٢٨ المواطنة والسلطة فى السينما المصرية ..

أ. عصام زكريا

واحد من أشهر مشاهد السينما المصرية ؛ ذلك المشهد الذى تقف فيه الممثلة راقية إبراهيم فى دور زينب ، الفتاة المريضة التى فرضت عليها أسرتها الزواج من شخص لا تحبه ، ويبخل عليها بالعلاج فى الوقت الذى يترفعون فيه عن الذهاب بها إلى العلاج المجانى فى المستشفى العام ، وزينب المريضة تقف فى هذا المشهد وهى تتأوه من المرض ، وتقول لأهلها قبل أن تتجه إلى المستشفى : "اللى مالوش أهل الحكومة أهله".

فى نهاية هذا الفيلم يصل إبراهيم حبيب زينب فى إجازة من الجيش ، ويطالب زوج زينب بتطليقها ، ثم يصحبها للذهاب بها إلى المستشفى.

فى الحقيقة كنت أنوى أن أبدأ ورقتى بالحديث عن هذا الفيلم الذى صنع مرتين ، صامتًا فى عام ١٩٣٠م ، وناطقًا فى عام ١٩٥٢م لنفس المخرج محمد كريم ، وكنت أريد أن أستشهد به كمثل على بدايات الإحساس بالمواطنة لدى المواطن المصرى ؛ الفرد الذى تسحقه التقاليد الاجتماعية الظالمة ، وظروف الفقر والمرض ، وتسلط الأب والزوج ، والتمييز الطبقى والنوع الجنسى ، فلا يجد سوى الحكومة (المستشفى وقسم الشرطة وقاعة القضاء) ؛ حيث يحصل على حقه فى العلاج والحماية ، والإنصاف. وكنت أنوى أن أقارن اعتزاز زينب بـ "الحكومة" بمشهد شهير آخر حديث من فيلم "الليمبي" (إخراج وائل إحسان ٢٠٠٢) ؛ وهو المشهد الأول الذى يعود فيه الليمبى – محمد سعد – الشاب العاطل المسطول إلى بيته ، ويغنى فى الشارع أغنية أم كلثوم الوطنية الفخيمة: "وقف الخلق جميعًا ينظرون كيف أبنى قواعد المجد وحدي" ، وهو لا يكاد يتذكر شيئًا من كلمات الأغنية ، ويتخبط بين البيوت لا يعرف الطريق إلى بيته ، وعند الناصية يستوقفه ضابط صغير يسأله باختصار: "فين بطاقتك ياله" فيجيبه الليمبى بأنه لا يحمل بطاقة ، وعندما يسأله الضابط عن السبب يجيبه بأنه ليس لديه جيب خلفى فى البنطلون.

تتواصل مشاهد الفيلم فى هذا الجو من العبث والضياع ، وتتأكد عبر مشاهده فكرة أن الحكومة هى العدو ؛ فهى التى تحرم الناس من حقوقها الطبيعية (من حق العيش والعمل) ، وهى التى تنتهك كرامتهم وتفقدهم إحساسهم بذاتيتهم وفرديتهم.

وكنت أنوى أن أعقد مقارنة أخرى بين فيلم "إسماعيل يس فى الجيش" (فطين عبدالوهاب ١٩٥٥م) الذى يتناول مغامرات "سمعة" فى التجنيد الإجبارى ؛ حيث يعجز فى البداية عن فهم الحياة العسكرية والانضباط المفروض عليه ، ويتعرض لمقالب "الشاويش" عطية الذى يحاول الإيقاع به ليفسد زواجه من حبيبته ؛لأن "الشاويش" نفسه يطمع فيها ، ولكن ينتهى الفيلم بمحاكمة "الشاويش" عسكريًا وعقابه ، وبسمعة وهو فخور بالجندية وأداء الواجب العسكرى. وكنت أريد أن أقارن الفيلم بمشهد من فيلم "الأبواب المغلقة" (عاطف حتاتة ٢٠٠٠م) الذى يتعرض بالنقد العميق لمشاهد تفسخ العلاقات بين المواطن الفرد والدولة أيام حرب الخليج الثانية ٩٢/ ١٩٩٣م. بطل الفيلم المراهق الحائر بين أن يصبح من أطفال الشوارع المشردين ، وبين الانضمام إلى الجماعات المتطرفة ، ينضم إلى زملاء مدرسته فى تمزيق أوراق الامتحانات بسبب فساد المراقبين والمدرسة ، ويموت صديقه ابن الشوارع تحت سيارة مسرعة بلا ثمن ، فينضم إلى حشد للمتطرفين ، ويقوم فيه شاب يحمل ملابس الجندية ويحرقها أمام الحشد ، وهو يردد: "أنا مليش بلد.. الإسلام هو بلدي".

كان هدفى من عقد هذه المقارنات أن أبين أن المصريين كان لديهم فى الماضى شعور أفضل بالمواطنة والثقة فى نيل حقوقهم وتأدية واجباتهم تجاه وطنهم. وبعضهم البعض ، وأن هذه الثقة تكاد تكون معدومة اليوم.

وربما تكون الفكرة صحيحة بشكل ما ، ولكن عند عودتى للبحث فى الظروف المتعلقة بهذه الأفلام وخلفياتها شعرت بصدمة كبيرة عندما علمت أن محمد كريم أضاف المشهد الذى ذكرته إلى وقائع فيلمه مسايرة – أو مجاملة – لثورة يوليو التى قامت أثناء إعداد الفيلم ، ثم عرفت أن الفيلم الصامت الذى صنعه عام ١٩٣٠ كان ينتهى بموت زينب قبل أن تفكر فى الذهاب إلى المستشفى ، وأنه على عكس الفيلم الناطق كان يتناول حياة الجندية البائسة لإبراهيم حبيب زينب ، الذى لم يكن يحارب ، ولكنه كان عسكرى مراسلة ، أو خادمًا لأحد الضباط وهو ما يعنى أن هذا "الشعور بالمواطنة" الذى كنت أقصده كان يتعلق فقط بالآمال الرسمية التى يفرضها وجود حكم جديد.

وقد دفعتنى هذه المفاجأة إلى إعادة النظر فى بحثى حول مسيرة الشعور بالمواطنة فى العهود المختلفة للحكم ، فقد تبينت أن الخط لا يسير فى شكل مستقيم متطور ، ولكنه أشبه بالحركة الدائرية التى تعلو بالتوقعات والآمال والنقد للمراحل السابقة مع كل حكم جديد ، ثم تهبط مرة أخرى مع الإحباط التدريجى من الإصلاح.

التحليل بهذه الطريقة لفت انتباهى إلى نقطتين مهمتين :

النقطة الأولى : هما كسل وسلبية السينمائيين - مع استثناءات متناثرة غير مكتملة- وعدم قدرتهم على خلق تيار واعٍ يمكن أن يلعب دورًا فى التوعية والإصلاح ، ولكنهم ينتظرون غالبًا حتى يأتى التغيير أو بوادره فيركبون الموجة.

النقطة الثانية : والتى يمكن أن تفسر الأولى جزئيًا ؛ هى السلطة الرقابية الشديدة على السينما ، والقوانين التى تمنع أصلًا تصوير أى فيلم قبل الحصول على تصريح مسبق ، وبالتالى وأد أى فكرة مخالفة للسلطة من المهد. كما أن ما تعرضت له بعض الأفلام الأولى فى تاريخ السينما المصرية من منع وحذف وتشويه زاد من رعب السينمائيين وعزوفهم عن الدخول فى مواجهة يعتبرون أن نتيجتها محسومة مسبقًا.

على أى حال اكتشفت أن الحديث عن موضوع المواطنة معقد ومتشابك ، ويشمل تاريخ السينما المصرية كلها تقريبًا ، وكلما حاولت البحث عن مدخل ضيق لورقة بحث صغيرة انفتحت أمامى عشرات المداخل. ولذلك لا تعتبروا هذه ورقة بحث ، وإنما ملاحظات وتنشيط ذهن تساعد الطلبة والمهتمين على التفكير فى إعداد أبحاث عديدة عن الموضوع.

السؤال هو: كيف يمكن وضع خطة لدراسة موضوع "المواطنة فى السينما المصرية"؟.

قبل التفكير فى وضع هذه الخطة علينا أولًا أن:

- نضع تعريفًا واضحًا ومتفقًا عليه لدى الغالبية ، أو لدى عدد معقول من المتخصصين فى المجال.
- أن نميز بين المصطلح وبين مصطلحات أخرى قد تتداخل معه عن سوء فهم ، أو سوء قصد مثل الوطن ، الأمة ، القومية وغيرها.
- أن نضع المفهوم فى سياقه التاريخى وارتباطه بمفاهيم أخرى. فمثلًا لا يمكن فصل مفهوم المواطنة عن نشأة المدينة ، وعن الحداثة Modernity ومذهب الحداثة Modernism فى الاقتصاد والسياسة والثقافة ، ولا يمكن فصله عن المفاهيم المماثلة له التى دخلت مصر مع احتكاكها بالغرب فى نهاية القرن الثامن عشر ، ومع نشأة الدولة الحديثة على يد محمد على وأبنائه فى القرن التاسع عشر ، ومع وضع أول دستور مكتوب فى بداية القرن العشرين.
- علينا بعد ذلك تقسيم المجالات التى تندرج تحت تعريف المواطنة ؛ فإذا قلنا مثلًا إنها

تعنى المساواة فى الحقوق والواجبات لكل فرد يحمل الجنسية المصرية ، فعلينا أن نحدد هذه الحقوق والواجبات ، وأن نذكر فئات وطوائف الأفراد الذين يفترض حصولهم على هذه الحقوق ، وكذلك الذين يفترض التزامهم بهذه الواجبات. وقد لاحظت مثلًا فى الأوراق الخاصة بالمؤتمر أنها تتحدث عن حقوق بعض الفئات المحرومة ، ولكنها لم تشر إلى الواجبات التى لا تلتزم بها بعض الفئات ، أو "الحقوق المفرطة التى تتمتع بها على حساب الآخرين.

- علينا اختيار زاوية النظر ومدخل البحث ؛ فهناك مدخل أفقى تاريخى يعتمد على رصد أفكار المواطنة التى تتردد عبر مسيرة السينما المصرية – من خلال كل الأفلام المنتجة – وفقًا لتسلسل تواريخ إنتاجها. وطبعًا هذا مدخل شديد الاتساع ولكنه سطحى ؛ فإذا ربطناه بحركة التاريخ للمجتمع ككل يمكن أن يصبح له عمق ، ويمكن من خلال ذلك إضافة مجالات نظر خاصة إلى تاريخ مصر (من خلال السينما) ، أو العكس أى إلى تاريخ السينما (من خلال الأحداث والتغيرات التاريخية).
- هناك مدخل رأسى يعتمد على اختيار مجال بعينه من مجالات المواطنة (مثل الحقوق السياسية أو الدينية أو الجنسية) ، وتتبع مجموعة معينة من الأفلام خلال فترة معينة تتردد فيها هذه الأفكار إيجابًا وسلبًا ، أو رصد صور الفئات المختلفة من "المواطنين" فى علاقتهم بهذه الحقوق.
- يمكن أيضًا اختيار نوع فنى بعينه من هذه الأفلام ، أو مجموعة بعينها من الأفلام من صنع مخرج أو كاتب بعينه يلاحظ مثلًا اهتمامه بهذا الموضوع أو غيره من مجالات "المواطنة".
- كذلك يمكن رصد "المواطنة الغائبة" – إذا جاز التعبير – فى هذه الأفلام ، من خلال تتبع الأفلام التى منعت أو تعرضت للحذف والتشويه على يد السلطة والرقابة ، أو يمكن تتبع غياب وندرة تطرق هذه السينما لحقوق بعينها أو فئات بعينها بسبب الرقابة الذاتية أو التحيز أو الجهل أو لأسباب أخرى.

مدخل للبحث التاريخى

توصل الباحثون فى تاريخ السينما خلال السنوات الأخيرة إلى اكتشاف بعض الأفلام المجهولة التى غيرت الاعتقاد السائد بأن أول فيلم مصرى هو "ليلى" الذى أنتجته ولعبت بطولته عزيزة أمير ، وأخرجه وداد عرفى ، وإستيفان روستى.

فتم اكتشاف فيلم يعود إلى عام ١٩٢٣م وهو "فى بلاد توت عنخ آمون" للإيطالى فيكتور روسيتو ، كما تم العثور على فيلم "برسوم يبحث عن وظيفة" لمحمد بيومى عام ١٩٢٤ الذى كان يعتقد أنه لم يكتمل.

"برسوم يبحث عن وظيفة" هو أول فيلم يكتبه ويخرجه وينتجه مصرى ، ويمكن العثور فى هذا الفيلم على بذور الكثير من القضايا المتعلقة بالمواطنة.

برسوم بطل الفيلم قبطى عاطل يبحث عن عمل ولقمة عيش مع رفيقه الشيخ المسلم ، وأحد أطفال الشوارع المشردين. يتبنى الفيلم موقف هؤلاء الفقراء بغض النظر عن دينهم وسنهم ، ويضعهم فى مقارنة مع طبقة الباشوات وأصحاب المال فى إطار كوميدى إنسانى ، يتكرر كثيرًا فيما بعد فى الأفلام المصرية.

يرتبط ظهور السينما المصرية فى تلك الفترة بإنشاء أول دستور للبلاد يحدد من هو المصرى وحقوقه وواجباته المختلفة ؛ ومما يؤكد أن المقصود فى ذلك الوقت كان "الوطن" بمعناه الحديث وليس بمعناه الدينى أو العرقى ، هو حصول الكثيرين من الأجانب المقيمين فى مصر فى تلك الفترة على الجنسية المصرية ، ويمكن أن نجد آثار ذلك فى فن السينما الذى شارك فى صنعه الأجانب بنصيب الأسد.

من أبرز الرواد السينمائيين فى العشرينيات : المخرج والكاتب والممثل اليهودى الإيطالى الأصل توجو مزراحى ؛ الذى قدم مجموعة من أفضل أفلام السينما المصرية ، وظل يعمل بها حتى رحيله فى الخمسينيات إلى إيطاليا.

فى فيلمه الأول "الكوكايين" عام ١٩٣٠م نجد البذرة الأولى لما يمكن أن نطلق عليه "أفلام المخدرات فى السينما المصرية" التى تظهر أخطار الإدمان ، ودور الدولة فى حماية المواطنين من أضراره ، وقد صنع الفيلم بإشراف وزارة الداخلية فعلًا ، وهو من أوائل أفلام التوعية للمواطنين ، بالإضافة إلى أن هذا النوع يظهر مدى قوة القانون والقائمين على تنفيذه فى مكافحة المهربين وتجار المخدرات ، وقد انتشرت هذه النوعية بشكل ملحوظ عقب ثورة يوليو ، كما اكتسبت فى مراحل لاحقة بعدًا سياسيًا بالربط بين الاستعمار أو إسرائيل أو عدو خارجى غامض ، وبين ترويج المخدرات لهدم أبناء الوطن. و"أولاد مصر" هو عنوان الفيلم الثانى لتوجو مزراحى عام ١٩٣٣م ؛ والذى يدور عن الصداقة والحب اللذين ينشئان بين أبناء الطبقتين الفقيرة والغنية ، ويتبنى الفيلم مبدأ المساواة بين الطبقات.

توجو مزراحى له الفضل أيضًا فى صنع أول وآخر بطل سينمائى يهودى مصرى فى السينما وهو شخصية شالوم التى اخترعها وقدمها فى عدد من الأفلام. وتحمل شخصية شالوم بذور شخصية إسماعيل يس ؛ فالممثل هنا يحمل اسمه الحقيقى فى الأفلام ، ومع ذلك يؤدى شخصيات ووظائف مختلفة فى كل فيلم.

أول هذه الأفلام هو "المندوبان" عام ١٩٣٤م ؛ الذى تظهر فيه شخصية شالوم لأول مرة كصديق للبطل فوزى الجزايرلى أحد أشهر الكوميديانات فى ذلك الوقت. و"شالوم الترجمان" عام ١٩٣٥م ، ويمكن العثور فى هذا الفيلم على أول شخصية سينمائية مصرية تحلم بالهجرة إلى أمريكا ، فشالوم شاب عاطل فهلوى يدعى أنه ترجمان ، ويلتقى بسائح أمريكى وابنته ، ويحلم بالهجرة معها إلى أمريكا ، ولكنه يكتشف أنها كانت تسخر منه ، ويودعهما شالوم ويبقى فى مصر فى النهاية.

فى فيلم "العز بهدلة" (١٩٣٧م) تربط صداقة متينة بين بائع اليانصيب شالوم وبين عبده صبى الجزار ، كما تربط صداقة بين إستر خطيبة شالوم ، وأمينة خطيبة عبده. يرث عبده محل الجزارة فيقتسمه مع صديقه شالوم الذى يمتلك بالمال محل صرافة ، ويصبح مليونيرًا فيقتسم المال مع صديقه عبده ، ويفقد الاثنان ثروتيهما فى النهاية ، ويعودان إلى البيت الفقير ، ولم يبق سوى صداقتهما.

فى "شالوم الرياضى" (١٩٣٧م) يعمل شالوم كبائع ساندوتشات فى مباريات الكرة ، وهو مهووس باللعبة ، وعندما يتعرض الفريق الذى يشجعه لهزة خطيرة يلتقى بلاعب مغمور موهوب اسمه سيد ، ويأتى به إلى الفريق. وفى النهاية يلعب الفريق الذى يشجعه شالوم ضد فريق أجنبى وينجح فى هزيمته بفضل سيد!.

تتبع صورة المسيحى واليهودى والأجنبى الأصل المقيم فى مصر تحتاج إلى دراسة خاصة.

فى "لعبة الست" مثلًا ، الذى أخرجه ولى الدين سامح ، وكتبه بديع خيرى ولعب بطولته نجيب الريحانى عام ١٩٤٦م ، يمكن أن نجد أول فيلم مصرى عن "الهولو كوست" – إذا جاز التعبير! – بطل الفيلم حسن الفقير يعمل فى محل إيزاك ، وهو رجل يهودى شريف وشهم (يلعب دوره سليمان نجيب) يضطر إلى الهجرة إلى جنوب أفريقيا ، مع اقتراب جيش هتلر من مصر ، ويتنازل عن محله لحسن لأنه يعلم أنه شاب صاحب أخلاق.

لن تتكرر نفس الشخصية إلا بعد ذلك بأكثر من ثلاثين عامًا فى فيلم "إسكندرية ليه" ١٩٧٩م ليوسف شاهين ، حيث يلعب يوسف وهبى شخصية مصرى يهودى يسارى

(قورنت الشخصية بالسياسى المعروف هنرى كورييل) يضطر إلى الهجرة إلى فلسطين مع اقتراب جيوش المحور من مصر ، لكنه يفزع من العصابات الصهيونية وما ترتكبه هناك فيهاجر إلى جنوب أفريقيا.

فى الأفلام السابقة على ثورة يوليو يمكن العثور على بعض المساحات الكبيرة نسبيًا للأقليات الدينية والعرقية ؛ خاصة فى الأفلام الكوميدية. وتوجو مزراحى كان مسئولًا أيضًا عن إطلاق نجومية على الكسار فى السينما ، وكان التركيز فى هذه الأفلام واضحًا على اختلافه العرقى (بربرى مصر الوحيد). ويمكن ملاحظة استخدام السينما للأنماط الشعبية لصور اليهودى والأجنبى الأصل فى قالب كوميدى ؛ مثل فيلم "فاطمة وماريكا وراشيل" (إخراج حلمى رفلة ١٩٤٩م).

من ناحية يحمل الفيلم الاتجاه المتنامى فى تلك الفترة للعصبية القومية الريفية فى مواجهة المدنية الكوزموبوليتانية ؛ من خلال تكراره لنمط الشاب الريفى الأصل المقيم فى المدينة ، والذى يغرق فى انحلالها وفجورها إلى أن يفيق ويعود إلى تقاليد القرية والزواج بابنة عمه فاطمة فى النهاية ، ويطرح الفيلم انحلال المدينة ممثلًا فى سكانها من اليهود والأجانب ؛ من خلال الفتاة اليهودية راشيل ، وعائلتها الانتهازية الجشعة وماريكا اليونانية الأصل المتحررة جنسيًا. ولكن كون الفيلم كوميديًا يخفف من وقع هذه الأنماط ، بل ويكسرها بشكل ما ، وفقًا لنظرية الكوميديا فى تحويل الشىء إلى نكتة لكسر جموده وتجهمه.

يمكننا أيضًا ملاحظة غياب المسيحى القبطى فى هذا الفيلم ، وبقية أفلام ما قبل ثورة يوليو ، مقارنة بصور اليهودى والأجنبى المسيحى باستثناء أدوار قليلة جدًا صغيرة وهامشية ونمطية تقدمه دائمًا فى دور ناظر العزبة ، أو أمين الحسابات فى بيئة المدينة ، حيث يصبح أقلية وليس أبدًا فى بيئته الطبيعية فى الصعيد. وبعد الفيلم المصرى الأول "برسوم يبحث عن وظيفة" لن نجد فيلمًا يجعل من مصرى مسيحى بطلًا له إلا مع "إسكندرية ليه" السابق ذكره ؛ والذى يتناول ما يشبه السيرة الذاتية لصانعه يوسف شاهين.

أما البطلة المسيحية فلم تظهر إلا فى فيلم "شفيقة القبطية" إخراج حسن الإمام عام ١٩٦٣م ؛ الذى يدور عن شخصية حقيقية ، ويمكن إدراجه ضمن أفلام الغوانى لـ "حسن الإمام" .

فى عام ١٩٥٢م - قبل قيام الثورة- قدم حسين صدقى من إخراجه وتمثيله فيلمًا بعنوان "ليلة القدر" عن الزواج المختلط بين مسلم ومسيحية ، والمشاكل التى تنشأ عن هذا الزواج ،

وقامت الرقابة بمنع الفيلم منعًا باتًا لإثارة استياء الأقباط ، وخاصة أن النزعة الدينية المتشددة للبطل المسلم واضحة فى الفيلم. لم تتكرر "تيمة" الزواج أو الحب المختلط إلا فى فيلم نادر من إنتاج عام ١٩٧٦م (إخراج أحمد ضياء الدين عن قصة لثروت أباظة) فى فيلم بعنوان "لقاء هناك" وتم تجاهله سريعًا ، وخاصة أن بطله المسلم ملحد!.

فى عام ٢٠٠١م شاهدنا ثالث عمل يتناول هذا الموضوع ؛ وهو مسلسل "أيام الورد" لكاتبه وحيد حامد وإخراج سمير سيف ، وقد أثار المسلسل ضجة كبيرة فى أوساط الأقباط والمسلمين.

مع مجىء ثورة يوليو أصبح من غير المستحب التعرض لمسألة الأقلية القبطية إلا بطريقة دعائية فجة ، ودون تركيز عليها.

حسين صدقى قام بإعادة إخراج فيلمه "ليلة القدر" باسم "الشيخ حسن" عام ١٩٥٤م ، وحشاه بمواعظه الدينية المتشددة ، ولكنه غير هوية البطلة من مسيحية مصرية إلى مسيحية أجنبية!.

حسين صدقى بدوره كان يمثل أقلية من نوع آخر ؛ هى الإخوان المسلمين ، وقد استبعدت هذه الفئة من أفلام ما بعد الثورة أيضًا ، خاصة عقب عام ١٩٥٤ بعد دخول عبد الناصر معركتيه الشهيرتين ضد الإخوان ، وضد جماعة الأمة القبطية ، والزج بأتباع الاثنين فى السجن!.

يحلو للبعض المقارنة بين المناخ الليبرالى – نسبيًا – قبل الثورة مقارنة بالنظام القمعى البوليسى الذى ساد بعدها.

المسألة بالنسبة لنا أكثر شبهًا بلعبة الكراسى الموسيقية ؛ فكلما جاءت سلطة إلى الحكم تعيد تشكيل وجهة النظر فى أوضاع الفئات المختلفة فى المجتمع ، فتعطى لبعض الفئات بعض حقوقها وتسلمها لهم من الآخرين.

قبل الثورة يمكن أن نلاحظ أن المعارضين السياسيين كانوا أكثر الفئات حرمانًا من ظهورهم فى السينما. وما تعرضت له أفلام ذات توجهات سياسية مباشرة مثل "لاشين" (إخراج فريتز كرامب ١٩٣٨م) ، و"السوق السوداء" (إخراج كامل التلمسانى ١٩٤٥م) ، و"مصطفى كامل" (إخراج أحمد بدرخان ١٩٥٢م) من عسف رقابى ومنع ؛ كان درسًا قاسيًا لصانعى الأفلام حتى لا يتعرضوا إلى السياسة إلا بمعرفة وموافقة السلطة. وقد اكتسب جهاز الرقابة بعد ثورة يوليو مكانة وسلطات أقوى وأوسع ؛ بحيث لم يعد من الممكن

الشروع فى تصوير أى فيلم بدون علم وموافقة الرقابة ، ومع أن ثورة يوليو سمحت لصانعى الأفلام بالتعبير عن بعض الفئات المحرومة فى المجتمع ، مثل الفلاحين والعمال والنساء ، إلا أنها منعت تقديم أى فئة سياسية غير ضباط الثورة ، إلا بشكل سلبى ومسيء. أما الأفلام التى تنتقد أداء رجال الثورة أنفسهم ، فلم يكن من الممكن تصور صنعها أصلًا ، والأفلام القليلة التى تعرضت للطبقة الحاكمة بالنقد بطرق رمزية وغير مباشرة ، فقد تعرضت للمنع والحذف وتأجيل العرض ، أو فى أفضل الأحوال الموافقة عليها من قبل عبد الناصر شخصيًا فى طقس استعراضى يفرغ هذه الأفلام من محتواها النقدى من خلال إظهار مدى ديمقراطية وتسامح السلطة (يمكن هنا الرجوع إلى ما حدث مع أفلام مثل "المتمردون" ، و" يوميات نائب فى الأرياف" لتوفيق صالح ، وكلاهما عن حقوق المواطنين فى حياة كريمة ، وفى انتخابات حرة نزيهة ، أو "القضية ٦٨" لصلاح أبو سيف على سبيل المثال.

مع مجيء السادات ودخوله فى صراع شرس مع بقية رجال ثورة يوليو ؛ انفتح المجال على مصراعيه أمام صانعى الأفلام لانتقاد ممارسات الدولة ومراكز القوى ، وانتهاكها لحقوق المواطنين وتعذيبهم فى السجون، وتقييد الحريات السياسية. ومن النماذج على هذه الأفلام "زائر الفجر" ،و"الكرنك" ، و"إحنا بتوع الأتوبيس".

السبعينيات من ناحية أخرى شهدت الدفاع عن بعض الحقوق القانونية والشرعية للمرأة. الأفلام التى صنعت عن التمييز ضد النساء قبل الثورة تناولت بالتحديد حقها فى اختيار الزوج الذى تريده مثل "بنت النيل" (إخراج روكا ١٩٢٩م) ، "زينب" (الصامت. إخراج محمد كريم ١٩٣٠م) ، "الزواج" (إخراج وتأليف فاطمة رشدى ١٩٣٣م) ، "الضحايا" (ماريو فولبى ١٩٣٥) وغيرها ، كذلك تناولت حقها فى التعليم والعمل مثل "مصنع الزوجات" (نيازى مصطفى ١٩٤١م) ، و"قضية اليوم" (كمال سليم ١٩٤٣م) و"فاطمة" (أحمد بدر خان ١٩٤٧م) ، و"الأفوكاتو مديحة" (يوسف وهبى ١٩٥٠م) وغيرها. ولكن يمكن ملاحظة الكثير أيضًا من الأفلام التى تعبر عن الخوف من تحرر النساء وخروجهن إلى المدن مثل "الجيل الجديد" (أحمد بدر خان ١٩٤٥م) ، و"آدم وحواء" (حسين صدقى ١٩٥١م) ، كما يتمثل هذا الخوف فى فكرتين أساسيتين فى الميلودراما المصرية ؛ هما فقدان العذرية للآنسات وفقدان الزوج الصالح للمتزوجات !.

بعد الثورة اكتسبت الأفلام بعض الثورية فى الدفاع عن بعض الفئات المحرومة اجتماعيًا ، ولكن الأفلام التى صيغت عن حرية المرأة ظلت رجعية فى مضمونها إلى حد كبير. أشهر هذه

الأفلام - مثل "أنا حرة" (صلاح أبو سيف ١٩٥٩م) أو "الباب المفتوح" (بركات ١٩٦٣م) أو "مراتى مدير عام" (فطين عبد الوهاب ١٩٦٦م) - ذات جوهر رجعى ، رغم حديثها السطحى عن حرية النساء فى التعليم والحب والعمل ؛ فالطبيعة البرجوازية المحافظة للطبقة الحاكمة فرضت نفسها على أفكار السينمائيين.

فى السبعينيات ومع السياسة الليبرالية نسبيًا للسادات ، وإعادة فتح مناقشة القوانين القديمة المقيدة للحريات والظالمة اجتماعيًا ؛ ظهر واحد من أهم الأفلام التى تبنت قضية تمييز القانون بين الرجل والمرأة وهو فيلم "أريد حلًا" (سعيد مرزوق ١٩٧٥م) الذى يدور عن حق المرأة فى الطلاق. فى نفس العام ظهر فيلم "المطلقات" (إسماعيل القاضى) الذى يتناول نظرة المجتمع إلى المطلقات ، والضغوط الاجتماعية التى تشكلها هذه النظرة.

فى "ولا عزاء للسيدات" (بركات ١٩٧٩م) نقد شديد آخر لنظرة المجتمع إلى المطلقة ، والحقوق غير المتكافئة فى الحب والزواج والخيانة بين الرجل والمرأة ؛ فالرجل هو الخائن وهو الذى يطلق النار على زوجته السابقة بعد رفضها العودة إليه ، ولكنه يشيع أنه كان يعاقبها على سوء سلوكها فينقلب القانون والناس ضدها.

ظهرت هذه الأفلام مسايرة للاتجاه الرسمى بإعادة النظر فى القوانين المضطهدة للنساء ، وسعى السيدة الأولى جيهان السادات إلى تغيير قانون الأحوال الشخصية. وفى كل الأحوال - نادرًا جدًا - ما نجد فيلمًا مصريًا يناقش سلبيات القوانين بشكل مباشر إلا بعد إلغائه ، أو إذا كانت الدولة قد أعربت عن نيتها فى إعادة النظر فى هذه القوانين.

على مدار أربعين عامًا من ظهور مشكلة جنسية أبناء المصرية المتزوجة من أجنبى (التى ظهرت مع انهيار الوحدة بين مصر وسوريا ، وتفاقمت مع زواج المصريات من خليجيين فى السبعينيات) لم نجد فيلمًا واحدًا يتبنى هذه القضية. وعندما فكرت المخرجة التسجيلية نبيهة لطفى فى صنع فيلم عن المشكلة فى منتصف التسعينيات قامت وزارة الداخلية بوضع العقبات فى طريقه ، ولم يظهر إلى النور.

ورغم أن عدم منح الجنسية لأبناء المصريات مخالف بوضوح للدستور الذى ينص على المساواة بين كافة المواطنين ؛ بغض النظر عن جنسهم وعرقهم وعقيدتهم ، إلا أن شبح الأمن القومى كان يظهر دائمًا لإخراس الأصوات.

اليوم وبعد قيام رئيس الجمهورية بإصدار قرار بإعادة النظر فى القضية ، وإصدار تشريع جديد يعطى النساء هذا الحق ، أعتقد أن السينما المصرية سوف تبحث عن موضوع يتحدث عن متاعب هؤلاء النساء وأبنائهن!!.

مرة أخرى يجب أن أشير إلى دور الرقابة فى منع أى أفكار مخالفة للتوجهات الرسمية للدولة من المنبع ؛ ولذلك لا يمكننا توجيه كل اللوم على السينمائيين.

التطرف الدينى والإرهاب المسلح الذى هز مصر كلها فى التسعينيات فرض على الدولة - ومن ثم السينمائيين- مراجعة بعض توجهاتها فيما يتعلق بحظر التعرض للطوائف الدينية أو مناقشة الأفكار الدينية على الشاشة. ولأول مرة تشهد السينما المصرية والتليفزيون اتجاهًا مقصودًا وكثيفًا - نسبيًا - لزيادة مساحة تمثيل الأقباط على الشاشة. ولكن بالرجوع إلى ملفات الرقابة أمكننا ملاحظة العوائق والمشاكل الكثيرة التى أثارها الرقباء لمنع هذه الأفلام ؛ حتى أن بعضها فرغ تمامًا من محتواه الدينى ؛مثل فيلم "دانتيلا" للمخرجة إيناس الدغيدى ، كما تأجل صنع أحد هذه الأفلام ، وهو "فيلم هندى" حوالى عشر سنوات بسبب مشاكل مع الرقابة ، ثم مع المنتجين ، ثم مع الممثلين الذين رفضوا تأدية دور بطل مسيحى على الشاشة خوفًا من فقدان جمهورهم ، ثم تم تحويل الفيلم إلى كوميديا فجة فشلت تمامًا فى توصيل رسالة الوحدة الوطنية التى قدمها توجو مزراحى بشجاعة ونجاح أكثر فى الثلاثينيات.

بعض هذه الأفلام نجحت فى تخطى الحواجز ؛ مثل "التحويلة" (آمال بهنسى ١٩٩٦م) و"كلام فى الممنوع" (عمر عبد العزيز ١٩٩٨م) ، وكلاهما يدور عن مسيحى يتهم ظلمًا فى قضية (الأول بأنه إخوان مسلمين!) والثانى بالقتل ، ويتولى الدفاع عنه وتبنى قضيته ضابط مسلم.

الإخوان المسلمون والشيوعيون ؛ باعتبارهما تيارين فكريين جذريين ورئيسيين فى المجتمع المصرى منذ العشرينيات لم يتم تمثيلهما على الشاشة إلا نادرًا.

لعل أفضل المشاهد على الإطلاق هو مشهد ثورة ١٩١٩ فى نهاية فيلم "السكرية" (حسن الإمام١٩٧٣م) ؛ الذى تلتف فيه عناصر الوطن بمختلف طوائفها واتجاهاتها (الشيخ ، والقس ، والأخير اليسارى والإخواني) فى مظاهرة واحدة تطالب بالاستقلال والدستور. وبشكل أكثر فنية وتعقيدًا يمكن أن نجد شخصية اليسارى والشيخ اللذين يكافحان ضد الفساد السياسى فى فيلم "العصفور" (يوسف شاهين ١٩٧٢م) ، واليسارى المحبط فى "عودة الابن الضال" (يوسف شاهين ١٩٩٧م).

تطرف التسعينيات فرض أيضًا الحديث عن الجماعات الدينية المتشددة فى شكل سلبى غالبًا ، وبشكل تحليلى نادرًا ، ويمكن الرجوع هنا إلى أفلام عاطف الطيب ويوسف شاهين ويسرى نصر الله على وجه التخصيص.

شخصية الملحد لم تظهر أيضًا إلا فيما ندر جدًا ، وبشكل سلبى بوضوح فى أفلام مثل "لقاء هناك" ، و"سونيا والمجنون" (حسام الدين مصطفى ١٩٧٧م) المأخوذ عن رواية "الجريمة والعقاب" لديستيوفسكى ، و"الرقص مع الشيطان" (علاء محجوب ١٩٩٣م).

نفس الشىء ينطبق على شخصية المثلى جنسيًا التى قدمت كثيرًا – نسبيًا - بشكل كاريكاتيرى ساخر ، أو فى سياق الحديث عن بيئات منحرفة فاسدة وغير وطنية ؛ مثل المرأة السحاقية فى أفلام مثل "الطريق المسدود" (صلاح أبو سيف ١٩٥٨م) ، و "الصعود إلى الهاوية" (كمال الشيخ ١٩٧٨م) ، و"كشف المستور" (عاطف الطيب ١٩٩٤م) ، والرجال فى أفلام كثيرة مثل "السكرية" ، و"حمام الملاطيلى" (صلاح أبو سيف ١٩٧٣م) ويمكن البحث عن صور المثلى جنسيًا النمطية فى أفلام الكاتب وحيد حامد "الإرهاب والكباب" ، و"كشف المستور" ، و"المنسى" ، و"ديل السمكة".... إلخ ، وغير النمطية فى أفلام المخرج يوسف شاهين خاصة "وداعًا بونابرت" ، و"إسكندرية ليه" ، و"حدوته مصرية" ، و"إسكندرية كمان وكمان". كما يمكن البحث عن صورة تقدمية مختلفة للعلاقات النوع جنسية Gender فى أعمال الكاتب والمخرج رأفت الميهى ؛ مثل "السادة الرجال" ١٩٨٧م ، "سيداتى سادتي" ١٩٩٠م ، وأعمال المخرجة إيناس الدغيدى مثل "عفوًا أيها القانون" ١٩٨٥م ، و"امرأة واحدة لا تكفي" ١٩٩٠م ، و"لحم رخيص" ١٩٩٥م.

الحقوق السياسية أيضًا من الموضوعات التى يندر الحديث عنها فى السينما المصرية ؛ فهناك عدد من الأفلام يدور عن تجاوز المسئولين والحكام لحدود سلطتهم ، والبعض ينقد بشدة الاستبداد والفساد والإجراءات المتعسفة من قبل السلطة التنفيذية تجاه المواطنين ، وأخرى تحمل تحليلًا لآليات الاستبداد والمستبدين ، ويمكن أن نذكر هنا "لاشين" ، و"المتمردون" ،و"الفتوة" (صلاح أبو سيف) ، و"البداية" (صلاح أبو سيف ١٩٨٦م) ، و"البرىء" (عاطف الطيب ١٩٨٦م) ، و"الجوع" (على بدر خان ١٩٨٦م) ، و"الإرهاب والكباب" (شريف عرفة ١٩٩٢م) على سبيل المثال ، ولكن مشكلة هذه الأفلام أنها تحمل بداخلها حلم البحث عن المستبد العادل ، أو على الأقل تبحث عن سلطة تستعيد للناس حقوقهم المسلوبة، كما تخفى الاعتقاد السائد لدى الغالبية أن الدستور والقانون يكفل للناس حصولهم على حقوقهم بدون الحاجة إلى استجداء الحاكم أو تغييره بشخص أفضل.

ويجسد هذه الفكرة بوضوح فيلم "عايز حقي" (إخراج محمد ياسين ٢٠٠٣م) الذى يلعب فيه هانى رمزى دور محامى شاب يقرأ الدستور فيكتشف أنه ينص على حقوق كثيرة

ومدهشة للمواطنين ، ولكنهم لا يعلمون بوجودها ، أو لا يصدقون أنه يمكن الحصول عليها فعلًا ، ويقرر أن يرفع دعاوى قضائية يطالب فيها بحقوقه الدستورية.

فى "المتمردون" ، و"البداية" ، و"الإرهاب والكباب" مثلًا يتكرر المشهد التالى: تقوم ثورة أو تمرد على الحاكم المستبد ، وينجح المرضى "المتمردون" فى السيطرة على المستشفى التى يقيمون بها ، أو الجزيرة المهجورة التى سقطت بهم الطائرة فيها ، أو مجمع التحرير ، ولكنهم يعجزون عن تحديد مطالبهم. فى "المتمردون" يتحول قائد الانقلاب إلى نسخة من المدير السابق ، وفى "البداية" تعود السلطة إلى المستبد مرة أخرى بعد فشل "المواطنين" فى إدارة أنفسهم ، وفى "الإرهاب والكباب" لا يجدون شيئًا يطلبونه سوى بعض الكباب وسلطة الطحينة!.

لا يوجد فى السينما المصرية كلها تقريبًا نموذج ناجح لمواطن يتعرض للتمييز وانتهاك حقوقه فيدخل معركة قانونية وسياسية يفوز فيها على مضطهديه.

هل يعكس هذا جهلًا بالحقوق وكيفية الحصول عليها؟ أم يعكس الاعتقاد بأن القانون لا يخدم إلا الكبار وأصحاب النفوذ ، وأنه طريق مسدود أمام المسلوبة حقوقهم؟.

على كل حال صورة القانون اهتزت بشكل هائل فى السينما منذ السبعينيات ومع نشأة السينما المصرية فى العشرينيات كان الدستور والقانون محل احترام واضح فى الأفلام ، والكثير من أفلام الميلودراما العائلية كانت تحل عقدتها الدرامية ومشاكل أبطالها فى قاعة المحكمة فى نهايات الأفلام. وكان الكثير من أبطال الأفلام يعملون بمهنة المحاماة ، أو كوكلاء نيابة ، وحتى كقضاة. ولكن منذ أفلام "مراكز القوى" فى السبعينيات يمكننا ملاحظة التدهور الذى شهدته هذه الصورة. فى الثمانينيات نجد القهر وتعذيب المعارضين السياسيين ، والفساد المالى والانفتاحى داخل صفوف القائمين على القانون أنفسهم. فيلم "الأفوكاتو" (رأفت الميهى ١٩٨٤م) نموذج بارز على ذلك بالنقد شديد السخرية الذى يحتويه ، والضجة التى أثارها ، ووصلت إلى قاعات المحاكم ، فى مهزلة قضائية لا تقل عبثًا عما يحتويه الفيلم.

رجال الشرطة كانوا أبطالًا للكثير من أفلام الستينيات البوليسية ، ولكن يمكن أن نلاحظ تدهور الصورة منذ الثمانينيات. أفلام المخرج عاطف الطيب نموذج واضح وفيلم مثل "زوجة رجل مهم" (محمد خان ١٩٨٨م).

فى "بخيت وعديلة" (نادر جلال ١٩٩٥م) يلعب عادل إمام وشيرين دور شابين فقيرين يعثران على حقيبة تمتلئ بالأموال فيذهبان إلى قسم الشرطة لتسليمها ولكنهما يتراجعان

ويحتفظان بالمال ، ويفترض أنهما فعلا ذلك لعدم ثقتهما فى أن الشرطة ستعيد المال لأصحابه. فى "ليلة ساخنة" (عاطف الطيب ١٩٩٦م) تتضح الفكرة : البطلان يتعرضان لمعاملة سيئة جدًا عندما يذهبان للإبلاغ عن المال وإحدى جرائم القتل فيتهم البطل بأنه القاتل ، فتقرر زميلته الاحتفاظ بالمال عقابًا للشرطة على موقفها.

الأموال التى يحتفظ بها بخيت وعديلة تضيع منهما فى نهاية الفيلم ، وفى الجزء الثانى الذى أنتج عام ١٩٩٧م لا ينتظران حقيبة من المال ، ولكنهما يقرران الوصول إلى الثراء عبر ترشيح نفسيهما فى مجلس الشعب ؛ حيث المال والنفوذ ، وتعرض عصابة مخدرات تمويل حملتهما الانتخابية. صحيح أنهما يرفضان – باعتبارهم بطلى الفيلم ، ولا بد من تمتعهما بحد أدنى من الأخلاق – ولكن يفاجآن برجال العصابة وغيرهم من الفاسدين وقد نجحوا وأصبحوا زملاء لهم فى عضوية مجلس الشعب.

فساد الانتخابات السياسية كان أحد محاور فيلم "يوميات نائب فى الأرياف" لتوفيق صالح فى عام ١٩٦٩م ، ولكنه لم يتكرر إلا عام ١٩٨١م عندما قدم عادل إمام شخصية رجل القانون وعضو مجلس الشعب الفاسد فى فيلم "انتخبوا الدكتور سليمان عبد الباسط" (إخراج محمد عبد العزيز) ، والتى قدمها بعد ذلك فى "بخيت وعديلة" ، كما قدم فساد الحياة السياسية فى فيلميه "طيور الظلام" (شريف عرفة ١٩٩٥م) ، و"الواد محروس بتاع الوزير" (نادر جلال ١٩٩٩م).

عادل إمام يصلح لأن يكون موضوع دراسة خاصة ؛ باعتباره نموذجًا للمواطن المصرى المتوسط الباحث عن حقوقه فى عالم مظلم فاسد.

❋ ❋ ❋