الفصل الثالث

السينما وقضايا المجتمع العربى

- السينما العربية والدين.
- السينما والسلطة السياسية.
- صورة رجل الأمن فى السينما العربية.
- السينما والتاريخ العربى.
- القضية الفلسطينية فى السينما العربية.
- اليهود فى السينما العربية.
- السينما والحروب .
- المرأة فى السينما العربية.
- الطفل فى السينما العربية.
- الفلاح فى السينما العربية.
- الأغانى والموسيقى فى السينما العربية.
- الكوميديا فى السينما العربية.
- المخدرات فى الأفلام العربية.
- السحر والدجل والشعوذة فى السينما العربية.
- السينما العربية والغيبيات.
- النصب فى السينما العربية
- السينما وقضايا البيئة.

obeikandl.com

السينما العربية والدين

الأهمية الأيديولوجية للسينما:

الانتشار الجماهيرى للسينما وضعها فى بؤرة الاهتمام باعتبارها إحدى وسائل التعبير الأيديولوجى أو الفكرى الذى يمكن أن يطرح من خلال الصورة الفيلمية بمنتهى القوة والفاعلية.

وهذه الفاعلية والقدرة على الانتشار الجماهيرى كانت سبباً فى محاولة كل من المعسكرين الاشتراكى والرأسمالى فى توجيه هذا الفن الوافد فى (بداية القرن العشرين)، ومن هذا المنطلق كانت مقولة "لينين" عن السينما: "السينما أهم الفنون بالنسبة لنا"، فقد كانت السينما آنذاك هى أسرع وسيلة لنقل ونشر أخبار وأحداث الثورة البلشفية ١٩١٧م، لأنها تعتمد على الصورة، وهو ما يجعلها تصل إلى أكبر قدر من المواطنين السوفيت الذين يجهلون القراءة، بالإضافة إلى أن مشاهدة الفيلم ستصل لأكبر عدد من المتلقين، فضلاً عن أنه يمكن عمل أكثر من نسخة من الفيلم لكى تعرض فى أماكن متباعدة ونائية فى التوقيت نفسه[1].

ويؤكد "تروتسكى" ذلك فى كتابه الثورة والحياة اليومية معتبراً أن هذه الوسيلة التى بين أيدينا هى أفضل وسيلة للدعاية، سواء أكانت هذه الدعاية تقنية، أم ثقافية، أم مناهضة للإدمان على الحكول، أم صحية، أم سياسية. إنها تيسر القيام بدعاية فى متناول فهم الجميع وجاذبة لاهتمام الجميع، ودعاية تستحوذ على المخيلة".

بل إن تروتسكى اعتبر أن السينما يمكن أن تنافس الكنيسة فى السيطرة على جموع الشعب قائلاً: إن السينما تنافس الخمارة، بل وتنافس الكنيسة أيضاً، وقد تكون هذه المنافسة قاضية إذا ما أكملنا فصل الكنيسة عن الدولة بقران هذه الدولة الاشتراكية والسينما"، إن الرغبة فى الإمساك بتلابيب

السينما وجعلها مقترنة بالدولة الاشتراكية – آنذاك – إنما تعود إلى أهمية السينما وفاعليتها فى التأثير على المتلقى لها من حيث قدرتها على تغيير السلوك الاجتماعى والمفاهيم الفكرية أيضاً.

وفى المعسكر الرأسمالى لم يختلف الأمر كثيراً، إلا أن الاعتراف بسيطرة الدولة أو حتى بتوجيهها للفنون، كان منفياً رغم وجوده على أرض الواقع، وهذا ما يرصده "بيتر جران" قائلاً عن الإدارة الأمريكية فى كتابه "ما بعد الإدارة المركزية": إن النفوذ الحكومى فى المجالات الثقافية ربما كان أكثر تغلغلاً مما يعترف به عادة، فدائماً يكون الترويج فى المجتمعات الرأسمالية لفكرة السوق والحرية فى الاختيار، على الرغم من أن تلك (الاحتياجات والصناعات) الموجودة فى الأسواق قد تم الترويج لها عبر حملات إعلانية (مصورة) من أجل إيجاد مبررات لضرورة وجودها وشرائها!.

بل إن السلوك الاجتماعى قد تم إعادة تشكيله عبر الصورة السينمائية وذلك ما يقره "بيترجران" فى كتابه السابق، هناك شكل أخير ومهم للتدخل الحكومى فى تنظيم الثقافة جاء من خلال تنظيم الإعلام الجماهيرى (الميديا)، إن الإعلام الجماهيرى وفر للدولة فرصة تعزيز قوالب ذهنية عن الجنس والنوع لا يوفرها التعليم، فالسينما تقدم صورة ذات وعى، وهذا المعنى يكون إما ظاهراً أو مستتراً.

وفى إطار هذا التصور الفكرى فإن أول من انتبه إلى تأثير السينما فى كل ذلك هم رجال الدين المسيحيون والمبشرون منهم على وجه الخصوص وبدءوا بإنتاج سلسلات أفلام التوراة مثل (الوصايا العشر) و (سادوم وعمورة) لـ (سدى ميل) و (شمشون ودليلة) لـ (وليم ويلر) وبعض الأفلام الدينية التى تناولت حياة السيد المسيح عليه السلام إبان دعوته وما لاقاه من عنت وتعسف من الدولة الرومانية، كفيلم ملك الملوك ولتستمر دون توقف رغم ما يعترضها أحياناً من انتقادات ودعوات لمناهضة هذا الفيلم أو ذاك.

ففيلم "آلام المسيح" للمخرج ميل جيبسون هو محاولة فى هذا المجال؛ حيث إنه يحدد أحداث فيلمه فى الـ ١٢ ساعة الأخيرة من حياة السيد المسيح، وهى تتعلق بواقعة المحاكمة لمن قام بدور المسيح، وأيضاً بواقعة صلبه (المزعومتين)، وهاتان الواقعتان تكشفان عن تمسك من قام بدور المسيح بمقولاته حتى النهاية، كما أنهما يقدمان عملية الإهانة والتعذيب بشكل بصرى مجسد؛ وبالتالى سوف يكون أكثر تأثيراً فيمن يشاهده من مجرد قراءة تلك الأحداث فى الكتب والأناجيل، وهذا التجسيد يحدد الدور المنوط به فى إحياء التمسك بالعقيدة المسيحية مهما تعرض أى من أبنائها للضغوط التى قد تخرجه منها، وإذا كان ما تعرض له من قام بدور المسيح (المسيح حسب المعتقد المسيحى) من تعذيب يفوق القدرة على الاحتمال، فكيف يتخلى المسيحى عن دينه بعد ذلك ! وهذا يؤكد على فاعلية السينما كأداة للبث العقائدى والفكرى فى شتى مجالاته.

مما لا شك فيه أن السينما العالمية انتبهت بصورة مبكرة لأهمية السينما فى توصيل الأفكار بطريقة سهلة وسريعة أكثر منها فى الكتب أو باقى الوسائل المتاحة، خاصة بعد أن أعلن علماء تكنولوجيا التعليم أن الصورة الواحدة تعادل أكثر من عشرة آلاف كلمة، والصورة كما يرى "جون لوك غودار" تحتوى على جانبين متعارضين ومتكاملين، هما الجانب الدلالى، أى (ما يقال)، والجانب الجمالى، أى ما يتضمنه الخطاب دون قول مباشر، بل هو منغرس فى ثنايا الخطاب ورموزه الموحية، وإذا كان النص الأدبى (رواية، قصة) يمكنه (أن يدمج متلقيه فى تركيبة ملامحه) كما تقول "جوليا كرستيفا" فى كتابها (علم النص) فإن السينما يمكن أن تلعب دوراً محورياً فى توجيه سلوك الأفراد مثلما هى وسيلة فعالة لتوجيه أهدافهم واتجاهاتهم داخل المجتمع ، وذلك لعدة أسباب يلخصها (روسك) فيما يلى:

١- يضع الناس أنفسهم فى موضع الأبطال، ويتقبلون بطريقة لا شعورية الاتجاهات التى يعبرون عنها، والأدوار التى يقومون بها.

٢- الأفراد الذين يعانون من المشاكل المختلفة يتقبلون بطريقة لا شعورية، أو شعورية، الحلول التى تقدمها الأفلام كحلول لمشكلاتهم الخاصة.

ويتم ذلك عبر مفهوم التراكم، وهو مفهوم تستعمله السينما كثيراً من خلال قوة تأثير الصورة وفنية صناعتها، ويكمن أثر هذا التراكم من المشاهدات على المتلقى فى صياغة الشخصية بمواصفات معينة تحددها مضامين المنتج السينمائى، والفرد عندما يتلقى الرسالة من السينما تحكمه خاصتان هما:

- الإرجاء: بمعنى أن التأثير على الجمهور لا يبدو مباشرة بعد التلقى، بل لابد من مضى زمن يسمح بتراكمها واختمارها وفقاً لقوانين نفسية محددة.
- الكمون: حيث تكمن التأثيرات التى تعرض لها الجمهور، وهى ليست تأثيرات مادية ظاهرة يمكن رصدها بسهولة، بل تأثيرات تعبر عن نفسها فى مواقف تستثيرها للظهور فى شكل استجابات.

مقابل هذه المكانة والأهمية للفيلم الدينى فى الغرب، فقد واجهت السينما بصورة عامة فى العالم الإسلامى ومنذ نشأتها الكثير من الأسئلة عن مدى جدواها وبالتحديد فى النواحى غير الترفيهية، وكتبت الكثير من البحوث عن مدى تأثير السينما على المشاهدين كالعنف والجنس والقيم الاجتماعية والدينية، إلا أن الفيلم الدينى ظل بمنأى عن الدراسات المعمقة وعانى كثيراً من إشكاليات الإنتاج وابتعاد المنتجين عنه مقارنة بغيره من الأفلام، وذلك لما يتعرض له المنتجون من مشكلات تصل فى كثير من الأحيان إلى تحريم عرض الفيلم ومقاطعته ومنع عرضه فى صالات العرض.

ورغم هذا الجدل القائم حول ماهية التحريم سواء بالنسبة لتناول الدين نفسه فى السينما العربية كموضوع رئيسى أو فرعى، أو بالنسبة لتجسيد الرموز الدينية فقد اقتحم الفيلم الدينى هذه المجالات رغم ذلك.

ولعل أولى المحاولات العربية فى هذا الباب كانت للفنان المصرى (يوسف وهبى)، الذى حاول تجسيد شخصية الرسول صلى الله عليه وسلم فى السينما، وقد جوبه بانتقادات شديدة من قبل علماء الأزهر، الذين رفضوا ظهور الشخصيات المقدسة فى السينما، وأجبر يوسف وهبى على تقديم اعتذار علنى عن فكرته هذه تحت ضغط الإكراه الذى وصل بالملك فؤاد إلى التهديد بحرمانه من الجنسية المصرية إذا أصر على تأدية الدور. وكانت هذه أول مواجهة بين (السينما) والمؤسسة الدينية، تنتهى لصالح الأخيرة بسهولة مطلقة . بل وقد عززت من مواقف رجال الأزهر ضد هذا الفن واعتبروه رجسا من عمل الشيطان وطالبوا بمزيد من الرقابة على الأزياء والحوار.

وقد أدى ذلك إلى انصراف السينما إلى محاكاة الحياة الأوربية أسلوبيا وقضايا حياتية وابتعادها عن إنتاج الأفلام الدينية لمدة ربع قرن كامل وأكثر من نصف قرن على بداية الفن السينمائى فى مصر والعالم قبل أن يظهر إلى النور أول فيلم دينى عربى يحمل عنوان (ظهور الإسلام) عن قصة (الوعد الحق) لطه حسين ومن إخراج إبراهيم عز الدين. وقد استقبل الفيلم بترحيب كبير من الجمهور العربى فى كل مكان. وقف معه رجال الدين موقفاً متباينا بين الرفض القاطع والتأييد المشروط بالاستغناء عن مغريات الجسد بانطلاق الروح، وعن اللذات الملموسة بالنشوة المحسوسة، وأن يخاطب القلوب والعقول خطاباً واضحاً مستنيراً حتى يحس الجمهور بأن السينما ترتفع به إلى ربه ولا تنزل به إلى حمأة الشهوات، والالتزام بالملابس الشرعية بالنسبة للنساء، فلا يظهرن كاسيات عاريات بما يشف ويكشف ويجسم بما يغرى

ويقلد والابتعاد عن نحو ذلك بعداً نهائياً، وكانت هذه الشروط بمثابة أولى المقترحات لإقامة سينما إسلامية كما يشير بعض المهتمين بهذا الموضوع.

الموضوعات الدينية فى الأفلام العربية:

الحديث عن كيفية تناول الموضوعات الدينية فى السينما العربية يقتضى منهجياً التمييز بين نوعين من الأفلام السينمائية هما:

١- الدين كموضوع رئيسى: للفيلم كما فى فيلم الرسالة الذى أنتجه وأخرجه الفنان السورى الأصل مصطفى العقاد.

٢- الدين موضوع فرعى: وهذا يشمل العديد من الأفلام العربية التى أنتجت عبر حقبة زمنية قاربت القرن من الزمان، كما فى فيلم القادسية، والمقاطع منذ عشرين عاماً من قبل الأزهر وفيلم المهاجر ليوسف شاهين.

والدين كموضوع رئيسى جاء فى السينما العربية مختلطاً بالفيلم التاريخى وهو الفيلم الذى يعرض سيرة بطل من أبطال التاريخ الذين لعبوا دوراً خطيراً فى عصر من العصور الماضية، قد يكون موضوع الفيلم مأخوذ من واقع الحياة أو مؤلفا من وحى الخيال، أو مترجما لمرحلة معينة فى عصر من العصور[٢]، أو ترجمة لعلم من أعلام التاريخ، أو قصة من واقع الأدب التى تعرض صورة من حياة الماضى البعيد أو القريب.

كما قد يتناول مرحلة معينة من التاريخ الإسلامى أو يترجم لحياة علم من أعلام الإسلام الأولى أو ولى من أولياء الله الصالحين أو قصة من القصص التى تتناول جانباً من الدعوة الإسلامية.

وهى ذات الموضوعات التى تناولتها السينما المصرية عبر ١٤ أربعة عشر فيلما للفترة من ١٩٥١ وحتى عام ١٩٧٣م وكان آخرها فيلم "الشيماء". وهى جميعها تتناول الدعوة النبوية الشريفة أو حروب الإسلام

وانتصاراته أو الخلفاء الراشدين أو سيرة آل البيت، ومنذ عام ١٩٧٣م، توقفت مصر عن إنتاج هذا النوع من الأفلام ولم ينتج سوى فيلم الرسالة للمخرج مصطفى العقاد السورى الأصل الأمريكى الجنسية والذى يعد أضخم إنتاج سينمائى يتناول موضوعاً دينياً فى الإسلام وكذلك فيلم القادسية للمخرج صلاح أبو سيف.

ويعد فيلم الرسالة الذى أنتجه وأخرجه الفنان الأمريكى الجنسية والسورى الأصل (مصطفى العقاد) من أفضل الأفلام الدينية العربية التى أنتجت فى تاريخ السينما، وذلك للاستعدادات الكبيرة التى قام بها المخرج وانتقائه أفضل الكفاءات الفنية من ممثلين ومصورين وديكورات وأزياء ومواقع تصوير، وقد حرص المخرج على الحصول على موافقة الأزهر على سيناريو الفيلم الذى اشترك فى كتابة السيناريو والحوار له أدباء مصر الكبار (توفيق الحكيم) و (يوسف أدريس) فضلاً عن المخرج نفسه، ومنذ البداية خطط العقاد إلى تجاوز المشكلة الكبيرة التى واجهت معظم منتجى الأفلام الدينية السابقة وهى تقديم الفيلم باللغة الأجنبية، ولكن هذه المرة ليس بطريقة الدبلجة وإنما بطريقة إنتاج الفيلم مرة ثانية بممثلين أجانب، مستثمراً جميع مواقع التصوير السابقة والديكورات وما إلى ذلك، وقد أظهرت هذه الطريقة قدرة الممثل العربى على القيام بدوره على أفضل وجه وبما لا يقل كفاءة عن زميله العالمى، بل إن الكثير من النقاد العرب والأجانب أشاروا إلى هذا الموضوع فضلاً عن تصريحات الممثلين الأجانب أنفسهم.

ومع حصول جماعة الإخوان المسلمين على ٨٨ مقعداً فى البرلمان المصرى (أى ٢٠ % من جملة المقاعد) توقع السينمائيون والمثقفون أمراً من اثنين: إما ظهور أفلام تنتصر للإسلام السياسى أو تتعاطف معه، أو أفلام تكشف هذا التيار وتعاديه، وهو ما ظهر فى فيلم "دم الغزال" وهو

سيناريو لوحيد حامد، وإخراج محمد ياسين وبطولة نور الشريف ومنى زكى ونخبة من النجوم.

يتناول هذا الفيلم قصة حقيقية حصلت فى مصر بين ١٩٩١ و ١٩٩٤م، حين وقع حى شعبى عتيق من أحياء الجيزة الملاصقة للقاهرة (هو حى إمبابة) تحت سطوة شاب من الجماعات الإسلامية تحول إلى التطرف الدينى ومن ثم حمل السلاح وفى رفقته "جماعته" التى استولت على الحى فيما يشبه الدولة المستقلة، وأخذوا يطبقون حدود الشريعة الإسلامية الجنائية فى الشارع، وفى وضع النهار، على سكان الحى حتى انتبهت الدولة لذلك، وحررت الحى واستعادت السيطرة عليه، وكان ذلك فى ذروة صعود المد الإرهابى فى مصر (شهد هذا المد ذروته بين أواسط الثمانينات ومذبحة الأقصر ١٩٩٧م).

الفيلم يتناول هذه القصة – قصة أمير إمبابه – أو رئيس جمهوريتها كما يقول عنه أهل الحى فى الفيلم!، ويتخذ من الفتاة الجميلة البريئة (تلعب دورها منى زكى) رمزاً للحلم الوطنى المجهض، حيث ينتهى مصيرها بالقتل، فى قلب المعركة التى خاضها الأمن ضد أمير إمبابه الذى كان اتخذ من الفتاة درعا بشرياً له ! الفيلم يصور كذلك الوجه الآخر لإمبابه – التى هى مصر عند وحيد حامد فى هذا الفيلم – ذلك الوجه الذى تسكنه السلبية، والخضوع للحصانة الدينية، "أحد أبطال الفيلم قال: كيف نقول لا لرجل يقول فى وجهنا لا إله إلا الله؟" والوقوع فى رهبة الجماعة الخارجة عن القانون والمجتمع، ورهبة الأمن فى الوقت ذاته ! الفيلم جاء مزامنا لحصول "الإخوان" على نسبتهم الكبيرة هذه من مقاعد مجلس الشعب فى انتخابات ٢٠٠٥م، وكأنه صرخة تحذير من صعود المد الدينى فى المجتمع.

العبادات فى السينما العربية

رغم أن السينما العربية عبر المائة عام الأولى من تاريخها قدمت عدداً كبيراً من الأفلام مرتبطة بالعادات والتقاليد العربية إلا إنها لم تعط لأعياد الإسلام وشعائره الكثير من اهتماماتها، بل إنها لم تستق من دلالاتها رغم أهميتها فى حياة الإنسان.. وكانت هذه العبادات تأتى عرضاً.

فبالنسبة للحج:

تعاملت السينما المصرية مع هذه الفريضة بالذات، وتأثيرها على مختلف الأنماط والشخصيات التى ذهبت للحج.

فهناك الفقير،والباشا، ورجل الأعمال، والراقصة... وبالتالى تختلف توجهات كل منهم، وتأثير الحج عليهم. فالباشا يذهب من أجل "الوجاهة الاجتماعية"، ويعود دون أن تتغير نظرته إلى الحياة، ولا يفقه درس المساواة فى الحج، ويعود وهو مؤمن – كما ذهب – بوجود الفوارق الطبقية بين البشر.

وهناك أيضاً الثرى، الذى يذهب مكفراً عن أفكاره وأخطائه التى لن ينقذه من السؤال عنها فى الآخرة ، سوى التكفير عنها بالحج، وكذلك كل من يذهب[٣].

ولعل صعوبة تصوير مناسك الحج، فى وقت أداء الفريضة ذاته، وتصوير الأبطال، الذين يفترض أداؤهم هذه الفريضة، قد دفعت المخرجين إلى التعامل مع هذه الفريضة بأكثر من طريقة.

فهناك نوع من المخرجين يتعاملون مع الحاج الذاهب باحتفال فيقدمون ذهابه من خلال احتفالية تليق بجلال المناسبة، وفرحة الأصدقاء والأحباب... كما نرى فى فيلم "بنت الأكابر – إخراج أنور وجدى – ١٩٥٣م"، وفيه نسمع أشهر أغنية حج غنتها ليلى مراد وهى: "يا رايحين للنبى الغالى".

وهناك من المخرجين الذين حاولوا الربط بين مناسك الحج الحقيقية، والمواقف التمثيلية لأبطاله، وإظهارهم بمظاهر الإحرام وكأنهم يؤدون الفريضة. فيعمد الواحد منهم إلى تقديم لقطات تسجيلية أرشيفية لبيت الله الحرام، ويحاول أن يضمنها من خلال "اللصق"، "المونتاج" مشاهد تمثيلية لأبطاله، وكأنهم يؤدون مناسك الحج حقيقة – كما نرى فى فيلم: "المصرى أفندى" إخراج حسين صدقى ١٩٤٩م.

وهناك نوع آخر، يعطينا تأثير الحج على الإنسان العائد من الحج، كما نرى فى فيلم "دهب" إخراج أنور وجدى ١٩٥٣م. فنحن نرى الراقصة السابقة، وقد تغيرت تصرفاتها وطريقة كلامها، وحتى طريقة تعاملها مع الناس، و أيضاً ملابسها، كما تغيرت نظرتها إلى الحياة الدنيا، فلم تعد تهمها بعد أن اقتنعت "بان الدنيا رايحة باللى عليها" ولم تعد تطلب سوى "حسن الختام".

وفى نفس الوقت نرى أيضاً تأثيراً مغايراً لمفهوم "العودة من الحج" على الذين يذهبون لأداء هذه الفريضة.. فإذا كانت هى حجة للتوبة وغسل ذنوب الإنسان، كما فى دهب، وانتظار النهاية، فإن الحج فى فيلم: "توحة" إخراج حسن الصيفى ١٩٥٨م، هو بداية لحياة جديدة سليمة بعد أن تطهر الحاج.

وقد يأتى الحج أيضاً لإنقاذ النفس الإنسانية من الأخطاء والمعاصى والآثام الكثيرة التى يرتكبها الإنسان، الذى عاش حياته وكأنه باعها للشيطان؟ كما فى فيلم "المرأة التى غلبت الشيطان" إخراج يحيى العلمى ١٩٧٣م.

الحج يأتى كخلاص من حياة مليئة بالشرور والفساد، وبداية لحياة إنسانية جديدة.

بخصوص الصلاة:

تأتى الصلاة فى السينما العربية فى مشاهد قليلة تعد على رؤوس الأصابع.. من بينها مثلاً مشهد للبطل وهو يدخل إلى إحدى الغرف ليقبل يد

والده المسن وهو يؤدى الصلاة.. أو لقطة لبطل مصدوم معتكفا فى أحد المساجد يمسك بين يديه القرآن الكريم، ويبدو عليه أثر الصدق من خلال لحيته الكثيفة التى أطلقها تعبيراً عن شعوره بالصدمة، أو مشهد لريفى قادم إلى العاصمة وهو يصلى فى بداية وصوله استعداداً لتركها... وكأن الصلاة فرضت فقط على الشيوخ والمعدومين المحيطين وللقادمين من أطراف الريف وصحارى الصعيد.

وفى أفلام التسعينات وما بعدها تأتى الصلاة كلازمة للبطل الإرهابى كأنها مقرونة بالأعمال الإرهابية.

بخلاف الأفلام الغربية نلاحظ أنها تزرع فى نفسية المتلقى أن من صفات البطل إضافة إلى القوة والذكاء والرومانسية انضباطه بمواعيد الكنيسة. فالمتتبع لسلسلة روكى جب يكتشف أن البطل تعود قبل أن يقوم بأية مقابلة فى أعماله أن يعرج على الكنيسة أولاً ليستمد قوته.

وبالنسبة للصيام فقد حظى باهتمام أكبر خاصة وأنه مرتبط بشهر رمضان فقد تصادف تزامنه كما يقول الدكتور كمال القاضى[٤] مع العديد من القصص والحكايات فى أكثر من فيلم وأفردت له مساحات واسعة لما يمثله من خصوصية وأهمية كبرى فى حياة المصريين، ولعل الفيلم الأبرز فى العلاقة بين شهر رمضان والدراما السينمائية هو فيلم "فى بيتنا رجل" للمخرج هنرى بركات والأبطال حسين رياض وزبيدة ثروت وعمر الشريف وحسن يوسف وزهرة العلا ورشدى أباظة، حيث اعتبرت لحظة الذروة هى هروب المناضل إبراهيم حمدى من البوليس السياسى أثناء فروغ الشارع من المارة مع انطلاق مدفع الإفطار لتتسنى له الفرصة كاملة لتنفيذ عمليته البطولية فى سرية تامة بعد إحكام الخطة والوصول إلى بقية أعضاء التنظيم فى جو من الأمان .. وكما أوضحنا سلفاً لم يكن شهر رمضان هو المحور الرئيسى

فى عملية البناء الدرامى ولكنه كان غطاء للأحداث أو بمعنى آخر لزوم ما يلزم لرفع درجة الإقناع فى السياق العام للفيلم.. وقد تبدو تلك الفرضية قانوناً حتمياً فى غالبية الأفلام التى جرت وقائعها فى شهر رمضان الكريم، ففى فيلم "من أجل أبنائى" على سبيل المثال تضمنت الأحداث طقساً رمضانياً تماماً تم التعبير عنه من خلال "إسكتش" قامت بأدائه الطفلة المعجزة "بسيمة" حيث أدت فيه أغنية "أصحى يا نايم" أثناء عملها بإحدى الفرق الاستعراضية كنوع من التمهيد للقاء التراجيدى بينها وبين أبيها المسجون من عشر سنوات "زكى رستم" الذى تصورت الطفلة أنه توفى طبقا لرواية الأم أمينة رزق التى ظلت تخفى حقيقة زوجها عن أبنائه حفاظاً على سمعته، وباستثناء استعراض الفوانيس فى الأغنية الشهيرة المشار إليها لم يكن للفيلم علاقة بشهر الصيام من قريب أو بعيد، مما يؤكد نظرية الإشارة الزمنية الدالة على توقيت الأحداث والتى تحققت فى عشرات الأفلام القديمة والحديثة، بما فيها الأفلام الحربية المعنية بتجسيد حرب العاشر من رمضان وفقا لما أشرنا إليه سابقا مثل "العمر لحظة، الرصاصة لا تزال فى جيبى، بدور" وغيرها من دراماً البطولات العسكرية التى واكبت نفس التوقيت بغض النظر عن مستوياتها الفنية والتقنية وتأثير نجومها وقدرتهم على إقناع المشاهد بواقعية الحدث الجلل، وإن برز من بين هذه الأفلام – جهد المخرج محمد راضى والأبطال ماجدة الصباحى وأحمد مظهر ومحمد خيرى فى رائعتهم "العمر لحظة" ونعود هنا للتأكيد على أن السينما لم تنتج فيلما عن رمضان كفريضة دينية وإنما قدمته فى إطار الوعى به وبقداسته كخلفية للأحداث الاجتماعية وتناول ما يحيط به من الناحية الدينية والطقسية بما يؤكد اختلاف مذاقه فى مصر عن بقية الدول العربية والإسلامية الأخرى ، إذ تجرى الاستعدادات لاستقباله قبل حلوله بفترة طويلة حيث تعلق فوانيس الزينة وتضاء الشوارع والحوارى وتزدحم

الأسواق وتتغير خرائط البرامج التليفزيونية والإذاعية ويجرى سباق الفوازير والمسلسلات ويتبدل شكل الحياة تماماً.

الأعياد الإسلامية:

ظهرت الأعياد الإسلامية فى السينما المصرية.. كمظاهر، تتعامل مع القشور من فكرة "العيد" دون الجوهر، أو مجرد تحديد للتاريخ، دون أن يكون له أهمية فى أحداث الفيلم، أو تطويراً لموقف، أو توضيحاً لمعنى.

ويظهر عيد الأضحى كاحتفالية دينية فى فيلم: "الجنتل" إخراج على عبدالخالق ١٩٩٦م" فنحن نرى مظاهر العيد ممثلة فى اللافتات والملصقات، ومحل الدراجات (العجل)، الذى زين دراجاته بالأوراق المزركشة، والأطفال فى ملابسهم الزاهية، ثم هناك شعائر التضحية.. من ذبح، وتوزيع اللحوم على الفقراء والأحباب.

ولكن للعيد صورته الأخرى .. فهو قد يأتى ويحمل الكثير من الهموم للآباء والأمهات والأطفال، ففى فيلم: "حياة أو موت" إخراج كمال الشيخ ١٩٥٢م، نرى أبا يقف أمام "فاترينة" محل ملابس يعرض ملابس للأطفال.. وهو يتألم لعجزه عن شراء فستان جديد لابنته الصغيرة، والعيد على الأبواب.

وفى فيلم "لك يوم يا ظالم" إخراج صلاح أبو سيف ١٩٥١م، نرى الفيلم يبدأ أحداثه مع الساعات الأولى لفجر يوم العيد، فهناك أصوات التهليل والتكبير فى الخلفية، والأطفال فى الحارة يحتفلون بالعيد بملابسهم الجديدة.

تبقى الإشارة إلى أن هناك بعض الأفلام تحتوى على أغنيات تتحدث عن العيد فى المطلق "دون تحديد أى عيد"، كأغنية أم كلثوم "يا ليلة العيد آنستينا"، فيلم فاطمة، إخراج أحمد بدرخان ١٩٤٧م، دون أن تعنى الأغنية أى ارتباط بأحداث الفيلم، وإنما هى مجرد فرصة لمناسبة ، تنتهى بانتهاء

الأغنية فى الفيلم، وهناك أيضاً أغنية نور الهدى "هل هلال العيد" فى فيلم "عايزة أتجوز" إخراج أحد بدرخان١٩٥٢م.

السينما التسجيلية والعبادات الإسلامية:

يلاحظ اهتمام السينما التسجيلية بالعبادات بصورة عامة، وبالنسبة لرمضان تأتى السينما التسجيلية كما يقول الدكتور كمال القاضى كموثق حقيقى لهذه الفريضة السنوية التى ربما تنفرد عن بقية الفرائض بالجو الروحانى الذى يستمر ثلاثين يوماً، فهناك عدد لا بأس به من الأفلام التى سجلت طقوس ومظاهر الاحتفال المتمثلة فى صناعة الفوانيس الصفيح والحلويات المرتبطة برمضان مثل الكنافة والقطائف وبعض المشهيات، فضلاً عن الياميش والمكسرات، كما اهتمت السينما التسجيلية برصد الحالة النفسية للمسلمين خلال الشهر الكريم عن طريق تصوير المساجد وحلقات الذكر والإنشاد الدينى والاهتمام بتوثيق الحياة اليومية بالمناطق الشعبية والأثرية فى القاهرة الفاطمية وعرض صور حية لأشكال التغير الطارئ فى حركة الشارع والسلوك العام للبشر وفضائلهم الإنسانية من تسامح ووئام وتكافل، ربما يكون من ملامحه الأساسية إقامة وتجهيز موائد الرحمن داخل السرادقات والخيم الرمضانية، والأخيرة على وجه التحديد حظيت صناعتها وأشكالها ونوعياتها باهتمام قدر وفير من السينمائيين والمخرجين، وللمخرج هاشم النحاس السبق فى تصوير الخيم الرمضانية كصناعة وفن تتميز بهما مصر دون سائر الدول الأخرى، وهو ما حاول تأكيده فى فيلمه الشهير الذى يحمل نفس الاسم فقد اقترب من الحرفيين المتخصصين وجعل ينقل بالكاميرا تفاصيل وأجواء، لم تكن معلومة للكثيرين، مؤكداً على ما تتميز به السينما التسجيلية من واقعية وصدق ورهافة فى التعبير والتجسيد.

إن بعضاً من الجمال السينمائى يحمل إلينا بشائر رمضان وعبق من نسائمه.

أما أول فيلم تسجيلى دينى فقد ظهر فى عام ١٩٥٠ وهو بعنوان "بيت الله الحرام" ويتلوه ٢٤ فيلماً تسجيلياً خلال العقدين التاليين تناولت العبادات الإسلامية.

صورة المسلم "المتدين" فى السينما العربية:

اختلفت صورة المتدين، وهو من يحمل صفات دينية شكلاً وسلوكاً، على امتداد تاريخ السينما العربية وتمثلت فى صورة الشيخ أو المتدين بجانبيها الإيجابى والسلبى حتى التسعينات، ثم فى صورة المتزمت والإرهابى فى سينما ما بعد التسعينات.

أولا :بالنسبة لصورة الشيخ أو الإسلامى أو المتدين:

فقد أخذت شكليها الإيجابى فى أفلام قليلة، والسلبى فى أفلام كثيرة:

أ-الصورة السلبية:

تمثلت تلك الصورة منذ الخمسينات وحتى بداية التسعينات فى ثلاث صور هى:

الصورة الأولى:

المسلمون الذين كانوا يظهرون فى الأفلام التى تعرض لحياة المسلمين فى صدر الإسلام، وكانت أقرب إلى صورة الشحاذين النحيفى الأجساد السمر الوجوه، أغلبهم كانوا عبيداً قبل أن يتم عتقهم يلبسون ملابس بيضاء، ولو أسلم أحد الكفار الأشداء تراه قبل أن يخلع ثياب الكفر يخلع معها ثياب القوة والشجاعة، وتراه بعد الإسلام هادئاً شارداً فى الطرقات يتمتم بكلمات مفهومة أو غير مفهومة..

والصورة الثانية:

صورة الشيخ الدرويش، ودائماً ما نراه فى الأفلام القديمة فى صورة رجل عجوز أشعث، مغبر الثياب، يتكئ على عصا غليظة، يردد دوماً وهو يمشى فى طرقات الحارة عبارات من نوعية "كله رايح، منه له" "وربنا على المفترى" ودائماً ينظر له على أنه الشيخ المبروك أو الرجل البركة الذى دائماً ما يتنبأ بما لا يراه الآخرون من المستقبل، ويعرف أكثر من الآخرين لخبرته فى الحياة الطويلة الممتدة ولأنه "رجل واصل".

الصورة الثالثة:

وهى أسوأهم على الإطلاق فى صورة الشيخ "الموالس" الموالى دائماً للعمدة أو الباشا أو كبير البلد سيان، المهم أن يكون هناك كبير! فى البلد يبيع له دينه فى مقابل عرض قليل من الدنيا، فيحلل ويحرم تبعاً لهوى هذا الكبير، أشهرها تلك الصورة التى عرضت فى فيلم الزوجة الثانية"، وقام بها الفنان حسن البارودى الذى مثل دور الشيخ المنافق الذى ينصح الفلاح الفقير أبو العلا المقهور المغلوب على أمره أن يطلق زوجته من أجل أن يتزوجها العمدة الذى يمتلك مقومات القوة والبطش حتى قبل أن تكمل عدتها

من باب أن طاعة أولى الأمر (وأطيعوا الله وأطيعوا الرسول وأولى الأمر منكم)، مقدمة على الحلال والحرام والثواب والأصول[٥].

وهى نفس الصورة التى قدمت فى الفيلم الأشهر فى تاريخ السينما المصرية وهو فيلم "الأرض" للشيخ الموالس للعمدة، والذى يطفح منه السباب طوال الفيلم، والذى يكفر القوم ذات اليمين وذات اليسار، ولا يأبه أن يبيع دينه بثمن أو بدون ثمن.

ب- الصورة الإيجابية :

تمثلت فى الصورة التى حاول فيها الفيلم أن يقدمها عن الشيخ الأزهرى المستنير، وقد قدمها يحيى شاهين فى أحد أفلامه، والذى يستنجد به أهل القرية لينقذهم من استبداد ابن الباشا واستغلال طمع العمدة، ولكنه فى النهاية كان نموذجاَ سيئاَ بسلبيته وخضوعه للأمر الواقع طالماً لم يمس بسوء، وهو بموقفه حسب قصة الفيلم يمثل نموذجاً للانتهازية التى تحافظ على موقف وسط طالماً لا تخسر فيه سياسياً واقتصادياً.

ثانياً: صورة المتزمت أو الإرهابى:

أما بالنسبة لصورة المسلم المتزمت أو الإرهابى فقد بدأت منذ التسعينات خصوصا بعد تنامى التيار الإسلامى وصعوده بكافة اتجاهاته المعتدلة والمتطرفة وتصاعد أعمال العنف،، فدخلت السينما بثقلها ليصبح وجود السنج والإرهابى قيمة لازمه داخل العمل الدرامى حتى ولم تم إقحام هذه القيمة إقحاماً، كما تم التركيز فى هذه الأفلام على المتدينين المتعصبين بشكل مدروس، ورغم أن هؤلاء المتزمتين قلة فى المجتمع، إلا أن هذه الأفلام أبرزت القلة بالصورة التى جعلت الأعداد الكبيرة من المتدينين المعتدلين ضحية، وحاسبت المتدينين المعتدلين بجريمة القلة المتعصبة.

ومن عينة هذه الأفلام:

فيلم الإرهاب والكباب:

للكاتب وحيد حامد وإخراج شريف عرفه، ظهر المتدين فى هذا الفيلم فى صورة موظف ملتح يترك عمله خلال تأدية الوظيفة لكى يصلى فى داخل مكتبه، فى وقت ليس فيه صلاة فريضة، فقد كانت الساعة الحادية عشرة صباحاً، فيعترض عليه المراجع أحمد (عادل إمام) قائلا له: يا شيخ، قضاء حاجات المراجعين أهم من الصلاة فى هذا الوقت، فيرد الموظف المتدين عليه: يا كافر يا عدو الله أتنهانى عن الصلاة؟ ويحدث بينهما شجار ، ثم إن هذا الموظف المتدين الذى تجاوز الخمسين من العمر يجعله الفيلم يقع فى فتنة امرأة سيئة السمعة هند، وكأن المتدين هو الإنسان الوحيد الذى يضعف أمام إغراءات النساء، علماً بان المتدين – عموماً – لديه رادع دينى غير موجود عند كثير من الناس.

والأعجب من ذلك أن المتدين ظهر فى أحد المشاهد وهو يتحدث مع هذه المرأة السيئة ويسمعها كلمات غرامية مثل (ياحلوة) بزعمه أنه يدعوها إلى التوبة وإلى الرجوع إلى الله. فتقول له المرأة: هو إللى بينصح يبص مثل هذه البصة؟ لأن المتدين حين كان يدعوها إلى التوبة كان ينظر إليها نظرات لا عفة فيها.

فيلم طيور الظلام:

وفى هذا الفيلم ينحو الكاتب وحيد حامد والمخرج شريف عرفه منحى آخر فى تشويه صورة المتدين، فقد طرقا فى هذا الفيلم قضية دور المتدينين فى الوصول إلى أغراضهم وأهدافهم بطرق غير شرعية وغير رسمية كالرشوة والخدمات المشبوهة مقابل قضاء طلباتهم من قبل المسؤولين فى الدولة.

وطيور الظلام هم الخفافيش، والخفافيش تعيش حياتها فى ظلام الليل ولا تحب النور والضياء، والمعنى بـ "طيور الظلام" فى الفيلم شخصان، الأول: المحامى على (رياض الخولى) وهو المتدين، والثانى : المحامى فتحى نوفل (عادل إمام) الذى يترافع فى قضايا مشبوهة كالجنس وغيره.

والمحامى على – المتدين – لا يقوم بأعمال غير أخلاقية مثل التى يقوم بها المحامى فتحى نوفل، وإنما يظهر عفيفاً أمام إغراءات النساء ولا يشرب الخمر وما إلى ذلك. ولكن الأحداث تشعر المشاهد بأنه يقوم بأعمال سياسية مشبوهة، فيقف المشاهد منه موقفا سلبياً.

وفى نهاية الفيلم تظهر الشخصيتان – المحامى على والمحامى فتحى نوفل – وهما يقتسمان المسؤوليات فى البلد، الأول وهو المحامى فتحى نوفل وله الوزارات، والثانى وهو المحامى على – المتدين – وله النقابات فيشعر المشاهد – وقد تولد فى نفسه كره شديد للشخصيتين – أن البلد تحت سيطرة أخطبوطين كبيرين، أحدهما المتدين ومن وراءه من المتدينين، لأن المحامى كان كثيراً ما يتكلم بضمير الجمع (نحن، نريد... إلخ) فصورة المتدين هنا أخذت شكل السياسى المشبوه، وهو يختلف عن صورته فى فيلم "الإرهاب والكباب"، أو بمعنى آخر أخذت شخصيته فى هذا الفيلم وجها آخر أكثر خطورة.

فيلم الإرهابى:

يمكن أن نعتبر فيلم "الإرهابى" للكاتب لينين الرملى وإخراج نادر جلال أكثر الأفلام العربية تشويها لصورة المتدين، لأن صورته فى هذا الفيلم أخذت أشكالاً متعددة وليس شكلاً واحداً كما فى الفيلمين السابقين، وقد تم حبك مجريات الأحداث بدقة متناهية، وأعطى الفيلم إمكانيات ضخمة، ولعل كاتبه ومخرجه أصابا ثلاثين عصفوراً بحجر.

بدت صورة المتدين – وهو الإرهابى على (عادل إمام) – وهو يدمر كل المظاهر التى يعتقد أنها مصدر الفساد فى البلد كمحلات بيع الفيديو وقتل السائحين الأجانب، وظهرت المجموعات الإرهابية التى ينتمى إليها الإرهابى على كالحة الوجه، لبست زياً موحداً، وتعيش فى أماكن مهجورة تخيم عليها الكآبة وروح الشر، وتسير هذه المجموعات من قبل أمير لها، له عليهم حق الطاعة العمياء، فيشعر المشاهد كأنه أمام عصابة من المجرمين، وأنه أمام أناس متطرفين فى كل نواحى الحياة، فى أشكالهم وأفكارهم وبيوتهم ونظام حياتهم.

وحرص الكاتب أن يطلع المشاهد على نفسية المتدين الذى أخذ فى هذا الفيلم شكل الإرهابى، فأظهره وعينه شاردة وراء النساء، والمرأة الجميلة التى يراها فى الشارع نجده يراها فى منامه وهو يعاشرها فى فراشه. بمعنى أن المتدين يعيش حالة كبت جنسى تولد عنده – بحسب نظريات علم النفس – العنف والعدوان على الآخرين.

إن إى إغراء جنسى يتعرض له المتدين يضعف أمامه ويستجيب له مباشرة دون رادع دينى أو أخلاقى، وهو ما حدث له مع الفتاة المتحررة فاتن (حنان شوقى) حين كان يلاعبها لعبة الورق. وتزداد صورة المتدين قتامة، وذلك حين يسرق الإرهابى "على" أموال الطبيب. (صلاح ذو الفقار)، بحجة أن الناس – برأيه – كفار لا عهد لهم ولا ذمة، فأموالهم حلال (ونساؤهم جوار وسبايا لدى الإرهابيين كما قال له أميره الآخر سيف (أحمد راتب).

ولكن إشكالية الفيلم ليست فى هذه الصورة السوداوية التى رسمها الكاتب لينين الرملى لعالم المتدين ونفسيته وأفعاله، وإنما الإشكالية فى شئ أبعد من ذلك وأخطر، وهى أن الإرهابى – عموماً – ممكن تغييره، وقد طرح الكاتب حلاً لذلك، وهو نقل الإرهابى من البيئة التى يعيش فيها مع الإرهابيين إلى بيئة أخرى كبيئة الفتاة سوسن (شيرين) التى صدمت الإرهابى على، فقد تغير فكره

وسلوكه فى البيئة الجديدة التى عاش فيها خلال العلاج، بمعنى أن الإرهابى عندما يعيش وسط الناس يتغير ويبتعد عن الإرهاب والتطرف.

ونفس الإصرار على تشويه صورة المتدين نجدها فى أفلام عديدة أخرى مثل فيلم التجربة الدنماركية، وفيلم السفارة فى العمارة.

ورغم هذا الإصرار على التشويه لا نجد محاولة لإصلاح هذه الصورة فى الأفلام العربية الأخرى مما يعنى عدم وجود اهتمام لدى القائمين على السينما العربية بحفظ التوازن فى معادلة صناعة السينما المعادلة التى تحفظ لكل الأطراف حقوقها من حيث وضوح القضية المراد مناقشتها، ومراعاة معايير العائلة والمجتمع العربى المحافظ وكذلك الالتزام بالمعايير الأدبية لكافة الأنواع وبمعايير الكوميديا الحقيقة البعيدة عن الإسفاف والابتذال.

صورة المسلم فى السينما الغربية:

رغم افتقاد الموضوعية فى الأفلام العربية والإصرار على تقديم الصورة المشوهة للمسلم فإن السينما الغربية رغم الأفلام التى شوهت المسلم إلا أنه توجد أفلام مثل الفيلم الأمريكى (Flight Plan) أنصفت العرب والمسلمين من قضية إلصاق تهم الإرهاب والتطرف بهم.

ومع ذلك فقد زخرت السينما الغربية بالأفلام الكثيرة التى تقدم الصورة السيئة للعربى المسلم.

ارتبط ميلاد السينما الأمريكية والأوروبية منذ قرن من الزمان بهذه الصورة النمطية السيئة للمسلم العربى، ففى عام ١٨٩٣م عندما أسس توماس أديسون أول ستوديو سينمائى فى الولايات المتحدة كان أول أفلامه عن المسلمين بعنوان "رقصة المحجبات السبعة"، وكانت وسيلة العرض آلة الكنتوسكوب. وفى السينما الفرنسية ظهر النمط العربى فى أفلام "جورج مبليه" فى عدة أفلام بدأ ظهورها عام ١٨٩٧م، ومنها "المهرج المسلم" و "بياع جوارى الحريم" و "زوجة الشيخ داعرة".

وأثناء العصر الذهبى للسينما الألمانية قدم أنست لوبيت عام ١٩١٨م فيلما يجسد الصراع بين الشيخ المسلم الذى قدمه على شكل شرير وابنه من أجل الحصول على الراقصة المثيرة "بولانجرى"، بينما كانت زوجة الشيخ زليخة تخونه مع تاجر أوروبى شاب، وعرض الفيلم فى الولايات المتحدة عام ١٩٢٩م تحت عنوان "One Arabian night". وتعاملت السينما التعبيرية الألمانية مع النمط العربى فى عدة أفلام خلال العامين ١٩٢١م و ١٩٢٤م منها فيلما "الأضواء الثلاثة" و "حجرة الوجوه الشمعية" وفى الأخير يجمع المخرج بول فينى بين ثلاث شخصيات تاريخية: العربى المسلم هارون الرشيد، الروسى إيفان الرهيب، والإنجليزى جاك السفاح باقر البطون، وجميعهم مارس على الأرض سلوكاً إرهابياً ليسوم الناس أنواعاً من التعذيب الوحشى.

وفى العشرينيات وصلت حصيلة الأفلام التى تدور حول موضوعات إسلامية بصورة أو بأخرى فى السينما الغربية حوالى ٨٧ فيلماً، كان بعضها، كما يقول لورانس ميشلك نائب رئيس مركز دراسات الشرق الأوسط فى جامعة بيركلى، ينتمى إلى نوعية الأفلام الفكاهية، حيث يظهر المسلم كشخصية تهريجية تثير الضحك والسخرية، وأحياناً يبدو بروح طيبة وفى أحيان أخرى شريراً كريها، وكان بعض المخرجين يقدمون نوعية أخرى من الأفلام أكثر شعبية، وهى أفلام (المليودراما) المعتمدة على المغامرات الغريبة الطابع، التى تدور أحداثها فى الصحراء، وتركز حبكتها على علاقة مشبوهة بين الشيخ المسلم والشاب الذى تتوحد شخصيته مع القفار والأدوية فتصبح حياته موحشة جافة، لا يؤنسها إلا الحلم بامرأة بيضاء، ربما يعثر عليها بين السائحات الأوروبيات أو أعضاء بعثات التنصير، وحققت هذه النوعية من الأفلام شهرة عظيمة لنجوم من أمثال إدجار سلوين، ورودلف فلانتينو، ورومان نوفارو.

وكانت أفلامهم: "العرب" ١٩١٥م، و "الشيخ" ١٩٢٠م، "ابن الشيخ" ١٩٢٦م، "الهمجى" ١٩٣٣م، و "خطيبة الشيخ" نموذجا لهذه النوعية التى استأنفوا التعامل معها خلال الثمانينيات فى أفلام مثل: "الفردوس" ١٩٨٢م، "صحارى" ١٩٨٤م "جوهرة النيل" ١٩٨٥م، "حريم" ١٩٨٥م، "بروتوكول" ١٩٨٥م، "بولير" ١٩٨٥م، وفى أفلام شبيهة مثل "أشانتى" و "عشتار" ١٩٨٧م.

وبالرغم من الفارق الزمنى فى تتابع هذه النوعية فالأهداف وحبكتها لم تتغير أو تتبدل على الأقل بحكم تطور الزمن، حيث تؤكد هذه الأفلام "أن المجتمع الصحراوى لا يسمح للعربى المسلم بالتطور والنمو كفرد عادى، فرغم أنه قد يصل إلى أعلى درجات السلم الاجتماعى إلا أنه فى النهاية يعتبر نمطاً لكل الملامح السلبية التى تفرزها حياة الصحراء.

وتعددت الموضوعات التى تعاملت معها السينما الأمريكية والأوروبية حول الشخصية العربية، ومع ذلك تكرر موضوع الفيلم الواحد فى أكثر من مرة، والهدف التجارى لم يكن وحده السبب وراء هذا التكرار، إنما الدوافع الأيديولوجية والسياسية ومحاولة استغلال نجاح بعض الأفلام لترسيخ الملامح الشائعة عن العرب، ومن النماذج السينمائية التى تكرر إنتاجها: "قسمت" عن أجواء الجوارى والحريم ١٩٢٠م فى أمريكا، ١٩٣١م فى ألمانيا، وفى أمريكا فى أعوام ١٩٣١م، و ١٩٤٤م، و ١٩٥٥م، انتج فيلم "لص بغداد" الذى صور أجواء ألف ليلة وليلة وبطش الحكام وتم تقديمه فى أعوام ١٩٢٤م، و ١٩٤٠م، و ١٩٦١م، و ١٩٨٧م، و ١٩٨٩م، إضافة إلى أفلام "هى" أو "عائشة" الذى تكرر ٧ مرات عن أجواء السحر فى العالم العربى: فى السينما الصامتة فى ١٩٢٦م، وفى السينما الناطقة أعوام ١٩٣٤م، و ١٩٦٥م، و ١٩٦٨م، و ١٩٨١م، فيلم "الريشات الأربع" عن أجواء البطولات

الاستعمارية المزعومة فى مواجهة العربى المسلم البدائى المتخلف وتكرر فى أعوام ١٩٢١م، و ١٩٢٨م، و ١٩٣٩م، و ١٩٥٥م، و ١٩٥٧م، و ١٩٦١م، و ١٩٨٧م.

وحتى تكتمل الصورة، قدمت السينما الأمريكية خلال ثمانينيات القرن الماضى "الإرهاب" باعتباره طاعوناً تنقل عدواه من الأقلية المسلمة فى الولايات المتحدة إلى الجسد الأمريكى كله من خلال أحداث ليس لها أى أساس من الصحة والواقع، وأفردت هذه الأفلام زعامات إرهابية إسلامية طرحت جانباً كل ما هو إنسانى، وتمكنت من إشعال شرارة التخريب والعنف داخل الولايات المتحدة، فاللبنانى الشيعى أبو لادين المقيم فى ولاية ديترويت فى فيلم "تحت الحصار" الذى عرض عام ١٩٦٦م، يقود عمليات إرهابية ضد المواطنين الأبرياء فى المعسكرات والشوارع والمطاعم والمطارات، وتصل به الجرأة فى النهاية إلى التحريض على تفجير البيت الأبيض.

وفى فيلم "مطلوب حيا أو ميتا" الذى عرض عام ١٩٧٦م، نرى اليمنى الشيوعى مالك الرحيم ينشر إرهابه فى لوس أنجلوس حيث يقتل ١٣٧ أمريكيا بعد تفجيره دار عرض سينمائى، وبمساعدة الطلبة العرب فى جامعة لوس أنجلوس ينجح فى تحضير مواد ناسفة لتفجير صهاريج غاز الميثيل فى أحد مصانع الكيماويات الكبرى بهدف قتل ٣٠ ألف شخص بعد تحول الميثيل إلى أيروسول مشتعل، وتقوم الريح بالجزء المتبقى من الخطة، ويظهر الليبى محمد فى فيلم "ذعر الإرهاب" عام ١٩٧٩م وهو يقود مجموعة من الشباب الليبى من أجل تفجير القاعدة النووية فى إنديانا، وعندما تفشل خطته ينطلق فى شوارع المدينة ليحولها بواسطة الصواريخ والرشاشات إلى مقبرة جماعية لكل المارة من الرضع والأطفال والشباب والنساء والكهول، ثم يلجأ إلى حرم جامعة إنديانا ليحتجز مجموعة من الطلبة والطالبات لتبدأ مذبحة جديدة.

وقد حاولت أفلام تليفزيونية أخرى التنقل بأحداثها الدموية بين الولايات المتحدة، لتجعلها جميعاً فى متناول "الإرهابى العربى المسلم" مثل "الطائرة الرهينة" الذى عرض عام ١٩٨٥م، وفيلم "سيف جديعون" عام ١٩٨٦م، و "محاكمة إرهابى" عام ١٩٨٨م.

لا جدال فى أن هناك إرهابيين عرباً أساءوا إلى جموع العرب والمسلمين فى العالم قاطبة، بحوادث فردية لا تمثل إلا ذاتيتهم، والتناول لهذه الظاهرة كان قصوره واضحاً، فلم يحاول أى فيلم أن يقترب من دراسة بعض الظواهر الإرهابية، فضلاً عن أن الأفكار المسبقة والصور التى يبثها الآخرون أحادية الرؤية، لا تتغير ولا تتبدل، فالمشاهد الغربى ما عليه إلا أن يرى العرب إرهابيين، مرتكبين لأعمال العنف فقط، ولا يراهم "ضحايا" مثلما يحدث فى الضفة الغربية لفلسطين، ولا فى البوسنة والهرسك، ولا فى كوسوفا، وغيرها من المدن الإسلامية، كذلك لم ير المشاهد الغربى أى مشاهد للعربى بعيداً عن السياسة وصورها النمطية، فلا يرى أمّا عربية تهدهد طفلها الرضيع، ولم ير طبيبا عربياً يرعى مريضاً أو مدرسا عربيا يعطى دروسا فى الجبر والكيمياء أو الفيزياء أو حتى فى الحاسب الآلى،

إننا العرب والمسلمين مقصرون فى الذود عن هويتنا وثقافتنا فقد تركناهم يعبثون ويزيفون ، يزورون ويضللون، يشوهون دونما محاولة منا لرفع الجور والظلم البينين الذى أحسب أننا نستحقه فى – بعض الأحيان – بتهاوننا فى الرد وتبليغ رسالتنا وتقديم أنفسنا كبديل حتى إزاء ممارساتهم اللا معقولة، فنحن لا نريد مجاملة أو محاباة ولكن نريد صورة تعبر بصدق، والصدق فقط عنا، وأحسب – ويحسب معى الغيورون منا والمنصفون منهم أنه مهما كانت العناصر السلبية فمن المؤكد أن العرب والمسلمين يملكون فى ماضيهم وحاضرهم الكثير والكثير من الإيجابيات.

صورة المأذون فى السينما العربية:

قامت السينما المصرية خاصة والعربية عامة بتقديم المأذون فى صورة معتمدة على أنماط سلوكية سينمائية من صنع السينمائيين أنفسهم وأهمها:

- تظهره الأفلام كشخصية أكول يسيل لعابه لرؤية الطعام "شرها دنيئاً".
- كما تظهره السينما ممسكا بدفتر كبير مرتديا الزى الأزهرى المعروف (عمامة وجبه وقفطان).
- يتحدث اللغة العربية الفصحى بشكل يجلب الاستهزاء إليه وإلى اللغة العربية ذاتها، اذ أنه يتأرجح بين تفصيح اللهجة المصرية الدارجة والتقعر فى نطق اللغة الفصحى، وكلاً الأسلوبين يجعلك تسخر من اللغة العربية والهدف من ذلك تمزيق الرباط الوثيق بين القرآن الكريم والمسلمين عن طريق إبعاد الناس عن اللغة التى لا يفهم التراث الإسلامى إلا بها، حيث إن اللغة تعتبر وعاء الفكر عبر الأجيال.
- يظهر المأذون وهو يشارك فى زواج باطل شرعاً حين يتم إجراءات زواج صورى لمحلل كما فى فيلم زوج تحت الطلب، أو يطلق إمرأة عنوة من زوجها ليزوجها للعمدة كما فى فيلم الزوجة الثانية[٦].
- تظهره فى مشيته وحركته كالبهلوان مما يصبغ الشخصية بصبغة هزلية تجلب الاستهزاء أكثر مما تجلب الإضحاك.

وقد يبدو الأمر هينا وأنه مجرد تسلية تنتهى ملابساتها فور الانتهاء من مشاهدة الفيلم الكوميدى، ولو كان الأمر كذلك بالنسبة للكبار الناضجين – وهو افتراض غير صحيح – فإن الأمر يختلف بالنسبة للأطفال الصغار، إذ إن هناك "ظاهرة فريدة للسلوك البشرى تعرف عليها كل من كاجان وموسن فى الستينيات من هذا القرن وهى ظاهرة التأثير النائم، وتعنى أنه قد تكون هناك مؤثرات معينة أحدثت تأثيرها عند الطفل، ولكن نتائج هذا التأثير لا

تظهر لنا مباشرة، بل يظل التأثير نائماً فترة طويلة ينتظر عوامل خارجية وداخلية توقظه ليظهر، فقد يظهر فى مرحلة البلوغ أو المراهقة أى بعد حدوث التأثير بسنوات عديدة"، وربما يظن البعض أن تصوير شخصية المأذون بهذه الطريقة لم تترك أثراً سيئاً لدى الطفل أو البالغ، إلا أن التهكم على الشكل الخارجى لشخص ما يستوجب التهكم على المضمون الفكرى الذى يحمله هذا الشخص، بل والأدهى من ذلك أن الإنسان يضيف تلقائيا عدة صفات سيئة إلى مضمون هذه الشخصية دون أن تكون هذه الصفات موجودة عندها أصلا...! فعندما يتم تصوير المأذون بمضمونه الثقافى الإسلامى على أنه مادى تافه هزلى شره أكول أزهرى الملابس فإن الشعور الذى ينتاب المشاهد بتفاهة وهزلية هذه الشخصية سوف يتم تعميمه على المضمون الإسلامى الذى يتميز به أصحاب الزى الأزهرى عموماً، ومن ناحية أخرى سيقوم المشاهد بإضافة صفات أخرى لم تعرضها الشاشة وهى ما تسمى بعملية ملء الفراغ، الأمر الذى يمكن تفسيره فى ضوء خصائص الإدراك والعمليات الذهنية فعلى سبيل المثال:

إذا توصل الشخص (أ) إلى أن الشخص (ب) شخص جاد ومخلص، فإنه قد يضيف إلى ذلك أنه أيضاً شخص أمين.. ! بالرغم من عدم وجود أو توافر أى معلومات عن أمانة الشخص (ب)..! ولكن الشخص (أ) يفعل ذلك لأن الأمانة جزء من النمط الذى قد يكون لديه بخصوص هذه المجموعة من الصفات الشخصية.

إذا فالأمر مفتوح لإضافة مزيد من الصفات إلى المأذون وإلى الأزهريين عموماً تبعاً لرصيد كل مشاهد من الصفات المترابطة على شكل نمطى والتى يمكن أن تكمل الصفات المطروحة على الشاشة، ومما يجدر الإشارة أن شخصية المأذون قد يتم تصويرها وهى تنطق عبارات محترمة أو أحاديث شريفة كنوع من التمويه، "إلا أن الرسالة غير اللفظية التى يوجهها الفرد

(الشخصية) قد تحمل معان مختلفة تماماً عن الرسالة اللغوية.. بل قد تتناقض تماماً مع الرسالة الموجهة باللغة (والرسالة غير اللفظية هى التى تعتمد على الحركات مثل حركات اليد أو الوجه أو الرأس أو طبقة الصوت)"، ومن أشهر الممثلين الذين قاموا بدور المأذون: محمد شوقى وشفيق نور الدين وعثمان عبدالمنعم.

لقد أحدثت السينما ما أرادته من تأثير من خلال تكرار هذا النموذج عبر مئات الأفلام الكوميدية "حيث يؤمن عدد كبير من علماء الاتصال بأن تكرار الرسالة الإعلامية من العوامل التى تساعد على الإقناع، ولكن ماذا عن التأثير الطويل الأمد للسينما على الجمهور؟.

بعد مرور فترة زمنية يمر المتلقون بعملية ذهنية يفصلون فيها المصدر عن الرسالة نفسها فيتذكرون ما قيل – أى مضمون الرسالة – ولكنهم لا يتذكرون مصدرها – أى قائلها – وهذا ما حدث للجمهور فى مصر فقد أصبح من المألوف أن ترى الناس والشباب خاصة وهم يستهزئون ويتندرون بمن يرتدى الزى الأزهرى خاصة المأذون، ولم يدرك أى منهم أن هذا السلوك الذى يمارسونه تجاه المأذون إنما أوحته إليهم السينما وقد نسوا المصدر ولم يتذكروا سوى الرسالة.

ولهذا يرفض علماء الأزهر هذه الصورة الفجة للمأذون ويعتبرونها أسلوباً للسخرية يرفضه الإسلام، ولأن العمامة التى يرتديها المأذون لها كرامتها واحترامها.، وقد أعلنت لجنة الفتوى بالأزهر أن تصوير مشاهد الزواج بين الممثلين والممثلات حرام شرعاً، وقالت: إن إحضار مأذون وشاهدين بالشكل الذى نراه فى الأفلام والمسلسلات أمر مرفوض لأن النبى صلى الله عليه وسلم جعل الزواج من الأمور التى لا تحتمل الهزل فقال عليه الصلاة والسلام: "ثلاث جدهن جد وهزلهن جد: الطلاق والنكاح والعتاق" ولأن المعقود عليها فى (الفيلم) إما أن تكون متزوجة وهنا تكون قد تزوجت من رجلين فى

وقت واحد، وإما أن تكون غير متزوجة فتصبح زوجة شرعية لزميلها الممثل.. !!.

ولكن لماذا المأذون بالذات؟.

والإجابة تكمن فى التوجه الإسلامى الذى يتميز به المأذون بحكم ثقافته وعمله، فالمأذون يكون عادة متخرجا فى الأزهر ويكون عالما بالأحكام الفقهية وأحكام الزواج والأسرة فى الإسلام عالما بالحلال والحرام حافظا للقرآن الكريم، متحدثا اللغة العربية الفصحى، هذا هو المضمون الفكرى للمأذون الحقيقى، أما الشكل الخارجى فيتميز بارتدائه الزى الأزهرى المعروف المكون من الجبة والقفطان والعمامة، والفكرة الرئيسية هنا أننا عندما نسخر أو نرفض وعاء معيناً يمثل الشكل الخارجى فإن الرفض ينسحب بالتالى على المضمون أو المحتوى لهذا الوعاء، فمثلا إذا عرض عليك كوبا من الشاى، الشكل الخارجى هنا هو الكوب من الخارج، فإذا نجحت فى أن أجعلك تشمئز من مظهر الكوب من الخارج، فإنك بالتالى سوف تشمئز أيضاً من المحتوى (أى الشاى). وبسبب هذا المضمون الإسلامى للمأذون فقد توجهت أقلام بعض كتاب السينما إلى هذه الشخصية لتحقيق هدف مزدوج وهو السخرية من الدين الإسلامى متمثلاً فى أحد رموزه البعيدة نسبياً عن بؤرة الصراع العقدى، فيتم بذلك ضرب الدين وزرع ارتباطات شرطية لدى المشاهد المسلم مؤداها أن كل رجل يرتدى الجبة والعمامة والقفطان ينبغى ألا نتوقع منه إلا سلوكاً هزلياً كالذى نراه على الشاشة، ومن ثم لا نحترمه، وبالتالى لا نحترم ما يحمله من مضمون فكرى يمثل جزءاً مهما من الثقافة الإسلامية.

أما الجانب الآخر من الهدف المزدوج فهو تجنب ردود فعل الجمهور إذا تناولت السينما شخصية إمام مسجد مثلاً أو عالماً أزهريا بالسخرية.وبهذه الطريقة يتم تمرير رسائل إعلامية مدمرة تمهيداً للانتقال إلى الهجوم على الوجدان الإسلامى العام، ويبدو أن ردود فعل الجمهور المسلم كانت مشجعة

جداً للسينمائيين الذين تناولوا هذه الشخصية بسخرية، ذلك أن الهجوم قد اتسع ليشمل عدة اتجاهات تهدف إلى ضرب حصار حول الإسلام فى نفوس الناس عن طريق تطويق الأشخاص الذين يعتبرون مصدراً مباشراً للدعوة الإسلامية.

ويلاحظ أنه عندما بدأت السينما المصرية فى تناول الدين الإسلامى كانت تفعل ذلك فى حذر وتحفظ لئلا تثير حفيظة رجال الأزهر، ثم ازدادت الجرأة مع تغيير الظروف السياسية إذ أصبح الأزهر ورجاله بلا دور وبلا فعالية سياسية، بل وأصبح هدفا لسهام السينما المصرية التى أصبحت منذ ذلك الحين أحد الأسلحة الفكرية للنظام السياسى فى مواجهة الأزهر. وقد كانت الخطوة الأولى إسقاط هيبة علماء الدين والتنفير و السخرية من طالب العلم الدينى وأستاذه، والتفرقة بين أساتذة الدين والمواد الأخرى فى كل شئ... وكانت تفرقة مرسومة مقصودة من حيث فرص العمل المتاحة أو الأجر أو المظهر .. والنتيجة أن يترسب نتيجة ذلك كله نفورا من الدين وإقبالا على غير الدين.

لقد استطاعت السينما المصرية باستخدام شتى الأساليب الفنية طمس سمة الاحترام والتقدير للأزهر وللدين وللمتدينين وللزى الأزهرى نفسه تحت دعاوى الترفيه والتسلية، وحشدت لهذه النوعية من الأفلام معظم المشاهير من نجوم الفكاهة الذين ظهروا فى الخمسينيات وحتى يومنا هذا لأداء مهمة السخرية من رجال الأزهر، وأصبحت شخصية المأذون أحد العناصر التى تمثل الثوابت الكوميدية لصناعة فيلم هزلى، إنها الشخصية الجاهزة للسخرية منها حتى أصبح المشاهد العادى يتوقع منها سلوكاً هزلياً على الشاشة.

فى استطلاع لشبكة "إسلام أون لاين نت" حول الأفضل والأسوأ والأكثر[٧] تأثيراً بالنسبة للإسلام والمسلمين خلال عام ٢٠٠٧م جاءت النتائج مخيبة للآمال فيما يتعلق بالسينما العربية. حيث قال أكثر من ٩٩% بأنهم لا

يشاهدون الأفلام السينمائية، وتعكس هذه النتيجة أزمة الكثير من الإسلاميين فى التعامل مع هذا الفن فلا يزال الكثير منهم يرى أن السينما لا تفيد وأنها كلها مفاسد وضرر للمسلمين، على سبيل المثال قال أحد المعلقين "الحمد لله أن جمهور إسلام اون لاين نت ينأى بنفسه عن هذا الهراء.. فى حين قال آخر.. كل الأفلام لها تأثير سلبى على المسلمين.

وهذا التأثير السلبى للسينما يرجع فى رأى العديد من النقاد إلى إفتقادنا للسينما الإسلامية، فنحن يوجد عندنا فيلم إسلامى وليس سينما إسلامية، فكل فيلم يقدم قيمة إنسانية نبيلة ومحترمة، يعد فيلما إسلاميا، أما الأفلام الإسلامية الحقيقية والتى تتناول موضوعات كالترابط الأسرى والفضيلة والمجتمع الإسلامى، وتؤصل للعادات والتقاليد، التى يحثنا عليها الإسلام فما زالت لا تلقى اهتماما بعد، ولم تطرح هذه النوعية من الموضوعات حتى الآن بشكل مباشر فى الأفلام الروائية، فهناك محاذير تقف فى وجه السينما الإسلامية، ومحاولات لمنع إنتاج مثل هذه الأفلام على الخلفية الإسلامية ، حتى لا يقال أنها تدعم الإسلاميين، أو أن الإسلاميين يستغلون السينما للترويج لأفكارهم.

ولذلك كانت هناك ضرورة لاختيار مكونات العملية السينمائية من مؤلفين وممثلين ومخرجين بعناية، أما الفكرة، فكل الأفكار النبيلة هى فى الواقع إسلامية، فالمشكلة ليست فى الفكرة، وإنما فى كيفية تناولها وطرحها ومعالجتها بأسلوب شيق، أى العودة إلى مبادئ وقيم وتعاليم الإسلام ، بما يتماشى ومفهوم العصر، وهناك نماذج جيدة لأفلام إسلامية من إنتاج تركيا وإيران، تحظى بقبول واحترام الجمهور وتخلو فى الوقت نفسه من المشاهد الساخنة واللقطات المثيرة، التى تحتوى على إيحاءات جنسية.

صورة المسيحى المتدين:

على مدى تاريخها الطويل لم تخرج السينما المصرية برؤية مشجعة أو صورة جيدة عن المسيحيين فى مصر إلا فى بعض الاستثناءات النادرة التى غالباً لا يتذكرها المشاهدون وأحياناً لا يتذكرها الخبراء السينمائيون أنفسهم[٨]

فمن خلال ٣٦٠٠ فيلم روائى قدمتها السينما المصرية لم تأت سيرة الأقباط أو شخوصهم السينمائية إلا من خلال مشهد ضئيل لقس بملابسه الكنسية الممثلة فى الجلباب والعمة السوداء يحمل الصليب على صدره إلى جوار أحد الأزهريين يهتف للوطن ووحدته قائلاً: يحيا الهلال مع الصليب".

وغالباً ما كان هذا الظهور فى الأفلام التى تناولت الأحداث الوطنية الكبرى خاصة فى ظل الاحتلال الإنجليزى لمصر قبل ثورة يوليو والتى ركزت على ثورة ١٩١٩ وحرصت السينما المصرية على تأريخها كأبرز الثورات المعاصرة التى لمعت خلالها الشخصية المسيحية فى المجتمع المصرى وتجلت خلالها أيضاً معالم الوحدة الوطنية بين المسلمين والمسيحيين مثل أفلام "مصطفى كامل"، و "سيد درويش" والتى جاءت بشكل تكميلى لديكور الوحدة الوطنية.

ولم تخرج الشخصية المسيحية عن هذا الإطار المرسوم لها بعناية، متجاهلة كون هذه الشخصية بشراً يحب ويكره ويفضل ويرفض وله مميزاته وعيوبه ومواقفه التى كان يجب تناولها أو الاقتراب قليلاً منها كأى شخصية فى المجتمع.

كان أول ظهور لشخصيات تمثل الديانات السماوية الثلاث فى عام ١٩٢٣ حينما قدمت السينما المصرية فيلم حسن ومرقص وكوهين، وكان يتناول قضية البطالة بعنوان "برسوم أفندى يبحث عن وظيفة، ثم اتجهت السينما إلى الأفلام الغنائية والرومانسية حتى ظهر فيلم "حسن ومرقص وكوهين" عن مسرحية لبديع خيرى وهو فيلم كوميدى يقدم ثلاث نماذج غير

سوية لثلاثة أشخاص ذوى ديانات مختلفة، وبعد ثورة ٢٣ يوليو اختزل دور القبطى فى الأفلام فى دور الصراف مثل فيلم "الحرام" ليوسف إدريس وفيلم "أم العروسة" من إخراج عاطف سالم وفيه يقوم عباس فارس بدور صديق عماد حمدى وينقذه عندما يتعرض لأزمة مالية.. كذلك سلسلة الأفلام لحسن الإمام عن ثلاثية نجيب محفوظ حيث قدمت هوامش عن الشخصية القبطية المشاركة فى ثورة ١٩١٩م والحركة الوطنية بشكل عام.. ولكن فى السبعينات وحينما بدأت تظهر المشاكل الطائفية فى عهد الرئيس أنور السادات جاء فيلم "القدر" بطولة حسين صدقى، وقد قدم هذا الفيلم فتاة قبطية منحلة يهديها الشاب المسلم المتدين، وقد أثار هذا الفيلم أزمة وقتها لأنه كان بمثابة إذكاء للعنصرية التى ظهرت مع تصاعد الحركات الإسلامية.

ومن المرات النادرة التى انتزعت خلالها شخصية مسيحية بطولة فيلم روائى بالكامل بشكل قد لا يتكرر أيضاً، حين قامت هند رستم ببطولة فيلم "شفيقة القبطية" عام ١٩٦٣م، وقامت فيه بدور الراقصة التى وقعت فى غرام ابنها دون أن تدرى وحين تعرف تحاول إسعاده وتعويضه.

ثم جاء فيلم "الراهبة" لهند رستم أيضاً ولنفس المخرج حسن الإمام عام ١٩٦٥م عن حياة فتاة مستهترة تمر بأزمة فتقرر أن تلتزم وتقترب من خالقها وتهب حياتها لخدمة دينها.. وربما كان تحمس هند والإمام السبب الرئيسى فى ظهور هذين الفيلمين خاصة أن حسن الإمام، الذى لقب بمخرج الروائع، اشتهر بتقديم شخصيات محظور ظهورها على الشاشة.

كما يعد فيلم "الإرهابى" واحدا من الأفلام النادرة التى تظهر بها الشخصية المسيحية كجزء من النسيج الدرامى المتكامل.. حيث قدم الراحل مصطفى متولى شخصية الجار القبطى المعتدل وصديق عائلة الصحفى الشهير المسلم، محمد الدفراوى.

ولكن امتعاضات الإرهابى، عادل إمام، وكاريكاتورية ملامح وجهه وهو يتفرس فى الصليب المعلق فى رقبة ابنة الجار.. والتوتر الذى ينتابه حين يدرك هوية الجار المسيحى وهو الذى كان يظنه مسلماً أفرغت تميز الشخصية المسيحية السوية من مضمونها، بل وجددت الشعور المعتاد بالتوتر الذى قد يصيب كثير من المسلمين فى مصر حين يبدءون فى التعارف على شخص جديد بمجرد معرفتهم أنه مسيحى..!.

أما فيلم "فيلم هندى" الذى قدمه أحمد آدم وصلاح عبدالله فقد تعرض لحياة صديقى طفولة أحدهما مسلم والآخر مسيحى يتنازل كل منهما للآخر عن ضالته المنشودة "عش الزوجية" الذى جابا أرجاء القاهرة بحثا عنه وعثر كلاهما على نفس الشقة، ويفضل كل منهما صديقه على نفسه متسببا فى غضب خطيبته التى تنتظر سنوات للزفاف إلى خطيبها.

وعلى غرار أفلام الوحدة الوطنية السابقة التى تناولت فترة العشرينيات من القرن الماضى نلمح علاقة الصداقة المؤثرة فى هذا الفيلم دون الشعار التقليدى الشهير "يحيا الهلال مع الصليب" بشكل مبالغ فيه، وفى زمن لن يضحى خلاله أحد ولو بحجرة فوق السطوح حتى لشقيقه، فما بالنا بصديق مسيحى يظهر طوال الفيلم ليتبادل الإفيهات السمجة مع صديقه المسلم.

أما فيلم "بحب السينما" فيعتبر من أكثر الأفلام التى تعرضت للشخصية المسيحية، وعلى الرغم من الترحيب الذى لاقاه الفيلم فى الأوساط الفنية، إلا أنه واجه الكثير من النقد من قبل الأقباط ومن داخل الكنيسة.

الفيلم ظهر بمستوى فنى عالى وتميز بقدرته على خرق "تابو" ظهور المسيحيين فى الأعمال السينمائية بل وتقديمهم فى صور سلبية... فالأب، محمود حميدة، مسيحى متزمت والأم، ليلى علوى، تعانى الكبت الجنسى وعدم الإشباع العاطفى والجسدى . وعلى الرغم من أن الفيلم قدمه منتج ومخرج

مسيحيين، هانى جرجس فوزى وأسامة فوزى، إلا أن هذا لم يمنع بعض الأقباط من إعلان رفضهم لمشاهدة الفيلم.

فتقدم بعض القساوسة بمذكرة احتجاج للنائب العام يطالبون خلالها بوقف عرض الفيلم لمساسه بالعقيدة الدينية وإساءته لرجال الدين المسيحى.. وهو رد فعل يراه كثير من خبراء السينما مبالغا فيه.. ولكن بقليل من التمعن قد نجد أن رد الفعل فى محله فالشخصيات التى قلما ظهرت على شاشة السينما اغتيلت بهذا التقديم الفج لها فى أول ظهور قوى وواضح لها فى فيلم روائى...

وأيضا فإن فيلم "عمارة يعقوبيان" إنتاج ٢٠٠٤م الذى استقبلته الأوساط السينمائية والجماهير بحفاوة ساهم فى تعميق نفس الصورة، فالنماذج المسيحية التى ظهرت به مشوهة تزيد صورة المسيحيين على شاشات السينما سواداً وقتامة، بداية من فكرى البخيل محامى زكى باشا، (عادل إمام)، وحتى خادمه ملاك،(أحمد راتب)، الأعرج الذى يجهز السهرات الحمراء لسيده، ونهاية بشقيقه الترزى، (أحمد بدير)،الذى ظهر بصورة غاية فى الجشع والوصولية.. يساوم الحسناء بثينة، (هند صبرى)، للإيقاع بزكى باشا فى حبائلها لكى يحصل على شقة زكى باشا الثمينة بوسط البلد بعد مماته مقابل بضعة آلاف من الجنيهات يلقيها لبثينة.

فالأفلام التى أنتجتها السينما المصرية عن الأقباط تعد على أصابع اليد الواحدة، مما جعل الاقتراب من قضية الأقباط فنيا يعد مخاطرة حقيقة قد تؤدى إلى الإطاحة بالفيلم أو أى عمل فنى، وهو ما يدعونا للبحث عن السبب وراء تجاهل السينما المصرية للأقباط وقضاياهم، هذا من جهة، أما من الجهة الأخرى فلماذا يتعامل المجتمع القبطى المصرى، مع الأعمال الفنية التى تتناول الأقباط بمنطق العصبية والتطرف؟[٩] .

الباحث هانى لبيب المعنى بشؤون الموطنة يؤكد أن الحديث عن الشخصية القبطية والواقع القبطى فى الأعمال الإبداعية هو إشكالية معقدة ومركبة لأننا ببساطة شديدة نتحفظ على كل ما له علاقة بالدين بوجه عام والدين المسيحى بوجه خاص، وذلك على الرغم من أن الحقيقة الواضحة التى سجلها تاريخ السينما فى مصر تؤكد أن المنتجين المسيحيين بحماسهم الشديد قد أثروا المكتبة السينمائية بالأفلام التى أصبحت الآن أحد الدعائم الأساسية للسينما، حيث قام العديد من المنتجين والفنانين والفنيين بدور مهم وأساسى فى تناول القضايا الإسلامية، كما ساهم الفنانون المسلمون والمنتجون أيضاً فى تقديم أفلام عن المسيحية مثل فيلم "الراهبة" الذى قامت ببطولته الفنانة "هند رستم" وأخرجه الراحل حسن الإمام والذى يعتبر تأكيداً لصدق الأحاسيس عند المصريين جميعاً عند تقديم الأعمال التى تمس الأديان ومدى احترام المصرى للأديان جميعاً، لكننا نجد فى الآونة الأخيرة أن ملامح الشخصية القبطية فى بعض الأفلام الحديثة يتم التعرض لها بصورة سطحية وهامشية جداً قد لا تتعدى مجرد اختيار إسم قبطى للشخصية مع تجاهل تام لمفرداتها الخاصة وخصوصيتها الدينية، بل ويحولها الاندماج التام إلى شخصية باهتة بدون ملامح تجعلها مضطرة فى جزء من الفيلم أن تعلن فجأة وبطريقة مباشرة أنها قبطية.

وعلى الرغم من استخدام البعض لألفاظ توحى بالتمايز الكلى الشكلى للأقباط فى بعض الأعمال وينفيها فى أعمال أخرى فإنه يؤكد دائما على النسب الفرعونى للأقباط (أهل البلد) وحدهم دون غيرهم وهذا الطرح محل جدل بالإضافة إلى أنه فهم خاطئ فى اعتقادنا فمن المعروف أن المصريين جميعاً لهم خصائص عرقية مشتركة.

لا نعتقد فيما يؤكده البعض عن الصورة التقاربية والنموذجية الأبعاد التى رسمها كل طرف للطرف الثانى (الأقباط والمسلمون) للمجتمع المصرى فإذا

كانت هناك قواسم مشتركة فى الإطار العام غير أن هناك صوراً مغايرة فى نظرة كل طرف للطرف الثانى وأن السمة الأساسية التى يجب أن يتم تأصيلها حينما نتناول الواقع القبطى هو الدور الوطنى للكنيسة المصرية طيلة تاريخها على أرض مصر بالإضافة إلى القواسم المشتركة بين المسيحية والإسلا م فى مصر. ويؤكد الناقد السينمائى رفيق الصبان أن الأقباط جزء من الشعب المصرى لا يتجزأ وهو موجود فيه فى واقعنا ويجب إنتاج أفلام كثيرة عنهم، فإذا كانت السينما تجاهلتهم فى الماضى... فهذا خطأ فى المناخ الفنى والسينمائى واعتقد أن عودة الأقباط ومناقشة مشكلاتهم فى السينما هو حق لهم وقد مثل فيلم "بحب السينما" نقلة جديدة فى اتجاه ظهور الواقع القبطى فى السينما ولا أرى سبباً وجيهاً لهذه الضجة التى أثيرت حول الفيلم... فالتطرف والتعصب موجود بين المسلم والمسيحى.. ففيلم بحب السينما عالج مشكلة التعصب والتطرف الدينى المسيحى ولا أرى فى ذلك غضاضة .. وأعتقد أن ما حدث من ضجة حول هذا الفيلم قد يحبط المنتجين عن إنتاج مثل هذه الأفلام، لأن المنتج قد يخشى أن يمنع فيلمه عن العرض وبالتالى يخسر أمواله.

السينما والسلطة السياسية

العلاقة بين السينما والسياسة علاقة وطيدة، وإذا كان من المؤكد القول بأنه ليست كل السياسة سينما، فمن الصحيح تماماً القول بأن كل السينما سياسة، بما فى ذلك أنواع الفيلم السينمائى التى قد يعتقد البعض أنها قد لا يكون لها صلة بالسياسة، فتحت تهديد سيف الرقابة تتم السيطرة على السينما باعتبارها الوسيلة الأكثر تأثيراً فى الجمهور وبالتالى الأشد خطراً فى كل ما يتعلق بالسياسة وممارستها أو القيم الاجتماعية أو الأخلاقية.

من خلال هذا المنظور تتحدد طبيعة علاقة السينما بالسياسة أو بالسلطة السياسية القائمة، وتتحدد أدوارها فى غرس الوعى أو تزييفه، وفى دعم

السلطة السياسية أو نقدها أو تجريحها فى حدود الحرية التى تسمح بها أيضاً السلطة السياسية.

وإذا تتبعنا أساليب تعامل السينما مع السلطة السياسية بالتطبيق على السينما المصرية عبر مراحل تاريخها الممتد حوالى مائة عام فسنجد اختلافات واضحة فى كل مرحلة عن الأخرى.

وإذا اعتبرنا ثورة ٢١ يوليو ١٩٥٢م نقطة التمركز، فسنجد أن السينما لعبت دوراً إيجابياً فى التعبير[١٠] عن فترة ما قبل الثورة فأنتجت فيلم "غروب وشروق" للمخرج كمال الشيخ بطولة رشدى أباظة وصلاح ذو الفقار وسعاد حسنى، وفيلم "لا وقت للحب" لرشدى أباظة وصلاح جاهين وفاتن حمامة، هذه الأفلام تمثل التعبير الإيجابى لظروف التمهيد لثورة يوليو وإظهار الجانب المشرق لهذه الحقبة التاريخية.

وقبل ذلك يأتى فيلم "لا شين" إخراج فرتيز كرامب ١٩٣٨م كواحد من أشهر محاولات غرس الوعى السياسى فى تاريخ السينما العربية فى مرحلة ما قبل ١٩٥٢م، ويشير الفيلم صراحة إلى مسئولية الحاكم عن شعبه، وأن هذا الشعب يمكنه أن يسعى للثورة على حكامه عندما يشعر أنهم يعملون ضده، أو على الأقل عندما لا يعملون لصالحه، خاصة وأن حاشية الحاكم من الممكن أن تصنع من ذاتها ستاراً كثيفاً يحجب الشعب عن الحاكم ويعرقل وصول صوته إليه.

ثم بدأت مرحلة تمجيد الثورة متزامنة مع عمليات تشويه الآخر المختلف سياسياً بحذف كل مشاهد تمجيد عهد ما قبل الثورة من الأفلام السابقة عليها وإنتاج أفلام جديدة تحقق الهدفين معاً.

فى فيلم "الماضى المجهول" بطولة ليلى مراد، تم حذف أغنية محمد عبدالوهاب والتى تتضمن كلمات إشادة بالملك فاروق لرعايته للفن، تقول الأغنية..

"الدنيا ليل والنجوم طالعة تنورها
نجوم غير النجوم من حسن منظرها
ياللى بدعتو الفن وفى إيدكو أسرارها
الفن مين يوصفه إلا اللى عاش فى حماه
والفن مين يعرفه إلا اللى هام فى سماه
والفن مين أنصفه غير كلمة من مولاه
والفن مين شرفه غير الفاروق ورعاه
أنت اللى كرمت الفنان ورعيت فنه
إحنا يا تاج البلاد فى الجنة سكانها
وأنت راعيها وحارسها ورضوانها".

كما تم كشط صور الملك فاروق من فوق شريط "السوليلود" لتظهر على الشاشة كأنها خطوط بيضاء، كما فى أفلام "الأسطى حسن" و "ليلى بنت الفراء" وغيرها(١١).

يقول الباحث الناقد "محمود قاسم" فى كتابه: "الفيلم السياسى فى مصر" عن تعامل الأفلام المصرية مع الملك فاروق بعد الثورة، إن الحديث عن الملك فى هذه الأفلام كان بمثابة الحديث عن الغائب وليس عن الحاضر، فلم يكن مسموحاً على ما يبدو أن يظهر الملك بوجهه حتى ولو كان نوعاً من أنواع التمثيل، ولعل ظهور صورة الملك فى فيلم: "الله معنا" تعكس ذلك، والتفسير هو أن المودة القديمة التى يكنها الناس لفاروق كان يمكنها أن تتأجج برؤية وجهه الذى كم هتف الناس بإسمه، وكنوا له مشاعر خاصة، لذا فإن الأفلام التى تؤرخ للثورة تتحدث عن الملك كشخصية غائبة فاسدة، وقد صورت هذه الأفلام رموزاً آخرين ينتمون للعصر كرؤساء الوزراء أو الوزراء أو أشخاص مقربين من الملك عدا الملك نفسه.

هكذا أحاطت شخصية الملك حوائط من النفى وعدم التصوير وضعت حجاباً بينه وبين الناس حتى ينسوه، فكانت هذه هى أولى التقنيات المستخدمة للانقلاب على هذا العهد بجميع رموزه.

ثم جاءت الأفلام السينمائية التى أوضحت أسباب قيام الثورة منها فيلم "الله معنا" بطولة عماد حمدى وماجدة ومحمود المليجى وحسين رياض، و"رد قلبى"، وهو من أهم كلاسيكيات السينما المصرية فقد استطاع المخرج الراحل عز الدين ذو الفقار أن يصنع بورتريه يرصد الحياة السياسية فيما قبل الثورة فى قالب رومانسى فكان من أصدق الأفلام التى عبرت عن الثورة، بالإضافة إلى مجموعة من الأعمال السينمائية الأخرى منها "فى بيتنا رجل" للروائى إحسان عبدالقدوس وهو من الأعمال التى تندرج تحت مسمى الأدب السياسى. وفيلم "الباب المفتوح" لفاتن حمامه وصالح سليم ومحمود مرسى، و"فيلم غرام الأسياد " الذى عبر بصدق عن فترة ما بعد الثورة، وكذلك فيلم "الأيدى الناعمة".

وفى هذه الأفلام نلاحظ التمجيد الذى حظيت به الثورة، ورجالها والنقيض تماماً التشويه للعهد السابق ورموزه.

فيلم "الله معنا" ليس المثال الوحيد، فهناك ما جاء بحنكة لا بأس بها لإحداث تشويه لرموز ومسئولى العهد السابق كفيلم "غروب وشروق" إخراج كمال الشيخ، وهنا يستوقفنا الإسم بما يعنى من غروب العهد الملكى، وشروق عهد الثورة الذى يشخص رموز العهد الملكى لاهين دون قيم حقيقية، غارقين حتى آذانهم فى مستنقع الرذيلة، يستغلون نفوذهم للحصول على شهواتهم الخاصة والتخلص من أعدائهم.

فى حين يقدم الفيلم – وعلى النقيض من ذلك تماماً، وعلى نفس الدرجة من المبالغة – أعضاء التنظيم الثورى المناوئ "ملائكة"، وفى رمزية تكاد تكون شفافة كيف أن انتماء البطل اللاهى لهذا التنظيم طهره وحوله من

مجرد رجل لاه له تأثير سلبى على النساء لرجل يقدم خدمات وطنية جليلة عن طريق استخدمه لنفس مهاراته القديمة فى التأثير على النساء، فيتزوج من ابنة رئيس البوليس السياسى، ويحصل على مذكراته الخاصة وينشرها فى فضيحة للنظام الذى يمثله.

وهنا لابد أن نرصد أحد أهم ملامح تشويه الآخر الذى تمثل فى مواظبة السينما على استخدام المرأة واستغلالها فى عمليات تشويه الآخر، فقد استغلت على مستويين: أولهما: ممارسات المرأة وسلوكياتها عندما تعبر عن عصر بعينه، وثانيهما: عبر الممارسات والسلوكيات التى تقع على المرأة سوءاَ علاقات هذه المرأة برموز عهد أو تيار سياسى معين بما يشير لهذا الانحطاط الأخلاقى أو ممارسات هذه الرموز للتعذيب والاغتصاب.

ثم جاءت هزيمة يونيو ١٩٦٧م فكانت سبباً حقيقياً للسماح بتوجيه النقد السياسى للتجربة الثورية التى قادها الرئيس الراحل جمال عبدالناصر، وشاركت السينما المصرية فى الكشف عن السلبيات التى تعترض نظام يوليو، ويعد فيلم "ميرامار" لكمال الشيخ المأخوذ عن قصة الروائى الكبير نجيب محفوظ والتى تحمل نفس العنوان، علامة فارقة فى هذا المجال، لقد انطوى الفيلم على مساحة متسعة من النقد الذى جاء على لسان بعض شخصيات الفيلم خاصة الإقطاعى، "طلبة مرزوق". وترجع أهمية الفيلم الذى أخرجه كمال الشيخ إلى انتمائه زمنيا لعصر الثورة حيث عرض عام ١٩٦٩م، وقد سمح النظام فى ذلك الوقت بعرضه ربما لأن عبدالناصر كان يفكر فى السماح بتشكيل حزب معارض.

كما كان هناك بعض النقد الاجتماعى فى فيلم "المتمردون" لتوفيق صالح، وكذلك فيلم "القاهرة ٣٠" الذى انتقد فيه سياسة الثلاثينات وحيواتهم الماضية، لكنه عندما اقترب من عام ١٩٦٨م قدم نقداً اجتماعيا أكثر منه

سياسيا، يحاول أن يعكس ما يحدث فى حى شعبى صغير، من خلال المستويات الاجتماعية المتعددة، فيتناول الفيلم مصحة صدرية يقوم النزلاء فيها بالثورة على طاقم إدارتها لسوء هذه الإدارة خاصة فيما يتعلق بفقراء المرضى فيها من نزلاء الدرجة المجانية تحديداً، وكان من الضرورى أن يختاروا قائد لثورتهم، فاختاروا واحدا من النزلاء وهو طبيب صدر مصدور مثلهم وإن كان يقيم فى الدرجة الأولى، إلا أن الثائرين وعلى رأسهم قائدهم المريض يفشلون فى إدارة المصحة لأن هذا القائد الثورى لا يملك سوى أحلامه الخالية من التخطيط العلمى السليم، فى إشارة واضحة إلى فشل فكرة الحكم الثورى الذى لا يقوم على التخطيط.

أما فيلم "المخربون" إخراج كمال الشيخ ١٩٦٧م الذى تم عرضه فى أبريل ١٩٦٧م، فهو أول فيلم يشير بوضوح إلى فساد بعض موظفى الدولة، حيث يقدم الفيلم بناية مدرس ية حديثة تسقط منهارة، لكى يكتشف المهندس المختص بمعاينة الحادث وفحصه لتحديد المسئوليات عن هذا الانهيار، أن وراءه عدداً من الموظفين العموميين المرتشين الذى سمحوا للمقاول الذى يتولى البناء بالتلاعب فى المواصفات والمواد المستخدمة فى عملية البناء ذاتها، وهو الأمر الذى يدفع مجموعة الموظفين الفاسدين والمقاول ورجاله إلى تدبير تهمة الرشوة للمهندس ليتم القبض عليه وإدانته وحبسه، وإن كان الفيلم يتحول فيما بعد ذلك إلى أسلوب المغامرات البوليسية المعتاد، فيهرب المهندس من محبسه لكى يثبت براءته.

وفيلم "العيب" إخراج جلال الشرقاوى، ١٩٦٧م والذى سبق أن تم إعداده والانتهاء من تصويره فى صيف عام ١٩٦٦م، يتناول مجموعة من موظفى إحدى المصالح الحكومية يقومون بتزوير أذونات الاستيراد لحساب أحد رجال الأعمال مقابل رشوة شهرية مستديمة له، ويقوم هؤلاء الموظفون المرتشون بتجنيد أى موظف مستجد يعمل فى مكتبهم لكى ينضم إلى عصبتهم، حتى

تكتمل منظومة فسادهم باستمرار، وإن كان الفيلم يؤكد فى النهاية على كشف هذا الفساد ، حيث يخرج أحد هؤلاء الموظفين على منظومة الفساد، فيساعد على كشفها.

وفيلم "القضية ٦٨" لصلاح أبوسيف إدانة للجان الاتحاد الاشتراكى التى يغرق أعضاؤها فى الجدل العقيم، يشير الفيلم إلى تردد صاحب المنزل المعرض للانهيار على ساكنيه، بمن فيهم صاحبه، فى اتخاذ قرار بشأن هذا المنزل، فهو إن كان يحب سكانه إلا أنه – بوصفه المسئول عن هذه البناية – يتصف بالضعف والتردد مع أن إسمه فى الفيلم "العم منجد"، فى الوقت الذى يتمسك به سكان المنزل تمسكاً حقيقياً، ولكن الفيلم يوضح أن قيمة هذا الحب من جانب المسئول الأول فى مقابل قيمة هذا التمسك به شخصياً من قاطنى مسكنه لا يمكن أن تتحقق فعلياً إلا باتخاذه لقرار هدم هذه البناية القديمة المتهالكة وتأسيس أخرى جديدة، تقوم على مشاركة هؤلاء السكان فى بنائها لتضم الجميع من جديد بداخلها، وربما يتذكر البعض ذلك القول المشهور على لسان أحد شخصيات الفيلم "افتح الشباك ولا أقفله؟" حيث يحمل الفيلم إدانة واضحة لتجربة التنظيم السياسى الواحد "الاتحاد الاشتراكى".

وعندما تم إنجاز فيلم "شىء من الخوف" إخراج حسين كمال ١٩٦٩م واجه اعتراضاً رقابياً، ذلك أن مضمونه الروائى يتعلق بزعيم عصابة مسلحة يحكم إحدى القرى الريفية بالحديد والنار، كديكتاتور يهيمن على كل مقدراتها الإنسانية والاقتصادية معاً، وذلك بالقهر عنفاً إلى حد سفك الدماء بدون حساب، حيث رأى موظفوا الرقابة على المصنفات الفنية أن فى مثل هذه الشخصية تعريضاً بالرئيس جمال عبدالناصر تحديداً، ولكن الشائع فى الأوساط الثقافية والسينمائية (والسياسية أيضاً) فى هذا التوقيت، أن الرئيس جمال عبدالناصر قد شاهد هذا الفيلم بشخصه ونفى أن يكون للفيلم

ومضمونه صلة به، لأنه يتحدث عن عصابة ورئيسها، تم عرض الفيلم فى ٣ فبراير ١٩٦٩م، وفى اليوم الرابع والعشرين من نفس الشهر فبراير ١٩٦٩م تم عرض فيلم "يوميات نائب فى الأرياف" إخراج توفيق صالح ١٩٦٩م، لكى يتناول بشئ من التفصيل قضايا العدالة المفقودة فى المجتمع المصرى، والديمقراطية المغيبة والتردى الاقتصادى والاجتماعى، ومع أن كلاً من فيلمى "شىء من الخوف" و"يوميات نائب فى الأرياف" يدوران فى نطاق زمنى خارج حاضر زمن العرض (أى ما قبل ١٩٥٢م) إلا أن وضوح الإشارة إلى الديكتاتورية والتسلط والعنف فى الفيلم الأول، كان يقابله غموض الإشارة إلى مصرع الديمقراطية وانتفاء العدالة وتردى المجتمع.

ومن خلال الأفلام السابقة نلاحظ أن الضوء الأخضر الذى ظهر لصانعى الأفلام المصرية عقب هزيمة يونيو ١٩٦٧م هو أمر منسوب بالدرجة الأولى إلى السلطة السياسية المصرية متمثلة فى شخص الرئيس جمال عبدالناصر.

وبعد رحيل الزعيم جمال عبدالناصر وسيطرة الحقبة الساداتية على بواطن الأمور وظواهرها تم إنتاج العديد من الأفلام التى هاجمت ثورة ٢٣ يوليو وزعيمها بضراوة وإجحاف وجحود، وتعلق الدكتورة درية شرف الدين فى كتابها السياسة و السينما ١٩٩٢م على هذه الحقبة بأنها "سينما الاقتصاص من الماضى" مشيرة إلى أن حركة ١٥ مايو ١٩٧١م قد مثلت الشرارة الأولى التى استند إليها الرئيس السادات أمام الشعب، لتغيير وجه مصر السياسى والاقتصادى والاجتماعى فى السبعينيات، كحقبة تاريخية خالفت فى كثير من تفاصيلها كلاً من حقبتى الخمسينيات والستينيات. وأن "السادات" كان "أسرع من الجميع (السياسيين خصومه) فى التصرف وحرية الحركة، عندما استطاع التخلص من خصومه السياسيين وأدخل قادتهم السجن، ثم بدأ يفتح النار تدريجياً من خلال صحافة الدولة الرسمية ،على ممارسات مراكز القوى، وقد لاقى ذلك استجابة من الشعب، الذى تصاعدت مطالبه بالتغيير والتصحيح بعد

النكسة، والتى كشفت له محاكمات مراكز القوى، عن انحرافات جسيمة، خاصة ما تعلق منها بما سمى بقضية انحراف جهاز المخابرات العامة، وقد قدر لتلك الممارسات، التى ارتبطت بمولد ونمو وتضخم تلك الفئة فى العهد السابق للسادات، أن تكون أهم تيار سينمائى شهدته سينما السبعينيات فى مصر وهو تيار سينما مراكز القوى، وكما مثلت الهزيمة العسكرية فى عام ١٩٦٧م الضوء الأخضر الذى أبرزته الحكومة لبعض الأفلام لتناول بعض أوجه الحاضر بالنقد والهجوم، مثلت حركة ١٥ مايو أو ثورة التصحيح فى بداية السبعينيات الضوء الأخضر لهذه الحقبة، لتتناول ممارسات الستينيات بالنقد، والهجوم، وكما كان ماضى سينما الستينيات[١٢] هو ماضى عهد الملكية والإقطاع وسوء الأحوال قبل الثورة، كان ماضى سينما السبعينيات ماضى أكثر قرباً، وأكثر تحديداً، وتمثل فى فترة الستينيات، وكان موضوعه ممارسات مراكز القوى فى جانب وقائع التعذيب والقمع والمعتقلات، ورواد الفجر، والتصنت والتجسس على الجميع، كما كان موضوعه الفساد الأخلاقى والاجتماعى لأقطاب تلك الفترة والإرهاب الذى مارسوه لكبت حرية الرأى والتعبير، ولأن تلك الموضوعات بحكم طبيعتها كان يمكنها أن تتيح مجالاً لسينما واعية، ولسينما رائجة فى نفس الوقت، فقد تراوحت الأفلام التى تناولتها ما بين القدرة على إثارة الوعى والتنبيه أو السطحية والدعائية للعهد الجديد أى ما بين السينما الجيدة وسينما جمهور الانفتاح والتجارة بالفن.

تنقسم فترة "أنور السادات" من ١٩٧٠م إلى ١٩٨١م تلقائياً بالحرب فى أكتوبر ١٩٧٣م. وفيما بين عامى ١٩٧٠م، ١٩٧٣م استمرت الانفراجه الرقابية فى حدود نقد الظواهر الاجتماعية والسياسية، حتى فيما بعد الهزيمة. فظهر فيلم "ثرثرة فوق النيل" إخراج حسين كمال، ١٩٧١م، وهو فيلم يدين الكثير من مظاهر الحياة فى مصر إبان هزيمتها ١٩٦٧، مع أن الفيلم مأخوذ عن رواية أدبية لنجيب محفوظ نشرها عام ١٩٦١م، وهو فيلم تعلو

فيه نبرة حساب الذات إلى حد جلدها بقسوة، ويستعرض حالات اللاوعى التى يعيش فيها الكثيرون تحت تأثير المخدر، وإلى أى مدى تسبب المسئولون فى الإساءة إلى الوطن إلى حد إعداده للإجهاز عليه حرباً، ومع ذلك يستمرون فى مواقعهم، بالإضافة إلى انقسام المجتمع المعنى بين الجهة التى تواجه العدو العسكرى، والداخل الذى يغرق فى اللهو، فضلاً عن تخريب الاقتصاد المصرى من خلال تخريب القطاع العام وسطوة النماذج الفاسدة، مع الدعوة إلى التغيير نحو الأفضل من خلال قهر الخوف والتغلب على التردد.

ثم يأتى فيلم "الظلال فى الجانب الأخر" إخراج غالب شعث، ١٩٧٥م، ليتم إنتاجه قبل حرب ١٩٧٣م بالفعل، وإن كان عرضه قد تأجل إلى مارس ١٩٧٥م، وهو يقدم فكرة الصمود والإصرار المقترن بالقدرة الدائمة على العطاء، كواحدة من أهم صفات المصريين، وذلك فى استشراف فنى للمستقبل ينبئ عن إمكانية المصريين تخطى الهزيمة العسكرية رغم قسوتها.

وعندما تحاول السينما المصرية أن تزداد اقتراباً من حرب يونيو ١٩٦٧م، خلال الفترة من ١٩٧٠ – ١٩٧٣م فإن ذلك يتم من خلال ثلاثة أفلام هى بترتيب إعدادها وتنفيذها: "أغنية على الممر" –" العصفور" – "أبناء الصمت". ففى فيلم "أغنية على الممر" إخراج على عبدالخالق ١٩٧٢م، استشراف صريح للصمود والتصدى للمصريين من خلال نفس القوات المسلحة التى تعرضت للهزيمة، فالجيش المصرى الذى هزم ١٩٦٧م وترك إحدى وحداته الصغيرة محاصرة من قوات العدوان يقرر هؤلاء المصريون المحاصرون الدفاع عن موقعهم حتى أخر رجل دون استسلام، وتم إنجاز فيلم "العصفور" إخراج يوسف شاهين ١٩٧٣م ليدين الظروف السياسية والاقتصادية والاجتماعية التى هيأت الدولة لهزيمتها العسكرية، بما فى ذلك من قهر سياسى ومصادرة حريات وشعارات براقة كاذبة، وكان قد تأجل عرضه رقابياً إلى أجل غير مسمى، ثم تقرر عرضه لاحقاً بعد حرب

أكتوبر ١٩٧٣م فى أغسطس ١٩٧٤م إن أهم ما يقدمه فيلم "العصفور" فى ختامه هو خروج الشعب المصرى منتفضاً يتشبث بالزعيم رغم الهزيمة، فالغالب أن المصريين لم يدركوا بعد (وقتها) بشاعة الخسارة الحقيقية، لذلك فإن فيلم "العصفور" يصحح مفهوم اتجاه انتفاضة المصريين غداة خطبة التنحى، لينقلها من مظاهرات التمسك بالقائد المهزوم (على نحو ما يظهر على السطح) إلى انتفاضة شعبيه لرفض الهزيمة (وهى حقيقة مشاعر المصريين الوطنيين) أى أن الفيلم يصحح موقفاً خطيراً قد يؤخذ على الشعب المصرى يومى ٩، ١٠ ، يونيه ١٩٦٧م. أما فيلم "أبناء الصمت" إخراج محمد راضى ١٩٧٥م، فهو فيلم كان من المقرر تنفيذه وإعداده للعرض منذ عام ١٩٧١م ، إلا أنه قد تأجل تنفيذه لأسباب إنتاجية رغم أنه يستشرف المستقبل بانتصار الجيش المصرى لاحقاً، بعد أن يدين المقدمات المنطقية لهزيمة ١٩٦٧ خارج حدود الأسباب العسكرية المباشرة.

ويعد فيلم "زائر الفجر" إخراج ممدوح شكرى، ١٩٧٥م، أول الأفلام المصرية التى تتعرض لقضية القهر السياسى والاجتماعى للمواطن المصرى، ومع أن الفيلم كان معداً للعرض فى نهاية يناير ١٩٧٣م إلا إنه تأجل رقابياً حتى ١٩٧٥م، يبرز فيلم "زائر الفجر" موضوع مراكز القوى فى مصر ومسئوليتها عن الهزيمة العسكرية ١٩٦٧ حيث يعد فيلم "زائر الفجر" أول الأفلام المصرية التى تعالج مسألة مراكز القوى فى السينما من الناحية الفعلية، وقد يشاركه فى هذه الأولوية، على نحو ما – فيلم "العصفور" حيث جرى إنتاج الفيلمين فى وقت متقارب، ولكن يبقى لفيلم "زائر الفجر" أسبقية المعالجة غير المباشرة تماماً للعلاقة بين مراكز القوى والهزيمة العسكرية التاريخية.

ثم يأتى فيلم "الكرنك" للمخرج على بدرخان عام ١٩٧٥م، كلمسة أولى رائدة فى "بورتريه" تشويه العهد الناصرى، وتشويه أجهزته البوليسية والقمعية

لصالح الدعاية للنظام الساداتى، وأعقب هذا الفيلم العديد من الأفلام التى تتبنى هذه الطريقة من التعبير، أطلق عليها مصطلح "الكرنكة" نسبة للكرنك، ومن أهمها "وراء الشمس" لمحمد راضى عام ١٩٧٧م و "إحنا بتوع الأتوبيس" لحسين كمال عام ١٩٧٩م.

وليس الخطير فى هذه الأفلام المستوى الحسى لمشاهد التعذيب البشعة، بل هناك المستوى الدلالى الساخر الذى وظف للتدليل على تخبط وجهل النظام السابق وقمعه للقوى كافة، إضافة إلى ظلمه وقسوته.

كما يأتى فيلم "الهارب" إخراج كمال الشيخ عام ١٩٧٤م كصيحة تحذير مبكرة إلى حد ما فى مواجهة القهر وخرق القانون وفساد الإعلام الصحفى، ومطاردة الأبرياء إلى حد تصفيتهم جسدياً.

ويأتى كذلك فيلم "على من نطلق الرصاص" إخراج كمال الشيخ عام ١٩٧٥م كصيحة تحذير قوية فى مواجهة الفساد القادم باستقواء، وصيحة تحذير أخرى من أن يكون العنف الميكانيكى إلى حد التصفية الجسدية هو الطريق المتبقى لمواجهة هذا الفساد.

وفى عام ١٩٧٨م عرض فيلم "وراء الشمس" إخراج محمد راضى و "أشياء وعبيد" إخراج على رضا و "إحنا بتوع الأتوبيس" إخراج حسين كمال، وفى العام التالى عرضت سلسلة من الأفلام المماثلة افتتحت "بليلة القبض على فاطمة".

ويأتى فيلم "انتبهوا أيها السادة" إخراج محمد عبدالعزيز ١٩٨٠م ليحذر من وقوع خلل فى التركيبة الاجتماعية فى المجتمع المصرى، وهو خلل يعاصر سياسة الانفتاح الاقتصادى، بينما يأتى فيلم "أهل القمة" إخراج على بدرخان ١٩٨١م، ليؤكد وقوع هذا الخلل فى المجتمع ويحذر من استمراره، فالعلم والاجتهاد ممثلين فى الأستاذ الجامعى ينهزمان أمام جامع القمامة،

والقانون والشرف ممثلين فى ضابط الشرطة الشريف ينهزمان أمام لصوص الانفتاح الاقتصادى الجدد.

وفى إطار المواجهة مع الجماعات الإرهابية يأتى فيلم: "الإرهاب" إخراج نادر جلال: ١٩٨١م ويلاحظ أنه يتجاهل توضيح الهوية الحقيقية للمجموعة الإرهابية التى يقدمها الفيلم، وكذلك القضية التى تبنوها، كما لا يوضح أسباب هجوم هؤلاء الإرهابيين على بعض الشخصيات العامة كالوزراء، وعلى بعض المصالح الحيوية مثل سفارات الدول الأجنبية.

ثم يأتى فيلم عادل إمام فى التسعينيات "الإرهابى" تأليف لينين الرملى وإخراج نادر جلال، وهو فيلم تجارى تحول بفعل الصناعة لمهمة وطنية مقدسة فظهر كواجب قومى عبر الوصف الذى جاء على ملصقات الدعاية التى كانت تقوم بحساب عدد المشاهدين، وتصفهم بمحاربى الإرهاب: مثل "مليون مشاهد قالوا" لا للإرهاب حتى الآن".

ولم تختلف الصورة كثيراً فى فيلم "عادل إمام" فى "طيور الظلام" الذى صور فيه المحامى الملتزم دينيا الذى يقدم دعماً للجماعات الراديكالية، ويسعى للوصول للسلطة من خلال السيطرة على النقابات المهنية كخطوة أولى، وهو نمط آخر من الإرهابيين له نفس الصفات الأساسية مضافاً أليها الطموح للسلطة.

ويوحى فيلم "اللعب مع الكبار" إخراج شريف عرفه ١٩٩١م" أن الحرب على الفساد قد تبدأ بلعبة أقرب إلى النزهة لكى تتحول فيما بعد إلى كابوس، فى حين أن الأمر أكثر عقلانية، من ذلك، فالحرب على الفساد موقف عقلانى يستند إلى القواعد القانونية التى يقرها المجتمع، وليس من الضرورى أن يتحول إلى كابوس، فينفر الناس من المشاركة الواعية فى مواجهة الفساد.

أما فيلم "الإرهاب والكباب" إخراج شريف عربه ١٩٩٢م، فهو على الرغم مما قد يوحى به أسمه لمن لم يشاهده، بأنه يعالج قضية الإرهاب، إلا أن مشاهدة الفيلم توضح أن الفيلم لا يضم إرهابياً حقيقياً واحداً، بل يقدم حالة من الإرهاب المفتعل بينما يتجاهل الإرهاب الحقيقى، وعوضاً عن ذلك يوحى بفكرتين تستحقان الوقوف أمامها، الأولى هى إنه من الممكن أن يكون الإرهابى صناعة حكومية، لأسباب مبالغ فى نتائجها، حيث يتحول المواطن البسيط إلى رجل يحمل السلاح فى مواجهة المواطنين والسلطات معاً، والثانية هى إنه من المحتمل أن يكون الإرهاب الذى يظهر فى مصر منسوباً إلى بعض الجماعات الدينية المتطرفة، هو منسوب إليهم على غير الحقيقة، حيث يوحى بطل الفيلم للسلطات بمثل هذا من خلال تصديره لهم رجلاً ملتحياً يستنطقه بعبارات فصحى مصطنعه توحى بهذا، إيحاء كاذباً أن ما يحدث هو إرهاب حقيقى، فتقتنع به السلطات.

أما فى فيلم "النوم فى العسل" إخراج شريف عرفة١٩٩٦م فيقدم إيحاءَ بأن السلطة هى التى تحاسب ذاتها، وتنتقد ذاتها أولاً بأول نيابة عن المجتمع الذى لا يملك من أمر ذاته شيئاً، فمسئول الأمن الكبير يأخذ على عاتقه مهمة الكشف عن أسباب تفشى نوع من الوباء بين سكان مصر من ذكورها يصيبهم بالعجز الجنسى، فيتولى رجل الأمن مواجهة التعتيم الإعلامى المقصود والموقف المؤسف الذى يتخذه وزير الصحة بإنكار وجود خطر صحى رغم وجوده بالفعل، وكأن السلطة تنقسم على ذاتها لصالح المواطن المصرى.

ويحاول فيلم "معالى الوزير" إخراج سمير سيف ٢٠٠٣م أن يوحى بأن فساد رؤوس السلطة التنفيذية، ليس ناجماً عن سوء اختيارهم، فالوزير الفاسد فى الفيلم هو "وزير الصدفة" الذى يتم تكليفه بالوزارة بسبب خطأ فى تشابه الأسماء، فالصدفة هى التى أتت بوزير فاسد، أما الوزراء الذين لم

تختلط الأمور بالنسبة لأسمائهم فهم مواطنون شرفاء لا تشوبهم أية شائبة فساد، ولا يطولهم أى اتهام

ويوحى فيلم "زوجة رجل مهم" إخراج محمد بدرخان ١٩٨٨م، بأن السلطة تصحح ذاتها بذاتها أيضاً، فضابط أمن الدولة الذى يتجاوز حدود القانون فى تصرفاته الوظيفية، يتعرض لمحاسبة رؤسائه على هذا التجاوز، إلى حد إنهاء خدمته .

أما فيلم "هى فوضى" إخراج يوسف شاهين ٢٠٠٧م فيبرز الصراع بين السلطة والقانون على الاستئثار بالشعب.

ويحفل الفيلم بتفاصيل صغيرة تحمل معانى ومضامين كبيرة، مثل إقدام الحزب الوطنى أثناء الانتخابات على وضع ملصقاته داخل المدرسة، ورفض المديرة التى ناضلت وتظاهرت أيام أن كانت طالبة لهذا التصرف ،وعبارتها العميقة المعنى، "أنتوا هاتفضلوا كاتمين على صدرونا لأمتى" وتمزق الصورة فيقول لها ممثل الحزب: ها أعلقها بكرة فترد: وأنا سامزقها بعد بكره...

دلالة ثانية وجود صورة الزعيم الراحل جمال عبدالناصر معلقة فى منزلها، ثم اختيار مبنى أثرى تاريخى ليكون مقراً لمركز الشرطة وعدم معرفة السلطة بقيمة هذا الأثر مما يدفعها فى خضم الفساد لتشويه ما به من آثار وتحف، المهم أن حاتم رمز السلطة يرتكب جرائمه ومنها الاغتصاب بدعوى الحب، كما أنه يوضح طوال الفيلم أن الجميع لا يعرفون مصلحتهم وهو الوحيد العارف، بذلك، فالأهل لم يعرفوا كيف يربون أولادهم وهو العارف بمصلحتهم وبتربيتهم ويمنعهم من التظاهر، ووكيل النيابة لا يعرف مصلحته ولا مصلحة البلد عندما يفرج عن المتظاهرين، ونور "الشعب" لا تعرف مصلحتها لارتباطها برجل القانون "الخرع" على حد تعبيره وهو الذى يعرف مصلحتها .. وهكذا"[١٣].

من العرض السابق يتضح مدى العلاقة بين السينما السياسية والحراك الاجتماعى والسياسى للمجتمع المصرى، ومدى العلاقة بين الإبداع السينمائى والجمهور.

تقول كارول كرياج إذا نظرنا إلى[١٤] السينما المصرية أيام السبعينات يوم كانت الحركات الطلابية والنقابية الاحتجاجية على أوجها، نجد أنها كانت أجرأ وأصدق من اليوم فعلى الرغم من استبداد النظام السياسى فى تلك المرحلة وقسوة قيوده، كان الفنانون يحتمون بجماهيرهم المؤمنة بحقوقها، وعلى سبيل المثال لا الحصر، بالرغم من معارضة السلطة السياسية لفيلم "الكرنك" الذى واكب موجة من الهجوم على ثورة ٢٣ يوليو، وعلى الرئيس جمال عبد الناصر شخصياً، فقد شهد التفاتة بحملة دعائية ضخمة وغير مسبوقة لأى فيلم سينمائى مصرى، أدت إلى عرضه فى النهاية، كذلك بالنسبة لفيلم "البرئ" الذى ينتقد معسكرات الأمن المركزى بشدة والذى منع طبعا من العرض، وثار حينها السينمائيون لهذا الإجراء ودعوا للإضراب والاعتصام.

أما اليوم فالسينما المصرية لا تزال تصطدم بالسلطة السياسية، سلطة لم تعد وحدها تواجه الفنان والمثقف، إنما تشاركها سلطة رأس المال وشركات إنتاج، والأهم إحباط ولا مبالاة الشارع، الذى لم يعد يحاسب ويطالب بأفلام هادفة تعبر عن مأساته اليومية، بل يكتفى للأسف بأفلام ترفيهية تضحكه وتمتص غضبه، وغالباً ما يناضل بعض الفنانون – وهم القلة القليلة – من أجل حرية الفن بالتصدى بشكل متوازى للسلطة السياسية والمالية من ناحية، وبالابتعاد عن الابتذال والسخافة من ناحية أخرى.

الاتجاه العام فى مصر الآن هو الأفلام الاستهلاكية التى تهدف إلى الترفيه، وحتى لو حملت جرعة سياسية فهى تصبوا إلى امتصاص غضب الشارع والتعبير عن مأساته بطريقة طريفة – وغالباً – سطحية – من دون التعمق بالموضوع وتحليل أساس الواقع السياسى – الاجتماعى المصرى،

فالاكتفاء باستمالة عيون وآذن المشاهد دون الغوص فى عقله وقلبه هو سيد الموقف فى الأفلام المصرية الحديثة، توجد بعض الأفلام التى تدعى المعارضة تمر على الرقابة بسهولة متناهية بينما أخرى تحذف منها مقاطع أو تلغى نهائياً، فالسلطة السياسية تغض النظر عن الأفلام التى تمتص غضب الشارع قبل أن ينفجر، تضبط الأفكار المعارضة بالإطار الذى يناسبها.

إلا أن سيطرة الأفلام التجارية لا يعنى غياب الأفلام الهادفة الموجودة ، خاصة فى السنين الأخيرة، مع ازدياد الحركات المطلبية فى مصر، موجة بدأت بفيلم "عمارة يعقوبيان" مرورا بـ "ليلة سقوط بغداد" و "واحد من الناس" و "أنا مش معاهم" وصولاً إلى "مرجان أحمد مرجان" حتى الأفلام التى لم تدخل فى شريحة "الأفلام السياسية" أى التى ليست سياسية بشكل مباشر، تظهر خبايا مجتمع ونظام حياة قاس وظالم، أى حينما يؤدى الفيلم دوره الاجتماعى بعمق، يكون أيضاً قد أدى دوره السياسى.

هو تطور لا بد من الوقوف عنده، إذ أن السخرية والفكاهة لم تعد هدفاً بحد ذاته وإنما تعبير مضحك لواقع مهين، تحمل وراء المواقف العبيطة مواقف سياسية جامدة تنتقد الفساد، وانتشار الرشوة، الازدواجية الحاصلة على الصعيد الدينى، ونظام الحياة بشكل عام.

وقد تزامن هذا التطور النسبى فى السينما المصرية مع صعود السينما البديلة، أى الأفلام المستقلة عن السلطة السياسية والمالية، والممولة بجهود ذاتية، أو من قبل جمعيات غير حكومية، وغالباً ما تعبر عن الواقع السياسى والاجتماعى بأسلوب عنيف، وبلغة شرسة، لغة صادقة وقريبة من الناس والشارع، تعكس مشاكلهم اليومية من فقدان أمل وإحباط وفقر وانحراف.

رجل الأمن فى السينما العربية

عكس التطور فى شخصية رجل الأمن أو الضابط على شاشة السينما التغيرات التاريخية والسياسية فى مصر خاصة والمنطقة العربية عامة على امتداد تاريخ السينما العربية.

طيب، ودو، متسامح لأقصى الحدود، منضبط، ملاك بدورتين، تلك كانت ملامح الصورة الأساسية للضابط حتى الثمانينات من القرن العشرين.

فى فيلم "أنا قلبى دليلى" تجد أنور وجدى برجولته ووسامته وجدعنته وشهامته، وبإنقاذه البطلة من براثن العصابة ، كان كافيا للتعاطف مع شخصية الضابط. وهذه كانت الصورة الرسمية المثالية عن الداخلية فى السينما المصرية فى هذا الوقت، فلن تجد طوال فترة الأربعينات وبداية الخمسينات سوى صورة واحدة فقط، هى الضابط المتنكر لإنقاذ البلطة أو الإيقاع بالرأس الكبيرة. وهى تيمة ربما كان أشهرها فيلم "سمارة"، وجملته الأشهر.. "أنتى بتلعبى بالنار يا "سمارة"، وكان لهذا الفيلم الفضل الأكبر فى جعل ممارسة العمل كضابط حلم لعدد كبير جداً من الأطفال عندما يكبرون.

وعلى الجانب الآخر نشطت عدة أفلام أخرى لضرب عهد الملكية البالى عن طريق تجسيد الصورة النمطية المعروفة لضباط القلم السياسى المتعاون مع الإنجليز، وهى صورة أخذت نمطاً واحداً فى معظم الأفلام ، الضابط الذى يقبض على التنظيمات السرية، وأهمهما فيلم "شروق وغروب" وفيلم "فى بيتنا رجل" (مشهد توفيق الدقن الشهير وهو يأمر بفتح كوبرى عباس على الطلبة).

واستمر الحال هكذا فى تلك الفترة التى لن تجد فيها أى اختلاف إلا فى بعض التجارب النادرة كفيلم "البوسطجى" لحسين كمال، حيث تناول

السيناريست صبرى موسى الحالة النفسية التى يعيشها ضابط من القاهرة يعيش فى أقصى الريف الصعيد بعيداً عن المدينة، وكيفية تعامله مع العادات هناك كالثأر وخلافه.

هناك أيضاً تجربة فيلم "الفتوة" وقدم فيها الضابط الذى يساعد المقهورين أمام نفوذ الكبار فينقل بسبب ذلك.

أما الصورة الأخرى لضابط الشرطة "التركيز على السلبيات" فتبدأ مع فترة الثمانينات ومع نشأة التيار الواقعى فى السينما على يد جيل الواقعية الجديد.

وأهم هذه الأفلام على الإطلاق "زوجة رجل مهم" الذى كتبه رؤوف توفيق وأخرجه محمد خان وأدى شخصية الضابط فيه أحمد زكى، ففى ذلك الفيلم أنت أمام ضابط شرطة من لحم ودم وأعصاب باردة يذبح بها خصوم النظام السياسيين، وأعصاب مشتعلة يتعامل بها مع رغبته فى الترقى والوصول لأعلى السلم البوليسى فى الداخلية.

ستجد فى هذا الفيلم أحمد زكى عبقرى، مستميت فى الأداء، وكعادته يحول التفاصيل الصغيرة فى الشخصية لعدة أدوار مركبة، طريقته قص شاربه، ممارسته للحب مع زوجته واتسامه بالعنف فى مقابل رومانسيتها الحالمة، حيله واستغلاله وتجنيده لأى شىء حتى لزوجته للإيقاع بخصومه السياسيين الأبرياء، ثم تلفيقه لقضية انتفاضة الخبز ١٨ : ١٩ يناير ثم الضربة الأقصى كانت فى التحول النفسى له بعدما ترك السلطة وأصبح على هامشها .

على نفس الدرجة من الأهمية يأتى فيلم "الهروب" لعاطف الطيب، وهو ملحمة تكشف لنا كواليس وزارة الداخلية لتخدير الرأى العام بصرف النظر عن القضايا والكوارث المتورطة فيها الحكومة، عن طريق افتعال لقضايا وهمية، مثلما حدث عندما قام ضابط أمن الدولة محمد وفيق بإطلاق سراح احمد زكى لكى يلهى الناس والصحافة عن قصته ويدارى على المشكلات الأساسية.

هناك أيضاً فيلم "ضد الحكومة" والذى يكشف لعبة الداخلية فى تصفية خصومها عن طريق فضح ماضيهم حتى لو كان ملفقاً، مثلما شاهدنا كيف عملت على تشويه صورة محامى التعويضات أحمد زكى الذى رفع قضية على الحكومة لإهمالها وتسببها فى قتل الأبرياء. هناك أيضاً ما شاهدناه فى "كشف المستور" لوحيد حامد وعاطف الطيب عندما تم تهديد نبيلة عبيد بماضيها الجنسى إبان تعاملها مع أجهزة الأمن.

وهناك فيلم "التحويلة" الذى تدور أحداثه حول الزج بعامل التحويلة البسيط نجاح الموجى مكان إحدى المعتقلين الهاربيتن على يد الضابط أحمد عبدالعزيز، وإن كان السيناريو قد قدم المعادل له فى صورة الضابط فاروق الفيشاوى الذى يسعى لإخراج الموجى من المعتقل فتكون نهايته القتل، هناك أيضاً فيلم" تيتو" وشخصية الضابط الفاسد خالد صالح وهو مزيج من ضابط سادى ومرتش فى نفس الوقت.

ثم فيلمى "واحد من الناس" و "أبو على" ليكشفا أيضاً فساد ضباط الشرطة المرتشين، و الفيلمين لنفس السيناريست بلال فضل، ففى فيلم "أبو على" قدم شخصية الضابط خالد الصاوى الذى يلفق تهمة القتل لشاب وفتاة ليفلت من العقاب بعدما تسبب فى قتل عسكرى عنده.

ومن الأفلام الهامة أيضاً التى قدمت شخصية الضابط فيلم "كلام فى الممنوع" لهانى جرجس فوزى وإخراج محمد عبدالعزيز وتأتى أهمية الفيلم من أنه يتناول قصة مواطن قبطى يحكم عليه بالإعدام بينما من يساعده على إثبات براءته هو ضابط مسلم(١٥).

وهناك أفلام تعكس قسوة رجل الشرطة منها فيلم "عمارة يعقوبيان" الذى يتضمن مشهد سادى لاغتصاب سجين على يد ضابط الشرطة عباس أبو الحسن، ومشاهد تعذيب نور الشريف لانتزاع اعترافه فى فيلم "كتيبة إعدام" وكذلك تعذيب محمود عبدالعزيز وزوجته "فى فيلم "سمك لبن تمر هندى"

والذى ربط بين هذه المعاملة السيئة وتحول الناس إلى إرهابيين، كما رأينا الضابط نفسه على لسان يوسف داود يصرح بأنه "ماكنش عايز يطلع ضابط بس بابا آثر يطلعه ضابط عشان يتمنظر بيه وهو قاعد مع أصحابه على القهوة.

بالإضافة إلى ذلك، الصورة الكوميدية للضابط والتى تم تقديمها فى أفلام "النوم فى العسل" أو "شجيع السينما" أو "دردشة جرئية" وأخيرا فيلم "أسد وأربع قطط" الذى ظهر فيه هانى رمزى يتعقب قضية قتل فى إطار كوميدى.

هذه الصورة السلبية لرجل الشرطة منذ الثمانينات والتى بلغت ذروتها فى فيلم "عمارة يعقوبيان" عندما قتل ضابط الشرطة على يد من أشرف هذا الضابط على تعذيبه واغتصابه، وقد أثارت الحادثة جدلا واسعا بشأن علاقة المواطن برجل الشرطة وحقيقة الاحتقان المتزايد فى تلك العلاقة، والتى زادت حدتها بموجة أفلام ٢٠٠٧م التى غاصت فى تفاصيل هذه العلاقة وقدمت أفلاماً تحمل إدانة صريحة لسلوك رجل الأمن مع المواطن وهى:

فيلم "خارج على القانون"، بطولة كريم عبدالعزيز وأحمد سعيد عبدالغنى (ضابط الشرطة) وتأليف بلال فضل وإخراج أحمد جلال، وهذا الفيلم بوليسى خالص، يقوم على متابعة ضابط شرطة لتاجر مخدرات أصبح من الأثرياء، ويقيم مشروعات بهدف "غسل الأموال" وهو ضابط يؤدى وظيفته بشكل جيد، وإن كانت "الدراما" تجنح به إلى الانتقام من مساعد تاجر المخدرات، استطاع هذا الأخير أن يجبر الضابط على الإفراج عن ابنه تاجر المخدرات بعد أن سرق "حرز مخدرات من الضابط" عموما مثل هذه المواقف (الصراع بين الضابط والمجرم) تظل من أساليب الفيلم البوليسى.

أما الفيلم الثانى "الجزيرة" بطولة أحمد السقا وخالد الصاوى (عميد الشرطة) وإخراج شريف عرفه، فهو مستوحى من أحداث حقيقية، ويرصد

"تعاون" بين الضابط وتاجر المخدرات مقابل مساعدة الأخير للشرطة للقبض على "الإرهابيين" الذين صعنوا لأنفسهم أوكارا فى الصعيد، ولكن تاجر المخدرات وكبير العائلة فى هذه المنطقة الصعيدية يتحول إلى "إمبراطور" له قانونه الخاص وسطوته التى تجعله دولة داخل الدولة.

يقدم الفيلم نموذجا لضابط آخر "محمود عبدالغنى" الذى يرفض هذا النوع من المهادنة بين عميد الشرطة وتاجر المخدرات (مهما قدم من خدمات) وتسقط إمبراطورية تاجر المخدرات، ولأن الفيلم يتعرض لأحداث حقيقية ومقدم فنياً بشكل جيد، ويقدم "حالة" لم تسقط من الذاكرة بعد، لما كان يفعله "الإرهابيون" بالسياحة فى مصر، فإن شخصية الشرطى هنا، بشكلها السلبى والإيجابى، كانت منطقية وراصدة لأحوال صعيد مصر فى فترة إهمال سياسى واجتماعى لمحافظات الصعيد.

وفيلم "حين ميسرة" بطولة عمرو سعد وأحمد سعيد عبدالغنى (ضابط الشرطة) وإخراج خالد يوسف، ويبدو الضابط هنا مستخدما سلطاته فى التعذيب والتلفيق، وتسمح مليودراما الفيلم فى النهاية بمواجهة بينهما ،والضابط فى هذا الفيلم بالتحديد، ورغم إدانته دراميا – إلا أنه فى موقف لا يحسد عليه فالمنطقة العشوائية التى يتابعها بحكم وظيفته كل من فيها إما تاجر مخدرات أو يتعاطى، وهى نفسها مأوى للإرهابيين، ومطلوب منه أن يقبض على المتطرفين، ولأن مشكلة مثل هذه العشوائيات هى سياسية واجتماعية واقتصادية، فإن التعامل الأمنى الخالص مع مشاكلها يصبح أمراً مستحيلاً بدون تجاوزات.

فيلم "هى فوضى" بطولة خالد صالح (مساعد الشرطة) وإخراج يوسف شاهين، وخالد يوسف. مساعد الشرطة هنا يتجاوز مهام مهنته، ويساعده على ذلك مأمور القسم (أحمد فؤاد سليم) وضابط المباحث (عمرو

عبدالجليل)، فكلاهما يسعى للمنصب الأعلى ولمصلحته الشخصية، وتركا "للمساعد" المهام الأساسية، والتى تبدأ من قضايا الآداب حتى مظاهرات الطلبة، فيصنع لنفسه قانوناً، ولكن شخصية "المساعد" يقدمها الفيلم معقدة نفسياً وتطاردها هواجس جنسية، وتأتى واقعة الاغتصاب فى النهاية لتخرج الفيلم من قضيته الأساسية إلى "مساعد شرطة" مريض نفسياً[١٦] .

يلاحظ على هذه الأفلام الأخيرة أنها عكست أجواء الأحياء الشعبية، والعشوائيات وريف الصعيد، ورغم أن هذه الأماكن عادة يسكنها المجرمون والخارجون على القانون والعاهرات والفقراء والعاطلون والمتطرفون وتجار المخدرات والبلطجية، ويتم فيها تبادل إطلاق النار وتصفية الحسابات بالدم والوشاية، وتعكس صورا مختلفة لضحايا الخطيئة والاغتصاب والشذوذ، رغم هذه الظروف الصعبة الذى يمارس فيه الشرطى عمله اليومى، فلم تبد هذه الأفلام أى نوع من التعاطف معه، بل ركزت على صور الفساد، وجعلت الابن يرث مهنة أبيه، فابن المجرم يعتبر وريثاً له فى الإجرام، وابن الضابط يرث المهنة أيضاً، وإن كان يختلف عن أبيه من حيث الرؤية للعالم، وكان التبرير لذلك بأن الضابط الشاب لا يزال فى مقتبل العمر.

على أن الصورة لرجل الشرطة ليست بهذه القتامة، فمجتمع الشرطة مثله مثل أى مجتمع به الصالح والطالح، وقد عكست السينما المصرية أيضاً الجانب الصالح لرجل الشرطة فى فيلم "كلام فى الممنوع" إنتاج هانى جرجس فوزى سنة ٢٠٠٠م ومخرجه عمر عبدالعزيز، وقصة وسيناريو وحوار ناجى جورج، فى هذا الفيلم نحن أمام ضابط شرطة مصرى، غير تقليدى يتسم بالبساطة فى الزى مع الالتزام فى السلوك المهنى، ولكن التزامه يحمل معنى المشاكسة بالنسبة لبعض رؤسائه فى أغلب الأحيان، يشك فى إحدى شاحنات الشرطة المغلقة التى تخصص لنقل المسجونين تسير فى "القاهرة"

فيستوقفها للتأكد من طبيعة المهمة المنوطة بقائدها، إلا أن قائد السيارة لا يجد مفراً من الانصياع لأوامر الضابط، فيفتح بابها لتنطلق من صندوق الشاحنة عشرات الدجاجات البيضاء التى تتسبب فى إرباك المرور بالطريق المزدحم، بأكثر مما هو مرتبك بالفعل، خاصة أنه يتصادف مرور أحد القادة الأمنيين، مما يثير غضبه وحنقه على المتسبب فى هذه الفوضى العارمة، فيتم نقل "الضابط حسام" إلى إدارة تنفيذ الأحكام عقاباً له، وعلى مستو آخر يتم نقل اللواء الذى يرأسه فى العمل إلى إدارة موسيقات الشرطة حتى يتعلم كيف يتحكم فى مرؤوسيه ممن هم "مثل حسام"

وعندما يباشر "حسام" عمله الجديد فى تنفيذ الأحكام، يفاجأ بأن هناك ملفا خاصاً بحكم واجب التنفيذ منذ خمس سنوات وذلك بإعدام الطبيب الهارب "رياض الإسناوى" شنقاً لما ينسب إليه من اتهام بقتل خفير مصنع الأدوية الذى يعمل به ثم اغتصاب زوجته، ومن ثم يأخذ "حسام" على عاتقه أن يقوم بالتحرى عن الطبيب الهارب، فى سبيل القبض عليه وتنفيذ العقوبة المحكوم بها، ولكن الطبيب الهارب غير معلوم المكان لجهات الأمن، أصبح ينتحل صفاتا وأوصافا لا علاقة لها بالمعلومات المعروفة عنه، فيبتعد بأمه المسنة عن مكان إقامته الأصلى، ليقيم فى حى شعبى مزدحم من أحياء القاهرة المتعددة، ويتخذ لنفسه إسما جديداً هو "بخيت"، ويحترف مهنة غير متوقعة، وهى أن يكون بائعاً متجولاً بنفس الحى يبيع "حمص الشام" المطبوخ على عربة يد تقليدية، يرتدى جلباباً ومعطفاً ويغطى رأسه بطاقية، ويطلق شاربه ولحيته، ويترك أهل الحى يعرفونه بإسم "الشيخ بخيت" لتصبح الوحيدة التى تعرف حقيقته فى هذا المكان هى أمه مريضة السكر، والمصابة بالقدم السكرى أيضاً، ويتضح أن "بخيت" يقيم إقامة هادئة، محاطة بمحبة أهل الحى، خاصة لما يبديه من حسن معاملة مع الجميع، بل إن "سكينة"، تلك

المرأة الطيبة تهتم به وبأمه، وهى تأمل أن يكون الرجل من نصيبها، فى الوقت الذى تتعدد فيه علاقات "بخيت" بعدد من المحيطين به، خاصة ذلك الطفل الصغير، الذى يحنو عليه الرجل برقة ووداعة، وهو يقدم له زجاجة دواء لكى يوصلها لأمه المريضة، وبينما يتقدم "حسام" حثيثاً فى البحث عن هدفه، للقبض عليه، نعلم أن آلام المرض تشتد على الأم المسنة، فقد أصبح أحد قدميها مصاب بالغرغرينة بسبب السكر، وهو الأمر الذى يقتضى بتره على نحو عاجل، ولما كان "بخيت" فى الأصل طبيباً جراحاً، فإنه يبادر بالقيام بعملية البتر هذه بنفسه، ولأن المرأة الطيبة "سكينة" لا تعلم شيئاً عن حقيقة شخصيته، فهى تصاب بالقلق، بل بالهلع لما يقدم عليه "بخيت/رياض"، ذلك فى نفس الوقت الذى يصل فيه "حسام" إلى المكان سعياً فى القبض على "رياض أو بخيت"، ولكن الضابط يفاجأ بالموقف، فحياة الأم المريضة تتوقف على البتر السريع للإصبع المصاب، فلا يجد الضابط مفراً من أن ينتظر الطبيب حتى ينتهى من مهمته ذات الطابع الإنسانى المزدوج، فهو يسعى لإنقاذ حياة إنسان بصفة عامة، والإنسان الذى يسعى لإنقاذ حياته هى أمه، بل إن الضابط، وبحسب ما انطبع عليه من نشأة وتربية، لا يجد مفرا من أن يرتكن إلى كلمة شرف من الطبيب بعدم مغادرته للمكان، لإحضار كميات الدم لإنقاذ الأم العليلة، وبالفعل يغامر الضابط بترك المجرم الهارب، استناداً لكلمة الشرف هذه، وينجح فى إحضار كمية من الدماء تكفى لإنقاذ حياة الأم، فلما يعود بكنزه هذا يعجب من أن الطبيب لم يحاول الهرب خلال هذه الفترة، وهو الأمر الذى يجعل الضابط أكثر قبولاً لما يبديه الطبيب أمامه من أسباب تقديمه للمحاكمة والحكم عليه بالإعدام، وإذا كانت "سكينة" تهتف مستنكرة أن "بخيت" قد بتر إصبع أمه، فإن دهشتها تزداد اتساعاً عندما تكتشف أن "الشيخ بخيت" ما هو إلا الطبيب المسيحى الهارب من العدالة، وأنه فى طريقه إلى حبل المشنقة، ولكن سرعان ما تتحول دهشتها وأهل الحى إلى

إشفاق بالغ الرقة على مصير الرجل الذى عاش بينهم فأحبوه لخصاله، بل إن "سكينة" تأخذ على عاتقها أن ترعى أم الطبيب فى غيابه كما كانت ترعاها فى وجوده، فأمر النفس البشرية المنحازة للخير لا يتغير من النقيض إلى النقيض بسهولة، وبين نظرات الإشفاق وآهات الحسرة، ينسحب الطبيب مقبوضاً عليه من الضابط حتى أن الطفل الصغير يودعه بالدموع، أما الأم، فهى تحت التأثير الجزئى للمخدر الخاص بالجراحة، تعتقد أن الضابط "حسام" ما هو إلا صديق شخصى لإبنها، فتأمن على الابن معه، ولكن "حسام" وهو يقوم بتسليم الطبيب الهارب لإدارة السجن لتنفيذ الحكم الخاص به، يعمل على كشف من قام بتعبئة المواد المخدرة فى شكل عقاقير طبية و ترويجها فى سوق تجارة المخدرات .

وبينما يستمر الضابط فى جهوده الخاصة لمحاولة كشف الحقائق، يزداد مرض الأم، خاصة عندما تعلم أن إبنها يتعرض لتنفيذ عقوبة الإعدام، بينما تستمر "سكينة" فى رعايتها، إلى أن تسلم الروح فى غياب الإبن الحبيس، فيتكفل بها أهل الحى مع "سكينة" ولكن الضابط يتوسع فى البحث إلى أن يكتشف أن الزوجة التى تدعى أن الطبيب قتل زوجها الخفير ثم اغتصبها، ما هى إلا عاهر محترفة، أجادت تمثيل الدور أمام جهات التحقيق المختلفة، حتى منصة القضاء، ولذلك يحاول "حسام" أن يقتادها مقبوضاً عليها، ولكنها تتمكن من الهرب، وفى نفس الوقت فإن أصحاب المصلحة فى إعدام "رياض" يقاومون تحركات "حسام" بكل الوسائل الممكنة ، ومن جهة أخرى يتضح أن هناك محامياً يتورط فى مساعدة الجناة الحقيقيين، فيضلل العدالة لصالحهم، ولذلك يسعى "حسام" لإرغام أحد كبار المسئولين المتورطين فى هذه الأعمال الإجرامية، على الاعتراف بجريمته.

ولكن المعضلة الأخيرة التى يواجهها "حسام" فى طريقه لمحاولة إنقاذ الطبيب من حبل المشنقة، هى ذلك الازدحام البشع الذى يجعله حبيساً فى سيارته بين آلاف السيارات، مع أنه يجاهد للوصول إلى المسئولين لوقف تنفيذ الإعدام، خاصة أننا نرى الراية السوداء مرفوعة على سجن الاستئناف لتنفيذ العقوبة المقررة، لذلك يسارع حسام بمغادرة سيارته، ويعدو فى الطريق حاملاً ملف براءة الطبيب، محاولاً أن يصل إلى "رياض" قبل فوات الأوان.

وهكذا نجد فى هذا الفيلم الصورة المثالية لرجل الشرطة الذى ضحى بكل شئ فى سبيل إثبات براءة مواطن مختلف عنه فى الديانة، وهذا الضابط فى كل الأحوال لا يكف عن مطاردة الفساد فى أى صورة من صوره.

وهذا الفيلم قريب الشبه بفيلم آخر هو فيلم "التحويلة" إخراج آمال بهنسى عام ١٩٩٦م، يتناول قضية ضابط شرطة يسعى جاهدا من أجل الإفراج عن معتقل سياسى تم اعتقاله ظلما، وترفض السلطات الإفراج عنه لينتهى الأمر بمصرع الاثنين برصاصات الغدر والإثنان مختلفا الديانة.

هذه الصورة السلبية غالباً الإيجابية أحيانا لرجل الشرطة هى الغالبة على السينما منذ الثمانينات، ورغم وجود نماذج إيجابية فى الواقع المهنى للشرطة تستحق التكريم إلا أنها لم تلق اهتماما من قبل السينما، إننا لسنا ضد عرض النماذج السلبية ولكن فى المقابل من الضرورى للسينما أن تعرض أيضاً النماذج الإيجابية والتى عرضت لها مجلة الشرطة فى عدد يناير ٢٠٠٨. تتساءل المجلة، لماذا لم نر شخصية اللواء محمود عادل سلامة الذى دفع حياته ثمنا لإنقاذ مصر من بعض العناصر الإجرامية، فقد انفجر لغم أثناء قيادته إحدى المدرعات فى سيناء؟! ولماذا لم نر شخصية النقيب محمد عبداللطيف الذى استشهد عندما رفض تهديدات أحد تجار المخدرات عندما وجه مسدسه إلى رأس الضابط، وطالبه بأن يتركه فى حاله حفاظاً على

حياته، ورفض الضابط حفاظاً على هيبة الشرطة، وضغط المسجل خطر على الزناد، وسقط الضابط غارقاً فى دمه، ولفظ أنفاسه الأخيرة فى المستشفى؟! ولماذا لم نر شخصية الرائد صبحى حافظ فهمى الذى دفع حياته ثمنا لإنقاذ أهالى أحد مراكز تلا من مسجل خطر اعتاد ترويع الآمنين، وحرق منازلهم، فقد رفض الضابط صبحى تهديدات المجرم الذى أطلق الرصاص على الضابط، وسقط الأخير شهيداً؟!، ولماذا لم نر شخصية المقدم عامر عبدالرحيم عميرة ضابط الدفاع المدنى الذى انهارت فوق رأسه عمارة شارع عباس العقاد بمدينة نصر. فقد أصر الضابط على دخول العمارة لإخماد مصادر النيران قبل أن تلتهم الأحياء، وانفجر مخزن أنابيب البوتاجاز، وانهارت العمارة فوق رؤوس الموجودين بداخلها، ومن بينهم المقدم عامر الذى استشهد ؟! ولماذا لم نر شخصية النقيب محمد بدر محروس معاون مباحث كرداسه الذى استشهد خلال مطاردة ثلاثة مسجلين خطر يفرضون الإتاوات على المجرمين ويتاجرون فى المخدرات؟ ! ولماذا لم نر شخصية الرقيب أول أيمن فتحى والى بشرطة مطار القاهرة الذى عثر على حقيبة بها ٥٠ ألف يورو داخل صالة السفر رقم ١ وأسرع بتسليمها إلى رؤسائه ؟ ! ولماذا لم نر شخصية باحث الشرطة فؤاد السيد مجاهد الذى عثر على حقيبة فقدها راكب إيطالى بعد إنهاء إجراءات وصوله مطار القاهرة، وأسرع الباحث بتسليم الحقيبة إلى رؤسائه، ووجدوا بداخلها ٦ آلاف يورو وقطعة ذهب ومبالغ مالية، وفوجئ الراكب أثناء تقدمه ببلاغ عن فقد الحقيبة بوجودها فى شرطة المطار، وتسلمها، ووجه الشكر إلى الشرطة المصرية ؟ ! .

كما أننا من ناحية أخرى لسنا مع المسلسلات العربية التى لا تقدم ضابط الشرطة إلا فى جانبها الإيجابى فقط، برغم أن هذه المسلسلات نفسها كثيراً ما قدمت صوراً للطبيب المرتشى الذى يتاجر بمرضاه، وللمحامى الذى يدافع عن

تجار المخدرات والمجرمين وللصحفى الذى يلهث وراء السلطة والنفوذ ويتاجر بقلمه.

ربما كان هذا الموقف من المسلسلات لتحسين صورة ضابط الشرطة فى نظر البسطاء لمعادلة الصورة القاتمة الغالبة على السينما العربية.

ويأتى على راس هذه المسلسلات "قضية رأى عام" تأليف محسن الجلاد وبطولة يسرا، والذى يقدم صورة الضابط الطيب الذى يسمح ليسرا بأن تشاركه فى التحقيق ويتعامل برقة وإنسانية مع أحد المعتقلين المتهمين باغتصاب يسرا وزميلتيها.

ومسلسل " يتربى فى عزو" لمجدى أبو عميره، و "الدالى" ليوسف شرف الدين، و "نقطة نظام" لأحمد صقر و "عفريت القرش" لسامى محمد على.

فالتركيز على الجانب الإيجابى فقط لضابط الشرطة فى هذه المسلسلات وغيرها يضر بالصورة الذهنية لضابط الشرطة بنفس الدرجة التى تحدثها الصورة السلبية التى تقدمها السينما، والمطلوب فقط إبراز الصورة الواقعية فى كل من السينما والتليفزيون مثلما يتم التعامل مع أى فئة من فئات المجتمع، الجوانب الإيجابية والجوانب السلبية لضمان المعادلة الحقيقية لتحقيق التأثير المطلوب.

السينما العربية والتاريخ

رغم الثروة العظيمة فى تاريخنا العربى بكل ما يتضمنه من تراث وأبطال وقصص وعواطف وأحلام وخيالات إلا أن الفيلم التاريخى يعانى من الانحسار، فجملة ما أنتجته السينما العربية من الأفلام التاريخية الدينية المستقاة من التاريخ الإسلامى والسيرة النبوية العطرة أو الشخصيات الإسلامية لا يتعدى ١٢ فيلما منذ نشأة السينما المصرية حسبما جاء فى موسوعة السينما، أما أنواع الأفلام التاريخية الأخرى فتوارت أمام سيل الأفلام الكوميدية والرومانسية والأكشن، على الرغم من جماهيرية الأفلام التاريخية.

وترجع أسباب انحسار الفيلم التاريخى فى السينما العربية إلى أسباب عدة أهمها: قصور الفهم الفكرى والثقافى للفيلم التاريخى وخاصة حين يتعامل المبدع مع التاريخ بعقلية الرقابات العربية، أو حين يجنح إلى السطحية وفبركة الأحداث إرضاءَ لفكر مسيطر أو سائد، أو حين يعتمد السرد والتبسيط أساساً للرواية، أو يعتمد المبالغة فى الحقائق التاريخية والبعد عن الواقع الحقيقى للبحث التاريخى أو الشخصية التاريخية جذبا للانتباه أو لإثارة التشويق.

فالفيلم كما يقول جان كوكيو، هو كتابة بالصور، وهو من ناحية أخرى تكثيف للحظة تاريخية واجتماعية كنظام رمزى أو دلالى يمكن أن يشكل انفتاحا لأسئلة وقضايا تشغل المفكر المهتم بدرجة الصراع السياسى أو الحضارى لمجتمع من المجتمعات، ومن ناحية أخرى يمثل عنصر غزو ثقافى لا مثيل له، وهو ما يدعو للتساؤل حول أسباب عزوف العرب عن إنتاج أفلام تاريخية كبيرة تصور النهضة الإسلامية الحقيقية فى قالب دعوى يستهدف نشر الإسلام فى إطار التيار الصحوى القوى الذى ينتشر فى العالم الإسلامى، ولمواجهة التيار الغربى المضاد لتشويه كل ما هو إسلامى باعتباره إرهابياً.

إذا كان قصدنا من إنتاج الأفلام التاريخية التى تحكى وقائع التاريخ العربى والإسلامى بموضوعية، تقديم صور العدل والحضارة الإنسانية السمحة والفتوحات فى إطار إنسانى عظيم.. فقد سبقنا الأيرلديون والأسكتلنديون فى استخدام الفيلم التاريخى لنصرة قضية استقلالهم عن بريطانيا، والشىء نفسه فعلته كافة شعوب الأرض.

إن فيلم "القلب الشجاع" [١٧] "brave heart" الذى يحكى كفاح الإسكتلنديين للاستقلال عن إنجلترا، جذب تعاطف أهل الكرة الأرضية للاسكتلنديين وهو يحكى تاريخ اسكتلندا بالكامل، وتقاليد وبطولة أهلها، وحقق نفس النتيجة فيلم "آرثز" أو "فرسان المائدة المستديرة" وهو يحكى للعالم تاريخ إنجلترا، حتى أنه يرسخ مثل باقى الكتب الدراسية تاريخ البطل ريتشاد "قلب الأسد".

أما فيلم "مملكة الجنة" للمخرج ريدلى سكوت" فيصور فترة الحروب الصليبية الثالثة التى انتصر فيها صلاح الدين على الصيليبيين وفتح مدينة القدس.

ويركز الفيلم على الجوانب الإنسانية لأبطال الفيلم وعلاقتهم بالرعية وعلاقتهم بأبنائهم وزوجاتهم (وهى نفس الجوانب التى تفخر بها الحضارة الإسلامية والتاريخ الإسلامى وتكاد تكون أبرز ما يتشكل فى وعى المتفرج وأكثر ما يبقى فى ذاكرته ويحدد اختياراته نحو تفضيل نسق حضارى معين على الآخر. ورغم ذلك فهذه الجوانب تكاد تكون مفتقدة فى الأفلام التاريخية العربية، والتى تقتصر عند تقديم الإسلام والمسلمين على مجرد الصلاة والحجاب والذقون والحراب والمعارك بعيداً عن الحقيقة الناصعة السمحة للإسلام كدين حياة وعلم وعمل وحرية) .

كما يستعرض الفيلم كما يقول محمد جمال عرفة الحكم الصليبى فى القدس على أنه كان حكماً يتسم بالتسامح وقبول الآخر وحماية أصحاب

الديانات الأخرى، ويتمادى أكثر فيدعى أنه تحت هذا الحكم الصليبى كان يجرى إعدام "فرسان المعبد" إذا هاجموا المسلمين أو اعتدوا عليهم، وهذا كله كذب وتشويه للتاريخ وتلميع لصورة الصليبيين؛ لأن القدس تحت الحكم الصليبى لم تكن تعرف التسامح الدينى؛ لأن فكرة التسامح نفسها فكرة لم تصل إلى أوروبا إلا فى القرن الرابع عشر، وأحداث الفيلم تدور فى القرن الثانى عشر، وعندما دخلها الصليبيون عام (٤٩٢هـ) (١٠٩٩م) قتلوا كل من فيها من المسلمين وأحرقوا اليهود حتى سالت الدماء أنهاراً، وحولوا المسجد الأقصى إلى كنيسة وغيروا معالمه، وهو ما اعترف به البطل الصليبى الوهمى الذى اخترعه الفيلم (باليان) فى نهاية الفيلم فى حواره مع "صلاح الدين" عند تسليم المدينة.

كما سعى الفيلم لتلطيف وتحسين وتلميع تاريخ الحملات الصليبية وإظهار الصليبيين بمظهر إنسانى ومتحضر رغم أنه صورهم همجاً قادمين من مناطق موحشة فى أوروبا، وبالمقابل قدم صورة سلبية عن المسلمين ترسخ من الصورة السلبية للعرب فى أذهان الغربيين، فمثلاً فى المشهد الذى وجد فيه "باليان" جواداً وأخذه من على الشاطئ كان أول ظهور للعرب فى الفيلم لفارس شامى يدعى أن هذا الجواد ملكه، ما دام على أرضه، وهو بالتالى مشهد لصورة العربى على أنه مراوغ وكذاب له قوانينه الغامضة والغريبة التى تستعصى على الفهم فى ملكية الأشياء، "وهى صورة تقليدية للعرب فى هوليوود"، أيضاً فى كل معارك الفيلم، يقتل كل جندى غربى عشرة من المسلمين، وحتى فى فتح القدس نفسه كانت هناك أعداد مهولة من جثث المسلمين بسبب ما أظهره الفيلم من براعة وبسالة الصليبيين، وفى النهاية يدعى الفيلم أن "صلاح الدين" لم يستطع أن يقتحم القدس، رغم أن من يدافعون عنها كانوا من المدنيين، كان هذا مشهداً له دلالة سيكولوجية مهمة

لدى المتفرج الغربى وهى سهولة موت المسلم ورخص روحه، وقوة وعظمة الجندى الغربى.

إن أى فيلم يحمل رؤى صانعيه السياسية والفكرية، سواء أعلنوا ذلك أم أخفوه، فى أمريكا، يمكن قراءة الفيلم الدينى "آلام المسيح" ودوره فى تشكيل الوعى الدينى والسياسى للجمهور الغربى.

والسؤال الذى يبدو مفتاحياً عند الحديث عن فيلم "آلام المسيح" هو ما هى أسباب إنتاج هذا الفيلم؟ إن أحداث ١١ سبتمبر ٢٠٠١م تظل لحظة فارقة تاريخياً وسياسياً على مستوى العالم أجمع، فعندما حدثت هجمة سبتمبر على برجى التجارة وأماكن أخرى، انفجر سيل هائل من الرسائل الإعلامية الأمريكية عمن صنع هذا ؟ ولماذا يكرهوننا؟ وكانت الإجابة دائما تتعلق بالمسلمين، إلا الرسائل الإعلامية الموجهة كانت تهدف إلى وضع الإسلام والمسلمين فى خانة الإرهاب، ولكن الذى لم يكن فى حسبان صانعى هذه الرسائل أن الإنسان العادى – سواء أكان فى أوروبا أم الولايات المتحدة – سوف يتساءل عن كنه وطبيعة هذا الدين ومن يدينون به. ومن هذا المنطلق سعى الكثير من أجل مزيد من المعرفة عن طريق قراءة الكتب التى تتعرض للإسلام، بل وقراءة ترجمة معانى القرآن الكريم. وعلى عكس المتوقع؛ فلقد أعلن الآلاف من الأمريكيين إسلامهم، وكان هذا أحد الألغاز التى لم يتم حلها حتى الآن، ولم يقتصر هذا عليهم فقط، بل امتد إلى الأوروبيين الأرثوذكس[١٨].

ولا يسعنا إلا أن نذكر أن فيلم "آلام المسيح" قد قام بدور مهم فى خدمة عقيدتهم وهذا أمر لا يمكن إغفاله أو تناسيه.

وعلى ضوء ما سبق نتضح مدى أهمية الأفلام التاريخية وضرورتها

- لقدرتها على النجاح تجاريا لجاذبيتها.
- لإظهار سماحة الإسلام وإبعاد التهم التى تلصق به عنتا كالإرهاب.
- لإظهار مواقف العدل والسماحة والحرية واحترام الآخر التى يذخر بها تاريخنا.
- لاستغلال المقدرة الهائلة للسينما، حيث قدرتها على تشكيل وعى المشاهدين أو إعادة تشكيله.
- لتجاوز روح الانهزامية أمام قوة الصورة المبالغ فيها عن الآلة الحربية الأمريكية ومنعة الجندى الأمريكى.
- لتحطيم صورة الخنوع والاستسلام لمفهوم الركون وعدم القدرة على مقاومة المحتل أيا كان.

فالأفلام التاريخية مطلوبة وضرورية إذا نفذت بحرفية ومهنية عالية، ولا شك أنها ستحقق نجاحاً تجاريا، والدليل على ذلك فيلم brave heart وكذلك فيلم Kingdom of heaven على سبيل المثال، حققا إيرادات عالية جدا، ولكن المشكلة عندنا فى السينما العربية هى ضعف الإمكانات، فهذه النوعية تحتاج إلى تكلفة عالية من ديكورات وملابس وخيول، كما أننا نفتقر إلى مخرجى معارك متخصصين كما هو الحال فى هوليود، ولذلك تأتى مشاهد المعارك سواء الحديثة أو القديمة فى أفلامنا حيث قد يغلب الاتجاه السياسى أو الفكرى لكاتب النص فيبتعد عن الحيادية التاريخية والموضوعية. كذلك نمطية الحوارات التى تتكرر خصوصاً فى الأفلام التى التى تتكلم عن ظهور الإسلام مثل "و"اللات والعزى لأذبحنك ذبح البعير" أو "ويحك يا ابن أبى صندل!" وما شابه من قوالب تحول الموضوع إلى عمل كوميدى.

إن إنتاج فيلم تاريخيى له قيمة حقيقية أمر صعب للغابة فى وطننا العربى، بالإضافة إلى ما سبق، فنحن نعانى من فقر الأفكار، وضعف لغة

السينما، ومن محظورات عبارة عن حقائق وأحداث لا يتاح لأحد الخوض فيها ، فضلا عن آفة الاستسهال وعدم الرجوع إلى المراجع التاريخية والمصادر والوثائق، وعدم توافر مصادر التمويل الجيد، إضافة إلى عدم الحرص على الدعاية للأفلام المنتجة بشكل كبير، كما أن الشخصيات التاريخية التى تتناولها الأفلام العربية يغلب عليها طابع المديح، ولا نكاد نجد سلبية واحدة أو خطأ صغيرا لتلك الشخصية، ولعل هذا هو أحد الأسباب فى اعتراض أسرة الرئيس الراحل محمد أنور السادات على ظهور الفنان أحمد زكى الذى جسد شخصيته بالبيجامة ضمن أحداث الفيلم، إن أحد عيوب الفيلم التاريخى أنه يحمل كل شىء ولا يقدم التاريخ الحقيقى، ويجعلنا ننبهر بالبطل ونمجده ونهتف له على أنه النموذج الذى يجب أن يحتذى، والواقع الذى يحدث هو العكس، فنحن لا نستفيد من التاريخ فى حاضرنا ومستقبلنا، لأننا نتناول التاريخ بالتركيز على الحدث، وليس بالتعريف بالإنسان صانع الحدث نفسه وبالجانب السيكولوجى للشخصية التاريخية .

أهم الأفلام التاريخية العربية:

ومن أهم الأفلام التاريخية فى السينما العربية فيلم "الرسالة" إنتاج ١٩٧٦م إخراج مصطفى العقاد الذى ولد فى مدينة حلب السورية عام ١٩٣٥م، وهو من أروع ما قدم عن الإسلام، فيلم رائع أبهر الغرب وقدم للمرة الأولى ربما الإسلام لغير المسلمين بصورته الحقيقة، قام فيه أنتونى كوين المعروف أيضاً ببطل عمر المختار، قام فيه بعمل رائع، كتب هذا الفيلم الكاتب الشهير توفيق الحكيم، حصل هذا الفيلم على أوسكار أفضل موسيقى فى عام ١٩٧٨م، قدم بالعربية والإنجليزية وترجم إلى أكثر من عشرة لغات حول العالم.

وقصة هذا الفيلم هى قصة الدين الإسلامى العظيم، يرويها منذ أول يوم بزغت فيه شمس الإيمان فى مكة قبل نزول الوحى ثم النبوة والجهر بالدعوة ثم بدروأحد وأخيراً فتح مكة فى عمل فنى متميز نلتمس فيه العزة والشهامة والقوة والعزيمة والإيمان.

وفيلم عمر المختار للمخرج السورى مصطفى العقاد، إنتاج سنة ١٩٨١م. يدور حول قصة كفاح الشعب الليبى فى مواجهة المحتل، قدم عمر المختار فى هذا الفيلم كنموذج لإنسان يعبر عن روح الشعب، كرمز للنضال، كما أوضح دورا الجماهير الشعبية فى الثورة.

وأول ظهور للمختار على الشاشة، يقدمه السيناريو فى مشهد ملئ بالدلالات، حيث نراه بلباسه البدوى ولحيته البيضاء ونظارته التى ستلعب دورا كبيراً فى الأحداث، يظهره عجوزاً طاعناً فى السن يفسر القرآن للأطفال، نلمح على وجهه الصافى ابتسامة مفعمة بالحب والرضا والحنان، وهو نفسه قائد الثورة القوى الذى تكمن قوته فى ضعفه، عندما يقرر أن يحيى الجنرال الإيطالى الجديد، يش على قواته هجوماً ساحقاً يكبدهم فيه خسائر جسيمة فى الأرواح والعتاد، مما يؤكد قدرة السيناريو على تعريب القصة المطروحة، وتحويلها من قصة تتعلق بنضال الشعب الليبى إلى هم عربى حقيقى، وإلى ممارسة فعلية للنضال العربى، كما استطاع أن يستخرج منها دروساً تاريخية حاسمة تجزم بحتمية الانتصار وإن طالت سنوات الكفاح، ففى مشهد النهاية، يزداد هذا التأكيد عندما يجرى الطفل الصغير الذى أعدموا والديه، ليلتقط نظارة الشيخ الشهيد حين سقطت من بين يديه بعد شنقه، يمسك الطفل بالنظارة ويجرى بها فى الأفق. إن هذه النظارة هى رمز المعرفة التى كان يمثلها عمر المختار، وها هى المعرفة "الراية" تنتقل إلى جيل جديد[١٩].

فيلم "الناصر صلاح الدين" إنتاج عام ١٩٦٣م وإخراج يوسف شاهين، يبدأ الفيلم بقصة سقوط عكا، بيد الجنود الصليبيين، وعلى أثر خيانة، من

واليها المسلم، كان سقوط المدينة، ضربة موجعة للمسلمين، ولم يستطيعوا شيئاً ضد الأبراج العالية التى تسلقها الصليبيون لعبور أسوار عكا، التى فاجأت المسلمين، مما شجع الملوك الصليبيين إلى الإعداد لحملة كبرى وحاسمة لاستعادة بيت المقدس التى هى مهد السيد المسيح، وسحق جنود صلاح الدين، كان الصليبيون آنذاك يعتقدون بوجوب حكمها من قبلهم، غير أن الحملة التى أعد لها طويلا وتوفر لها الكثير من الإمكانيات لجعلها آخر الانتصارات والعودة إلى أوربا بمفاتيح بين المقدس، كان يشوبها الكثير من المؤامرات والدسائس بين ملوك أوربا أنفسهم من جهة، وكلهم ضد ريتشارد قلب الأسد ملك إنجلترا من جهة أخرى.

العجائز خلف المواقد يقصصن لأحفادهن عن "أورشليم" بيت المقدس، وأهمية عودتها إلى الحكم المسيحى، كانت تلك هى كلمات ريتشارد قلب الأسد لصلاح الدين، ليبادر صلاح الدين إلى اتهامه بأنه يحارب من أجل مجده الشخصى، ولا يبالى بآلاف المسيحيين الأبرياء الذى يقتلون بالحرب التى يشنها بإسم المسيح، وما حكاية العجائز إلا ذريعة لمواصلة الحرب.

يفصح الحوار بين القائدين عن فهم مختلف للإيمان لدى الرجلين، فكل واحد منهم هو مؤمن حقيقى، بما يفعل حسب وجهة نظر المخرج المصرى يوسف شاهين فى فيلمه "الناصر صلاح الدين"، غير أنهما ينظران إلى الحرب كل من زاوية مختلفة، تمليها عليه منظومة إيمانه.

يطرح يوسف شاهين فى فيلم "الناصر صلاح الدين" والمنتج فى عام ١٩٦٣م، رؤيته الخاصة والتى يشاركه الكثيرون بالتأكيد هذه الرؤية، إلى الحملة الصليبية، من موقع المتفهم ، والمتسامح ، مع اجتهادات الآخرين التى يمكن أن تكون خاطئه، ويضع المخرج القائدين فى مواجهة مع بعضهما البعض، للوصول إلى حالة البوح التى تمكنهما من قول ما لم يقل فى الواقع،

لاستشفاف ما كانا يشعران به، وربما فى الواقع لم يكونا كذلك، لكن رؤية المخرج إلى التاريخ تدفعه إلى محاولة الوصول إلى النقطة المضيئة فى دواخلهما ليطرح درسه فى التسامح، من خلال حرب جاهد كتاب التاريخ فى جعلها، متسامحة من جهة ووحشية من الجانب الآخر.

وينجح يوسف شاهين فى خلق قصة حب من طراز رفيع تقترب من قصص الحب العذرى فى التاريخ العربى، تجمع القصة رجلاً من معسكر صلاح الدين وإمرأة من معسكر ريتشارد قبل الأسد، والمثير فى القصة، أن الرجل والمرأة كلاهما مسيحيان، والمختلف فيها، أن عيسى العوام مسيحى عربى، ولويزا الطيبة أوروبية، لكن يوسف شاهين لا يكتفى بهذه السهولة فى طرح القصة، بل يذهب إلى خلق ذروة خاصة بهما، فى خسارة الصليبيين الحرب على أسوار بيت المقدس، وتعثر جواد ريتشارد قلب الأسد بآلاف الجثث وهو ذاهب إلى صلاح الدين ليسلم له بخسارته الحرب، لقد تعثر جوادى بآلاف الجثث حتى أننى لم أعرف أيها لمسيحى وأيها لمسلم، إنها تتشابه كلها يا صلاح الدين، وتثير هذه الكلمات رغبة المشاهد فى الصراخ ولعن الحرب، ونتذكر عندها "لويزا" الطيبة والعوام، وفراقهما المحتمل بعد رحيل الصليبيين من بيت المقدس، غير أن التسامح لا يقف عند حد، ويدخل قلب الأسد بيت المقدس حاجا لا فاتحاً، بينما ندف الثلج تسقط على المدينة، وأجراس الكنائس تقرع لتؤذن بحلول أعياد الميلاد، ويندفع عيسى العوام وسط الحجيج، للبحث عن لويزا.

الثنائية الأخرى التى يطرحها يوسف شاهين، بمواجهة الحب والتسامح، خاصة بمفهوم الخيانة التى ترتب عليها الكثير من الدماء البريئة، ووجود الخونة فى كل مكان وزمان كما هو الواقع، ويوجد منهم فى الطرفين المتحاربين كل منهم يسعى إلى مكاسب شخصية، حتى لو أدى ذلك إلى

أنهار الدم من الطرفين، وفى مشهد مسرحى رائع تتم محاكمة كونراد أحد ملوك أوربا الذين تآمروا على قلب الأسد، وعلى الحملة كلها بتهمة التواطؤ مع صلاح الدين ضد ريتشارد قلب الأسد، مقابل حكم إحدى المدن التى تم فتحها خلال الحملة، غير أن صلاح الدين يرفض عرض كونراد ويفتضح أمره، ومن الجهة الأخرى يخضع والى عكا الخائن إلى المحاكمة أيضاً، ليتم الحكم عليهما بعقوبة، لم يكن الموت واردا فيها، وباستثناء تعرض فرجينيا الجميلة إلى حرق وجهها الجميل والتى كانت تستخدم جمالها لاستمالة قلوب الملوك الأوربيين، للتآمر معهم ضد آخرين طمعا باعتلاء العرش إلى جانب الأقوى منهم. وخسارتها لجمالها ،يؤدى إلى جنون الدوق آرثر، المتيم بحبها، وهكذا تتم معاقبة الخونة، بطريقة لا تخلو من التسامح، وتبتعد عن العنف، وتجعل العقوبة طبيعية وغير ثأرية[٢٠].

وبالإضافة إلى ذلك توجد أفلام تاريخية أخرى إنتاج مصرى مثل فيلم "وإسلاماه" و "جميلة بوحريد" و "فجر الإسلام" و "رابعة العدوية" و "المصير" عن شخصية ابن رشد.

ومن الأفلام التاريخية للسينما المغربية[٢١] فيلم "عبدو فى عهد الموحدين" إخراج سعد الناصرى، يتطرق الفيلم إلى فترة مزدهرة من التاريخ العربى فى الأندلس وشمال أفريقيا، يتناول بالفصحى هذه الحقبة فى التاريخ فى قالب كوميدى ويلخص الفيلم قصة شاب من مدينة مراكش المغربية يقضى معظم أوقاته فى ساحة جامع "الفنا" بحثا عن لقمة عيشه اليومى ومشاكسة السياح فى محاولة بيعهم أى شىء لإعالة عائلته الفقيرة.

ويجد الشاب عبدو نفسه يوما وهو مطارد من طرف الشرطة أمام مقصورة لعلماء أمريكيين يقومون بأبحاث جيولوجية حول الخريطة الأرضية للشريف الإدريسى بواسطة آلة غير مسبوقة يصدر عنها شعاع ليزر يخترق

البطل ليسافر عبر الزمن فيجد نفسه فى عصر دولة الموحدين التى حكمت المغرب وامتد سلطانها حتى حدود مصر وأسبانيا[٢٢].

ويعيش عبدو خلال أحداث الفيلم مغامرات عدة يكتشف فيها حضارة عظيمة للعرب فى الثقافة والطب والفنون والعلوم إبان القرن الثالث عشر الميلادى،

وهناك بالإضافة إلى ذلك أفلام مغربية من التاريخ السياسى القريب مثل فيلم "منى صابر" لمخرجه عبدالحى العراقى (٢٠٠٤) و"درب مولاى الشريف" لحسن بن جلون (٢٠٠٤) و"جوهرة بنت الحسن" لسعد الشرايبن (٢٠٠٣م) و"ذاكرة معتقلة" لجيلالى فرجاتى (٢٠٠٥) .

وفى السينما السورية نجد فيلم "تراب الغرباء" إخراج سمير ذكرى ويتناول حياة المفكر الإسلامى عبد الرحمن الكواكبى.

وفيلمى "أحلام المدينة" و "الليل" لمحمد ملص، وفيلم "الترحال" لريمون يعزى، وتحكى تاريخ سوريا السياسى الاجتماعى فى الأربعينات والخمسينات.

السينما والقضية الفلسطينية

تشكل القضية الفلسطينية جزءاً من واقع الأمة العربية ومستقبلها، ولذلك كانت معالجة القضية الفلسطينية سينمائياً من فرضيات البقاء والاستمرار العربيين فى مواجهة الكيان الصهيونى.

ومنذ ظهور فن السينما داخل مصر (١٩٢٧م)، لم تصدر معظم الأفلام التى تعرضت للقضية الفلسطينية عن خطة واضحة، وبالتالى، لم ترم إلى هدف محدد، فتناولت غالبية الأفلام الصراع المصرى – الإسرائيلى، وأرجع البعض تهميش تناول القضية الفلسطينية، خاصة فى فترة الخمسينيات، إلى:

أولاً: وقوع معظم الدول العربية تحت وطأة الاستعمار، بما أعجزها عن تناول قضاياها الملحة، وفى مقدمتها القضية الفلسطينية، وفى مصر كان لسيطرة البرجوازية والقصر الملكى إلى جانب الاحتلال، الأثر السلبى على القضية الفلسطينية، حيث لم يكن فى وسع مجتمع تحكمه العلاقات الرأسمالية – الإقطاعية، وتسيطر عليه الملكية، المتحكمة فى السينما فى ذاك القوت، أن تتناول قضية الشعب الفلسطينى على النحو المرجو[٢٣].

ثانياً: لم يحتل الفيلم السياسى موقعاً على الخارطة السينمائية المصرية، ولا نقصد بالفيلم السياسى، الفيلم الذى يناقش، أو ينتقد موقفاً، أو أداءً محدداً.[٢٤].

يناقش الفيلم السياسى، فى الأساس، قضية سياسية، ومن خلال هذه المناقشة ينتج وعياً لدى متلقى الفيلم، فيما يستحدث الموقف الذى يخلق استراتيجية، للتعامل مع الواقع.

ويعد الفيلم الروائى "فتاة من فلسطين" الفيلم الروائى المصرى الأول الذى تناول موضوعاً فلسطينيا، ظهر عام ١٩٤٨م، للمخرج محمود ذو الفقار، سيناريو عزيزة أمير ومن إنتاجها، يحكى قصة فتاة هاجرت من فلسطين بعد

مقتل والدها على يد عصابة عسكرية صهيونية فترحل الفتاة إلى القاهرة لتعيش مع خالها، وترتبط بإبن خالها، ضابط الطيران، عادل (محمود ذو الفقار)، تاركا خطيبته، التى تتهم ابنة عمته (سالمة) بخطفه، ويذهب عادل للحرب، وتصاب طائرته، ويكاد يفقد حياته، ويصاب بإصابات، يتوهم بأنها تعيقه عن الزواج، لكن ابنة عمته (سالمة) تصر على أن تظل بجانبه ![٢٥].

وقد نال هذا الفيلم من النقد ما ناله، ربما بسبب الميلودراما التى سيطرت عليه، مع المبالغة فى الأغانى، فى غير مناسبة، والتى أفقدته أية دلالة إيجابية، إذ كان يفترض أن ينتهى الفيلم بالتأكيد على أن مصير مصر وفلسطين هو مصير مشترك، غير أن النتيجة جاءت على نحو ساذج، بما يخدم أغراض السوق التجارى للسينما المصرية، آنذاك.

أما فيلم " صلاح الدين" إنتاج مصرى عام ١٩٤١ إخراج "إبراهيم لاما" والذى سبق فيلم فتاة من فلسطين من حيث الوجود فيعد الأول أيضا فى تناول القضية الفلسطينية، وإن كان بصورة غير مباشرة، وبالنسبة لقصة الفيلم فتدور حول الحرب بين العرب والصليبين، ويتوافد شباب العرب على جيش صلاح الدين الذى يظل حريصا على إخفاء شخصيته التى كان يعرفها القائد خالد الذى اختاره لمرافقة زوجة ريتشارد وكذا الأميرة سلمى إبنة كبير قواد الجيش. تهاجم القافلة عصابة يقضى عليها سيف الدين، يهجم الصليبيون على المدينة تنتهى المعركة بانتصار العرب وزواج سيف الدين من الأميرة سلمى.

ولا يقل الفيلم الثانى، (نادية)، للمنتجة نفسها، التى يستشهد أخوها فى ميدان المعركة بفلسطين سنة ١٩٤٩م عن سابقه، حيث عانى الكثير من الثغرات، والتسطيح الفكرى، فهو ينتقل من ميلودراما المعاناة والتضحية إلى ميلودراما المغامرة، دون الإشارة إلى طبيعة الحرب العربية الإسرائيلية، وأسبابها، وأغراضها.

ثم يأتى فيلم أرض الأبطال للمخرج نيازى مصطفى[٢٦] ليوضح خطر الوجود الإسرائيلى فى المنطقة ويتعلق الفيلم بقصة شاب يتطوع فى الجيش ويشترك فى حرب فلسطين، وفى مدينة غزه يقع فى حب فتاة من سكان المنطقة. يفقد بصره بسبب الذخيرة الفاسدة التى شارك والده فى توريدها إلى الجيش. عندما يعلم الوالد بما حدث لأبنه ينتحر.

ثم فيلم "الله معنا" لأحمد بدرخان عام ١٩٥٤م، ويناقش قضية الأسلحة الفاسدة التى بيعت للفلسطينيين فى حربهم ضد الإنجليز، حيث فقد عماد حمدى رجلاه و ذراعه وهو ما ملأه بالمرارة خاصة مع ضياع فلسطين نفسها... وفى أكثر من مشهد وعلى نحو بالغ التأثير يتحدث عماد حمدى بلهجة تفيض بالشجن عن ذلك الوطن المغتصب الذى ضاعت أجزاء منه كما ضاعت من جسد عماد حمدى أجزاء نتيجة الخيانة والفساد اللذان آن الأوان لتصفية الحساب معهما.

وفى عام ١٩٥٦م يقدم (نيازى مصطفى) فيلم (شياطين الجو) عن رجال المظلات وحربهم فى فلسطين، أما (حسن الإمام) فيقدم فيلم (وداع عند الفجر) عن ضابط يشارك فى حرب فلسطين ويؤسر.. ويأتى فيلم (أرض السلام) لـ (كمال الشيخ) عام ١٩٥٧م وتدور قصته حول أحمد وهو فدائى مصرى يختفى داخل قرية فلسطينية. تتعاون معه سلمى وهى إحدى فتيات القرية. يصور الفيلم معارك الفدائيين من أجل تحرير فلسطين والصعوبات العديدة التى يلاقونها فى نسف خزانات الوقود. وبعد انتهاء أى عملية يعود أحمد مع سلمى دون أن يتمكن الإسرائيليون منهما. تنمو علاقة صداقة ثم حب بينهما تنتهى بالزواج.

أما فيلم "سمراء سيناء" فإنتاج مصرى عام ١٩٥٩ إخراج نيازى مصطفى وإنتاج أفلام السهم الذهبى وتدور قصته حول شاب إسمه عادل موضع ثقة مدير شركة البترول التى يعمل بها بصحراء سيناء ومتزوج من

إبنته زوزو وهى على علاقة بإبن خالتها مدحت، وفى نفس الوقت تكتم سمره إبنة شيخ القبيلة حبها لعادل فتحرص على راحته، تكتشف علاقة زوزو بمدحت. يشن اليهود غارة جوية، وتهرب زوزو مع عشيقها وتترك عادل. سويلم خطيب سمره مكلف بقتل عادل بتحريض من مدحت وزوزو، تقوم معركة بينهما ينتصر فيها عادل ويعترف له سويلم بالحقيقة، يطارد عادل العشيقين، تسقط الحجارة عليهما فى الكهف فيموتان، يحاول عادل وسمره وأهل القبيلة إنقاذ آبار البترول من أيدى الأعداء، ويتزوجان ويبدأن حياة جديدة.

وفيلم طريق الأبطال إنتاج مصرى عام ١٩٦١ إخراج محمود إسماعيل وإنتاج شركة أفلام النور العربية وتدور قصته حول. فتاة ثرية لاهية مطلقة، تتعرف على صحفى وتقيم معه علاقة ثم تهجره إلى صديقة الأديب الضابط الذى يقع فى حبها ويقرر الزواج منها. إلا أن أسرته ترفض أن يرتبط بها فتنسحب من حياته حفاظاً على مستقبله وتعيش أحزانها. تقع حرب فلسطين ويشارك الضباط فيها. يدعوها الصحفى للذهاب لفلسطين كممرضة حيث يذهب أيضاً كمراسل حربى. تصل إلى هناك حيث تلتقى بحبيبها. يقع صريعاً ويموت بين ذراعيها(٢٧).

أما فيلم (صراع الجبابرة) للمخرج (زهير بكير) عام ١٩٦٣م فيعالج قضية شاب من مصر يهرب إلى غزة، ويقع فى شرك الصهاينة، وهو الفيلم الذى استعان ببعض الشخصيات الفلسطينية فى أدائه التمثيلى.

وفى عام ١٩٦٣يقدم المخرج (يوسف شاهين) أحد أهم الأفلام العربية التى على (علاقة مع القضية الفلسطينية فيلم (الناصر صلاح الدين) من إنتاج آسيا، ويتعلق بملك أورشليم وهو غير راض عن مواصلة القتال ضد العرب. قائد الصليبيين يخالف أوامره ويقاتل العرب ولكنه يهزم. يعمل على تشجيع ملوك أوربا وأمرائها على القتال، يصل الصليبيون إلى الأراضى

المقدسة بقيادة ريتشارد قلب الأسد، وسرعان ما يختلف القادة والملوك والأمراء فيواصل وحده تقدمه البطئ. يعرض عليه صلاح الدين عدة مرات ترك الأراضى العربية مع حق أداء فريضة الحج، ويدعوه للحج والتحقق بنفسه، غير أن حاشيته لا تقبل. يعالج صلاح الدين ريتشارد من طعنة أحد أعوانه المسمومة. ريتشارد يواصل القتال ليدخل القدس لكنه يهزم. يوافق على الانسحاب ويترك لويزا التى أحبت عيسى العوام أحد قادة العرب.

يتبعه (حسام الدين مصطفى) بفيلم (جريمة فى الحى الهادى) عام ١٩٦٧م و (السيد بدير) بفيلم (حب وخيانة) عام ١٩٦٨م.[٢٨]

أما فيلم الدخيل فهو إنتاج مصرى عام ١٩٦٧ وإخراج نور الدمرداش ويدور حول فتاة إسمها فتنه تنجح فى إغراء عبد العليم إبن العمدة حتى يوقع لها عقد بيع لأرضه، وأيضاً تحاول نفس الشئ مع شباب القرية. يأتى أبوها الخواجة زكى بأقارب له ليسكنوا الأرض بعد أن يطرد سكانها الأصليين. يتمكن زكى وإبنته من التوسع فى التجارة. يثور الأهالى عليهما وتنشب معركة بينهم فيلقى زكى مصرعه على يد عبيط القرية. يقوم عبد العليم بقتل فتنه لخداعها له، ثم يموت برصاصة أثناء المعركة.

ومع مطلع السبعينات يقدم على عبدالخالق فيلم (أغنية على الممر) فمن خلال أجزاء اجتماعية بعيدة، إلى حد ما، عن التحليل السياسى، جاء البناء الدرامى للفيلم، ولأول مرة على شاشة السينما المصرية، ليطرح فكرة المقاومة، على نحو لم يكن من قبل، كما جاءت محاولة غالب شعث الجادة فى طرح القضية الفلسطينية، دون افتعال، وبأسلوب بعيد عن الضجيج والثرثرة، من خلال فيلم "ظلال على الجانب الآخر" عام ١٩٧٣م، عبر طالب فلسطينى يدرس فى القاهرة، ويسكن مع أربعة من الشباب المصريين، داخل عوامة، يدرسون فى كلية الفنون الجميلة، وكل منهم يروى الأحداث من

وجهة نظره، ومع النهاية ، يطالعنا الفيلم بصورة أقرب ما تكون للرؤية الشاملة للأوضاع، ونفاذ البصيرة لواقع بليد، متخلف، وهزيمة أوسع ، وأعمق من هزيمة ١٩٦٧م العسكرية نفسها، لكن الهزيمة لم تكن النهاية، بل خطوة ضرورية ألزمت الجميع بالتفكير بأن البندقية هى التى ستفتح الطريق للمستقبل، من خلال المقاومة[٢٩].

ومع انحسار موجة الوعى بالقضية الفلسطينية خلال السبعينات وانحسار الوعى النوعى وبداية ترسخ النزعة الفردية لدى الشباب، انكسرت موجة الأفلام الفلسطينية خلال هذه الفترة. إلا أن الأفلام التى تتناول القضية الفلسطينية عاودت الظهور بعد ذلك، ويستحضر يوسف شاهين فى "حدوته مصرية" عام ١٩٨٢م ملامح الصراع العربى الصهيونى، وفى العام نفسه يقدم خير بشارة فيلمه الروائى الطويل "الأقدار الدامية" الذى يتناول حرب ١٩٤٨م، كما ظهرت فى هذه الفترة أفلام التطبيع مع إسرائيل منها فيلم المخرج إيهاب راضى "فتاة فى إسرائيل".

وفى أواخر الثمانينيات ومع بداية التسعينات ولأول مرة نجد فى السينما المصرية فيلما يتعرض لرمز ثقافى نضالى فلسطينى، هو فيلم "ناجى العلى" إنتاج مصرى لبنانى عام ١٩٩٢ وإخراج عاطف الطيب وتدور أحداثه حول فنان الكاريكاتير الفلسطينى ناجى العلى فى لندن ١٩٨٧م. كان ناجى العلى يتفاعل مع الأحداث من خلال رسوماته. يرقد ناجى فى غرفة الإنعاش، ويعود الزمن لعام ١٩٤٨م. عند نزوح أسرته إلى بيروت ثم الكويت وأخيراً يستقر فى لندن وتنتشر رسوماته معبرة عن الواقع العربى من خلال شخصية حنظله. ومن خلال حياة ناجى يروى لنا الفيلم قصة خروج الفلسطينيين إلى أماكن متفرقة وانضمامهم إلى صفوف المقاتلين ويجتاح الصهاينة أرض لبنان ويجبرونهم على مغادرتها بعد أن حققوا بعض الانتصارات على أرضها.

يستعرض المخرج، عبر هذه الشخصية، نكسات الوطن العربى، والوضع المستشرى فى الدول العربية، من خلال بناء درامى محكم، ليحتل هذا المخرج موقع الريادة فى السينما المصرية فى تناول القضية الفلسطينية، بشكل مباشر وصريح، بعيدا عن الاختلافات والتزييف، رغم الانتقادات التى تعرض لها الفيلم، من كتاب اليمين، وبسبب سيادة قيم الفهلوة، وتراجع قيم الوطن والكفاح، فإن هذا الفيلم لم يعرض فى دور العرض سوى أسبوعين فقط.

وفى سينما التسعينيات، جاءت الأفلام إلى تناولت القضية الفلسطينية، فطالعنا فيلم "صعيدى فى الجامعة الأمريكية" إخراج سعيد حامد ١٩٩٨م، بطولة محمد هنيدى، ومنى زكى، وأحمد السقا. حيث يأتى فتى من صعيد مصر (خلف) ليدرس فى الجامعة الأمريكية بالقاهرة، فتنفجر تناقضات ساخرة، داخل الفيلم، عندما يشرع خلف فى مطارحة فتاة أرستقراطية قاهرية، الحب، فتتوالى الأحداث، فى إطار فكاهى كوميدى، ويظهر زميل (خلف)، "المسيس المستنير"، الذى يحث (خلف) على مشاركته فى هموم واقعه، والعمل معاً لإصلاحه.

ومع اقتراب نهاية الفيلم، يطالعنا المخرج بمشهد مكرر، لطالما سبق استخدامه على شاشات التلفاز، من حرق للعلم الإسرائيلى، ومواجهة قوات الأمن للطلبة الثائرين، وكأن التوعية بالقضية قد تمت بإحراق العلم الإسرائيلى، أو بمشاركة خلف فى هذه التظاهرة، ثم نأتى إلى نهاية الفيلم.

أما ما قدم من أفلام بعد عام ٢٠٠٠م فقد أقحمت القضية الفلسطينية فيها إقحاماً ولم تتناول القضية الفلسطينية بشكل مباشر كموضوع أساسى سوى فليم "بركة الغضب" من إخراج مازن الجبلى عام ٢٠٠٢م، وهو إنتاج فلسطينى مشترك ويعالج أحداث انتفاضة الأقصى.

و"فيلم أصحاب وألا بيزنس" عام ٢٠٠١من إخراج على إدريس، يصور الفدائى باعتباره الحل الأمثل للقضية، فبتفجير نفسه تحل القضية

الفلسطينية، وينتهى الحديث عنها، وقد أوجز المخرج المصرى "توفيق صالح" هذه النوعية من الأفلام بقوله إن هذه الحلول التى تأتى على نمط (الكاوبوى) هى حلول من داخل الفيلم، وليست من الواقع بعمقه، فليس بالتفجير، وحده، نصل للحل أو الاستقلال والحرية.

أما فى الدول العربية الأخرى[٣٠]، فلم تقف السينما العربية فى تناولها القضية الفلسطينية عند حدود مصر فقط، بل تعدتها إلى بعض الدول العربية الأخرى بدرجة أقل وبجملة عوامل حكمت تناول هذا الموضوع، إما لأسباب سياسية، أو قطرية، أو تقنية بحتة تتعلق بالإنتاج السينمائى فى الأقطار العربية.

ففى لبنان توافق الإنتاج السينمائى اللبنانى مع الإنتاج السينمائى التسجيلى مع بداية الستينيات من القرن العشرين، وكانت البداية فى فيلم الفدائيون، إنتاج لبنانى عام ١٩٦٧ إخراج كرستيان غازى تدور قصته حول مجموعة من الفدائيين يقومون بعملية فى الأرض المحتلة تساعدهم أم أحد الفدائيين التى تؤمن بالقضية الفلسطينية.

ثم فيلم (القدس) الذى أنتجته (جمعية الخامس من حزيران) فى بيروت عام ١٩٦٨م ومن إخراج الفنان التشكيلى الفلسطينى (فلاديمير تمارى)، بموازاة فيلم (القدس فى البال) لـ (أنطوان ريمى).

ثم فيلم الفلسطينى الثائر:- لبنانى عام ١٩٦٩ إنتاج شركة السينما وإخراج رضا ميسر وتدور قصته حول شاب فلسطينى يتحول إلى فدائى ويتعرض للحصار من قبل قوات الاحتلال الإسرائيلية ثم يتمكن من الفرار ويبدأ التهيئة لعملية فدائية أخرى كى يتمكن أبناء شعبه من الفلسطينيين من العيش فوق أرض فلسطين.

فيلم كنا فدائيون، إنتاج لبنانى عام ١٩٦٩ إنتاج ادمون غاسى وإخراج جارى حرايثيان تدور قصته حول مجموعة من الفدائيين تدخل إلى الأراضى

المحتلة .. من كوخ صغير ينطلقون لتنفيذ عملياتهم. وفى ليلة يحتاج الفدائيون إلى طعام فيلجئون إلى شاب عربى. ولكن الشاب يجبن عن مساعدتهم، وتقوم أخته بتوصيل الطعام لهم. يدرك الضابط الإسرائيلى أن هناك شيئاً. ينهار الشاب بعد أن وشى بالفدائيين الذين استشهدوا، ويعترف لأخته ووالديه بما فعل فيرفضونه. يرتدى العقال ويقرر أن يدمر مقر الضباط الإسرائيليين.

فيلم "مزاج يا فلسطين" إنتاج لبنانى عام ١٩٧٠ إنتاج أفلام إبراهيم والى وإخراج أنطون رسم وتدور قصته حول امرأة فلسطينية تجاوزت الخمسين من عمرها، تدفع بأبنائها الثلاث من أجل التضحية فى سبيل الوطن، فكلما ذهب واحد فى عملية فدائية ولا يعود تُحمس أخاه كى يشارك فى عملية جديدة ضد قوات الاحتلال الإسرائيلية. الأم لا تجد أمامها إلا أن تترك الحياة العادية لتعيش فى معسكرات الفدائيين، تشارك بكل ما تملك من قوة، لقد اعتبروها نموذجاً لحب فلسطين.

والتفتت الأفلام التسجيلية اللبنانية لتصوير التهديدات العدوانية الصهيونية للبنان، كما فى فيلم (الجنوب فى براثن الأعداء) لـ (سمير نصرى) عام ١٩٧٠م بينما نجد فيلم (قصة سرحان) وهو عمل سينمائى جماعى، أنجز عام ١٩٧٤م يتحدث عن أول شهيد لبنانى.

وفى الحقيقة يتمازج موضوع الجنوب اللبنانى مع الموضوع الفلسطينى منذ البداية، ففى عام ١٩٧١م يقدم (كريستيان غازى) فيلم " لماذا المقاومة؟ "، وهو عبارة عن أحاديث وريبورتاجات مع بعض قادة الفصائل الفلسطينية، ويعتمد فيلم "٢٤" (لبهيج حطيط) وفيلم (مبعثرون فى الهواء) لـ (جاك ميدفو) وهما من إنتاج عام ١٩٧١م على الرسومات الفنية التشكيلية للفنانة (منى السعودى).

وبالقدر الذى نجحت فيه الأفلام التسجيلية اللبنانية، أخفقت الأفلام الروائية اللبنانية، كما فى فيلم (الفدائيون) عام ١٩٦٧م وفيلم (كلنا فدائيون) من إخراج (غازى غاربيديان) عام ١٩٦٩م.

ثم جاء فيلم (الفلسطينى الثائر) لـ (رضا ميسر) عام ١٩٦٩م فى محاولة لرصد الداخل الفلسطينى.

فى مرحلة السبعينات والثمانينات، عاد الفيلم التسيجلى من جديد لرصد الواقع الفلسيطينى فى لبنان، كما فى فيلم (بيروت يا بيروت) (لمارون بغدادى) عام ١٩٧٥م، وفيلم (سفينة المنفى) للمخرجة اللبنانية (جو سيلن صعب) عام ١٩٨٢م، كذلك فيلم (بيروت جيل الحرب)، عام ١٩٨٨م .

وفى التسعينات، سنجد ظهورات متعددة للجنوب اللبنانى فى أكثر من فيلم، لكنها كانت تعبر عن الوضع اللبنانى فى مواجهة العدو الصهيونى، ولم تكن موجهة لتناول القضية الفلسطينية من الداخل، ثم دخلت سينما المقاومة حيز النضال السياسى الإسلامى مع (حزب الله) لتؤكد على عمق العلاقة بين الشعبين اللبنانى والفلسطينى من منظور قومى – إسلامى، يتناول القضية الفلسطينية كحالة جزئية فى خضم الصراع العربى – الإسرائيلى.

أما السينما السورية فقد ساهمت بأفلام كثيرة ومنها فيلم الأبطال يولدون مرتين،عام ١٩٧٧ إنتاج المؤسسة العامة للسينما بدمشق، يروى الفيلم وقائع سورية بعد عدوان يونية ١٩٦٧ واحتلال غزة، حيث لم تكن قوات الاحتلال الإسرائيلية قد شددت قبضتها بعد على المناطق التى احتلتها. وتحاول هذه السلطات استمالة أبناء الشعب الفلسطينى فى غزة لكنهم لا ينجحون فى ذلك تماماً، وهو ما يدفع بالإسرائيليين إلى ممارسة أعمال وحشية بالغة العنف.

و"فيلم كفر قاسم" وهو إنتاج مشترك سورى لبنانى عام ١٩٧٤ إنتاج المؤسسة العربية للسينما وإخراج برهان عليوه تبدأ قصته بيوم ٢٣ يوليو

١٩٥٦ حين يعلن الرئيس جمال عبد الناصر تأميم قناة السويس، وفى مقهى أبو أحمد بفلسطين تستمع ساحة قرية قاسم إلى الخطاب، وتدور الأحداث حتى ليلة ٢٩ أكتوبر ليلة المجزرة التاريخية التى ارتكبتها الصهيونية بحق أهالى كفر قاسم . جاء سمسار العمال يستأجر العمال من كفر قاسم بالسوق السوداء متعاوناً مع العمدة زكى ليعملوا عند صاحب العمل الصهيونى. وفى أكتوبر يصدر فى فلسطين المحتلة قرار إرهاب الأهالى العرب وقتلهم، تصبح القرية كلها هدفاً للرصاص.

ثم فيلم "ثلاث عمليات من داخل فلسطين" عام ١٩٩٩ إنتاج عبدالرحمن كخيا وإخراج محمد صالح الكيالى. يدور الفيلم حول ثلاث عمليات يقوم بها الفدائيون داخل الأراضى المحتلة .. وهى عمليات نذر أصحابها أرواحهم من أجل إقلاق مضاجع العدو، وينجح بعض الفدائيين فى إتمام عملياتهم أما البعض الآخر فإنه لا يعود ويدفع حياته ثمناً لفدائيته وإيمانه بتضحيته بعد أن نسف مستودع ذخيرة إسرائيلى.

أما فى السينما العراقية، التى بدأ ظهورها عام ١٩٤٨م مع فيلم (عليا وعصام) فكانت بداية تناول القضية الفلسطينية عام ١٩٦٩م من خلال فيلم (البداية) الذى قدمه (عباس الشلاه)، كذلك فيلم (الفدائيون) لنفس المخرج عام ١٩٦٩م . وقد ركزت الأفلام العراقية على الجانب الكفاحى فى القضية الفلسطينية، كما نجد ذلك فى فيلم (أنشودة) عام ١٩٦٩م و (الشتاء المر) لـ (محمد شكرى جميل) عام ١٩٧٣م. ويعالج فيلم (زهرة البرقوق) لـ (ياسين البكرى) واحدة من قصص (غسان كنفانى) عام ١٩٧٣م. أما فيلم (اللعبة) لـ (شيراك سورين) عام ١٩٧٣م فهو رصد ألعاب الأطفال بين المدينة والمخيمات، ويربط فيلم (حدث فى حزيران) لـ (إبراهيم الصحن) عام ١٩٧٣م بين القضاء على الاحتكارات النفطية والعمل الفدائى، ويرصد فيلم (البرتقال

الحزين) لـ (كوركيس عواد) مأساة عائلة فلسطينية ، بينما يصور (الأرجوحة) لـ (نوفل فرحات) عام ١٩٧٦م حكاية فدائى عراقى .

وتعددت الأفلام التسجيلية العراقية التى تناولت المأساة الفلسطينية، مثل: (مأساة شعب) لـ (كمال عاكف) عام ١٩٦٨م و (فن ومعركة) لـ (طارق عبدالكريم) و (طريق النصر) لـ (شريف عبدالحسينى) عام ١٩٦٩م و (تساؤل) لـ (فيكتور حداد) عام ١٩٦٩م وفى موازاة ذلك عمدت أفلام أخرى لفضح حقيقة الصهيونية كما فى فيلم (فاشية جديدة لـ (محمد منير عام ١٩٧٦م وفيلم (فى البيت) لـ (كاظم العطرى) عام ١٩٧٦م عن قصة أخرى لفضح حقيقة الصهيونية كما فى فيلم (فاشية جديدة) لـ (محمد منير) عام ١٩٧٦م وفيلم (فى البيت) لـ (كاظم العطرى) عام ١٩٧٦م .

كل هذا قبل أن تتوقف السينما العراقية خلال الثمانينات والتسعينات من القرن المنصرم لأسباب نعرفها جميعاً ومازالت قائمة.

أما مساهمات السينمائيات العربية الأخرى فبقيت محدودة، نذكر منها : السينما الأردنية التى قدمت بعض النتاج، مثل فيلم (وطنى حبيبى) لـ (محمد كعوش) عام ١٩٦٤م وكذلك فيلمى (عبدالوهاب الهندى) : (الطريق إلى القدس) عام ١٩٦٩م، و (كفاح حتى التحرير) عام ١٩٦٩م أما من ناحية الأفلام التسجيلية، فقد قدم (على صيام) فيلمه (زهرة المدائن) عام ١٩٦٧م عن مدينة القدس وفيلميه (كتاب لك) عام ١٩٦٨م و الأرض المحروقة عام ١٩٦٩م.

ومن الكويت قدم فيلم (فاطمة برناوى) عام ١٩٦٨م لـ (نورى الصالح) ، وفيلم (نعم .. لا) لـ (نجم عبدالكريم) عام ١٩٧٣م. ولا يكاد يذكر من أفلام تونس والجزائر والمغرب إلا العدد القليل، كفيلم (الفدائى) لـ (هادى السبسبى) عام ١٩٧٣م، و (أرض الفداء) لـ (محمد الهماكى) عام ١٩٧٥م، وفيلم

(تقرير المصير) لـ (فائزة باش) و (سنعود) لـ (محمد سليم رياض) عام ١٩٧٢م.

وفى السينما الجزائرية توجد أفلام تعرضت للقضية الفلسطينية ومنها فيلم ديمة أبو غوش "رند" فقد نجح فى تسليط الضوء على قضية الإضراب التى تلامس الهم اليومى للفلسطينيين، من خلال رند، ذات الخمس عشر عاماً التى عملت على حل مشكلتها بشكل شخصى.

وفى فيلم "حبل الغسيل" للمخرجة علياء "أرصغلى"، والذى يشكل معالجة جديدة لاجتياح رام الله فهو بمثابة رحلة فى نفسية إمرأة، تمتزج فيها عدة تعابير للقوة تلك التى تحكم علاقة الرجل والمرأة وتلك التى يرفضها المحتل. وفى نص مختصر لهذا الفيلم الشبه صامت، طرحت المخرجة أن علاقات القوة تولد نقيضها، فالإنسان لا يرضى بالإنهزام بل يبحث فى الذات عن ممرات هروب، وطاقات انشراح، تحدد ملامح عالم يقلب علاقات القوة على عقب.

أما فيلمها الثانى "بعد السماء الأخيرة"، الذى يناقش قضايا رئيسية فى الهم الفلسطينى من خلال القصة المؤثرة لثلاث نساء – إمرأة فلسطينية من القرية الفلسطينية المدمرة "كفر برعم" فى الجليل الأعلى، وإمرأتين إسرائيليتين، من الكيبوتس المبنى على أراضى القرية، فيبحث فى تطوير العلاقة بين النساء الثلاث، وإمكانية استيعاب هواية تسمح بإمكانية العيش فى دولة ثنائية القومية. هذا الفيلم، الأول من نوعه فى السينما الفلسطينية، يسجل شهادات واعترافات حيه من داخل الكيبوتس، ويركز فى البحث عن الذات والهواية والوطن رغم محاولات الطمس والتهويد.

وبالنسبة للسينما الفلسطينية فلم تعرف صناعة السينما إلا فى عام ١٩٦٧ حيث أنشئت أول وحدة سينمائية فلسطينية ضمن إطار الثورة الفلسطينية

وقد قدمت هذه الوحدة السينمائية ـ وحدة فتح ـ مجموعة من الأفلام مثل "لا للحل الاستسلامى" الذى يستعرض المظاهرات التى قامت فى عمَّان ضد مشروع روجزر، لحل القضية الفلسطينية، وهو عبارة عن عدة مقابلات مع مقاتلين فلسطينيين يُدلون فيها برأيهم ضد المشروع.

وهناك أيضاً فيلم "بالروح بالدم ـ ١٩٧١" الذى تم تصويره أثناء أحداث أيلول الأسود فى الأردن عام ١٩٧٠م وهو من تصوير وإخراج هانى جوهرية ومصطفى أبو على، ويعتمد الفيلم بجانب المواد الوثائقية على المشاهد التى تم تصويرها أثناء الأحداث وما بعدها.

ومن الأفلام ذات الدلالة والأهمية التى قدمتها السينما الفلسطينية فيلم "بالروح والدم" عن معارك سبتمبر عام ١٩٧٠م، و "كفر شوبا" من إخراج سمير نمر، و"البنادق متحدة" إخراج رفيق حجار، ويتناول الفيلمان معارك ١٩٧٣ فى لبنان. وهناك الفيلم الطويل "الحرب فى لبنان"، إخراج سمير نمر عام ١٩٧٨م. وهو يتحدث عن الحرب الأهلية فى لبنان وانعكاساتها على الثورة الفلسطينية.

واحتلت أحداث تل الزعتر أكثر من فيلم، وهناك فيلم "عدوان صهيونى" من إخراج مصطفى أبو على، وهو يعرض آثار الدمار والقتل اللذين أحدثتهما الطائرات الإسرائيلية فى المخيمات الفلسطينية فى جنوب لبنان عندما أغارت عليها.

بالإضافة إلى ذلك توجد مجموعة من الأفلام التى تعكس نضال الشعب الفلسطينى داخل الأرض المحتلة مثل "مشاهد من الاحتلال فى غزة"، والانتفاضة لرفيق الحجار ١٩٧٤م، "يوم الأرض" لغالب شعث، والذى استعان بتصويره بمجموعة من المصورين الأوربيين، بعث بهم إلى داخل الأرض المحتلة لتصوير الاحتفالات بيوم الأرض هناك، وهو نفس ما فعله

قيس الزبيدى، عندما استعان بمجموعة أخرى صورت له مشاهد الاستيطان الصهيونى فى الأرض المحتلة.

وبعد الاجتياح الإسرائيلى لبيروت عام ١٩٨٢ ظهر عدد من الأفلام منها سجل شعب عام ١٩٨٢ إخراج قيس الزبيدى ومدته ١٢٠ دقيقة، وهو يتناول تاريخ القضية الفلسطينية منذ عام ١٩١٧ – ١٩٤٨ وحتى إنشاء منظمة التحرير الفلسطينية عام ١٩٦٤م.

ويحتوى الفيلم على قدر كبير من الوثائق السينمائية والفوتوغرافية عن تاريخ فلسطين، بالإضافة إلى مقابلات مع زعماء فلسطينيين مثل أكرم زعيتر والشيخ عبد الحميد السائح وغيرهما، ويدلى كل منهم بشهادته على الأحداث التى عاصرها، كما أخرج قيس الزبيدى بعد ذلك فيلم "سجل اتفاقيته عام ١٩٨٤" عن الاجتياح الإسرائيلى للبنان عام ١٩٨٢م والمقاومة اللبنانية والفلسطينية للاجتياح، ولم يتوقف الأمر عند هذا الحد، فهناك أفلام كثيرة أعدت عن الشهداء مثل فيلم "أبداً فى الذاكرة – ١٩٨٣ – إخراج حكمت داود" عن الشهيد الفلسطينى ماجد أبو شرار. وظهر أيضاً "علامة سؤال" لجمال شموط، وهو فيلم رسوم متحركة عن قضية الشعب الفلسطينى، كما ظهرت أفلام روائية قصيرة مثل "الناطور – ١٩٨٦– إخراج محمد توفيق عن قصة قصيرة للكاتب الفلسطينى أكرم هنيه، وتمثيل الشاعر أحمد دبور[٣١].

ومن الأفلام التى تناولت القضية الفلسطينية فى الفترات الأخيرة. فيلم "الطريق إلى البيت" للمخرجة غادة الطبراوى وهو محاولة شخصية لمعالجة مفاهيم وجودية تخص الفلسطينيين، كالمنفى والعودة وصورة الوطن – فى فيلم الطبراوى. وقالت الطبراوى: "إن الصورة التى رسمتها عن الوطن فى فضاء الحلم غير الوطن الواقع".

أما أول فيلم روائى طويل من إنتاج قسم السينما بالجبهة الشعبية لتحرير فلسطين فهو فيلم "عائد إلى حيفا" من إخراج العراقى قاسم حول وفيلم "صور

من مذكرات خاصة" عام ١٩٨٠ إنتاج فلسطينى هولندى بلجيكى إخراج ميشيل خليفى .. وفيلم "كرسى الجليل" عام ١٩٨٨ إنتاج فلسطينى فرنسى بلجيكى إخراج ميشيل خليفى وفيلم "حتى إشعار آخر" إنتاج ١٩٩٨ فلسطينى مشترك مع هولندا ومن إخراج رشيد مشهراوى.

وفيلم "عروس الجليل" إنتاج مشترك بلجيكى فلسطينى إنتاج ماريزا فيلم وإخراج ميشيل الحليفى وتدور أحداثه فى قرية فلسطينية تخضع منذ أربعة شهور لحكم عرفى فرض عليها عقب قيام المظاهرات العنيفة. رئيسها المختار يطلب إلى الحاكم الإسرائيلى أن يرخص له بإقامة عرس لأبنته على جانب كبير من الأبهة، وهو ما يستلزم رفع الأحكام العرفية ولو إلى حين. يتردد الحاكم خوفاً من تحول العرس إلى شغب سياسى. ولكنه يوافق شرط أن يستمر العرس مدة لا تزيد عن أربع وعشرين ساعة وأن يكون هو وضباطه ضمن المدعوين، يقبل المختار، وعند عودته إلى القرية يسعى لإقناع أهلها الذين يختلفون معه، كان عليه أن يحشدهم لقبول قراره. وقام الحفل ويفشل العريس فى فض بكارة العروس.

من هذا العرض نلاحظ قلة عدد الأفلام التى تناولت القضية الفلسطينية من بين أكثر من أربعة آلاف فيلم أنتجت منذ العشرينات وحتى الآن، وأن الأفلام التى أنتجت فى السنوات القليلة التى لحقت باحتلال فلسطين عام ١٩٤٨م مثل فيلم "فتاة من فلسطين" لمحمود ذو الفقار و"أرض الأبطال" لنيازى مصطفى و "أرض السلام" لكمال الشيخ، فقد تطرقت بطريقة ساذجة لمعالجة القضية، إن القضية الفلسطينية أصبحت باستثناءات قليلة عبئا على كثير من الأفلام العربية تماماً مثلماً تحولت القضية إلى مبرر لاستمرار الكثير من الأنظمة بحجة انتظار المواجهة مع العدو الصهيونى المدعوم بمساندة معلنة من قوى عالمية.

ويستنتج من خلال ذلك أن السينما العربية أساءت إلى القضية الفلسطينية بتصويرها أن البطل الذى يهب للدفاع عنها يذهب كنوع من الانتحار لا الاختيار الحر مدفوعاً بتجربة شخصية مريرة يريد الخلاص منها بإيهام نفسه بأنه من أهل القضايا الكبرى كما فى فيلم "أرض الأبطال".

ولكن بعد عشرات السنين من الانتظار استطاعت السينما الفلسطينية أن تعيد الاعتبار إلى الهوية وأن تنهض من الداخل رغم الإمكانات المتواضعة لتصور الحياة والهوية.

obeikandl.com

اليهود فى السينما العربية

لعب اليهود دوراً ملموساً فى مسيرة السينما العربية فى مصر منذ بدايتها حتى عام ١٩٤٨م تقريباً وكان لهم دورا فى تحديد صورة اليهودى فى السينما العربية، وقد نشأ الاهتمام بالسينما بالنسبة لليهود من خلال المؤتمر الصهيونى الذى عقد فى بازل ١٨٧٩م، وقد أكد هذا المؤتمر فى بنده الثالث على أهمية الإعلام التثقيفى لخلق إسرائيل، وعلى ضرورة نشر الروح القومية والوعى القومى بين يهود العالم، ومن هنا برز الاهتمام بالسينما، وبعد ذلك قام جورج ميليه أحد الرواد الأوائل لفن السينما بإخراج فيلم "قضية دريفوس" ١٨٩٩م، وهذا الفيلم يحكى قصة الاضطهاد الذى عانى منه اليهود فى أوربا من خلال موقف صغير يعمد المخرج إلى تهويله حتى يجد المتفرج نفسه أمام قضية إنسانية. ثم توالت الأفلام تباعاً منذ ذلك التاريخ لتكرس مبادئ الصهيونية من خلال ستار خفى، فظهر عام ١٩٠٠ فيلم "الماعز تبحث عن الحشائش" وفى عام ١٩٠١م "شمشون ودليلة" و"الإبن الضال" وكلها أفلام تحكى قصص العهد القديم. وهذه أولى مراحل السينما الصهيونية التى اعتمدت على القصص التوراتى وكان الدافع وراء ذلك تأكيد أن فلسطين هى أرض الميعاد، وهذه هى أولى المراحل لتحقيق أول وجود لها.

وبعد بلفور ١٩١٧م وإعلان فلسطين أرضاً لإسرائيل الجديدة، وهى أرض الميعاد صار أمام اليهود مرحلة التهجير إلى هذه الأرض الموجودة وتجميع شتاتهم، ودخلت السينما مرحلة بث هذه الفكرة من خلال أفلام مثل: "إبن الأرض" و "الوصايا العشر" عام ١٩٢٥م و "صابر" إخراج الكسندر فورد عام ١٩٣٢م.

وبعد إعلان الدولة الصهيونية فى عام ١٩٤٨م حرص اليهود على العمل لدفع الناس للاقتناع بهذا الكيان القائم ونسيان ما يسمى بفلسطين.

وفى هذه المرحلة أظهرت السينما اليهودى على أنه هو الذى ساهم فى بناء الحضارة الإنسانية، ودمجت بجانب تلك صورة تاريخ مشوه للعرب والمسلمين.

وبعد عدوان عام ١٩٥٦م على مصر أحجمت تلك السينما عن معالجة موضوعها ربما السبب فى ذلك هو أن هذه الحرب كانت عدواناً سافراً تم شجبه فى العالم كله، وخاصة الولايات المتحدة الأمريكية، ولكن فى هذه الفترة ظهرت الأفلام التى تصور اليهود رسلاً للحضارة وتصور العرب ذئاباً جائعة، وذلك فى إطار الحرب الباردة[٣٢].

وبعد حرب ١٩٦٧م حاز فيلم "الخروج" الذى انتج عام ١٩٦٠م شهرة كبيرة، وكان مؤشراً لارتفاع نجم إسرائيل، كما ظهرت الأفلام التى تدعو العرب لنسيان قضية فلسطين وتقبل وجود الكيان الصهيونى، من منطلق أن حق اليهود فى فلسطين كان مسلوباً فاستعادوه.

استشعر اليهود منذ البداية كما يؤكد أحمد بهجت[٣٣] مدى أهمية احتكار السينما باعتبارها الشكل الجديد والأمثل من وسائل الترفيه القادرة على تحقيق أهدافهم المادية وأفكارهم الأيديولوجية ويستشهد على ذلك بوقائع عديدة فمنذ بداية ظهور الأفلام السينمائية هيمنت مؤسسة فرنسية لها خطورتها ونفوذها وهى مؤسسة اليهودى شارل بارتيه والتى أخذت على عاتقها احتكار السينما فى بداية عمرها ١٨٦٣- ١٩٥٧م، وهو ما نجحت فيه خلال ما يقل عن عشر سنوات حيث أنشئت إمبراطورية واسعة ضمنت لفرنسا شبه غلبة على السينما العالمية فى سنوات ما قبل الحرب العالمية الأولى، وقد نجح باتيه فى السيطرة على صناعة السينما فى العالم بما فى ذلك مصر بعد أن سيطر على الإنتاج والتوزيع ودور العرض، وبعد نجاحه فى التحالف مع الشركات الأمريكية واليهودية، ومع ازدياد دور العرض السينمائى كانت الخطوة التالية قيام الرأسماليين اليهود بإنشاء شركات لاستيراد مستلزمات دور العرض

السينمائى وسنورد هنا أسماء لعائلات يهودية شهيرة استحوذت على التوكيلات الأجنبية لهذه الأجهزة ومنها عائلات جرين وموصيرى وكوزبيل وليفى. وكان من أهم القطاعات التى حرصت الرأسمالية اليهودية على السيطرة عليها قطاع دور العرض فبعد أن صدرت لائحة المحلات عام ١٩١١م كانت سينما جوزين بالاس التى أسسها إيلى موصيرى هى النواة الأولى لتكوين أول شركة لدور العرض فى مصر وهى شركة جوزى فيلم. وقد امتلكت وأدارت عشرة دور عرض فى الإسكندرية والقاهرة وبورسعيد والسويس ولم يكن غريباً أن يواكب تأسيس هذه الشركة قيام فرد آخر من عائلة موصيرى وهو جال موصيرى بتأسيس أول فرع للمنظمة الصهيونية والحصول على تأييد كل الطوائف الاشكنازية السفردية، كما يقوم ألبرت بإصدار مجلة إسرائيل المعبرة عن أنشطة الحركة الصهيونية فى مصر، كذلك نشطت شركات أخرى عن طريق سيطرتها على العديد من دور العرض بالقاهرة والإسكندرية ومنها شركة إخوان بوليتى إيلى.. إيزاك. رالف بوليتى التى تأسست عام ١٩٢٨م ولم يقتصر دورها على المشاركة مع موزير ليفى فى امتلاك دور العرض السينمائى لكورسال الصيفى والشتوى ولوكس القاهرة وفريال الإسكندرية وراديو القاهرة والإسكندرية كما يشير صلاح بيومى، كذلك أنشأت أول غرفة للسينما والتى كان نائب رئيسها دومرتو هو نفسه جوزيف موصيرى، وقد حرص اليهود على امتلاك العشرات من دور العرض فى الوجه البحرى والقبلى بمصر، كما يمتد الاحتكار إلى سينما الحى مثل الظاهر وعابدين والأزبكية ومصر الجديدة. وكان لدور العرض هذه نشاط بارز فى الترويج للفكر الصهيونى خاصة بين سكان منطقة الظاهر التى شهدت سباقاً لافتاً للنظر فى مجال إقامة دور العرض السينمائى بدأت بدارين هما سينما اتوغراف بالاس، وسينما فوتوغراف[٣٤]، وصلت عام ١٩٤٧م، إلى ما يقرب من عشرة دور عرض، علما بأن التمهيد السياسى لسينما الحى فى الظاهر

والمناطق المحيطة مثل السكاكينى والعباسية والفجالة، بدأ مع المؤتمر اليهودى العاشر الذى عقد فى بازل فى أغسطس ١٩١١م والذى أعلن فيه أن المسألة اليهودية لا يمكن أن تحل إلا بالهجرة إلى فلسطين، من هنا أصبحت دور العرض السينمائى خاصة فى مناطق تجمع اليهود لا يختلف عن وظيفة المدارس الإسرائيلية والمكتبة اليهودية فى القاهرة وقبل كل ذلك المعابد اليهودية التى شيد أربعة منها بالظاهر والسكاكينى.

وبالنسبة لصورة اليهودى فى السينما المصرية يقول الناقد كمال رمزى.. إن تاريخ السينما فى مصر يؤكد أن اليهود أثروا المكتبة السينمائية بسلسلة من الأفلام التى تنبذ التمايز الدينى، وأن السينما المصرية كانت تقدم شخصياتها على اعتبارهم مواطنين فالمواطنة أهم كثيراً من الهوية الدينية، وكان ذلك بالطبع قبل عام ١٩٤٨م.

ويقول لعل من أجمل الأفلام التى تحدثت عن الشخصية الدينية فيلم حسن ومرقص وكوهين، ونرى أن بديع خيرى ونجيب الريحانى برحابة أفقهما أدركا أن المصالح الاقتصادية توحد بين أصحاب الأديان المختلفة، وحين قدمت المسرحية قبل الفيلم ثار الحاخامات المصريون وأيضاً بعض المشايخ والقساوسة لأن كلا منهم اعتبر أن هذا العمل الفنى الجميل يهاجم ديانته، وصمد بديع خيرى والريحانى أمام رياح الغضب وانتصر للمستقبل وللشباب الذى مثل الأجيال الجديدة. باختصار لم تأخذ السينما المصرية موقفا ضد اليهود ولا ضد أى دين آخر.

وبعد عام ١٩٤٨م وإعلان قيام دولة إسرائيل، يرصد كمال رمزى الوجه الآخر للشخصية اليهودية وتحولها من حالة التآخى والمودة إلى الشخصية العسكرية، كما فى أفلام نهر الحب والرصاصة لا تزال فى جيبى وغيرها من الأفلام التى تؤكد خروج الشخصية اليهودية من نسيج المجتمع المصرى.

لكن الناقد السينمائى أحمد رأفت بهجت يرى فى كتابه اليهود و السينما فى مصر أن الشخصية اليهودية فى الثلاثينيات من القرن العشرين اتسمت بالإساءة إلى مصر كما فى أفلام ليلى، قبلة الصحراء، وغادة الصحراء، وهى تصف العرب بالتخلف.

وقبل عام ١٩٤٨م كانت معظم الأفلام تهدف إلى الترفيه ولجأ الأبطال اليهود لتغيير أسمائهم لتصبح أسماءَ مصرية محايدة، فأصبحت راشيل إبراهام راقية إبراهيم، وتوجو مزراحى إلى أحمد المشرفى، وميشيل شلهوب إلى عمر الشريف، وظهرت الشخصية اليهودية فى السينما مع أفلام توجو مزراحى الكوميدية وقام ببطولتها الممثل اليهودى شالوم ولكنها فى معظمها أفلام ذات طابع دعائى وتوجهات سياسية.

فقد تغيرت صورة اليهودى فى السينما المصرية، وظهرت سلسلة من الأفلام حول الجاسوسية، ومنها إعدام ميت ، وبئر الخيانة، ومهمة فى تل أبيب وفتاة من إسرائيل، وكلها أفلام تعكس التحولات التى حدثت للشخصية اليهودية بعد الحروب والأطماع الصهيونية.

أما الدكتور على الغزولى فيقول، لقد كان اليهود قبل ١٩٤٨م مواطنين مصريين، ولم تكن قضية الدين مطروحة إطلاقاً على مختلف الأصعدة السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية. وهذا ما جعل الشعب المصرى بمختلف طوائفه نسيجاً وطنياً واحداً، ومن هنا كان من المنطقى أن يلعب اليهود دوراً فى السينما المصرية.

فبرزت الشخصية اليهودية فى العديد من الأفلام المتميزة كما فى لعبة الست بطولة نجيب الريحانى ولعب سليمان نجيب دور الثرى اليهودى الطيب صاحب المحلات، وكذلك فيلم سلامة فى خير الذى تعرض للعلاقة بين الجيران المسيحيين واليهود بعيداً عن أية حساسيات. وبعد الحروب وخروج اليهود من النسيج الاجتماعى للأمة انعكس الصراع العربى الإسرائيلى على

السينما، وظهرت سلسلة من الأفلام حول الجاسوسية. ومنها الصعود إلى الهاوية ومؤخراً فيلم عمارة يعقوبيان للفنان عادل إمام.

هذا التعامل أدى إلى أن صورة اليهودى فى الدراما كالمسرح و السينما كانت هى الصورة التقليدية للواقع الاجتماعى الذى ينتمى إليه، وتجلى هذا فى مسرحية "حسن ومرقص وكوهين" لنجيب الريحانى؛ فالثلاثة تجار، أحدهم مسلم والثانى مسيحى والثالث يهودى، والصورة التى يعكسونها واحدة فالمقصود أن التاجر يستغل المستخدم لديه، وبالطبع تظهر صفات نفسية خاصة؛ فاليهودى كوهين أكثر دهاءَ، و المسيحى مرقص أكثر دراية بالأمور المالية، والمسلم حسن أكثر شدة فى التعامل، وكلها صفات شخصية لا يتم عكسها على الصورة العامة للفرد المنتمى لدين معين، المهم هو أن الموقع الاجتماعى – أى وجود الآخر اليهودى فى النسيج الاجتماعى العام للبلد – كان المحدد الأساسى للصورة الذهنية وبالتالى لانعكاس هذه الصورة فى الدراما.

لنأخذ مثالاً آخر فى فيلم "سلامة فى خير" لنجيب الريحانى سنجد أن جيران سلامة، منهم النصارى واليهود، فحتى "حارة اليهود" المشهورة لم تكن "جيتو أوربى" أى منطقة عزل لليهود، بل سنجد داخل الحارة مسلمين ونصارى من ذات الموقع الاجتماعى، سنجد أيضاً مجموعة أفلام "شالوم" من إنتاج توجو مزراحى، وهى مجموعة أفلام كوميدية من بطولة ممثل يهودى فى الثلاثينيات هو "شالوم" تحمل إسمه تقليداً لشخصية شارلى شابلن، ولكن بطريقة مصرية اعتماداً على فكرة البطل الفهلوى الصعلوك، وكان معه دائماً بطل مصرى مسلم هو "عبده" وتكرر هذا فى أفلامه الخمسة.

وبالمثل استفادت السينما بصفة خاصة من متغيرات السياسة العالمية وتأثيرها على اليهود، ففى فيلم "لعبة الست" ١٩٤٦م يعمل "حسن وابور

الجاز" نجيب الريحانى عند "إيزاك" اليهودى "سليمان نجيب" ومع تصاعد خطر المحور واقتراب روميل من الإسكندرية يقرر اليهودى الرحيل لجنوب أفريقياً ويختار حسن ليبيع له محلاته التجارية "بيعاً صورياً" وهى ظاهرة حدثت فى الأربعينيات.

لعب دور الثرى اليهودى صاحب المحلات سليمان بك نجيب، ولعب دور المكافح المصرى "حسن وابور الجاز" نجيب الريحانى.

صورة اليهودى تكررت أيضاً فى الأدوار الثانوية فى أفلام عديدة، مثلاً الخياطة اليهودية أو معلمة الرقص أو معلمة البيانو أو غير ذلك من مهن اعتاد اليهود ممارستها، أى أنها كانت تعكس دائماً صورة الآخر المرئى الموجود(٣٥).

ربما كان أوضح مثال على هذا فيلم "فاطمة وماريكا وراشيل" ١٩٤٩م حيث يلعب محمد فوزى دور "يوسف" المستهتر الذى يوقع الفتيات فى غرامه مستخدماً ثراءه ويغير جلده حسب الفتاة، مرة أخرى الآخر موجود أمامنا وبالتالى يتم التعامل معه تعاملاً حقيقياً.

وربما من المهم التأكيد على سنة إنتاج "فاطمة وماريكا وراشيل" ١٩٤٩من أى بعد حرب ١٩٤٨م، فما زال اليهود موجودون فى مصر وما زالت الصورة الدرامية تعبر عن واقع اجتماعى، رغم الخلاف السياسى ورغم ظهور خطابات سياسية معادية لليهود بشكل عام.

وفى هذه الظروف تنتج عزيزة أمير بعد النكبة مباشرة فيلم "فتاة من فلسطين" الذى نجح فى أن يقدم لأول مرة الحالة المؤلمة للاجئين العرب ومعاناتهم من جراء اعتداء الصهاينة عليهم، وقد ظلت أغانى الفيلم تؤثر على المتلقى العربى وخاصة أغنية "يا مجاهد فى سبيل الله" وبعد شهر واحد تنتج فيلم "نادية" .. وهو أول فيلم يقدم عن قرب الشخصية الإسرائيلية، سواء

فى المعارك الحربية أو مشاهد التعذيب وخلق معادلة تربط بين المصرية المسلمة والراهبات الفلسطينيات فى مواجهة البطش الصهيونى.

وفيما يتعلق بفترة ما بعد ثورة يوليو ٥٢ يستوقفنا ما كتبه بهجت مؤكدا أنه فى إطار ما يبدو أنه تخطيط صهيونى منظم طلبت معظم شركات السينما الأمريكية فى وقت واحد من السلطات المصرية السماح لها بتصوير أفلام روائية ضخمة التكاليف، من بينها "الوصايا العشر" لسيسيل دى ميل،

وفيلم "أرض الفراعنة" الذى يرجع بناء الهرم الأكبر إلى اليهود وعلمائهم الذين استبعدهم الفرعون الطاغية خوفو.. وقد تم منع هذه الأفلام من العرض فى مصر بعد أن تم تصويرها على أرضها.

ولكن... مع أحداث التفجير التى قام بها عملاء الموساد فيما عرف بفضيحة "لافون" يبدأ تعامل آخر أكثر حدة مع الشخصية اليهودية فى السينما المصرية.. كما فى فيلم "شياطين الجو" ١٩٥٦م لنيازى مصطفى و "ارض السلام" ١٩٥٧م، بل إننا نجد فى فيلم مثل "أنا حرة" للكاتب إحسان عبدالقدوس وإخراج صلاح أبو سيف ١٩٥٩م شخصيات يهودية بعيدة تماماً عن إطار الصراع العربى الإسرائيلى سواء قبل أو بعد ٤٨م. بعد ١٩٥٦م وطرد مختلف الأجانب وتصاعد العداء بين ثورة يوليو التى أخذت طابعاً جذرياً ومعاديا للغرب وإسرائيل، والاتجاه نحو المعسكر الشرقى، وأيضاً عملية التدخل المباشر فى الصناعة الإعلامية، تغيرت صورة اليهودى فى الأفلام تغيراً جذرياً. إذ غاب اليهود – أولا – من النسيج الاجتماعى وصارت هناك حركة معادية للأجانب بصفة عامة واليهود بصفة خاصة، وبدأت الدراما المصرية تعكس فى الخمسينيات والستينيات رؤية "اليهودى الضعيف" المتخاذل المعتمد على النساء، والآخر القوى الغربى وخاصة الإنجليزى والفرنسى – أى الاستعمار القديم – بل وتخصص بعض الممثلين المصريين فى هذه

الشخصية مثل المرحوم حسن البارودى بتكوينه الجسمانى الضعيف وصوته الأجش.

ومن الأمثلة الدالة على هذه الرؤية فيلم "الدخيل" بطولة محمود المليجى وليلى فوزى وصلاح قابيل وحمدى غيث، إخراج نور الدمرداش عام ١٩٦٧م، وهو يقدم بشكل رمزى مبسط فكرة الخواجه الغريب الذى يستخدم ابنته الجميلة للتحكم فى قرية سعيدة معتمداً على فكرة فرق تسد وكيف يشترى أرض القرية بالخداع والخمر والنساء، وهى الصورة التى استمرت فيما بعد خاصة فى المسلسلات الدينية.

الصورة هنا تعكس تأثر السينما المصرية بالموقف السياسى وبالخطاب السياسى المصرى الراديكالى المتشدد الذى كان يهدد دائما بإلقاء اليهود فى البحر، وانعكاس هذا فى الخطاب الشعبى المستهين باليهود وبالتالى بإسرائيل.

تغيرت الصورة كثيراً بعد حربى ١٩٦٧م، و ١٩٧٣م فرغم عدم وجود اليهود كعنصر اجتماعى أمام المواطن المصرى فإن الوجود الواقعى لإسرائيل أصبح ظاهرة ومن ثم أصبح من الضرورى ظهور حقيقى لليهودى والإسرائيلى.

ففى فيلم "أغنية على الممر" لعلى عبدالخالق عام ١٩٧٤م، يتم إظهار الجيش الإسرائيلى كخلفية لكن ربما كانت نقطة التغير الحقيقى هى ما يمكن أن نطلق عليه "دراما الجاسوسية" التى ظهرت فى التليفزيون ثم اتجهت إلى السينما.

ومن أهم ملامح هذه الدراما التى تراوحت كالعادة بين ما هو جيد مثل مسلسل "دموع فى عيون وقحه" لعادل إمام، ومسلسل "رأفت الهجان" لمحمود عبدالعزيز، وما هو ردئ مثل "الثعلب" لنور الشريف "والحفار" لمصطفى فهمى، إنها أعمال تنافسية بمعنى أنها منافسة بين المخابرات المصرية

والمخابرات الإسرائيلية، والآخر اليهودى صورة واقعية تنجح وتفشل تنتصر وتنهزم مع الاحتفاظ بميزة النصر النهائى للأنا المصرى، ولم يعد اليهودى الضعيف المخاتل المعتمد على النساء، رغم أن عنصر النساء دائماً كان يظهر بقوة.

وبصفة عامة فإن موقف السينما المصرية من حرب ١٩٧٣م كان موقفا هزيلا، حيث لم يتجاوز عدد الأفلام التى تناولتها عن خمسة أفلام اتجهت إلى إثارة الشجن وكراهية الحرب، فيما كان يجب أن يكون هدفها هو الإحساس بالفخر، وقد وردت فيها الشخصية الإسرائيلية مجرد ظلال تتوارى خلف الحواجز والمعدات العسكرية.

ولم يستطع سوى مشهد واحد فى فيلم "الرصاصة لا تزال فى جيبى" أن يعكس واقعه تم تجاهلها لسنوات طويلة وهى واقعة المذابح الإسرائيلية التى ارتكبت فى حق الأسرى المصريين فى سيناء بعد هزيمة ١٩٦٧م وكان لها تأثيرا كبيرا على المتفرج المصرى.

وفى أعقاب زيارة السادات لإسرائيل تعرض فيلمان لإمكانية التعايش مع اليهود وهما: "الصعود إلى الهاوية" لكمال الشيخ ١٩٧٨م و "إسكندرية ليه" ليوسف شاهين ١٩٧٩م ، يشير الأول إلى صعوبة التعايش بين الجانب المصرى والإسرائيلى، أما الثانى فقد عرض لتعايش اليهود قديماً فى المجتمع المصرى كجزء من نسيجه وأن رحيلهم إلى أرض الميعاد كان اضطرارياً.

وبعد معاهدة السلام المصرية الإسرائيلية ازدهرت فى السينما مجموعة أفلام الجاسوسية فوجدنا إعدام ميت لعلى عبدالخالق ١٩٨٥م ينتهى إلى أن مفاعل ديمونة لا يملك إمكانيات لإنتاج القنبلة الذرية، وهى نتيجة غريبة تتجاهل حقائق مطروحة منذ الستينات حول الخطر النووى الإسرائيلى، ويدفعنا للتساؤل: عن الهدف من هذا التغييب ولصالح من؟".[٣٦]

ومن عينة هذه الأفلام أيضا فيلم بئر الخيانة ١٩٨٧م، ومهمة فى تل أبيب ١٩٩٢م، وكلها من بطولة نجوم مثل محمود عبدالعزيز ونورالشريف ونادية الجندى، وكلها أيضاً توضح تفوق المخابرات المصرية على الموساد الإسرائيلى.

الخليفة فى هذه الأفلام هى الوضع السياسى الجديد، أضيفت بعض الأبعاد الداخلية المصرية سببها إسرائيل، ويظهر أحياناً كثيرة رجل المخابرات الإسرائيلى متورطاً فى عمليات تهريب مخدرات، وشبكات جنس وأسلحة، وهى كما نرى من بقايا الصورة النمطية السلبية.

بل ذهب فيلم مثل "الحب فى طابا" الذى حقق نجاحا جماهيريا كبيراً، إلى أن إسرائيل لديها مخطط لإغراق الشباب المصرى فى الجنس وإصابته بالإيدز، هذه الصورة الجديدة لليهودى صاحب المؤامرة وصاحب القدرة المالية العالية والمتحكمة فى إمبراطورية الدعارة والمخدرات والسلاح العالمية، هى أيضاً انعكاس لحالة جديدة هى ظهور الإسرائيلى فى مصر بعد معاهدة السلام وعدم استطاعة صانع الدراما المصرى التعامل مع هذه الحالة بحيادية وواقعية.

تزداد الصورة تعقداً بعد الانتفاضة الفلسطينية عام ٢٠٠٠م كما يقول الدكتور أسامة القفاش[٣٧] هل يمكن تقديم صورة لليهودى مقبولة؟ هل يمكن اعتبار أن كل اليهود أشرار ويحاولون السيطرة على العالم منذ بدء الخليقة؟ هل يمكن الكلام عن عنصر إنسانى عند اليهود؟ هل يمكن الفصل بين الديانة والجنسية والمواطنة؟ أى اليهودية والإسرائيلية والعروبة؟ كلها أسئلة تطرح نفسها بقوة ويحاول صانع الدراما الإجابة عليها. ومرة أخرى نجد أن ثمة ضغوطاً سياسية وثقافية وجوا عاما يطرح فكرة الإصرار على التعامل مع الدراما بوصفها أداة دعائية.

مرة أخرى المشكلة هى علاقة الصورة الذهنية التى تعكس نفسها فى الدراما بالواقع الحياتى المعاش، وهل ستؤدى هذه الصورة إلى مزيد من فهم هذا الواقع أم مزيد من قنابل الدخان والضباب؟

obeikandl.com

السينما والحروب

الحروب من الأحداث الجسام التى لابد وأن تترك بصماتها على كل الفنون وبخاصة السينما التى تسجل وتؤرخ لهذه الحروب.

وفى تاريخ السينما العالمية الكثير من الأفلام التى تعرضت للحربين العالميتين الأولى والثانية بوجهات نظر مختلفة ولكن بحياد يكون تاما فى معظم الأفلام.

وإذا كانت الحرب الثانية ألهمت كبار السينمائيين، فولدت من رحمها عشرات الأفلام الجيدة، ففى منتصف الثلاثينات من القرن العشرين، أقدم المخرج الفرنسى الكبير جان رونوار على إنجاز واحد من أهم الأفلام فى تاريخ الفن السابع، "الوهم الكبير"، دارت حوادثه فى مخيم للأسرى حيث يحاول فرنسيان الفرار، هذا الفيلم الطليعى كان قبل كل شىء وصفا دقيقا لواقع العداء والكره والاحترام والتشارك فى المخاوف.

و أيضاً فيلم "الحفل الكبير" لكينغ فيدور ١٩٢٧م، وفى نفس الفترة تقريباً، أنتجت خمسة أفلام حربية منها "ملائكة الجحيم" لهاورد هيوز مع جان هارلو، عن قصة كلاسيكية لصديقين فرقت بينهما الحرب، منطلقا من فكرة النزاع كعائق أمام العلاقات، والتى أعيد طرحها مراراً وتكرارا، حيناً فى قالب كوميدى بعنوان "بطل الأبطال" لجيرار أورى، وحيناً فى إطار مأسوى "بيرل هاربور" لمايكل باى، ولم يتوان هيوم عن استخدام طائرات تلك المرحلة واللجوء إلى قدامى المحاربين لقيادتها، فى هذا السياق نأتى على ذكر فيلمين، الأول لهاورد هوكس "ذا داون باترول" ١٩٣٠م، مع دوغلاس فيربانكس جونيور، والثانى هو "النسر والصقر" ١٩٣٣م حيث كارى غرانت فى دور طيار يغرم بكارول لومبار، كذلك شكلت الحرب الأولى مادة شائقة للفيلم البوليسى، ولعل أبرز ما عكس هذا الاتجاه هو "ماتاهارى" مع غريتا

غاربو، و أيضاً "العميل السرى" لالفرد هيتشكوك الذى يمزج ببراعة السياسة والجاسوسية والظروف التاريخية.

وبالنسبة لأفلام الحرب العالمية الثانية والتى طرحت مآسى هذه الحرب فتوجد أفلام كثيرة منها فيلم "المشهد الترفيهى"، وفيلم "المملكة الأفريقية" لجون هوسن وفيلم "الأسد الذهبى" وفيلم "السفينة ذاهبة" لفيد لينى، وفيلم "صياد الغزل" ، وفيلم القيامة الآن" لكوبولا، وفيلم "كلنا جنود" لميل غيسون وغيرها من عشرات الأفلام التى عنيت بقضايا الحروب(٣٨).

أما بالنسبة للسينما الحربية الإسرائيلية فقد أنتجت أكثر من مائتى فيلم حربى يعنى بانتصارات اليهود عبر التاريخ وخاصة عقب حرب يونيو ١٩٦٧م، حيث ظهرت مجموعة من الأفلام تصور بطولات وهمية أقرب إلى الأساطير، وهذه كانت نتيجة طبيعيةللدهشة الكبيرة التى سادت اليهود الذين لم يصدقوا أنفسهم عندما حقق الجيش الإسرائيلى إنجازات غير متوقعة فى ستة أيام فقط، ومن الأمثلة على أفلام تلك الفترة فيلم بعنوان "مقدسة لمؤسسى إسرائيل"، الفيلم مبنى على رواية للكاتب موشى شامير تناول العلاقة بين الجيل الأول من المهاجرين والجيل الثانى الذى خاض حرب الأيام الستة "١٩٦٧، وقام ببطولة الفيلم آسى ديان إبن وزير الدفاع الإسرائيلى موشيه ديان والذى اعتبر فى إسرائيل وقتها أسطورة عسكرية، ويحيط الفيلم هالة كبيرة من القدسية على مؤسسى دولة الاحتلال الإسرائيلى وقتها، والفيلم مقتبس عن قصة كتبها موتاجير والذى كان رئيسا لهيئة الأركان الإسرائيلية إبان حرب ١٩٦٧م وتحكى قصة الفيلم عن كلب وولف ألمانى يتمتع بموهبة كبيرة يقوم بعملية فدائية من أجل إنقاذ مالكه الذى وقع فى الأسر عند العرب، وتتوالى الأحداث ويستطيع الكلب إنقاذ صاحبه فى النهاية، الفيلم فى مجمله ساقط، ويعد تقليد سخيفاً لأفلام الكلبة لاسى الشهيرة، وقد صور الفيلم العرب

فى صورة كاريكاتورية سيئة تعكس الاستخفاف اليهودى بالعرب فى تلك الفترة .

وبعد حرب أكتوبر ١٩٧٣م والقضاء على الصورة والأسطورة للجيش الإسرائيلى فقدت السينما الحربية الإسرائيلية الحظوة عند الجماهير ولفترة طويلة امتدت حتى نهاية السبعينيات، حيث غيرت السينما اتجاهها، من تصوير البطولات العسكرية إلى أن تكون أكثر حرجا وأكثر تساؤلا وربما أكثر منطقية، هذا الاتجاه بدأ يتزايد بعد الغزو الإسرائيلى للبنان فى عام ١٩٨٢م.

فى الحقيقة يمكن القول أنه إذا كانت فترة السبعينيات هى عصر أفلام البطولات العسكرية فى السينما الإسرائيلية فإن الثمانينيات يمكن أن تسمى بعصر الأفلام المناهضة للحرب، فقد ظهرت عدة أفلام فى تلك الفترة تتضمن تساؤلات عن حقيقة دور جيش الدفاع الإسرائيلى، حتى أننا نرى أن الصورة الوردية للجندى الإسرائيلى تغيرت إلى درجة إظهاره فى صورة أكثر وحشية مع التركيز البسيط على العنصر الإنسانى عند العرب.

كما تحولت السينما الصهيونية إلى بث فكرة اليهودى البطل منقذ العالم مثل فيلم يوم الاستقلال إخراج رولاند ابيرينس ١٩٩٦م.

كما ظهرت أفلام تعكس محاولات التطبيع مثل فيلم "فأس النهاية" إخراج كوسناجا فراس الذى عرض فى مهرجان فينسيا عام ١٩٨٢م(٣٩).

أما بالنسبة للأفلام التى تناولت نكسة يونيو ١٩٦٧م فى السينما المصرية فقليلة، ومع ذلك جاء موضوع الحرب نفسها هامشياً ضمن أحداث أفلام عديدة، والبعض الآخر منها تناول موضوع الحرب نفسه،ومنها فيلم "أبناء الصمت"، يحكى عن عدة جنود على خط النار بعد النكسة وما قاموا به للخروج من اليأس مع التركيز على ردود الفعل للهزيمة فى المجتمع المصرى.

والفيلم من أحسن الأفلام التى تكلمت عن حرب الاستنزاف وحرب أكتوبر من وجهة نظر وحياة الجنود البسطاء الذين حاربوا بالفعل من خلال معايشة حياة ٧ جنود مصريين فى أحد الخنادق على الجبهة.

وفيلم "الرصاصة لا تزال فى جيبى"، ويحكى حياة جندى من النكسة حتى حرب اكتوبر، ويحمل هذا الفيلم الرئيس عبد الناصر كل أسباب الهزيمة فى ١٩٦٧م، ويغفل حرب الاستنزاف والأعداد لحرب أكتوبر.

فيلم "أغنية على الممر" وهو عن تضحيات عدد من جنود وآمالهم.

فيلم "العمر لحظة" يحكى عن حياة صحفية وما تواجهه فى المجتمع بعد النكسة حتى حرب أكتوبر.وفيلم "يوم الكرامة" يحكى قصة إغراق المدمرة إيلات. أما فيلم "الطريق إلى إيلات" يحكى عملية الهجوم على ميناء إيلات[٤٠].

وبالنسبة للسينما السورية فقد قدمت خمسة أفلام روائية طويلة من مجموع إنتاجها فى حقبة السبعينات عن هزيمة ١٩٦٧م "رجال تحت الشمس" عام ١٩٧٠م لثلاثة مخرجين هم: محمد شاهين ومروان مؤذن، ونبيل المالح، والفيلم يتكون من ثلاث قصص تتناول جميعها موضوع العمل الفدائى الفلسطينى بعد هزيمة يونيو ١٩٦٧م. وفيلم "السكين" عام ١٩٧١م، إخراج "خالد حمادة"، و "المخدوعون" عام ١٩٧٢م إخراج توفيق صالح، ويعد فيلم "المخدوعون" المأخوذ عن رواية "رجال فى الشمس" للروائى المناضل الفلسطينى "غسان كنفانى" من أهم الأفلام فى السينما العربية التى تناولت القضية الفلسطينية ومراحل الصراع العربى الإسرائيلى، من خلال طرح الموضوع فى بانوراما شاملة بالوضع العربى بعد حرب ١٩٥٦م، مروراً بالنكسة ثم مرحلة ما بعد الهزيمة، وتحليل واقع الصراع والكشف عن تفكك وغياب الهوية القومية، والتنبؤ كذلك بمستقبل القضية الفلسطينية فى ظل الصراع[٤١] العربى الإسرائيلى، وذلك برؤية ثاقبة تعى كنه هذا الصراع. وفيلم "الاتجاه المعاكس"

عام ١٩٧٥م، إخراج مروان حداد، الذى رصد وحلل المعاناة اليومية لمجموعة من الشباب فى فترة ما بعد النكسة وانعكاس تلك المرحلة عليهم، و"الأحمر والأبيض والأسود" عام ١٩٧٧م إخراج بشير صافية الذى تعرض فيه لرصد أنماط وصور مختلفة من المجتمع السورى بين عامى ١٩٦٧م، وحتى عام ١٩٧٣م وكيف انقلبت المفاهيم فى المجتمع السورى نتيجة احتلال جزء من أرضه.

ولم ينتج فى سينما الجزائر سوى فيلم واحد تعرض لهزيمة ١٩٦٧م، وذلك فى عام ١٩٧٢م بعنوان "سنعود" وفى العراق يمكن رصد فيلم بعنوان "النهر" إخراج فيصل الياسرى إنتاج ١٩٧٧م، وتدور أحداثه فى إحدى المدن الفقيرة بالعراق فى فترة ما بعد النكسة وأثرها فى التحولات الاقتصادية والسياسية على طبقة الحرفيين والصيادين.

وبالنسبة للأفلام التى تناولت حرب أكتوبر فلم تنتج السينما المصرية سوى تسعة أفلام روائية عن حرب أكتوبر، هذا عدا العديد من الأفلام التى ورد ذكر حرب أكتوبر بها ورودا عابراً، ومن هذه الأفلام :" أبناء الصمت"، "الرصاصة لا تزال فى جيبى"، "العمر لحظة"، "الوفاء العظيم"، "حتى أخر العمر"،" بدور"، وأخيراً "حكايات الغريب"، ولم تسلم معظم هذه الأفلام من السمات التقليدية فى السينما المصرية؛ فعلى الرغم من كونها أفلاماً ذات طابع عسكرى على ما يبدو ظاهرياً، فإنها تدخل بشكل قسرى أحياناً حدوتة رومانسية تقوم دعامتها الأساسية على علاقة عاطفية بين البطل والبطلة، فى الواقع، لم تشهد السينما المصرية فيلماً عسكرياً بالمعنى السينمائى يعالج هذه الفترة، سوى فيلمين إثنين فقط هما: "أبناء الصمت"، و"أغنية على الممر" الذى تناول حرب ٦٧م.

ويرجع النقص فى الأفلام العسكرية بالسينما المصرية كما يقول النقاد إلى أن السينما المصرية لم تجد عملاً إبداعياً بقيمة حدث الحرب ولأن الكتاب

لا يملكون التجربة الحقيقية لمعايشة الحرب كما عاشها كبار الكتاب من أمثال همنجواى، ولأنه لا يوجد أدب الحرب أو أدب المقاومة فى الأدب العربى باستثناء السير الشعبية التى تحتوى على أدب الحرب كما فى سيرة عنترة بن شداد، ولهذا تناولت أغلب أفلامنا الحربية أصداء الحرب دون الحرب نفسها كوقائع وعمليات وبشر.

obeikandl.com

المرأة فى السينما العربية

أولاً: قضايا المرأة فى السينما العربية:

من الصحيح بايولوجياً القول بأن المرأة أنثى، ولكن لماذا تتحول هذه الحقيقة البايولوجية إلى عامل حاسم ومحدد لشرط المرأة الإنساني والاجتماعى؟، وإلى أى حد يصح القول بأن المرأة أقرب إلى الطبيعة منها إلى الثقافة وأن كيانها يتحدد بجسدها أى بوجودها البيولوجى وما يترتب عليه؟ وذلك رغم أن الدراسات تؤكد أن البايولوجيا قد تفيد سلوك الجنس فى مرحلة حضارية ما، ولكنها لا تحدده، وأن الاختلاف بين البشر من ذكور وإناث يعكس التفاعلات بين تركيبنا الجسدى ونماذج حياتنا الاجتماعية.

لقد تم تفصيل (الشخصية الأنثوية) على مقاس دور المرأة المنزلى فى المجتمع الأبوى، وأن البايولوجيا بالنسبة للإنسان لا تصبح هامة إلا عندما يتم تفسيرها طبقاً لمعايير وتوقعات الثقافة السائدة. فالبيولوجيون يمكن أن يخبرونا مثلاً أن الرجل بشكل عام أقوى من المرأة، ولكنهم يعجزون عن إخبارنا عن السبب الذى يجعل من قوة الرجل ونشاطاته موضعاً للتقدير من قبل الناس فى جميع الثقافات.

أليس لافتاً أن المرأة معتبرة إلى درجة ما، أقل شأناً فى كل ثقافة معروفة؟ فقبل أن تكون المرأة أنثى فهى إنسان، وبالتالي فإن المرأة كائن إنساني وليس مجرد أنثى، وهذا الكائن الإنساني لايقع خارج التاريخ ولا خارج المجتمع ولا يتشكل أيضاً خارجهما بيولوجياً، المرأة أنثى ولكن قبل ذلك ومعه هى إنسان محكوم بشرطه الاجتماعى والتاريخى الأمر الذى ينفى أن يضع موضع تساؤل على الأقل مقولة أن قضية المرأة خاصة جداً ومستقلة جداً وبالتالى أفقها مفتوح للتشخيص والفهم والاستيعاب، والخلل الذى ترسخ فى المجتمع لصالح المرأة فى عصر (الأمومة) تبدل ليصبح لصالح الرجل فى

عصر (العائلة الأبوية) ليزداد رسوخاً فى الأحقاب الزمنية التالية، وهذا يؤكد أن هذا الخلل لا يعود إلى النصوص المتعلقة بالمرأة فى الكتب السماوية، وإن رحلة قهر المرأة تعود بجذورها إلى أعماق التاريخ السحيقة، حتى فى تاريخ حضارات منطقتنا القديمة يمكن الاستدعاء إلى الذاكرة موقف حمورابى المتمثل فى تشريعاته ضد المرأة.

هذا الخلل فى صورة المرأة انعكس على السينما العربية منذ نشأتها حتى الوقت الراهن، فقد شوهت الأفلام السينمائية العربية صورة المرأة بصفة خاصة والعربية بصفة عامة، وأظهرتها بصورة سلبية وغير حقيقية، ولم تتعرض للمشكلات والقضايا الحقيقية للمرأة العربية وخاصة المرأة العاملة .. فلم تبرز الدور الحقيقى للمرأة ؟؟ الفلاحة والعاملة .. وكان جل اهتمام السينما منصباً فى الشكل الخارجى لها من تسريحة شعر وموضة وماكياج دون أن تعتنى بالجوهر أو المكانة الاجتماعية أو الوظيفية، ودون التركيز على دورها فى تربية أولادها أو تنمية المجتمع، بل تم استخدامها لمداعبة شباك التذاكر من خلال توظيفها فى الإغراء الجنسي والإثارة لجذب الجمهور.

وفى الدراسة التى نالت بها الباحثة إحسان سعيد عبد المجيد[٤٢]. رسالة الماجستير من كلية الآداب جامعة عين شمس، وركزت على دراسة ٣٢ فيماً فى الفترة من ١٩٩٠ – ٢٠٠٠ أظهرت وجود جوانب خلل كثير فى طرح صورة المرأة فى السينما العربية وأن ٢٥ من هذه الأفلام أظهر المرأة بصورة سلبية للغاية مقابل ٧ أفلام ظهرت فيها صوراً إيجابية.

وتطرقت الدراسة إلى نماذج لصورة المرأة فى السينما خاصة دورها فى الحياة السياسية، وأشارت إلى أن غالبية الأفلام قدمت المرأة فى صور سيئة شتى، كتاجرة مخدرات أو فتاة ليل أو مدمنة أو خائنة، وحتى فى الأفلام التى أخرجتها المرأة كأفلام المخرجة إيناس الدغيدى.وأن أغلب هذه الأفلام لم

تساهم فى التعبير عن واقع المرأة .. وكان هدفها الربح دون أن تتطرق إلى الواقع الخاص بالمرأة أو تناقش مشكلاتها.

فيلم ياسمين والرجال فيلم مغربى يناقش قضية المرأة وأوضاعها المختلفة سياسياً واجتماعيا وثقافياً ... المرأة التى لا تعيش إلا بفضل مقاومة مستمرة ويومية لنزوات الرجال فى مجتمع ذكورى. يظهرها المخرج فى حالات كثيرة وهى تدفع عنها الرغبة التى يثيرها جسدها تجاه الرجال، ليس لأنه جميل ومثير فى حد ذاته ولكن لكونها امرأة مغربية عربية فى مجتمعها المغربى العربى.

وللتدليل الصورى على ذلك اختار المخرج فى حكايته عن ياسمين أن يبدأ من النهاية فنرى ياسمين فى أول المشاهد ملقاة هامدة على سرير مستشفى، بعد أن تعرضت لحادثة سير. أى بعد أن أصيبت فى الجسد حقيقة وفعلاً وتعرضت لعنف مادى ضار، يبدو أنه آخر حلقة فى مسلسل حياتى طويل بدأ يتكون من الطفولة منها هجمات على الجسد وهجمات (معنوية) عنيفة تجاه أنوثتها.

ومن خلال حلقات الغياب فى المستشفى نكتشف رويداً رويداً قصة هذا العنف الرجولى الجامح وكيف تعاملت ياسمين معه. وطبعاً تكون زاوية النظر، كما يريد المخرج فى جانب المرأة.

وهكذا نراها عبر آلية الاستعادة سكرتيرة فى مكتب بعد ساعات الدوام لإتمام عمل مطلوب من رب العمل. هذا الأخير اتخذ الطلب ذريعة للانفراد بها. لا ترضخ ياسمين لنزواته وتدفعه عنها. فى الخارج تقع لها الحادثة. لكن المثير هو أن الزوج عند زياراته لها فى فترة التداوى، يكشف بأنه هو الذى حثها على التعامل مع رب العمل حتى فى كل ما يطلبه، وذلك لوجود مصلحة له فى ذلك. يحادثها عن ذلك وهى ملقاة لا تعى ما يقول.

الاستعادة نفسها تمكننا فى إطار آخر من التعرف على حقيقة دفينة. وإطار التذكر هنا، تحليلى نفسى يشبه صعوداً إلى سطح الوعى لحادث قديم وقد تم تصويره سينمائياً. فيتم اكتشاف الأب وإسمه الكونونيل وهو يراودها عن نفسها قبل أن يهرب. مشهد أريد له أن يكون مصوراً فى أجواء مضببة مرتعدة وخاطفة. مشهد من النادر الاضطلاع عليه فى السينما العربية لجرأته. الإيحاءات الفنية عن علاقات محرمه ليس مما يتوخى الفن السابع العربى التطرق إليه.

بعد تراكم الهجمات وبعد الحادثة تقرر ياسمين الإمساك بزمام أمورها وتغيير نمط عيشها كليةً، فتغادر منزل الزوجية مصطحبة معها ابنتها بعيداً عن الزوج. يضع المخرج فى طريقها إمرأة متحررة تساعدها بالنصائح وبالإيواء. امرأة هى نموذج لأنثى تقرر بنفسها ما يجب فعله. تعمل لكسب العيش. وتمارس الحياة حسب ما تراه مناسباً لها.

تأخذ ياسمين العبرة، فترمم حياتها وحياة ابنتها وأخت لها. تهرب وتبتعد وتمكن أختها من السفر برفقة حبيب لها إلى خارج الوطن بعد أن سرقت جواز سفرها المحتجز لدى الأب. تصير امرأة أخرى تقاوم تتحدى وتجسر. إنهما الصورة والانطباع اللذان يخرج بها المشاهد.

أما الفيلم التونسى "قرطاج السينمائية"، فهو الفيلم الأول للمخرجة التونسية مفيدة التلاتلى. فقد صور معاناة النساء الخادمات والعاملات فى قصور الأمراء ووجهاء القوم فى الفترة السابقة لاستقلال البلاد التونسية عام ١٩٥٦، وكشفت عن المسكوت عنه من المظالم والإهانات التى كانت تعانى منها تلك الشريحة من النساء فى ذلك العهد.

وفيلم "موسم الرجال" أيضاً للمخرجة التونسية مفيدة التلاتلى. يناقش موضوع الوحدة والعزلة التى تعانى منها نساء جزيرة (جربة) بالجنوب التونسى بسبب طول غياب أزواجهن عنهن. فالمعروف أن أهل جزيرة (جربة)

وأكثرهم من التجار يعملون فى فرنسا طيلة ١١ شهراً ولا يعودون فى أجازه إلى أسرهم إلا شهراً واحداً كل عام. قدم الفيلم المرأة التى تعيش بعيده عن زوجها فى صورة الإنسانة المحرومة عاطفياً وجنسياً والمقموعة اجتماعياً من قبل الحماة. وقد أثار هذا الفيلم عند خروجه ضجة بسبب جرأته فى الحديث عن مسائل مسكوت عنها، ورأى فيه الكثير من المشاهدين وبعض النقاد تجنياً على الحقيقة وتشويها للواقع. وقد عاب بعض أهل جزيرة (جربة) على المخرجة تعمدها الحديث عن ظاهرة انتهت مع الجيل الماضى، فالنساء اليوم يرافقن أزواجهن أينما ذهبوا وأن العقليات تغيرت ووضع النساء أصبح مختلفاً، وذهب أهل سكان الجزيرة إلى حد التهديد برفع قضية على المخرجة إلى القضاء لما فى فيلمها من افتراء وتشويه للمرأة والرجل على حد سواء، ولكن مفيدة التلالى أصرت على موقفها قائلة (أعطيت صورة حقيقية دون ماكياج).

وفى (نساء بلا ظل) تناقش هيفاء المنصور قضايا أساسية عن المرأة السعودية وتطرح مشاكلها وأحلامها ما أثار حفيظة الكثير. فى المقابل اختارت السورية أنطوانيت عازاريه أن تقدم فى فيلمها التسجيلى"سمعان العامودى" حكاية دينية تاريخية. أما العراقية هبه باسم فإنها فى (أيام بغداد) لمست الوضع العراقى من خلال تدوين يوميات طالبة فى أكاديمية الفنون الجميلة تعود إلى بغداد بعد الحرب لتبدأ رحلتها فى البحث عن مأوى وفرصة عمل.

ومن فلسطين تلاحق الكاميرا مريم فى فيلم (مريم تغنى) لنجوى النجار من خلال حكاية زواج فى مجتمع لا يزال الرجل هو الأمر الناهى فيه.

ومن تونس تأتى مريم ريفاى فى فيلم يمزج بين الماضى والحاضر من خلال حكاية أرملة تونسية تعيش فى باريس وتشعر بالحنين لوطنها الأم.

والحنين والذكريات هما أيضاً العمود الفقرى فى فيلم تالا حديد (شعرك الأسود إحسان). أما المفاجأة فى السينما التسجيلية العربية فتمثلت فى فيلم هبة يسرى (المهنة إمرأة) الذى اقترب للمرة الأولى فى السينما العربية من أقدم مهنة فى العالم، أى من النساء اللواتى يضطرهن المجتمع إلى بيع أجسادهن مقابل لقمة العيش. هذه الفئة الملعونة دائماً والمحتقرة تنظر إليها هبة يسرى بشئ من الموضوعية. وكان هذا الفيلم أثار ضجة كبيرة مثله مثل غالبية الأفلام الآنفة الذكر فى بلادنا وخارجها.

لم نقل منذ البداية أن نساء السينما العربية بدأنا يقتربن بحسم وفصاحة من القضايا الشائكة؟ ولم نقل أن اقترابهن جميعاً من قضايا المجتمع بات أجرأ من اقتراب الرجال وأصدق؟.

بالنسبة للأفلام المصرية التى ناقشت قضايا المرأة فمنها. فيلم بعنوان (أريد خلعاً) وهو يحاكى الفيلم الشهير (أريد حلاً) الذى كان يتناول ثغرات قانون الأحوال الشخصية فى مصر الذى كان من العناصر المؤثرة فى تغيير هذا القانون. أما الفيلم الجديد فيتناول المشكلات التى يمكن أن تقع للمجتمع من خلال إقرار قانون (الخلع) فبرغم أن عمره لم يتجاوز خمس سنوات إلا أنه يمثل مادة ثرية جداً للدراما لا تتناولها السينما إلا من خلال عمل أو إثنين فقط وتدور الأحداث حول أول قضية خلع جرت وقائعها فى مصر.

وتوجد أفلام أخرى مثل: الغرام ـ لا عزاء للسيدات ـ الشقة من حق الزوجة

.

أما فيلم "عفواً أيها القانون" إخراج إيناس الدغيدى فيناقش قضية التناقض فى القوانين الوضعية والتى تحكم مجمل العلاقات الاجتماعية من خلال التفريق فى الحكم بين الرجل والمرأة .. ففى قضية معينة يصدر الحكم على المرأة بالسجن خمسة عشر عاماً مع الشغل والنفاذ واعتبارها جناية

بينما يكون الحكم فى نفس القضية على الرجل شهراً مع إيقاف التنفيذ واعتبارها جنحه.. يبدأ الفيلم بحفل زفاف عَلى (محمود عبد العزيز) وهدى (نجلاء فتحى) وهما أستاذان فى الجامعة .. تفاجأ هدى فى ليلة الزفاف أن زوجها عاجز جنسياً، لكنها تتحمل الصدمة لأنها تحبه وتعرف مدى حبه لها. فى النصف الأول فى الفيلم تسعى هدى بمساعدة الطبيب إلى علاج زوجها واكتشاف العقدة النفسية التى يحملها وتهتدى إلى أن خيانة زوجة والده وقتل الأب لها مع عشيقها أمام عينه وهو ما زال طفلاً هو السبب فيما أصابه، وهكذا تستطيع تخليصه من هذه العقدة.ولكن ذلك يترتب عليه محاولة الزوج تعويض مراهقته الماضية فى البحث عن علاقات نسائية جديدة، وهنا يبدأ النصف الثانى من الفيلم. فى حفلة أقامها الزوجان لأصدقائهما ويتعرف الزوج على زوجة صديقه صلاح (هياتم) التى تحاول جذبه إليها ويقيم معها علاقة جنسية تصل إلى حد اصطحابها إلى منزله.حيث يضع الفيلم الزوجة فى الموقف نفسه الذى وضع فيه والد زوجها حين تفاجأ بمشهد الخيانة الزوجية لها وفى منزلها وفوق فراشها فتطلق النار عليهما وهى فى حالة غير طبيعية من هول الصدمة. يموت الزوج فى المستشفى بينما تنجو العشيقة من الموت، وتبدأ النيابة فى التحقيق وتوجه إلى الزوجة تهمة القتل المتعمد برغم محاولات المحامية (ليلى طاهر) المستميتة لإثبات براءة الزوجة من هذه التهمة إلا أن الحكم يصدر عليها بالسجن خمسة عشر عاماً مع الشغل والنفاذ.

وفى فيلم "آسفة أرفض الطلاق" إخراج أنعام محمد على. يقدم لنا الفيلم شخصية الزوجة الهادئة الطيبة منى (ميرفت أمين) التى تفرغ وقتها لزوجها وتربية ابنتها الوحيدة وتسعى بإخلاص لراحتهما وتعتبر حياتها مع زوجها عصام (حسين فهمى) كل حياتها. ولكن زوجها يفاجئها فى العيد العاشر لزواجهما بأنه يريد الانفصال عنها وبهدوء. تشعر الزوجة فى هذه اللحظة

بأن كل شئ قد انتهى وكل أحلامها وكبريائها والإنجازات التى حققتها على مدى عشر سنوات تحطمت بكلمات قليلة تفوه بها زوجها. عندها لا تملك إلا أن ترفض الطلاق بكل قوة لديها، استمدتها من سنوات السعادة التى قضتها معه، وترفضه بدون الحاجة لمعرفة الأسباب التى جعلته يتخذ هذا القرار المفاجئ، وبعدما أفاقت من الصدمة لم تجد معها سوى والديها وصديقتها هناء (نادية رشاد) أستاذة القانون التى أثارها الموقف التى تقف فيه صديقتها. وبدأ الجدل فى هذا الموضوع يثير اهتمامها وهى التى لا تنشغل بمثل هذا الجدل لا فى البيت ولا فى الجامعة، وبرز أمامها تساؤل وحيد: هل من حق الزوج أن يطلق زوجته بدون استشارتها؟ مع العلم أن القوانين التشريعية والوضعية تكفل للزوج هذا الحق، فتنصح أستاذة القانون صديقتها باللجوء إلى القضاء لاستعادة زوجها وتقرر فى نفس الوقت الترافع عنها بعد أن تركت عملها فى الجامعة بدافع عشقها للعدالة وتبنيها لقضية صديقتها كمثال للتعسف فى استخدام الحق الذى يصل إلى القتل فالأسرة كائن حى أيضاً.

وبعد أن يثار هذا الموضوع أمام الرأى العام وفى وسائل الإعلام المقروءة والمسموعة، بعد كل ذلك لا تنجح أستاذة القانون فى إقناع المحكمة بعدالة قضيتها ولكنها تنجح فى مبتغاها وهو عودة الزوج لزوجته، وفعلاً يعود الزوج معتذراً ليقول لزوجته إنه سيعوضها عن كل شئ ضاع. ولكن الفيلم ينتهى بهذه العبارة على لسان الزوجة (إللى ضاع ما يتعوضش.. واللى ضاع إحساسى بالأمان)

أما فيلم "دينا" للمخرجة اللبنانية جوسلين صعب فيناقش قضية ختان الإناث. ويناقش فيلم (فاطمة) للمخرج خالد غربال قصة فتاة كانت ضحية عملية اغتصاب من أحد أقربائها، وقد فضلت الصمت على ما أصابها وانكبت على دراستها إلى أن نالت شهادة الباكالوريا (الثانوية العامة) ويصور الفيلم

بشكل مبالغ فيه أجواء الحرية الاجتماعية التى تنعم بها الطالبة فى الجامعة ويتعمد المخرج إبراز الطالبة فى الجامعة تدخن وتشرب الخمر وتقيم علاقات متحررة. وبعد أن أصبحت (فاطمة) معلمة فى مدينة بداخل البلاد تعرفت على طبيب شاب وتزوجته وأخفت عنه ما تعرضت له من اغتصاب وأوهمته أنها فتاة عذراء بعد أن أجرت عملية لاكتساب عذرية مزيفة، ويوم أن صحا ضميرها وأخبرته بالحقيقة انقلب عليها وطلقها.

أما فيلم "كسوة" فهو فيلم تونسى. لكلثوم برناز ويحاول إبراز عودة المرأة إلى القيم التى رفضتها فى السابق. فالبطلة "نزهة" (٢٧ عاماً) غادرت تونس إلى الخارج فراراً من العادات والتقاليد البالية بعد أن تزوجت بدون موافقة العائلة وسافرت إثر قطيعة مع أهلها. وبعد طلاقها تعود إلى وطنها تجر أذيال الخيبة وهى عازمة على التصالح مع القيم التى ثارت عليها ورفضتها سابقاً، وليلة زواج أخيها ترتدى "الكسوة" (لباس تقليدى مطرز بالفضة، ثقيل وترمز به المخرجة إلى الماضى)، وتقضى الليلة كاملة تطوف المدينة تائهة بحثاً عن مكان الفرح فى صراع رمزى بين الأصالة والحداثة، ورغم نبل المقصد من الفيلم إلا أن الفكرة تاهت وغرقت فى الرموز ولم يقدر الجمهور العريض على إدراك المعانى المبطنة والخفية ولم يحقق الفيلم نجاحاً يذكر عند عرضه.

ويتناول فيلم "بحر الأوهام" لنادية حمزة إنتاج ١٩٨٧ حياة بائعات الهوى، وتقول المخرجة من خلال فيلمها بأن قيم الإنسان لا يصح التنازل عنها تحت أى ظرف وإلا سيتحول إلى إنسان ساقط بلا مبادئ .. لإبراز خطأ البنت التى تدفعها الظروف إلى الانحراف والانحدار إلى ممارسة مهنة البغاء. على العكس من فيلم "النساء" لنفس المخرجة ١٩٨٤م. فيتناول المرأة التى تسعى لتغيير واقعها الاجتماعى والاقتصادى بأية طريقة ممكنة للحصول على المال .. حتى ولو كان بطرق ملتوية وغير قانونية.

الأنماط النسائية فى السينما العربية:

جاءت المرأة العربية عامة والمصرية خاصة فى السينما العربية فى صور متعددة هى:

- المرأة التقليدية:

وجاءت فى أفلام تقدم المرأة كشخصية ثانوية مكملة لشخصية الرجل، فهى الأم الحنون والأخت الودود والزوجة المطيعة والحبيبة المخلصة .. مهمتها الوقوف خلف الرجل وإبراز شخصيته لكى يظهر فى الواجهة وفى موقع قيادة الأحداث، أما هى فتبقى فى الظل. أى أنها شخصية تابعة أحياناً وهامشية أحياناً أخرى، والأمثلة هنا كثيرة منذ نشأة السينما فى مصر، ومن أمثلة هذه الأفلام، أول فيلم حمل إسم إمرأة بعنوان "ليلى" لعبت بطولته الفنانة الراحلة عزيزة أمير، وفيلم "زينب" الذى شكل علامة مضيئة فى تاريخ السينما المصرية للمخرج محمد كريم بالإضافة إلى أفلام مثل: خدامتى، دنانير، ليلى بنت الفقراء، الزوجة الثانية، الحرام، الذى يعد من الأفلام المتميزة وهو من بطولة سيدة الشاشة العربية فاتن حمامه وإخراج هنرى بركات.

- **المرأة الحديدية:**

وهى المرأة صاحبة اليد الحديدية المنتقمة التى دافعت عن حقها بعنفوان لتظهر بأنها تمتلك قلب جرئ يبتعد عن الرحمة والشفقة تأخذ بالثأر لزوجها وأبنائها وأقاربها، فقد صورت لنا الأفلام ذلك المخلوق الضعيف بصورة رهيبة، وبأن هناك خفايا تختبئ داخل المرأة تطلقها فى حال التعدى على حقها. كما أظهرت السينما نماذج أخرى للمرأة الحديدية المجاهدة والمناضلة والمحاربة كما فى فيلم جميلة أبو حريد.

- **المرأة المتمردة:**

وهى المرأة المتمردة، المتحررة، المتحدية، تلك التى تضخم شخصيتها لتبدو وكأنها على استعداد للمواجهة وتحدى القوانين والقيم الاجتماعية، فهى تعانى من الضجر باستمرار، ولديها إحساس بأنها محاصرة بالتقاليد، فتهجر البيت، وتمارس حريتها الكاملة بشكل متطرف، وقد يكلفها ذلك كثيراً، والأمثلة هنا كثيرة من أبرزها أفلام: أريد حلاً، الراعى والنساء، إمرأة آيلة للسقوط، إستاكوزا، عفواً أيها القانون، وقد يكون هذا الفيلم نموذجاً جديراً بالاهتمام لأن مخرج الفيلم امرأة وهى إيناس الدغيدى ولأنها تتمتع بجرأة خاصة فى طرح قضايا المرأة، بالإضافة إلى فيلم "عفواً أيها القانون" الذى يتلخص موضوعة بخروج الزوجة نجلاء فتحى من السجن الذى دخلته بسبب إطلاقها النار على زوجها الخائن محمود عبد العزيز لتحاول أن تسترد حضانتها لطفلها، لكن المجتمع والقانون يقابلان حقها الطبيعى بالرفض ليظل الطفل فريسة للجد عبد القوى الذى لعب دوره الفنان الكبير الراحل فريد شوقى.

جاءت هذه النماذج فى كثير من الأفلام تحت مظلة المطالبة بالمساواة وخصوصاً فى عهد إيناس الدغيدى، ذلك التحرر المغلوط، حيث اعتمدت على جسد المرأة حين جاء دورها لتتحدى القيم الاجتماعية المفروضة فى مجتمعنا، حيث صورت المرأة من منطق مختلف. صحيح أنها طالبت بحقوقها إلا أنها شوهت منظرها من خلال تطرقها إلى الشكل الخارجى للمرأة والصور الإباحية التى قامت عامل أساسى فى محق صورة المرأة العربية.

وهذه الصور المختلفة للمرأة فى جملتها صور مسلية وتتفق مع ما ذهبت إليه الدكتورة منى الحديدى ١٩٧٤ فى رسالتها للدكتورة التى اهتمت فيها بصورة المرأة فى السينما العربية، وخلصت إلى أن السينما العربية المصرية ركزت على الأدوار التى ارتضاها المجتمع للمرأة فى صورة غير لائقة، فى الزوجة السلبية الخاضعة لزوجها المغلوبة على أمرها التى لا تملك القدرة على اتخاذ القرار أو مواجهة المشاكل .. وإذا حاولت الخروج عن هذا الإطار فهى تنحرف فى السلوك أو التفكير. ولا يرضى عنها المجتمع.

أما الجوانب الإيجابية القليلة للمرأة فى السينما العربية كما رصدتها الدكتور إحسان سعيد عبد المجيد فقد تمثلت فى القدرة على مواجهة المشكلات الصعبة والتكيف السليم معها، بما تملك من إصرار وحسن تصرف، فهى تدافع عن حقوق أبنائها المادية فى فيلم "اغتيال مدرسة" وهى تصر على مواجهة المشكلات المترتبة على وفاة الزوج وتجتهد فى عملها لتكمل رسالتها نحو أبنائها كما فى فيلم "إلا أمى" إخراج عبد العليم زكى سيناريو سميرة محسن، لكن فى معظم نهايات الأفلام التى تسلك فيها المرأة سلوكاً إيجابياً تجاه المجتمع تتحول المرأة إلى مدمنة وقاتلة كما فى فيلم (الضائعة) أو تموت كما فى فيلم (الجراج) إخراج علاء كريم، كأنما المجتمع لا يقبل المرأة كإنسان كامل يستطيع الحياة مستقلاً بذاته، كما تظهر فى بعض الأفلام

القليلة استقلالية المرأة وقدرتها على إنجاز القرارات كما فى فيلم "يا دنيا يا غرامى" .

الوظائف التى شغلتها المرأة فى السينما العربية:

وبالنسبة للوظائف التى عملت فيها المرأة كما أشارت الدراسة السابقة فى إطار الإيجابيات .. فركزت على مشاركة المرأة فى العمل خارج المنزل. وقد تعددت الوظائف التى شغلتها المرأة فى فترة التسعينيات[٤٣]. وكانت مهنة التدريس من أوائل هذه الوظائف، حاولت السينما المصرية أن تقدم صورة مثالية للمدرسة، التى تسعى إلى الإصلاح الاجتماعى والتربوى، وكانت فاتن حمامه فى دور المدرسة نموذجاً لامرأة ملتزمة بالمبادئ والقيم الأخلاقية، كما جسدته فاتن حمامه أيضا فى فيلم "الطريق المسدود" لصلاح أبو سيف "١٩٥٨".

وفى فيلم "اغتيال مدرسة" قامت نبيلة عبيد بدور المدرسة التى تؤمن بدورها كتربوية مهنتها توجيه وإصلاح تلاميذها، ومن قبل ظهرت فى دور المدرسة كل من برلنتى عبد الحميد فى فيلم "العش الهادى"، وهند رستم فى فيلم "مدرستى الحسناء"، ونجلاء فتحى فى فيلم "ديسكو ديسكو".

التمريض أيضاً من أهم مجالات عمل المرأة، كانت أم كلثوم مثلاً بارزاً فى فيلم "فاطمة"، وكذلك نادية لطفى فى فيلم "خمس ساعات" .. وفى التسعينات ظهرت نادية الجندى كممرضة فى فيلم "الضائعة"، وهى هنا تسافر إلى دولة عربية لترفع مستوى معيشة أسرتها، ولكنها كنتيجة لإقامتها فى المستشفى فترات طويلة والمبيت فيها تتلوث سمعتها.

تزايد إقبال المرأة على العمل كموظفة .. وفى بعض الأفلام تهتم المرأة الموظفة المديرة بالخشونة كما فى فيلم "بنات حواء" ١٩٥٤م.، "ومراتى مدير عام" ١٩٦٦م. وهذا الفيلم الأخير يعتبر نموذج مكتملاً للمرأة العاملة، وفى

التسعينات تظهر المرأة موظفة فى فيلم "إلا أمى".. وهنا تعمل المرأة لهدف اقتصادى لأنها أرملة وتربى ابنها الوحيد.

دور الطبيبة متواتر أيضا فى الأفلام المصرية .. فى فيلم "أقوى من الحب" لعز الدين ذو الفقار، مديحة يسرى مشغولة بأبحاثها ومعملها، دون أن تهتم بأنوثتها وفى فيلم "المدمن" ليوسف فرنسيس (١٩٨٤) تكرس الطبيبة وقتها حتى يتم شفاء الرجل الذى تتولى علاجه، وفى أغلب الأفلام تبدو الطبيبة شابه ذات حسن وجاذبية، فى فيلم "عتبة الست" لعلى عبد الخالق يقدم نموذجاً للطبيبة فهى بعد رحلة فاشلة مع الإنجاب تترك الطب والعلم لتتجه إلى السحر والشعوذة أما فى فيلم "نساء ضد القانون" لنادية حمزة فإن طبيبة النساء معالى زايد تتخلى عن شرف المهنة وتجرى عمليات إجهاض للحصول على المال.

أما دراسة الدكتورة منى الحديدى فقد قدمت وصفاً تحليلياً لهذه الوظائف عبر دراسة لـ ٤١٢ فيلماً خلال الفترة من ١٩٦٢ إلى الفترة ١٩٧٢ وكان شخصيات النساء بالنسب المئوية التالية®[٤٤].

٥,٤	بدون مهنة واضحة
٥,٤	ربة بيت / زوجة / مطلقة / أرملة / عانس
٥,٤	نساء عاملات
٥,٤	طالبات
٥,٤	فنانات
٥,٤	منحرفات

أكثر هذه النسب دلاله هى نسبة النساء من دون مهنة واضحة، أى مجرد أنثى، وهى النسبة الأكبر – ويمكن القول أن المرأة كمجرد أنثى هى الشخصية النسائية بنسبة تزيد عن ثمانين فى المائة من الأفلام العربية

التجارية، الأكثر تأثيراً فى الجمهور – المرأة فى هذه الأفلام شيطان ماكر لا تريد غير المتعة خارج أو داخل مؤسسة الزواج.

ولهذا انتهت دراسة الدكتورة إحسان سعيد فى كلية الآداب جامعة عين شمس عن صورة المرأة فى سينما التسعينات – ١٩٩٠ إلى ٢٠٠١إلى النتائج الآتية:-

وجود قصور فى طرح وتجسيد صورة المرأة وحصرها فى نماذج متشابهة والهدف منها مداعبة غرائز الجمهور وإثارته .

وجود مغالاة فى تجسيد العنف الذى تمارسه المرأة والعنف الذى يمارس ضدها .

الأدوار التى ورد ذكرها فى أفلام العينة والمتصلة بدور المرأة فى الحياة السياسية جاء معظمها سطحياً وغير فعال ولا يتناسب مع دورها الجاد على المستوى الراقى .

أغفلت السينما فى فترة التسعينات قضايا المرأة الفلاحة والكادحة وركزت على المرأة العصرية دون التعرض للأبعاد الحقيقية فى شخصيتها من الناحية الإنسانية والأدبية .

لم تقدم السينما طبقاً لما جاء فى أفلام العينة نموذجاً للمرأة القدوة التى يعول عليها فى الصمود والقدرة على الارتقاء ومواجهة مشاكلها.

غاب عن الأفلام التنبؤات المستقبلية للتطور المرجو فى دور المرأة الاجتماعى والسياسى والثقافى خاصة فى ظل تأكيد نوازع التحرر والدراسات العلمية والإنسانية .

ثانياً:- الملامح الخاصة للمرأة فى السينما العربية:-

وفيما يلى عرض لصور بعض الملامح الخاصة للمرأة كما قدمتها السينما العربية وسنذكر فى هذا العرض على الصور الآتية للمرأة العربية:-

المرأة المتحررة "الغانية .

المرأة العانس "غير المتزوجة".

المرأة المثالية "الأم".

المرأة الغانية:

منذ بدايات السينما العربية عموماً والمصرية خصوصاً (باعتبارها أغزر دولة عربية فى إنتاج الأفلام) تراوحت صورة المرأة فيها تبعاً للظروف الاجتماعية والسياسية السائدة، فهى حيناً تخضع للرجل وتشاركه مشاق الحياة وحيناً تتمرد عليه، وأحياناً تتقلب معه فى دوامة الحياة وتغاير القيم كما فى عصرنا هذا، عصر الحرية والتكنولوجيا والتقدم العلمى والعملى.

ولم يغب عن بال المخرجين والمخرجات أن استثمار صورة المرأة تجارياً هو عنصر جاذب لاستقطاب الجماهير ومؤشر لارتفاع شباك التذاكر.

بل أن المرأة نفسها عندما قامت بالإخراج لتطالب للمرأة بالمساواة صورت لنا المرأة من منطلق مختلف .. صحيح أنها طالبت بحقوقها إلا أنها شوهت منظرها من خلال التطرف فى الشكل الخارجى للمرأة والصورة الإباحية التى أبرزت فيها جسد المرأة ومفاتنها كما فى أفلام إيناس الدغيدى مما أساء للمرأة العربية.

ورغم أن السينما العربية فى بداياتها لم تكن بتلك الجراءة الإباحية .. حين كان تصوير الأفلام بالأبيض والأسود .. ولكن يجب أن نعترف بأن أفلام الأبيض والأسود لم تسلم من قضية الجنس والتعرى والقبلات الساخنة .. من ذلك فيلم "ثرثرة فوق النيل" الذى احتوى على مناظر ساخنة وقبلات كثيرة

والذى حقق إيرادات كبيرة جداً للسينما العربية. ومع بداية السبعينات ظهرت مئات الأفلام الملونة التى حاولت ربط البغاء والجنس والفساد بالحالة العامة للبلاد بعد هزيمة ١٩٦٧، كما جاء فى فيلم "حمام الملاطيلى" لصلاح أبو سيف "وثرثرة فوق النيل" لحسين كمال، أكثر من قدم أفلاماً أو شخصيات تتحول إلى بغايا. قدما فى ست سنوات ستة أفلام منها "أبى فوق الشجرة"، "نحن لا نزرع الشوك"، "أنف وثلاثة عيون"، "دمى ودموعى وابتسامتي"، والجديد فى الفيلم الأخير هو نوعية القواد إذ أصبح من رجال الأعمال حيث المستوى الاجتماعى والاقتصادى الرفيع والذى يدفع زوجته لطريق البغاء .. كما أن الدافع للبغاء نفسه لم يكن من أجل الحصول على المال لمواجهة قسوة الحياة وإنما هو لمزيد من الثراء والسلطة.

وفى دراسة للناقد أحمد رأفت بهجت المدرس بالمعهد العالى للسينما بعنوان "البغاء على الشاشة المصرية ١٩٧٥- ١٩٨٥م". قال إن بعض الأفلام لعبت دور "البغى" ضمن ثلاثية كان فيها الجمهور هو "العميل"، وبعض جهات الإنتاج قامت بدور "القواد". وأشار إلى أن دور البغى الذى لعبته بعض الأفلام كان وصمة انحدرت إليها السينما المصرية بدءاً بتدخل الأجانب فى الإنتاج وانتهاء بتدخل جهلاء (شركات) المقاولات وتحكم التوزيع وغيبة الدور والرسالة عن كثير من الأفلام التى أطلق عليها سينما المقاولات، وهى من إنتاج من لا علاقة لهم بالسينما من المستفيدين بسياسة الانفتاح.

وخلال السنوات الأخيرة انتشرت فى أسواق السينما المصرية موجة من الأفلام التى تتناول انحراف الفتيات، من أبرزها فيلم "مذكرات مراهقة" لإيناس الدغيدى، و"الساحر، والنعامة والطاووس"، وهى أفلام لا تعبر عن الطبيعة الغالبة للمجتمع المصرى الذى هو مجتمع محافظ ومتدين بشكل عام. وإذا

وجد نموذج سيئ به فإن هذا لا يعنى أن أكثرية الفتيات فيه متحررة أو يؤمن بأن العلاقة الجنسية بدون زواج أصبحت أمراً طبيعياً ومقبولاً[٤٥].

والعديد من هذه الأفلام أثارت قضايا بل اعتبرت فى حد ذاتها قضية. فكانت القضية الكبرى فى النصف الثانى من عام ٢٠٠٤ فى صفحات الفنون فى مصر والعالم العربى على صعيد السينما هى قضية الفيلم المصرى "بحب السينما" إخراج أسامه فوزى، وذلك لتناوله زوجة قبطية تعانى الحرمان الجنسى بسبب التطرف الدينى لزوجها حتى أنها تقيم علاقة جنسية مع رجل آخر، ولرفضه الحكم البابوى فى الحياة السياسية والحياة الدينية معاً . منعت الرقابة الفيلم . ثم عادت وصرحت به بعد الحذف ثم عادت وخففت من المحذوفات، لكن شخصيات ومؤسسات مدنية رفعت دعاوى قضائية طالبت فيها بمنع الفيلم، والأهم أنه ربما لأول مرة وقف الأزهر مع الكنيسة القبطية ضد الفيلم.

وفى النصف الأول من عام ٢٠٠٥يقول الناقد أحمد رأفت بهجت كانت القضية الكبرى هى قضية الفيلم المصرى . الباحثات عن الحرية . إخراج إيناس الدغيدى، لتناوله مشاكل ثلاث نساء من المغرب ومصر ولبنان يعشن فى باريس بحثاً عن حريتهن المفتقدة فى بلادهن، فقد نشرت عشرات المقالات ضد الفيلم وأطلق عليه الباحثات عن الجنس. وجرت دعوات لمقاطعتة، خاصة وإنه من إخراج إمرأة[٤٦].

وأضاف إن السينما المصرية شهدت موجه أفلام الانفتاح "بصخبها الأجوف الذى يستثمر معاناة الجماهير بأكثر ما يحلل أو يتناول الأسباب" خلال السنوات العشر-١٩٨٥ :١٩٩٥- موضوع الدراسة أنتجت ٥٤٢ فيلماً بمعدل ٥٤ فيلماً فى العام الواحد منها ٢٩ فيلماً ناقشت البغاء مثل "دائرة الانتقام" و"أمواج بلا شاطئ" و"عندما يسقط الجسد" و "السقا مات" و "شفيقة

ومتولى" و "لا عزاء للسيدات" و"المشبوهة" و"حب فى الزنزانة" و"خمسة باب" و"شوارع من نار".

وقال إن معظم هذه الأفلام واكبت المناخ الاجتماعى الاقتصادى "السائد الذى حمل شعاره .. أكسب وأجرى .. فكان شباك التذاكر هو بغية صناع الفيلم فى المقام الأول، وإثارة غرائز المتفرج هو الهدف الأسمى للعديد من المشاهد الجنسية العارية والرقصات والقبلات الحارة والنكات الجنسية.

وأشار إلى حرص بعض الأفلام على تصوير البغى نموذجاً للنبل بل أشرف من الأخريات مع امتهان نموذج رمز العلم المتمثل فى أستاذ الجامعة كما فى فيلمى "درب الهوى" و "المذنبون" الذى تعرض رقباء صرحوا بعرضه للعقاب بحجة ما أثاره آنذاك مصريون يعملون فى الخليج قائلين أنه يشوه صورة مصر(٤٧).

ورغم احتجاج الرقابة استمرت هذه الموجة من الأفلام الملوثة التى تعرض مفاتن أجساد الفنانات المصريات وجارتهن اللبنانيات فى هذا الغمار.

فعلى شاشات السينما اللبنانية أطلق فيلم "سيدة الأقمار السوداء" فى آيار ١٩٧٢ وأصرت دائرة مراقبة المطبوعات والتسجيلات الفنية على حصر مشاهدته فى الراشدين، مما زاد زخمه التجارى، ولم يحل قرار المراقبة دون تسلل أعداد وافرة من القاصرين إلى داخل دور العرض، وذلك لمتابعة مأساة السيدة عايدة (ناهد يسرى) والارتواء بعطشها إلى الجنس مع حبيبها (حسين فهمي) والنظر إلى عري جسدها العاجز عن تلبية رغبات الجمهور الجامح بشبقه وشهواته ، هو أمر لا يقل جرأة عما تمتع به مخرج الفيلم (سمير خورى) من تحدى الممنوعات فى تصويره.

بعد سنتين فقط من الفيلم السابق (سيدة الأقمار السوداء)، قرر المخرج نفسه خوض تجربة ثانية، فالجمهور الذى خرج من متابعة (سيدة الأقمار) لم

يشبع من الجنس، بل كان الجمهور يردد: هل من مزيد؟ فاختار المخرج التصوير فى الكويت بسبب الانفتاح الاجتماعي فيها آنذاك ..!

مع تقدم الزمن قليلاً وفى سرعة قياسية، ازداد الأمر جرأة وباتت لقطات العرى أشد وضوحاً، والممثلة العربية أكثر انفتاحا على قبول هذا النوع من المشاهد، فى "ذئاب لا تأكل اللحم"، استعار المخرج سمير خورى بالممثلة المصرية الراحلة ناهد شريف، وأسند إلى الممثلة اللبنانية سيلفانا بدرخان دور شريرة تستغل جسدها للوصول إلى مآربها، عشاقها هم قتلاها، وبطل الفيلم عزت العلايلى ضحيتها الوحيدة الباقية على قيد الحياة.

وبعدها ظهر فى لبنان وسوريا العديد من الأفلام التى تم إنتاجها بالاعتماد على أجساد الفتيات بالدرجة الأولى .. حيث أن غالبية تلك الأفلام كانت بلا هدف أو عمق درامى أو إنسانى .. فكل تركيزها على (الجسد النسائى) ولم يكن فيها حوار أو نص يستحق النقد أو المناقشة .. مجرد عرض مايوهات وحمامات سباحة وعشاق وغراميات وغرف نوم.

وهذا النمط للمرأة العربية سيئة السمعة ليس سائداً فقط فى السينما العربية .. وإنما أيضاً فى السينما العالمية، حيث مازالت المرأة منبعاً لكثير من الموضوعات الناتجة عن علاقتها بالرجل الأوربى بسقوطها فى ميزان التخلف أو اضطراب أعصابها نتيجة معاناتها فى سبيل البحث عن حريتها.

وفى السينما الأمريكية أو فيما يعرف بأفلام رعاة البقر، كانت تقدم المرأة العربية فى مثل هذه الأفلام على أنها غانية وقد ظهرت المرأة كتقليد لهذا النموذج الشائع ـ الغانية ـ فى أفلام رعاة البقر، وهذا النوع من النساء بدلاً من أن يتعاملن مع رعاة البقر، أو سارقى الماشية، أو جنود الشمال والجنوب، نراهن داخل المقاهى العربية، أو الكباريهات التى يديرها الأوربيون

يتعاملن مع نماذج متشابهة مثل اللصوص، أو رجال الفرق الأجنبية أو العملاء، أو رجال القبائل ... الخ.

وقد صارت المرأة العربية فى هذه الأفلام على نهج الغانية الأمريكية فى خلق عالمها الخاص ... فهما تتشابهان فى الميل إلى النفوس الضالة، والشخصيات المنبوذة، أو المتمردة ... كذلك تتشابهان فى سعيهما وراء الشخصيات التى يصعب اقتحامها.

عزفت السينما العالمية على هذه النغمة وقدمت هذا النموذج للمرآة العربية فى كثير من أفلامها وجعلته مدخلاً لهذه الشخصية التي كانت ترسمها على أنها شخصية أحاطت بها ظروف قاسية جعلتها تعيش في مجتمع يسوده التخلف والجهل، أو تعيش فى قرية صغيرة يخيم الشر أو التعصب على أهلها بحيث يقضى هذا الجهل أو التعصب على أى بادره أمل وتصبح بالتالي حياة المرآة معها مستحيلة.

ففي فيلم "زهرة السوق" ـ فيلم فرنسي إخراج: جاك سفيراك ـ وقد صور فيه مراكش، فنرى في هذا الفيلم أن الباشا المنصورى بما يشيعه من جحيم في هذه البلدة نتيجة تسلطه عليها فإن الفتاة (العربية تحتضن زعيم العصابة الهارب من بطش الباشا، (كرد فعل للحياة التي تعيشها) وفى فيلم "زهرة الرمال"، تلجأ الراقصة أو (المرأة العربية) ياسمينة إلى الخيانة الوطنية حين تساعد (الضابط الفرنسي الموكل إليه مهمة التجسس لمعرفة مدى استعداد الثوار العرب، (الخيانة مع مقت الحياة التي تعيشها). وفى فيلم "صورة الصحراء" إنتاج بولندا سيناريو فردينا ند أو سيندف وإخراج فازينسكى وتم تصويره في جنوب الجزائر، في هذا الفيلم أيضاً يصور لنا السيناريو همجية الثور العرب وشراستهم يجعل الفتاة العربية ـ جميلة ـ ترتمي في أحضان أحد رجال الفرقة الأجنبية ... هروباً من حضارتها إلى حضارة الغرب[٤٨].

هذه صورة المرآة العربية كما يقدمها الغرب من خلال حملة مدروسة ومنظمة تهدف إلى زعزعة ثقة الإنسان العربي بنفسه ، وبتاريخه، وبحضارته، ودينه، وثقافته، وأمته، حملة مدروسة مستمرة إلى يومنا، وسوف تستمر طالما بقيت أقلامنا عاجزة عن الرد، أو مترددة فى تفنيد أكاذيبهم خوفاً من اتهامنا، بالعنصرية أو بالعقلية غير المتفتحة...الخ

سوف تستمر هذا الحملة المسعورة التي يشنها الغرب على الشرق عبر جميع وسائل الأعلام من، صحافة، وتلفزيون وسينما ، وأدب ... الخ، سوف تستمر طالما بقي المثقف العربي، والإنسان العربي متخذا من هذا الغرب قدوة، ومن هذه المدنية وهذه الحضارة أسلوب حياة ، سوف تستمر هذا الصفاقة التي توجه إلينا ما دمنا صامتين قانعين بدور المدافع المهزوم فاقد الثقة بالنفس والماضي والحاضر، والمستقبل، وإذا كان الصمت فى مواجهة الصورة السيئة للمرأة لعربية فى هذه النوعية من الأفلام من الأفلام الأجنبية . فإن موجة الانحراف التى شابت العديد من الأفلام العربية أثارت ردود فعل قوية من جانب الكثير من النقاد والكتاب لمواجهة موجة الإثارة والكسب السريع بإبراز الجوانب السلبية فى سلوك بعض النساء والفتيات.

بقول السيناريست مصطفى محرم عن هذا الموضوع[٤٩]. من وظيفة الفن أن يدق أجراس الخطر ويكشف العيوب ويعريها، ولكن بمعالجة إنسانية تحمل بين طياتها نوعاً من التعاطف والرؤية العميقة لمتغيرات المجتمع والنواحى السلبية الموجودة به. وإن كنت أعتقد أن الواقع نفسه مسئول عن تشويه صورة المرأة، بمعنى أن يأخذ المخرج الصورة من الواقع ويلقى الضوء على بعض العيوب. وهو حين يختار نموذج المرأة المنحرفة، يقصد المعالجة وإبراز الانحراف الموجود فى شخصية بعض النساء. ولكن لا ينبغى المتاجرة بالانحرافات والجرى وراء المشاهد الجنسية لمجرة الإثارة المتعمدة، حتى لا

يتحول الفن إلى شئ خطير يضر ولا ينفع ويكون هدفه الإثارة. وللأسف نجد بعض الأفلام المصرية افتقدت العمق في المعالجة.

- **المرأة العانس:**

"فك عقدتى يارب" .. هذا هو نداء العانس الشهير فى السينما المصرية، كما يقول الناقد السينمائى ياسر إبراهيم. وبما أن السينما فن اللحظات القصوى التى تفجر الضحك، فقد ظلت العانس شخصية غامضة وبعيدة عن "التوصيف المباشر، تحمل حساً دراماتيكيا يختفى تحت سطح الوجه البارد للعانس التى تعيش على حافة الحياة، وتبتسم بجمال اعتيادى لا يلاحظ عندما يتطرف المجتمع فى رغباته. هذه الرغبة القاسية انعكست على تناول السينما عبر تاريخها لشخصية العانس، حيث وضعتها فى لحظاتها المتطرفة، بحيث أصبحت إما شخصية كوميدية أو شخصية قاسية القلب. واستمرت السينما فى تقديم النمطين، ولكن بعض الأفلام التفتت إلى هذه الشخصية وقدمتها على نحو مختلف أكسبها تعاطفاً، ومنحها روحاً جديدة.

من أكثر أدوار العانس تطرفاً فى الظرف، كانت الأدوار التى لعبتها "زينات صدقى"؛ ففى "إبن حميدو" ١٩٥٧ تقوم بدور "حميدة" الفتاة العانس التى يهرب منها العرسان، وعندما يظهر إبن حميدو تقوم بعمل مصيدة لتجبره على الزواج منها. حميدة تقول فى أحد المشاهد بسخريتها الشديدة من عدم زواجها.. "دا حتى دا مش كويس على عقلى الباطن"، وبالرغم السخرية المقصودة من العبارة فإنها بشكل ما تكشف عن الأثر النفسى الذى تعانى منه العانس(٥٠).

وفى فيلم "شارع الحب" ١٩٥٨، تقدم "زينات" شخصية سنية ترتر صاحبة المنزل الذى تقيم به فرقة "حسب الله" التى يقودها "عبد السلام النابلسى". سنية مغرمة بحسب الله وتقدم العون والمساعدة وتضحى من أجله هو وفرقته، وزينات لا تفرق فى أدائها لهذه الشخصيات بين شخصية

وأخرى؛ وربما لعلمها أن شخصية العانس شخصية ثانوية وليس المطلوب منها أن تقدم نفسها بجدية حتى من خلال الكوميديا، فجعلت كل الشخصيات تتسم بأداء مكرر؛ حيث الحب الساذج والغرام الساخر الذى لا هم له سوى موضوع الزواج فقط. ومن ثم يصعب تحليل شخصية العانس من خلال مشاهدها التى تكتب بخفة وتقطع بعنف ويتم التعامل معها بغير وعى.

ولكن ما يتبقى لقراءة شخصية العانس: شخصيتها ودورها فى الفيلم كله. فقد جعلتنا السينما نرى العانس على صورة سنية ترتر، تلك التي تطرح مشاعرها بشكل مباشر وصريح ورغبتها الملحة فى الزواج، وعندما تأتى كلمة الحب في حوارات سنية تؤكد على فكرة الزواج وليس المشاعر.

وبما أن السينما المصرية مختزلة في شكلها الترفيهي، فإن ملاحظات اجتماعية من هذا النوع تتوقف على كونها ملاحظات فنية، وتظل سنية ترتر صورة متضخمة للعانس الظريفة من أجل تخفيف صدمة امرأة لم تتزوج وسوف تلقب بالعانس وهو ما يعنى بشكل مباشر أنها مرفوضة اجتماعياً.

علي هامش زينات صدقي جاءت الممثلة "وداد حمدي" لتقدم دور الشغالة العانس بقدر مقارب من خفة الدم والسخرية ، بينما أعادت الممثلة (سناء يونس) إنتاج دور العانس باختلاف بسيط في فيلم "ريا و سكينة" ١٩٨٣، لتقوم بدور امرأة عانس نصابة وعنيفة تحاول الحصول علي زوج لها. وينبع الاختلاف من تخلل هذه المحاولات الإحساس بطبيعة موقفها كعانس حيث نري لمحة حزن خلف أدائها كعانس لديها القدرة علي فهم ظرفها الشخصي.

علي الضفة الأخرى من الشخصية الكوميدية للعانس يقف الوجه الآخر لهذه الشخصية والذى تملكت منه مشاعر القسوة، مثل شخصية الناظرة، للممثلة "إحسان الشريف" في فيلم "الطريق المسدود "١٩٥٨ ، حيث تستقبل

المدرسة "فايزه " فاتن حمامة بمجموعة صارمة من الأوامر لكى تستمر فى العمل بالمدرسة، هذه الشخصية قدمتها إحسان ببراعة مستخدمة الإكسسوارات التى تجسد الملامح الداخلية للشخصية. بالنظارة الغليظة على العينين والشعر المشدود للخلف والملابس المحتشمة بصرامة والوجه الخالى من لمسة مكياج، هذه الإكسسوارات استخدمتها معظم الممثلات اللاتى قمن بأداء شخصية العانس القاسية، مثل نجمة إبراهيم فى فيلم "أربع بنات وضابط" ١٩٥٤، حيث جسدت شخصية عانس تمارس القسوة من أجل أن يلتفت إليها أحد بلحظة حنان تفتقدها، هذا النوع من القسوة جسدته شخصية المديرة فى فيلم "بيت الطالبات" ١٩٦٧ و "بيت القاصرات" ١٩٨٤، لتلعب دور مديرة عانس بالغة القسوة فى الفيلمين، حيث تمارس رقابة صارمة على سلوك الفتيات وحرمانهن من العاطفة كنوع من انتقام المديرة لمصيرها الشخصى.

لكن الممثلة مديحة يسرى جسدت شخصية عصمت العانس التى تعمل كناظرة لمدرسة بنات داخلية والتى قدمتها فى فيلم (تحياتى لأستاذى العزيز) ١٩٨١ بنضج فنى وتغير فى وجهة النظر الإنسانية الشخصية للعانس ٠ فجاءت عصمت بعيدة عن المبالغة فى القسوة، وقدمت مديحة يسرى هذه الشخصية بحس جديد جمع بين طبيعة عملها التى تفرض عليها نوعا من القسوة للحفاظ على النظام فى المدرسة الداخلية وشخصيتها التى تتمتع برقة شديدة ناحية الفتيات ٠فعصمت فى (تحياتى لأستاذى العزيز) امرأة جميلة ورقيقة، ولكن لم يطرح الفيلم (لماذا هى عانس؟)هذا السؤال الذى لم يطرحه أى فيلم سابق قدم شخصية العانس ٠٠ لماذا لم تتزوج؟ وهو فى الحقيقة سؤال أخلاقى ولكنه لم يبرر من قبل فى الدراما أو الكوميديا، فقط نسمع جملة أو عبارة على لسان الفتيات فى المدرسة أن حبيبها قد هجرها أو ما شابه هذه العبارات التى يصعب تحليلها حتى لا تتحول قراءة الفيلم إلى

تأويل، ويظل السؤال الدرامى معلقاً: لماذا لم تتزوج عصمت؟ ولماذا لم نعرف كيف تحصل الفتاة على لقب عانس؟ ربما يشير إلى هذه الملاحظة فيلم "المرايا" ١٩٧٠ من خلال "كريمة" الممثلة نجلاء فتحى، تظل والدتها تمدح جمالها لتضعها فى قلق بين كمال الثرى وأحمد البسيط، وتفشل كريمة فى الارتباط بأحدهما نتيجة قناعة مطلقة بجمالها، وفى المشهد التى تنظر فيه كريمة لجمالها فى المرآة بعد انصراف الخطاب عنها ترى شبح العنوسة يهددها.

ويأتى فيلم "هستيريا" ١٩٩٨ ليقدم شخصية العانس وأزمتها الشخصية بطريقة مباشرة، وقد قدمت الممثلة "عبلة كامل" العانس بطريقة كشفت عن نقاط غموض العانس وفشلها فى العثور على الحب، حيث المواجهة مع طبيعتها كامرأة شرقية لا تستطيع أن تحيا بمفردها، حيث تعانى العانس من هذا المأزق الإنسانى.

إن المرأة يصيبها الخلل عندما يفرض المجتمع عليها قرار العزلة بحصولها على لقب عانس، وبرغم ضعف السيناريو الشديد فإن عبلة قدمت الشخصية بعمق كشف جوانب ومطبات فى شخصية العانس التى تعانى من فقدها لرغبتها المشروعة ومن حاجتها للأمان والحماية مع رجل.

وتستدعى عبلة كامل شجاعة سنية ترتر، وهى شجاعة المصارحة بالمشاعر بطريقة مكشوفة وشكل كاريكاتيرى عندما تتعلق بشخصية "زين" التى يجسدها أحمد زكى والذى التقت به صدفة، حين كانت تذهب له فى محطة المترو وتصرخ ليتجمع الناس حولها وتدعى أنه زوجها وقد هجرها وتطلب من الناس والشرطة أن يقنعوا زين بالعودة إليها .. تتكرر هذه المواقف من أجل رغبتها فى الحصول على زين.

لكت "عبلة وألفت" قدمتا وجهين مختلفين للعانس بمشاعر تتناسب مع حالة العنوسة اليوم. برغم سيطرة الظروف الاقتصادية على فكرة الفيلم بوصفها السبب فى فرض العنوسة، فإن فيلماً آخر كان أكثر طموحاً لطرح فكرة العنوسة وهو فيلم "يا دنيا يا غرامى" الذى توقف عن كونه طموحاً وإشارة مضمرة فى قصة ثلاث فتيات عاملات يرغبن فى الاستقرار وهو ما يورطهن فى علاقات غير واضحة وغير مرضية لهن، فى مقابل عدم قبولهن لخاتم العنوسة واستسلامهن لوجوده فى إصبعهن .

هذا الطرح ربما يكون واقعياً، إنه وجه العانس الحقيقى الذى لا يمكن احتماله، لذلك فربما تعاملت معه السينما بالشكل الذى يلطف من قسوته وعنفه بمجرد ظهوره على الشاشة، برغم العطاء الذى يملأ قلب هذه الشخصية، هذا العطاء الذى لا يجد منفذاً للتعبير عنه فيتحول فى السينما إلى الكوميديا أو القسوة، ولكن تظل شخصية العانس غامضة وربما غير مرئية.

أما أفلام الألفية الثالثة فقد عالجت مشكلة العنوسة بمنظار جديد مختلف عن سابقتها .. إذ حاولت الغوص فى أعماق المرأة العانس واستخراج مكوناتها.

فى فيلم" عن الشعور بالبرودة" ٢٠٠٥ للمخرجة هالة لطفى، الفيلم هو مقابلات مع تسع نساء مصريات عازبات وحديثهن عن الحب والجنس والزوج والرجل والخوف من المستقبل والعنوسة، أغلب النساء فى الفيلم هن نساء منحرفات "قسم منهن ما زلن يؤمن بحقوقهن الطبيعية، لذلك يكون حديثهن عن الخوف من المستقبل والخوف من العنوسة حديثاً مؤلماً، ومن المشاهد المؤثرة فى الفيلم دموع إحدى فتيات الفيلم تعبيرا عن احتياجها ليد تلامسها وتمنحها العطف والحنان[٥١].

أما فيلم "أسانسير" فيناقش موضوع الوحدة بهمجية عالية.. وهو من إخراج هديل ناظم ويدور حول تعطل المصعد بإحدى الفتيات المصريات العاديات وهى فى طريقها لشقة أهلها، الفتاة التى تبدو فى بداية الفيلم منسجمة مع النسيج العام للبلد، تكشف جزءً من روحها عندما يبدأ أحد الشباب بمعاكستها عن طريق الهاتف المحمول. تدفعها الوحدة فى مكان محصور كالمصعد للتجاوب مع الشاب لتفتح له جزءً صغيراً من أسرارها .. وعندما يتوقف الشاب عن معاكستها ويغلق الهاتف تعود الفتاة إلى عادتها لتلبس حجابها مرة أخرى وتغطى شعرها الأسود الجميل .. وينتهى الفيلم بتردد الفتاة فى الخروج من المصعد بعد تصليحه هذا التردد هو الجزع فى العودة إلى العالم العادى الذى تعود فيه مجدداً فتاة عادية.

أما فيلم "قص ولصق" ٢٠٠٧ فيعالج مشكلات العنوسة والبطالة وأحلام الهجرة وخروج الشباب، فكرة الفيلم من مفردات العصر فى قالب إنسانى عميق المشاعر، تدور حول فتاة محبطه تسعى للهجرة دون علم أمها وتتحول لزوجة على الورق لزوج لا تعرفه لتحقق من خلال ذلك فرصة الحصول على تأشيرة الهجرة، وليتمكن هو بعد ذلك من اللحاق بها على أن يفترقا بعدها.

وهذا يعنى أن الفتاة قررت قص حياتها السابقة لتلصقها فى حياة جديدة، أو بمعنى آخر قص حياتها من بيئتها الأولى لتلصقها فى بيئتها الجديدة بعد الانتقال إليها والهجرة تنفيذاً لحلم السفر، الفيلم بطولة سوسن بدر، شريف منير، فتحى عبد الوهاب، أشرف سرحان، مروة مهران، حنان ترك. ويجسد عالماً لشخصيات صغيرة مهمشة تحب الحياة، ورغم إحباطها تسعى لتحقيق أحلامها الصغيرة، وقد أبدعت هالة خليل المخرجة على مستوى التكنيك الدرامى والرؤية البصرية وشاعرية الأحداث.

يجسد شريف منير فى هذا الفيلم دور شاب لا يجد عملاً يشبع كيانه الإنسانى ويجد فى نفسه المغامرة ولم يتزوج بعد أسوة بغيره من الشباب. أما حنان ترك أو "جميلة" تلك الفتاة التى تقارب الثلاثين وتتخوف أمها على مستقبلها لعدم زواجها، فتفكر فى الهجرة لكندا أو أى بلد يمنحها تأشيرة، خاصة وأنها لا ترتبط بأى علاقة دافئة مع أمها.

شريف منير الذى يعيش من بيع الدش الهوائى وتركيبه تجمعه صداقة مع جميلة فتتزوجه على الورق تنفيذاً لمطلب القنصلية الأجنبية التى اشترطت عليها الزواج كى تمنحها الفيزا. يعالج الفيلم مشكلات العنوسة والبطالة وأحلام الهجرة وفراغ الشباب. والفيلم الذى لم يخل من التعبير عن العالم المكبوت قدمته المخرجة فى ثوب شفاف شاعرى.

• المرأة الأم فى السينما العربية:

تراوحت صور الأم فى السينما العربية ما بين المثالية والهامشية، وحتى منتصف السبعينات كانت الأم محور الأحداث فى الأفلام، لذلك كان يفرد لها مساحات كبيرة، وكانت هناك نظره جادة لأهمية دورها وقيمته، واستمرت هذه النظرة حتى منتصف السبعينات. فقدمت أفلاماً تمجد دور الأم مثل "بائعة الخبز" و "الشموع السوداء" و "حكاية حب" و "أمهات فى المنفى" و "لا تسألنى من أنا" .. وغيرها ونالت صاحبات تلك الأدوار جوائز فنية كبيرة فضلاً عن حب الجمهور.

"أمينة رزق" واحدة من أفضل من قدمت دور الأم على الشاشة لكونها الراهبة التى وهبت حياتها متعبدة فى محراب الفن. وهناك فنانتان نبيلة عبيد ويسرا قدمتا دور الأم باقتدار. وهناك الفنانة كريمة مختار والذى تعد بمثابة الأم المثالية على الشاشة، الأم المكافحة والساهرة فى الليالى حرصاً على

راحة أبنائها، والدائبة فى نهارها على المساهمة فى العمل لاكتساب قوت يومها لأسرتها ولزوجها .

وهناك نموذج عصرى طيب ونبيل متمثلاً فى الفنانة فردوس محمد، والأم المتميزة فى علوية جميل وزينب صدقة ومديحة يسرى وناهد سمير، إلا أن أمينة رزق كانت نموذجاً منفرداً للأم المصرية الصامدة التى تقف بصلابة فى المحن تمسك بزمام الأمور كما فى "دعاء الكروان" رائعة عميد الأدب العربى طه حسين، عندما حولها المخرج هنرى بركات إلى فيلم سينمائى فى فيلم الراحل صلاح أبو سيف، "لك يوم يا ظالم" المأخوذ عن قصة الكاتب الفرنسى الكبير "إيميل زولا تريزر" وهنا الأم الضريرة التى تزوج ابنها محسن سرحان من فتاة شابة جميلة هى فاتن حمامه، ويعود ذات مساء مصطحباً صديقاً له هو محمود المليجى الذى تحلو فى عينه الزوجة الشابة فيسعى إلى الخيانة ويقتل صديقه الزوج، وتشعر الأم الضريرة بالمأساة (٥٢).

ومن الروائع فى تاريخ السينما فيلم أبو سيف "بداية ونهاية"، قامت فيه أمينة رزق بدور الأم التى ارتحل عنها الزوج الموظف رب الأسرة، وتتنوع فيه نوازع الشباب الثلاثة أبناؤها .. الأكبر اختار طريق الضياع لا يهبط على الأسرة إلا لماماً، والأوسط الذى لا يجد بداً من التضحية بمستقبله ليحصل على وظيفة بشهادة متوسطة حتى تستمر الأسرة فى حياتها، والأصغر كان يحلم أن يكون ضابطاً له شأن، ويرفض واقعه .. والإبنة التى تنكب على ماكينة الخياطة لتساهم فى رفع الفقر عن الأسرة، ويخدعها إبن البقال ويغريها بالسقوط فتنحرف إلى نهاية أليمة .. وهنا نجد الأم أمينة زرق تواجه العواصف لكى تحمى العائلة.

وما يفطر القلب. شخصيتها فى فيلم سعيد مرزوق "أريد حلاً" والسنوات التى تنفقها مترددة على المحاكم للحصول على نفقة لا تحصل عليها أبداً.

بعد ذلك اختفت الصورة الحقيقية للأم المصرية على الشاشة، وظهرت بدلاً منها صورة مشوهة لأم غريبة الملامح، سوقية الألفاظ لا تشبه الصورة المشرفة التى قدمتها السينما من قبل. فلم تعد الأم الحالية تشبه أمينة رزق فى قلة حيلتها، أو فردوس محمد فى طيبتها، أو مارى منيب بمقالبها الطريفة، أو كريمة مختار بتلقائيتها، واستولت على أدوار الأم مجموعة من الكومبارس بأدوار هامشية.

ورغم تلك الصورة القاتمة إلا أن هناك بعض الجوانب المشرقة، حيث يوجد بعض الفنانات اللاتى قدمن الأم بحرفية وبراعة ومنهن دلال عبد العزيز، ففى فيلم "أسرار البنات"، قدمت دلال عبد العزيز الأم المصدومة فى ابنتها المراهقة التى فقدت عذريتها، وهناك سوسن بدر التى قدمت فى فيلم "الأبواب الخلفية" نموذجاً للأم المكافحة والتى تتكبد وحدها عناء تربية إبنها المراهق، وفى فيلم "أحلام صغيرة" تؤدى ميرفت أمين دور الأم لطفل صغير يعمل فى ورشة سمكرة لمساعدتها على تحمل أعباء الحياة، ويصاب إبنها الصغير بصدمة كبيرة عندما تتزوج والدته من صاحب الورشة الذى يعامله بصورة سيئة فيرفض العيش معها، لينضم للمقاومة الشعبية.

وفى الفترة الأخيرة فاجأت عبلة كامل الجميع بأدائها لدور أم محمد سعد فى فيلم "اللمبى"، ورغم أنها تكاد تقاربه العمر، إلا أنها نجحت فى تقديم صورة للأم الشعبية فى ملامحها وألفاظها السوقية وإشارات يدها، ثم عادت وقدمت نفس الشخصية فى فيلمى " كلم ماما" و " خالتى فرنسا".

على النقيض من ذلك ظهر نموذج آخر للأم قدمته إنعام سالوسة فى أغلب الأفلام التى ظهرت مؤخراً واشتركت مع الأخريات فى الانتماء للحارة الشعبية، لكنها تميزت بخفة الدم ورقى الألفاظ والتعامل بسلاسة مع طبيعة الشخصية، وظهر ذلك جلياً فى أفلام "صعيدى رايح جاى" و "محامى خلع" و " خلى الدماغ صاحى"، وتؤكد أنعام سالوسة أنها استوحت هذه الشخصية من

نماذج حية رأتها خلال تعاملاتها اليومية. فمثلاً دور "الجزارة" فى فيلم "خلى الدماغ صاحى" تأثرت فيه بشخصية حقيقية تجلس داخل المحل وفى يدها الشيشة.

ونظراً لسطحية دور الأم على الشاشة وقلة مساحتها وتجاهلها من جانب الكتاب والمخرجين والرغبة فى ضغط النفقات أصبح الدور يذهب غالباً إلى الكومبارس وترفضه الفنانات الكبيرات، وهذا ما تؤكده الفنانة كريمة مختار قائلة: إن المخرجين يلجأون إلى الكومبارس لضغط الميزانية وتوفير أجر ممثلة كبيرة مما يقلص من مساحة الدور لدرجة أنه إذا تم حذفه لن يؤثر فى مجرى الأحداث.

وهذا التهميش لدور الأم حالياً فى الأفلام، بسبب أن هذه الأفلام لا تسمح بوجود مساحة لدور الأم. لأنها تعتمد على حدوته البنت والولد والأفيشات المعلبة

وبذلك أصبحت صورة الأم فى أغلب أفلام ما بعد السبعينات مشوهة ولا تمت لأمهاتنا بصلة، فضلاً عن حصرها فى نموذج وحيد، كما تم تجاهل صورة الأم المثقفة أو العاملة .. فليست جميع الأمهات جاهلات وفقيرات.

الطفل فى السينما العربية

تجربة السينما العربية فى تعاملها مع الطفل تعد متواضعة إلى حد كبير، تحول دون بناء علاقة حقيقية بين الطفل والفن السينمائى الذى يعد من أهم الفنون المؤثرة على الطفل. فآخر ما نفكر به هم الأطفال، فثقافتهم الغنية بدون ميزانيات وبدون برامج مستقبلية، كما أن التوجهات الحكومية أو الرسمية للطفل ما زالت دون المستوى المطلوب بالصورة التى يمكننا القول بها أن هناك "قصدية فى الثقافة العربية تعمل على تهميش الطفل كما تشير الإحصائيات وعدد الأفلام المنتجة.

عن المعوقات وسبب التراجع فى ركب عملية التطور وآلية إنتاج صناعة متميزة لسينما أطفال عربية موجهة كان ذلك موضوع ندوة مهرجان دمشق السينمائى ٢٠٠٧م.

وفيما يتعلق بسينما الأطفال أشارت الأديبة "لينا" فى كلمتها أمام المهرجان إلى مجموعة من الملاحظات منها: إن شخصية الطفل العربية المتمثلة بالعادات والتقاليد المتقاربة بين البلدان تغيب عن السينما العربية، من جهة ثانية فإن إنتاج مهرجانات سينما الأطفال ضئيلة والسبب يعود إلى التكلفة الباهظة، إضافة إلى[٥٣] أن تراجع الأعمال العربية عكس حالة من عدم التنافس، من جهة ثالثة: تفوق الإنتاج الغربى على الإنتاج العربى، لنقص الكفاءات فى الممثلين والكتاب والرسامين والدعاية والتسويق، والأهم إفتقاد الشخصية الكرتونية الإنسانية التى ترمز لشخصية عربية، لذلك نحن بحاجة إلى تأصيل هويتنا، وأن يتم التعاقد مع كتاب السيناريو لتخرج بذلك سينما الأطفال إلى حيز الوجود.

وبالتطبيق على التجربة السورية عقبت ديانا فارس على الكلام السابق بأنه لا يوجد فى سوريه إلى الآن كاتب سيناريو متخصص؛ إضافة إلى قلة عدد الروائيين والقصاصين فى أدب الأطفال، وهذا ما يشجع الهجمة الشرسة التى تأتينا من الغرب عن طريق المسلسلات التى يتم دبلجتها وتحمل مواد كثيرة من العنف وأشياء أخرى غريبة لا تمت لنا بصلة.

أما الناقد نضال قوشحه فأشار فى ذات الندوة إلى أن الهوية العربية مستهدفة ثقافياً، ولا بد من تحصين أطفالنا وتملك هويتنا العربية والإسلامية والمسيحية، كما أن الإبداع للأطفال مهمل وشحيح وليس هناك توجه، والبعض من كتابنا يستسهل الكتابة فيه مع العلم أنه من أصعب الكتابات، وتحدث عن تجربة دريد لحام الرائدة فى فيلمى "الكافرون" و "آباء صغار" الموجهان للعائلة ولشريحة الأطفال كتجربتين فريدتين فى السينما العربية إضافة إلى الفيلم الكرتونى "خيط الحياة" لكاتبته ديانا فارس.

أما المخرج هيثم طه فقد تحدث عن طريقة صناعة الفيلم السينمائى ابتداءَ من السيناريو وانتهاءَ بالصورة والصعوبات التى واجهتهم من حيث الفكرة وتصميم الشخصيات والخلفيات ورسم المفاتيح.

الآفاق الواجب مراعاتها فى الأفلام السينمائية التى تنتج للطفل:

١- يفضل أن تكون البطولة الأولى لطفل أو طفلة ويكون دور الكبار مساعداً فقط[٥٤].

٢- يعتمد موضوع الفيلم على إبراز القيم الأخلاقية والدينية والإنسانية.

٣- يفضل أن يشارك بعض الأطفال فى دور البطولة لخلق عالم أقرب لاهتمامات الطفل فى الواقع.

٤- أهمية وجود حبكة درامية لتشويق الطفل المشاهد، أى إيجاد الأجواء السحرية الجميلة لتفجير الإبداع والخيال فى مخيلة الطفل.

٥- يفضل التصوير فى أماكن خارج الاستوديوهات والانتقال إلى المواقع الخارجية أو حتى الحقيقية مما يزيد من توسيع مدارك الطفل.

٦- إبراز التقنيات السينمائية كلها مع توفير عنصرى الخيال والتشويق.

٧- ألا يكون الحوار معقداً وأن يكون بلغة سلسلة وعذبة بعيدة عن التعقيد النحوى والتعبير غير المفهوم.

٨- اشتراك خبراء التربية والتعليم وعلم النفس فى اختيار الموضوعات والشخصيات وحوراتها.

الطفل فى السينما العربية:

رغم الأفلام القليلة التى أنتجت للطفل إلا أنه يمكن القول بصفة عامة أن صورة الطفل فى السينما العربية تأتى فى صورتين:

الأولى: صورة الطفل المسكين، وهى صورة باهته، فهو إما صامت لا يبدى أى رد فعل وكأن هذا هو الوضع الحقيقى للطفل العربى فى الحياة، ويتعرض للقهر إذا عبر عن رأيه، كما فى فيلم "المظلة" وفيه طفلة تحلم باقتناء مظلة، فتحطم حصالتها وتأخذ المال لتشترى المظلة، تظل الطفلة سعيدة حتى تصل إلى المنزل ، فترفض أمها هذا التصرف، وتضطرها للعودة إلى المحل لإعادة المظلة واستعادة ما دفعته،وهذا التصرف القاسى من الأم لعدم تحقيقها رغبات الطفلة وإن كان من الأمور المرفوضة تربوياً، إلا أنه يؤكد الصورة الباهتة للطفل فى السينما العربية.

أما الصورة الثانية: فهى أنه يردد كلمات تكتب له من قبل البالغين دون مراعاة تركيبته الخاصة، فتخرج على لسانه مزعجة، وذلك لعدم وجود كتاب محترفين فى أغلب تخصصات الكتابة للطفل، ولتركيز الاهتمام على الربح

والشهرة على حساب القيم الإنسانية الحقيقية كما انتهى إلى ذلك مهرجان دمشق عند مناقشته لمشكلات سينما الأطفال.

وبصورة عامة أيضاً يمكن تصنيف الأفلام التى تعرضت للطفل إلى الأنواع الآتية:

- أفلام تسجيلية للأطفال.
- أفلام كارتون.
- أفلام روائية خاصة للأطفال.
- أفلام للكبار ظهر فيها الأطفال كشخصيات ثانوية.
- الأفلام التسجيلية:

من الأفلام التسجيلية للأطفال فيلم (الأخوان الصديقان) للمخرج عبدالقادر التلمسانى، ويعد من أول الأفلام التسجلية المنتجة للأطفال، وقد أنتج عام ١٩٦٢م. يعتمد الفيلم على الشخصيات الحقيقية والأماكن والأحداث الحقيقية ، وهناك الفيلم التسجيلى للطفل ومدته ١٠ دقائق فقط للمخرجة فريال كامل عام ١٩٧٣م، وبعنوان (ألف عام بين أيديهم) حول الأطفال الذين يتعلمون الفنون العربية الأصيلة فى أحد المراكز التعليمية الفنية مع قدر مناسب من اللقطات للمساجد والعمارة العربية لإبراز واقع الجمال للفن فى العمارة وغيرها(٥٥).

- أفلام الكارتون:

لعل أهم خاصية هذه الأفلام هى –الحركة والخيال– وإن كان الخيال وإثارته وتنشيطه من العوامل المشتركة فى كل الأعمال والكتابات الموجهة للطفل، إلا أن دلالة الحركة هنا هامة جداً وجديدة، فالحركة فى أفلام الرسوم المتحركة ليست لرصد واقع أو محاكاة الواقع بل من أجل تجاوز هذا الواقع وألا لا يعد الفيلم من أفلام الرسوم المتحركة للطفل. وربما هذا هو السبب الأول فى نجاح أفلام ميكى ماوس.

وتعد تجربة سوريا فى مجال إنتاج أفلام الكارتون من التجارب الجديرة بالاهتمام. قبل نهاية الثمانينات لم تبدأ سوريا فى إنتاج هذه النوعية من الأفلام باستثناء فيلم "إشارة مرور" الذى أنتجه نزار غازى وسمير جبر للتليفزيون السورى، ومع مطلع التسعينات أدخلت المؤسسة العامة للسينما فى جدول برامجها إنتاج سلسلة أفلام كرتونية ومن أبرز الأفلام التى أنتجتها المؤسسة فى هذا الإطار، فيلم موفق قات "حكاية مسمارية" الذى حاز على جائزة النقاد العرب وجائزة لجنة التحكيم الخاصة بمهرجان دمشق السينمائى لعام ١٩٩١م وفيلم (ألف صورة وصورة) الفائز بالجائزة الأولى فى مهرجان القاهرة لسينما الأطفال ١٩٩٦ وبالبرونزية فى مهرجان قرطاج، والذهبية فى مهرجان الفنون التشكيلية بتونس ولقد حاز قات على جائزة أيضا .

وكذلك فيلم (هو وهى) لناصر نعسان الحائز على الجائزة الذهبية فى مهرجان دمشق السينمائى لعام ١٩٩٥م بالإضافة إلى فيلمه الآخر (العصا) ١٩٩٤م.

وفيلمى عبدالمعين (فيتو) ١٩٩١م و (عفوا سيد إكس) ١٩٩٣م.

ولابد من الإشارة إلى دور الفنان حيدر يازجى الريادى فى مجال إنتاج الرسوم المتحركة، وهو أحد القلائل الحائزين على شهادة عليا فى الفن فى تخصص أفلام الرسوم المتحركة عبر أطروحة قدمها فى المعهد العالى للفنون السينمائية بموسكو خلال عام ١٩٧٧م.

ويمكن القول بأن ظهور بعض الأفلام المحلية الموجهة إلى الأطفال كانت خطوة فى الاتجاه الصحيح، فالطفل العربى هو المستقبل ومن الطبيعى أن تجسد الأفلام المحلية والعربية بعض ظواهر تأثيرات البيئة والثقافة العربية على مخيلة الطفل، وذلك بخلاف ما نجده فى الأفلام الغربية التى لا تهدف إلا للإثارة والإبهار ومسايرة السوق الاستهلاكى التجارى[٥٦].

فمجمل الأفلام المحلية تتعامل مع الصغار من منطلق التفاعل مع التأثيرات التراثية والقيم العربية الحاملة فى طياتها المؤشرات الإيجابية دون هيمنة معطيات أفلام الأطفال القادمة إلينا من عواصم الفن السينمائى فى الغرب الأوروبى والأمريكى.

هكذا يمكن الإشارة إلى أهمية إنتاج أفلام الرسوم المتحركة التى تتوافق مع أبجدية الأطفال العرب، لأنها تعالج بجدية أهم المشكلات المتعلقة بتنشئة البراعم، وتعتمد على تنمية الرؤية الابتكارية عند الأطفال. وهذا ما يشكل أهم خصائص الأسس التربوية الصحيحة والحديثة التى تغذى شعور الانتماء إلى البيئة والوطن.

ومن الظواهر الإيجابية، أن الأفلام المحلية تتوجه إلى عالم الصغار بلغتهم العربية. وبالتالى فهى تحرر الطفل من مظهر هيمنة اللغات الأجنبية المنتشرة بكثرة فى الأفلام التى تبث على الشاشات الوطنية والعربية.

ويزداد أسفنا كلما أطل فيلم أجنبى يسجل نوعاً من الانحدار لمخيلة الطفل العربى عبر استعادته لأبجديات مألوفة وشائعة وسطحية ولا تؤدى فى رواجها إلا إلى المزيد من غرس نزعات التمرد والعنف وحب القوة والسيطرة والعدوانية لدى الأطفال ، بدلا من تحقيق تناغم شاعرى وفنى فى وجدانهم العاطفى ودفعهم إلى التمسك بمعطيات البيئة والتراث العربى.

أفلام روائية خاصة للأطفال:

وهى أفلام جعلت الطفل محوراً لها فى قالب درامى وفلسفى وإنسانى، ويلقى الفيلم الروائى اهتماماً خاصاً لدى الكبار والصغار، وتعد القصة أو الحكاية أو المعالجة الدرامية من أهم عناصر هذا الصنف من الأفلام بالنسبة للطفل لجاذبيتها وقدرتها على شد انتباه الطفل، والحقيقة أن عنصر التشويق فى الفيلم الروائى من الأهداف التى تشترك فى إبرازه عناصر الفن السينمائى

الأخرى من إخراج وموسيقى وغيرهما، وفى هذا الصنف الذى ينتج من أجل الطفل خصوصاً لا يوجد ألا العدد القليل جداً والذى لا يتناسب مع عدد الأطفال فى كل البلاد العربية.

ومن أهم أمثلة هذه الأفلام فيلم:

"شاطئ الأطفال الضائعين": وتدور أحداثه فى قرية صغيرة على شاطئ منسى معزول، يروى الفيلم قصة الفتاة المراهقة أمينة التى حرمت من الأم، اختفت بشكل مفاجئ، فلم تعد تلعب مع الأولاد الآخرين على الشاطئ.. تحمل أمينة من سائق سيارة أجرة جوال يرفض الاستجابة لطلبها الزواج منها، على رغم إلحاحها وتوسلها ، وفى انتفاضة مباغته تضربه بعصا على عنقه فيسقط ميتا، الواقع المستجد فى لمحة عين يضعها أمام قيد مزدوج، الجنين فى أحشائها والجثة أمامها، لكنها تتماسك بصعوبة وتسحب الجثة إلى قرب الشاطئ، حيث يعمل والدها العجوز، حيث تطمرها وتخفيها، لكن الجثة والجنين الخفى لا يفارقانها وتبقى سيارة القتيل شاهداً يهترئ مع زمن الفيلم.

زوجة والدها تعرف بالحكاية، ثم يعرف والدها فيقرر حبسها فى فيلا يغلقها أصحابها الغائبون خلال الشتاء ويودعون المفتاح لديه، هناك فى الليالى الموحشة تطلق الحامل الوحيدة صوتها بعويل مروع تعتبره نساء القرية أصوات جن، وفى هذه الأثناء تصطنع زوجة الأب الحمل تغطية لما سيأتى، فتضع خرقاً مكورة فى بطنها، إلا أنها مع الوقت تصدق وهم حملها وتروح تنافس إبنة زوجها على الانتفاخ، ثم تنهار معترفة بهاجسها، فالزوج العجوز عاقر وليس لها أمل فى الحصول على طفل، ويتجسم هذا الواقع بعنف أقوى بعد ولادة الطفل، تحاول زوجة الأب تأميمه واحتكاره، مما يدفع (أمينة) الأم الحقيقية إلى فضح اللعبة، وتجد فى نفسها القوة الجارفة التى تجعلها تصرح بالحقيقة فى وجه القرية كلها، (شاطئ الأطفال الضائعين)

يحظى بحبكة قصصية متينة ولوحات بصرية جميلة قادمة من كاميرا ذات تقنية عالية.

أما فيلم "الطفولة المغتصبة" للمخرج حكيم نورى المنتج عام ١٩٩٤م، فينظر بشجاعة فى عين الواقع، وتمتد رؤيته لترصد الكثير من عوامل السلب فى المجتمع، ويقدم بأسلوب يجمع بين الصدق والحرارة، احتجاجاً ضد الاغتصاب، بشتى صوره، المعنوية والمادية، لذلك فإنه حقق نجاحا يليق به، سواء على مستوى المشاهدين أو النقاد.

ويتناول فيلم "على زاوا " المنتج سنة ٢٠٠٠م ظاهرة تشرد الأطفال فى مدينة اقتصادية كبيرة هى الدار البيضاء، وذلك من خلال قصة ثلاثة أطفال يجدون بوسائلهم الخاصة لدفن صديق لهم، هو على زاوا، توفى فى أحد المعارك الشارعية، لكن لهذا الدفن طابعاً فريداً، إذ سيحاولون دفنه على طريقة البحارة بكل ما يستوجب هذا، احتفال جنائزى وإلقاء فى البحر من على مركب عليهم إيجاده، فقد كان حلم صديقهم هو أن يكون بحاراً كبيراً يجوب العالم على متن باخرة، وبالتالى اضطروا إلى إخفائه عن العين حتى يتمكنوا من ذلك، وبحثوا عن سبل مختلفة وقاوموا الكثير من المثبطات، منها تحرش عصابة أطفال من الشاكلة نفسها. الحكاية حزينة ومحبوكة فى شكل قوى وتثير العاطفة والإحساس القوى بالتعاطف والرأفة، كما تتضمن الكثير من المواقف الجذابة فى مزيد من الكوميدى والتراجيدى المحكم البناء، ولقد نال الفيلم الجوائز الأولى فى عدد من المهرجانات المعروفة[٥٧].

وبالإضافة إلى الأفلام السابقة فقد عرض فى مهرجان بروكسل ٢٠٠٧م فيلما مختلفاً للأطفال كما يقول حميد حداد، ويروى من وجهة نظر الطفل فقط رغم تعدد شخصيات الفيلم وهو فيلم (صبا الفلوس).

يتحدث فيلم (صبا فلوس) عن عالم الطفولة من خلال طفل يغرس قطعة من النقود ويواظب على العناية بها وسقيها. وعندما يقول له والده بأن عليه

أن يتناول الحليب ليكبر بسرعة، تتبادر إلى ذهنه فكرة سقى قطعة النقود بالحليب لتنمو أسرع، غير أن خيبته بعدم إمكانية أن يجنى محصوله من المال تنقله إلى عالم آخر أكثر واقعية وأقل براءة، وبعد ذلك يتم إخضاعه إلى عملية طهور والاحتفال به بوصفه أوشك على الدخول إلى عالم الرجولة لينتهى الفيلم بإعلانه نهاية البراءة.

أفلام للكبار ظهر فيها الأطفال كشخصيات ثانوية:

البدايات من الناحية التاريخية لأفلام الكبار التى ظهر فيها الأطفال كشخصيات ثانوية كانت فى فيلم "ليلى " ١٩٢٧م فقد اشترك فيه طفلان سعد وبثينة والطفلة الثانية اشتركت مع عزيزة أمير فى فيلمها بنت النيل ١٩٢٩م.

ومن أشهر الأطفال، محروس البدوى الذى اشترك فى فيلم "الكوكايين" لتوجو مزراحى. ثم توالت الأعمال المليئة بالأطفال إلى أن جاء فيلم بعنوان "الساحر الصغير" لمخرجه محمود خليل رشاد وكان أول فيلم يحمل إسم طفل وهو مصطفى كما أن الفيلم نفسه يعد أول فيلم للأطفال خاصة وأنه يعتمد على الخدع البصرية، ويقوم ببطولته طفل. ومن أشهر الأفلام المكرسة للطفل "الخطيب رقم ١٣" لمخرجه محمد بيومى ١٩٣٣م حيث أن الشخصيات فيه كلها من الأطفال.

وفى فيلم "معروف البدوى" لإبراهيم لاما عام ١٩٣٥م وفيلم أحمد بدرخان "تشيد الأمل" وفيلم "عز الطلب" عام ١٩٣٧م وفيلم "إبن الذوات" وفيلم "رباب" وفى الخمسينات يأتى فيلم "أولاد الشوارع" إخراج يوسف وهبى عام ١٩٥١م حيث قدم عدداً كبيراً من الأطفال تمثيلاً وغناء، وتستمر الأفلام ليتم التركيز على الأطفال وخصوصا فى الأفلام الاجتماعية والميلودرامية مثل "ضحايا المدينة – غرام البدوية – غدر وعذاب".

أما أشهر الأطفال بعد ذلك فقد كانت نجاة الصغيرة التى اشتركت بالتمثل والغناء فى فيلم "الكل يغنى" لمخرجه عز الدين ذو الفقار ١٩٤٧م ومن الأفلام المهمة نجد فيلم "خلود" لعز الدين ذو الفقار وكذلك فيلم "المتشردة" لمحمد عبدالجواد وفيلم "الواجب" لبركات وفيلم "ذو الوجهين" لعز الدين سامح.

وتتوالى الأفلام التى يظهر بها الأطفال فيظهر أحمد فرحات فى فيلم "إسماعيل يسن فى السجن" والطفل سليمان الجندى فى فيلم أم العروسة ١٩٦٣م، وفيلم النصف الآخر، عام ١٩٦٧م. وهديل التى شاركت فى فيلم العفاريت، عام ١٩٩٠م لمخرجه حسام الدين مصطفى ، والطفلة ليزا التى ظهرت فى فيلم "كراكون فى الشارع" لمخرجه أحمد يحيى.

ونخص بالذكر أيضاً فى هذا المجال، الطفلة ضحى أمير فى فيلم حياة أو موت، وفيروز فى فيلم "دهب"[٥٨].

الفلاح والريف فى السينما العربية

بدأ الاهتمام بالفلاح فى السينما العربية مع بداية السينما الصامتة وذلك عندما قدم المخرج (محمد كريم) فيلمه الصامت (زينب)، والفيلم مأخوذ من رواية (زينب) للأديب (محمد حسين هيكل)، ولم يظهر الفلاح بصورته الواقعية، بل كانت صورته ميلودرامية مضحكة، وقصته تدور حول مشكلة فردية كان من الممكن أن تحدث فى المدينة أو فى الصحراء دون أن تتأثر القصة. وقدم (يوسف شاهين) سنة ١٩٥١م فيلمه (إبن النيل) الذى كان يتحدث بصراحة عن الإقطاع بالقرية.

وجاء بركات واستمر على نهج يوسف شاهين، ونقد قضايا القرية ومشاكل الفلاحين فى أفلام لاقت نجاحاً كبيراً عند الجمهور وكانت حجر الأساس الذى بنى عليه المخرجون الشباب آنذاك من أمثال (حسين كمال) أعمالهم الرئيسية، وكان التغيير الاجتماعى للقرية هو قضية الثورة الأولى، وساهمت أفلام (بركات) بطريقة مباشرة وغير مباشرة فى عرض المشكلة القائمة فى الريف وربما أسهمت فى حلها[٥٩].

ومن أهم أفلام (بركات) التى تعالج مشاكل الفلاحين والريف فيلم (دعاء الكروان) عام ١٩٥٩م والفيلم مأخوذ عن رواية (دعاء الكروان) للدكتور (طه حسين). يحكى فيلم (دعاء الكراون) قصة فتاة فلاحة من صعيد مصر أسمها (آمنة) اضطرتها ظروف أسرتها التى قتل عائلها ورجلها، أن تترك قريتها، هكذا تقضى التقاليد فى الصعيد، حيث الثأر وشرف الإنسان لا ينفصمان، تغادر (آمنة) وأمها وأختها القرية، ويهمن على وجوههن يبحثن عن لقمة العيش، لكن سرعان ما تقتل الأخت بعد أن تفقد شرفها. كانت الأخت تعمل خادمة عند مهندس القرية فغرر بها، فلم تترد أسرتها فى غسل عارها وقتلها. وتعاهد (آمنة) الكروان الذى كانت تسمعه دائما وتناجيه وتتحدث معه أن

تنتقم لأختها من المهندس. فتلتحق بالعمل عنده كخادمة، لكنها لا تجد فى نفسها الشجاعة لكى تقتله، فقد أحبت (آمنة) المهندس، صحيح أنها قاومته وقاومت إغراءه، لكنها لم تستطع أن تنتقم وتقتله، ويحبها المهندس هو الآخر، ولكن أسرتها تعتقد أنها فقدت شرفها هى الأخرى، وتحاول أسرتها أن تقتلها وتقتل المهندس الذى يصاب بطلق نارى، وفى النهاية يأتى الأمل حيث تتحول (آمنة) من فلاحة ساذجة إلى شابة واثقة من نفسها وتتزوج المهندس فى نهاية الفيلم.

أحداث القصة تدور فى العشرينات من القرن المنصرم، واستطاع (بركات) أن يشعرنا بالقوانين الاجتماعية والاقتصادية التى تحكم القرية المصرية فى ذلك الوقت، قانون العادات المتزمتة حيث الشرف والثأر ووضع المرأة فى خلفية الأحداث، وحيث القتل هو الحل المناسب لعلاج كل من يخرج على القانون الاجتماعى السائد، حيث يصبح للأغنياء حق اغتصاب لقمة العيش من الفقراء واغتصاب شرفهم، وحيث لا يدافع الفقراء عن أنفسهم إلا بالقتل الهمجى، مثلت دور (آمنة) سيدة الشاشة (فاتن حمامة)، ودور أختها الفنانة (زهرة العلا)، ودور المهندس (أحمد مظهر)، ودور الأم الفنانة الكبيرة (أمينة رزق).

أما بالنسبة لتجسيد واقع الظلم والطغيان والقهر الذى تعرضت له القرية المصرية والتحايل على الدين لتبرير هذا الواقع من خلال قوله تعالى (وأطيعوا الله وأطيعوا الرسول وأولى الأمر منكم) فيأتى فيلم "الزوجة الثانية"، والذى استخدم الدين فيه للتحايل لتحقيق أهداف دنيئة بخلاف ما قصدت إليه الآية الكريمة. فالطاعة لا بد أن تكون فى الأمر بالمعروف والنهى عن المنكر.

تدور أحداث الفيلم فى تلك القرية الريفية الصغيرة التى يحكمها عمدة ظالم (صلاح منصور) "العمدة عتمان"، ويعاونه بعض المحاسيب ممن يتمنون رضاءه مثل "الشيخ مبروك – حسن البارودى"، حيث يقوم العمدة

بالاستيلاء على أراضى الفلاحين بالقوة واستخدام سلطته فى نزع ملكيتها من أيديهم، بالإضافة إلى استحواذه على أرض زوجته "حفيظة – سناء جميل" التى تحاول بكل الطرق أن تنجب طفلاً من العمدة ليرث عنه كل شئ، فتستعين بـ "الداية نظيمة – نعيمة الصغير" التى تقترح عليها الوصفات البدائية المعروفة فى تلك الفترة والتى تنم عن كم الجهل الذى كان يعانى منه الشعب المصرى فى هذه المرحلة، ولكن تفشل الداية فى إيجاد وسيلة مناسبة لـ "حفيظة" فيقترح العمدة "عتمان" أنه لا مفر من الزواج من أخرى حتى تأتى له بالوريث الشرعى لعموديته وأملاكه، والتى يخاف أن تنتقل إلى أخيه "محمد نوح"، وبالفعل يقع اختيار العمدة على "فاطمة – سعاد حسنى" التى شاهدها وهى ترقص فى أحد أفراح القرية، فقام العمدة بمعاونة "الشيخ مبروك" بتطليقها من زوجها "أبو العلا – شكرى سرحان" بالقهر فى مشهد بشع ينم عن ظلم بين وافتراء، ولكن ما باليد حيلة فقد تكاتفت كل القوى ضد "أبى العلا". فما كان منه إلا أن قام هو وأسرته الصغيرة بالهرب ليلاً من القرية، ولكن انكشف سره، وتم القبض عليه، وتم إرغامه على تطليق زوجته مقابل قطعة أرض تكون ملكاً له.

أما القرية كبيئة للرعب والدجل والخرافات فقد أصبحت مع نهاية عام ٢٠٠٧م، موضوعا لفيلم شاركت فى إنتاجه ثلاث دول عربية مصر، والسعودية، والبحرين، وعنوانه "القرية المنسية"..

تدور أحداث الفيلم حول مجموعة من الشباب العربى ممن يلتقون بمجموعة من السياح الأجانب فى منطقة أثرية، وتضطرهم الظروف للمبيت فى قرية مهجورة لتطاردهم خلال الليل أشباح اختيرت لها الشخصيات الأسطورية فى العالم العربى والخليج، تحديدا منها النمنم والدجيرة والساحر الأسود.

أما أفضل ما أنتجته السينما العربية عن الفلاح والريف المصرى فيأتى فيلم الأرض ١٩٧٠م رائعة المخرج يوسف شاهين، كفيلم يحمل رؤية فنية وفكرية واضحة، يتحدث عن الفلاح والأرض وضرورة الانتماء إليها والدفاع عنها.

يحكى الفيلم عن نضال الفلاحين المصريين ضد الإقطاع فى ثلاثينيات هذا القرن، ولكنه يحمل فى الوقت نفسه مضامين وإسقاطات واقعنا الحاضر، ويتحدث عن صراعنا الحضارى ضمن رؤية سياسية واجتماعية عن الواقع المصرى والعربى.

ففى هذه القرية المصرية الصغيرة، يدور صراع بين الفلاحين، وعلى رأسهم محمد أبو سويلم (محمود المليجى)، وبين الإقطاعيين، حول مسألة الرى التى هى عصب الحياة فى كل قرية زراعية.. ومن الطبيعى أن لا يتم انتصار الإقطاعيين إلا بمساندة الدولة، عبر أجهزتها الأمنية والعسكرية، وبالتالى لا يستطيع تحالف أهالى القرية أن يصمد أمام تحالف الإقطاع والدولة، فقد نجح هذا التحالف الأخير فى إحداث انشقاق فى وسط الفلاحين، يجد معه محمد أبو سويلم نفسه وحيداً فى النهاية مع أقلية، وقد كان بوسع أهالى القرية الانتصار لولا هذا الانشقاق، والذى حدث انطلاقا من مواقع طبقية، فالشيخ حسونة (يحيى شاهين) مثلا، وهو المناضل الذى يعيش على أمجاده الوطنية السابقة، يتخلى فى اللحظة الحاسمة عن موقعه النضالى المفترض، حتى يضمن مصلحته الخاصة، وكذلك المثقف والتاجر وغيرهم ممن خافوا على مصالحهم الفردية الخاصة.

وهكذا تفشل انتفاضة الفلاحين فى النهاية، بالرغم من اللقطة الأخيرة ذات الدلالات القوية والتى تحمل الأمل كما تحمل اليأس فى نفس الوقت، ولا يمكن لمن شاهد فيلم الأرض، أن ينسى تلك اللقطة الختامية لـ "محمد أبو سويلم" وهو مكبل بالحبال والخيل تجره على الأرض وهو يحاول التشبث بجذورها.

فى مجلة الابزروفاتور الفرنسية، كتب الناقد الفرنسى "جان لوى بورمى" تعليقا عن الفيلم، قال فيه: إن الأرض" ليس حدثا بالنسبة للسينما المصرية وحدها ولكن بالنسبة للسينما الغربية أيضاً، وقال الناقد السينمائى "ماريون براون"، عندما شاهد الفيلم فى مهرجان كان: إن فيلم "الأرض" المصرى يتميز بالموهبة، وإنه يعكس قصة الأرض والذين يزرعونها، الأرض والذين يستفيدون منها، الفلاحين وأبناء المدينة والفقراء، الأغنياء الأقوياء، والضعفاء.

أما "جيراردكونستابل" ، فقال: (إن فيلم "الأرض" علامة طريق فى تاريخ السينما المصرية، وهو جدير بإعجاب العالم مثل أفلام هوليود وروما وباريس).

وفى استفتاء أجرته مجلة "فنون مصرية" عام ١٩٨٤م اختير فيلم الأرض ليتصدر قائمة أفضل عشرة أفلام فى تاريخ السينما المصرية.

الأغنية والموسيقى فى السينما العربية

(أنشودة الفؤاد) هو إسم أول فيلم سينمائى غنائى ناطق فى تاريخ السينما العربية، وهو أيضاً ثانى فيلم ناطق فى تاريخ هذه السينما، إضافة إلى أن هذا العمل يحتل الرقم ١٥ فى سجلات هذه السينما، هذا الفيلم عرض فى عام ١٩٣٧م، وشغل منذ عرض حيزاً من اهتمامات الفن السابع والحياة الغنائية والموسيقية، ولا أحد يعرف أين ذهبت نسخته الأصلية، إلى أن أعلنوا فى مهرجان الفيلم العربى بمعهد العالم العربى فى باريس أنهم توصلوا إلى هذه النسخة وأنهم بصدد ترميمها،غير أن الأمر اقتصر بعدئذ على الاعتراف باكتشاف بضعة فصول من هذا العمل السينمائى الذى لم يكتمل العثور عليه كاملاً[٦٠].

وكما يقول الناقد سمير فريد فإن السينما المصرية نطقت لكى تغنى ولولا الغناء لظلت صامتة حتى الآن .. فنصف الأفلام المصرية المنتجة حتى الآن هى فى الواقع أفلام غنائية، ولا يخلو النصف الآخر من الأغانى بل إنه لا يكاد يوجد فيلم مصرى يخلو من أغنية أو رقصة، حتى نهاية الخمسينات وبداية الستينات، والناس فى كل الدنيا تحب الغناء، ولكن يبدو أن حب الغناء عند العرب له طابع خاص وأبعاد تاريخية ونفسية عميقة، فأشهر كتب التراث العربى القديم، وربما أكثرها رواجاً حتى اليوم هو كتاب الأغانى لأبى الفرج الأصفهانى، وما زالت الأغنية العربية السائدة ولا تزال هى الأغنية الفردية والتى يعبر فيها المغنى عن مشاعره، وذلك على الرغم من وجود مسرح غنائى منذ أكثر من نصف قرن.

ولأن السينما المصرية ولدت ضعيفة البنية وتعانى من هزال الفكر وشحوب الوجدان، فقد جاءت محاولاتها لبناء سينما استعراضية تشكو من

ذات الأعراض التى يعانى منها الفيلم الروائى الذى قدمته فى البداية، لقد فهم أصحاب الاتجاهات السينمائية التقليدية معنى الفيلم الاستعراضى ووظيفته بطريقة خاطئة تماماً، حيث أن الفيلم الموسيقى المصرى هو فى الحقيقة فيلم غنائى. وليس فيلماً موسيقياً أو استعراضيا، فهو فيلم درامى عادى (كوميديا أو تراجيديا) تتخلله عدة أغان تعبر عن لحظات معينة، وفى أغلب الأفلام تقطع الأغانى تدفق الأحداث، وتوقف النمو الدرامى لها، للتواصل بعدها ! ولكن الجمهور العربى لا ينزعج من ذلك أبداً، لأنه يدخل الفيلم لكى يستمع إلى المغنى أو المغنية.

ورغم تخلف مفهوم الفيلم الاستعراضى فى السينما المصرية إلا أن هذه الأفلام وبالذات فى مرحلة الأربعينات والخمسينات قد لاقت رواجاً جماهيرياً كبيراً وحققت أرباحاً خيالية لذلك نرى أنه حتى فى الأفلام الأخرى غير الغنائية، ومن أجل استمالة الجمهور يتحين المخرج أية فرصة (حفل زفاف مثلاً أو عيد ميلاد) لكى يقدم أغنية لمغن معروف أو غير معروف، وفى أغلب الأفلام غنائية أو غير غنائية تصاحب الأغنية راقصة ترقص بمفردها عادة وأحياناً مع مجموعة من الراقصات.

وبالرغم من أن عشرات الأفلام الغنائية الأجنبية والتى غنى فيها فرانك سيتاترا وفريد استر وجين كيلى وكورسيبى وغيرهم قد نجحوا فى تقديم الأغنية السينمائية بشكل متطور، إلا أن السينما المصرية لم تستطع أن تطور أغنيته السينمائية فيما عدا النادر منها.

ومن المعروف للغالبية من الجمهور بأن أشهر نجوم الغناء فى مصر ساهموا فى تقديم الفيلم الغنائى وهم: محمد عبدالوهاب، أم كلثوم، ليلى مراد، فريد الأطرش، أسمهان، محمد فوزى، نور الهدى فى الثلاثينات والأربعينات

وشادية، صباح، هدى سلطان، عبدالحليم حافظ، نجاة، فايزة أحمد فى الخمسينات والستينات.

وأنجح الأفلام الغنائية لنجوم الغناء، هى أفلام ليلى مراد، محمد فوزى، فريد الأطرش، عبدالحليم حافظ، ولا يمكن أن ننسى الإشارة إلى محاولات فريد الأطرش ومحمد فوزى، فى بعض أفلامهما لتطوير الفيلم الغنائى المصرى وذلك بتقديمهما استعراضات وأوبريتات غنائية راقصة، مما جعلهما يقتربان من الفيلم الموسيقى.

فالأغنية فى السينما العربية هى أحد أشكال العرض الموسيقى، وهذه الأغنية إما أن تكون مصاحبة لأحداث الفيلم أو تكون مضمنة فى سياق الفيلم. وهناك بالإضافة إلى ذلك الاستعراض الغنائى الراقص فى الخلفية مع حضور المغنى فى الواجهة "الأغانى المصورة" أو السهرات الحية، بالإضافة إلى الشكل الذى ظهر أخيرا وهو الفيديو كليب.

وبالنسبة لابتكار الموسيقى الفيلمية فقد جاءت نقلة نوعية هامة كان لها الفضل أيضاً فى شيوع فن السينما فى بداياته الأولى، حيث كانت الأفلام مجرد صور متحركة بلا صوت (Pictures & Movies)، ثم ساهمت الموسيقى الفيلمية فى تفسير الأداء الفنى للمثلين وتهيئة المشاهد لاتخاذ مواقف وجدانية تجاه المشاهد المعروضة، لكن الأوبرا السينمائية، مع بداية السينما الناطقة، وسعت لذة تلقى الموسيقى لتشمل السمع والبصر والوجدان فى فيلم يرتكز على حكاية مركزية تمسك بخيوطها وحدة الموضوع، أما الجيل الرابع من عرض الموسيقى فكانت الأغنية التصويرية وجاءت كثورة على الأوبرا السينمائية منتصرة للتفرد، على حساب الانتماء لفيلم أو الامتثال لخدمة أحداثه وتطور شخوصه مؤسسا بذلك لثقافة جديدة فى العرض السمعى منتصرة للتفرد، وأخيراً، الفيديو كليب، آخر الأشكال الإعلامية فى عرض النصوص الموسيقية على الجمهور، جاء ليستلهم جيداً كشوفات علم

النفس وإنجازات فنون التسويق وحدد هدفه فى الضغط إعلاميا لترويج المنتج الموسيقى الجديد فى السوق الفنية.

وإذا كان الفيديو كليب يختلف عن الموسيقى الإذاعية المسموعة ، فهو يختلف أيضاً عن الموسيقى الفيلمية اختلافاً يمكن إجماله فى خاصيتين تميز كل واحد منها عن الآخر. فبينما تنضبط الموسيقى الفيلمية لسياق حكائى يجمع تفاصيل الفيلم فى بوتقة واحدة عبر لقطات تتراوح بين الطول والقصر حسب مضمون الفيلم، ينزع الفيديو كليب بشكل ثابت نحو الاستقلال عن أية سياقات خارجية تربطه بأغلبية أخرى عبر تدفق الصور نظراً للتشغيل الثابت للقطات القصيرة، وإذا كانت وظيفة الموسيقى الفيلمية هى تجميع التفاصيل لتكوين الكل النظامى والمعنى الإجمالى، فإن وظيفة الفيديو كليب هى تشظية هذا النظام وهذا المعنى عن طريق تدفق الصور والأفكار والقيم والإثارة .

كما يختلف الفيديو كليب عن الأوبرا السينمائية فى الطول: فى طول مدة عرض الفيلم، وفى طول اللقطات.. فالفيديو كليب أقرب إلى ثقافة العصر، التى تميز أغلب الانتاجات الرمزية فى العصر الحديث من قصة قصيرة وفيلم قصير ووصلات الإشهار وتصاميم الأزياء القصيرة. كما يختلف الفيديو كليب عن الموسيقى التصويرية، حيث صارت الكاميرات مع الفيديو كليب أكثر عدداً وصارت معها اللقطات أغزر.. كما طرأ تغيير فى توزيع المهام والفضاءات إذ أصبحت خلفية الصورة، وهى أهم ما فى الفيديو كليب ومرتكزة الربحى الأول، خاصة بالإشهار والإعلانات بعدما كانت الموسيقى التصويرية فى المرحلة السابقة خاصة باستعراضات الراقصين والراقصات. بينما عوض المغنى استعراضات هؤلاء الراقصين حيث أصبح المطرب مغنيا وراقصا فى الغالب الأعم.

كان أول ظهور لأغانى الفيديو كليب مع نهاية السبعينيات من القرن الماضى، وكانت بذلك تتويجاً لتطور ملحوظ عرفه المسار الموسيقى فى العالم

من الموسيقى المسموعة فى الإذاعات والحفلات إلى الموسيقى "المصاحبة للفيلم للتأثير" على المشاهد، إلى الأوبرا السينمائية حيث القطع الغنائية تؤطرها قصة وسيناريو وحوار الفيلم، إلى الأغنية التصويرية المستقلة عن الفيلم السينمائى، ثم أخيراً إلى الفيديو كليب الذى يعتبر احتياطياً كبيراً لتغطية الثغرات فى الأداء الغنائى للمطرب أو الضعف الموسيقى فى التلحين والتوزيع أو هشاشة الكلمات فى النص الشعرى أو الزجلى.

وكلمة (Clip) تعنى لقطات غير متصل بعضها ببعض، معتمدة فى تجميعها فى كل واحد على المونتاج، وهذه إحدى أهم خاصيات الفيديو كليب: "التقطيع" فى اللقطات التصويرية مقابل "الاسترسال" فى الفيلم السينمائى. والفيديو كليب، فى ظل هذه الخاصية ، يتفرغ فى عروضه إلى ثلاثة أشكال فيكون: إما "رقصا استعراضيا" يؤثث "خليفة المشهد" وراء المغنى الذى يقف فى الواجهة، وهذا أبسط أشكال الفيديو كليب وأكثرها شيوعاً لأنه يصور أبسط الأغانى وأكثرها شيوعاً الأغنية التجارية.

وإما " مشهداً تمثيليا" يجسد موضوع الأغنية ويتحكم فى خيوطه الكبرى سيناريو ينظم الأحداث وتطوراتها، وهذا الصنف من الفيديو كليب يخص نوعاً محدداً من الأغانى، الأغنية المتميزة "شعرياً" فوجود أغنية تحمل "رسالة إنسانية" يتطلب شكلاً من الفيديو كليب يجسدها فى مشهد تمثيلى يقرب القيم الواردة فى الرسالة الغنائية إلى جمهور المشاهدين عبر قصة هى أقرب إلى الفيلم القصير جداً.

وإما سلسلة من اللقطات الفنية "التجريدية" بحيث تشكل "إضافة جمالية للأغنية المنجزة"، وهذا الصنف من الفيديو كليب يماشى أكثر موسيقى الهارد روك أند رول والموسيقى التجريدية فى أغانى دجيمى هندريكس وأغانى مجموعة البينك فلويد. وعليه، فالفيديو كليب سلاح ذو حدين ، فهو قد يغنى

الأغنية إغناءَ إن أحسن فهم وظيفته وأتقن تشغيله كما يمكنه بنفس الدرجة أن يفسدها إفساداً إن ترك فى أيدى العابثين.

ومن حيث علاقة الفيديو كليب بواقع المجتمع العربى يمكن القول بأن الفيديو كليب نقل من الثقافة الغربية إلى الثقافة العربية "بحذافيره" دون أن يعرف "تأصيلاً" فى الذاكرة الغنائية أو "تكييفا" مع الواقع العربى كما حدث مع أغلب الفنون التى نشأت فى الغرب ونقلت إلينا. الفيديو كليب "فرض فرضا" على المشاهد العربى ليظل محافظاً على أصوله الغربية مغيراً فقط لغة تواصله ليصبح فيديو كليباً غربيا بلغة عربية.

الشائع فى الرأى أن الفيديو كليب العربى الراهن يعكس واقع الطبقات الاجتماعية العليا، تماماً كما فعلت السينما العربية فى بداياتها قبل أن تتدرج فى نزولها نحو واقع وهموم الإنسان البسيط، فكل شئ متوفر: السيارات الفاخرة ودخول المطاعم الباذخة مع الفتاة الساحرة ثم الاستجمام فى المنتجعات الخاصة بالخواص من الناس، لكن الحقيقة أن الفيديو كليب، مثل السينما العربية فى بداياتها مرة أخرى ، لم يعكس فى يوم من الأيام واقع الطبقات الاجتماعية لا العليا ولا الوسطى ولا الدنيا، هناك دور إنتاج فى بلدان عربية محافظة تكترى راقصات من بلدان عربية أخرى ليؤدين رقصات لا تجرؤ على أدائها بنات بلدانهم "المحافظة"، كما ثمة دور إنتاج فى دول عربية أخرى عريقة فى الفن ولا تعتبر ضمن لائحة "المحافظين" تكترى بدورها "أجنبيات" من أوروبا الشرقية أو من غيرها ليؤدين أدوارا أكثر حميمية مع مطرب الشريط موضوع الفيديو كليب، وهو ما لا تستطيع القيام به بنات البلد، فما دام أبناء وبنات البلد غير قادرين على أداء أدوار فنية فى شريط فنى، فهل يمكن اعتبار الشريط انعكاسا لواقع هؤلاء؟.

الفيديو كليب العربى، فى طبعته الحالية، سليل ثقافة "الأمركة" ورسالته تغريبية من الجيل الثانى وأهم أدواته فى تحقيق أغراضه التغريبية هو

"التكرار"، التكرار لتعويد المشاهد على المضامين والقيم المتدفقة من الفيديو كليب، والتكرار لترسيخ القيم الأمريكية، والتكرار لجعل المضامين المعروضة ذوقاً عاماً.

"الأمركة" فى سياق النظام الدولى الجديد، مشروع ثقافى رديف "للعولمة"، سبيله الهيمنة على العالم سياسياً واقتصاديا وثقافياً. و "الأمركة" تشكل تجاوزا "للتغريب" الذى كان فى القرنين الماضيين مشروعاً ثقافياً رديفاً "للاستعمار الأوروبى التقليدى"، و "الأمركة" مشروع أمريكى يهدف إلى تطويع السياسة الدولية والاقتصاد العالمى، والثقافة والفن الإنسانيين عبر امتلاكها للرأسمال: الرأسمال الاقتصادى والإعلامى[٦١].

الكوميديا فى السينما العربية

فرض الفيلم الكوميدى نفسه على ساحة السينما العربية منذ ظهورها، وقد يأتى منفرداً أو مندمجا فى أنواع أخرى من الأفلام كما أشرنا سابقا، لكنه فى كل الأحوال يحقق نجاحا كبيراً وقبولاً أكبر من جانب الجمهور، وذلك لقدرة هذه الأفلام على تقديم الشخصية المضحكة فى جوهرها الإنسانى بقدرتها الفذة على انتزاع الضحك من قلوبنا، وعلى منحنا الشعور بالسعادة وبجمال الحياة التى نعيشها، وإنقاذنا من براثن الحزن، وتبديد إحساسنا بالمرارة والشقاء.

والكوميديا فى أبسط تعريفاتها كما يقول الناقد السورى محمد منصور[٦٢] فى كتابه الكوميديا فى السينما العربية هى تمثيلية هزلية تثير الضحك.

وبارتباط الضحك بما هو إنسانى نجد أن الكوميديا عندما تقترب من عيوب البشر، وتعنى بحماقاتهم وانحرافاتهم الاجتماعية،تفعل ذلك بحب، وبحنان إنسانى، يجعل المضحك مائلاً للإحساس بإنسانية هؤلاء البشر، فبينما تبحث التراجيديا فى سعى الإنسان نحو الكمال، تبحث الكوميديا عن النقص، على الرغم من ذهابها غالباً إلى النهايات السعيدة، وتبدو النهاية السعيدة فى العمل الكوميدى، ضرورة فنية لتحقيق أهدافها القائمة على التوعية والترفيه. فمن دون نهاية سعيدة لا يتعمق تأثير الانعتاق الذى تحدث عنه فرويد، والذى يحدثه التطهير الكوميدى، القائم على الضحك، الذى يحقق الكشف والتعرية، والقدرة على الانتقال بين اليأس والإيمان.

لكن من ناحية أخرى نلاحظ جنوح الكوميديا الدائم للخروج عن المألوف وارتباطها بالفحش والمجون والتحرر من المحاذير والتقاليد أياً كانت

اجتماعية أو أخلاقية، وأيضا صعوبة الكتابة الفكاهية بالمقارنة بالفنون الأدبية الأخرى، وصعوبة الكوميديا وأدائها بصفة عامة[٦٣].

ويقسم العلماء، السخرية والفكاهة إلى أنواع رئيسية عديدة على سبيل المثال نجد: الفكاهة الشعبية التى تعتمد على البساطة والسذاجة والجراءة والصراحة واللغة الجارحة الواضحة والمفهومة، فى مقابل الفكاهة أو السخرية المهذبة؛ حيث تبنى على الذكاء والفطنة والعلم والثقافة مع جنوح التورية والغموض، والفكاهة البسيطة التى يدركها العامى والمثقف للوهلة الأولى؛ إذ تتسم بالسطحية والمباشرة، يقابلها فكاهة مركبة لا يستشف معناها أو مغزاها إلا بعد أناة وتريث وإعمال الفكر والذهن.

وقد تكون الفكاهة طبيعية تتفجر كما يتفجر النبع من الأرض حياً متدفقاً، وتنشأ فى الفرد والظروف المحيطة به وفى كلامه وكل ما يصدر عنه، الفكاهة مصطنعة متكلفة تصطنعها فئة خاصة لديها استعداد فى اللغة أو الشكل أو الحركة مع الاستعانة بما يستثير الضحك من ملابس وأصباغ وحركات شاذة.

كما أن هناك الفكاهة البدائية الخشنة التى ترتع فى العاهات الخلقية والخُلقية، والتجريح الشخصى ولا تتقيد بالمعايير الأخلاقية، والفكاهة الحضارية، التى نجد العاهة فيها تؤلم، لا تضحك، والمعايير الاجتماعية لها اعتبارها، كما تتسم بالرقى الفكرى والثقافى.

تدور التقسيمات السابقة حول نوعين من الفكاهة، أحدهما فنية والأخرى لا تنتمى للفن بصلة، تحتاج الأولى إلى فكر وثقافة وحضارة ورقى، بينما لا تحتاج الثانية إلى شئ من ذلك بالضرورة إلا أن هناك عاملاً مهماً يؤثر فى مسيرة الضحك والإضحاك.

يبقى أن نتذكر ارتباط ما نطلق عليه فاحشة أو مجوناً بالذوق العام والبيئة، فالألفاظ الخارجية والبذيئة فى مكان أو زمان ما قد تكون من الأمور المألوفة فى مكان أو زمان آخر؛ مما يعظم من شأن ما يقوم به الكوميديانات الجدد، من تسريب وتمرير للعديد من المصطلحات والألفاظ الشاذة إن لم نقل البذيئة، من تلك البديهيات العلمية يمكننا أن نستوعب ما يقوم به ممثلوا الكوميديا، فليس محمد هنيدى أول من قلد امرأة بحثاً عن وسيلة إضحاك مضمونة، فكل زملائه وكل من سبقوه فعلوا ذلك كإسماعيل يسين، وسمير غانم، ومحمد عوض، وجورج سيدهم .. الخ. وليس محمد سعد أول من بحث عن شذوذ الشذوذ فى الحركات والنطق والأفعال من أجل الإضحاك، فكل ممثلى الكوميديا يفعلون ذلك

إذا تذكرنا أن الفكاهة تنجح دائماً بالخروج عن المألوف عرفنا السر الذى يجذب الجماهير العريضة من الشباب إلى هذه الأفلام، إننا عندما نسمع نكته بذيئة فإننا نضحك، وإن فرضت الظروف الاجتماعية علينا أن نتمالك أنفسنا ولا نظهر الضحك فلا يعنى ذلك بأى حال من الأحوال أن النكتة غير مضحكة .. إنها مضحكة وأكثر إضحاكاً من النكت المهذبة .. هذا إن وجدت نكته مهذبة مضحكة من الأصل فعلينا ألا نتهم الشباب عندما يقبل على هذه الأفلام ويشجعها؛ فالسينما هى أده ترفيه فى الأصل، والإضحاك من أعلى صور الارتياح والرضا النفسى الذى ينشده الإنسان .

صور الكوميديا فى السينما العربية:

ظهرت صور الكوميديا من وجهة نظر الباحث محمد منصور بأشكال متنوعة، لم تبتعد كثيراً عما هو معروف فى السينما العالمية، وربما يأتى الاعتماد على مفارقة (الشبيه)، فى المقدمة، حيث تقوم الحبكة الكوميدية على وجود شخصين متشابهين فى الملامح، مختلفين فى الجوهر أو البنية

خاصة عندما تتحقق إمكانية تبادل الأدوار بينهما، حيث يكشف كل منهما عيوب الآخر، الفقير مكان الغنى، الخادم محل السيد، ثم تأتى صورة (التنكر بالجنس الآخر) كما أشرنا سابقاَ، حيث يظهر رجال فى أزياء نساء، أو نساء فى أزياء رجال، مما يسمح بإثارة التناقضات من خلال دخول أحدهما فى منطقة الآخر، مع الاحتفاظ غالباً بالاعتماد على (الكاراكتر)، من خلال الاعتماد على بعض الصفات، البدانة، الدمامة، نفور بعض التفاصيل فى الملامح، أو سمات الشخصية من طراز الغباء أو التغابى، الجهل أو السذاجة، أو شخصية (الشرير الظريف) و(الطفل المعجزة) و(النماذج النسوية) التى تعتمد على مفارقات العلاقة مع (الحماة)، أى علاقة الرجل بوالدة زوجته، أو المرأة بوالدة زوجها، والمكايدات التى تنشأ بينهم.

ومن صور الكوميديا، الاعتماد على تواضع الصفات الجمالية لدى المرأة، وتضخيم التناقضات الشكلية فى الجسد الأنثوى أو حضور (المونولوجست) الذى يمتلك خفة الظل، سرعة البديهة، والبراعة فى فن إلقاء النكتة اللفظية، دون أن ننكر حضور الثنائيات أو الثلاثيات، التى تتكئ فى غالب أعمالها على التناقضات والمقالب والمغامرات.

نشأة وتقدم الفيلم الكوميدى:

كان أول فيلم كوميدى فى تاريخ السينما كما يقول الدكتور وليد سيف فى كتابه سحر الكوميديا فى الفيلم المصرى[٦٤] هو (مشاكسة البستانى) وينسب إلى لويس لومير فى فرنسا. وفى أمريكا فإن أول فيلم كوميدى هو "ألفريد يعطس" عام ١٨٩٥م، أما أول فيلم كوميدى مصرى فهو "مدام لوريتا" عام ١٩١٩م وهو من إخراج ليونا ولارينشى كما تقول بعض المصادر، أما الغالب فإن تاريخ الكوميديا فى السينما العربية كما يقول محمد منصور يبدأ

حين قدم المسرحى المصرى أمين عطا فيلمه ١٩٢٨م "البحر بيضحك ليه". وظهر فى لبنان الفيلم الفكاهى "مغامرات إلياس ومبروك" عام ١٩٢٩م.

ثم تتوالى الأفلام الكوميدية فى تاريخ السينما المصرية، وقد أوردها الدكتور وليد سيف فى كتابه طبقا لأبرز الممثلين فى عالم الكوميديا وكان من الطبيعى أن تكون البداية بالفنان نجيب الريحانى.

يقول المؤلف إن أول أعمال نجيب الريحانى لم ينجز فعليا وكان فيلما صامتا من إخراج "جاك شوتز" ١٩٢٩م، أما الفيلم الثانى فقد كان صامتا، وأنجز فعلا وهو "صاحب السعادة كشكش بيه" عام ١٩٣١م من إخراج ستيفان روستى، ومثل باقى الممثلين المسرحيين لم يكن نجيب الريحانى مقدراً لفن السينما أو مقتنعا به لولا إلحاح المشجعين وأحيانا الحاجة المالية.

الفيلم الثالث هو "ياقوت" إخراج الفرنسى أميل روزبيه ١٩٣٤م ونسخته موجودة، أقبل عليه الريحانى بدافع مادى، وهناك أفلام أخرى مثل "بسلامته عاوز يتجوز"، وهو مثل الأفلام السابقة التى لها مشكلة البدايات وعدم فهم السينما، والنظر إليها بمفهوم مسرحى.

أما أهم الأفلام بالنسبة إلى الريحانى فهو "سلامة فى خير" إخراج نيازى مصطفى وكذلك "سى عمر" إنتاج ١٩٤١م ، هناك أيضاً فيلم "لعبة الست" وفيلم "أحمر شفايف" وهما من إخراج ولى الدين سامح ثم بعد ذلك الفيلم المهم "غزل البنات" وهو من إخراج "أنور وجدى" ولقد نجح الفيلم كثيراً بعكس الفيلم السابق "أبو حلموس" إخراج إبراهيم حلمى.

أما الشخصية الثانية التى تلى نجيب الريحانى، إسماعيل يسين وهو ممثل فريد من نوعه فى مجال الكوميديا، فهو الأشهر والأنجح، اقترنت أفلام كثيرة بإسمه، ورغم أن عدد مشاركاته كثيرة "أكثر من ٣٠٠ فيلم إلا أنه ما زال يحقق النجاح بعروض أفلامه.

إن أفلام إسماعيل ياسين قد تبدو ضعيفة فنيا، وهو أقرب إلى المهرج ولكن الجمهور رغم ذلك يقبل على أفلامه، وهو يراها من منطلق الطفولة الساكنة فيه والتى تحضر دائماً فى كل فرد.

بدأ إسماعيل يسن بفيلم إسمه "خلف الحبايب" ١٩٣٩م للمخرج فؤاد الجزايرلى، وكانت تجربته الثانية بفيلم "مصنع الزوجات" عام ١٩٤١م وهو من إخراج نيازى مصطفى، ثم يتصاعد حضور إسماعيل ياسين تدريجيا من فيلم إلى آخر، حتى يصل إلى ١٩ فيلما عام ١٩٤٩م، وكل ذلك بسبب الجاذبية وقدرته على التعامل مع آلة التصوير رغم أن الأدوار كانت هامشية أو ثانوية.

ومنها فيلم "إبن الذوات" إخراج حسن الصيفى، وفيلم "المليونير" ١٩٥٠م إخراج حلمى رفله، وكذلك فيلم "الآنسة حنفى" لفطين عبدالوهاب، ثم جاءت بعد ذلك سلسلة أفلام إسماعيل ياسين ومنها إسماعيل ياسين فى دمشق وغير ذلك من العناوين.

وتتوالى الأفلام الكوميدية فى تاريخ السينما العربية ومنها: فيلم "الأستاذة فاطمة" إنتاج عام ١٩٥٠م بطولة فاتن حمامة. وفيلم "فيروز هانم" ١٩٥١م. وفيلم "عروسة المولد" عام ١٩٥٥م للمخرج عباس كامل.

ثم أفلام "الزوجة ١٣" و"مراتى مدير عام"، و"عفريت مراتى"، و"كرامة زوجتى" و"عائلة زيزى"، و"إشاعة حب"، و"اعترافات زوج" و"٧ أيام فى الجنة" و"البيجامة الحمراء" و"أجازة بالعافية" و"رضا بوند" و"المراية" و"غراميات عفيفى" و"الأفاكاتو" و"عيون لا تنام" و"السادة الرجال"، و"سمك لبن تمرهندى".

وفى العقود الثلاثة الأخيرة سيطر الفيلم الكوميدى على نوعية الإنتاج حتى صار هو الأصل، ومع التطورات الأخيرة فى السينما صعد عدد من النجوم مثل محمد هنيدى وعلاء ولى الدين ومحمد سعد وأحمد آدم، ومن هذه

الأفلام فيلم "إسكندرية ليه"، وفيلم "إسماعيلية رايح جاى" وفيلم "صعيدى فى الجامعة الأمريكية" وفيلم "همام فى امستردام" و"بلية ودماغة العالية" و"جاءنا البيان التالى" و"صاحب صاحبه" و"اللمبى" و"هو فيه أية" و"محامى خلع".

ومن أفلام الكوميديا توجد أفلام ارتبطت بهموم الإنسان العربى، وسوء الأحوال الاقتصادية ومؤشرات فشل المشاريع التنموية وأهمها فيلم "معلش إحنا بنتبهدل" للفنان المصرى أحمد آدم.

يبدو هذا الفيلم كما يقول الناقد عبدالرحمن الرحيم[٦٥] فى جريدة الفن الأردنية بتاريخ ٢٠٠٥/٩/١٧م بمثابة "الشهادة الفنية" على الواقع السياسى العربى، هذه الشهادة وإن بدت فى ظاهرها سوداوية معبرة عما يمكن أن نسميه بالكوميديا السوداء على قاعدة "شر البلية ما يضحك" إلا أنها تحمل دلالات مهمة، على أن الفنان العربى قادر على الارتقاء إلى مستوى المسؤولية التاريخية، وتأدية دور كبير يحمل دلالة نضوج عميق فى التعبير عن الناس وعن موقفهم الحقيقى الرافض لمشروع الهيمنة الأمريكية من جهة، وعلى قدرتهم من جهة أخرى على بناء إدراك صحيح لما يدور حولهم من أحداث، والتغلب على محاولات تزوير الواقع وتشويه الصورة الحقيقة له من خلال آلة الإعلام الأمريكى.

قصة الفيلم تدور حول أحداث سبتمبر واحتلال العراق، من خلال قصة مواطن مصرى بسيط إسمه القرموطى (وهى نفس الشخصية التى قدمها أحمد آدم فى سر الأرض)، يملك مقهاً شعبياً مردوده المالى محدود، ولدى القرموطى هوس بالقضايا والأحداث السياسية، إلى درجة تجعله يدعى وجود صلات وعلاقات بينه وبين حكام ورؤساء الدول، بينما إبنه الوحيد "وحيد" يعيش حالة نفسية حرجة جراء البطالة وعدم القدرة على بدء خطواته العملية وتحقيق متطلبات الزواج والعمل، ولعل هذه أولى الرسائل التى يطلقها الفيلم، أى الإشارة إلى حالة انفصام الإنسان العربى وحيرته بين همومه الاقتصادية

ومعاناته اليومية وبين الأحداث السياسية الخطيرة التى تضرب المنطقة والمجتمعات وتزيد من حالة السوء والضيق التى يشعر بها الناس، يحاول الأب "توفير تأشيرة سفر" لابنه للذهاب لأميركا، لكنه يفشل، وبدلاً من ذلك تتوافر فرصة لذهاب ابنه فى تجارة إلى العراق لبيع المانجو المصرية فى السوق العراقية، عند ذلك تبدأ المفارقات والرسائل السياسية تتدفق من الفيلم، ويغادر "القرموطى" إلى العراق للبحث عن إبنه بعد انقطاع أخباره واعتقاله من قبل نظام صدام بسبب انتقاده للأخير فى مكان عام.

ويصل القرموطى إلى بغداد لحظة وقوع الحرب، وتقوده الأقدار إلى مخبأ صدام السرى، وهنا يفتح المؤلف (يوسف معاطى) حوارا ساخرا بين القرموطى وصدام حسين، يستبطن فى دلالته محاولة لخلق مواجهة وحوار بين المواطن العربى البسيط (وفى سياق مواز لذلك بين المشاهدين) وبين صدام حسين. فى هذا الحوار هناك إشارة هزلية خطيرة إلى توريط النظام العراقى للإنسان العربى فى مواجهات خاسرة محسومة سلفاً، دون تمكين هذا الإنسان من شروط المواجهة ومتطلباتها، ودون تمكين الإنسان العربى من نيل كرامته التى تدفعه إلى مواجهة العدوان.

فى المقابل، يخلق الفيلم حوارا آخر بين المواطن العربى وبوش، يتمثل فى إلقاء القبض على القرموطى فى مخبأ صدام، وإرساله إلى الولايات المتحدة بصفته إرهابياً خطيرا !، وهناك يقوم (العم سام بفبركة قصص أسلحة الدمار الشامل والإرهاب ونسبتها إلى القرموطى من خلال أفلام مزورة، للتحايل على الرأى العام الأمريكى والعالمى).

وهذه المشاهد تتضمن إشارات خطيرة إلى أن مشروع الحرب على الإرهاب هو فقط غطاء إيديولوجى لمشروع الهيمنة وللمصالح الأميركية فى المنطقة العربية.

ومن الرسائل التى يمكن التقاطها من هذه المشاهد – كما يقول الناقد عبدالرحمن الرحيم، أن الإنسان العربى البسيط الذى يبحث عن شروط حياته الأساسية مرشح فى ظروف معينة أن يصبح إرهابيا أو مشروع إرهابى، حتى ولو كانت قضيته إرسال المانجو من مصر إلى العراق لتأمين حياته ! وتتعانق هذه المفارقة الذكية فى الفيلم مع الحالة النفسية العامة التى بات يشعر بها الإنسان العربى فى كل مكان بأنه مهدد فى أمنه وسلامته الشخصية، وأن الظروف السياسية تفرض نفسها على تفاصيل حياة الناس اليومية، هناك العديد من الرسائل والإشارات الأخرى فى الفيلم، منها حالة التعاطف من قبل المجتمع المصرى العربى مع القرموطى بعد رجوعه هاربا من العراق، إذ يصور لنا الفيلم كيف يتحول هذا الإنسان البسيط إلى بطل قومى لمجرد استشعار الرأى العام فيه حالة العداء للولايات المتحدة.

تكمن ميزة الفيلم وحيويته فى ملامسته واشتباكه مع هموم المشاهدين وهواجسهم وخيبتهم النفسية منذ احتلال بغداد، وفى الوقت الذى ينتزع فيه الفيلم الضحكة من الناس، فإنها فى لحظات كثيرة تكون مصحوبة بدموع المرارة والحزن من مرارة الكوميديا السوداء الواقعية العربية التى يعكس الفيلم شيئاً من مشهدها العام.

وعلى النقيض من ذلك يأتى الفيلم الأمريكى الكوميدى "البحث عن الكوميديا فى العالم الإسلامى" بطولة وإخراج البرت بروكس وتمثيل مشيتال بشيث وجوى كارول لينش وجون تينى. يأتى هذا الفيلم للترويج لعولمة الكوميديا كما يحدث بالنسبة لعولمة التجارة والاقتصاد والإعلام.

يروى فيلم "البحث عن الكوميديا فى العالم الإسلامى" ما يحدث مع الممثل الكوميدى البرت بروكس عندما تكلفه الحكومة[٦٦] الأمريكية بمهمة فى الهند والباكستان ليبحث عما يضحك حوالى ٣٠٠ مليون مسلم .

تقرر حكومة الولايات المتحدة الأمريكية فى الفيلم أن تمول مشروعا لدراسة الكوميديا عند المسلمين، يظهر أن الهدف برئ وأن الأمريكيين قرروا تجربة طرق ووسائل جديدة لفهم العالم الإسلامى وفهم ثقافته، يقع الاختيار على الكوميدى البرت بروكس الذى تم تكليفه من قبل لجنة مختصة بالخارجية الأمريكية لهذا الهدف، تطلب اللجنة، برئاسة سيناتور سابق (فريد دالتون طومسون)، من بروكس بأن يغتنم الفرصة ويسدى خدمة لبلده أى أن يسافر إلى الهند وباكستان ليستكشف ماذا يضحك المسلمين، ومع أن بروكس لن يتقاضى أموالاً على عمله لكن رئيس اللجنة يعده بأن يحصل على ميدالية الحرية الجميلة ذات الشريط الملون التى سال لها لعاب بروكس.

يصل بروكس إلى الهند بصحبة إثنين من موظفى الخارجية (جون كارول لينش وجون تينى) وهناك يوظف سكرتيرة متحمسة له شيتال شيث (مايا) لمساعدته فى تدوين الملاحظات وفهم العادات والتقاليد وساهمت فى انتشاله من مواقف محرجة فى العديد من المرات وفى جميع الحالات كانت تقوم بتشجيعه بسلبيتها إن صح التعبير.

فالذهاب إلى الهند حيث يوجد ١٥٠ مليون مسلم وهم أقلية أشعرت بروكس أنه أهين لأنه عومل على أنه كوميدى من الدرجة الثانية، فالجلوس على مكتب صغير يحاول تقمص شخصية مواطن هندى ويلبس الملابس التقليدية وحذاء علاء الدين ويمضى برفقة سكرتيرته فى شوارع نيودلهى يسأل النساء والرجال عما يضحكهم.

تم بناء الفيلم على أداء بروكس حيث حاول طوال الفيلم أن يجعل المسلمين يضحكون من خلال مشهد شيق تمثيلى، يفجر سلسلة من النكات غير اللائقة.

وبعد الوصول إلى مكان المهمة يفقد الفيلم صفته الكوميدية رغم أنه تخلله من وقت لآخر بعض القفشات والعروض التى استعارها بروكس من أيام عروض السبعينات

يطرح الفيلم سؤالاً كبيراً هو: هل الكوميديا عالمية؟ فهل يضحك المسلمون فى باكستان والهند على نفس الأشياء التى يضحك عليها النيويوركيون مثلاً؟ ولكنها الطريقة الأمريكية دائماً عندما يعتقدون أنهم مركز العالم وعلى العالم أن يفهم ويتقمص الثقافة الأمريكية وبالتالى يضحك لما يضحك له الأمريكيون ويبكى لما يبكيهم، لم يدر بخلد كاتب النص والمخرج أن النكتة والفكاهة والكوميديا بصورة عامة هى حالة ثقافية يجب الإعداد لها ثقافيا وضمن مضمون ثقافى معين. هى قضية تطوير حالة بين الكوميدى والجمهور والتأكد من أن الجمهور له نفس فهم المادة التى يقدمها الكوميدى أو راوى النكتة والفكاهة، إن الجمهور يحتاج إلى خلفية وإعداد ليفهم ما ينقل إليه من كوميديا، واتضح هذا عندما قدم بروكس المادة نفسها لمجموعتين مختلفتين عبر الحدود الهندية الباكستانية لمقابلة الكوميديين الباكستانيين الذى استمعوا لأدائه بمصاحبة الترجمة الفورية، المادة لم تتغير ولكن فهم الجمهور هو الذى تغير، وبروكس نسى القاعدة الذهبية، "أعرف جمهورك".

هنا نصل إلى سؤال آخر هو: لماذا الإسرار على الكوميديا البذيئة الخشنة المباشرة فى السينما العربية مع أننا نرى كوميديا راقية فى السينما المتقدمة، ربما حملت صيغة السؤال الإجابة عليه؛ فالقضية فى البداية والنهاية هى المقدرة على تقديم إنتاج، إما أن يندرج تحت مسمى (الفن) أو فلتختر له من الأسماء ما شئت كالسينما التجارية أو الموجة الكوميدية أو غير ذلك، ولأن السينما صناعة تتعدد فيها عناصر الإبداع فلا يمكن أن يعوض عنصر فيها غياب عنصر آخر، وإذا كان من الثابت أن النص هو البطل فى أى عمل

سينمائى كما يقال ـ فإننا نظلم محمد هنيدى ـ حينما يتقمص دور خالته ـ أو محمد سعد ـ حينما يقفز من اللمبى إلى عوكل أو بوحه .. الخ.

إذا ألقينا عليهما بالملامة أو شككنا فى موهبتهما، ففى غياب منظومة كوميدية كاملة تبدأ من الكاتب الموهوب والمخرج المبدع وكل العاملين فى الفيلم فلن نرى إلا استعراضات بهلوانية يستعرض فيها المهرج قدرته فى الإضحاك ولا ننفى عنه الموهبة، وفى ظل انحدار ثقافى لا تخطئه العين، وفى ظل شهوة الشهرة لن يبقى أمام هؤلاء الفنانين سوى الكوميديا البدائية، أو الاقتباس وتشويهه ليصبح صالحاً لما اعتادوا عليه،

وهكذا تستمر العجلة فى الدوران، ويتكرر المشهد بتفاصيله المملة، فجمهور الشباب من حقه أن يضحك، والفنانون من حقهم الشهرة والمال، والمنتجون غايتهم الربح، أما الثقافة والرقى الفكرى فلها الله بعد أن خذلتها مؤسسات حكومية وجماعات ثقافية وأصحاب رأى وكتاب ومبدعون ممن تناسوا مسئولياتهم وتخلوا عن واجباتهم.

المخدرات فى الأفلام العربية

تعكس مشاهد الأفلام العربية تنامى مشاهد تعاطى المخدرات وغزوها للسينما بشكل مكثف، بل وأصبحت أكثرية من الأفلام تدور فى جو المخدرات كما حدث بالنسبة لأفلام موسم عيد الأضحى السينمائى ٢٠٠٧م ،فيلم "خارج على القانون" و"فيلم الجزيرة"، لشريف عرفه وتأليف محمد دياب ويقوم أحد السقا ببطولته ويشارك فى بطولته كل من محمود ياسين والفنانة التونسية هند صبرى وخالد الصاوى ومحمود عبدالمغنى.

ويصور الفيلم قضية تجارة المخدرات فى صعيد مصر، ويعتقد بعض المهتمين بشئون السينما أن الفيلم يقدم صوراً قريبة من قصة إمبراطور النخيلة عزت حنفى تاجر المخدرات، الذى أعدم قبل عامين.

والفيلم الثانى "خارج على القانون" لأحمد نادر جلال وتأليف بلال فضل ويلعب البطولة فيه إلى جانب كريم عبد العزيز الفنانة اللبنانية مايا نصرى.

ويدور أيضاً ضمن أجواء تجارة المخدرات وحول فكرة أن الظروف الاجتماعية التى يرثها الإنسان عن بيئته تفرض عليه أحيانا أن يسير فى طريق قد لا يكون مقتنعا بها.

أما البداية الحقيقية لغزو مشاهد تعاطى المخدرات للسينما المصرية بشكل مكثف فيعود إلى ثمانينات القرن الماضى، والتى يعد فيلم "الكيف" إنتاج سنة ١٩٨٥م، العلامة البارزة فيها لعالم المخدرات على الشاشة.

بطولة محمود عبدالعزيز ويحيى الفخرانى وإخراج على عبدالخالق، ويدور الفيلم حول أخوين متضادين فى كل الأشياء، أحدهما عالم كيميائى والثانى ضابط إيقاع، وحين ييأس الأخ العاقل من إقبال أخيه على المخدرات وإدمانه لحياة اللهو يبدأ محاولة إقناعه أن "الكيف" ما هو إلا وهم يتعاطاه المدمنون، ويشرع لتنفيذ خطة عملية لإقناعه عن طريق صنع خلطة كيميائية على شكل

الحشيش دون أن يكون لها أى مفعول، ولكن المفارقة تحدث عندما تعجب الخلطة أحد كبار تجار المخدرات ويبدأ فى تزويدها بمخدر "الماكس فورت" وتوزعيها فى الأسواق ليشرب منها صانعها نفسه "ويعمل دماغ" والفيلم ككل هو معركة بديعة بين عالمين يتصارعان؛ أحدهما مثالى أكثر مما ينبغى، والآخر منغمس فى واقع مظلم أكثر مما يجب، نسج صراعهما ببراعة ودقة السيناريست محمود أبو زيد.

والفيلم يمتلئ عن آخره تقريباً بالصدمات للمتلقى، بداية من الأسماء الغريبة لأبطاله مثل "مزجانجى" وإسم تاجر المخدرات "الكرف"، وأسامى كتاب الأغانى فيه "ستمونى" و "ننس" الذى قال له محمود عبدالعزيز عبارته الشهيرة "إدينى فى الهايف، وأنا أحبك يا ننس"، بالإضافة إلى امتلاء الفيلم بالعديد من المقولات التى رددها الناس فترة طويلة، والمنطق العقلانى الصادم لمحمود عبدالعزيز للدفاع عن أسلوب حياته، مع استخدامه للغة غريبة غير مفهومة على امتداد الفيلم لخلق واقع موازٍ لنوعية من الحياة فى مصر بدأت فى التوسع والانتشار، مع استخدام الأغانى الصادمة فى الفيلم كمعادل موضوعى لثقافة هذه النوعية من الحياة، مثل أغنية "البيلى بيلى با" فى أول الفيلم واقتباسها الأشهر "الكيمى كيمى كا" كنوع من التدليع للكيمياء التى فتحت أمامهما أبواب الثراء مثلماً كان المطرب الأول يغنى للـ "بلية" التى "لعبت معه".

والغريب أن أغانى الفيلم تم تجميعها فى شريط كاسيت انتشر انتشارا واسعاً عند طرحه بالأسواق.

ويلاحظ عند التأريخ للسينما العربية المعاصرة وعلاقتها بالمخدرات أنها تمثلت فى بعدين رئيسيين، الأول تمثل فى ارتباطها بالواقع الاجتماعى، مثل فيلم "دم الغزال" بطولة نور الشريف ومنى زكى، وفيلم "أوقات فراغ" الذى يعتبر تجربة سينمائية تدور كلها فى سحابة من الدخان الأزرق بالإضافة إلى

فيلم "العار" فى مرحلة سابقة والذى يدور بالأساس داخل عالم تجار المخدرات، ويمتلئ كغيره من أفلام المخدرات بالعديد من العبارات والمصطلحات غير المفهومة مثل: "يفيش الهوامش" والتى انتشرت بين الشباب على الرغم من ذلك. ناهيك طبعا عن مشاهد المخدرات التى تزخر بها إعلانات الأفلام الحديثة على الفضائيات.

أما البعد الثانى فتمثل فى ارتباط المخدرات بالكوميديا فمع انتشار موجه الكوميديا فى الأفلام منذ أواخر الثمانينات أصبحت المخدرات طبقا مفروضاً فى أغلب الأفلام.

ويأتى على رأس الممثلين الذين استفادوا من المخدرات وأقحموها فى أفلامهم عادل إمام، فعادل إمام الذى عاصر أفلام السكر، وأفلام المخدرات، واستطاع أن يطور فى الكوميديا العربية بأسلوبه الخاص هو من أطلق صرخته الشهيرة فى منتصف الثمانينات "أنا شربت حشيش يا سعاد" فى فيلم "كراكون فى الشارع"، وهو أيضاً أحدث من تكلم عنها فى فيلمه الأخير "مرجان أحمد مرجان" محاولاً إدخال مصطلحات جديدة للمخدرات انتشرت بين الشباب مثل: "الأسيد" و "البيلات" وغيرها، ناهيك عن مشاهد جلسات التحشيش فى "السفارة فى العمارة" وفى غيرها من أفلامه.

أما أكثر من اشتهر بتأدية دور "الشاب المسطول" فهو محمد سعد بلا منازع، فبعد النجاح الغريب إلى حققته شخصية "اللمبى" فى فيلم الراحل علاء ولى الدين "الناظر صلاح الدين"، استشعر صناع السينما تشوق الشباب إلى مشاهد المخدرات فى الأفلام بعد تجاوبهم مع الشخصية، مما دفعهم إلى إنتاج فيلم منفصل تحت عنوان "اللمبى" تم فيه تجسيد كل جنوح وجنون الشخصية، ولكن صناع السينما لم يكتفوا وقرروا استمرار استثمار الشخصية فى أفلام أخرى مثل "إللى بالى بالك" و"عوكل" و "بوحة" و"كركر"، أدى محمد سعد فى هذه الأفلام نفس الشخصية المسطولة دائما دون أن تكون المخدرات هى

التيمة الرئيسية فيها معتمدا على تذكر الجمهور لأدواره السابقة التى تفسر ظهور الشخصية بهذا الشكل، من غير علة المخدرات لتبرير الشخصية التى تبدو لإنسان مريض عقلياً[٦٧].

أيضاً وجد أحمد عيد فى المخدرات طريق الوصول إلى البطولة المطلقة فى فيلمه الأول "ليلة سقوط بغداد"، ففى هذا الفيلم يتحول بقدرة قادر أعظم مخترع فى مصر إلى "ضريب بانجو". على الرغم من أن الثابت علميا أن البانجو يتلف خلايا المخ غير القابلة للتجدد، وبعد نجاح فيلمه الأول يستمر على نفس المنوال، فدمج المخدرات مع الكوميديا فى فيلمه الأخير "أنا مش معاهم". أما أحمد حلمى فبعد أن وصل للبطولة وتخلى عن دور السنيد واختار الكوميديا، لم يكن يستطيع تجاهل المخدرات فى أفلامه هو الآخر وبالأخص فى فيلم "ظرف طارق" الذى امتلأ بالعديد من مشاهد التحشيش والمواقف الكوميدية مع تاجر المخدرات، وتصادق فيه أحمد حلمى مع كلب نور الشرس عن طريق إطعامه قطعة من الحشيش والتى من المفترض طبيا أن تسبب له تلبكا معويا لا أن يتبعها أحمد حلمى بعبارة "صحيح الكيف بيذل"، وفى فيلمه "جعلتنى مجرما" ظهرت المخدرات أيضاً فى بدايته قبيل عملية الاختطاف عندما رد على غادة عادل "لا أصلى دلوقتى مسطول، قصدى مشغول"، بعد جلسة من التحشيش مع إدوارد

الشعوذة والدجل فى السينما العربية

يتهم خبراء اجتماعيون السينما المصرية بأنها تروج للدجالين فى عشرات الأفلام من خلال إبراز قصصهم وبيان دورهم فى حل الكثير من المشاكل أو العكس، فيما يرد منتجوا الأفلام بالقول بأن السينما إنما تعكس واقعاً موجوداً منذ عشرات السنين، وأن إيمان بعض المصريين بالدجل والشعوذة أمر موجود فى الواقع و السينما تعكسه.

كما يدافع صناع السينما عن هذا الاتهام بالتأكيد بأن أفلام الدجل والشعوذة هدفها تبصير المواطنين بخطأ هذا الدجل وأنه أمر وهمى، بدليل أن غالبية الأفلام تظهر ألاعيب الدجالين وكيف ينصبون على المواطنين البسطاء بدعوى حل مشاكلهم المستعصية.

كما أن هذه الأفلام فى رأيهم تكشف أسرار مهنة الدجل والشعوذة التى تقوم على الغش والخداع وسلب الأموال والأعراض لتوعية الناس والعودة بهم إلى عقولهم.

ومن أشهر الأفلام التى تتحدث عن دور الدجالين فى المجتمع وتأثيرهم فيه وتكشف ألاعيبهم ووقوع المصريين فى أحابيلهم فيلم "البيضة والحجر"، الذى يوضح كيف أجبرت الظروف مدرساً يعانى من ضيق ذات اليد لممارسة هذه المهنة دون أن يسعى إليها، بعدما نجح – بأسلوب علم النفس – فى حل بعض مشاكل جيرانه فاعتقدوا أنه من هؤلاء الذين يطلق عليهم أسم "أبو الكرمات" و"سيدنا الشيخ" و "المبروك"، حتى وصل الأمر لإقبال مسئولين سياسيين كبار وأثرياء على الدجال لاستشارته فى أمور حياتهم، وكيف تحول من مجرد مدرس إلى مليونير ! .

وهناك أيضاً فيلم "المبروك" الذى يروى قصة مشعوذ القرية المشهور الذى يقاومه بعض المثقفين ممن لا يؤمنون بهذه الخرافات، وفيلم "قنديل أم هاشم" الذى يلجأ فيه البعض للعلاج بزيت قنديل أم هاشم [٦٨].

وهناك أيضاً فيلم "الأوطنجية" بطولة عفاف شعيب وسعيد صالح وسهير البابلى، والذى ركز فى جانب كبير منه على قضية الدجل والشعوذة.

وأيضاً فيلم" دقة زار".. ورغم أن معظم الفنانين قاموا بأدوار الدجل فى أفلام عديدة إلا أنهم وقعوا ضحية للدجالين أنفسهم حيث أصبحت أوكار الدجل والشعوذة ملاذاً للعديد من الفنانين والفنانات للتعرف على فارس الأحلام أو إبن الحلال، أو للرغبة فى الحصول على بطولة فيلم إلى آخره.

وهى نفس الأهداف التى يسعى الفنانون فى هذه النوعية من الأفلام إلى تحقيقها كما فى فيلم "سحر العيون" والذى تدور قصته حول الدجل والشعوذة فى حياة مخرج إعلانات، وتأثير السحر على علاقته الخاصة وعمله وذلك من خلال الفتاة كابرالتى تعشق المكوجى بخة والفتاة سوسو التى تعشق كريم مخرج الإعلانات ويلجأ إلى السحر للإيقاع بحبيبهما، ولكن ينعكس فعل السحر لتقع كابر فى غرام كريم وتقع سوسو فى غرام بخة وتتوالى المواقف الطريفة.

ويلاحظ بالنسبة لأفلام السحر والشعوذة والدجالين أنها حاولت الاستفادة من أفلام المخدرات فى توظيف الكوميديا كما فى فيلم "يا أنا يا خالتى" والذى حاول انتزاع الضحك من أعماق المشاهدين، رغم أنه فيلم بلا مضمون عميق أو قصة جيدة، وإذا كان هنيدى فى هذا الفيلم قدم دور الشاب الذى يعيش قصة حب ويريد الظفر بحبيبته وتكوين مستقبله، فإنه بذلك يقترب من فيلم "اللمبى" الذى يقدم الطراز العبيط للحبيب لانتزاع الضحك من المشاهدين.

فمن خلال الكوميديا يطرح فيلم "يا أنا يا خالتى" قضية الدجل والشعوذة حيث تدور الأحداث من خلال شخصية تيمور الطالب بكلية التربية الموسيقية والذى يعزف على آلة الكونترباص، حيث يعيش تيمور مع والده الذى يعمل ترزى سيدات، ويجسد دوره الفنان حسن حسنى، وبعد أن ينهى دراسته يتقدم لخطبة الفتاة التى أحبها، ولكن خالتها تقف حائلا بينهما بسبب إيمانها التام بالدجل والشعوذة، مما يدفع تيمور للجوء إلى حيلة يدخل من خلالها هذا العالم حيث يقوم بدور خالته "ستوته" المشعوذة، وإذا به يتورط بالفعل فى الدخول إلى هذا العالم ويخرج منه بصعوبة.

الفيلم يتعامل مع موضوع شائك، ومعقد، وهو خاص بالمشعوذين والدجالين والنصابين وإذا كنا نعرف بأن القرآن الكريم، قد أقر بوجود الجن، والشياطين، والعفاريت، لكن يظل التعامل مع هذا العالم الخفى، مشوبا بالخطورة،وهو ما جعل الشرع يقوم بتحريم السحر تماماً، خشية أن ينزلق مستخدمه لمهاوى الكفر.

وقد تمت معالجة هذا الموضوع من قبل ، فى السينما مراراً وتكراراً، ولعل فيلم "البيضة والحجر" للراحل "أحمد زكى" من أهم الأفلام فى هذا الموضوع، وإن كان "محمود أبو زيد" كاتب السيناريو، قد وقع فى فخ النمطية، والوعظ المباشر، فى بعض أجزاء الفيلم، لكن "احمد عبدالله" نجح فى الابتعاد عن الوعظ والإرشاد، ولعل هذا الهدف كان غير وارد بذهنه بالمرة، واكتفى ببعض الجمل، للشاب "تيمور" فى نهاية الفيلم لتحذير الناس من شر الشعوذة والدجل.

وقد آذرت السينما العالمية السينما العربية فى اهتمامها بالسحر والدجل والشعوذة مع بداية الألفية الثالثة من خلال سلسلة أفلام هارى بوتر التى لاقت رواجاً هائلاً على مستوى الأطفال والشباب فى كل بلدان العالم العربى

على السواء، هذه الأفلام عن سلسلة روايات الأطفال للكاتبة الروائية جيه كيه رولينج.

كان المغرمون بهذه الروايات ينتظرون فيلما يحقق بالصورة والصوت وجود ذلك العالم السحرى الغامض الذى تدور فيه الأحداث، وهو عالم لا يكاد يفصله عن عالمنا الحقيقى إلا حائط من محطة للسكك الحديدية يستطيع من يملكون القدرة السحرية وحدهم النفاذ خلاله، مثلما فعل لأول مرة الطفل ذو العشرة أعوام "هارى بوتر" عندما ذهب لكى يتلقى علوم السحر فى مدرسة تدعى هواجوارتس تقع فى منطقة خيالية وإن كانت أقرب إلى الغابات والمراعى الفسيحة، وتحتشد بالعديد من المخلوقات والوحوش الخرافية الغريبة، والشخصيات الإنسانية التى تأتى بالأفعال العجيبة ، وبالطبع سوف تدور فى هذا العالم السحرى الطفولى معارك طاحنة بين قوى الخير وقوى الشر.

كان مأزق تلك المعالجة السينما الأولى التى تحمل عنوان "هارى بوتر وحجر الفلاسفة ٢٠٠١" ولاحقتها هارى بوتر وغرفة الأسرار ٢٠٠٢، اللتين أخرجهما كريس كولومبوس، كان مأزقهما أنهما فيلمان يدوران حقا عن السحرة لكنهما يخلوان من السحر ! لقد كان غريبا أن تجمع حواديت هارى بوتر الطفولة والسحر معاً، ومع ذلك فإن الفيلمين اللذين اعتمدا على تلك الحواديت لم يحققا للمتفرج ما كان يتوقعه، ومن الأغرب أو لعله من المنطقى أن فشلهما كان بسبب التزامهما الحرفى بشخصيات وأحداث الروايات المكتوبة، فخلت روحهما من الإبداع الفنى الحقيقى، بينما تصور صناعهما أن الخيال يمكن تحقيقه كما يتصور معظم صناع الأفلام الأمريكية الآن، من خلال الإفراط فى اللعب على أزرار الكومبيوتر، ثم جاء الجزء الثالث من هذه الحواديت على شكل فيلم سينمائى تحت عنوان "هارى بوتر وسجين أزباكان" وأزباكان تلك ليست إلا مكان السجن فى مدينة هواجوارتس السحرية.

وقد استطاع المخرج المكسيكى الفونسو كوارون فى هذا الفيلم أن يؤكد حقيقة السحر فى السينما من خلال رسم الشخصيات وإعطاء الأهمية القصوى للشخصية وحوارها وبالتالى فيما تقوم به من أحداث أكثر من الاهتمام بألاعيب الصور الكمبيوترية البهلوانية كما فى الفيلمين الأولين، وهو ما جعل هذا الفيلم والسلسلة التالية له تكتسب رواجاً كبيراً.

وفى هذا المجال أيضاً يلاحظ أن ثلاثية السحر والشعوذة والدجل لا يقتصر الاهتمام بها على السينما فقط، وإنما أصبحت برامج السحر والشعوذة مما تنافس فيه الفضائيات والمهرجانات، وهذا الاهتمام يعكس الدور المعاكس للسينما، والرسالة التى يحملها كثير من الكتاب والمخرجين السينمائيين لهذه الأمة وأجيالها .

الغيبيات فى السينما العربية

عالم الغيبيات والخوارق، ظاهرة بدأت تبرز فى السينما المصرية مع بداية الثمانينيات وكان لابد لنا من الحديث عن هذه الظاهرة، ورصد أسباب تأخر ظهورها مقارنة بالسينما العالمية، فقد استطاعت السينما العالمية أن تتطرق إلى أنماط مختلفة من الموضوعات عبر أساليب واتجاهات فنية متنوعة، فوجدنا إلى جانب الميلودراما والكوميديا، النوع البوليسى والاستعراضى والتاريخى والحربى والفنتازى وأفلام الرعب والخيال العلمى، وغيرها من ابتكارات السينما العالمية، كما ساهمت التطورات فى مجال العلم والتكنولوجيا فى إعطاء السينما العالمية الحرية الفنية الواسعة لمعالجة موضوعات مفرطة فى الخيال وذلك على نحو مقنع ومؤثر.

أما السينما المصرية و العربية بشكل عام، فقد ظلت محصورة ضمن أطر ضيقة،بل ظل الاتجاهين الميلودرامى والكوميدى هما الغالبين، إلى جانب نوعيات أخرى كأفلام المغامرات التاريخية والبوليسية، وحتى هذه الأعمال كانت قليلة وطرحت أيضاً فى أسلوب واقعى.

وعندما كانت السينما المصرية تلجأ أحياناً إلى الطابع الفنتازى أو الغرائبى، فإن ذلك يتم فى صيغة تهدف إلى الإضحاك وإبهار المتفرج، ففى تاريخ هذه السينما لم نصادف سوى تجربة واحدة فى مجال الخيال العلمى، وكانت – أيضاً – فى إطار فكاهى، وهى فيلم (رحلة إلى القمر – ١٩٥٩) للمخرج حمادة عبدالوهاب، من بطولة إسماعيل ياسين[٦٩].

ويرجع غياب مثل هذا النوع من الأفلام – بالطبع – إلى عدة أسباب، أهمها ضعف الإمكانيات الفنية، وعجز السينما المصرية عن الاستفادة من التطورات التقنية والتكنولوجية فى هذا المجال، ثم انعدام روح المغامرة

والتجريب لدى المنتجين العرب، والذين يرغبون – عادة – فى استثمار أموالهم فى أعمال محددة ومألوفة ورخيصة التكاليف، بدلاً من خوض تجارب غير مضمونة الربح، إلى جانب تردد السينمائيين أنفسهم فى طرح معالجات مغايرة جريئة ، خشية أن تواجه مثل هذه الأفلام بعدم استحسان الجمهور لها. ويبدو بأن التردد والتخوف فى طرح موضوعات كهذه، جاء بسبب كون هذه الأفلام تقتضى فى تنفيذها تقنية عالية فى مجال المؤثرات البصرية والسمعية وفى مجالات فنية أخرى. هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى كون هذه الأفلام معرضة لأن تعالج موضوعات تمس العقائد والتقاليد، وفى هذه الحالة لابد من مراعاة الحذر لتجنب مثل هذه المحاذير.

عبر تاريخها الطويل تناولت السينما المصرية كما يقول حسن حداد "الناقد السينمائى" موضوعات الأشباح فى عدد محدود من الأفلام ، إلا أنها منذ بداية الثمانينيات بدأت التوجه إلى صناعة الأفلام الغرائبية والتطرق إلى عالم الخوارق والغيبيات، وهى أفلام، أو بالأحرى تجارب سينمائية، تظهر من حين إلى آخر، وتهتم بتناول موضوعات تتصل بعوالم الأرواح والجن، من خلال أساليب متباينة وعبر منطلقات مختلفة إلى حد ما.

فيلم "الإنس والجن" إنتاج ١٩٨٤ هو واحد من هذه الأفلام التى تناولت مثل هذه الموضوعات، كما هو واضح من عنوانه، الفيلم أخرجه محمد راضى، وقام ببطولته عادل إمام، يسرا، عزت العلايلى[٧٠].

ففاطمة (يسرا) الحاصلة على الدكتوراه فى العلوم تعود من بعثة دراسية بأمريكا لتلتقى بشخص غريب وغامض يدعى جلال (عادل إمام) الذى يفرض نفسه عليها ويصارحها بأنه يحبها ويريد الزواج منها، لكن فاطمة ترفض ذلك لأنها تحب زميلها أسامه (عزت العلايلى) الدكتور الذى يعمل معها فى مركز

الأبحاث، خصوصاً بعد أن تكتشف – ونكتشف نحن أيضاً – بأن جلال ليس بشراً بل ينتمى إلى عالم الجن.

وأمام إصرار جلال على ملاحقة فاطمة ومحاولته إقناعها بالزواج منه لدرجة لجوئه إلى التهديد، فإنها تنهار نفسياً، ولا تجد مانعاً من التردد على طبيب نفسانى، والذى بدوره يفشل فى علاجها، نتيجة تمسكه بالمنطق العلمى وعدم اعترافه بالجن والغيبيات، لذا تقترح عليها والدتها أن تذهب إلى إدريس، وهو أحد المشعوذين الذين لديهم اتصال بالأرواح والجن، فترفض فى البداية، ولكنها تضطر للذهاب إليه ليوصلها إلى درجة خطيرة من الانهيار العصبى، تنقل على أثرها إلى المستشفى، وفى النهاية ينجح الدكتور أسامه من طرد الجنى جلال إلى الأبد، وذلك بتلاوة الآيات القرآنية.

الفيلم بشكل عام لا يخاطب العقل، بل يتناول عنصر الخرافة وبأكثر المفاهيم بدائية فى عصر العلم والتكنولوجيا، وهو أى الفيلم، يريد أن يثبت لنا بأن العلم عاجز ليس عن تفسير الظواهر الخارقة فقط بل عن تصديقها، رغم أنها موجودة وغير قابلة للشك، ويبدو أن الفيلم نفسه غير قادر على إقناعنا بظاهرة الجن، وهذا ما يتضح فعلاً فى تلك النهاية الساذجة، حتى يتم طرد الجنى بشكل مفتعل، مع أنه كان من الممكن انصرافه بعد دقيقة واحدة من ظهوره فى حياة فاطمة، إذا كان الحل هو تلاوة آيات قرآنية، لكن يبدو أن المخرج كان حريصاً على جعلنا نمكث فى عالم الجن أطول فترة ممكنة.

يقول المخرج: لم يتم الاستعانة بأى متخصصين أثناء تنفيذ الفيلم، لأن فنانينا على مستوى جيد ولديهم حس مرهف، والمخرج الواعى ذو الرؤية الصادقة يستطيع أن يستخرج من الفنان أفضل ما عنده من طاقات إبداعية، وبالرغم من كل ذلك كانت تواجهنا مشاكل الإمكانيات الضعيفة للسينما

المصرية بشكل عام وتطلب ذلك مجهوداً رائداً للوصول بالعمل إلى شكل يقارب الشكل الذى تم تخيله .

لكن النوايا الحسنة وحدها لا تصنع فناً، فالافتقار إلى الإمكانيات انتج بالضرورة عملا فقيراً على المستوى التقنى، حيث أن هذا الفيلم يقتضى تلك الإمكانيات التقنية والفنية التى تضفى على فيلم كهذا مصداقية ذات تأثير مقنع، ثم أن المستوى الفنى الجيد للفنانين والحس المرهف والوعى والرؤيا الصادقة والطاقات الإبداعية التى تحدث عنها المخرج، لم تستطع أن تخلق عملاً متميزاً، أو على الأقل عملاً مقنعاً، فقد لاحظنا بأن الخدع السينمائية التى كانت تصاحب ظهور الجنى واختفائه لم تكن مقنعة حتماً بل كانت توحى بالسذاجة، وتذكرنا بالفيلم العربى القديم "طاقية الإخفاء" للمخرج نيازى مصطفى، ولولا التصريح عن طريق الحوار بحضور الجنى، لما استطاع المتفرج أن يميز بين طبيعة جلال إن كان جنى أو إنسان.

كذلك فإن الموسيقى التصويرية التى وضعها سفيان أبو المجد، لم تستطع أن تسهم فى إحداث التأثير المطلوب، فالموسيقى بالذات – وكما هو معروف – فى مثل هذا النوع من الأفلام ، لها تأثير كبير، ويمكن أن تلعب دوراً أساسياً فى خلق حالة من التوتر والإثارة.

وفيلم آخر من أفلام الغيبيات عرض عام ١٩٨٤م، هو فيلم (استغاثة من العالم الآخر) إخراج محمد حسن وبطولة بوسى، وفاروق الفيشاوى، ومعالى زايد.

يحكى الفيلم عن تهانى (بوسى) التى تملك قدراً كبيراً من الشفافية، وقدرة خارقة على الاتصال بالموتى، حيث تنتابها أثناء النوم كوابيس يظهر فيها طبيبها السابق (بدر نوفل) وتطاردها روحه دائماً، طالبة منها إعانته، إذ أنه بعد أن قتل ألقيت جثته فى النيل، مع العلم بأنها لم تره منذ أربع سنوات.

تستعين تهانى بالشرطة فى الكشف عن جثة الطبيب، وفعلاً يتم العثور عليها فى قاع النيل، إلا أن الشرطة تتهمها بقتله، فيقوم خطيبها المحامى صفوت (فاروق الفيشاوى) بالدفاع عنها بمساعدة إثنين من علماء النفس، ممن درسوا وبحثو فى الظواهر النفسية الخارقة، إلى أن تثبت براءة تهانى ويفرج عنها.

عندها تتجه الشكوك إلى زوجة القتيل الشابة سوسن (معالى زايد) التى كانت تعمل عند القتيل كممرضة والتى تبين أنها كانت تطمح فى الاستيلاء على ثروته، فيقوم المحامى بمساعدة أصدقائه وسكرتيرة القتيل (هالة صدقى) بالبحث عن أدلة تساعد فى كشف المجرم الحقيقى، وفى النهاية يتم القبض على الزوجة القاتلة.

الفيلم يطرح موضوعاً جديداً ومثيراً للجدل. ألا وهو ظاهرة التخاطر أو (استقبال رسائل من الموتى)، بل إن الفيلم يؤيد هذه الظاهرة بجرأة وبدون أى تحرج، إن الفيلم يدخل فى مناقشات طويلة، على لسان علماء النفس بالطبع لإثبات مصداقية هذه الظاهرة، خصوصاً فى المناظرة العلمية التى دارت فى قاعة المحكمة.

إن من أبرز سلبيات الفيلم هو أن السيناريو قد اختزل دور الظاهرة الخارقة وحولها إلى مجرد إثارة درامية وظفها فى الفيلم كعنصر بوليسى لتتبع خيوط الجريمة، صحيح بأن الفيلم قد نجح فى المحافظة على عنصر التشويق بأسلوب جديد وشيق، وقدم موضوعاً جديداً على السينما المصرية، إلا أنه لم يطرح شكلاً فنياً جديداً من حيث التكتيك السينمائى[٧١].

أما فيلم "رب أرجعون" إنتاج مجموعة قطيف فرندز، وتأليف فاضل الشعلة، فهو فيلم قصير يتناول قصة شاب غافل يفاجئه الموت على غير استعداد، ليجد الحجب قد تكشفت أمام بصره، فهو اليوم يرى ويبصر نتاج

عقله، وضياع عمره وقد تعرض الفيلم لموجة نقد عاتية لعدة أسباب منها الخوض فى مسائل روحانية كبيرة، مثل الموت وتجسيد الصور الغيبية.

ولهذه النوعية من الأفلام الغيبية أمثلة كثيرة فى السينما العالمية، ولكن يغلب عليها طابع الإلحاد، ولذلك تمنع من العرض فى الدول العربية ، ومنها فيلم (مدينة الملائكة City of Angels).

وقصة الفيلم ببساطة عن طبيبة تؤمن بوجود الملائكة، ويوم توفى أحد المرضى بين يديها تيأس من الحياة ويظهر لها الملاك الذى سرعان ما يقع فى حبها ويرغب أن يتحول إلى بشر لكى يشبع غرائزه الدنيوية.

الفيلم بقصته يستعطف مشاعر الجهلة، إذ يبين أن الملاك ضعيف يتمنى أن يتحول إلى إنسان من لحم ودم حتى يتمكن من الحب وليشعر بالسعادة الفانية، وهذه فكرة إلحادية بالية ويعتبر الفيلم وصمة عار لكل من (نيكولاس كيج) و (ميغ ريان) [٧٢].

النصب فى السينما العربية

ظاهرة النصب ليست جديدة، فقد سبق وطرحت فى كثير من الأفلام المصرية والعربية والعالمية قديما وحديثاً، وستظل مطروحة طالماً يوجد نصابون، لكن المهم طريقة تناول كل فيلم للفكرة على مستوى الصورة والأبطال وشكل الفيلم ونوعه.

والنصب سمة مضمونة لنجاح أى فيلم فى عرف المنتجين، لكن الخطورة فى هذه النوعية من الأفلام هو ارتكازها على السلبية والفهلوة والشطارة، دون وضع اعتبار للقيم الإيجابية والتى من المفترض أن تأخذ السينما على عاتقها نشرها والحث عليها بدلاً من تدعيم القيم السلبية والترويج لها من خلال الأفلام خاصة وقد أثبتت إحدى الدراسات أن الشباب فى الأعمار من ١٠ إلى ١٧ سنة يستقون قيمهم ومعتقداتهم من هذه الأفلام، وهذا يضع على عاتق صناع الأفلام مسئولية بلورة أفكار هؤلاء الشباب فى الاتجاه الإيجابى.

ومن ناحية أخرى، يقلل بعض النقاد من خطورة هذا التأثير على أساس أن النصب فى السينما وبخاصة فى السنوات الأخيرة ليس سوى مجرد موجة جديدة فى ظل سينما الموجات التى نعيشها حالياً، فالأفلام تتشابه فى مضمونها، وعندما ينجح نموذج معين لشخصية معينة تجد معظم كتاب السيناريو يلعبون على نفس مفاتيح الشخصية خاصة مع إقبال الجمهور على نمط هذه الشخصية، فالجمهور يتعامل مع السينما بمنطق الخيال، والخيال منفصل عن الواقع، ولذلك لا يستمد الجمهور قيمه من الأفلام ولكن المسألة خفة ظل الفيلم فقط، لأن القضايا الإيجابية غير ضرورية ودمها ثقيل على الجمهور، والنصب توليفة فى الأفلام مع السرقة والقتل والإثارة، لا تبحث عن تكريس قيمة بقدر ما تستهدف جيوب المشاهدين بالدرجة الأولى.

ورغم أن النصب أصبح سمة للأفلام فى السنوات الأخيرة وتجتاج أفلام النصب المواسم الصيفية كما فى عام ٢٠٠٧م، إلا أن تاريخ السينما العربية حفل بالعديد منها ومنها فيلم "النصابون الثلاثة" بطولة فريد شوقى ودريد لحام عام ١٩٦٨م، وفيلم "النصابون الخمسة" بطولة نور الشريف وإخراج مجدى حافظ، ١٩٧١م، وهو فيلم كوميدى وإنتاج مشترك مصرى سورى.

وإذا انتقلنا إلى السنوات الأخيرة فسنجد هوجة أفلام النصب ومنها لعام ٢٠٠٣م، فيلم "كلفتى" لمحمد خان بطولة سناء يونس، وتدور أحداثه حول شاب يعتمد على النصب والاحتيال حتى يقع فى حب فتاة تعمل فى مستشفى عام وتدفعه لتغيير سلوكياته فى الحياة ليكون جديراً بحبها، وقد قام المخرج بتصوير الفيلم كاملاً بكاميراً ديجتال.

وهناك فيلم "تعريفه" بطولة علاء ولى الدين، ويدور حول عمليات النصب التى يتعرض لها الشباب من خلال موظف بالجمرك تحاول إحدى العصابات تجنيده لمساعدتها فى تهريب السلع والممنوعات لكن حبيبته وصديقه يقفان بجانبه حتى يتجاوز محنته، يشترك فى بطولة الفيلم حنان ترك، وشريف منير وصلاح عبدالله.

وفى عام ٢٠٠٤م، فيلم "دم الغزال" ويجسد فيه الفنان نور الشريف شخصية نصاب يقوم ببعض أفعال الخير لمساعدة الفقراء.

أما فيلم "خالتى فرنسا"، إنتاج عام ٢٠٠٤م. فيدور الفيلم حول فتاتين بطة أو منى زكى ووزة أو مها عمار اللتان تعيشان مع خالتهما فرنسا "عبلة كامل" والتى تعمل ندابة فى الأحياء الشعبية، وتساعد بطة خالتها فى عملها الذى تعيش من خلاله، ولكن تشترط بطة على خالتها أن تبتعد شقيقتها الصغرى عن جو هذا العمل تماماً، وأن تكمل تعليمها بشكل جيد لأنها تريد لأختها أن تنشأ بعيدا عن هذا الوسط.

وفى موسم ٢٠٠٧م، نجد فيلمين: فيلم "ثمن دستة أشرار" إخراج رامى إمام وبطولة ياسمين عبدالعزيز، ويدور حول "مايو" (محمد رجب)، شاب فقير يعيش مع أخته فى أحد الأحياء الشعبية، ويقوم زوج أخته بابتزازه كلما سنح الأمر لتغطية المصروفات الحياتية المتعاظمة، يحب مايو فتاة إسمها سامية، لكنها تركته بسبب فقره وتزوجت برجل آخر قادر على تحقيق أحلامها، فيقرر احتراف النصب ليحصل على الثروة بعد أن اقتنع أن الفلوس هى كل شىء وهى الطريق الصحيح إلى قلب المرأة بل إلى قلب الحياة، وبعد إحدى العمليات التى يفشل فيها مايو فى النصب على رجل أعمال (يقوم بدوره سامى مغاورى) يقرر مايو الاعتزال، ربما لأنه شعر بالمهانة.

وفيلم "سنة أولى نصب" لمخرجته كاملة أبو ذكرى، وأحداث هذا الفيلم سبق وتناولتها السينما المصرية فى أكثر من فيلم منها "سلة المحتالين" وقد اعتبر النقاد هذا الفيلم دون مستوى التوقعات.

السينما وقضايا البيئة

الاهتمام بالبيئة اتجاه حديث جداً فى السينما العربية، وقد بدأ تفعيل هذا الاتجاه فى مهرجان النيل الدولى لأفلام البيئة، والذى عقد فى القاهرة فى الفترة من ٥ – ١٠ يونيو ٢٠٠٧م، بمشاركة ١٦ دولة لينضم إلى قائمة المهرجانات العالمية المهتمة بشئون البيئة والتى تضم ٩ مهرجانات عالمية(٧٣).

ويهدف هذا الاتجاه إلى خلق حركة سينمائية جادة تهدف لخدمة شئون البيئة ومعالجة قضاياها والحفاظ عليها وتفعيل دور السينما العربية خاصة والعالمية عامة للتعرض إلى قضايا البيئة الطبيعية، إلى جانب تشجيع المنتجين السينمائيين على تسليط الضوء على قضايا البيئة فى أفلامهم مع إيجاد قناة تصل العاملين فى مجال حماية البيئة بالسينمائيين وصولا إلى خلق سينما هادفة لخدمة قضايا البيئة وحمايتها ونشر الوعى البيئى وحفز الجماهير على التعامل مع البيئة بشكل إيجابى.

وصل عدد الأفلام المشاركة فى المهرجان ٦٠ فيلما روائياً طويلا وتسجيليا قصيرا وتدور كلها حول العلاقة التبادلية بين الإنسان والبيئة الاجتماعية والطبيعية.

بدأ المهرجان بعرض فيلمى الافتتاح وكان الأول فيلما مصرياً بعنوان "صيد العصارى" إخراج على الغزولى، أما الفيلم الثانى فكان إنجليزيا بعنوان "مناخ الغد تحدى اليوم" يصور هذا الفيلم الأخير أسباب تغير المناخ، ويوضح كيف يمكن لنا جميعاً أن نكون جزءً من الحل(٧٤).

وفى النهاية يحاول هذا المهرجان السينمائى أن يعالج قضايا البيئة من خلال مفردات الفن السابع سواء بالأفلام الروائية أو التسجيلية، وتشكل هذه القضايا محوراً رئيسياً من محاور النشاط الإنسانى فى محاولاته للبحث عن

حلول تكفى لمواجهة حاضرها وفى نفس الوقت تتوافق مع رغبات البشر فى تنفيذ متطلبات التنمية، وعلى أمل أن يتعاون السينمائيون على اختلاف انتماءاتهم لتناول قضايا البيئة ومعالجتها وفقا للظروف والأحوال المجتمعية.

obeikandl.com

مراجع الفصل الثالث:

(١) علاء عبدالعزيز: السينما والبحث عن دور إسلامى.

www.islamonline.net/arabic/contemporary/2004/04/articleos.shtml

(٢) الإمام حسن الشيرازى: الشعائر الحسينية، مؤسسة الإمامة للطباعة والنشر، بيروت، ٢٠٠٠م، ط٥، ص١١٢.

(3) www.islamonline.net/serviet/satellite?c=ArticleA_C&cid=1179664515984&pagename=Zone-Arabic

(٤) كمال القاضى: رمضان صورة فى قلب العدسة السينمائية، مجلة الموقف العربى، يناير ٢٠٠٨م، عدد ٧٧٧.

(٥) www. Montada. Alwasatparty. Com/showthvead.php2t=1603-83k

(6)www.geocities.com/magdy_salem/maazoon.htm?20085.

(7)www.islamonline.net/serviet/satellite/c=ArticleA_C&cid=119678668.140&pagename=Zone-Arabic.

(8) gtto://masr.20at.com/newarticle.php?sid=9126.

(9) www:majalla.com/printNews.asp?DB=MainNews&NewsID=273.

(10) www.al-araby.com/articles/969/050724-959-art02.htm.

(١١) محمد ممدوح: تشويه الآخر، تحالف السينما والسلطة.

www.islamonline.net/servlet/satellite?c=articlea_c&cid+1178724100982&pagename=zone-Arabic.

(12) www./tortureinegypt.net/taxonomy/term/197.

(13) www.elmawkefalarabi.com/art_Details.aspx?iid=26&aid=693&mid=8

(14) www.tharwacommunity.typepad.com/tharwa_egypt/2007/10/post.htm1

(١٥) ميشيل بنزل: الضابط فى السينما .

www.masr.20at.com/newArticle.php?sid=8889.

(١٦) نادر على: ضابط الشرطة/ضيف شرف، الأهرام ٢٠٠٨/١/١٦م.

(١٧) محمد جمال عرفه: لماذا لا ينتج أثرياء العرب أفلاما عن حضارة الإسلام.

www.asyeh.com/asyeh_world.php?action=ahowpost&id=200.

(١٨) علاء عبدالعزيز: السينما صدام الحضارات، مجلة المنار الجديدة، عدد ٥.

(19) www.cincmatcchhaddad.com/aflam/aflam_15.HTM.

(٢٠) حميد حداد: درس من التسامح فى فيلم الناصر صلاح الدين.

http://arabic.mw.nl/culture/arts/2212071.

(21)

www/showthread.php%3Ft%3D6012+%D8%A7%D9584%D9%87%

(٢٢) محمد عبيدو: السينما والتاريخ العربى.

www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=63270.

(٢٣) فايز غالى: الانعكاس المباشر وغير المباشر لفلسطين، رواية فى السينما العربية، بيروت، العدد ٤٥، مايو ١٩٧٥م، ص ٧٩ – ١٠٥.

(٢٤) توفيق صالح: نشر، نادى السينما، القاهرة، ١٩٩٢م، ص٢١٢.

(٢٥) كمال رمزى: فلسطين فى السينما العربية، البيادر، تونس، عدد ٢، ١٩٩٠م، ص ١١٦ – ١٢٥.

(26) www. Sis. Gov. ps/arabic/roya/25/pageg.html.

(1) www.istamontine.net/arabic/arts/2002/05/article03a.shtml.

(٢٨) محمد سليمان حسن: فلسطين فى السينما العربية.

www.awrak99.com/modules.php?name=sanc&file=topic&sid=215.

(٢٩) السيد شميط: السينما وقضية فلسطين، مجلة فنون فلسطينية، بيروت، عدد ٤١ – ٤٢، يناير – فبراير ١٩٧٥م، ص ٣٨٩– ٣٩٥.

(٣٠) محمد سليمان حسن: مرجع سابق.

(31) محمد عبدالفتاح:– الذاكرة العربية فى السينما الفلسطينية.

(٣٢) محمود الأزهرى: حكاية السينما الصهيونية.

(33)www.islamonline.net/serv1et/sate11ite?c=Artic11eA_c&cid=1182257055l5&pagename=Zone-Arabic-Artculture&2FACALayout.

(٣٤) صلاح شرف، اشرف البيومى: اليهود والسينما فى مصر كوميديا ساذجة وأفلام ضد المصريين. انظر للاستزادة: اليهود و السينما فى مصر: أحمد رأفت بهجت، ٢٠٠٥م، الناشر: المؤلف، القاهرة. ايضاً: تاريخ السينما فى مصر لأحمد الحضرى، اليهود الماسون فى مصر للدكتور على شلش وسهام العقاد: الشخصية اليهودية فى السينما بين المواطنة والهوية الدينية.

www.al-ahaly.com/articles/07-03-14/1318-art01.htm

www.doroob.com/?p=19954

(٣٥) د. أسامه النقاش: صورة اليهودى فى الدراما المصرية.

www.adbyat.com/vb/showthread.php?t=2850.

(٣٦) أحمد رأفت بهجت: اليهود والسينما فى مصر، مرجع سابق.

(٣٧) المرجع السابق.

(38) www.moc.gov.sy/index.php?d=65&id=961.

(39) www.aleppos.net/foram/archive/index.phplt-html.

(40)www.4flying.com/vb/archive/index.php/t-2101.htmi.as

retrieved.on7dec 2007 16:23 37 BMT.

(٤١) على نبوى عبدالعزيز: صورة نكسة يونيو فى السينما العربية.

www.aravswata.org/forums/archive/index.php/t-13769.html.

(٤٢) www.womengateway.com/arabwg/pages/printerfeiendly.aspx?Guid=

{OCE33FS-9668-4351-916A-EE4264F7FA56}.

(٤٣) www.awapp.org/wmview.php?ArtlD=472&page=2

(44) www.bosla.org/node/62.

(45) www.bosla.org/node/62.

(46) www/jsad.net/showthreab.php?t=36102.

(47) www.annabaa.org/nbanews/58/038.htm.

(48) www.vb.mmuz.com/sitemap/t20827.html.

(49) www.amanjordan.org/arapic-news/wmview.php?artlD=834.

(50) www.amanjordan.org/arapic-news/wmview.php?artlD=834.

(51) www.shreet.com/sh/index.php?option-

com_content&ltemid=9&task=view&id=123.

(52) www.alwaqt.com/savcan.pnp/aid=6366.

(٥٣) بشار القاعوري: إبداع من أجل الطفولة، سينما الأطفال واقع ومضمون.

www.search?q=cache:Lodfflfe55ej;thawra.gov.sy/_archive.asp.

(٥٤) متري العناني: سينما الأطفال-الآفاق والتطور، مجلة الصوت الآخر، عدد ٥٨ بتاريخ ٢٠٠٥/٨/٢م.

(٥٥) متري العاني: المرجع السابق.

(٥٦) أديب مخزوم: سينما الأطفال – مظاهر التوافق والتعاكس مع المعطيات النبوية، جريدة الثورة بتاريخ ٢٠٠٥/١٢/٧م.

(٥٧) محمد عبيدو: السينما في المغرب.

www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=73727.

(٥٨) انظر: محمود قاسم: الأطفال في السينما، شخصيات الأطفال في السينما المصرية.

www.egypty.com/miscellaneous details.aspx?miscellaneous=675.

(٥٩) www.al-mannarah.com/paper.php%3Fsource%3Dakbar%26mlf%3D

(60) www.sama3y.net/forum/archive/index.php/t-567.html.

(٦١) محمد سعيد الرحاني: الأغنية العربية المصورة – الكائن والممكن.

www.arabworldooks.com/Articles/articles83.htm.

(٦٢) محمد منصور: الكوميديا في السينما العربية، رؤية نقدية تاريخية، دمشق، وزارة الثقافة، سلسلة الفن السابع، ٢٠٠٣م.

(63) http://foruns ikhwan.net/t/showthread. Php?t=34075

(٦٤) انظر للاستزادة: سحر الكوميديا فى الفيلم المصرى للدكتور وليد سيف، صادر عن هيئة قصور الثقافة المصرية سلسلة آفاق السينما.

www.cinemalechhaddad.com/derasa/alognia/derasat_alognia.HTM.

(٦٥) عبدالرحمن الرحيم: الكوميديا العربية فى مواجهة مرارة السياسة، الفن الأردنية، بتاريخ ٢٠٠٥/٩/١٧م.

(٦٦) د. سعادة خليل: آخر تقليعات هوليود "البحث عن الكوميديا فى العالم الإسلامى".

http//www.diwanalarab.com/spip.php?article3308.

(67) www./blog post.html+D8%A7%D9%84%D9%85%D8%AE%D8%AF%D8%B1%D8%A7%D8%% A

(68) http://www.asyeh.com/asyeh_world.php?action=showpost&id=438

(69) www.cinematechhaddad.com.

دراسات القطاع العام فى السينما : الغيبيات فى السينما المصرية.

(70)www.cinematechhaddad.com/derasat/dderasat-algaybyat.htm-29k.

(71)http://al-hdhd.net/vb/showthread.php?t=20344

(٧٢) http://al-hdhd.net/vb/showthread.php?t=20344

(73)www.allnews.asp%3farticle.

(74) www.arabenvironment.net/arabic/archive/2007/6/252422.html.