الفنّ في مواجهة الاستعمار
تاريخ مصر الحديث نموذجًا

محمود محمّد علي محمّد[1]

الملخّص

تتناول هذه الدراسة «دور الفنّ في مقاومة الاستعمار» باعتباره أحد روافد الحركة الوطنيّة، حيث ساهم في توعية الشعوب، والإعداد للثورة، وتهيئة الظروف المناسبة لقيامها. وهذا التوجّه الوطني للفنّ ظهر واضحًا من خلال: السينما، والمسرح، والأناشيد الوطنيّة، والفنّ التشكيليّ، حيث ساهمت تلك العناصر الأربعة في إفشال السياسة الاستعماريّة في الميدان الثقافي، بدفاعه عن القيم الوطنيّة، ونشر الوعي بين صفوف الشعوب، وإعادة تشكيل الضمير الوطني من خلال المدارس وغيرها.

لقد اعتمدنا في الدراسة على فرضية مهمّة، وهي أنّ «الفنّ جاء مؤازرًا» للحرّيّة بكافة أشكالها، ومنها الحرّيّة السياسيّة الداعمة للروح المُتجلّية بكلّ بهائها وعنفوانها، وهي تتماهى مع إيقاع قوي ومستحكِم لموسيقى تعيد إنتاج الحياة، وتهزم الموت بمعناه المبتذل، ليصبح بذلك أداة نضال ومقاومة نقلت المعركة مع الاستعمار إلى فضاءات جديدة وهي المسارح وقاعات السينما والمسرح والأناشيد الوطنيّة والفن التشكيلي في مقاومة الاستعمار.

الكلمات المفتاحية: السينما - المسرح - الأناشيد الوطنيّة - الفن التشكيلي - الاستعمار – المقاومة - الهويّة الوطنيّة - المركزية الغربيّة.

---

١. أستاذ الفلسفة بجامعة أسيوط.

تمهيد

شهد العالم العربي حملة ممنهجة من جانب الاستعمار الغربي من الكوارث والويلات التي أصابت الدول العربيّة، ولقد كانت مصر أوّل دولة عربيّة، استُهدفت لاستعمار أوروبا في العصر الحديث، فقد نزلت الحملة الفرنسيّة في أواخر القرن الثامن عشر سنة ١٧٩٨م، وكانت ترمي إلى إخضاع مصر، واتّخاذها مستعمرة لفرنسا، ولكن هذه الحملة قد استثارت في نفوس الشعب المصري روح النضال، والمقاومة، والذود عن الحياة، والحرّيّة، والكرامة والنضال في سبيل دفع العدوان، وبالرغم من «الجيش الجرّار الذي كان يقوده «نابليون بونابرت» لغزو مصر وإخضاعها، فإنها لم تخضع، ولم تستسلم، بل ثارت في وجه الاستعمار الفرنسي، وقاومته ونجحت في طرده»[١].

وكذلك شأن معظم الدول العربيّة التي استهدفها الاستعمار الأوروبي، فإنّها على الرغم مما عانته، من ضروب الظلم، والاضطهاد، والعسف، والتنكيل، فإن «روح المقاومة التي دبّت فيها، وكانت بمثابة ردّ فعل ضد العدوان الخارجي، قد بعثت فيها حياة جديدة، قوامها التضحية، والجهاد الوطني، وارتفاع في القيم الأخلاقيّة، والفنيّة، والجماليّة، وتطلّع من خلالها إلى المثل العليا، ونهوض في الحياة القومية»[٢].

وللفنّ دور مهم ورسالة هادفة ترتقي بالإنسان، وتهذّب الوجدان، وتوسّع الأفاق البشريّة. وهو وسيلة فاعلة لتعزيز التجربة الإنسانيّة، وصقل الخبرات، وتعزيز القيم البنّاءة، والتي من شأنها العمل على وحدة المجتمع وترابطه وتقوية أواصر الصلة بين أفراده. والفنّ وسيلة فعّالة للتعبير عن مكامن النفس وما يعتمل في الوجدان، فكل عمل فنّي يتناول موضوعًا بعينه يحمل بين طيّاته أبعادًا دلالية متعدّدة وطاقات تعبيرية جبّارة

---

١. الرافعي، عبد الرحمن محمّد رضا، الوطن العربي و الاستعمار: الاستعمار آثار في الأمة العربيّة روح المقاومة، ج١، ٨٢٧-٨٢٩.

٢. السيد أحمد، عزت، المقاومة في الفن والمقاومة بالفن، ص١٧٧-١٧٩.

تسترعي انتباه المتلقّي وتشحذ تفكيره وتذكي همّته.

وهنا ننطلق من فرضية مهمّة، وهي مدى دور الفن في مقاومة الاستعمار، حيث إنّ الفن دعوة للحرّيّة، إذ «يُقاس حبّ الأمم للحرّيّة بحبّها للفنون الجميلة؛ وإنما تعرف الأمم الحرّيّة، حين نأخذ في التفضيل بين شيء جميل، وشيء أجمل منه، وتتوق إلى التمييز بين مطلب محبوب، ومطلب أحبّ، وأوقع في القلب، وأدنى إلى إرضاء الذوق، وإعجاب الحس، ولا يكون ذلك منها، إلّا حين تحب الجمال منظورًا، أو مسموعًا وجائلاً في النفس، وممثلاً في ظواهر الأشياء، وذلك الذي عنيناه بحبّ الفنون الجميلة».

على أن للفنون الجميلة أيضًا مقياسًا من الحرّيّة لا يضلّ فيه القياس، وكأني بالجمال كما يقول: «عباس محمود العقاد» هو «غاية الحياة القصوى التي هي أسمى من جميع ما تناله المنافع والأغراض، إنه الحرّيّة، فنحن نشتري الحرّيّة العزيزة بالقيود الثقيلة، بل نحن لا نجد الجمال، ولا نوجده إلّا إذا ألّفنا بين القيود والحرّيّة، وأصلحنا ما بينهما من التنازع والتنافر»[١].

وقد انطلقت الدراسة من عدّة تساؤلات مهمّة شكّلت الإجابة عليها خطوطها العامّة كان من أهمها: كيف نفهم تلك العلاقة المُعقّدة بين الفنّ والسياسة؟ وكيف نشأت علاقة بين سلطوية المُستعمِر والهويّة الفنيّة للواقعين في نير الاستعمار؟... ولماذا أراد المُحتلّ الاستيلاء على الهويّة الفنية لأولئك الذين بلغت بهم النشوة عنان السماء؛ فلا سلطة إلا سلطة الروح.. الروح المُتجليّة بكُلّ بهائها ورقّتها وعنفوانها، وهي تتماهى مع إيقاع قوي ومستحكِم لموسيقى تعيد إنتاج الحياة. وتهزم الموت بمعناه المبتذل؟ وما هي أهم المساهمات الفنية المدافعة عن هويّة الفن العربي الناقدة للمركزيّة الغربيّة؟

ولأجل تقديم إجابات تعالج هذه التساؤلات وتجيب عنها عمدنا إلى تقسيم البحث إلى، مقدمة، وأربعة مباحث أساسيّة، وخاتمة؛ عملت المقدمة على أن تكون مدخلاً منطقيًا لإشكالية البحث وتساؤلاته وأهميّته وبيان منطلقاته. وجاء المبحث الأوّل بعنوان:

---

١. العقاد، عباس محمود، مطالعات في الكتب والحياة، ص٤.

«الفن من الحرّيّة إلى السياسة»، وجاء المبحث الثاني بعنوان: «دور المسرح في مقاومة الاستعمار، ليأتي المبحث الثالث تحت عنوان: «دور السينما في مقاومة الاستعمار»، في جاء المبحث الرابع تحت عنوان: «دور الأناشيد الوطنيّة في مقاومة الاستعمار»، وأخيرًا يأتي المبحث الخامس والأخير حاملاً عنوان: «دور الفنّ التشكيلي في مقاومة الاستعمار»، وجاءت الخاتمة، لترصد أهم النتائج التي توصّلنا إليها في الدراسة.

المبحث الأوّل: الفنّ من الحرّيّة إلى السياسة

حظي الفن والجمال في سياق الدراسات الألمانية باهتمام خاصّ، حتى عُرف بأنه علم ألماني بامتياز. ولم يعرف الاستقلال الذاتي عن نظريات المعرفة والخير ومجال السلوك الأخلاقي إلّا مع الفيلسوف الألماني بومغارتن (**Baumgarten**) (١٧١٤-١٧٦٢م)، وبهذا صار لعلم الجمال فضاؤه الجمالي المستقلّ. فترسّخ مفهوم الجمال كعلم وازدادت الدراسات حوله، خاصة مع الفيلسوف الألماني إيمانويل كانت (**Immanuel Kant**) (١٧٢٤ -١٨٠٤م) وكتابه المهمّ في تاريخ الجمالية «نقد ملكة الحكم، وقد ساعدت حركة التنوير، التي ظهرت في أوروبا خلال عصر الأنوار، على استقلال علم الجمال، هذه الحركة التي تحوّلت لاحقًا، إلى فلسفة عُرفت بفلسفة التنوير التي تعتبر عنوانًا عامًّا للفكر الأوروبي في القرن الثامن عشر[١].

إنَّ الفنّ هو مرحلة توسطيّة بين المادّة والصورة، ولأهميّته حملة «ماكس شيلر» (**Max Scheler**) (١٦٤٢-١٧٢٧) عدّة وظائف مهمّة، ومنها: الحرّيّة، والتوازن الكلّي للنفس، وتجاوز المشكلة الحضارية. وفي هذا السياق يقول: «إن الحرّيّة هي وعي الذات بوجودها المستقلّ، غير المعتمد على غيرها، وبهذا يكون الجمال، ممارسة للكشف عن طبيعة وجود الذات وحقيقتها»[٢].

وقد قارن شيلر بين حالتين من الاغتراب في حالة العزلة، وفي أثناء الوجود بين

---

١. مسعودة، قروم، الفنّ عند فريدريش شيلر بوصفه نقدًا ونضالاً وتحرّرًا، ص٨١.

٢. م. ن، ص٨٤.

حشوده، وبين وجود الإنسان في حالة تناغم حرة وبسيطة مع نفسه، كما يفعل الفنان الباحث عن الجمال، إنه الإنسان الذي يمكن أن يتحدّث بلسان البشر جميعهم، فهو الذي يستخدم الفن بوصفه وسيلة للتخاطب مع الجميع أو التواصل معهم[١].

من جهة أخرى نجد أنّ الرومانسيين، يرون أنّ الفنّ نشاط إنساني، له أشكال تعبيره وأدواته الخاصّة، التي يعبرّ بها من خلال حدود، لا تنقصها المبالغة والتزيّد، «فاعتبروا الفنّان مخلوقًا بالغ التميّز، يرى ما لا يراه غيره، بل إنه السابق والرائي والبصير، الذي يتجاوز قتام الحياة العادية، ويرى الأمور واضحة بلا وسيط، ويذهب إلى المستقبل الذي هو تحرّر من الحاضر وتجاوز له. يبدو الفنان «مطلق الحرّيّة»، مرجعه في ذاته، يرفض التقاليد والمعطيات الجاهزة، ويتكشّف الفن ممارسة حرّة، تعيد خلق الأشياء وتبدّل من دلالاتها»[٢].

هكذا قد يستخدم بعض الفنانين مفهوم الحرّيّة من أجل حلّ بعض المشكلات الخاصة المتعلّقة بالأساليب الفنية والتكنيكات. وقد يستخدمه فنّانون آخرون من أجل التعبير عن بعض وجهات النظر الاجتماعيّة والسياسيّة. وقد «يتحدّثون عن المسؤوليّة الفنيّة الاجتماعيّة وأنّ الفنّ ليس موجودًا من أجل التسلية فقط، وأنه ينبغي أن يوجد وأن يعلّم ويهذّب الذوق العام والأخلاق والسلوك الاجتماعي ويطوّر الثقافة... إلخ»[٣]، وما دام هناك صواب وخطأ ينبغي أن يتم إنتاج الفن، كما يقولون، «من أجل أن يوضع إلى جانب الصواب. ومن ثم ينبغي أن يقوم الفنّ بتشكيل الاتجاهات التي يمكنها أن تقوم بتحسين وجودنا الجمعي»[٤].

وقد ذهب فيلسوف عالم الجمال الماركسي النمساوي «إرنست فيشر» (**Ernst**

---

١. الفنّ عند فريدريش شيلر بوصفه نقدًا ونضالاً وتحرّرًا، م. س، ص٨٧-٨٨.

٢. انظر مقال: وحدة الفن والحرّيّة، جريدة الدستور الأردنية، نشر في: الجمعة ٢٨ تشرين الثاني/ نوفمبر ٢٠١٤، ٠٣:٠٠ مساءً.

٣. عكاشة، ثروت، حرّيّة الفنان، ص١٣٦.

٤. عبد الحميد، د. شاكر، الفن والحرّيّة.

Fischer) في كتابه ضرورة الفنّ إلى أن الفنّ يلعب دورًا مهمًّا في تحقيق التوازن بين الإنسان وبين العالم الذي يحيا فيه، ومن أجل ذلك فقد رأى الفنّ ضروريًّا في حياة الإنسان، لأنه وسيلة لربطه ببيئته وبالطبيعة التي يعيش فيها، حيث إنّ من صفات الفن كما يقول فيشر: «أنه يحمل في أعماقه التوتر والتناقض... فهو لا يصدر فقط عن معاناة قوية للواقع، بل لا بدّ له أيضًا من عملية تركيب، ولا بدّ له من إكساب شكل موضوعي، وما يبدو من حرّيّة الفنان وسهولة أدائه إنّما هو لتحكّمه في مادته»[١].

ما أقصده هنا هو، أن الفن لم يكن نتاجًا فرديًّا، بل جماعيًّا، وهذا ما يجعله كظاهرة اجتماعيّة مهمّة، تعكس واقع الجماعة، وتعبّر عن أسلوب حياتها، وكيفية علاقات أفرادها، وترسم مسار تطورها. ومن هنا نقول مع بعض الباحثين: «إن الموضوع الاجتماعي للفن يكسبه الأصالة التي شملت شعبًا من الشعوب خصائصها»[٢].

وتبدو أهميّة الفنّ في حياة المجتمع الإنساني، حين نرى تمسّك الطبقة السائدة في مجتمع ما لقيم محافظة فيه، قيم تخدم مصالحها وتعبّر عن فهمها ومبادئها ومواقفها، إزاء مجتمعها والعالم، ومن جهة أخرى «يدعو الثائرون إلى قيم جديدة من خلال فنّهم، وإلى أساليب مختلفة، يجابهون من طريقها الطبقة الحاكمة، ويسعون إلى تغيير قيم المجتمع ومن ثم قلبه بشكل كامل»[٣].

من هنا ندرك العلاقة الحتميّة والأكيدة بين الفنّ والسياسة؛ حيث إنّ «السياسة هي فن الممكن، والفن هو لغة الحياة، ويربط بين الاثنين عوامل متعدّدة، فكثيرًا ما دعم الفنّ السياسة[٤]، وكثيرًا ما ساندت السياسة الفنون بأنواعها، وعندما تُوفّر السياسة مناخ الإبداع، فإنّ ذلك يعطى الفنّ درجة عالية. الفنّ والسياسة وجهان لعملة بشريّة واحدة تتصل بالإنسان، بدءًا من أفكاره، مرورًا بمشاعره، وصولًا إلى الدوافع الذاتية

---

١. فيشر، إرنست، ضرورة الفن، ص١٦.

٢. فيصل، سماق، الفن العربي الحديث بين القومية والمعاصرة، ص٣٨.

٣. الفن العربي الحديث بين القومية والمعاصرة، م. س، ص٣٩.

4. Gallie -W.B & Cyril- Barritt. 1972. «Art and Politics: Proceedings of the Aristotelian Society, Supplementary Volumes». Vol. 46. Issue 1. Oxford Academic journals. Oxford University.UK., P.34- 36.

والانتماءات ودائمًا النفسيّة الخاصّة به»[١].

فالفنّ وسيلة لإيجاد التوازن، وله دور مهم في نشر الوعي الثقافي بين الإنسان وعالمه، وهو الأداة اللازمة، لإتمام هذا الاندماج بين الفرد والجماعة، كما قال الكاتب المسرحي الألماني الشهير «برتولد بريخت (**Bertolt Brecht** ١٨٩٨-١٩٥٦م) ليس الفنّ مرآة للحقيقة، بل مطرقة يمكن بها تشكيل الحقيقة»[٢]، وذلك من خلال التعبير الذي يتّخذ موقفًا، وهذا الموقف «سيقود بالضرورة، إلى نضال سياسي يعبرّ عن مصلحة الذين يخوضون هذا النضال»[٣].

لهذا صدق الفنان «بابلو بيكاسيو» (**Pablo Picasso**) حين قال: «إنّ الفنّ لم يخلق لتزيين الغرف، إنّه آلة يستخدمها الإنسان من أجل الحرب والدفاع ضدّ الأعداء، وكما بدا لنا من خلال المعارك التي مضت أنه على الإنسان أن يقاتل كل ما يهدد حرّيّة التعبير»[٤].

كما عبرّ الفنان «غسان كفاني» حين سئل من قبل صديق له: «يا غسان، رأيتك تحمل الريشة ثمّ القلم، والآن السلاح، ماذا ستحمل في المستقبل؟، فقال: أيّ شيء أستطيع الدفاع به عن النفس، الريشة، القلم السلاح، أدوات أدافع بها عن نفسي. إذ إن النضال لا يقلّ أهمّيّة عن النضال بالبندقية، باعتباره وسيلة أساسيّة في الدفاع عن قضية وطن وشعب»[٥].

وتوافقًا مع ما تمّ ذكره، يعد العمل الفنّي سلاحًا في مقاومة العدو، من خلال إبراز الأداء الدلالي والمعبرّ عن المقاومة، في مشاهد نضاليّة للاحتلال، أو الاضطهاد، أو الظلم، ولا يكون العمل الفني المعالج لموضوع المقاومة مؤثّرًا وفعّالاً، إن لم يشتمل على ركائز أساسيّة منها: تقديم غاية تنويريّة، تحريضيّة وتحفيزيّة أكثر من الغاية الجماليّة،

---

١. حسن، رشا محمّد علي، الفن التشكيلي ودوره في مواجهة الحروب، ص٣٤-٣٥.

٢. م. ن، ص٣٤-٣٥.

٣. سماق، فيصل، الفن العربي الحديث بين القومية والمعاصرة، ص٣٩.

٤. حبيب، شيخي؛ هاجر، شرقي، تجليات المقاومة في الفن التشكيلي إبان الاستدمار الفرنسي للجزائر، ص٣٠٥.

٥. م. ن.

بهدف تأجيج، وتفعيل اندلاع المقاومة، إلى جانب اللجوء في العمل الفني إلى الرمز أو الإيحاء الحسي المباشر لتحقيق المبتغى[١].

ولما كنّا أمّة قد قهرت بعد أن سادت الأرض فترة طويلة ونشرت الحضارة والنور شرقًا وغربًا. إننا الآن واقعون ضمن اللعبة التي تمارسها الإمبرياليّة العالميّة في هذا العصر ضمن لعبة الاستغلال البشعة التي تُشنّ في سبيلها الإمبريالية الحروب المدمّرة وتُصنع من أجلها الويلات، وهذه القوّة الاستعماريّة الغاشمة تدرك أهميّة أن يكون للشعوب المضطهدة تقاليد فنيّة أصيلة، وأن تقوم لها شخصيّة متميّزة من كل ناحية؛ ولهذا فهي «تسعى سالكة شتّى السبل من أجل تذويب الشخصيّة القوميّة للأمّة المستعمرة، وهذا ما فعلته في وطننا ومارسته على أمّتنا، ولعلّ خير مثال: مصر مع الاحتلال الإنجليزي، والجزائر مع الاحتلال الفرنسي، وفلسطين الآن مع الاحتلال الصهيوني»[٢].

ولقد كان من شأن الخطاب الاستعماري التعبير عن توجّهات استعماريّة إزاء مناطق العالم الواقعة خارج نطاق الغرب، كما كان من شأنه إنزال حملاته العسكريّة منزلة تاريخيّة في آفاق تجمع بين الخمول والعجائبي، وتختزل الوجهات الحقيقية لهذه الحملات، زاعمة أنّ «القدر قد أرسلها للنهوض بعالم ساكن من خموله الأدبي، ومن ثم فقد أصبحت هذه الأماكن المستعمرة مجرّد خلفية لمسرح تجري عليه أفعال بطولة غربية، مارست أفظع أنواع القرصنة المعتمِدة على السلب والنهب والقتل والاقتلاع من الجذور»[٣].

وهنا نصل إلى النتيجة الحتميّة، وهي أنّ حرّيّة الفنّ تبدأ أوّلاً من الإقرار بوجود الصورة والاعتراف بمشروعيّتها. وإذا كان مفهوم الحرّيّة فكريًّا فلسفيًّا ذا طابع كوني، فإنّنا نحن العرب والأفارقة وجدنا أنفسنا ولا نزال نصارع «من أجل إقرار حرّيّة التصوير إقرارًا بلا رجعة، وفصله عن الدين، كما يلزم فصل السياسة وشؤونها، ومن ثم فإن حرّيّة الفن من

١. تجلّيات المقاومة في الفن التشكيلي إبان الاستدمار الفرنسي للجزائر، م. س، ص٣٠٥-٣٠٦.

٢. غاندي، ليلا، نظرية ما بعد الكولونيالية، مدخل نقدي، ص٢٣-٢٥.

٣. إبراهيم، رزان محمود، المؤثر الاستعماري في الكتابة الأدبية: إيقاعات متعاكسة تفكيكية، ص١٦٧.

هذا الجانب ذات بعد تاريخي وسياسي واضح»[١].

ولهذا كان مفهوم العلاقة بين الفن والمجتمع في تصوّرنا، تعني بالدرجة الأولى، العلاقة بين الفنّ والسياسة؛ لأنّ كلمة مجتمع تعني بالدرجة الأولى الحياة الاجتماعيّة والفكريّة والاقتصاديّة، وهذه النواحي هي «الغطاء اللغوي لكلمة السياسة، أو المنهج، أو الموضع السياسي لشعب ما في مرحلة ما، وبطريقة أخرى فإنّ السياسة بحدّ ذاتها هي اختصار لتلك النواحي الحياتيّة، الوجودية للشعب»[٢].

فكلمة «سياسة» كما يقول: توماس مان **(Thomas Mann)** (١٨٧٥-١٩٥٥م) تتخفّى إذن وراء كلمة مجتمع. ومفهوم العلاقة بين الفنّ والمجتمع هنا، تعني «نقد الفنّ للسياسة، باعتبار أنّ للفنان دورًا نقديًّا في المجتمع، وبالتالي له موقف سياسي، أقل ما يقال فيه إنه موقف الراصد والناقد، والمحرّض اجتماعيًّا، بالتالي سياسيًّا»[٣].

والفنّان هنا عندما يأخذ صفة السياسي الناقد، فلا بدّ أن تكون العلاقة بين الفن والسياسة علاقة نقديّة، يتجاسر فيها الفنّان من خلال إبداعه الفنّي مهما كان نوع هذا الفنّ على الخوض في جوهر الواقع، وتحريك وتحريض المتناقضات الأساسيّة في ثواب المجتمع خلال المرحلة التي يعاصرها الفنان، وذلك عن «طريق تجسيد الثوابت وتوضيحها، بما لها وما عليها ليقدّم للشعب وللحياة من خلال ذلك شكلاً ومضمونًا عن طريق العمل الأدبي (مسرح - قصة - شعر). أو عن طريق الفن التشكيلي (اللوحة - التمثال)، وقد يتعارض تعارضًا تامًّا مع معطيات الحياة في تلك المرحلة في مختلف مجالاتها المختلفة»[٤].

والفنّ عندما ينحو مثل هذا المنحى، يكون بذلك قد أخذ على عاتقه النضال في سبيل ما اتّخذه، ومن ثمّ فإنّ الفنان هنا يسعى بطريقة أو بأخرى إلى وضع وتوضيح

---

١. الزاهي، فريد، حرّيّة الفن، الحرّيّة في الفن: بين الجماليات والسياسة، يتفكرون، ص١٧.

٢. زكريا، شريفي، مفهوم العلاقة بين الفن والمجتمع وحرّيّة الفنان، الموقف الأدبي، ص٢٦.

3. Lewisohn, Ludwig: Thomas Mann, The English Journal, Vol. 22, No. 7 Sep., 1933, P.527- 535.

٤. مفهوم العلاقة بين الفن والمجتمع وحرّيّة الفنان، الموقف الأدبي، م. س، ص٢٦-٢٧.

ظواهر الخطأ والخلل والانهيار تحت مجهره، ويبدأ برسم التفاصيل (كلمة - لوحة)، أو كما يقال: «يعمد إلى تعرية الواقع وإظهار بما فيه، بما له وبما عليه على حقيقته، بطريقة تسمح فيها لأبناء المجتمع أن يعوا، ويشاهدوا الأعماق والأبعاد... الأسباب والنتائج، المحتمل، والممكن... أو ما يمكن أن ندعوه (واقع الواقع)، أي الحقيقة التي ربما قد تكون خافية عن الكثيرين»[١].

ممّا سبق يتّضح لنا أنّ الفنّ السياسي هو أحد أهم أدوات الفنّان للتعبير عن قضايا مجتمعه، ومشكلات الناس المتعدّدة لسدّ احتياجاتهم، فإنّه في الوقت ذاته يمثّل لغة مهمّة للتعبير عن المصلحة العامّة للطبقات الاجتماعيّة وشرائح المجتمع المتعدّدة والمتنوّعة.

المبحث الثاني: دور المسرح في مواجهة الاستعمار

يعدّ المسرح أهم الفنون الأدائيّة التي تعتمد أساسًا على ترسيخ الأفكار في ذهن الملتقّي، إنّه الفنّ الذي يقدم الأمم ويعكس روحها وتجاربها الإنسانيّة حركة وقولاً؛ إذ لم يكن المسرح في يوم من الأيام معزولاً عن محيطه، لأنه يمثّل واقع الحياة والحديث عن المسرح يعين الحديث عن الواقع الحياتي، إذ يمثل مرآة المجتمع وعصارة الجمال لديه[٢].

ولذلك فالمسرح هو أكثر الفنون قدرة على التواصل مع النفوس البشريّة، فهو مساحة يعبرّ بها عن رغبات الإنسان وأفكاره، والمجسّد لواقعه وآلامه، والمسرح لا ينتج نصًّا تطالعه بين دفّتي كتاب فحسب، بل الأصل فيه أن يجسّد حياة واقع محسوس أمام عينيك، حيث يكون المتلقّي حينها في صفاء ذهن وراحة بال مستعدًا لاستقبال أيّ رسائل يرمي المبدع من خلال المسرح إرسالها إلى المتلقّي[٣].

ولهذا تطوّرت أساليب التعبير لتصبح مظهرًا من مظاهر التمدّن والحرّيّة الفكريّة عبر العصور، وليصبح العمل المسرحي والتمثيل بدوره مصدر إلهام لإحداث الثورات التي

---

١. مفهوم العلاقة بين الفن والمجتمع وحرّيّة الفنان، الموقف الأدبي، م. س، ص٢٧.

٢. عبدي، سمية؛ بوقطوش، مفيدة، اتجاهات المسرح الجزائري المعاصر (٢٠٠٠-٢٠٢٠م) دراسة في نماذج مختارة، ص أ.

٣. اتجاهات المسرح الجزائري المعاصر (٢٠٠٠-٢٠٢٠م) دراسة في نماذج مختارة، م. س.

تنشد التغيير والتي تسعى لتحسين الواقع المعاش برسم صورة واقعيّة يؤدّيها الفنان في مجموعة من الأدوار، يكون فيها العين الناقدة للأوضاع والمطالبة بالحقوق والمدافعة عن المبادئ السامية لكل مجتمع وقضاياه الجوهريّة، بكل صدق وتلقائيّة وبلغة يفهمها الجميع سواء بشكل مباشر أو بشكل رمزي[١].

وهنا نجد المسرح يستمدّ طبيعته السياسيّة من أسلوب إنتاجه الجماعي، ومن طبيعة تلقّيه وسط حشد متجمع من أعضاء مجتمع واحد بكل ما يمكن أن يحملوه معهم من عناصر الوحدة والاختلاف في مجتمعهم، ومن ثم من قدرته التاريخية على استيعاب ومناقشة كل الأفكار والمشكلات، والمصالح، والعواطف السائدة في المجتمع نتيجة لأنه كان أداة تعبير فنيّة لغويّة موضوعيّة في التاريخ (إذا اتفقنا على أنه نشأ بعد الشعر الغنائي والملحمي كما يقول «أرسطو»)، ثم هو يستمد هذه الطبيعة السياسيّة من أركان بنائه الفنّي الرئيسيّة التقليديّة: أركان المواجهة والصراع بين أقطاب المشاكل والأفكار والمصالح والعواطف السائدة في المجتمع[٢].

ففي أربعينات القرن الماضي ظهرت دعوة ربط الأدب والفنّ المسرحي بالمجتمع على يد «عزيز عيد»، و«زكي طليمات»، و«يوسف وهبي»، فأدّى ذلك إلى الإشارة للكشف عن أبرز المتناقضات الاجتماعيّة التي خلّفها الاستعمار البريطاني؛ ومع إنشاء الفرقة القوميّة المصريّة، ومعها فرقة المسرح الحديث عام ١٩٤٧م، فرقة المسرح الحديث عام ١٩٥٠م، والمسرح الشعبي، تم تقديم مسرحيات وطنيّة تناهض الاحتلال، حتّى أنّ بعض النقّاد اعتبر ما قبل ثورة يوليو ١٩٥٢م عصرًا ذهبيًّا لمصر ومثقّفيها[٣].

ومع قيام ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢م زاد الاهتمام بالمسرح السياسي والاجتماعي من خلال ظهور فرقة إسماعيل ياسين وفرقة الخميس بجانب الفرقتين القديمتين (نجيب

١. موسى، أحمد محمّد، المدخل إلى الاتصال الجماهيري، ص١٣٨-١٤١.

٢. خشبة، سامي دريني، مسرح المقاومة، ص٨٢.

٣. عبد المعطي، عثمان، الأثر الاجتماعي لثورة يوليو في المسرح، ص١٠٢.

الريحاني، وعلي الكسار) والتي كانت عروضهم قويّة شكلاً ومضمونًا، ومليئة بزخم فكر اجتماعي مناهض للاستعمار[١].

ولما كان المسرح بصفة عامّة لا يجد متنفّسه إلّا في ظلّ من حرّيّة المجتمع وأفراده، فإنّ المجتمع المصري مع نهايات القرن التاسع عشر الميلادي كان يعاني من الاحتلال البريطاني الذي كان يتحكّم في كل مناحي الحياة المصريّة من سياسة واقتصاد وفكر وتعليم... إلخ، ممّا سبّب كبت الحرّيّة، وبرغم ذلك استطاع المسرح المصري بدراماته المتواضعة آنذاك أن يعبرّ عن المجتمع وآلامه وطموحه، وذلك من خلال المحاولات الشعريّة العظيمة لكل من الشاعر أحمد شوقي، عزيز أباظة.

وكذلك محاولات توفيق الحكيم (١٨٩٨-١٩٨٧م) بمسرحيّاته النثريّة المبهرة، وذلك في مقاومة الاستعمار مثل مسرحيّة «المغناطيس ١٩٥٥م» والتي تدعو إلى الاستقلال والحرّيّة والقضاء على الإقطاع والرجعيّة والرأسماليّة وإقامة «جيش وطني»، ومسرحيّة «عفاريت الجبّانة ٥٧» والتي تعكس قصّة المقاومة الشعبيّة والتعبئة العامّة وفشل العدوان في ضرب النظام الجديد، ومسرحيّة «سينما أونطه ١٩٥٨م» والتي تدعو لتأميم السينما وتخليصها من براثن الاستعمار السينمائي الغربي[٢].

كذلك لا ننسى الأداء السياسي الذي لعبته مسرحيات يوسف إدريس (١٩٢٧-١٩٩١م) في مسرحياتّه: مثل: جمهورية فرحات ١٩٥٦، ملك القطن ١٩٥٧، اللحظة الحرجة ١٩٥٨، الفرافير ١٩٦٤، المهزلة الأرضية ١٩٦٧، الجنس الثالث ١٩٧١، المخططين ١٩٨٢، البهلوان ١٩٨٣؛ وقد استخدم «يوسف إدريس» في تلك المسرحيات كافّة الجوانب الثقافيّة، السياسيّة والاجتماعيّة - حيث الانتقال من الملكية بكل ما فيها من متناقضات، إلى الثورة بكل ما حملته من آمال[٣].

---

١. إسماعيل، سيد علي، تاريخ المسرح في العالم العربي – القرن التاسع عشر، ص١٩٢-١٩٤.

٢. مندور، محمّد، مسرح توفيق الحكيم، ص١١١-١١٧.

٣. خضر، داليا فؤاد عبد النعيم، الرؤى التشكيلية في أعمال يوسف إدريس المسرحيّة - دراسة تحليلية تطبيقية على نماذج مختارة، ص٢١-٢٥.

وإذا ما انتقلنا لمسرح ألفريد فرج (١٩٢٩-٢٠٠٥م)، نجده في مسرحيّة «صوت مصر في ١٩٥٦»، ومسرحيّة «سقوط فرعون عام ١٩٥٧» ومسرحيّة «عسكر وحرمية»، ومسرحيّة «الزير سالم عام ١٩٦٧»، ومسرحيّة «النار والزيتون»؛ في هذه المسرحيّات يمتلك ألفريد فرج لغة دراميّة مبتكرة ومتنوّعة طبقًا لنوعيّة الشكل والمضمون، لغة جعلت لمسرحه مذاقًا خاصًّا به، سواء أكان يعالج مضمونًا تاريخيًّا أم اجتماعيًّا[١].

كذلك يجب ألّا ننسى مسرح «سعد الدين وهبة» (١٩٢٥-١٩٩٧م)، وبداية عهده المسرحي بمسرحيّة «المحروسة»، ومسرحيّة «كفر البطيخ في عام ١٩٦٢»، ومسرحيّة «السينسة عام ١٩٦٣»، ومسرحيّة «كبري الناموس عام ١٩٦٤»، ومسرحيّة «بير السلم عام ١٩٦٦». لكن تظلّ مسرحيّة «سبع سواقي» للكاتب المسرحي سعد الدين وهبة تعبرّ عن واقع يحاول البحث عن فلسفته في وعاء فنتازي سياسي يستدعي فيه شخصيّات من التاريخ لتؤطِّر وتؤدلج ماهيّته، حيث تتكلّم شخصيّاتها لغة الشعب وتلهج لهجته[٢].

وفيما يخصّ الأداء السياسي الذي لعبه مسرح «نجيب سرور» (١٩٣٢-١٩٨٧م)، مثل مسرحيّة «ياسين وبهية عام ١٩٦٥»، ومسرحيّة «آه يا ليل يا قمر عام ١٩٦٨»، ومسرحيّة «يا بهية وخبريني عام ١٩٦٩»، ومسرحيّة «ومنين أجيب ناس عام ١٩٧٥» ومسرحيّة «قولوا لعين الشمس»، وكلّها تتناول قضايا الفلاّحين، والصراع على الأرض، ومحاربة المستعمر الذي يستغلّ الأيدي العاملة، فينتشر الفقر وسلبياته متمثّلاً في عجز ياسين عن الزواج من بهية، وتعتبر «قولوا لعين الشمس» استكمالاً لكتاباته عن مصر، حيث تمثّل «بهية» مصر وياسين هو الشعب الذي يقع عليه الظلم[٣].

كذلك لا ننسى دور مسرحيات «ميخائيل رومان» (١٩٢٤-١٩٧٣م) مثل مسرحيّة «الدخان سنة ١٩٦٢»، ومسرحيّة «الحصار سنة ١٩٦٤» ومسرحيّة «الوافد سنة ١٩٦٥»،

---

١. راغب، نبيل، لغة المسرح عند الفريد فرج، ص١١١-١١٣.

٢. عبد الحافظ، رفاعي يوسف، معمارية النص: قراءة في مسرحيّة الفصل الواحد عند سعد الدين وهبة، ص١٢٤.

٣. صقر، أحمد، قراءة نقدية تحليلية في مسرح نجيب سرور، ١٨: ١٦.

ومسرحيّة «المأجور سنة ١٩٦٦»، مسرحيّة «الليلة نضحك سنة ١٩٦٦»، ومسرحيّة «ليلة مصرع جيفارا العظيم سنة ١٩٦٩»، ومن خلالهم يحاول رومان مواجهة الواقع الاجتماعي والسياسي في الستينات من القرن الماضي بموقف حادٍّ تمثّل في التمرّد والاحتجاج والرفض لكل الممارسات الرامية إلى مصادرة الحرّيّة بكل مستوياتها، وممارسة كل أشكال القهر ضدّ الإنسان[١].

من جهة أخرى لا ننسى مسرح محمود دياب (١٩٣٢-١٩٨٣م) والذي بدأ بمسرحيّة «المعجزة سنة ١٩٦٢»، ومسرحيّة «البيت القديم سنة ١٩٦٤»، ومسرحيّة «الزوبعة سنة ١٩٦٦»، ومسرحيّة «الغريب سنة ١٩٦٧» ومسرحيّة «ليالي الحصاد ١٩٦٨»، ومسرحيّة «الهلافيت ١٩٦٩»، ومسرحيّة «رجل طيب في ثلاث حكايات ١٩٧٠»، ومسرحيّة «أرض لا تنبت الزهور ١٩٧٩»، وفي كل تلك المسرحيّات كان محمود دياب على وعي تامّ وكامل بمشكلات وقضايا الفلّاحين المهمّشين وما فيها من علاقات اجتماعيّة معقّدة تتمثّل في سيطرة من يملك على من لا يملك، حيث يمارَس عليه الظلم والقهر والاستبداد؛ ممّا ينتج عنه شعور الفرد بالاضطهاد والاغتراب والتهميش، فضلاً عن إحساسه بغياب الأمل في حياة كريمة يسودها العدل والحقّ والمساواة[٢].

كذلك لا ننسى دور مسرحيات عبد الرحمن الشرقاوي (١٩٢١-١٩٨٧م) والذي آمن منذ بداية حياته الأدبيّة في النصف الثاني من الأربعينيّات من القرن الماضي أنّ الكلمة هي سلاحه الوحيد البتّار والتي خاض بها معاركه التي تعبر في العلن دون اللجوء إلى نضال سري ينادي بالتقدميّة والماركسيّة، وبعدها اتّجه إلى المسرح الشعري فبدأ بمسرحيّة «مأساة جميلة ١٩٦٢»، ومسرحيّة «الفتى مهران ١٩٦٦» ومسرحيّة «وطني عكا ١٩٦٩»، والمسرحيات الثلاثة تتناول قضايا تمجيد نضال الشعب الجزائري ضدّ

١. عبود، مصطفى، تشريح القهر: قراءة في مسرح ميخائيل رومان، ص٣٢-٣٦.

٢. بخيت، أحمد السيد أحمد؛ فرنسيس، وجيه جرجس، توظيف الرمز في مسرح محمود دياب مسرحيّة الهلافيت نموذجًا دارسة تحليلية، ص٩٧٢-٩٧٣؛ وانظر أيضًا: قدري، نجية أحمد، الاغتراب في مسرح محمود دياب الزوبعة نموذجًا، ص١٢٣-١٢٥.

الاستعمار الفرنسي، وقضايا تمجيد ضدّ الاحتلال الصهيوني لفلسطين[١].

أمّا فيما يخص الدور الرائع التي قدّمها صلاح عبد الصبور (١٩٣١-١٩٨١م) في مسرحيّاته، والتي من أهمّها مسرحيّة «مسافر ليل - ١٩٦٩»، والتي تحوي كوميديا سوداء تعتمد على التراث، حيث حاول عبد الصبور أن يظهر من خلالها تفاعلات الأفراد مع السلطة بكل أشكالها السياسيّة والاجتماعيّة والدينيّة، محاولاً تسليط الضوء على احتدام الصراع بين الإنسان والمجتمع، الإنسان والسلطة واغتراب الإنسان عن واقعه، وهو هنا في نصّه المسرحي «ينفتح على عديد من الرؤى والخطابات المتباينة التي تعمّق دلالاته؛ إذ ينفتح عبد الصبور هنا على النصوص المقدّسة، والفلسفيّة والتاريخ والسياسة ليجلي مجموعة من الأنساق المضمرة وتفكيك بنيتها متجذّرًا في الواقع بمرجعيّاته المختلفة»[٢].

المبحث الثالث: دور السينما في مواجهة الاستعمار

يعدّ الفنّ -بشكل عامّ- وسيلة للتعبير عن فكرة أو قضيّة أو شعور معيّن...، وإنّ أهم ما يميّز السينما هي أنّها وُلدت كآلة فنية، وكاختراع طريف وكفرجة يأتي الناس لمشاهدتها بعيون واسعة تملؤها الدهشة ـ تطوّرت فيما بعد لتصبح «صناعة ثقيلة»، تستوعب جميع الفنون، وتبتلع ما ابتدعه الإنسان، وما اكتشفه من أدوات في ميادين الفكر والأدب والعلم والفنّ والمعرفة، فكانت مجمع الموروث والراهن، وأداة المستقبل في التعبير بلغة جديدة عن الصورة الجماليّة. وهنا نعني أنّ الصورة هي الخيال، فهي نقل وتصوير للواقع، ولكن لا تعني بأيّ حال من الأحوال نسخ الواقع، حيث تؤثّر السينما في المشاهدين، ويمكن القول إن النزعة التصويريّة التي تقدّمها السينما معياريّة؛ لأنها تقود الناس إلى أن يعلّقوا قيمةً سامية على اللقطات السينمائية التي تشبه الناس في الحياة[٣].

وبذلك تلعب السينما دورًا كبيرًا في التأثير على الشعوب، فمن خلال فيلم واحد

---

١. يونس، أحمد قتيبة، الصراع في مسرحيات عبد الرحمن الشرقاوي، ص١١-١٥.

٢. حسانين، سهير، الأنساق الثقافيّة في مسرح صلاح عبد الصبور «بعد أن يموت الملك، ومأساة الحلاج» نموذجًا.

٣. وحيد، مريم، دور السينما في تشكيل الرأي العام العالمي: دراسة حول صورة العربي في السينما الغربية، ص٣٧٧.

يستطيع الفنان أن يؤثّر على قطاع كبير من المشاهدين، هنا تتجلّى أهميّة الفيلم السينمائي، بل تفوق أهميّته الكثير من الفنون البصريّة الأخرى، بسبب العدد الكبير لجمهور الفيلم[١].

ولذلك فإنّ نشر الوعى السينمائي والثقافة السينمائيّة بين عامّة المثقّفين في منتهى الأهميّة؛ لأنّ أولئك هم الذين يمثّلون جانبًا حيويًّا من تيّار الرأي العام الذي يؤثّر بدوره في اتجاهات السينما وموضوعاتها والأسلوب الذي تتناول به حياتنا[٢].

وهذا الأمر الذي جعل الفيلسوف الفرنسي موريس ميرلوبونتي (**Maurice Merleau-Ponty**) (١٩٠٨-١٩٦١ م) يقول إنّ الفيلم يمكن فهمه بسهولة ويسر؛ ولهذا يكون شديد التأثير، فلا يتطلّب الفيلم أن نفكّر فيه كثيرًا فنفهم الفيلم السينمائي بصورة مباشرة، وذلك لأنّ أحداث الفيلم السينمائي تكون شديدة القرب من مواقف الحياة العادية للأفراد[٣].

كل هذه الصفات جعلت السينما محطّ أنظار الساسة، الأمر الذي جعل قائد الثورة البلشفيّة «فلاديمير لينين» يدرك مدى أهميّة السينما كأداة أيديولوجيّة للتأثير على الجماهير؛ بل ورأى أنّ من بين كلّ الفنون أنّ السينما هي الأكثر أهميّة للقادة السياسيّين، وقد اتّفق مع رؤيته هذه العديد من الساسة والمنظّرين السياسيّين والمفكّرين السينمائيّين؛ في النظر للفيلم بوصفه أداة سياسيّة وخطاب اجتماعي وسياسي يمكن من خلاله النظام السياسي أن ينشر أفكاره ويسيطر على الجماهير، ويشجّع الأفراد على التفكير في أبعاد فكرية جديدة[٤].

كما عبرّ الفيلم أحيانًا عن رؤى صنّاع الفيلم المبدعين الذين رفضوا أن يعبرّوا عن

---

1. Kiernan، Maureen: Cultural Hegemony and National Film Language: Youssef Chahine, Journal of Comparative Poetics, No. 15, Arab Cinematics: Toward the New and the Alternative & lrm; 1995, P.130- 152, P.134- 136.

٢. مرابطي، صليحة؛ دحمون، كاهنة، تمثيل الفعل الثوري في السينما، ص٤١-٤٢.

٣. وحيد، مريم، دور السينما في تشكيل الرأي العام العالمي، ص٣٧٨.

٤. دور السينما في تشكيل الرأي العام العالمي، م. س، ص٣٦٩.

الأفكار السياسيّة للتيّار الرئيسي أو أن يسيروا مع التيّار، فهجروا المطروق ليتأمّلوا الواقع ويأتون بالجديد ويتنبّأون بالأحداث السياسيّة التي وقعت بالفعل أو ينبّهوا بالمخاطر التي قد تواجه الدولة والمجتمع. كان ذلك نتيجة لإدراك صناع الفيلم المبدعين للمشكلات المجتمعيّة السياسيّة الحقيقيّة، وأرادوا بذلك نقد الواقع بحثًا عن الأفضل والأحسن انطلاقًا من القيم الجماليّة التي سعوا إليها[١].

بيد أن دعاة المركزيّة الغربيّة لجأوا من خلال السينما إلى طمس الهويّة العربيّة، فجاءت صورة العرب في السينما الغربية مخزية للغاية؛ ففي أفلام المخرج الأميركي سيسيل دي ميل **(Cecil De Mille)** على سبيل المثال، تمّ تصوير الشخصيّات العربيّة والإسلاميّة، سواء من خلال أحداث معاصرة، أو تاريخيّة مثل: «العربي ١٩١٥»، و«الأسير ١٩١٨»، و«الصليبيون ١٩٣٥» من خلال رؤية عنصريّة غير حقيقيّة للشخصيّة العربيّة.

علاوة على أنّ كلّ فيلم يقدّم على الساحة العالمية ويشتبك مع قضايا مهمّة بدت في بساطتها تحمل مغزى سياسيًّا لتوجيه الرأي العام. فالولايات المتّحدة تخوض حربًا عسكريّة ضدّ دول عربيّة وإسلاميّة مثل العراق وأفغانستان وتقدّم أفلامًا تحذّر الرأي العام الأميركي، فكأنها تقول للأمريكيّين: هؤلاء يستحقّون القتل. فيما رأى بعضٌ أنّ «هذه الصورة السلبية للعربي طبيعيّة في السينما الأمريكية؛ وذلك لطبيعة الإنتاج السينمائي في هوليوود. والأحرى للعرب أن ينتجوا أفلامهم التي تعبّر عن الصورة الحقيقية للعربي»[٢].

وفيما يخصّ تصوير صورة العربي كإرهابي في السينما العالمية قدَّمت العديد من الأفلام السينمائيّة العالميّة العربي في صورة الشرير **(Villain)** فبدت صورة العربي بأنّه شرير وإرهابي متوارثة على الشاشة الفضيّة[٣]؛ كما في فيلم الحصار الذي عرض قبل ثالث سنوات من تفجيرات نيويورك وواشنطن في الحادي عشر من سبتمبر ٢٠٠١م، والذي

---

١. دور السينما في تشكيل الرأي العام العالمي، م. س، ص٣٧١.

2. Michalek, Laurence: The Arab in American Cinema: A Century of Otherness, Cinéaste, Vol. 17, No. 1 1989, P.13- 14.

3. Ibid, P.15- 19.

كان بمثابة دعوة للإدارة الأميركيّة للقيام باعتقال العرب والمسلمين الأميركيّين[١].

كذلك لا ننسي الصورة القميئة للمرأة العربيّة في السينما العالميّة، حيث يذكر المحلّلون أنّه دومًا ما تمّ تصوير المرأة العربيّة في الأفلام الغربيّة بمظهر المرأة الضعيفة الخاضعة المستكينة المحجّبة المغلوب على أمرها. فلم يتمّ تجسيد نموذج المرأة العربيّة القائدة أو القويّة أو الناجحة في عملها. دومًا ما يتمّ تصويرها كجارية، فيتمّ الإشارة إلى النساء كجوارٍ أو أنّهن وراء حجاب[٢].

ففي فيلم « علاء الدين» نجد الأميرة ياسمين في انتظار فارس الأحلام، ونجد أنّ كثيراً من الأفلام الغربية صوّرت قصص ألف ليلة وليلة لتجسيد المرأة في مظهر ضعيف، فكثيراً ما تم تصوير النساء العربيات، كخاضعات أو كمقهورات أو راقصات[٣].

من أبرز الأفلام التي قامت بتصوير المرأة العربيّة في الأفلام الغربية في بدايات السينما العالمية أفلام فاطمة (١٨٩٧)، ورقصة فاطمة (١٩٠٧)، هنا تمّ تصوير المرأة العربيّة كشيء أو سلعة فقط. وفي فيلم «حول العالم في ثمانين يومًا» ٢٠٠٤، يبرز الفيلم الشيخ العربي يتزوّج من مئة امرأة ويتمّ تشييئها كأنها سلعة فقط[٤].

وهناك تأثيرات كبيرة للاستشراق على فيلم «الشيخ» لرودلف فالنتينو عام ١٩٢١. تمّ تصوير النساء بأنهم دومًا محجّبات، وبلا أيّ صوت أو رأي. ومن الأفلام الأخرى أحد الأفلام الذي صوّر العربي في صورة الثريّ والذي يُحاط بالنساء دومًا، ظهر ذلك في فيلم مغامرات أنديانا جونز **(Indiana Jones Adventures)** وجوهرة النيل **(the Nile of Jewel The)** وأكاذيب صادقة **(Lies True)** ووالد العروسة **(Father of the Bride)**[٥].

---

١. دور السينما في تشكيل الرأي العام العالمي، م. س، ص٣٩٣.

2. Haider, Nishat: Representations of Veiling in Bollywood Cinema, Veil Obsessed: Representations in Literature, Art, and Media, Syracuse University Press 2024, P.55- 57.

٣. دور السينما في تشكيل الرأي العام العالمي، م. س، ص٣٩٤.

٤. م. ن.

٥. م. ن، ص٣٩٥.

ممّا سبق يتّضح لنا مدى الدور الذي تقوم به السينما بالتأثير بصورة كبيرة على القيم والاتّجاهات، وهنا كان لا بدّ للدول العربيّة بعد أن تحرّرت من براثن الاستعمار أن تلجأ إلى رفع راية النضال ضدّ كل هذه الافتراءات والمغالطات، وذلك من خلال ضرورة الرقابة على الأعمال الفنيّة؛ وخاصّة السينما التي أضحت تمثّل أداة أيديولوجيّة بامتياز.

وهنا رأينا السينما المصريّة في الحقبة الناصرية تتبنّى مشروعًا قوميًّا للسينما، فرأينا أوّل خطاب يصدر عقب ثورة يوليو في أغسطس ١٩٥٢ من قبل اللواء «محمّد نجيب» للسينمائيّين، والذي حمل عنوان: «الفن الذي نريد»، وبعد أقل من شهر على بيان آخر ألقاه جمال عبد الناصر من مبنى الإذاعة والتلفزيون يعلن فيه سقوط الملكية وقيام النظام الجمهوري.

وهنا أدرك «جمال عبد الناصر» أهميّة السينما كأداة من أدوات القوة الناعمة، وأيقن من فعاليتها كأداة أيديولوجية تساعد في توطيد أركان النظام السياسي والحفاظ على التضامن الشعبي والهويّة الواحدة للشعب المصري. وقد آمن المسؤولون منذ الأيام الأولى لقيام ثورة يوليو ١٩٥٢ بضرورة اتّباع أسلوب التوجيه والتخطيط، وقامت الدولة في سبيل ذلك بإنشاء الهيئات المتخصّصة في شؤون السينما[١].

وكانت السياسة الثقافيّة لتلك الهيئة في بداية عهدها أقرب إلى السياسات الأوروبيّة، خاصّة الفرنسيّة منها، ويرجح بعض النقّاد سبب تأثر نظام عبد الناصر في بداية عهده بالسياسات الثقافيّة الأوروبيّة خاصّة الفرنسيّة منها إلى «يحيى حقّي»، أوّل رئيس لمصلحة الفنون، وإلى وزير الثقافة آنذاك «ثروت عكاشة»[٢].

إلّا أنّ هناك تغييراً جذريًّا طرأ على سياسات نظام عبد الناصر بعد ذلك إلى وزير الثقافة والإرشاد القومي «عبد القادر حاتم» الذي كان يؤمن بتوجيه كل وسائل التعبير في خدمة الدعاية السياسيّة المناهضة للاستعمار؛ حيث وظُفت أفلام السير والشخصيات

١. دور السينما في تشكيل الرأي العام العالمي، م. س، ص٣٧٩-٣٨٠.

٢. أمين، إسلام، أثر السينما في نسج الهويات وتأطيرها: السينما المصريّة نموذجًا، ص١٤٣.

التاريخية المناهضة للاستعمار لخلق سردية تاريخية للدولة المصريّة في عهد عبد الناصر، فتمّ إنتاج أفلام في تلك الحقبة عن «مصطفى كامل ١٩٦٢»، و«سيد درويش ١٩٦٦»، إخراج أحمد بدر خان[١].

وما إن وضعت حرب السويس أوزارها عام ١٩٥٦م حتى عملت الهيئات المتخصّصة في شؤون السينما صناع الأفلام على تقديم أعمال فنية تلامس المأثور الشعبي يقدّمها أبطال من أبناء الفلّاحين، فاستلهمت الأفلام المواويل الشعبيّة تارة، مثل فيلم «حسن ونعيمة» للمخرج هنري بركات ١٩٥٩م، وعمدت تارة أخرى للأبطال الشعبيّين لخلق سردية مناهضة للاستعمار الغربي، مثلما جاء في فيلم «أدهم الشرقاوي»، إخراج حسام الدين مصطفى ١٩٦٤، ويحكي الفيلم حكاية فلاح مصري يتحوّل لزعيم شعبي مناضل ضدّ الاستعمار البريطاني، وباشوات الإقطاع، أو على هيئة المساهمة في دعم إنتاج فيلم الناصر صلاح الدين ١٩٦٣ إنتاج آسيا وإخراج يوسف شاهين، والذي كان تجسيدًا لذروة التماهي ما بين «الناصر صلاح الدين» و«عبد الناصر»، وما يتبعها من مقارنات حول حروب الفرنجة والعرب في القرون الوسطى حول القدس، من إسقاطات حول السويس وتوترات الصراع العربي الإسرائيلي آنذاك في الشرق الأوسط مطلع الستينات من القرن الماضي[٢].

لم تكتف المؤسّسة المصريّة العامّة للسينما بذلك، بل دعت إلى التوسع في إنتاج أفلام وطنيّة أخرى مقاومة للاستعمار بكافة أشكاله، مثل: فيلم «بورسعيد» ١٩٥٧، وفيلم «رد قلبي» لعز الدين ذو الفقار ١٩٥٧، وفيلم «الله معنا» ١٩٥٥، علاوة على الثلاثية الشهيرة للروائي الراحل «نجيب محفوظ»، «بين القصرين»، «قصر الشوق»، «السكرية»، الصادرة عامي (١٩٥٦-١٩٥٧م)، متناولاً من خلالها ثلاثة أجيال مختلفة، ومتوغّلاً داخل مآسٍ فكريّة واجتماعيّة وقضايا وطنيّة، وتعكس مأساة

١. أثر السينما في نسج الهويات وتأطيرها: السينما المصريّة نموذجًا، م. س، ص١٤٣.

٢. م. ن، ص١٤٤.

جيل قاوم الاستعمار، ومنه بزغت الإرهاصات الأولى ثورة يوليو ١٩٥٢ [١].

وعلى أثر حرب التحرير التي قادتها مصر ضد المحتلّ الإسرائيلي في السادس من أكتوبر لعام ١٩٧٣ وانتصرت فيها. وهذا النصر سيدفع السينما المصريّة بعد ذلك إلى إنتاج سيلٍ هائلٍ من الأفلام ضدّ المحتل الصهيوني، مثل فيلم: حكايات الغريب، حتى آخر العمر، وحائط البطولات، وبركان الغضب، وبئر الخيانة، والطريق إلى إيلات، وبدور، وإعدام ميت، وأبناء الصمت، وأبابيل، وأرض الأبطال، وأسد سيناء... إلخ [٢].

ولم تكتفِ السينما المصريّة بذلك، بل عمدت إلى تشكيل هويّة سينما البلدان القريبة والتفاعل معها عمليًّا، فعلى سبيل المثال، هناك مجموعة من أهم الأفلام العراقيّة، أخرجها مخرجون مصريون، أفلامهم من إخراج فؤاد التهامي ١٩٧٧، وتوفيق صالح ١٩٨٠، وغيرها...، حيث نلاحظ هنا غلبة الاتجاه القومي العروبي المناهض للمركزية الغربيّة [٣].

وكان للتجربة السينمائيّة اللبنانيّة نصيب من المساهمات المصريّة. ففي الستينات من القرن الماضي انتقل نحو عشرة مخرجين مصريّين إلى بيروت، وتمّ إنتاج مئة فيلم من بينها أربع وخمسون فيلمًا باللهجة المصريّة، وبفضل انتشارها استطاعت شرائح كبيرة من المجتمعات العربيّة متابعة خطابات عبد الناصر السياسيّة، الأمر الذي امتدّ تأثيره للسينما، حيث نجد مشهد خطاب تأميم قناة السويس والتفاف المواطنين العرب حول الراديو إنصاتًا له، حاضرًا ضمن أحداث الفيلم السوري «كفر قاسم» ١٩٧٤ لبرهان علوية، حيث تكرّرت مشاهد مشابهة في أفلام عراقيّة وسوريّة وفلسطينيّة تمّ إنتاجها في تلك الحقبة [٤].

كذلك لا ننسى سبيل مواجهة السينما الصهيونية التي تشنّ حربًا شرسة على العرب على مشارف تاريخهم، بدءًا من سلسلة الأشرطة السينمائية عن الحروب التاريخيّة بين العرب والإفرنجية، وانتهاء بالأشرطة التي تشوّه واقع المقاومة الفلسطينيّة للاحتلال،

١. النحاس، هاشم، الهويّة القومية في السينما المصريّة، دراسة استطلاعية مستقبلية، ص٧-٨.

٢. م. ن، ص٩-١٠.

٣. أثر السينما في نسج الهويات وتأطيرها: السينما المصريّة نموذجًا، م. س، ص١٤٤.

٤. م. ن، ص١٤٤.

نقول، أما في هذا السبيل، «فقد اتّخذت عدة خطوات ولكنها غير كافية، ومنها **إعلان جامعة الدولة العربيّة في مايو (آيار) ١٩٦٨م عن إعدادها مشروعًا لإنشاء هيئة عربيّة للإنتاج السينمائي تشترك فيه الدول الأعضاء في الجامعة، وكانت تلك أول خطوة جادة لمواجهة النشاط الصهيوني في السينما العالمية**»[١].

وهذا الأمر أفرز لنا سينما التنظيمات الفلسطينية؛ فجاء فيلم «مشاهد من الاحتلال في غزة» (١٩٧٣م) لتصوير واقع قطاع غزة، بعدما سقط في قبضة الاحتلال الصهيوني، وقد سبقه فيلم «العرقوب» الروائي (١٩٧٢م) لمصطفى أبو علي، الذي أخرج بعده فيلم «عدوان صهيوني» (١٩٧٣م)، وأعقبه بفيلم «ليس لهم وجود» (١٩٧٤م)، ثم «فلسطين في العين» (١٩٧٧م)، وترافق معه المخرج سمير نمر بإخراج عدة أفلام، أبرزها «الإرهاب الصهيوني»، و«ليلة فلسطينية» (١٩٧٣م)، و«كفر شويا» (١٩٧٥م)، و«الحرب في لبنان» (١٩٧٧م)[٢].

وفي الختام، أدعو لبناء صناعة سينمائيّة جديدة، ينبغي من خلالها تأهيل جيل جديد من نقّاد السينما الذين يجيدون اكتشاف الدلالات، وفهم الرسائل وتوعية الجمهور، كما يجب تأهيل جيل جديد من المؤلّفين وكتّاب السيناريو العرب والأفارقة الذين يستطيعون التعبير عن كفاح شعوبهم ورواية قصص نضالها، ومقاومة الاستعمار الثقافي، والتحرّر من الشروط السينمائيّة التي فرضتها هوليود على العالم.

المبحث الرابع: دور الأناشيد الوطنيّة في مقاومة الاستعمار

تعدّ الأناشيد الثوريّة والأغاني الوطنيّة، من أهمّ العطاءات الإنسانيّة، التي كانت وما زالت تواكب حياة الشعوب وثوراتها، لاستنهاضها، وتحريضها في مسيرتها الثورية للتغيير، فكان النشيد الوطني واحدًا من الرموز التي حاولت الدول العربيّة الوليدة استثمارها، في سبيل تعزيز ارتباط المواطنين بدولهم التي كانت بحاجة ماسّة إلى تلك الرموز، بغية صهر

١. دور السينما والمسرح في تعبئة الوعي القومي، م. س، ص١٠٨-١٠٩.

٢. عطية، د. مصطفى، السينما الفلسطينية... أكاذيب الصهيونية وحقائق التاريخ وأزمات الواقع، ص٧-١١.

الفئات والشرائح والطوائف في إطار واحد، ولا سيّما في ظلّ غياب أي تعريف نهائي للهويّة الوطنيّة[١].

ولذلك عندما أغار الاستعمار على مصرنا الحبيبة، التصقت الأناشيد الوطنيّة العربيّة بأحداث المقاومة العربيّة، فكانت منبثقة عنها ومزامنة لها، وأصبحت وثيقة تاريخيّة انطبعت بالحيويّة المتجسّدة في وظيفتها التحريضيّة الداعية إلى استنهاض الهمم وشحذ العزائم لمواجهة المستعمر ومقاومته لاستعادة الحرّيّة واسترجاع الكرامة الوطنيّة.

ومن الأغاني الوطنيّة التي ساهمت في حركة التحرير ودخلت التاريخ كأغنية وطنيّة في تلك الحقبة كانت «دور عشنا وشفنا»، الذي لحّنه وغنّاه زعيم مدرسة التلحين المصريّة في القرن التاسع عشر «محمّد عثمان» (١٨٥٥-١٩٠٠م)، ويعرض فيه تعسّف الحكم الأجنبي في مصر في تلك الحقبة. ويقول الدور في مطلعه[٢]:

عشنا وشفنا سنين ومن عاش يشوف العجب
شربنا الضنا والأنين جعلناه لروحنا طرب
غيرنا تملّك وصال واحنا نصيبنا الخيال
كده العدل يا منصفين

بيد أن الموسيقى الوطنيّة لم تبدأ تظهر بقوالب جديدة كالمارش والأغنية الوطنيّة الحماسية إلّا مع الشيخ سيد درويش، فظهرت معه مجموعة كبيرة من الأغنيات على إيقاع المارش: إحنا الجنود -أحسن جيوش في الأمم جيوشنا- الجيش رجع من الحرب بالنصر المبين، وغيرها الكثير توزّعت كلّها على مسرحياته الغنائية الثلاثين. وجاءت هذه الفورة من الأناشيد للتعبير عن ثورة الزعيم «سعد زغلول» (١٩١٩) التي أُجهضت بسرعة وانتهى معها عهد الأغنية النضالية برحيل «سيد درويش»[٣] عن عالمنا في العاشر من

١. الطعان، سليمان، النشيد الوطني النشأة، الرمزية، الوظيفة «نماذج من الأناشيد الوطنيّة العربيّة»، ص٢٩٥.

٢. سحاب، سليم، أناشيد وأغان واكبت التاريخ، ص١٤٦.

٣. م. ن، ص١٤٦

سبتمبر ١٩٢٣، عن عمر ٣١ عامًا، تاركًا خلفه إرثًا موسيقيًّا وغنائيًّا كبيرًا، يشمل عشرات الأغاني والموشّحات والمسرحيات الغنائية.

وتجدر الإشارة هنا إلى أغنيتين وطنيتين تحوّلتا إلى أناشيد، وهما «قوم يا مصري بلادي بلادي»، وتمتاز هاتان الأغنيتان النشيدان في بدايتهما بالبعد الرابع صعودًا على السلّم الموسيقي الذي يحتوي على عنصر الاستنهاض والتحريض والانطلاق، هذا البعد الذي رأيناه في أشهر الأناشيد التاريخية: نشيد المارسيلياز ونشيد الأممية، وهذا إن دلّ على شيء، فيدلّ أوّلاً على اطّلاع «سيد درويش» على الموسيقى الغربية حتى الأناشيد منها، وثانيًا على تفهّمه العميق لهذا البعد الرباعي المستعمل في بداية الأغنيتين كعنصر تحريض واستنهاض[١].

ويرى المؤرّخون وأساتذة التاريخ أن سيّد درويش لم يكن مجرّد مشارك بأعماله الفنية، بل كان مشاركًا فعليًّا في الثورة، كان يخرج ويتصدّر المشهد في المظاهرات، وسيِّد درويش كان ثائرًا حقيقيًّا، فقد غيّر مفهوم الغناء وتطرّق لموضوعات لم يجرؤ أحد على تناولها، مثل الأغاني التي عدّدت مشكلات الطوائف العمّاليّة التي اختلط بها في بداية حياته عندما كان يشتغل بأعمال بسيطة، ومن الأمور التي ربما لا يعلمها كثيرون عن الفنان الراحل أنه كان ناقدًا موسيقيًّا محترفًا في المجلّات التي كانت تصدر في ذلك الوقت، وكان يوقّع مقالاته باسم (خادم الموسيقى)[٢]، وكان لـ«درويش» العديد من الأمنيات التي لم تتحقّق، فكان يتمنّى دائمًا أن يضع موسيقى أوبرا عالميّة تخلّد حياة الزعيم أحمد عرابي، لكنه توفيّ قبل أن تتحقّق أمنياته[٣].

بعد سيِّد درويش همد صوت الأناشيد القومية بسبب التعتيم الذي فرضه الاستعمار والحكم الملكي في مصر على كل أعماله بسبب تأييده لثورة سعد زغلول، وبعد وفاة سيد

---

١. أناشيد وأغان واكبت التاريخ، م. س، ص١٤٦

2. Swedenburg, Ted: Egypt's Music of Protest: From Sayyid Darwish to DJ Haha, Middle East Report, No. 265, Egypt: The Uprising Two Years on Winter 2012, P.39 -43.

٣. لويس، إدوارد، سيد درويش والموسيقى العربيّة الجديدة، ص١٢٤-١٢٥.

درويش تظهر في لبنان الشقيقة أناشيد قومية وطنيّة وإن لم تكن ثورية، على يد الأخوين «فليفل» (محمّد فليفل وأخوه أحمد فليفل تمكّنا عام ١٩٢٣م من تأسيس فرقة شبيهة بالفرق الموسيقيّة العسكريّة التركيّة، وهما ضابطان في الجيش اللبناني)؛ ومن أناشيد الإخوة فليل التي اشتهرت جدًّا وانتشرت وما زالت بشكل واسع في المشرق العربي (بلاد الشام): مواطني - نحن الشباب لنا الغد - بلاد العرب أوطاني - وحماة الديار، الذي تحوّل إلى النشيد الرسمي لسوريا[١].

ويبقى صوت النشيد الوطني خافتًا في فترة الأربعينات بالرغم من الحادث الجلل الذي زلزل المنطقة العربيّة، وأقصد ضياع فلسطين سنة ١٩٤٨م، ونذكر من الأغنيات القوميّة التي ظهرت في المشرق وكان يغنّيها المجاهدون الفلسطينيون إبان حرب تقسيم فلسطين أغنيتين من ألحان الملحّن السوري المشهور «عبد الغني الشيخ».

وهاتان الأغنيتان هما: مرحي مرحي التي تقول[٢]:

مـــــرحـــــي مـــرحـــي قتـــــــلي وجـــــرحي
مـــرحـــي مـــرحـــي بـــالمـــلايـــين قتـــلي وجرحـــي لفلســـطين

وأغنية يا فلسطين جينالك والتي تقول[٣]:

يـــا فـــلـــســـطـــين جـــيـــنـــالـــك جينـــا وينـــــالك جينـــــالك
كـــلـــنـــا رجـــالـــــك جـــيـــنـــالـــك تنشـــيل حمـــــالك جينالـــــك

أمّا في مصر فإن أقوى الأناشيد التي عبرّت عن هذه النكبة كانت قصيدة فلسطين (علي محمود طه - محمّد عبد الوهاب - ١٩٤٨)، وقد أصبحت من كلاسيكيّات الأناشيد الوطنيّة الفلسطينيّة، وهي ذات طابع رثائي، وخالية من الحماس ومليئة بالحزن على ما حصل، وكأنّ الملحّن يندب ويرثي فلسطين الضائعة[٤].

---

١. أناشيد وأغان واكبت التاريخ، م. س، ص١٤٧.

٢. م. ن، ص١٤٧.

٣. مغيث، د. كمال، الغناء وعبقرية الثقافة المصريّة، ص٤٥-٤٧.

٤. أناشيد وأغان واكبت التاريخ، م. س، ص١٤٧.

وتنطلق الأناشيد العظيمة إبان حرب السويس وأشهرها: (دع سمائي) لعلي إسماعيل - (حاضر لآخر نقطة بدمي) ألحان المهندس يوسف شوقي غنّتهما فايدة كامل، مدفع الأغاني القومية. وأنوّه هنا بنشيدين من أهم الأناشيد القومية: (الله أكبر) ألحان محمود الشريف ونشيد (أنا النيل مقبرة للغزاة) محمود حسن إسماعيل - رياض السنباطي - نجاح سلام. وتلمع بين أغاني المعركة أغنية محمّد الموجي ونجاح سلام: يا أغلى اسم في الموجود، التي تحوّلت إلى النشيد غير الرسمي لمصر[١].

ولا بدّ من ذكر الوجود اللبناني في المعركة بنشيد: من بيت لبيت، لحّنه وغنّاه عفيف رضوان الذي حصل على الجائزة الثانية بعد «الله أكبر» في مسابقة أناشيد المعركة[٢].

ولكن بعد نصر حرب أكتوبر ١٩٧٣ وإبرام اتفاقيات كامب ديفيد للسلام بين مصر وإسرائيل، بدا أنّ النشيد لم يعد منسجمًا في مفرداته الحادّة مع مرحلة أخرى، انتقلت إليها مصر للأسف، بعدما خاضت أربعة حروب كبرى في تاريخها، مرحلة تهدف لتدارك تأخّرها التنموي، ولإنعاش اقتصادها بنظام ليبرالي جديد، لم يألفه الشعب ولم يتم التحكّم بعد في آليّاته، ومع اضطرابات فترة اقتصاديّة انتقاليّة صعبة تضاربت فيها المفاهيم، واهتزّ على وقعها سلّم القيم، فأصبح لزامًا تحريك الشعور الوطني بأسلوب عاطفي هادئ غير متشنّج، يغازل الوطن ويهيم في حبه بروح وطنيّة متأججة[٣].

---

١. أناشيد وأغان واكبت التاريخ، م. س، ص١٤٩.

٢. م. ن، ص١٤٩.

٣. بغورة، صبحة، دلالات وخصوصيات في الأناشيد الوطنيّة: عندما يغني العرب لبلادهم فخرًا واعتزازًا، ص٣٩-٤٠.

المبحث الخامس: دور الفنّ التشكيلي في مقاومة الاستعمار

إنّ الفنّ التشكيلي ليس مجرّد لوحة تنظر إليها، أو تمثال نراه ليعطينا ذلك المذاق الحسّي الذي من طبيعته أن ينصرف عاجلاً، أو يغيب عن خاطرنا آجلاً، كما أنه ليس بالضرورة أن يكون الفنّ صورة تنقل لنا تجربة تعبيريّة، أو نفسيّة، أو واقعيّة، أو تلقائيّة، تحرّكت في نفس الفنان وأراد أن يطرحها أمام المتذوّق ليثير فيه ذات المشاعر التي جاشت في نفسه[١].

ولذلك وُلدت فكرة الفنّ التشكيلي كي يعبرّ الإنسان الفنان من خلالها عمّا يشعر به من قيم جمالية يسعى إلى التعبير عنها من خلال تداخل الخطوط والألوان التي تشكّل لديه لوحة مكتملة مستوفية لفنّيّتها، ومعبرّة عن الفكرة التي أراد الفنان أن يقولها بصيغة فنّية، كما استطاعت اللوحة أن تحقّق حضورًا متميّزًا لدى متذوّقي ومفتتني الفنون عامّة[٢].

من جهة أخرى شهد الفنّ التشكيلي موجة من التغيرات والتطوّرات؛ لأنّه يتعلّق بقضايا فكريّة تصبّ في الظواهر الاجتماعيّة والثقافيّة التي تلامس الواقع، فكان لهذا تأثير كبير على تاريخ الفنّ ومعالمه، حيث برزت اتجاهات وحركات تشكيليّة جديدة ومتنوّعة تميّزت بالخروج عن المعتاد من أساليب فنية أو ما يُعرف بالفنّ الحديث والمعاصر الذي حوّل الممارسة الفنية إلى ممارسة حرّة في التعبير بشتّى أنواعه؛ أي الجمع المتكامل بين اللّغة، والحس، والصوت، والصورة، والشكل، وكذا اللون، وكل ذلك تغلغل في كل تفاصيل مختلف الفنون[٣].

لقد دفع هذا التطوّر بالفنّانين العرب إلى خلق وإنتاج طرق وأساليب خاصّة، بحثًا عن التحرّر من القيود اللامتناهية ذات المرجعيّة الغربيّة الفكريّة، خاصّة الذي عمل على سلب في ظلّ الاحتلال الغربي، والذي عمل على سلب كل حقوق الشعوب العربيّة المحتلة

---

١. سليم، نبيل، الفن التشكيلي: دروس وآفاق، ص١١٢.

٢. يوسف، عبد الباقي، عبقرية الفن التشكيلي، ص١٩٢.

٣. عاشور، نعيمة، الرمز والهويّة في الفن التشكيلي الجزائري المعاصر «محمّد خذة» أنموذجًا، ص١٢.

وطمس انتمائها وهويتها، ليترك وراءه مجتمعًا يعيش في الجهل والفقر والحرمان ويعاني من فراغ ثقافي عميق[١].

وكان الفنان العربي فردًا من المجتمع العربي ناضل بأسلوبه الخاص كغيره من الأفراد المثقّفين؛ أمثال الشعراء والكتّاب من أجل إحياء التراث والموروثات الشعبية المسلوبة وترسيخ الهويّة الوطنيّة الثقافي[٢].

انتهج الفنان العربي بعد الاستقلال أساليب جديدة عدة في التعبير عن الواقع الذي يعيشه برسومات واقعية تشخيصيّة، وأخرى تجريديّة، وثالثة تربط جذور الثقافة العربيّة الإسلاميّة بمعالم فنيّة جديدة، من خلال الأشكال والزخارف التي جُرّدت من الحياة، وأصبحت عبارة عن مساحات لونيّة يمتزج فيها الحرف العربي برمزه المستمدّ من الثقافات المتعدّدة، فاجتمعت بذلك أجزاء الموروثات الشعبيّة، واتّضحت معالم الهويّة الوطنيّة وخصوصيّة الفنّ العربي؛ وهو ما نجده في أعمال مجموعة من الفنانين العرب، حيث قدّموا عطاءً فنيًّا، وجعلوا منه شيئًا جديدًا في حياة الشعب العربي[٣].

لقد تغلغل الفنّ التشكيلي في أوساط الشعب العربي، فكان يمثّل المضمون القومي، وصور المقاومة والنضال المدخل الكبير الذي ولجه الفنّانون، وأتاح التحاور مع اللّغة التشكيليّة كإحدى الأدوات المعبرّة عن إرادته، وأصبحنا نألف وجود اللوحة خارج إطارها المتخفّي، وهو الآن فنّ الجماهير العربيّة المقاومة للاستعمار، سواء على أعمدة القرى أو سطوح الخيام، وذلك كي تتواجد مستنسخات اللوحات الفنيّة المعبرة عن المقاومة، حيث تتعايش مع الأطفال والنساء والشيوخ في المخيّمات، تذكي في مشاعرهم صور المعاناة التي يحيونها فيترسّخ الصمود والمقاومة أكثر وأكثر وكان لها فعل السحر[٤].

كما استُخدم فن المقاومة التشكيلي للتخاطب مع الشعوب الأخرى لتوضيح الحقيقة للفكر الأجنبي الذي حاصرته الدعاية الصهيونية، وبرزت ظاهرة معارض المقاومة

---

١. عاشور، نعيمة، الرمز والهويّة في الفن التشكيلي الجزائري المعاصر «محمّد خذة» أنموذجًا، ص١٢.

٢. م. ن، ص١٢.

٣. م. ن، ص١٢.

٤. قشلان، ممدوح، المقاومة والفن التشكيلي، ص١٠٤.

المتجوّلة، سلاحًا إعلاميًّا ناجحًا خلال القرن العشرين في مختلف دول العالم تخاطب الشعوب مباشرة دون حاجة إلى ترجمة، ولقد ثبت من خلال المعارض هذه والنشاطات الفكرية المختلفة، أنّ الفنّ التشكيلي بمكن أن يكون إحدى الوسائل القادرة على تغيير المواقف لدى الآخرين باطّلاعهم على الحقيقة من خلاله، مما نقل الكثيرين إلى القناعة بعدالة القضيّة العربيّة والوقوف بجانبها بل والدفاع عنها[١].

وهنا نقدّم بعض الأمثلة من خلال قيام ثورة يوليو المصريّة ١٩٥٢م والتي تغيّر من خلالها الشكل الاجتماعي في مصر، واختلفت النظم السياسيّة والاقتصاديّة والاتّجاهات الفكريّة والثقافيّة، وتعرّضت مصر في هذه الفترة للعديد من الأحداث إلى جانب الحروب التي خاضتها في مواجهة العدوان، وقد واكب هذه الأحداث العديد من الأعمال الفنيّة التشيكليّة، ومن الأمثلة على سبيل المثال لا الحصر:

١- الفنان محمّد صبري ولوحته «معركة بورسعيد»: وهي لوحة زيتية كبيرة ١٨٥٢٤٠ x سم من مقتنيات متحف الفنّ الحديث.

شكل (١)

هذه اللوحة بحقّ تُعدّ من أروع ما صوّر عن المعركة - من حيث التكوين والتعبيرات والانفعالات الصارخة من أفراد المقاومة الشعبية بألوان نارية في جوّ صاخب... غاضب... وكأن الإنسان في معركة حقيقيّة ضارية على لوحة متكاملة، فهي تمثّل المقاومة الشعبيّة إبان العدوان الثلاثي على مصر عام ١٩٥٦م واللوحة بتكوينها وتعبيرها... صدى لهذه

١. المقاومة والفن التشكيلي، م. س، ص١٠٤.

المقاومة الباسلة التي تصدّى فيها الشعب للعدوان... وقد تمكّن الفنّان أداءً وحسًّا وتعبيراً من خلال تصوير الوجوه وصرامتها والأطفال وعلامات الرعب وهذه البؤرة المضيئة التي تمثّل قذف العدوان وعنفه... والإسقاط الجوي في كل مكان من أرض بورسعيد، حتى المساجد لم تنج من عدوانهم.. لكن الشعب المصري تصدّى بكل ما في يده لصدّ العدوان وبكل إيمانه ببلده وثورته يدافع عن مكاسبه وأرضه وقناته. إن لهيب الألوان الساخنة وتعبيرات وجوه المقاومة... كانت صدًى وتعبيراً نجح الفنان في تصويرها.

٢- لوحة عبور أكتوبر العظيم للفنان محمّد صيري، هي لوحة زيتيّة كبيرة ٢٢٠ سم في ١٣٥سم من مقتنيات متحف قصر عابدين، وتعبر اللوحة عن موقعة النصر لقوّاتنا المسلحة وتمجيدًا لأبطالنا البواسل الذين حاربوا ملحمتها الخالدة... وذلك بألوان نارية صارخة...

شكل (٢)

تؤكدّ شراسة المعركة في جو من لهيب القصف المتواصل من أسراب الطائرات التي سارعت بخوض المعركة في شجاعة نادرة... التي مهّدت السبيل لأسطول المدافع والدبابات... وتحرّك الجنود في عبور المياه بالزوارق واقتحام الساتر الترابي الذي صار كتلة من النيران... وهدير الأصوات ينطلق من الحناجر مدويًا إلى عنان السماء... الله أكبر... الله أكبر... ولا شكّ أنّ أهمّ أحداث الوطن في عصرنا الحديث هو انتصار أكتوبر لأنّه لم يكن مجرّد انتصار عسكري في حرب... إنّما هو استنهاض أمّة كي تستردّ كرامتها... إنّها لوحة رائعة تروى بدقة للأجيال القادمة... بطولات خارقة.

٣- لوحة ملحمة السدّ العالي للفنان عبد الهادي الجزار، وعنوانها إنسان السدّ:

لوحة «إنسان السدّ» شكل (٣) والذي عبّر عنها في هيئة بورتريه لشخص يحمل معاني العزيمة والإصرار والتحدّي، وهو يمثّل الإنسان المصريّ بشموخه وكبريائه ويصوّر الفنّان بناء السد العالي والآلات والمعدات تملأ المكان وتحيل الإنسان الموسوم العديد من الآلات والتي تشكّل هيكلة جسمه، والمنظور القوي هو أهم ما يميّز اللوحة، كما استخدم درجات البنّي والأخضر، فالبنيّ هو لون الطمي رمز الخير، وأما الأخضر فهو رمز النماء، واللوحة نال عنها وسام الجمهورية في العلوم والفنون من الطبقة الأولى عام ١٩٦٤م، فضلاً عن اقتناء الرئيس الراحل جمال عبد الناصر لها بمكتبه في مقر الاتحاد الاشتراكي.

وإذا انتقلنا إلى الجزائر نجد أنه مع دخول الاستعمار الفرنسي إلى الجزائر، حاول منذ اللحظة الأولى التي وطأت فيها قدماه أرض الجزائر طمس كل مقومات الحضارة الجزائرية، وفرض السيطرة الفكريّة الثقافيّة خصوصًا الفنيّة منها، وذلك بتأسيس مدارس فنيّة تحمل بنى أجنبيّة لتعليم أصول التصوير على أسلوب المدارس الغربية، في غياب تام للخصوصيّة العربيّة الجزائريّة[1].

وهنا برز الوعي التحرّري عند الفنان الجزائري، انطلاقًا من توظيف القلم والريشة كسلاح مقاومة للتخلّص من المستعمر، حيث أخذ الفنان الجزائري يبحث ويعبر ويثبت من خلال الفنّ التشكيلي انتمائه لهويّته الأصليّة؛ وبالفعل نالت أسماء الفنانين الجزائريّين بعد فترة قصيرة المراتب الأولى، وحاولت النهوض بالفن الجزائري الأصيل بشتّى أنواعه

1. Hafez، Sabry:Shifting Identities in Maghribi Cinema: The Algerian Paradigm, Journal of Comparative Poetics، No. 15, Arab Cinematics: Toward the New and the Alternative, 1995, P.39- 80, P.41- 44.

على يد كل من محمّد راسم، ومصطفى بن دباغ، وعمر راسم، ومحمّد تمام وغيرهم، حيث سطعت نجومهم في الفنّ بحلّة عربيّة زخرفيّة برسومات تصغيريّة فنيّة[١].

أما إذا انتقلنا إلى سوريا ولبنان، فنجد أنّ الفنان التشكيلي السوري واللبناني المعاصر قد واجه جملة من التحدّيات في مواجهة الاستعمار الفرنسي وفي إطار من التوجّه الوطني والقومي والإنساني النبيل، وجد الفنان التشكيلي السوري واللبناني نفسه أمام خيارات عديدة، لصون نفسه وهويّته وتراثه، من هجمة التذويب والتضييع العاتية التي يتعرّض لها، وبالتالي إثبات وجوده الحضاري الفاعل والمتفاعل، فيما يجري حوله، عبر اللّغة التعبيريّة العالميّة الراقية، المهمّة والمؤثّرة التي يشتغل عليها، والقادرة على السفر بالناس إلى كل أصقاع العالم، لمصافحة عيونهم، وملامسة أحاسيسهم، والتحاور مع أفكارهم وعقولهم، ذلك لأن الفنون التشكيلية كالموسيقى، لغة عالمية، لا تحتاج إلى ترجمة أو شرح أو وسيط، للوصول إلى المتلقّي، وفتح حوار معه، أيًّا كانت جنسيته، أو لغته، أو حتى ثقافته!![٢].

لقد وجد الفنان التشكيلي السوري واللبناني نفسه، أمام عدّة خيارات، لمنح الفن الذي يشتغل عليه، خصوصيّة الأرض التي جاء منها، والإرث الحضاري الكبير والمتلوّن الذي ينتمي إليه، وملامح العصر المتحوّل الذي يعيشه، مضمِّنًا إيّاه في الوقت نفسه رؤاه ومواقفه الذاتية، ممّا يجري حوله من أحداث، وساكبًا فيه ثقافته النظريّة والبصريّة التي كوّنها بالبحث والتجريب والدراسة والاطلاع. لهذا تنوّع بحث الفنان التشكيلي السوري واللبناني عن الصيغة الأمثل، للخروج بمنتج فنّي حاضن لهذه الهواجس والتطلّعات، مصاغ بلغة تشكيليّة حديثة، متلوّنة الاتّجاهات والأساليب[٣].

---

١. مردوخ، إبراهيم، الحركة التشكيليّة المعاصرة بالجزائر، ص٨-١٠.

٢. شاهين، محمود، الفن التشكيلي السوري الحديث، ص٢.

٣. الفن التشكيلي السوري الحديث، م. س، ص٢-٣.

الخاتمة

١. لا شكّ في أنّ تذوق الفنون، عندما تكون متّسقة تتّسم بالجمال، وقوّة المعنى، ودقّة التنفيذ، سواء أكانت مقطوعة موسيقيّة، أو لوحة تشكيليّة، أو تصميمًا معماريًا، أو فيلمًا سينمائيًا، أو قصيدة شعر، أو عرضًا مسرحيًّا، أو مسلسلاً تليفزيونيًّا، تصبح له قدرة غير عادية على اقتحام مشاعر ووجدان هذا المتلقّي والتأثير به تأثيرات متعدّدة، قد تشكّل وعيًا مختلفًا، أو تعمّقه وتوضحه حيال فكرة أو موضوع ما، وهذا ما أدركناه من خلال دور الفنّ في مقاومة الاستعمار.

٢. قدّم الفنان العربي عطاءً فنيًّا، وجعل منه شيئًا جديدًا في حياة الشعب العربي. لقد تغلغل في أوساط الشعب، وكان المضمون القومي وصور المقاومة والنضال المدخل الكبير الذي ولجه الفنّانون. وأتاح التحاور مع اللّغة التشكيلية كإحدى الأدوات المعبرة عن إرادته.

٣. لا شكّ في أنّ معظم الأناشيد الوطنيّة التي تمّ وضعها وتلحينها في فترات الكفاح والنضال المسلّح، وتم إخراجها من رحم الثورات، تكون عادة مفعمة بالروح الوطنيّة الثائرة، وتكون ذات حمولة معنويّة عسكريّة ثقيلة هدفها الدفع للفداء وللتضحية، ولكن بعد استقلال الشعوب ونيلها حريّتها، ثمّ ولوجها في مسار طويل يمتدّ لعشرات السنين من العمل الوطني المضني من أجل البناء والتنمية والتطور.

٤. بالرغم من القمع المسلّط من قبل الاستعمار الغربي على كثير من الشعوب العربيّة، فقد استطاع الفنّانون التشكيليّون أن يعبرّوا عن رفضهم للواقع المفروض على شعبهم، حيث كان لهم دور كبير في مواجهة المستعمر من خلال توظيفهم للوحاتهم الفنيّة المؤثّرة والحاملة للفكر الثوري التحرّري كسلاح مقاومة، وبالتالي تأكّد أنّ الفنّ التشكيلي، وفضلاً عن غاياته الجماليّة، هو كذلك بمثابة أداة سلاح قوية في مقاومة أيّ عدوّ.

٥. إنّ استراتيجيّة الأناشيد الوطنيّة الثوريّة كما تبيّن لنا من خلال هذا البحث تأثيرها على الخطاب المضادّ لعدّة أهداف وجدانيّة وأبعاد فكريّة، خصوصًا الإقناع والتعبئة، وامتدّ صداها إلى اليوم، فتجلّى في تسامي أفق الوعي الجمعي بضرورة اليقظة والتلاحم وحب

الوطن وتشييده، ورغم ذلك لم تنشغل هندسة النسق اللغوي والبناء الأسلوبي الجيد، والإبداع الممتع للقارئ، فالشعر هو روح الحرّيّة السارية في الثقافة والإبداع، والحديث عن النشيد والثورة ذو شجون، والقصّة بينهما ما تزال تخبّئ الكثير من الجماليّات والبطولات.

٦. كشف لنا البحث على أنّ العمل المسرحي يعتبر عملاً مركّبًا، يبدأ بفكرة لدى الكاتب أو المؤلّف تعبرّ عن وعيه وتصوره، ثمّ تنتقل إلى مخرج يتفاعل معها ويضيف عليها، ويبنى رؤيته الفكريّة عليها، ثمّ تنقل إلى الفنان التشكيلي ومصمّم المناظر ليدخل عليها الألوان والتصوّرات الجديدة الخاصّة به وبفهمه للنص والإخراج، من خلال ألوانه وخطوطه ورسوماته، ومن هناك تنطلق الفكرة المجسَّدة إلى الممثّلين الذين يؤدّون الأدوار ويستلمون الكلمات، وهناك أيضًا الإضاءة والفنّيّون والصوت والعاملون عليه، حيث يتفاعل هؤلاء جميعًا بما لديهم من إضافات وإبداعات ليقدّموا للجمهور مادّة غنيّة وخصبة قادرة على التأثير في تشكيل وعيهم السياسي، ويتفاعلوا معها بشكل عملي وحيوي، وهنا يتجلّى دور المسرح في تشكيل الوعى السياسي ضمن عمليّة مركّبة جدًّا هدفها ضرب المركزيّة الغربيّة.

٧. لعبت سينما مقاومة الاستعمار دورًا أساسيًّا في تقزيم عولمة الثقافة الأميركيّة التي كانت قد انتشرت في أواخر القرن العشرين في دول العالم، ذلك من خلال التسويق للمشاهد العربي بضرورة شجب احتلال العقول والوعي قبل احتلال الأراضي، الأمر الذي يجعلها أداة قويّة لتعزيز الحوار بين أفراد المجتمع حول التحدّيات والمشكلات التي تواجههم.

٨. كما أدعو هنا في هذه الخاتمة لبناء صناعة سينمائيّة جديدة، ينبغي من خلالها تأهيل جيل جديد من نقّاد السينما الذين يجيدون اكتشاف الدلالات، وفهم الرسائل وتوعية الجمهور، كما يجب تأهيل جيل جديد من المؤلِّفين وكتّاب السيناريو العرب والأفارقة الذين يستطيعون التعبير عن كفاح شعوبهم ورواية قصص نضالها، ومقاومه الاستعمار الثقافي، والتحرّر من الشروط السينمائية التي فرضتها هوليود على العالم.

٩. إن الفنّ سواء أكان من خلال السينما - المسرح معنيًّا بالقضية الاجتماعيّة، فإن لديه طموحًا لبناء مادة سينمائيّة-مسرحيّة يمكن أن تخدم النضال التاريخي للناس من أجل تحرّرهم داخليًّا وخارجيًّا؛ ينطوي هذا النضال من أجل التحرّر من براثن المركزيّة الغربيّة كمصدر للظلم الاجتماعي، وبناء هويّة وطنيّة جديدة لأمّتنا أيضًا، تمكّننا من استعادة ذاكرتنا الثقافيّة، وحفظها وإحيائها، وتمكّننا كذلك من بناء هويّة اجتماعيّة جديدة قادرة على تسليط الضوء على قضايا مثل الفقر، التمييز، حقوق الإنسان، والعدالة الاجتماعيّة.

١٠. كشف لنا البحث على أنّ الفنّ يلعب دورًا حاسمًا في الحفاظ على التراث الثقافي ونقله عبر الأجيال؛ فالأعمال الفنيّة، سواء أكانت موسيقى، أدبًا، أو فنونًا بصريّة، تساهم في توثيق التجارب الإنسانيّة والتاريخيّة من خلال الحكايات الشعبيّة والأساطير المرويّة من الأغاني أو المسرحيّات الشعبيّة والتي تنقل المعرفة والقيم من جيل إلى آخر، ممّا يساعد في الحفاظ على الهويّة الثقافيّة مع توطيد الفهم المتبادل بين الشعوب ممّا يعزّز الفهم المتبادل ويقوّي الروابط الإنسانية.

١١. ارتبط تاريخ الثورات العربيّة ضدّ الاحتلال بالأغاني الوطنيّة التي ألهبت حماس الشارع العربي، مثل أغاني الراحل سيد درويش، وأحمد فؤاد نجم، والشيخ إمام عيسى والتي كانت تمثّل مقاومة من نوع آخر؛ فقد أشعلت أغانيهم الوطنيّة والثوريّة الجامعات والنقابات العمّاليّة وتجمّعات المثقّفين لمقاومة التطبيع مع الكيان الصهيوني والدفاع عن القضايا القوميّة العربيّة في الغناء لكلٍّ من فلسطين والجزائر ولبنان.

١٢. لعب المسرح دورًا مهمًّا في مقاومة العنصرية، ليس في العالم العربي فقط، بل في أفريقيا، حيث كان المسرح يمثّل انعكاسًا لوعي الرجل الأسود والتعبير عن الأفكار التي لم يجرؤ على الحديث عنها من قبل وأن يدرك السود من خلاله بآدميتهم، وأنهم ليسوا مجرّد أشياء أو كائنات مهمّشة.

قائمة المصادر والمراجع

المراجع العربيّة

١. إبراهيم، رزان محمود، المؤثر الاستعماري في الكتابة الأدبية: إيقاعات متعاكسة تفكيكية، المجلة العربيّة للعلوم الإنسانية، جامعة الكويت - مجلس النشر العلمي، مج ٢٩، ع ١١٦، ٢٠١١م.

٢. إسماعيل، سيد علي، تاريخ المسرح في العالم العربي – القرن التاسع عشر، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، ٢٠١٢م.

٣. أشكروفيت، بيل، جاريث جريفيت وهلين تيفين: دراسات ما بعد الكولونيالية المفاهيم الأساسية، ترجمة: أحمد الروبي، وأيمن حلمي وعاطف عثمان، المركز القومي للترجمة، العدد ١٦٨١، الطبعة الأولى، القاهرة، ٢٠١٠م.

٤. ألكسان، جان، دور السينما والمسرح في تعبئة الوعي القومي، شؤون عربيّة، جامعة الدول العربيّة - الأمانة العامة، ع ٦٤، ١٩٩٠م.

٥. أمين، إسلام، أثر السينما في نسج الهويات وتأطيرها: السينما المصريّة نموذجًا، مجلة الديمقراطية، مؤسسة الأهرام، مج١٨، ع٦٩، ٢٠١٨م.

٦. بخيت، أحمد السيد أحمد؛ فرنسيس، وجيه جرجس: توظيف الرمز في مسرح محمود دياب (مسرحيّة الهلافيت نموذجًا) دارسة تحليليّة، مجلة البحوث والتربية النوعية المجلد العاشر، العدد ٥٠ – يناير ٢٠٢٤، جامعة المنيا، كلية التربية النوعية.

٧. بغورة، صبحة، دلالات وخصوصيات في الأناشيد الوطنيّة: عندما يغني العرب لبلادهم فخرًا واعتزازًا، مجلة الدبلوماسي، وزارة الخارجية - معهد الأمير سعود الفيصل للدراسات الدبلوماسية، ع ٦٣، ٢٠١٢م.

٨. حبيب، شيخي، وهاجر، شرقي، تجليات المقاومة في الفن التشكيلي إبان الاستدمار الفرنسي للجزائر، مجلة لغة كلام، المركز الجامعي احمد زبانة بغليزان - مخبر اللّغة والتواصل، مج٧، ع٢، ٢٠٢١م.

٩. حسانين، سهير، الأنساق الثقافيّة في مسرح صلاح عبد الصبور «بعد أن يموت الملك، ومأساة الحلاج» نموذجًا، المجلة العلميّة بكلية الآداب – جامعة المنيا، المجلد ٢٠١٧، العدد ٣١، يوليو ٢٠١٧م.

١٠. حسن، رشا محمّد علي، الفن التشكيلي ودوره في مواجهة الحروب، مجلة الفن والتصميم، المؤسسة الدولية للثقافة والقانون، ع ٤، ٢٠٢٤م.
١١. خشبة، سامي دريني، مسرح المقاومة، الأدباء العرب، الاتحاد العام للأدباء العرب، ع ٣، ١٩٧١م.
١٢. خضر، داليا فؤاد عبد النعيم، الرؤى التشكيلية في أعمال يوسف إدريس المسرحيّة - دراسة تحليلية تطبيقية على نماذج مختارة، مجلة المعهد العالي للفنون المسرحيّة، العدد ٧٢٥، القاهرة، صدر بتاريخ ١٩ يوليو ٢٠٢١م.
١٣. راغب، نبيل، لغة المسرح عند الفريد فرج، الهيئة المصريّة العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٦م.
١٤. الرافعي، عبد الرحمن محمّد رضا، الوطن العربي والاستعمار: الاستعمار آثار في الأمة العربيّة روح المقاومة، مجلة الحج والعمرة، وزارة الحج، ١٩٥٧م.
١٥. زكريا، شريفي، مفهوم العلاقة بين الفن والمجتمع وحرّيّة الفنان، الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، مج ١٩، ع ٢٢٢، ٢٢٤، ١٩٨٩م.
١٦. سحاب، سليم، أناشيد وأغان واكبت التاريخ، شؤون عربيّة، جامعة الدول العربيّة - الأمانة العامة، ع ١٤٥، ٢٠١١م.
١٧. سعيد، إدوارد، الثقافة والإمبريالية، ترجمة كمال أبو ديب، بيروت، مؤسسة الأبحاث العربيّة، ١٩٩٧م.
١٨. سليم، نبيل، الفن التشكيلي: دروس وآفاق، التوباد، ع ١٥، ١٩٩٢م.
١٩. سماق، فيصل، الفن العربي الحديث بين القومية والمعاصرة، الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، ع ٧١، ١٩٧٧م.
٢٠. السيد أحمد، عزت، المقاومة في الفن والمقاومة بالفن، مجلة جامعة تشرين للدراسات والبحوث العلميّة، اللاذقية، جامعة تشرين، سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية، المجلد ٢٧ العدد (١)، ٢٠٠٥م.
٢١. شاهين، محمود، الفنّ التشكيلي السوري الحديث، دمشق: سوريا.
٢٢. صقر، أحمد، قراءة نقدية تحليلية في مسرح نجيب سرور، الحوار المتمدن - العدد ٣٢٩٦، ٢٠١١م.
٢٣. الطعان، سليمان، النشيد الوطني النشأة، الرمزية، الوظيفة »نماذج من الأناشيد الوطنيّة العربيّة«، الدراسات، العدد الخامس عشر- نيسان/ أبريل ٢٠٢١م.

٢٤. عاشور، نعيمة، الرمز والهويّة في الفن التشكيلي الجزائري المعاصر «محمّد خذة» أنموذجًا، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه الطور الثالث، كلية الفنون والثقافة، جامعة قسنطينة ٣ - صالح بوبنيدر، ٢٠٢٤م.
٢٥. عبد الحافظ، رفاعي يوسف، معمارية النص: قراءة في مسرحيّة الفصل الواحد عند سعد الدين وهبه، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة أسوان، مجلد ٥٠، ع١، أكتوبر، ٢٠٠٣م.
٢٦. عبد الحميد، شاكر، الفن والحرّيّة مقال منشور بجريدة الاهرام لمصريّة -الجمعة ٢٥ من ربيع الأول ١٤٣٦هـ/ ١٦ يناير ٢٠١٥م، السنة ١٣٩ العدد ٤٦٧٩٢.
٢٧. عبد المجيد، غيضان السيد علي، الفلسفة الأفريقية البحث عن الهويّة ورفض المركزية الغربية، الهيئة المصريّة العامة للكتاب، ع ٢٣، ٢٠٢١م.
٢٨. عبد المعطي، عثمان، الأثر الاجتماعي لثورة يوليو في المسرح، المجلة العربيّة للعلوم الإنسانية، جامعة الكويت - مجلس النشر العلمي، مج ١١، ع ٤، ١٩٩٣م.
٢٩. عبدي، سمية؛ بوقطوش، مفيدة، اتجاهات المسرح الجزائري المعاصر (٢٠٠٠-٢٠٢٠م) دراسة في نماذج مختارة، مذكرة مقدمة لاستكمال متطلبات نيل شهادة لماستر (خصص: أدب جزائري)، الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية، ٢٠١٩م.
٣٠. عبود، مصطفى، تشريح القهر: قراءة في مسرح ميخائيل رومان، الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، ٢٠١٠م.
٣١. عطية، مصطفى، السينما الفلسطينية... أكاذيب الصهيونية وحقائق التاريخ وأزمات الواقع، منصة الإبداع العربي، الخميس ١٩ ذو الحجة ١٤٤٢هـ/ ٢٩-٧-٢٠٢١م.
٣٢. العقاد، عباس محمود: مطالعات في الكتب والحياة، دار المعارف، ط٤، ١٩٨٧م.
٣٣. عكاشة، ثروت، حرّيّة الفنان، عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، مج ٤، ع ٤، ١٩٧٤م.
٣٤. فريد، الزاهي، حرّيّة الفن، الحرّيّة في الفن: بين الجماليات والسياسة، يتفكّرون، مؤسسة مؤمنون بلا حدود للدراسات والأبحاث، ع ١٤، ٢٠٢٠م.
٣٥. فيشر، إرنست، ضرورة الفن، ترجمة أسعد حليم، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨م.
٣٦. قدري، نجية أحمد، الاغتراب في مسرح محمود دياب (الزوبعة نموذجًا) مجلة البحوث، المجلد الثامن، ع ٤٣، نوفمبر، ٢٠٢٢م.

٣٧. قشلان، ممدوح، المقاومة والفن التشكيلي، الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، ع ١٣٧، ١٩٨٢م.
٣٨. لويس، إدوارد، سيد درويش والموسيقى العربيّة الجديدة، منشور ضمن مجلة حوار، السنة الثانية، المجلد ١١، العددان الخامس والسادس.
٣٩. مرابطي، صليحة؛ دحمون، كاهنة، تمثيل الفعل الثوري في السينما، مرا: آمنة بلعلى، دار الأمل-الجزائر، ٢٠١٥م.
٤٠. مردوخ، إبراهيم، الحركة التشكيلية المعاصرة بالجزائر، الجزائر: المؤسسة الوطنيّة للكتاب، ١٩٨٨م.
٤١. مسعودة، قروم، الفن عند فريدريش شيلر بوصفه نقدا و نضالا وتحررا، مجلـة جماليات، المجلد السابع، العدد الأول، ٢٠٢٠م.
٤٢. مغيث، كمال، الغناء وعبقرية الثقافة المصريّة، بيت الحكمة، القاهرة، ٢٠٢٣م.
٤٣. مندور، محمّد، مسرح توفيق الحكيم، مؤسسة هنداوي، المملكة المتحدة، ٢٠١٧م.
٤٤. موسى، أحمد محمّد، المدخل إلى الاتصال الجماهيري، مصر، دار بلال للطباعة، بدون سنة.
٤٥. النحاس، هاشم، الهويّة القومية في السينما المصريّة، دراسة استطلاعية مستقبلية، الهيئة المصريّة العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٦م.
٤٦. وحيد، مريم، دور السينما في تشكيل الرأي العام العالمي: دراسة حول صورة العربي في السينما الغربية، مجلة السياسة والاقتصاد، جامعة بني سويف – كلية السياسة والاقتصاد، مج ١٦، ع ١٥، ٢٠٢٢م.
٤٧. يوسف، عبد الباقي، عبقرية الفن التشكيلي، المعرفة، وزارة الثقافة، س ٥١، ع ٥٨٦، ٢٠١٢م.
٤٨. يونس، أحمد قتيبة، الصراع في مسرحيات عبد الرحمن الشرقاوي، رسالة دكتوراه غير منشورة، جامعة الموصل، كلية التربية، العراق، ٢٠٠٣م.

قائمة المقالات

١. وحدة الفن والحرّيّة، جريدة الدستور الأردنية، نشر في: الجمعة ٢٨ تشرين الثاني/ نوفمبر ٢٠١٤. ٠٣:٠٠ مساءً.

المراجع الأجنبيّة

1. Gallie -W.B & Cyril- Barritt. (1972). «Art and Politics: Proceedings of the Aristotelian Society, Supplementary Volumes». Vol. 46. Issue 1. Oxford Academic journals. Oxford University. UK.
2. Haider, Nishat: Representations of Veiling in Bollywood Cinema, Veil Obsessed: Representations in Literature, Art, and Media, Syracuse University Press 2024.
3. Hafez, Sabry: Shifting Identities in Maghribi Cinema: The Algerian Paradigm, Journal of Comparative Poetics, No. 15, Arab Cinematics: Toward the New and the Alternative, (1995).
4. Kiernan, Maureen: Cultural Hegemony and National Film Language: Youssef Chahine, Journal of Comparative Poetics, No. 15, Arab Cinematics: Toward the New and the Alternative & lrm; (1995).
5. Michalek, Laurence: The Arab in American Cinema: A Century of Otherness, Cinéaste, Vol. 17, No. 1 (1989).
6. Lewisohn , Ludwig: Thomas Mann, The English Journal, Vol. 22, No. 7 (Sep., 1933).
7. Swedenburg ,Ted: Egypt's Music of Protest: From Sayyid Darwish to DJ Haha, Middle East Report, No. 265, Egypt: The Uprising Two Years on (Winter 2012).