السينمـا العربيـة ملاحظات حول أصولها واختلافاتها

كلـود ميشيـل كلـونـي

في الغرب بدوره كان على السينما أن تنتزع باستمرار من الاختيـارات التجارية ، وأن تصرع الرقابة أو تراوغها . لكنها سرعان مـا تغذت بمكسب ثقافي ضخم مكنها من التنوع : فصارت السينماتوغراف **فنا** بقدر ما انفصلت عن الفنين اللذين كانا بالنسبة لها كمينين قاتلين : المسـرح والادب . وفي مصر ، التي كان بها عدد من « المخرجين » ، والى حدود الحـرب العالميـة الثانية ، لم يكن اي **سينمائي** تقريبا قد فكر بالقوانين التي يفرزها كل فـن لاجل ولادته واستمراره وتجدده ، بعض من هؤلاء كان بارعا في اغلب الاحوال (بدرخان ، مزراحي ، سليم كمال) ، الا ان لا أحد منهم كان ذا أسلوب ، لقد استشعروا احيانا معنى **السينماتوغراف** (ككتابة متحركة جديدة ومغايرة) الا أن مصر كانت بعيدة عن تجارب روسيي العصر الذهبي وعـن هذيانـات الطليعة الفرنسية المتلذذة بمعاداتها للتقليد (مان راي ، بونويل ، كوكتو ، فيكو ...) . فلم يعرف المخرجون المصريون الغرب قط . ولعل الشريط الوحيد الذي ظل واضح التأثر بالغرب هو ذاك الذي أنجزه الالماني فريتز كرامب ، سنة 1939 ، حول عامية فلاحية ودسائس قصر : **لاشين ، بطل الشعب** . لقد اشترك كرامب ، الذي كان مقيما بمصر ، في اخراج شريط **وداد** مع جمـال مذكور سنة 1935 ، كما اشترك مع أحمد بدرخان في **نشيد الامل** سنة 1936 ، وهما شريطان مثلت فيهما معا أم كلثوم (1) . وان المهم في **لاشين** هو مشاهد انتفاضة القرويين ومسيرتهم نحو القاهرة ، تلك المشاهد التي عالجها كرامب من خلال انشغال واضح بتأطير الصورة وبحركات الحشد ، الشيء الذي يعبر عن احترام لدروس مستقاة من أشرطة ايزنشتاين الكبرى . دروس سـوف يتذكرها خليل شنوفي ما في **الجبل** ، سنة 1965 ، في بعض المشاهد التي تبرز أكثر ضعف هذا الشريط الذي لا يمتلك أية وحدة واقعية ، وسوف لن ينجح في نقلها سوى يوسف شاهين في **الارض** (1969) وتوفيق صالـح في **المتمردون** (1966) .

لقد تبنت مصر السينما مثلما تتبنى منتوجات أو تقنيات أخرى قدمت

اليها من غرب آلهي ، كانت سلطته الاقتصادية وتأثيراته الايديولوجية والثقافية مهيمنة . واذا كان « سينمائيو » القاهرة والاسكندرية الأوائل قد ظلوا غرباء عن مصر الواقعية ، فان « السينمائيين » المصريين الاوائل قد ظلوا، ولنصف قرن تقريبا، غرباء عن ثقافتهم ذاتها. ولانهم كانوا تحت سيطرة مفاهيم غير محللة بشكل جيد ، لاوروبا لم يتوصلوا الى فك الغازها ، فانهم لم يعتمدوا سوى صيغ المناظر الهجينة (الكاباريه) أو الخطيرة (الادب ، المسرح ، الاغنية) ، لبناء سينما « وطنية » كيفما اتفق ، وبما ان هؤلاء « السينمائيين » كانوا مجتثين تماما عن الخوارق المصرية القديمة (ولا زال التعليم ، الى اليوم ، مسؤولا عن ذلك بالدرجة الاولى) ، جاهلين بالوقائع الفرعونية التي هي ذات مصر ، ومنشغلين بارضاء أذواق زبائن تحكمهم الاوهام، فقد اكتفوا في الاستوديو باستخدام ادوات المسرح، ونجوم الغناء، ثم الرقص، انطلاقا من سيناريوهات (كانوا في اغلب الاحيان كتابها) ، أو من تصاميم يتم اعدادها طبقا للأداءات التي يطالب بها المنتجون . وبما أن هؤلاء كانوا في أغلب الاحوال ممثلي مسرح (يوسف وهبي ، عزيزة أمير » ، أو مغنيين ومخرجين مشتركين في مشروع ما ، فان الشريط أصبح مجرد ناقل تقني لنتاج ـ لاستعراض ـ متنافر ، الكل مسؤول عنه ولا أحد على وجه التحديد . واذا كانت نوعية الشريط الصوتي قد ظلت متواضعة ، فان التصوير ، على العكس من ذلك ، كان متقنا ، الا أن اطار الصورة كان يدرس لابراز ديكور أو ممثلة ما أكثر مما كان يدرس لاجل تعبيرية الصورة . ولم يكن تشريع السينما يثير المعارضة الحازمة للسلطات الدينية طالما ظل بعيدا عن المبادئ القرآنية (غير المحددة مع ذلك) ولم يطرح مسألة نقل حياة النبي الى الشاشة ، مثلما حصل سنة 1925 (2) . فاذا كان الرسام يحمل واحدا من أسماء الله (المصور) ، أي الذي يخلق ، فان السينمائي يسجل تقنيا ما هو موجود ، ولا يعيد خلقه : انعدام الفهم الانطولوجي هذا للسينما من حيث هي فن ، كان بامكانه ، وعن جدارة ، تجنيب السينمائيين الصراع مع السلطات الدينية . الا أننا نجد عددا كبيرا من الناس المقتاتين على التقليد في البلدان العربية يرفضون الذهاب الى السينما ، هذه « التظاهرة الشيطانية » رفضا باتا ... وبامكان علماء الدين الاستناد الى تأويل من هذا النوع (هل هو التأويل الذي انتصر ؟) . وان التأمل النقدي يبرر ذلك ، فطيلة أربعين سنة من الانتاج ، ظل اطار صورة الشريط المصري خاليا تقريبا من كل واقع ، بل وأكثر من ذلك ، خاليا من كل بحث ذي تعبير تشكيلي خاص . وفي هذا البلد الثري بمجموعة من التقاليد والقيم الثقافية المتوارثة عبر آلاف السنين ، لم يرث السينمائي أي شيء يالفه الى الحد الذي يجعل منه قاعدة لعمله الخاص به ـ لكن هل كان يراوده الاحساس ، قبل كمال وأبو سيف ، بالاشتغال في

عمل يعبر عن مصر ؟ ـ أو منطلقا يفكر استنادا اليه في فنه ويجرده من النماذج الاجنبية أو الاعراف التجارية . وحين حصلت البلدان العربية الاخرى على استقلالها كان المأزق واضحا ، وكان ، في هذه المرة ، جديرا بذلك الوضوح : هل نقبل بلغة مستوردة ، بقوانينها وبنسق قيمها ، أم نترجم معطياتها الى مصطلحات حضارة مغايرة . تلك الترجمة التي نجح فيها اليابانيون ، وأنجزها الروسيون والاسكندنافيون . في حين فشل العالم العربي لانه كان مجردا من ثقافته الخاصة به من طرف السبات القرني للاسلام ، الذي لم يسمح سوى لبعض الفئات القليلة المحظوظة بالدراسة في أوروبا أو في الجامعات المحلية المعدودة ، بحيث أن كل فنان عربي كان يرى نفسه ، مقارنا مع الغرب ، في وضعية خاطئة ، تابعة وجروحة . ان هذا الخلق المرتبط بوضعية السينمائيين المحصورين بين فن أضحى قوي التأثير على الجمهور دون أن ينتمي الى هذا الجمهور ، ودون أن يكون فنه ، وبين جمهوره الذي لا ينتمي اليه ، وبفعل قوة الاشياء ، الا قليلا ـ ليوضح بجلاء طبيعة منطقتي الظل اللتين على الشريط اختراقهما لكي يتم تصوره ثم التوصل به ، ان لم يكن القبول به ، وتحديدا ، فان على السينمائي العربي الدفاع عن نفسه ضد الخضوع لاغراء المحاكاة الذي تطرحه عليه نماذجه ، واختراع اللغة التي يتمكن بواسطتها ـ بعيدا عن **الكلمة الالهية** ، وعادة الامتثاليات ـ من بلوغ جمهوره الحقيقي في آخر المطاف (3)

ان الاشرطة تتحدد بأعرافها ، لا بكتابتها . الا أنه ما لم يتوفر الاسلوب، فليس هناك نتاج ، ليس ثمة **تحوين** دائم في هذا الهامش الغائم الذي يفصل المتلقي عن المبدع . ليس الجوهري في شريط **الظما الى الشر** هو كونه شريطا بوليسيا ، بل هو تعرفنا عليه كشريط لويلز . وليس النيل ولا القاهرة ، في **وداد** ، سوى عناصر لديكور مسرحي ، في حين أن مصر ، في **البوسطجي** ، أو **الارض** ، تصبح هي المكان الدرامي ، المكان الدال ، المعبور ومقروء الرموز الذي نكتشفه تبعا لرؤية حسين كمال أو يوسف شاهين . ان كتابتهم هي ما يفرق أو يقارب بينهم ، أكثر مما هو وسيلتهم . وان قرب **باب الحديد** الى سيوداك أو فولر لاكبر من قرب أشرطة كمال الشيخ البوليسية الى اشرطة هيتشكوك الذي يعتقد أنه يقلده . بيد ان شكوك وقلق شعب يبحث عن هويته ـ أو بالاحرى عن الحقيقة ـ لا يضعان الشريط دفعة واحدة في كاتالوغ لـ « للنتاجات الاجتماعية » ... ليست المشكلة مشكلة نوع ، ومن ثم مشكلة عرف .. ان **الرجل الذي فقد ظله** لا يشبه **القضية 68** الذي لا يشبه بدوره **العصفور** . الا أنه منذ بدء المسيرة الصبورة لصلاح أبو سيف على طريق واقعية سبقت واقعية الايطاليين (كان أبو سيف مساعدا لعليم كمال في **العزيمة**) ، أخذت مصر شيئا فشيئا **تدخل في الاطار** الذي شرعت هويتها المتعددة بالانعكاس فيه ، مهشمة ، ملتبسة ، أليمة : من خلال الغوص في

الماضي (المومياء) ، والمجاز (المتمردون) ، والتاريخ الاجتماعي (سيد البلطي) ، والسخرية (لا شيء يهم) ...

لان الاستعمار حرم سوريا والعراق والمغرب الاقصى والجزائر وتونس من تاسيس سينما خاصة بها ، فان المخرجين الشباب في عهد الاستقلال لم يكن عليهم التحرر من تقليد ما بل انهم سرعان ما وجدوا انفسهم في مواجهة حادة مع السينمات الغربية أو الاشتراكية . ولان الفرنسة فصلتهم في المغرب عن ثقافة عربية ـ بربرية ، فانهم وجدوا انفسهم الورثة الخلاسيين لحضارتين لم تكن ايهما لهم . ولم يكن عليهم الصراع ضد محاولة نقل الادب الى السينما، تلك المحاولة التي لا زالت سينما القاهرة راضية بها ، ما دامت مفتقدة لسينما الكاتب . الشيء الذي ينتج عنه فقر السيناريو الذي يكاد يكون مزمنا، وضعف بنائه . الا أن سينمائي المغرب سرعان ما استفادوا من ذلك فوجدوا انفسهم في صراع مع الصورة ودورها .

لقد كان من الثوابت المحزنة للشريط المصري قبل الاربعينات ، اعتبار ان ما يتم اظهاره هو اقل اهمية مما يتم قوله (او غناؤه ...) . وان الالحاح على الحوارات ـ في لغة جد طوعية من حيث جوهرها ، ومجازية الى حد ان علاقتها بالصورة كانت دوما زائدة ـ ، واللقطات الثابتة التي تجمد الحركة لصالح ممثلة ما ، واخضاع « الاخراج » للأعراف المسرحية ، كل هذه اشياء لم تظهر في افلام المغرب، التي تعطينا في أغلب الاحيان، وعلى عكس ذلك، نموذجا جد شخصي للكتابة ، محدد ومحرر ـ بفتح الدال والراء ـ (ليام آليام) ، معد بعناية فائقة (**وشمة** ، **الشركي**) ، ساخر واسع الخيال (**رياح الاوراس** ، **النوة** ، **الرحل** ، **سجناء** ، **شمس الضباع** ـ وفي الكويت : **بس يا بحر** ...). وهي واقعية نجدها أقرب ، دون شك ، في مسيرة أبناء القاهرة الكبار (ابو سيف ، شاهين ، أو توفيق صالح (وان لم تكن مسيرة على مستوى الاساليب) . تيارات متوازية الا أنها ، ولنؤكد على ذلك ، تفترق عن بعضها البعض . فالاشياء المشتركة بين السينمائيين العرب قليلة ، حتى وان كانوا يعملون في نفس البلد ، سواء أكانوا مهاجرين أم غير مهاجرين .

ان ميزة السينمات الشابة في المغرب هو تعدد كتاباتها (الشيء الذي لا ينفي أخطاءها ولا اخفاقاتها) التي تكاد ترتكز كلية على سلطة الصورة (وهنا ايضا نذكر شاهين وشادي عبد السلام في القاهرة) . ولان هؤلاء السينمائيين استطاعوا العمل احيانا بحرية أكثر ، ان لم يكن بسهولة أكثر ، على أشياء يومية ، أو في تقليد التاريخ (تبعا لامر استعجالي يتملك جيلا مدركا لضرورة بناء هويته) ، فانهم سرعان ما استعادوا **آثار** الاصالة تلك التي كانت مبررا لبحثهم ، حتى وان بدت احيانا كنودة ومدانة . فالواقعية السينمائية ليست مجرد نسخة للواقعي ، بل هي تعبيره . غير انه مهما بدا

هذا الواقعي فظا في الظاهر ، فانه لا يمكن التعبير عنه سوى بكتابة مبا ، بأسلوب قادر على اصطفاء وادامة علامات استكشافه . وهنا يتقابل حتى أولئك الذين لا يشبه بعضهم بعضا : حبيب محمد هوندو وتوفيق صالح ، السمیحي وشادي عبد السلام ، المعنوني وأميرلاي ...

الحرب المعاشة وأشكال البؤس الحضرية ، الهجرة وموكب النكائد ، الوحدة والتهديدات ، مشاكل الارض ، المأساة الفلسطينية ، وضعية المرأة العربية ، الطفولة المتشردة : هذه هي الموضوعات المهيمنة على السينمات المغربية الشابة التي تجهلها مصر وكل المشرق تقريبا . وان هذه الأشرطة التي تجهلها مصر ، سوف لن تقبل قط انتاجها ... لذلك فالحديث عن السينما العربية كلام لا معنى له (ولنحذر من الندم على ذلك !)، لقد تعلمت أوروبا ، مع رساميها ، النظر الى أن سلطة الفن ربما كانت هي اضفاء معنى على الواقع . ولأن مصر محرومة من هذا الملاذ ، نجدها تلتفت نحو الادب تقوله ما تمثله الصورة دون أن تعبر عنه . واليوم ، أكثر من أي وقت مضى ، نجد أن الاشرطة المصرية الكبيرة مجازية : الا أنه ليست هناك صورة بريئة بالنسبة لشاهين وصالح وعبد السلام ، أما الآخرون فلا أهمية لهم ... انهم يعملون على الضفة الاخرى لنهر من الرفض متكاسل بما فيه الكفاية ،الا أنه يرغم على الاحتراس من الانحراف .

هوامش :

1) ـ كان **وداد** أول شريط تنتجه شركة **مصو** في الاستوديوهات الجديدة بالقاهرة ، والتي جهزت آنذاك بطريقة جد عصرية ، وكانت تتوفر أيضا على وسائل تقنية في التسجيل على مصوت الشريط . وقد كان النجاح التجاري للشريط « الناطق » خارقا للعادة ، اذ سقط الحاجز الذي كان يقف بين الامية والاشرطة ذات الحواشي المكتوبة دفعة واحدة ، واضحت السينما اكثر النوائل شعبية بالنسبة للمغنين . لم يكن مذكور مخرجا لامعا ، وكل المميزات الاكيدة للشريط تعود الى فريتز كامب ، هذا الالماني الذي كان قد اصبح احد « معلمي » استوديوهات مصر وأثار لجنة للبحث قبل الكمال تصوير شريط **العزيمة** ، لان الميزانية تم تجاوزها بكثير (الا أنه أضاف الى اتهاماته بانعدام الكفاءة تهمة التحريض الشيوعي) ، وقد قررت اللجنة ، انطلاقا من البكرات المحمضة ، أنه ينبغي اكمال الشريط ، وبالتالي ، تعديل الميزانية .

2) ـ يعود المشروع الى أحد الاتراك ، وداد عرفي ، الذي عرض الدور على الممثل الشهير يوسف وهبي الذي نشر بدوره الخبر ، فوجد نفسه بغتة هدفا لهجومات علماء الازهر ، ففقد بذلك شعبيته ! من المثير ملاحظة أن مصطفى كمال اتاتورك قد فكر بحماس في العمل على تمويل الحكومة التركية لجزء من المشروع .

3) ـ شريطة أن يتمكن هذا الجمهور المحتمل من مشاهدة الشريط . فثمة ، بين السينمائي العربي وجمهوره ، شاشات (حواجز) عديدة : الرقابة ، لا مبالاة المنتجين والموزعين تجاه سينما وطنية ، رفض هذه السينما من طرف جزء من الجمهور غير موجه لدعمها وحاكما عليها قبليا بانها سينما من مستوى أدنى (أدنى بالنسبة لماذا الفوائض القيمة الاقتصادية الفرنسية ـ الايطالية ـ الامريكية ؟) ، وهيمنة الاحتكارات على دوائر التوزيع ...