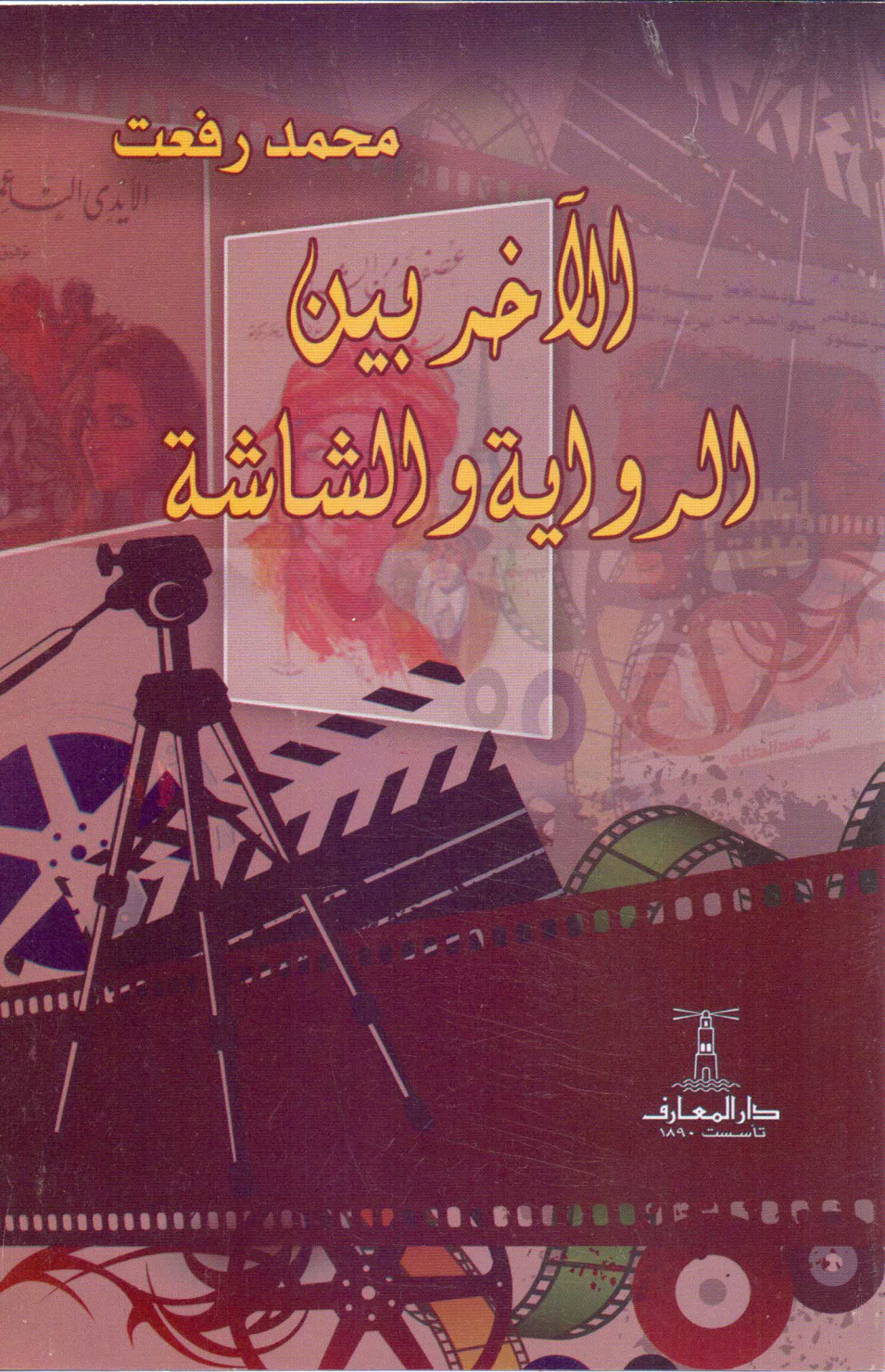
محمد رفعت

الآخرين
الرواية والشاشة



دار المعارف
تاسست ١٨٩٠

يقدم الكاتب صورة الآخر (الرجل الغربى)فى السينما المصرية وقيامها بتقديمه بصورة سلبية للغاية لجأت فيها إلى كثير من التعميم والسخرية من صفات اشتهرت بها الشخصيات الغربية والعرقية مثل شخصية اليهودى البخيل أو البواب البربرى كثير الكلام ، وصورته الحقيقية من وجهة نظر الكاتب فيقوم بعمل مقارنة بينهما، كما تطرق المؤلف فى كتابه إلى تحكم الأجانب فى صناعة السينما قبل عام ١٩٤٨م، وإلى تعرض المسرح لقضية سيطرة الإمبريالية الأمريكية على الواقع العربى فى عدد من الأعمال مثل ماما أمريكا، وإقدام الكثير من نجوم الفن على الزواج من أجنبيات.

تصميم الغلاف: عادة بيبل

دار المعارف
تاسست ١٨٩٠

٠٣٨٤٠٦/٠١

الآخر بين الرواية والشاشة

محمد رفعت

دار المعارف
تأسست ١٨٩٠

رئيس مجلس الإدارة

د. حسن أبو طالب

سلسلة كتب ثقافية

بطاقة الفهرسة
إعداد الهيئة المصرية العامة لدار الكتب والوثائق القومية
إدارة الشئون الفنية

رفعت، محمد
الأخر بين الرؤية والشاشة
تأليف: محمد رفعت - القاهرة: دار المعارف، ٢٠١٥.
١٥٢ ص؛ ١٩,٥سم
تدمك: ٩ - ٨١٨١ - ٠٢ - ٩٧٧ - ٩٧٨
١ - السينما
(أ) العنوان

ديوى ٤٢, ٧٩١

رقم الإيداع ٢٠١٥/٥٢٦٩ ١/٢٠١٤/٨١

تم التنفيذ فى مطابع دار المعارف
- ١١١٩ كورنيش النيل - القاهرة -
جمهورية مصر العربية

لا يجوز استنساخ أى جزء من هذا الكتاب بأى طريقة كانت إلا بعد الحصول على تصريح كتابى من دار المعارف

الناشر : دار المعارف - ١١١٩ كورنيش النيل - القاهرة ج. م. ع.
هاتف: ٢٥٧٧٧٠٧٧ - فاكس: ٢٥٧٤٤٩٩٩ E-mail: maaref@idsc.net.eg

المقدمة

فى الوقت الذى يغضب فيه العرب من صورتهم فى أفلام عاصمة السينما الأمريكية «هوليوود» ويتهمون اليهود بتعمد تشويه هذه الصورة من خلال سيطرتهم على الإنتاج والتوزيع السينمائى.. تقدم السينما المصرية الرجل الغربى بصورة سلبية للغاية، لجأت فيها إلى كثير من التعميم.

فالخواجة على الشاشة.. إما جاسوس أو عميل أو طابور خامس لإسرائيل وأذنابها أو متآمر على العرب.. والخواجاية بالتأكيد ساقطة أو جاسوسة هى الأخرى.. و لم يخرج من تلك الدائرة سوى بعض الأفلام القليلة التى أنصفت المرأة الغربية، ومعظمها مأخوذ عن روايات أدبية لأدباء عظام تعلموا فى أوربا وتزوجوا أجنبيات مثل طه حسين فى رائعته «الأيام» أو توفيق الحكيم فى عصفور من الشرق أو يحيى حقى فى «قنديل أم هاشم».. وفى هذه السطور تحليل لصورة الآخر على الشاشة المصرية.

«يا جوليا يا مزبلة يازوجة الكل».. هذه العبارة التى قالها فنان الشعب الراحل يوسف وهبى لزوجته الراقصة الفرنسية حين اكتشف خيانتها له مع رجل آخر فى أول فيلم مصرى ناطق، وهو «أولاد الذوات»، إنتاج عام ١٩٣٢م، هى نفسها القاعدة التى لازالت تحكم نظرتنا إلى الغرب ورجاله ونسائه فى أعمالنا الفنية سواء للمسرح أم السينما أم التليفزيون.

ونظرة سريعة إلى صورة الآخر أو «الخواجة» فى السينما المصرية سوف تؤكد لنا هذا الاستنتاج.. فالأجنبى فى أفلامنا لص خطير يرتدى القبعة ويمسك بالسيجار ويتكلم بلكنة عربية «مكسرة» ويسعى إلى سرقة

ثروات بلادنا أو هدم موروثاتنا وثقافتنا وأخلاقياتنا من خلال تصدير وتهريب المخدرات، مستغلا فى ذلك سلاح المال أو الجنس.

وهذه هى «التيمة» الثابتة تقريبا التى تلعب عليها معظم الأفلام، فالغربيون لصوص ومرتزقة وقوادون وتجار مخدرات وسلاح، والغربيات أو «الخواجات» من النساء، هن فى الغالب ساقطات وعاهرات أو على الأقل جاسوسات وعميلات للموساد أو المخابرات الأمريكية.

والغريب أن الصورة لم تكن هكذا فى بدايات السينما المصرية حين كان يعيش فى مصر كثير من الأجانب من جنسيات مختلفة وينصهرون داخل نسيج المجتمع دون إثارة أية مشكلة دينية أو عرقية، وخصوصا من الأرمن واليونانيين الذين كانوا يتحدثون بعربية محببة ويختلطون بالطبقات الشعبية من المصريين، وقد رأينا نماذج كثيرة شهيرة لهؤلاء فى الأعمال الفنية المصرية، ومنهم الشخصية الكوميدية الرائعة الخواجة «بيجو» التى أبدعها الرائع الراحل يوسف عوف فى برنامج «ساعة لقلبك» وانتقلت مع كثير من شخصيات البرنامج الإذاعى الشهير إلى السينما، ولا زالت اسكتشاته الضاحكة مع «أبو لمعة» تثير الإعجاب والضحكات حين نشاهدها ونسمعها حتى الآن، وتذكرنا بشخصية «أبو العربى «البورسعيدى» «الفشار» خفيف الظل.

وهناك أيضا شخصيات الخواجة «بنايوتى» صاحب الخمارة أو «البارمان»، واليهودى البخيل الذى يتكلم عادة من أنفه، واشتهر بها الكوميديان العبقرى الراحل «استيفان روستى» وأداها فى أكثر من فيلم، من بينها «فاطمة وماريكا وراشيل» مع المطرب المجدد محمد

فوزى، وفيلم «الزواج على الطريقة الحديثة» مع سعاد حسنى وحسن يوسف، ولعبت فيها دور ابنته الفنانة ميمى جمال وهى أرمنية الأصل.

وقد ساعد اتجاه العديد من أبناء الجنسيات الأجنبية التى تعيش فى مصر للاشتغال بالفن، وخاصة فى مجالات الغناء والرقص والسينما إلى تقبل الناس فى ذلك الوقت لقبول الآخر بدون عقد أو حساسيات، وقامت النهضة الفنية والثقافية والصحفية فى مصر على يد كثير من هؤلاء الأجانب سواء كانوا من أصول عربية أم غربية، ومنهم يعقوب صنوع «أبو نضارة» فى المسرح والصحافة، ونجيب الريحانى فى المسرح والسينما، واستيفان روستى وهو مجرى من أم إيطالية، وعائلة «مراد» وعميدها الملحن الموسيقار زكى مراد، وابنته قيثارة الشرق ليلى مراد، والملحن العبقرى منير مراد، وهى عائلة يهودية من أصول شامية، ومن نجمات السينما فى ذلك الوقت ليلى فوزى وهى أرمنية، وكذلك مريم فخر الدين، وهى مصرية الأم ومن أب مجرى والممثلة اليهودية كاميليا، والراقصة الممثلة نيللى مظلوم، وبنات عائلة «آرتين» الفنانة الاستعراضية نيللى، ولبلبة،والطفلة المعجزة فيروز.

كل هؤلاء ساهموا بالعمل فى الأعمال الفنية المصرية وذابوا تماما فى التركيبة الاجتماعية، ولم يعد أحد يذكر أصولهم الأجنبية، أو يتحدث عنها، وربما كان هذا ما يفسر السطحية الشديدة التى تعاملت بها السينما مع الآخر فى سنواتها الأولى، وإن لم يكن يشوبها أية درجة من درجات الكراهية أو التعصب، فى نفس الوقت الذى لم تكن تخلو فيه من بعض السخرية من صفات اشتهرت بها بعض الشخصيات العرقية،

مثل شخصية اليهودى البخيل، أو البواب البربرى كثير الكلام، لكن هذه النظرة تغيرت كثيرا بعد قيام ثورة يوليو.

وأفلام ما بعد الثورة القليلة التى تعرضت لشخصيات غربية تعاملت معها باعتبارها أذنابا للاستعمار وأعوانه، وطابورا خامسا يريد القضاء على مكتسبات الثورة، وحاولت تشويه تاريخ أسرة محمد على الأجنبية التى حكمت مصر لسنوات طويلة، وخصت بالهجوم الملك فاروق آخر ملوك مصر، ووالده الملك فؤاد، وحرصت على التجاهل التام لأى إنجازات أو إيجابيات لأسرة محمد على المعروف بأنه باعث نهضة مصر الحديثة، وأحد خلفائه وهو الخديو إسماعيل الذى أنشأ الأوبرا وواصل تحديث مصر وتمدينها برغم ما أثقل به كاهلنا من ديون.

لكن الأعمال الفنية التى كانت تتناول تلك المرحلة، بل وكل المراحل التى سبقت الثورة، لم يكن فيها سوى الإقطاع و «الكرباج» واضطهاد الفلاحين والتعبير التركى «أدب سيس.. ولد خرسيس» ولذلك جاءت الصدمة كبيرة حين قدمت الكاتبة الدكتورة ليس جابر رؤية مغايرة وأكثر موضوعية حول حقبة ما قبل الثورة والأسرة المالكة وشخصية الملك فاروق، لدرجة أنها بالغت هى الأخرى فى ذكر الحسنات وتجاهل السلبيات.

وبعد حرب أكتوبر انحصر تناول الشخصية الأجنبية إلى حد كبير فى بعض أعمال الجاسوسية، بدأت بفيلم «الصعود إلى الهاوية» عن قصة وسيناريو وحوار للراحل صالح مرسى، وبطولة مديحة كامل ومحمود ياسين وجميل راتب وإيمان ساركسيان وإخراج كمال الشيخ، وظهرت

فى الفيلم شخصية الفرنسى اليهودى العميل للموساد جميل راتب وهو يجند «عبلة» أو مديحة كامل لتقوم بالتجسس على الطلبة والمسئولين العرب فى باريس، وتنجح فى الحصول على معلومات عسكرية خطيرة من خطيبها المهندس فى الجيش المصرى، والذى لعب دوره الممثل السودانى الراحل إبراهيم خان، ولم يتعرض الفيلم من قريب أو بعيد لشخصيات فرنسية أخرى تعاملت معها «عبلة» خلال دراستها فى باريس، ودشن مرحلة جديدة من أفلام الجاسوسية فى السينما المصرية.

وبرغم تعدد أفلام الجواسيس التى قدمتها السينما بعد ذلك مثل «إعدام ميت» بطولة محمود عبد العزيز ويحيى الفخرانى وبوسى وإخراج على عبد الخالق وتأليف إبراهيم مسعود، وفيلم «بئر الخيانة» بطولة نور الشريف، وهدى رمزى وإخراج سمير سيف، و «فخ الجواسيس» بطولة هالة صدقى وإخراج أشرف فهمى، وكلها تدور حول بطولات المخابرات المصرية فى الإيقاع بجواسيس العدو الصهيونى سواء أثناء عملهم فى مصر أم فى عواصم غربية، إلا أن «الصعود إلى الهاوية» يظل إلى الآن هو الأفضل على المستوى الفنى والحبكة الدرامية، وإن كانت جميعها تشترك فى تثبيت صورة الغربى باعتباره شريكا وعونا لليهودى فى اضطهاد ومعاداة كل ما هو عربى وإسلامى.

وقد اختفت هذه النوعية من الأفلام السينمائية فى الثمانينيات، لتعود مرة أخرى فى التسعينيات بتوقيع نجمة الإغراء المصرية نادية الجندى، التى قدمت نفسها فى دور الجاسوسة والعميلة المزدوجة، ثم المرأة الوطنية فى عدة أفلام، بينها «الإرهاب» و «مهمة فى تل أبيب» وأفلامها تجارية

الطابع تافهة المضمون، ضعيفة التكنيك، وغير مقنعة فنيا، ولكنها ظلت نموذجا يحتذى لأفلام أخرى اتخذت من الصراع العربى الإسرائيلى خلفية لها، وظهر من خلالها شخصيات غربية، معظمها إسرائيلى أو يهودى سافر أو مستتر، وأقلها شخصيات أمريكية ومن جنسيات غربية مختلفة، لكنها تشترك جميعا -كما قلت - فى العداء للعرب.

ومن أجرأ هذه الأفلام حوارا، فيلم «فتاة من إسرائيل» بطولة فاروق الفيشاوى ورغدة وخالد النبوى، وهو عن مرحلة ما بعد تطبيع العلاقات بين مصر وإسرائيل، وتدور أحداثه فى مدينة شرم الشيخ، ويتناول حقيقة المشاعر العربية تجاه الإسرائيليين حتى بعد توقيع معاهدات السلام معهم، ويحذر من محاولات التوغل الإسرائيلى داخل مصر والمجتمعات العربية تحت راية السلام و «البيزنس» والعلاقات العاطفية والجنس، وجمعيات رجال الأعمال.

والجنس أيضا كان هو السلاح الذى استخدمته ثلاث فتيات يهوديات للإيقاع بشباب مصرى ونقل مرض الإيدز إليهم من خلال فيلم «الحب فى طابا» بطولة هشام عبد الحميد ونجاح الموجى و ممدوح عبد العليم، وفيه يجند الموساد فتيات مريضات بالإيدز تدخلن إلى شرم الشيخ وبحجة السياحة، وتقمن علاقات جنسية مع الثالوث المصرى الذين يستيقظون من النوم، ليجدوا ثلاث ورقات من الفتيات الثلاث تعترفن فيها بأنهن مريضات بالإيدز ونقلنه إليهم.. وطبعا أبطال الفيلم لم يكونوا يعرفون أن الفتيات إسرائيليات، وكانوا يحسبون أنهن من «الخواجات» اللاتى تتواجدن بكثرة الآن على شواطئ الغردقة وشرم الشيخ لممارسة الغطس والاستمتاع بشمس مصر ومشاهدة الشعاب المرجانية.

لكن الصورة لم تكن كلها قاتمة، فقد استطاع عدد من كبار الكتاب والروائيين والمفكرين المصريين الذين تلقوا تعليمهم فى الغرب، وكتبوا سيرهم الذاتية ينصفون فيها قطاعا كبيرا من الغربيين غير العنصريين، الذين ساعدوهم، واعترفوا بفضلهم عليهم، فضلا عن بعض الشخصيات النسائية الغربية المحترمة اللاتى وصلت علاقة هؤلاء الأدباء بهن إلى درجة الاقتران والزواج، مثل شخصية «سوزان» زوجة عميد الأدب العربى الراحل د.طه حسين، وحكايته معها نموذج للرومانسية والرقى، وقد جسدتها صفية العمرى ببراعة فى مسلسل «الأيام» المأخوذ عن مذكرات طه حسين بنفس الاسم، كما لعبت دورها ممثلة فرنسية مغمورة فى فيلم «قاهر الظلام» عن نفس المذكرات، والذى كان فيه أداء محمود ياسين فى دور العميد أقل بكثير من جاذبية وحضور الراحل الأسمر أحمد ذكى فى المسلسل الرائع الذى أخرجه يحيى العلمى.

ونفس الأمر فعله توفيق الحكيم فى «عصفور الشرق» الذى حكى فيه سنوات الشباب والدراسة التى قضاها هو أيضا فى العاصمة الفرنسية باريس، وحواراته الشائعة مع جاره اليهودى العجوز، وقصة حبه لبائعة التذاكر فى إحدى السينمات الفرنسية، وقصة الحكيم تحولت هى الأخرى إلى فيلم قام ببطولته النجم نور الشريف، ولم يحقق نجاحا يذكر سواء عند عرضه فى دور السينما، أو حتى لمشاهدى التليفزيون، بسبب الطابع التسجيلى الرتيب الذى سيطر عليه، وقلة خبرة مخرجه وكاتب السيناريو والحوار يوسف فرنسيس فى السينما.

لكن، وبرغم هذه النماذج والأعمال الفنية القليلة التى تنصف الغربى، وتعطيه ما يستحق وتنفى عنه الوجه الأسود المحتكر، ولا تصوره على

أنه السارق المعتدى الغاشم عديم الأخلاق والقيم، المتحرر من قيود الدين، المستعمر القديم والجديد.. وبرغم هذه النماذج القليلة الموضوعية المنصفة، فإن الصورة السائدة فى أذهاننا وفى أعمالنا الأدبية والفنية لا تقل ظلما وكذبا ولا موضوعية، عن الصورة التى يقدم بها الغرب، والسينما الأمريكية على وجه الخصوص شخصية العربى والمسلم، وكأن التشوية متعمد، والمبالغة مقصودة كنوع من الانتقام، أو رد الفعل العربى على اعتياد الغرب نبرة التعالى عليه والنظر إليه على أنه همجى متخلف لم يتحضر إلا بالقدر الذى سمح له الغربى بالوصول إليه، وأنه لن يرقى أبدا إلى مستوى الإنسانية والحضارة الحديثة إلا إذا مد له الغربيون العون وخلصوه من المستبدين والطغاة الذين يحكمونه ويتحكمون فيه منذ سنوات.

وهذا الشعور المتبادل بالترصد والتربص من هنا وهناك، الإحساس بالظلم والمرارة لدينا من سنوات الاستعمار، وهو إحساس يختلط ويتقاطع أحيانا مع شعور آخر بالانبهار بالحضارة الغربية ومحاولة التمسح فيها والانضمام إليها، وهو بالتأكيد إحساس متناقض يؤدى إلى مزيد من اللبس والارتباك داخل العقلية العربية فى نظرتها للغرب، ويقابله من الناحية الأخرى جهل شديد بحقيقة ما وصلت إليه المجتمعات العربية من تقدم ونضوج فكرى وثقافى لا يقارن على الإطلاق بالصورة الظالمة التى يتصورنا عليها معظم الغربيين الذين يظنون أننا لازلنا بدوا نعيش فى الصحراء ونمتطى الجمال، وهى النظرة التى يكملها نظرة أخرى رسمية حكومية سائدة منذ انهيار الاستعمار التقليدى، ويتعامل فيها الغرب مع العرب بدرجة عالية من التعالى والسلطوية وازدواج المعايير

والانحياز التام لإسرائيل، سواء بدافع المصلحة أو بدافع الاعتقاد بأنها واحة الديمقراطية الوحيدة وسط شرق أوسط متخلف ومستبد.

والحقيقة أن هذه النظرة الأحادية المغلوطة المبنية على معلومات خاطئة وتراث من الحقد وسوء الفهم، والتى تعكسها الأعمال الفنية التى تتناول صورتنا فى أمريكا والغرب، وهى صورة زادت سوءا وسوادا بعد أحداث الحادى عشر من سبتمبر ٢٠١١م وظهور «الإسلام فوبيا» واقتران صورة العربى أكثر وأكثر بالإرهابى غير المتحضر، تستدعى فى نفس الوقت رد فعل عنيف من جانبنا يدفعنا بشدة إلى محاولة الانتقام ولو بصورة غير مباشرة من خلال الإمعان فى تنميط الشخصية الغربية وربط الأجنبى بالاستعمارى والغربى بالصهيونى، وتناول الآخر فى إطار نظرية الشك الدائم والمؤامرة، وهو وضع لا أتوقع له أن يتغير قريبا، بل هو يزيد باستمرار مع تنامى مشاعر الكراهية للآخر، برغم كل الكلام عن الدعوة للتآخى والتسامح وحوار الحضارات والأديان.

* * *

الفصل الأول

ثنائية الأنا والآخر فى الرواية والسينما

تمتاز الروايات العربية، والتى تم تحويل عدد كبير منها إلى أفلام سينمائية، بتجسيد ثنائية الأنا والآخر عبر مجموعة من الرؤى والأنماط والصور المتقابلة سواء أكانت سلبية أم إيجابية تترجم لنا ثنائية الشرق والغرب، وثنائية الذكورة والأنوثة، وثنائية التقدم والتخلف، وثنائية العلم والجهل، وثنائية المادة والروح.. و يقسم الناقد السورى الدكتور جميل حمداوى أنمـاط الرؤى والصور فى روايات الأنا والآخر على النحو التالى:

١- الرؤية الانبهارية:

نعنى بالرؤية الانبهارية تلك النظرة الأولى للأنا وهى تتأمل منجزات الآخر المماثل أو المخالف، تلك النظرة الحائرة القائمة على الاندهاش والتعجب والاستغراب والانبهار بحضارة الغرب، والافتتان بتقدمه وازدهاره فى شتى العلوم والفنون والتقنيات والمعارف والآداب. وغالبا ما تكون تلك النظرة فى البداية فطرية ساذجة أو نظرة واعية نسبيا بالفوارق الموجودة بين الشرق والغرب أو بين المكان الأصل ومكان الغواية والجذب والافتتان، وذلك بسبب صدمة الحداثة أو صدمة الاستعمار، والتى تفرز بشكل جلى التناقضات الهائلة والتباين الشاسع والهوة الفاصلة بين عقلية متخلفة وعقلية متقدمة.

ومن النصوص الروائية العربية الأولى التى صورت جدلية الأنا والآخر من خلال رؤية انبهارية استعجابية واستغرابية، نستحضر رواية رفاعة الطهطاوى: «تخليص الإبريز فى تلخيص باريز»، والتى هى بمثابة رحلة يقوم بها طالب مصرى إلى باريس فى أواخر القرن التاسع عشر، فيصف جغرافيتها، ثم ينبهر بحضارتها وعلومها وفنونها وأنظمتها السياسية والدستورية والإدارية، ثم يعجب بسكانها وأخلاقهم ومنازلهم وصحتهم وتأنقهم وعاداتهم. ويعنى هذا أن العمل الأدبى والإبداعى الذى كتبه رفاعة الطهطاوى عبارة عن رحلة روائية تعليمية وتثقيفية تطرح رؤية انبهارية قائمة على تمجيد العقلية الفرنسية، مع الإشارة فى نفس الوقت بالإحالة والتعريض والتلويح إلى تخلف العقلية الشرقية، وانحطاط الواقع العربى الإسلامى على جميع الأصعدة والمستويات.

وعلى الرغم من هذا، «فمن التجنى على كتاب رفاعة الطهطاوى أن نقيسه بالرواية، وقيمة الكتاب من الناحية الفكرية أكبر بكثير من الناحية الأدبية، لأنه يكشف لنا ولأول مرة عن احتكاك عقلية أزهرية متفتحة بعلوم الأوربيين وبعض مظاهر حياتهم الاجتماعية، لمؤلف وجد فى نفسه الجرأة على الاعتراف بتقدم الغربيين فى العلوم برغم كونهم لا ينتمون إلى الإسلام، كما ترجم كثيرا من المواد فى دستورهم وأعجب بنظام الحكم عندهم. برغم ماكان يقدمه من تبريرات، ثم وجد الجرأة على نشر كتاب فى مجتمع يحكم حكما استبداديا ولا يجد فضيلة إلا وهى عند المسلمين وحدهم، مجتمع النصف الأول من القرن التاسع عشر».

ويمكن الحديث عن مؤلف تاريخى سبق إلى عقد مقارنة بين العقلية الشرقية والغربية كما نجد ذلك عند المؤرخ المصرى عبد الرحمن بن حسن الجبرتى فى كتابه «فى عجائب الآثار فى التراجم والأخبار»، والمعروف بتاريخ الجبرتى، وذلك أثناء حديثه عن الحملة الفرنسية على مصر. ونجد هذه الرؤية الانبهارية بالحضارة الغربية وعلومها ومعارفها أيضا فى رواية على مبارك «علم الدين»، وتأخذ طابع رحلة سياحية إلى فرنسا للاغتراف من العلوم والمعارف والآداب الموجودة لدى الفرنسيين.

وإذا كان هؤلاء الروائيون الرحالة الأوائل المنبهرون كثيرا بحضارة الغرب عشقا وفتنة ودهشة، يوفقون غالبا فى نصوصهم السردية بين الحضارة الغربية والتراث العربى المشرقى، فيدافعون إلى حد ما عن القيم الروحية الإسلامية، فإن الكاتب فرح أنطون فى روايته «الدين والعلم والمال أو المدن الثلاث»، قد انبهر بالحضارة الغربية أيما انبهار، مرجحا كفتها على كل ما لدى العرب من إرث ثقافى وحضارى وقيمى.

٢- الرؤية الحضارية:

بعد الرؤية الانبهارية بتفوق الغرب، والاعتراف بتقدمه علميا وفنيا وتقنيا فى المرحلة الأولى من فترات القرن التاسع عشر الميلادى، نجد رؤية أخرى ستتشكل روائيا وفنيا وإبداعيا فى العقود الأولى من القرن العشرين، وذلك مع جيل من الكتاب الذين سافروا إلى الخارج لطلب العلم كطه حسين، وتوفيق الحكيم، ويحيى حقى، ويوسف إدريس، وسهيل إدريس.. وآخرين بيد أنهم لم ينبهروا بالغرب إلى درجة السذاجة السطحية والاستغراب الخارق الفاتن، بل تنبهوا إلى أسباب

تقدم الغرب ماديا وتقنيا وعلميا وثقافيا وفنيا، ولكنهم تنبهوا أيضا إلى قيمة الشرق، وتميزه على مستوى القيم الدينية والروحانية، والدفاع عن أصالته وعاداته وتقاليده وحضارته وشرقيته.

والمقصود من كل هذا أن كثيرا من المثقفين العرب فى بداية القرن العشرين قد انبهروا أيما انبهار بحضارة الغرب إعجابا وافتتانا وغواية، فانساقوا وراء نزواتهم الشعورية واللاشعورية.

وبالتالى، كانت رؤيتهم للغرب على أنه رمز للحرية والعلم والتقدم والإشباع الغريزى لكل المكبوتات الظاهرة والدفينة. ولكنهم سرعان ما استيقظوا من سباتهم، وذلك ليتعرفوا حقيقة الغرب المادى باعتباره فضاء حضاريا مخالفا عقديا وقيميا ودينيا وأخلاقيا واجتماعيا وثقافيا عن الفضاء الشرقى الروحانى. وأن لكل بيئة مقوماتها الخاصة، فالشرق شرق والغرب غرب. وهذا ما عبرت عنه الكثير من الروايات العربية بشكل واضح وجلى كرواية «الحى اللاتينى» لسهيل إدريس، و«موسم الهجرة إلى الشمال» للطيب صالح، و «عصفور من الشرق» لتوفيق الحكيم، و«الأيام» لطه حسين، و «قنديل أم هاشم» ليحيى حقى.

ومن ثم، تصور رواية «أديب» لطه حسين، ذات الطابع البيوجرافى، الصراع الحضارى بين الشرق والغرب، والتقابل بين عالم الكبت وعالم التحرر، ورصد التفاوت الملحوظ بين عالم التخلف وعالم التقدم، والمقارنة بين الانحطاط الحضارى والرقى المدنى. لذلك، كان ينظر الأديب إلى مصر وزوجته حميدة بنظرة تغاير نظرته إلى فرنند وفرنسا. بيد أن الأديب سيضيع فى فرنسا، ويتيه فيها ضلالا وتيها وانحرافا،

فيفشل فى الحصول على الشهادة التى تؤهله علميا ومعرفيا، وذلك بسبب انبهاره بالقيم الأوربية الجديدة (الحرية – عشق المدن – تحرر المرأة – الإباحية). فلم يأخذ الأديب من الغرب سوى القشور وسفاسف الأمور، والانغماس فى ملذات الحياة ومطايبها ولذاتها إلى أن فقد الحياة وصلته بأسرته السعيدة فى مصر.

إذا، هناك جدلية وتفاوت فى هذه السيرة الروائية بين هذين الفضاءين المتقابلين، حتى إن الأديب لم يرتض العودة إلى بلده لما قامت الحرب على فرنسا، وكان يتمنى الدفاع عن هذا البلد فى وجه النازية، لأن هذا البلد يقترن فى ذاكرته بالحب والحرية والإشباع الشبقى، فى حين يقترن بلده بالكبت والحرمان وصعوبة المسئولية.

لكن طه حسين فى روايته «الأيام» سيستعيد طفولته بطريقة استرجاعية قائمة على التذويت والتذكر والتركيز على أهم المحطات الحياتية التى كانت لها تأثير كبير فى نفسية الكاتب. بيد أن أهم مرحلة فى الرواية هى مرحلة سفره إلى فرنسا لمتابعة دراساته الجامعية العليا قصد تحضير الدكتوراه، فينبهر بباريس مدينة الجن والملائكة، فيصور معالمها الفنية والجمالية. ثم، يرصد لنا حضارة فرنسا فى ميادين العلوم والمعارف والآداب والفنون من خلال رؤية حضارية تقابل بين مدنية الغرب المتقدمة وتخلف العقلية الشرقية. وبالتالى، يرى طه حسين أن الغرب هو مفتاح التقدم الحضارى والازدهار العلمى والفنى ومستقبل الحضارة المصرية، وذلك مع مراعاة خصوصية عوائد الشرق وأعرافه وتقاليده وقيمه الدينية الأصيلة.

أما توفيق الحكيم فى روايته الرومانسية العاطفية العذرية «عصفور من الشرق»، فقد صور هذه الرؤية الحضارية المتفاوتة بين شرق متخلف وغرب متقدم، إلا أنه يعتبر الغرب فضاء للماديات والتفسخ الأخلاقى والانحطاط القيمى. بينما الشرق على العكس من ذلك، فهو رمز للروحانيات الطاهرة والقيم الدينية الفضلى والمثل العليا الأصيلة، والتى يصعب جدا تغييرها بالمعايير الكمية والمبادئ المادية الاستعمالية. وترد هذه النظرة الحضارية التقابلية جلية إلى حد ما فى كتابات جبران خليل جبران كما فى كتابه الفلسفى القيم «النبى»، والذى اعتبر الشرق بمثابة حل روحانى للغرب المادى البرجماتى (المنفعى).

وهكذا، تعرض رواية «عصفور من الشرق» لتوفيق الحكيم: «مفارقات تقوم على تقابل الشرق بمقوماته مع الغرب بمقوماته، فى قصة تتصل بحياة الكاتب فى فرنسا. فمحسن الشرق يستغرق فى التأمل، وتستهويه التماثيل والموسيقى، ويحب حبا مثاليا. ولكنه يصطدم بألوان الحياة الغربية الواقعية حين يتصل بأندريه فيتجه إلى الواقع وإلى مشاكل العمال، ثم بإيفان الروسى فيبسط صور الشرق والغرب، ومحاسن كل منهما وعيوبه، ويرسم لكل منهما مثلا أعلى، ثم يرى ما فى الحب من مادية حين يتعرف بصاحبته بعد تقديم هداياها، ويختلط بالفنانين فتتحول نفسه الشرقية بالتدريج، إذ يحبو نحو المثل العليا فى الفن وفى الدين وفى الموسيقى من ناحية، ويتصل بالمشاكل العملية من ناحية أخرى، فيناقش مسائل الفراغ والمطالعة، وبعد الأزمة النفسية الأولى يخلق خلقا جديدا، ويستمد قوته من مواطن القوة فى رسالة الشرق، ويبتعد عن مواطن الزلل فى كيان الغرب..».

ومن جهة أخرى، تصور رواية «الحى اللاتينى» لسهيل إدريس العلاقة بين الشرق والغرب عبر تشغيل جدلية الذكورة (الشرق) والأنوثة (الغرب)، حيث تصبح المرأة هنا المحك الأساسى لهذه العلاقة الثنائية، وتتحول إلى رمز إنسانى دال. فبطل الحى اللاتينى هو الأنا أو الشرق، بينما عشيقته جانين مونتيرو هى بمثابة رمز للآخر أو الغرب. لكن العلاقة بينهما تنتهى بالفراق والانفصال على الرغم من رباط الحب الصادق الذى كان يجمع بينهما، والسبب فى ذلك أن الشرق شرق والغرب غرب. ويعنى هذا أن بطل الحى اللاتينى لم يستطع الانسلاخ عن شرقه وجذوره وما نشأ عليه من أعراف وتقاليد. فقد استوعبت جانين جيدا هذا الاختلاف الحضارى على الرغم من أن عشيقها قرر الزواج بها، وذلك بعد أن عاتبه ضميره الحى حينما أنكر نسبة الجنين إليه، وأراد أن يقتاد بصديقه المناضل فؤاد، ويكون مسئولا وملتزما بدوره الوجودى.

وهكذا، يبدو هذا الاختلاف بمثابة صراع بين القيم المادية والقيم الروحية، وصراع بين الدين والإلحاد، وصراع بين الأخلاق والإباحية، وصراع بين الرجولة الشرقية والأنوثة الغربية. وقد يعكس هذا الصراع التفاوت الحضارى بين غرب التقدم والعلم والتكنولوجيا وشرق التخلف والجهل والخرافات والأساطير، كما عكست ذلك بوضوح رواية «قنديل أم هاشم» ليحيى حقى ورواية «عصفور من الشرق» لتوفيق الحكيم.

إذا، هناك فى الرواية صدام اجتماعى وأخلاقى وحضارى، وهذا ما تعبر عنه جانين مونتيرو فى مذكراتها إلى فتاها وعشيقها الأسمر الشرقى، بعد أن رفضت الزواج منه، وذلك بسبب القيود الاجتماعية

والفكرية والعقائدية التى تطرحها ثنائية الشرق والغرب: «أنا الآن على يقين من أن اجتماعنا أمس، فى غرفتى المسكينة، فرض على فرضا أن أرد فكرة الاقتران بك. لقد اجتمعت أمس بإنسان لا أعرفه. بشاب أنكرته، وكأننى ما لقيته من قبل قط. كان شعورى بعد أن تركتنى يا حبيبى. لقد استعدت ما حدثتنى به عن المستقبل، وعن آمالك، وعن حياة الصراع الذى أنت مدعو إلى أن تعيشها فى بلادك، فوجدت أن دنياك التى تحلم بها أوسع وأعظم من أن يستطيع الثبات فيها شخص ضعيف مثلى. إنك الآن تبدأ النضال، أما أنا فقد فرغت منه، ومات حس النضال فى نفسى. لقد عجزت أن أقاوم أطول مما قاومت، فسقطت ضعيفة مهيضة الجناح.. أما أنت فقد قرأت أمس فى عينيك استعدادا طويلا، طويلا جدا للمقاومة والصراع. وقد كنت قرأت مثل ذلك فى عينى صديقك العزيز فؤاد، ولكن يخيل إلى أن الجذوة التى كانت تطل من ناظريك هى أشد التهابا وإشعاعا من جذوة فؤاد، تلك التى حدثتنى عنها مرة فى معرض الإعجاب.إنك إنسان جديد يعرف الذى يريده، ويسعى إليه بثقة وإيمان. لاياحبيبى، لسنا على صعيد واحد. لقد وجدت أنت نفسك بينما أضعت أنا نفسى. فكيف تريدنى أن أستطيع السير على جانبك، قدما واحدة، فى الطريق الشاق الذى ستسلك؟ إننى لا أنتمى إلى جيلكم، جيل وجيل فؤاد وربيع وأحمد وصبحى وعدنان.لا، لن أذهب معك. إن بوسعى الآن أن أتمثل نفسى إذا رافقتك.ستجرجرنى خلفك. سأعيق طموحك.سأكون أنا فى السفح وتكون أنت فى القمة.فامض قدما ياحبيبى، ولا تلتفت إلى ما وراءك.

أما أنا فأستمد دائما من حبى لك، هذا الذى تصهره الآلام، وقودا يشع على، فينسينى شقاء عيشى، وزادا أتبلغ به حتى أيامى الأخيرة. فدعنى هنا أتابع طريقى حتى النهاية، وعد أنت يا حبيبى العربى إلى شرقك البعيد الذى ينتظرك، ويحتاج إلى شبابك ونضالك»..

جانين..

ونصادف أيضا جدلية الذكورة والأنوثة وثنائية الشرق والغرب والجهل والعلم جلية أيما جلاء ووضوح فى رواية يحيى حقى «قنديل أم هاشم»، والتى تصور التقابل الحضارى المتفاوت بين العقلية الغربية والعقلية الشرقية من خلال التقابل بين شخصية إسماعيل الروحانية وشخصية مارى المادية.

ونجدها كذلك فى رواية «الغربة» للكاتب المغربى عبد الله العروى، والتى تصور خيبة إدريس فى علاقته بمارية التى تخلت عن المبادئ التى كان يؤمن بها إدريس كالنضال ضد الاستعمار، واحترام مكونات الأصالة المغربية، والتشبث بالقيم الدينية والأخلاقية. لكن مارى هاجرت مع إدريس إلى أوربا بمعية صديقتها لارة الخائبة هى بدورها.ويعنى هذا أن الرواية تنقل لنا شخصية إدريس فى صراعها مع الذات والموضوع على حد سواء. تتلذذ بالإخفاق والفشل العبثى باعتبارها شخصية إشكالية سلبية عاجزة عن تغيير الواقع المتردى فى شتى مجالاته. كما تصور الرواية مرارة اليأس والحيرة بين الماضى والحاضر، وبين القيم الغربية من ناحية والقيم العربية والتقاليد والأخلاق الموروثة من ناحية أخرى. زد على ذلك، تعكس الرواية الازدواجية الحضارية بما فيها ظاهرة الاستعمار، وجدلية الذات والآخر، وعلاقة الشرق بالغرب. وبالتالى،

تقدم الرواية وعيا شاملا بالقضايا الاجتماعية المغربية فى علاقتها بالحضارة الاستعمارية، وتصور الرواية كذلك آمال المغاربة فى الاستقلال السياسى، وآمال بعضهم فى الغد المأمول.

وهذا التقابل الحضارى يترجمه عبد الله العروى مرة أخرى فى روايته الذهنية «أوراق» كما فى فصلى «العاطفة» وفصل «وجدان»، حيث سيدخل إدريس فى علاقات غرامية وجدانية وعاطفية ورومانسية ستنتهى بالفشل، وذلك لتضخم الأنا والطغيان الذهنى لدى إدريس فى خطابه التواصلى مع المرأة الغربية.

كما نجد جدلية الذكورة (الفحولة) والأنوثة (المرأة) فى رواية «موسم الهجرة إلى الشمال» عند الكاتب السودانى الطيب صالح، والتى ترصد لنا مصطفى سعيد مهاجرا إلى إنجلترا من أجل تحصيل العلم. بيد أن هذه الشخصية المحورية ستتخذ من الفحولة الجنسية والشبقية وسيلة للانتقام والثأر من مجموعة من الإنجليزيات، وذلك تعبيرا عن رغبته فى تصفية حساباته الشعورية واللاشعورية مع المستعمر، والذى كان قد فرض هيمنته لأمد طويل على بلد السودان باستغلال خيراته، واستعباد شعبه، وإذلال أهله.

وترد هذه الجدلية كذلك فى رواية «قدر يلهو» للكاتب السورى شكيب الجابرى الذى انتقل بطله هذه المرة إلى برلين حيث المعسكر الاشتراكى، فيقيم تقابلا حضاريا بين الغرب والشرق من خلال العلاقة العاطفية بين البطل وعشيقته إلزا.

ومن الروايات الأخرى التى تحمل فى مضانها رؤية حضارية، وذلك من خلال التقابل بين الحضارة الشرقية والحضارة الغربية رواية

«أصوات» لسليمان فياض، والتى جسد فيها الكاتب انبهار القرويين المصريين رجالا ونساء بحضارة الغرب، وذلك فى صورة «سيمون» زوجة حامد البحيرى، والتى كانت تبدو متفوقة حضاريا ومدنيا.

وتحضر هذه الصورة النمطية الحضارية كذلك فى رواية «فى الطفولة» لعبد المجيد بنجلون، والذى يقابل فيها بين بيئتين مختلفتين حضاريا ودينيا واجتماعيا وتربويا: البيئة الإنجليزية المتقدمة والبيئة المغربية المتخلفة. أى إن الكاتب يستحضر فى نصه الأطوبيوغرافى فضائين متقابلين: فضاء إنجلترا وفضاء المغرب، وبتعبير آخر يذكر فضاء مانشستر وفضاء فاس. وهنا نسجل جدلية الداخل والخارج، وجدلية الانفتاح والانغلاق، فضلا عن جدلية التغريب والتأصيل. كما يدل الفضاءان على الصراع الحضارى والثقافى والدينى. وتتقابل الأمكنة العامة والخاصة للإحالة على مجموعة من القيم والسمات المتقابلة كالتطور والتخلف، والعلم والجهل، والمادة والروح، والبداوة والحضارة..

ويمكن اعتبار «فى الطفولة» لعبد بن جلون نصا روائيا، وذلك لكونه يجمع بين التوثيق والتخييل، ويتأرجح بين المتعة الفنية وسرد الحقائق التاريخية. كما أن النص يخضع لكل مقومات الحبكة السردية وخصائص الكتابة الروائية، فضلا عن توظيف خاصية التشويق والإمتاع الفنى، وتطويع السرد لخدمة المضمون والاعتراف الذاتى. ومن ثم يمكن القول: إن «فى الطفولة» كتاب يجمع بين السيرة الذاتية والكتابة الروائية.

وثمة نصوص حضارية أخرى كرواية «نيويورك ٨٠» ليوسف إدريس، ورواية «فتاة من هيل» للكاتب السعودى محمد عبده يمانى، ورواية

«من دفتر العشق والغربة» لجمال الغيطانى، ورواية «العودة إلى المعبد» لنبيل نعوم، ورواية «القاهرة...باريس ذهاب.. عودة» لسهير توفيق، بله عن روايات عديدة أخرى لا داعى لذكرها تناولت ثنائية الشرق والغرب، وذلك بشكل من الأشكال..

وبناء على ما سبق، تندرج هذه النصوص السردية كلها ضمن الرواية الحضارية، والتى تصور العلاقة الجدلية بين الشرق والغرب أو بين الشمال والجنوب.أى إن الرواية الحضارية هى التى تجسد العلاقة بين الأنا والآخر، وترصد اللقاء الحضارى بين الشرق والغرب تخيلا وإبداعا وتشخيصا، وذلك على مستوى العادات والتقاليد والأعراف والأديان والمعطيات الثقافية والمادية والعلمية والفنية والأدبية والتقنية. وهذه العلاقة التى حددتها هذه النصوص الروائية المذكورة غالبا ما كانت تخضع سيميائيا على مستوى الرغبة (رغبة الذات فى موضوع ما) لقانون الاتصال (الحب والغواية والافتتان والانبهار والجنس).. والانفصال (الفراق والطلاق والعودة إلى البلد الأصلى، والتشبث بالقيم الشرقية، والتأقلم مع عوائد وتقاليد الشرق)..

٣- الرؤية السياسية والحقوقية:

نقصد بالرؤية السياسية والحقوقية تلك النظرة المبنية على تشخيص النظام السياسى لدولة ما، وتبيان طبيعة الحكم والدستور، ورصد علاقة الحاكم بالمحكوم سياسيا ومدنيا وعسكريا وحزبيا ونقابيا، وتشخيص الحالة السياسية للدولة، وتبيان وضعية الحريات العامة والخاصة وحقوق الإنسان.

ومن هنا، فثمة مجموعة من الروايات العربية التى نظرت إلى علاقة الأنا بالغرب من زاوية سياسية، فاعتبرت الغرب مكانا للحرية الحقيقية، وفضاء للحرية والديمقراطية، وحضنا حميميا لحقوق الإنسان، وملجأ سياسيا خيرا للاحتماء من الاستبداد العربى، والوقاية من رعبه وقهره وعنفه وقمعه المتسلط، والهروب قسرا واضطرارا من بلدان الطغيان السياسى والجبروت السلطوى نفيا وتحررا وانعتاقا واستقرارا.

ومن الروايات التى تحمل رؤية سياسية انتقادية تجاه هذه العلاقة الشائكة بين الشرق المتخلف سياسيا والغرب المتقدم مدنيا وحضاريا رواية «شرق المتوسط» للكاتب العربى المعروف عبد الرحمن منيف، والتى تصور رجب إسماعيل وهو منبهر بحضارة الغرب أيما انبهار، ومعجب بمدنيته أيما إعجاب، فيفتتن بسياسته العادلة، وتشبثه بالديمقراطية الحقة وحقوق الإنسان. فى حين يصف دول شرق المتوسط بالتخلف والاستبداد والبطش والقهر وقمع الذوات الداعية إلى ثورة التغيير، ولا سيما الذوات العضوية المثقفة الواعية. ويقول السارد متحدثا إلى أهل باريس: «لو جئتم بكتبكم على شاطئ المتوسط الشرقى، لقضيتم حياتكم كلها فى السجون، سيأكلكم الندم، سوف تكفرون بكل شىء، وتدفعون ثمن الكلمات حياتكم كلها فى السجون الصحراوية، وهناك تصابون بالسل، والتيفود وتموتون».

ونجد هذه الرؤية السياسية الانتقادية واضحة أيضا لدى الروائى المصرى صنع الله إبراهيم فى روايته «نجمة أغسطس»، حيث يرصد جدلية الأنا بالآخر، وذلك عبر المقابلة بين الإنسان المصرى والآخر

الروسى، فالأول يهدده الفقر والداء والقمع، بينما يعيش الثانى فى سعادة وغنى ونعيم. كما يذكر الكاتب العلاقات اللامتكافئة بين مصر وروسيا، وينتقد التصور الإيديولوجى الاشتراكى الزائف عبر نسج حبكة غرامية بين البطل وعشيقته تانيا.

أما الكاتب السورى حنامينه فى روايته «رحلة الربيع والخريف»، فينبهر بحضارة المجر، ويشيد بالتجربة الاشتراكية فى هنغاريا، ويدين سياسية الاعتقال والقمع والفقر والتجويع فى بلدان الشرق والاستبداد والقهر. ويقابل بين الشرق المتخلف الضائع والغرب الاشتراكى المتقدم من خلال تجربة عاطفية رومانسية بين الراوى (الخريف) وبيروسكا (الربيع). ولم تنته هذه العلاقة الرومانسية إلا بعودة كرم إلى بلده بعد الحرب العربية الإسرائيلية. وبعد وصوله إلى دمشق، سيزج به المخبرون فى السجن عقابا له على نضاله السياسى اليسارى.

٥- الرؤية العدوانية:

تستند الرؤية العدوانية إلى اعتبار الغير أو الآخر مخالفا أو مقابلا للأنا أو الذات. وبالتالى، فالغير يحاول تغريب الذات وإقصاءها وتهميشها، مع ممارسة العدوان والنبذ والحقد ضدها.فيصبح الغير هنا جحيما لا يطاق. لذا، تنتقل العلاقة بينهما من مرحلة التعايش والسلام إلى مرحلة العدوان والصراع الجدلى. وهذه النظرة العدائية السلبية غالبا ما تفرز حسب هيجل فى حالة انتصار أحد منهما إلى ظهور ما يسمى بجدلية السيد والعبد.

وعليه، فالعلاقة بين الأنا والآخر لا تكون دائما علاقة إيجابية قائمة على الأخوة والمحبة والصداقة والتعايش، بل قد تكون علاقة سلبية

قائمة على الكراهية والعدوان كما نجد ذلك فى رواية فدوى طوقان «الرحلة الأصعب»، والتى تحمل صورة عدائية للآخر مبنية على النبذ والاحتقار والازدراء. ويعنى هذا أن شخصية الرواية المحورية شخصية فلسطينية تعرضت كباقى شعبها للتشريد والتعذيب والتغريب والعدوان والطرد من أرضها المحتلة بسبب مكائد الغير أو الآخر الصهيونى المستغل، لذلك تولدت فى نفسيتها مشاعر الحقد والكراهية والعدوان تجاه الآخر، ألا وهو الصهيونى المحتل الظالم والغاشم. ومن هنا، «فنص فدوى طوقان» «الرحلة الأصعب» «هى سيرة ذاتية ذهنية يختلط فيها التاريخ بالأدب، والتوثيق المرجعى بالمعطى الأدبى والنقدى. كما أن هذه السيرة هى سيرة المقاومة والصمود والنضال والتوثيق للكتابة الأدبية بفلسطين المحتلة بعد نكسة حزيران ١٩٦٧م».

ومن ثم، تحمل هذه الرواية الأطوبيوغرافية فى طياتها رؤية سلبية قائمة على الصراع الجدلى والعدوان الوجودى والكينونى والحضارى والدينى بين الذات الفلسطينية والآخر الصهيونى. وينطبق هذا الحكم على الكثير من الروايات الفلسطينية، وخاصة روايات غسان كنفانى، ولاسيما روايته الرائعة: «عائد إلى حيفا»..

وتظهر هذه الرؤية العدائية والصدامية أيضا فى رواية «أمواج البحر» للكاتب المغربى مصطفى شعبان، والتى ترصد لنا صورة مغترب كان يحلم منذ صغره فى المدرسة أن يكون طبيبا، وقد سعدت الأسرة أيما سعادة بهذا الحلم. وكافح الفتى وثابر فى دراسته حتى حصل على قسط من التعليم، ليجد نفسه فى بلده بين أنياب البطالة والفقر ينخره الضياع

والعبث واليأس واللاجدوى. وليس أمامه من حل سوى ركوب الموج وأخطاره للبحث عن لقمة الخبز فى باريس العمل والأمل والأحلام. بيد أن رحال منير لم يكن إلا هاربا سريا يخالف قوانين الهجرة، ويسبب متاعب كثيرة للبلد المضيف. لذلك، أصبحت حياة رحال جحيما لا يطاق، حتى إن حجرته صارت كسجن «للحراقين» الهاربين، وقفص للمتهمين النازحين من قارة البشر والمديونية والتخلف وانعدام فرص العمل وحقوق الإنسان. ومن ثم، تصبح حياة رحال فى باريس محسوبة الخطوات، ومدروسة بدقة، يتراقص أمام عينيه طيف المراقب ولعنة السجن وعاقبة الطرد، وما سيعانيه فى بلده من مآس وصدمات عضوية ونفسية واجتماعية وأخلاقية: «داخل هذه المملكة الخيالية تعيش حراقا فى باريس، تنصب لنفسك مخرجا، ترتب الأدوار التى تسعفك فى كل تحرك.. تتدبر تنقلاتك اليومية.. كيف تمشى.. الملبس الذى يقتضيه تحركك.. كيف تعود.. الرزانة المطلوبة فى كل خطوة تخطوها حتى تبدو بالمظهر المتزن، وحتى لا تثير الشبهة والأنظار من حولك.

أعيش فى باريس كطائر يغدو فى الصباح ولا أدرى أأعود إلى حجرتى أم لا أعود..؟! حجرتى المسكينة لا يحلو لى الاهتمام بها ولا السهر على ما تستحقه من ترتيب».

ويعيش رحال انفصاما سيكولوجيا وانفصالا مزدوجا على المستوى الذاتى بسبب التمزق النفسى بين البر والبحر، وبين الأنا والغير. وهذا ما يجعل هذه الرواية يغلب عليها المسرود الذاتى والمناجاة والمنولوج. ويمكن إدراجها ضمن الروايات النفسية أو المنولوجية القائمة على الصراع

النفسى، والتآكل الذاتى، وتشظى الذاكرة، وتقاطع الذهن والوجدان، وصراع الأنا واللاشعور. ويتغلغل إيقاع الموج فى نسج سمفونية رحال وراء شعوره المنساق مع مدة الخوف وقلق الموت وعبث الحياة ولعنة الطرد، حتى إن روايته وسيرته عبارة عن مد من الأمواج التى تعلن موته وضياعه، وتضع حدا لطموحاته، وتجعل حياته نسقا من الروتين والتكرار الممل والفراغ اللامجدى والتتابع المخيف.

ويلهث رحال وراء العمل والآخر والغير والأنثى لتكسير وحدته وغربته، والبحث عن معنى لحياته وكينونته ووجوده فى باريس، ولكن بدون جدوى مادام مهاجرا سريا بدون هوية وأوراق تحدد وضعه الوجودى. لذلك، سيبقى رحال فى ملجئ النسيان والفقدان بدون ذاكرة ولا انتماء، حيث تنشب الغربة فى صدره أنيابها الحادة والدامية. وتصبح اللازمة الروائية «طائر أنا أغدو فى الصباح ولا أعرف أأعود إلى حجرتى أم لا أعود...؟!» عقدة الحبكة السردية وبؤرتها الحكائية. وترتكز هذه الحبكة على ثنائية الارتحال والعودة فى علاقتها بالزمان والمكان والإثبات والنفى.

وقد أحس رحال باستغلاله فى العمل من قبل المسئولين عن أوراش الحفر، واستلابه وتحويله إلى أداة للحفر والبناء، وذلك دون أن يستفيد مما يستفيد منه عمال الشركات الذين يملكون تراخيص قانونية وعقود العمل المشروعة. وعندما لا يجد رحال العمل فى أوراش الحفر يتعرض للخوف والقلق والعزلة وكآبة الوحدة، وتتجمع حوله هموم الذات والمكان.

ولم تنفعه معاشرة خلانه من أصنافه الهاربين بواسطة قوارب الموت، ولا زيارة أهله وأقاربه المنشغلين بعملهم وقوت حياتهم، ولا زكية التى

اعتقدها الخلاص وبر الأمان، إذ وجدها فى الأخير «حراقة» مثله تبحث عن العمل وزوج سيضفى عليها مشروعية البقاء وكينونة الانتماء والاندماج فى باريس الأحلام والسراب.

وينعدم فى هذا النص الروائى مكون الوصف، ويعوض ذلك بمجموعة من الأحداث وتفاصيل يوميات رحال، واستقراء حالاته النفسية عبر إيقاعات متموجة تمد صاحبها بالتوتر والدرامية وشحنة القلق وأزمة الخوف من المستقبل المجهول. لذلك، تتداخل الأزمنة فى الرواية لتشكل مفارقات جنائزية وسراديب من السراب والموت البطىء لإنسان دائم فى ارتحال واغتراب.

وإذا كان ماضى رحال هو زمن الأحلام والآمال والفتوة، فإن حاضره يتسم بالاغتراب والعذاب والتآكل الذاتى والقلق والخوف من المجهول والمصير الضائع، وكأن مستقبله فى استشراف رحيله وطرده وموته باعتباره ذاتا نكرة مجهولة لا قيمة لها فى عالم الاغتراب والقيم المادية، مادامت علاقة الأنا والغير قائمة على الصراع وجدلية السيد والعبد.

وإذا كانت باريس طه حسين وتوفيق الحكيم مدينة الجن والملائكة وسحر المعرفة وحضارة العقل والحرية، فإنها بالنسبة لرحال وأمثاله «الحراقين» والمهاجرين السريين ليست سوى جحيم الموت والضياع والاستغلال والاغتراب والقلق والخوف ومصادرة حقوق الذوات المجهولة والكائنات النكرة. ومن ثم، تصبح باريس بشوارعها وحجراتها وفضاءات الميترو ومقاهيها وحاناتها وميادينها فضاء عدائيا كابوسيا يشحن رائده بعقدة النقص والخوف والعبث.

الفصل الثانى

زيت القنديل وصدمة الحضارة

تعتبر رواية «قنديل أم هاشم» للكاتب الكبير الراحل يحيى حقى والتى تحولت إلى فيلم بنفس الاسم سنة ١٩٦٨م من إخراج كمال عطية، وقام بدور البطولة فيه الممثل القدير الراحل شكرى سرحان، من أفضل الأعمال التى ناقشت رؤية الشرقيين للغرب.

وقال يحيى حقى نفسه فى كتاب حكى فيه سيرته الذاتية بعنوان (أشجان عضو منتسب)، إنه أخذ اسم إسماعيل بطل الرواية من اسم صديق له يدعى إسماعيل كامل، كان آخر منصب شغله هو سفير مصر فى الهند، فقد كان يمثل – فى نظر يحيى حقى – محاولة المزاوجة الحقّة بين الشرق والغرب.

ويمضى قائلا إن اسمه لا يكاد يذكر إلا ويذكر معه (قنديل أم هاشم) كأنه لم يكتب غيرها، وكان يضيق بذلك أحيانًا، ولكن كثيرين حدّثوه عنها واعترفوا بعمق تأثيرها فى نفوسهم. ومنهم أديب يمنى قال له: (لقد أحسست أنك تصفنى حين أعود من القاهرة إلى اليمن). وقال له بائع كتب قديمة (مش القصة اللى فيها واد بياكل بفتيك فى أوربا وأهله بياكلوا طعمية فى مصر!!).

ويكشف يحيى حقى السر بقوله: (حين أحاول البحث عن سبب قوة تأثير قنديل أم هاشم لا أجد ما أقوله سوى أنها خرجت من قلبى مباشرة كالرصاصة، وربما لهذا السبب استقرت فى قلوب القرّاء بالطريقة نفسها).

والتبريـــر الذى يقدمه يحيى مقنع إلى حد كبير، فما خرج من القلب ذهـــب إلى القلـــب فيما يقول القدماء، والروايـــة التى خرجت من القلب مباشرة كالرصاصة، مشـــحونة المعانى والدلالات، بالغة التكثيف الذى يقـــول الكثير من الـــدلالات بأقل القليل من الكلمات، لابد أن تنجح فى أن تنقل إلى مَن يقرأها بعض ما شعر به الكاتب من احتدام وتوتّر وتفجّر وتوّهج أثناء فعل الكتابة. ولكن المؤكد أن ما خرج من قلب يحيى حقى مـــا كان يخاطـــب كل هذه القلـــوب التى تأثرت بروايتـــه، والعقول التى استجابت إليها، إلا لأنها لمست الأوتار الحسّاسة فى هذه القلوب والعقول.

ويعتقد الناقد الكبير الدكتور جابر عصفور أن البعد الخاص بالعلاقة المتوترة بين الشرق والغرب ينطوى على سبب من الأسباب التى تجعل لرواية يحيى حقى جاذبيتها، خصوصا أن بطلها إسماعيل ينتسب إلى أصول زراعية هاجرت إلى القاهرة، وعاشت فى حى (السيدة زينب) لأنه الحى الذى يصل بين الأسرة الزراعية الأصل وجذورها، وذلك عن طريق صنف التجارة التى اختارها والد إسماعيل الذى نراه فى الرواية، وعن طريق الوافدين على السيدة (أم العواجز) من الذين يطلبون عونها فى قضاء الحاجات، قادمين إليها من الريف، ومن الأحياء الفقيرة للمدينة، جالبين معهم عاداتهم وتقاليدهم ومعتقداتهم ولهجاتهم.

والنتيجة هى الجدارية التى يصنعها قلم الكاتب المقتدر الذى عاش طفولته الدالة التى أعيد إنتاجها بما أكسب الرواية حميمية خاصة فى واقعيتها التى لا تتردد فى استخدام العامية بالرغم من (حنبليتها) الدالة فى استخدام تراكيب اللغة الفصحى وصياغاتها الأسلوبية.

هذه الواقعية الحميمة يشعر بها كل من يقرأ الرواية، ويكون على شيء من الألفة بالتاريخ الاجتماعى لسكان السيدة زينب، فالشيخ رجب – والد إسماعيل البطل – ترك قريته وقدم إلى القاهرة معه والده للتبرّك بزيارة آل البيت، ودفعه أبوه – فى الزيارة الأولى لمسجد السيدة زينب – ليهوى معهم على عتبة المسجد الرخامية يرشقها بقبلاته، فينظر إليهما (أولاد البلد) باسمين لسذاجة هؤلاء القرويين، ورائحة اللبن والطين والحلبة تفوح من ثيابهم. وتجذب (السيدة زينب) الأب إليها، فيستقر فى القاهرة سعيًا وراء الرزق، ويسكن بالقرب من حاميته.

نظرة على الشرائح الدنيا

ويبـدأ إسماعيل خطوات التعليم المدنى فـى المدارس الأميرية تعينه تربيته الدينية وأصلـه القروى، فيمتاز بالأدب والاتزان وتوقير معلميه، مع حشـمة وكبر وصبر. إن حرم التأنـق لم تفته النظافة. وهو فوق ذلك أكثر رجولة وأقوم لسـانا وأفصح نطقا من زملائه (المدلعين) أولاد أفندية المدينـة المبتلين بالعجمة وعجز البيان، فتعلقت به الأسـرة، كما تتعلق أسـر الطبقة الوسطى الصغيرة بأبنائها الذين يظهرون تفوقا فى التعليم، ويجسّدون حلم الأسرة فى الارتقاء الطبقى الذى ظل التعليم المدنى وسيلته الأولى لدى أسـر الشرائح الدنيا من الطبقة الوسطى المصرية. ويظهر هذا التعلق فى توقير إسماعيل، وتدليله، وتخصيص أطايب الطعام والشراب لـه. إذا جلس للمذاكرة خفت صوت الأب، وهو يتلو أوراده، إلى همس يـكاد يكون ذوب حنان مرتعش، ومشـت الأم علـى أطراف أصابعها،

حتى فاطمة النبوية – بنت عم إسماعيل، اليتيمة أبًا وأمًا – تعلمت كيف تكف عن ثرثرتها، وتسكن أمامه فى جلستها صامتة، تسهر معه كأن درسه درسها، متطلعة بعينيها المريضتين المحمرتى الأجفان، وتظل الأسرة كلها محيطة بإسماعيل الذى يذاكر إلى أن يأوى إلى فراشه، وعندئذ فحسب، تشعر الأسرة بأن يومها انقضى، وتبدأ تفكر فيما يلزمه فى الغد. كما لو كانت كل حياتها وقفا على توفير راحته، ودفعه إلى طريق النجاح، فهو أمل الأسرة فى مستقبل آخر، ينتقل بها اجتماعيًا وطبقيًا وثقافيًا.

وسنة بعد سنة ينجح إسماعيل، ويفوز بالأولوية، ويشارك الجيران بالفرحة.

ويقترح البعض على الشيخ رجب أن يذهب ابنه إلى أوربا، ويقبل الأب الذى لايزال يحلم بأن يرى ابنه طبيبًا، مدركًا أن هذا الحل سيكلفه من عشرة إلى خمسة عشر جنيهًا فى الشهر، غير ما يلزم الابن فى أول الأمر من نفقات الطريق وثياب تقيه من البرد. ويتوكل الأب على الله، وببركة أم العواجز، وضوء زيت القنديل الذى لا يفارق أسطر الرواية من أولها إلى آخرها. وينتقل إسماعيل إلى (بلاد برة).

لقاء الشرق والغرب

كانت (قنديل أم هاشم) تعبيرًا عن الآثار النفسية العاصفة، فى وجدان المثقف العربى ووعيه، نتيجة لقاء الشرق بالغرب، وتفاعلات اللقاء داخل المثقف الذى لابد أن ينقسم على نفسه، انقسامه على ما جاء منه، وما ذهب إليه، وما عاد إليه فى الوقت نفسه.

وبالرغم من أن إشكال العلاقة بين الشرق والغرب، من حيث هو تجربة، واحد فى كل الأعمال الإبداعية التى تقاربه، من حيث هو موضوع، فإن المعالجات المختلفة التى تبدو بها ملامح الإشكال مغايرة فى كل حالة، وحسب كل عمل إبداعى يجسّدها، ولكن الوحدة فى البنائية للإشكال تفرض عناصر متكررة تظل ثابتة فى كل عمل إبداعى من الأعمال الروائية التى تعالج مشكلة العلاقة بالآخر أو الصدام الحضارى بين الشرق والغرب. ويمكن أن أشير من هذه العناصر إلى اثنين أساسيين فى دلالاتهما ووظائفهما البنائية داخل الأعمال الإبداعية.

العنصر الأول هو عنصر الرحلة التى هى انتقال فى الزمان والمكان والوعى على السواء، والرحلة سفر، والسفر تحوّل وتغيّر، أو التحوّل والتغيّر يتم ما بين نقطة الانطلاق ونقطة الوصول فى مستوى، كما يتم ما بين نقطة الوصول ونقطة العودة فى مستوى ثان. وهناك، بالطبع، التناقض الواقع بين نقطة الابتداء فى الرحلة، حيث التخلف المادى مقرون بالتخلف الفكرى فى نقطة الابتداء فى الرحلة، والتقدم المادى مقرون بالتقدم المعنوى فى نقطة الوصول، فالمسافة بينهما مسافة بين متعاديين، أو بين شاطئين لا يلتقيان، أولهما لا يعرف تخلّفه إلا بواسطة مَن يقوم بتمثيله فى الرحلة، ويرى واقع هذا التخلف فى مرآة الآخر، أو فى مرآة العالم الجديد الذى ينتقل إليه ويصيبه بالصدمة والدهشة والحيرة، فارضًا عليه أن يختار – على نحو شعورى – ما بين الضفة التى جاء منها، والتى أصبحت مقرونة بالتخلف. والضفة التى وصل إليها والتى أصبحت مقرونة بالتقدم. ولذلك تغدو العودة فى الرحلة نقيضًا للذهاب، فهى الوعى مضافًا إليه العلم المادى وقيم التحضّر التى

تجعل من العائد غريبًا فى موطنه، مغتربًا عن عاداته البالية وقيم تخلّفه التى أصبح يراها على نحو مفارق، احتجاجى، أو عدوانى، رافضًا فى كل الأحوال بقاء الأوضاع على ما هى عليه قبل الرحلة.

أما العنصر الثانى، فهو التقابلات الحديّة المقترنة بالرحلة نفسها، أى بحركتها بين نقيضين لا يلتقيان ماديًا، لكنهما يمكن أن يلتقيا معنويًا أو فكريًا، شريطة أن يجذب الطرف الأقوى إليه الطرف الأضعف، فيستوعبه، أو يسهم فى تحوّله على مستويات كثيرة. والتحوّل هنا يتم على المستوى الرمزى الذى جعل من حضارة الضفة الأخرى للغرب متمثّلة فى امرأة، ومن حضارة الأنا للشرق متمثلة فى رجل. والمعنى الرمزى للمرأة قرين الغواية التى تجذب إليها الذكر، فتخرجه من عالمه الساكن الجامد الذى كان يتقوقع فيه إلى عالم آخر أكثر تقدمًا وحركة وحيوية. ولذلك يكثّف التضاد بين الأنثى والذكر التقابلات الأساسية الموجودة فى إشكال العلاقة بين الشرق والغرب. فالرحلة إلى الغرب مقرونة دائمًا بالحركة بين متقابلين على مستوى المكان والزمان والقيمة. وتتصاعد هذه الحركة مع الحضور الرمزى للمرأة الذى هو نوع من الغواية التى تجذب بها مباهج الغرب المرتحل من الشرق. ولا تخلو هذه الغواية الرمزية من المعنى الجنسى الذى يتحوّل إلى تمثيل لمبدأ الرغبة، أو شوق الوصال الذى لا يتحقق تجسيدًا للمبدأ نفسه.

طائر من الغرب

وقد تحدث توفيق الحكيم – فى (عصفور من الشرق) و(رسائل زهرة العمر) على السواء – عن هذه المباهج بطريقته التى أحالت الغرب

إلى كون رومانتيكى مثالى، تتجسّد مباهجه فى المرأة التى أحبّها محسن، والتى لم يجد أفضل ما يهديه إليها سوى طائر ينقل إليها على نحو رمزى مشاعره مع الزهور التى تحيط بشرفتها. وحتى عندما يعود محسن (قناع الحكيم) إلى بلده، بعد اكتمال شعائر الرحلة، فإنه يظل معلّقًا بالضفة الأخرى من البحر المتوسط، حيث باريس (فترينة العالم... الواجهة البلورية التى تعرض خلفها عبقرية الدنيا). ويؤدى به هذا التعلق إلى أن يعيش حياتين فى وطنه الذى أصبح يرفضه، ويتمنى لو استبدل به نقيضه الذى لا يكفّ عن الحلم به، فيعيش فى الظاهر كما يعيش الناس فى بلده مصر. أما فى الباطن فيعيش فى أوربا حيث آلهته الجديدة وعقائده ومثله العليا، الأمر الذى يؤدى إلى الصراع بين الحياة الظاهرة والحياة الباطنة، الصراع الذى يسعى فيه كل طرف إلى أن يسود، وذلك بالقدر الذى تسعى به ثوابت الواقع إلى الدفاع عن ثباتها، ومهاجمة الخطر الذى يهدد الثبات بالتغير، والسكون بالحركة، خصوصًا فى تلهّف الذات التى غَوَتْ إلى أن تستبدل بمظاهر التخلف علامات التقدم.

رؤية جديدة

هذا الصراع هو الذى عاشه الدكتور إسماعيل - بطل (قنديل أم هاشم) - بعد عودته من الغرب، إنجلترا، طبيبًا مشهودًا له بالكفاءة فى العيون، وذلك بعد أن قضى سبع سنوات (لاحظ دلالة الرقم!) تبدّل فيها حاله، كما لو كان صعد من الأرض السابعة إلى السماء السابعة، فوصل إلى ما لم يكن يدور بخلده، أو يتخيله. ولم يعد ذلك الفتى الذى كان

عليه وقار الشيوخ حين صعد سلم الباخرة، بطىء الحركة، غرير النظرة، أكرش، ساذجًا، كل ما فيه ينبئ أنه قروى مستوحش فى المدينة.

وليس أدل على ذلك من (القبقاب) الذى حمله فى أمتعته، فقد سمع من الشيخ رجب أن الوضوء فى أوربا متعذّر لاعتياد الناس لبس الأحذية فى البيوت، ولم تخل الأمتعة من السراويل الطويلة ذات التكة المحلاوى، وسلة ملأى بالكعك و(المنين) من عمل أمه وفاطمة النبوية. وما إن تصل الباخرة إلى غايتها حتى تبدأ رحلة التحوّل المقترنة بالعبور من الضفة الجنوبية للبحر، حيث الشرق، إلى الضفة الشمالية، حيث الغرب. ويتراكم التحوّل عبر سبع سنوات.

وتعود الباخرة من الغرب إلى الشرق، لكن بعد أن تغير إسماعيل تغيرًا جذريًا. فيهبط من سلم الباخرة قفزًا، مرفوع الرأس، متألق الوجه، سمهرى القامة، سريع الخطو، واثق النظرة كل ما فيه ينبئ بالتفوّق العلمى الذى حققه، والتغير الحضارى الذى اكتسبه، والتبدّل العميق الذى أصاب شخصيته، كان عفًا فغوى، راقص الفتيات. لكن هذا الهبوط يكافئه صعود لا يقل عنه جدة وطرافة، فقد تعلّم كيف يتذوّق جمال الطبيعة، ويتمتع بغروب الشمس ويتفوّق فى علوم الطب، وبخاصة طب العين.

وكانت (مارى) التى تكثّفت فيها صفات الغرب دليله ومرشده، علّمته أن يكون مشجبه هو ذاته، وأن يتمرّد دائمًا على القيود، وأن ينبذ العواطف الشرقية المرذولة لأنها غير علمية وغير منتجة.

ويصل إلى داره فيروّعه الفقر الذى بدت عليه، لم يكن يعلم أن أباه انتكست موارده المالية فى سفره، لكنه ظل حريصًا على أن يكمل ابنه

تعليمه، وظل إسماعيل يلهو فى اسكتلندة مع رفيقته، يأكل البفتيك، وأبوه قعيد الدار، عشاؤه طعمية أو فجل. وتأتى فاطمة، كى تقطر لها أمها من زيت قنديل أم هاشم فى عينيها، فقد تعوّدوا على بركة الزيت، ونشأ هو شخصيًا على هذه البركة. ولكن وقد حدث له ما حدث من تحوّل، فإنه يقفز من مكانه كالملسوع، ويوقف يد أمه، ويحل الرباط حول عينى فاطمة، فوجد رمدًا أتلف الجفنين وأضرّ بالمقلة، لو وجد العلاج المهدئ المسكّن لتماثلت للشفاء، ولكنها تسوء بالزيت الحار الكاوى، فيصرخ فى أمه، ويقذف بزجاجة الزيت وبركة أم هاشم على السواء.

وتدهش الأسرة التى ظلت طوال عمرها (تكالها على الله وعلى أم هاشم). وتصدم صدمة لا تقل عن صدمته. ويسأل الأب غاضبًا: أهذا ما تعلمه ابنه فى بلاد بره؟ الكفر؟! أما هو فيمضى فى ثورته، وقد انتابه غضب مجنون عارم. ويخرج إلى الميدان فلا يرى فى المصريين المحتشدين فيه سوى جنس سمج ثرثار أقرع أمرد. عار حاف، بوله دم، وبرازه ديدان. يتلقى الصفعة على قفاه الطويل بابتسامة ذليلة تطفح على وجهه، ومصر؟ قطعة (مبرطشة) من الطين. جمود يقتل كل تقدم، وعدم لا معنى فيه للزمن. وينفلت من الزحام، هائجًا، متوجها إلى الجامع، ويدخله، فيجد المقام يتنفس بدل الهواء أبخرة ثقيلة من عطور البرابرة. والقنديل يرسل شعاعه إعلانًا قائمًا للخرافة والجهل.

وحول المقام أناس كالخشب المسندة، وقفوا مشلولين متشبّثين بالأسوار. ويفقد وعيه، ويصيبه حال من الجنون العارم، فيهوى بعصاه على القنديل، فيتحطّم، ويتناثر زجاجه، وتهجّم عليه الجموع، وتضربه

الجماهير، ويدوسونه بالأقدام، ويسيل الدم من رأسه على وجهه، وتتمزق ثيابه، ولا ينقذه من الموت، سوى الشيخ دردير الذى يستخلصه من غضب الناس، ويحمله إلى الدار، ويضعونه على الفراش وتجتمع الأسرة حوله تبكى صوابه المفقود.

صراع مع المرض

وعندما يفيق إسماعيل من مرضه العصبى، وتبرأ جراحه، يخرج إلى الأصدقاء والزملاء، ويستعين بأحدث الآلات، ويأخذ فى علاج فاطمة التى عالج فى أوربا أكثر من مائة حالة مثلها، فلم يخنه التوفيق فى واحدة. فلماذا لا ينجح مع فاطمة أيضًا، وسلمت الفتاة إليه نفسها، لا يهمها مرضها بقدر ما يهمها أن تكون بين يديه موضع عنايته. ولكنها لا تشفى، بل تستيقظ ذات صباح وهى تفتح عينيها ولا ترى، فقد انطفأ آخر بصيص تتعزّى عليه، ويجن إسماعيل، ويهرب إلى الميدان، ويظل هاربًا، إلى أن يأتى رمضان، وتحل ليلة القدر.

ويرى إسماعيل النور الذى غاب عنه دهرًا، فيفتح له روحه وقلبه، مدركًا أن لا علم بلا إيمان، وأنه فشل لأن فاطمة لم تؤمن به، وإنما كان إيمانها ببركة السيدة زينب وحدها وكرمها.

ويدخل إسماعيل المقام، ممارسًا شعيرة مضادة لشعيرة دخوله التدميرى السابقة، فقد أضاء النور قلبه، كما أضاء النور قلب نعيمة العاصية التى تاب الله عليها بعد عصيان سبع سنوات، سبع سنوات موازية للسنوات التى قضاها إسماعيل فى الخارج، والتى بدت – فى المقام – كأنها سبع سنوات من العصيان الموازى. ويرأف به الشيخ

درديرى، ويستجيب إلى طلبه فى أن يمنحه شيئًا من زيت القنديل، خصوصًا أن الليلة ليلة القدر وليلة الحضرة. ويخرج إسماعيل من المقام، مشحونًا بالنور الذى انطوى عليه، والذى أحال ظلمة روحه إلى ضوء، فيرى كل شيء مختلفًا. ويعود إليه وعي ابن الحى الذى لابدّ أن يقف إلى جوار أهله، محتفيًا بهم كما هم،وبادئًا من واقعهم، غير منكر لما ظلوا يعيشون عليه من معتقدات، أخذ هو يستعيد معنى الإيمان بها.

ويبدأ فى علاج فاطمة من جديد، مستمسكًا من علمه الجديد بروحه وأساسه، معتمدًا على الله، فبارك الله فى علمه ويديه. واستجابت فاطمة التى جاء لها بزيت القنديل، بركة أم هاشم، وينجح العلاج الذى يجمع ما بين العلم والإيمان، وتتحوّل فاطمة نفسها على يديه، بعد أن أخذ يعلّمها كيف تأكل وتشرب، وتجلس وتلبس. ويقوده شفاء فاطمة إلى شفاء غيرها، فاتحًا عيادة للفقراء من الفلاحين الذين أراد أن يعود إليهم معينًا، منتميًا، كأنه القطرة التى تعود إلى أصلها فى البحر، ويتزوج بفاطمة، وينجب منها البنين والبنات، ويعيش معها ومرضاه فى (تبات ونبات).

نهاية صادمة

هكذا، تنتهى حكاية الدكتور إسماعيل فى (قنديل أم هاشم). نهاية لا تخلو من الصدمة، أو من إحباط التوقّع، خصوصًا لقارئ قرأ قبل ذلك (عصفور من الشرق) وهام مع رسائل محسن إلى أندريه التى جمعها توفيق الحكيم فى (زهرة العمر). ويبدو الأمر – من هذا المنظور – كما لو كان يحيى حقى يخلق شخصية هى على النقيض فى التكوين وفى

المسار. وبالفعل، فإن إسماعيل نقيض محسن فى النشأة. الأول ابن المدينة الذى ارتحل عنها إلى باريس فوجد فيها النور الذى ظل يحلم بأن ينقل بعضًا منه إلى موطنه المظلم الذى عاش فيه حالمًا بباريس (المحبوبة). وظلت رسائله إلى أندريه تطلب المدد الروحى من النور فى صحراء وطنه، كما ظل على يقينه أن (النور يأتينى من الشاطئ الآخر... المائج بأضواء الحياة الفكرية). ومحسن رومانتيكى حتى النخاع، نراه فى المشهد الأول من (عصفور من الشرق) يمضى حالمًا تحت المطر، ممسوسًا بالفنون التى غذت روحه، لا يعرف سوى الوصل الروحى بالمحبوبة التى يفنى فيها.

وحتى عندما يتمرّد محسن على الجانب الظالم من علاقات رأس المال فى باريس، نتيجة صداقته بالعامل أندريه والمهاجر الروسى، فإنه يظل مؤمنًا بأن نور الحضارة الباريسية يغلب ظلمتها. وإشعاعه لابد أن يبسط نفسه على وطنه المتخلف، ففى ذلك السبيل الوحيد إلى التقدم، واكتساب (مباهج الآداب العصرية) التى أشار إليها الشيخ رفاعة الطهطاوى.

وإسماعيل نقيض محسن من هذا المنظور، فهو لا يخلو من ملامح واقعية، تباعد بينه والنموذج الرومانتيكى الذى يتجسّد فيه محسن. ولذلك نراه أول ما نراه فى طريقه إلى ميدان السيدة زينب، ساعيًا بين (ما شا الله) بائعة الطعمية والبصارة والأسطى حسن الحلاق، والشحاذين الذين يحيطون بأبواب المقام، وهدير أصوات الباعة، والشابة التى تنبت فجأة وسط الحارة عارية أو شبه عارية، صوتها الصارخ يجذب الوجوه للنوافذ، وبائع الدقّة الأعمى الذى لا يبيع شيئًا إلا إذا أقرأه الشارى

السلام. فيقرئه وراءه الصيغة الشرعية للبيع والشراء. وإسماعيل يتحرك وسط هذا المشهد المزحوم بتفاصيل تبدو معادية تمامًا، أو نقيضًا حادًا للرومانتيكية، وينسرب فى هذه التفاصيل عطر يشى بحضور مقام السيدة التى نشأ الجميع فى حراستها – بعد الله.

ويتحول فشل التحدى الأول لإسماعيل إلى كارثة تهزّه من الأعماق، وتضع كل ما تعلمه من الغرب موضع المساءلة، المساءلة التى تمتد عبر معاناة روحية تنتهى باكتشاف النور الذى كان موجودًا منذ البداية، فى الداخل لا الخارج، والذى كان التخلى الكامل عنه تحويلا للعلم المكتسب إلى طائر بجناح واحد. وينتهى الصراع لا برفض الواقع الفعلى كما فعل محسن توفيق الحكيم، وإنما باكتشاف العنصر الروحى الخلاق فى هذا الواقع الذى يرمز إليه الحضور المضىء للقنديل، الحضور الذى يمتد إلى الزيت الذى يؤمن ببركاته مَن يقبلون عليه.

ويعود إسماعيل إلى توازنه عندما يستعيد نوره الداخلى، فيلجأ إلى النور الخارجى للقنديل بوصفه معادلا للقيم الروحية الدينية العميقة التى تغمره، والتى توازى ما يغمر الميدان كله من شهيق وزفير عميقين يجوبان المكان والزمان كغمرة الضوء التى تتأرجح فوق القبة، كأنها شارة العلم الذى أصبح قرين الإيمان الروحى.

* * *

الفصل الثالث

العربى بين كراهية الأجنبى وعقدة الخواجة

منذ نهاية القرن الثامن عشر وتحديدا منذ أن وطئت جيوش الحملة الفرنسية أرض مصر فى عام ١٧٩٨م وحتى نهاية العقد الأول من القرن الحادى والعشرين ظلت العلاقة بين الشرق والغرب تمثل هاجسا ملحا بين الجانبين، ربما ازدادت حدته مع تأزم الموقف بين الطرفين عقب أحداث الحادى عشر من سبتمبر وغزو العراق وأفغانستان وظهور ما يعرف بالإسلام فوبيا «الخوف من المد الإسلامى» واشتعال المواجهة بين إيران والغرب.

وبرغم أن الأدبيات العربية حفلت بمناقشات ودراسات حول رؤية الآخر لنا، أو بمعنى أصح صورة الشرق فى أدبيات الغرب سواء من خلال الدراسات الاستشراقية أو كتابات الرحالة أو الأعمال الأدبية التى كان الشرق مسرحا لأحداثها أو تأثر الكاتب بأجواء الشرق نتيجة لإقامته فيه وتجلى ذلك فى جزء من العمل الأدبى سواء من خلال المكان أو الشخصيات مثلما ظهر فى رباعيات داريل أو أشعار كفافيس وغيرهما من الكتاب، أو فى دراسة أدوار سعيد عن الاستشراق، وبرغم ذلك كله فإن رؤية الشرقى للغرب وعلاقته به والمتغيرات التى طرأت على هذه الرؤى التى تعددت باختلاف الاجيال وتغير الظروف والملابسات التى أحاطت بها لم تحظ بنفس القدر من الدراسة والاهتمام سواء على المستوى الثقافى أو الإعلامى.

ولعل أصدق مثال على ذلك كم الدراسات والمقالات التى تناولت صورة العربى فى المجتمعات الغربية منذ أحداث سبتمبر والتركيز على تغيير الصورة النمطية التى كرس لها الإعلام الغربى عن العرب عموما والمسلمين تحديدا والتى لايقابلها فى حدود معلوماتى سوى عدد قليل من الدراسات الأدبية التى ركزت على صورة الغرب فى عيون المبدعين العرب، مثل دراسة إبراهيم أبو الغد وهشام شرابى عن المثقفين العرب والغرب وكتاب د. رشيد العنانى تصورات العرب عن الغرب ـ مواجهات الشرق والغرب فى الرواية العربية.

ويقول رشيد عنانى «أستاذ كرسى الأدب العربى الحديث بجامعة اكستر بإنجلترا» إن البداية كانت مع وصول الحملة الفرنسية لمصر.. عندها أدرك الشرق أن هناك عالما فيما وراء حدودهم يعيش مرحلة تاريخية مختلفة ويطبق قواعد أخرى للحياة تتجلى فى نظم التعليم والقضاء والاهتمام بالعلوم. فى تلك اللحظة يجسد الجبرتى ومعاصروه المعادلة المتمثلة فى الانبهار المقترن بالخشية والتوجس.. فالجبرتى الذى يتجلى انبهاره بتحويل قصور المماليك لمكتبات وبالتجارب العلمية والنظام القضائى الذى مثل أمامه سليمان الحلبى عقب قتله كليبر، هو نفسه من يصف جند الحملة بأنهم جند إبليس عندما اقتحموا ساحة الأزهر..

«ويستطرد د. العنانى قائلا» هذا التوجس توارى قليلا فى بقية القرن التاسع عشر قبل أن تظهر بوضوح الأطماع الاستعمارية فى الشرق لنشهد كتابات تشى بالانبهار بالغرب والرغبة فى التلقى عنه وتجلت فى إنتاج أحمد فارس الشدياق ورفاعة الطهطاوى وعلى مبارك وفرانسيس مراش

ونيقولا الترك وبيرم التونسى وغيرهم ممن رأوا فى الغرب نموذجا للتمدن والحضارة العقلانية التى لابد من اقتباسها ونقلها للشرق.

ومع ظهور المرحلة الاستعمارية وبدء سقوط بلدان الشرق فى قبضة المحتل الأوربى اقترن الإعجاب والانبهار بالحضارة الغربية بحالة من الانتقاد والنقمة وظهور متضادات من قبيل روحانيات الشرق مقابل مادية وجمود الغرب ومن أبطال هذه المرحلة جورجى زيدان وتوفيق الحكيم ويحيى حقى وأحمد أمين وغيرهم».

واتسمت مرحلة الاستقلال فى كتابات الأدباء العرب، مثل عملى يوسف ادريس «السيدة فينا»، و «سره الباتع»، بحس افتخارى ضد المستعمر ما لبث أن تراجع بعد نكسة ٦٧ وانهيار المشروع القومى وتجلى ذلك فى عدد من أعمال حنا مينا والطيب صالح وفتحى غانم وغيرهم.

ويرى د. رشيد العنانى أن رواية أصوات لسليمان فياض التى ظهرت عام ٧٢ تمثل رواية فارقة حيث يتجلى فيها نقد الشرق وجلده لذاته من خلال تصوير الروائى للمرأة الأوربية سيمون التى تزور قرية زوجها بصورة ايجابية فى مقابل رجال ونساء القرية المتشحات بالسواد، حيث يجمع كلاهما على استلاب ومحاصرة سيمون التى تمثل كل جماليات الحضارة الغربية والتى باتت موضع شهوة كل رجال القرية وحسد نسائها لينهى الأمر بموتها، وهذا الموت يعكس فى طياته انتحارا رمزيا للشرق يتجسد فى إجابة الطبيب على المأمور عندما سأله عن شهادة الوفاة بقوله «شهادة وفاة من.. موتها أم موتنا نحن».

ولقد صورت السرديات العربية فى جزء غير قليل منها بالفعل الغرب على أنه أنثى تمتاز بالقوة والجمال والمكر وتحاول الإيقاع بالشاب

العربى الذى يرفضها فى نهاية الأمر ويعود إلى المرأة الشرقية، وهذه الصورة معاكسة للصورة التى رصدها أدوار سعيد فى كتابات الاستشراق والتى صورت الشرق فى صورة أنثى غامضة تجذب الغربى بسحرها لتظل الصورة شرقا غامضا كأنثاه وغربا مغويا كأنثاه أيضا.

وكان الكاتب الكبير الراحل توفيق الحكيم من أكثر المعجبين بالغرب وقد اعترف فى مقابلة أجريت معه أنه كتب (عصفور من الشرق) بهذه الطريقة دعما للروح الوطنية. كذلك ففى نفس العام الذى ظهرت فيه (عصفور من الشرق) كتب طه حسين (كتاب مستقبل الثقافة) الذى أوضح فيه أن المظاهر المادية التى تتسم بها الحضارة الغربية ليست مقصورة عليه وأن بعضها موجود فى الشرق، وقال إن الأدب والفكر الغربى نتاج الخيال وإن الديانات الشرقية موجودة فى الغرب وبالتالى فإن فكرة المادية البحتة التى يتم إلصاقها بالغرب ليست صحيحة.

أما عند يحيى حقى فنجد نوعا من التوازن فى الرؤية، حيث كان يحاول أن يجد المعادلة الصحيحة فكريا ويؤمن بالتحول التدريجى ويركز على أهمية العنصر الوجدانى والقناعة بجدوى العلاج عندما أدخل عنصر الإيهام وأعتقد أن رؤية يحيى حقى كانت جديدة وصادقة.

وبعد انهيار المشروع القومى وتحول الهجرة لحلم بالنسبة للكثيرين من الملاحظ وجود مقارنة بين نمط الحياة فى الشرق والغرب (كما يظهر فى أعمال حنان الشيخ وغيرها) والقيم التى قدمها الملجأ الأوربى وغالبا ما يظهر فى هذه الأعمال احتفاء بالقيمة الأوربية وهى الأعلى صوتا.

بمعنى أنه قد حدث تحول جذرى فى الرؤية فأصبح الآخر وتحديدا أوربا (وليس الأمريكتين) ملجأ من استبداد الشرق وضيق سبل العيش

وهذا تحول جذرى فى الرؤية كما تظهر الدعوة لتبنى المثل الأوربية فى الحياة سواء فى الداخل أم الخارج وبالتالى لايمكن أن نجد الآن ما يشبه ما كتبه الحكيم أو الطيب صالح فى موسم الهجرة للشمال.

ويعتقد «رشيد» أن الحوار بيننا كشرقيين، كعرب، كمسلمين وبين القضايا الغربية يجب أن يكون على أساس الحوار بين قيم وطرق حياة. إذا تم النظر للقضية على هذا المستوى، كل المشاكل الأخرى ستحل مشكلتنا منذ مائتى عام منذ إدراكنا لوجود حضارة مختلفة، أننا نعيش حالة فصام الشخصية لأننا أدركنا منذ الجبرتى أنه لكى نكون أندادا لهم يجب أن يكون لدينا ما عندهم. وأننا نظرنا لظواهر الحضارة الغربية من أول معدات ما حمله نابليون من أجهزة حتى أعقد المنجزات العلمية الآن دون أن ندرس ونتعامل مع أسسها الفكرية والفلسفية.

ويرفض الكاتب والمفكر الكبير الدكتور جلال أمين المنطق الذى تناول به كثير من الكتاب والفنانين العلاقة بالغرب فى أعمالهم ويحكى عن تجربته الشخصية وموقفه من هؤلاء فيقول: » فى مجتمع أغلب أفراده من الأميين وأنصاف المتعلمين، ولدى معظمهم استعداد قوى للإصابة بعقدة الخواجة، كان لا بد أن يكتشف بعض المثقفين أن من الممكن استغلال هذا الوضع لصالحهم، بممارسة وسيلة أو أخرى من وسائل الاحتيال، ليس كلها على نفس المستوى من اللا أخلاقية، بل قد يفعل بعضهم هذا دون وعى وبحسن نية، ولكن منهم أيضا ضعيفى الخلق بالسليقة، ومن ثم يمكن أن يمارسوا هذا الاحتيال عن وعى كامل بما يصنعون.

كان من الطبيعى أيضا، منذ أن تخلصت أنا إلى حد كبير من عقدة الخواجة (دون أن أستطيع الزعم بأنى تخلصت منها تماما) وأدركت

أهمية احترام الهوية، أن ألاحظ هذه الأمثلة المتكررة فى حياتنا الثقافية، من أمثلة الاحتيال عن طريق الاقتباس من الغرب، أو التظاهر بالاقتباس منه، وادعاء التفوق عن طريق التشبه بالغربيين بشكل أو آخر، مما لم أكن ألاحظه أو ألتفت إليه عندما كانت عقدة الخواجة قوية لدىّ.

إن أمثلة الاقتباس من الغرب فى حياتنا الثقافية كثيرة وقديمة، ترجع إلى الثلث الأخير من القرن التاسع عشر على الأقل، وقد مارسه بعض كبار كتابنا الكبار وبعض فنانينا العظام، ولم يكن هذا الاقتباس دائما مضرا، حتى لو كان الدافع النفسى شعورا بالنقص.

فطه حسين وتوفيق الحكيم مثلا، فعلا ذلك منذ نحو مائة عام مع بعض النتائج الباهرة، وإن كانا قد ذهبا أحيانا فى ذلك إلى أبعد من اللازم، كما أدرك الآن ولم أكن أدركه عندما قرأتهما فى مطلع الشباب.

إن كتاب «زهرة العمر» مثلا لتوفيق الحكيم، أثار حماسى بشدة عندما قرأته فى مطلع الخمسينيات، ولم أكن قد تجاوزت الخامسة عشرة من عمرى، ولكنى وجدته عندما قرأته مرة أخرى بعد أن تجاوزت الستين، مثيرا للدهشة لما فيه من سذاجة سببها الافتتان الزائد عن الحد بأى شيء غربى. كذلك شعرت بالأسف لنفس السبب، عندما قرأت كتاب طه حسين «فى الشعر الجاهلى» بعد أن تجاوزت الخمسين.

وعلى الرغم من قدراتى على الاستمتاع بكل ما أنتجه محمد عبدالوهاب من موسيقى، فإنى أعتقد أنه أخطأ نفس الخطأ، وبدرجة كبيرة، فى أعماله التالية لانتهاء الحرب العالمية الثانية.

وقد اكتشفت نفس الخطأ لدى زكى نجيب محمود الذى لم يكن له، بالإضافة إلى ذلك، ما كان لطه حسين أو توفيق الحكيم أو محمد عبد الوهاب من مواهب.

ولكن أحدا من هؤلاء لم يكن محتالا، بل كانوا يفعلون ذلك مدفوعين باقتناع حقيقى بفائدته لنهضة المجتمع. وإنما أثار سخطى من اعتقدت أنه يقتبس ويتشبه بالغرب لتحقيق مصالح خاصة له، حتى ولو كان صاحب موهبة حقيقية.

شعرت بهذا مثلا لدى مشاهدتى لأفلام يوسف شاهين ابتداء من فيلم «وداعا بونابرت»، ذلك أنه بحدوث الانفتاح فى مصر فى منتصف السبعينيات، لم يكن هناك بد من أن يساير بعض المخرجين المصريين ما يحدث فى السينما الأوربية والأمريكية.

وكان من أبرز هؤلاء يوسف شاهين. كان يوسف شاهين قد أنتج فى الستينيات أفلاما جيدة، استقبلها الجمهور المصرى استقبالا حسنا واعتبرت من أفضل الأفلام المصرية (مثل الأرض وباب الحديد)، وكانت أفلاما ذات قصة واضحة ومفهومة، وتعالج مشكلات حقيقية تهم المصريين، فإذا به ينتج فى السبعينيات أفلاما، وإن كانت متميزة من حيث التكنولوجيا المستخدمة.

ومن ثم مُبهرة للعين، كانت أيضا مُبهمة المعنى، غير متسقة الأجزاء، ودون قصة واضحة المعالم، وبها جرعات من الجنس مختلفة الأنواع، يساير بعضها تصاعد الاعتراف بالعلاقات المثلية فى الغرب، بالإضافة إلى لمحات نرجسية تعكس إعجابا مفرطا بالنفس من جانب المخرج. لاحظت هذا لأول مرة فى فيلم «وداعا بونابرت» فى أواخر السبعينيات، ثم زاد نفورى مما أرى عندما رأيت فيلمى «المهاجر» و«المصير» فى التسعينيات، وتوقفت بعد هذا عن رؤية أى فيلم لهذا المخرج.

ولكن يوسف شاهين لم يكن بالطبع هو الوحيد فى هذا النوع من السلوك. فهناك من كتابنا المشهورين من اكتشف انبهار كثير من القراء ببعض التعبيرات الضخمة، التى يشعرون بأنها تدل على اتصال الكاتب بالحضارة الغربية بدرجة أكبر من اتصالهم بها، وبأنها تدل على أشياء عميقة ومهمة، وإن كانت مُبهمة ولا يعرفون معناها بالضبط، فملأوا مقالاتهم أو كتبهم بها، دون أن يقولوا فى الحقيقة أى شىء على الإطلاق.

ومن كتاب القصة والرواية من استخدم صيغا بالغة التعقيد، دون أن تكون لديهم فى الحقيقة أى قصة أو حكاية تستحق أن تروى، بل وقد لا تكون هناك قصة أو حكاية على الإطلاق، اعتمادا على أن هذا التعقيد سينجح فى إيهام القارئ بأن هذه الطريقة فى الكتابة، قد تكون أثرا من آثار الاطلاع على آخر مذهب أدبى تنتجه الحضارة الغربية، ولم تتح للقارئ المسكين فرصة للاطلاع عليه.

* * *

الفصل الرابع

الإسكندرية.. عاصمة الأجانب والسينما

كان لموقع الإسكندرية المتميز بحوض البحر المتوسط عامل مهم من عوامل انتقال كثير من مهاجرى الدول المطلة على البحر المتوسط كإيطاليا وفرنسا وسواحل البلقان فى اليونان وألبانيا.. وبالتدريج بعد أن كان الغرض هو التجارة واستخدام مدينة الإسكندرية كطريق مرور عالمى.. أقام هؤلاء المهاجرون بالمدينة وانصهروا مع أبنائها، وأصبحوا جزءا من كيانها الحضارى.. ومن المعروف أنهم كانت تربطهم علاقات وطيدة ببلدانهم ولذا كانوا يحضرون معهم كل المخترعات التى تتم فى أوربا، ومن هذه الاختراعات كانت السينما.

ظاهرة فوضى الإنتاج:

هناك إجماع على أن أول عرض سينمائى لأفلام لوميير الأولى بالعالم العربى تم فى الإسكندرية فى ٥ نوفمبر ١٨٩٦م.

ثم بدأت العروض تنتشر فى جميع أنحاء الإسكندرية وخاصة للجاليات الأجنبية.. فكانت العروض للجالية الفرنسية تتم فى «سينماتوغراف لوميير».. وكانت أولى العروض فى يناير ١٨٩٧م.

وكانت العروض التى تهم الجالية الإيطالية تتم فى «سينماتوغراف ايربانوراما» التى تم افتتاحها فى ١٧ أغسطس ١٩٠٦م فى شارع صلاح الدين.

وفى عام ١٩٠٦م استورد المصوران الإيطاليان «عزيز بندرتى» و «امبرتو ملافاس دوريس» الاسطوانات الناطقة للتعليق على الأفلام التى يعرضونها بدار العرض التى أقاماها فى ٢٩ نوفمبر ١٩٠٦م وهى «سينمافون عزيز ودوريس» بمحطة الرمل والموجودة مكانها الآن سينما ستراند، وكان يعمل معهما المصور «إلفيزى أورفانللى».

كما قام بعض المصورين الأجانب المقيمين بالإسكندرية فى عام ١٩٠٧م بإحضار أشرطة فيلمية من دول أوربا وخاصة فرنسا، وكانت مدة كل شريط ١٠ دقائق.. وقام أحد هؤلاء ويدعى «مسيو لاجارين» بإقامة دار عرض سينمائى باسم سينما «باتييه»، وقام بعرض الأفلام التى جلبها من فرنسا بغرض الإتجار والربح.. ثم قام بإحضار معدات تصوير وأخذ يسجل ويعرض الأحداث المهمة بمدينة الإسكندرية ومنها «عودة الخديوى من الآستانة» و «القداس بكنيسة سانت كاترين» و «حركة المسافرين بمحطة سيدى جابر».

كما قام عزيز ودوريس فى ٢١ يونيو ١٩٠٧م بتصوير «زيارة الخديو للمعهد العلمى بمسجد أبى العباس» – وقد جاء فى كتاب «تاريخ السينما المصرية» للمؤرخ أحمد الحضرى: «إن شريط زيارة الخديو للمعهد العلمى يعد أول تصوير سينمائى محلى فى تلك الحقبة» وتوالى بعد ذلك إنتاج الأشرطة الفيلمية للإيطاليين «لاريتشى، وبوتشينى، وأمبرتو دوريس»

شركات الإنتاج والاستديوهات:

عندما قامت الحرب العالمية الأولى، حدثت أزمة اقتصادية فى إيطاليا كان لها تأثير كبير فى صناعة السينما التى كانت تعتمد على

السوق المصرية فى توزيع أفلامها.. فقرر بعض رجال المال وبعض صغار صناع الأفلام العمل فى مدينة الإسكندرية كمكان بديل يواصلون فيه إنتاج أفلامهم وذلك لوجود جاليات أجنبية كثيرة وكبيرة بالإسكندرية وخاصة الجالية الإيطالية، فتم عقد إتفاق بين مسيو دوريس وبنك دى روما على تمويل إنتاج أفلامهم السينمائية، وكانت بداية تكوين أول شركة سينمائية فى مصر باسم «الشركة الإيطالية المصرية للسينما» وقد تكونت فى ٣٠ أكتوبر ١٩١٧م.

قامت بعد ذلك من ١٩٢٠م – ١٩٢٦م عدة شركات سينمائية مملوكة لأجانب مقيمين بالإسكندرية، من هذه الشركات:

شركة «كوندور فيلم» لصاحبيها إبراهيم وبدر لاما.
شركة «الفيلم الفنى» لصاحبيها شوتز وبوتشينى.
شركة «مؤسسات جومون» لتوزيع الأفلام الفرنسية فى مصر.

بعد تكوين «الشركة الإيطالية المصرية السينمائية» قامت بإنشاء أول استوديو سينمائى فى الإسكندرية عام ١٩١٧م، وقد أقامته على قطعة أرض مساحتها ٦٠٠متر مربع بمنطقة النزهة وأسمته «استوديو النزهة»، وكان أول إنتاج لهذه الشركة فيلم «شرف البدوى» ثم فيلم «الأزهار المميتة» وكان طول عرض كل فيلم قد بلغ عشرين دقيقة، وقد عرض الفيلمان فى أواخر عام ١٩١٨م بدار عرض «سانتكلير» بالإسكندرية، وفشل الفيلمان فشلا ذريعا، وقد شارك محمد كريم بالتمثيل فى هذين الفيلمين، وتوقفت الشركة عن العمل وأنهت أعمالها بالإسكندرية وأشهرت إفلاسها.

وقام المصور الإيطالى «الفيزى أورفانللى» بشراء كاميرات التصوير وآلات الطبع والتحميض من الشركة، ثم قام بإنشاء استوديو سيتنائى ضخم فى فيلا بشارع القائد جوهر بمنطقة المنشية، وشرع فى إنتاج الأفلام القصيرة. وفى عام ١٩١٩م استعان بزميل له يدعى «لاريتشى» ليخرج له فيلم «مدام لوليتا» وقام هو بالتصوير، وقد قام ببطولة الفيلم أعضاء فرقة دار السلام لصاحبها «فوزى الجزايرلى» الذى عمل بعد ذلك فيلم «ليلة فى العمر» من إخراج «الفيزى أورفانللى» وذلك عام ١٩٣٧م. وفى عام ١٩٢٠م أنتج فيلم آخر باسم «الخالة الأمريكية» وأخرجه «بون فيل» صاحب «سينماتوغراف راديوم» بشارع عماد الدين بالقاهرة، وقد قام «على الكسار» بأداء دور امرأة لأول مرة فى تاريخ السينما المصرية، وفى عام ١٩٢٢م عرض فيلم «خاتم سليمان» وقام بتصويره «الفيزى أورفانللى» وأخرجه «لاريتشى».

ثم أخرج «الفيزى أورفانللى» عدة أفلام فى بداية الثلاثينيات بعد أن نقل نشاطه إلى القاهرة، ومن هذه الأفلام:

ثمن السعادة عام ١٩٣٧م بطولة فاطمة رشدى وحسين صدقى.
خدامتى عام ١٩٣٨م بطولة مختار عثمان وسلوى علام.
يوم المنى عام ١٩٣٨م بطولة على الكسار وسلوى علام.
تحت السلاح عام ١٩٣٩م.
أحب العقل عام ١٩٤٠م.

صناعة النجوم والعصر الذهبى للسينما:

فى عام ١٩٢٦م وصل إلى الإسكندرية عن طريق الميناء بواسطة إحدى السفن شابان فلسطينيان قادمين من شيلى وهما (بدر لاما ١٩٠٧م – ١٩٤٧م) و(إبراهيم لاما ١٩٠٤م – ١٩٥٠م) انضما إلى جماعة «أنصار الصور المتحركة» التى تحولت بعد ذلك إلى شركة سينمائية عرفت باسم «مينا فيلم» وضمت كل هواة الفن السينمائى بالإسكندرية»، ثم قام الأخوان لاما بتأسيس شركة «كوندور فيلم» وإنشاء «استوديو لاما» فى صحراء فيكتوريا.

وفى عام ١٩٢٧م بدأ «إبراهيم لاما» إخراج أول أفلامه «قبلة فى الصحراء» الذى قام ببطولته «بدر لاما» إلى جانب ممثلة أجنبية فرنسية هى «إيفون جينادى»، وكان الفيلم تقليدا للأفلام الأمريكية التى كان يقوم ببطولتها «رودلف فالنتينو» التى كانت تعتمد على الفروسية والمغامرات، وقد عرض فى ٥ مايو ١٩٢٧م بدار سينما «الكوزموجراف الأمريكية» بالإسكندرية، وقد تكلف إنتاجه خمسة آلاف جنيه مصرى، وطوله سبعة فصول، ويلاحظ أن عرضه قد تم قبل فيلم «ليلى» الذى تؤرخ له بدايات السينما فى مصر، والذى عرض بعد فيلم الأخوين «لاما» يوم ١٦ نوفمبر ١٩٢٧م.

وفى عام ١٩٢٨م كان فيلمهما الثانى «فاجعة فوق الهرم»، وقد كتب له الأخوان لاما القصة والسيناريو والحوار وقاما بالتصوير والمونتاج والإخراج، وكان من بطولة «بدر لاما» و «فاطمة رشدى» وشقيقتها «رتيبة رشدى» و «محمود خليل راشد»، ولكن الفيلم فشل وهوجم من النقاد.

وفى عام ١٩٣١م كان فيلمهما الثالث «معجزة الحب» الذى قام ببطولته «بدر لاما» و«مختار حسين» الرياضى المعروف آنذاك،

و«ثريا رفعت» وأخرجه «إبراهيم لاما، وكان هذا الفيلم آخر أفلام الأخوين لاما بالإسكندرية.. وانتقلا بعد ذلك إلى القاهرة، وقاما بإنشاء «استوديو لاما» بحدائق القبة - فيما بعد عرف باسم استوديو جلال - وقدما من خلاله أفلاما اجتماعية وكوميدية وتاريخية منها:

وخز الضمير عام ١٩٣١م تمثيل آسيا- مارى كوينى.
الضحايا عام ١٩٣٢م تمثيل بهيجة حافظ - زكى رستم.
شبح الماضى عام ١٩٣٤م تمثيل نادرة - بدر لاما.
معروف البدوى عام ١٩٣٥م تمثيل نبوية مصطفى - بدر لاما.
الهارب عام ١٩٣٦م تمثيل سمير عبد الله (ابن بدر لاما).
نفوس حائرة عام ١٩٣٧م.
الكنز المفقود عام ١٩٣٨م إخراج إبراهيم لاما.
ليالى القاهرة عام ١٩٣٨م تمثيل حسين المليجى - نعمات المليجى.
قيس وليلى عام ١٩٣٩م.
رجل بين امرأتين عام ١٩٤٠م تمثيل بدرية رأفت - أمينة رزق- بدر لاما.
صلاح الدين عام ١٩٤١م.
ابن الصحراء عام ١٩٤٢م.
خفايا الدنيا عام ١٩٤٢م.
الستات فى خطر عام ١٩٤٢م.
كليوباترا عام ١٩٤٣م تمثيل بدر لاما - أمينة رزق - بشارة واكيم.
عريس الهنا عام ١٩٤٣م.
نداء الدم عام ١٩٤٣م.

كنز السعادة عام ١٩٤٦م تمثيل فاتن حمامة – سمير عبد الله.
الحلقة المفقودة عام ١٩٤٧م تمثيل فاتن حمامة – أحمد علام– حسن فايق.
يسقط الحب عام ١٩٤٧م.
البدوية الحسناء عام ١٩٤٧م.

توجو مزراحى.. وبناء السينما المصرية:

ولد «توجو مزراحى» بمدينة الإسكندرية فى ٢ يونيو عام ١٩٠١م لأسرة متمصرة، تعلم بمدارس الإسكندرية حتى حصل على دبلوم التجارة الفرنسية، رحل إلى إيطاليا فى عام ١٩٢١م ليكمل تعليمه فى دراسة التجارة ولكنه انتقل إلى فرنسا، وفى عام ١٩٢٨م عاد إلى الإسكندرية.

قام بتأسيس شركة «الأفلام المصرية» بالإسكندرية، وفى عام ١٩٢٩م قام بإنشاء استوديو سينمائى –توجد مكانه الآن سينما ليلى بباكوس– وجهزه بمعدات التحميض والطبع وغرف المثلين، وفى بداية رحلته مع السينما ظهر تحت اسم «أحمد المشرقى» خوفا من غضب عائلته.

فى عام ١٩٣٠م عرض أول أفلامه «الهاوية» بدار سينما «بلفى»، وبعد ثلاثة أشهر عرض فى القاهرة تحت اسم جديد «الكوكايين» فى ٢٣ فبراير ١٩٣١م، وقد قام «توجو مزراحى» بإنتاج وإخراج وتصميم الديكور وكتابة السيناريو والحوار وعمل المونتاج، وقام بتمثيله ممثلون بأسماء مستعارة مثل «عبد الله ثابت» «فاطمة ثابت» «فاطمة حسن مشرقى».

وأحداث فيلم «الهاوية» أو «الكوكايين» دارت حول عامل يحاول إغراء زوجة صديقه الجميلة بالمال واستمالتها فيفشل، فيسعى للوصول إليها عن طريق دفع هذا الصديق إلى إدمان الكوكايين، فينحرف ويطرد

من عمله، وتنهار الأسرة، وتتطور الأحداث إلى أن يقتل هذا المدمن ابنه ويُحكم عليه بالإعدام، أما الصديق الشرير فيموت بالسقوط من فوق إحدى السقالات التى يعمل عليها فى إحدى العمارات. ومن الملفت للنظر أن الذى قام بتصوير الفيلم «الفيزى أورفانللى»، كما أنه من الملفت للنظر أيضا أنه عند عرض الفيلم فى القاهرة قام حكمدار القاهرة الإنجليزى فى ذلك الوقت «رسل باشا» بإرسال خطاب شكر لتوجو مزراحى عن إنتاج هذا الفيلم الذى يعالج مشكلة اجتماعية خطيرة فى نظر الحكمدار.

فى العام التالى ١٩٣٢م قدم فيلم «٥٠٠١» (خمسة آلاف وواحد) وقد قامت ببطولته «دولت رمزى».. وفى عام ١٩٣٣م قدم فيلمه الناطق الأول «أولاد مصر» من تمثيله مع «حنان رفعت» وشقيقه الذى اختار لنفسه اسم «عبد العزيز المشرقى».. ويعتبر هذا الفيلم من أوائل الأفلام التى قام بتصويرها مدير التصوير الرائد عبد الحليم نصر، وقد قام بتصوير جميع أفلام «توجو مزراحى» التى أخرجها بعد ذلك فيما عدا فيلم «ليلة ممطرة».

تدور أحداث فيلم «أولاد مصر» عن شاب فقير لكنه متفوق فى دراسته ويقع فى حب شقيقة زميله فى الدراسة وهى ابنة باشا، ولكنه ابن لرجل يعمل على عربة كارو، ويتقدم لخطبتها لكن أسرتها ترفض هذا الزواج احتقارا لمهنة والده، فيصاب الفتى بالجنون، وينتهى الفيلم بشفائه وفوزه بجائزة كبرى فى مسابقة هندسية وزواجه من فتاة أحلامه والفيلم يتناول مشكلة الفوارق الطبقية.

وفى عام ١٩٣٤م يقدم أول أفلامه الكوميديه «المندوبان» وقد قام بتمثيله أشهر ثنائى كوميدى فى المسرح المصرى فى تلك الفترة «فوزى

الجزايرلى» فى دور «المعلم بحبح» و «إحسان الجزايرلى» زوجته «أم أحمد»، فيحقق الفيلم نجاحا كبيرا، ويواصل «توجو مزراحى» استغلال نجاح الثنائى الكوميدى «فوزى الجزايرلى وإحسان الجزايرلى» فيقدمهما فى فيلمه التالى «الدكتور فرحات» عام ١٩٣٥م ويشاركهما بالتمثيل فى أحداث الفيلم.

وفى عام ١٩٣٥م قدم أيضا فيلمين، الأول «شالوم الترجمان» بطولة «شالوم» و «بهيجة المهدى» و «عبده محرم» ويدور حول زيارة سائح أمريكى مع ابنته المخطوبة لشاب أمريكى للإسكندرية، فيتعرف إلى بائع اليانصيب «شالوم» ويتخذه دليلا وترجمانا له أثناء زيارته لمصر، على الرغم من كونه لا يعرف أى لغة أجنبية، وينتقل شالوم مع السائح وابنته إلى القاهرة، وحين تتحدث الابنة عن غرامها بحبيبها الأمريكى يعتقد أنها تحبه هو، ويصل الخطيب الأمريكى إلى القاهرة فيدرك «شالوم» الحقيقة.. وفيلمه الثانى عام ١٩٣٥م كان باسم «البحار» بطولة فوزى وإحسان الجزايرلى» وقام «توجو مزراحى» فى الفيلم بدور «حميدو» ابن البلد.

وفى عام ١٩٣٦م قدم أيضا فيلمين مع «بربرى مصر الوحيد على الكسار» الأول باسم «مائة ألف جنيه» والثانى باسم «خفير الدرك»، والفيلمين للممثلة «زوزو لبيب».

فى عام ١٩٣٧م قدم «العز بهدلة» بطولة «زوزو لبيب» و «أحمد الحداد» و «شالوم»، وفيلم «الساعة سبعة» بطولة «على الكسار و «بهيجة المهدى» (اسمها الأصلى هنريت كوهين) و «عز الطلب» و «شالوم الرياضى».

ثم قدم فى عام ١٩٣٨م «التلغراف» بطولة على الكسار و «بهيجة المهدى»، وفيلم «أنا طبعى كده» بطولة «زوزو شكيب» و «فؤاد شفيق».

بعد ذلك نقل نشاطه إلى القاهرة وأخرج ١٩ فيلما، وأنتج عددا آخر من الأفلام، وفى عام ١٩٤٨م غادر «توجو مزراحى» القاهرة إلى إيطاليا وأقام هناك وتوقف عن النشاط السينمائى حيث توفى فى ٥ يونيو عام ١٩٨٦م.

وكل هذا يشير إلى أن السينما بالإسكندرية كانت رائدة فى عهدها الصامت، ومع بدايات دخول الصوت.. وأن من سمات مرحلة النشوء والتطور (١٩٢٠م – ١٩٣٩م) أن الجاليات الأجنبية جعلت السينما فى مصر رائدة لغيرها من الدول، بيد أنها لم تكن مصرية خالصة، حتى جاء «محمد بيومى» الرائد الحقيقى للسينما المصرية، والذى لم يكن مجال تلك الدراسة عن دوره، بل هى عن تأثير الأجانب فى السينما بالإسكندرية.

ولا يمكن بالطبع إغفال دور الجالية اللبنانية أو اليونانية وأهل الشام المقيمين بالإسكندرية، والذين لم يكن دورهم فى البدايات يتعدى بناء دور العرض السينمائى أو استئجارها من الأجانب التى آلت إليهم بعد وفاة ملاكها، ومن هؤلاء:

«جورج قرداحى» – لبنانى– قام ببناء سينما «بلازا» وسينما «رويال» ومسرح «محمد على – مسرح سيد درويش الآن».

«إلياس جورج لطفى» – لبنانى – حصل على الجنسية المصرية وكان يمتلك سينما «ركس» بالمنشية وسينما «رمسيس».

«مسيو أرسلانيدس» – يونانى – قام ببناء سينما «أوديون».

* * *

الفصل الخامس

يهود السينما المصرية وإقامة دولة إسرائيل

ما هو الدور الذى لعبه اليهود فى السينما المصرية؟ وهل استغلوا بالفعل السينما لخدمة الأهداف الصهيونية؟

السؤال بقدر ما هو شائك بقدر ما يكشف عن مساحة مهملة فى أفق البحث السينمائى، ففى الوقت الذى انصرف فيه السينمائيون والباحثون نحو الاهتمام ببحث العلاقة بين الصهيونية والسينما العالمية ظلت السينما المصرية بعيدة عن الاهتمام برغم أن الواقع يؤكد أن اليهود لعبوا دورا ملموسا فى مسيرتها.

ويبدو أن ذلك دفع الكاتب والناقد أحمد رأفت بهجت لإصدار كتابه «اليهود والسينما فى مصر» ليضع العديد من الأمور فى نصابها الطبيعى وليكشف دور اليهود فى السيطرة على السينما بما يخدم الأهداف الصهيونية التوسعية.

فقد كان الكثير من السينمائيين يرى أن الفيلم المصرى قبل ١٩٤٨م، كان فى معظم الأحيان هدفا فى حد ذاته وأنه لا يعدو كونه بضاعة هدفها الترفيه والمتعة لجميع الطبقات والأجناس، وأن الرأسمالية اليهودية انصرفت لامتلاك دور العرض السينمائى وبنيتها الأساسية مثلها فى ذلك مثل الرأسمالية اليونانية والشامية، وما يجمع بينهم جميعا هو المنافسة من أجل الربح، بل إن هناك بعض النقاد ممن أصدروا الكتب أو كتبوا

المقالات وأعدوا الدراسات بحسن نية أو سوءها معتبرين أن اليهود قدموا الكثير للسينما فى مصر!

ويشرح الكاتب كيفية نجاح اليهود فى مخططهم للسيطرة على السينما بداية من مؤسسة «باتيه» التى أخذت على عاتقها احتكار السينما فى بداية عهدها بفرنسا ونجاح مؤسسها اليهودى «شارل باتيه» فى فترة لا تزيد على ١٠ سنوات فى إنشاء امبراطورية واسعة كفلت لفرنسا شبه غلبة على السينما العالمية فى سنوات ما قبل الحرب العالمية الأولى.

وينتقل الكاتب مع شركة «باتيه» من فرنسا لمصر حيث أقامت قاعة بالإسكندرية ومنها إلى القاهرة لتنتشر بعد ذلك الدور التى تحمل اسم «باتيه» فى مصر، وبرغم دخول الشركات الأمريكية إلى حلبة السينما وتراجع دور شركة «باتيه» فيما بعد إلا أن الدور اليهودى لم يتراجع بل تغلغل اليهود فى مجالات التوزيع والإنتاج ودور العرض وشركات المعدات السينمائية.

ويشير أحمد رأفت بهجت إلى سيطرة الرأسمالية اليهودية ممثلة فى العائلات الكبيرة ومنها عائلات «منشة» و «موصيرى» و «يوسف قطاوى» و «سوارس» و «مزراحى» و «أسمالون» و «شيكوريل» و «عدس» و «ساسون» على احتكار مستلزمات دور العرض السينمائى.

والأفلام المصرية التى قدمها اليهود أو كانوا يتوارون خلف صانعيها كانت ذات علاقة وثيقة بما تريد أن تقوله السينما الصهيونية فى العالم برغم تفاوت المستوى الفنى والإنتاجى فالأول يتوجه لليهود فى جميع أرجاء الدنيا بمن فيهم يهود العالم العربى بينما كان الثانى يسهل

للصهيونية فرصة نشر الإحساس بالغربة والخوف من المجتمع المصرى والعربى الذى مازالت تظلله آثار فرعونية غالبا بل دائما ما تكون خلفية لصراعات دموية بين القبائل العربية من البدو أو شاهدا موحشا لجرائم القتل والخيانة والاغتصاب التى ترتكب تحت تأثيرها.

وحفلت هذه الأفلام فى تاريخ السينما المصرية بكثير من الصخب والاضطراب والبدائية والمثل الأعلى لمعظمها كان رومانسيات البدو التى قدمتها السينما الأمريكية وفيها مجتمع الصحراء لا يسمح للعربى بالتطور الطبيعى حتى ولو وصل إلى أعلى درجات السلم الاجتماعى فهو فى النهاية نمط لكل الملامح السلبية التى تفرزها حياة الشرق البربرية.

وتحت عنوان «توجو والكسار» كشف الكاتب عن الأبعاد الحقيقية لأفلام على الكسار حيث جردها توجو مزراحى من كل ملامحها الإيجابية فى مقابل إبراز السلبيات فكان الكسار فى أفلامه «رجلا أحمق بفطرته» أو بين العبيط والمجنون فهو شديد التهور ويرتكب الحماقات وزير نساء على الرغم من مظهره وعمره.

ويكشف رصد وتحليل الأفلام السينمائية المتاحة التى تعاملت مع الشخصية اليهودية بعد عام ١٩٤٨م وعقب قيام الثورة ومع نكسة ١٩٦٧م وحتى وقتنا الحالى، عن أنها مليئة بالتفاصيل الاجتماعية والسياسية ذات الطابع الدعائى وصراعاتها الخفية تضع اليهودى فى مواجهة الأغيار عموما «مصريين وأجانب» وحتى الرموز الدينية سنجدها تتخلل الوجدان من خلال كادرات تظهر بأكثر من شكل وتكوين، أما الأسماء فلها مدلولاتها ومعانيها.

إلى جانب ذلك هناك نقطة مهمة للغاية وهى إحكام بناء الرأسمالية اليهودية والسبب أنها تستند إلى التوريث العائلى وهذا مع عوامل أخرى ساعدها على الهيمنة الاقتصادية، وإن كان اليهود لم يحتكروا كل مجالات السينما ولكنهم شاركوا أجانب، وخاصة اليونانيين مثل سبيرو الذى امتلك خمس دور عرض فى القاهرة وحدها.

وتحولت مصر قبل عام ١٩٤٨م إلى مركز لاستيراد وتوزيع الأفلام الأجنبية إلى الشرق الأوسط والأدنى فقد تركزت جهود الشركات اليهودية على الاستحواذ على توكيلات الشركات السينمائية الأمريكية والأوربية المهمة فيما يشبه الاحتكار الكامل.

ومن هذا المنظور يأتى الربط بين يهود مصر ويهود الولايات المتحدة، ففى أعقاب الحرب العالمية الثانية زاد عدد الأفلام المستوردة من هوليوود وأوربا زيادة كبيرة حتى سيطرت الأفلام الأمريكية تقريبا على دور العرض، وقد أثار ذلك جدلا، فقد اعتبره البعض هجوما أمريكيا على مصر عن طريق شركات يهودية لديهم.

وتزامن هذا الانتشار اليهودى فى السينما مع السياق التاريخى، فى آواخر العشرينيات وحتى منتصف الثلاثينيات فالأمر لا علاقة له بنظرية المؤامرة، ولكن المثقف المصرى لم يدرك الإشارات الصهيونية فى الأفلام الأمريكية والأوربية بعد ظهور الفيلم الناطق.

واحتضنت دور العرض التى يملكها يهود مثل جوزى فيلم وايلى لطفى وألكسندر ابتكمان الأفلام المصرية التى ينتجها يهود مثل توجو مزراحى وإبراهيم وبدر لاما، فى حين أنهم كانوا يضعون شروطا قاسية للأفلام التى ينتجها مصريون غير يهود.

وبرغم صدور قرار حكومى رقم ١٣٨ لسنة ١٩٤٧م يلزم الشركات بأن يكون ٧٥٪ من حاملى الجنسية المصرية، فإن أغلب شركات الإنتاج السينمائى اليهودية كان جميع من يعملون فيها من اليهود حاملى الجنسيات الأجنبية، أما المصريون فكانوا يعملون فى وظائف الخدم والسعاة. ولكن ربما تجاهل المؤلف فيما يقول إن هناك يهودا يحملون الجنسية المصرية وهم اليهود الذين عاشوا فى مصر مئات السنين، وأغلبهم كانوا من الفقراء وأن باقى اليهود القادمين من أوربا وخاصة الشرقية لم يسعوا للحصول على الجنسية المصرية ربما لأنهم كانوا يتعاملون معها باعتبارها محطة إلى الولايات المتحدة وأمريكا اللاتينية وفيما بعد الكيان الصهيونى.

وتحكم الأجانب فى نشأة صناعة السينما، وكانوا هم العنصر المهيمن على المشروعات الفردية فى تأسيس دور العرض وتسويق معدات وأجهزة السينما وأخيرا المشاركة فى إنتاج الأفلام والتى كانت بالنسبة لهم أولا هدفا للربح السريع. وهذا معناه أن الرأسمالية كما هو معروف لا جنسية ولا دين لها، بمعنى أنه إذا تعارض أى شيء مع الربح، فإن الأمر يُحسم لمصلحته طبعا.

والناقد السينمائى أحمد رأفت بهجت يؤكد أن الأخوين لاما كان لهما مخطط فى أفلامهما الأولى ومنها «قبلة الصحراء» المأخوذ عن الفيلم الأمريكى «ابن الشيخ» لرودلف فالنتينو وهو الفيلم الذى قوبل بهجوم شديد بسبب استهتاره بعادات المصريين وتقاليدهم وتصوير الشاب المصرى فى صورة قبيحة وأخيرا عودة الحكومة إلى مراقبة الأفلام قبل

تصويرها وبعده.. وقد نصحهما بعض النقاد والصحفيين وقتها بأن يختارا «سيناريست مصريا» يعرف مصر لأنهما -أى الأخوين لاما- كانا قادمين من تشيلى إحدى دول أمريكا اللاتينية.

ويعود بهجت إلى فيلمهما «الهارب» بطولة فاطمة رشدى عام ١٩٣٦م والذى يدور حول فتاة فلسطينية ترتبط بفدائى مناهض للاحتلال البريطانى، كما قدما فى عام ١٩٤١م و١٩٤٣م فيلمين هما «صلاح الدين الأيوبى» و «كليوباترا» وكلها برغم تباعد المدى الزمنى الذى تدور فيه الأحداث تلتقى فى هدف واحد هو التحذير من «المؤامرات والدسائس» المصرية والعربية فى فترة الحرب!

ولكن هذا حكم قاس لأن من شاهد كل أو بعض هذه الأفلام النادرة أو حتى قرأ نصوصا عنها يتأكد أنها فى مجملها تؤكد على الحق العربى فى فلسطين وتدعو إلى التحرر من الاستعمار.

وقد وصف المؤلف توجو مزراحى بأنه المبعوث اليهودى الثانى للسينما المصرية برغم أنه ولد فى الإسكندرية عام ١٩٠١م وينتمى إلى أسرة يهودية إيطالية الأصل كانت مصالحها الاقتصادية والاجتماعية وكل حياتها فى مصر، فكما يشير الكتاب، فقد استطاعت أسرة مزراحى توجيه الاقتصاد المصرى فى النصف الأول من القرن العشرين.. والدليل الذى يستند إليه المؤلف فى اتهام توجو هو أنه تعلم فى مدارس «الليسيه» الفرنسية ذات التوجه الصهيونى!

وربط بين ما كانت تطرحه الصهيونية فى السينما الأمريكية والأوربية عن خروج اليهود من مصر والبطش بهم أثناء حكم الفراعنة وبين معظم الأفلام المصرية التى قدمها اليهود ومنهم توجو مزراحى.

فالفيلم الأمريكى والأوربى يتوجه إلى كل يهود العالم، بينما الثانى يوصل الإحساس بالغربة والخوف من المجتمع المصرى الذى ما زالت تظلله إشارات فرعونية، غالبا ما تكون خلفية لصراعات دموية بين القبائل العربية.

ويطلق المؤلف على أفلام هذه الفترة صفة الصهيونية ومع ذلك لا نجد فيها شخصية يهودية مثلا تواجه شخصية مسلمة أو مسيحية عربية كما يحدث مثلا فى الأفلام الأمريكية.. ومع ذلك يؤكد المؤلف أن توجو مزراحى صهيونى فى أفلامه مثل «الكوكايين» عام ١٩٣٠م و«البحار»، ١٩٣٥م فهى تتناول صراعات بين مسلمين مصريين مغلفة بصدى اجتماعى عن الفقر والخيانة وتسلط الشهوة والطبقات، مستهدفا توضيح أن الغرائز هى التى تتحكم بعلاقة المصريين ببعضهم بعضا، فما بالك بعلاقتهم بالآخر.

وينتقل أحمد بهجت لمناقشة الأفلام الكوميدية التى أخرجها مزراحى والتى قام بها الممثل اليهودى شالوم وحملت اسمه كانت مليئة بالتفاصيل الاجتماعية والسياسية ذات الطابع الدعائى وهدفها الخفى هو وضع اليهودى فى مواجهة الأغيار مصريين وأجانب وحتى الرموز الدينية تؤوب للوجدان من خلال تكوينات وكادرات متغيرة وأسماء الشخصيات لها دلالتها ومعانيها. والمحصلة التى يريد المؤلف طرحها هى أن مزراحى ليس كما يروج عنه عشاقه.

ويتجاهل بهجت أن تقديم شخصية اليهودى فى السينما المصرية فى ذلك الزمان كان أمرا طبيعيا لأنه كان هناك يهود مصريون، أى مواطنون مصريون، يعنى أنهم جزء من نسيج مصر المسلم والمسيحى واليهودى.

وبعد احتلال فلسطين ١٩٤٨م وقيام كيان العدو الصهيونى، يشير المؤلف إلى أن السينما المصرية ظلت حائرة فى معتقداتها وسوقها بسبب سيطرة رأسمال اليهودى حتى بداية الستينيات وهى الفترة التى تقلص فيها عدد اليهود فى مصر إلى ٨ آلاف بعد عدوان ١٩٥٦م. كما أنه بعد ثورة ١٩٥٢م اهتزت الأرض تحت أقدام اليهود الأثرياء.

وفى مصر الستينيات، تم تقديم الشخصية اليهودية فى إطار الصراع العربى – الصهيونى. وبعد ١٩٦٧م تم تقديم مجموعة من الأفلام تناقش الصراع العربى – الصهيونى بحرية أكبر.

ويرى الكاتب الفلسطينى صالح ذباح أنه فى فترة ما بعد الثورة وما قبل حرب ١٩٦٧م لم يكن ذكر اليهودى او الإسرائيلى واردا بشكل ملحوظ فى السينما المصرية، ولم تكن هناك حالة عداء كما وضحت بعد النكسة، فبعدها كان واضحا أن مصر تعرضت لعدوان حتى وإن لم يذكر اسم الدولة العبرية وآثر المخرجون انتقاد الأوضاع الداخلية التى أدت إلى الهزيمة، وإظهار آثار أضرار الحرب على أهالى السويس فى بعض الأفلام كفيلم «الخوف» (١٩٧٢م) لسعيد مرزوق، وفيلم «ثرثرة فوق النيل» (١٩٧١م) لحسين كمال.

بعد حرب اكتوبر ١٩٧٣م باتت الرغبة جامحة وقوية فى توثيق العبور،من مجتمع مهزوم إلى متعاف، فكان فيلم «الرصاصة لا تزال فى جيبى» (١٩٧٤م) لحسام الدين مصطفى و «الكرنك» (١٩٧٦م) لعلى بدرخان،وبدأنا نشهد أفلام الجاسوسية ومن أهمها على الإطلاق فيلم «الصعود إلى الهاوية» (١٩٧٦م) لكمال الشيخ المستوحاه قصته من

وقائع حقيقية تتناول تجنيد طالبة مصرية فى باريس من قبل عملاء الموساد ونشهد تطورات ملحوظة سينمائية تناولت الشخصية الإسرائيلية كشخصية مكارة وخبيثة تغرى البطلة بالجنس والمال والرفاهية، لكن يتغلب رجال المخابرات المصرية على عملاء الموساد ويوقعا بالبطلة (مديحة كامل) ويتم إعدامها.

وتم إدخال الأحرف العبرية على الشاشة أثناء المراسلات السرية لأول مرة فى أحداث فيلم مصرى. ورسخ هذا التوجه لإنتاج أفلام الجاسوسية على غرار فيلم «إعدام ميت» ١٩٨٥م وفيلم «٤٨ ساعة فى إسرائيل» (١٩٩٨م) وفيلم «مهمة فى تل أبيب» (١٩٩٢م) لنادر جلال، الذى يتم فيه تسطيح مسألة الاختراق لأجهزة الأمن الإسرائيلية ويتم اظهار الجانب المصرى أقدر وأقوى برغم ذكاء وخبث الجانب الإسرائيلى، مستخفا بعقول الكثير من المشاهدين إذا إن جملة «خالتى بتسلم عليك» تفتح جميع الإبواب الموصدة وتحل كافة المشاكل الأمنية!

ولا يفوتنى أن فيلم «الحب فى طابا» (١٩٩٢م) لأحمد فؤاد يطرح قضية إفساد الشباب المصرى فى المناطق السياحية المصرية، من قبل الإسرائيليين عبر ترويج الدعارة ونشر مرض الإيدز، وكذلك فيلم «فتاة من اسرائيل» (١٩٩٩م) لإيهاب راضى الذى تناول قصة حب تتطور بين شاب مصرى وفتاة إسرائيلية يرفض فى نهاية الفيلم الشاب المصرى كل عروض الإغراء التى يقدمها والد الفتاة- الذى يظهر بصورة شيطانية تسير فى نفس نسق الصورة النمطية للإسرائيلي- وكأن شغل إسرائيل الشاغل هو استيعاب الشباب المصرى إلى داخلها.

ويقول «ذباح» إن أفضل المحاولات التى طرحت قضية معاهدة السلام بين مصر وإسرائيل من جهة والرفض الشعبى من جهة أخرى هو فيلم «السفارة فى العمارة» (٢٠٠٥م) للكاتب يوسف معاطى الذى طرح القضية بشكل أقرب للواقع من غيره عندما يفاجأ البطل شريف خيرى (عادل إمام) العائد إلى مصر بعد غياب دام عشرين عاما أن جاره هو السفير الإسرائيلى الذى يحاول بكافة الطرق أن «يتواصل» معه إشارة إلى أهمية التطبيع للجانب الإسرائيلى لكن يبقى نبض شريف خيرى معبرا عن نبض الجماهير رافضا للتطبيع متعاطفا مع القضية الفلسطينية، وتهتف الجموع فى أحد مشاهد الفيلم: مش هنسلم مش هنبيع مش هنوافق عالتطبيع!

أما آخر الأفلام المصرية التى تناولت شخصية اليهودى والإسرائيلى كان فيلم «ولاد العم» (٢٠٠٩م) لشريف عرفة والذى أعاد تقديم الشخصية الإسرائيلية النمطية حيث ركز على إبراز ملامح الشر والمكر والعنف فى عدة شخصيات فى الفيلم أهمها شخصية البطل المصرى اليهودى الذى عمل كرجل مخابرات يصل به الأمر إلى التخلى عن زوجته ولم يتوان عن محاولة قتلها برغم انها أم أطفاله، والجارة اليهودية التى ينقلب حالها من امرأة طيبة إلى متآمرة تحمل السلاح فى وجه جارتها المصرية الموجودة عنوة فى إسرائيل، لكن فى نهاية المطاف ينتصر جهاز المخابرات المصرى وينقذ البطلة.

لا ينفى ذلك وجود رؤى سينمائية محتضنة لليهودى مستذكرة ماضيه كجزء من الإجماع المصرى العربى حتى وإن لم يكن المحور الرئيسى

للأحداث، نرى ذلك فى فيلم «إسكندرية ليه» (١٩٧٩م) ليوسف شاهين الذى يعرض قصة حب فى الأربعينيات من القرن الماضى بين شاب مصرى وفتاه يهودية لم تتكلل بالنجاح لقرار والدها بالهجرة من مصر دلالة على بداية هجرة اليهود من مصر وفيلم «هليوبوليس» (٢٠٠٩م) لأحمد عبد الله الذى يعرض بين قصصه قصة عجوز يهودية تتكلم عن ذكرياتها الجميلة فى مصر مقارنة بحالها اليوم، إذ تفضل أن يعرّفها الناس «خواجاية» مخفية يهوديتها أمام المجتمع.

قضية اليهودى فى السينما المصرية هى خير تعبير حى وموثق لتنوع وتجانس مجتمع عربى احتضن اليهودى كجزء منه وفى هذا الشرق كان اليهودى فنانا ومبدعا ومشاركا فى صناعة السينما، فى أيام كان اليهودى فى أوربا يعانى من ويلات العنصرية والملاحقة والقتل. انقلبت أحوال هذه الألفة والقبول مع قيام الصهيونية باحتكار اليهودية وإيجاد المبررات الدينية لإقامة الدولة العبرية- على أنقاض مجتمع فلسطينى عربى – التى تتدعى أنها واحة من الديمقراطية!

أما الكاتب الخليجى «طارق أوشن» فيرى أن السينما المصرية، ركزت اهتمامها على الآخر اليهودى بالأساس وعلى مرحلتين مختلفتين: الأولى امتدت من بداياتها إلى حدود سنة ١٩٥٦م، ظهر فيها اليهودى بشكل أقرب إلى «الواقعية» مع الحفاظ على السمات العامة لشخصيته فى الموروث الشعبى، مثل البخل والكلام بلكنة معينة، دون أدنى اهتمام بطقوسه الدينية أو حتى حياته الأسرية التى يمارسها داخل بيته كعامة الناس، على عكس ما قدمت به الشخصية المسيحية مجسدة بوضوح فى

شريط «حسن، مرقص وكوهين»١٩٥٤م للمخرج حسن الجزايرلى، وقبله فيلم «فاطمة وماريكا وراشيل» ١٩٤٩م لمخرجه حلمى رفلة وقبلهما سلسلة أفلام قدمها توجو مزراحى المزداد بالإسكندرية، المشارك فى تأسيس أول نقابة للسينمائيين المصريين مع أحمد بدرخان، مثل «٥٠٠١»، «شالوم الترجمان»، «شالوم الرياضى»، «المندوبان»، «العز بهدلة» وهى الأفلام الوحيدة التى لعب خلالها اليهودى دور البطولة بهويته الدينية.

أما المرحلة الثانية، فتمتد من سنة ١٩٥٦م إلى اليوم، وعرفت ظهور اليهودى العدو، الجاسوس والصهيونى، خصوصا بعد انطلاق موجة أفلام المخابرات والحروب التى دارت رحاها بين العرب والكيان الإسرائيلى. وفى خضم تطور علاقة السينمائيين العرب بالآخر، تغيرت صورة هذا الأخير شيئا فشيئا، إذ لم يعد مع رأفت الميهى (مصر) ولخضر حامينا (الجزائر) ورضا الباهى (تونس) وغيرهم مجرد آخر أنموذجى يتم تصويره بطريقة كاريكاتورية بل أصبح شخصية سينمائية لها تاريخها الخاص، بل إن هذه النظرة ستبلغ ذروتها فى شريط «رجل السد» ١٩٨٦م للمخرج التونسى نورى بوزيد، مع شخصية الشيخ اليهودى الحنونة فى علاقتها بالشاب التونسى المسلم الخجول المقبل على الزواج دون انمحاء الآثار النفسية لتجربة الاغتصاب التى سبق له التعرض لها فى صباه.

وإذا كان هذا الفيلم مجرد استثناء، فإن القاعدة ظلت حبيسة النموذج اليهودى المعروف خصوصا فى السينما والدراما المصريتين بفعل «العداء» التاريخى الذى حكم ويحكم العلاقة بين مصر وإسرائيل على المستوى الشعبى الرافض لاتفاقيات كامب ديفيد المبرمة بين الطرفين منذ نهاية

السبعينيات من القرن الماضى، بل امتدت هذه الظاهرة لتشمل أيضا بعضا من الأفلام الكوميدية المصورة فى السنوات الأخيرة من قبيل «صعيدى فى الجامعة الأمريكية» و«همام فى أمستردام» التى لعب دور البطولة الرئيسية فيها الممثل الكوميدى محمد هنيدى، حيث حرق العلمين الإسرائيلى والأمريكى فى الأول، وتقديم شخصية شاب يهودى مخادع وحقود فى الثانى... إلخ.

والحقيقة أن التعبير السينمائى المصرى بشكل عام قد نجح فى الفصل بين اليهودية والصهيونية ولم يقع فى فخ الكراهية العمياء لكل ما هو يهودى.

* * *

الفصل السادس

يوسف شاهين.. والعلاقة مع الغرب

«يوسف شاهين، متعلق جدا بمصر لكنه منفتح على العالم، وهو مخرج ملتزم ومدافع كبير عن حرية التعبير وبشكل أوسع عن الحريات الفردية والجماعية».. هذا هو ما ورد فى البيان الرئاسى الفرنسى الذى نعى المخرج الكبير الراحل يوسف شاهين، ووجه الرئيس الفرنسى نيكولا ساركوزى تحية تقدير إلى المخرج الراحل واصفا إياه بأنه «مفكر صاحب استقلالية كبيرة وهو مدافع كبير عن تزاوج الثقافات».

يوسف شاهين، أو «جو» كما كان يحب أن يلقبه تلاميذه ومحبوه، استحق من خلال أفلامه التى صنعها على مدى ٥٨ عاما أن يكون مواطنا عالميا، لا مصريا كما تدل شهادة ميلاده وجنسيته.

فجو حاول أن ينقل حسه الإنسانى إلى العالم من خلال أفلامه التى اعتبرها نقاد السينما بصمات فى تاريخ السينما المصرية ومحطات لا يمكن تجاوزها عند التأريخ لفن السينما فى العالم.

وربما يرجع هذا التواصل الإنسانى ليوسف شاهين مع العالم إلى تعدد الروافد التى شكلته فى سنوات التكوين.

فهو ابن لأسرة من أصل لبنانى، هاجرت إلى مصر فى أواخر القرن التاسع عشر. وهو أيضا ابن لمدينة استثنائية، حيث ترعرع فى الإسكندرية عندما كانت من أهم موانئ البحر الأبيض المتوسط وملتقى لجاليات أجنبية من شتى أصقاع أوربا.

أما تعليمه فكان مزيجا من الفرانكفونية والانجلوساكسونية. فبعد دراسته فى مدارس فرنسية تلقى تعليمه الثانوى فى فكتوريا كولدج، والتى كانت مدرسة النخبة الارستقراطية فى منطقة الشرق الأوسط، حيث تخرج فيها ملك الأردن حسين بن طلال وولى عهد العراق الأمير عبد الإله والمصرفى الأردنى ذو الأصل الفلسطينى خالد شومان والأمير زيد بن شاكر ورئيس الاستخبارات السعودية الأسبق وصهر الملك فيصل كمال أدهم والمفكر الفلسطينى إدوارد سعيد وعمر الشريف، كما درست فيها ملكة أسبانيا صوفيا.

وفى المرحلة الثانية من تكوينه كان يوسف شاهين على موعد مع أمريكا ما بعد الحرب العالمية الثانية، حيث تلقى تعليمه الجامعى فى معهد باسدينا للفنون فى كاليفورنيا، وهو المعهد الذى تخرج فيه الممثلان الأمريكيان الكبيران داستان هوفمان وجين هاكمان.

هذه الروافد المتنوعة هى التى أفرزت فكر يوسف شاهين الذى شاهدناه متجسدا فى أفلامه مثل فيلم اليوم السادس (١٩٨٦م)، الذى حاكى فى بعض مشاهده سينما هوليوود الموسيقية خلال خمسينيات القرن الماضى.

وهذه الروافد أيضا هى التى أفرزت أفلام السيرة الذاتية ليوسف شاهين والتى يمكن أن نلحظ فيها بوضوح تأثره باتجاهات سينمائية مختلفة، أبرزها تلك القادمة من فرنسا وهوليوود الخمسينيات والستينيات. فيلمه حدوتة مصرية الذى خرج إلى النور عام ١٩٨٢م مثال واضح على ذلك.

ولم تتوقف تأثير الروافد المتنوعة ليوسف شاهين عند حدود تكنيكه السينمائى، بل امتدت لتشمل موضوعات أفلامه. ففى مرحلة مبكرة من

رحلته السينمائية أخرج فيلم جميلة عام ١٩٥٨م عن المناضلة الجزائرية جميلة بوحريد والتى تعامل معها كرمز لثورة الجزائر.

ثم تأثر بفكر القومية العربية ومفاهيم الصراع مع الغرب والتحرر من الاستعمار التى كانت سائدة خلال خمسينيات وستينيات القرن الماضى فى مصر والمنطقة العربية فأخرج يوسف شاهين فيلم «الناصر صلاح الدين» عام ١٩٦٣م، وهو الفيلم الذى اعتبر نقلة فى مسيرة السينما التاريخية فى العالم العربى.

وفى عام ١٩٦٥م يذهب جو إلى لبنان ويخرج لنا بياع الخواتم مع المطربة الكبيرة فيروز، وهو هنا يعتبر من القلائل من مخرجى السينما المصرية الذين خرجوا لصنع أفلام خارج مصر.

لكن بالرغم من عالمية روافد فكر يوسف شاهين فإن اعتزازه بمصريته هو الذى ظهر فى اختياراته لمواضيع أفلامه السياسية.

ففيلمه العصفور الذى أخرجه عام ١٩٧٢م، عبر عن المأزق السياسى والاجتماعى الذى أدى إلى هزيمة حرب عام ١٩٦٧م، وهو هنا نقل مفهوم الهزيمة من الوطن إلى النظام السياسى، بل وتنبأ بالانتصار الذى حققه الجيش عندما عبرت قواتنا قناة السويس عام ١٩٧٣م وهنا كانت المفارقة التاريخية. فالفيلم الذى أحرقت بسببه دور العرض التى عرضته فى بيروت هو أيضا الفيلم الذى كانت أغنيته الرئيسية هى الأغنية التى أذيعت خلال حرب ١٩٧٣م وفى كل ذكرى لها بعد ذلك.

وعندما خاضت مصر حربها مع المتطرفين، وهى الحرب التى سبقت الحرب على الإرهاب بعقد كامل، كان يوسف شاهين عنصرا فاعلا فى

تلك الحرب عبر فيلمه المصير (١٩٩٧م) الذى أتى كرد فعل منه على ما حدث بسبب فيلمه المهاجر (١٩٩٤م) والذى تعرض فيه لقصة النبى يوسف عليه السلام فى مصر.

وبالطبع لم يكن يوسف شاهين غائبا عن علاقة العرب مع الغرب وتحديدا الولايات المتحدة من خلال أفلامه مثل الآخر (١٩٩٩م) والجزء الأخير من سيرته الذاتية، إسكندرية – نيويورك (٢٠٠٤م).

وحتى هجمات الحادى عشر من سبتمبر عام ٢٠٠١م التى وقعت فى نيويورك وواشنطن، كان ليوسف شاهين رأى فيها وحولها، عبر عنه فى الجزء الخاص به فى فيلم (SEPTEMBER 11 ،2002) والذى اشترك فيه ١١ مخرجا من ١١ دولة حول العالم.

فى فيلم «وداعا يا بونابرت».. نجد هذا الشاب الصغير الذى تلاحقه الفتاة الفرنسية الشقراء على شاطئ الإسكندرية فى سنة ١٧٩٨م والمسمى «بعلى»، وهو لم يكن فى حقيقة الأمر سوى صورة خيالية – أو سينمائية – لمخرج الفيلم «يوسف شاهين» نفسه، وهو يبحث من خلال تواجده الخيالى فى تلك الحقبة التاريخية، عن منطقه الآنى فى مواجهة الحملة الفرنسية على مصر سنة ١٧٩٨م، على اعتبار أنه كان يعيش فى ذلك الزمان من خلال الشخصية السينمائية التى ابتدعها، ومنحها اسم «على».

وهكذا تجده يرسم صورة لوالده، تتسم باللامبالاة والعفوية، وعدم الاهتمام بما هو أكبر من الدائرة التى تحيط به ويغنيها بقدراته المادية المحدودة، كصاحب مهنة بسيطة، لا تزيد على كونها مهنة خباز، أو صاحب فرن، يبيع الخبز الطازج للناس.

هذا الأب لم يكن يهمه ذلك التناقض الذى يعيش فيه أبناؤه الثلاثة – على العاشق لحضارة الغرب – وبكر المتفانى فى حب الإسلام – ويحيى المراهق الصغير المتردد بين حضارة الغرب وأصالة الإسلام..

هكذا انتقل «يوسف شاهين» بأسرته من القرن العشرين إلى القرن الثامن عشر، ونقل مع أسرته اهتماماته الفكرية والحضارية كلها من القرن العشرين إلى القرن الثامن عشر، ليعاصر بخياله الحملة البونابرتية الفرنسية على مصر، بمنظوره الشخصى، كما لو كان حيا يرزق أثناءها..

وقد تعمد «يوسف شاهين» الفصل بين المعطيات التاريخية المباشرة للحملة البونابرتية، وبين نظرته الشخصية المعاصرة فى مواجهة أهداف تلك الحملة.. واستخدام فى الجانب التاريخى المباشر، الممثلين الفرنسيين الذين تركهم يتحدثون فى الفيلم بلغة فرنسية مترجمة إلى العربية، وترك لنفسه العنان فى الجانب المصرى بلغة عربية صميمية...!

هكذا يمكن أن نفهم فيلم يوسف شاهين «الوداع يا بونابرت – الجانب التاريخى منه باللغة الفرنسية – والجانب الدرامى الذى يقدم فيه يوسف شاهين وجهة نظره الخاصة يدور باللغة العربية.

وهذا يعنى أننا لسنا أمام فيلم تاريخى بحت بقدر ما نحن أمام مواجهة معاصرة لتاريخنا الحديث والذى تعتبر الحملة الفرنسية فيه، بداية تحول من التبعية الكاملة للحكم العثمانى بكل مساوئه المعلن عنها، إلى مرحلة بدأ فيها العد التنازلى لانهيار الحكم العثمانى على الوطن العربى المستتر، متأثرا بما جلبه « كافاريللى» من معدات حضارية إلى أهل الشرق فى مصر وفلسطين..

وعمل مثل هذا، لا يقدر عليه سوى « يوسف شاهين» فى نقل الماضى إلى الحاضر، ونقل الحاضر إلى الماضى، عملية تحتاج إلى خيال مجنون، وإحساس مبدع..

هذا الخيال المجنون، وذلك الإبداع فى الأحاسيس أمران متلازمان مع شخصية يوسف شاهين السينمائية التى تميزت بقدرتها على الربط بين الماضى والحاضر بواقعية وموضوعية فريدة من نوعها، ربما لم يسبقها إليها، أحد من المخرجين السينمائيين فى العالم العربى.

فقد كان قادرا على إخراج فيلم تاريخى مباشر ينال من الجماهيرية الكثير، ولكنه فضل أن يقدم لنا، شيئا غير عادى، وغير مألوف، أراد أن يقدم لنا « حدوتة مصرية» فى القرن الثامن عشر، بعد أن قدمها لنا فى القرن العشرين.

بهذا الأسلوب السينمائى غير العادى، حاول أن يستفز مشاعرنا الوطنية والقومية، من خلال التركيبة الإنسانية لشخصية « على» بطل الفيلم هذه الشخصية المجنونة بحب مصر، والتى تقدر بوضوح الدين الإسلامى والأزهر الشريف، والتى تعشق فى الوقت نفسه القفز على واقع التخلف الذى يعيشه الناس من حولها، بالوصول إلى مراكز المعرفة والتنوير أيا كان منبعها، دون تفريط بالحب المثالى للوطن، أو التقدير اللامحدود للإسلام..

تلك الأمور التى نلمسها بإخلاص شديد فى أفلام يوسف شاهين القديمة، من «الناصر صلاح الدين»، إلى «الأرض»، إلى «العصفور» إلى «الإسكندرية ليه» إلى «حدوتة مصرية»..

ونشاهد تلك الغادة الشقراء ذات العيون الخضراء، فى بداية « الوداع يا بونابرت» كما شاهدناها فى بداية « الإسكندرية ليه» وهى تحميه من شر الجنود أثناء إحدى المظاهرات الصاخبة.

فالمرأة لها حيزها الكبير فى حياة يوسف شاهين وتفكيره، فزوجته التى وقفت بجانبه فى حدوتة مصرية وتلك الفتاة القاهرية وجد عندها راحته وسعادته بعد هزيمة ١٩٦٧م فى فيلم العصفور.. هى نفسها المرأة التى داوت جروحه فى فيلم الإسكندرية ليه وهى نفسها التى أخذته بعيدا عن الحقد والكراهية الذى عاشته أسرته فى فيلم عودة الابن الضال.. وهى نفسها ابنة التاجر الفرنسى التى ودعته بدموعها وهو يترك الإسكندرية متجها إلى القاهرة فى الوداع «يا بونابرت».

وقديما قالوا: وراء كل عظيم امراة عظيمة.. وهو يؤكد هذا القول فى كل أفلامه..

وتقديره الشديد للإسلام والأزهر الشريف – برغم أنه يدين بالمسيحية – كان واضحا فى فيلم العصفور، وفى الناصر صلاح الدين، وأخيرا فى الوداع يا بونابرت، حبه لوطنه مصر، ولأمته العربية، واضح فى فيلم الأرض بالذات، وفى فيلم «حدوتة مصرية»، وفى فيلم «الوداع يا بونابرت» وفى فيلم «جميلة» و فى فيلم «الناصر صلاح الدين»، وفى فيلم «الإسكندرية ليه»، وفى فيلم «العصفور» أيضا..

لقد عاش «شاهين» متنقلا بين مصر وفرنسا والجزائر لمدة خمسة عشر عاما، وأنتج وأخرج فيلما مصريا – جزائريا مشتركا هو: «عودة الابن الضال» وكان يقصد فيه الكثير من الاتجاهات السياسية والاجتماعية التى

نتجت عن هزيمة يونيو ١٩٦٧م – من ضمنها حبه الأزلى للعلم والمعرفة، والتقرب من حضارة الغرب، ومنافستهم فى عقر دارهم، وهى القضية المحورية لشخصية «على» فى فيلمه الأخير «الوداع يا بونابرت»..

وفى أواخر شهر مايو ١٩٩٧م، خرجت الصحف المصرية وبعض الصحف العربية الأخرى، بعناوين عريضة مفادها أن دورة ذلك العام لمهرجان «كان» السينمائى منح سعفته الذهبية لفيلم «المصير»... وعلى الفور فيما بدأت أقلام تمتدح الفيلم وصاحبه على اعتبار أنه أدخل السينما العربية، من جديد، فى «العالمية»، راحت أقلام أخرى، فى مصر وخارجها، تشن الهجوم المعتاد: فيلم «المصير» يساير الغرب وهو يمالئ الصهيونية ولولا هذا لما كان حقق أى فوز!.

كانت الأسطوانة المعهودة فى كل مرة يحقق فيها مبدع عربى، سينمائى أو غير سينمائى، فوزا فى الخارج. غير أن هذا كله لم يكن مفيدا يومها، لا للذين امتدحوا الفيلم و «فوزه الكبير»، ولا للذين أغاظهم ذلك «الفوز».. وذلك لأن فيلم «المصير» لم يفز فى «كان» يومها بأية جائزة خاصة به. صحيح أنه كان مشاركا فى المسابقة الرسمية، وأن معظم الذين شاهدوه رأوا أنه، حقا يجدد، شكلا ومضمونا وأجواء ولغةً سينمائية ليس فقط فى السينما المصرية والعربية ككل وينهل من قلب التاريخ شخصية فكرية عربية فذة (الفيلسوف الأندلسى ابن رشد)، غير أن الفيلم لم يفز لا بالسعفة الذهبية ولا بغيرها.

كان يوسف شاهين هو الذى فاز وعن مجمل إنتاجه السينمائى. أما الجائزة فكانت واحدة من أرفع الجوائز التى منحها مهرجان «كان» لفنان

مشارك فيه، طوال تاريخه. والحكاية هى أن المهرجان اعتاد أن يمنح فى عام تحمل دورته رقما مدورا، جائزة كبرى لمبدع من كبار مبدعى السينما فى العالم. وكان قد فعل ذلك فى الدورة العشرين للمهرجان حين أعطى «سعفة العشرينية» للمخرج السويدى الكبير انجمار برجمان. ولما كان عام مشاركة يوسف شاهين بفيلم «المصير»، العام الخمسين لانطلاقة المهرجان، أى يوبيله الذهبى، قرر أهل المهرجان فى هذا العام أن تمنح «سعفة الخمسينية» ليوسف شاهين، مكافأة وتتويجا لعمله السينمائى ككل.

وعلى هذا يمكن القول إن شاهين بعد برجمان حصل فى ذلك العام على واحدة من أكبر الجوائز التى منحها لمبدع فى تاريخه. وهى جائزة لن تمنح ثانية إلا فى الدورة الخامسة والسبعين.

وقال الناقد السينمائى اللبنانى الكبير إبراهيم العريس أن توضيح سوء الفهم الذى أحاط بمسألة حصول شاهين، أو حصول فيلمه، على السعفة الذهبية، يجب ألا ينسينا أبدا أن فيلم «المصير» كان فيلما كبيرا، وأن جمهور «كان» سواء كان من أهل السينما بشكل عام، أم من النقاد، استقبله استقبالا طيبا، معتبرا أن صاحب «الأرض» و «العصفور» عرف مرة أخرى كيف يمزج اللغة الفنية باللغة الفكرية، والسيرة الغارية بالسيرة الذاتية، وكيف يطل على الماضى العربى المجيد من خلال زمننا الراهن، كما أطل على هذا الزمن الراهن من خلال الماضى ودروسه. ولعل علينا هنا، قبل أى شىء آخر أن نقول أن فيلم «المصير» يمكن اعتباره واحدا من أهم الأفلام التاريخية فى السينمات العربية، كما أنه واحد من أهم الأفلام السياسية المعاصرة.

ويضيف العريس: للوهلة الأولى، إذا، يحاول «المصير» أن يقدم سيرة ما، لأبى الوليد ابن رشد، المعتبر واحدا من أكبر الفلاسفة فى الفكر العربى والإسلامى، كما أنه من كبار المفكرين الذين ربطوا بين الفكر اليونانى القديم (من خلال شروحاته المنطقية على أرسطو، والسياسية على أفلاطون)، والفكر المعاصر فى زمنه.. غير أن الجمهور، «النخبوى» أول الأمر، الذى اندفع لمشاهدة «المصير» وهو يتطلع للتعرف إلى تفاصيل حياة ابن رشد وفكره وكيف يمكن الفنّ السابع أن يقدمهما، أدركوا بسرعة، كما أشرنا يومها، إلى أن «المصير» ليس تماما الفيلم الذى كانوا يعتقدون وينتظرون. وبسرعة أيضا فهموا أن البيئة الحقيقية التى يتحدث عنها الفيلم ليست بالتمام أندلس القرن الثانى عشر، بل هى مصر وربما العالم العربى كله، فى القرن العشرين أو فى شكل أكثر تحديداً، اللحظة الانعطافية بين القرن العشرين وما يليه.

والحقيقة أنه نادرا ما تمكن فيلم عربى قبل «المصير» من أن يتأرجح بين الماضى والحاضر كما فعل «المصير»، ونادرا ما تمكن فنان قبل شاهين من أن يقيم ربطا بين العام والخاص كما فعل صاحب «المصير». ومع هذا فإن ما نراه على الشاشة هو «ابن رشد» ومدينة قرطبة و «الخليفة المنصور» وبضع شخصيات، عربية وأسبانية وغير ذلك، تضعنا منذ لحظات الفيلم الأولى فى قلب القرن الثانى عشر بزهوه وقسوته، بآلامه وتناقضاته، القرن الذى يعبّر شاهين عن نظرته إليه وإلى ازدهار التاريخ العلمى العربى فيه بكل بساطة ومباشرة.

فمن ناحية لدينا هنا عند بداية الفيلم، مفكر فرنسى يدعى جيرار بروى، يحرق بأمر من السلطات المدنية والكنسية فى إقليم اللانجدوك

الفرنسى، تحديدا لأنه متأثر بمؤلفات «الكافر» ابن رشد ويؤلف على منوالها. وبروى يحرق مع كتبه ومع مؤلفات ابن رشد فى الوقت الذى يقرر فيه ابنه جوزيف أن يتوجه إلى مدينة قرطبة الأندلسية ليتابع رسالة والده الفكرية وتتلمذ هو الآخر على صاحب «فصل المقال». وهكذا يتيح لنا انتقال يوسف من اللانجدوك إلى قرطبة، مكانة يقيمها شاهين بين «عصر الظلمات» الأوربى، وعصر التنوير العلمى العربى فى الأندلس، حيث إن مرور يوسف فى سوق قرطبة، سيضعه أو يضعنا، (نحن المتفرجين طبعا) على تماس مباشر مع حضارة تُشترى فيها كتب الفكر فى الساحات العامة، ويتنافس فيها طلاب العلم الفقراء على شراء الكتب والمخطوطات مع الخليفة وكبار أعيان المدينة. وبعد ذلك عندما ينضم يوسف (جوزيف) إلى حلقة الأهل والأصدقاء المحيطة بابن رشد، تكون النقلة قد تمت وترسم أمامنا على الفور صورة العلاقة بين المثقف والمدينة، ومن ثم بينه وبين سلطة المدينة فى أندلس الموحدين، وهذه العلاقة سرعان ما تقودنا بالطبع إلى علاقة ابن رشد بالخليفة المنصور لنكتشف مدى التداخل بين الفيلسوف والحاكم ونمط العلاقات (حتى العائلية) التى تربط بينهما.

انطلاقا من تلك اللحظة، يدخل الفيلم فى تشابكات العلاقات السياسية والفكرية، ويروى لنا حظوة ابن رشد لدى الخليفة، ثم محنته ومحنة الكتب والفكر معه، حين تتحول الأمور السياسية من وضع يحتم على الحاكم سؤال المثقف والتحالف معه، إلى وضع تنتفى فيه الحاجة إلى ذلك.

وفى هذا السياق، من الواضح أن فيلم «المصير» اعتبارا من تلك اللحظة لا يعود فيلما تاريخيا، يتصرف فى العلاقات والشخصيات بعض الشىء، بل يبدأ المزج والخلاف وذا دلالة بين التاريخ وزمننا الراهن، لينقل إلينا رسالته الرئيسة.

هنا مرة أخرى، من الواضح أن درس التاريخ ليس هو ما يهم يوسف شاهين مرة أخرى ليس التاريخ بالنسبة إلى شاهين أكثر من ذريعة لرحلة مكوكية بين الماضى والحاضر، رحلة ستشتغل فى شكل أساسى من طريق اللغة، إذ هنا لن يبدو من البراءة بمكان أن يكون يوسف شاهين قد اختار العامية المصرية أداة التعبير فى الفيلم. إذ كان فى وسعه أن يختار عربية فصحى بعض الشىء، للوهلة الأولى للوصول إلى حل تقنى بحت. بيد أن نظرة معمقة إلى «الخطاب» الخفى للفيلم، سيكشف لنا الدور الرئيس الذى أُريد للغة النطق فى الفيلم أن تلعبه. إذ إننا إن أغمضنا أعيننا واستمعنا إلى الحوار سنفاجئ أنفسنا وقد دخلنا الزمن الراهن مباشرة.

وأكثر من هذا ها هو ذا شاهين، فى الفيلم، ومباشرة بعد محاولة قتل الشاعر مروان، يجعل محاول قتله، الشاب المتطرف، يتلفظ أمام ابن رشد، القاضى الذى يحاكمه، بالعبارات نفسها التى تلفظ بها فى تسعينيات القرن العشرين فى مصر ذلك الشاب المتطرف الذى طعن نجيب محفوظ فى عنقه محاولا قتله.

لقد كان واضحا انطلاقا من هذا المثل أن يوسف شاهين انما وقف، فى هذا الفيلم، فى قلب الراهن المصرى والعربى. ومن هنا عبثا نحاول

أن نعثر فى كتب التاريخ المعتمدة على سيرة لابن رشد تشبه ما شاهدناه فى الفيلم. والحقيقة أن هذا البعد لم يسهُ عن بال وإدراك كبار النقاد العالميين الذين حيّوا الفيلم فى «كان» ١٩٩٧م وصفقوا له... لكنهم فهموا أن السعفة يجب أن تذهب، هذه المرة، لا إلى الفيلم نفسه بل إلى مبدعه.

ويرى الكاتب الخليجى «طارق أوشن» أنه لا يمكن الحديث عن الآخر فى السينما العربية دون الرجوع إلى تجربة يوسف شاهين ومدرسته السينمائية. فمنذ فيلمه «عودة الابن الضال» ١٩٧٦م، حيث يحلم البطل بتخطى واقعه بالهجرة إلى أمريكا مرورا بالجندى الإنجليزى الظريف فى «إسكندرية ليه» والجنرال المستنير المثقف والإنسانى فى «وداعا بونابرت» والفارس الأوربى النبيل ريتشارد قلب الأسد وزوجته لويزا فى «الناصر صلاح الدين» قبل ذلك.

نجد الآخر الدينى والجغرافى حاضرا بقوة فى «المشروع السينمائى الشاهينى»، حيث يظهر مؤنسا، وديعا، مثقفا وقابلا للتواصل الإنسانى برغم أنه يشكل جزءا من المشروع الاستعمارى (جندى، جنرال، ملك، أمريكا....)، مما دعا النقاد إلى اتهام شاهين بقصور نظرته إلى الآخر وتجاهله معطيات تاريخية مؤكدة تجعل الصورة التى يقدمها عنه مبتورة ومنتقاة وكأنه يرى هذه العلاقة بنصف عين.

هذا السعى المضنى إلى التواصل مع الآخر المنطلق من منظور حوار الحضارات وعالمية الثقافة، كما يدعو إليه كثير من المثقفين العرب من أمثال إدوارد سعيد (الذى ظهر ممثلا فى فيلم «الآخر»)، كان حاضرا دوما فى أفلام يوسف شاهين خصوصا بعد ارتمائه الاضطرارى

فى أحضان الإنتاج المشترك، وهو ما تكرس بشكل أكثر كثافة فى «المهاجر»، حيث شخصية العبرانى رام الذى أنقذ مصر من الخراب، و«المصير» مجسدا فى شخصية جوزيف المسيحى الذى يحاول الاحتفاظ بكتابات ابن رشد والهروب بها من الحرق والإتلاف، ثم فى «الآخر» – هكذا صراحة– الذى يصبح فيه مشروع مجمع الأديان عربة حاملة لتلك الرغبة الدفينة لدى شاهين فى التوحد مع الآخر(أمريكى/ يهودى وأوربى/ مسيحى) وربما الارتماء فى أحضانه كلية، برغم كل هذا التاريخ الخاص بالعلاقات الفعلية / الاستعمارية، حيث تطابقت المؤسسة الدينية اليهودية مع المشروع الاستعمارى الصهيونى، وحيث لعب التبشير المسيحى من خلال مؤسساته الدينية دور الكتيبة الفكرية للمشروع الاستعمارى الأوربى.

* * *

الفصل السابع

الغربى فى السينما.. معالجات فردية وأحكام مسبقة

فى ظل السياسة الأمريكية التى تسعى للسيطرة على العالم من خلال سعيها الحثيث لفرض هيمنتها بجميع الطرق المشروعة وغير المشروعة كانت دائما هناك خطابات ثقافية تناهض «المشروع الأمريكى»، ومنها الخطاب الثقافى المصرى عبر تجلياته المختلفة فى الشعر والرواية والسينما والمسرح.

ومنـذ مطلع سـبعينيات القرن العشـرين، على الأقـل، بدأ الحلم الأمريكى يراود العديدين من أبناء الفئات الوسطى فى المجتمع العربى، وقد تعزّز هذا الحلم فى تلك الفترة التى شـهدت تصاعدا لعصر الانفتاح وازدياد روح الاسـتهلاك والأحلام الفردية، وكان من المنطقى أن ترصد السينما ما يدور فى أحشاء المجتمع.

ونجد فى مسيرة السينما المصرية، توقّفات مختلفة ومتعددة بصدد هذه الظاهرة التى غدت ما يشبه السمة فى المجتمع المصرى، كنموذج للعربى، الذى ذهب بعض أبنائه نحو مغازلة هذا الحلم، وبذل الكثير فى سبيل تحقيقه. ولم يتوقّف هذا الأمر عند شريحة معينة، بل لعله شمل أنماطا مختلفة، عمرية ومهنية وثقافية، الأمر الذى يتجلّى بوضوح فى فيلم (أمريكا شيكا بيكا)، حيث يرصد الفيلم قصة مجموعة من الأفراد المصريين الذين بذلوا ما لديهم فى سبيل الذهاب إلى أمريكا.

أرض الأحلام

ويتناول المخرج داود عبد السيد فى فيلمه (أرض الأحلام) الذى قامت ببطولته سيدة الشاشة العربية فاتن حمامة، والفنان يحيى الفخرانى، وعدد من نجوم السينما المصرية، ذات الموضوع، من خلال قصة سيدة تجد نفسها فى لحظة مضطرة للالتحاق بأولادها الذين سبقوها إلى (أرض الأحلام) أمريكا؛ وفى ليلة مترعة بالأحداث، وهى تتهيأ للسفر، سنجدها تتأرجح بين ذكرياتها فى بلدها، وحميمية العلاقات والصداقات، والذكريات العميقة فى الوجدان، وبين سؤال الهجرة والاغتراب.

فى هذا الفيلم ثمة خيط خفيٌ يشدُ المرء لوطنه، يغالبه بالركض، وراء معالجة الشخصية، أو وراء رغبات من هم حولها، ويهتمون بها. تبدو أرض الأحلام فى هذا الفيلم، تماما باعتبارها أرض الأوهام، كما ظهرت أيضا فى فيلم (أمريكا شيكا بيكا). والفيلم ينطلق من نزعة واضحة، فى رفض الحلم الأمريكى، دون الذهاب نحو أمريكا، أو إظهارها، أو إظهار أى من رموزها على الشاشة، فأمريكا فى هذه الأفلام غائبة حاضرة، ليس من حضور مباشر لها على الشاشة، ولكنها تحضر فى حلم وأذهان شخصيات الفيلم، وسيؤكد الفيلم أنها مجرد وهم.

ويرى الناقد عيد عبدالحليم «فى مقال له منشور بجريدة الأهالى المصرية» أن نموذج السينما الأمريكية على مستوى التقنية والأداء كثيرا ما راود المخرج الكبير يوسف شاهين، بداية من سفره لدراسة فنون التمثيل والإخراج فى جامعة «باسادنيا» بلوس أنجلوس عام ١٩٤٦م حتى آخر أفلامه «إسكندرية نيويورك».

وقد ظهرت علاقته بأمريكا – المكان – والإنسان – والحلم بداية من فيلم «إسكندرية ليه» ١٩٧٩م وهو أول أفلامه فى السيرة الذاتية، بحيث نرى ذلك المزج بين الإسكندرية مكان المولد والنشأة فى بداية الأربعينيات وبين الصور الأرشيفية للحرب العالمية الثانية وأفلام هوليوود ومنها صور لاستر وليامز وهتلر.

السفر إلى المجهول

وفى بداية الفيلم يتجلى حلم السفر إلى أمريكا، من خلال مشاهدة الفتى الجامعى «يحيى» أحد الأقنعة الشخصية ليوسف شاهين لأفلام «جين كلى» فقد كان مسكونا بالحلم الأمريكى والتوق إلى دراسة السينما فى أكبر المعاهد هناك، فى حين توجد شخصية أخرى تدعو للتمسك بالمكان الأول «الإسكندرية» وتكمن فى أب إحدى الأسر اليهودية الذى قام بدوره «يوسف شاهين» والذى يؤكد دائما أن الأرض المصرية قادرة على احتواء أبنائها وتحقيق أحلامهم وذلك عندما عزموا الرحيل بعد قيام الحرب العالمية الثانية والهجرة إلى إسرائيل وبينما يتخرج «يحيى» من كلية فيكتوريا فيتوسط له زوج أخته ليعين فى أحد البنوك، لكن الفتى المسكون بالفن، لا يكتفى بتلك الحياة الروتينية فنراه يسعى جاهدا للحصول على تأشيرة السفر لكن العائق المادى يقف حائلا دون إكمال أمنيته، فتقوم الأم برهن مجوهراتها ليستكمل ابنها ثمن التأشيرة.

وبالفعل يسافر إلى بلد الأحلام والتى – فى لحظة وصولها إليها – يكتشف أن الحلم يختلف كثيرا وجوهريا عن الحقيقة، وقد عبر «يوسف شاهين» عن هذه الصدمة – فى انفصال الشكل عن المضمون –

عبر مشهد بالغ التأثير من خلال نظرة «يحيى» الذى قام بدوره محسن محيى الدين إلى تمثال الحرية الذى كان يمثل بالنسبة له قبل سفره رمزا للشموخ وللحرية ولعظمة المكان – لكنه يتحول فى عينيه لحظة رؤيته للمرة الأولى إلى ما يشبه إمرأة قبيحة، وجهها مصبوغ بمساحيق رديئة تبتسم ابتسامة وحشية، تحمل معانى من السخرية واللامبالاه.

وقد امتد هذا الخيط، الذى دارت محاوره حول الإسكندرية فى فيلم «إسكندرية كمان وكمان» ١٩٩٠م، لكن أكثر الأفلام المكملة للفيلم الأول «إسكندرية ليه» هو فيلم «إسكندرية.. نيويورك» والذى قام ببطولته محمود حميدة ويسرا عام ٢٠٠٤م حيث نرى «يحيى» يحلم بفاتنات زيجفليد وهن يمسكن بالسلالم السحرية تحوطهن هالات من النور، فيسكنه الحلم دائما باجتياز الحواجز المكانية حتى يصل إليهن.

ويختلف الفيلم الأخير عن «إسكندرية ليه» فالأول من حيث التوقيت الزمنى والشخصى به قدر كبير من الواقعية، أما الأخير «إسكندرية.. نيويورك» فهو مكمل للفيلم الأول لكنه يختلف من ناحية الرؤية الاجتماعية والسياسية، فقد تعامل «شاهين» مع الأحداث بشكل به قدر كبير من العمق السياسى والاجتماعى، خاصة فى استحداثه لشخصية متخيلة هى شخصية الابن الذى يمثل الوجه الآخر لشاهين والذى يتعامل مع الأحداث من وجهة نظر أمريكية، هذا الابن الذى ينبهر بكل ما هو أمريكى ويرفض عروبته ويتخلى عن انتمائه.

هذه الشخصية المتخيلة جاء بها شاهين ليؤكد بها الصراع الحقيقى بينه وبين أمريكا الجديدة بما تحمله من إمبريالية قاهرة سالبة لحريات

الشعوب ولأحلام الإنسانية، مما يحدو فى النهاية أن يرفضها من خلال رفضه لشخصية ابنه، وهنا يتجلى الربط الحميم بين الخاص والعام عبر نسيج درامى أكثر إحكاما به قدر كبير من الواقعية.

وإن كنا قد رأينا صورا من هذا النقد فى فيلمه «الآخر» ١٩٩٩م والذى قام ببطولته أيضا محمود حميدة ونبيلة عبيد وهانى سلامة وحنان ترك، حيث انتقد التبعية الأمريكية وأشكال الهيمنة من خلال طرحه لقصة حب تقع من أول نظرة بين شاب يدعى «آدم» وفتاة تدعى «حنان»، آدم القادم من نيويورك لأب مصرى وأم أمريكية ويقوم بإعداد رسالة للدكتوراة عن الإرهاب الدولى و«حنان» صحفية شابة تعمل فى إحدى صحف المعارضة.

مرآة الآخر

وقد اختار آدم أن يتزوج من حنان ليؤكد مصريته وينتصر لحبه، برغم المعارضة الشديدة من أمه الأمريكية لذلك الزواج، وهذه الأم هى رمز اختاره «شاهين» ليجسد به البطش والسيطرة الأمريكية.

ومن ناحية أخرى تقنع «حنان» «آدم» بأن رسالته للدكتوراة لابد وأن تكون حول «الإرهاب فى أمريكا» وعبر سلسلة من المشاهد الدرامية تحاول الأم إفساد العلاقة الزوجية بين آدم وحنان حتى تنجح فى النهاية بعد أن تخبر «آدم» بأن لحنان أخا إرهابيا.

وفى مشهد آخر – يحمل كثيرا من الدلالات حول ما يمكن أن يسمى بـ «المؤامرة الأمريكية» – نشاهد «الأم» الأمريكية تقابل هذا الشقيق الإرهابى بالقرب من برج إيفل بفرنسا وتتفق معه على إبعاد «حنان»

عن طريق ابنها فى مقابل وعدها له من أن تحقق له حلمه فى السفر إلى أمريكا ليهرب من الأحكام الموجهة ضده نتيجة عملياته الإرهابية.

وعندما يقوم هذا «الأخ» باستدراج أخته من خلال أحد الأشخاص الذى وعده بأن يزوجها إياه تقوم «الأم الأمريكية» بإبلاغ الشرطة ضد هذه الجماعة الإرهابية، ويعلم آدم باختطاف حبيبته فيذهب إليها فيجد رجال الشرطة يتبادلون النيران مع الجماعة الإرهابية فيصاب الحبيبان برصاصتين يموتان على أثرهما، فى مشهد دموى عصيب.

وإن كان لنا أن نقول فإن فيلم «الآخر» هو أكثر أفلام «يوسف شاهين» تجسيدا للعلاقة الأمريكية مع الشعوب الأخرى والتى رمز إليها بشخصية «مارجريت» الأم الأمريكية المتسلطة التى ترى الأشياء كلها من زاوية المنفعة المادية والبيزنس وتستخدم أساليب قاهرة للسيطرة على الآخرين.

ومن جملها الحوارية الدالة على ذلك مقولتها لزوجها المصرى «أنا اللى يتكا عليه أنسفه نسف».

هذه السيدة ذات الطابع الهستيرى والتى تتعامل بشكل مرضى مع الأمور وتعيش فى إطار الحلم الأمريكى، يتجلى ذلك فى قولها فى أحد المشاهد «أمريكا اللى محدش يقدر يدوس عليها».

لقد رسمت لنا عبر أداء مميز من الفنانة نبيلة عبيد صورة مصغرة للوحش الأمريكى الضارى فى زمن العولمة.

من المؤكد أن الحلم الأمريكى ذا المظهر البراق قد تم الترويج له لسنوات طويلة سابقة على اعتبار أنه الفردوس الأرضى والحل الوحيد للخروج من أزمات الحياة إلى فضاء الثروة واتساع النفوذ.

الحلم والكابوس

ولعل هذا التوق لهذا الحلم الكابوسى – إن صح التعبير – كان المحور الدرامى لفيلم «أمريكا.. شيكا.. بيكا» تأليف د. مدحت العدل – فى أول عمل سينمائى له وإخراج خيرى بشارة – أحد أهم المخرجين المجربين فى العقدين الأخيرين وبطولة المطرب محمد فؤاد ونهلة سلامة وعماد رشاد وشويكار وأحمد عقل وسامى العدل.

جاءت لغة الفيلم قريبة إلى الوجدان المصرى، مصورة أحلام وأشواق البسطاء فى عيشة كريمة، ومحاولاتهم اليائسة فى تحسين أحوالهم الاقتصادية.

هؤلاء البسطاء الذين يقعون فى حبائل أحد تجار الحلم ويدعى فواز والذى قام بدوره «سامى العدل»، والذى يأخذ منهم ما يملكون من أموال قليلة «ثلاثة آلاف دولار لكل فرد»، ويطالبهم بالسفر أولا إلى رومانيا والتى من خلالها يمكن أن يحصلوا على تأشيرة للدخول إلى الولايات المتحدة الأمريكية عن طريق السفارة الأمريكية بها.

سبعة أفراد ومعهم طفلة صغيرة، كل واحد منهم يحمل فى طياته رغبة ما لتغيير مستقبله، وكل واحد منهم تختلف شخصيته عن الآخر، فهناك الطبيب فؤاد عماد رشاد، والذى لم يستطع من خلال مهنته كطبيب فى توفير حياة كريمة وإخفاقه فى أن يفتح عيادة خاصة به مما جعله يلجأ إلى عمليات الإجهاض وغيرها من الأساليب الممنوعة فى الطب، فيصل إلى حالة من اليأس والإحباط والانهيار الداخلى والكبت النفسى، مما يضفى على شخصيته فى النهاية طابعا مشوشا.

أما دوسة والتى لعبت دورها الفنانة «شويكار» فهى راقصة تقدمت بها السن وولى عنها عبير الشباب وضاقت بها الحياة خاصة إصابة طفلتها الوحيدة «ريم» بفشل كلوى يحتاج إلى مصاريف كثيرة للعلاج مما دفعها إلى أمريكا، خاصة بعد أن اتصلت بمجموعة من أصدقائها المقيمين هناك ووعدوها بأن يساعدوها فى إقامة مدرسة لتعليم الرقص الشرقى.

فى حين يجيىء دور «سها» نهلة سلامة ليقدم لنا صورة أخرى من صور الانبهار بالحلم الأمريكى فرغم أنها موظفة بأحد البنوك بمدينة المنصورة فإنها بهرتها الصورة التى تراها فى السينما عن أمريكا، فباتت تسكن أحلامها وتراودها فى كل لحظة الإقامة فيها، وهو هاجس يكاد يقترب من طرحه فيلم «النداهة» تأليف يوسف إدريس مع اختلاف المكان.

أما «المنسى» محمد فؤاد، فهو من أكثر الشخصيات فى الفيلم تعبيرا عن نمط الشخصية المصرية، فهو ميكانيكى حاول أن يجرب حظه فى بلاد كثيرة لكنه يعود دائما «بخفى حنين» لا يجنى من السفر إلا السفر، وعذابات الانتظار.

ومن ناحية تركيب الشخصية النفسى فهو يحمل كثيرا من متناقضات الشخصية المصرية – خاصة فى سن الشباب – فهو أهوج مندفع طيب وحنون يحب الآخرين، وهو نموذج دال لابن البلد الذى يدافع بشهامة عن رفاقه ما وسعته المحاولة.

ولعل من أكثر الشخصيات التى تجسد المأساة فى هذا الفيلم شخصية «الغمراوى» الترزى البلدى العجوز الذى قام بدوره الفنان «أحمد عقل» والذى يراوده – فى ظل فشل السفر إلى أمريكا – حلم العودة إلى الوطن

والارتماء فى أحضان أولاده، لكنه يموت مغتربا ويدفن فى أرض غريبة وتكشف لحظة دفن الغمراوى قيمة إنسانية ربما لم تدركها تلك الشخصيات إلا فى تلك اللحظة وهى قيمة «المواطنة» حيث يصلى الجميع عليه صلاة الجنازة ويودعونه بالآيات القرآنية والدعوات، بينما يكتشفون أن الدكتور مسيحيا حيث يرسم الصليب فى لحظة الوداع ويترنم بمقاطع من الإنجيل.

هذا المشهد كان بداية النهاية للأحداث حيث يقرر الجميع العودة إلى الوطن، فمصير «الغمراوى» ينتظرهم جميعا، فالموت على أرض مصر أفضل من الحياة على حلم لن يتحقق.

وهنا تتفجر طاقات «محمد فؤاد» كمطرب وهو يغنى..

«يـعنى إيه كـلمة وطـن يعنى أرض.. حدود.. مكان
واللا حـالة من الـشجن يعنـى إيه كلمـة وطـن»

وفى أغنية سابقة تحمل نقدا لاذعا لمن باعوا الوهم للشباب وتُدين الفاسدين والمفسدين، كلماتها تحمل دلالات ساخرة كشفرة موسى:

أمريكا.. شيكا.. بيكا تلاعبك ع الشنـاكل
وتجيب عاليك وطيكا أمريكـا.. أمريكـا

الفيلم فى النهاية صرخة إنسانية عميقة المغزى تشير بصراحة إلى من تاجروا بالوطن من أجل مصالحهم الشخصية فليس الآخر – فقط – هو من يروج للزيف والخداع عبر «الميديا» المتقدمة بل هناك الكثيرون من ناهبى البنوك والمتاجرين بقوت الشعب من هم أكثر ضراوة فى الزيف والمخادعة.

فى المسرح

لم يقترب المسرح المصرى – كثيرا – من قضية سيطرة الإمبريالية الأمريكية على الواقع العربى، ربما يرجع ذلك إلى تشابك عناصر الرؤية إذا طرحت على خشبة المسرح، وهذا قد يفقد العملية المسرحية – كثيرا من لغتها على مستوى النص والأداء – هذا من الناحية التقنية.

أما من الناحية السياسية فقد توجد بعض المحاذير والخطوط الحمراء التى تهدد مثل هذه الأعمال بالمصادرة والحذف، وفى هذا الإطار لم أجد سوى ثلاثة عروض مسرحية تعرضت للقضية خلال العشرين عاما الماضية، العرض الأول كان عام ١٩٩٤م تحت عنوان «ماما أمريكا» بطولة الفنان محمد صبحى ورياض الخولى وشعبان حسين وعبدالله مشرف وحسام فياض وهدى هانى وفادى خفاجة وعزة لبيب وهناء الشوربجى وزينب وهبى.

وتدور أحداث المسرحية فى إطار اجتماعى عبر لغة رمزية تستدعى دلالات سياسية، من خلال أسرة مصرية «أسرة منافع» التى تحمل تراثا إنسانيا وتاريخيا عميقا ذا بعد إسلامى وعربى، حيث يتمسك أفرادها بالتقاليد العربية الأصيلة، وتقوم العلاقة بين أفرادها على مبدأ التعاون والمحبة والتآزر، لكن مع تغير الزمن وتحول العلاقات داخل الأسرة تظهر شخصية «الشفاط» التى تستولى على الأرض التى تملكها «أسرة منافع»، وتقوم هذه الشخصية ذات البعد السلطوى التى تقتنص حقوق الآخرين دون وجه حق لفرض هيمنتها بمحاولات مضنية للتفريق بين أبناء «أسرة منافع» وإيقاع العداوة فيما بينهم.

أما عرض «الواد ويكا بتاع أمريكا» والذى عرض خلال شهر أكتوبر ١٩٩٨م من تأليف يسرى الإبيارى وبطولة وائل نور ووفاء عامر وممدوح وافى وإخراج عادل الأعصر فى أول تجربة مسرحية له، فلم ينل الترحيب النقدى والجماهيرى الذى حصلت عليه مسرحية «ماما أمريكا» وقد يرجع ذلك لتذبذب الرؤية وتشتت الأحداث وعدم وجود رابط بينها حتى إننا نكاد نقول إن العرض ابتعد كثيرا عن جماليات «مسرح الرفض» الذى كان يقصده صناعه فنحن جميعا ندرى أن النيات الطيبة لا تؤدى عادة إلى الجنة.

شهادة أخرى

يقدمها لنا الباحث السينمائى علاء الحمارنة «أستاذ مساعد فى مركز أبحاث العالم العربى، قسم الجغرافيا فى جامعة ماينتس الألمانية»، والذى قام بتحليل أربعة أفلام مصرية تدور أحداثها فى دول أوربية مختلفة وفى الولايات المتحدة الأمريكية، يبرز من خلالها الاختلاف الكبير فى عرض أحوال الناس وطبيعة التعامل بين المصريين والأجانب فى أوربا وأمريكا.

ويقول «الحمارنة»: عرض «الآخر» فى السينما المصرية ظاهرة نادرة، باستثناء حالات قليلة، مثل أفلام تتناول الحرب والجاسوسية، حيث يتعلق الأمر بجنود أجانب وإسرائيليين، أو فى الأفلام «الوطنية» التى تتناول موضوع التحرر من الاستعمار وبناء الدولة فى زمن حكم جمال عبد الناصر وتتعرض للأجانب المقيمين فى مصر من إيطاليين وبريطانيين وفرنسيين.

ويقتصر عرض أمريكا وأوربا، فى أقصى الأحوال، على دور الخلفية المشهدية أو ساحة النشاطات التجسسية وقصص الحب ورحلات شهر العسل.

بناء على ما سبق، تتخذ الأفلام التى تتناول موضوع المهاجرين أهمية خاصة، لأنها تعرض الاحتكاك المباشر والتفاعل بين مصريين وأجانب من ثقافات أخرى، ولأنها تشكل وسيطا للمتفرجين يمكنهم من إلقاء نظرة على الثقافة الأجنبية والفضاء المعيشى وطريقة حياة «الآخر» «Lifestyle».

ولأنها تشرح رؤية صنّاع الأفلام أنفسهم وكذلك تأويلهم «للآخر»، وهؤلاء يكوِّنون جزءا مهما وفاعلا من النخبة المثقفة: وأخيرا تساعد هذه الأفلام على خلق صور نمطية عن «الأجنبى» لدى المصريين والمتفرجين العرب بداية، لكن أيضا على تغيير هذه الصور لاحقا.

إزدواجية الصورة

أثناء تحليل أربعة أفلام تدور قصصها فى كل من رومانيا (أمريكا شيكا بيكا، لخيرى بشارة، ١٩٩٣م) وفرنسا (المدينة، ليسرى نصرالله، ١٩٩٩م) وهولندا (همّام فى أمستردام، لسعيد حميد، ٢٠٠١م) وفى الولايات المتحدة الأمريكية (هالو أمريكا، لنادر جلال، ٢٠٠٠م)، يبرز الاختلاف الكبير والواضح فى عرض أوربا وأمريكا.

فبينما تظهر أوربا كمنطقة صديقة، تشبه ثقافتها الثقافة العربية، تتجلى صورة الولايات المتحدة الأمريكية كحصن لـ «الغريب»، بلد ذو قيم وعادات لا يقبلها الجمهور العربى ببساطة.

باريس – بوخارست – القاهرة

الرسالة التى تحملها الأفلام عن أوربا أن هناك معنى عملى فى الحياة اليومية لقيم من نوع التضامن والإخلاص والصداقة والضيافة والانفتاح الثقافى مازالت موجودة، وتشكل جزءا ثابتا من طريقة الحياة الأوربية المعاشة، بغض النظر عن الدولة، ولا فرق هنا بين المدينة أو القرية.

يتقبل الفلاحون الرومان المهاجرين المصريين بنفس الايجابية واللطف الذى يتقبلون به المشرد الباريسى أو المرضة الفرنسية أو رجل الأعمال الهولندى. الشخصيات السلبية التى تحاول فى أوربا الاحتيال على المهاجرين الجدد هم مهاجرون عرب آخرون من أقارب وسارقين ومهربين «متغربنين».

«الناس هنا فى رومانيا يشبهوننا تماما، فلاحون كالمصريين»، كما تقول إحدى الشخصيات فى فيلم خيرى بشارة. «باريس كالقاهرة تماما»، يكتب بطل «المدينة» فى رسالة لصديقه فى مصر.

نظرية المؤامرة فى السينما

الشخصية الأوربية السلبية فى فيلم «همّام فى أمستردام» هو إسرائيلى يهودى يعلن ببساطة أن الأهرامات يهودية، ويسعى جاهدا لتنغيص حياة المهاجرين. وتعكس هذه الكليشيهات السلبية للمهاجرين العرب ولليهود الأوربيين حالة التشكك العامة من هؤلاء فى المجتمعات العربية.

فيقدَّم المهاجرين العرب على أنهم مجرمون أو أفرادا خسروا قيمهم الحضارية الوطنية وفقدوا الإهتمام بقضايا شعوبهم. الجدير بالملاحظة فى

فيلم المخرج سعيد حامد «همام فى أمستردام»، أن اليهودى هو إسرائيلى وليس أوربى.

وهذا تدخل درامى فنى يهدف لتوضيح ارتباط المسألة هنا بالصراع العربى الإسرائيلى وليس بصراع أكبر بين العرب/ المسلمين واليهود. وهذا مثير أيضا إذا ما علمنا أن الفيلم قد صنع فى السنة الأولى من الانتفاضة الثانية.

العرب والإرهاب

«لماذا أخبرتهم: إننا عرب؟» هى إحدى الجمل الأولى لـ «عادلة» بعد خروجها من الطائرة التى حطت بها فى نيويورك. يغادر ركاب الطائرة الأمريكيون مذعورين لدى سماعهم أن زوجين عربيين على متن الطائرة.

يشتبه بالزوجين على أنهما إرهابيان منذ اللحظة الأولى. ويعاقبان بدايةً بتجاهلهما، ليتحول العقاب إلى إهانتهما فور وصولهما. تُصَوِّرْ الولايات المتحدة الأمريكية كدولة يحكمها الإجرام والاضطهاد والبرودة الاجتماعية والتعصب الدينى والمثلية الجنسية والمكائد السياسية، حيث يتحكم رأس المال بمجريات الحياة اليومية.

بهذا يكون فيلم «هالو أمريكا» من ناحية كوميدى يتجلى فيه الفرق بين طريقة الحياة المصرية والصور النمطية المصرية عن طريقة الحياة الأمريكية «American way of life». إذ تختزل الثقافة الأمريكية من ناحية على الأوجه السلبية التى نراها فى أى فيلم من الدرجة الثالثة من إنتاج هوليود وتختزل كذلك على فكرة التقوقع فى الدول العربية.

ومن ناحية أُخرى يعكس الفيلم الشك الذى يواجِه به المثقفون المصريون السياسة والديمقراطية الأمريكيتين. وهناك سعىٌ لتسليط الضوء على دور وسائل الإعلام والفساد فى النظام السياسى الأمريكى.

صورة المهاجر العربى

يقدَم المهاجر العربى بصورة سلبية، تماما كما فى «همّام فى أمستردام»، على أنه زوج فاقد للقوة فى عائلة مزدوجة القومية: شخص ضعيف عاجز عن أن يبنى قناعات له، وممارساته تشبه دور المرأة التقليدى فى العائلة، هادئ ومستكين.

ومن المثير للانتباه بالرغم من هذا الدور التقليدى، أن الزوج هو الطرف الأضعف دائما فى العائلات ذات الزواج المختلط المصرى/ غير المصرى. ويحتل تحرر المرأة مساحةً مهمةً فى السينما المصرية «المتجهة نحو الغرب»، وهو فى ذات الوقت جزء من معضلة كبيرة معقدة تتضمن سؤال النوع الاجتماعى (Gender) والجنوسة (Sexuality).

تقدَم النساء المتحررات والمثليين الجنسيين على أنهم خطر على نظام القيم المصرى – العربى وعلى أنهم جزء لا يتجزء من ثقافة «الآخر» ومن مجالها الحيوى. تتصرف ابنة المهاجر إلى الولايات المتحدة الأمريكية بشكل غير أخلاقى.

فهى على علاقة بصديق، ووالدها يتصرف أيضا بشكل مناف للأخلاق، لأنه يتسامح مع هذه العلاقة، ولو أنه واقعٌ تحت تأثير زوجته الأمريكية كما يرينا الفيلم.

تلعب الممثلة المصرية المحبوبة شويكار فى فيلم «أمريكا شيكا بيكا» دور مومس تهاجر بحثا عن حياة أفضل لها ولابنتها. تحط رحالها فى

رومانيا لتجد نفسها وسط جالية كبيرة من المهاجرين الذين أوقع بهم المهربون كما أوقعوا بها.

بلا مال ولا طعام ولا طبابة تبدأ ببيع جسدها لتحصيل المال اللازم لتشترى لابنتها الطعام ولكن أيضا للمهاجرين الذكور العاجزين عن الخروج من هذا الوضع بقدراتهم الذاتية. يحتقرها ويحترمها المهاجرون أقرانها، يحترمونها لقدرتها على التغلب على الأزمات ويحتقرونها بسبب ماضيها.

يعرَض التحرر على أنه مشكلة الرجال، الذين عليهم أن يتأقلموا مع التغييرات، وعلى أنه مسألة أخلاقية وقيمية، ولكن ليس مسألة حرية شخصية وعدالة اجتماعية.

أما المثلية الجنسية فتعرَض على أنها تهديد علنى لرجولة المهاجرين العرب، وصفة سلبية كثيرا ما تلازم «الآخر» (كما بدا فى ثلاثة لقطات فى «هالو أمريكا») أو كعنصر إيروتيكى فى فيلم «المدينة» يظهر منتميا للقاهرة ويختفى ببساطة بعد الهجرة. على كل الأحوال لا تحتل هذه المسألة مساحة كبيرة فى حياة المهاجرين.

سؤال الهوية

تلعب مسألة الهوية الفردية والجمعية فى المهجر دورا مهما فى الأفلام الأربعة. يتعدى تأثير الهوية الجمعية المصرية والعربية إلى أبعد من العائلة بكثير، وتكوِّن عنصرا مشكلا للهوية قويا داخل المجموعة، وكذلك عنصرا فاصلا للمقابل «الآخر».

«نحن مصريون وعرب» هو جواب أحدهم على استفسار إمرأة رومانية عن جنسيتهم. وتلعب القضية الفلسطينية دورا مركزيا فى الهوية العربية: فى لقاء فرضي بين رئيس الولايات المتحدة الأمريكية وأحد المهاجرين المصريين (مثّل الدور النجم السينمائى عادل إمام) يطالب المهاجر الرئيس بتحرير الفلسطينيين والقدس.

كذلك الأمر بين همّام وزميله الإسرائيلى حيث تشكل القضية الفلسطينية جوهر الصراع بينهما. يعانى الفلسطينيون فى «المدينة» أكثر من المهاجرين غير الشرعيين الآخرين لأنهم يفتقدون لوطن يمكنهم العودة إليه. تُظهِر الأفلام أن«الآخر» لا يعى وجود العربى و/أو مصيره إلا ارتباطا بهجرة العربى إلى «الغرب».

الهوية والذاكرة

تقع الهوية الفردية تحت وطأة امتحان قاس. سعيد حامد هو الوحيد الذى يمنح أبطاله فرصة النجاح وإمكانية بناء حياة سعيدة وأن يحافظوا على هذه السعادة. بينما يعيد المخرجون الثلاثة الآخرون «أبطالهم» إلى الوطن، بعد أن كان عليهم أن يخوضوا تجربة سيئة فى الغرب.

يدفع يسرى نصرالله فى فيلمه بصاحب الدور الأهم لفقدان هويته: إذ يعانى الأخير من فقدان ذاكرته فى باريس، حيث يفقد أيضا كل أوراقه الثبوتية. ولا يسترجع هذا ذاكرته إلا حين يعود إلى مصر. يرمز فقدانه التام لذاكرته لفقدانه ماضيه وحاضره وهويته فى آن معا يُخيّر المهاجر بين بقائه فى فرنسا بإعتباره «لا أحد» أو بالعودة إلى وطنه ليجد نفسه ثانيةً.

الوطن – الغربة – الحرية

هذا الموقف السلبى للغاية من الهجرة، يعود لفهم محددٍ للحرية ولتحقيق الذات، ويتجلى فى جملة «باريس مثل القاهرة تماما»، إنها ليست مسألة جغرافيا ولا اقتصاد، بل إنها قضية شخصية محضة، ولكن الممثل يتابع قائلاً:

«لكن الناس هنا [فى باريس] يستطيعون التعبير عن آرائهم بحرية، يتظاهرون بلا خوف من أن يتعرضوا للضرب». هل من الممكن أن يلعب غياب الحرية الشخصية والجمعية دورا مهما فى اتخاذ قرار الهجرة؟

* * *

الفصل الثامن

الشخصية اليونانية فى السينما المصرية

قامت السينما المصرية فى بداياتها عام ١٨٩٦م على أيدى الأجانب، وكان أغلبهم من الإيطاليين والألمان وبعض الفرنسيين وكانوا جميعا من الوافدين على مصر.. ومع ذلك لم تظهر شخصيات من تلك الجنسيات فى الفيلم الروائى المصرى إلا نادرًا مثلما ظهرت (الشخصية اليونانية) لأن اليونانيين كانوا يقيمون بالفعل فى مصر منذ ذلك التاريخ، وكذلك لأن اليونانى يختلف عن أى شخصية أجنبية أخرى عاشت فى مصر. فقد عرف المصريون الإنجليز والفرنسيين كغزاة ومستعمرين، وعرفت القاهرة والإسكندرية بعض الإيطاليين من أصحاب الحرف والمهن المعمارية والتكنولوجية مثل الكهرباء والسيارات.. لكن قرى ومدن مصر عرفت منذ بداية القرن، (اليونانى) كواحد من أبناء البلد.. تلقاه فى كل شارع وحارة وزقاق، وتتعامل معه فى الصباح وفى المساء، سواء فى محلات البقالة والمحلات التجارية والكازينوهات والحانات والكباريهات، أم فى الورش والمصانع والأسواق والفنادق ودور السينما والمقاهى. وتغلغل الإنسان اليونانى البسيط فى أعمق أعماق الريف..

هكذا بدأ الناقد والكاتب الكبير عبدالغنى داوود دراسته الممتعة عن صورة اليونانى فى السينما المصرية.. وقال: «لم تخل قرية أو مدينة من مدن الصعيد الجوانى.. أو قرى ومدن الدلتا والثغور من أسرة يونانية أو أكثر..

بل وكونوا جاليات كبيرة جدا لها مدارسها ونواديها ومستشفياتها وفنادقها فى أكثر من مدينة كبيرة من عواصم أقاليم مصر، وامتزجوا بالشعب المصرى امتزاجا حميمًا.. فتمت زيجات عديدة بين المصريين واليونانيين.. ساعد على ذلك سماحة وطيبة أبناء اليونان التى تتشابه كثيرا مع سماحة وطيبة أبناء مصر.. خاصةً وأن كثيرا من اليونانيين قد أقاموا وسط حوارى المصريين.. فقد كان أغلبهم من البسطاء الباحثين عن لقمة العيش مثل البسطاء من الطبقات الفقيرة من أبناء مصر.. لذلك كان من السائد أن نطلق كلمة الأجنبى على الإنجليزى أو الفرنسى، ونتردد فى إطلاقها على اليونانى الذى جاء مهاجرا وكأنه يبحث عن وطن ثان يكفل له الأمان، فيسعى من جانبه ليكسب ود وثقة المصرى بل وإعجابه، ساعيا إلى الرزق وسط مناخ من الاطمئنان بأن هذه بلده.. فيحدث له نوع من الذوبان فى الشعب المصرى مع وجود شعور بأن الجيل القادم من اليونانيين الذين ولدوا فى مصر سيكونون بالتأكيد مصريين.

وتشير أغنية (الجرسونات) التى لحنها «سيد درويش» فى العقد الثانى من هذا القرن بعد الحرب العالمية الأولى إلى امتزاج اليونانى بالشعب المصرى، وتأتى على شكل حوار، حيث يتساءل أحدهم (فين المصرى بتاع زمان ؟- فاكر يا خرلبو لما كان وكان).. لذا تعددت صور الشخصية اليونانية (الخواجة) فى الأعمال الفنية المصرية.

وتزخر الهزليات الشعبية (بالخواجة) اليونانى بل وأصبح نمطا فى العروض المسرحية المصرية، باعتبار أن الخواجة يتحدث لغة مختلفة ويتبع سلوكا مختلفا، ومن الممكن أن تولد هذه اللغة الضحك لأنها غير

مفهومة وذات طابع مختلف ومن الممكن التلاعب بمعانيها. ونود أن نشير هنا إلى أن (الخواجة) كنمط أو شخصية ظهر فى الهزليات الشعبية فى المسرح المصرى وفى بعض الأعمال الكوميدية منذ القرن الماضى قبل ظهوره فى السينما، وورثته السينما المصرية، خاصة فى الأعمال الكوميدية، والخواجة اليونانى أحب الخواجات إلى قلوب المصريين، فهو البقال والجرسون، والذى يعمل فى الفنادق ويجيد اللغات الأجنبية، وهو أيضا صاحب الخمارة والكباريه كما سبق أن قلنا، وهو شخصية غير عدوانية فى أغلب الأحوال.

ويضيف داوود أن مثل هذه الأنماط لا تفرز ثقافة، ولا تكشف عن بعد تاريخى عريق، ولا تكشف عن حقيقة اليونانى القديم صاحب التاريخ والحضارة والفكر والفلسفة وحفيد الإسكندر وسقراط وأفلاطون وأرسطو وسفوكليس ويوربيدس، وغيرهم من العظماء، ولكنها تكشف فى الفيلم المصرى عن مدى ما وصل إليه اليونانى الحديث من انفصاله عن ثقافته القديمة، وتحوله إلى مجرد مهاجر يبحث عن لقمة العيش، مكتفيا بدور هامشى غير مؤثر، وليس له خطاب أو أيدولوجية واضحة تكشف عن سمات أعمق، لدرجة أن الفقرة التى كان يقدمها (الخواجة بيجو) اليونانى مع (أبو لمعة) حين يقدم نفسه فيحرص على ذكر أسماء أسرته الطويل والذى قد يمتد إلى أكثر من عشرين اسما مخترعا ومضحكا كنوع من شجرة النسب أو العائلة لم يكن مقصودا بها سوى الإضحاك.. وإن كانت تشير من زاوية أخرى – إلى أنه إنسان عميق الجذور وتمتد شجرة أجداده على مدى القرون، وأنه ذو عمق حضارى عريق، وهو تفسير أتصور أن (الدويتو) الضاحك لم يكن يقصده إطلاقا.

ولعل صورة (الجارة اليونانية) التى لازمت زوجة (سلامة) التى أصابها الجزع والخوف لعدم عودة زوجها إلى البيت فى فيلم «سلامة فى خير» الذى تم عرضه عام ١٩٣٧م من إخراج (نيازى مصطفى) وكتب حواره (بديع خيرى ونجيب الريحانى) منذ ستين عاما – تكشف عن مدى الترابط والالتحام بين أبناء اليونان الذين هجروا بلادهم ليعيشوا وسط إخوانهم المصريين فى أمان ومودة.

وتتوالى الصور فى أفلام كثيرة فى الثلاثينيات وفى الأربعينيات.. نتوقف قليلا عند بعضها.. ففى نهاية الأربعينيات قدم المخرج (حلمى رفله) فيلمه الكوميدى الغنائى الشهير «فاطمة وماريكا وراشيل» ١٩٤٩م والذى كتب له القصة والحوار أبوالسعود الإبيارى، ويدور حول فتى مستهتر يلعب بقلوب الفتيات.. يجبره والده على الزواج، ولكنه لا يفلح فى ذلك، ويتعرف إلى «راشيل» فيدعى أن اسمه يوسف، وتبدأ راشيل فى استنزاف ماله.. ثم يتعرف إلى «ماريكا» اليونانية التى تملك محل خياطة فيوهمها بأنه من أصل يونانى فتقع فى غرامه، وفى يوم خطبته (لماريكا) تحضر راشيل فينكشف أمره.فالفيلم يتعامل مع (ماريكا) الطيبة التى يخدعها الفتى كواحدة من أبناء مصر وليست أجنبية.

وفيلم آخر حول اسم «ماريكا» يشير إلى التداخل العميق للشخصية اليونانية فى كيان الشعب المصرى هو «حسن وماريكا» الذى قام بإخراجه حسن الصيفى عام ١٩٥٩م، وكتب له القصة والحوار أبو السعود الإبيارى، ويدور حول «حسن» الشاب الذى أحب «ماريكا» ابنة الحلاق اليونانى «جورج يوردانيدس» وينافسه فى حبها (فهلوى)، إلى أن يصل لوالد

ماريكا خطاب من (ماركو) يعلن عن رغبته فى الزواج من ماريكا، فتخبر «حسن» الذى تحبه بذلك، فيتنكر كل من «حسن وفهلوى» فى شخصية «ماركو».. لكن الأب اليونانى يكتشف حيلتهما حين يصل ماركو الحقيقى فيهرب الاثنان، فيدخل «حسن» منزل «ماريكا» متنكرا فى شخصية سيدة، لكن الوالد يكتشف الخدعة فيبلغ الشرطة، ويقبض على «حسن» وتتوالى الأحداث الهزلية لنكتشف أن اليونانى الطيب ربى هذه الفتاة المصرية واسمها الحقيقى «بهية»،لأن أبوها كان يقضى عقوبة السجن بسبب جناية قتل، ليخرج بعد سنوات، وتعود بهية إلى والدها الحقيقى، وتتزوج من «حسن».

وصورة مهمة أخرى للشخصية اليونانية فى الفيلم الروائى المصرى تكشف عن مدى تضامن هذه الشخصية البسيطة مع أبناء الشعب المصرى ومشاركتها إياه فى الدفاع عن حريته واستقلاله ومحاربة الظلم والطغيان.. وهى صورة اليونانى تاجر السجائر (الدخاخنى) بتلك الحارة الشعبية الصغيرة فى أحد أحياء القاهرة فى فيلم «شمشون ولبلب» الذى أخرجه سيف الدين شوكت عام ١٩٥٢م، وكتبه بديع خيرى ويدور حول «شمشون» الرجل القوى الجسم المفتول العضلات المرهوب الجانب، والذى يخشى بأسه أهل الحى جميعا.. فيتحداه (لبلب) الشاب الفقير الضعيف.. ويستطيع فى النهاية أن يقهره بمساعده المغلوبين على أمرهم من أهل الحارة من أمثاله، وعلى رأسهم اليونانى بائع السجائر.. حتى يتمكن» لبلب» بألاعيبه الطريفة وذكائه الخارق من أن يثبت أن قوة الجسد ليست كل شىء فى الوجود.. ويحمل هذا الفيلم دلالة إيحائية

أو استعارة وتشبيها على روح النضال لدى الشعوب المغلوبة على أمرها.. حيث يمثل «شمشون» المستعمر الغاشم، ويمثل «لبلب» ابن البلد الذى ينتصر على هذا المستعمر الذى احتل الحارة وبمساعدة الشرفاء من أبنائها ومن أبرزهم اليونانى تاجر الدخان. وتتعدد الصور الإيجابية للشخصية اليونانية فى الأفلام الروائية المصرية، سواء كان رجل أم امرأة.

تلك الشخصية الطيبة القلب الوديعة والمسالمة، والميالة إلى المرح و الطرب والمؤانسة، ومن أبرز نماذجها تلك المرأة اليونانية (صاحبة البنسيون) التى شاركت فى أحداث كثيرة من الأفلام الروائية المصرية.. فهى السيدة العاطفية الكبيرة القلب التى ترعى أبطال الفيلم وتعتنى بهم، وتشاركهم أحزانهم و أفراحهم، وتساعدهم فى أزماتهم ومحنهم كما فى أفلام «إزاى أنساك»، ١٩٥٦م من إخراج أحمد بدرخان.. قصة و سيناريو و حوار «على الزرقانى»، «أنا بنت ناس» ١٩٥١م من إخراج «حسن الإمام» قصة وسيناريو وحوار «محمد مصطفى سامى»، و «ميرامار» ١٩٦٩ من إخراج «كمال الشيخ» سيناريو وحوار «ممدوح الليثى» عن رواية لنجيب محفوظ بنفس الاسم.

أما الصور الكوميدية لهذه الشخصية فهى عديدة ولا حصر لها، ونبدأها بفيلم «الستات مايعرفوش يكدبوا» ١٩٥٤م من إخراج «محمود عبد الجواد»، قصة وحوار «بديع خيرى» والمأخوذ عن مسرحية بنفس الاسم، حيث نجد زوجة تسعى للكذب على زوجها دائما، ويعانى كثيرا من كذبها مما يدفعه إلى السفر غاضبا إلى باريس وهناك تأتيه رسالة منها تخبره بأنها حامل وعليه الحضور لرؤية مولوده القادم، ويعود الزوج على

الفور مما يدفع الزوجة إلى استئجار طفلة صغيرة كى تخبر زوجها أنها ابنته وذلك عن طريق صديق الزوج وكذلك أمها، وفى نفس الوقت يأتى لها طفل آخر فتدعى أنها رزقت بتوأم ثم طفل ثالث فتنتاب الزوج الشكوك، ويأتى أهالى الأطفال لاستعادة أطفالهم فيغضب الزوج من جديد ويقرر أن يطلقها ولكنه يعلم أنها حامل بصدق هذه المرة وتعده بأن تكف عن الكذب، وفى وسط أحداث الفيلم اضطر صديق الزوج لسرقة حفيد المرضعة اليونانية بدلا من ابنها وهنا الخلط بين الذكر والأنثى من تلك السلاسة اليونانية.. كما نجد شخصية يونانية أخرى ضحك عليها (إسماعيل ياسين) لطيبتها فى فيلم «المليونير» ١٩٥٠م لحلمى رفلة.

كما انتقلت شخصية اليونانى (الخواجة بيجو) التى كان يقوم بها (فؤاد راتب) واسمه بالكامل: (محمد فؤاد أمين عزب راتب): ١٩٣٠م – ١٩٧٧م) فى البرنامج الإذاعى الناجح «ساعة لقلبك» الذى بدأ فى منتصف الخمسينيات – من الإذاعة – إلى بعض الأفلام الروائية المصرية الهزلية مشاركا شخصية – محمد أحمد المصرى – فى دويتو كوميدى حظى بجماهيرية كبيرة، وأرادت السينما استغلال هذا النجاح فظهرا فى بعض الأفلام الروائية الهزلية مثل «بحبوح أفندى» ١٩٥٨م من إخراج يوسف معلوف.. قصة وسيناريو: وليم باسيلى وبطولة إسماعيل يس، و«شارع الحب» ١٩٥٨م من إخراج عز الدين ذو الفقار، سيناريو وحوار: يوسف السباعى، وبطولة: عبد الحليم حافظ وصباح، و «إسماعيل يس فى البوليس السرى» ١٩٥٩م من إخراج: فطين عبد الوهاب، سيناريو وحوار: على الزرقانى، و «حماتى ملاك» ١٩٥٩م من إخراج: زهير بكير

وتأليف عبد الفتاح سيد، وبطولة: مارى منيب وإسماعيل يس. وشارك (الخواجة بيجو) وحده فى فيلم «إسماعيل يس فى مستشفى المجانين» ١٩٥٨م قصة وإخراج عيسى كرامة، وحوار: عبد الفتاح السيد وعباس كامل، و «عروس النيل» ١٩٦٣م – من إخراج: فطين عبد الوهاب.. قصة وسيناريو: فايق إسماعيل ويجسد (الخواجة بيجو) الطيبة وحسن النية بينما يحاول (أبو لمعة) استغفاله وخداعه ليصدق أكاذيبه وتهويماته، وبرغم أنه يكتشف (النشر) الذى يدعيه «أبو لمعة» إلا أنه يستسلم من باب السماحة، ويحاول تصديق المبالغات والتهويمات التى يدعيها (أبو لمعة).

ومن الشخصيات اليونانية المتنوعة فى الأفلام الروائية المصرية شخصية الخواجة اليونانى (جورج يوردانيدس) صاحب البار الذى قتله مجموعة من الشبان المنحرفين فى فيلم «احنا التلامذة» ١٩٥٩م من إخراج عاطف سالم.. سيناريو: نجيب محفوظ، وحوار محمد يوسف.. عن قصة (لتوفيق صالح وكامل يوسف)، وشخصية اليونانى الطيب الذى يبيع الحانة التى يملكها بثمن زهيد لبطل فيلم «أبناء وقتلة» ١٩٨٧م من إخراج عاطف الطيب وسيناريو «مصطفى محرم» عن قصة لإسماعيل ولى الدين. وهناك اليونانى الشرير – لكنه نادر فى السينما المصرية.. مثل ذلك اليونانى معلم الرقص وزوجته اللذين كانا يحاولان خداع رئيس العصابة (محمود المليجى) فى فيلم المغامرات والعصابات «بطل للنهاية» ١٩٦٣م بطولة فريد شوقى وإخراج حسام الدين مصطفى. وشخصية اليونانى صاحب ماكينة الزونكراف الذى يفشى سر قسيمة الزواج العرفى لفاطمة من ابن الباشا عندما لجأت إليه

(أم كلثوم) و (شرفنتح) لتصوير قسيمة الزواج فى فيلم «فاطمة» ١٩٤٧م لأحمد بدرخان، ومجموعة الخواجات الذين نصبوا على بطل الفيلم فى «أسمر وجميل» ١٩٥٠م لعباس كامل.وهناك فيلم روائى أخر دارت حوادثه فى مدن اليونان وإن لم يضم بين شخصياته الرئيسية شخصية يونانية معينة وهو «أهلا ياكابتن» ١٩٧٨م من إخراج محمد عبد العزيز.. سيناريو وإخراج بهجت قمر وجمال الصاوى ومن اليونانيين الذين عاشوا فى مصر وشاركوا بالأداء التمثيلى فى حوالى خمسة عشر فيلما روائيا مصريا ومسلسلا تليفزيونيا واحدا (جورج يوردانيدس) الذى قام بدور كبير العائلة اليونانية فى فيلم «شم النسيم» الذى عرض عام ١٩٥٢م من إخراج الإيطالى (جيانى فيرنتشو)، وإنتاج اليونانى (زربانيللى) الذى تزوج الممثلة سميرة أحمد، وسمى نفسه سامى زربانيللى، وقامت سميرة أحمد بأول بطولة سينمائية لها فى هذا الفيلم حيث كانت من قبل تقوم بأدوار الكومبارس أو الأدوار الصغيرة، ويدور الفيلم حول استعراض ليوم شم النسيم تخرج فيه ثلاث عائلات: عائلة مصرية، وعائلة يونانية، وعائلة إيطالية – للنزهة والاستمتاع.. فتقع أحداث هزلية من بينها فتاة تحاول الإيقاع بين عروسين لأنها تحب العريس، لكن حيلتها تنكشف فى النهاية، وقام (يوردانيدس) فى هذا الفيلم بدور كبير العائلة اليونانية التى خرجت للنزهة مع العائلتين المصرية والإيطالية.

وفى نفس العام شارك فى الميلودراما الفاجعة «كأس العذاب» ١٩٥٢م من إخراج (حسن الإمام)، وشاركه فى التمثيل (كيتى) ويمثلان أسرة يونانية فقيرة تسكن فوق السطوح وجيران لبطلة الفيلم الفتاة الفقيرة (فاتن حمامة) وليس لها من صديقات سوى ابنة هذه الأسرة (كيتى).

وكان (يوردانيدس) قد ظهر فى لقطات سريعة فى الأربعينيات فى فيلمى «شهر العسل» ١٩٤٥م لأحمد بدرخان، «وغزل البنات» ١٩٤٩م لأنور وجدى. وفى الخمسينيات ظهر فيلم «أرض الأبطال» ١٩٥٣م من إخراج نيازى مصطفى، و «مليون جنيه» ١٩٥٣م من إخراج حسين فوزى، وفيلم «خطف مراتى» ١٩٥٤م لحسن الصيفى، و «بنت الجيران» ١٩٥٤م لمحمود ذو الفقار والذى يقوم فيه بدور الأب الذى يحبس بطل الفيلم ويقيده لأنه غرر بابنته، وبدور ضابط إنجليزى فى فيلم «بورسعيد» ١٩٥٧م من إخراج نيازى مصطفى وبطولة (فريد شوقى وشكرى سرحان وليلى فوزى وهدى سلطان)، وبدور المدرس الفرنسى فى فيلم «جميلة» ١٩٥٨م ليوسف شاهين، وبدور صاحب الشقة اليونانى الذى ينتظر البواب-كى يحضر صينية البطاطس من الفرن فركب البواب الأسانسير فتعطل به مع بقية الركاب وتعرضت حياتهم جميعا للخطر فى فيلم «بين السما والأرض».. الذى عرض عام ١٩٥٩م من إخراج صلاح أبو سيف وشارك (يوردانيدس) أيضا فى فيلمى «الزوجة العذراء» ١٩٥٨م للسيد بدير، و «المعلمة» ١٩٥٨م لحسن رضا.. كما شارك عند افتتاح التليفزيون المصرى عام ١٩٦٠م فى مسلسل تليفزيونى عام ١٩٦٣م قبل أن يعود إلى بلاده اليونان.

ومن العناصر النسائية التى ظهرت فى السينما المصرية.. خاصة مع المطرب والسينمائى (فريد الأطرش) فتاة يونانية الأصل تدعو (جينا) التى يقال أن (بديعة مصابنى) كانت قد تبنتها، واعتبرتها ابنتها.. لكنها سرعان ما اختفت بعد عدد قليل من الأفلام مثل «غزل البنات»

١٩٤٩م فى مجموعة صديقات ليلى مراد.. ويقال أن الفنانة (نيللى مظلوم) التى ساهمت بالتمثيل والرقص فى عدد كبير من الأفلام المصرية من أم يونانية.. وفى المجتمع المصرى الكثير من تلك الزيجات تمت على مدى السنوات الطويلة التى عاشوها بيننا.. سواء كانوا ممن عملوا فى السينما أم فى غيرها من الأعمال.

وهناك فنانة يونانية الأصل ولدت فى مصر، وبدأت فى السينما المصرية كراقصة تجيد الرقص الشرقى كواحدة من أبرع نجماته وبنت بلد صميمة وهى الفنانة (كيتى) واسمها بالكامل (كيتى فوتساكى) ثم تحولت إلى ممثلة فى الأفلام الكوميدية.. خاصة مع نجوم الكوميديا فى ذلك العصر.. ومن أوائل الأفلام التى شاركت فيها «جزيرة الأحلام» ١٩٥١م ومن إخراج (عبد العليم خطاب) مع الراقصتين اليونانيتين (ليزولين) اللتين احترفتا الرقص، وهجرا السينما، وهاجرا إلى باكستان والهند.. ثم استقرا فى أمريكا.. والذى تدور أحداثه فى جزيرة أشبه بجزر هاواى، والفيلم الغنائى الكوميدى «من أين لك هذا» ١٩٥٢م من إخراج نيازى مصطفى، وبطولة محمد فوزى ومديحة يسرى وإسماعيل يس.. وفيلم زمن العجائب ١٩٥٢م من إخراج حسن الإمام. وفيلم «بنت البلد» ١٩٥٤م من إخراج حسن الصيفى، وبطولة اسماعيل يس، وتقوم فيه (كيتى) بدور راقصة فى باريس تحاول الإحتيال على الشاب المصرى ليتزوجها، وفيلم «دلونى ياناس» ١٩٥٤م من إخراج السيد زيادة. وفيلم «بنت الجيران» ١٩٥٤م من إخراج محمود ذو الفقار بطولة فؤاد المهندس وشادية وتقوم فيه (كيتى) بدور الفتاة اليونانية التى يعدها (فؤاد المهندس)

بالزواج منها وعندما لا يفى بوعده لأنه متزوج.. تستدرجه إلى منزلها مع ابيها الذى يقوم بدوره (جورج يوردانيدس) ويقيدانه كى يرغمانه على الزواج من الابنة.وتشارك (كيتى) إسماعيل يس فى بطولة واحد من الخمسة عشر فيلما تحمل عنوان (إسماعيل يس فى..) وهو فيلم «عفريته إسماعيل يس» ١٩٥٤م وإخراج حسن الصيفى.. كأول بطولة سينمائية لها على الشاشة المصرية، وفى عام ١٩٥٩م وبعد أربعة أعوام تقوم بثانى بطولة سينمائية لها مع إسماعيل يس أيضا فى فيلم «إسماعيل يس فى متحف الشمع» إخراج عيسى كرامة وظهرت الراقصة (هيرمين) التى ما تزال تعيش فى الإسكندرية حتى الآن، وظهرت فى عدد من الأفلام من بينها فيلم «ماحدش واخد منها حاجه» ١٩٥٥م لمحمد عبد الجواد وبطولة إسماعيل يس ونجاح سلام.

ونشير إلى أن هناك عددا من اليونانيين الذين ساهموا فى مسيرة السينما المصرية، ومنهم مهندس الصوت (زانديليس) الذى مازال يعيش حتى الآن فى مصر، والموسيقى الراحل (اندريا رايدر، ومهندس المناظر (انطوان بوليزويس) والمخرج (كوستانوف) الذى قام بإخراج فيلم جحيم «الغيرة» وإنتاجه عام١٩٥٣م والماكيير «خريستودولو» الذى دبلج فيلم زينب ط ١٩٥٢م لمحمد كريم والمنتج (ميلاس) الذى أنتج بعض الأفلام اليونانية والمصرية فى مصر.. ومايزال حتى الآن فى اليونان، والمنتج الشهير (زربانيللى) صاحب (شركة أفلام الهلال) التى أنتجت عددا كبيرا من الأفلام الروائية المهمة وكان من أوائلها فيلمى «الأسطى حسن» ١٩٥٢م و «الوحش» ١٩٥٤م من إخراج صلاح أبو سيف، و«من عرق جبينى» ١٩٥٢م من إخراج (جيانى فيرنتشو)، وغيرهما و(خريستو كلاداكس)

مصمم الرقص الشهير الذى قدم عددا كبيرا من الاستعراضات والرقصات فى الأفلام المصرية مثل «جزيرة الأحلام» والذى بدأ فى كازينو (بديعة مصابنى) و(ببا) وصمم عددا من الباليهات الحديثة وبالتدريج تختفى الشخصية اليونانية فى الفيلم الروائى المصرى – وإن كانت تظهر بين الحين والأخر فى أفلام أواخر الستينيات والسبعينيات مثل فيلمى «شلة المحتالين» ١٩٧٣م من إخراج حلمى رفلة، و «ميرامار» ١٩٦٩م لكمال الشيخ – وذلك بعد أن عاد المهاجرون اليونان إلى بلادهم فى أواخر الخمسينيات وأوائل الستينيات.. حيث انقطعت موجة تلك الهجرات إلى مصر بعد يوليو ١٩٥٢م – حين اتبع النظام الحاكم الجديد الذى تولى مقاليد الأمور فى ذلك التاريخ سياسة إعادة الجاليات الأجنبية إلى بلادها ومحاصرة المصالح الأجنبية وتقييد حريتها وسياسة الاقتصاد الموجه وإلغاء سياسة الاقتصاد الحر.. ما حد من فرص الهجرة إلى مصر، وبدأ اليونانيون الذين ولدوا وعاشوا فى مصر يفكرون فى الخروج منها بالتدريج.. وعلى مدى سنوات قليلة.. ومنذ ذلك التاريخ بدأت تختفى ثم تظهر بين الحين والآخر الشخصية اليونانية فى الفيلم الروائى المصرى.. إلى أن كادت تتلاشى تقريبا.. لكن يظل المتفرج المصرى ممن عاصر عقدى الأربعينات والخمسينيات يتذكر بنوع من الحنين والشوق تلك الوجوه اليونانية الطيبة الحسنة المعشر، والمليئة بالسماحة.. والضاحكة أيضا.. مثلها مثل المصريين البسطاء تماما.

* * *

الفصل التاسع

النوبى.. البيه البواب

تفخر الثقافة المصرية بثرائها وخصوصيتها القائمة على تنوع مشاربها، إلا أن الأمر اختلف كثيرًا فى السنوات الأخيرة، إذ صار ذكر النوبة المصرية، مقرونًا بمؤامرات تقسيم مصر إلى أقاليم، وبدلًا من تكليل تضحيات أبناء النوبة الذين تحملوا مرارة التهجير القسرى، حاملين موروثهم الثقافى على أكتافهم من أجل مستقبل مصر، لم تعمل الدولة على صيانة التراث النوبى، بل أصرت السياسات الثقافية للأنظمة المتعاقبة، على عزل النوبة ثقافيًا وكأنها عضو غريب على جسد الثقافة المصرية، وصار الكثيرون يتهمون أبناء النوبة بالدعوة إلى تقسيم البلاد.

وعلى مدار مشوار السينما و التليفزيون لم تحاول الأعمال الفنية التى تعرضت لشخصية النوبى التعمق بشكل أكبر فى تلك الشخصية أو الاقـتراب من البيئة النوبية ذات الموروثات الخاصة الشديدة الخصوصية.

ويعتبر الفنان الراحل على الكسار من أوائل من قدم شخصية النوبى على خشبة المسرح حينما ابتدع شخصية الرجل النوبى البسيط طيب القلب سليم الطوية «عثمان عبد الباسط» الذى يقوم بالأعمال البسيطة و له لكنة خاصة و طريقة مميزة فى الكلام، نقلها بعد ذلك إلى عالم الشاشة الفضية فى أفلام مثل «سلفنى ٣ جنيه» «على بابا و الأربعين

حرامى» و «ألف ليلة و ليلة»، والذى أحبه الجمهور ولا يزال بسبب خفة ظله وفلسفته العميقة ومواقفه المضحكة.

وكان الكسار هو الوحيد الذى قدم النوبى كبطل للعمل، وبعده ظلت شخصية النوبى فى سينما الأبيض و الأسود كشخصية ثانوية تقوم بالأعمال البسيطة كالخادم و السفرجى و البواب، وتم تنميط شخصية الإنسان النوبى فى السينما عبر عقودها الطويلة دون أن تحاول أن تقدم الإنسان النوبى بشكل مغاير أو أكثر عمقا أو تبحث له عن دور مختلف فى المجتمع.

وبرغم ذلك استطاع بعض الممثلين ذوى الحضور الخاص فرض أنفسهم على الشاشة برغم بساطة أدوارهم، ولا يمكن أن ننسى الفنان «محمد كامل» الذى ربما لا يعرف أحدنا اسمه الحقيقى و الذى اشتهر فى أفلام الأبيض و الأسود بدور «عم إدريس»، واستطاع بخفة دمه و حضوره أن يفرض وجوده بجانب النجوم مثل شادية و صباح، و كذلك الممثل الجميل «محمد الأدندانى» الذى قدم كالعادة أدوار البواب و السفرجى فى السينما و التليفزيون بالشكل الخفيف الظل المعتاد كما فى «حكايات ميزو» و «البيه البواب» و مسرحية «عش المجانين».

وظلت مهن مثل السفرجى و البواب حكرا على الرجل النوبى تقريبا فى كل أفلام ما قبل ١٩٥٢م، فهل كان ذلك مجرد تنميط للسينما أم هو تمثيل للطبقية الموجودة قبل الثورة و تهميش بعض الطبقات المكونة للشعب المصرى.. و السؤال الأهم لماذا لم يتغير ذلك لاحقا بعد تغير المناخ فى مصر بعد ثورة ١٩٥٢م ؟

وقد استمر نفس النمط فى أفلام ومسرحيات ما بعد ثورة يوليو، دون أى تغير يذكر و دون الاقتراب من البيئة النوبية نفسها إلا نادرا، ومن الأفلام النادرة التى حاولت الاقتراب من البيئة النوبية نفسها و لكن بشكل شديد السطحية و من خلال الإطار الكوميدى التقليدى، فيلم «الحقيقة العارية» لإيهاب نافع و ماجدة و الذى تدور أحداثه خلال بناء السد العالى، حيث نرى شخصية الفنان «عبد المنعم إبراهيم» عندما ترسو السفينة النيلية بجانب إحدى القرى النوبية، فيفتن الرجل بفتاة نوبية و يتزوجها، وهنا نشاهد من بعيد إشارة إلى خصوصية الحياة فى القرى النوبية ووجود عادات خاصة دون أن يقترب العمل منها بل اكتفى كالعادة بالإشارة إلى النوبى باللغة غير المفهومة و الجلباب الأبيض فى إشارة نمطية لطيبة القلب.

ولا يمكن إغفال بعض الأعمال المهمة والقليلة جدا التى تعرضت للبيئة والإنسان النوبى، مثل أفلام «الطوق و الأسورة» و «فى العشق والسفر» و «عرق البلح»، وهى أعمال تنتمى إلى عالم النوبة، وإن كانت تختلف عن النوبة بما تحمل من مفردات أخرى خاصة سواء فى تركيبة الشخصيات أم فى البيئة و العادات و الموروثات، تتحدث تلك الأعمال عن قرى بعيدة عن المدنية وهى فى الأغلب قرى تنتمى إلى جنوب الصعيد الجوانى و ليس إلى النوبة.

وقد كانت الموسيقى النوبية أكثر حظا، وهى من الفنون التى استطاعت أن تخلق لنفسها دربا خاصا ومميزا فى الثقافة الفنية المصرية دون أن تذوب فيها. حتى يكاد الفن النوبى يكون فنا مصريا مستقلا،

فهو مصرى بالاسم، لكنه إفريقى الطابع وهو ما يعطى للثقافة المصرية طابعا آخر، إضافة إلى باقى الفنون المتوارثة عبر الأجيال.

ويعد الفنان محمد منير من أشهر فنانى النوبة الذى نجح فى عولمة هذا الفن وتطويره، ونشره من خلال أغنيات شهيرة مستوحاه من البيئة النوبية الصميمة، وقد سبقه من قبل الفنان النوبى أحمد منيب الذى يعد الأب الروحى للفنان محمد منير.

ويقول الفنان والناقد الكبير الدكتور زين نصار، أستاذ النقد بأكاديمية الفنون المصرية، فى تقرير لجريدة «الشرق الأوسط» اللندنية عن الفن النوبى ودوره فى الثورة المصرية، : «إن التراث النوبى الفنى موجود فى كيان كل المصريين، ويتم استدعاؤه بقوة فى أوقات كثيرة، منها فى فترات الثورة المصرية، فى ميدان التحرير قبل تنحى الرئيس مبارك كان الشباب المصريون يغنون أغنيات نوبية لمحمد منير وأغنيات أخرى له مثل (حدوتة مصرية)، لأن الثورة لم يكن لديها ما تستقوى به سوى هذا التراث وغيره من التراث الموسيقى».

ويمضى الدكتور نصار مؤكدا دورا آخر للفن النوبى كملهم لكبار المبدعين المعاصرين، ويقول: «إن التراث الشعبى المصرى، بما فيه التراث النوبى، كان مصدر إلهام كبيرا لأعمال فنية كبيرة، وهناك كونشرتات موسيقية، منها مثلا للفنانين سعيد مطر ورفعت جرانة».

الموسيقى والفنان والمؤرخ النوبى فكرى كاشف، قال لـ«الشرق الأوسط» إن أى فن عالمى يرتبط بمجتمعه والثقافة التى تنبع منه.

وعن مقارنة الفن النوبى والعربى، يقول: «إن كل الموسيقى العربية والتركية واليونانية والفارسية كلها من عائلة واحدة، تتبع الـ٧ تون

أو السلم الموسيقى السباعى، بينما الفن النوبى يختلف عن هذه المجموعة فى كون موسيقاه تنتمى إلى السلم الخماسى الإفريقى».

وعن سر هذا الاختلاف، يقول كاشف: «إن الجغرافيا أو البيئة هما السر فى تميز واختلاف الفنون النوبية عما عداها من فنون فى منطقتها المحيطة، لأن نهر النيل يسير بشكل سلس وعادى من أقصى الشمال حتى منطقة أسوان جنوب مصر، ولذلك يستطيع أى إنسان أن يأتى، من إيطاليا مثلا، عبر نهر النيل، ويدخل فى أعماق مصر حتى الجنوب، فى رحلة سهلة حتى يصطدم بمنطقة الشلالات القاسية والانكسارات فى قلب النهر التى يعيش خلفها أهل النوبة والتى تبدأ مظاهر ثقافتهم من هذه المنطقة، فنجد فنونها أقرب للطابع الإفريقى بسبب السلم الخماسى، فلا شك فى أن جغرافيا الأرض تؤثر فى طبيعة الشعب وموسيقاه. فعند هذه المنطقة، نجد لغة أخرى وفنونا أخرى، بمعنى أنه عالم آخر يكمن خلف شلالات النيل».

ويشير فكرى كاشف إلى الصدمات التى تعرض لها أهل النوبة – على حد وصفه – ويقول: «إن السدود والخزانات المبنية على النيل تسببت فى تهجير النوبيين من أماكنهم المستقرة إلى أماكن أخرى صحراوية، مما أحدث تغيرا فى موسيقاهم التى كانت متواصلة مع استقرارهم، وذلك لتغير البيئة، وبدت ملامح التغير فى موسيقى النوبة متمثلة فى تغير الاعتماد على الدفوف البسيطة إلى إدخال آلات موسيقية أخرى مدنية كالأورج وخلافه، وإن كان السلم الخماسى هو صاحب الفضل فى الحفاظ على الطابع النوبى الإفريقى برغم التغيرات المدنية لأهل النوبة».

مشكلة أخرى للفن النوبى يشير إليها فكرى كاشف متمثلة فى اللغة النوبية، فيقول: «إنها مهددة بالانقراض برغم وجود فنانين نوبيين وصلوا للعالمية مثل حمزة علاء الدين الذى وصلت شهرته لأمريكا واليابان». ويقول: «إن مشاهير النوبة، مثل محمد منير وأحمد منيب، لم يقدموا فنا نوبيا محضا وإنما قدموا الموسيقى النوبية بكلمات عربية، لأن الاستماع للغة النوبية غير مألوف بين العرب ولا حتى بين المصريين، وهى مسألة مرتبطة بالثقافة والمزاج والأذن التى تسمع، فرغم وجود شباب يستمعون مثلا إلى أغان أجنبية لمايكل جاكسون وغيره، لكن قلما ما نجد أذنا تستمع إلى الغناء النوبى بلغته وموسيقاه، وهو أمر ملحوظ حتى بالنسبة للفن السودانى الذى ينطق باللغة العربية، وهو أمر ربما يرجع لشعبية الرتم الإفريقى وأيضا لأن الفن الإفريقى، والنوبى خاصة، لم يأخذ حقه إعلاميا».

أما المفكر السياسى النوبى الكبير خليل فيتحدث عن تأثير الجانب السياسى والاجتماعى على الفن النوبى، قائلاً: «إن الفن النوبى يلقى قبولا حسنا من جميع المصريين، كما أن المطربين النوبيين يحظون بشعبية كبيرة كمحمد منير، وله أصداء جميلة على المستوى الاجتماعى والشعبى، ولكن السياسة ألقت بظلالها على أوضاع النوبيين من خلال المشروعات المائية على نهر النيل ومشروعات الاستثمار التى خرج بسببها النوبيون من بيوتهم وهاجروا بعيدا عن الأرض الزراعية متجهين إلى القاهرة والإسكندرية، وهو واقع أثر كثيرا فى فنونهم».

وحول صورة النوبى فى الدراما والأدب وتأثير ذلك فى شعبية الفن النوبى، قال خليل كلفت: «من الأمور المؤسفة، السخرية كثيرا من

النوبى وذكائه، وكونه يظهر بصورة البواب دائما على الشاشة،إلا إننى أعود وأقول إن مأساة النوبة فى تهجيرهم من أراضيهم جعلت لهم وضعا استثنائيا، حيث لم يكن أمامهم فى تلك الفترة سوى العمل بوابين وحراسا وطباخين فى المجتمعات الجديدة التى بنيت، ولذلك قلت لأصدقائى الذين ينتقدون رواية الدكتور علاء الأسوانى الجديدة (نادى السيارات) لتصويرهم فى الرواية فى الإطار نفسه، إن هذا مكان استثنائى، حيث كان النادى لا يدخله إلا علية القوم ومعهم حاشيتهم ومنهم النوبيون.

ومع ذلك، فالمجتمع النوبى مجتمع مفتوح للغاية ومتعلم ومثقف، ونسبة النخبة النوبية فى مجتمعهم أكبر بكثير من نسبتهم الإجمالية العددية، فهم متحضرون للغاية وذواقة، ويبدو ذلك فى موسيقاه الرائعة التى تطرب من يستمع إليها.

من ناحيته يرى الناقد النوبى أحمد سوكارنو عبدالحافظ أن السينما و التليفزيون المصرى لعبا دورا خاصا فى تصوير المجتمع النوبى من خلال تقديم شخصيات نمطية معينة فى الأفلام و المسلسلات و بصورة تكاد تكون متكررة، مما ساهم فى غرس بذور العنصرية فى نفوس بعض المصريين، كما لا نستطيع أن نغض الطرف عن آثار هذه المعالجة السينمائية و التليفزيونية على أفراد مجتمع النوبة سواء فيما يتعلق بتكوينهم النفسى أم انتمائهم الاجتماعى نحو المجتمع الأكبر.

وهناك أفلام سينمائية تقدم المواطن النوبى فى قوالب ثابتة لا يمكن الخروج منها بأى حال من الأحوال، فنجد النوبى فى هذه الأفلام

يتقمص دور البواب أو المضيف أو الخادم، ولم نشاهد مطلقا نوبيا مثقفا فى هذه الأعمال «الفنية»، فمثلا، نراه فى أفلام إسماعيل ياسين بالعمامة والجلباب يتحدث اللغة العربية بلكنة نوبية مخالفا قواعد اللغة مما يدعو إلى السخرية والضحك فى نفس الوقت، كما يمكن أن يتخلل حديثه بعض الكلمات النوبية بدون داع.

ومما يبين أن دور المضيف محجوز للشخصيات النوبية فى مثل هذه الأعمال هو أن إسماعيل ياسين فى فيلمه «الفانوس السحرى» يتقمص هذا الدور من خلال طلاء وجهه باللون الأسود ومحاولة نطق بعض الكلمات غير المفهومة.

وإلى جانب أعمال على الكسار، فقد كانت هناك أعمال أخرى ساهمت فى رسم الصورة النمطية لأبناء المجتمع النوبى: ففى فيلم «يا حلاوة الحب»، بطولة محمد فوزى ونعيمة عاكف ومن إخراج حسين فوزى، نجد الخادم النوبى يقول: يا سعادة البيه... يا سعادة البيه... التلغراف يا سعادة البيه... خير يا سعادة البيه... الله لا يقدر ولا يكون. وكذا فى فيلم «حبى الوحيد» الذى قام ببطولته عمر الشريف وكمال الشناوى ونادية لطفى فإن المخرج لم يجد سوى طفل صغير ذى بشرة سوداء ليلعب دور الخادم فى منزل عمر الشريف.

وقد يقول قائل إن هذه الشخصيات الهامشية التى ترمز للمجتمع النوبى تنحصر فى الأفلام القديمة. ولكننى أقول إن الأفلام الحديثة تحذو حذو الأفلام القديمة وتسير سيرا حثيثا فى نهجها، فشخصية «عبده» فى فيلم «انتبهوا أيها الأزواج» بطولة بوسى وسعيد صالح وهشام عبد الحميد

وإخراج حسن الصيفى هى فى الواقع شخصية نوبية ويقوم بدور عبده الخادم فى منزل «هشام عبد الحميد» ممثل من ذوى الأصول النوبية.

وكذلك الحال فى فيلم «حكاية حب» بطولة حسين فهمى وآثار الحكيم وصلاح السعدنى نجد الخادم «عم صالح» يقوم بدور النوبى الذى لا يعرف اللغة العربية حيث يرد على سؤال حسين فهمى «الست شمس فين؟»: على فكره ده قاعد مع الدكتور فؤاد وكذلك نجد شخصية النوبى كبائع روبابيكيا فى فيلم «خلف أسوار الجامعة» بطولة سعيد صالح وصلاح السعدنى ويونس شلبى وإخراج نجدى حافظ.

المسلسلات التليفزيونية

وبرغم أن الأفلام السينمائية دأبت على السخرية والاستهزاء بأهالى النوبة، إلا إننى دائما أقول إن معظمها أفلام قديمة وربما لا يراها سوى رواد السينما، وقد ولى زمن العنصرية والنظرة الدونية التى يتجرعها النوبيون من هذه الأفلام. ولكن ما يدعو إلى الأسف هو أن يسهم التليفزيون أيضا فى دعم ثقافة العنصرية والترويج لها من خلال المسلسلات التليفزيونية التى تدخل المنازل من أوسع أبوابها ولا تتوخى الحرص فى إهانة المواطنين وهم داخل منازلهم. ومن المعروف أن بعض كتاب وأدباء النوبة تصدوا لهذه السهام العنصرية المسمومة التى توجه إلى الصدور.

وينهى «سوكارنو» شهادته، قائلاً:» خلاصة القول فإن السينما والتليفزيون لا يعكسان الواقع الذى نعيشه بل يصنعان الواقع والمواقف التى قد يتعرض لها النوبيون فى حياتهم اليومية من قبل بعض ضعاف النفوس والذين قد لا يدركون حقيقة أصولهم المتواضعة. والجدير بالذكر

أن السينما المصرية والتليفزيون المصرى قد قاما بدور أساسى فى زرع بذور العنصرية فى نفوس بعض المصريين وخاصة فى المدن حيث تعرض الكثير من أبناء النوبة لمواقف عنصرية بغيضة مما بث مشاعر الحقد والكراهية فى نفوسهم وجعلهم يشعرون بالمهانة والغربة فى هذا الوطن».

* * *

الفصل العاشر

أفلام التمويل الغربى.. هناك فرق!

النظرة العدائية للغرب فى السينما العربية تقل حدتها كثيرا فى أفلام الانتاج المشترك، بل وتتحول أحيانا إلى دعائية فجة.. و قد بدأ الاتجاه إلى الإنتاج المشترك فى السينما منذ النصف الأول من القرن العشرين، حين أصبح ضعف السوق المحلى أحد المشاكل الخطيرة التى تواجه صناعة السينما فى العالم، وهى المشكلة التى عانت منها السينما الايطالية، والفرنسية، خاصة فيما بعد الحرب العالمية الثانية.

المشكلة ذاتها واجهت السينما الأسبانية واليوغسلافية فى أوائل الستينيات.. لكن هذه الدول لم تستسلم، فإلى جانب بعثات التسويق، وإقامة أسابيع الأفلام فى الخارج، اهتمت بعقد اتفاقيات الانتاج المشترك بينها وبين الدول الأخرى.. عُقدت الاتفاقيات بين رجال السينما الايطالية والسينما الفرنسية، وبمقتضاها أصبح الفيلم الايطالى لا يعامل معاملة الفيلم الأجنبى داخل فرنسا، ومثله الفيلم الفرنسى داخل ايطاليا.. وعقدت اتفاقيات مماثلة بين ايطاليا، وانجلترا، وأسبانيا، ويوغسلافيا.. أمريكا هى الأخرى أدركت أهمية السوق الخارجى، فاعتمدت عليه لتغطية نفقات الانتاج، لأن السوق المحلى لا يغطى سوى ٧٥٪ من تكاليف الفيلم.

كانت السينما المصرية هى الأخرى تعانى منذ الأربعينيات من ضعف السوق المحلى، الذى كان يأتى بـ ٤٠٪ فقط من ايرادات الفيلم..

فحاولت فتح أسواق جديدة أمام الفيلم العربى.. إن الانتاج المشترك سيكون نافذة للفيلم العربى على أسواق العالم جميعا.. وبدأت أولى تجارب الانتاج المشترك فى مصر عام ١٩٤٦م مع فرنسا، ثم ايطاليا، وأسبانيا، لكنها كانت محاولات فردية لا تساندها الدولة، ومن ثم لم يكن لها الأثر المرجو فى تطور السينما المصرية، وتوسيع أسواقها.

وشارك القطاع العام ـ متمثلا فى الشركة الحكومية «كوبرو فيلم» ـ ابتداءً من عام ١٩٦٣م فى انتاج عدد من الأفلام المشتركة لكنها فشلت تجاريا، وهاجمها النقاد.. اعتبروها كارثة قومية، ضاع فيها رأس مال الشركة المقدر بنحو نصف مليون جنيه مصرى فى ذلك الوقت.. بعدها توقف الانتاج السينمائى المصرى الأجنبى المشترك فى الفترة مابين ١٩٧٢م – ١٩٨٥م.

وشهد منتصف الثمانينيات بداية مرحلة جديدة من الإنتاج السينمائى المصرى المشترك مع فرنسا، تم معظمها عن طريق شركة «أفلام مصر العالمية»، أخرج منها «يوسف شاهين» نحو ثمانية أفلام مشتركة مع فرنسا، وظهر مخرجين آخرين فى إطار هذا الإنتاج مثل: «يسرى نصرالله»، «عاطف حتاتة»، «أسماء البكرى»، «خالد الحجر».

فى النصف الأول من السبعينيات ظهرت عدة تجارب سينمائية مصرية مشتركة مع عدد من الدول العربية منها لبنان مثل «حبيبتى»، و «أجمل أيام حياتى» والفيلمين من إخراج «هنرى بركات» ومن إنتاج عام ١٩٧٤م.. كان المستوى الفنى للفيلمين متواضعا. لكن على مدار السبعينيات وأوائل الثمانينيات ظهرت تجارب أخرى مشتركة بين

منتجين سينمائيين مصريين وبين شركات إنتاج جزائرية. أخرج «يوسف شاهين» منها ثلاثة أفلام مهمة فى تاريخ السينما المصرية والعربية هىّ: «العصفور» عام ١٩٧٤م ـ و «عودة الإبن الضال» عام ١٩٧٦م ـ «إسكندرية ليه» عام ١٩٧٩م. وأخرج «خيرى بشارة» «الأقدار الدامية» عام ١٩٨٢م.. ثم ظهرت تجربة فيلم «عصفور الشرق» عام ١٩٨٦م وهو إنتاج مشترك مع إحدى الشركات السعودية.

وجاءت تجربة فيلم «ناجى العلى» ١٩٩٢م، وهو إنتاج مشترك بين شركة «إن. بى فيلم» ومجلة «فن اللبنانية». وجميع هذه التجارب جاءت بعيدا عن الدعم الحكومى.

وتؤكد الناقدة السينمائية أمل الجمل فى كتابها «السينما المصرية والإنتاج المشترك» على أن الإنتاج السينمائى العربى الأجنبى المشترك من القضايا الشائكة، محل الخلاف الدائم بين عدد كبير من السينمائيين، والنقاد، والمفكرين. البعض يدينه ويشكك فى نواياه وفى توجهاته الإعلاميّة، والبعض الآخر يرحب به.. مشيرة إلى أن تقييم التجربة يحتاج إلى مناقشتها من منظور إعلامى، تاريخى، اقتصادى، وثقافى، وسياسى، للوقوف على إيجابياتها وسلبياتها، نقاط قوتها، ومكامن ضعفها.

وتثير أفلام الإنتاج المشترك منذ بدايتها فى السينما العربية العديد من الأسئلة، ومن بينها.. هل أثر رأس المال الأجنبى المشارك فى إنتاج هذه الأفلام على طبيعتها سواء من حيث الشكل، أو المضمون؟. وهو ما يتطلب بدوره طرح عدة أسئلة فرعية منها، ما هى التوجهات الإعلاميّة لأفلام الإنتاج المشترك مع الدول الأجنبية؟. ماهى التيمات، والموضوعات التى

طرحتها هذه الأفلام؟. هل موضوعات تلك الأفلام تمس واقع المجتمعين المصرى والعربى، وتعبر عن مشاكلهما؟.. هل تمتعت تلك الأفلام بقدر من الحرية لم يعد متاحا للسينما المصرية الخالصة أو العربية الخالصة؟. هل تعرضت موضوعاتها إلى «المحرمات»، و «الممنوعات» فى السينما المصرية والعربية؟. ماهو تقييم الرقابة لهذه الأفلام ؟. لماذا فرنسا دون غيرها؟.

وهل يُعد الإنتاج السينمائى المصرى الفرنسى المشترك حقا هو الأكثر قيمة بين كل الإنتاج المصرى الأوربى والمصرى العربى بدءا من فيلم «أرض النيل» ١٩٤٦م وصولا إلى فيلم «باب الشمس» ٢٠٠٤م والذى حُرم من الحصول على الجنسية المصرية لأسباب مالية؟ وفضلا عن كونه الأكبر عددا إذ بلغ نحو ثمانية عشر فيلما روائيا طويلا فهل يُعد معظمها حقاً من العلامات المهمة فى تاريخ السينما المصرية والعربية؟؟.

هل كان من الممكن إنتاج هذه الأفلام برأس مال عربى؟. أيهما أكثر أهمية فى تاريخ السينما المصرية تلك الأفلام المنتجة برأس مال عربى، أم تلك المنتجة برأس مال أجنبى؟.

وقد واجهت بعض أفلام الإنتاج المشترك مشكلات رقابية، ومن الأفلام التى اختلف عليها رقابيا فيلم «على ضفاف النيل» البوليسى المصرى اليابانى ففى عام ١٩٦١م زار مصر مدير إنتاج ومخرج من اليابان لتصوير مشاهد خاصة بفيلمهما ووصلا إلى منير حلمى رفلة وأقنعاه أن ينتج الفيلم بالمشاركة بين شركتهما وشركة «حلمى رفلة» ليكون أول تعاون مصرى - يابانى، ثم حاولت الجهة اليابانية الاختيار بين سعاد حسنى، زيزى البدراوى، وشويكار، لكن المخرج «كوناكاهيرا» أعجبه

وجه ليلى فوزى على غلاف مجلة، فى النهاية تم اختيار شادية للبطولة، أمام عدد من اليابانيين، وظهر محمود المليجى بدور قصير، وحسن يوسف، وكمال الشناوى، وعادل أدهم فى أدوار أقصر ودارت الأحداث بين القاهرة وبيروت وطوكيو، واعترضت الرقابة والأمن على الفيلم، ومن أسبابهم أن بعض المشاهد أظهرت عدم انتباه رجال الأمن، كما أظهرت المصريين وكأنهم يعالجون على قارعة الطريق.

وبعد أكثر من ٣٠ سنة كتب «مصطفى درويش» - الرقيب وقت عرض الفيلم - أن من أسباب الرفض أن شادية غنت بالقرب من الأهرامات بفستان يشبه علم مصر قبل الثورة وهو ما أظهر تخبط الرقابة حيث ظهرت البطلة بفستان وشال ليست لهما علاقة بعلم مصر.

من بين أفلام الإنتاج المشترك التى اختلف عليها النقاد، فيلم يوسف شاهين الروائى القصير «القاهرة منورة بأهلها» الذى أنتج فى عام ١٩٩١م، ومدته ٢٣ دقيقة، حيث رأى المؤيدون له أن الفيلم درس سينمائى بالغ القوة، وكتب رجاء النقاش يقول إنه من أجمل وأرق ما قدم شاهين والسينما المصرية، لأنه يصور مصر كما هى تتألم وتتوجع، وكتب آخر أنه ذهب لمشاهدة الفيلم متحفزا ومتصيدا ولكنه من الدقيقة الأولى أعجبه واعتبره فيلما تسجيليا ينقل مشاهد لما يحدث، أما عطيات الأبنودى فرأت أن من يهاجم الفيلم يصادر حريتنا فى التعبير.

وعند عرضه بمهرجان «كان» ثارت ضجة عنيفة من المناقشات بين النقاد، إذ عرض الفيلم القاهرة بكل تناقضاتها والبطالة وعودة العمالة من الخليج، والتيارات السياسية، والزحف العمرانى على الأرض الزراعية

وتأثير كل ذلك على الشعب، كما كشف حقيقة العلاقة بين المسلمين والمسيحيين وما يشوبها من تعصب.

الفيلم أيضا تعرض للنقد باعتباره يشوه المجتمع المصرى، وكتب البعض مؤكدا أن الفيلم أحدث أزمة بين الوفد المصرى المشارك فى المهرجان، وأن وحيد حامد وصلت به درجة الثورة والغضب من شاهين إلى أن بحث عنه واشتبك معه بالأيدى، وغضب سعد الدين وهبة بسبب بعض المشاهد التى تسىء للشباب المصرى، ودافع شاهين قائلا: هل يمكن أن يسألنى أحد هل هناك شروط فرضها علىَّ الفرنسيون كى أعرض أشياء بعينها هل من الممكن أن يفرض علىَّ بعد هذا العمر كله رؤية معينة؟ لقد قالوا لى ولن أجيب مرة أخرى عن السؤال عايزين فيلم عن القاهرة بوجهة نظرك وأنا قدمت الفيلم برؤيتى.

وتناولت الدكتورة أمل الجمل تجربة يوسف شاهين بوصفه صاحب أشهر وأهم التجارب السينمائية المصرية المشتركة سواء مع الدول العربية أو الأجنبية... وذلك منذ مرحلة مبكرة فى تجربته السينمائية، حيث ساهمت المصادفة والظروف الاقتصادية السياسية وأشياء أخرى لها علاقة بشخصية شاهين دورا أساسيا فى خوضه تجربة السينما المشتركة.

وناقشت ظروف إنتاج عدد من أفلام شاهين المشتركة والصعوبات التى واجهتها بدءا من تجربة «رمال من الذهب» ١٩٦٦م إنتاج إسبانى مغربى مشترك، بطولة فاتن حمامة، مرورا بتجربته مع المؤسسة المصرية العامة للسينما، فتحقيقه النقلة النوعية الأولى فى مسيرته السينمائية المشتركة فى الجزائر حيث أخرج بمساعدتها ثلاثة أفلام هى «العصفور»

و«عودة الابن الضال» و«إسكندريه.. ليه».. وبعد ست سنوات حقق شاهين نقلته النوعية الثانية فى مجال الإنتاج السينمائى المشترك مع شراكته الفرنسية... ابتداء من فيلمه «وداعا بونابرت» ١٩٨٥م.

وقد ساهمت التركيبة الشخصية للمخرج يوسف شاهين فى زيادة قدرته على خوض مجال الإنتاج المشترك بنجاح لافت، فظل كما يقال هو وشركته «أفلام مصر العالمية» يمتلكان الخلطة السحرية والمفاتيح السرية للحصول على تمويل أجنبى.. وقد استطاع دائما أن يلتف على لعبة الإنتاج التقليدية ليفرض رؤيته الشاملة على الفيلم... وهو صاحب الشخصية الخلافية المتوترة دائما التى لم ترفع الراية البيضاء أبدا.

وتناول العديد من النقاد بالرصد والتحليل عددا من تجارب شاهين السينمائية ذات الإنتاج المشترك (أفلامه مع القطاع الحكومى المصرى وأفلامه مع فرنسا و أفلامه مع الدول العربية)، وظروف إنتاجها والبناء الفنى للسيناريو ورسائله الفكرية، وتحليل شخصياته ودلالاتها وتقنيات يوسف شاهين الإخراجية فى كل فيلم منها.. وما واجهته من قيود رقابية وحذوفات، كما تناولوا إسهامات شركة يوسف شاهين (أفلام مصر العالمية) السينمائية فهو إلى جانب أفلامه المنتجة بتمويل فرنسى قام بإنتاج أفلام غير ربحية لمخرجين آخرين بمشاركة الدعم الفرنسى.

وقد أنتجت الشركة ستة وثلاثين فيلما مشتركا مع دول أوروبية وعربية، وهو ما يعادل نسبة ٥٠٪ من إجمالى الإنتاج المصرى المشترك على مدار تاريخ السينما المصرية، وبلغت نسبة الأفلام التى تعاونت «أفلام مصر العالمية» فى إنتاجها ٢٣،٩٦ من إجمالى الإنتاج المصرى

المشترك على مدار تاريخ السينما المصرية، ويصل عدد هذه الأفلام إلى ثمانية عشر فيلما تبدأ من «رمال من ذهب» إنتاج عام ١٩٦٦م، انتهاء بفيلم «هى فوضى» إنتاج العام ٢٠٠٧م.

والتعاون السينمائى المشترك يقصد به اشتراك طرفين أو أكثر فى إنتاج فيلم (روائى أو تسجيلى، طويل أو قصير) يتسم بصبغة عالية، برأس مال مشترك، وبممثلين وفنيين من الدول المشاركة فى الإنتاج، وبقصة يرضى عنها جميع الأطراف.. مع ذلك يفضل أن تقتصر الشراكة على التمويل فقط، من دون الإصرار على وجود ممثلين من الدول المشاركة حتى لا ينجم عن ذلك تسكين ممثل أو ممثلة فى غير مكانها بحيث تصبح عبئا على الشخصية الدرامية وعلى العمل بأسره.

للتعاون المشترك أشكال عدة، فقد يتم أحيانا بين أفراد من بلدان مختلفة من دون أن تدعمهم البلدان التى ينتمون إليها ودون أن تكون هناك اتفاقيات موقعة للتعاون بين بلدانهم. فى أحيان أخرى تتم الشراكة بين فرد أو أكثر وبين شركة حكومية من بلد آخر كما كان يحدث فى تجارب يوسف شاهين مع فرنسا مستندا إلى القوانين المعتادة المعمول بها فى الدولتين. أما الشكل الأكثر انتشارا فهو التعاون بين طرفين من دولتين على أساس اتفاقيات حكومية موقعة بينهما مسبقا.

فى الإنتاج المشترك ينسب الفيلم إلى الجهة صاحبة النسبة الأكبر فى رأس المال، أما إذا تساوت الأطراف المشاركة فيتحدد فى وثيقة العقد إلى أى دولة ينسب الفيلم وحقوق كل طرف فى مناطق التوزيع مع الوضع بالاعتبار أنه إذا كان الفيلم يكتسب هويته القانونية من الجهة صاحبة رأس المال

فإن هويته السينمائية تظل حكرا على جنسية مخرجه، فى حين يمنح الشريط السينمائى هويته الثقافية من روح العمل المقدم وجوهر الموضوع.

يقصد من وراء الشراكة إثراء كل الأطراف الشركاء على قدم المساواة، أن تمنح تجاربهما مزيدا من الخصوبة، وتعزيز القدرات. يتحقق ذلك من خلال التواصل والتعاون بطرق متساوية، عبر تبادل الخبرات والآراء بلا انحياز، عبر تمرير المعرفة والتحكم بها من جميع الأطراف.

الشراكة تعمل على تحريك الأمور الفنية والسينمائية والإبداعية، وتدفع بها نحو الأمام، تفتح نوافذ جديدة على العالم من خلال الاشتراك فى المهرجانات السينمائية الدولية وربما نيل بعض جوائزها وكذلك إتاحة الفرصة للعرض فى السوق الدولى.

وهى وسيلة فعالة للخروج بالفيلم من سوقه المحلى المحدود وتوسيع دائرته فى السوق العالمى. إنها قناة اتصال وتواصل مع العالم وجسر متين يجتازه الشركاء معا لو شيدوه على أسس فنية وتجارية دقيقة.. الشراكة تسهل تصوير أفلام كل طرف على أرض الطرف الآخر، تذلل العقبات وتهب كل التسهيلات اللازمة والإجراءات الممكنة كإعفاء الأفلام المشتركة من الضرائب، أو تلك التى تضمن فتح سوق كل طرف أمام أفلام الطرف الآخر، تتيح تبادل الخبرات المهنية والأكاديمية، وعقد لقاءات دورية مشتركة لصناع السينما وخبرائها من كلا البلدين، تسمح بالتعاون فى ترميم الأفلام، وإصدار المطبوعات، وتمويل الأبحاث.

والواقع أن الإنتاج المشترك المصرى مع الدول الخارجية واضح نسبيا وليس به مشكلات، القديم منه والحديث، فالفيلم يمكن أن يكون مصريا أو غير مصرى.

على سبيل المثال فيلم «ابن كليوباترا» هو فيلم إيطالى شاركت فيه مصر ماليا وتقنيا وفنيا فهو إنتاج مشترك واضح المعالم، وكذلك الأمر بالنسبة لفيلم «وداعا بونابرت» فهو فيلم مصرى شاركت فى إنتاجه فرنسا. أما المشكلات الفعلية فى تحديد مفهوم الإنتاج المشترك. تبدأ مع وجود أفلام أنتجت فى منطقة المغرب العربى وخصوصا فى تونس وأحيانا الجزائر حيث يعتبر الفيلم تونسيا أو مغربيا أو جزائريا لمجرد أن جنسية مخرجه الأولى أو الأصلية عربية من بين أحد هذه الأقطار، بينما لا يكون الموضوع أحيانا عربيا.

رغم أنه يصور فى المنطقة العربية، وهذا أمر انطبق أيضا على أفلام فلسطينية وكذلك لبنانية وأحيانا عراقية.

هناك قضية أخرى، وهى مشكلة المعلومات، حيث تجمع المعلومات من الأرشيف أو من الملصقات، وأحيانا من تيترات الأفلام، وفى القليل من الأحيان، لا تحتوى هذه البطاقات على المعلومات الفعلية والتى لا توجد إلا فى الأوراق الرسمية والملفات الخاصة للأفلام، وما أكثر الأفلام الممولة ماليا من أطراف غير مصرية، لكنها تعتبر إنتاجيا من الأفلام المصرية.

بل هناك أفلام ناجحة عربية، وهى لا تعد من الناحية القانونية والشكلية أفلاما عربية، لأنها ممولة ماليا فقط ولا تنطبق عليها قاعدة الإنتاج المشترك وعلى سبيل المثال فيلم «الرسالة»، العربى ثقافيا لكنه فيلم أمريكى إنجليزى وهو ما ينطبق على فيلم «عمر المختار» أيضا.

هناك بعض الأفلام المشتركة بطريقة غير مباشرة، ومن ذلك فيلم «أين تخبئون الشمس»، إخراج المغربى عبد الله المصباحى وهو إنتاج مشترك

مغربي- ليبى- مصرى، هناك أيضا فيلم بعنوان « ليه يا دنيا» ١٩٩٤م بطولة وردة ومحمود ياسين وإخراج هانى لاشين وهو إنتاج مشترك غير ظاهر بين ليبيا ومصر.

ومن تتبع الكثير من أوراق الملفات سوف يجد أن بعض الموزعين اللبنانيين يسهمون فى إنتاج بعض الأفلام المصرية بحصص صغيرة.

وبعد نجاح تجربة فيلم «بعد الموقعة» إخراج يسرى نصر الله وهو إنتاج مصرى أوربى مشترك، وتوارد أنباء عن بدء تصوير فيلم إنتاج مشترك آخر هو «أنا مصرى» إخراج كريم إسماعيل، استشعر العديد من النقاد وصناع السينما الأمل فى عودة دوران عجلة الإنتاج المشترك بين مصر وبعض الدول الأوربية بعد حالة من التكلس منذ رحيل يوسف شاهين.

ووجد البعض فى المشروع فرصة جيدة قد تؤدى لذيوع صيت السينما المصرية فى الدول الغربية، بينما حذر آخرون من سلبيات هذا التوجه.

وقالت الناقدة الفنية ماجدة خير الله إن عودة الإنتاج المشترك بين أوربا ومصر تمثل فائدة كبيرة للفيلم المصرى من حيث إمكانية التوزيع على نطاق أوسع وفتح أسواق جديدة ومساعدة السينما على الاستمرار دون توقف، خاصة أن أغلب شركات الإنتاج المصرية تهاب المجازفة.

واستنكرت ماجدة بعض ردود الفعل التى تهاجم فكرة التعاون مع شريك أجنبى فى الإنتاج السينمائى بحجة أنه سيؤدى لفرض وجهة نظر الشريك الغربى على الفيلم، موضحة أنه لا تستطيع أى جهة أجنبية أن تفرض على الجانب المصرى تقديم شىء لا يرغب فى تقديمه».

وأضافت ما ينعكس فى الفيلم يمثل قناعات ووجهة نظر صانعيه فكريا وفنيا وليست الجهات الأجنبية المنتجة له، ومن يقول غير ذلك فإنه يعانى من الأوهام، خاصة أن معظم الأعمال السينمائية والدرامية المصرية تحظى بتمويل عربى دون أن يؤثر ذلك على مضمونها».

وأشارت خير الله إلى أن السينما العالمية تعتمد بشكل كبير على أسلوب الإنتاج المشترك بين أكثر من دولة، وبالتالى لابد من العمل على زيادة فرص هذا التوجه فى السينما المصرية خلال الفترة المقبلة.

وأكد المنتج كامل أبو على أن الإنتاج المشترك للأفلام السينمائية يحقق الانتشار للسينما المصرية فى دول الشرق والغرب، كما أنه يعكس الثقة فى صناعة السينما المصرية ويزيد من ثقة الجمهور فى الداخل والخارج فى هذه الصناعة، لافتا إلى أن العودة إلى الإنتاج المشترك مع أوربا إحدى خطوات النهوض بصناعة السينما خلال الفترة المقبلة.

وطالب أبو على شركات الإنتاج المصرية بضرورة تحرى الشفافية والثقة واحترام التعاقدات مع شركات الإنتاج الأجنبية، للحفاظ على العلاقات معها من أجل إنتاج مزيد من المشاريع السينمائية المشتركة، محذرا الشركات المصرية من اتباع أسلوب «الفهلوة» المعتاد فى تعاملاتها مع الشركات العالمية.

من جانب آخر، أوضح الناقد محمود قاسم أن الشركة الفرنسية التى شاركت فى إنتاج فيلم «بعد الموقعة» يركز عملها على «الإنتاج المشترك مع شركات أخرى، وبعض القنوات الفرنسية فى عمليات إنتاج بسيطة لا تحقق مكسبا حقيقا للسينما المصرية».

وأضاف قاسم أن المكسب الحقيقى للسينما المصرية يتجلى بتعاون شركات الإنتاج المصرية مع نظيراتها العالمية، خاصة الأمريكية لإنتاج عمل بتكلفة ضخمة ينقل السينما المصرية نقلة جديدة وقوية، «إذ إن الأفلام المصرية ذات الإنتاج المصرى الأوربى التى عرضت فى أوربا لم تستطع تحقيق إيرادات كبيرة، ولا يستمر عرضها لفترات طويلة نتيجة ضعف الإنتاج والتسويق للفيلم».

وأشار قاسم إلى أنه بشكل عام فإن الإنتاج المشترك بين طرف مصر وآخر أجنبى «أحيانا له مساوئه إذا تحدثنا عن المسائل السياسية اذ إنها تقيد حرية تداوله فى المهرجانات المختلفة التى تواجه خلفيات أو تاريخا سيئا مع مصر مثل إسرائيل أو غيرها من الدول»، مشيرا فى الوقت نفسه إلى أن المنتجين المصريين يمتلكون إمكانيات هائلة وقادرون وحدهم على الاشتراك فى تقديم إنتاج سينمائى قوى.

وأشار المنتج والمخرج هانى جرجس فوزى إلى أن الفائدة التى تعود على الفيلم المنتج بأسلوب الإنتاج المشترك مع جهة أوربية أو غربية هو خروجه للنور، «إذ إن هذه الأفلام دائما ما تقدم أفكارا خاصة ومختلفة جدا وموضوعات فى الغالب غير تجارية، إلى جانب أن صانعيها غالبا ما يكونوا من تلامذة المخرج الكبير يوسف شاهين، الذى كان يسير على النهج نفسه».

ويضيف «بالتالى يحصل الفيلم على منحة من إحدى الجهات الفرنسية فى مقابل عرض الفيلم على إحدى القنوات الفرنسية»، مشيرا إلى أن هذه الحالات فردية ليس لها تأثير قوى على الحركة الداخلية

للسينما المصرية، لكن إذا زادت مع الوقت فإنها ستساعد على زيادة إنتاج أفلام مثل «بعد الموقعة» و «ميكروفون» و «باب الشمس» وغيرها.

أما على المستوى الخارجى، فيرى جرجس أن التأثير يكون محدودا «لأن من يتابع هذه الأفلام هم المثقفون والمهتمون من الجمهور القريب من الثقافة الأوربية، وليس الجمهور العادى».

ويرى أن تحقيق الانتشار العالمى للفيلم المصرى يتطلب تكاليف وميزانيات إنتاجية ضخمة وأعواما من المحاولات الفاشلة والناجحة، لأنه من الصعب انتشار اللغة والطباع والثقافة المصرية مثلما حدث مع الولايات المتحدة الأمريكية»، مستشهدا بالسينما الهندية (بوليوود) التى «بالرغم من قطعها شوطا كبيرا فى التطور والانتشار خاصة فى آسيا، لكنها ما زالت تعرض أفلامها على استحياء فى أمريكا وأوربا ومصر، محققة نجاحات محدودة».

* * *

الفصل الحادى عشر

شعار أهل الفن.. البعض يفضلونها أجنبية

والحقيقة أن ولع نجوم السينما المصرية بالأجانب، رغم تقديمهم بصورة سلبية فى أفلامهم، لم يقتصر فقط على اقتباس قصص الأفلام والاستعانة بفنانين غربيين فى الإخراج والتمثيل والتصوير، ولكنه امتد ليشمل إقدام كثير من نجوم الفن على الزواج من أجنبيات.

ويأتى على رأس هؤلاء دونجوان الشاشة رشدى أباظة.. وبعد انفصاله عن تحية كاريوكا لم يستطع أن يعيش بدون حب فتعرف على سيدة حسناء أمريكية تعيش فى مصر اسمها بربارا، وكان يحبها كثيرا، وقد تزوجها بعد طلاقها من المطرب بوب عزام شقيق المطربة داليدا وصاحب الأغنية الشهيرة «أنا بحبك يامصطفى» وطلقها رشدى بعد أقل من عام من الزواج.

وهناك أيضا العملاق الكبير ذو الحنجرة المميزة والشهيرة فى السينما المصرية الفنان الراحل عباس فارس الذى اعتنق الصوفية فى بداية شبابه وكان متدينا، وتزوج بسيدة إنجليزية اعتنقت الإسلام بعد أن لقنها عباس فارس أصول الدين الحنيف وأركانه وحين توفت شريكة حياته التى أحبها وأنجبت له ابنه الوحيد جمال قرر أن يتزوج شقيقتها والتى اعتنقت الإسلام أيضا وعاشا سويا.

زواج آخر من أجنبية للفنان الكبير يوسف وهبى الذى التقى فى عام ١٩٢٢م أثناء فترة دراسته فى إيطاليا بالممثلة الإيطالية إلينا لوندا

وعاش معها قصة حب طويلة تكللت بالزواج وكان عمره حينها ١٨ عاما فعادا إلى القاهرة واستمر زواجهما لمدة ٤ سنوات حتى انفصلا عام ١٩٢٥م بسبب غيرتها الشديدة من الفنانة الجديدة حينها عزيزة أمير وألتصاقه الدائم بها والتى ظهرت فى الموسم الرابع من فرقة رمسيس من عام ١٩٢٥م إلى ١٩٢٦م فسافرت إلى جنوا ومن هناك بعثت إليه بمحام يطالبه بنفقة فلم يتردد فى أن يبعث إليها بوثيقة الطلاق.

وهناك أيضا الفنان الراحل يحيى شاهين، والذى تزوج فى عام ١٩٥٩م من سيدة مجرية وأنجب منها بنتين ثم انفصلا بالطلاق عام ١٩٦٥م وأخذت ابنتيها وسافرت بهما إلى المجر فأصابه حزن شديد وإحباط، فعاش فى عزلة لمدة عامين ثم عاد ليمارس عمله الفنى من جديد وكان من أمنيات الفنان الراحل يحيى شاهين أن يمد الله فى عمره حتى يرى ابنته داليا التى أنجبها من زوجته الثانية السيدة مشيرة عبد المنعم عام ١٩٨٠م فى سن متأخرة وهى ترتدى ثوب الزفاف لكن كانت إرادة الله نافذة وغادر الدنيا عام ١٩٩٤م دون أن يتحقق حلمه الكبير.

الفنان الكبير شكرى سرحان والذى أطلق عليه لقب «الفتى الذهبى» تزوج للمرة الأولى من راقصة أرمنية تدعى «هيرمين» عام ١٩٥٢م ورغم استمرار هذا الزواج لمدة عامين إلا أن اختلاف الطباع بين الاثنين كان يؤكد حتمية الفشل هذا الزواج فطلبت هيرمين الطلاق وهى تبكى فطلقها شكرى سرحان وهو يبكى أيضا وأرسل لها الورد وكلمات الحب مع قسيمة الطلاق.

وتتوالى قائمة الفنانين الذين تزوجوا حسناوات أجنبيات ومنهم الفنان سمير صبرى الذى تزوج فى بداية حياته الفنية حسناء أمريكية

أنجب منها ابنه الوحيد جلال وعندما بدأ مشوار الفن بدأت معه الغيرة والانشغال وانتهت فترة زواجه بها بالطلاق.

والفنان أحمد رمزى، والذى تزوج فى عام ١٩٦٦م من فتاة يونانية تدعى كاتى دى ليندا وكانت تعيش مع أسرتها بالقاهرة وكان والدها يعمل محامى وعاش معها قصة حب عنيفة توجت بالزواج وأثمرت عن ولدين.

الفنان إيهاب نافع الذى كان نجما فى سماء الفن فى فترة الستينيات، وبعد طلاقه من الفنانة ماجدة تزوج الألمانية فلتراو بيتون أرملة رجل المخابرات المصرى رفعت الجمال والمعروف باسم رأفت الهجان، كما تزوج من الأسترالية ديل جرندل التى أنجب منها جوهرة.

الفنان الكبير نجيب الريحانى تزوج الحسناء الفرنسية لوسى دى فرناى وهو فى مرحلة الشباب وأنجب بنتا أسماها جينا من مواليد عام ١٩٢٩م ولم يستمر زواجهما طويلا بسبب الغيرة الشديدة عليه لدرجة أنها كانت تريد أن تقتله من حبها له وغيرتها عليه.

الفنان الكبير رياض القصبجى أو الشاويش عطية،تزوج ٤ مرات وكانت إحداهن إيطالية تصادف وجودها فى مصر مع أسرتها للاستجمام والطريف فى هذا الزواج أنه لم يستمر أكثر من عام واحد فقط.

الفنان القدير جميل راتب الذى برع فى تجسيد الشخصيات الفنية الصعبة والمركبة تزوج حسناء فرنسية كانت تعمل فى الشئون الإدارية فى المسرح الفرنسى وهى فى نفس عمره وليس له منها أى أبناء.

الفنان القدير أحمد خليل الذى تزوج مرتين الأولى بالفنانة سهير البابلى فى بداية مشواره الفنى ولم يدم هذا الزواج طويلا ثم تزوج للمرة

الثانية سيدة ألمانية يكن لها كل الحب والحنان وإن كان يؤمن بأن الزواج مثل الرزق.

وقرر الفنان القدير محمود قابيل فى عام ١٩٨٠م الهجرة إلى أمريكا واستقر هناك لعدة سنوات فتزوج سيدة أمريكية أنجبت له ولدين ثم انفصلا بالطلاق عام ١٩٩١م وظل الولدان يعيشان مع والدتهما حتى الآن.

الفنان الكبير يوسف فخر الدين الذى اشتهر بأداء أدوار الشاب المدلل خفيف الظل عندما ارتبكت أحوال السينما المصرية فى السبعينيات شعر يوسف فخر الدين بأنه لن يجد أدوارا مناسبة له فقرر السفر إلى اليونان وعمل هناك فى أحد الفنادق إلى أن تزوج بسيدة يونانية وبدأ بعض الأعمال التجارية حتى رحل عام ٢٠٠٢م.

الفنان مصطفى فهمى فاجأ الوسط الفنى بزواجه من الحسناء الإيطالية ماريا بتريشيا التى أحبته وأخلص لها واكتملت سعادتهما بإنجاب ولدين عمر مواليد عام ١٩٨٤م ودينا مواليد عام ١٩٨٩م لم يعمل أى منهما فى حقل الفن ثم انفصلا بالطلاق عام ١٩٩٢م.

الفنان الشاب عمرو واكد تزوج حسناء فرنسية منذ فترة طويلة وبالتحديد أثناء فترة عمله فى البورصة لمدة ٤ سنوات ثم تركها واختار أن يحترف التمثيل وما زالا حتى الآن يعيشان كزوجين سعيدين.

وهناك العديد من نجوم ونجمات السينما الذين ينتمون لأصول أجنبية ومنهم:

ناديه لطفى – بولندية.

مريم فخر الدين – مجرية.

نجوى سالم – أسبانية.. يهودية (اسمها الحقيقى: نينات شالوم).
إنجيل آرام – أرمينية.
مارى منيب – شركسية.
بشارة واكيم – شركسى.
الياس مؤدب – شركسى.
نعيمة وصفى – شركسية.
شادية – شركسية.
سراج منير – شركسى.
رامز جلال – شركسى.
نجلاء فتحى – شركسية.
ناديه ارسلان – شركسية.
يوسف فوزى – شركسى.
ليلى طاهر – شركسية.
فايزه كمال – شركسية.
نسرين – شركسية.
وجدى العربى – شركسى.
هنـاء ثروت – شركسية.
زكى رستم – شركسى.
أحلام الجريتلى – شركسية.
محمود قابيل – شركسى.
أحمد مظهر – شركسى.

حسن حسنى – شركسى.
نور – شركسية.
جالا فهمى – من أب مصرى و أم ايطالية.
بوسى – من أب شركسى و أم مصرية.
غاده عادل – من أب شركسى و أم سورية.
احمد زاهر – من أب شركسى و أم مصرية.
رجاء الجداوى – من أب شركسى وأم مصرية.
هند رستم – من أب شركسى وأم مصرية.
ميمى جمال – من أب مصرى وأم يونانية.
ليلى علوى – من أب مصرى وأم يونانية.
شويكار – من أب مصرى وأم إيطالية.
يسرا – من أب مصرى وأم شركسية.
نيللى كريم – من أب مصرى وأم روسية.
مى عزالدين – من أب شركسى وأم مصرية.
محمد فوزى – من أب مصرى وام تركية.
نرمين الفقى – من أب مصرى وأم تركية.
داليدا – من أب مصرى وأم ايطالية.
جميل راتب – من أب مصرى وأم فرنسية.
عادل ادهم – من أب مصرى وأم بريطانية.
ميرفت امين – من أب تركى وأم بريطانية.

أما مشاهير الفنانين الأرمن المصريين فهم:

- ألكسندر صاروخان (١٨٩٨م-١٩٧٧م) رسام كاريكاتير.
- أنوشكا - مغنية.
- أوهان هاجوب جستنيان - صانع كاميرات وأدوات تصوير.
- فيروز (أرتين كالفايان) - ممثلة.
- لبلبة (نونيا كوبليان) - ممثلة ومغنية.
- نيللى بطلة الفوازير الشهيرة.

الفهرس

المقدمة: خواجات الشاشة المصرية ٣
الفصل الأول: ثنائية الأنا والآخر فى الرواية والسينما ١٢
الفصل الثانى: زيت القنديل وصدمة الحضارة ٣٠
الفصل الثالث: العربى بين كراهية الأجنبى وعقدة الخواجة ٤٣
الفصل الرابع: الإسكندرية.. عاصمة الأجانب والسينما ٥١
الفصل الخامس: يهود السينما المصرية وإقامة دولة إسرائيل ٦١
الفصل السادس: يوسف شاهين.. والعلاقة مع الغرب ٧٤
الفصل السابع: الغربى فى السينما.. معالجات فردية وأحكام مسبقة ٨٨
الفصل الثامن: الشخصية اليونانية فى السينما المصرية ١٠٦
الفصل التاسع: النوبى.. البيه البواب ١١٩
الفصل العاشر: أفلام التمويل الغربى.. هناك فرق! ١٢٩
الفصل الحادى عشر: شعار أهل الفن.. البعض يفضلونها أجنبية ... ١٤٣

منطقة	الفرع	العنوان	تليفون	فاكس
القاهرة	الإدارة والمكتبات	٩ شارع كامل صدقي بالفجالة	٢٥٩٠٥٩٤٨	٢٥٩٠١٧٦٦
	مكتبة ثروت	٣٧ شارع عبد الخالق ثروت	٣٣٩٣٦١٢٣	٣٣٩٣٦١٢٣
	مكتبة السيدة زينب	ميدان السيدة زينب ناصية شارع قصرى	٣٣٩١٣٨١٣	
	مكتبة شبرا	١٠٥ شارع شبرا أمام مدرسة التوفيقية	٢٢٠٢٣٨٦٦	
	مكتبة ماسبيرو	خلف دار المعارف ومجلة أكتوبر	٢٥٧٧٠٧٧	
الإسكندرية	مكتبة سعد زغلول	٤٢ شارع سعد زغلول	٠٣/٤٨٠٧٦٤٤ ٠٣/٤٨٠١٣٤٥	٠٣/٤٨٠٧٧٣٨
	مكتبة التحرير	٢ ميدان التحرير بالمنشية	٠٣/ ٤٨٧٩٩٥٣	
	مكتبة محرم بك	مساكن الجمهورية خلف نقطة شرطة أميروزو	٠٣/ ٤٢٩٤٧٠٣	
	جهاز المعارض بالإسكندرية	مساكن الجمهورية خلف نقطة شرطة أميروزو	٠٣/ ٤٢٩٤٧٠٣	
طنطا	المكتبة	خلف مسرح البلدية شارع القنطرة	٠٤٠/٣٣٣٢٣٥١	
المنصورة	المكتبة	شارع الجمهورية بجوار إدارة جامعة المنصورة	٠٥٠/ ٢٣٩٦٢٨٧	
الإسماعيلية	المكتبة	بجوار نادى الشجرة – شارع شبين الكوم	٠٦٤/ ٣٣٤٦١٩٢	
الزقازيق	مكتبة المنتزه	ميدان المنتزه – بالزقازيق	٠٥٥/ ٢٣٠٥٠٢٢	
	مكتبة عرابى	ميدان أحمد عرابى سابقا	٠٥٥/ ٢٣٦٥٠٢٢	

منطقة	الفرع	العنوان	تليفون	فاكس
العريش	المكتبة	شارع الجيش أمام قسم العريش	٠٦٨/ ٣٣٦١٨٩٠	
السويس	المكتبة	سوق فيصل السياحي- حي فيصل	٠٦٢/ ٣٦٧٢٩٦٦	
أسيوط	أسيوط	شارع جلال الدين السيوطى	٠٨٨/ ٢٣٣٤٥٠٤	
	منطقة أسيوط الجديدة	عمارة الأوقاف رقم ٢ ش سعد زغلول	٠٨٨/ ٢٣٣٠٠٠٨	
سوهاج	الإدارة العامة والحسابات	خلف الساحة الشعبية بجوار قصر الثقافة	٠٩٣/ ٦٣٢٤٣٤٧	
قنا	الإدارة والمكتبة	شارع الجميل	٠٩٦/ ٥٣٢٣٣٣٠	
أسوان	الإدارة والمكتبة	السوق السياحى	٠٩٧/ ٢٣٠٣٨٣١	