الدولة بتنظيمها أو الأفراد، على الرغم من أن وزيرة الثقافة ادعت عكس ذلك، وأوضحت في أكثر من تصريح تليفزيوني، وصحفي أن هذا القرار يخص المهرجانات الحكومية فقط، في نفس الوقت الذي منع تنظيم الأشخاص الطبيعيين لها، والزم أن تكون جهة التنظيم كيان أي شركة، وحاصلة على ترخيص الإنتاج الثقافي. اللجنة العليا الدائمة التي سبق الإشارة إليها تتشكل من ممثلين من 8 وزارات منها: الداخلية، والخارجية، وهي وزارات ليس لها أي علاقة بالفن والسينما، بينما يشكل وجودها أبوية ورقابة على أخلاق الفنان وتوجهه السياسي. وتختص هذه اللجنة بقبول الطلبات، ويحق لوزيرة الثقافة رفض أي طلب لأسباب غاية في الغرابة وهي إذا لم يحقق المهرجان:

تنمية الإبداع، الحفاظ على الهوية الثقافية المصرية، بروافدها الحضارية المختلفة، تعزيز التنمية الثقافية والاجتماعية والاقتصادية المستدامة وتفعيل التبادل الثقافي بين مصر ودول العالم. وللجنة العليا الدائمة في حالة موافقتها على ترخيص المهرجان أن تسحبه في أي وقت. وذلك كله دون تحقيق قانوني وحضور الممثل القانوني للشركة منظمة المهرجان، أو لجنة لنظر التظلمات في حالة الرفض.

خلال هذه الرحلة السريعة للنظر في الإطار القانوني الحاكم للفن في مصر من السهل أن يصيبنا الإحباط، ونستسلم لاندثار السينما المستقلة، إلا أن هناك نماذج لا يمكن إغفالها أسهمت بشكل كبير مؤخرًا في رجوع الفكرة، بل وأجبرت الدولة على احترامها ومنحها العديد من الجوائز، مثال بسيط على ذلك ما حققته المنتجة الشابة مي زايد بفيلمها الوثائقي (عاش يا كابتن) وهو فيلم يحكي عن حياة واحد من أهم مدربين رفع الأثقال المصريين ورحلة صعود إحدى فتياته، نال الفيلم إعجاب العديد من المهرجانات وحصد العشرات من الجوائز ومنهم ثلاث جوائز من مهرجان القاهرة السينمائي الدولي فقط، وخلال أقل من عام استطاع لفت أنظار العالم أجمع، وفيلم 16 للمنتج محمد تيمور الذي استطاع نيل جائزة السعفة الذهبية لمهرجان الجونة.

السينما المستقلة، قليلة التكلفة الإنتاجية، تواجه عقبات عديدة، تجعل من صناعة الفيلم السينمائي المستقل عمل في غاية المشقة، ويتطلب جهد ذهني وبدني يفوق العادة، وذلك للحد من التكلفة المالية

يحاول صناع السينما المستقلة دائمًا إيجاد مخرج لمأزق التكاليف الإنتاجية، سواء بتقليل التكلفة، أو بالبحث عن ممولين وداعمين، ولا يمكن أن يتلخص دور الدولة في ملاحقتهم لجني المزيد من الأموال البسيطة المتحصلة من هذه النجاحات، ولكي يثقلها بالمزيد من الأعباء والتراخيص، ولكن وطبقًا للدستور على وزارة الثقافة أن ترعى هذه المواهب المتفردة كي تنجح، وتنجح معها الصناعة.

الأسس المعرفية لتجربة
صلاح عبد الصبور في المسرح الشعري

محسن الميرغني

سحرٌ ودين..
هكذا بدأ الشعر الكوري وتشكل

محمود عبد الغفار

دراســـــــات

الأسس المعرفية لتجربة صلاح عبد الصبور في المسرح الشعري

محسن الميرغني

يمتد تاريخ فن المسرح العربي، بوصفه ظاهرة فنية واردة إلينا من الحضارة الأوروبية، عبر بعدين؛ الأول زمني ويرجع إلى أكثر من قرن ونصف من الزمن تقريبًا، والثاني مكاني ينطلق من بلاد الشام، تحديدًا سوريا ولبنان، مرورًا بمصر ومن ثم باقي بلدان العالم العربي، وهكذا يمكن اعتبار فن المسرح المصري واحدًا من أهم نتاجات حركة الحداثة العربية في مطلع القرن العشرين. وبالرغم من قلة إنتاج الأعمال المسرحية التي تنتمي فنيًا للمسرح الشعري مقارنة بالنثري في مصر، فالتطور الحادث في تجاربه عبر عقدي الخمسينات والستينيات من القرن العشرين، مثّل إضافة وتغيرًا ذا قيمة على مستوى الكيف، في تحديث مفاهيم وتصورات كتاب المسرح الشعري المصري، وقد انعكس هذا بشكل واضح في أعمال صلاح عبد الصبور.

بالإضافة إلى أن التغير والتحول الحاصل في شكل وبنية المجتمع المصري على مدى السنوات والعقود التي لحقت الثمار الناضجة في تجربة المسرح الشعري المصري، أسهم بشكل مباشر في تحديد مدى قابلية هذا النوع المسرحي للتطور ونكوصه المرتبط بتفاعله مع جمهور المسرح، الذي تبدت فيه رغمًا عنه، كل مساوئ وعيوب التغيرات الحاصلة في المجتمع، من تدن واضح في مستويات الذوق العام، والتعليم، وتراجع الاقتصاد، وهو ما أدى لانحسار الظاهرة المسرحية المصرية الجادة، في مقابل صعود الظاهرة المسرحية الزائفة، التي لا تحمل من المسرح غير شكله الخارجي.

تاريخيًّا يبدأ فن المسرح الشعري في مصر من تجربة الشاعر أحمد شوقي 1868 – 1932 م وهي التجربة التي سعى شوقي من خلالها لكتابة نصوص مسرحية بالشعر الملتزم بالبحور الشعرية العربية القديمة، وهنا يستخدم المؤلف المسرحي، مادة الشعر وسيلة وأداة يعبر بها في قالب درامي عن صراع مسرحي، يدور بين شخصيات، يختار المؤلف صورتها الدرامية، وموضوع مأساتها وحبكتها، وينسج تفاصيل أحداثها وفقا لما ترتضيه ذائقته وطريقته في التعبير والإبداع شعرًا.

وقد ظهرت محاولات أحمد شوقي في المسرح الشعري نحو عام 1927 م، واتسمت مسرحياته بمجموعة سمات رئيسية يمكن إيجازها في: اختيار موضوعات الأعمال من التاريخ الواقعي أو الشعبي (العربي أو المصري القديم والحديث)، ثم تقليد النموذج الكلاسيكي الغربي للبناء

المسرحي، واستخدامه للشعر في صياغة لغة الحوار بين الشخصيات أبطال المسرحيات، وقد قدم شوقي للمسرح الشعري سبع مسرحيات شعرية هي: مصرع كليوباترا وقمبيز وعنترة ومجنون ليلى وعلي بك الكبير ثم مسرحيتيه البخيلة والست هدى. ولا تخلو أعماله من وجود آثار لمؤثرات غربية واضحة. وهو ما أشار له محمد مندور في دراسته عن مسرحيات شوقي بأنها تختص بالبناء الدرامي أو الشكل، دون المضمون الذي حاول شوقي أن يكون مصريًا أو عربيًا خالصًا. وقد انتهى مندور إلى أن شوقي استمد بناءه الفني وهيكله من النمط الغربي، ولكنه تناول الموضوعات والأفكار والشخصيات من التاريخ والموضوعات المصرية والعربية بحس فنان روحه شرقية عربية.(1)

يعتبر صلاح عبد الصبور (١٩٣١- ١٩٨١ م) صاحب أوضح الخطوات الفنية في تاريخ المسرح الشعري المصري، بما أضفاه من تجديد وتطور فني على عنصري الأداة والمادة للبناء المسرحي الشعري، بصفته واحدًا من بين رواد حركة الشعر الجديد، التي ظهرت في أواسط خمسينيات القرن العشرين في مصر، ثورة وتمردًا على منظومة الشعر القديم شكلاً ومضمونًا..

تأتي محاولة عزيز أباظة (1898 - 1969 م) في الكتابة للمسرح الشعري، التي قدم من خلالها عشر مسرحيات اشترك في تأليف إحداها مع كاتب آخر هو عبد الله البشير. لتسقط في نهج التكرار الذي اعتبره بعض النقاد، ومنهم أحمد شمس الدين الحجاجي لا يتعدى مرحلة الانتكاسة والتبعية، لأنها لم تضف إلى هذا الفن إلا بمقدار ما أضاف مؤلفها إلى تراث الشعر العربي من تأخر ونكوص عن التطور، من حيث الإصرار على استخدام لغة غريبة مهجورة دون فن حقيقي. فلا طور في أداته المتمثلة في اللغة الشعرية، ولا أحسن اختيار موضوعاته لتجاوز المألوف فكرًا، وقد استقى موضوعاته كلها من ذات النبع الذي استقى منه شوقي موضوعاته أي التاريخ، إلا أن كتابته كانت مجرد تقليد واتباع لتجربة شوقي لا إبداع فيها. بل إنه لم يضاهي شوقي أبدًا في عذوبة شعره وفنه المبثوث بين سطور قصائده الغنائية التي تسرب شيء منها إلى سطور مسرحياته الشعرية. (2)

لكن وعلى النقيض تعتبر تجربة عبد الرحمن الشرقاوي(1920، 1987 م) خطوة أبعد في الكتابة لفن المسرح الشعري، إذ زودته برافد فكري جديد تمثل في تبني المؤلف للواقعية الاشتراكية، وقد أجمع غالبية نقاد المسرح ممن تناولوا مسرحيات الشرقاوي على أن أفكارها كانت انعكاسًا فنيًا لفكر المؤلف المسرحي، فكان وهو يكتب حوار شخصياته شعرًا، ينساب وراء نفسه الشعري، ويقول ما يريده، دون اعتناء بالبناء الفني، فخرجت مسرحياته ببناء يشوبه كثير من العوار والنقص فني، لاعتماده على المونولوج الدرامي الطويل، الذي يجريه على ألسنة أبطاله، وهنا غلب الأداة/ اللغة الشعرية على المادة والموضوع والبناء الفني، قدم الشرقاوي مسرحيات مأساة جميلة و ثأر الله و وطني عكا والفتي مهران ثم ثلاثيته صلاح الدين النسر الأحمر، ويرى بعض النقاد أن أعماله تلك أقرب تصنيفيًا إلى الشعر المسرحي منها للمسرح الشعري.(3)

يعتبر صلاح عبد الصبور(1931 -1981 م) صاحب أوضح الخطوات الفنية في تاريخ المسرح الشعري المصري، بما أضفاه من تجديد وتطور فني على عنصري الأداة والمادة للبناء المسرحي الشعري، بصفته واحدًا من بين رواد حركة الشعر الجديد، التي ظهرت في أواسط خمسينيات القرن العشرين في مصر، ثورة وتمردًا على منظومة الشعر القديم شكلاً ومضمونًا، وبنشره ديوانه الأول الناس في بلادي عام 1957 م. الذي أسس به مفاهيم شعرية جديدة لم تكن حاضرة في الوجدان الشعري المصري آنذاك من حيث الموضوعات واللغة والبناء الفني للقصيدة، وقد تطور هذا التأسيس فيما بعد ليظهر أثره في كتابته لمسرحياته الشعرية، التي بدأها بمسرحية مأساة الحلاج في عام 1964 م، وهو نفس العام الذي أصدر فيه ديوانه الثالث أحلام الفارس القديم أي بعد أن خضع له الشعر الغنائي وأقر له الكثيرون

جمهورًا ونقادًا بالتميز والريادة. وتأتي بعدها مسرحيته الثانية مسافر ليل 1968 م والثالثة الأميرة تنتظر 1969 م، ثم ليلى والمجنون في عام 1971 م فمسرحيته الخامسة بعد أن يموت الملك التي ظهرت في عام 1975 م.(4)

لقد أنتج تزامن الإبداعين الشعري الغنائي والمسرحي الدرامي تداخلا بين مستويات الكتابة الغنائية والدرامية في إنتاجه، إذ نجد كثير من صياغاته الشعرية متكررة، في مسر حيا ته وهو ما يراه أحمد شمس الدين الحجاجي في دراسته ا لمسر حية الشعرية في الأدب العربي الحديث ظاهرة مميزة لمسرح صلاح الشعري "تعد الغنائية إحدى الظواهر الأساسية في مسرح صلاح عبد الصبور لم تخل مسرحية منها"(5)

أقدم صلاح عبد الصبور على كتابة المسرح الشعري نتيجة لاكتمال مفهوم ما عن المسرح الشعري لديه، عبر عملية متتالية من التمثلات لمفاهيم ومؤثرات وروافد، مر بها خلال تجربته الشعرية والفنية..

ويرصد وليد منير في دراسته لمسرح صلاح عبد الصبور الشعري، نوعًا من التمهيد لحالة امتزاج وذوبان بين العالمين الدرامي والغنائي، ويدلل على ذلك بملاحظة بدر الديب في المقدمة التي كتبها لديوان الناس في بلادي من تنامي خاصيتي "مسرحة المشاعر والمواقف" لدى الشاعر، وكذلك "زيادة الاهتمام بالتفاصيل الجزئية" وهو ما اعتبره نوعًا من "الولع المتنامي بالحكي والرواية" في قصائده.(6) لكن هذا لا ينفي أنه كان على وعي تام بالحدود الفاصلة بين الأنواع الفنية والأدبية، من قصيد غنائي ومسرح شعري، بل إن هذا التداخل المشار إليه سابقًا، ما هو إلا من قبيل التضافر بين مكونات وعناصر البنية الواحدة، التي تتبدى تنويعاتها وتجلياتها في مجمل إنتاجات الشاعر وتطوراتها. وهو ما يطلق عليه أحمد عبد الواحد "الهم الشعري الواحد" في تفسيره لتلك الصياغات المتكررة "منذ طفولته الشعرية حتى ذروة نضجه كان يقول أشياءً، ثم يشعر بعد حين أن هذه الأشياء ما زالت تحاصره وتلح عليه، فيصوغها ثانية بتشكيل آخر في تجربة أخرى، ثم يكتشف في مرحلة ثالثة من حياته أن نفس الفكرة قد كبرت معه، فهي تسري منه مسرى الدم، وأن رؤيته لها قد كبرت ونضجت مع الزمن، فيقولها ثالثة بطريقة مغايرة.. وهكذا" (7).

من ثم يمكننا قراءة مسرحيات صلاح عبد الصبور ببصيرة أكبر، إذا ما جمعنا ما بين عالمي شعره الغنائي ومسرحياته الدرامية، بما يسهل علينا تقصي أوجه التطور والتبدل التي شكلت رؤيته للعالم كشاعر معاصر، عبر استخدامه لشخصيات أبطال مسرحياته، كقناع درامي فني يفصح من ورائه عن ورؤيته الشعرية التي سبكتها روحه في مواجهتها لهذا العالم الواقعي الذي يعيش فيه، والعالم المثالي الذي يفتقده ويطلبه ويتمناه.

جذور المفهوم الدرامي المؤسس لتجربة المسرح الشعري

في قراءة تجربة صلاح عبد الصبور الإبداعية (شعرًا ومسرحًا) بالإضافة إلى مقالاته النثرية التي تحمل بين سطورها كثير من أفكاره وآراءه. وهو ما يمكن أن نعبر عنه بتراكم الخبرات الفنية، بما يؤدي إلى حدوث تغير كيفي يطبع كتاباته كلها بالأصالة الأدبية، وهوما يدفع ناقدا مثل على الراعي لأن يصرح "أما الميلاد الحقيقي للمسرح الشعري، فإننا خليقون بأن نجده لو رحنا نتفحص أعمال صلاح عبد الصبور للمسرح"(8).

هذه المحاولة ستحاول رصد الجذور

المفاهيمية أو المكونات التي أسس عليها صلاح عبد الصبور بناءه المسرحي، وهي محاولة لا تسعى لتكون نهائية أو شاملة، لكنها خطوة أولية لاكتشاف هذا البنيان الفني، ومن ثم يمكن إيجاز هذه المكونات في ثلاث نقاط

-1 وجود الحس الدرامي في قصيدته الغنائية.

-2 ثقافته الموسوعية.

-3 تأثره بنموذج (إليوت) ووعيه بهذا التأثر.

هذه النقاط تشكل مدخلاً نقديًا أوليًا، نسعى من خلاله لتتبع المراحل اللاحقة، التي قد تكون أكثر تعقيدًا عند محاولة القيام بقراءة نقدية لمشروع صلاح عبد الصبور الإبداعي فكريًا وجماليًا.

أولاً: الحس الدرامي في القصيدة الغنائية

منذ قصائده الأولى والروح الدرامية المولعة بالحكي موجودة في أشعار صلاح عبد الصبور، وإذا رجعنا لما كتبه إليوت عن أصوات الشعر الثلاثة وعن تحديده للصوت الثالث الذي يمثل صوت الشاعر، الذي يحاول خلق "شخصية درامية تتحدث بالنظم"، وتعريفه لهذا الصوت الثالث تحديدًا"، أما الثالث فهو صوت الشاعر وهو يحاول خلق شخصية درامية تتحدث بالنظم، صوته لا عندما يقول ما يستطيع هو شخصيًا أن يقول، بل ما يستطيع فحسب أن يقول في حدود شخصية وهمية تخاطب أخري وهمية"(9)

وبمطالعتنا قصائد ديوان الناس في بلادي يمكننا التعرف على هذا الحس الدرامي، ويبدو واضحًا في قصيدته الأولى "رحلة في الليل" إذ يبدأ الشاعر القصيدة بحكيه لصديقته عن يومه الذي قضاه بين أصدقائه، وكيف يدخل الليل عليه بين أصوات رفاقه وكلماتهم "الليل يا صديقتي ينفضني بلا ضمير

.....

فحين يقبل المساء يقفر الطريق،

والظلام محنة الغريب

يهب ثلة الرفاق، فض مجلس السمر

"إلى اللقاء" - وافترقنا - "نلتقي مساء غد"

"الرخ مات - فاحترس. الشاه مات "

"لم ينجه التدبير، إني لاعب خطير"

"إلى اللقاء" - وافترقنا - "نلتقي مساء غد" (10)

هذه الأصوات المختلفة، في نص قصيدته تنذر بروح درامية وهو ما يتكرر لديه

"ما زال في عرض الطريق

تائهون يظلعون..

ثلاثة أصواتهم تنداح في دوامة السكون

كأنهم يبكون..

- **"لا شيء في الدنيا جميل كالنساء في الشتاء "**
- **"الخمر تهتك السرار"**
- **"وتفضح الإزار"**
- **"والشعار... والدثار"**

ويضحكون ضحكة بلا تخوم...

ويقفر الطريق من ثغاء هؤلاء" (11)

لم تكن هذه القصيدة الأولى في حياة الشاعر، لكننا نعلم من سيرته المكتوبة، أن سنوات صباه الباكر اتسمت بذاتية صارخة ورومانتيكية اشتهرت بها تجارب نجوم شعراء ذلك الوقت ممن قرأهم صلاح وتأثر بهم؛ من أمثال محمود حسن إسماعيل وعلي محمود طه وإبراهيم ناجي وغيرهم.

يمكننا أيضًا تتبع الحس الدرامي المتنامي

بشكل واضح في بقية قصائد الديوان الأول مثل قصائد "السلام "و"الحزن" و"الملك لك" و"أناشيد الغرام" و"رسالة إلى صديقة". ثم في قصائد الديوان الثاني (أقول لكم) مثل قصائد "الظل والصليب" و"أقول لكم" والتي اعتبرها كثيرون من النقاد البذرة الأولى لشخصية الحلاج المسرحية (12).

حالة التنامي للحس الدرامي تلك التي تبدأ من قصائده الغنائية، تصبح بناءً مكتملاً من المشاعر والأحاسيس والخلجات الدرامية التي تسري على ألسنة شخصياته في مسرحياته الشعرية، تعد في رأينا نوعًا من التطور الفني الناتج عن تمثله لمراحل سابقة، واجتيازه كثير من المحاولات، التي كان يجرب فيها السعي لتحقيق تلك الدرامية التي اكتملت وتشكلت في أبنية مسرحياته وشخصياتها. وتمثلات الصور التي نجدها متسربة في أشعار صلاح عبد الصبور الغنائية، هي التي دفعته مع تطوره الفني وامتلاكه لأداة الشعر بصدور ديوانه الثالث "أحلام الفارس القديم"، لاستخدام وسيلة فنية هي قصيدة القناع التي جسد من خلالها فهمه لفكرة المعادل الموضوعي التي أشار إليها إليوت.

إليوت

كان تأثر صلاح بإليوت، سببًا رئيسيًا من أسباب انجذابه نحو مفاهيم الحداثة الشعرية واختراقه لحجب الثقافة المحلية.. إذان تأثر صلاح بإليوت كان بالدرجة الأولى تأثرًا مضمونيًا، قبل أن يكون مجرد استعارة تعبير أو صورة أو تكنيك فني، أو حتى الإعجاب بأسلوبه الجسور في التعامل مع اللغة..

أخذ صلاح عن إليوت فكرة المعادل الموضوعي بوصفه وسيلة وأداة فنية يستطيع من خلالها الشاعر أن يعبر عما يجول في خاطره وعقله من تجسدات لصور فنية، يرى فيها مشاهد وشخصيات امتلأت بها أشعاره، وقد آن لها أن تظهر في الوجود الفني بشكل فني أكثر تطورًا، فخلجات الشاعر تظهر في شخصيات لها ما للبشر من صفات وملامح، وهو ما يؤكد، في رأينا، وعيه بالنوع الفني المسرح، ووظيفته في خلق الجدل وتبادل الحواس ما بين شخصية درامية وأخرى، وبين هذا الصراع الدائر على خشبة المسرح والمتلقي الجالس على مقعد المتفرج، ولكن بأثر أكثر بلوغًا وتحققا من ذلك الأثر الذي تحدثه القصيدة الغنائية والتي يمكن ألا تصل إلى قطاع عريض من القراء بعكس المسرحية.

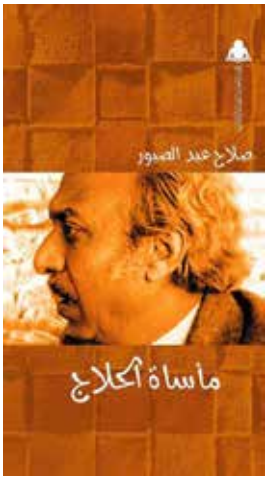
وتمثل هذا جليًا في اكتمال أولى المسرحيات "مأساة الحلاج" وصدورها في ذات العام الذي صدر فيه الديوان الثالث "أحلام الفارس القديم"، ولا نغفل حقيقة يذكرها صلاح نفسه، هي أن تجربته في الكتابة للمسرح لم تكن "مأساة الحلاج" أولى محاولاتها، بل سبقتها أكثر من تجربة غير مكتملة "ظل المسرح الشعري طموحا يخايلني سنوات حتى كتبت مسرحيتي (مأساة الحلاج) وكانت لي قبلها تجربة لم تتم في كتابة مسرحية عن "حرب الجزائر".. وخطرت لي فكرة ثانية هي كتابة قصة المهلهل بن ربيعة.."(13).

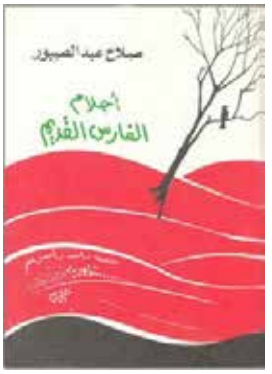
أقدم صلاح إذن على كتابة المسرح الشعري نتيجة لاكتمال مفهوم ما عن المسرح الشعري لديه، عبر عملية متتالية من التمثلات لمفاهيم ومؤثرات وروافد، مر بها خلال تجربته الشعرية والفنية.

ثانيًا: ثقافته الموسوعية

يكتب صلاح عبد الصبور "الثقافة إذن تراث حي متصل بين الماضي والحاضر متجهة إلى المستقبل وليست دراسة مواطن نشوئها إلا لونا من إلقاء الأضواء عليها بغية مزيد من الفهم والاستنارة... وقد درجت في السنوات الأخيرة على أن أوطن نفسي على الإحساس بقرابتي إلى الشعراء في كل صقع من أصقاع العالم وفي كل فترة من تاريخه، بحيث انتظم موروثي الأدبي أبا العلاء وشكسبير، وأبا نواس وبودلير، وابن الرومي وإليوت، والشعر الجاهلي ولوركا، فضلاً عن عديد من الشعراء والقصائد المتفرقة، والأفكار والخواطر الشعرية"(14). ويدرك من يطالع كتابات صلاح عبد الصبور

النثرية قبل أعماله الشعرية ومسرحياته، إلى أي مدى كانت تتسع معارفه وثقافته إلى الحد الذي أوصله من مجرد مدرس للغة العربية في بداية حياته، إلى شاعر ومفكر وناقد موسوعي من أهم رواد القرن العشرين في مصر. ودون أن نعول على هذا الأمر كثيرا في تحديد قيمة ونضج أعماله المسرحية، يمكننا البدء بما أورده أحمد عبد الحي عن تعدد منابع ثقافته، والتي يرجعها لرافدين رئيسين هما وعيه بالتراث واستيعاب الحداثة الشعرية المعاصرة وهو ذات ما كتب عنه صلاح نفسه في "مسرحنا المصري.. إلى أين؟ والتي لخص فيها رأيه عن أن ما يحتاجه المسرح المصري لينهض هو الجمع بين هذين الرافدين "وفي ظني أن مسرحنا المصري ليس في حاجة إلى التوفيق بين الأصالة والمعاصرة ولكنه في حاجة إلى الجمع بين الكلمتين في أقنوم جديد هو أصالة المعاصرة"(15).

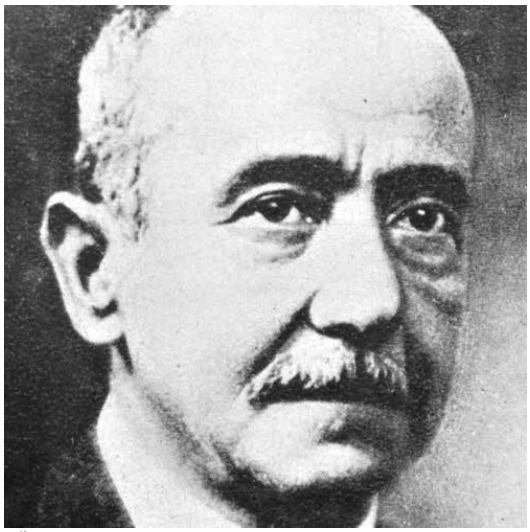




لقد كان وعي صلاح عبد الصبور مؤسسًا على الرجوع لمنابع كبرى في الثقافتين العربية والغربية، فأنجز مشروع قراءة كبرى في بدايات الثلاثينيات من عمره، لتحديد مواقفه واختياراته والتثبت من أهدافه التي تمثلت فيما بعد في إنتاجه الشعري والمسرحي "إننا نتألم لأننا نحس بمسؤوليتنا، ونعرف أن هذا الكون هو قدرنا، لقد كنت مرة أقرأ بيت المعري العظيم:

وهل يأبق الإنسان من ملك ربه
ويخرج من أرض له وسماء

لقد ارتعدت حينما قرأته، لم تكن تلك قراءاتي الأولى له، ولكنها قراءة ما، قد تكون الثانية أو العشرين أو المائة، فتحت فجأة أمام نفسي


شوقي

بريخت

طريقًا طويلاً مخيفًا، وأحسست كأني أصبت بالحمى، وأدركت فجأة ما دار في خلد هذا الفنان النبيل الأعمى- الذي حمل وحده في تراثنا العربي كله عبء الإنسان على كتفيه العجوزين الناحلين"(16).

نحن إذن أمام قراءة واعية تتأمل فيما تطالعه وتستلهمه بوعي الناقد المفكر، وليست مجرد قراءة وظيفية أو قراءة عابرة، إنه يقرأ تراثه ليتأمله، ثم هو يتمثل ما يقرأه ليعيد إنتاجه مرة أخرى بصورة أكثر نضجًا وجمالاً، ولعل هذا التأمل القلِق، كان هو السبب الرئيسي في تسرب الحزن والولع به في مجمل أشعاره.

وتبدو أوجه تأثرات أخرى بالمتنبي، بالإضافة إلى تأثره بشعراء معاصرين مثل محمود حسن إسماعيل وعلي محمود طه وإبراهيم ناجي وإيليا أبي ماضي وقد تأثر صلاح بجبران خليل جبران كواحد من الذين تشربتهم روح الشاعر في بدايات تأثراته الفنية والفكرية،

وبقي هذا الأثر ممتدًا حتى النهاية، ثم يأتي تأثره بالكتاب المقدس والذي يظهر جليًا في "مأساة الحلاج" كما تأثر فكره أيضًا بقراءاته لكبار الفلاسفة والشعراء الغربيين مثل نيتشه وبريخت ووليم بليك ولوركا وشكسبير وفرانز كافكا. (17)

تشكلت تجربة المسرح الشعري إذن عبر مراحل متتالية من التلقي والتمثل والتأمل وإعادة صياغة كل هذه الروافد الفنية والفكرية مرة أخرى بما يمس الإنسان محليًا وعالميًا، وهو ما صبغ إنتاجه المسرحي والدرامي بتلك الصبغة الإنسانية.

ثالثًا: تأثره بإليوت

عرف صلاح عبد الصبور إليوت أول ما عرفه وسمع عنه في سنوات دراسته بالجامعة المصرية – وقت أن كان طالبا بكلية الآداب قسم اللغة العربية بين عامي 1947و1951 م "كان صديقي القديم وزميلي في الجامعة عبد الغفار مكاوي قد قدم إلى بعض قصائد إليوت ورلكه مع شعره الرومانتيكي الصافي وقرأنا وتناقشنا وتبادلنا قصائدنا"(18).

وكانت هذه الفترة مرحلة تبدل وتحول في حسه الفني والشعري من الذاتية الصبيانية وفورة المراهقة الأولى، إلى حال النضج الفكري وبدايات تطوره الفني، بعد أن تأكد له وعيه بكونه شاعرًا اختار الشعر وسيلة أدبية وفنية للتعبير عن ذاته "كنت قد عبرت بطريقتي الساذجة عن هموم حياتي كلها من حب وإخفاق ومخاوف وأحسست أني أكرر نفسي في كل ما أحاول أن أكتب كما أن قراءاتي وسماعاتي من الأصدقاء كانت قد زلزلت نفسي زلزالاً كبيرًا لقد بدأت الأسماء الغريبة تقرع آذاننا بعنف عنيف، إليوت، أندريه بريتون، بودلير، فليري، رلكه، شللي، وردزورث.." .(19)

كان تعرفه بإليوت في تلك المرحلة بمثابة نقطة تحول، وموقف فصل بين عالمين ومرحلتين الأولى هي مرحلة الصبا والمراهقة الأولى، والثانية مرحلة التكون والنضج الفكري، التي مر فيها بتحولاته الجوهرية، وتنوعت خلالها ميوله الفنية والأدبية، ما بين محاولات لكتابة القصة القصيرة ثم معاودته لكتابة الشعر، التي يحدد لها تاريخًا في أوائل عام 1951 م، لتنتهي تلك المرحلة بتشكل وعيه لاتخاذ موقف من الحياة التي يعيشها، متمثلاً لموقف نابع من يقينه وإيمانه بضرورة وأهمية أن يكون لما يقوله ويفعله جدوى:

"ما جدوى الحياة؟ ما جدوى الحب؟ ما جدوى الفن؟"(20)

لم تكن "مأساة الحلاج" أولى محاولات تجربته في الكتابة للمسرح الشعري، بل سبقتها أكثر من تجربة غير مكتملة "ظل المسرح الشعري طموحا يخايلني سنوات حتى كتبت مسرحيتي (مأساة الحلاج) وكانت لي قبلها تجربة لم تتم في كتابة مسرحية عن "حرب الجزائر".. وخطرت لي فكرة ثانية هي كتابة قصة المهلهل بن ربيعة"..

لقد كان تأثر صلاح بإليوت، سببًا رئيسيًا من أسباب انجذابه نحو مفاهيم الحداثة الشعرية واختراقه لحجب الثقافة المحلية "إن تأثر صلاح بإليوت كان بالدرجة الأولى تأثرًا مضمونيًا، قبل أن يكون مجرد استعارة تعبير أو صورة أو تكنيك فني، أو حتى الإعجاب بأسلوبه الجسور في التعامل مع اللغة"(21)

وهو ما رآه ماهر شفيق فريد تأثرًا يتجاوز الأسلوب أو التقنيات الفنية، ليمتد إلى حساسية الشاعر، وأسلوب استجابته للمواقف والأشخاص والأفكار، وأحواله النفسية. (22) وسنجد في كلامه وآرائه النقدية والقيمية صدى واضحا لمقولات وآراء وكلمات إليوت النقدية، ويمكننا أن نقف عند أمثلة كثيرة، منها على سبيل المثال، عندما يكتب إليوت في مقالته عن الموهبة الفردية وعلاقتها بالتقاليد "والواقع أن خير ما في عمل الشاعر وأكثر أجزاء هذا العمل فردية، هي تلك التي يثبت فيها أجداده الشعراء الموتى خلودهم... وأنا لا أتكلم عن فترة المراهقة الانطباعية للشاعر، وإنما عن فترة النضوج الكامل"(23) أو عندما يكتب "ومعنى الشاعر أو معنى الفنان في أي فن كان، لا يستمد منه وحده، فتقديره إنما هو

تقدير للعلاقة التي تربطه بالشعراء والفنانين الموتى، وأنت لا تستطيع أن تقيمه على حدة وإنما يتحتم عليك أن تضعه جنبًا إلى جنب مع الموتى، لتجري المقارنة والمفارقة وليس هذا من مبادئ النقد التاريخي فحسب، بل من مبادئ النقد الجمالي أيضًا"(24)

ولنقرأ كلام صلاح عبد الصبور عن الشاعر المعاصر وضرورة وعيه ومعرفته بآبائه الفنيين "إن الفنان يولد في الفن، ويعيش فيه، ويتنفس من خلاله، وكل فنان لا يحس بانتمائه إلى التراث العالمي ولا يحاول جاهدًا أن يقف على إحدى مرتفعاته فنان ضال، وكل فنان لا يعرف آباءه الفنيين إلى تاسع جد لا يستطيع أن يكون جزءًا من التراث الإنساني، وهو في الوقت ذاته لا يستطيع أن يحقق دوره كإنسان مسؤول في هذا الكون"(25)

وما كلام صلاح عن عمليتي التشكيل والتلوين في القصيدة ثم عمليتي التلوين والتمكين وبحثه في قاموس الصوفية عن تعبيرات ومصطلحات فنية يستطيع أن يفسر من خلالها مراحل تكون القصيدة في روح ووجدان ونفسية الشاعر وعقله، سوى بحث منه عن مدخل فكري وثقافي يقترب به من المضمون الذي قال به إليوت عن عملية تكون القصيدة والشعر عامة، في روح ووجدان ونفسية الشاعر، عبر تشبيهه لهذه العملية بالمعادلة الكيميائية وكل منهما، صلاح وإليوت، اختار ما تعينه عليه مكونات ثقافته من أمثلة.

وليس أكثر من ترجمته لمقال (الشعر والمسرح) لإليوت في مقدمة ترجمته لمسرحية (جريمة قتل في الكاتدرائية) من دليل نسوقه على استقاء صلاح عبد الصبور لمفهومه عن المسرح الشعري من خلال تمثله لآراء إليوت النقدية وإعادة إفرازها بما يتناسب وواقع المجتمع المصري والعربي الذي يعيش فيه صلاح أولاً ويقدم له منتجه الفني وإبداعه المسرحي ثانيًا (26).

الهوامش:

1) د. محمد مندور، مسرحيات شوقي، القاهرة، دار نهضة مصر، 1982 م.
2) د. أحمد شمس الدين الحجاجي، المسرحية الشعرية في الأدب العربي، القاهرة، دار الهلال، 1995 م.
3) د. كمال محمد إسماعيل، الشعر المسرحي في الأدب المصري المعاصر، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2006 م.
4) د. على الراعي، المسرح في الوطن العربي، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة عالم المعرفة، ط 2، 1999 م.
5) د. أحمد شمس الدين الحجاجي، المرجع السابق.
6) د. وليد منير، فضاء الصوت الدرامي في مسرح صلاح عبد الصبور، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1992 م.
7) د. أحمد عبد الحي، شعر صلاح عبد الصبور الغنائي الموقف والأداة، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1988 م.
8) د. على الراعي، المرجع السابق، ص 169.
9) توماس ستيرنز إليوت، مقالات في النقد الأدبي، ت: لطيفة الزيات، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، د.ت، ص 61.
10) صلاح عبد الصبور، الناس في بلادي، الأعمال الكاملة، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ج 1، 1993 م، ص 175.
11) المصدر نفسه، ص 176.
12) صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، 1995 م، ص 154.
13) المصدر نفسه، ص 150.
14) صلاح عبد الصبور، الأعمال الكاملة، ج 6، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص 431.
15) د. أحمد عبد الحي، مرجع سابق، ص 32.
16) صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر.
17) صلاح عبد الصبور، المصدر السابق.
18) صلاح عبد الصبور، المصدر السابق.
19) صلاح عبد الصبور، المصدر السابق.
20) صلاح عبد الصبور، المصدر السابق.
21) د. أحمد عبد الحي، مرجع سابق، من ص 31 إلى ص 81.
22) انظر مقال بعنوان "مسرح صلاح عبد الصبور المعنى والمبنى" منشور بمجلة فصول" الشاعر والكلمة "، المجلد الثاني، العدد الأول، أكتوبر 1981 م.
23) ت. إس. إليوت، المرجع السابق.
24) ت. إس. إليوت، المرجع السابق.
25) صلاح عبد الصبور، الأعمال الكاملة، ج 9، مقال بعنوان "على الشاطئ الغربي لأول مرة"، ص 394.
26) انظر، مقدمة مسرحية "جريمة قتل في الكاتدرائية"، ت. إس. إليوت، ترجمة: صلاح عبد الصبور، الكويت، سلسلة من المسرح العالمي، العدد 148.

سحرٌ ودينٌ..
هكذا بدأ الشعر الكوري وتشكل

محمود عبد الغفار

هذه القراءة محاولة لرسم صورة بانورامية للشعر الكوري القديم والحديث، بدءًا من أولى الممالك الكورية وانتهاءً بالحرب العالمية الثانية، حين قسمت كوريا إلى بلدين منفصلين شمالاً وجنوبًا. وقد اعتمدت على عينة ممثلة من مختارات شعرية تجاوزت الألف قصيدة تقريبًا، بهدف التعرف على سمات ذلك الشعر على مدار رحلته الطويلة، فضلاً عن أنها اشتملت على عدد كبير من الشعراء، لكي تقدم صورة يمكن الاعتداد بها عند التأريخ لحركته ومساراته، وعند تناول كيفيات تشكله جماليًا للقارئ العربي الذي أعتقد أنه تنقصه بعض معلومات مهمة عن أدب الكوريين وثقافتهم في ظل الشغف المتزايد بالدراما والأغاني الكورية، وفي ظل الاعتماد بشكل كبير

على المنتج التكنولوجي الكوري الذي لا نبالغ إن قلنا إنه لا يخلو بيت مصري أو عربي من جهاز واحد على الأقل مكتوب عليه «صنع في كوريا». حتى الاحتلال الياباني لم يكن هناك سوى شبه جزيرة كورية موحدة ومتحدة، أما بعد الحرب العالمية الثانية فقد انفصل الشمال عن الجنوب. وهنا تحديدًا لم يعد ممكنًا الحديث عن شعر كوري في المطلق، ومع ذلك سعت هذه القراءة إلى أن تضع نصوصًا لشعراء وشاعرات من الشمال لأن الفن بشكل عام لا يتحرك على النحو الذي تفرضه الأمور السياسية والدبلوماسية. أخيرًا أود فقط أن أشير إلى أن القصائد والمقطوعات الشعرية الواردة في هذه القراءة كلها من ترجمتي.

كوريا: المكان والشعب

تمثل الجبال في شبه الجزيرة الكورية 70% من مجمل مساحتها، وتتميز بارتفاعها الشاهق في الشمال مقارنة بالجنوب والغرب. يمر بها عدد من الأنهار المهمة مثل «يالو» في الشمال، و«دومان» الذي يعد أطول أنهارها، و«ناك دونج»، وهناك في الغرب نهر «هان» و«ديه دونج». هذه الطبيعة الجغرافية الخاصة جعلت من الكوريين شعبًا خاصًا كذلك؛ شعب يتسم بالقوة والصلابة ويبحث عن الشموخ والارتقاء، وفي الوقت نفسه يتشبث بالأرض ويعمق جذوره فيها ويعمرها بكل ما تحمله الكلمة من معانٍ. وسيلاحظ القارئ أنّ الجبال والتلال والوديان مفردات شائعة جدًا في أحد أكبر الحقول الدلالية للشعر الكوري؛ ألا وهو حقل الطبيعة بكل عناصرها المتنوعة.

قُسمت كوريا لقرابة خمسمائة عام خلال حقبة آخر ممالكها- جوصن (1392- 1910)- إلى ثماني مقاطعات: «هام يونج، جانج وون، جونج سانج» في الشرق. «بيونج يانج، هوانج هيه، جيونج جي، تشونج تشونج، جولا» في الغرب. ثم في عام 1886م أصبحت ثلاث عشرة مقاطعة. وبعد تقسيمها إلى شطرين شمالي وجنوبي، وقعت ثماني مقاطعات في الجنوب وخمس مقاطعات في الشمال، ثم أصبحت جزيرة «جي جو» مقاطعة جنوبية عام 1948م. واليوم تضم كوريا الجنوبية سبع مدن كبرى: «سول، بوسان، ديجو، إنشون، كوانج جو، ديجون، أولسان» وتسع مقاطعات.

وتشير دراسات علم الإنسان إلى أن جذور الشعب الكوري ربما تعود إلى 600 ألف سنة، وأنه ينحدر من قبائل منغولية عدة استوطنت شبه الجزيرة الكورية حسبما تشير الآثار الموجودة منذ الألفية الثالثة قبل الميلاد. وفي الشعر الكوري الحديث صور تشير إلى ذلك العمق التاريخي والتجذر الواضح للفلسفات الكونفوشية والبوذية ودورها في تشكيل الوعي الجمعي للكوريين منذ زمن بعيد ( ). كما أتاح موقع شبه الجزيرة الكورية- تشارك روسيا حدودها الشمالية، وتجاور الصين واليابان- أن تتصل بعدد متنوع من حضارات تضرب بجذورها بعيدًا في التاريخ. فكانت دائمًا بقعة استراتيجية مؤثرة في تلك المنطقة، لكنها ظلت محافظة على هويتها وثقافتها الخاصة كجماعة عرقية طيلة الوقت ( ).

فيما يتعلق بالجانبين الروحي والعقائدي؛ يمكن القول إن الدين قد تحول في كوريا إلى شعائر حياتية، لا مجرد شعارات أو خطب للوعظ والإرشاد. فخلال عصر مملكة جوصن، صارت كوريا أكثر مجتمع كونفشوي في العام، أكثر من الصين نفسها منبع الكونفوشية، على نحو ما وصفهم الصينيون بقولهم: «هؤلاء الكوريون يتعبدون لكونفشيوس بحماس أكثر مما فعلنا نحنً»( ). وعلى الرغم من أنَّ المعابد كانت تُبنى عادة في الجبال لتكون بعيدة عن الواقع الاجتماعي والسياسي ولتحتفظ بقيمتها وأهميتها الروحية، فإن ذلك لم يحُل بين الرهبان والمشاركة في الأحداث اليومية الجارية في أرض الواقع. لقد ازدهرت البوذية منذ انتقالها إلى كوريا عن طريق الصين في القرن الرابع الميلادي، فأصبحت الكونفوشية العقيدة الرسمية لمملكة جوصن، مما أوقف رواج البوذية حتى منتصف القرن العشرين تقريبًا. وبعد أن تحررت كوريا من الاحتلال، عادت البوذية للازدهار من جديد. ثم جاءت المسيحية- وبخاصة الكاثوليكية الرومانية- عن طريق الصين، لا بجهود المبشرين الصينيين، وإنما بواسطة الكوريين أنفسهم. وبحلول عام 1890م، كان عدد المسيحيين الكاثوليك ثلاثة ملايين شخص ( ).

تشير الدراسات إلى أن جذور الشعب الكوري ربما تعود إلى ٦٠٠ ألف سنة، وأنه ينحدر من قبائل منغولية استوطنت شبه الجزيرة الكورية حسبما تشير الآثار منذ الألفية الثالثة ق.م

على مستوى الفنون والآداب، هناك الكثير من النقوش والرسومات التي توضح أسلوب حياة الكوريين القدماء، والتي يمكن مشاهدتها على جدران المقابر الملكية. كما اخترع الكوريون آلة طباعة متنقلة مصنوعة من البرونز قبل اختراع يوهان جوتنبرج ماكينة الطباعة في ألمانيا بمائتي عام. وبعد اختراع الحروف الهجائية «هانغول» Han-gul، ظهر شكل من كلمات الأغاني الشعرية كان يطلق عليها «شيجو Sijo» تغنى على النغمات الموسيقية، وتدريجيًّا تطور إلى أسلوب قائم بذاته. ولم تظهر القصص والروايات إلا مع مطلع القرن الثامن عشر. وكان أكثر هذه القصص شعبية، تلك التي تجسد بعض عناصر السخرية الاجتماعية والأفكار الإصلاحية ( ).

الشعر الكوري القديم

-1 الأشكال الأكثر شيوعًا:

هناك أشعار كورية كُتبت بالحروف الصينية، لكن أفضل نماذج الشعر الكوري هي التي كتبت باللغة الكورية على النمط الشعري الكوري. إنه ليس من قبيل التصنع الفصل بين الشعر المكتوب على النمط الكوري وبين النمط الصيني للشاعر الواحد، لأن التلازم بينهما ليس كما عليه الحال لدى الشعراء في الغرب عندما كتبوا بأكثر من لغة؛ ميلتون بالإيطالية وريلكه بالفرنسية على سبيل التمثيل لا الحصر ( ). وطبقًا للسجلات التاريخية الصينية، فإن الكوريين شعب يستمتع بالغناء والرقص. ففي الشمال، وخلال قرون عديدة قبل الميلاد، وجدت ست قبائل كانت تتحدث اللغة ذاتها تقريبًا، كما كان لها العادات والتقاليد نفسها. وكانت تقدم قرابين في احتفالات خاصة- كطقس من طقوس الفداء- في الشهرين الأول والعاشر من شهور السنة القمرية، وخلالها كان الناس يحتشدون ويرقصون ويغنون معًا. أما القبائل الثلاث في الجنوب فقد قدمت قرابينها للآلهة في الشهرين الخامس والعاشر القمريين، وكان الناس يحتشدون كذلك لأجل تلك المناسبات مغنين راقصين طوال الليل. كانت الآلهة

في الشعر الكوري الحديث صور تشير إلى العمق التاريخي، والتجذر الواضح للفلسفات الكونفوشية والبوذية ودورها في تشكيل الوعي الجمعي للشعب الكوري منذ زمن بعيد..

تُعبد في طقوس خاصة في الربيع والخريف. فكان يصلى لها في الربيع لأجل ازدهار المحاصيل، وفي الخريف لشكرها على الحصاد الوفير. قَلبُ الاحتفال وجوهره كان الصلاة الجماعية وتنمية الوعي الجمعي لدى عامة الشعب. بحيث طور نموذج الحس الجمعي إيقاعه الملائم في الرقص والغناء مع تلك الاحتفالات ().

ومن ثم، كانت قيمة الشعر آنذاك تكمن في جانبيه الديني والسحري. ولهذا يُظَن أن نموذجه كان عبارة عن سطور قليلة بلغة بسيطة تعقبها عادة لازمة أو جملة تكرارية. لغته كانت تعويذية غنية بقوة ترابطها، بإحالاتها، وإيقاعها وعذوبة الأصوات التي أنشدتها. ولم يكن ما يبذل لجعل تأثيرها ملزمًا على الرجال وحدهم، بل وعلى الآلهة والأرواح. لقد كانت على أية حال وسيلة للتواصل بين الرجال والآلهة. فالقوة السحرية للكلمات كانت تنبع من مدى قدرة الشعر على إسعاد الآلهة، وتجنب كوارث الطبيعة، ولأجل نزول المطر وإيقاف الريح وعلاج المرضى. لقد كان المجتمع البدائي الكوري قبليًا وبطريركيًا، أما الحياة البدائية فكانت قائمة على ما يطلق عليه القيم الجماعية. من هنا كانت العناصر الحيوية الثلاثة لما قدمه المعتقد الديني من خدمات للكوريين: الشعر، والموسيقى، والرقص، متلازمة ولا غنى عنها. وحسبما يُعرف عن الشعر الكوري في مراحله المبكرة؛ فقد كان مرتبطًا بالمعتقد الديني عندهم، كما كان مؤلفًا بشكل أساسي من الترانيم المقدسة. باختصار يمكن القول إنه كان فنًا شعبيًا بامتياز نما بشكل طبيعي من رحم حياتهم الزراعية وكل ما يتعلق بها من تفاصيل الواقع المعيش ().

أ: الشعر العامي في ممالك:

- «كو-كوريو» (حتى 57 ق.م)
- «شيلا» (57 ق.م - 932م)
- «كوريو» (932م- 1392م)

منذ أن أصبح للشعر دور مهم وحيوي في الثقافة الكورية، كان للكوريين الخلصاء نوع من الشعر العامي يُعدُّ أول تطوير إبداعي متكامل لديهم في مملكة «شيلا». الممالك الأخرى أيضًا كانت لها أنواعها الشعرية، لكن الحقيقة الأهم في هذا السياق أن الشعر الكوري لم يكن ملكًا لفئة بعينها دون الأخرى، بل كان شعرًا للجميع. فكان لكل واحد- رجل أو امرأة- مسؤولية تجاه ميلاده ونموه، كما تشارك الجميع في مستقبله. الشعراء أيضًا انغمسوا في تقاليد مجتمعهم الخاصة، لكنهم مع ذلك لم يتجاهلوا تقاليد الشعر الصيني. فالشعر لدى الكوريين باختصار كان أهم

وأرقى أنواع الفنون كلها ().

بداية من القرن الرابع الميلادي، شهدت أولى الممالك الكورية الثلاث أول أنواع الشعر الكوري المدون بالسجلات التاريخية، والذي قيل في مناسبات خاصة كان لها دور في نظمه. لكن معظم هذه النصوص مفقود. فهناك إحدى وأربعون قصيدة من مملكة شيلا وخمس قصائد من مملكة كوريو وأربع من مملكة بيك جايه(). نلاحظ هنا مدى الدقة والتحديد في ذكر عدد القصائد التي تم العثور عليها بكل مملكة من الممالك. لقد كان في مملكة شيلا، على أية حال، أول ازدهار حقيقي للشعر باللهجة الدارجة. السبب في ذلك يرجع إلى أن الممالك الأخرى شهدت وجودًا للمعتدين الأجانب أو اضطرابات وقلاقل داخلية، بينما كانت تلك المملكة قادرة على تطوير ثقافتها ورعايتها بسلام وعزلة في شبه الجزيرة الكورية، الأمر الذي ساهم في نمو الثقافة الخالصة للكوريين حتى بعد انتهاء عصرها. فلقد أمدت الثقافة البوذية- في حقبة تلك المملكة- الكوريين بما أتاح لهم إدراك قيمة ثقافتهم والاعتزاز بها وبتراثهم الخاص، ومكّنهم من تحقيق ثقافة ناضجة تتعلق بهم وحدهم. ويمكن التدليل على ذلك بأن سبع عشرة قصيدة من نصوص الشعر الكوري القديم آنذاك، وعددها خمس وعشرون قصيدة، هي أشعار بوذية؛ حيث استخدم البوذيون الأساطير البوذية كمادة لإبداعهم، وكانت كلها بشكل وحساسية شديدة وأساليب كورية خالصة. وعلى الرغم من أن الكاتب العظيم «كيو نيو» (-917 973) كتب قصائده بعد الترانيم البوذية «عهود بممارسات بوذاسف»، فإنه كان قادرًا على ترك الحساسية الكورية تنساب في ثنايا أشعاره ().

اخترع الكوريون مطبعة متنقلة من البرونز قبل اختراع جوتنبرج مطبعته في ألمانيا بمائتي عام، وبعد اختراع الحروف الهجائية «هانغول» ظهر شكل من الأغاني الشعرية يطلق عليها «شيجو»

ب: جماعة «هوارانج» وقصائد «سينيه نوريه» العامية

ارتبطت الفنون والآداب والتعليم في مملكة شيلا بجماعة «هوارانج» التي ساهمت بشكل كبير في تنمية الآداب والفنون. وقد كانت «هوارنج» تتألف من شباب عائلات الطبقة الأرستقراطية، وكانت طبيعة وظيفتها خدمة الوطن في الأوقات الحرجة، وبثّ روح التضحية وتعزيز وجودها من أجل الوطن. «كيم يو شين» الذي ساعد في أن تتحد شبه الجزيرة الكورية هو أحد أعضاء هذه الجماعة التي أطلقت عليها بعض المسميات من قبيل «أعمدة المملكة»، «القدوة والمثل العليا للشباب»، و«قادة المجتمع». فضلاً عن أنهم كانوا جنودًا بواسل كذلك في أوقات الحروب، أما في أوقات السلام فكانوا يزورون كل بقاع المملكة يكتبون عن جمالها وروعة الطبيعة فيها وفي جبالها وأنهارها، وكان من بين البقع المحببة لديهم؛ جبال اللؤلؤ المواجهة للبحر الشرقي بقممها التي لا حصر لها. كما تعلموا من تلك الزيارات والمناسبات كيفية الالتزام بمبادئهم، وكيف ينير الواحد منهم بصيرة الآخر ويقوّمه إن أخطأ، بل وكيف يصبحون أبطال التنوير ورواده في وطنهم. كما خدمت هذه الجماعة في التعليم المتحرر، الذي لم يقتصر على قراءة الكلاسيكيات فحسب، بل هدف إلى النقاش وتبادل الآراء ووجهات النظر والملاحظات فيما بينهم. من هذا المنظور تناقشوا في الأشعار والموسيقى، كما سلكوا الطرق صعودًا وهبوطًا ليس على المستوى الرمزي عبر التعليم الثانوي، بل على المستوى الحقيقي من خلال جبال اللؤلؤ أو بطول الساحل الشرقي. كثيرون منهم برعوا في الشعر والموسيقى، كما كانت لهم مساهماتهم العديدة في الشعر المرتجل. فالشاعر «شيرو»- أحد أعضاء هذه الجماعة»، تعد إحدى قصائده «تيمارا» واحدة من نفائس المملكة. فلا عجب إذن أن يكون شعراء هذه الجماعة في تلك الحقبة المثل العليا للوطن؛ المثل لذكاء وطني خاص، والقدوة للشباب والمجتمع ().

في الشمال، قبل الميلاد، وجدت قبائل كانت تتحدث اللغة ذاتها تقريبًا، وكانت تقدم قرابين فداءً في الشهرين الأول والعاشر من شهور السنة القمرية، وخلالها كانو يحتشدون ويرقصون ويغنون معًا

وقد شهد عصر مملكة شيلا أول ظهور لأول شكل ناضج للشعر الكوري بالعامية؛ وهي قصائد «سينيه نوريه» أي «أغنيات من الشرق» ويعنى بالشرق هنا «كوريا»، تلك التي تعبر أحوالها الخالصة الخاصة في مواجهة الأغنيات الأجنبية، والشعر الصيني، وتشمل بشكل خاص أربع عشرة قصيدة لـ» سام جوك يوسا» أو بقايا الممالك الثلاث» (1285م)، وإحدى عشرة قصيدة لـ»كيونيو تشون» أو «حياة العظيم كيو نيو»

(1075م). ومن بين الأشكال الأساسية الثلاثة للشعر الكوري القديم، فإن الشكل المتطور بعناصره الخاصة وأساليبه ومسحة الحزن والحياة فيه كان أعلاها مرتبةً. وكان يتألف من مقطعين وأربعة سطور تطورت فيها الفكرة الأساسية، ومقطع من سطرين كان يتم فيه تلخيص الفكرة التي صورت في شكل أمنيات، أو أوامر، أو مقترحات. ويُعطي المقطع الأخير خلاصة القصيدة ().

مع عصر مملكة كوريو (932م- 1392م)، فقدت البوذية قيمها المتعلقة بالإبداع أو الابتكار التي ميزت فنها وأدبها بشكل عام في عصر مملكة شيلا. لقد أعاقت الاعتداءات البَرِّيَّة الخارجية المستمرة- من المنغوليين على سبيل المثال- نمو تلك المملكة، أما من جهة الساحل فكانت اعتداءات القراصنة اليابانيين. وتحت ضغوط تلك الاعتداءات برًّا وبحرًا، ضعف اقتصاد المملكة وتفتت المجتمع وفسد البلاط. ومع ذلك، تمكن الشعب الكوري خلال تلك الحقبة من القيام بمساهمة مهمة فيما يتعلق بتطوير أساليب الطباعة؛ حيث قدموا النقش البوذي الكامل «تربتكا» بدافع الإشفاق على الذات أمام المعتدين. إلى جانب احتفاظهم بواحد وثمانين ألفًا ومئة وسبع وثلاثين قطعة خشبية لتلك النقوش البوذية، والموجودة الآن بمتحف «هاين» بكوريا الجنوبية (). نلاحظ هنا أيضًا مدى الدقة في تحديد عدد القطع الخشبية للنقوش البوذية وكيفية الاعتناء بها في المتاحف الوطنية.

جـ- قصائد «تشانج جا»

تطور الشعر الكوري وبخاصة في علاقته بالموسيقى في مملكة كوريو، حيث كانت القصائد تُغنَّى في مناسبات معينة كاحتفالات الحصاد مثلاً، تلك التي كانت تتم في الشهرين الأول أو الثاني والحادي عشر من الشهور القمرية؛ حين كان الناس يحتشدون معًا ويغنون، فتطورت القصائد العامية مع تلك المناسبات، ودخل معها عنصر ثالث هو «الرقص». والاسم الشهير لتلك القصائد هو «تشانج جا» أو «القصائد الطوال»، وقد سُميت بذلك لطولها بسبب تكرار لازمة أو دور بكل منها في فواصل يأتي موقعها في نهاية كل مقطع شعري بشكل عام. هذه اللازمة كان لها دور مهم في خلق حالة وجدانية خاصة وترسيخها عبر التكرار داخل القصيدة. ويمكن فهم هذا الدور بوضوح إذا عرفنا الطابع الشعبي الشفاهي لهذه القصائد في تلك المرحلة الزمنية، وكيف أنها اتكأت على الأغنيات الشعبية المشهورة بطابعها الراقص بشكل عام. ولهذا فنموذج القصيدة في تلك الحقبة كان بمثابة حلقة لا غنى عنها في تاريخ قصيدة تشانج جا وتشكلها(). وقد

سجلت المصادر التاريخية ستين عنوانًا لتلك القصائد في مملكة كوريو. عشرون منها مع نصوص كاملة، والباقي عناوين بدون نصوص.

من قصائد تلك المرحلة نموذجين مكتوبين باللغة الصينية تركهما الشاعر «تشوي تشونج» (-984 1068)، الذي كان رائدًا ومعلمًا للكونفوشية الجديدة، حتى أنهم أطلقوا عليه «كونفوشيوس كوريا»:

إنه ندم عمري كله، أنني لم أولد في عصر فو-هسي،
كان الرجال يرتدون ملابس من الأعشاب،
ويطعمون الخضروات والفاكهة البريّة، لكن قلوبهم كانت بسيطة وصادقة.
كم أحسدهم على السكينة في تلك الأوقات! (*)

النموذج التالي لأحد الشعراء التاريخيين في نهاية مملكة كوريو وهو الشاعر «يي تشو نو» (-1341 1371)، وقد مرّ بمنعطفات عديدة في حياته لأنه كان شخصية مستقيمة وواضحة في مرحلة متخمة بالتقلبات والصراعات. له ثلاث قصائد مسجلة منها هذه القصيدة التي يقول فيها:

ليس صحيحًا بالمرة، الادعاء أنّ السُّحبَ لا عقل لها.
انظر كيف تواصلُ الطفو في السماء، بقوَّة تحملٍ خاصة،
وبإصرار تطارد الشمس، محاولة أنْ تحجب نورها. ()

مما تجدر الإشارة إليه هنا أن شعراء قصائد «تشانج جا» كانوا من العامة. المرأة الكورية- كعنصر ترفيه- والحب -كثيمة أو موضوعة أساسية في الآداب قديمًا بشكل عام- كانا المحورين الأساسيين في شعر تلك الحقبة. وقارئ هذه الأشعار تدهشه كثافة العاطفة وتدفقها وصدقها؛ سواء في توقفها أمام جمال الربيع الخلاب، وتطهير القلب والعقل، وقمر سبتمبر المكتمل، ورسم صور لتعاقب الأحزان والأفراح، والحكايات الأسطورية، والتعبير عن الحب بلا خجل؛ بحيث غدت تلك القصائد أغنيات يتشاركها الحبيبان أينما التقيا. ما يجب تأكيده في هذا السياق هو أن الأهم عند الشاعر الكوري آنذاك لم يكن شعورًا محددًا يتخذ منحى خاصًا مع الطبيعة والحياة بشكل مستَمَد من تجارب الآخرين الشعرية، وإنما مستَمَد فقط مما أحسه هو شخصيًا. لقد كان ما يشغل الشاعر قيمة الخبرة الداخلية الخاصة به هو. تلك الشجاعة الأدبية- إن جاز التعبير- مع الصدق في التناول مثَّلا السمة العامة، لا عند شعراء مملكة كوريو وحدها، بل يمكن القول إنهما مثَّلا حساسية الشعر الكوري بشكل عام ().

ومن النماذج الأخرى الممثلة للشعر في تلك الفترات المبكرة، والتي كتبت على النمط الرباعي، ودارت في فلك الحب كما أشرنا من قبل، قصيدة الملك «يوري» الملك الثاني في مملكة كو-كوريو بعنوان: «أغنية لطيور الصفار الذهبية»:

ترفرف طيور الصفار الذهبية بالجوار
ذكورها وإناثها يستمتعون
بينما أنا وحدي في عزلة
فمَن يا تُرى عليّ أن أعود إلى وطني معه؟! ()

أما عن مناسبة هذه القصيدة فيقال إن الملك في طريق عودته إلى القصر بعد رحلة صيد عرف أن زوجته المقربة قد تعاركت مع زوجته الأخرى وغادرت القصر. سارع الملك خلفها وبذل ما في وسعه لاسترجاعها. ثم في طريق العودة استوقفه مشهد لزوج من طيور الصفار يحلقان فوق الأشجار مما دفعه للكتابة عنهما بعد ذلك. في القرن الثامن الميلادي وُجِد عدد من قصائد نادرة ومبكرة جدًا تمثل أهم نمَط شعري كوري على مدار تاريخ الأدب الكوري وهو نمط «شيجو» مثل القصيدة التالية بعنوان «أغنية الأزهار»:

دعني أربطُ بقرتي، بالصخرة الحمراء على الطريق
لأجمع الأزهار من أجلكِ، والنيران قد تسعر داخلي عند الجُرف
إذا لم يتورّد خدّك قبولاً لعرضي! ()

وفي مقالات قادمة، سنستكمل هذه الصورة البانورامية بآخر أنواع القصائد التقليدية الأكثر شيوعًا ألا وهي قصائد «شيجو» التي سجلها تاريخ الأدب الكوري في القديم، وكانت عبارة عن مقطوعة واحدة من ثلاثة أسطر بكل منها خمسة عشر مقطعًا، مما يعني أنها كانت تتألف من خمسة وأربعين مقطعًا. ما يلفت النظر هو أن عشرة بالمائة من بين (ثلاثة آلاف) مقطوعة من تلك القصائد التي ضمها معجم «تشيه وان» الصادر عام 1984م تدور في إطار العشق وحميمية اللقاء بين الأحبة، أو بما يتعلق بالحب من لوعة واشتياق وحنين وألم فقدان الحبيب.

عبد الغني السيد..
غنائيات الأيام الحلوة والمُرَّة

محب جميل

«لا يوجد شيطان»..
السينما الإيرانية تحلق بعيدًا

حسام الخولي

الفن النسوي
كيف حررت النسوية المرأة والرجل ووسعت معنى الفن

سارة عابدين

سكورسيزي الأحمر!
مخرج أفلام العصابات..رمزًا لشباب اليسار الأمريكي

تامر الهلالي

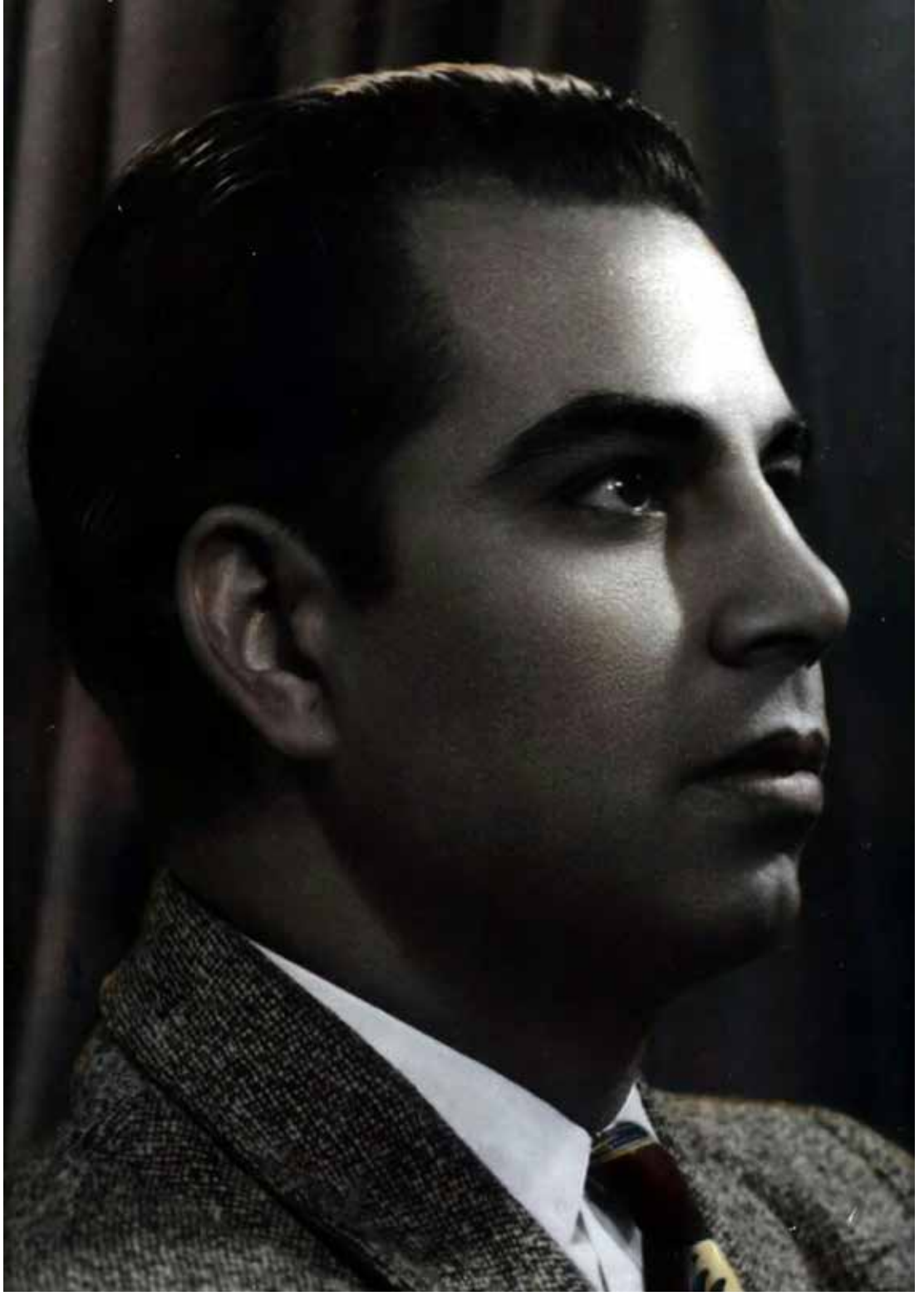
فنـــــــون

مع نجاة الصغيرة، محفوظات محمد عبد الغني السيد

عبد الغني السيد..
غنائيات الأيام الحلوة والمُرَّة

محب جميل

في ٩ ديسمبر ١٩٦٢، فارق المطرب الكبير عبد الغني السيد الحياة بمستشفى العجوزة إثر إصابته بذبحة صدرية. فقد تلقى اتصالاً من الفنانة تحية كاريوكا مفاده أن شجارًا حادًا وقع بينها وبين زوجها فايز حلاوة. فاندفع عبد الغني إلى منزلهما لحل الأمر، نتيجة للصداقة القوية التي كانت تجمعه بهما. في المستشفى علم الموسيقار علي إسماعيل بأن أنبوبة الأكسجين التي كانت بالغرفة قد نفدت فجأة. فاستغاث بالنجدة وطلب من الموسيقار محمد عبد الوهاب أن يحضر فورًا. فاندفع عبد الوهاب إلى المستشفى، وأحضرت النجدة أنبوبة أخرى، لكن عبد الغني لفظ أنفاسه الأخيرة بعد إفاقة مؤقتة. وبهذا فقدت الحياة الفنية مطربًا لامعًا، قلّما يجود الزمان بمثله.



سنوات التكوين

عاش عبد الغني السيد محمد سرور (مولود ١٦ يونيو ١٩٠٨) في محيط أسرة متواضعة بحي عابدين بالقاهرة، وبدأ حياته صبيًا بمحلات علي خليل الشهيرة للموبيليات، حيث كان يعمل في دهان الأثاث (ستورجي) مقابل ٦٠ قرشًا. وهي المهنة التي ورثها عن والده. لم يكمل عبد الغني تعليمه الأساسي، لكنه امتلك خطًا جميلاً أنيقًا. وفي أحد الأيام كان المطرب الكبير زكي مراد يزور المعرض، فلفت نظره هذا الصبي صاحب الصوت العذب، فطلب منه أن يزوره في المنزل، كي يعلمه أصول الغناء والموسيقى. وفي منزل مراد أعجب الحضور بطبيعة صوت الصبي، وحسن تصرفه. لكن عبد الغني لم يكن يفضل احتراف المهنة، فآثر الغناء لأصدقائه، وجيرانه، وفي سرادقات الأفراح المحيطة بشارع محمد علي إلى جانب عمله الأساسي. وفي أحد الأيام أعجبت به فتاة من عائلة كبيرة كان والدها قد قُدر له أن يكون وزيرًا للمعارف قبل أن يكون رئيسًا لمجلس النواب، لكن مع الوقت استشعر الوالد والابنة الحرج في الإعجاب بشاب بسيط يعمل في محل للموبيليات بالرغم من عذوبة صوته ووسامته. فقرر عبد الغني حينها أن يمتهن الفن،

ويصبح واحدًا من كبار مطربي شارع محمد علي (خليل زيدان، محمد عبد الغني السيد: أبي مات بسبب كاريوكا وفايز حلاوة، الكواكب، العدد ٢١٩٨، ٢٠١٢/١٢/٤، ص ٥١).

بدايات الشهرة

كان من حسن حظ عبد الغني السيد أن تعاقد معه ليتو باروخ مدير شركة أسطوانات (أوديون) الألمانية لتعبئة مجموعة من الأسطوانات بالتزامن مع وجود الموسيقار رياض السنباطي للمرة الأولى بالقاهرة. وما إن خرجت تلك الأغنيات إلى السوق حتى فوجئ الجميع بأرقام المبيعات القياسية التي حققتها. وأصبح السنباطي صاحب حجر الأساس في شهرة وانطلاق عبد الغني السيد (عبد القادر صبري، أمير النغم رياض السنباطي، ١٩٩٥، ص ٦٧). وهكذا جمعته صداقة متينة حينها بكل من السنباطي، ومحمد صادق، وأحمد عبد القادر. ونجح عبد الغني في تعزيز مكانته في الحياة الفنية بعد أن تعاقدت معه سلطانة الطرب منيرة المهدية للعمل بفرقتها المسرحية. ففي مارس عام ١٩٣٣ قدم معها مسرحية (المخلصة) من تأليف محمد يونس القاضي وتلحين رياض السنباطي، وفي أبريل قدم أوبريت (لولو) من تأليف أمين صدقي (سيد علي إسماعيل، مسيرة المسرح في مصر ١٩٠٠ – ١٩٣٥، ٢٠٠٣، ص ٣٧٩ – ٣٨٠).

مصاعب وتحديات

لم يكن الطريق نحو المجد مفروشًا بالورود. فقد واجه مطربنا في بداية حياته تحديات عصيبة كادت أن تعصف به. تحدث عنها في حواره لمجلة الإذاعة (المصرية) بتاريخ ١٩٥٥/٩/٣. ويمكننا إجمالها فيما يلي:

الحملة التي شنتها عليه الصحافة المصرية، بوصفه (فاتن بنات الذوات). فالصحف والمجلات الفنية راحت تنشر قصصًا ملفقة حول مغامراته العاطفية، وإعجاب الفتيات به في الأفراح. فامتنعت العائلات الكبيرة عن التعاقد معه، وأُغلقت الأبواب في وجهه.

وفشل فيلمي (وراء الستار) عام ١٩٣٧ نتيجة لرداءة التصوير، وكذلك (شيء من لا شيء) عام ١٩٣٨ نتيجة للقصة الملفقة والديكورات التي جاءت مكررة من فيلم (لاشين). فأصبح اسم عبد الغني السيد عند المنتجين يعني الفشل.

لم يكن الحال أيضًا في فرقة منيرة المهدية هينًا. ففي أحد العروض طلبت منيرة من عبد الغني أن يحل محل الممثل منسَّى فهمي إثر خلاف حدث بينهما. فأكد لها

عبد الغني أنه من المستحيل أن يظهر كممثل على خشبة المسرح بالإسكندرية. واضطر في نهاية الأمر أن يظهر في المساء بملابس سلطانية مضحكة. وعندما دخل عليه الوزير، لم يتمالك ضحكته. ففشل العرض، واضطر المخرج عبد العزيز خليل أن يعتذر للجمهور عن الموقف بسبب غياب الممثل الرئيسي. وطلب عبد الغني من منيرة في النهاية أن يكملا العرض غناءً، لكن الأوان قد فات (دون توقيع، عندما فلشت، الكواكب، العدد ١٢٤، ١٩٥٣/١٢/١٥، ص ٤٠).

لم يكمل عبد الغني تعليمه الأساسي، لكنه امتلك خطًا جميلاً أنيقًا. وبالمصادفة التقاه المطرب الكبير زكي مراد فطلب منه أن يزوره في المنزل، كي يعلمه أصول الغناء والموسيقى..

محطات مضيئة

تعاقدت الإذاعة الحكومية المصرية مع عبد الغني السيد، فأصبح من ألمع نجومها. وكانت برامجها لا تخلو من وصلاته الغنائية في البدايات، خصوصًا مع ألحان رياض السنباطي ومحمد هاشم. كان فيلم (شارع محمد علي) من إخراج نيازي مصطفى (١٩٤٤) أشهر أعماله السينمائية. كما شارك بالغناء ضمن الفرقة المصرية في أوبريت (العشرة الطيبة) إلى جوار شهرزاد، وبديعة صادق (١٩٤٦). وكذلك غنى ضمن فرقة (الفن الاستعراضي) إلى جوار فتحية شريف، وبديعة صادق، وجيهان (١٩٤٨). وشارك بالغناء ضمن فرقة (ملوك الفن) إلى جانب شادية، وتحية كاريوكا، وإسماعيل يس (١٩٥٢). وكان يطرب الجمهور بملهى (شهرزاد) لصاحبته فتحية محمود

من اليمين محمد عبد الوهاب، حليم الرومي، عبد الغني السيد محفوظات أكرم الريس

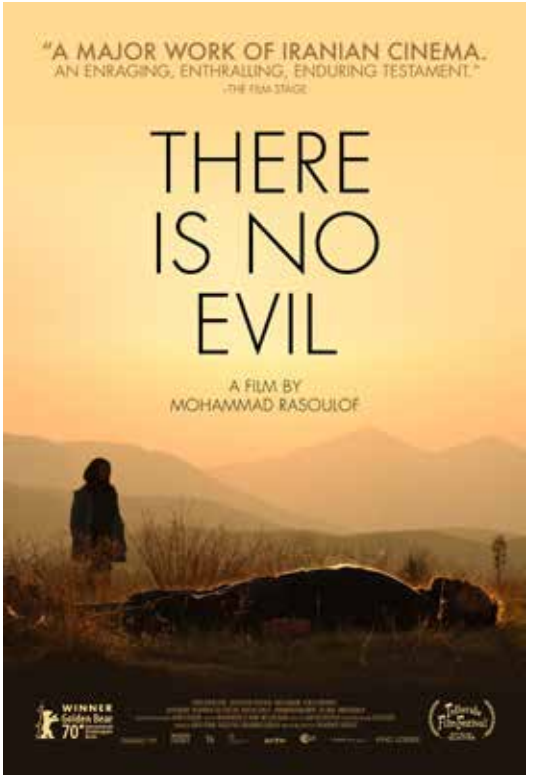
(١٩٥٨). ولا تُنسى مشاركته بنشيد (الجلاء) من ألحان محمد عبد الوهاب، وغناء كوكبة من ألمع المطربين والمطربات (١٩٥٦). له مجموعة من الأغنيات البديعة مع ألمع الملحنين أشهرها: (آه من العيون) و(نسيتي حبي بعد اللي كان) ألحان رياض السنباطي، (آه من الزمان والهوى) و(أنا وحدي يا ليل سهران) ألحان محمد عبد الوهاب، (البيض الأمارة) و(ع الحلوة والمُرة) و(يا ولا يا ولا) ألحان محمود الشريف، (أنا متنسيش) ألحان بليغ حمدي إلى غيرها من الأغنيات الرائعة.

كان من حسن حظ عبد الغني السيد أن تعاقد معه ليتو باروخ مدير شركة أسطوانات (أوديون) الألمانية، وما إن خرجت الأغنيات إلى السوق حتى فوجئ الجميع بأرقام المبيعات القياسية التي حققتها

صفاته ورحلاته

كان عبد الغني السيد خفيف الظل، لا تفارقه البسمة. كان بارعًا في إلقاء النكات، وتقليد الأصوات. وقد حاول الشاعر الكبير كامل الشناوي أن يقنعه بالمشاركة في الأعمال الاستعراضية للمسارح، وأن يستغل المخرجون مواهبه لكن كان رده "أنا أب لبنات. وأخشى أن يخجلن من أبيهن إذا ترك مهنته الأصلية وهي الغناء، وقام بتمثيل أدوار فكاهية، ومتى؟! بعدما جاوز الخمسين" (كامل الشناوي: نريد من الدولة، الجمهورية، ١٩٦٢/١٢/١٣). جمعته صداقة متينة بالمطربة ليلى مراد وزوجها المخرج أنور وجدي. كما جمعته صداقة قوية بمحمد عبد الوهاب، وكان يرافقه في رحلاته إلى بيروت. كان عبد الوهاب يثق كثيرًا في ذوقه الفني، وإدراكه لجماليات الصوت وحساسيته. أما المطربة نجاة الصغيرة، فكانت لها مكانة خاصة عنده، إذ كان يؤمن بموهبتها الفنية كثيرًا. وعلى عكس الشائع، كان يكن لعبد الحليم حافظ محبة كبيرة، وهو الذي أبلغ الموسيقار محمد الموجي بأن أغنية (صافيني مرة) تناسب طبيعة صوت حليم أكثر منه (محمد عبد الغني السيد، المصدر السابق، ص ٥٢).

عانى عبد الغني السيد في نهاية حياته من جفاء الإذاعة له. وظل يؤكد في أحاديثه الفنية أنه واحد من مؤسسيها فقد غنى أمام الميكرفون في يومها السابع عام ١٩٣٤، كما أن تسجيلاته لصالحها تجاوزت ١٣٠ عملاً، لكن عدد المرات التي كانت تُذاع فيها أغنياته قليلة (عبود فودة، س/ج مع عبد الغني السيد، الجمهورية، ١٩٦١/٥/٢٩). وقد كافحت زوجته الثالثة السيدة (شجون توفيق راسخ) التي حازت لقب الأم المثالية على مستوى الجمهورية عام ١٩٨٢، لتربية أولادها: ليلى، إيمان، ومحمد بكل إخلاص ودأب.



في عام ١٩٣٢ ظهر فيلم "فتاة لُر" أو "إيران الأمس وإيران اليوم" الذي يعتبر أول فيلم إيراني ناطق. قبل وقت ليس بعيد اختيرت أربعة أفلام إيرانية بين أفضل مئة فيلم عالمي بلغات أجنبية؛ ثلاثة منها للمخرج عباس كياروستامي "عن قرب" و"أين دار الصديق؟" و"طعم الكرز"، والرابع للمخرج أصغر فرهادي بعنوان "انفصال"، وكلاهما إلى جانب كتاب ومخرجين آخرين يمكن تصنيفهم جميعًا أبناءً للواقعية ولعالم ما بعد الثورة الإسلامية في ١٩٧٩. بين التاريخ القديم وإرهاصاته المباشرة وغير المباشرة نتناول في هذا المقال السياق الكبير الذي تم البناء عليه، ربما للتفكير جيدًا في الأسباب الحقيقية التي تحمل السينما الإيرانية لتأخذها بعيدًا عن مثيلاتها هنا تجعلها يومًا بعد الآخر دون أي تجاوز؛ سينما عالمية، يمكنها أن تقدم فيلمًا مثل sheytan vojud nadarad الذي تُرجم إلى الإنجليزية there is no evil مما جعله يترجم عربيًا "لا يوجد شر"، وهي ترجمة لا تبدو دقيقة، والأصح أن تترجم إلى "لا يوجد شيطان"، وهو الفيلم الذي حصد جائزة الدب الذهبي في برلين، وعُرض في مهرجان القاهرة السينمائي، ونال إشادة نقدية وجماهيرية، سنتحدث من خلاله عن مسيرة طويلة للفنان الإيراني والواقع الثقافي والسياسي الإيراني بشكلٍ عام.

فنون

«لا يوجد شيطان».. السينما الإيرانية تحلق بعيدًا

حسام الخولي

في بداية السبعينيات قدم مخرجون إيرانيون مثل داريوش ميهروجي ومسعود قيامي وسهراب شاهد ساليس وبهرام بياظي ما يمكن أن يرسِّخ بداية وجود لافت للسينما الإيرانية لكن سرعان ما انهارت محاولات التأسيس تلك مع دخول الثمانينيات وصعود الحكم الإسلامي والثورة في عام ١٩٧٩، فحُرقت نصف دور العرض السينمائية آنذاك، وهذا ما ستنتج إرهاصاته الصورة السينمائية بعدها، ثم عادت في الظهور رويدًا رويدًا، مع عباس كياروستامي ومجيد مجيدي ومحسن مخملباف، وانطلقت إلى عالميتها في العرض والجوائز حديثًا؛ في بداية الولاية الرئاسية الأولى من رئاسة زعيم تيَّار الإصلاح، الرئيس محمد خاتمي التي

امتدت من أواخر التسعينيات حتى عام ٢٠٠١ حصل المثقَّفون المحسوبون على هذا الجناح والذين كانوا يهتمون بالنظرية السياسية على حرية أكبر من سابقيهم. ثم في ولايته الثانية التي امتدت حتى عام ٢٠٠٥ أيضًا، وفي عهد الرئيس محمود أحمدي نجاد منذ عام ٢٠٠٥ كان مصير معظمهم مثل مصير الكتَّاب والشعراء غير التابعين للحكومة، فاز نجاد في الانتخابات الرئاسية مرتين بفضل أصوات المواطنين ذوي الدخل المحدود في المدن والقرى الذين يشكّلون غالبية السكّان. وكانت سياسته تتميَّز بمحاولته الحدّ من سلطة رجال الدين الشيعة وسلطة المرشد الأعلى وكذلك بتشديد الرقابة في الوقت نفسه على الكتَّاب والشعراء المستقلين. انخرط الفنان الإيراني مع المجتمع وهو يعلم مدى التضييق الذي سيلاقيه فنه، ما أنتج كتابة وسينما أكثر تعقيدًا وتركيبًا وإلهامًا عامًا.

مخرجون إيرانيون مثل داريوش ميهروجي ومسعود قيامي وسهراب شاهد ساليس وبهرام بياظي في بداية السبعينيات قدموا ما يمكن أن يرسِّخ بداية وجود لافت للسينما الإيرانية لكن سرعان ما انهارت محاولات التأسيس تلك مع دخول الثمانينيات وصعود الحكم الإسلامي والثورة في عام ١٩٧٩

سرد تاريخي سريع لمسيرة إيران السينمائية

موقع إيران وضعها منذ بداية عهدها كمفترق طرق "ثقافي" بين الشرق والغرب، خطر منذ وقع نصر الدين شاه سليل عائلة قاجار المالكة في غرام الفوتوغرافيا التي شاهدها خلال سفره للغرب، وتعلم كيف يلتقط الصور وفتنته تمامًا، ورغم نفور رجال الدين أحضرها إلى القصر، وسرعان ما دخلت السينما بعد اغتياله وتولي مظفر الدين شاه الذي كان دائمًا ما يصطحب معه "أكاباشي" أي مصور في رحلاته إلى أوروبا التي عاد في واحدة منها معه سينماتوجرافي مفتون به، بدأت السينما في إيران أرستقراطية تخص البلاط الملكي ويرفضها رجال الدين ولا يستطيع الفقراء رؤيتها، الآن يحكم رجال الدين يرفضونها كعادتهم، بينما أصبحت الملاذ الآمن لطبقات الشعب المتوسطة والدنيا لعرض معاناتهم الداخلية والنفسية.

مع بداية الحرب العالمية الأولى ظهرت السينما الإيرانية والعالمية معها كوسيلة للأخبار، ومع دخول ثلاثينيات القرن المنصرم ظهرت فكرة الرقابة، وكان "على أصحاب دور العرض الحصول قبل عرض الفيلم على تصريح. وأي جزء يعتبره المجلس معارضًا للآداب واللياقة الاجتماعية سوف يحذف". وقد ظهر ذلك تزامنًا مع عرض أول الأفلام التسجيلية "العشب" كأقدم فيلم تسجيلي إيراني عن عادات الترحال لأحد القبائل الذي كان أكثر تداخلاً آنذاك من غيره مع الواقع الاجتماعي والثقافي والديني الإيراني، كما يحكي كتاب "السينما الإيرانية، تاريخ سياسي" لحامد أحمد رضا الذي ترجمه أحمد يوسف عن المركز القومي للترجمة.

في الأربعينيات غرقت سينما إيران دون إنتاج شيء يذكر، ومع الحرب العالمية الثانية، وبعد ذلك احتاج العالم عمومًا لـ"مصنع أحلام" خيالي ينسيه واقعه ووجد ضالته في السينما، وكانت إيران مثل العالم تريد ذلك، فمع الخمسينيات ونهاية الحرب استيقظت سينما إيران رويدًا رويدًا مع المخرج والمنتج إسماعيل كوشان وغيره، وظهرت السينما التجارية التي استغلت على سبيل المثال المرأة واللعب على موتيفات الدعارة باعتباره المرأة نموذج كلاسيكي للتلاعب والخيانة والنجاح التجاري، تحوَّلت تلك النظرة السينمائية للمرأة مع زيادة المتعلمين المتابعين للسينما في الداخل إلى مركزية وجودها وأهميتها كحامية وأم رؤوم. وقتها أيضًا أغرى عرضً الفيلم التسجيلي "بيت الله" الذي عرض طريق حج المسلمين إلى مكة السعودية بفائدة وجود الصورة السينمائية غير المستغلة. وافتتحت بعضهم دار عرض خصيصًا لعرض الفيلم لكنها لم تستمر، وهاجم المتطرفون منهم أيضًا الدار وأحرقوها. ثم في خمس دور عرض غيرها. وكانت النقطة الفاصلة في معرفة مدى الكراهية التي يكنُّها رجال الدين للسينما عمومًا.

في السبعينيات عبَّر فيلم "الغزلان" على سبيل المثال عن الواقع الإيراني آنذاك؛ صراعات سياسية ونضال مسلح وانتشار للشرطة وانقسام

حاد بين الطبقات وإدمان العديد من الشباب للمخدرات ومجتمع سينفجر قريبًا لا محالة وهو ما حدث في نهاية العقد. ومع هذه حقبة الثورة، أحرقت ما يزيد عن ١٢٥ دار عرض سينمائي، وظهرت فترة "غامضة" انقسمت إلى سياقين؛ أحدهما يعتمد على التفسيرات العديدة للمؤرخين والمراقبين، والثاني لعلماء الاجتماع الذين حاولوا وصف وتحليل المجتمع وقيمه وسماته من خلال مشكلاته المعاصرة. ووقتها جرمت الأفلام التي تهاجم مبادئ الإسلام والدستور والملك وعائلته والتقاليد وما يبعث على الصخب والنساء العاريات وما يفسد الروح المعنوية للجمهور وعدم اللجوء إلى الأفلام التي تتحدث عن الفقر لعدم عرض صورة "مخزية" لإيران وغيرها. في بداية الفترة جاءت أفلامها غالبًا بأبطال يشبهون أبطال المخرج والكاتب محمد رسولوف؛ البطل يتكلم قليلاً، أفعاله تعبِّر عنه، يمارس أفعالاً لا تعود على أحد غيره بمنفعة إن لم تُحدث ضررًا، أبطال في الغالب من متابعتهم يعيشون في السينما كما في الحقيقة، يرون أن ثمة سجنًا كبيرًا يحتجز الجميع.

في الأربعينيات غرقت سينما إيران دون إنتاج شيء يذكر، ومع الحرب العالمية الثانية، وبعد ذلك احتاج العالم عمومًا لـ"مصنع أحلام" خيالي ينسيه واقعه، ووجد ضالته في السينما، وكانت إيران مثل العالم تريد ذلك، فمع الخمسينيات ونهاية الحرب استيقظت سينما إيران رويدًا رويدًا

"أنا حزين إذ أشعر أنني أواجه أناسًا يتجاهلون قناع حزب الله والدين المبادئ الأكثر تقديسًا في الإسلام، بعد كل هذا الصخب، من ذلك الذي يجرؤ على أن يصنع فيلمًا؟". وزير الإرشاد الإيراني آنذاك مهدي خاه.

نضجت السينما مع الثورة أكثر من أي وقت آخر، وأسست مسارًا مخالفًا لنظرة الغرب للداخل الإيراني كما مدّد المخرج المستقل عن الدولة في الداخل نظرة أكثر تشابكًا واغترابًا عن الواقع المأزوم الذي يعيشه، أعتقد أنه عاشت تلك النظرة المركبة سينمائيًا -إلى الآن حتى- وحازت اهتمامًا أكبر لصدقها وآلامها الواعية بذاتها أكثر على ما يبدو وأوصلتها للعالمية، خرجت موضوعات السينما من رحم قضايا دينية حالمة منبعها سياسي مضمَّن على وجوه الأبطال "الأطفال" في الغالب، الذين قدموا ذاتًا جديدة لواقع ما بعد الثورة.

مشروع رسولوف
كفلسفة متجاوزة للداخل الإيراني

في مرور سريع على مسيرة محمد رسولوف ومشروعه الأصيل الذي تحوطه الفلسفة مكتوبة ومصوَّرة نجد ترابطًا لافتًا بين السياق الشخصي والعام الإيراني؛ في أول أفلامه "الشفق" حكى رسولوف عن بطله "علي رضا شاليكاران" الذي يقضي عقوبة بالسجن بتهمة السرقة، بطل مزعج وشقي يحاول مرارًا الهروب من السجن مما يجعله يرتكب أعمال عنف، بينما يقيم حوارًا مع مأمور السجن، يطرح الأخير القضية التي قد يستقر عليها علي رضا عندما يجد زوجة. تصبح المعضلة الأكبر في خروجه هو الحصول على زوجة، ولكن كيف يجد زوجة وهو محاصر داخل أسوار السجن؟ تقع مهمة إيجاد شريك زواج على عاتق والدة علي رضا المسجونة أيضًا. لقد صادفت امرأة شابة محترمة رغم سجنها بسبب جرائم متعلقة بالمخدرات. هل ستنجح؟ نظرة مثيرة للاهتمام على حدود الحياة في السجن.

أيضًا في فيلم "الوداع" يحكي قصة محامي شاب في طهران يبحث عن تأشيرة لمغادرة البلاد، وهو ما فعله بالضبط المخرج محمد رسولوف في شتاء ٢٠١٠. وفي موضوع آخر يحكي قصة بعض الفقراء في السواحل الجنوبية لإيران ليس لديهم مكان للعيش، ومن ثَم يقيمون على سفينة قديمة مهجورة في البحر. يحاول الكابتن نعمت، رئيسهم، إقناع مالك السفينة والسلطات الرسمية بعدم استعادة السفينة، ثم من ناحية أخرى، يبيع الأجزاء الحديدية للسفينة قطعة قطعة. فيلم "الجزيرة الحديدية" هي قصة أولئك الذين يجعلهم جهلهم ببساطة يثقون بأولئك المستعدين دائمًا لإساءة استخدام ثقتهم. يحمّلهم رسولوف المسؤولية نوعًا ما، ولا يلقي بها فقط على الظالم الواضح في الصورة وللناس. يرى أن الظلم يتحمله الظالم تمامًا مثل الذي ترك نفسه له ووافق عليه.

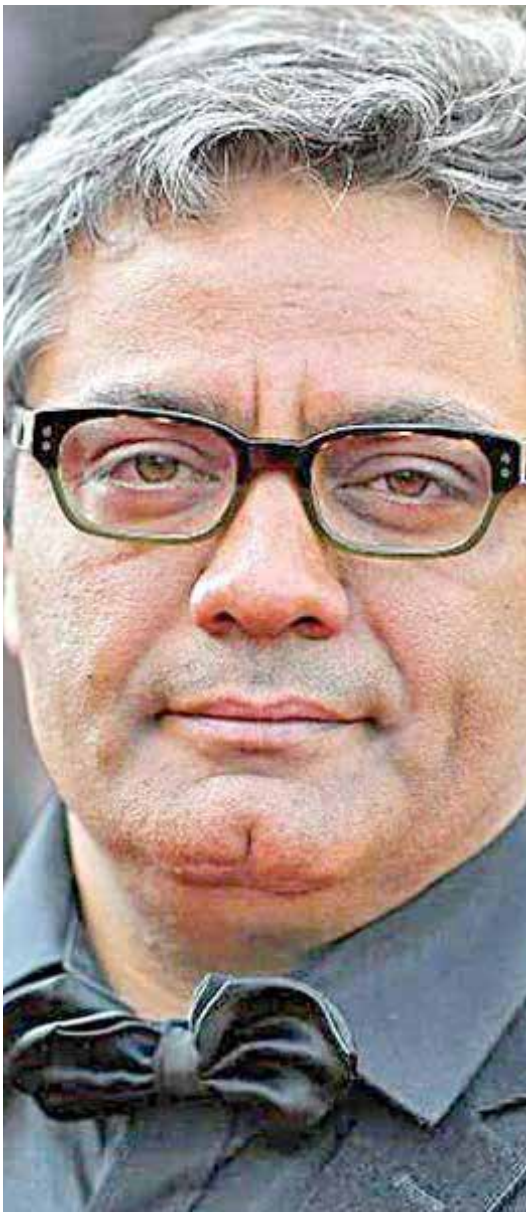
جائزة لفيلم لا وجود لشيطان

أخيـرًا فـي الفيلـم الـذي تسبب فـي منعـه من الإخراج بعده "رجل نزيه" يقدم دراما عن الفساد والظلم في المجتمع الإيراني. أنت المظلوم أو عليك أن تنضم إلى الظالم لتعيش. بعدها حُكم عليه بالسجن ست سنوات بسبب التصوير دون تصريح، قضى إحداها قبل الإفراج عنه بكفالة، وأعطاه هذا الوقت المستقطع من الحياة خبرة واسعة في النظام القضائي الإيراني. إنها ليست سوى واحدة من المؤسسات العامة الفاسدة التي استُتكرت بغضب في أفلامه خصوصًا في "رجل نـزيـه" الـذي يـقـدم درامـا أخـلاقـيـة واجتماعية بطيئة الانطلاق غير مباشرة تكتسب الزخم مع تقدمها، يخوضها البطل لأنه يرفض أن يصبح جـزءًا مـن نظام فـاسـد، حتى لـو كـان بعيدًا عن كونه فيلمًا يبعث على الشعور بالرضا، فالموقف مقـدم بشكل مقنع للغاية والاسـتـنـتـاج الـذي لا هوادة فيه.

وكلفت درة أعماله وأنضج قصصه الـذي حمل فلسفته وإرهـاصـات مشروعه هذا العام في "لا يوجد شيطان"، أربـع حواديت منفصلة متصلة، بها اختلافات في الموضوعات الحاسمة للقوة الأخلاقية وعقوبة الإعـدام التي تسأل إلـى أي مدى يمكن التعبير عن الحرية الفردية في ظل نـظـام اسـتـبـدادي. فـي الفيلم نشاهد حـواديـت تتقاطع فكرة الإعدام بينها؛ بطل يعمل كعشماوي منذ سنوات ويمارس حياته، ومجند مجبر على إعـدام أحدهم بينما لا يمكنه فعل ذلـك، وآخر أعدم أستاذ حبيبته دون أن يدري بالظلم الواقع على الإنسان المظلوم الذي يُعدم.

المونتاج الحاد المحايد الـذي يفصل بين قصص الفيلم قد يبرر أكثر أفضلية جزء عن الآخر، وربما وجدت فكرة المخرج ضالتها فنيًا في أفضل قصص الفيلم التي قدمت في البداية، يفتتح أول المشاهد التي تعقب التترات برجل يخرج من جـراج دائـري دون أن نـرى السائق أو الـجـراج نـدور بأعيننا مع الكاميرا على دورة الحياة التي تبدأ وتنتهي في هذا المحيط الذي سنعلم بعد ذلك أنه مكان عمله الذي يعدم فيه "المذنبون" بشكل يومي. تمضي القصة على وتيرة تدعو للملل علىً حياته الطبيعية تمامًا؛ يذهب لزوجته بعد العمل ثم لابنته ثم لمساعدة أمه والبقالة كحياة روتينية تمامًا يمارسها كل متزوج. قبل الصدمة المُمهد لها فنيًا باستيقاظه في الثالثة فجرًا حين يبدأ عمله "المجحف" الذي يحدث في الظلام دائمًا كاللصوص ويذهب لإعدام مجموعة ما لا نعلم عنهم شيء سوى مشاهدة سحب الكرسي من تحت أقدامهم.

شاهدت الفيلم الذي عُرض في مهرجان القاهرة السينمائي فـي الـدورة ٤٢ ثـلاث مـرات، مرتان للمشاهدة، وأخـرى شاهدت الجزء الأول فقط، في المرات الثلاث لفت نظري البطل الـذي لم تتغير مـلامـح وجـهـه الكئيب تـقـريـبًـا، والـذي لا تفارقه نظرته الأخـيـرة فـي كـل مـرة ينفذ فيها الإعـدام؛ عندما يحـادث زوجتـه/ ابنته/أمه لم يتغير تجهمه، غير ملتفت لأي شيء كروح متلبسة



مخرج الفيلم محمد رسولوف

في السبعينيات عبَّر فيلم "الغزلان" على سبيل المثال عن الواقع الإيراني آنذاك؛ صراعات سياسية ونضال مسلح وانتشار للشرطة وانقسام حاد بين الطبقات وإدمان العديد من الشباب للمخدرات ومجتمع سينفجر قريبًا لا محالة وهو ما حدث في نهاية العقد. ومع هذه حقبة الثورة، أحرقت ما يزيد عن ٢٥٠ دار عرض سينمائي..

ميت، يأكل البيتزا الساخنة مع ابنته، بينما تناوله زوجته قطعة من الجُبن ليتناوله، لا ينتظر حتى يفرغ فمه، يلتهم الجبن مع البيتزا وبعض المياه في اللحظة ذاتها ربما غير منتبه لمذاق أي شيء. وصمة العمل الذي يشارك فيه تحيطه دون وعي.

النهاية شديدة القسوة للربع الأول من الفيلم تعوضها النهاية الحالمة للربع الثاني، عندما ينجح البطل في الهرب من السجن وعدم الانصياع لتنفيذ حكم الإعدام، التسليم الذي نشاهده في الكهل الكبير في البداية، يقطعه الشاب الغاضب الذي يخرج عن القانون ويهرب من إيران بعدها، تنتظره حبيبته، وساعده على الهروب زميل فكر قبله لكنه لم يحظ بالقوة ذاتها للتنفيذ، ونراه في اللقطة الأخيرة، هو وحبيبته، في سيارة تتماوج بهما منتشية، رقصة الموت والحياة المجهولة، وصراخ يرفض التفكير في اللحظة القادمة، وكادر يثبت على مدينة هادئة ظاهريًا فقط، مليئة بالصخب والعويل والمستقبل غير المرحب فيه بالأبرياء.

في النصف الثاني إجمالاً نشاهد نتائج هذه القرارات أكثر مما نرى أفعال لافتة، يخلق ذلك التساؤلات الأكثر عمقًا وفلسفة من المفاجآت التي تُختبر في البداية؛ كيف سنعيش إذا

لا يوجود شيطان

عارضنا ما يمارسه المجتمع كفطرة؟ هل يمكن أن نهرب من واقعنا طوال الوقت؟ ماذا لو لم أشارك فيما ظننته بديهيًا؟ كيف يستمر النظام دون داعميه الصغار؟

في المشاهد الأخيرة نجد الشاهد الذي أصبح كهلاً الآن يتأمل خلية النحل التي يملكها، دون أي لي للمعنى لا نعلم ما هو أكثر تنظيمًا من مملكة النحل عمومًا، ربما ينظر ويتساءل لو لم يتخذ قراره العنتري بالهروب الذي جعله يهرب من الأمن طوال حياته محرومًا من ابنته ويتسبب في موت زوجته وأشياء أكثر حزنًا، تساؤل مبطن حول مدى انخراطه في دفع ثمن أشياء لم يجن منها سوى الخسارة، هل كان لزامًا أن أعارض شيئًا خارج عن إرادتي؟ مشهد طويل يترك الإجابة لكل مشاهد.

كل مشروع أصيل يحمل من خبرة صاحبه الشخصية، وكل تساؤل فلسفي حقيقي يخرج من معاناة مؤلمة يختبرها السائل قبل بلورة قناعته. تساؤلات المخرج هنا تدل عليه، كما تدل على موقعه وسياقه التاريخي والاجتماعي كفنان يعيش تحت أقبية قمعية في إيران الإسلامية شبه العازلة لأبنائها، المحاطة بالسجن المجازي والحقيقي لكل معارض، الطاردة للفن غير المؤيد لأفكارها، التي تشارك مجنّديها الصغار في حفلات الإعدام التي تتم بشكلٍ يومي على المذنب، وبينما يطرح عدد ليس قليلاً من فناني إيران المقيمين في الداخل والخارج فكرة الحصار مضمّنة في أفكارهم، يسير مشروع رسولوف في خط واحد ممتد، غير ممل، ملهم، يُفلسف فكرة السجن والحصار، ويطرح أسئلتها العديدة دون تدل، ضمن إجابته الشخصية التي تعتقد أن مشاركة الأفراد سواء بوعيهم أو دونه ضمن هذا الحصار/ الشر يجعلهم شركاء لرأس الأفعى الذي يمهد للطريق الوعرة. أن تشارك النظام حماقته دون وعيك فأنت -وفقًا له- شريك في الجريمة. فيلسوف عربي حقيقي يفكر على لحم بطنه، يقضي مخه ساعات للتخطيط في عرض أفكاره المحاصرة في الخيال كما في الحقيقة، ربما لا يجد مجازًا ما يدل عليها أكثر من الحديث عن السجن والمشاركة في إعدام الآخرين، ولا يجد أفضل من تمثيلات حياة المخرج الفيلسوف محمد رسولوف الذي يشارك جيله بمعاناتهم ويجعلون السينما الإيرانية يومًا بعد الآخر تحلق بعيدًا.

عبر التاريخ كانت المرأة حبيسة المنزل، بينما كانت الحياة العامة محجوزة للرجال. في العصور الوسطى الأوربية حرمت النساء حق التملك أو الدراسة أو المشاركة في الحياة العامة. في نهاية القرن التاسع عشر في فرنسا كانت النساء تجبرن على تغطية رؤوسهن في الأماكن العامة، وفي أجزاء من ألمانيا كان للزوج الحق في بيع زوجته. حتى أواخر القرن العشرين لم يكن بإمكان النساء التصويت أو شغل مناصب سياسية في أوروبا والولايات المتحدة. منعت النساء من مزاولة الأعمال دون ممثل ذكر، سواء كان الأب أو الأخ أو الزوج أو الوكيل القانوني أو الابن. لم يكن للنساء المتزوجات حق السيطرة على أطفالهن دون إذن من أزواجهن. في بعض البلاد لا زالت هذه القيود مستمرة حتى اليوم.

الفن النسوي

كيف حررت النسوية المرأة والرجل ووسعت معنى الفن

سارة عابدين

تصوير المرأة في تاريخ الفن

بقدر ما تكون تطلعاتنا الجسدية مختلفة، لها في نهاية الأمر خطوط عريضة. كانت هذه الصورة أكثر وضوحًا عبر التاريخ في الصور التي رسمها الفنانون. من هنا تبرز حقيقة أساسية لا مفر منها، وهي أن المثل العليا للجمال التي يطلب من النساء تجسيدها، بغض النظر عن الثقافة أو الجغرافيا، قد صاغها الرجل بشكل حصري تقريبًا. بالرغم من أن الجمال نسبي ومتغير، إلا أن النساء اتبعت تاريخيًا نمطًا جماليًا وضعه الذكور. في جميع صور ولوحات النساء تقريبًا يكون الضعف أو السلبية هي القاعدة، سواء ظهرت في صورة ليونة أو عضلات متوارية أو بدانة ودعة. بالإضافة إلى شكل الساعة الرملية التي تذكرنا دائمًا بأن الأنوثة ساعة نحاول تجميدها في لحظة الشباب.

في العقود الأخيرة تغيرت القوى التي تشكل المثل العليا للجمال الجسدي الأنثوي بشكل ملحوظ، إذ بدأت النساء أنفسهن في إعادة تعريف المثل العليا التي يطمحن إليها، مع الأخذ في الاعتبار الطرق التي تغير بها مفهوم الجمال على مدار قرون، ووجود نسخ من الكمال التي يطمح الجميع إليها، ويمكننا أن نأخذ ثلاثة أمثلة من تاريخ الفن القديم لشكل الجمال الكامل:

تمثال الملكة نفرتيتي مصر ١٣٥٠ ق.م

يظهر الكحل الكثيف حول عينيها، وحاجبيها المزججين، وشفتاها الملونتين بالحمرة عن رغبة كبير في التزين، بالإضافة إلى أهمية المجوهرات والألوان القوية، واللون الأسمر والعيون الداكنة كمثال للجمال.

تمثال أفروديت اليونان ٣٥٠ ق.م
نحتها في الأصل النحات اليوناني براكسيتيل نحو ٣٥٠ ق.م ويوجد منها عدة نسخ، وهي تجسد الجمال الأنثوي عند الإغريق الكلاسيكيين. يشير جسدها الناعم المستدير إلى الخصوبة وإمكاناتها الواهبة للحياة.

بنات البيكيني القرن الرابع الميلادي

جزء من فسيفساء عُثر عليها في فيلا رومانا ديل كاسالي بصقلية في أوائل القرن الرابع. تقدم فتيات البيكيني كما يُعرفون احتفالاً رياضيًا، بأجساد رقيقة مرحة تختلف عن الصورة الإغريقية الكلاسيكية لجسد المرأة.

تمثال بارافاتي الهند

عادة ما تتمتع تماثيل بارافاتي بفخذين عريضين، وثديين وافرين، وشفتين ممتلئتين، لكن رغم جاذبيتها، فإنها لا تمثل الجاذبية الجنسية بالأساس بل تمثل الرشاقة والقوة.

ما قبل عصر النهضة

منذ العصور الوسطى، ارتبط علم الشياطين أساسًا بالأنوثة. استند تحديد النساء على أنهن أكثر عرضة للسحر من الرجال إلى المعتقدات في التقليدية المعادية للمرأة لما كان يُنظر إليه على أنه طبيعة أنثوية أساسية. عززت محاكمات السحر المناقشات حول قضايا النوع الاجتماعي وأثرت على الفنون البصرية، بما فيها فن الجرافيك في عصر النهضة، وخاصة في شمال أوروبا، كان السحر الأنثوي موضوعًا شائعًا، كما يتضح من النقوش والرسومات الخشبية لألبريشت دورر وهانس بالدونج جرين. في هذه الأعمال، صورت المشعوذات القبيحات في مجموعة متنوعة من الأفعال الخارقة للطبيعة، وغالبًا ما تمثل عارية أو عارية جزئيًا.

تعايش الإدراك المتزايد لضرورة إعادة تعريف الأدوار الاجتماعية للإناث مع ظواهر مثل هيمنة الذكور وكراهية النساء ومطاردة الساحرات. في الفنون البصرية في عصر النهضة والباروك، التي صنعها الرجال في الغالب، تظهر الشخصيات النسائية في كثير من الأحيان أقل من الرجال بغض النظر عما إذا كانوا الشخصيات المركزية أم لا. بالإضافة إلى التفوق العددي للرجال، فصوروا غالبًا في مواقع مهيمنة ومركزية في اللوحات.

فن التصوير والمثالية الأنثوية في نساء عصر النهضة

جاء فن عصر النهضة مرآة لواقع المجتمع. وبدلاً من التصوير الدقيق، أظهر تصوير النساء في الفن، القيود التي كان عليهن مواجهتها خلال عصر النهضة، بما في ذلك التلاعب بصورهن من قبل فناني ذلك الوقت. الأيقونية التي أضفاها الفن على نساء عصر النهضة تكشف العديد من التفاصيل عن النساء بما في ذلك وضعياتهن، والأنشطة التي يصورن خلالها. كل هذه التفاصيل سمحت للفنانين الذكور بالتلاعب بصور النساء تبعًا لأهوائهم.

بنات البيكيني

أحد أكثر التفاصيل انتشارًا في تصوير النساء في فن عصر النهضة، هو تجنب وضع العيون في مواجهة المشاهد، يبدو ذلك واضحًا في لوحة ساندرو بوتيتشيلي "العذراء والطفل" ولوحة "مولد فينوس". العيون تنظر بعيدًا إلى ما وراء المشاهد، إلى شيء أبعد من ذلك. رسمها بوتيتشيلي بحاجبين رقيقين، وشعر أشقر متدفق، وجسم يحاكي معايير الجمال الخاصة بعصر النهضة. بالنظر إلى تصوير الرجال، نجد أن عيونهم تكون في مواجهة المشاهد، وتنظر مباشرة إليه، مع وضع الرأس بشكل مستقيم.

بارافاتي

يبرر الاختلاف في وضع العين باعتباره انعكاسًا للظروف المجتمعية السائدة خلال عصر النهضة. تجسد هذه الرؤية بشكل مثالي فكرة أن فن عصر النهضة هو مرآة المجتمع المثالي أكثر من كونه تصويرا دقيقا للحياة اليومية.

تتجلى جذور عصر النهضة في الفن اليوناني والروماني في الصور الشخصية التي رسمت خلال هذا الوقت. يعرف الفن اليوناني والروماني القديم بكونها مجموعات شاملة لمعايير الجمال في ذلك الوقت، ما يجعل فن عصر النهضة مكافئًا أكثر حداثة له. كانت صور نساء عصر النهضة فرصة مثالية للفنانين الذكور لعرض مثلهم الجمالية والثقافية. ركز فنانو ذلك الوقت على الجمال الجسدي للمرأة وشددوا عليه ورسموا النساء لتلبية

تلك المعايير، وهي الحواجب الرفيعة، والجبهة العالية والوجوه الشاحبة والأجسام المستديرة. تظهر هذه المثل في لوحة "سيدة باللون الأصفر" لأليسو بالدوفينيتي.

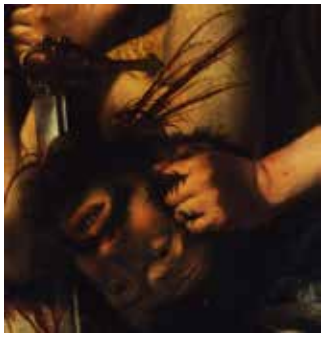
مثال آخر على معايير الجمال الخاصة بعصر النهضة، لوحة "فلورا" لتيتيان وهي صورة لامرأة تتمتع بشعر ذهبي داكن يتدلى على كتفها، ويظهر كتفها الأيمن وأعلى صدرها للمشاهد، ما يخلق إحساسا بالإثارة داخل اللوحة. النسيج المتقن الملفوف حول خصرها وحول كتفها يجذب عين المشاهد إلى صدرها المكشوف، لتعد تلك اللوحة مثالاً على اعتبار النساء عناصر شهوانية داخل فن عصر النهضة.

سيدة باللون الأصفر

فلورا

النسوية المبكرة

في نهاية عصر النهضة وعصر الباروك قدمت فنانات مثل لافينيا فونتانا وسوفونيسبا أنجيسولا رؤية مميزة للمنظور الفني الأنثوي في ذلك الوقت، وعززن صورة المرأة الأكثر حزمًا، وأصبحت النساء بطلات للوحاتهن. كان هذا واضحًا بقوة عندما ظهرت المرأة في اللوحات كشخصية عنيفة متحكمة مثل لوحة "جوديث تذبح هولفرينز" لأرتيميسيا جنتليتشي.



ارتيميسيا جنتليتشي

في تلك اللوحة تستند الفنانة إلى قصة في العهد القديم، حيث نجد الملاءات البيضاء قد سالت عليها الدماء، حين قامت جوديث وهي أرملة شابة من مدينة بيتوليا اليهودية بقطع رأس هولفرينز قائد الجيش الآشوري الذي حاصر مدينتها. قامت جوديث بتصفيف شعرها وارتداء أرقى ملابسها، وتسللت إلى معسكر العدو، فأعجب هولفرينز بجمالها ودعاها لتناول العشاء. كما يروي الكتاب المقدس نصًا "كان هولفرينز مفتونًا بها حتى إنه شرب نبيذًا أكثر مما شربه في أي يوم آخر من حياته". وبعد أن نام في حالة من السكر ذبحت جوديث هولفرينز بمساعدة خادمتها أبرا كما ورد في الحكاية.

فسر النقاد النسويون الأوائل اللوحة باعتبارها شكلاً من أشكال الانتقام البصري، بعد اغتصابها على يد رسام المناظر الطبيعية أوجستينو تاسي. تظهر جوديث في اللوحة كامرأة قوية جسديًا ومتحكمة نفسيًا. يمكن ملاحظة الرؤية البصرية النسوية، عند مقارنتها بالتمثيل البصري لنفس القصة على يد الرسام كارافاجيو.

تكشف المقارنة بين اللوحتين فروقًا تظهر تطور مفهوم النضال الجسدي للمرأة، مثل كمية الدم السائل على الملاءات، والقوة الجسدية الواضحة لجوديث وخادمتها في لوحة أرتيميسيا. في لوحة أرتيميسيا "على اليمين" توجد الملاءات الملطخة بالدماء، في مقدمة اللوحة بالقرب من المشاهد. أما في لوحة كارافاجيو "على اليسار" نجده قد أبرز القوة العضلية لهولفرينز، عن طريق تسليط الضوء على جسده وأطرافه القوية. وتظهر لوحة كارافجيو جوديث بعيون متسعة من عدم التصديق، مع خادمة عجوز لا تبدو أكثر مساعدة، بينما في لوحة أرتيميسيا، تصور شابتين قويتين تعملان في انسجام تام، بنظرات واثقة. والبطلة في لوحة كارافاجيو تتراجع إلى الوراء، بينما في اللوحة الأخرى نجدها مقبلة على مهمتها حيث تضغط على رأس هولفرينز بيد، وتغرز السيف في رقبته باليد الأخرى. وتؤكد الرسامة على تلك القوة العضلية بإظهار تجاعيد معصمها بسبب الدفع القوي. لكن الفرق الأكثر وضوحًا بين اللوحتين هو طريقة تصوير الدم، إذ تركز لوحة أرتيميسيا على ذلك التفصيل بواقعية وقوة أكبر.

مع امتداد عصر الباروك لم يعد تقديم الشخصيات في اللوحات من نساء أو رجال يحدث بشكل مثالي كما كان قبلاً، بل ظهر اتجاه جديد في الهوية الجنسية، بعيدًا عن المثالية والرمزية، وأصبح التصوير يحدث بشكل أقرب للمحيط الواقعي بطريقة محايدة. واستمر

الحرية تقود الشعوب

ذلك الاتجاه مع فن عصر الروكوكو وتأكد مع بدايات الكلاسيكية الجديدة والواقعية، عندما أصبحت المرأة رمـزًا للحرية في لوحات مثل لوحة يوجين ديلاكروا "الحرية تقود الشعوب" التي صورت فيها المرأة رمزًا للحرية والثورة والكبرياء.

الفن والجندر في القرن الثامن عشر والتاسع عشر

خلال القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، كان هناك تحول تدريجي ولـم تعد صـورة المرأة ثابتة في الفن، وبدأ الفنانون في تناول قضايا خضوع الإناث والقمع المجتمعي وهيمنة الـذكـور. ظـهـرت تلـك الفكرة في لوحة الفنان المستشرق جان ليون جيروم (١٨٦٧) ويظهر فيها رجل يتفقد أسـنـان جـاريـة عـاريـة. انتقد جـروم من خـلال لوحته التحيز الجنسي والنظام الأبـوي والتلصص والهيمنة الـذكوريـة على النساء. مع تنامي الطبقة الوسطى في فرنسا، منحت المزيد من التقدير للفنانات مثل روزا ألبا كاريرا، وانتخبت كعضوة في أكاديمية رويـال للفنون التي طالما هيمن عليها الذكور عـام ١٧٢٠. والفنانة إليزابيث فيجي ليبرون التي رسمت الملكة ماري أنطوانيت وأصبحت فيما بعد عضوًا في الأكاديمية الفنية الفرنسية، بالإضافة إلى أنجليكا كوفمان أحـد الأعـضـاء المؤسسين للأكاديمية الملكية البريطانية.

بعد ذلـك اختلف تمثيل النساء بشكل ما في اللوحات، وظهرت المرأة بصورة جـديـدة ومـتـنـوعـة، مثل الأم والحبيبة والـمـنـتـقـمـة خـاصـة فـي فـنـون الآرت نوفو من قبل فنانين ذكور مثل الرسام البريطاني أوبري بيردسلي. وفي لوحاتها عـن الـحـرب سلطت الفنانة الأمريكية

أنا ليا ميريت الحرب

آنـا ليا ميريت على المثالية الفيكتورية لعزلة الإنـاث والتقسيم المكاني بين الجنسين. كما ظهر اندماج الأدوار الجندرية، وفكرة العشق المتبادل بين الرجل والمرأة كما في لوحة القبلة للفنان النمساوي جوستاف كليمت.

رسم كليمت لوحة القبلة في لحظة حرجة من حياته المهنية، حين تلقى انـتـقـادات لاذعـة وصفت لوحاته بالإباحية، وكان قد انفصل للتو عن جماعة فيينا الفنية، على الرغم من كونه مؤسس الحركة ورئيسها الأول. وكانت أهم أهـداف حركة فيينا قطع العلاقات مع أكاديمية الفنون الجميلة المحافظة. رسـم فنانو الحركة "ما لا يجب أن يرسموه" رافضين إزالـة العناصر الجنسية من لوحاتهم، ودارت أعمالهم حول اللمسات والعناق والقبل. بالرغم من ترك كليمت للحركة بسبب الـخـلافات بينه وبين أعضائها فقد بقي ممثلها الرئيسي. بعد انفصاله عن الجماعة نظم جوستاف كليمت معرضًا فـنـيًـا مـع الـفـنـان الـنـمـسـاوي إيـجـون شيلي. قوبل المعرض بانتقادات بالغة بالرغم من التفاعل الكبير مع اللوحة. واشترت حكومة فيينا العمل قبل انتهاء المعرض باعتبار الأمر مصلحة وطنية.

سالومي

كليمنت

المدرسة الانطباعية والمرأة

كتـب الـنـاقـد الـفـرنـسـي تـيـودور دي ويزوا عام ١٨٩١ "للمرأة حق ممارسة الفن الانطباعي لأنه أسلوب سطحي وأنـثـوي في جـوهـره، والـمـرأة وحدها يمكن أن تقصر جهودها على ترجمة الانطباعات. انضم نقاد آخـرون إلى دي ويـزوا مـا قلل شـأن الانطباعيين ورسـخ صـورة كـون الانطباعية شكل فني يشير إلـى الـقـدرات المحدودة

امرأة تتزين بيرث موريسو

للمرأة، وليس المهارات الحادة للرجل".

لم يكن من السهل على النقاد أن يحبوا فناني الانطباعية، الذين أعطوا الأولوية لدراسة تأثيرات الضوء في أعمال صغيرة الحجم مرسومة في الهواء الطلق، بألوان غير ممزوجة وضربات فرشاة قوية وواضحة، بدلا من التطلع إلى رسوم تاريخية ضخمة كانت تعتبر وقتذاك ذروة الإنجاز الفني. جادل الانطباعيون بآرائهم التي لا تعد، ومن ضمنها أن الحياة الحديثة في حد ذاتها موضوع يستحق الدراسة والرسم. وساعد التركيز على الموضوعات اليومية على فتح الباب للفنانات، بعد أن منعت الفنانات بشكل ضمني من رسم اللوحات التاريخية الكبيرة، حين كانت المعرفة التشريحية ودراسة الجسم البشري ممنوعة بالنسبة للنساء، ودفعوا بقوة نحو رسم موضوعات أقل رسمية وأقل أهمية تتعلق بالحياة اليومية التي قام عليها جوهر الانطباعية التي أصبحت أولى الحركات الفنية التي تضمنت امرأة كعضو مؤسس فيها، وهي الفنانة الأمريكية ماري كاسات.

في ذلك الوقت من القرن التاسع عشر كانت حياة النساء ما تزال منغلقة، ولم تنته القيود المفروضة عليهن. منعت النساء غير المتزوجات من مغادرة المنزل دون مرافق وكان يتوقع منهن الاعتناء بالأسرة، أو قضاء الوقت في الفنون الزخرفية الحرفية بصحبة نساء أخريات.

استغلت الفنانات الانطباعيات جوهر الانطباعية وأنتجن أعمالاً فنية تناسب الظروف الاجتماعية التي وضعن فيها، ومن أهم فنانات الانطباعية: الأمريكية ماري كاسات، والفرنسية بيرث موريسو، والفرنسية ماري براكيموند. وأطلق الناقد الفني الفرنسي هنري فوسيلون عليهم لقب "السيدات الثلاث العظيمات.

بيرث موريسو وهوية مزدوجة

لم تتبع موريسو تقاليد الفنانين الهواة ولا تقاليد الفنان الذكر المحترف، وتنقلت بين هوياتها المزدوجة، كسيدة مجتمع من الطبقة العليا، ورسامة محترفة طوال الوقت. أدى ذلك الانقسام الذي عاشته إلى تقليل قيمة أعمالها، كما أثَّر سلبًا على سيرتها في تاريخ الفن.

لم تؤخذ على محمل الجد مثل الانطباعيين الآخرين، لكن نظر النقاد إليها على أنها مجرد تعبير عن جنسها والموضوعات التي تخص المرأة مثل الأمومة والأطفال والأنشطة المنزلية، ولم ينظر إليها كفنانة تعبر عن الموضوعات الحديثة أو تصور الأسلوب البرجوازي الحديث. وتناولت موريسو الموضوعات التي اعتبرها الفنانون الذكور موضوعات من الدرجة الثانية، مثل الخادمات والممرضات ووضعتهم في مركز الصدارة وأظهرت من خلال تلك اللوحات العلاقة الضمنية بين الأعمال المنزلية والأمومة مع الأعمال المهنية مثل التمريض وما شابه. وتناولت موضوعًا تقليديًا آخر بمنظور مختلف تمامًا عن المعتاد، وهو الاستحمام وتصفيف الشعر، وارتداء الملابس. كانت تلك الأنشطة في لوحات الذكور مجرد ذريعة لإظهار السيدات في حالات مختلفة من العري، بينما انصب تركيز موريسو في لوحاتها على المشاعر الداخلية للمرأة في أثناء ممارسة هذه الأنشطة، وليس على الجسد نفسه.

أدرجت موريسو في شهادة وفاتها دون مهنة، كما حذفت هويتها الفنية من الشارع الذي كانت تعيش وتعمل فيه، وأعيدت تسميته على اسم الشاعر والفيلسوف الفرنسي بول فاليري الذي تزوج ابنة أخت موريسو وعاش في المنزل الذي بنته. عادت إسهامات بيرث للظهور ببطء في تاريخ الفن لتكشف وجهات النظر حول الحياة اليومية الأنثوية التي عبرت عنها موريسو بضربات فرشاة جريئة باللونين الرمادي والوردي.

البدايات الفعلية للفن النسوي

بدأ الإنتاج الفني النسوي أواخر الستينيات خلال الموجة الثانية من الحركة النسوية في الولايات المتحدة وإنجلترا، بعد تاريخ طويل من النشاط النسوي. بدأت الموجة الأولى من الحركة النسوية في منتصف القرن التاسع عشر مع الحركات التي نادت بحق المرأة في التصويت، واستمرت حتى حصلت المرأة على حق التصويت بالفعل عام ١٩٢٠. ولم ينتج أي فن نسوي تحت مسمى النسوية خلال هذه الفترة المبكرة، لكن ظل قلق المرأة بشأن دورها في المجتمع قائمًا. وعبَّرت بعض الفنانات عن هذا القلق في أعمالهم، وحددن باعتبارهن نسويات أوائل بعد وفاتهن، مثل النحاتة الألمانية الأمريكية إيفا هيس والنحاتة الفرنسية الأمريكية لويز بورجوا. خلقت النسويات الأوائل أشكالاً بصرية جديدة للتعامل مع الجسد الأنثوي، والخبرات الأنثوية الشخصية، والعائلة والأنشطة اليومية، حتى لو لم تصنَّف الأعمال فنًا نسويًا بالمعنى الواضح.

لاحقًا، تبنت الحركة الفنية النسوية هذه الموضوعات، التي أنتجت الأعمال في أثناء ظهور الحركة النسوية مجددًا بشكل أكبر في أواخر الستينيات والمعروفة تاريخيًا باسم "الموجة الثانية من النسوية".

الفن النسوي والهوية في السبعينيات

اهتمت الفنانات الأمريكيات بالتمثيل المتساوي في المؤسسات الفنية، وشكلن مجموعات نسائية احتجت على التمثيل النسائي القليل للفنانات. أدت تلك الاحتجاجات إلى ارتفاع نسبة تمثيل الفنانات من ١٠٪ إلى ٢٣٪ عام ١٩٧٠. وكان هدف الفن النسوي التأثير على المواقف الثقافية، وتغيير الصور النمطية. خلق الفن النسوي فرصًا ومساحات لم تكن موجودة قبلاً للنساء وفنانات

ايفا هيس

الأقليات، ومهد الطريق لفن الهوية والجندر في الثمانينيات.

سعت الفنانات النسويات إلى خلق حوار بين المشاهد والعمل الفني، من خلال تضمين منظور المرأة. لم يكن الفن مجرد موضوع للإعجاب الجمالي، بل كان بإمكانه تحريض المشاهد على التشكيك في المشهد السياسي والاجتماعي، ليؤثر على المشاهد ويوجهه نحو المساواة.

قبل الحركة النسوية كانت أغلب الفنانات غير مرئيات، محرومات من التمثيل المتكافئ في المعارض بناء على جنسهن. يروَّج دائمًا لعالم الفن على أنه عالم ذكوري مغلق. لذلك ركزت الفنانات على إنشاء مساحات جديدة ومنفصلة لفن المرأة بدلاً من محاربة نظام راسخ، كما لعب نقاد الفن دورًا كبيرًا في الحركة الفنية النسوية في السبعينيات، بلفت الانتباه إلى حقيقة أن الفنانات حذفن تمامًا من تاريخ الفن الغربي.

احتضن الفن النسوي والفنانات النسويات، مواد بديلة مرتبطة غالبًا بالجنس الأنثوي، وصنعن منها أعمالهن الفنية. مثل المنسوجات والوسائط التي لم يستخدمها الرجال في السابق، والفيديو وفنون الأداء، والتي هيمن عليها الذكور تاريخيًا مثل الرسم والنحت. عبرت الفنانات عن أنفسهن من خلال هذه الوسائط غير التقليدية، كما عملن على توسيع تعريف الفنون الجميلة، ودمج مجموعة متنوعة من وجهات النظر الفنية. وسلطت العديد من الفنانات النسويات الضوء على ضرورة إنهاء التمييز العنصري والقمع من خلال الأعمال التي تتعارض مع الأفكار التقليدية للمرأة ككائن جميل للاستمتاع البصري فقط. أشارت الناقدة الفنية لوسي ليبارد إلى أن النساء عندما يستخدمن أجسادهن في الأعمال الفنية، فإنهن يستخدمن أنفسهن. هناك عامل نفسي جذري يحول هذه الأجساد والوجوه من كائن إلى موضوع.

الثمانينيات وما بعد الحداثة

مع نهاية السبعينيات وبداية الثمانينيات ركزت الفنانات النسويات أكثر على التحليل النفسي ونظرية ما بعد الحداثة، التي ركزت على الجسد بشكل فكري ومفاهيمي. استمرت النسويات في توسيع تعريف الفن النسوي. حققت الفنانات الكثير لكنهن ما زلن بعيدات عن التمثيل المتساوي.

أدى ذلك إلى ظهور جماعة فتيات الغوريلا أو "غوريلا جيرلز" التي تشكلت في منتصف الثمانينيات، واشتهرت بمكافحة التمييز الجنسي والعنصرية في عالم الفن، من خلال الاحتجاج والتحدث والأداء في أماكن مختلفة في أثناء ارتداء أقنعة الغوريلا، واعتماد أسماء مستعارة لإخفاء هوياتهن الحقيقية.

أخذت جماعة فتيات الغوريلا الفن النسوي لاتجاه جديد، بتوزيع الملصقات على جدران نيويورك، واستخدمت ملصقاتهن الدعائية حس الدعابة والتصميمات الملونة والشعارات الجذابة للتعبير عن رسالة الفن النسوي، وسعين إلى تدمير المبادئ الاجتماعية التي يهيمن عليها الذكور. بعدها أصبح الفن النسوي أكثر رسوخًا واتساعًا، حوى بداخله الفن المفاهيمي، وفنون الجسد، وفنون الأداء، حيث كان الأداء وسيلة مباشرة للفنانات لتوصيل رسالتهن الخاصة وجها لوجه إلى المشاهد، ما جعل تجاهلها أكثر صعوبة لأنه لم يفصل بين الفنان والعمل نفسه.

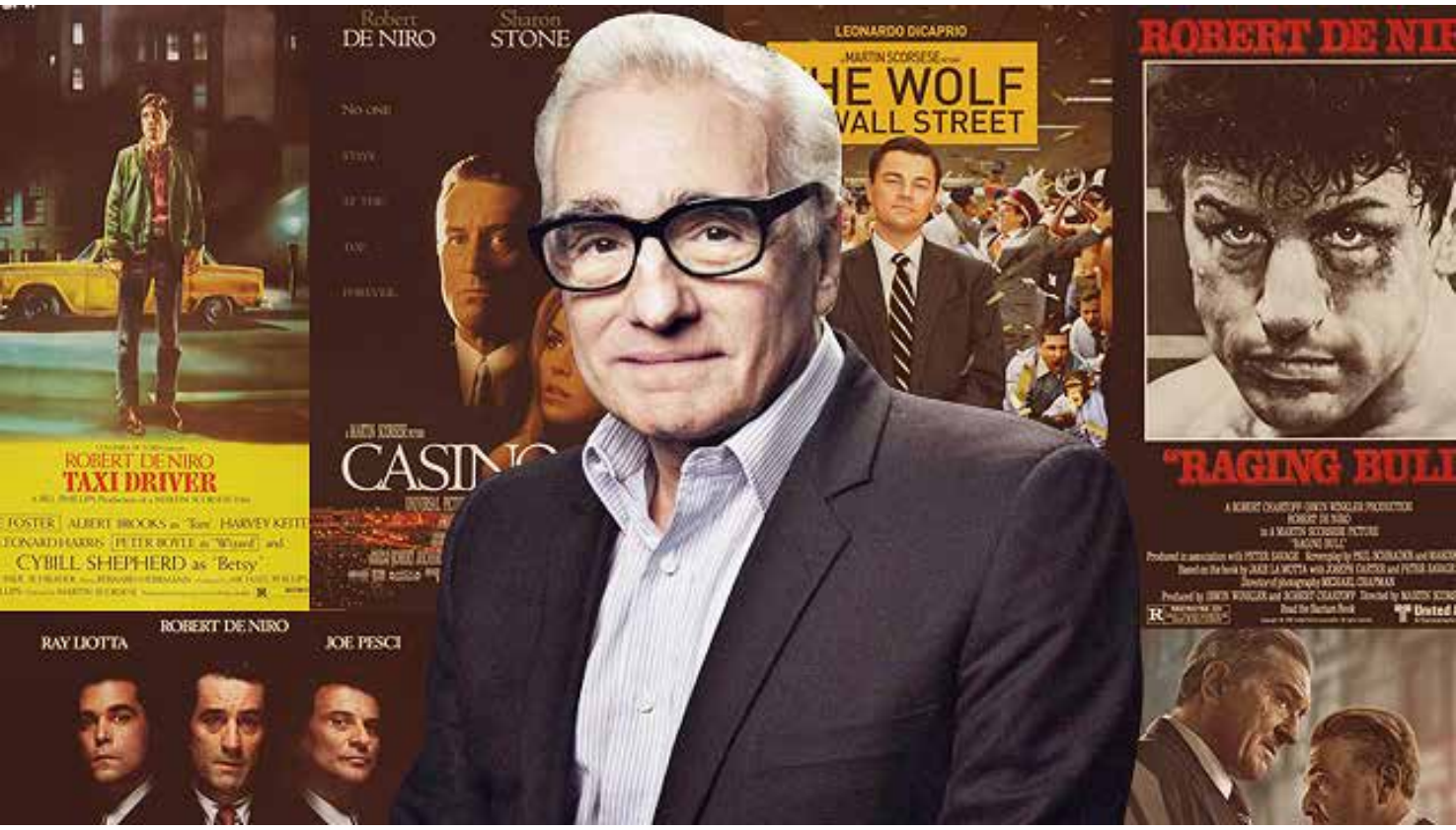
عروض الأداء الجندري

استكشفت الفنانة المفاهيمية الأمريكية ميريل لادرمان يوكليس المرأة من خلال سلسلة الأعمال المنزلية ١٩٧٣؛ حين ألغت الفصل بين الفن والحياة من خلال أداء الأعمال المنزلية اليومية داخل المتحف. تجول المشاهدين حولها في أثناء تنظيف الدرج، لتحول المهام المنزلية الشائعة، إلى فن ورسالة اعتراض لا يمكن تجاهلها. أوضحت يوكليس رسالتها الفنية بجملتها "الالتزامات المنزلية لها علاقة بالبقاء والاستمرارية، ومع مرور الوقت يمكن إنشاء نظام جديد في وقت قصير جدًا. لكن سواء كان ذلك شخصًا أو نظامًا أو مدينة، يجب الاستمرار من أجل الحفاظ عليه. لذلك يجب أن نتعلم من المرأة قيمة الاستمرارية".

كشفت فنانة الأداء المفاهيمية اليابانية يوكو أونو عن ضعفها الإنساني الشخصي في عرض على خشبة المسرح، حيث جلست مستسلمة ودعت الجمهور لخلع ملابسها. من خلال تبادل الخبرات الخاصة بالنوع الاجتماعي مع الجماهير، استخدمت أولئك الفنانات قوة المعرفة للتأثير على الجمهور وكسر الصورة النمطية التقليدية للمرأة، ودفع الجمهور للتعاطف مع قضايا النسوية وفهمها.

تأثير الفن النسوي على عالم الفن

بسبب التقدم الذي أحرزته الأجيال السابقة من الفنانات النسويات، لم تعد العديد من الفنانات المعاصرات يشعرن بالضرورة بالمسؤولية عن تعريف أنفسهن كفنانات نسويات، وأنتجن أعمال تركز على الاهتمامات الفردية بدرجة أكبر من الرسائل النسوية العامة. لكن بقي تأثير الحركة الفنية النسوية على عالم الفن كبيرًا ولا يمكن تجاهله. ربما عبرت مقولة الفنانة الأمريكية كيكي سميث عن ذلك بشكل أكثر وضوحًا عندما قالت "لولا الحركة النسوية لما وجد قدر هائل من الأعمال الفنية التي نأخذها حاليًا أمرًا مسلمًا به. ولما وجد الكثير من الموضوعات الفنية التي يفترض أن يشملها الفن. لقد وسعت الحركة النسوية بشكل كبير ماهية الفن، وكيف ننظر إلى الفن. النسوية لا تحرر النساء فقط، لكنها تحرر الجميع".



سكورسيزي الأحمر!

مخرج أفلام العصابات رمزًا لشباب اليسار الأمريكي

تامر الهلالي

فنون

أن تستدعي ذاكرة جمعية، ظاهرة فنية أو ثقافية ما، هو شئ يحدث في العديد من المناسبات. يحدث هذا على سبيل المثال حين نشهد تغيرات اجتماعية أو جوهرية في الشخصية الجمعية، وفي أمريكا الآن تشهد البلاد تيارًا يساريًا متناميًا خصوصًا في أوساط الشباب، الذين يريدون صوتًا في مواجهة التوحش الطاغي للرأسمالية الأمريكية الذي بلغ ذروته في عهد الرئيس السابق دونالد ترامب. لكن ما علاقة أفلام مثل الراحلون "The departed"، **أو عصابات نيويورك** Gangs of New York، **أو كازينو** casino **بكل ذلك.**

حسب ما يرصد الكاتب كيث سبنسر في مقال نشرته مجلة صالون "salon" الأمريكية، تشهد أوساط اليسار الأمريكي من جيل الشباب، أو ما يمكن أن يطلق عليه حاليًا "يسار اليسار الأمريكي"، طفرة في الاهتمام بأفلام مارتن سكورسيزي، حيث تغرق "الميمز" والكوميكس والنكات التي تستلهم أفلام العصابات التي أخرجها سكورسيزي، منصات السوشيال ميديا الخاصة بهذه الشريحة السياسية.

يوضح سبنسر أن الظاهرة تخص في الغالب أفلام عصابات المافيا التي أخرجها سكورسيزي - مثل " الرجال الطيبون"

"Goodfellas" والشوارع الدنيئة "Mean Streets" وإلايرلندي "The Irishman"، وغيرها في نفس السياق من أفلام المافيا، أصبحت محل اهتمام واسع بين الشباب الأمريكي اليساري.

ويعتقد سبنسر أن نهضة سكورسيزي المفاجئة، تعود إلى أسباب تتعلق بمهارته السينمائية، إذ أن أفلامه عظيمة على كل مستويات عناصر السينما من إخراج وتصوير وكتابة وتمثيل، لكنه أدرك أن ثمة أسباب سياسية عميقة تتسبب في كون الشباب الأمريكي الحالي يبتلعون "أقراص سكورسيزي" الآن.

تقويض الدولة

قد يبدو غريبًا أن تلقى أفلام الجريمة المنظمة صدى لدى اليسار الأمريكي. في نهاية الأمر، العصابات ليست ولا ينبغي أن تصير المثل الأعلى للثوار. معظم رجال العصابات، سواء في الحياة الواقعية أو على الشاشة رأسماليون متوحشون لكن في السوق السوداء، فما الذي يمكن أن يفسر الانبهار المفاجئ لليساريين الأمريكيين وخصوصًا في أوساط الشباب بهذا النوع من الشخصيات؟

بالطبع، فإن أفلام العصابات -مثل فيلم الأبطال الخارقين- ليست مجرد أفلام عن رجال العصابات، هذه الأفلام، على الأقل من منظور شخص مثل سكورسيزي، هي قصص أكبر عن مجموعة، غالبًا ما يكونون أصدقاء مقربين جدًا، يعملون معًا كمجتمع، ويدعمون بعضهم البعض، ويقوضون الدولة وأجهزتها الأمنية؟

ثمة بُعد سياسي يمكن التعرف عليه في تلك الموضوعات، لا سيما تخريب الدولة والصداقة الحميمة بين الرفاق من رجال العصابات وانسحاب ذلك على النخبة السياسية والأفكار الاقتصادية والسياسية والاجتماعية المهيمنة كتيار سائد، وفقًا للكاتب.

انهيار الرأسمالية

يقول سبنسر "يمكنني التأكيد بشكل قاطع أنه لا يوجد الكثير من التمثيل الإيجابي لمن ينتمون إلى اليسار الأمريكي في السينما السائدة. هذا أمر متوقع.. المديرون التنفيذيون لشركات الإنتاج والميديا، مثل معظم الرأسماليين، ليسوا حريصين على منح الضوء الأخضر للأفلام التي تتحدث حول أنه لا ينبغي أن يوجد أثرياء مثلهم في العالم". ويرى الكاتب أن أمريكا والغرب

يبدو غريبًا أن تلقى أفلام الجريمة المنظمة صدى واسعًا لدى اليسار الأمريكي.. العصابات ليست ولا ينبغي أن تصير المثل الأعلى للثوار. معظم رجال العصابات، رأسماليون متوحشون لكن في السوق السوداء!

سينما الجريمة المنظمة، تصور "داوود مقابل جالوت"، هوليوود مليئة بالقصص عن ديستوبيا الرأسمالية المستقبلية، لأن هذا هو كل ما يمكن أن يتخيله الخيال الرأسمالي: مستقبل كئيب مع مزيد من القمع

"في خضم لحظة سياسية غريبة، إذ يبدو أن النظام الرأسمالي ينهار على نفسه، وأن "أمريكا على وشك أن تصبح دولة فاشلة". يبدو أن مواطني العالم الغربي يعرفون هذا على مستوى اللاوعي، لكن أولئك الذين لم يقبلوا الواقع ينكرون ذلك".

باب للخروج

بحسب سبنسر، يمكن القول إن سينما الجريمة المنظمة، تصور أيضًا "داوود مقابل جالوت" هوليوود مليئة بالقصص عن ديستوبيا الرأسمالية المستقبلية، لأن هذا هو كل ما

يمكن أن يتخيله الخيال الرأسمالي: مستقبل كئيب مع مزيد من القمع، أو الوضع الراهن.

يقول سبنسر "تعد سينما العصابات طريقة للخروج، مسرحية خفية حول كيفية تفاعل مجموعة من "الثوار" مع العالم ومحاولة استعادته مرة أخرى من أولئك الذين يؤيدون الوضع الراهن الفاسد الذي يُغلق فيه مصادر الدخل.. ما الثورة سوى مجموعة من الرجال والبنات المذعورين المصابين بالبارانويا، الذين يتسكعون معًا، ويمتلكون الكثير من الأسلحة، ويحاولون القيام بأشياء غير قانونية بينما تحاول أجهزة الأمن في الدولة منعهم؟".

بوعي أم لا، نحن جميعًا نبحث عن إجابات تفسر سبب كون الأمور سيئة للغاية في أمريكا والعالم ولا يبدو أنها ستتغير أبدًا في المستقبل المنظور. هذا يعني أن جميع أنواع الظواهر السياسية التي تبدو غير مرتبطة تنبع من الرغبة المشتركة في رؤية بديل للرأسمالية، أو على الأقل عودة إلى حياة طبيعية متخيلة وعلى المستوى الداخلي، ترغب جميع المجموعات المذكورة أعلاه في رؤية أولئك الذين يعتقدون أنهم مسؤولون عن تدمير مستقبلنا وهم يجثون على ركبهم، بحسب سبنسر.

يستطرد الكاتب معلقًا على الوضع السياسي الأمريكي والعالمي "يجسد الصعود العالمي للقومية المعادية للأجانب، والتي مثلها كل من دونالد ترامب ونارييندرا مودي وجاير بولسونارو، رد فعل الناخبين على التراجع على فشل المديرين الليبراليين للرأسمالية في الحفاظ على مستوى معيشتنا على مدى العقود الماضية؛ حين نهب الأغنياء الثروات. إن جماعات مثل جماعة Qanon وغيرها من جماعات اليمين المتطرف هم مجرد وهم اجتماعي جماعي بين أولئك الذين لا يستطيعون قبول أن زعيمهم الشعبوي كان مخادعًا".

سينما العصابات طريقة للخروج، مسرحية خفية حول كيفية تفاعل مجموعة من "الثوار" مع العالم ومحاولة استعادته مرة أخرى من أولئك الذين يؤيدون الوضع الراهن الفاسد الذي يُغلق فيه مصادر الدخل

خدع "ليبراليو المقاومة" خلال السنوات الأربع الماضية أنفسهم بشأن سبب تمكن شخص بغيض مثل ترامب من الصعود إلى السلطة بالتركيز على روسيا ككبش فداء، بدلاً من مواجهة مستويات المعيشة المتدهورة التي نتجت عن عقود من التراكم الرأسمالي غير المحدود، وفق سبنسر.

سائق التاكسي

في مقال له بعنوان "البطل المضاد بعد الحداثي: الرأسمالية والبطولة في فيلم سائق التاكسي"Taxi Driver" بدورية "برايت موفيز" يقول الناقد السينمائي ريتشارد جيه جانوشي "من حيث الجوهر، لدى ترافيس بطل فيلم سائق التاكسي مانيفستو غير مترابط حول "الوقوف" في وجه العناصر الاستبدادية التي تقيد حركته الاجتماعية وتعمل على قتل أحلامه. يسعى ترافيس للانتقام تحت ستار العمل البطولي العنيف (والانتحاري في نهاية المطاف)، مما يجعله نموذجًا للبطل المضاد وفي النهاية يضع الفيلم أسطورة البطل/البطل المضاد نفسها قيد المحاكمة.

"يمكننا أن ندرك كيف يعكس سائق التاكسي منطق البطل الفلسفة الأمريكية التي تؤيد حلٍ المشكلات من خلال الفردانية الصارمة بدلاً من الجهد الجماعي من جانب المواطنين وأصحاب الأعمال والشرطة المحلية، وفي النهاية الحكومة". ويقول جانوتشي "بينما يستمر المضطهدون بالفيلم في التحول لضحايا "آفة حضارية" ويضللهم سياسيون زائفون مثل شخصية بالانتاين Palantine، يصبحون فريسة للصوص، والحشاشين، والقوادين.

ومع ذلك، فإن ما يميز Taxi Driver عن الأفلام السوداء Noire films الأخرى هو العناصر المميزة لنيويورك المحبطة وسط أزمة مالية وثقافة تقبل بشكل أعمى شكلاً خادعًا من البطولة حيث يكون عملاء المدينة (الشرطة) غائبين بشكل ملحوظ.

وول ستريت

هناك لحظة معبرة فيما يُعتبر على نطاق واسع رائعة أفلام العصابات التي أخرجها سكورسيزي، وهو فيلم "الأصدقاء الطيبون" Goodfellas، حسب ما يروي الناقد جوردي كامنجز في مقال له بعنوان "المافيا كقوة رأسمالية طليعية في أفلام

سكورسيزي: فيلم الإيرلندي "The Irishman" نموذجًا: تم القبض على أحد أبطال الفيلم بعد "عملية"، أي ليست جريمة قتل، بل سرقة، إذ يتم القبض على طاقم من رجال العصابات واقتيادهم. أحدهم يسخر وهو ويخاطب أحد رجال الشرطة قائلاً، "لماذا لا تذهب إلى "وول ستريت" وتعتقل بعض المجرمين الحقيقيين".

يقول كامنجز "قد يعتبر البعض هذا إشارة إلى أن المعنى الضمني للمشهد هو تمجيد تلك العناصر الإجرامية التي "تزيل الدهون من حليب رأس المال"، مقارنةً بأولئك الذين يقودون القطار نفسه".

ويشرح" في سياق مجموعة أعمال سكورسيزي، مثل أعمال أفضل معاصريه (شريدر، دي بالما، كوبولا)، فإنه في أعمال الجريمة المنظمة، على نطاق واسع، تعد "وول ستريت" عنصرًا تأسيسيًا مشتركًا، بحيث لا يمكن فصلها من الناحية الهيكلية عن كل ما يحدث".

تنخرط أفلام العصابات في التأريخ خلال المئة عام الماضية، من خلال قصة انتشار الإجرام في كل مكان. إن العصابات في أفلام كوبولا وسكورسيزي، هو قوة مزدوجة، تتسم بالسيادة وبكود خاص للعلاقات الداخلية الخاصة، ومجموعات الطقوس والقواعد. وبفضل اتباع هذا الكود، فإنها توفر دورًا هيكليًا كجزء من جهاز يخدم رأس المال، والذي من خلاله يكتسب الأبطال درجات متفاوتة من السيادة، ويتخذون أشكالاً متعددة. ويرى كامنجز أن ما يحدث في تلك الأفلام ليس غير واقعي على الإطلاق، بل إنه "يلتقط بشكل مثالي تقريبًا وقتًا تدور فيه معركة جيوسياسية، بدرجات متفاوتة، بين مختلف فصائل الجريمة المنظمة العالمية ذات الوكلاء والجواسيس داخل مختلف الدول والكيانات الخاصة.

نحن جميعًا نبحث عن إجابات لتفسير أن الأمور سيئة للغاية في أمريكا والعالم. هذا يعني أن جميع الظواهر السياسية التي تبدو غير مرتبطة تنبع من الرغبة المشتركة في رؤية بديل للرأسمالية

وبحسب كامنجز "يشبه رجال العصابات المقاولون العسكريون الخاصون" الذين يمثلون مرتزقة ذلك العصر، وهو دور لعبته بفخر المافيا لإمبراطورية الولايات المتحدة في الحرب العالمية الثانية، طوال فترة الحرب الباردة".

ملحمة الخلق الحضري

في مقال له عن فيلم "عصابات نيويورك" يقول الناقد الأمريكي مايك ديفيس إن الادعاء المذهل للفيلم هو أن "أمريكا ولدت في الشوارع، أو بالأحرى في حروب الشوارع التي يشهدها الفيلم".

يعتبر سكورسيزي أعظم الرواة المعاصرين للأساطير عن شوارع نيويورك الدنيئة، حيث

يمثل فيلم "عصابات نيويورك" أسطورة الخلق الحضري، التي تشرح أصول العالم التي يرثها اللصوص.

في الفيلم يتم إحياء أسطورة بيل الجزار، التي تم نسيانها عمومًا بعد الحرب الأهلية الأمريكية. ويعد الفيلم وما يشهده من معركة ملحمية بين بطليه، معادلاً موضوعيًّا حضريًا لملحمة هوميروس، بحسب وصف ديفيس. وتختلط شوارع هذا التاريخ الدموي بشوارع نيويورك الحالية في أحد مشاهد الفيلم، حيث ناطحات السحاب كرمز للرأسمالية التي "تصنع الرجال وسائقي سيارات الأجرة، والعاهرات ورجال الشرطة المنحرفين، والمراهنين الصغار، والممثلين الكوميديين في ميدان تايمز سكوير".

ويتساءل ديفيس هل "إلياذة" مانهاتن هي التاريخ الحقيقي؟ الإجابة المختصرة أنها نصف القصة، أدت المنافسات العنيفة بين العمال الأمريكيين الأصليين والفقراء المهاجرين الإيرلنديين إلى احتراق داخلي للمحرك العظيم لـ "Tammany Hall (حزب مانهاتن الديموقراطي) وتلاعباته الماهرة التي لا نهاية لها للطبقة العاملة المنقسمة عرقيًّا وطائفيًّا. في الواقع، كانت عصابات الشوارع، جنبًا إلى جنب مع شركات الإطفاء المتطوعة، هي القاعدة الشعبية الحقيقية لمسابقة الغنائم العرقية التي مرت على "الديمقراطية الأمريكية".

بحسب ديفيس، كانت شوارع مانهاتن في خمسينيات وستينيات القرن التاسع عشر أيضًا ساحة معركة ملحمية بين رأس المال والعمل. بينما كان موريسي وبول يقودان عصابتيهما إلى الحرب بأمر من الزعماء السياسيين الطموحين، يكافحون جنبًا إلى جنب مع النقابيين الأمريكيين الأصليين لبناء حركة عمالية موحدة. هذه هي القصة غير المروية في "التاريخ السري" لسكورسيزي لنيويورك في القرن التاسع عشر.

كوبولا أيضًا: العراب

يقول الناقد فريدريك جيمسون شيئًا مشابهًا عن فيلم العراب The Godfather "للمخرج فرانسيس فورد كوبولا، "لا أتفق مع الفكرة المبتذلة القائلة بأن مثل هذه الأفلام التجارية ذات الميزانيات الكبيرة خالية من الموضوعات السياسية الأكبر". وبدلاً من ذلك، يفترض جيمسون أن مثل هذا الفن غالبًا ما يكون له "وظيفة نفسية" خفية وهي التوق الجماهيري للتحرر من الاضطهاد الرأسمالي على سبيل المثال.. بعبارة أخرى، تحتاج الجماهير الضعيفة المهمشة إلى منفذ مسهل لغضبها الطبقي، خشية أن تنفجر وتثور ضد النخب". جيمسون يرى "العراب" باعتباره استعارة لأشياء أكبر من العصابات وعالمهم. يقول جيمسون " عندما نفكر بالفعل في مؤامرة منظمة ضد الشعب، مؤامرة تصل إلى كل ركن من أركان حياة الأمريكيين اليومية وهياكلهم السياسية تتضمن ممارسة أعمال عنف طائش من الإبادة الجماعية بأمر من صانعي القرار البعيدين باسم الربح على حساب كل شئ- بالتأكيد لا يتعلق الأمر هنا بالمافيا، ولكن بالأحرى يتعلق بالحضارة الأمريكية نفسها.. في "العراب"، العصابات، إذن، هم استعارة لمشاعر سياسية عالمية". ويضيف "هكذا يمكنك مشاهدة رجال العصابات في فيلم "The departed" يخدعون رجال شرطة جنوب بوسطن وربما يهتفون لهم، لكننا لن نرى أبدًا فيلم حركة يسرق فيه المعارضون لتمويل الثورة (على الأقل لن يكون فيلمًا ممولاً من ديزني أو بارامونت)". ورغم ذلك، وفقا لجيمسون تعطينا هوليوود بعض الأمثلة الواضحة على رفاق العصابات الذين يقلبون الدولة، ويحتفلون مع الأصدقاء، ثم تلتصق الجرائم بالرجل العادي".

«قد أفسدت إسرائيل كل شيء»..

يهود مصر برواية «أبو الغار»

هشام أصلان

ثورة ١٩١٩ في الأدب والسينما..

سياسات المحو ضد السردية الثورية

شيرين أبو النجا

من القرآن إلى الحديث

جورج طرابيشي يرصد التحولات في الإسلام

ماجد وهيب

مسرحية "الشيء وسنينه"..

مأساة نستحقها خلف قناع من الكوميديا

أحمد سراج

هناك شيء في تلك العيون

صراع الطبقات وانهيار الخصوصية في رواية «كينتوكي»

أحمد فضيض

مراجعـــــات

«قد أفسدت إسرائيل كل شيء»..

يهود مصر برواية «أبو الغار»

هشام أصلان

يأتي كتاب «يهود مصر»، شأن المراجع الكبيرة فيما يتناوله، شبيهًا ببانوراما شديدة الاتساع، ويحيل القارئ إلى عدد مهول من الكتب والمراجع التي تناولت تاريخ اليهود المصريين من زوايا نظر مختلفة

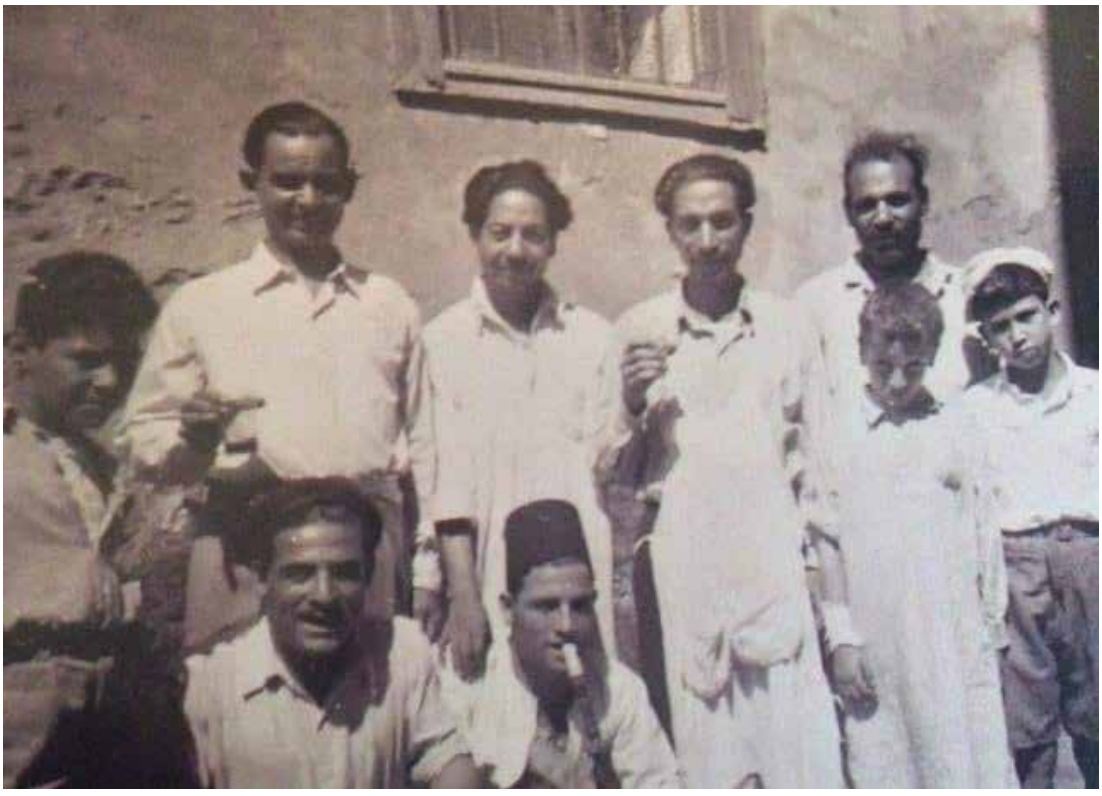
"في اليوم التالي مباشرة كنت أقلب العدد الأخير من مجلة الوسط وأقرأ: توفى في باريس عالم النفس والكاتب المصري الأصل جاك حسون عن 62 عاما بعد صراع مع المرض الخبيث. وحسون معروف كأحد أبرز علماء النفس في فرنسا. كان أحد أعضاء مدرسة باريس الفرويدية التي أسسها جاك لاكان، بالإضافة إلى انخراطه طويلاً في صفوف اليسار التروتسكي. اشتغل صاحب (إسكندريات) و(القسوة الكئيبة) على اللغة والمنفى، والعلاقة بين اللغة الأم والهوية، وأصدر كتابا مرجعيا عن يهود بلاد النيل، الذي ينحدر منهم".

بالفقرة السابقة، أنهى إبراهيم أصلان حكايته مع جاك حسون، المصري اليهودي الودود الذي قابله على طاولة طعام في محفل ثقافي فرنسي إحدى سنوات التسعينيات. قال له الرجل إن أصوله تعود لقرية مصرية قرب المنصورة اسمها "خلوة الغلبان". واستساغ إبراهيم أصلان اسم القرية، وقرر أن يكون اسمها عنوانًا لكتاب يؤلفه مستقبلاً وإن لم يكن قد عرف بعد عن أي فكرة سيدور الكتاب. بعد سنوات أصدر أصلان كتابه "خلوة الغلبان" ليضم عددًا من الحكايات الواقعية بتقنية السرد القصصي، وكان من بينها حكاية لقائه بجاك حسون ملهم عنوان الكتاب.

لم تتجاوز حكاية أصلان عن حسون سطورًا قليلة، التقط فيها شيئًا من مشاعر تأثرت بلحظة فرح الرجل بلقاء مصريين ومحاولة الاحتفاء بهم ما لم تسمح به ظروف برنامج رحلتهم، مرورًا بارتباك الكاتب لمعرفة أن الرجل يهودي الديانة، انتهاء باقتراب عودته إلى فرنسا بعد سنوات وعزمه على الاتصال بحسون للقائه وتعويضه بمساحة أكبر من الوقت جبرًا لخاطره، قبل أن يقرأ خبر نعيه في مجلة "الوسط"، فيما لم تقدم حكاية أصلان عن حسون معلومات تتجاوز تلك السطور القليلة التي جاءت في النعي.

استعدت حكاية "خلوة الغلبان" بينما أقرأ فيضًا من سيرة جاك حسون في كتاب الدكتور محمد أبو الغار الأحدث "يهود مصر في القرن العشرين.. كيف عاشوا ولماذا خرجوا؟"، الصادر مؤخرًا عن دار الشروق.

سنوات طويلة عاشها جاك حسون بعد هجرته إلى فرنسا يتوق إلى زيارة مصر، الأمر الذي بات مستحيلاً على أي يهودي مصري في الخارج بعد العدوان الثلاثي عام 1956، إلى أن تم توقيع معاهدة السلام وبات الأمر سهلاً. وجاء



سكان حارة اليهود عام 1947**. تصوير ألبير أرييه**

حسون إلى مصر عدد من المرات قائدًا مجموعات من اليهود يأتون للتعرف على ماضيهم وثقافتهم. أخذ خلال إحدى زياراته حفنة من تراب مصر ونثره على قبر والدته في فرنسا، بعدما كان فشل في الفعل نفسه مع والده الذي رحل قبل أن يتمكن حسون من المجيء إلى مصر. كانت زياراته المتكررة رغبة في حفظ التراث اليهودي المصري "كي لا ينسى أحد آبائه وأجداده". وألف كتابًا عنوانه "تاريخ يهود النيل"، ترجمه يوسف درويش وصدر عن دار الشروق، يتعرض له أبو الغار باستفاضة ويشتبك معه بالتعليق والربط بينه وبين كتب آخرين.

"ترك مصر دون أمل في العودة 80 ألف يهودي رباني، و8 آلاف يهودي قرائي. هذه المجموعات كانت متجذرة في الأرض في مدينة أو بلدة صغيرة، ومع ذلك انتشروا في كل مكان في العالم، في ملبورن، في برمنجهام، لوزان، كولون، باريس، ميلانو، بروكسل، من جميع الأعمار، وكلهم يقولون عن أنفسهم إنهم يهود مصر أو يهود مصريون"، ينقل أبو الغار عن جاك حسون.

في حكاية "خلوة الغلبان"، التي مر عليها أبو الغار، يقول جاك حسون لإبراهيم أصلان "مصر جميلة، وقد أفسدت إسرائيل كل شيء". هذه الجملة التي تبدو عامة وبديهية وربما عابرة، ربما تكون، عمليًا، أبلغ ما قيل في جدلية العلاقة بين اليهود المصريين، سواء في الداخل أو الخارج، وبين مصر، ذلك أن هذه العلاقة المرتبكة لم تكن كذلك قبل قيام إسرائيل، بل كانت على النقيض بشكل لافت ومثير للتأمل، إذ أنه ليس فقط من باب الفصل بين الديانة اليهودية والسياسة الصهيونية، ولكن حتى على المستوى الثقافي والفكري، لم يكن التعامل مع المثقفين اليهود من أصحاب الفكر الصهيوني وصمًا. وفي فصل خصصه أبو الغار لعلاقة اليهود المصريين بالثقافة، يحكي أن أبا إيبان، أول وزير خارجية إسرائيلي، والمولود في جنوب أفريقيا ودرس في إنجلترا، كان قد جاء إلى القاهرة وشارك في الحياة الثقافية في مصر، وكانت أكبر متعه حضور لقاءات المثقفين المصريين، وفق ما يقول في مذكراته، وينقل عنه أبو الغار "في يوم هام، تم تقديمي إلى طه حسين، الروائي والأديب الكفيف الذي يعتبره المصريون عميد الأدب العربي والمصري". يكمل أول وزراء الخارجية الإسرائيلية "لم يكن المصريون عندهم عداء مثل العرب للصهيونية، وكان طه حسين قد نشر حديثًا كتابًا هامًا هو (مستقبل الثقافة في مصر)، طالب فيه المصريين بالاتجاه شمالاً نحو ثقافة البحر المتوسط ونحو الثقافة اليونانية واللاتينية بدلاً من الاتجاه شرقًا... ولم تكن الحركة المصرية المقاومة للصهيونية عنيفة ولا قوية، ولم تكن هناك مشكلة أن تقيم فرقة الموسيقى الكلاسيكية الصهيونية حفلاً في القاهرة، وكان زعماء الصهيونية يحضرون للزيارة في القاهرة، وكان الفيلق اليهودي يعسكر خارج القاهرة. والجالية اليهودية في مصر كانت كبيرة ومحترمة. وكان زعماء الجالية اليهودية في فلسطين يحضرون إلى القاهرة للتباحث مع القيادة العسكرية البريطانية والدبلوماسيين البريطانيين والمصريين أيضًا".

وقصة وزير الخارجية الإسرائيلي ليست الإشارة الوحيدة إلى عادية العلاقة بين الطرفين، إذ "قدم العقاد ماكس نوردو، المفكر والفيلسوف الصهيوني إلى القارئ المصري، ورثاه بعد موته، وكان العقاد واعيًا بصهيونية نوردو، لكن ذلك يشكل له مشكلة قط". ويخلص أبو الغار إلى أن الشعب والحكومة والمثقفين المصريين لم يظهروا أي عداء لليهود حتى قيام دولة إسرائيل أو قبل قيامها ببضع سنوات على أقصى تقدير".

كتاب "يهود مصر في القرن العشرين"، هو الإصدار الثاني لأبو الغار في هذا الشأن، حيث تناوله في كتاب صدر عام 2004 بعنوان "يهود مصر من الازدهار إلى الشتات"، انطلق من بعض فصوله إلى الكتاب الجديد لتوسيعها مع إضافة مناطق جديدة. وكانت الفكرة قد بدأت في منتصف التسعينيات بعدما نشر أبو الغار بعض الكتابات عن الأرمن وحياتهم، قبل أن يتلقى نصيحة بتناول تاريخ اليهود المصريين، وبالفعل أصدر الكتاب الأول عن دار الهلال.

يقول "وخلال هذه الفترة الطويلة بعد نشر الكتاب، صدر عدد كبير من الكتب عن يهود مصر في دور النشر العالمية، استطعت الحصول عليها جميعًا، وحصلت أيضًا على بعض المراجع القديمة التي لم تكن متوفرة لي في أثناء الكتابة للمؤلف الأول. وكانت رسالة الدكتوراه للباحث جويل بنين من جامعة بركلي وجدرون كرامر من جامعة برلين من أهم المراجع التي اعتمدت عليها، وكذلك كتاب شيمون شامير السفير الإسرائيلي الأسبق في القاهرة، بالإضافة إلى أكثر من خمسين كتابًا استطعت الحصول عليها وجميعها مدرج في مراجع هذا الكتاب. أما بقية المراجع الإنجليزية المهمة فقد بحثت عنها في المكتبات التي تبيع الكتب المستعملة في نيويورك، وحصلت على الكتب الفرنسية من مجموعة اليهود الشيوعيين المصريين في باريس".

ماجدة هارون

يوسف درويش

هكذا يأتي الكتاب الجديد، شأن المراجع الكبيرة فيما يتناوله، شبيهًا ببانوراما شديدة الاتساع، ويحيل القارئ إلى عدد مهول من الكتب والمراجع العربية والأجنبية التي تناولت تاريخ اليهود المصريين من زوايا نظر مختلفة، أشار أبو الغار إليها، ووضع في كتابه عددًا كبيرًا من الملخصات لهذه الكتب والمراجع، فضلاً ضم الكتاب لمجموعة من الحوارات التي أجراها الكاتب مع بعض اليهود المصريين المقيمين في جينيف وباريس وفلوريدا، قبل حوار أجراه مع السيدة ماجدة هارون رئيسة الطائفة اليهودية في مصر، طرح عليهم جميعًا الأسئلة نفسها، ودون إجاباتهم في أحد أهم فصول الكتاب.

ماجدة هارون

أول مرة أشوف بابا في قفص الاتهام والحديد في يديه بعد انتفاضة الحرامية عام 1977، كانت أيامًا جميلة. أنا فاكرة كنا كل يوم خميس نحضر طعامًا، ونتفق مع عائلة زكي مراد وأحمد الرفاعي وغيرهما، وأنا الوحيدة التي كنت أقود سيارة، وكنت أمر على كل السيدات، وكن يتفقن على تحضير الأكل والسيارة تمتلئ بصواني الطعام، وكنت أغيب عن الجامعة يوم الخميس لنذهب إلى الزيارة. ولكنها كانت صدمة بالنسبة إليَّ أن أرى والدي في قفص الاتهام مقيد اليدين.

ريمون ستامبولي عن تأثير إسرائيل وعملية سوزانا

- يهود مصر كانوا في حالة قلق، وكان هناك شعور بأن شيئًا سوف يطيح بهم، وعندما حدثت فضيحة لافون وقنبلة سينما مترو، شعروا بأن هناك شيئًا انكسر في مصر، وثقة المصريين في اليهود ضاعت، وأضاف: الخطأ كان من إسرائيل، وقد فعلت ذلك لكسر الثقة وإشاعة القلق بين اليهود حتى يهاجروا إلى إسرائيل.

يوسف درويش

- لم توجد ظاهرة صهيونية في مصر، وإنما كان هناك ناد صغير في شارع مراد بمصر الجديدة اسمه نادي الصهاينة، لكن الحكومة المصرية هي التي أعطت القوة للحركة الصهيونية، فمثلاً حين كون بعض اليهود المصريين "الرابطة الإسرائيلية لمكافحة الصهيونية"، قام النقراشي باشا بإغلاق الجمعية بدون سبب، وعطل ذلك نمو حركة مناهضة للصهيونية، حين اعتقل الشيوعيين اليهود، وعرض علينا الخروج من المعتقل والسفر إلى إسرائيل لمن يرغب.

ألبير آرييه

- عام 1961 صدر قرار بالإفراج عني، وضغطوا عليَّ حتى أسافر خارج مصر، وقالوا: إحنا طردنا هنري كورييل مش هنعرف نطردك؟ فأخذت أزعق وقلت: أنا مش مسافر. أنا مصري ولا أقبل أن يشكك أحد في مصريتي. وقلت اعملوا اللي انتو عايزينه. وقرروا عدم الإفراج عني.

شحاتة هارون، ردًا على: كيف يكون يهوديًا ومعاديًا للصهيونية

- أليس الأغرب أن تكون مسلمًا وترفض الإخوان المسلمين، أو أمريكيًا أبيض وترفض التفرقة العنصرية؟ أنا أرفض الصهيونية لأنها حركة عنصرية عدوانية.

ويقع كتاب "يهود مصر في القرن العشرين" فيما يقترب من

الدكتور محمد أبو الغار مع ألبير أرييه قبيل وفاته

الخمسمائة صفحة، ليشمل كل الزوايا التي تخص تاريخ اليهود المصريين بطوائفهم الدينية والجغرافية وعلاقتهم بالتعليم والاقتصاد والثقافة، بداية من مصر القديمة ومرورًا بعصر محمد علي، ثم تطور مذاهبهم في العصر الحديث والصراعات الداخلية بين الطوائف اليهودية المصرية، مع تناول واسع للأماكن التي اشتهرت بتواجدهم، مثل حارة اليهود التي يعرفنا التاب أنها لم تكن حارة بالمعنى الحرفي، بل كانت كلمة "حارة" تطلق مجازًا على حي كامل بشوارع رئيسية ومتفرعة سكنها اليهود، مرورًا على يهود الإسكندرية والأقاليم، وتفنيد طبقاتهم الاجتماعية وعلاقاتها بأماكن السكن، ودورهم في الاقتصاد الوطني منذ بداية نشاطهم الاقتصادي إلى تأسيس عدد من الشركات الكبيرة في مجال التأمين والنقل والتجارة، والإدارة اليهودية لعدد من المشروعات الكبرى، وتطور قوانين الجنسية المصرية بالنسبة لليهود وعلاقة ذلك بقوانين العمل.

هنا، أيضًا، عرض شامل لأهم المشكلات السياسية التي أدت إلى الخروج النهائي لليهود من مصر، بداية من الصراع الألماني اليهودي في مصر بعد صعود النازية، وصعود الإخوان المسلمين الذين توجهوا بعنف بالغ تجاه اليهود، ثم أثر قيام دولة إسرائيل، وما حدث لهم في الخمسينيات والستينيات.

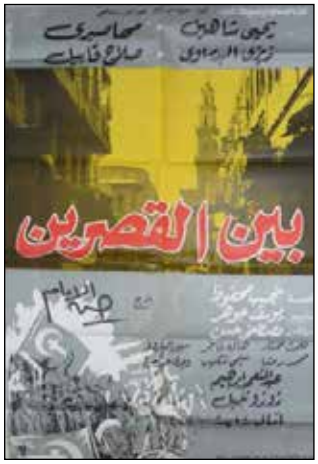
وخصص أبو الغار فصلاً للإشارة إلى مجموعة منتقاة من المذكرات التي كتبها يهود عن تاريخهم في مصر وكيف هاجروا، مثل "الرجل ذو البذلة البيضاء الشركسكين" و"أرض مثلك" و"الخروج من مصر" و"عندما كنا عربًا" وغيرها، وصولاً إلى حكايات اليهود المصريين داخل إسرائيل وحياتهم هناك بعد حرب 73 ثم بعد معاهدة السلام، فيما أفرد الكاتب مساحة للآثار اليهودية في مصر وأهميتها وضرورة حمايتها، وهي من المسائل التي لا يتوقف الجدل حولها، ذلك أنه إذا كانت الآثار عمومًا هي أهم شاهد على عصرها، فهي في هذه الحالة تعد الشاهد الوحيد على طبيعة وجود اليهود في مصر خلال عصور سابقة، ما قد يقبله المنفتحون والمتفهمون لطبائع الأمور ويرفضه المتشددون.

وإن كان القارئ العام سيجد هنا شيئًا كبيرًا من القراءة المسلية المحتشدة بالمعلومات والحكايات التاريخية، أتصور أن أي قارئ متخصص أو باحث في شأن يهود مصر وتاريخهم، في الداخل والخارج، من الصعب ألا ضالته في هذا الكتاب، أو أنه في أضعف الأحوال، سيجد أفضل توجيه لما يحتاجه في إشارة لمرجع هنا أو آخر هناك.

ثورة 1919 في الأدب والسينما..

سياسات المحو ضد السردية الثورية

شيرين أبو النجا



كانت انتفاضة 1919 الشعبية ضد الاحتلال البريطاني في مصر، التي غالبا ما يشار إليها أيضًا بثورة 1919، حدثًا بارزًا في التاريخ الحديث للبلاد، إذ لعبت دورًا كبيرًا في تنمية وعي مصر بنفسها كأمة، وفي تطوير المؤسسات السياسية التي جلبت هذا الوعي. وقد انتقل تأثيرها على المخيلة الوطنية من جيل إلى جيل، ولا يزال حيًا إلى اليوم بعد مئة عام، ليس في كتب التاريخ وقاعات المحاضرات فقط، بل أيضًا في الساحة العامة الأوسع نطاقًا، وأبرزها ميدان التحرير الشهير في القاهرة طوال شهري يناير وفبراير 2011، الذي شهد إحياء الصور والشعارات التي استخدمت للمرة الأولى خلال عام 1919. "رشيد العناني".

يتصدر هذا التقديم الذي كتبه الأكاديمي والباحث المعروف الدكتور رشيد العناني، كتاب ثورة 1919 في الأدب والسينما لأستاذة الأدب العربي دينا حشمت. وقد صدر الكتاب في الأصل باللغة الإنجليزية عام 2020 من جامعة أدنبرة ضمن سلسلة الأدب العربي الحديث، والتي يشرف عليها الدكتور رشيد العناني. ثم نقلته المترجمة المحترفة شهرت العالم إلى العربية في 2021 وصدر عن دار الشروق بالتعاون مع الجامعة الأمريكية.

وبالرغم من النبرة الأكاديمية للكتاب (لكنها ممتعة) والاقتباسات من نقاد وفلاسفة فإن الترجمة جاءت احترافية، قادرة على التواصل السلس مع القارئ العربي، متحرية الدقة في الأسماء والمصطلحات. يضم الكتاب تقديم رشيد العناني، ثم مقدمة وسبعة فصول وخاتمة وقائمة مراجع باللغتين العربية والإنجليزية.

وكما يضعنا استهلال العناني مباشرة في حضرة الذاكرة الجمعية ومفرداتها، التي تشكل الرؤية الجمعية للعالم، وكما يربط بين لحظتين ثوريتين يفصل بينهما أقل من مئة عام بقليل، حيث تحضر الأولى في الثانية، تبدأ حشمت مقدمتها بالمشهد الذي أثار تساؤلاتها وتحديدًا في 12 فبراير 2011.

حينها بدأ الشباب في تنظيف الميدان بشكل محموم وإزالة (محو/ طمس/ دفن) الشعارات من على الجدران، والتي ظهرت منذ 25 يناير ليحل محلها شعارات نخبوية. مع الوقت تحول الميدان إلى مزار سياحي، وصار مكانًا ملائما لالتقاط الصور والسيلفي وعقد القران. بعصا سحرية اختفت كل مشاهد العنف من حكاية الميدان؛ فلا يتذكر أحد كل من فقدوا حياتهم برصاص القناصين ولا الطائرات التي حلقت على ارتفاع منخفض للغاية، ولا وقائع التحرش والاغتصاب أو تعذيب الشباب. تبقى من الميدان مشاهد التنظيف والتسامح الطبقي والأيديولوجي، وهي الصورة التي سعت المؤسسة جاهدة لترسيخها عبر كليبات الأغاني التي كانت تبث على مدار الساعة والصور والشعارات ومقالات الصحف الحكومية. لكن ما يجب أن نتذكره بوضوح هو تأثير خطاب القوى العالمية على صعود هذا الخطاب المُختزل شديد التبسيط لثورة 2011.

فقد اختزل على سبيل المثال باراك أوباما كل المشهد في الخطاب الذي ألقاه يوم 11 فبراير بعد تنحي مبارك مباشرة، وأكد على كل تلك اللحظات السلمية والرومانسية التي صنعت اليوم التاريخي للمصريين، بل إنه قال حرفيًا "اليوم نشهد التاريخ".

ومع حضور شعارات 1919 في 2011 وعبر تسليط الضوء على صور التوافق المسلم المسيحي في ميدان التحرير (الهلال والصليب)، إلا أن مصير 2011 لم يختلف عن مصير 1919 في التأطير الأحادي وطمس التعقيد الضروري لأي مسار ثوري. فتحول اعتصام الثمانية عشر يومًا في ميدان التحرير إلى دلالة على ثورة 2011، وتحولت اللحظة إلى مؤشر على خروج النساء للمشاركة في المجال العام. بشكل مماثل، تحولت التظاهرات التي اندلعت في مارس 1919 إثر قيام القوات البريطانية بنفي سعد زغلول إلى دلالة على ثورة 1919 وتم التركيز على التوافق المسلم والمسيحي، وخروج النساء للشوارع. وهو ما أدى كما تقول حشمت- "إلى إخفاء النضالات المتنوعة والمعقدة الكامنة وراء تلك اللحظة". انطلاقًا من هذا الاختزال أو بالأحرى التشويه والذي تسميه حشمت "سياسة المحو المنهجية" يتشكل السؤال الذي تنطلق منه الكاتبة في محاولة لتفسير الأسباب والعوامل التي بُنيت عليها إشكالية المحو للكثير من الطبقات كالعمال والفلاحين والفقراء، والعنف والفوضى، والانشقاقات.

وفي طرح مصطلحات مثل محو أو طمس أو اختزال فيما يتعلق بحدث ثوري لا يمكننا سوى أن نفكر في الكيفية التي تتشكل بها المخيلة والذاكرة الجمعية (والوطنية أيضًا).

في طرح مصطلحات مثل محو أو طمس أو اختزال فيما يتعلق بحدث ثوري، لا يمكننا سوى أن نفكر في الكيفية التي تتشكل بها المخيلة والذاكرة الجمعية والوطنية أيضًا..

في أي حدث ثوري راديكالي تعمد الأنظمة مباشرة إلى التحكم في الذاكرة الجمعية (وهي تختلف عن الذاكرة الشخصية والفردية)، فتعمد على سبيل المثال إلى ترسيخ الاحتفال بيوم بعينه بشكل معين (30 يونيو و23 يوليو و6 أكتوبر)، وعام تلو الآخر يتم إضافة قصص لهذا الحدث (اللحظة) أو إخفاء بعض مفرداته. يتجلى الصراع المكتوم في القدرة على كتابة التاريخ: من منظور من؟ ولصالح من؟ هكذا يتحول الحدث الثوري إلى سردية تتوارثها الأجيال عبر الحكي الشفاهي، وعبر كتب التاريخ المدرسية (المليئة بالكوارث) وعبر السينما والفنون والأدب، ولكن ليس أي عمل أدبي بالطبع، بل ما يعتمد مؤسسيًا أو ما تترجمه شُهرت العالم "الأدب المُقر"، أي الذي يقر كعمل معترف به من قبل النقاد والقراء حتى يحصل على مكانة راسخة في التاريخ الأدبي ويتعاظم رأسماله الرمزي.

وفي سعيها لكشف المسكوت عنه في السردية المستقرة لثورة 1919، تتناول حشمت العديد من الروايات والقصص القصيرة والمسرحيات والأفلام التي صدرت بين عام 1923

في أعقاب ثورة 1919 مباشرة وعام 2014 في أعقاب ثورة 2011. ومن وجهة نظري فإن الاختيار الزمني لهذه النصوص والأفلام يعتبر في حد ذاته جزءًا من المنهج الذي اختارته الكاتبة للوصول إلى تفسير لسياسات المحو المنهجية. فالهدف الرئيسي هو فهم الكيفية التي يساهم بها السياق السياسي والتاريخي في تقديم سردية 1919 وذلك من أجل تسليط الضوء "على عمليات التذكر والنسيان التي أسهمت في تشكيل [ما أسميه] المخيلة المهيمنة حول 1919، والتي صاغتها النخب السياسية والثقافية المتعاقبة.

يُضاف إلى المنهج الزمني أيضًا الاختيار المحدد للنصوص التي يتضمنها الكتاب. إذ لا يمكن فهم الكيفية التي تعمل بها المخيلة المهيمنة والتي تظهر في النصوص المقرة مثل "عودة الروح" لتوفيق الحكيم و"بين القصرين" لنجيب محفوظ دون قراءة نصوص مهمشة -لأنها لا تعزز الخطاب المهيمن - تناولت نفس اللحظة الثورية بكل خيبة أملها وتعقيداتها، مثل مسرحيتي أمين صدقي "الانتخابات" (1923) و"امبراطورية زفتي"(1924)، حتى إن تلك الأخيرة مخطوطة غير منشورة. إلا أن الاختيار لم يرتكز فقط على النص المعترف به والآخر المهمش، بل عمدت الكاتبة إلى توضيح استراتيجيات الإقصاء والاحتواء عبر قراءة الكيفية التي تقدم بها الذات نفسها في جنس السيرة الذاتية، فاختارت على سبيل المثال رواية" الضاحك الباكي" (1933)، لفكري أباظة والتي توضح موقع الأفندي المتميز المنتمي للطبقة الوسطى وموقفه من "الغوغاء" (كل من لا ينتمي لطبقة الأفندية) وهو ما يفسر الخوف من الغوغاء الذي استمر حتى 2011. لكن ما يلفت النظر حقيقة هو الكيفية التي تم بها إعادة كتابة التاريخ في أعقاب ثورة 2011 وهي الإشكالية التي يتناولها الفصل الأخير في الكتاب الذي يقدم قراءة في مسرحية "هوى

الحرية" لليلى سليمان (2014) ورواية 1919 لأحمد مراد (2014). يحمل العملان الشعور بالهزيمة والمرارة، لكن من الواضح أن سليمان تعمد إلى مسرحة تشظي الأحداث والذاكرة بما يجعلها تتنقل بين 1919 و2011 رغبة في الربط والفهم والتذكر، وهو ما يجعل المسرحية تعمل كأرشيف مضاد لأرشيف الدولة. أما مراد فيحول"الماضي إلى عرض" متوجهًا إلى جمهوره من الطبقة الوسطى فيقدم لهم الماضي من وجهة نظر الحاضر السياسية (لا غرابة في وصوله إلى ما يسمى البست سلر). بالفعل كما يؤكد فالتر بنيامين "كل حاضر يخترع ماضيه الخاص".

في سعيها لكشف المسكوت عنه في السردية المستقرة لثورة ١٩١٩ تتناول المؤلفة الروايات والقصص القصيرة والمسرحيات والأفلام التي صدرت بين عام ١٩٢٣ وعام ٢٠١٤ في أعقاب ثورة يناير..

أما الرؤية النظرية المنهجية التي انطلقت منها حشمت في التحليل (أي القراءة) والتساؤلات (لماذا الإقصاء) والفرضيات القائمة على أن الماضي الكامن في أي سردية هو "إعادة بناء وليس استعادة سلسلة من الأحداث" فهي مبنية على أفكار هايدن وايت الذي يوضح الكيفية التي يتم تحويل أحداث التاريخ بها إلى قصة، وأفكار فالتر بنيامين الذي يؤكد أن "كل صورة من الماضي لا يعترف بها الحاضر كأحد اهتماماته، تهدد بالاختفاء بشكل لا رجعة فيه". ويُضاف أيضًا بول ريكور الذي تناول علاقة التذكر والنسيان بالسرد فيرى أنه

"يمكن أدلجة الذاكرة عن طريق إمكانيات التعديل التي توفرها عملية السرد... بمقدور المرء دائمًا أن يروي بشكل مختلف، من خلال الحذف، ومن خلال تحويل المنظور، ومن خلال تغيير دور الأبطال العمل في ضوء مختلف، جنبًا إلى جنب مع خطوط العمل العريضة" . وهذا هو تحديدًا ما تقوم به الكاتبة في تحليل النصوص مرتكزة على تتبع ديناميات الطبقة والجندر، بمعنى تتبع هيمنة الطبقة الوسطى (الأفندية) على الثورة المنظمة السلمية الحضارية مع التهميش الذي وقع لكل الأصوات الأخرى وبالطبع يتضمن التهميش مسألة الجندر طالما أنه لا يتوافق مع صورة أم المصريين وهي صفية زغلول. ربما كان عامل الجندر يتحمل أكثر مما جاء في الكتاب لكن ما تم تقديمه يعكس نفس ما حدث مع التهميش الطبقي.

مع تسليط الضوء على صور التوافق المسلم المسيحي في ميدان التحرير، فإن مصير ٢٠١١ لم يختلف عن مصير ١٩١٩ في التأطير الأحادي وطمس التعقيد الضروري لأي مسار ثوري..

لم يكن من الممكن اكتشاف ما تم محوه من السرديات السائدة دون العودة إلى الأرشيف بكل صوره، ومن الواضح أن دينا حشمت بذلت مجهودًا علميًّا مضنيًا للوصول إلى ما هو مسموح للباحثين الاطلاع عليه في الأرشيف. يظهر ذلك بوضوح في متن التحليل، لكن هوامش كل فصل تُعد في حد ذاتها بمثابة جزء رئيسي من المتن وليس مجرد توثيق مراجع واستشهادات، كما أن تضمين الكتاب واستفادته لكل الدراسات السابقة يشير إلى وعي الباحثة المتقد بما وصل إليه المجال، ويؤكد قناعتها التي أعلنتها في البداية أن الأدب والسينما هما الموقع الذي يمكن فيه فهم سياسات المحو التي شكلت المخيلة المهيمنة والذاكرة الجمعية عن ثورة 1919. كما أنها تحرص على إبقاء المجال مفتوحًا للمزيد من الدراسات المستقبلية حول ثراء ما حدث بين 1918 و1923 "فمن المأمول أن تفتح الجهود الجماعية الحالية الباب أما عملية أكثر تعددية لتذكر ثورة تم اختزالها على مدى قرن من الزمان إلى عدد قليل من الصور والشعارات الأيقونية.

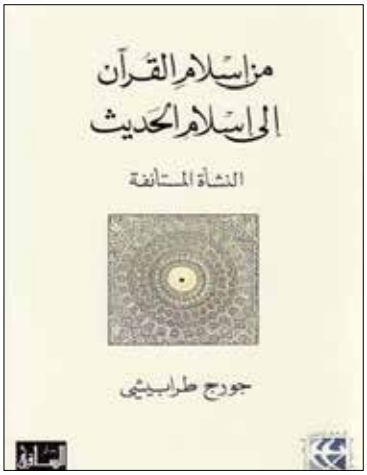
تعمد الأنظمة إلى ترسيخ الاحتفال بيوم بعينه بشكل معين مثل ٣٠ يونيو و٢٣ يوليو و٦ أكتوبر، وعام تلو الآخر تضاف قصص لهذا الحدث (اللحظة) أو تخفى بعض مفرداته..

من القرآن إلى الحديث

جورج طرابيشي يرصد التحولات في الإسلام

ماجد وهيب

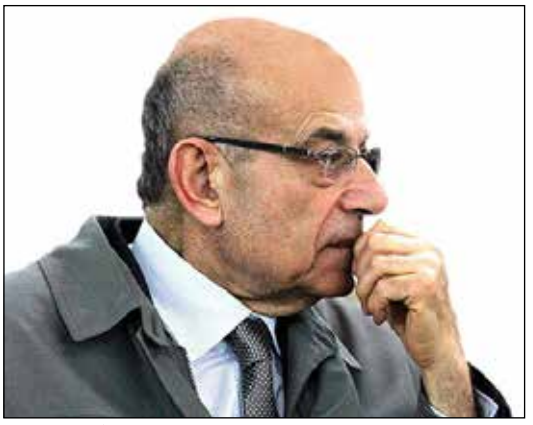
إذا كان الدين، أي دين، هو بمثابة كل، أو مركب بلغة أهل الكيمياء، أو كائن بلغة علم الأحياء، فإن تطور الكل لا بد أن يتم بالضرورة عن تطور للبعض



في ثورة الخامس والعشرين من يناير رُفعت لافتات كثيرة في ميدان التحرير وميادين أخرى مكتوب عليها "الإسلام هو الحل"، وقتها تساءل كثيرون من المثقفين والمفكرين والكتاب: أي إسلام المقصود؟ هل هو الإسلام الوسطي أم الإسلام السلفي الجهادي؟ إسلام حسن البنا أم الإسلام الصوفي؟ إن مثل هذا التساؤل يخبر عن وجود أكثر من صورة للإسلام. وفي كتابه" من إسلام القرآن إلى إسلام الحديث" يضيف جورج طرابيشي، بما يوحي به العنوان، صورتين آخرتين وهما صورة الإسلام القائم على القرآن وصورة لإسلام قائم على الحديث. وإذا كان لكل كتاب مفتاحه الذي ندخل به إلى أطروحته، فمن الممكن أن نعتبر سؤالاً مثل "هل تتطور الأديان؟" والإجابة عليه بنعم، هما معًا المفتاح لما يريد أن يطرحه علينا المفكر الكبير جورج طرابيشي في كتابه" من إسلام القرآن إلى إسلام الحديث"، وهو الكتاب الذي صدرت طبعته الأولى في عام 2010 عن دار الساقي بالاشتراك مع رابطة العقلانيين العرب. وإذا كان الدين، أي دين، هو بمثابة كل، أو مركب بلغة أهل الكيمياء، أو كائن بلغة علم الأحياء، فإن تطور الكل لا بد أن يتم بالضرورة عن تطور للبعض الذي يتكون منه الكل، تتطور العناصر فيتطور المركب، تتطور الخلايا فيتطور الكائن، وعلى ضوء ذلك يستعرض طرابيشي في فصول كتابه عمليات التطور المستقلة في خلايا الدين، أو عناصره، التي أدت في النهاية إلى تطوره ككل، وهكذا يكون هذا الكتاب هو كتاب رصد لتحولات عديدة في الدين الإسلامي.

في الفصل الأول، الذي جاء تحت عنوان «الله والرسول: الشارع والمشرع له»، يبدأ طرابيشي بالتأكيد على أن الله في النص القرآني هو "القائل دومًا والرسول هو المأمور بالقول"، ويذكر تمييز القرآن بين النبي والرسول، وبقدر ما يجعل نصاب الأول المعجزة ونصاب الثاني الرسالة، فإنه يسمي محمدًا في عشرات الآيات رسول الله ولا يسميه في آية واحدة نبي الله، وهذا التمييز

حاسم الدلالة في تحديد العلاقة التشريعية بين الله ورسوله، فالله هو الشارع والرسول هو المشرع له. ويستشهد طرابيشي بآيات كثيرة من النص القرآني تقصر وظيفة الرسول على تبليغ الرسالة مثل الآية 67 من سورة المائدة" يا أيها الرسول بلغ ما أنزل إليك من ربك وإن لم تفعل فما بلغت رسالته". والآية 114 من سورة طه يوردها طرابيشي دلالة على تحذير النص القرآني للرسول من استباق القرآن أو استعجال الوحي "ولا تعجل القرآن من قبل أن يقضى إليك وحيه وقل ربي زدني علمًا"، كما يورد آيات كثيرة تشترك جميعها في صيغة "ويسألونك.. قل"، وهو يورد مثل هذه الآيات ليخرج إلى نتيجة تؤكد ما بدأ طرحه وهو أن" مثل هذه الصيغة لا تدع مجالاً للشك في أن الرسول لم يكن قائلاً بل مأمورًا بالقول، أو بألا يقول إلا أن يقال له، ولا يجيب عن سؤال إلا أن يجاب عنه.. وهي آيات صريحة تكف يد الرسول عن التشريع حتى في أبسط الأمور. وانطلاقًا من ذلك يفسر طرابيشي لماذا كان الرسول لا يعطي أراء في أمور كثيرة قبل أن يأتيه الوحي، ولعل أشهر هذه الحوادث حادثة الإفك. يتمهل طرابيشي في عرض أدلته، وهي آيات القرآن الكريم، ما لغرض إلا ليصل إلى سؤال ينهي به الفصل الأول وهو كيف حولوا البشر الرسول من مرسل إليه إلى مرسِل ومن مسنون له إلى سانَ. إنه هنا يضع يده على تغير أول عنصر في المركب، وهو تغير فهم البشر لدور الرسول نفسه من شخص تقتصر مهمته على تبليغ رسالة ومن ثَم فهو مسنون له وليس له أن يكون مشرعًا، إلى مشرِّع وسانّ.


جورج طرابيشي

في الفصل الثاني والذي جاء تحت عنوان "من النبي الأمي إلى النبي الأممي"، يناقش طرابيشي تطورًا آخر، وهو يخص تحول الإسلام من إسلام الرسالة إلى إسلام الفتوحات، ولم يجر هذا إلا لتحول آخر وهو التحول في فهم كلمة أمي ومدلولها، من أمي بمعنى نبي الأميين من العرب، أي الذين ليس لهم كتاب، إلى أمي بمعنى أممي أي إلى الأرض كافة، ويرى طرابيشي أن هذا التحول في فهم المقصودين بالرسالة المحمدية من أم القرى وما جوارها، العرب الناطقين باللغة التي أنزل بها القرآن، إلى العالم كافة بمختلف الألسنة واللغات، إنما حدث اعتمادا على تفسير كلمة الناس في الآية الثامنة والعشرين من سورة سبأ" وما أرسلناك إلا كافة للناس بشيرًا ونذيرًا ولكن أكثر الناس لا يعلمون". ففي تأويل هذا الآية يقول الطبري "يقول تعالى جل ذكره: وما أرسلناك يا محمد إلى هؤلاء المشركين بالله من قومك خاصة، ولكنا أرسلناك كافة للناس أجمعين، العرب منهم والعجم، والأحمر والأسود، بشيرًا من أطاعك ونذيرًا من كذبك". إن هذا التحول هو الذي أدى إلى عصر الفتوحات، فالرسالة المبعوثة إلى البشر أجمعين لا بد أن تجد من يحملها، والتحول هذا، التحول من إسلام الرسالة إلى إسلام الفتوحات، سوف يجعل أصدقاء اليوم أعداء غدًا، ويأخذ طرابيشي مثالاً على ذلك التحول في علاقة المسلمين العرب بالروم، فبعد أن كانوا ـ يستعير هنا تفسير الطبري لسورة الروم وأسباب نزولها ـ إخوانًا وشق على المسلمين هزيمة الروم من الفرس يوم تقاتلوا حتى فرح كفار مكة وشمتوا ولقوا أصحاب الرسول وقالوا لهم: إنكم أهل كتاب والنصارى أهل كتاب، ونحن أميون وقد ظهر إخواننا من أهل فارس على إخوانكم من أهل الروم، سوف تتغير الأحوال ويصبح الروم هم أنفسهم أعداء مع التحول من إسلام الرسالة إلى إسلام الفتوحات.

وجرى أيضًا تحول كبير في تعاطي الأئمة الكبار مع النص القرآني أو مع نصوص الأحاديث، ويستكشف طرابيشي هذا التحول بادئًا بمالك بن أنس، والذي خصص له الفصل الثالث وأعطاه عنوان "هامش من الحرية"، ويقول عنه إنه" خلافًا لمن سيأتي بعده ممن سيسعى بأي ثمن وبوساطة العقلنة إلى إغلاق الدوائر، لم يستبعد احتمال وجود تناقض في النصوص سواء كانت أحاديث نبوية أم آثار صحابية.. وطبيعي أن إبقاء باب التناقض في النصوص مفتوحًا يمثل بحد ذاته هامشًا من الحرية في التعاطي معها، ولئن كان مالك يكتفي في غالب الأحيان، وكلما لاحظ تناقضًا في النصوص، بالتوقف وتعليق الحكم، فلنا أن نلاحظ أن موقفه هذا يفتح بدوره هامشًا إضافيًا من الحرية". وإذا وضعنا عنوان الفصل الثالث" هامش من الحرية" جنبًا إلى جنب مع عنوان الفصل الرابع "تكريس السنة"، والذي جاء مخصصًا للإمام الشافعي، سوف نلاحظ الفارق الكبير بين العنوانين وما يوحي به من اختلاف بين الإمامين نفسيهما، فإذا كان مالك قد فتح هامشًا من الحرية، فإن تكريس الشافعي للسنة ووضعه لها موضع الوحي لم يبق أي هامشًا من الحرية عكس ما فعل مالك، ويذكر طرابيشي إنه" بديهي أن الشافعي، المتأخر زمانه نسبيًا، لم يكن أول من عمد السنة وحيًا فلقد سبقه إلى ذلك أهل الحديث.. ولكن رغم وجود متقدمين على الشافعي

من أهل العلم سبقوه إلى القول بوحي السنة فإني أقوالهم كانت ستبقى مجرد أقوال متناثرة هنا وهناك لولا أن الشافعي أسسها في جسم نظري متماسك"، ولأن الكتاب" من إسلام القرآن إلى إسلام الحديث"، هو كتاب راصد للتحولات في المقام الأول، فهو يرصد ضمنيًّا تحولاً في فهم الثقافة العربية الحديثة للإمام الشافعي ومذهبه، ويتساءل ما بين السطور: من أين راجت في الثقافة العربية صورة عن الشافعي تكرسه مشرعًا للعقل في الإسلام وتضعه موضع من حاول التوفيق بين أهل الحديث وأهل الرأي في حين أنه، من حسب وجهة نظر طرابيشي، قد همش العقل تمامًا؟ واستكمالا لمنهجه في الكتاب يورد طرابيشي آراء من روجوا هذه الصورة عن الإمام الشافعي، صورة الوسطي، مثل أحمد أمين ونصر حامد أبو زيد وغيرهما، يجيب طرابيشي بأن الشافعي وهو الذي" لم يترك للعقل من وظيفة أخرى غير أن يكون قيَّاسًا في الفروع حصرًا على أصول متعالية عليه فإن عدمت الأصول، وليس لها أن تعدم، لم يبق على العقل غير أن يصمت، ومن جهة ثانية يعزز الشافعي مرجعية الأصول وإلزاميتها تعزيزًا غير مسبوق إليه إذ جعل السنة عديلة للقرآن في صدورها مثله عن وحي إلهي"، لا يمكن أبدًا أن يكون وسطيًا أو توفيقيًا بين أهل الرأي وأهل الحديث.

من أين راجت في الثقافة العربية صورة عن الشافعي تكرسه مشرعًا للعقل في الإسلام وتضعه موضع من حاول التوفيق بين أهل الحديث وأهل الرأي في حين أنه، حسب طرابيشي، همش العقل تمامًا

الفصل الخامس أيضًا يوحي، عنوانًا ومضمونًا، برصد تحول يخص مذهب الإمام أبي حنيفة، وهو ليس تحولا في شخصيته أو في فكره، بل هو تحول في التعاطي مع مذهبه، تحول يرصد كيف حُرّف مذهبه من مذهب لإمام يحسب بقوة على أهل الرأي إلى أمام من أئمة أهل الحديث، من هنا جاء العنوان "أبو حنيفة: من الرأي إلى الحديث"، يرى طرابيشي أن" صفة الرأيية ستظل لاصقة بأبي حنيفة وأصحابه كالوصمة، وسيبقى المتمذهبون بمذهبهم يدفعونها عنهم إلى قرون عدة تالية" ويذكر طرابيشي أقوالاً عدة كانت تهاجم أبا حنيفة ومذهبه، نذكر منها على سبيل المثال قول مالك فيه" ما ولد في الإسلام مولود أضر على الإسلام من أبي حنيفة"، وقول الإمام أحمد بن حنبل" ما قول أبي حنيفة والبعر عندي إلا سواء" أمام هذه الهجمات كان طبيعيًا ومنطقيًا أن يحاول أصحاب أبي حنيفة، أنصاره وتلاميذه الذين هم من المفترض أنهم أنصار أهل الرأي، أن يدفعوا مثل هذه التهمة عن أستاذهم، وفي حين كانت النية هي" الدفاع عن صراطية صاحب المذهب"، إلا أن ما جرى هو أن هذه المحاولات كرست بصورة أكبر لأهل الحديث، ومع الوقت جعلت أبا حنيفة من أهل الحديث قبل أن يكون من أهل الرأي.

عن ابن حزم، وتحت عنوان" وثنية النص"، خُصص الفصل السادس من الكتاب، وهنا أيضًا ثمة رصد لتحول، ولكن ليس لتعاطي جمهور مع فكر، وإنما هو رصد لتحول في الفكر نفسه، فحسبما يرى طرابيشي فإن ابن حزم لم يسبقه أحد في تسيد العقل وكذلك أيضًا لم يسبقه أحد في إقالة العقل، وهو هنا يحكم عليه بالازدواجية، حيث بدأ من نقطة وانتهى إلى نقيضها، والنقطة التي منها انطلق هي أوائل العقل، أي أولويته، حسبما يسميها ابن حزم نفسه، ومنها سيصل إلى إقالة العقل، ويرى طرابيشي أن القراءة الغالطة لابن حزم هي التي تزج به في عداد مدرسة عقلانية برهانية، وسبب كونها قراءة غالطة إنها" تقف عند محطة انطلاق ابن حزم في مشروعه الانقلابي: البدء من نقطة الصفر، ولا تتابعه إلى محطة وصوله"، ويخبرنا طرابيشي ضمنيا بتحول آخر في فكر ابن حزم، تحول جعله يبدأ تلميذًا للشافعي وينتهي منقلبًا عليه، وفي ذلك يقول طرابيشي:" وإذا كان الشافعي قد ترك للعقل، من خلال مبدأ القياس، فرجة يتسلل منها إلى النص، فلن يكون لابن حزم من هم يبلغ حد الوسواس سوى سد تلك الفرجة وإعلان بطلان القياس وكف يد العقل إزاء سلطة النص التي لا يجوز أن تعلو عليها سلطة أخرى".

تغييب القرآن والتعددية في الإيديولوجيا الحديثة المنتصرة المسؤول الأول عن أفول العقلانية العربية الإسلامية، وما لم يعد تفتيح ما أغلقته الأيديولوجيا الحديثة من مسام العقل وفي المقدمة منه العقل الديني، فسيبقى الأمل معدومًا

وتحت عنوان" العقل التخريجي" يرصد الفصل السابع تحولاً آخر، لكنه ليس تحولاً محددًا لشخص ما في

فكره أو لتعاطي جمهور ما مع فكر بعينه، بل هو تحول في قراءة النصوص نفسها، أية نصوص، تحول ينتج عن قراءة تخريجية، وفي تفسيره لكلمة تخريج يقول طرابيشي" التخريج بتعريف ابن قتيبة، وكما يوحي الاشتقاق اللفظي للكلمة، هي طلب المخرج، وطلب المخرج ضرب من التحايل على اللفظ ليخرج عن معناه الظاهر إلى المعنى الباطني المقصود"، إن مثل هذا التعريف يوحي بقدرة هذه القراءة على تحويل أي نص، ومن هنا جاء القول بأن هذا الفصل يرصد تحولاً آخر، أو بمعنى أدي يرصد الكيفية التي من الممكن بواسطتها أن يتحول النص، ومثل هذه القراءة التخريجية هي القادرة على تطوير أي نص، ومن ثم فربما تكون هي الكيفية القادرة أكثر من غيرها على تطوير الدين ككل، والأمر هنا لا يخص الإسلام فقط، وإنما يخص الأديان كلها، لأن مثل هذه القراءة التخريجية قادرة على الوجود في أي دين، ومن ثَم قادرة على تطوير النص المقروء ومن ثم الدين ككل. يستفيض طرابيشي في هذا الفصل فينتقل من ابن قتيبة إلى ابن سلامة الطحاوي ثم ابن شاهين ثم ابن موسى الحازمي ويختم الفصل بعبد الوهاب الشعراني.

وإذا كان عنوان الكتاب" من إسلام القرآن إلى إسلام الحديث" فلا بد أن تنتهي رحلته التي تستعرض التحول من إسلام القرآن إلى إسلام الحديث، برصد مرحلة الانتصار للحديث، وهكذا جاء الفصل الثامن والأخير من الكتاب بعنوان "انتصار أهل الحديث" نحن هنا لسنا فقط أمام تحول ديني فقط، لكننا في المقام الأول أمام تحول سياسي، وهو ما يخبرنا به المؤلف ضمنيًا بذكره لبروز دور العامة، خاصة عامة بغداد الذين استطاعوا للمرة الأولى في التاريخ أن يخلعوا حاكما ويبايعوا آخر، وأما المخلوع فكان المأمون والمبايع هو إبراهيم بن المهدي. من هنا، وبعد تولي المتوكل، كُتب النصر الحقيقي لأهل الحديث. كُتب بداية بتودد المتوكل للعامة وإدراكه لمدى قوتهم، والذي بدوره أدى إلى تودده لأهل الحديث ورد الاعتبار لهم، وهنا يكون التحول سياسي وديني أو لاهوتي في آن واحد، ويمكن ملاحظة تحول آخر في عهد المتوكل وهو التحول إلى صرف الاهتمام في المقام الأول للملك والانشغال عن أمور الدين أو تركها لرجال الدين والفقهاء. ويستشهد طرابيشي بما أورده المسعودي عن المتوكل وبلاطه "لم يكن أحد ممن سلف من خلفاء بني العباس تظهر في مجلسه اللعب والمضاحك والهزل عما قد استفاض في الناس تركه إلا المتوكل، فإنه السابق إلى ذلك.."

وبعد المتوكل ينتقل المؤلف إلى ابن حنبل، وهنا يرصد تحولاً آخر وهو التحول إلى فكرة التطويب في الإسلام، وهذا التحول حتم عليه عقد مقارنه بين المسيحية والإسلام، فالمسيحية تعترف بالتطويب وهو إشهار القداسة للقديس، وليس في الإسلام ما يرادف ذلك، وإنما من الممكن فقط أن نجد أولياء وأصفياء وأصحاب الكرامات، والكرامات هي المعيار هنا، وكان التحول المقصود هنا هو في نسب كرامات ومعجزات إلى ابن حنبل. ويقول طرابيشي في ذلك "وتطويب ابن حنبل لم يأت بقرار فوقي وملزم لما دونه بل جاء من خلال الآثار التي تقوم في الإسلام مقام قرارات المجامع الكنسية والتي تنبث انبثاثًا أفقيًا في مدونات المأثور الديني جميعها وتؤتي مفعولها الإقناعي من خلال التراكم والتواتر"، وهكذا يكون قد جرى تحولاً سمح بدخول التطويب. ولا يتوقف المؤلف عند ابن حنبل فقط، بل يستمر في تتبع من كتبوا انتصار الحديث من النيسابوري إلى الخطيب البغدادي انتهاء بابن الجوزي.

وبعد كل هذا يذكر طرابيشي في الصفحات الأخيرة "أن تغييب القرآن وتغييب التعددية في الإيديولوجيا الحديثية المنتصرة هو المسؤول الأول عن أفول العقلانية العربية الإسلامية وما لم يعد تفتيح ما أغلقته الأيديولوجيا الحديثة من مسام العقل وفي المقدمة منه العقل الديني، فسيبقى الأمل فيما كنا أسميناه رهان تجديد النهضة معدومًا". وإذا كان طرابيشي هنا يطالب بفتح مسام العقل، ويرى ذلك ممكنا وإلا ما طالب به، فإنه في فقرة سابقة وهي الفقرة التي ختم بها الفصل الخامس" العقل لم يحظ قط، وما كان له أن يحظى أصلاً، بنصاب المشرع عند أبي حنيفة ولا عند أي أمام آخر من أئمة الفقه والحديث في الإسلام، بل لعله ما كان ليحظى بهذا النصاب حتى لدى المعتزلة أو الفلاسفة الذين مثلوا السقف الأعلى للعقل في الإسلام، بل ما كان له أن يحظى بمثل ذلك النصاب في أي ثقافة متمحورة حول نص مقدس ونظام معرفي ذا طبيعة دينية" إذا كان هذا هو رأي المؤلف فلا أجد غير سؤال أطرحه في ختام هذه المراجعة لهذا الكتاب المهم، وهو كيف يمكن، وكيف يطالب المؤلف، معترفًا ضمنيًا بإمكانيه حدوث ما يطالب به، وهو فتح مسام العقل؟ إذا كان قالها قاطعًا بأنه لا يمكن للعقل أن يحظى بنصاب في ثقافة تتمحور حول نص مقدس، فكيف سُيفتح مسام العقل؟

مسرحية "الشيء وسنينه"..

مأساة نستحقها خلف قناع من الكوميديا

أحمد سراج

فيما يعمل (عواد) الفلاح الفقير هو و(محروس) ابنه الصغير في أرضهما يكتشفان حفرة فيها شيئًا لم يرياه من قبل.. ويبدأ دخول أهل القرية إلى المكان لمعرفة هذا الشيء، وبدلاً من هذا نتعرف عليهم هم؛ فهم لا يحاولون البحث عن ماهية هذا الشيء الجديد، بل يستعينون بخبراتهم وظروفهم التي لا علاقة لها بهذا الشيء (الجديد) عليهم.. وبدلاً من محاولة البحث عمن يعرف.. تكون الفتاوى بحسب قائلها، ويصل الأمر عبر الخفير إلى العمدة إلى سكرتير المحافظ إلى المحافظ الذي يفترض أن يرسل لجنة خبراء لكنه يرسل قوة أمنية يرأسها ضابط صغير الرتبة قليل المعرفة معدوم الخبرة لكنه يمتاز بشيء واحد: تنفيذ الأوامر دون مناقشة.. وحين يقرر المحافظ ردم الحفرة.. لا يعبأ العساكر

بالصرخات الضعيفة الخارجة من الحفرة، ولا يصرخ (عارف) الذي رأى من في الحفرة.. فقط يصمت.. ويصمت للأبد.. فيما يموت تحت الردم ابن عواد الذي ترك ابنه حالمًا بالثراء الذي سيسمح له بالزواج من (بهانة) لكنه يستيقظ فجأة على كابوس اختفاء ابنه.. وتستمر الدائرة الجهنمية فيبدأ الناس في اختراع كذبة - كلٍ حسب هواه - لاختفاء الطفل.. دون أن ينظر أحدهم تحت قدميه.. أو يمد يده ليزيح التراب.

.....

هذا ما تتناوله مسرحية "الشيء وسنينه" للكاتب لينين الرملي الذي تمر ذكرى ميلاده هذا الشهر (ولد في 18 أغسطس 1945، وتوفي في 7 فبراير 2020)، وهي المسرحية الحائزة على جائزة ساويرس عام 2014، والممثلة من فريق أتيليه المسرح بكلية الفنون الجميلة بالزمالك إخراج: أيمن الزرقاني في مهرجان الساقية السنوي للمسرح عام 2015، ولينين فتحي عبد الله الرملي هو كاتب مسرحي وسيناريست سينمائي وتلفزيوني مصري، عرف بكتابته للكوميديا ذات الأثر المأساوي في أثناء مشاهدة تفاصيلها أو نهاية عرضها.

تمر هذا الشهر ذكرى ميلاد الكاتب الكبير لينين الرملي، مؤلف "الشيء وسنينه" وقد عرف بكتابته للكوميديا ذات الأثر المأساوي أثناء مشاهدة تفاصيلها أو نهاية عرضها..

كوّن لينين الرملي في بداياته ثنائيًّا مسرحيًّا مع الفنان محمد صبحي وأنتجا معًا: تخاريف.. والهجمي.. ووجهة نظر، كما قام الممثلان حسين فهمي وعزت العلايلي بتمثيل مسرحيته "أهلا يا بكوات". كما مثَّل فؤاد المهندس وشويكار وشريهان مسرحيته سك على بناتك، أما تعاونه مع عادل إمام فقد تركز على مواجهة موجة الإرهاب من منظور مختلف كاشف لثغرات المتطرفين والحكومة معًا، ويمكن رؤية ذلك في: الإرهابي. أما مجموعة أفلامه "بخيت وعديلة" فقد ركزت على كشف ما يعانيه الشعب من فساد ومشكلات قاصمة.

جاءت تسمية الرملي لشخصيات المسرحية بمستويات عدة؛ فعلى حين اختار للمدرس القبطي اسم (مرقص) لكي يتعرفه المشاهد بمجرد نطق اسمه بما يستتبع ذلك من صورة - تكاد تكون نمطية - لكيفية معيشة الأقباط في قراهم أو بعيدًا عنها فهم يعانون من سيف الأقلية فينكفئون على ذواتهم، ولا يشاركون في أي شيء قد يعرضهم للاحتكاك، ومن ثم الانكشاف. أما (عواد) فهو يستدعي ذلك الفلاح الذي استقر في الجماعة الشعبية حين باع أرضه، وصار هذا الاسم رمزًا لكل مفرط. أما "محروس" فدلالته ضدية إذ يهمل أبوه تعليمه، ويظل مشدودًا لقلبه الذي يسير خلف بهانة أكثر من اهتمامه بولده، وينتهي الإهمال بضياع (المحروس). تدور بقية الأسماء في الفلك ذاته وهذا يمكننا من تقسيمها إلى أنماط ثلاثة تقريبًا: الأول؛ دال ومنه: عارف (معنى)، وعواد وحافظ (رمز)، وبهانة وخضرة ومرقص (بيئة). ثم نجد بالوظيفة ومنه: الخفير، والعمدة، والمحافظ، والسكرتير، الضابط. وينتمي لهذا النوع ما اقترن في الاسم بالوظيفة: فهيمة الحكيمة، دسوقي البقال، الشيخ سماعين. والنوع الأخير هو ذو الدلالة الضدية: محروس (المهمل)، نصوحي (الأبله).

جاءت تسمية الرملي لشخصياته بمستويات عدة؛ فاختار للمدرس القبطي اسم (مرقص) لكي يتعرفه المشاهد بمجرد نطق اسمه بما يستتبع ذلك من صورة، تكاد تكون نمطية، لكيفية معيشة الأقباط في قراهم

يبدأ النص بعواد يغازل بهانة، مع غياب ابنه، وينتهي ببحث عواد عن ابنه الغائب، وبينهما تحضر أسباب الغياب التي يلخصها مرقص أفندي في نهاية المسرحية:

مرقص: وهو يمر لو كنت وديته المدرسة ما كانش ضاع منك.

عواد: الواد أكيد حصل له مكروه. طب خدوا الشيء، كانوا يسيبوا لي محروس.
دا هو العيل الحيلة اللي عندي.
مرقص: الواد كان نبيه ولو كان أتعلم مش بعيد كنت تشوفه ف يوم زيي كده.
عواد: (يقف ويتلفت حوله ويصرخ بصوت محشرج كأنه يعوي) محروس.
مرقص: (وهو يمشى مؤنبًا نفسه) لكن وأنت مالك يا مرقص؟ كل مرة تنسي وتحشر نفسك في شؤون غيرك ليه؟ هي كانت بلدكم؟ ميت مره أفهمك، أنت بلدكم أسيوط.

يشوب تاريخ النص الارتباك؛ فعلى حين يتكلم مرقص أفندي عن تعرض الوالد للعقاب لأنه لا يرسل ابنه للمدرسة وهذا النظام لم يعد معمولاً به في مصر منذ أكثر من أربعين سنة على الأقل، يتحدث ممتاز مع زوجته بالموبايل الذي لم يستخدم في مصر إلا في نهاية الألفية الثانية مايو 1998م تحديدًا، أي أن بينهما عشرون عامًا على الأقل.. كما أن مسألة تكليف المدرسين خارج محافظاتهم انتهت تقريبا منذ ثلاثين عامًا على الأقل.. لكن التدقيق في قراءة النص يكشف أن الكاتب ربما عمد إلى ضم مستويات الزمن وآية ذلك أن نظام العمد الذي قام عليه النص بوصفه ممثلا للنظام قد تحول إلى ما يشبه خيال الظل، وحلت مكانه (نقطة الشرطة) وتصاعدت مسؤوليات شيخ البلد وانفصل عن تبعيته له.. مع ذلك يجعله الناص مهيمنًا وفاعلاً.. وربما يتسق هذا مع رؤية العمل التي ترمي إلى تشخيص أزمة مصرية على مر العصور

يشوب تاريخ النص الارتباك؛ إذ يتحدث مرقص أفندي عن تعرض الوالد للعقاب لأنه لا يرسل ابنه للمدرسة، وهذا النظام لم يعد معمولا به منذ أكثر من أربعين سنة على الأقل

تدور الأحداث في أقل من أربع وعشرين ساعة، وكأن المؤلف اعتمد الموقف الأرسطي، فيما يبدو تقسيمه للمكان - رغم تعدده - علامة على ذلك فقد ثبت مكان الأحداث منذ بدء النص "قطعة أرض زراعية على طريق فرعي. باب بيت في الخلفية. نرى على مستوى أعلى جانبًا من دار العمدة. وجانبًا يعلوه في مكتب المحافظة."وثمة أوقات قليلة يظهر بيت مرقص أفندي وبيت ممتاز.

تدور الأحداث في أقل من أربع وعشرين ساعة، وكأن المؤلف اعتمد الموقف الأرسطي، فيما يبدو تقسيمه للمكان (رغم تعدده) علامة على ذلك فقد ثبت مكان الأحداث منذ بدء النص

ربما يطرح القارئ أو المشاهد سؤالاً: ما هذا الشيء؟ والأوفق عندي أن السؤال الأهم: لماذا لم نعرف هذا الشيء؟ كيف يجتمع أشخاص ذوو مستويات اجتماعية وثقافية ومعرفية متعددة، ولا يستطيعون التعرف على هذا الشيء؟ هل لأنهم تعودوا على ألا يواجهوا المجهول بالمعرفة أو بمحاولة المعرفة بل بالهروب إلى الأكاذيب والتبريرات؟

تبنى النص العامية المصرية، مع ذلك فيظهر بوضوح اختلاف مستويات اللغة لدى كل شخصية، فحافظ الشاعر تعد لغته جمالية وتفلت منه تعبيرات فصحى، فيما يشيع في كلام سالم المعتقل السابق ألفاظ التأميم والاشتراكية، أما ممتاز القط السمين وزوجته محدثة النعمة فمفرداتهم تنم عن ثراء فاحش ومفاجئ وجهل عريض وعقد نقص بارزة كمدية في الوجه، ربما فقط أفلتت من ممتاز كلمة خارجة السياق الزمني والمكاني حين قال لعواد أثناء محاولة شرائه الشيء: "اوكى" بس أنا اللي هتحمل "الريسك" إنما أنت راجل غلبان مش قد المغامرة، ما تقفلش حظك، دا رزق ابنك أسمه إيه دا، أديك عشرين ألف. قلت إيه؟ فأولاً كيف يفهم عواد كلمة" ريسك" ثم كيف تتبعها كلمة هي ترجمتها "المغامرة" كما أن معجم العامية التداولي ما زال يتعامل مع هذه الكلمة حتى كتابة هذه السطور في

نطاقات محدودة منها الإعلام والتسويق؛ الأهم كيف تأتي كلمة كهذه في سياق حوار وتاريخ دخولها للمعجم لا يتخطى السنوات الخمس؟

تنتمي تقنية الانتهاك التي اعتمدها الرملي إلى أدب ما بعد الحداثة؛ فهناك سخرية مريرة من المناصب الكبرى وتعرية جهلها، وهناك كشف فاضح لمستوى ثقافة الأجهزة التنفيذية للدولة؛ فالضابط يريد القبض على "عقلى" الذي حرض عارف على النزول للحفرة، وحين يحصل على الأمر بردم الشيء ينفذه على الفور دون أنٍ يفكر إن كان هذا نفاية نووية أو لغمًا متحركًا أو حيوانا ميتًا:

الضابط: شوف هتعترف يعنى هتعترف، أتكلم مين اللي حرضك ودفعك تحاول تعرف الشيء؟

عارف: (منهارًا بضعف) عقلي.. عقلي هو اللي حرضني.

الضابط: حلو.. كدا تعجبني. وعقلي دا بقى بيشتغل إيه.

عارف: نعم؟

الضابط: سمعت سؤالي. ما تلفش عليا. وأنت اعترفت عليه.. عقلي دا مهنته إيه، بيشتغل إيه؟ وحرضك على إيه بالظبط وليه؟ انطق.

هل يمكن قراءة هذا النص هكذا: نحن معرضون لفقد مستقبلنا إن ظللنا على إهمالنا لأولادنا، وإن ظللنا نعيش داخل سجن أفكارنا التي كوناها بشكل أحادي أكملت الأوهام نسج خيوطها، وإن ظللنا لا نمتلك التفكير العلمي من حيث هو اعتراف أولي بالجهل، وشك فيما نعرف، وهاجس مؤرق للبحث عن حقيقة ما يجد.. دون إلقاء لما نعرف في بئر سحيق. نعم.. نحن ننحدر بسرعة الصاروخ في هاوية لا قرار لها.. والحل أن نعرف هذا الشيء، حتى لا نعاني من سنينه؟ أقول: يمكن.

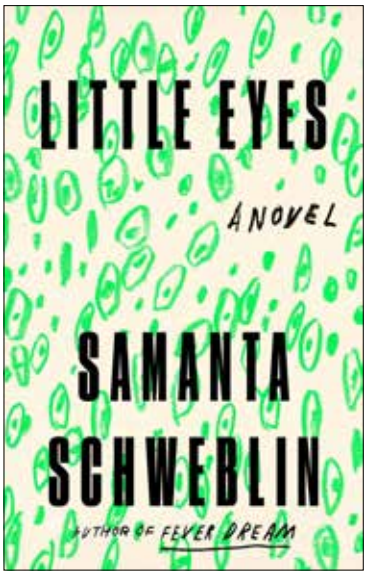
هناك شيء في تلك العيون

رواية «كينتوكي»

صراع الطبقات وانهيار الخصوصية

أحمد فضيض

جاء "الكينتوكي" مازجًا بين خصائص تطبيقات التواصل الإلكترونية، بكل ما تحمله من المجهولية والرغبة في التلصص والتحكم في حيوات الناس، وبين خصائص عالم الحيوانات الأليفة، بكل ما تحمله من ألفة..



"تشترك الحيوانات والدمى والروبوتات في قوة أخلاقية غريبة يمارسونها علينا، إذ إن هناك شيئًا في تلك العيون، وفي الطريقة التي نرى بها عليها انعكاس أنفسنا، الأمر الذي يثير بنا الاضطراب، فالعالم الرقمي مليء كفاية بالغرباء الذين هم أناس حقيقيون بلا وجوه أو أجساد، فهل إذا تمكنا من رؤية تعابير وجوههم وإيماءاتهم، سنظل نتصرف بنفس الطريقة معهم؟ وعلى النقيض فإن حيواناتنا الأليفة تشاهدنا وتراقب معيشتنا وتعلم أننا أشخاص حقيقيون، ونحن من ناحيتنا نحب أن نراها تنظر إلينا، وأن تحبنا، ولكنه يريحنا أيضًا معرفتنا بأن هذا الحيوان الأليف بوسعه النظر، ولكن دون أن يتكلّم، وبوسعه أن يحب، ولكن دون أن يقدّم رأيًا".

بتلك الكلمات أجابت المؤلفة الأرجنتينية، سامانتا شويبلين، على سؤال من أين جاءها الإلهام لابتكار جهاز الكينتوكي في روايتها التي حملت اسمه، وتُرجمت الرواية إلى الإنجليزية تحت عنوان "عيون صغيرة"، ووصلت في العام الماضي إلى القائمة الطويلة لجائزة البوكر العالمية، وتُرجمها، هذا العام، إلى العربية محمد الفولي، وصدرت عن دار صفحة سبعة السعودية.

جاء الكينتوكي في الرواية، مازجًا بين خصائص تطبيقات التواصل الإلكترونية، بكل ما تحمله من المجهولية والرغبة في التلصص والتحكم في حيوات الناس، وبين خصائص عالم الحيوانات الأليفة، بكل ما تحمله الأخيرة بدورها من إلفة واعتياد أصحابها على وجودها الأبكم في بيوتهم والميل إلى التحدث معها كما يتحدثون إلى البشر، وعلى هذا فالكينتوكي ليس فكرة خيالية مستبعدة التحقيق في هذه الأيام، بل إن هذه الرواية لا تدور في المستقبل، بل الحاضر، هذا الحاضر، فإحدى شخصيات الرواية، وبعد أن اشترت جهازها الخاص من المتجر، قالت، في خيبة أمل، إنها كانت تتوقع نمطًا من آخر أجيال التكنولوجيا اليابانية الحديثة وخطوة جديدة نحو الروبوتات المنزلية، قبل أن تكتشف عدم وجود شيء جديد في جهاز الكينتوكي، وأنه "ليس سوى اتصال

هاتفي مع دمية تحرك عن بُعد، ومزودة بكاميرا وسماعة صغيرة وبطارية يستمر شحنها يومًا أو اثنين وفقًا للاستخدام"، وهذه الدمية الكينتوكية، في الرواية، تأتي على هيئة أشكال حيوانات أليفة كثيرة، كالأرانب، والتنانين، والباندا، وخُلد الماء، والغربان، وقد يشتري الشخص دمية الكينتوكي، بمبلغ 279 دولارًا، ويصبح "سيّدًا"، بامتلاكه الجهاز وإحضاره إلى بيته، أو قد يدفع 70 دولارًا فحسب ويشتري بطاقة اتصال يشغلها من شاشة حاسوبه في البيت، ويصبح "ساكنًا" في جسد أحد الأجهزة المشتراة من قبل "الأسياد"، ويعود باستطاعته أن يرى "سيّده" من خلال عيني الدمية الإلكترونيتين.

هذه فكرة الرواية الخيالية، وقد جاءت بها ثنائية "الأسياد" و"الساكنين" وفرق المال الملحوظ للانتماء إلى إحداهما، من أجل خلق الصراع اللازم لدفع الأحداث، فهي، بعبارة أخرى، المعادل الموضوعي للنظرية الماركسية عن الصراع الطبقي، حيث "ينقسم المجتمع إلى معسكرين كبيرين متعاديين ومتجابهتين مباشرة، هما البرجوازية والبروليتارية"، كما يوضح ذلك البيان الشيوعي، والذي يؤكد من سطره الأول بأن "تاريخ أي مجتمع ليس سوى تاريخ صراعات طبقية"، وفي الرواية حاولت إحدى الشخصيات بها أن تجمع بين الأمرين، فابتاعت دمية جهاز الكينتوكي، بالمبلغ الأكبر، وابتاعت أيضًا بطاقة اتصال بجهاز عشوائي آخر، بما يساوي ربع ثمن الجهاز، فكانت "سيدة" و"ساكنة"، معًا، غير أن المؤلفة جعلت هذا الفصل الشاذ ينتهي بتدمير الاثنين لبعضهما البعض، في إشارة لاستحالة الجمع بينهما في وفاق.

ولزيادة اللعبة صعوبة، فإن"السيد" لا يملك زرًا لإطفاء الكينتوكي أو تشغيله حيثما يرغب، فهو في بيته حيثما كان، كما أنه لا يحق له أن يعرف أي معلومات عن "ساكن" الكينتوكي، أو أن يحاول أن يتحدّث معه، فهو حيوان إلكتروني أبكم، ولكن وراء عيونه الصغيرة تلك تكمن روح واعية بشرية، ومن الجهة الثانية فإن "الساكن" في الكينتوكي لا يحق له كذلك أن يتحدّث مع "سيده"، أو أن يحاول الاتصال به خارج اللعبة، وعليه أن يتقبَّل بسلبية كل ما يُعرض على شاشته من عالم "السيد"، ومن ثم تشترك كلا من الدمية وبطاقة الاتصال في أنهما يرتبطان عشوائيًّا ببعضهما بعضًا، فقد يشتري أحد المقيمين في ألمانيا بطاقة اتصال من متجر محلي ليجد نفسه "ساكنًا" في أسلاك جهاز كينتوكي اشتراه صاحبه في أحد متاجر كوبا، وبين هذين القيدين تسير لعبة الكينتوكي.

سامانتا شويبلين

ولذلك، ولأن الناس مختلفون، فيمكن النظر إلى هذه الرواية على أنها يوتوبية وديستوبية في آن واحد، لا يغلب طرفًا آخر كدائرة اليين واليانج الصينية، فالمؤلفة اختارت أن تروي دون أن تتدخل في سير الأحداث أو تحكم عليها، فاختارت طائفة واسعة ومختلفة الأجناس والأعمار والبلدان والعادات، من "الأسياد"، و"الساكنين"، وتناولت العلاقة بينهم وبين الكينتوكي على مدار فصول قصيرة متصلة، ولذلك قد نجد إحدى الشخصيات تفكر بطوباوية هذا الجهاز الجديد "الأمر يستحق المخاطرة، ففي نهاية المطاف توجد كينتوكات طيبة مثل الموجودة لديها، مخلوقات لها نوايا جيدة، ولا تسعى إلى شيء سوى مشاركة أوقاتها مع أشخاص آخرين"، ويرى القارئ معها أن هذا العالم الذي وهت فيه الصلات بين البشر بفضل الوباء والتكنولوجيا، يحتاج حقًا أن تظهر فيه أجهزة الكينتوكي التي تمزج بين البشرية والآلية لتخفف ما استطاعت من خيوط

لا خير محض في هذه الرواية، كما أنه لا شر محض، ولم يزد الكينتوكي شرور العالم شرًا جديدًا لم يكن معروفًا من قبل، ولا أضاف إلى خيراته خيرًا جديدًا..

العزلة القاسية، وتونس حياة المسنين، وتلعب مع الأطفال، وتتصل بالشرطة وقت الخطر لإنقاذ" سيّدها"، أو قد تُثري حياة "ساكنها" المتواضعة وتُطلعه على العوالم البعيدة عنه وتزيد من تجاربه ومشاهداته وتحقق له قدرًا من التواصل الذي يفتقر إليه، بينما قد نجد شخصية أخرى في ذات الرواية تغرق من الشرور المحيطة بها من صنيع هذا الجهاز الشيطاني، وتهتف بحنق "لماذا لا يكون هناك كينتوكي طيب؟"، ونجد أخرى مثلها تتساءل في غضب وهي ترسم صورة سوداوية لأجهزة الكينتوكي التي غزت العالم من أدناه لأقصاه "ما هي فكرتها الغبية بالضبط؟ ما الذي يفعله كل هؤلاء القوم بتجوّلهم فوق أرضيات منازل أشخاص آخرين ومشاهدتهم لنصف البشرية الآخر وهو يفرّش أسنانه؟ لماذا لا تتعلق هذه القصة بشيء آخر؟ لماذا لا يزرع أحدهم شحنة متفجرات في كينتوكي وسط محطة مركزية مزدحمة ويمزّق أجساد الكل؟ لماذا لا يبتز أي "ساكن" كينتوكي مراقبًا جويًا ويجبره على تفجير خمس طائرات في فرانكفورت لكي يعفو عن حياة ابنته؟ لماذا لا يلتقط مستخدم واحد من بين آلاف المستخدمين الذين يتجوّلون في تلك اللحظة فوق أوراق مهمة ذات ثقل ويُسقط بورصة وول ستريت؟ أو لماذا لا يُقدم على اختراق برمجيات شبكة مهمة ويُسقط مصاعد عشر ناطحات سحاب في وقت واحد؟ لماذا لا يستيقظ العالم ذات صباح بائس على نبأ وفاة مليون شخص نتيجة لسكب عشر لترات فقط من الليثيوم داخل مصنع برازيلي للألبان؟!".

فكرة الرواية، جاءت بها ثنائية " الأسياد" و"الساكنين" وفرق المال الملحوظ للانتماء إلى إحداهما، من أجل خلق الصراع اللازم لدفع الأحداث، فهي، بعبارة أخرى، المعادل الموضوعي للنظرية الماركسية عن الصراع الطبقي..

في هذه الرواية لا خير محض، كما أنه لا شر محض، ولم يزد الكينتوكي شرور العالم شرًا جديدًا لم يكن معروفًا من قبل، ولا أضاف إلى خيراته خيرًا جديدًا، فما كان سوى قناع (كما هو في الصورة الموضوعة على غلاف الرواية في طبعته الإسبانية والعربية) قناع يضعه صاحبه فلا يتلون إلا بلون شخصيته، وكأن الكاتبة أرادت أن تؤكد من خلال روايتها أنّ التكنولوجيا لا تفرض شيئًا جديدًا في حياة الإنسان، لم يكن موجودًا من قبل، وأن الصراع الطبقي سيظل شاهدًا على تاريخ الوجود الإنساني، وأداة لاستمرار حاضره، غير أن القضية الرئيسية التي يعرض لها هذا الكتاب ويدير حولها مضمون فصوله، هي فكرة الخصوصية المهدرة في عصر التكنولوجيا، وانهيار الحواجز الطبيعية بين حياة الإنسان الخاصة والعامة، وقلة الحيطة في الحديث أمام الغرباء ما دموا غرباء، وما دام من المفترض أن يكونوا كذلك، مثلما استغربت شخصية الراوي في رواية الحب في المنفى، لبهاء طاهر، عندما واجهته الفتاة بحقيقة صادمة عن حياتها، في لقائهما الأول، ليقول لها مستنكرًا "لماذا تبوحين لي بهذا السر أو غيره، نحن لم نكد نلتقي، أشكّ حتى أنك تعرفين اسمي"، فتجيبه "ولكن هذا أفضل كما تعرف، الناس لا تبوح بأسرارها للأصدقاء وإنما للغرباء، في القطارات أو في المقاهي العابرة"، ففي فصل الرواية الأخير تكتشف الشخصية أنها كانت طول الوقت تحت رحمة عيون صديقها المقرب في الحياة الواقعية، والذي كان يراقبها من خلف عيون جهاز الكينتوكي الإلكترونية المجهولة، فتأتي الكلمات الأخيرة من رواية الكينتوكي لتقول "تتساءل للمرة الأولى، بخوف يوشك أن يحطمها، إن كانت تقف فوق أرض عالم يُمكنها حقًا أن تفر منه"، وكأنها رسالة أخيرة واضحة، حيث يفقد الإنسان نفسه في عالم اللاخصوصية الحديث، ولا يعود له مهرب آمن من عيون الآخرين وفضولهم.

يمكن النظر إلى الرواية على أنها يوتوبية وديستوبية في آن، لا يغلب طرفًا آخر كدائرة البين واليانج الصينية، فالمؤلفة اختارت أن تروي دون أن تتدخل في سير الأحداث أو تحكم عليها..

المشاركون في العدد ٢٣

■ أسماء إبراهيم	كاتبة وناقدة
■ أحمد سراج	كاتب وناقد
■ أحمد فضيض	كاتب
■ إيهاب نبيل	مترجم
■ بيسان كساب	كاتبة وباحثة
■ تامر الهلالي	كاتب ومترجم
■ حسام الخولي	كاتب وناقد
■ دينا عزت سليمان	كاتبة وصحفية
■ سلمى خطاب	صحفية ومترجمة
■ سارة عابدين	كاتبة ومترجمة
■ شيرين أبو النجا	أستاذة الادب الإنجليزي في كلية الأداب بجامعة القاهرة
■ علي عبد الرءوف	كاتب واكاديمي معماري
■ منى أبو النصر	كاتبة وصحفية
■ محسن الميرغني	باحث وناقد فني
■ محب جميل	كاتب ومؤرخ فني
■ محمد حسني	مدرس الأدب العبري بجامعة عين شمس
■ ميشيل حنا	كاتب ومصور
■ محمد سيد عبد الرحيم	كاتب وصحفي
■ محمد رمضان	كاتب وباحث
■ محمود عبد الغفار	أستاذ بكلية الآداب ومترجم
■ محمود عثمان	محامي متخصص في الأعمال الإبداعية
■ محمد عبد الفتاح	مترجم وصحفي
■ مينا ناجي	كاتب ورائي
■ ماجد وهيب	قاص وكاتب
■ منى يسري	كاتبة وصحفية
■ ناهد نصر	كاتبة وصحفية
■ هشام أصلان	كاتب وصحفي
■ هبة عبد العليم	كاتبة