السينما المصرية وحقوق الناس

إعداد وتقديم

هاشم النحاس

حقوق الإنسان في الفنون والآداب

٥

مساهمة في عقد الأمم المتحدة لتعليم حقوق الإنسان ١٩٩٥-٢٠٠٤

السينما المصرية وحقوق الناس

هاشم النحاس

مركز القاهرة لدراسات حقوق الإنسان

■ هيئة علمية وبحثية وفكرية تستهدف تعزيز حقوق الإنسان في العالم العربي، ويلتزم المركز في ذلك بكافة العهود والإعلانات العالمية لحقوق الإنسان، ويسعى لتحقيق هذا الهدف عن طريق الأنشطة والأعمال البحثية والعلمية والفكرية بما في ذلك البحوث التجريبية والأنشطة العلمية.

■ يتبنى المركز لهذا الغرض برامج علمية وتعليمية، تشمل القيام بالبحوث النظرية والتطبيقية، وعقد المؤتمرات والندوات والمناظرات والحلقات الدراسية، ويقدم خدماته للدارسين في مجال حقوق الإنسان.

■ لا ينخرط المركز في أية أنشطة سياسية ولا ينضم لأية هيئة سياسية عربية أو دولية تؤثر على نزاهة أنشطته، ويتعاون مع الجميع من هذا المنطلق.

---

٩ شارع رستم - جاردن سيتي - القاهرة
الرقم البريدي ١١٥١٦ ص.ب ١١٧ مجلس الشعب - القاهرة
تليفون ٧٩٤٣٧١٥ (٢٠٢)
فاكس ٧٩٥٤٢٠٠ (٢٠٢)
e.mail:
cihrs@idsc.gov.eg

مجلس الأمناء

إبراهيم عوض (مصر)
أحمد عثمانيا (تونس)
أسمى خضر (الأردن)
السيد يسن (مصر)
آمال عبد الهادي (مصر)
سحر حافظ (مصر)
عبد الله النعيم (السودان)
عبد المنعم سعيد (مصر)
عزيز أبو حمد (السعودية)
غانم النجار (الكويت)
فيوليت داغر (لبنان)
محمد أمين الميداني (سوريا)
هاني مجلي (مصر)
هيثم مناع (سوريا)

منسق البرامج
مجدي النعيم

المستشار الأكاديمي
محمد السيد سعيد

مدير المركز
بهي الدين حسن

مركز القاهرة لدراسات حقوق الإنسان
(الفنون والآداب - ٥)

السينما المصرية وحقوق الناس

إسكندرية كمان وكمان - امرأة مطلقة - الجوع - المتمردون - البرئ - المومياء -

إعداد وتقديم
هاشم النحاس

أحمد يوسف — عصام زكريا — محسن ويفي
رفيق الصبان — فريدة مرعي — محمد عبد الفتاح

السينما المصرية وحقوق الناس
إعداد وتقديم: **هاشم النحاس**
الناشر : مركز القاهرة لدراسات حقوق الإنسان
حقوق الطبع محفوظة ٢٠٠٠
٩شارع رستم جاردن سيتي القاهرة
تليفون : ٧٩٤٣٧١٥ - ٧٩٥١١١٢ (٢٠٢)
فاكس : ٧٩٥٤٢٠٠
العنوان البريدي: ص ب: ١١٧ مجلس الشعب-القاهرة
E.mail mail to:cihrs@idsc.gov.eg
الصف الالكتروني:مركز القاهرة: **هشام السيد**
غلاف وإخراج: مركز القاهرة : **أيمن حسين**
رقم الإيداع بدار الكتب : ٢٣٧٨ / ٢٠٠١

تنويه

يضم هذا الكتاب تحليلا من منظور حقوق الإنسان لستة أفلام مصرية، جرى تقديمها مع عرض الأفلام ذاتها خلال أسبوع السينما وحقوق الإنسان الذي نظمه مركز القاهرة لدراسات حقوق الإنسان بالتعاون مع مركز "**فنون**"- التابع لوزارة الثقافة- في الفترة ١٤- ٢٠ أكتوبر ٢٠٠٠.

تم تنظيم الأسبوع بمناسبة انعقاد مؤتمر "**قضايا تعليم ونشر ثقافة حقوق الإنسان في العالم العربي: جدول أعمال للقرن الحادي والعشرين**"، الذي عقده مركز القاهرة في ١٣- ١٦ أكتوبر ٢٠٠٠ بالتنسيق مع مفوضية الأمم المتحدة السامية لحقوق الإنسان، والشبكة الأورومتوسطية لحقوق الإنسان.

وقد افتتح المؤتمر باحتفالية تكريما لدور الفنون في تعزيز قيم حقوق الإنسان، اشتملت على مقطوعات موسيقية عزفها الفنان العراقي نصير شمة، وعرضا بالفيديو حول "حرية التعبير من خلال الجسد الإنساني"، أعده وقدمه د. عادل أبو زهرة أستاذ العلوم السلوكية، وعرضا آخر بالفيديو أعده وقدمه المخرج والناقد السينمائي هاشم النحاس -الذي أشرف أيضا على الأسبوع- حول دور السينما المصرية في الدفاع عن كرامة الإنسان. وقد أدرج في هذا الكتاب ليكون بمثابة تقديم لتحليلات الأفلام الستة التي أعدها ستة من أبرز نقاد السينما، وجرى توزيعها على المشاهدين خلال أيام الأسبوع.

ويعتبر مركز القاهرة هذا الكتيب بمثابة تكريم رمزي لدور فناني السينما المصرية في تعزيز قيم حقوق الإنسان، ويأمل في أن يتمكن من أن يفيهم حقهم في المستقبل القريب.

وأخيرا يتوجه مركز القاهرة بالشكر إلي **المؤسسة الأوروبية للثقافة والمجلس الثقافي البريطاني**، لدعمهما إصدار هذا الكتيب.

دفاعا عن كرامة الإنسان
علامات في تاريخ السينما المصرية

هاشم النحاس*

* مخرج وباحث سينمائي. أستاذ السينما بكلية الإعلام جامعة ٦ أكتوبر

لم تكن مصادفة غريبة ومصر في أعقاب ثورتها الشعبية المطالبة بالاستقلال ١٩١٩- أن يرتبط أول الأعمال السينمائية المصرية بقضية حقوق الإنسان. وأعني به الفيلم الذي يصور رجوع سعد باشا زغلول من منفاه. أخرجه رائد السينما المصرية محمد بيومي عام ١٩٢٣، أي قبل "إعلان حقوق الإنسان" بربع قرن. الفيلم يركز لقطاته قصدا أو تلقائيا- على ردود أفعال الشعب، مما يجسم فرحته بعودة الزعيم ويعبر عن إرادته في التخلص من الاستعمار. وهو ما أقرته -فيما بعد- الشرعة الدولية عن حق الشعوب في تقرير مصيرها بنفسها. والسينما المصرية بهذا الفيلم وغيره -مما يرد ذكره لاحقا- تعلن عن وعيها المبكر بما نطلق علية الآن "حقوق الإنسان". وهو ما أخذ يزداد وضوحا مع تقدم الزمن.

لم يكن السينمائي المصري -بالطبع- يتوجه قصدا إلى معالجة قضايا حقوق الإنسان، وإنما كان يتطلع -أساسا- إلى التعبير عن نبض المجتمع و نضاله. وكان المجتمع المصري منذ صدمته الحضارية علي يد الحملة الفرنسية (١٧٩٨-١٨٠١م) يتوق إلى تحقيق هدفين رئيسيين هما: الحداثة والاستقلال. وعندما عرف المصريون السينما مع بدايتها في العالم أوائل القرن العشرين، كان من الطبيعي أن يتطلعوا إلى إبداع أفلامهم في إطار حركتهم التحديثية الاستقلالية التي شملت الأدب والفكر والإدارة والتعليم والسياسة والاقتصاد.

وكانت السينما أداة حداثة وتحديث. فهي كصناعة تمثل وجها من أوجه الحداثة. وهي كوسيلة تعبير تسهم في تحديث المجتمع.

وداخل إطار التحديث الفكري الذي يبغيه المجتمع، استطاع فنان السينما المصرية أن يقدم من الأفلام ما يحمل أفكارا تحديثية ترتبط بالمفهوم الحديث للإنسان وحقوقه الذي أخذ ينتشر في العالم بعد أن تبلور على يد مفكري الثورة الفرنسية وهى الثورة التي رفعت شعار "الحرية والإخاء والمساواة". ولم تكن مصر بعيدة عما يجري في العالم، وخاصة فرنسا خلال القرنين الأخيرين.

من أوائل الأفلام المصرية التي نقلت الحداثة (التكنولوجيا) وعبرت عن التحديث (تغيير القيم) فيلم "زينب" الصامت إخراج محمد كريم ١٩٣٠، الفيلم مأخوذ عن الرواية التي تحمل نفس العنوان، والتي كتبها محمد حسين هيكل بدافع الحنين إلى وطنه -كما يقول- أثناء بعثته لفرنسا. وجاء الفيلم كما جاءت الرواية بمثابة صرخة مؤلمة في وجه التسلط الذكوري -السائد- على مصير المرأة وعدم الاحترام لكيانها الشخصي. فقد ماتت الفتاة الجميلة "زينب" تحت وطأة آلام المرض الذي عانته طويلا بسبب إجبارها على الزواج من رجل آخر غير من أحبته خضوعا لضغط والدها الذي تدعمه التقاليد.

أما فيلم "العامل" (١٩٤٣) إخراج أحمد كامل مرسي فيبدو فيه التأثر بالأفكار الاشتراكية. يرتبط بحقوق العمال. العامل بطل الفيلم يدافع عن حقوق زملائه فيذوق أنواع العذاب والاضطهاد والتشريد. الفيلم من هذه الناحية يمثل نموذجا فريدا في تناول جانب من جوانب حقوق الإنسان المعاصر بشكل واضح وصريح، يكشف عن قصدية واعية، على خلاف غيره من الأفلام التي تتعرض لحقوق الإنسان ضمنا، وإن كان هذا لا يقلل من قيمتها. وترجع هذه القصدية إلى وعي مخرجه بالفكر اليساري الذي انتشرت منظماته بين المثقفين في مصر في الأربعينيات.

إلى جانب هذين المثالين نجد أفلاما أخرى، في النصف الأول من القرن العشرين، مما قد نلمس فيها معالجة "حقوق الإنسان" في جانب أو آخر من

جوانبها مثل: "شجرة الدر" أحمد جلال ١٩٣٥، "لاشين" فرتزكرامب ١٩٣٩، العزيمة" كمال سليم ١٩٣٩، "من الجاني" أحمد بدرخان ١٩٤٤، "ليلى بنت الفقراء" أنور وجدي ١٩٤٥، "السوق السوداء" كامل التلمسانى ١٩٤٥. وقد واصلت السينما المصرية مسيرتها في هذا الطريق، على امتداد تاريخها فيما بعد، فقدمت نماذج من أفلامها البارزة التي يمكن اعتبارها علامات على طريق الوعي بحقوق الإنسان، كما كانت في الوقت نفسه علامات في تاريخ السينما المصرية نفسها.

❖❖❖

في مستهل النصف الثاني من القرن العشرين قامت ثورة يوليو ١٩٥٢. أيقظت وعي الطبقات الفقيرة بحقهم في حياة اقتصادية اجتماعية ثقافية عادلة. رفعت شعارات تحرير الوطن من الاستعمار، وتحرير الفلاح من استغلال الإقطاعي، وتحرير العامل من سيطرة رأس المال، وأعلنت أن الديمقراطية أحد مبادئها. ومع بدايتها نجحت الثورة بالفعل في أن تجعل الحلم يبدو قابلا للتحقيق. وكان لذلك مردوده الطبيعي على الأدب والفن ومنه السينما. أفلام تغييب الوعي التي ارتبطت بسوق الترفيه أثناء الحرب العالمية الثانية وفي أعقابها أخذت في الانحسار بعد أن وضعت في قفص الاتهام. أصبحت السينما أكثر ارتباطا بالواقع وطموحات الناس في مجتمع يصبو إلى تحقيق العدالة والحرية والمساواة. ومن ثم أصبحت السينما أكثر اقترابا من قضايا حقوق الإنسان منذ عقد الخمسينيات. تزايد عددها وتطرقت إلى جوانب جديدة، وإن دار معظمها حول محورين رئيسيين يرتبطان بأحداث الثورة وما طرحته من أفكار. أحدهما تمثله مجموعة الأفلام التي تدين الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية قبل الثورة، والأخرى تمثله مجموعة من الأفلام عن ا لمرأة.

من أفلام المجموعة الأولى ظهر على التوالي: "صراع في الوادي" يوسف شاهين ١٩٥٤، و"الفتوة" صلاح أبو سيف ١٩٥٧، و"رد قلبي" عز الدين ذو

الفقار ١٩٥٧، و"بداية ونهاية" صلاح أبو سيف ١٩٦٠ كل من هذه الأفلام الأربعة يتناول جانبا من جوانب القصور الاجتماعية التي أصابت حقوق الإنسان في مجتمع ما قبل الثورة. الفيلم الأول يدين الإقطاع تأييدا لقانون الإصلاح الزراعي الذي سبق صدوره. والثاني "الفتوة" يدين احتكار السلع (في سوق الخضار) دفاعا عن حق المستهلك الفقير. والثالث "رد قلبي" يؤرخ لأسباب الثورة من خلال قصة حب يُدين فيها ا لنظرة الطبقية التي تميز بين الناس على أساس الثروة أو الطبقة. وهو ما تقضي عليه الثورة التي تأتي ضمن أحداث نهاية الفيلم.

أما فيلم "بداية ونهاية"، فهو واحد من أهم أفلامنا المصرية، عن رواية نجيب محفوظ (صاحب جائزة نوبل للآداب ١٩٨٨). الفيلم كما الرواية عبارة عن بانوراما شاملة لمجتمع من أسفله إلى أعلاه في حالة انهيار، بسبب ضياع حقوق الضعفاء. ويبدو أنه لا أمل في استردادها طالما ظل المجتمع على هذا النحو من افتقاد العدالة والمساواة بين الناس، مما يدفع أفراده إلى الانحراف ويشوه نفوسهم. الفيلم يبدأ بعودة الأم منهكة بعد فشلها في الحصول على حقها في المعاش الضئيل المحدد لها بعد موت زوجها. وينتهي بانتحار الابن الأصغر (الذي أصبح ضابطا وكان حلم الأسرة) بعد أن يدفع أخته (التي أصبحت عاهرة) إلى الانتحار. وبين البداية والنهاية يكشف الفيلم عن أحشاء المجتمع وأسباب انهياره التي هي في النهاية ضياع حقوق الإنسان. في مقدمتها ما يطرحه الفيلم حق الخبز اليومي (حق العيش) وحق الحفاظ على ماء الوجه (حق الكرامة). وماذا بعد أن يفقد الإنسان كرامته ولا يضمن قوت يومه (!!).

ونظرا لاهتمام الثورة بدور المرأة في المجتمع، وتوسعها في تعليم البنات الذي أصبح مجانيا ضمن مجانية التعليم عامة، نالت قضايا المرأة نصيبا أوفر من الأفلام. ظهر منها خمسة أفلام متميزة على الأقل في العقد الأول من الثورة. في مقدمة هذه الأفلام فيلمان لصلاح أبو سيف أولهما "الطريق المسدود" ١٩٥٨ يشجب نظرة الرجل المريبة للمرأة وإدانته العفوية لها، و"أنا

حرة" ١٩٥٩ عن الحرية التي يجب أن يتمتع بها الإنسان وتساوي بين الرجل والمرأة. والفيلمان على هذا النحو يقدمان في -إطار حقوق المرأة- مفاهيم جديدة وجريئة بالنسبة للمجتمع المصري في حينه وحتى الآن.

ومن هذه المجموعة "دعاء الكروان" بركات ١٩٥٩، ومن قبله " زينب" كريم ١٩٥٤، وهو إعادة لفيلمه الصامت سابق الذكر. والفيلمان إدانة صارخة للتقاليد الذكورية الأبوية المتسلطة التي تقضي في النهاية على حياة المرأة نفسها. أما فيلم "الأستاذة فاطمة" فطين عبد الوهاب ١٩٥٢ فيقدم نموذجا على كفاءة المرأة التي لا تقل عن كفاءة الرجل من خلال قصة محامية تنجح في إنقاذ زوجها من التهمة التي كادت أن تلف حول عنقه حبل المشنقة. رغم أن الزوج في البداية كان يسخر منها مرددا وجهة نظر المجتمع المتدنية للمرأة.

ويمكن إضافة فيلم سادس لهذه المجموعة، يسهم في تحسين صورة المرأة ويرد لها اعتبارها الضائع في مجتمعنا، وهو فيلم "جميلة" يوسف شاهين ١٩٥٨. الفيلم تحية سينمائية قوية لنضال المجاهدة الجزائرية جميلة بو حريد، وتمجيد لدور المرأة البطولي في تحرير بلدها فضلا عن تبشيعه لعمليات التعذيب الجسدي التي حرّمتها المواثيق الدولية. والفيلم على هذا النحو، هو أيضا من الأفلام الوطنية المطالبة بتحرير الوطن من الاستعمار وحق الاستقلال. وهو ما يجمع بينه وبين فيلم "مصطفى كامل" أحمد بدرخان ١٩٥٢ عن زعيم مصر الوطني المطالب باستقلال مصر عن المستعمر الإنجليزي في نهاية القرن ١٩ وبداية العشرين. والفيلمان على هذا النحو من أفلام الدفاع عن حقوق الشعوب السياسية من بين حقوق الإنسان.

❖❖❖

كان عقد الستينيات هو عقد أفلام القرية. ستة أفلام هامة على الأقل، عن الحقوق الضائعة في القرية ظهرت في ستينيات القرن العشرين. لم يتوفر مثلها في أي عقد سابق أو لاحق، منها "الأرض" يوسف شاهين ١٩٧٠، عن رواية عبد الرحمن الشرقاوي. يدين الفيلم اعتداء الإقطاعي على حقوق صغار

ملاك الأراضي من الفلاحين. حيث يقطع المياه عن أراضيهم ليروي بها أرضه. ويقتطع جزءاً من أراضيهم لإنشاء طريق يصل قصره بالطريق العام وعندما يقاومه الفلاحون يستعين بالشرطة التي تطوق القرية وتسحل كبيرهم. الفيلم إدانة للعدوان على حقوق الملكية والجسد والحرية. وإدانة للدولة المشاركة في افتقاد العدالة.

وفي فيلم "الحرام" بركات ١٩٦٦، عن رواية يوسف إدريس، نتعرف لأول مرة على فئة عمال التراحيل وما يتعرضون له من استغلال، يعملون في الأرض باليومية مقابل أجور زهيدة ودون أية ضمانات. وكانت هذه الفئة من أشد فئات المجتمع المصري في الريف فقرا وضعفا قبل الثورة. وكان أفرادها موضع استهانة وعدوان الآخرين. في الفيلم نرى زوجة عامل التراحيل المريض تستسلم لعدوان الخولي الجنسي في مقابل ثمرة بطاطا. ثم تموت وهي تحاول إجهاض نفسها خوفا من العار والعقاب الاجتماعي الذي يلحق بها عن جريمة لا ذنب لها فيها.

أما فيلم "الزوجة الثانية" صلاح أبو سيف ١٩٦٧، عن قصة أحمد رشدي صالح، فيسخر من العمدة الذي يجبر أحد فقراء الفلاحين على تطليق زوجته ليجعل منها لنفسه زوجته الثانية. ورغم مأساة الزوج المريرة الذي يضطر للخضوع لابتزاز العمدة، إلا أن زوجة الفلاح الشابة تستطيع بذكائها الانتقام من العمدة. غير أن انتقامها لا يمثل حلا للعلاقة الشائهة بين أصحاب النفوذ والمعدمين التي تظل قائمة وتضيع معها الكرامة والحق في تكوين أسرة آمنة.

ومن خلال محاولات التحقيق التي يقوم بها وكيل النيابة في إحدى القرى، نرى في فيلم "يوميات نائب في الأرياف" توفيق صالح ١٩٦٩، عن رواية توفيق الحكيم، ما يكشف لنا عن إهدار القانون وضياع العدالة فضلا عن إهدار حق الناس السياسي في اختيار مرشحهم النيابي.

ويكشف "صراع الأبطال" توفيق صالح ١٩٦٢ عن جانب آخر من سوء أحوال القرية وإهدار الحقوق بسبب الجهل والفقر واستغلال الإقطاعي الذي يجبر الفلاحين على بيع القطن لهم بثمنٍ بخس، ويبيع لهم الطعام الفاسد

الذي يحصل عليه من بقايا طعام الجيش الإنجليزي، فيقع الفلاحون فريسة وباء الكوليرا.

أما فيلم "شيء من الخوف" إخراج حسين كمال ١٩٦٩ وإن كانت تجري أحداثه في القرية، إلا أن معالجة الأحداث التي تصور رئيس العصابة عتريس في حالة الزواج من فؤادة رغما عنها تضفي طابعا رمزيا يُسقط عليها تفسيرات سياسية. حيث يبدو عتريس في صورة الحاكم المستبد ومن ثم لا يمثل الفيلم القهر في القرية بقدر ما يمثل -بما يشيعه من إيحاءات- القهر السياسي الاجتماعي عامة، ويحرض الفيلم على مقاومته كما فعلت القرية التي خرجت برمتها وراء شيخ القرية في مظاهرة (استعراضية) مهيبة، تهتف "جواز عتريس من فؤادة باطل"، وقد أشيع عن الفيلم أن عتريس يشير إلى عبد الناصر وفؤادة هي مصر، الأمر الذي يمكن احتماله من قبيل النقد بعد هزيمة ١٩٦٧.

إلى جانب هذه المجموعة الرئيسية من الأفلام الستة عن حقوق أبناء القرية الضائعة، نجد في نفس هذا العقد ستة أفلام أخرى متميزة كل فيلمين منها يتناولان تصنيفا خاصا من حقوق الإنسان. يمثل بعضها امتدادا لما سبق مناقشته عن الحقوق الاجتماعية أو حقوق المرأة، ومنها ما يمثل إضافة جديدة بالنسبة إلى الحقوق السياسية.

ومن الأفلام المصرية الهامة التي تمس الحقوق السياسية للوطن والمواطن في هذا العقد فيلم "في بيتنا رجل" بركات ١٩٦١ عن رواية إحسان عبد القدوس. مناضل سياسي يهرب من السجن ليتخفى في بيت أحد أصدقائه مع أفراد أسرته، وفيلم "الناصر صلاح الدين" يوسف شاهين"، الذي يطرح القضية القومية بمفهوم يتجاوز التمايز الديني أو العرقي، من خلال كفاح سلطان مصر صلاح الدين الأيوبي ضد الزحف الصليبي على القدس.

وعن حقوق المرأة نجد فيلم "الباب المفتوح" بركات ١٩٦٣ عن رواية لطيفة الزيات. يربط الفيلم بين كفاح الفتاة للتحرر من التسلط الأبوي داخل البيت والتحرر السياسي خارجه الذي تسعى الفتاة للمشاركة في أحداثه. ويعتبر فيلم

"مـراتـي مـديـر عـام" فطين عـبـد الوهاب ١٩٦٦، من أرق وألطف أفـلامنا الكومـيـدية. يقـدم صـورة إيجـابيـة لقـدرة المرأة على إدارة الأعـمـال. والزوج مـرءوس للـزوجـة مما يفـجـر المواقف الكومـيـدية السـاخـرة من الرؤية الذكورية المتخلفة التي تميز الرجل على المرأة.

وعن روايات نجيب محفوظ يظهر فيلمان من أفلامنا الهامة التي تعالج الأوضـاع الاجـتـمـاعـيـة، أولهـمـا "اللص والكلاب" كـمـال الشـيـخ ١٩٦٢. ومما يضاعف من أهمية هذا الفيلم أنه لا يطرح أفكاره من خلال أحداث في عهود سابقة وإنما يطرحها من خلال أحداث معاصرة. لعله بذلك كان أول نقد مبكر للطبقة الانتهازية الجديدة في عهد الثورة. يفضح مظاهر تسلطها وأساليبها القمعية للآخرين، كما يفضح تمايزها على حسابهم، مما يتناقض وحقوق الإنسان في العدل والمساواة. أما الفيلم الثاني فيعتبر واحدا من أهم الأفلام التي أدانت الأوضـاع الاجـتـمـاعـيـة فـيـمـا قبل الثورة، وهو فـيلم "القـاهـرة ٣٠" صـلاح أبو سيف ١٩٦٦، يصور بشاعة تأثير انعدام العدالة الاجتماعية في إفسـاد النفـوس وإفـسـاد العـلاقـات بين البـشـر، والقـضـاء على طعم الحـيـاة الإنسـانـيـة. حيث تؤدي إلى خلق شـخصـيـات انتهازية مدمرة من كـلا الطرفين. الغني والفقير.

❖❖❖

مع قدوم عـقـد سـبـعـينيـات القرن العـشـرين مـات عـبـد الناصـر في أوله. وبدأت الجمهورية الثانية، وكانت مرارة هزيمة ١٩٦٧ مـا زالت تغص بها حلوق المصريين. انفجر السينمائي المصري بالتعبير عن مشاعره النقدية المكبوتة عن العهد السابق. ظهرت مجموعة من الأفلام كانت من أجرأ مـا قدمته السينما المصرية من إدانة لإهدار الحقوق السياسية، وخاصة كبت الحريات، والانفراد بالسلطة، والتعذيب البدني، والإرهاب النفسي، والاعتقالات العشوائية، ومن ثم افتقاد المواطن للشعور بالأمن والأمـان. وقد سـمـحت الجـمـهـورية الثانية التي رأسـهـا السـادات بظهـور هذه الأفـلام لما وجـدته فـيـهـا مـن توافق مع مـيـولهـا

(المعلنة) عن الديمقراطية(١١)، وميولها (غير المعلنة) عن اتهام عهد الجمهورية الأولى بالاستبداد. وإن كان هذا لا يقلل من أهمية دور السينمائي المصري في استثمار هذه الفرصة بإثارة الوعي بحقوق المواطن السياسية.

أول هذه الأفلام وأجرؤها "زائر الفجر" ممدوح شكري ١٩٧٥. أول فيلم مصري يدين بشكل مباشر الاضطهاد السياسي للمواطن، من خلال تحقيق وكيل النيابة حول الموت المفاجئ لفتاة. نعلم من خلال التحقيق أن البوليس ظل يطاردها لاتهامها بمعارضة نظام الحكم حتى أفقدها حق الحياة.

وفي نفس العام ١٩٧٥ ظهر فيلم "الكرنك" علي بدرخان، عن رواية نجيب محفوظ. الفيلم يندد بالإرهاب السياسي الذي تمارسه الدولة على الأفراد بإهدار حرية الرأي والحق في حرية الاشتراك في الاجتماعات والجمعيات السلمية. ويتضمن الفيلم من مشاهد التعذيب البدني ما يعتبر أفظع مشاهد التعذيب في السينما المصرية. أما فيلم "الشحات" حسام الدين مصطفى ١٩٧٣ عن رواية نجيب محفوظ أيضا، فيصور ما انتهى إليه المثقفون من عزلة وانكفاء على الذات تحت ضغط الدولة الشمولية التي فرضت استبعادهم وإهدار حقهم في المشاركة في إدارة الشئون العامة للبلد. ويصور فيلم "إحنا بتوع الأتوبيس" حسين كمال ١٩٧٩، ما وصلت إليه أجهزة أمن الدولة من اتهامات عشوائية للمواطنين، والتعذيب المجاني في السجون مع قدوم نكسة ١٩٦٧. وذلك من خلال قصة مجموعة من ركاب الأتوبيس يذهبون إلى الشرطة بسبب مشادة بينهم وبين المحصل فإذا بهم يواجهون بتهمة العمل على قلب نظام الحكم (١١).

وفي إطار الوعي بالحقوق السياسية يوضع إلى جانب الأفلام السابقة فيلم "إمبراطورية ميم" حسين كمال ١٩٧٢ ، وإن كان يتخذ منهجا آخر في المعالجة تختلف تماما عن كل ما سبق ذكره. الفيلم نموذج فريد في السينما المصرية عن التربية الديمقراطية من خلال ما يجرى بين أم أرملة تعمل في وزارة التربية وابنائها الستة في أعمار مختلفة. لكنه من ناحية أخرى يطرح قيما جديدة عن تحرر المرأة من القيود التقليدية البالية ومنها تمتع الأرملة الأم

بحق الزواج الذي لا يرحب به المجتمع التقليدي.

وإلى جانب الفيلم السابق الذي يعتبر أيضا من أفلام حقوق المرأة، نجد فيلمين آخرين في هذا العقد من أفلامنا البارزة في هذا الاتجاه، أولهما "أريد حلا" سعيد مرزوق ١٩٧٥، والثاني "ولا عزاء للسيدات" بركات ١٩٧٩. الأول يناقش حق الزوجة في الطلاق، ويكشف إلى أي مدى تعارضت القوانين وقتها مع كفالة المساواة بين الرجال والنساء في التمتع بجميع الحقوق المدنية. ويبين الفيلم كيف تؤدي الإجراءات المعقدة إلى إهدار كرامة المرأة. أما الثاني فيناقش حق المرأة في اختيار الزوج. ويدين نظرة المجتمع الذكورية المهينة للمرأة المطلقة مما يهدر كرامتها وحقها في المساواة مع الرجل.

يقدم فيلم "أريد حلا" نموذجا واضحا لما يمكن أن يحدثه من تأثير في الرأي العام والإسهام في تغيير القيم والقوانين؛ حيث كان الفيلم بقوة معالجته بمثابة صدمة للمجتمع أثارت صدى واسعا في مختلف الأوساط الثقافية والشعبية والدينية، يمتد آثارها حتى الآن. ولا شك أن الفيلم أسهم في العمل على تعديل قانون الأحوال الشخصية الذي جرى فيما بعد (قانون الخلع). كما شجع نجاحه على إنتاج أفلام أخرى حول حق المرأة في الزواج والطلاق، ومنها الفيلم الثاني بالطبع، وإن كان هذا لا يقلل من قيمته.

❖❖❖

مع بداية عقد الثمانينيات للقرن العشرين، جاءت الجمهورية الثالثة. ومع قدومها استطاع السينمائي المصري أن ينتقل إلى مستوى آخر من الرؤية النقدية لم يكن يجرؤ على الاقتراب منها سابقا إلا رمزا أو استثناء أو باللجوء إلى إسقاط الماضي على الحاضر. فقد ظهرت لأول مرة أفلام تعالج الحاضر السياسي أو الاجتماعي بنظرة نقدية حادة لا ينقصها الشجاعة.

ولعل أكثر الأفلام مباشرة في معالجة الواقع المُعاش إلى حد يقترب من التسجيلية، هو فيلم "إسكندرية كمان وكمان" يوسف شاهين ١٩٩٠. الفيلم يمزج بين بعض اللقطات التسجيلية وأخرى تمثيلية يعيد بها أحداث اعتصام

الفنانين ١٩٨٧ في مقر نقابة المهن السينمائية، احتجاجا على صدور قانون غير ديمقراطي يمس نشاطهم النقابي، وقد تم إصدار القانون دون الرجوع إليهم. و ي دير الفيلم مناقشات سياسية مباشرة حول حق الفنانين في المشاركة في وضع القوانين التي تخصهم، وحول إعادة النظر في تنظيم العلاقة بينهم وبين الحكومة. ويربط الفيلم بين مشاهد الفنانين في الاعتصام ومشاهد فيلم آخر يخرجه يوسف شاهين داخل الفيلم عن هاملت. و"هاملت" شكسبير هو صاحب التعبير المكثف عن أزمته بقوله "أكون أو لا أكون"، وهو ما يصلح تعبيرا عن أزمة الفنانين، فهي أزمة وجود، وبتعبير حقوق الإنسان هي أزمة إهدار حق حرية الرأي، وحق المشاركة في إدارة الشئون العامة، وحق احترام إرادة الشعب، وحق العمل في شروط عادلة.

وفي فيلم "ملف في الآداب" عاطف الطيب ١٩٨٦ يوجه المخرج سهامه إلى الشرطة وهي إحدى أجهزة الدولة الحساسة التي يحظر الاقتراب منها. يكشف الفيلم عما يتعرض له المواطنون بسهولة من مهانة وافتقاد الأمن والأمان على يد رجال الأمن. وهم كما يقدمهم الفيلم- يتمتعون بسلطة تميزهم عن باقي المواطنين تمنحهم حصانة وتجعلهم بعيدا عن المساءلة. فالمرشد المشبوه، تحت ضغط الضابط من ناحية وحرصه من ناحية أخرى على تغطية نشاطه المنحرف، يدفع بمجموعة من المواطنين الشبان ومعهم أحد الكهول إلى قفص الاتهام بممارسة الدعارة. ويجري الضابط معهم تحقيقا مهينا يهدر حقهم في المعاملة الإنسانية، ويضيق عليهم الخناق حتى يدفع بهم إلى المحاكمة وتحكم المحكمة ببراءتهم في النهاية، ولكن بعد أن أصبح للبنات الثلاث ملف في الآداب يشوه سمعتهم ويفقدهن الكرامة.

ولعل أجرأ أفلام هذا العقد ومن أجرأ أفلامنا عموما هو فيلم "البرئ" لنفس المخرج عاطف الطيب في نفس العام ١٩٨٦. يتعرض الفيلم لمعاناة المعتقلين السياسيين في السجون من تعذيب وتجويع ومهانة وقتل عند اللزوم. والأخطر من ذلك ما يتعرض له الفيلم من تفاصيل عملية غسيل المخ لجنود الأمن المكلفين بحصار المسجونين وتعذيبهم باعتبارهم أعداء الوطن. ثم

الأخطر من ذلك هو تحريض الفيلم في النهاية على المقاومة المسلحة ضد هذا الاضطهاد كما فعل المجند في نهاية الفيلم بعد أن استرد وعيه. وهي النهاية التي فرضت الرقابة حذفها قبل أن تسمح بعرضه بعد مفاوضات عصيبة.

ومن أهم أفلام هذه المجموعة "البداية" صلاح أبو سيف ١٩٨٦. يتميز بمعالجة طريفة أخذت طابعا فريدا من الفانتازيا في أفلامنا، حيث تجري أحداثه داخل مدينة خيالية تضم ركاب طائرة هبطت بهم في منطقة معزولة عن العالم. ومن خلال تنظيم العلاقة بين أفراد هذه المدينة يناقش الفيلم بروح فكاهية ساخرة لا تنقصها الجدية أو العمق، قضيتي الحرية والعدالة الاجتماعية، فضلا عن العلاقة بين الحاكم والشعب.

ومن أفلام هذه العقد المتميزة عن حقوق المواطن الاجتماعية ثلاثة، ظهرت في نفس العام ١٩٨٦. في مقدمتها بفعل معاصرة أحداثه "الحب فوق هضبة الهرم" عاطف الطيب، عن رواية نجيب محفوظ. الفيلم يطرح حق الشباب في الزواج. يدين موقف الآباء كما يدين الأوضاع الاقتصادية والاجتماعية (الآن) التي تحرم الشباب هذا الحق، فضلا عن إدانته لإهدار حق الإنسان في حرية اختيار عمله حيث إن تعيين الشباب يتم عن طريق القوى العاملة دون اعتبار لرغباتهم.

الفيلم الثاني "الطوق والإسورة" خيري بشارة. الفيلم تعديدة رثاء عميقة للفتاة الجميلة التي تودي بها تقاليد الصعيد الصارمة. وقصيدة هجاء للمجتمع المغلق الذي تهدر فيه حقوق الإنسان الاجتماعية والثقافية عامة. لا حرية ولا كرامة ولا معيشة إنسانية ولا مساواة بين البشر، فضلا عن تفشي ثقافة التخلف (الخرافة والتسلط).

ويتطرق الفيلم الثالث منها لحق التحرر من الجوع. ويأتي هذا الحق ضمنيا باعتباره أحد الأحداث في أفلام كثيرة مما تتناول أوضاع الفقراء الاجتماعية والاقتصادية، ولكن نادرا ما يطرح هذا الحق كما طرح في فيلم "الجوع" علي بدرخان، باعتباره الموضوع الرئيسي الذي تدور حوله الأحداث الفرعية، حيث يخزن الفتوة القمح، ويمنعه عن الناس، ليبيعه بسعر أعلى فيما

بعد، بينما المجاعة تجتاح البلد. لكن الشعب عندما يعرف الحقيقة يثور على الفتوة ويتخلص منه. ولا يخفى البعد السياسي أيضا للأحداث الخاصة بحق الشعب في اختيار قياداته (من يمثله). والفيلم مأخوذ عن حكايتين من حكايات "الحرافيش" لنجيب محفوظ مضاف إليها أحداث أخرى استطاع المخرج أن يجمع بينها في حبكة محكمة.

وعن حقوق المرأة نجد من أفلام هذا العقد ثلاثة. يقدم رأفت الميهي في فيلمين منها رؤيته العابثة بمفهوم الناس عن الذكورة والأنوثة. فهو يرى أنها مجرد وظيفة، ومن ثم يمكن للرجل والمرأة تبادل مواقعهما. فإذا كانت فوزية قد تحولت بعملية جراحية إلى فوزي في الفيلم الأول "السادة الرجال" ١٩٨٧، فالزوج لا يجد مفرا في النهاية من أن يقرر في نهاية الفيلم التحول بعملية جراحية إلى أنثى حتى يتعاونا في تربية ابنهما الرضيع الذي يحتاج إلى أم.

وفي الفيلم الثاني "سيداتي آنساتي" ١٩٩٠ يتبادلان الأدوار بطريقة أخرى حيث تقرر أربعُ بنات الزواج -معاً- بشخص واحد لحل مشكلة الإسكان والتعاون على المعيشة، مع احتفاظ الأربع بالعصمة في أيديهن. ويقبل الرجل الذي يتم اختياره شروطهن. ولما كان هو أقل أعضاء الأسرة راتبا فيسند إليه العمل داخل البيت بينما تواصل النساء العمل خارجه. تحدث المفارقات المضحكة بسبب هذا الخلط في الأدوار داخل المجتمع التقليدي وأفكاره التقليدية عن الرجل والمرأة. لكن يبقى الأثر النهائي لهذا الخلط العبثي وهو كسر تابو الفصل بين الجنسين، الأمر الذي يتحطم تحت معاول السخرية اللاذعة ببراعة من التمايز بين الناس على أساس الجنس. فكل منهما له وظيفته التي تكمل وظيفة الآخر. وليس لأي منهما فضل التمايز على الآخر.

أما الفيلم الثالث من هذه المجموعة "زوجة رجل مهم" محمد خان ١٩٨٨ فهو دراسة متعمقة بما تعانيه الفتاة المعاصرة المتزوجة من رجل مشبع بأفكاره الذكورية المتسلطة التي يدعمها عمله في الشرطة، وتزداد حدتها إلى درجة مرضية عندما يتعرض لإقالته.

❖❖❖

من المفارقات الظاهرة في العقد الأخير من القرن العشرين تزايد الإرهاب (المتبادل بين الدولة والمواطنين) مع تزايد نشاط حركة حقوق الإنسان في مصر من خلال تعدد تنظيماتها والتحامها مع الأحداث الجارية وانتشار مفاهيمها عن طريق الدورات والندوات والكتب والنشرات.. الخ. وكان لكل من طرفي هذا التناقض تأثيره على شاشة السينما. أصبح موضوع الإرهاب يتردد كموضوع أساسي للفيلم أو حدث فرعي ضمن أحداثه. كما أصبح الوعي بحقوق الإنسان أكثر وضوحا.

ولعل أكثر الأفلام تأثرا بمفاهيم حقوق الإنسان ومصطلحاتها فيلمي يوسف شاهين "المصير" ١٩٩٧ و"الآخر" ١٩٩٩. والفيلم الثاني يبدو التأثر واضحا من عنوانه الذي يمثل أحد المصطلحات المتداولة حديثا ضمن ثقافة حقوق الإنسان. كما يبدو أن الفيلمين تم إنتاجهما بقصد واضح ليكونا ضمن حركة الوعي المعاصرة بحقوق الإنسان وضد الإرهاب الذي يحتل جانبا بارزا من أحداث كل منهما. فالفيلم الأول يدين الاضطهاد الفكري من خلال التعرض لحياة ابن رشد. والثاني يدين التمركز حول الذات ورفض الآخر أو نفيه. وينتهي كل من الفيلمين بمأساة لكل الأطراف. في الفيلم الأول تُحرق كتب ابن رشد وتنساق البلد إلى حافة الهاوية. وينتهي الفيلم الثاني بمذبحة يخسر فيها جميع الأطراف المتناحرة، الانتهازيون والإرهابيون، لكن الموت يطول أيضا الأبرياء.

ويواصل عاطف الطيب تقديم أفلامه السياسية التي تناقش حقوق المواطن في علاقته بالدولة. في مقدمة هذه المجموعة ومن أهم أفلام هذا العقد "ناجي العلي" الذي يتعرض لمعاناة رسام الكاريكاتير الفلسطيني من اضطهاد، واغتياله في النهاية، بسبب رسوماته الكاريكاتيرية التي تكشف عن الأوضاع العربية المتردية والقيادات العربية المتخاذلة. الفيلم من خلال استعراضه لحياة الرسام وانتقاله مطاردا بين البلاد العربية أو خارجها، يجسم فترة تعيسة من تاريخنا العربي الحديث الذي يغلب عليه كبت الحريات وافتقاد

المواطن لكافة حقوقه السياسية، ومنها حق التمتع بجنسية وهذا بالنسبة للشخصية الفلسطينية. وفي فيلمه الثاني "ضد الحكومة" ١٩٩٢ يطالب محاكمة أحد الوزراء عن إهمال مسئوليته في الحفاظ على أرواح الناس في الطريق العام. وفي "كشف المستور" ١٩٩٤ يوجه عاطف الطيب سهامه إلى جهاز المخابرات . يتهمه باستغلال نفوذه لقهر المواطنين وإجبارهم على أعمال مشينة، يعرض حياتهم للخطر ويهين كرامتهم بدلا من حماية حقهم في الحياة والكرامة.

في مقابل هذه الأفلام السياسية التي تكشف عن العلاقة المريضة بين المواطن والدولة وتؤدي إلى فقدان المواطن للكثير من حقوقه، نجد في فيلم "ناصر ٥٦" محمد فاضل ١٩٩٦ مظهرا آخر من مظاهر الخلل في العلاقات السياسية بين الدولة والدول الأخرى. الفيلم يقدم لحظة حاسمة من تاريخنا الوطني، يدير فيها الزعيم عملية ناجحة في الحصول على حق البلاد في امتلاك مواردها الطبيعية (استرداد قناة السويس) وحقها في النمو (ضمان تمويل السد العالي بعد أن سحب البنك الدولي موافقته على التمويل) وحقها في الاستقلال (مقاومة العدوان الثلاثي). وهو ما يكشف من ناحية أخرى عن إهدار الدول المعتدية لحقوق الدول الأخرى على خلاف ما تقضي به المواثيق الدولية التي وقعوا عليها.

وكان في مقدمة الأفلام التي تمس الحقوق الاجتماعية في هذا العقد فيلم "المواطن مصري" صلاح أبو سيف ١٩٩١ عن رواية يوسف القعيد. الفيلم يصور مأساة أب فقير يضطر تحت ضغط العمدة وزوجته أن يرسل ابنه الوحيد للخدمة العسكرية بدلا من ابن العمدة، بعد أن ينتحل اسمه ويجرى التزوير اللازم في الأوراق.وتزداد مأساة الأب عندما يستشهد ابنه ويعود إليه جثة. ولا يستطيع الأب أن ينسب الشهيد إليه. لقد سرق ابنه منه حيا وميتا. ولا حيلة له في الدفاع عن حقه الإنساني وقد سبق ضياع حقه المادي في الحياة.

ويمكن أن نضم إلى الفيلم السابق فيلمين آخرين من أفلام العقد المتميزة التي تمس حقوق المواطن الاجتماعية. الأول فيلم "أمريكا شيكا بيكا" خيري

بشارة ١٩٩٢. الفيلم يسخر من الحالمين بالثروة، ويلجأون إلى طرق غير مشروعة للهجرة إلى أمريكا الحلم، لكنهم يجدون أنفسهم تائهين في إحدى القرى الأوربية، ويكتشفون أنهم وقعوا ضحية عملية نصب. لكن بالنظر إلى قصتهم من زاوية أخرى يمكننا تبين المأساة الحقيقية لمثل هؤلاء الناس الذين يضطرون لمثل هذه التصرفات تحت ضغط الضيق المادي والروحي الذي يعانون منه بسبب فقدانهم للحقوق الأساسية للحياة. مثل حقوق العمل، وتكوين أسرة، والمستوى المادي اللائق للمعيشة، فضلا عن حرية الرأي، والمشاركة في العمل العام مما يزعزع مشاعرهم بالانتماء والارتباط بالوطن.

وكذلك الحال بالنسبة للفيلم الثاني "ليلة ساخنة" عاطف الطيب ١٩٩٦، الذي ينتهي بقرار سائق التاكسي وصديقته الاستيلاء على الحقيبة المالية التي تركها الزبون بدلا من تسليمها للبوليس كما كان يود السائق من قبل، لأن كل ما مر به هو وصديقته من أحداث هذه الليلة كان يدفعه دفعا لمثل هذا التصرف (الجريمة). خاصة وأن كلاً منهما في حاجة ماسة لمبلغ كبير يسد به احتياجات أساسية: إجراء عملية لحماة السائق، وترميم بيت الصديقة الذي أصابه الزلزال. ولما دخل السائق مبنى الشرطة ليبلغ عن الحقيبة اتهموه بجريمة لا يعرفها (١١).

لقد مثلت أحداث الفيلم سلسلة من الحقوق المهدرة بالنسبة للشخصيتين الرئيسيتين. وهو ما لا يبرر جريمتهما لكنه يفسرها، لفهم أن إهدار الحقوق غالبا ما يقابله الانحراف والجريمة والعنف. وهو الدرس الأساسي الذي يردده كل ما ذكرناه من أفلام عن إهدار الحقوق الاجتماعية أو الاقتصادية أو السياسية، لنخلص إلى انه لا أمل في حياة إنسانية صحية وسعيدة للجميع إلا بضمان "حقوق الإنسان" للجميع.

ولا شك أن السينمائي المصري بما قدمه من أفلام دفاعا عن كرامة الإنسان أو إدانة لإهدار حقوقه، على نحو ما بيناه، كان له دوره الفعال في التنوير بحقوق الإنسان ودفع المجتمع على تمثل قيمها مما يسهم في ازدهار المجتمع على أساس من الحرية والعدل والسلام.

"اسكندرية كمان وكمان" ليوسف شاهين
وسينما البحث عن الحرية

أحمد يوسف*

* ناقد سينمائي

يعتبر فيلم "إسكندرية كمان وكمان" إحدى الانعطافات المهمة في حياة يوسف شاهين الفنية والإنسانية، إن لم تكن أهمها على الإطلاق، بل لعله الفيلم العربي الوحيد الذي يسجل في تجربة إبداعية مريرة وعميقة في آن واحد لحظة مكاشفة صادقة مع النفس، لفنان عاش طوال عمره يبحث عن الحرية ويطالب بها، فإذا به يكتشف أنه كان يطلب الحرية الذاتية، حين كان يضع "الأنا" في مواجهة "الآخرين"، كل الآخرين، وها هو يدرك أن حريته الخاصة لا تقوم إلا على مطالبته من خلال رؤية جمالية وسياسية شديدة الوضوح- بحرية الآخرين. وبذلك فإن فيلم "إسكندرية كمان وكمان" يضع الحرية في نصابها الصحيح، فهي ليست فقط حرية الفنان في التعبير، وإنما هي حق الإنسان في الحياة والحرية.

كان يوسف شاهين يضع نفسه دائما في مواجهة الجماهير، وحين كان يقف معها فإنه كان يقف "على الهامش"، وها هو في "إسكندرية كمان وكمان" يفضح ذلك الموقف، ليصور الفنان (المخرج السينمائي، الذي يقوم بدوره يوسف شاهين نفسه) يقيم في عالم فني مغلق مصنوع من أوهامه عن نفسه وعن الوقائع، ولكنه يلتقي بالمصادفة مع امرأة فطرية بسيطة (هدى سلطان) يصورها لنا بقدر كبير من الحب والتعاطف نادرا ما تجدهما في صورة المرأة عند يوسف شاهين، وهي تختلف معه بكل عفويتها وتلقائيتها وحسها الشعبي حين تؤكد له "أحسن فيلم عملته هو الأرض"، فيحتج المخرج الذي يعتز بذاته

"إسكندرية ليه، هو اللي أخذ جوائز"، فتجيبه بشكل قاطع حاسم:"لا الأرض".

وفي مشهد آخر من الفيلم يجد البطل نفسه ممزقا بين تجربة ذاتية مؤلمة، تغوص به إلى أعماق العجز عن الإبداع أو حتى الإحساس بالحياة، وبين تجربة الاشتراك في إضراب الفنانين الساعين إلى تحقيق حرية نقابتهم، وهو في الأيام الأولى من الإضراب يختار موقعا هامشيا، ويعلن لرفاقه:"أنا على الهامش، ما ليش نظام"، فيجيبه في صراحة الأصدقاء المخرج الكبير وزميل رحلته الفنية الطويلة توفيق صالح:"أنت أنبل مناضل شفته في حياتي"!، لكن عندما كان الإضراب يقترب من لحظة الذروة، يجد البطل نفسه وقد ذاب في حركة الجموع، ويترك ذلك "الهامش" الذي صنعته له أوهامه، وربما بدا أنه اكتفى كما كان يفعل دائما- بأن يقف وراء الكاميرا ليسجل تلك اللحظة الحاسمة، لكنه لم يكن عندئذ يصنع السينما التي تجسد رؤيته الذهنية الخالصة عن العالم، وإنما كان يصنع السينما التي تصهر العالم ورؤية الفنان عنه في بوتقة واحدة، سينما تبحث عن تحقيق حرية الفنان وحرية الجماهير في آن واحد، أو بالأحرى عن حرية الإنسان، كل إنسان.

الهروب من الجنة:

ولم يكن غريبا أن يظل محور فيلم "إسكندرية كمان وكمان" هو السؤال "الهاملتى" الخالد الذي تكرر دائما في أفلام يوسف شاهين "أكون أو لا أكون"، تسمعه مع نزول عناوين الفيلم الذي تبدأ مشاهده بالبطل يحى (يوسف شاهين)، المخرج العجوز، في لحظة مواجهة مع النفس، يجتر ذكرياته مع الممثل الشاب (عمرو عبد الجليل)، الذي تخلى عن حياته ومشاريعه الفنية مع أستاذه أثناء تصويرهما للنسخة العربية المصرة (أو قل بالأحرى "الإسكندرانية "!) من "هاملت" لقد حانت إذن لحظة الفراق، فالشاب يصمم على أن يعيش حياته كما يريدها، بينما يحاول العجوز أن يفرض عليه الأحلام التي لم يستطع هو نفسه تحقيقها. إن سؤال هاملت حول تحقيق الذات يكتسب هنا دلالة مزدوجة وصراعا شرسا، فكل من يحى وعمرو يبحث عن إجابة للسؤال، وعن طريق للحرية.

وإذا كان الفيلم في مستوى السطح من أحداثه، وبانطباع متأثر بأفلام

يوسف شاهين السابقة، بل بما يتواتر عن تفاصيل حياته الخاصة، يوحي بأنه ينحاز إلى جانب يحي في محاولته الفنية النبيلة لخلق فن رفيع، بينما يبدو كما لو أن عمرو يبحث عن حياة عادية تافهة، فإن القراءة المتأنية المتأملة للفيلم تؤكد على رؤية أكثر عمقا في نقدها للذات، وبحثها عن حرية الإنسان.

ففي مشاهد لاحقة من الفيلم تستطيع أن تدرك أن عمرو لم يكن عند يحي إنسانا له مشاعره وأحلامه، بل كان أداة ومثالا في وقت واحد، أداة في يد المخرج العجوز ومثالا في ذهنه وحده، ليستخدم الممثل الشاب كمرآة تظل تعكس له "صورة الفنان في شبابه"، بل ربما ليست هي صورته الحقيقية كما كانت بالفعل، وإنما كما يجب أن تكون! إن العلاقة بين المخرج والممثل، تلك العلاقة المتوترة أبدا بين المثال الذهني الخالص وصورته المادية المجسدة، تكتسب في فيلم يوسف شاهين بعضا من ظلال "ست شخصيات تبحث عن مؤلف" لبيراند يللو، و"عطيل يعود" لكازانتزاكيس، حيث يبدو المخرج كائنا كلى القدرة، كلى الوجود، بينما يظل الممثل يبحث عن الانعتاق والحرية من تلك العبودية، للنص والمصير الجاهزين سلفا، سواء على المستوى الميتافيزيقي أو السياسي. وسوف ينجح عمرو في النهاية في أن يجد طريقه الخاص حتى لو بدا أنه طريق من الأشواك والوحل، لكنه على أية حال الخروج الإرادي من الجنة التي تفرضها سلطة ما إلى الحرية.

البناء السينمائي:

ولأن يحي المخرج العجوز يظل مسكونا طوال الفيلم بهذا الكائن الذي صنعه ثم تمرد عليه، فإن هذا الكائن يتحول إلى الشبح الذي يطارده دائما، حتى أن كل أبطال المخرج يتجسدون في خياله في صورة عمرو، حتى لو تحولت هذه الخيالات إلى مشروعات سينمائية مكتوبة على الورق. وبسبب هذه الخيالات والمشروعات يتبنى الفيلم على المستوى الدرامي بناء "كواسر ابونظيا" تتقاطع فيه اللحظة الحاضرة مع ذكريات الماضي (الفلاش باك) وأحلام المستقبل (فلاش فور وورد)، كما يتبنى على المستوى البصري أسلوبا انتقائيا يمزج بين الواقعية والفانتازيا وحتى الصور المتحركة، وهي الانتقائية الأسلوبية التي تميز معظم أفلام يوسف شاهين، لكنها في "إسكندرية كمان

وكمان" تتوافق تماما مع البناء الدرامي. ولعل الصعوبة الحقيقية في تلقي الفيلم بالنسبة للجمهور تكمن في عدم اكتراث يوسف شاهين بمناطق الانتقال الدرامية بين الأزمنة المتناقضة حتى أنها تبدو زمنا واحدا، زمنا ذاتيا مشوشا كذهن بطله الذي يبحث بدوره عن طريقه للانعتاق من عبوديته لمخلوقه المتمرد.

وتكون البداية هي اشتراك يحي في إضراب الفنانين وتمردهم على وصاية الدولة، التي تحاول أن تفرض عليهم في نقابتهم نقيبا مرفوضا. إنه يبدو في البداية غريبا عن جماهير الفنانين الذين يصورهم الفيلم بصوره تحمل مسحة كاريكاتورية، لكنها في سياق الفيلم تتحول مع تحول بطله إلى صورة متأملة حميمية متعاطفة. إن المخرج العجوز المناضل بطريقته التي لا تعرف الانخراط في الجموع يدرك شيئا فشيئا أن هناك عالما جديداً أو شابا يتخلق أمام عينيه يراه في نادية (يسرا) الممثلة الشابة التي ترفض وصاية السلطة، بقدر رفضها وصاية شيوخ المتمردين الذين يلجأون إلى المهادنة تحت راية التعقل والحكمة.

ومع نادية سوف ينفتح أمام يحي طريق الخلاص وإن كان طريقا مليئا بالعقبات في وعي المخرج الذي يصور أنه يملك الحقيقة المطلقة. إنها تعيد له إحساسه بالعالم، بالآخر متجسدا هذه المرة في العلاقة الطبيعية بين الرجل والمرأة، لكنه يظل يقاوم ويكتب لعمرو مشاهد مشروع فيلمه القادم عن حياة الاسكندر، الملك الذي جعله الكهنة في عيون الشعب إلها، وساهم هو ذاته (يحي في ثياب إغريقية داخل المشهد المتخيل) في تأكيد تلك الصورة. وسوف يظل يحي لفترة طويلة ينظر إلى كليوباترا على الرغم من انتمائها هي الأخرى إلى الإسكندرية التي يعشقها- على أنها خائنة لأنها امرأة، لكنه يتحول مع حركة إضراب الفنانين ليكتشف أنه كان سجين عالم ذاتي مغلق، وإن رؤيته عن العالم الحقيقي كانت مشوهة، ليقرر في النهاية أن يكون فيلمه القادم لنادية (وليس لعمرو) في دور كليوباترا، هذه المرة كامرأة نبيلة. وينتهي "إسكندرية كمان وكمان" بمشهد يجمع في شريطي الصورة والصوت معا بين واقع حقيقي وثائقي يصور جموع الفنانين الذين يطالبون بديمقراطية حقيقية، وهم ينشدون " بلادي بلادي" وعيونهم مغرورقة بالدموع، وبين واقع روائي خاص

بالفيلم يصور لقاء المخرج العجوز بالممثلة الشابة نادية، هذه المرة في علاقة المساواة والندية الكاملة.

هل هو هاملت أم زوج الأم؟!

عذب يوسف شاهين نفسه طويلا بسؤال هاملت التقليدي "أكون أو لا أكون"، وهاهو للمرة الأولى يتخلص من هاملت، بعد أن تسلل هاملت إلى وجدانه وأفلامه، ونقل إليه قلقه الذاتي الذي جعله عاجزا عن الحركة والتواصل. إنه هاملت الذي جعل الصحفي المصري الثوري يوسف فتح الله (صلاح قابيل) في "العصفور" ينطق ببعض كلماته: "في الدولة الدانمركية شئ من العفن"، وهو هاملت الذي أطلق الشرارة الفنية الأولى التي أشعلت وجدان يحي شابا في "إسكندرية ليه"، وألقى بذرة الشك التي نمت في قلب يحي كهلا في "حدوته مصرية"، حتى باتت الأم والأخت والزوجة أكثر شبها بأم هاملت الخائنة، ورمزا لقهر لا يستطيع بطلنا الفكاك منه إلا بالهرب إلى ذاته.

وها هو هاملت يتحقق أخيرا في "إسكندرية كمان وكمان"، في فيلم داخل الفيلم، ليحقق هدفا مزدوجا غاليا. فبعد سنوات طويلة وأفلام عديدة ظل فيها شبحا يدعو يوسف شاهين لانتقام فني غامض من العالم، أصبح هاملت قصاصات من شرائط سينمائية متجسدة (تدور في الإسكندرية المعاصرة)، قد لا تشكل فيلما متكاملا لكنها تكفي لأن يتحرر منه صانعه.

لكن الوجه الآخر من الحقيقة والأكثر أهمية، فهو ذلك الكشف عن حقيقة مريرة في مشهد قتل هاني (المعادل المصري لهاملت) الذي يقوم بدوره الممثل الشاب عمرو، لزوج الأم وقاتل الأب. إن "هاني/ هاملت/ عمرو" يقترب وهو يصرخ داخل نفسه بما يسمى به زوج الأم: "نذل، خليع، مجرم"، لنسمع الكلمات على شريط الصوت بينما نرى صورة يحي على الشاشة. وعندما يطلق "هاني/ هاملت/ عمرو" الرصاص على عمه وزوج أمه، تبدو الرصاصات كأنها مصوبة إلى يحي الذي يظل الممثل الشاب ينظر إليه رافعا مسدسه تجاهه وهو يلهث حتى بعد انتهاء تصوير اللقطة، وهكذا يكتشف يحي (ويوسف شاهين؟!) ويكشف لنا ببراعة فنية فائقة أنه لم يكن في علاقته بعمر متوحدا مع شخصية هاملت، وإنما كان في الحقيقة هو زوج الأم!!

دون كيشوت يعود إلى الواقع :

أليست تلك المكاشفة مع الذات، الباحثة دائما عن الحرية "الذاتية"، طريقا للبحث أيضا عن حرية الآخرين؟ بل لعلها أيضا صياغة شديدة الوضوح والثورية لدور الفنان في الدفاع عن حرية الإنسان، كل إنسان، وأنك إذا قارنت على سبيل المثال بين فيلمي "باب الحديد" و"إسكندرية كمان وكمان"، تجد أن البطل فيهما يعيش أزمته الذاتية الخاصة التي تعزله عن السياق من حوله، وفي الفيلمين تجد جموعا من الجماهير تحاول الدفاع عن إنشاء نقابة حرة تمثلهم وتدافع عن حقوقهم، لكنك تستطيع أن تلحظ تطور الوعي لدى يوسف شاهين وبطله، حين يظل قناوى في "باب الحديد" غائبا داخل ذاته عن قضايا الجماهير، بينما يدرك يحي الإسكندارني في "إسكندرية كمان وكمان" أن خلاصه الحقيقي لا ينفصل عن الانخراط في الدفاع عن حقه وحقوق زملائه في تحقيق الحرية لنقابتهم التي تمثلهم.

وفي أكثر أشكال التناقض العاصف داخل ذات الفنان، بين أوهامه المثالية الجميلة الزائفة، والحقائق الواقعية المريرة، يصور يوسف شاهين في "إسكندرية كمان وكمان" كيف يتحول الفنان المنعزل عن الجماهير إلى أداة قمع وحشية، ففي المشهد "الفانتازي" عن الاسكندر، يظل الفنان مهموما بالبحث عن الصورة المثالية لبطله، الذي يتحول إلى طاغية أو إله، فيرى في هذا البطل ما لا يراه الآخرون، بينما تتعامى عينا الفنان نفسه عن رؤية الجثث المعلقة التي تتأرجح أمام عينيه!

أما مشاهد الرقص في "إسكندرية كمان وكمان" فإنها تعكس في تناقضها تطور رؤية البطل للواقع. ففي الجزء الأول من الفيلم يرقص يحي وعمرو في لحظة من السعادة الغامرة لفوزهما في مهرجان برلين، وفي منتصف الفيلم يفشلان في مهرجان كان، وتحين لحظة الفراق، فيستغرق الحزن الممثل الشاب ليرقص وحده مذبوحا من الألم، بينما يراقبه المخرج العجوز واقفا في أسى، وفي الجزء الأخير سوف يذهب يحي إلى المولد، ليرقص بالعصا أمام شاب ذي ملامح مصرية خالصة.

في الرقصة الأولى تجد دلالات العلاقة بين يحيى وعمرو: الاتحاد،

التنافس، الحب، التسلط، الرعاية، الوصاية، وهي تدور في مساحة خالية إلا منهما، في بلد أوربية تغطي أرضها الثلوج، وتكتسب الرقصة شكلها الفني من خلال تصميم "كوريوجرافي" أمريكي على موسيقى أغنية أمريكية. وفي الرقصة الأخيرة سوف تجد النقيض تماما، عندما تدور وسط حشد الجماهير في مولد الحسين الصاخب، وعلى موسيقى شعبية تجمع بين الشجن والفرحة. إن الراقص الشاب يتحدى يحي العجوز أن ينازله، ويستثيره عندما تقول الجماهير ليحي: "السينما دى حيل، حد تاني بيرقص". ليس أمام يحي هذه المرة إلا أن يواجه الواقع، أن ينازله، وأن يعيد علاقته مع العالم من خلال الاتصال المباشر والتلقائي مع الواقع، وليس من خلال الصلة الذهنية المثالية. وفي مشهد سينمائي بليغ، يلخص لنا يوسف شاهين تلك اللغة والرؤية الجديدتين اللتين سوف يدركهما بطله. إن يحي يبدأ خائفا من المبارزة الراقصة، ويحاول أن يحاكي منافسه، لينتهي إلى إتقانه المنازلة، أو الحوار، أو الجدل، لتتقاطع عصاه وعصا الراقص الشعبي في لقطة قريبة- في توازن مشحون بالتوتر، واللذة، والصراع، والحب، والإحساس الواعي بالأنا والآخر معا، ليكتشف بطلنا أن رحلته الحقيقية تبدأ من هنا، من إدراك الجدل بين الذات والموضوع، بين الفنان والجماهير.

إن السؤال في "إسكندرية كمان وكمان" تحول من "أكون أو لا أكون" إلى "أكون ويكون معي كل الآخرين فيتحقق وجودي، أو أكون وحدي فأضيع إلى الأبد"، فحرية الذات تبدأ من الإبحار نحو الآخرين لتحقيق حرية الإنسان.

يوم أن تحصى السنون: المومياء

عصام زكريا ❖

❖ ناقد سينمائي

إنتاج: المؤسسة المصرية العامة للسينما ١٩٦٩. العرض الأول ١٩٧٥/**مدة العرض:** ١٠٣دقيقة/**إخراج:** شادي عبد السلام /**سيناريو:** شادي عبد السلام. علاء الديب (حوار)/**تصوير:**عبد العزيز فهمي/ **مونتاج:** كمال أبو العلا/ **موسيقى:** ماريو ناشميني/ **مهندس المناظر:** صلاح مرعي/ **تمثيل:** أحمد مرعي (ونيس). محمد خيري (أحمد كمال). زوزو حمدي الحكيم (الأم). نادية لطفي (زينة). عبد المنعم أبو الفتوح (العم). عبد العظيم عبد الحق الدين (القريب)-أحمد حجازي (الأخ)- شفيق نور الدين (أيوب). محمد رشد (الغريب). محمد نبيه (مراد). أحمد خليل، حلمي هلالي، محمد عبد الرحمن (أولاد العم)

ملخص الفيلم:

مصر عام ١٨٨١. يجتمع علماء الآثار برئاسة مدير المعهد المصري ماسبيرو لحل مشكلة تهريب الآثار الفرعونية عن طريق إحدى القبائل الجبلية التي تدعى الحربات، ويتم تكليف عالم الآثار أحمد كمال بالذهاب إلى هناك لمراقبة الوضع.

يتوفى كبير قبيلة الحربات ويقوم أخوه بإطلاع ولدى الراحل على سر القبيلة ومكان "الدفينة". يصاب الابن الأصغر ونيس بصدمة ويرفض الأخ الأكبر الاستمرار في هذه التجارة ويقرر الهجرة فيتم قتله بتكليف من العم. تاجر الآثار الماكر مراد يريد الانفراد بالصفقة الجديدة بعيدا عن رئيسه التاجر الكبير أيوب الذي يصل إلى القرية أيضا. ونيس الحائر بين اتباع خطى عائلته وضميره يتعرف على ما يدور حوله من صراعات بين تجار الآثار وبين أفراد القبيلة، حيث يسعى أولاد العم إلى اختلاس جزء أكبر من الغنائم بالاقتسام مع ونيس. يكتشف ونيس مقتل أخيه. ويقرر أن يتوجه إلى سفينته الافندية الرابضة أمام الجبل ليعترف لعالم الآثار بسر الدفينة. يكتشف العلماء أن المعبد عبارة عن مقبرة جماعية كبيرة للكثير من الملوك الفراعنة، ويتم نقل التوابيت بسرعة قبل أن يقوم أفراد القبيلة بمهاجمتهم. ونيس حائرا يدور حول نفسه والسفينة ترحل بالغنيمة.

"اتبعوني... ولا تسألوا؛ هنا ما أنتم إلا حبات رمال في جوف هذا الجبل"

في المشهد الأخير من فيلم "المومياء" نرى ونيس هو يتخبط حائرا ة مرتعدا من الوحدة والخوف من المستقبل، شاعرا بالضياع والتمزق بين قبيلته التي خانها، أو بمعنى آخر خرج عن تقاليدها اللاأخلاقية، وبين سفينة الأفندية التي خانته، أو بمعنى آخر التي لم تعد تبالي به بعد أن حصلت على بغيتها منه.

يخفي ونيس وجهه بين يديه غير راغب في مواجهة هذا العالم، وتتردد خطواته ونظراته بين العودة إلى القبيلة التي قد تهدر دمه، وبين اللحاق بالسفينة التي لم تعد ترغب في خدماته.

يلخص هذا المشهد -بالضبط- وضع المثقف المصري الحائر بين الغرق في القومية، حتى لو كان يتعذب من لا أخلاقية ولا إنسانية هذا الميراث الذي لم يعد يواكب العصر، وبين اللجوء إلى الغرب، حامل مشعل الحضارة وحقوق الإنسان، حتى لو كان يتعامل بفوقية ونظرة استعمارية غير مبالية حقا بمصير ومستقبل هؤلاء الذين آمنوا بمبادئه وأفكاره عن الحرية والمساواة.

حيرة ونيس هي حيرتنا جميعا، نحن الذين تشغلنا قضية حقوق الإنسان. لقد قتل الأخ الأكبر لونيس، لأنه أراد الخروج على تقاليد الجماعة. أليس هذا هو جوهر حقوق الإنسان: أن يكون من حق الفرد الاستقلال عن الجماعة وأن ينجو من بطشها به؟

لقد راح الأخ نتيجة اعتقاده الفطري وإيمانه الواثق بحقه الفردي في رفض الجماعة والاستقلال بحياته: (تعال نبدأ في مكان آخر، لم يعد لنا شئ هنا) ولكن هل هذا من حقه فعلا؟! وسط جماعة مهددة بالفناء في حرب ضد كل ما يمس ومن يرفض تقاليدها العتيقة.

"قطعة من الذهب هي لك. ولكني أراها عينا تلاحقني"

لا قيمة للأفراد أمام مصلحة الجماعة. هذا باختصار ملخص تاريخ الحضارة، وأيضا تاريخ انتهاك حقوق الإنسان.

كل الحضارات بنيت على تغليب مصلحة الجماعة على حساب حرية

الأفراد، وحياتهم إذا لزم الأمر. ومسألة حقوق الإنسان ليست قضية سياسية حديثة، ولكنها قصة صراع الأفراد في مواجهة الجماعة على مدار التاريخ. والإنسان لم يسترد شعوره الفردي بالحرية وإحساسه بحقه في الخروج على أي إجماع، إلا منذ بضع مئات من السنين. أما فكرة "الفردية" نفسها فلم تتبلور إلا بعد ذلك بكثير. وحقوق الإنسان وفقا لمفهومها الحالي، لا يمكن فصلها عن عصر التنوير والثورة الفرنسية والحضارة الغربية الحديثة، ولكن في العالم الثالث لا يمكن فصلها عن مجموعة من التناقضات: الاستعمار الذي جاء لينهب الثروات والآثار، والتنوير (فكرا وعلما) الذي جاء لينبهنا إلى قيمة هذه الثروات والآثار ويساعدنا على المحافظة عليها. حركات التحرر من الاستعمار وما يتطلبه من قطيعة مع الغرب، وأفكار التحرر والديمقراطية والحقوق والمساواة وما تتطلبه من تبعية ولحاق بالغرب. حق الفرد في الغرب لا يحمل تهديدا كبيرا على الجماعة، لأنها قوية بالفعل، ولأن حريات الأفراد تزيد من قوتها بفضل صياغة تصالحية متطورة. لكن حق الفرد -في العالم الثالث- قد يعنى الخيانة المباشرة للجماعة، لأنها ضعيفة بالفعل، ولأن حريات الأفراد تكشف عن ضعفها أكثر. أليست هذه من زاوية ما، قصة فيلم "المومياء"؟.

أليس ونيس واقعا بين حجري الرحى: جماعته الضيقة، المتخلفة حضاريا وأخلاقيا التي يتهدد وجودها -من وجهة نظرها- نتيجة رغبته في النهوض بنفسه وبها- روحيا وحضاريا، وبين الجماعة الأكبر، الأفندية، من غربيين وقاهريين بما تمثله من إنقاذ وتهديد في نفس الوقت؟ لقد دفع أخوه الأكبر ثمن سعيه وراء الحرية الفردية دون حساب لمصلحة الجماعة. أما هو فضاع بين الاثنين وضاعت حريته.

"ما تسميه (عيشنا) أشعر به سماً في جسدي، هذا عيش الضباع"

هكذا يصبح الأخ الأكبر في وجه عمه عندما يكتشف أن قبيلته تعيش من الاتجار في جثث الموتى. وعندما يهدده العم يقول له: "أنا لا أخاف كلامك، فلتخشى أنت أولادك عندما يسألونك يوما ما، هل هذا عيشنا؟" وهو السؤال الذي يرد بالفعل على لسان أولاد العم لأبيهم عند نهاية الفيلم. لكن العم يدافع

عن نفسه من منطلق أن هذه كانت عيشة آبائهم وأجدادهم، وأن عيشهم كفاح صعب يضطرون فيه إلى ارتكاب هذه الجرائم، ولا يفهم العم منطق الجيل الجديد :ذنب؟ أي ذنب يا ولدي؟ أنا لا أفهم كلامك" ولكن ابن الأخ يوضح له سبب هذه القطيعة بين الأجيال:

"علمتوني ألا أسأل فصدقتكم"

هذه المواجهة العنيفة بين الأخ والعم تكشف عن جوهر المأساة في فيلم "المومياء" وعن حقيقة الصراع الذي يدور عنه الفيلم. لقد كتب الكثيرون عن "المومياء" باعتباره قصيدة سينمائية في تمجيد الفراعنة وحضارة مصر القديمة وضرورة بعثها من جديد في دماء الشعب الغافل، والقلائل انتبهوا إلى المقارنة بينه وبين "هاملت" شكسبير، بالرغم من التشابهات الكثيرة بين العملين ومنها: موت الأب وتمرد الابن عقب اكتشافه أن هناك "شيئا عفنا في الدينمارك" وانقلاب الحكم، السياسي والاجتماعي، الذي ينتهي به العملين. وإذا كان الأخ الأكبر هو وجه هاملت الغاضب الثائر فإن ونيس هو وجهه المتردد الحائر بين حبه لأمه وعمه ولأبيه الراحل وبين الثورة عليهما. ولكن لماذا يقرر ونيس وأخوه، وأولاد العم ذلك، رفض حياة آبائهم وأجدادهم، ولماذا لم يرفضها أبوهم أو عمهم أو جدهم من قبل؟ هنا لا بد من العودة إلى السياق التاريخي والدرامي للأحداث. عندما يشارك الولدان في دفن أبيهما في بداية الفيلم تكون سفينة الأفندية قد وصلت إلى مرفأ النهر بالفعل، وتكون خيول رجال الشرطة قد نزلت إلى الشاطئ لتمشط الجبل بالفعل. وهو ما يشتت ذهن الأخ الأكبر أثناء الجنازة ويبدأ في الشعور بأن هناك شيئا ما خطأ في حياتهم، ويتأكد هذا عندما يصحب العم الولدين إلى مدخل المخبأ الذي لا يعرفه أحد، متسللا بهم عبر تجاويف الجبل حتى لا يراهم أحد من الأفندية أو الشرطة أو سكان الجبل. ويعلن ونيس في براءة: "ولكن الاختباء مذلة" بينما يعلن الأخ الأكبر عن استيائه من التسلل كالضباع والمجرمين. في البداية يحرم الأبناء من حق السؤال عن عيشة آبائهم -وهذه بداية كل قهر- ثم يحرمون من حق التعبير عن رأيهم فيها أو الاعتراض عليها أو المشاركة في تغييرها، أما من

يجرؤ على التمادي والتفكير في الخروج عليها فجزاؤه القتل مثل الأخ الأكبر أو الاتهام بالخيانة مثل ونيس. وفي هذا تتجسد آليات القهر الاجتماعي والسياسي لحقوق الفرد. ولكن الذي يشجع الولدين على المضي في طريقهما هو وجود "الأفندية" الحضارة الغربية بالأساس -ومن يتبناها من المصريين- بالقرب منهم، وأيضا تربيتهما الأخلاقية المنضبطة ورفضهما لقبول الازدواجية التي عاش عليها آباؤهم. وعلى العكس نجد أولاد العم الذين يسعون إلى الانقلاب على آبائهم لمطامع شخصية من أجل نصيب أكبر من الغنائم، مما يعود بهم إلى فوضى ما قبل الحضارة والمجتمع وإلى ما قبل الأخلاق وحكم الجماعة. إنها ثورة إلى الوراء يعرفها العالم الثالث جيدا، الذي يعج بالفساد وانحطاط الأخلاق وغياب القوانين وانتهاك حقوق الإنسان أيضا. وإذا كان حكم الجماعة القديم، المنضبط قيميا وأخلاقيا بالرغم من مساوئه وقهره، يرفض ثورة ونيس وأخيه الأكبر، لأنها جذرية وقاطعة مثل السيف والبلطة، إلا أنه يمكن أن يتسامح مع تمرد أبناء العم الانتهازي لأنه تفاوضي ولأن خطره بطئ مثل السم والسوس. ولا يدرك هؤلاء -لقصور وعيهم، أو لقصور نظرهم- أن ثورة ونيس وأخيه تعود إلى البناء من جديد على أسس سليمة، بينما تمرد أبناء العم يؤدي -لا محالة- إلى التآكل الذاتي والانحطاط الدائم. هكذا تساوم السلطة في العالم الثالث المتمردين عليها بالسماح لهم بمزيد من المشاركة في "طعام الضباع" طالما أنهم لا يحلمون بتغيير الأوضاع حقا. ويتأكد لنا ذلك تاريخيا عندما نعلم أن ونيس الفيلم شخصية من إبداع خيال شادي عبد السلام أما عبد الرسول البطل الحقيقي للواقعة الحقيقية فقد قام بإرشاد الشرطة عن سر قبيلته مقابل مكافأة ٥٠٠جنيه -وهو مبلغ خرافي في ذلك الوقت- أخذها واختفى ناجيا بنفسه. وكان فعله ذلك نتيجة خلاف حاد نشب بين الأخوة وأبناء العم على اقتسام الغنائم. وهو ما يشير لنا -تاريخيا- إلى أن سلوك أبناء العم هو الغالب في أبناء العالم الثالث الذي نعرفه على الأقل.

"الحقيقة؟! ملعونة حقيقتك.. ملعون أنت.. حرمت عيوننا نظرة الصفا"

الحاكم المستبد ليس هو وحده الراغب في استمرار القهر. المقهورون أيضا

استسلموا للدعة وللأكاذيب الجميلة التي لونوا بها حياتهم. وهم، مثل الأب الميت، لا يريدون أن يقلق راحتهم أحد. لذلك تنبذ الأم ولدها وتتركه للقتل عندما يثير القلق في عظام الموتى-البشر والتقاليد، ويشوه صورة الاثنين في مخيلتها. ويزداد الأمر تعقيدا عندما تتحول الثورة على القهر إلى نوع من الاستسلام لقهر أكبر: الثورة على القبيلة تعنى الاستسلام للحكومة ممثلة في ضابط الشرطة العنيف، ممثل القانون الذي لا يخدم سوى "الأفندية"، المستعد للبطش بحقوق كل القبيلة لولا أنه يخشى كثرتهم ووحدتهم. من هنا يتحول أي تمرد على الأوضاع الخاطئة في القبيلة، إلى ما يشبه الخيانة لصالح مستبد أخطر. والتمرد على الحكومة وضباطها يحمل أيضا شبهة الخيانة لأنه يعني تسليمهم إلى المستعمر الفرنسي القديم أو المستعمر البريطاني الجديد الذي كان على أبواب مصر في ذلك الوقت (عام ١٨٨١).

طبقات متراكمة من القهر والانتماءات المتناقضة قد يكمن حلها الوحيد في إلغاء أي حرية فردية -وبالتالي أي حقوق إنسان- في سبيل وحدة بقاء الجماعة. ولا تبقى سوى حرية الاختيار بين أشكال مت عددة من العبودية. الأب والعم اختار السلطة مقابل الالتزام بتقاليد القبيلة، وأبناء العم اختاروا التهتك واللذة والمصلحة الفردية مقابل الانصياع لأي صاحب سلطة، وأيوب ومراد اختارا المال و"البيزنس"، مقابل الانصياع لتجار الآثار العالميين، والأم رضيت "بالنوستالجيا " والعيش في الماضي عوضا عن الحاضر والمستقبل. الأخ الأكبر دفع حياته مقابل البحث عن حريته، أما ونيس ففقد حريته في رحلة البحث عنها.

"أنا أستطيع الانتظار أمام هذا الجبل.. لن يقلقني شئ"

أجرى شادي عبد السلام تغييرين أساسيين على الواقعة الحقيقية. الأول يتعلق بشخصية الأخ الأكبر غير الموجود في الواقع- ونهاية ونيس- الذي حصل كما ذكرنا على مكافأة كبيرة نظير الإبلاغ عن موقع مدخل المعبد. أما التغيير الثاني فيتعلق بشخصية أحمد كمال عالم الآثار المصري وهو شخص كان موجودا فعلا، ولكن دوره كان ثانويا بالنسبة لعلماء الآثار الأجانب -الفرنسيين

تحديدا- بقيادة ماريت وماسبيرو ورئيس البعثة إلى الأقصر برورجش بك. وقد ألغى في الفيلم دوري ماريت وبروجش وتقلص دور ماسبيرو. وذلك حتى يكون للمصري أحمد كمال الدور الأكبر. وبعيدا عن مناقشة أهداف هذا التغيير -وهي أهداف مقبولة تماما من الناحية الفنية- إلا أنها تبعدنا عن النظر بوضوح إلى قلب مشكلة النهضة الحديثة في مصر وتبني أفكار الحرية والمساواة وحقوق الإنسان. الدور الأجنبي هو الغالب في الوقت الذي لا يوجد فيه الكثيرون من أمثال الأخ الأكبر وونيس وأحمد كمال، الذين لديهم الشجاعة والكفاءة اللازمتان. في الحقيقة يحتاج الأمر إلى الكثير من هؤلاء حتى نفوز في معركة النهضة والديمقراطية وحقوق الإنسان.

المطلقة في السينما المصرية

فريدة مرعي ❖

❖ باحثة وناقدة سينمائية

لم تحظ قضية المطلقة باهتمام كبير من جانب السينما المصرية. ولم تكن مشاكلها وهمومها وحقوقها إحدى أولويات السينما. بل على العكس كان معظم ما احتلته من مساحة هو مجرد دور هامشي يمثل الصورة السلبية للمرأة المطلقة وإظهارها بصورة المرأة العابثة المستهترة بكل القيم والتي لا هم لها إلا الاستحواذ على أحد الأزواج والذي هو غالبا زوج أعز صديقاتها. والأفلام التي تناولت قضية المطلقات وحقوقهم الشرعية والمدنية بشكل جاد هي أفلام قليلة للغاية تكاد تعد على الأصابع. وحتى هذه الأفلام القليلة ركزت السينما المصرية في معظمها على حقوق المرأة الشرعية وعلى استدرار العطف عليها والمطالبة بالرأفة معها بوصفها مخلوقا ضعيفا مسكينا لا حول له ولا قوة. ولم تعامل المرأة بوصفها مخلوقاً كاملاً له كل الحقوق وعليه كل الواجبات أي أن تكون مواطناً مثل كل المواطنين.

من أهم الأفلام التي تعرضت لقضية المطلقات فيلما "المطلقات" و"امرأة مطلقة"، أما فيلم "المطلقات" الذي كتب له القصة والسيناريو والحوار كامل الحفناوي، وأخرجه إسماعيل القاضي عام ١٩٧٥ فقد بدأ بداية موفقة حين استعرض أشكال الطلاق التعسفي الذي يمارسه الرجل بسهولة شديدة دون تفكير وفي لحظة انفعال وبصرف النظر عَمّن منهم المخطئ ومن المصيب! تحت وهم أن هذا هو حقه الشرعي. ومن خلال هذه اللقطات التعسفية نلتقي

بسامية التي يطلقها زوجها بالثلاث؛ لأنها رفضت أن تسهر وتسكر مع الشلة فيطردها ولا يسمح لها بأخذ أي شئ ولا حتى حقيبة ملابسها. وفي منزل أسرتها تلاقي الأمرّين، فالأسرة ترفض خروجها لزيارة الأصدقاء أو العودة إلى العمل بحجة أن الوضع قد اختلف فيه الآن امرأة مطلقة "والناس ما بترحمش". وحين يسمح لها أخيرا بزيارة صديقتها فإن زوج الصديقة لا يرحب بزيارتها لزوجته ويطالبها بطردها لأنها مطلقة. وتعترض الصديقة على قسوة زوجها قائلة: وهو كونها مطلقة يمنع اختلاط الناس بيها! ده ظلم. وهكذا تكتشف سامية أن المجتمع قاس وأن نظرته للمرأة المطلقة نظرة غير كريمة وأن حتى أسرتها تعاملها وكأنها إنسان ناقص وليس له أي حقوق. تعود سامية إلى عملها السابق كمهندسة، فهي متخرجة من كلية الفنون التطبيقية. تذهب بعض النسوة لزيارة الأم لطلب يد سامية ليد ابن إحداهن ويتضح أن الرغبة فيها نابعة من كونها تعمل وأنها لن تكلفهم مهرا ولا شبكة ولا جهاز لأنها مطلقة. تصرخ الأم غاضبة: هي اللي مطلقة ناقصة إيد ولا رجل! فترد سامية متهكمة: أصل المطلقة "عروسة خرج بيت". تلتقي سامية بعادل زميلها في الشركة والمهندس المتفتح العائد حديثا من الخارج ويتفقان على الزواج. وحين يذهب عادل مع والدته لتقديم الشبكة تفرح أم سامية وتدعو لها بالسعادة وأن تكون هذه الزيجة هذه المرة هي زيجة العمر كله. تنتفض أم العريس قائلة: هي كانت متجوزة قبل كده؟ وحين تجاوبها الأم: أيوه، تقول باستنكار: يعني مطلقة! ثم تعلن رفضها: آسفة يا جماعة ابني ما يتجوزش واحدة كانت لغيره. ولم تغير رأيها إلا حين طلقت ابنتها دون ذنب مما جعلها تعيد النظر في موقفها. والفيلم يطرح العديد من القضايا. فإذا كانت هناك بعض المطلقات المنحرفات كما شاهدنا في نفس الفيلم فإن الانحراف ليس حكرا على المطلقات، وليس من العدل إدانة المرأة أو النظر إليها نظرة مهينه فقط لأنها مطلقة. وأن من حق المرأة أن تنفصل عن زوج لا تحبه ولا تحترمه وأن هذا الانفصال لا ينتقص من كرامتها ولا من حقها في ممارسة الحياة بشكل طبيعي مثلها مثل أي مواطن كامل الأهلية. يدعو الفيلم أيضا المرأة المطلقة ألا تفقد الثقة في نفسها

وأن هذه الثقة ستجبر الناس على احترامها والثقة فيها. هذا إلى جانب أن فشل المرأة في الزواج في المرة الأولى لا يعني حتمية فشلها إذا تزوجت للمرة الثانية وعليها أن تمارس حقها في أن تبدأ ثانية من جديد. وبالإضافة إلى عرض حقوق المطلقة الإنسانية فإن الفيلم لم يغفل حقوقها الشرعية وتعرض أيضا لمحاولات الأزواج التهرب من هذه الحقوق ومحاولاتهم ابتزاز المرأة من أجل التنازل عن حقوقها.

ورغم جدية طرح القضية إلا أن المخرج لجأ في أحيان كثيرة إلى افتعال مواقف كوميدية لم تتناسب للأسف مع أهمية القضية ولم يكن لها أي ضرورة درامية مما قلل من قيمة الفيلم الفنية.

أما الفيلم الثاني "امرأة مطلقة" الذي كتبت قصته حسن شاه وكتب له السيناريو والحوار مصطفى محرم وقام بإخراجه أشرف فهمي عام ١٩٨٦، فهو يركز أساسا على الحقوق الشرعية ولكنه يتعرض أيضا للحقوق الإنسانية وللإيذاء البدني والمعنوي والاستغلال المادي للمرأة. فزينب التي تعطي فتحي بسخاء من عواطفها ومالها لأنها تحبه وتتصور أنه يحبها ويتمسك بها تكتشف فجأة أنه طلقها وقذف بحقيبة ملابسها على السلم و منعها من دخول الشقة التي أسستها من كدها ومالها محتميا بحقوقه الشرعية في الطلاق وحقوقه القانونية في أن الشقة باسمه. تصاب بصدمة شديدة من هذا الطلاق الغادر المفاجئ المتعسف الذي لم يترك مساحة للنقاش أو محاولة إصلاح الأخطاء. فالزوجة الطيبة قبلت بالموظف البسيط الذي يعيش في غرفة فوق السطوح وكافحت معه وتحملت الحياة الشاقة ووضعت في يده كل ما كانت تكسبه من حصيلة عملها كممرضة من أجل أن يرتفعا معا. وكانت النتيجة أنه حين تقدم في عمله وأصبح مديرا كبيرا كانت هي أولى ضحاياه فهو يدّعى أن طبيعة عملها كممرضة لم تعد تتفق مع مركزه الاجتماعي، ومظهرها وتصرفاتها أقل من مستواه؛ وبالتالي فهو يخجل منها في مجتمعه الجديد. وبدلا من أن يحاول مساعدتها والوقوف إلى جانبها كما فعلت هي فقد تنكر لها وقذف بها إلى الطريق بعد أن استولى على الشقة بكل محتوياتها. تكتشف سلوى الزوجة

الجديدة حقيقة الزوج الأناني الذي لا يفكر إلا في استغلال الآخرين. فقد تنكر لرئيسه السابق ورفض تعيين ابنته التي تحتاج الوظيفة بعد أن مات الأب وفي الوقت نفسه يوافق على تعيينات أخرى تفيده شخصيا. واستولى على أرض أقاربه وأنكر ثروته وادعى الفقر لزوجته حتى لا تطالبه بشقة وتقبل بالاستيلاء على شقة الزوجة الأولى. تتعاطف الزوجة الثانية مع الزوجة الأولى وتكتشف فداحة الظلم الذي وقع عليها فتواجه الزوج وتطلب الطلاق. أما الزوجة الأولى التي وجدت نفسها في الطريق بعد أن فقدت جنينها وفقدت حقها في المكوث في الشقة ولم يعد لديها مال يساعدها على تأجير شقة جديدة فإنها تضطر إلى قبول الزواج من أحد المعلمين حتى تجد مكانا يأويها. وقد وقع هذا الفيلم في نفس الأخطاء التي وقع فيها الفيلم السابق وهي الزج بالمواقف الكوميدية التي لا يحتاجها الخط الدرامي من أجل إضحاك الجماهير وإطالة أدوار الممثلين مما يجعل الفيلم يتسم بالسطحية أحيانا.

الجوع:
المواجهة بين الفعل والفكر

محمد عبد الفتاح ❖

❖ ناقد سينمائي

بعد مرور ١٤سنه تقريبا على عرض فيلم "الجوع" للمخرج علي بدرخان، ما زال هذا الفيلم القديم/الجديد، صالحا للعرض وإثارة الدهشة وتحريك الفكر والإيحاء بالكثير من الأفكار والأطروحات، فهو بذكاء ووعي سياسي جيد. يطرح قضايا صالحه للنقاش في كل وقت ومكان، فهي قضايا متجددة دائما، وستظل مثارة، طالما وجد الإنسان، ووجد تشوق إلى العدل والحرية، ووجد حاكم ومحكوم!

ولعل قراءتنا الأولى للفيلم، والتي سبق نشرها، كانت قراءة سريعة لبعض اطروحات الفيلم من أفكار، واهتمت بالدرجة الأولى بالتلخيص والإشارة إلى النواحي الفكرية والفنية، انظر نشرة نادي سينما القاهرة- السنة ١٩-العدد ١٩في ٨٦/١١/١٧.

ولكننا في هذه العجالة، سنتوقف أمام الأفكار الرئيسية التي يقدمها الفيلم من خلال أحداثه. مع الأخذ في الاعتبار أن القضية الرئيسية التي يثيرها الفيلم هي علاقة الفرد بالحكم، والنظام الحاكم. هل هى علاقة خضوع واستكانة للأمر الواقع، أم هى علاقة ثورة ورفض وتغيير عندما يخرج هذا النظام عن مشروعية العدل والحرية.

لذا نجد الفيلم يؤكد على عدة نقاط هي:

١- حق الإنسان في التصدي لأية قوة طاغية تتحكم في حياته، وتتجاوز

حدودها، تصدي فرج الجبالي للفتوة عندما أهان والدته.

٢- كل حاكم جديد يبدأ في رفع الشعارات ورغبته في تحقيق الأحلام، ويعمل على تحقيق ذلك خلال فترة من الوقت في البداية -إعلان فرج-الفتوة الجديد- أنه لن يتغير وسيظل يمارس عمله المتواضع الذي يتكسب منه -إعادة تجديد المسجد- رفع الإتاوة/ الضرائب عن عاتق الفقراء.

٣- إن قوة رأس المال -ممثلة في التجار- تقف ضد أي محاولات للانتقاص من سلطاتها الاقتصادية أو السياسية أو الأدبية. وفي سبيل الاحتفاظ بما تملك من امتيازات فهي على استعداد:

■ التعاون مع أعداء النظام سواء في الداخل أو في الخارج، محاولة التجار دفع فتوات الأحياء الأخرى للقضاء على فتوة الحي الجديد!.

■ محاولة احتواء النظام الجديد سواء بإغراقها في الملذات والترف، أو ربط مصالحها بمصالحه. بحيث يدافع في النهاية عما يعتقد أنه في صالحه -تزويجه ابنة أحد التجار- إعطاء زوجة الفتوة وأمه أثواب قماش بدون قيمة- ابتداء تحريضه على الحرافيش/ الشعب.

■ الاستكانة والضعف والقبول بالأمر الواقع، والخوف الذي يملأ النفوس فيمنع الإنسان من العمل/ الفعل، هو أول ما يجب القضاء عليه- تخلي الحرافيش عن خوفهم.

■ أفكار "الخلاص الفردي" والاعتماد على أوهام "الغيب" الذي لا يأتي، أحلام غير عملية أو علمية -محاولة جابر سرقة مخازن الفتوة وتوزيع ما يسرقه على الحرافيش سرا، حتى اعتقدوا بأن الجد الجبالي عاد من الموت!.

■ إن الفكر دون الفعل، لا معنى له، وإن المحرك الرئيسي للتغيير هو الفعل الذي يسنده الفكر أفكار جابر المحرضة لأخيه، دون أن يفعل هو شيئا.

■ أن التغيير الثورة لا يتم إلا من خلال اتحاد جميع أفراد الشعب. ولا يتأتى هذا التغيير إلا من خلال الوعي.

■ إن القانون/ الدستور.. لا قيمة له إلا إذا حماه "الشعب" باتحاده والوقوف ضد أي محاولة للانتقاص منه أو سلبه روحه- يقظة أفراد الشعب

عند محاولة تنصيب جابر فتوة عليهم.

■ إن الإرادة الجمعية هي التي تغير التاريخ، دون تقليل من دور القائد- اتحاد الحرافيش وهبتهم ضد الفتوة الظالم هي التي أدت إلى سقوطه.

■ الأمل موجود دائما، ويتمثل في الغد، والشباب.

■ الشعب مسئول تجاه نفسه، وهو المسئول الأول عن الدفاع عن حريته وكرامته تجاه أي نظام حكم.

تلك باختصار أهم النقاط التي يثيرها فيلم الجوع، الذي يضع الإنسان في مواجهة أمام مسؤليته تجاه حريته وحقه في اختيار الحاكم الذي يخدم مصالحه!

المتمردون

محسن ويفي ❖

❖ ناقد سينمائي

توفيق صالح (١٩٢٦) مخرج قلق، وهو علامة أولى على إبداعه وموهبته، ونحس في أفلامه (سبعة أفلام روائية وسبعة أفلام تسجيلية) بأننا بإزاء مخرج يؤرقه الواقع وتناقضاته الكثيرة، لم تنطل عليه تلك الإنجازات الوطنية (في الخمسينيات والستينيات) الكثيرة التي تتحقق، فحلم التغير الدائم لا يفارقه قط. وهو في ذلك مثلما حال معظم أبطاله الذين يحلمون بالتغير نحو الحرية المؤسسة للكرامة والخلاص من العسف ومن القهر آيا كان شكله وآيا كانت السلطة التي تفرضه عليهم، فنسيم الحرية الذي يحاول أبطاله تنسمه، رغم المعاناة والقهر والموت هو الأمل الدائم وهو الذي يجدد الطريق رغم ظلمته الكثيفة. لذلك فتيمات أفلامه تعكس هذا الشغل الشاغل عنده بتلك التناقضات ليس في مصر فقط إنما تمتد لتشمل على نحو استثنائي وفريد- قضية العرب الأولى: قضية فلسطين: مواجهة الفقر وتوأمه الخرافة والجهل والمرض (درب المهابيل ١٩٥٥ وصراع الأبطال ١٩٦٢)، العلاقة بالسلطة من قبل المثقف (المتمردون ١٩٦٦) مجابهة الأساطير (الاجتماعية والسياسية) أو الحلول الفردية وحلول الوعي الجمعي مع الاختلاف- في فيلم (السيد البلطي ١٩٦٩ ورائعته بسوريا المخدوعون ١٩٧٠) وأخيرا مع التحفظ الواجب- أثر الاغتيال السياسي على أحد الشبان السياسيين في (الأيام الطويلة ١٩٨٠ بالعراق).

وبرغم أن ثلاثة أفلام من الخمسة التي قام بإخراجها توفيق صالح في مصر تدور أحداثها قبل ١٩٥٢وهي صراع الأبطال والمتمردون ثم يوميات نائب في الأرياف، إلا أن رؤيته النقدية قد تعدت بمستوياتها السردية المتعددة زمنها-الماضي- إلى زمن العرض الآتي وواقعها الحاضر. بحيث يمثل هذا الواقع- مرجعية واضحة بالنسبة للمشاهد. ولذلك منع المتمردون لمدة سنتين حتى عرض عام ١٩٦٨ مع توصية بعرضه فقط بدور عرض الدرجة الثانية!

ثم (اليوميات) الذي لم يصرح بعرضه إلا بعد أن شاهده أعضاء من- اللجنة المركزية للاتحاد الاشتراكي مع قيادات الشرطة حيث اجيز بعدها للعرض بأذن خاص من الزعيم جمال عبد الناصر كما يقول توفيق صالح نفسه!

لكن يبقى السؤال: لماذا هذا الهلع من قبل أجهزة النظام اللجنة المركزية للاتحاد الاشتراكي (وهو الجهاز (الشعبي) الذي من المفترض أن يدافع عن مصالح وحقوق الشعب ومن ثم يدافع عن حق الفنان أي فنان- في التعبير عن آرائه المختلفة وصياغته السينمائية لها!) وأجهزة الشرطة هذه بطبيعة الحال بالإضافة إلى جهاز الرقابة على المصنفات الفنية، من فيلم "المتمردون"؟ من إخراج توفيق صالح الذي لا يمكن أن يوصف بمعاداته للنظام الناصري (يقول المخرج الكبير:"منذ ليلة التأميم الشهيرة بقصد تأميم قناة السويس عام ١٩٥٦- تلك أصبحت مؤيدا للثورة بإيجابياتها وسلبياتها" من حوار معه منشور ضمن كتاب سينما توفيق صالح- صندوق التنمية الثقافية)؟ كما أن الفيلم ذاته من إنتاج القطاع العام السينمائي المفترض فيه المساهمة في عمل أفلام سينمائية تتخطى السائد المبتذل الهادف إلى التسلية لتحقيق أرباح سريعة من قبل شركات القطاع الخاص، كما يفترض أن أفلامه أي القطاع العام- تساهم في تنمية المجتمع والحفاظ على الحقوق الأساسية للجماهير العريضة؟!

عموما سنحاول الاقتراب من الفيلم عله يجيب على هذا السؤال الأساسي، كما سيكشف اقترابنا عن حالة من "المزدوج" المدهش: علاقة السلطة بالفنان (المخرج السينمائي) خاصة إذا كانت له رؤية تصب ولو قليلا- خارج السور

الرسمي هذا من ناحية ثم علاقة زعيم المتمردين في المصحة بآلية التمرد على واقعه الخاص (العلاقة بالمتمردين وبمؤسسات الدولة؟!

نحن في هذا السرد بإزاء مصحة لمرضى (السل) تحفل بكثير من المفارقات الحادة: مرضى المجان وهم الأكثرية يعانون من أسوأ الشروط العلاجية: لا ماء ولا دواء كما أنهم هم الذين يقومون بأعمال نظافة المصحة، وعلاقتهم بمدير المصحة الاستبدادية تنعكس على علاقتهم بالدكاترة والممرضات. كما يوجد أيضا مرضى الدرجات وهم من الأغنياء الذين يقومون بدفع نفقات علاجهم بأنفسهم أو عن طريق جهة عملهم. وهم برغم ظروفهم المريحة وتوفر أسباب وحيثيات علاجهم إلا أنهم يعانون أيضا من بيروقراطية الإدارة والنظام البيروقراطي العتيد للوزارة ذاتها والذي من شأنه أن لا يستطيع أي طبيب في المصحة صرف أي دواء للمريض إلا بإجراءات روتينية طويلة!

عموما البيروقراطية ليست موضوع الفيلم إنما تؤخذ كمظهر.

من مظاهر فساد نظام المصحة واستبداد إدارتها الذي يتحمله في الأساس- مرضى المجان مما يحيل حياتهم داخل المصحة (العلاجية!) إلى جحيم أشد فتكا من مرض السل ذاته؟!

ببراعة استهلاله يدخلنا توفيق صالح ككاتب للسيناريو وكمخرج- كما في أفلامه جميعا إلى قلب قيمة الفيلم بأقصر وأكثف "الطرق الممكنة دون لغو أو تطويل ممل.

فالصراع يبدأ مباشرة بعد اللقطة الاستعراضية الأولى للمصحة من الخارج ثم يستحثنا السرد إزاء كل هذه الشروط المعيشية القاهرة- على فهم انضمام د. عزيز (شكري سرحان) وهو أحد مرضى الدرجات! إلي مرضى المجان وقيادته بعد ذلك- للتمرد بتعقيد مشكلته الخاصة في العلاج وإجراءاته البيروقراطية الطويلة (فمرة يتأخر صرف الدواء لعدم توقيع الموظف المسئول ومرة أخرى لاستيفاء بعض البيانات الخاصة بعمر المريض!) غير أنه بعد مشهد لقائه بمدير المستشفى (محمود السباع) وراعية المصحة إخلاص هانم التي تتعامل معه بطريقتين مختلفتين- مرة بالتحرش الجنسي عندما تعلم أنه

طبيب- ومرة بالأنفة والخوف من العدوى عندما تعلم انه أحد نزلاء المصحة! بعدها يتأكد عنده ذلك المشترك بينه وبين المرضى جميعا وأن تأخر علاجه هو جزء من آلية نظام لا بد وأن يستأصل لصالح المرضى جميعا! وكان لا بد من البحث عن حل: تعددت الحلول أمام هؤلاء المرضى الذين يضمون خليطا متنوعا من الفقراء ومتوسطي الحال مع اختلاف الأعمار والمهن أيضا ما بين عسكري سابق وصحفي (رجب ـ توفيق الدقن) وفلاح (شفيق نور الدين) وأحد الأعيان (فايز ـ سعيد خليل) وموظف حكومي (أحمد الجزيري) بالإضافة إلى د. عزيز وآخرين من المرضى الفقراء وهنا طرح حلان: إما ترك المصحة أو حرقها وهنا يقف د. عزيز ليطرح "الإضراب" كحل ناجز قوى يضع الإدارة أمام الرأي العام خارج المصحة مما يجعلها تستجيب لتلبية طلبات المرضى المختلفة لكن إزاء مماطلات الإدارة واستمرارها في ضعفها وقهرها المتعنت للمرضى، يعلن د. عزيز وسط الجمع الاستيلاء على المصحة فيرفع على الأكتاف ويعلنونه مديرا لها وسط صيحات وتصفيق المرضى جميعا وتم تعيين مجلس جديد لإدارة المصحة برئاسته.

وكما عكس الفيلم آلية وعي هؤلاء المرضى وقائدهم عزيز العفوية في الاستيلاء على المصحة، فقد عكس السرد أيضا فوضى هذا الوعي عند إدارتهم الجديدة للمصحة!

فعندما يسأل تايب (حمدي أحمد) ثم ماذا بعد؟ لا قائد الإضراب ولا الآخرين يقدمون إجابة، حتى الإدارة (الفنية) اليومية للمصحة (علاقة الدكاترة والممرضات بالمرضى- مخزون المدد من الأكل والأدوية وتنظيم الصرف) تبدو مفقودة الاتجاه، فما بالنا بقيادة التمرد خاصة أن كل ما يملكه المرضى هو مخزون من القهر وقدر أعلى من الحماس في التغيير دون امتلاك منهج محدد (يعكس وحدة الاختلاف في التفكير والوعي) للتعامل الأفقي (المصحة وإدارتها) أو رأس في التعامل مع مؤسسات المجتمع الأخرى ذات العلاقة المباشرة بالمصحة والتمرد (البوليسي ـ النيابة ـ الصحافة ـ وزارة الصحة ـ قوى التأثير المباشر ـ البنوك ـ الجمعيات والمستشفيات النوعية

الأخرى.. الخ).

ولذلك يستحثنا السرد عل متابعة ذلك الاضطراب وتلك الفوضى في قيادة التمرد: هل يستمر الإضراب عن الطعام بعد الاستيلاء على المصحة أم لا؟ وبدلا من البحث المضني عن تغذية أفضل للمرضى وتحسين شروط المصحة الإنسانية والعلاجية، يكون قرار د. عزيز هو الاستمرار في الإضراب، رغم خطورته على صحة مرضى السل وتحذير الأطباء الآخرين من ذلك، مما يودي بحياة تايب أحد قادة التمرد!

ثم هناك ذلك الحلم الخاص بالدكتور عزيز عن امتلاك مستشفى خاص وهو الحلم الذي جمع بينه وبين نبيلة (خطيبته)، ذلك الحلم الذي يلوح له بعد قيادته للتمرد والاستيلاء على المصحة! ثم هل يجعلون المصحة بالمجان أم أهليا؟ ويبدو أن تلك الهواجس والأسئلة المختلفة كان من الصعب على د. عزيز وقيادة التمرد البحث لها عن إجابة محددة. ثم ما هو الموقف من راعية المصحة والمتبرعة الأساسية لها- إخلاص هانم؟ بعد أن أصبح د. عزيز مديرا للمصحة أراد أن يسلك نفس سلوك المدير القاهر وذلك لخطب ود إخلاص هانم: الأمر بشظف المصحة (من الخارج أو شكليا) إبعاد بعض المرضى وعندما يسأله أحدهم ماذا يفعل مع مريض مضرب ضبطه وهو يشرب؟ فيأمره عزيز بضربه عشرين جلدة على رجله! مما حدا بمغلوب الفلاح- شفيق نور الدين- إلى تحذير د. عزيز بأنه إنما استولى على المصحة من الحكومة كي يسلمه للست!

ثم هناك ذلك التخبط بين حلمه الخاص -امتلاك مصحة- وبين ضياع خطيبته نبيلة منه بعد زواجها بآخر. وحواره مع سعاد المرضة (زيزي مصطفى) بعد احتجابه بغرفته الخاصة لإحساسه بضياع أيامه في سراب! ثم رجوعه مرة أخرى لقيادة التمرد والموافقة على المظاهرة، مظاهرة عشرات المرضى لتوصيل المطالب إلى الوزير المختص واختراقهم الصحراء وآلاف العسكر على مشارف المدينة وداخلها، كل ذلك يعكس آلية عفوية تستجيب لـ (شعبوية) المتمردين وضياع الهدف المنشود وطريقة تنفيذه وسط قهر ومعاداة

كل المؤسسات الأخرى (الوزارة ـ البوليس ـ النيابة ـ راعية المصحة ـ الصحف ـ حكومية أو معارضة) باختصار انتفاء المناخ الديمقراطي داخل الدولة ومؤسساتها المختلفة. فكان من الطبيعي إزاء ذلك كله أن يفشل هذا التمرد، وتبقى هذه التجربة كخبرة حية للزمن الآتي بعد إعادة تنظيم المرضى لأنفسهم ومحاولة الانتخاب بعد عزل د. عزيز وترحيل رجب الصحفي/ أحداً منهم يعي ظروفهم جيدا ويتصرف ويقود طبقا لمصلحتهم جميعا ويكون قادرا بحق على تصعيد التمرد إلى ثورة حقيقية.

وبعيدا عن تقييم الصياغة السينمائية لفيلم "المتمردون" تجدر الإشارة مما له صلة بالسؤال المطروح في صدر الحديث- إلى أن السرد بتفصيلاته وبقضيته الكبيرة التي يطرحها في أحد مستوياته- إنما يدل بمفرداتها ولغة الحوار (خاصة عند د. عزيز بلغة الخطاب السياسي السائد- خاصة عند عبد الناصر ذاته) والمهيمنة عليه والمعتمدة مرجعية من الواقع السياسي أثناء المشاهد.

ويبدو أن سلطات هذا الواقع التي تتجسس على روح الفنان قد رأت فيه "تحريضا لقوى الشعب على الثورة ضد النظام وتنظيم الصفوف في مواجهته لإخفاقه في توفير الحياة السياسية والاجتماعية وحمل الفيلم تعريضا بقيادة عبد الناصر" (علي أبو شادي ـ السينما والسياسة) وأعتقد أن الأمر لا يحتاج منا- إلى تعليق!.

البريء وحقوق الإنسان

رفيق الصبان ❖

❖ كاتب سيناريو وناقد سينمائي، أستاذ بالمعهد العالي للسينما، أكاديمية الفنون

من خلال نظرة خاطفة على الأفلام المتعددة التي قدمها لنا الفنان الكبير عاطف الطيب قبل رحيله المفاجئ والسريع قبل الأوان .. يمكننا أن نستشف بسهولة اهتمامه العميق بقضية كرامة الإنسان وكبريائه الجريحة.. وحقوقه المهضومة. فمنذ (سواق الأتوبيس) واحد من أوائل أفلامه وأهمها، والمخرج الشاب يضع يده على الجرح، وينظر نظرة تعاطف ممزوجة بكثير من الحنان إلى قضية الإنسان المسحوق الذي أهدرت حقوقه في التراب، مهما كان عطاؤه ونبل قلبه وتضحياته وتتابعت أفلام عاطف الطيب.. ومعظمها إن لم يكن كلها يرسم شخصية إنسان بسيطة أهدرت حقوقه وديست بالأقدام.. سواء كانت هذه الشخصية تلعب الدور الرئيسي أو تلعب أدوارا ثانوية مؤثرة، كما في (التخشيبة) أو الحب فوق هضبة الهرم أو في الزمان.

في التخشيبة، يقع الظلم على طبيبة، يحاصرها شاب (ندل)، ويدفع بها إلى أن ترتكب جريمة قتل حماية لنفسها وحقوقها الإنسانية التي تمرغت في التراب بعد أن خذلها القانون والمجتمع وقسوة العرف والعادات.

وفي (الحب فوق هضبة الهرم) يتجه عاطف الطيب إلى عمق أكثر في تصويره حقوق الشباب الضائعة وحقهم الأساسي في حياة كريمة قائمة على إمكانية العمل والعيش بكرامة في حدود أبسط الأشياء المتاحة والتي يتوجب منحها لأي مواطن، وصرخة الاعتراض الهائلة التي يبني بها عاطف الطيب

فيلمه تدعو دون نقاش إلى إيقاظ الضمائر النائمة وتوجيه ضوء ساطع شديد إلى كرامة الإنسان الجريحة التي أهدرت حقوقه الأساسية، التي يفترض للسلطة والوطن والقانون أن تمنحها إياه.

في الزمارة يبرز لنا عاطف الطيب مصير إنسان، أهدرت حقوقه، وحاول عبثا أن ينهض من جديد على قدميه. ولكن ظروفا سوداء قاسية تعيده إلى (الوحل) هازئة بكل ما يطالب به من حق مغلقة في وجهه الأبواب كلها، منتهية إلى قتله (ماريا) بعد أن أشبعته موتا (معنويا) وقبل أن يقدم عاطف الطيب على إخراج فيلمه الرائع (وأكاد أن أقول) أهم أفلامه على الإطلاق من منظور حقوق الإنسان والدفاع عن كرامته وكبريائه ومعاييره الإنسانية) ة قدم لنا (ملف في الآداب) وهو تنويعة أخرى أكثر قسوة وأكثر عقلانية من فيلم (التخشيبة) لأن عاطف الطيب فيها يركز هذه المرة لا على (مضمونه) القانون وعدم مساندته للإنسان الضحية الذي اغتيلت حقوقه وإنما على (تواطؤ) هذا القانون نفسه.. وإشهاره سيفا مشرعا حادا على حقوق الإنسان الذي يقع تحت سطوته تحقيقا لمصالح آنية وسلطوية.

في البريء استطاع عاطف الطيب تصوير حق الإنسان -المهدر- إلى أقصى حد ممكن يستطيع فيه الفنان أن يعبر عن رأيه بصراحه وان يصرخ بصوته عاليا، ولعل هذا ما جعل الرقابة السينمائية تقف في وجه هذا الفيلم الشديد الجرأة أو الشديد الصراحة.. وتصر على حذف نهايته أو تغير بعض مناظره كي توافق على عرضه جماهيريا.

في البريء، يعرض عاطف الطيب نموذجا لفلاح طيب.. سذاجته الفطرية تشكل جزءاً من تعامله مع الناس والمجتمع. لذلك فهو فريسة سهلة أو وعاء متاحا لكافة الأفكار التي تطرح عليه من الخارج، مفتون تماما بآراء المدرس الشاب في قريتهم الذي يتكلم عن حقوق الإنسان وكرامته وحقه الأساسي في العيش الكريم وحقه الدائم بالمطالبة بالمهدور من هذه الحقوق وعندما يجند هذا الفلاح كي يؤدي خدمته العسكرية، تغسل السلطة دماغه بتعاليم أخرى يتقبلها دون نقاش، لأنه تعود (أو أرغمته الظرف التي يعيش فيها) أن يقبل أن

يقول نعم وأن يصدق كل ما يقال له.. أي أفكار توضع في رأسه.

وهكذا تزيف الحقائق .. وينقسم العالم بالنسبة له وفق التعاليم الجديدة إلى أبيض وأسود.. دون النظر إلى أية قاعدة أساسية حول حق الإنسان الطبيعي وماله وما عليه تجاه الدولة والسلطة التي يعيش تحت سلطانها.

وهكذا يصبح السجناء السياسيون بالنسبة له، أعداء للدولة يجب قمعهم وكلاباً مسعورة يجب كبح جماحها.. حتى لو أدي ذلك إلى قتلها كي نتخلص منها.

ويتحول الفلاح الساذج الذي علمه أستاذ القرية أن له حقوقاً مشروعة يجب أن يطالب بها، إلى جندي أعمى البصر والبصيرة.. يهدر كرامة غيره ويتعدى على حقوقه وحريته دون أن تخالجه ذرة من ندم أو تردد.

هنا يصل عاطف الطيب في تعبيره إلى أقصى درجة ممكنة لمخرج عربي أن يصل إليها إذ إنه لا يفضح فقط حق الإنسان المهدر بل يوجه أصابع الاتهام مباشرة دون تحفظ إلى المؤسسات الرسمية التي تساهم عن عمد وعن تخطيط منظم في تمييع حق الإنسان بل وفي تجنيد العقول البريئة الساذجة لتكون أدوات لها، تساعدها في عملية القمع الفكري والجسدي الذي تمارسه بكل تبجح وبكل صفاقة على حقوق مواطنيها الشرفاء، لا لسبب إلا لكونهم ينادون بفكر حر مستقل يخالف ما اعتادوا أن تنادي به الدولة.

في البريء، السلطة التي يفترض أنها تدافع عن حقوق الإنسان هي التي تهدر هذه الحقوق بتخطيط ووعي يصل إلى درجة السادية المطلقة إلى جانب ذلك يفضح الفيلم في واحد من جوانبه الأخرى ما يجري في المعتقلات السياسية من تعذيب ووحشية تتحدى كل الأعراف والقوانين الدولية التي تحمي حقوق الإنسان حتى سجناء الحق العام فما بالك سجناء الفكر السياسي الذين إلى ذنب لهم إلا إيمانهم بأفكار لا توافق عليها السلطة وتتناقض مع مبادئها القمعية.

التعذيب يصل إلى درجة إطلاق الأفاعي السامة على المعتقلين في زنزانات ضيقة وعلى جرهم عراة على الرمال الساخنة وتعليقهم على الباب وضرب

ظهورهم بالسياط الملتهبة.

إلى جانب هذا القمع الجسدي المتوحش يقف القمع الفكري التسلطي وعمليات غسيل الدماغ المدروسة والمنظمة التي تقضي على البقية الباقية من الكرامة الإنسانية والتي تحيل الإنسان المجرد من حقوقه المدنية والفكرية والسياسية والاجتماعية إلى مجرد رقم باهت في دفتر حسابات عملاق أو إلى مجرد آلة ميكانيكية تتحرك بأصابع فولاذية خلت منها الكبرياء

النهاية التي يضعها عاطف الطيب للبرئ والتي رفضتها الرقابة وحذفتها من العرض ولكن تسنى لبعض المحظوظين رؤيتها في العروض الخاصة التي سبقت العرض العام للفيلم هو ثورة الإنسان الذي أهدرت حقوقه ويقظته المفاجئة وثورته الحاسمة على من داسوا حقوقه بالأقدام وإطلاقه النار على العدو الحقيقي الذي هزأ بكرامته وإنسانيته ومرغها بالتراب. عاصفة من نيران بندقيته الآلية يحطم بها ويقتل هؤلاء الذين (قتلوه) دون تمييز ودون استثناء.

طلقة النار التي يطلقها عاطف الطيب في (البريء) هي طلقة الخلاص التي كان تمناها هذا الثائر السينمائي الذي لم يكن (دون كيشوت) حاله وإنما فنان حقيقي يزن بميزان من ذهب ما يريد أن يقول..

فنان اعتبر دائما كرامة الإنسان وكبرياءه أهم حق يملكه هذا الإنسان وعليه أن يحارب السماء والأرض كي يحتفظ به عاليا وكي يمكنه أن يرفع هامته وسط هذا الكم الهائل من الإحباط والهزيمة واليأس الذي يحيط به.

مداولات قاعة

"فنون"

على هامش المؤتمر الدولي الثاني للحركة العربية لحقوق الإنسان وفي سياقه أقام مركز القاهرة لدارسات حقوق الإنسان بالتعاون مع مركز الجزيرة للفنون واشراف المخرج الناقد السينمائي هاشم النحاس أسبوعا للسينما وحقوق الإنسان، ركز فيه على دور السينما المصرية في الدفاع عن كرامة الإنسان وحقوقه، بمختلف تنوعاتها المدنية والسياسية والاقتصادية والاجتماعية والتضامنية. وقد أقيم هذا الأسبوع في اليوم الثاني من افتتاح المؤتمر الذي افتتح في ١٣ أكتوبر سنة ٢٠٠٠، عرضت خلاله ستة أفلام مصرية منتقاة، تبرز دور الفنان والفن السينمائي في رعاية ونشر ثقافة حقوق الإنسان انطلاقاً من إيمان المدافعين عن حقوق الإنسان بدور الفنون والآداب في نشر وحمل رسالة حقوق الإنسان، لذا كان جزءا من الافتتاحية الرئيسية للمؤتمر -بعد الكلمات الافتتاحية- إبراز هذا الدور وتكريمه، في مقاطع موسيقية للفنان العراقي نصير شمة عزف فيها مقطوعته الشهيرة "ملجأ العامرية" التي تجسد قصف الطائرات الأمريكية والغربية أثناء حرب الخليج للمواطنين المدنيين والأطفال الأبرياء في ملجأ العامرية، مع مقطوعات أخرى له تجسد نفس المعني، ثم عرض د. عادل أبو زهرة أستاذ العلو م السلوكية بجامعة الإسكندرية لحرية التعبير من خلال الجسد الإنساني متناولا ضرورة فن الجسد وحمله التعبير عن الحرية والحياة، ثم تكلم الأستاذ هاشم النحاس

عن السينما المصرية ودفاعها عن كرامة الإنسان مع عرض مشاهد من أفلام "الكرنك"، و"أريد حلا" و" المصير " وغيرها. كما جاء في سياق المؤتمر، وفي يومه الثالث تحديدا ورشة عمل حول "دور الفنون والآداب في نشر رسالة حقوق الإنسان" وقد أدارها د. محمد السيد سعيد مستشار البحوث بمركز القاهرة، وبدأها عبد الرحمن عبده من اليمن بمدخل عام للموضوع ومثل فيه بتجربة الشاعر زين العابدين فؤاد وهو مصري مقيم باليمن في صياغة شعر إنساني حقوقي للأطفال، وتحدث الأستاذ حلمي سالم (مصر) عن الشعر متناولا ثلاثة نماذج هي شعر الصعاليك الجاهلي، والشعر الصوفي الإسلامي، وشعر مدرسة الشعر الحر، كما تناول عز الدين نجيب (مصر) دور الفنون التشكيلية وكيف يعاني الفنانون رمز الحرية من القهر والقمع بل حتى الاستشهاد، ثم تحدثت الكاتبة المصرية نورا أمين (مصر) عن دور المسرح وكيف يمكن عمل ورش مسرحية ومسرح مفتوح من أجل نشر ثقافة حقوق الإنسان.

اليوم الأول:

بدأ أسبوع السينما يوم ١٤ أكتوبر في تمام الساعة ٧ مساء بعرض فيلم "البريء" للمخرج المصري عاطف الطيب وقام ببطولته أحمد زكي ومحمود عبد العزيز وإلهام شاهين، وناقش الفيلم الناقد السينمائي المعروف د/رفيق الصبان، وكان الحضور مكتظا بقاعة مركز الجزيرة للفنون، وبعد تقديم من هاشم النحاس المشرف على الأسبوع، ود/ رفيق الصبان تم عرض الفيلم، وبدأ نقاش الحضور الذي أثني على الفيلم في غالبه وخاصة نهايته التي رفضتها الرقابة، وكانت ثمة أصوات ترحب بالنهاية الجديدة للفيلم. والفيلم يقع في منطقة الحقوق المدنية والسياسية، حقوق التعبير والممارسة السياسية ورعاية المسجونين، كما كان للفيلم بعض الأبعاد النفسية والتحليلية لبنى السلطة ، وكيف يحيا أفرادها في شخص شركس محمود عبد العزيز قائد المعتقل فصاما نكدا بين قمة الرقة التي شاهدناها مع ابنته وقمة العنف والتوحش مع

المعتقلين ، كما تناول الفيلم قضية الرقابة وإجبار الفنان على منحى معين، وكيف يمكن ان نحرر الفن من الرقابة. ومن القضايا الماسة التي تناولها هذا الفيلم في سياقه قضية غسيل العقول التي تقوم بها السلطة مع البسطاء من أمثال أحمد سبع الليل (أحمد زكي) ذلك الفلاح البسيط الآتي من القرية ساذجا لا يعرف إلا الأرض والزرع وعزف الناي ليتحول إلى وحش يقتنع بأن كل المعتقلين خونة للوطن يكرهون مصر حتى يفاجأ بأستاذ حسين "ممدوح عبد العليم" -هذا الإنسان الرقيق الذي كان يعطف عليه ويكرمه في القرية ويسعى إلى تعليمه وتثقيفه- معتقلا يضرب ويجلد ويصفع فيثور مدافعا عنه، ولكنه يموت مسموما فتثور نفس البريء (سبع الليل) مع أول دفعة جديدة من المعتقلين صائحا وعازفا بالناي (في نهاية الرقابة) أو قاتلا لشركس وأعوانه (في نهاية المخرج).

اليوم الثاني:

في اليوم الثاني من أيام المهرجان عرض فيلم "إسكندرية كمان وكمان" للمخرج الكبير يوسف شاهين، وقام ببطولته أيضا مع يسرا والفنان الشاب عمرو عبد الجليل. والفيلم يتسم بالغموض النوعي، ولكن انتقائية يوسف شاهين المعهودة فيه أتت في محلها، وهو يحكي جزءا من حياة مخرج كبير ومعايشته الإبداعية التي يرى نضوجها الكامل في الممثل الشاب عمرو. الذي يرى فيه شبابه الكامل وفتوة شيخوخته وتربط بينهما علاقة خاصة، مما يسميه علماء النفس الفيشيزم ويحاول المخرج أن يأسر عمرو فيما يراه فيه، رغم محاولات عمرو للتخلص من النظام الصعب الملزم مع المخرج، بل إنه حاول أن يترك التمثيل أساسا ويمارس الإخراج، وتأتي الفنانة الشابة (يسرا) لتحاول أن تأخذه بعيدا عن عمرو، ويقع في جوهر الفيلم ومحوره حادث إضراب أعضاء اتحاد النقابات الفنية مطالبة بحقوقهم، ويتضامن المخرج مع زملائه ويعتصم داخل النقابة، وينتهي الفيلم بمشهد كرنفالي يحضره جميع الفنانين، ويلتقي (يحي) يوسف شاهين مع الفنانة الشابة، أنا وأنت لتنجح

المسيرة، وقد ناقش الفيلم وعلق عليه الدكتور/ أحمد يوسف وقدمه الأستاذ هاشم النحاس، الذي أكد أن الفيلم يقع في منطقة الحقوق المدنية والسياسية، كالحق في الإضراب والإعتصام، وحق الفنان في أن يعبر عن ذاته، وحقوق المبدعين... الخ. وكان موقف الحضور من هذا الفيلم متعدد الوجوه كالآتي:

● أبدى البعض من الحضور العرب إعجابا شديدا بتقنية الفيلم، وأداوته، وسهولة فهمه من أول مرة، وإن كانوا قد شاهدوا من قبل أفلاما ليوسف شاهين إلا أنهم لم يشاهدوا هذا الفيلم إلا هذه المرة، وأوضحوا أنه يبرز الحق في الإضراب والتجمع السلمي بشكل واضح.

● أبدى البعض امتعاضا من المشهد الجنسي المثلي الذي صوره يوسف شاهين (يحي) مع الممثل الشاب عمرو، حين لامس قدميه، داعيا إلى تحريم مثل هذه النوعية من الأفلام التي يستحي من مشاهدتها مع أبنائه.

● رأى البعض من الحاضرين، وكان منهم الناقد السينمائي عصام زكريا أنه يجب ألا يلزم الفنان بشيء، وإذا دعونا الفنان للتنازل عن حقوقه الإبداعية، فكيف يمكن أن تحترم حقوق الإنسان في بلادنا.

وفي رد د. أحمد يوسف على ذلك قال إننا لا نصنع أعمالا للأطفال، كما أن الفنون تخدم الأخلاق حتى وإن تناولتها من زوايا غير أخلاقية، وعن غموض الفيلم دعى الأستاذ هاشم النحاس إلى مشاهدة هذا الفيلم أكثر من مرة، لأنه لا يشاهد مرة واحدة، فهو يمثل علامة خاصة في عقل وفن يوسف شاهين. كما ناقش د. أحمد يوسف ما طرحه البعض من تناص يوسف شاهين في الفيلم مع فيلليني وخاصة في مشهد البر يمة التي تهدم المقبرة. بأن هذا سمة من سمات الفنان الكبير، وهذا موجود في كل أنواع الفنون، وليت كل الفنانين يتناصون مع المخرجين الكبار من مختلف أنحاء العالم، وهكذا أكد الفيلم حرية الإبداع والمبدع وتجربته، وحقوق الإضراب والتجمع السلمي وأهمية التضامن من أجل ذلك.

اليوم الثالث:

عرض في اليوم الثالث فيلم "المومياء" للمخرج الراحل شادي عبد السلام وقد قام ببطولته أحمد مرعي ونادية لطفي ومحمد خيري، وناقش الفيلم الناقد الأستاذ عصام زكريا. وفيلم المومياء يمثل حادثة حقيقية وقعت سنة ١٨٨٣م حول سرقة الآثار، و إن كان قد اختلف عن الواقعة الحقيقية في بعض الأحداث الصغيرة، وهو يجسد حالة شاب مات أبوه تاجر الآثار، ورفض أخوه الأكبر التجارة في الآثار فهاجر خارج القرية، حدود القبيلة (الحريبات) ثم قتل، وظل صاحبنا الشاب يواجه نضاله الصامت الهامس خارج تقاليد القبيلة حتى تكلم ودل عالم الآثار المصري على مكان المقبرة. ويرى الناقد عصام زكريا أن هذا الفيلم يمثل صداما مع الأبوية وقيم القبيلة السائدة من أجل الانطلاق خارجها لرحابة الحقوق العامة، حقوق المجتمع والناس، وكان وجه الصدام والتحرر من الثقافة السائدة في هذا الفيلم وجها هاما من وجوه دفاع الفن السابع "السينما" عن حقوق الإنسان، وقد تجاوب الحضور مع ذلك كثيرا. خاصة وأن التسلسل الدرامي الذي حرك البطل من السلبية إلى الإيجابية الفاعلة حين علم أن القبيلة مجسدة في شخص عمه هي التي دبرت قتل أخيه، ولكن ضميره وهاجسه كان يلح عليه طيلة الفيلم في رفضه السائد القبيح. وكانت تقنية الفيلم -وهو الفيلم الوحيد لشادي عبد السلام- على أعلى مستوى حتى استحق أن يحصل على عدد من الجوائز الدولية.

اليوم الرابع:

وفيه عرض فيلم "المتمردون" من إخراج المخرج الكبير "توفيق صالح" وقد علق عليه أحد المتخصصين في سينما توفيق صالح وهو الناقد الأستاذ/ محسن ويفي، وقد قام ببطولة هذا الفيلم شكري سرحان، وزيزي مصطفى، وتوفيق الدقن، شفيق نور الدين، ويصف محسن ويفي توفيق صالح بأنه مخرج قلق، قلة إنتاجه وتميزه هى علامة أولى على إبداعه، فهو لم يخرج إلا سبعة أفلام روائية وسبعة أفلام تسجيلية، فهو مخرج يؤرقه الواقع وتناقضاته الكثيرة، وهو مخرج واع لم تنطل عليه تلك الإنجازات الوطنية في الخمسينيات

الستينيات التي تحققت لأن حلم التغير الدائم كان يؤرقه باستمرار.

وتيمات أفلامه تعكس هذا القلق عنده، فقد اهتم بمواجهة الفقر، وتوأمه الخرافة والجهل والمرض (درب المهابيل ١٩٥٥ وصراع الأبطال سنة ١٩٦٢) والعلاقة بالسلطة من قبل المثقف (المتمردون سنة ١٩٦٦) كما واجه توفيق صالح بحس الفنان الواعي مختلف الأمراض المجتمعية والسياسية التي تنتهك حقوق الإنسان، لذا كانت أفلامه عرضة دائمة للرقابة وتعنتها ومنها فيلمنا بخاصة، ومن أفلامه الأخرى التي تناولت الحقوق المدنية والسياسية فيلمه "المخدوعون" الذي أخرجه بسوريا، وهو رائعة لم تعرض بمصر كما يذكر محسن ويفي أو فيلمه "الأيام الطويلة" والذي يروي اثر الاغتيال السياسي على أحد الشبان السياسيين.

وسرد الأستاذ محسن ويفي متسائلا لماذا جابه النظام وتحديدا اللجنة المركزية للاتحاد الاشتراكي وأجهزة الشرطة فيلم "المتمردون"، رغم أن توفيق صالح قد ذكر في حديث صحفي معه أنه بعد التأميم سنة ١٩٥٦م أصبح مع الثورة بإيجابياتها وسلبياتها مما يطرح إشكاليتين هما: علاقة السلطة بالفنان (المخرج السينمائي) خاصة إذا كانت له رؤية تصب خارج السور الرسمي للسلطة ثم علاقة المتمردين بزعيمهم.

ونحن في هذا الفيلم إزاء مصحة لمرضى (السل) تحفل بالعديد من المفارقات مرضى المجان يعانون من الإهمال التام، لا ماء، ولا دواء، كما تعاني الأقلية وهي الأثرياء والأغنياء الذين يعانون نقصان علاجهم من البيروقراطية العنيدة للإدارة، إذ لا يمكن الحصول على دواء لمريض إلا بعد إجراءات إدارية معقدة، كل هذا أحال المصحة إلى مرض عضال أعضل من السل ذاته.

ويظل الحال كذلك حتى يبدأ الفيلم بوجود د. عزيز (شكري سرحان) الطبيب المريض بالسل والذي ينزل مع مرضى الخصوصي ولكن مع الوقت يستفزه وضع مرضى المجان خاصة حين يستثيره زميله القديم رجب الصحفي (توفيق الدقن) ويعقدون معاً الإضراب الذي لم يصلح فيقومون بانقلاب في المستشفى ويتولى د. عزيز مكان مدير المستشفى (محمود السباع) ويحقق حلمه القديم بأن تكون له مستشفى، وكانت العفوية والفوضى طريقة الاستيلاء على الإدارة وطريقة إدراتها، ولم تنجح محاولات د. عزيز في إيجاد تمويل لها

أو مساعدة ويظل الأمر كذلك حتى ينتج الحلم كما أوضحت نهاية الفيلم، وحضرت الحكمة طيلة الفيلم في شخص الفلاح مغلوب (شفيق نور الدين) الذي يمثل مصر، وصوت الرحمة في الممرضة نادية، التي وقفت مع المرضى ضد الإدارة قبل الانقلاب، ووقفت معهم أثناء الإضراب، ودفعت الأمل في نفس عزيز حين يئس بعد ترك حبيبته له (نبيلة) ثم أحبها فكانت الأمل الذي اختتم به الفيلم. وكان معظم الحضور أثناء الفيلم شديد الإعجاب به، وبتعدد مستويات دلالته السردية بينما أبدى البعض اعتراضا على ما رآه من مباشرة.

وكان هذا الفيلم قد حذفت نهايته واستبدلت بنهاية جديدة أكثر تفاؤلا مما يطرح أيضا قضية الرقابية على الفن بين قوسين ويطرح، مع ما طرحه الفيلم نقد لمنطق السلطة في التسلط الفوقي، فكرة رفض الرقابة الداخلية على العمل وهكذا أتى هذا الفيلم مدينا أقوى الإدانة لانتهاكات الحقوق الأساسية المدينة والسياسية.

اليوم الخامس

(فيلم إمرآة مطلقة) من إخراج المخرج أشرف فهمي وبطولة سميرة أحمد، وفريد شوقي، ومحمود ياسين، ونجلاء فتحي، وخيرية أحمد وقد علقت على هذا الفيلم الناقدة الأستاذة/ فريدة مرعي وقد شارك في الرد على الأسئلة الأستاذ مصطفى محرم كاتب السيناريو، وكما ورد في مقدمة الأستاذ هاشم النحاس، فإن هذا الفيلم يدخل في منطقة حقوق المرأة وهو يحكي قصة امرأة بسيطة لا تنجب ولكنها وهبت حياتها لزوجها واستأمنته على كل حقوقها، اشترت سكنا وكتبته باسمه وبعد ذلك طلقها وتزوج سكرتيرته الشابة الجميلة (نجلاء فتحي) وتلجأ الزوجة إلى بيت أختها وزوج أختها (خيرية أحمد وفريد شوقي) ولكنها تطالب بحقها في السكن فترة العدة (٦٠يوما) فتواجه الزوج (محمود ياسين) واستهتاره وعدم مراعاته مشاعرها مع زوجته الشابة حتى صور زوجته الأولى (سميرة أحمد) لها على أنها غير إنسانية وسيئة الطبع ولا تراعي حقوقه كزوج، ولكن مع الوقت تتضح الحقيقة لهذه الزوجة الثانية وتكشف كذب زوجها مع الجميع ويبدأ تضامن المرأتين من أجل رد حقوق المطلقة، ويبدو في السياق صوت الضمير الشعبي البسيط الكادح والمجهد في

شخص (حنفي) فريد شوقي. وتستمر أحداث الفيلم حتى يسلم المطلقة إلى الضياع وقصة الزواج العرفي مع ثري يوفر لها الإقامة والحياة القبيحة، وهكذا يطرح الفيلم عديدا من القضايا الاجتماعية والتشريعية التي تخص المرأة ويجب تصحيحها. وقد كان لحضور أ. مصطفى محرم كاتب السيناريو الذي أطلع المشاهدين على قصة إنتاج الفيلم، وكيف استعان في كتابة السيناريو بمستشار قانوني من أجل توضيح الخلفيات القانونية للقضية الاجتماعية، وهو في رأينا ورأي كاتبه صيحة اجتماعية من أجل الاهتمام بقضايا المرأة، وتحديدا المرأة المطلقة.

اليوم السادس

وفي اليوم السادس والأخير للمهرجان عرض فيلم "الجوع" للمخرج علي بدرخان وقام ببطولته محمود عبد العزيز وسعاد حسني وعبد العزيز مخيون ويسرا، وهو عبارة عن قصة من قصص الحرافيش للأديب العالمي نجيب محفوظ، وقد علق على هذا الفيلم الناقد السينمائي الأستاذ/ محمد عبد الفتاح. وهذا الفيلم يقع في منطقة الحقوق الاقتصادية والاجتماعية وهو يدور حول تيمة "فتوة الحارة" فأسرة الجبالي أحفاد عاشور الجبالي الفتوة الرمز للخير والحق والعدل قد سرقت منها الفتونة وظلوا يحيون الفقر والضعف حتى يظهر منها -بدون استعداد منه- أحد أبنائها (محمود عبد العزيز) ويهزم الفتوة السابق ويبدأ عهدا جديدا في الحارة، يؤيده فيه أخوه جابر (عبد العزيز مخيون) الذي يمثل دور المثقف العضوي على حد تعبير جرامشي الذي يحاول الإصلاح من بين الناس، ويظل أخوه الأكبر (محمود عبد العزيز) الفتوة المثالي حتى يرتبط بزوجة ابنة أحد الأثرياء ووريثته فيبدأ التأثر بمحيطه ويلتف حوله الأغنياء وبقايا الفتوة السابق، وابتعد عنه على الأقل في الرأي أخوه جابر، ويتورط هو في علاقة مشبوهة مع غانية فيفقد بيته لا شعوريا، وتخونه زوجته دون أن يعرف ويظل الأمر كذلك حتى تدب المجاعة في مصر، ويسرق جابر من مخزون الغلال لدى أخيه وزوجته ويوزعه على الفقراء ليلا

متمثلا شخص جده عاشور الجبالي الفتوه الرمز حتى تقبض عليه ويمثل بها ويتعرض للقتل فتثوّر زوجته (سعاد حسني) الناس من أجله فيقتل الحرافيش رجال الفتوة ويرجمون الفتوه فيموت وتنتصر الإرادة الشعبية والفيلم يشير في ثناياه كما ذكرنا إلى الحقوق الاقتصادية والاجتماعية وختم جابر (عبد العزيز مخيون) الفيلم بنصائحه في اختيار الحاكم وكيف يحكم الشعب ولا يكونوا أدوات في يد أحد، فيحمون أنفسهم ويقومونها حتى تستقيم إدارة الحياة، وانتهى الفيلم بتجهيز أسلحتهم جميعا من أجل مواجهة أي اعتداء على حقوقهم وحرياتهم محتمل.

خاتمة

خلص الحضور والنقاد في أسبوع السينما وحقوق الإنسان لعدد من الملاحظات:

- إن كان ثمة تناول إنساني حقيقي لدور الفنون في نشر حقوق الإنسان، فلا يجب أن يكون أيديولوجيا أو إلزاميا يخرج الفن عن إيحائه وفيضانه الدلالي، وألا يحملنا مراعاة المضمون على تجاهل التقنية أو العكس.
- عقد دورات تدريبية وورش عمل للعاملين بالسينما والفنون من أجل توعيتهم بالمنظومة الحقوقية، ووضع أيديهم على القضايا الخاصة بالفئات المختلفة في مختلف أنواع الحقوق.
- الاهتمام بالدعوة إلى حقوق الإبداع والفن للفنانين، بممارسة التجريب الفني أو التناول الإشكالي لمختلف القضايا، دون إلزام على الشكل أو المضمون، وتوفير المناخ المجتمعي والفوقي المناسب لذلك.
- الدعوة إلى عقد مهرجانات من هذا النوع بصفة دورية من أجل تأكيد هذه الرؤية النبيلة.

هاني نسيرة

فهرس

تنويه: ٥

دفاعاً عن كرامة الإنسان: علامات في تاريخ السينما المصرية
هاشم النحاس..... ٧

إسكندرية كمان وكمان، وسينما البحث عن الحرية:
أحمد يوسف..... ٢٥

يوم أن تحصى السنون: المومياء:
عصام زكريا..... ٣٥

المطلقة في السينما المصرية:
فريدة مرعي..... ٤٥

الجوع: المواجهة بين الفعل والفكر:
محمد عبد الفتاح..... ٥١

المتمردون:
محسن ويفي..... ٥٧

البرئ وحقوق الإنسان:
رفيق الصبان..... ٦٥

مداولات قاعة "فنون":
هاني نسيرة..... ٧١

قائمة مطبوعات

مركز القاهرة لدراسات حقوق الإنسان

أولا: مناظرات حقوق الإنسان:

١-**ضمانات حقوق الإنسان في ظل الحكم الذاتي الفلسطيني:** منال لطفي، خضر شقيرات، راجى الصورانى، فاتح عزام، محمد السيد سعيد (بالعربية والإنجليزية).

٢-**الثقافة السياسية الفلسطينية- الديمقراطية وحقوق الإنسان:**محمد خالد الأزعر، أحمد صدقي الدجانى،عبد القادر ياسين، عزمى بشارة، محمود شقيرات.

٣-**الشمولية الدينية وحقوق الإنسان- حالة السودان ١٩٨٩ - ١٩٩٤:** علاء قاعود، محمد السيد سعيد، مجدي حسين، أحمد البشير، عبد الله النعيم، أمين مكي مدني.

٤-**ضمانات حقوق اللاجئين الفلسطينيين والتسوية السياسية الراهنة:** محمد خالد الأزعر، سليم تماري، صلاح الدين عامر، عباس شبلاق، عبد العليم محمد، عبد القادر ياسين.

٥-**التحول الديمقراطي المتعثر في مصر وتونس:** جمال عبد الجواد، أبو العلا ماضي، عبد الغفار شكر، منصف المرزوقي، وحيد عبد المجيد.

٦-**حقوق المرأة بين المواثيق الدولية والإسلام السياسي:** عمر القراي، أحمد صبحي منصور، محمد عبد الجبار، غانم جواد، محمد عبد الملك المتوكل، هبة رؤوف عزت، فريدة النقاش، الباقر العفيف.

٧-**حقوق الإنسان في فكر الإسلاميين:** الباقر العفيف، أحمد صبحي منصور، غانم جواد، سيف الدين عبد الفتاح، هاني نسيرة، وحيد عبد المجيد، غيث نايس، هيثم مناع، صلاح الدين الجورشي.

٨-**الحق قديم- وثائق حقوق الإنسان في الثقافة الإسلامية:** غانم جواد، الباقر العفيف، صلاح الدين الجورشي، نصر حامد أبو زيد.

ثانيا: مبادرات فكرية:

١- **الطائفية وحقوق الإنسان:** فيوليت داغر (لبنان).

٢- **الضحية والجلاد:** هيثم مناع (سوريا).

٣- **ضمانات الحقوق المدنية والسياسية في الدساتير العربية:** فاتح عزام (فلسطين) (بالعربية والإنجليزية).

٤- **حقوق الإنسان في الثقافة العربية والإسلامية:** هيثم مناع (بالعربية والإنجليزية).

٥- **حقوق الإنسان وحق المشاركة وواجب الحوار**: د. أحمد عبد الله.
٦- **حقوق الإنسان- الرؤيا الجديدة**: منصف المرزوقي (تونس).
٧- **تحديات الحركة العربية لحقوق الإنسان**. تقديم وتحرير: بهي الدين حسن (بالعربية والإنجليزية).
٨- **نقد دستور ١٩٧١ ودعوة لدستور جديد**: أحمد عبد الحفيظ.
٩- **الأطفال والحرب- حالة اليمن**: علاء قاعود، عبد الرحمن عبد الخالق، نادرة عبد القدوس.
١٠- **المواطنة في التاريخ العربي الإسلامي**: د. هيثم مناع. (بالعربية والإنجليزية).
١١- **اللاجئون الفلسطينيون وعملية السلام- بيان ضد الأبارتايد**: د. محمد حافظ يعقوب (فلسطين).
١٢- **التكفير بين الدين والسياسة**: محمد يونس، تقديم د. عبد المعطي بيومي.
١٣- **الأصوليات الإسلامية وحقوق الإنسان**: د. هيثم مناع.
١٤- **أزمة نقابة المحامين**: عبد الله خليل، تقديم: عبد الغفار شكر.
١٥- **مزاعم دولة القانون في تونس!**: د. هيثم مناع.
١٦- الإسلاميون التقدميون. صلاح الدين الجورشي.

ثالثا: كراسات ابن رشد:

١- **حرية الصحافة من منظور حقوق الإنسان**. تقديم: محمد السيد سعيد - تحرير: بهي الدين حسن.
٢- **تجديد الفكر السياسي في إطار الديمقراطية وحقوق الإنسان- التيار الإسلامي والماركسي والقومي**. تقديم: محمد سيد أحمد- تحرير: عصام محمد حسن (بالعربية والإنجليزية).
٣- **التسوية السياسية- الديمقراطية وحقوق الإنسان**. تقديم: عبد المنعم سعيد- تحرير: جمال عبد الجواد. (بالعربية والإنجليزية).
٤- **أزمة حقوق الإنسان في الجزائر**: د. إبراهيم عوض وآخرون.
٥- **أزمة "الكشح" - بين حرمة الوطن وكرامة المواطن**. تقديم وتحرير: عصام الدين محمد حسن.
٦- **يوميات انتفاضة الأقصى: دفاعا عن حق تقرير المصير للشعب الفلسطيني**. إعداد وتقديم: عصام الدين محمد حسن.

رابعا: تعليم حقوق الإنسان:

١- **كيف يفكر طلاب الجامعات في حقوق الإنسان؟** (ملف يضم البحوث التي أعدها الدارسون -تحت إشراف المركز- في الدورة التدريبية الأولى ١٩٩٤ للتعليم على البحث في مجال حقوق الإنسان).

٢- **أوراق المؤتمر الأول لشباب الباحثين على البحث المعرفي في مجال حقـــوق الإنسان** (ملف يضم البحوث التي أعدها الدارسون- تحت إشراف المركز- في الدورة التدريبية الثانية ١٩٩٥ للتعليم على البحث في مجال حقوق الإنسان).
٣- **مقدمة لفهم منظومة حقوق الإنسان:** محمد السيد سعيد.
٤- **اللجان الدولية والإقليمية لحماية حقوق الإنسان:** محمد أمين الميداني.

خامسا: اطروحات جامعية لحقوق الإنسان:

١- **رقابة دستورية القوانين- دراسة مقارنة بين أمريكا ومصر:** د.هشام محمد فـوزي، تقديم د. محمد مرغني خيري. (طبعة أولى وثانية).
٢- **التسامح السياسي- المقومات الثقافية للمجتمع المدني في مصر:** د. هويدا عدلي.

سادسا: مبادرات نسائية:

١- **موقف الأطباء من ختان الإناث:** آمال عبد الهادي/ سهام عبد السلام (بالعربية والإنجليزية).
٢- **لا تراجع- كفاح قرية مصرية للقضاء على ختان الإناث:** آمال عبـــد الـــهادي (بالعربية والإنجليزية).
٣- **جريمة شرف العائلة:** جنان عبده (فلسطين ٤٨).

سابعا: دراسات حقوق الإنسان:

١- **حقوق الإنسان في ليبيا- حدود التغيير:** أحمد المسلماني.
٢- **التكلفة الإنسانية للصراعات العربية-العربية:** أحمد تهامي.
٣- **النزعة الإنسانية في الفكر العربي- دراسات في الفكر العربي الوسيط:** أنـــور مغيث، حسنين كشك، علي مبروك، منى طلبة، تحرير: عاطف أحمد.
٤- **حكمة المصريين.** أحمد أبو زيد، أحمد زايد، اسحق عبيد، حامد عبد الرحيـــم، حسن طلب، حلمي سالم، عبد المنعم تليمة، قاسم عبده قاسم، رؤوف عبـــاس، تقديم وتحرير: محمد السيد سعيد.
٥- **أحوال الأمن في مصر المعاصرة:** عبد الوهاب بكر.
٦- **موسوعة تشريعات الصحافة العربية:** عبد الله خليل.
٧- **نحو إصلاح علوم الدين: التعليم الأزهري نموذجا:** علاء قاعود، تقديم: نبيـــل عبد الفتاح.

ثامنا: حقوق الإنسان في الفنون والآداب:

١- **القمع في الخطاب الروائي العربي:** عبد الرحمن أبو عوف.
٢- **الحداثة أخت التسامح- الشعر العربي المعاصر وحقوق الإنسان:** حلمي سالم.

٣- فنانون وشهداء (الفن التشكيلي وحقوق الإنسان): عز الدين نجيب
٤- فن المطالبة بالحق- المسرح المصري المعاصر وحقوق الإنسان: نورا أمين.

تاسعا: مطبوعات غير دورية:

١- " سواسية ": نشرة دورية باللغتين (العربية والإنجليزية). [صدر منها ٣٥ عددا]
٢- رواق عربي: دورية بحثية باللغتين (العربية والإنجليزية). [صدر منها ٢٠ عددا]
٣- رؤى مغايرة: مجلة غير دورية بالتعاون مع مجلة MERIP . [صدر منها ٨ أعداد]
٤- قضايا الصحة الإنجابية: مجلة غير دورية بالتعاون مع مجلة Reproductive Health Matters [صدر منها ٣ أعداد]

عاشرا: قضايا حركية:

١- العرب بين قمع الداخل .. وظلم الخارج. تقديم وتحرير: بهي الدين حسن.
٢- تمكين المستضعف. إعداد: مجدي النعيم.

حادي عشر: إصدارات مشتركة:

أ) بالتعاون مع اللجنة القومية للمنظمات غير الحكومية:
١- التشويه الجنسي للإناث (الختان) - أوهام وحقائق: د. سهام عبد السلام.
٢- ختان الإناث: آمال عبد الهادي.

ب) بالتعاون مع المؤسسة الفلسطينية لدراسة الديمقراطية (مواطن)
- إشكاليات تعثر التحول الديمقراطي في الوطن العربي. تحرير: د.محمد السيد سعيد، د. عزمي بشارة(فلسطين).

ج) بالتعاون مع جماعة تنمية الديمقراطية والمنظمة المصرية لحقوق الإنسان
- من أجل تحرير المجتمع المدني: مشروع قانون بشأن الجمعيات والمؤسسات الخاصة.

د) بالتعاون مع اليونسكو
- دليل تعليم حقوق الإنسان للتعليم الأساسي والثانوي (نسخة تمهيدية).

هـ) بالتعاون مع الشبكة الأورومتوسطية لحقوق الإنسان
- دليل حقوق الإنسان في الشراكة الأوروبية- المتوسطية. خميس شماري، وكارولين ستايني

* * *

(تحت الطبع أو الإعداد)

١. موقف رجال الأعمال من قضايا الديمقراطية وحقوق الإنسان.
٢. نحو آفاق جديدة لتطور الحركة العربية لحقوق الإنسان.
٣. الإصلاح السياسي وحقوق الإنسان.
٤. الجمعيات الأهلية.
٥. آفاق التحول الديمقراطي في العالم العربي.
٦. دليل تعليم حقوق المرأة.
٧. إشكالية الفكر القومي العربي وحقوق الإنسان.
٨. مصر والجمهورية البرلمانية.
٩. قضايا حقوق الإنسان والحريات الديمقراطية في تونس.
١٠. قضايا حقوق الإنسان والإصلاح السياسي في مصر.
١١. المأثور الشعبي وحقوق الإنسان.
١٢. الإصلاح المطلوب للأمم المتحدة.
١٣. الأدب العربي القديم وحقوق الإنسان.

لا شك أن السينمائي المصري بما قدمه من أفلام دفاعا عن كرامة الإنسان أو إدانة لإهدار حقوقه، كان له دوره الفعال في التنوير بحقوق الإنسان ودفع المجتمع إلى تمثل قيمها مما يسهم في ازدهار المجتمع على أساس من الحرية والعدل والسلام

هاشم النحاس