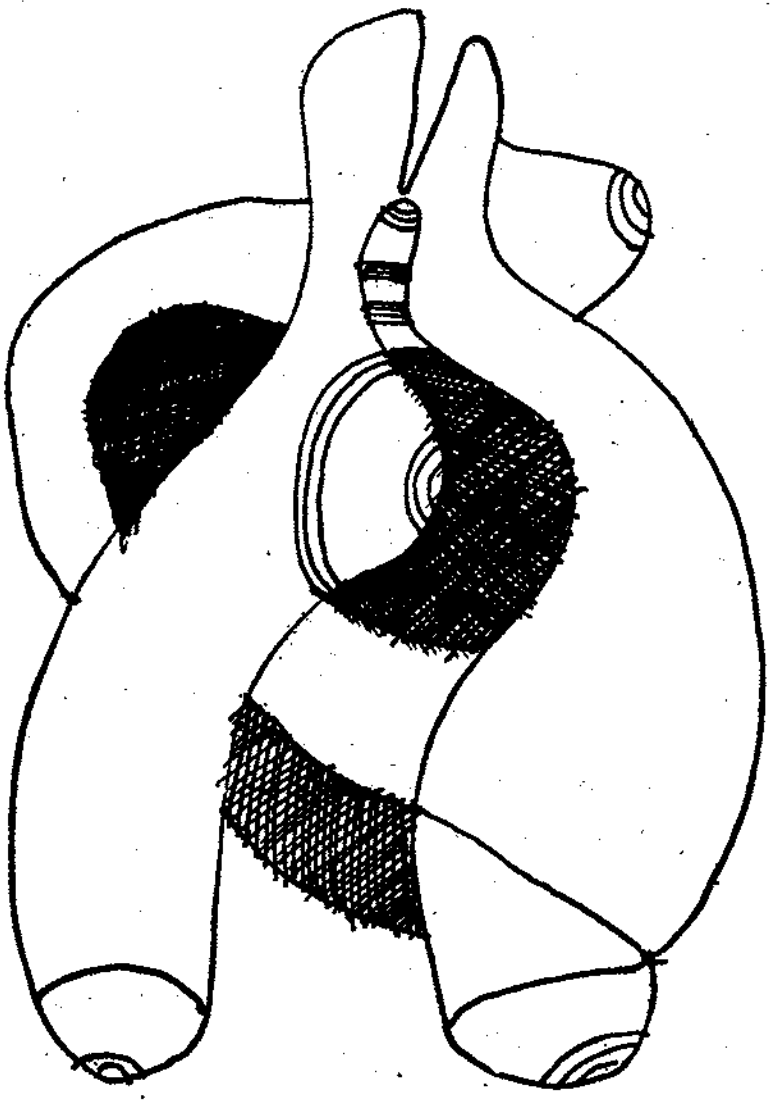

السينما العربية والافريقية

السينما المصرية ... دائرة الحصار ورحلة الخروج

محمد كامل القليوبي

في موسم 1945 ــ 1946 بعد الحرب العالمية الثانية مباشرة ، قدمت السينما المصرية اثنين وخمسين فيلما ، من بينها ثلاثة وعشرون فيلما ميلودراميا ، دارت معظم موضوعاتها كالآتي :

تسعة أفلام عن فتيات غرر بهن
فيلمين عن حالات اغتصاب
ثلاثة أفلام عن حالات خيانة زوجية
ثلاثة أفلام عن حالات انتحار
فيلمين عن محاولات انتحار
فيلمين عن حالات جنون .

وفي عام 1972 وبعد مرور ثمانية وعشرين عاما ، قدمت السينما المصرية اثنين وأربعين فيلما ، من بينها ستة وعشرون ميلودراميا ، دارت موضوعاتها كالآتي :

خمسة أفلام عن حالات اغتصاب
خمسة أفلام عن حالات خيانة زوجية
خمسة أفلام عن حالات انتحار

مع ملاحظة أن أحد هذه الافلام وهو فيلم « الرجل الآخر » احتوى على حالة اغتصاب وحالة خيانة زوجية وحالة انتحار .

وبقدر ما تبدو حالة الثبات والجمود التي تدور فيها عجلة السينما التجارية في مصر في الثلاثين سنة الأخيرة أمرا مدهشا ، فان هذه الدهشة لا تلبث أن تزول بعد رؤيتنا للأوضاع السائدة في السينما المصرية في ارتباطها بمجمل العلاقات القائمة داخل البنية الطبقية للمجتمع المصري ، فثمة تطور حدث داخلها ، ولكنه اكتسب سماته الخاصة من تغير طبيعة القوى داخل حلف البرجوازية الحاكم ليتحد من أجل سيطرتها الى أقصى حد ممكن في وقت تتزايد فيه حدة المواجهة بين حلف البرجوازية وبين الطبقات الثورية وهي

"الكتاب وعيها وتحدد مسارها في مجرى حركة صدام واسعة في جبهة ، تشهد كافة اسلحتها وتجمع سائر فصائلها وتفرز ممثليها في المجال الثقافي ايضا ، ذلك المجال الذي يشهد نموا غير متوازن بين حركة الكتاب وحركة السينمائيين، فبينما يشرع الكتاب المثقفون الوطنيون الديموقراطيون في تكوين منابرهم وتجمعاتهم المستقلة ، تتعثر حركة السينما الجديدة في مصر على هامش بالغ الضيق داخل المؤسسات الرسمية ، وفي اطار ظروف الانتاج القائمة دون تواجد حقيقي لنظام مقابل يحرر السينما المصرية من سيطرة البرجوازية على وسائل انتاجها ، في حصارها الكامل الذي تفرضه مشاركة في ذلك رؤوس الاموال الاجنبية المستثمرة في قطاع التوزيع في السينما المصرية ، بحيث تصبح رحلة خروج الحركة السينمائية في مصر من حصار السينما التجارية ، رحلة مستحيلة التحقق دون مواجهة جديدة باشكال كاملة الاستقلال عليها أن تقدمها في مواجهة نمط الانتاج القائم وخارج علاقاته ، ومن هنا فان تناولنا لازمة السينما المصرية وأوضاعها لا بد له أن يبدأ بتناول جذور هذه الاوضاع والعوامل التي تعمل على تحديد نوعية هذا الانتاج ، وتحديد دائرة الحصار التي تشكل في قوالبها الجاهزة مواصفات الفيلم المصري وتحد من آفاق انطلاقه ، وفي نفس الوقت فان ذلك سيقودنا بالتالي الى محاولة رصد مسار الخروج في نقيض دوائر الحصار التي تفرضها البرجوازية ، وفي مواجهتها الصدامية التي لا يمكن للسينما المصرية أن تستمد وجودها الحقيقي دونها .

دائرة الحصار

نشأة السينما المصرية وسيطرة البرجوازية القومية عليها :

دخلت صناعة السينما الى مصر عن طريق الاستثمارات الاجنبية ، ولكنها كانت استثمارات ضعيفة لجأت الى مصر هربا من التكتلات الاحتكارية الضخمة التي امتدت لتشمل صناعة السينما وقتها ، والتي وصلت الى ذروتها بعد حرب براءات الاختراع التي بدأ « أديسون » يشنها منذ عام 1908 ووصلت الى ذروتها عام 1912 حيث تمكن التجمع الاحتكاري الضخم من أن يطرح 125 مليون دولار للاستثمار في صناعة السينما ، ولم يكن لجوء تلك الاستثمارات الأجنبية الهزيلة الى مصر سوى محاولة لايجاد هامش ضيق يمكنها من العمل في سوق تنعدم فيه المنافسة تماما في مجال السينما ، وهكذا تم تأسيس « الشركة السينمائية الايطالية المصرية » عام 1917 ، التي اشهرت افلامها بعد فيلمين روائيين فقط وهما « شرف البدوي » و « الأزهار المميتة » ، وكانت هذه البداية التي تشكلت في ظروف هروب رؤوس الاموال الاجنبية الصغيرة بعيدا عن الاحتكارات الضخمة المسيطرة على الصناعة السينمائية في ذلك الوقت ، بداية لتوجه المغامرين والافاقين الى الاستثمار السينمائي في مصر ،

فاعقبت المحاولة الايطالية محاولة شابين فلسطينيين هما « ابراهيم لاما » و « بدر لاما » وصلا الى الاسكندرية عام 1926 في طريقهما من الشيلي الى وطنهما فلسطين حاملين معهما معدات التصوير السينمائي فقررا البقاء في مصر وقدما بالفعل أول فيلم عربي طويل يتم تصنيعه وعرضه في مصر وهو فيلم « قبلة في الصحراء » على نموذج الفيلم الامريكي « ابن الشيخ » ، ووصل ايضا في نفس العام مغامر تركي اسمه « وداد عرفي » بدعوى انه مخرج سينمائي موفد من قبل شركة سينمائية ألمانية ، وتمكن من اقناع الممثلة المسرحية المصرية « عزيزة أمير » باستثمار أموالها في السينما ، وبدأ بالفعل في اخراج فيلم لها ثم اتضح عجزه عن مواصلة العمل بعد تصوير حوالي الفي متر من الفيلم الخام فبدأ الممثل الايطالي المتمصر « استيفان روستي » في العمل محاولا الاستفادة الى أقصى حد من الخام الذي سبق تصويره ، وهكذا ظهر فيلم « ليلى » عام 1927 ليحقق نجاحا كبيرا وهكذا تنبهت البرجوازية المصرية الى السينما كسلعة يمكن استثمارها ، تلك السلعة التي أصبحت فيما بعد حكرا عليها داخل نظام انتاجي محكم ، يخضع في مجمل تطوراته لمتطلباتها ويسخر تماما لخدمة أغراضها في فترات صعودها وهبوطها على حد سواء .

عكست السينما المصرية اذن رحلة البرجوازية المصرية ومسارها بكافة تصاعداته وانحساراته ، وواكبت نموها المتعثر الذي أتى في فترة التوجه المستقل نسبيا بعد ثورة 1919 ، تلك الثورة التي فتحت الباب أمام الاستقلال النسبي في العمل في مجالات الصناعة والتجارة خارج الاطار السابق الذي ظلت محكومة به منذ نشأتها التي تستمد جذورها من كبار ملاكي الارض والمنتجين الاساسيين لمحصول القطن الذي كان يشكل نسبة تصل الى 92 ٪ من مجمل الصادرات المصرية خلال الفترة من 1910 الى 1914 ، تستثمر الارباح التي تجنى عن طريق بيعه في الشركات الراسمالية الاجنبية ، ولقد ظل نمو الراسمالية المصرية نموا متعثرا بعد ثورة 1919 في مصر بسبب تعارض مصالحه مع مصالح الراسمال الاستعماري الذي لا يمكن له أن يقبل بوجود اقتصاد راسمالي منافس في البلدان التابعة له ، كما أن الظروف التي أحاطت بنشأة الراسمالية المصرية على يد كبار ملاك الارض ، لم تمكنها من أن تطرح المسألة الزراعية للحل لخلق سوق راسمالية في الريف مما أفقدها أي درجة نسبية من النمو المتوازن في قطاعاتها المختلفة . وفي هذا المناخ نشأت السينما المصرية في احضان راسمالية بلد تابع يقيم اقتصاده على هامش السوق الاستعمارية ، تطرح شعاراتها القاصرة على الاستقلال والدستور كانعكاس لطموحها في السيطرة على السوق دون أن تتجاوز في طرحها للقضية الوطنية في مصر الى أي أفق ثوري يعتمد حركة الجماهير الشعبية في ظروف

متقدمة من الصراع الطبقي على المستوى العالمي ، وانما تحاول أن تحصرها في حدود استخدامها كقوة للضغط والمساومة مع توجيه ضرباتها الباطشة ضد أي اتجاه للتجاوز الى الحل الثوري للقضية الوطنية ، وجدت البرجوازية القومية المصرية محاولتها للسيطرة على السوق بدرجة ما في انشاء بنك مصر وشركاته مروجة لشعاراتها في هذه الفترة عن أحقية المستثمر المصري في الاستثمار المصري بدلا من المستثمر الاجنبي .

وعندما شاهد مؤسس بنك مصر ، الاقتصادي « طلعت حرب » ، حفلة العرض الاولى لاول فيلم مصري يعرض في القاهرة وهو فيلم « ليلى » في 16 نوفمبر عام 1927 قال « لعزيزة أمير » : « لقد حققت يا سيدتي ما لم يستطع الرجال أن يفعلوه » ، وسرعان ما كانت البرجوازية القومية المصرية تبسط نفوذها وهيمنتها على صناعة السينما في مصر واعية تماما لاهمية توجيه جانب من استثماراتها لصناعة السينما من جهة ، ولأهمية الدور الدعائي الذي يمكنها أن تقوم به من جهة أخرى . وهكذا تم انشاء « شركة مصر للتياتر والسينما » كاحدى شركات بنك مصر ، برأسمال قدره 15 الف جنيه قسم الى 2750 سهما قيمة كل منها أربعة جنيهات ، يحوز بنك مصر 2500 سهما من هذه الاسهم أي بنسبة قدرها 66,6 ٪

وفي عام 1926 تم انشاء أستوديو مصر التابع لهذه الشركة ، وخرجت أفلامه الاولى لتقدم مثالا واضحا للعلاقة بين طبيعة المؤسسة الانتاجية والافلام التي تقدمها ، حيث عبرت أفلامه في هذه الفترة عن مرحلة هامة في تطور البرجوازية المصرية وهي ترفع شعار الاستثمار الوطني مقابل الاستثمار الاجنبي، ذلك الشعار الذي لم يكن في جوهره سوى استبدال استثمار باستثمار دون مساس بطبيعة علاقات الانتاج الاستغلالية القائمة ، في هذه الفترة ركزت السينما على تمجيد قيم وعلاقات البرجوازية الصاعدة وهي تبحث عن مكانها على السطح وتنازع الاقطاعية ورؤوس الاموال الاجنبية ، ولقد أفرزت هذه المرحلة عددا من أهم الافلام في تاريخ السينما المصرية ، وبعد فيلم « العزيمة » الذي أخرجه « كمال سليم » عام 1929 من أهم علامات هذه المرحلة ، حيث تظهر الحارة المصرية لاول مرة على الشاشة ، مقدما أبطاله من هذه الحارة التي نجد مكانها على الساحة ونجد حمايتها في أحضان وكنف البرجوازية التي تمد لها يد المساعدة وتحتضنها وترعى آمالها وطموحها كتعبير عن ذلك الزواج السعيد الذي حاولت البرجوازية المصرية عقده بين المستثمرين المحليين الجدد وهم يحاولون أن يجدوا مكانهم في مزاحمة مع المستثمرين الاجانب والاقطاعيين من جهة ، وبين المستثمرين (بفتح الميم) من الشعب الذين يستبدلون استثمارا باستثمار من جهة أخرى ، ولقد هيأ الهامش النسبي في

سعي البرجوازية القومية في مصر الى محاولة الاستقلال النسبي عن السوق الرأسمالي العالمي ، ووجودها في مواجهة العلاقات الاقطاعية السائدة ، ورؤوس الاموال الاجنبية المستثمرة الى ظهور عدد من المخرجين أمثال « كمال سليم » و « كامل تلمساني » و « صلاح أبو سيف » مرتبطين بصعود قوى جديدة لم تلبث بسبب موقفها المزدوج من حركة الجماهير الشعبية ومحاولة حصر حركتهم داخل الحدود التي تحقق مصالحها أن تقنع باقتسام الغنيمة مع الاستعمار وكبار ملاك الارض، ولم يعد أمامها في قناعاتها بالحدود التي وصلت اليها الا أن تعمل على ارساء قيمها وايديولوجيتها مكرسة نفسها للابقاء على هذه القيم وبلورتها ، ومنتقلة الى قوى محافظة ترسم على خريطة علاقاتها كافة الحدود التي تسمح ببقائها في مواجهة حركة شعبية عارمة لم تتوقف انتفاضاتها عن توجيه أعنف الضربات الى القوى السائدة . ولقد عبر ذلك عن نفسه بوضوح في مسار الانتاج السينمائي المصري فانتهى « كمال سليم » في آخر أفلامه « شهداء الغرام » عام 1944 الى الميلودراما ، ولم يقدم « كامل تلمساني » شيئا يذكر بعد أول وأعظم أفلامه « السوق السوداء » عام 1946 والذي كان من الطبيعي أن يرفض من قبل الاستثمارات الموجهة للسينما والمسيطرة على أدوات انتاجها بحكم كونه يملك رؤية أكثر تقدما عما تحاول البرجوازية المصرية تقديمه في أفلامها ، بينما ما زال « صلاح أبو سيف » وبعد أفلامه الهامة الاولى يتأرجح بين محاولة تجاوز هذا الوضع في بعض أفلامه وبين الاستسلام الكامل لمتطلبات السينما التجارية الهابطة في أفلام أخرى .

السينما المصرية بعد نهاية الحرب العالمية الثانية :

وشهدت الفترة التالية، عقب نهاية الحرب العالمية الثانية مباشرة، اتجاها متزايدا من قبل أثرياء الحرب الذين استغلوا الازمة الاقتصادية ليشاركوا في نهب القوت الضروري للشعب عن طريق السوق السوداء واحتكار سلع ضرورية والتحكم في أسعارها في مضاربات واسعة كان عليها أن تدخل قطاعات جديدة من البرجوازية بنموها الطفيلي الهائل الى الساحة لتلبية احتياجات الجيوش الاستعمارية والقواعد العسكرية البريطانية في مصر ، وأصبح على الشعب أن يدفع من احتياجاته المعيشية الاساسية لتلبية متطلبات جيش الاحتلال ، فترتفع الاسعار ارتفاعا مخيفا بينما تجني القطاعات الجديدة من البرجوازية التي نمت في هذه الفترة مزيدا من الارباح ويرتفع الفائض لديها بمعدلات عالية. وكان من الطبيعي أن يتجهوا الى صناعة السينما أيضا كوسيلة سريعة لجباية الاموال الضخمة ، فتدفقت رؤوس الاموال الطفيلية الى مجال الاستثمار السينمائي ، وانتهت تقريبا كل البوادر واللمحات التي كانت تحاول أن تمس

الواقع ولو مسا طفيفا ، في محاولة لاحكام الحصار على عقل المتفرج المصري مع العمل على ارساء أكثر قيم ومفاهيم الطبقة تخلفا ، وأدركت البرجوازية المصرية طبيعة الدور الذي ينبغي للسينما أن تقوم بـه في مواجهـة أوضاع تفاقمت فيها حدة الصراع الطبقي في مصر ، عبرت فيها الجماهير عن رفضها للأوضاع القائمة ومطالبتها بالتغيير خلال انتفاضاتها المتعاقبة وتصاعد المد الثوري في مصر ليوجه ضرباته الى جذور العلاقات الاستغلاليـة نفسهـا ، فتحولت السيادة الكاملة لسينما الحشيش والافيون ، وأصبحت مهمة السينما الاساسية تقديم الجرعات المخدرة في مواجهة حركة الجماهيـر الشعبيـة ، فقدمت نماذجها في مواجهتها حيث أصبح العصامي الذي استطاع أن ينسلخ عن طبقته وينتمي الى البرجوازية بطل هذه المرحلة ، وركزت السينما مهمتها الاساسية في محاولة بث الوهم والاحلام في نفوس المشاهدين في امكانية توفير ظروف افضل لحياتهم في ظل الاوضاع القائمة كمقابل لرغبة هؤلاء المشاهدين ولو بأشكال **جنينية من الوعي في تغيير** هذه الاوضاع نفسها ، مستندة اساسا على تغذية التطلعات الطبقية لدى البرجوازية الصغيرة ، ومعتمدة على تسوية وعي الطبقات الشعبية عن طريق استخدام التراث بأكثر جوانبه تخلفا ، مركزة على الفكر الديني والسلفي في محاولة تأييد الاوضاع القائمـة .

وفتحت البرجوازية المصرية الباب امام الاستثمارات الاجنبية في مجال السينما ، حيث اعتمدت بشكل رئيسي على تمويل الموزعين العرب للانتـاج السينمائي المصري ، وهكذا فقدت السينما المصرية استقلالها ، واقتصر دور السينمائيين المصريين على صناعة الافلام في مصر بالمواصفات التي يحددها الموزعون كشرط لتحويلها ، حيث يصل نفوذ الموزع الذي يقوم بالفعل بدفع معظم التكاليف على صورة أثمان النسخ التي يحتكـر توزيعهـا في السـوق العربية ، التي تشكل السوق الرئيسية لتوزيع الفيلم المصري ، الى تحديد مواصفات الانتاج بتحديد أبطال الفيلم ، وموضوعه وعدد الرقصات والاغاني التي يحتويها ، وتضع رؤوس الاموال الاجنبية الممولة للفيلم المصري فـي اعتبارها القطاعات والطبقات المصدرة اليها هذه الافلام ، والعلاقات المتخلفة السائدة في عدد من الاقطار العربية ، ليتم تصنيع الافلام في مصر بمواصفات تلبي احتياجات الرجعية العربية وتعمل على تسليتها والترفيه عنها ودغدغة غرائزها أيضا ، وعلى سبيل المثال فان عدد الافلام المباعة من مقياس 16 مم ، والمعدة أساسا للعرض في القاعات الخاصة والمنازل ، الى المملكة السعودية وصل الى 155 نسخة عام 1959 من أجمالي النسخ المصدرة من هذا المقياس وقدره 222 نسخة ، ووصلت الى 122 نسخة عام 1962 من اجمالـي النسـخ المصدرة والبالغ عددها 201 نسخة ، مع ملاحظة أن السلطات الرسمية في المملكة

العربية السعودية تحرم عرض الافلام السينمائية بها ، وهكذا فان السينما المصرية لم تأخذ شكل الوباء في الدول العربية مستمدة نماذجها من خلال طرحها لمفاهيم الطبقات الرجعية في مصر في مواجهتها للحركة الشعبية فحسب، وانما قدمت مواصفات الطبقات الرجعية في البلاد العربية وفي أكثر قواها تخلفا بالتزامها بمواصفات السلاطين وأمراء البترول وقصور الحريم ، محددة مهمتها الاساسية في الترفيه عن البرجوازيات العربية وتقديم مفاهيم وقيم أكثر قطاعاتها تخلفا .

وهكذا انعزلت السينما المصرية انعزالا كاملا عن قضايا الواقع المصري، وفي مواجهة ظهور الجماهير الشعبية كقوة لا يستهان بها على المسرح السياسي في وقت تتقلص فيه نفوذ الامبريالية القديمة وبرز دور الاستعمار الامريكي، وتعاظم مد حركة التحرر الوطني في مناطق النفوذ الاستعماري ، ازدادت هوة الانفصال بين ما تسعى السينما المصرية للتعبير عنه وبين حركة الجماهير الشعبية في مصر التي أخذت تستكمل وعيها ، وتعرف طريقها الى الاشكال المختلفة للتنظيمات الاقتصادية والسياسية المستقلة ، تلك الحركة التي شكلت نفيا كاملا لكل العلاقات الاستغلالية التي شحذت البرجوازية كافة أسلحتها ومن بينها السينما كأحد أدواتها الدعائية في محاولة يائسة لتغييب القوى الثورية في مصر عن ميدان الصراع .

السينما المصرية وحركة يوليوز 52 :

وعندما حدثت حركة 23 يوليو عام 1952 كمخرج لتفاقم أزمة الحكم في النظام القديم ، وكمحاولة لان تستكمل البرجوازية القومية سيطرتها الكاملة على السلطة والاقتصاد وأن تفتح الطريق أمام تطور العلاقات الراسمالية في مواجهة أوضاع عالمية جديدة برزت داخلها السوق الاشتراكية في مواجهة السوق الراسمالية العالمية ، كانت السينما المصرية من أول الوسائل الاعلامية ادراكا لطبيعة النظام الجديد ، ففي الوقت الذي كانت سائر وسائل الاعلام تبث شعاراتها الديماغوجية عن الحركة المباركة ، كما اسمتها وقتها ، بادرت السينما المصرية وبنفس الدرك من الهبوط والابتذال بتاييد الحركة ، ولعله من أكثر الامور دلالة على طبيعة التحول الذي حدث أن أول فيلم يتناول حركة 52 ، والذي كان بمثابة قرون الاستشعار التي مدتها الاستثمارات السينمائية في مصر لتجد الطريق آمنا ، هو فيلم بالغ الهبوط والسذاجة اسمه « عفريت عم عبده » من اخراج « حسين فوزي » وتم عرضه في موسم 52 / 53، ولهذا الفيلم قصة بالغة الدلالة ، فلقد بدأ تصويره قبل حركة 52 ويدور موضوعه عن مقتل شخص اسمه « عم عبده » وظهور شبحه لعدد من الافراد ، وعند ما حدث انقلاب 52 أثناء تصوير الفيلم ، قرر مخرجه أن يتناول الانقلاب ، وهكذا

تم تعديل قصة الفيلم بحيث يقرر الاشخاص الذين يظهر لهم الشبح أن يصدروا جريدة بعنوان « أخبار بكرة » ويتم تحريرها بناء على تنبؤات شبح عم عبده بأحداث اليوم التالي ، وهكذا لحق الشبح بحركة 52 ، وظهر ليعلن على محرري الجريدة « بأن الجيش المصري سيقوم غدا (يقصد 23 يوليو 52) بحركة مباركة !! » .. وهكذا قدم « عفريت عم عبده » الحل للسينما المصرية لتتعايش بأمان كامل ودونما أية تنازلات من جانبها مع حركة يوليو 52 ، وسرعان ما أدركت السينما المصرية مهمتها الجديدة ، معبرة عن تطلعات صغار الضباط الذين قاموا بالانقلاب بأكثر التصورات كاريكاتورية ، تلك التصورات التي لم يبد أنها قد أفزعت أحدا ، فلقد كانت الهزليات التي قدمتها السينما المصرية في تناولها للحركة مطابقة في جانب منها للموقف الطبقي لحركة تدعو في بياناتها الاولى الجماهير الشعبية للمكوث في منازلهم ، وتقمع في الشهر التالي لقيامها اضرابا عماليا في « كفر الدوار » بشراسة شديدة ، وتنفذ حكم اعدامها في القائد العمالي شهيد الطبقة العاملة المصرية العظيم « مصطفى خميس » ، ففي فيلم « الله معنا » الذي تم تقديمه في موسم 54 / 55 من اخراج « أحمد بدرخان » ، عن قصة للصحفي « احسان عبد القدوس » الذي كان واحدا من أكثر الصحفيين التصاقا بالحركة ، يتم تقديم حركة 52 على أساس انها النضال المشترك بين بعض الضباط الوطنيين وبين ابنة الباشا الاقطاعي ، وينتهي الفيلم بحدوث الانقلاب وزواج ابنة الباشا من أحد ضباط الحركة ، وفي فيلم « رد قلبي » الذي تم تقديمه في موسم 57 / 58 من اخراج « عز الدين ذو الفقار » . والمأخوذ من رواية « ليوسف السباعي » وزير الثقافة السابق في مصر والضابط السابق المقرب لحركة الضباط الاحرار ، يتم تقديم الصراع على أساس الحب الذي هو فوق الطبقات ، كما تقدمه السينما المصرية دائما ، بين ابنة الاقطاعي وابن الفلاح الضابط بالجيش الذي يؤيد تنظيم الضباط الاحرار حتى تحدث حركة فيتمكن هو الآخر من الزواج من ابنة الاقطاعي، وفي فيلم « غروب وشروق » الذي تم تقديمه عام 1970 من اخراج «كمال الشيخ» عن قصة « لجمال صماد » أحد أعضاء تنظيم الضباط الاحرار ، يتم تقديم حركة 52 على أساس الدور الرئيسي الذي قام به بعض أعضاء التنظيم الذين كانوا يشاركون في جهاز البوليس السياسي الرهيب قبل عام 1952 .

وهكذا عبرت السينما المصرية عن مدى العزلة الشديدة بين حركة 52 وبين الجماهير الشعبية . فالحركة كما قدمتها السينما المصرية ليست سوى انقلابا تآمريا أنجزه الجيش مع عدد من بنات الاسر الاقطاعية وبعض أعضاء جهاز البوليس السياسي قبل 52 ، ليس لها من هدف واضح من وجهة نظر هذه الافلام سوى عقد الزيجات السعيدة بين سيدات الاسر الاقطاعية وبين صغار

ضباط الجيش !! ... وهكذا لخصت السينما المصرية القضية وهكذا انتهت أيضا الى مباركات لا تنتمي لزواج السادة الجدد بميراث البورجوازية المصرية الكبيرة ممثلة في نسائها ، ولم يكن ذلك بالطبع محض مصادفة ، فالقضية قد تم اختزالها تماما، ولم تعد الجماهير الشعبية التي هزت صرح النظام القديم، قبل القفزة المفاجئة لحركة قام بها مجموعة من ضباط الجيش على السلطة ، واردة سوى كذيل ماحق بالحركة ، تصوره السينما المصرية كمجموعة من المؤيدين والمتزلفين ليس لهم من دور سوى مشاهدة بطولات فرسانها وغزواتهم النسائية الناجحة لنساء الاسر الاقطاعية على شاشة السينما ، واذا لم يكن لهم أن يقنعوا بهذه البطولات الفذة حقا ، فعليهم أن يواجهوا كافة قوى البطش والقمع عند **أي بادرة** منهم للتحرك بمجرد خروجهم من دار العرض وانتهاء مفعول المخدر الذي قدم لهم .

وفي محاولة سلطة يوليو 52 للخروج من أزمة الحكم المتفاقمة في النظام القديم ، سعت الى استكمال سيطرة البورجوازية القومية على السلطة والاقتصاد وتطوير العلاقات الرأسمالية بصورة تتناسب مع الاوضاع العالمية الجديدة التي تواجهها البورجوازية القومية في مصر ، فأخذت السلطة الجديدة على عاتقها مهمة تحقيق التراكم الرأسمالي ، محاولة **خلق اساس اقتصادي** لرأسمالية مستقلة كبديل للأسس السابقة التي قامت عليها الرأسمالية التقليدية في مصر ، مختلة التوازن ومزعزعة الاركان ، وعملت سلطة يوليو في مواجهة العوائق التي تحول دون تطور الرأسمالية على اقامة رأسمالية دولة تعمل على ازالة هذه العوائق اعتمادا على العناصر البيروقراطية الجديدة التي نشأت خارج الجهاز البيروقراطي القديم عن طريق ادماج أعداد كبيرة من الفنيين ومنظمي الشركات الرأسمالية التقليدية ومديري أعمالها حول حلقة من العسكريين الحائزين على ثقة ضباط الانقلاب ، والمحيطين بهم ، ولكن التناقضات بين العناصر البيروقراطية الجديدة وبين الرأسمالية التقليدية ازداد احتدامها كنتيجة لتعارض المصالح الجزئية المؤقتة للرأسمالية المصرية الكبيرة كأجنحة وأفراد وبين مصالح الطبقة ككل ، فاحجمت الرأسمالية التقليدية عن توظيف استثماراتها في المشروعات الصناعية الكبيرة وعن الاسهام في احداث التراكم اللازم لخلق هيكل رأسمالي حديث ، متجهة عوضا عن ذلك الى الصناعات الخفيفة والى الاستثمارات من قطاع المباني الذي يدر ارباحا طائلة : ذلك في نفس الوقت الذي تمايزت فيه مصالح عناصر البورجوازية البيروقراطية واتخذت اتجاها متناقضا مع مصالح الرأسمالية التقليدية ، تلك التناقضات التي تم حسمها بقرارات التأميم التي تمت 1961 في اتجاه تركيز ملكيات الدولة في هيكل اقتصادي واحد ، والتي أطلق عليها

« قرارات يوليو الاشتراكية » في حملة ديماغوجية واسعة عن اشتراكيتها القومية الطراز ، ولقد ركزت هذه الاجراءات السيطرة الفعلية في يد البورجوازية البيروقراطية في مصر على طريق ملكية الدولة لوسائل الانتاج الاساسية .

وأخذت العناصر البيروقراطية في التشكل كطبقة اجتماعية عن طريق هيمنتها على الجهاز الاداري للدولة ، ومن خلال القطاع العام ، مطلقة يدها على الفائض الاقتصادي ومقتسمة الغنائم فيما بينها .

السينما المصرية في ظل القطاع العام :

ولم يكن انشاء القطاع العام للسينما عام 1963 الا محاولة من قبل السلطة البورجوازية البيروقراطية في مصر لاستخدام السينما كأداة للدعاية والتأكيد على الديماغوجية السائدة في هذه الفترة من جهة ، ودخول قطاع الدولة الى مجالات الاستثمارات السينمائية من جهة أخرى . فلقد كان من الصعوبة بمكان أن تدفع الرأسمالية التقليدية الى الاسهام في حملة البيروقراطية الدعائية بسبب ارتباط استثماراتها الموجهة إلى قطاع السينما برؤوس الاموال المستثمرة في نفس المجال في البلاد العربية ، حيث يسيطر الموزعون والتجار العرب على تسويق الافلام المصرية عن طريق تقديم السلف الانتاجية لتصنيع الافلام في مصر ليتم توزيع القسم الاكبر منها في البلدان العربية ، ومن الطبيعي أن تخضع السينما المصرية لكافة الشروط والمواصفات التي تكفل توزيعا واسعا في سائر الاقطار العربية كما أوضحنا فيما سبق ، مع الحرص على عدم التطرق الى أية موضوعات دعائية سياسية تتعارض مع اتجاهات القوى السائدة في البلاد العربية ، ومن هنا كان من المستحيل دفع منتجي قطاع الافراد في مصر الى المغامرة بفقد أية مجالات لتوزيع الافلام التي ينتجها في وقت تعاظمت فيه التناقضات بين البورجوازية البيروقراطية في مصر وبين البورجوازيات الحاكمة في البلدان العربية من التنافس على السوق القومي العربي، وتطلع البورجوازية المصرية الى وجود هامش مستقل نسبيا الى جانب السوق الرأسمالي العالمي لتطلق يدها كحليف مستقل على الاسواق العربية . ومن هنا تم اتخاذ القطاع العام للسينما كطريق لاستخدام البورجوازية البيروقراطية في مصر للسينما كأداة للدعاية السياسية لها ، وتحريرها من هيمنة الرأسمالية التقليدية في البلاد العربية .

ولكن ذلك الطريق الذي اتخذوه لم يفلح في تحقيق دعايتهم السياسية ، فمن جهة لم يكن مطروحا في أفق الطبقة الخروج الى حدود أكبر من الافق الضيق الذي تحصر فيه القضية الوطنية في اطار التبعية للمعسكر الامبريالي، مع الحذر الكامل والعمل على منع انتقال هذه القضية الى أفق ثوري ، مع استمرار الحصار الذي يحاولون احكامه حول القوى التقدمية في مصر ، وتوجيه

الضربات الباطشة لكافة منابرها وتنظيماتها وتجمعاتها ، مما أدى الى اسناد القطاع العام الى نفس الوجوه السابقة المهيمنة على الاستثمارات السابقة في المجال السينمائي ، التي وجدت فرصتها الكاملة للعمل بنفس مفاهيمها وأساليبها مع التغييب الكامل لاي قوى حقيقية ومنعها من العمل . ومن جهة أخرى فان الطابع الطفيلي للطبقة نفسها والذي يركز الجانب من دخولها على نهب القطاع العام ، واستخدامه كأداة للاستيلاء على فائض القيمة في صورة رواتب ضخمة وبدلات أرباح ودخول اضافية قد وجد طريقه عبر المشاركة بين الاداريين المعينين على رأس أجهزة القطاع العام وبين العناصر السابقة في مجال الاستثمارات السينمائية في قطاع الافراد في نهب القطاع العام حتى وصلت الخسائر في ثمانية اعوام فقط ، هي عمر القطاع العام السينمائي منذ عام 1963 حتى عام 1971 ، الى سبعة ملايين من الجنيهات ، تم دفع مبالغ طائلة منها كعرابين لسيناريوهات وقصص سينمائية لم يتم تنفيذها ، وعلاوة على سمة التخبط الواضحة والمصاحبة لفوضى الانتاج السائدة في القطاع العام ، لعبت عصابات السماسرة والمرتزقين دورا كبيرا في نهب القطاع العام ، ولم تتمكن محاولة احتكار القطاع العام لصناعة السينما وتأميمه للاستوديوهات ودور العرض من كسر احتكار التوزيع في السوق العربية الذي سيطرت الاستثمارات الاجنبية عليه ، وتمكنت من احكام الحصار حوله ، فانخفض عدد النسخ المصدرة من 1115 نسخة عام 1959 الى 744 نسخة عام 1963 (وهو العام الذي بدأ فيه انتاج القطاع العام في السينما) ، ولقد أتى هذا الانخفاض في التصدير في مقابل ارتفاع عدد الافلام المنتجة من 31 فيلما عام 1959 الى 49 فيلما عام 1963 ، مع وضعنا في الاعتبار لعاملين أساسيين وهما تزايد الانتاج على نمط الفيلم المصري خارج مصر مع بداية القطاع العام وبنفس المخرجين والفنيين والممثلين المصريين مع استخدام العامية المصرية أيضا في معظم الاحيان ، مما شكل سوقا منافسة للفيلم المصري ، واصبح الفيلم المصري المنتج خارج مصر منافسا للفيلم المصري المنتج داخلها في السوق العربية . بالاضافة الى النهوض السينمائي النسبي في بعض الدول العربية التي تمكنت من أن تسقط نموذج الفيلم المصري ، كنموذج هابط ومتخلف للسينما .

ولقد تم هذا الحصار في ظروف تعجز فيها السوق المصرية وحدها بحكم قلة دور العرض فيها عن تغطية تكاليف الانتاج الذي تشكل الدخول والرواتب الضخمة للأجهزة البيروقراطية في مجال السينما الجانب الاكبر منه ، ولقد ادى الاتجاه الاستثماري البحت ، بعد العجز الكامل للبورجوازية المصرية في تنفيذ سياستها الدعائية، الى تقديم نفس المفاهيم السائدة في السينما التجارية

كامتداد لها ولاسلوبها ونماذجها التي تقدمها في أفلامها ، ولم تتمكن من الخروج الى أي قوى شعبية أو حتى التمكن من مخاطبتها والترويج لدعايتها ، حيث تتركز دور العرض بمدينتي القاهرة والاسكندرية التي يصل مجموع دور العرض فيهما الى 119 دار عرض من 263 دار عرض في مصر كلها أي بنسبة قدرها 46 ٪ بينما يصل عدد الرواد في هاتين المدينتين الى 44.114.000 (عدد التذاكر المباعة في عام واحد) من عدد 65.786.000 تذكرة مباعة في مصر كلها أي بنسبة قدرها 66 ٪ .

وهكذا أدرك القطاع العام في السينما طبيعة الجمهور الذي يتوجه اليه ، وسخرت أفلام البورجوازية نفسها للترفيه عن البورجوازية والتأكيد على أكثر قيمها تخلفا ، بينما اتخذت سياسة الانتاج المشترك الذي خصصت له احدى شركات القطاع العام في السينما وهي شركة « كوبروفيلم » (الشركة المصرية العامة لانتاج وتوزيع الافلام العالمية) نفس الطريق محاولة أن تقدم نموذج الفيلم التجاري الامريكي في مفاهيمه العنصرية والاستعمارية ، وحسبت البورجوازية أنه بامكانها أن تبيع تشويهاتها للواقع الاجتماعي وصراعاته وتحويل مصر الى مكان شائق تجري فيه مغامرات الميز ، وأفلام الويسترن الجديدة لتدخل السوق الامبريالية العالمية في مجال السينما ، ومن المفيد التأمل حقا في نوعية الافلام التي سعت هذه الشركة الى انتاجها ، فالبورجوازية المصرية في حالة افلاسها وهي تبحث عن أسلوب لترويج سلعها في مجال السينما ، لا تجد أدنى غضاضة من أن تبين بالكامل المفاهيم الاستعمارية التي روجت لها السينما الامريكية في أشد صورها ابتذالا ، ولم تجد أدنى حرج في أن تقدم التراث والتاريخ والحضارة المصرية كميدان لمغامرات العصابات الامريكية بكل مفاهيمها ، فاستقدمت عددا من المخرجين والممثلين الأجانب الهابطي المستوى ليتولوا تنفيذ سياستها في الانتاج المشترك ، ولكنهم لم يكونوا أكثر من مجرد تلاميذ فاشلين في مدرسة الفيلم التجاري الامريكي ، ولم يتمكنوا من الترويج لبضاعة تجاوزتها بمراحل حتى أكثر أنواع هذه الافلام تخلفا ، وفي وقت ازداد فيه انحسار موجة هذه الافلام الهابطة . وكان من الطبيعي أن تمنى البورجوازية المصرية بكارثة محققة وبفشل ذريع في محاولتها لغزو السوق العالمي في مجال السينما كما حددت لنفسها ، وبلغت ايرادات هذه الافلام في السوق المحلي كالآتي :

ابتسامة أبو الهول	حقق ايرادا قدره	3400	جنيه مصري
ابن كليوبترا	» »	6220	» »
قاهر اطلانتيد	» »	2600	» »
فارس الصحراء	» »	270	» »

وانتهت مغامرة الانتاج العالمي بخسارة بلغت مليوني جنيه ، ذهب القسم الاكبر منها كدخل طفيلي للسماسرة والافاقين الذين استقدموهم في مظاهرة ضخمة لتحقيق الغزو المرتقب لسينما البورجوازية المصرية للأسواق العالمية .

السينما المصرية بعد هزيمة يونيو 67 :

ولم تكن هزيمة يونيو 1967 الفادحة التي منيت بها طبقة البورجوازية البيروقراطية في مصر حدثا عارضا خارج سياقها ، ولكنها كانت الامتداد الطبيعي لسياساتها وموقفها تجاه القضية الوطنية في بلادنا ، ذلك الموقف الذي كان يضعها دائما في موقف يستحيل معه حل تناقضاتها مهما بذلت من مناورات . فان محاولة الموازنة التي حاولت القيام بها بين تناقض مصالحها مع الاستعمار ومحاولتها لخلق هيكل رأسمالي حديث لا يمكن له الا ان يمد جسوره الى السوق الرأسمالي العالمي ، في نفس الوقت الذي تحاول فيه قطع الطريق أمام القوى الشعبية والثورية في مصر حمايتها لاحتكارها للسلطة وجبايتها لدخولها الرئيسية عن طريق هيمنتها على الاجهزة الادارية ، ان هذه المحاولة للموازنة تضعها في مأزق تاريخي ، كما أن التغير في الوضع العالمي ببروز اتجاهات المراجعة في القيادة السوفياتية يحرمها من هامش ضخم للمناورة بين المعسكرين ، مما يضعها في منحى جديد يعرقل استمرارها في نفس مسارها القديم . ولم تفلح كافة السياسات التي انتهجتها السلطة في محاولة تغييب الجماهير الشعبية عن ساحة الصراع ، تلك الجماهير التي عبرت خلال انتفاضاتها المستمرة ، والتي تمثلت بشكل رئيسي في الانتفاضات العمالية والفلاحية والطلابية ، عن الموقف الثوري في حل القضية الوطنية ، وبرزت حدة المواجهات في حدة شعبية عارمة تصدت لمحاولات البورجوازية البيروقراطية لحل القضية الوطنية في اطار التهادن مع المعسكر الامبريالي ، وتصفيتها ، فاتسعت رقعة التقاء البورجوازية البيروقراطية في مصر بالقوى الاستعمارية وبقوى الرجعية العربية ، بينما اتسعت الهوة بينها وبين القوى الشعبية لتنتقل مركز التناقضات الى وضع جديد . وفي نفس الوقت فان الطابع الطفيلي للبورجوازية البيروقراطية الذي يمكنها من الحصول على نصيب وافر من الفائض الاقتصادي شكل عقبة كبيرة في تمكنها من احداث التراكم اللازم لاقامة هيكل رأسمالي حديث ، بالاضافة الى التناقضات الحادة بين مكاسب البيروقراطية كطبقة ومكاسب أفرادها وأجنحتها كلا على حدة ، مما أعطى امكانية جديدة لاستثمار أفرادها لارباحهم خارج رأسمالية الدولة البورجوازية في مصر . وفي هذه الظروف تم التخلي عن القطاع العام في السينما ، وتمت تصفيته ليتحول بصيغته الجديدة التي بدأت عام 1971 الى مجرد ضامن لدى البنوك يمنح سلفيات انتاجية ضخمة لقطاع الافراد في مجال

السينما ، وكرس القطاع العام السينما بصيغته الجديدة نفسه ليحمل للماء الى طاحونة السينما التجارية الهزيلة ليساعدها على الدوران ، بينما تم التخلي عن دور العرض التي سبق تاميمها وأعيدت الى أصحابها ، وتاجير دور العرض المملوكة للقطاع العام لصلا لكبار المستثمرين من قطاع الافراد الذين تمكنوا من للعودة الى الانتاج السينمائي من جديد مستندين على الارباح الضخمة التي تم نهبها أثناء تواليهم لمسؤولية القطاع للعام السينمائي في صيغته السابقة .

وهكذا أحكمت البورجوازية دائرة الحصار على السينما الجديدة تماما ، وانتهى المنفذ الضيق الذي قدمه القطاع العام لبعض السينمائيين الشبان الذين تمكنوا خلاله من أن يقدموا أفلامهم الاولى محاصرين ومحددين بشروط المشرفين على القطاع العام البالغة القسوة ، التي حدت كثيرا من انطلاقهم وأعاقت كافة للمحاولات التي تسعى الى تقديم وجه مغاير للسينما المصرية ، ولكنهم تمكنوا على أية حال من أن يطرحوا رؤية أكثر تقدما في للسينما المصرية دون أن يتجاوزوا الحصار الضاري الذي فرضته السينما التجارية عن طريق منتجيها الذين يشاركون في المناصب الادارية للكبرى داخل القطاع العام . ولكن ذلك المنفذ الذي قدمه القطاع العام للسينمائيين الشبان عمل من جانب آخر على تحديد حركة السينما الجديدة في مصر في نفس أفق السينما التجارية وفي قوالبها الجاهزة وموضوعاتها ، فقدم « حسين كمال » فيلمه الاول « المستحيل » عام 1966 ثم فيلمه الثاني « البوسطجي » عام 1968 ثم « شيء من الخوف » عام 1969 ليخرج بعد ذلك للعمل في قطاع الافراد وقد أثبت وجوده كمخرج تجاري من الطراز الاول ، يتمكن بمهارته التكنيكية من أن يعطي شكلا أكثر ابهارا للسينما التجارية الهابطة ليصبح اليوم واحدا من أهم مخرجيها، وكذلك الحال بالنسبة « لأشرف فهمي » الذي قدم أفلامه الاولى البالغة التخلف مثل « واحد في مليون » عام 1970 وهو فيلم هزلي هابط للمستوي ثم قدم فيلما بوليسيا آخر وهو « القتلة » عام 1971 ليخرج بعد ذلك الى مجال السينما التجارية في قطاع الافراد ليصبح هو الآخر أحد نجومها ، وكذلك الحال ايضا بالنسبة « لمحمد راضي » الذي قدم فيلمه الاول « الحاجز » 1971 ، و « عبد الحميد الشاذلي » الذي قدم فيلمه الاول « الساعات الرهيبة » عام 1970 ، والمخرج الراحل « ممدوح شكري » الذي قدم فيلمه « لواهم الحب » عام 1970 .. وآخرين .

ولم يكن حصاد هذه التجربة الا تعبيرا عن مدى خطورة الدور الذي لعبه القطاع العام في تركيع حركة السينما الجديدة وتخريبها ، فلقد تحمل مغامرة تقديم عدد من المخرجين الشبان لافلامهم الاولى في اطار حصرهم في مفاهيم السينما التجارية الهابطة ، وأتاح لهم فرصة عالية للتدريب داخله ليخرجوا بعد ذلك الى ميدان الفيلم التجاري في قطاع الافراد وقد أثبتوا وجودهم كصنعة

ماهرين للصناعة التجارية يحاولون بحيلهم التكنيكية أكثر تطورا أن يصبغوا الوجه الذميم المتخلف للسينما التجارية ، ويبعثوا الدم في عروقها .

وهكذا فان القطاع العام للسينما لم يقدم في صيغته الاولى التراكم اللازم للانتاج السينمائي لمنتجي القطاع الخاص والاداريين المعينين على رأس الجهاز فحسب ، وانما قدم أيضا عددا من الوجوه الجديدة التي وجدت فرصتها في التجربة والمران في مدرسة السينما التجارية الهابطة ، وهكذا غذى القطاع العام سينما البورجوازية المصرية برؤوس أموالها وبفرسانها أيضا في آن واحد

ولم يقتصر دور القطاع العام في السينما على تخريب حركة السينما الجديدة عند هذا الحد وانما امتد أيضا الى محاولة احتواء العناصر المتقدمة نسبيا في مجال السينما ، تلك المحاولات التي كثيرا ما يساء تفسيرها ووضعها خارج سياقها الحقيقي ، ولعل في كشفها للرحلات المضنية التي خاضها عدد من المخرجين المصريين في محاولتهم لتجاوز الحدود التي حاولت البورجوازية البيروقراطية حصرهم داخلها ، ما يكشف عن طبيعتها ويفضح أهدافها ، ففي محاولة البورجوازية المصرية لان تقدم نموذجا للسينما السياسية لم تنجح الا في التأكيد على حدود التجاوزات التي تسمح بها بعد الفشل الذريع الذي منيت به صيغها الدعائية الرثة مثلما حدث لفيلم « ثورة اليمن » من اخراج « عاطف سالم » عام 1965 ، وفي مواجهة المد الشعبي القوي بعد هزيمة يونيو 67 ، قدمت البورجوازية المصرية صيغتها الجديدة في الدعاية السياسية في فيلم هابط المستوى اسمه « ميرامار » من اخراج « كمال الشيخ » عام 1969 المأخوذ عن رواية تم تشويهها تماما للكاتب المصري « نجيب محفوظ » ، وقد أخذ هذا الفيلم موقفا انتقاديا من الطبقة الجديدة التي تشكلت في مصر ولكن من وجهة نظر الاقطاعيين السابقين ، حيث تولى « طلعت باشا » الذي أدى دوره الممثل « يوسف وهبي » ادانة الطبقة الجديدة والكشف عن انتهازيتها بخفة دم واضحة ، ترسم سخرية ظاهرية من ملامح عامة بالغة السطحية للطبقة الجديدة ، ويتم تناولها أساسا لتعطي احساسا للتعاطف مع أفراد الطبقات الاقطاعية والرأسمالية القديمة ، الذين يتم تقديمهم كضحايا لهؤلاء الذين استولوا على مهنتهم . ولقد كان للنجاح الكبير الذي حققه هذا الفيلم ، الذي يتيح ساعتين كاملتين من التفريغ للمشاهدين في قاعة العرض دون أي تطور حقيقي لجوهر الصراع القائم ، الذي تاوى «بفتح وتشديد الواو» عنقه ليتحول الى قضية الاقطاعيين الظرفاء الضحايا وبعض الانتهازيين الذين تسللوا الى الطبقة الجديدة عن طريق تواجدهم في الجهاز السياسي للبيروقراطية.

ولقد فتح فيلم ميرامار الباب لهذا النوع من الافلام، فقدم «حسين كمال» فيلمه « ثرثرة فوق النيل » عام 1972 عن قصة تم تشويهها أيضا لنفس الكاتب « نجيب محفوظ » ، وهو نانتاج قطاع الافراد هذه المرة ، لنختزل قضية الصراع

الطبقي في مصر هذه المرة الى مجرد ثرثرات ونكات وحفلات ذاعرة ، تجري في عوامة على النيل في جلسات لعدد من مدمني المخدرات ، مكرسا المفهوم الديني وصحوة ضمير غائب مخدر تماما في نومه وفي صحوته كحل لهذه الازمة الطاحنة ، وهكذا قدم هذا النموذج أبطاله في مواجهة حركة عارمة واعية ، الاقطاعيون الظرفاء والحشاشون من أصحاب الضمائر !!

وهكذا قدمت البورجوازية نموذجها للفيلم السياسي في مواجهة مطالب الجماهير الشعبية بالتغيير وبالحل الثوري للقضية الوطنية ، وهكذا وضبت حلقات الحشاشين لتدمج الجالسين في قاعة العرض داخلها ، ولتصبح النكات الممنوعة المحاصرة داخلها أكثر شرعية وأكثر قدرة على امتصاص السخط الهائل الذي يجتاح الشارع المصري .

محاولة الافلات من أنماط السينما السائدة :

وفي مواجهة بعض الافلاتات التي حدثت داخل القطاع العام للسينما في غمرة محاولات عقد التوازنات التي سعوا اليها ، لم يكن أمام البورجوازية المصرية الا أن تحسمها بأكثر الاشكال ضراوة .

ولم يعد أمام المخرج المصري « توفيق صالح » ، المخرج المصري الوحيد الذي لم يقدم طول تاريخه السينمائي الذي بدأ منذ عام 1955 فيلما تجاريا واحدا ، والذي حاول أن يطرح عددا من القضايا السياسية للنقاش في بعض أفلامه ، أو يتناول قضايا اجتماعية أكثر التصاقا بالواقع المصري ، لم يعد أمامه بعد تجربته المريرة والمتعثرة في مصر التي تمكن من أن ينجز فيها خمسة أفلام في أربعة عشر عاما (1955 ـ 1969) محاولا فيها الوصول الى أقصى مدى من الحدود التي تفرضها البورجوازية في حصارها الضاري للسينما، سوى أن يهاجر الى سوريا ليخرج فيلمه السياسي الناضج « المخدوعون » عام 1972 عن قصة للمناضل الفلسطيني الشهيد « غسان كنفاني » ، فاضحا في فيلمه طبيعة الدور التي تقوم به القوى الرجعية الحاكمة في البلاد العربية في تشويهه وطمس معالم القضية الفلسطينية .

وكذلك الحال أيضا بالنسبة للمخرج المصري « يوسف شاهين » في رحلته الشاقة للخروج من أسر السينما التجارية الى تقديم نموذج جديد للسينما السياسية ، وبعد أن حقق فيلمه « الارض » عام 1969 من انتاج القطاع العام الذي حاول فيه أن يطرح فهما أكثر تطورا لطبيعة الصراع الطبقي في الريف المصري قبل 52 ، مع بعض التشوشات التي وقع في اسارها تحت ديماغوجية السلطة عنها مما أعطى هذا الشكل البراق واللامع لفيلمه الذي اعطى البورجوازية البيروقراطية الفرصة للاستخدام الدعائي للفيلم باعتباره أثرا من آثار تاريخ ولى كان لها اليد الطولى في انهائه، وحقق كذلك فيلمه

« الاختيار » عام 1970 . ومن انتاج للقطاع العام أيضا ، محاولا تقديم أزمة المثقفين المصريين من خلال تحليل سيكولوجي بالغ التشوش ، لا يمس من قريب أو بعيد الاوضاع الاجتماعية والسياسية القائمة ، طامسا وجهها الحقيقي وصراعاتها من أجل مطالب الحريات الديموقراطية في مواجهة ديكتاتورية البورجوازية البيروقراطية في مصر وقمعها البوليسي الشرس لاصواتهم . ولم يعد أمام « يوسف شاهين » في مسار رحلته الشاقة للخروج الى تقديم نموذج جديد للسينما السياسية في مصر ، سوى أن يلجأ الى الجزائر ليتمكن من تمويل فيلمه « العصفور » عام 1972 الذي يطرح رؤية أكثر تقدما في اتجاه أكثر جذرية في تناول الطابع الاستقلالي والطفيلي للبورجوازية البيروقراطية ، ونهبها واستغلالها للقوت الضروري للشعب ، ومسارها الذي انتهى بها الى هزيمة 67 . وعلى الرغم من أهمية هذا الفيلم الا أن تناوله للقوى المسيطرة وطبيعتها يقع في عدد من التشوشات حيث يتولى مسؤولية النضال ضدها أحد صغار ضباط البوليس ، دون فهم واضح لطبيعة تواجده داخل الاجهزة القمعية، وصحفي بورجوازي لا هم له الا البحث عن عناوين كبرى لامعة لحملته الصحفية أكثر مما يتجه الى الوعي بجذور وطبيعة مسار البورجوازية المصرية ، ناهيك عن هذه الاختزالات الرمزية الشائهة التي تطمس الواقع النضالي الفعلي للشعب والحاقه كذيل لبطلنا الجديد في بزته البوليسية اللامعة ولصحفينا اللامع في عناوينه المدوية كأحد نجوم الصحافة البورجوازية في مصر، وعلى الرغم من ذلك فان فيلم « العصفور » سيظل محتفظا بقيمة تذكارية أكثر منها طرحا أصيلا وحقيقيا للواقع المصري كأحد الافلام الرائدة في محاولة تلمس طبيعة البورجوازية البيروقراطية في رحلة قصيرة النفس ، يتوقف على « يوسف شاهين » اذا أراد الاستمرار في هذا الطريق أن يصبح أكثر وعيا وتحددا وشجاعة ايضا في تناوله للصراعات القائمة في الواقع المصري .

وكذلك أيضا اضطر المخرج الشاب الراحل « ممدوح شكري » ، الذي توفي عن أربعة وثلاثين عاما عام 1974 ، الى ان يلجأ الى تمويل مشترك مع قطاع الافراد ليقدم فيلمه السياسي « زائر الفجر » عام 1973 بعد ان قدم في ظل القطاع العام عددا من المسليات الهابطة للبورجوازية ، كشفت عن قدراته التكنيكية العالية دون أن تتجاوز مضامينها أشد الافلام التجارية الهابطة تخلفا ، ولقد استطاعت هذه الموهبة التي لم يقدر لها البقاء أن تقطع رحلة خروجها الشاقة من أسر السينما التجارية ، وبعد فترة من البطالة والتعطل عن العمل لينجز فيلما سياسيا على طراز فيلم « Z » ، مستخدما الاسلوب البوليسي في تتبع قضية مصرع صحفية يسارية ، تتكشف خلفها البورجوازية البيروقراطية في مصر بفضائحها ومثالبها ، وهي تنشر على شبكات التهريب

والدعارة في حماية أجهزتها البوليسية والقانونية ، وينتهي الفيلم الى الاشارة بوضوح الى « زائر الفجر » (تسمية للمخبرين التابعين لاجهزة المباحث السياسية في مصر ، حيث تتم عمليات الاعتقال وتفتيش المنازل عند الفجر) كأحد الاسباب المباشرة لمصرع الصحفية ، ولقد كان هذا الفيلم رغم انتهاجه الاسلوب البوليسي الذي أدى الى طمس أي جانب يعنى بالتحليل السياسي لجذور هذه الاوضاع ، لقد كان هذا الفيلم على الرغم من ذلك هو أول فيلم يتعرض بصراحة بالغة وبدون مواربة لاجهزة القمع البوليسي في مصر .

ولم يكن أمام هذه الافلاتات التي تمت بشكل أو بآخر من دائرة الحصار التي تفرضها البورجوازية على أقلامهم ، سوى أن يواجهوا عصا الرقابة المصرية الغليظة والضيقة الافق ، فمنع فيلم « المخدوعون » من العرض العام في مصر ، ولم يسمح بعرض فيلم « العصفور » الا بعد أكثر من عام من انتاجه وبعد اجراء الحذف والتعديل في عدد من أجزائه ونزول لافتة في بداية الفيلم تعلن عن العصفور الذي انطلق في 16 أكتوبر !! .. وعرض فيلم « زائر الفجر » بعد اضافة التشويهات والتعديل كشرط اساسي للموافقة على عرضه .

وهكذا تستخدم الرقابة على المصنفات الفنية في مصر بصفاتها البالغة الضيق لتجهز على البقية الباقية من أية محاولة للافلات من الحصار المحكم للبورجوازية المصرية على الانتاج السينمائي . (1)

الوضع الراهن وآخر حلقات الحصار :

وعندما أتى عام 1973 كانت الملامح الكاملة للوجه الشائه للسينما المصرية قد تم تشكلها ببداية ظهور الانتاج الجديد لقطاع الافراد الممول من القطاع العام ، وبدت السينما المصرية في أكثر اشكالها كاريكاتورية ، وهي تشهر انيابها ، التي يعرف الجميع انها ليست سوى طقم أسنان رديء الصنع، في مواجهة الحركة الشعبية في مصر ، ولقد ظهر هذا الانتاج للسينما المصرية في مناخ اشتعلت فيه حركة الصراع الطبقي في مصر ، عقب عدد من الانتفاضات العمالية الضخمة في مصانع حلوان وشبرا الخيمة وأبو زعبل ، وعقب عدد من الانتفاضات الشعبية شملت انحاء مصر جميعها ، وعقب انتفاضتين طلابيتين كبيرتين ، انصبت جميعها وبشكل رئيسي ضد الخيانة الوطنية للبورجوازية طارحة مطالبها بحوب التحرير الشعبية في مواجهة المعسكر الامبريالي والصهيونية ، وطارحة وبآخر مدى مطالبها بالحريات الديمقراطية وبحقها في التنظيم وتسليح الشعب ورفض سيطرة البورجوازية وعلاقاتها الاستغلالية ونهبها المتزايد للقوت الضروري للشعب . وفي غمار الحملة القمعية الشرسة التي شنتها الاجهزة البوليسية في مصر في مواجهة الحركة الشعبية ، كان من الطبيعي ان يشمل المثقفين الوطنيين الديمقراطيين والعناصر التقدمية والثورية في المجال الثقافي خاصة نصيب وافر من هذه الضربات ، فصدرت قوائم المنع

من الكتابة والنشر والقي بعدد من الكتاب التقدميين الى السجن ، وأقفلت كافة مجالات النشر في وجه المثقفين التقدميين ، بينما وضعت أكثر عناصر البورجوازية رجعية وتخلفا في مواقع الهيمنة على كافة الأجهزة الثقافية في مصر .

ولم يكن من قبيل المصادفة أن يتولى الضابط السابق « يوسف السباعي » وهو أحد كتاب الروايات والسيناريوهات الهابطة للسينما التجارية في مصر ، منصب وزير الثقافة ليباشر من خلال منصبه تنفيذ سياسات البورجوازية البيروقراطية ومخططاتها في المجال الثقافي لتصفية كافة التيارات والقوى التقدمية في هذا المجال ، التي عبرت في كافة مواقفها عن تبنيها العميق لموقف الحركة الشعبية الثورية في مصر وعن ارتباطها الوثيق بكفاحاتها الى الدرجة التي تمكنت معها من عزل المثقفين الرجعيين وحصارهم حتى في المواقع المفروضين عليها عنوة من قبل السلطة وأجهزتها .

وكان من الطبيعي أن تمتد سياسات السلطة ومخططاتها في المجال الثقافي الى السينما أيضا، لتحظى بنصيب وافر من اجراءات التصفية الموجهة الى الحركة الثقافية التقدمية في كافة مجالاتها ، وفي هذا المناخ الذي اشتعلت فيه حركة الجماهير الشعبية العارمة في مصر ، قامت السينما المصرية بالاشهار الفعلي لافلاس البورجوازية المصرية الكامل ، ففي عام 1973 الذي شهد الانتفاضة الطلابية العظيمة التي عبرت بموقفها الثوري عن ارتباطها بمجمل كفاحات الطبقات الثورية في مصر ، قدمت السينما المصرية حركة الشباب في مصر باعتبارها من مشاكل المراهقة ، فقدمت سبعة أفلام حول هذا الموضوع وهي : « البنات والمرسديس » ، و « غرام تلميذة » و « ثلاث فتيات مراهقات » و « شلة المراهقين » و « مدرسة المراهقين » و « مدرسة المشاغبين » و « أبناء للبيع » .

وفي غمار الانتفاضة الطلابية ، قدم المخرج « حسن الامام » فيلمه المبتذل « خلي بالك من زوزو » ليدافع عن حق الفتاة الجامعية في أن تعمل في فترة المساء كراقصة لهز البطن !! ... وهو الموضوع المفضل لهذا المخرج الذي يعد أكثر السينمائيين ابتذالا في السينما المصرية حاليا ، والذي أخذ على عاتقه مهمة التاريخ لراقصات هز البطن على مر العصور في عدد من الافلام باعتبارهن مناضلات لعبن أدوارا هامة في تاريخ النضال الوطني في مصر !! ...

وهكذا اشهرت البورجوازية المصرية افلاسها من خلال السينما التي تقدمها في مواجهة تصاعد ونمو قوى الثورة في مصر وازدياد حدة الصراعات الطبقية تفاقما .

... ورحلة الخروج

شكلت محاولات الافلات السابق الاشارة اليها من سيطرة البورجوازية البيروقراطية على السينما عن طريق القطاع العام بدايات الرحلة الشاقة للخروج من اسار السينما التجارية، ولم تكن هذه الافلاتات بمأمن من الرقابة على المصنفات الفنية التي فرضت رقابتها البوليسية على الانتاج السينمائي والحصار الضاري الذي فرضه قانون الانتاج الجديد وبعد تحول القطاع العام السينمائي الى ضامن لدى البنوك لتقديم القروض اللازمة لقطاع الافراد ، حيث يقدم التمويل اللازم مشروطا بموافقة الرقابة على سيناريو الفيلم وموضوعه بالاضافة الى موافقة لجان تابعة للقطاع العام مكونة من بعض الكتاب والفنانين الرجعيين لهم تاريخهم الاسود في العمالة للسلطات الرسمية وتنفيذ مخططاتها التخريبية في المجال الثقافي ، مما يضع صعوبات بالغة أمام محاولات الاستقلال في ظل القطاع العام .

ولم تكن محاولات الافلات السابقة هي المحاولات الوحيدة للخروج من اسر السينما التجارية الهابطة ، فلقد سبقتها محاولة « جماعة السينما الجديدة » التي تكونت عام 1968 والتي كانت أول جماعة تسعى الى تحديد أهدافها ونوع السينما الذي تعمل على تقديمه كما تحدد في بيانها التأسيسي : « فالذي نريده هو سينما مصرية ، سينما تتعمق حركة المجتمع المصري ، وتحلل علاقاته الجديدة ، وتكشف عن معنى حياة الفرد وسط هذه العلاقات » وتقدم تجربة جماعة السينما الجديدة في مجال الانتاج السينمائي نموذجا واضحا للضربات التي توجه ضد أية محاولة للاستقلال النسبي عن الأجهزة وتوضح أهمية الاستقلال الكامل عنها ، فبعد أن ابتكرت الجماعة نظام المشاركة مع القطاع العام للسينما واستطاعت انتاج فيلمين بهذه الطريقة وهما « أغنية على الممر » من اخراج « علي عبد الخالق » عام 1971 و « ظلال على الجانب الآخر » من اخراج « غالب شعث » عام 1971 ، ألغت المؤسسة نظام المشاركة وحاصرت توزيع أفلامها الى الدرجة التي لم تتمكن معها الجماعة من عرض فيلمها الثاني رغم مرور ثلاثة أعوام على الانتهاء من تصويره .

وفي نفس المسار أيضا وصلت تجربة السينمائيين التسجيليين الشبان الى طريق مسدود حيث انحصرت تجمعاتهم وجمعياتهم « كاتحاد التسجيليين » و « المركز التجريبي للسينما » و « مركز السينما التسجيلية » في انتظار ما يسنده القطاع العام في السينما لهم ليقوموا بتنفيذه كفقرات في بعض المجلات السينمائية أو بعض الافلام الدعائية كقيام اتحاد التسجيليين مثلا في الآونة الاخيرة بتنفيذ بعض الافلام الدعائية لحساب وزارة التعمير وهكذا ... وبالاضافة الى حقوق الجهات الممولة والاجهزة المسؤولة في رفض أية موضوعات لا تتوافق مع اتجاهاتها ، فان الانتاج نفسه ، رغم كل محاولات

التناول الاكثر تقدما نسبيا في مجال السينما ، يذهب يطلبه غالبا الى مخازن الاجهزة والهيئات المسؤولة بعيدا عن العرض العام .

أن هذه المحاولات التي تمت بدرجة أو بأخرى في رحلة خروج السينما المصرية من تحت هيمنة البورجوازية البيروقراطية عليها ، وتحكمها في مسارها بالمنع من الانتاج والمنع من العرض في سوق سيطر على كافة وسائل انتاجه ، يصل بنا الى وضع هذه الرحلة في أفق جديد ، ويضع مهام محددة على السينمائيين المصريين بوجه عام وعلى السينمائيين التقدميين بوجه خاص .

فالقضية الاساسية التي لا يمكن التغاضي عنها للحظة واحدة تتحدد في طرحنا للتساؤلين الآتيين :

أي قوى تملك وسائل الانتاج السينمائي في مصر ابتداء من الاستوديوهات والمعامل حتى دور العرض وشركات التوزيع ؟ !

والى أي قوى تتوجه الحركة السينمائية الجديدة في وضع تتمركز فيه دور العرض في توزيعها الجغرافي بمدينتي القاهرة والاسكندرية ويصل عدد روادها الى 66 ٪ من جميع رواد السينما في جميع أنحاء مصر ؟ !

ان هذين السؤالين يطرحان المسالة برمتها في وضع جديد ، فالاستقلال لحركة السينما الجديدة في مصر لا يمكن له أن يخرج من دوائر الحصار التي تفرضها البورجوازية عليه خلال اية هوامش تتيحها البورجوازية في نظامها الانتاجي ، وانما يصبح الاستقلال ممكنا ، وممكنا فقط ، عن طريق تواجد نظام انتاجي مستقل ، لا يسير بموازاة نظام الانتاج القائم وانما يشكل في مواجهته بشكل أساسي .

كما أن التوزيع الجغرافي لدور العرض في مصر، والذي نشأ اساسا كتلبية لاحتياجات البورجوازية المصرية ، أدى الى التحكم في نوعية الافلام التي يتم انتاجها والتي تقوم غالبا بتلبية احتياجاتها الترفيهية ودغدغة غرائزها والترويج لقيمها ، بينما تتخذ في احسن أحوالها موقفا نقديا من السطح دون أن تمتد الى جذور الاوضاع القائمة ، حيث تترصد الرقابة أية محاولة لتعمق قضايا الصراع الطبقي في الواقع المصري .

وهكذا فان السينما الثورية في مصر لا يمكن لها أن تصبح ثورية بحق الا اذا واجهت هذا الوضع بوجهيه اللذين هما في الواقع وجهان لعملة واحدة ، وسائل الانتاج السينمائي وأدواته في يد البورجوازية ، ومشاهدي هذه السينما ينتمون الى البورجوازية أيضا .

ولن تتمكن السينما المصرية من أن تجتاز الافق الذي يتم حصرها فيه الا بمواجهة صدامية مع البورجوازية ، تحدد فيه بشكل اساسي نظاما انتاجيا مستقلا مع اعتماد كافة الوسائل للوصول الى جمهورها الحقيقي من العمال والفلاحين ، القوى الرئيسية المهيئة للقيام بالثورة الاشتراكية في مصر .

لقد تحدث بعض النقاد المصريين في ندوة اقامتها مجلة (اكران) الفرنسية عن عدم امكانية قيام سينما ثورية في مصر لاننا على حد قولهم لسنا في أمريكا اللاتينية ، ولكن لاننا لسنا في أمريكا اللاتينية بالتحديد تصبح هذه السينما ضرورة ملحة لا يمكن التجاوز عنها اطلاقا ، فان احتدام الصراع الطبقي في مصر يخفل السينمائيين التقدميين وكافة المثقفين التقدميين الى منحى جديد في صراع عليهم أن يخوضوه بكل ما يملكون من قوة في مواجهة سلطة البورجوازية وعلاقاتها ، كما أن السادة الظرفاء الذين يثرثرون كثيرا عن الثورة ويفضحون البورجوازية كما يدعون وهم جلوس في حجرها ، في انتظار حلم مستحيل بالنسبة لهم ، ليسوا هم القادرين على التوجه الى قوى الثورة وفصائلها الاساسية ، فلن يصنع هؤلاء سينما الثورة في مصر ، وانما ستصنع الثورة سينمائييها ، في رحلة خروج شاقة لن تتم سوى بالالتصاق بالواقع والانخراط في صراعاته اليومية كاحد فصائلها ، مستخدمين السينما كاداة لهم كثوريين أساسا وليس كمجرد سينمائيين يتناولونها في افلامهم . تلك المهمة التي تضع على عاتق السينمائيين التقدميين ان يكونوا جماعات سينمائية ثورية تستخدم في هذه الاداة لصالح القوى التي يعبرون عنها ، كما ان الادوات التي ستفرض البورجوازية في حصارها استخدامها ، هي نفسها ، الادوات التي ستحرر السينما من اسرها وتخرجها من عزلتها ، بالتخلي عن طموحهم بانتاج أفلامهم من مقياس 35 مم لتخليهم عن دعايات أجهزة اعلام البورجوازية ودور عرضها الفاخرة والمكيفة الهواء ، سيتيح عن طريق عمل المجموعات الصغيرة في المقابل لافلامهم من مقياس 16 فرصة عرضها على سائر التجمعات في القرى والمصانع ، وستحرر هذه الادوات الشكل السينمائي نفسه ، فالموضوعات المقدمة ولانها لا تنطلق من فراغ ستقدم تعبيرا حيا باسلوب يساعد على توصيل ما يطرحون في أفلامهم لجماهير شعب تصل نسبة الامية فيه الى تسعين في المائة ، خارج أساليب سينما البورجوازية وتكنيكاتها ، التي يتم الترويج لها والحفاوة بها من قبل النقاد البورجوازيين .

وهكذا يمكن للسينما المصرية ان تتحرر من قيودها ، حين تحرر الاداة والنظام الانتاجي المتبع السينما من قفصها الذهبي ومن جمهورها البورجوازي وتصل بها الى جماهيرها الحقيقية ، وحين ستحرر هذه الجماهير الاسلوب السينمائي نفسه، وهكذا، وهكذا فقط، ستصبح رحلة خروج السينما المصرية من دوائر حصارها رحلة حقيقية .

محمد كامل القليوبي

هـــوامـــش :

(1) لمعرفة الطبيعة الفاشية للرقابة السينماتية في مصر تسجل بعض الافلام التي قامت بمنعها في السنوات الاخيرة على سبيل العينة لا الحصر :

ظل فيلم Z لكوستا جافراس ممنوعا من العرض لمدة خمس سنوات ولم يصرح بعرضه الا عام 1973 ، ثم منع عرض الافلام الآتية : « ساكو فانزيتي » لجوليانو مونتالدو، و « ايها الرجل المحظوظ » لليندساس اندرسون ، « انتهى التحقيق المبدئي ... في الموضوع » لدميانو داميانو » ، قضية ماتيه » لفرانشيكوروزي ، « ضربة بضربة » لكارتيس الذي منع عرضه حتى في نادي السينما ، و « اغتيال تروتسكي » لجوزيف لوزي ... وهي تقريبا باستثناءات نادرة معظم الافلام السياسية التي وصلت لمصر في السنوات الاخيرة في اطار التحكمات الشديدة في سوق استيراد الافلام والتي تضع الاولوية للفيلم الامريكي التجاري الذي يشكل نسبة 70 ٪ تقريبا من مجمل الافلام المستوردة بينما يحتل الفيلم التجاري الايطالي والفيلم التجاري الفرنسي والميلودرامات الهندية الهابطة معظم النسبة الباقية، مع الغياب الكامل لسينما امريكا اللاتينية وسينما العالم الثالث وعدد كبير من الدول الاخرى.

« شؤون فلسطينية »

مجلة شهرية فكرية لمعالجة أحداث القضية الفلسطينية وشؤونها المختلفة ، تصدر عن مركز الابحاث في منظمة التحرير الفلسطينية .

المدير العام : صبري جريس
سكرتير التحرير : محمود درويش

المراسلا يبعث بها الى العنوان التالي :
بناية الدكتور راجي نصر ، شارع كولومباني (متفرع من السادات رأس بيروت . ص. ب. 1691) ، بيروت ، لبنان .

سعر العدد بالمغرب : 9 دراهم