الشريط العربي بين الخصوصية الفردية والهوية القومية

رمضان سليم

مدخل

لا أتصور أن هناك قضية أثير حولها من النقاش والجدل مثلما أثير حول قضية الهوية العربية، أو بالأصح البحث عن الهوية العربية. إن هذه القضية ليست إلا جزء من قضية أعم وأشمل، تسمى حيناً بالأصالة والمعاصرة، وفي بعض الأحيان الأصالة والحداثة، وفي مرات أخرى تسمى التراث والتحديث وغير ذلك من المصطلحات التي تصب جميعها في قضية تأصيل الفكر العربي والأدب العربي والفن العربي. ورغم أن قضايا التنظير في مسألة الابداع العربي عموماً، كثيراً ما تكون سابقة على الابداع نفسه، أو بالأصح قافزة عليه، معبأة بالأحلام والطموحات التي تنسجم مع مراحل التطبيق أو لا تعبر عنه، وربما لا تؤدي إليه، لأنها أشد طموحاً منه من الناحية الفعلية.

رغم ذلك فيمكن القول بأن استجابة المبدع العربي لهذه الدعوة كثيراً ما تأخذ مسارات مختلفة غير مرتبطة بالدعوات التنظيرية أو مستجيبة لها، لأن دعوات التنظير للتأصيل والبحث عن الهوية جاءت كرد فعل على موقف الضعف الثقافي عموماً، وفي مواجهة حضارة الغرب المتقدمة والمتفوقة والغازية، والتي جسدت تفوقها الثقافي بالاحتلال العسكري والسياسي، فضلاً عن السيطرة الاقتصادية.

وهكذا لا تكون محاولات التأصيل ودعوات الأصالة، إلا تتمة لمقدمات الخروج من إطار التبعية الذي فرض يوماً ما بالقوة على الوطن العربي وفي الوقت نفسه تظهر محاولة المبدع العربي لفرض الهيمنة الثقافية وكأنها محاولة شرعية لغرض تتويج أعماله بقيمة ثقافية مميزة تكسب احترامها وتفوقها من جوهر الخصوصية وليس مجرد التقليد.

إن المتابع يجد أن كافة دعوات التأصيل قد اقترنت ببعض الأحداث السياسية الهامة وتزداد حدة هذه الدعوات ويكثر البحث فيها، وذلك كلما اشتعلت المشكلات السياسية أو المجابهات الحضارية الحاسمة، ولعل الأحداث السياحية العسكرية مثل نكسة ٦٧ وحرب ٧٣ تعطي الدلالة على أن قضية التأصيل لا علاقة لها برد الخطر، فهي تعبير عن لحظة خوف حضارية عن طريق استخدام الأسلوب الدفاعي، بالاتجاه نحو الداخل.

ولكن القضية وكما ينبغي أن تطرح، ليست دائماً بهذا المعنى السيكولوجي. فالدعوات الهادفة إلى خلق، ثقافة عربية أصيلة لها أهداف ايديولوجية ومنطلقات فكرية راسخة تجعل من الواقع المعاش مبدأ وهدفاً وترتكز على مفهوم القوميات.

إن كل قومية في وسط هذا العالم الضاج تبحث لها عن

خصوصية مميزة تميزها عن غيرها من القوميات، فالمسألة ترجع إلى قضية إثبات الذات عن طريق البحث عما هو مغاير للآخر ومنسجم مع الذات.

وهكذا يأتي البحث الدائم من جانب المبدعين العرب لأجل تقديم مشروعية لانتاجهم الفني ينبع من الخصوصيات المحلية الفطرية والقومية، والواقع أن الوعي بهذه القضية يعد مسألة ايجابية في حد ذاته، لأنه المدخل لوضع الأسئلة والبحث عن الجديد، والتساؤل عن وضعية الموقف الابداعي زمنياً ومكانياً وذلك لغرض تأسيس العلامة الفارقة بين سلسلة من الانتاجات العربية المقلدة للنموذج الغربي أو النموذج الذاتي، وطموحات تختزنها مجموعة من الأعمال الآتية.

السينما العربية ومفهوم الهوية

لا يكاد يختلف موقف السينمائيين العرب في بحثهم عن هوية قومية لأشرطتهم، عن موقف باقي المبدعين في مجالات أدبية وفنية أخرى. فكما جرى الحديث عن تأصيل الرواية العربية مثلاً، بالبحث عن أشكال جديدة، للسرد والتعامل مع الشخصيات، والبناءات الفنية، جرى الحديث عن السينما العربية ذات الهوية القومية الأصلية، وكما جرى الحديث عن استخدام الأشكال التراثية في الفنون التشكيلية جرى التنظير النقدي ـ ولو بدرجة أقل وضوحاً ـ لاستخدام الموروث الثقافي العربي في السينما العربية.

إن المسرح قد نال قصب السبق في هذا المجال، فقد استخدمت الكثير من الموروثات الشعبية لغرض تأسيس مسرح عربي مميز، فكانت تجارب مثل «الحكواتي ـ خيال الظل ـ السامر ـ الاحتفالية» وغيرها. بل وجد الكثير من الكتاب الذين تعاملوا مع المسرح باعتباره فناً معروفاً عند العرب قديماً، بأي شكل من الأشكال، وليس فناً وافداً بصفة مطلقة. كذلك الأمر بالنسبة للرواية والقصة، فلقد حاولت الأقلام المهتمة، توفير مرجعية لهذا النوع الأدبي، وجعله فناً له تاريخ عربي يجعله أهلاً لكي يستمد منه أي تطور يلحقه بهذا النوع الأدبي.

إن السينما ليست مسرحاً ولا رواية ولا فناً تشكيلياً، إنها أداة وأسلوب وصناعة وسوق، وهي فوق ذلك تركيبة ثقافية جامعة وغير مسبوقة، ليس بالنسبة للعرب فقط، بل بالنسبة للحضارة العالمية برمتها.

إن السينما هي فن الصورة وهي في حالة حركة، ولقد توسع هذا الفن حتى سيطر على العالم من حيث الاهتمام، ووجد ما يسمى بحضارة الصورة التي جاءت بخصائص عالمية، فرضت نفسها عالمياً، بصرف النظر عن التقسيم القائم على القومية أو اللغة أو الجنس.

لقد استقبلت البلاد العربية «السينما» في أوقات متقاربة ترجع إلى الثلث الأول من القرن العشرين، استقبلتها بالدهشة أولاً، ثم فهمت بعد ذلك، كصناعة لها شروطها الاقتصادية والاجتماعية.

لقد كان لوقوع السينما في يد مجموعة من المغامرين وأصحاب رؤوس الأموال، منذ البداية، أن سيطر المفهوم التجاري الصرف بصرف النظر عن التعبير الجمالي أو الفني أو المضموني الملتزم، فلم تطرح أي قضية ذات إشكالية في حوار التفاعل بين المجتمع والسينما من ناحية، وحوار المثقفين مع لغة السينما من ناحية أخرى، لم تطرح إلا قضية التحريم بنوعيه الحكومي والديني، بمعنى سيطرة الرقابة على السينما في مجالي العرض والانتاج ومن حيث التطرق للموضوعات الحساسة، بل وطالبت الرقابة بحصر تناول كافة القضايا المهمة، ووضحت لها منظوراً ضيقاً سمحت بالتعامل معه. لقد برز كل ذلك في مصر تحديداً، صاحبة التجربة الأولى والأهم في نشأة واستمرارية السينما العربية، أما باقي الدول الغربية فمنها من سار في المنهج الاستهلاكي نفسه، ومنها ما تعامل مع السينما باعتبارها صناعة جديدة لا يتقنها إلا الأجنبي فقط.

وفعلاً، فلقد توفرت لمصر عوامل كثيرة منذ البداية ساعدتها على أن تكون صاحبة صناعة عربية متكاملة في مجال السينما.

ولقد ساهمت العناصر الوطنية آنذاك بمحاولة تحديث كل شيء، وذلك بإرسال البعثات إلى الخارج للاستفادة والتمكن من هذا الفن الجديد من ناحية وأيضاً بمحاولة إقامة

مصانع تخدم نجاح صناعة السينما.

وإن من إيجابيات تلك المرحلة قيام صناعة سينمائية فعلية أما السلبيات فهي تخص نوعية هذه السينما التي جرى تثبيتها، فلقد كانت سينما خارج الواقع العربي، ذات نشأة مشوهة، ولادتها كانت خارج الصراع، واستمراريتها ارتبطت بتجنب هذا الصراع.

إن الحديث عن السينما في مصر لا بد منه عند الحديث عن السينما العربية ولا نريد هنا أن نسلك الدرب الذي يوجه الانتقادات المتتالية لانتاج السينما المصرية، فالحقيقة «إن السينما العربية كلها لمصر ولباقي الدول العربية أشرطة سينمائية»، غير أن أخذ الأمور من زاوية غير جدية في طريقة المعالجة والتناول، قد ساهم في تدعيم الأوضاع السياسية والاجتماعية القائمة بشكل محافظ، وأعطى السينما مفهوماً ترفيهياً سالباً لا يعاكس الحقيقة الفعلية لهذا الفن المؤثر الفعال، وارتبط تصور الجمهور العربي للسينما بما تطرحه السينما العربية في مصر، وصارت الدائرة التي تتحرك فيها موضوعات وجماليات السينما، دائرة الترفيه وعدم الجدية وتزجية الفراغ والسطحية الثقافية، وبالنسبة للسينما كثقافة فإن هذه النقطة لها أهميتها فيما يتعلق بربطها بالبحث عن تصور لمفهوم الهوية القومية للسينما العربية، أو استخدام الأساليب ذات الخصوصية العربية المستلهمة من الموروث العربي. فلقد كان جمود السينما في مصر سبباً وراء محاولة مجموعة من المبدعين السينمائيين للخروج من نمطية السينما في مصر، وفعلاً خرجت، ومن مصر نفسها جماعة السينما الجديدة ٦٨ ـ وشرعت في التنظير والعمل لما يسمى بالسينما البديلة ـ وفعلاً قدمت هذه الجماعة أشرطة مميزة تختلف بشكل أو بآخر عن أغلبية الأشرطة المنتجة وإن كان لها مقدمات اعتمدت عليها ممثلة في أشرطة مميزة لمجموعة من السينمائيين الموهوبين، ولكن، وبعد تقديم عدد من الأشرطة الهامة مثل «أغنية على الممر» و«زائر الفجر» و«الخوف» و«ظلال على الجانب الآخر» وغيرها، تراجعت أعمال هذه المجموعة الطموحة، بسبب عدم قدرتها على الاستمرار لمخالفتها لمتطلبات السوق التجارية، فذابت هذه الموجة في التيار العام للسينما المصرية، مثلما ذاب في السابق عدد من التجارب الفردية المتفوقة.

إن هذه المحاولة، إذن هي أولى المحاولات لخلق حركة سينمائية منظمة وواعية بأهداف ومبادىء محددة، بعيداً عن السينما التقليدية في مصر وباقي البلاد العربية ولا سيما في تجارب لبنان وسوريا.

ونظراً لارتباط الكثير من الفواصل الثقافية في حياتنا الثقافية العربية بالأحداث والسياسة والعسكرية، فلقد شرعت التجربة في انطلاقتها بعد هزيمة ٦٧ مباشرة، لتعيد النظر في الكثير من المعطيات السابقة، وبأمل جديد وصورة جديدة. ولكن ظلت المحاولات ضعيفة المستوى بشكل عام، تناولت موضوعاتها المختارة وبجرأة أشد ولكن بشكل ونمطية لا تكاد تختلف عما سبقها من انتاج.

بكل تأكيد لم يكن يوجد من ضمن مبادىء السينما البديلة، أي تنظير يستهدف مبدأ التأصيل والتأكيد على الهوية العربية بمعناها الاصطلاحي الفني الحديث. كذلك لم تكن من منطلقات جماعة السينما الجديدة ممارسة استلام الذات أو البحث عن أشغال جديدة مستوحاة منه أو متفاعلة معه وتلك مسألة عادية فمثل هذه القضايا أثارتها أقلام نقدية من خارج دائرة السينما المصرية وطبقتها كذلك وجوه متفردة تطير خارج السرب. لقد جاءت السينما البديلة كمحاولة للخروج من الاطار الجامد للسينما المصرية المليء بالميلودراما وقصص الغرام والغنائية والراقصة وغير ذلك من متطلبات السوق التجارية وبالتالي كان هدفها مزيد الغوص في الواقع المحلي ولكنه بعين نقدية جديدة، وربما كان تأثير التجارب العالمية في هذا الصدد واضحاً، فالعلاقة كبيرة بين طموحات جماعة السينما الجديدة، وباقي التجارب العالمية، مثل السينما الألمانية الجديدة، السينما الحرة في انجلترا ـ الموجة الجديدة في فرنسا وتجارب السينما في تشيكوسلوفاكيا والبرازيل، فضلاً عن تنظيرات النقاد العالميين.

غير أنه يمكن القول بأن المحلية ومعالجة القضايا الاجتماعية، وجدت منذ بداية السينما في مصر، بداية من شريط «الهزيمة» لكمال سليم وشريط «السوق السوداء»

لكامل تلمساني وأشرطة صلاح يوسف مثل «الوحش» «الفتوة» «شباب امرأة» - «القاهرة ٣٠» «بداية ونهاية» - «اللص والكلاب»، وكذلك أشرطة يوسف شاهين وبعض الأشرطة لمخرجين مثل حسين كمال وكمال الشيخ، وعاطف سالم وتوفيق صالح وغيرهم.

إن أهم ما يمكنه أن يسجل لهذه الأسماء، أنها مهدت الطريق أمام إنتاج واقعي، يعالج الواقع بمنظور اجتماعي نقدي ما زالت آثاره باقية إلى اليوم وبصورة أكثر وضوحاً.

وتعكس الرغبة في الخروج بالسينما العربية من إطارها الجامد الذي نشأت فيه لفترة طويلة من الزمن، تعكس أيضاً خروج السينما العربية من تقليد النموذج الهوليوودي الذي يسعى لتعزيز مفهوم الهوية الأمريكية عن طريق إفراز العديد من الأشرطة المتنوعة والمختلفة المستوى، والتي تخاطب جمهوراً عاماً، وفق خصائص محددة تتفق مع أفلام المشاهد ورغباته في السيطرة والجنس والمغامرة والبطولة الوهمية.

إن تخليص المشاهد العربي من الانتاج الهابط عموماً ظل من ضمن التطلعات التي يعيشها المبدع السينمائي العربي وينشدها من خلال بحثه عن سينما جديدة أو مغايرة. ولعل أوضح ظاهرة في هذا الخصوص هي عدم قدرة هذه الأشرطة العربية الطموحة على الوصول إلى الجمهور العادي. وهذه مسألة طبيعية، ذلك أن المشاهد العربي قد عاش لفترة طويلة محكوماً بمجموعة عوامل قوامها النموذج الهوليوودي بكافة مواصفاته التجارية، وبالتالي فهو يرفض أي نموذج مغاير، سواء أكان عربياً أو من أي انتاج كان لا يتفق وخصوصيات الشريط الهوليوودي.

ومن ناحية أخرى حاولت أصوات عربية من خارج السينما في مصر الخروج من الوضع الانتاجي الذي قدمته السينما في مصر، وذلك عن طريق استخدام أساليب وطرق وأشكال فنية تمثل اقتراباً إلى حد كبير من تقليد الانتاج الغربي، ومسألة التأثر بتلك المدارس والاتجاهات الغربية قضية عادية بحكم تطور الأساليب الفنية والتقنية ومن الأصوات من حاول المواءمة بين الواقع المحلي واستخدام أشكال فنية تتميز إلى حد ما بشيء من الاختلاف عن الانتاج السينمائي في مصر، ومن ذلك ما قدمه المخرج التونسي «الناصر حفير» في شريط «الهائمون» وكذا «السميعي» من المغرب في شريط «عنف الصمت» وهناك أيضاً محاولة «مرزاق علواش» من الجزائر في شريط «مغامرات بطل» ويحسن أن نضيف إليها شريط «ظل الأرض» للطيب الوحشي من تونس.

إن هؤلاء جميعاً قد قدموا أشرطة تسير في الاتجاه نفسه الذي يخدم فكرة التأصيل لفن السينما بالبحث في الموروث الشعبي والتراث العربي واستخدام أساليب جديدة في السرد والتكوين وتناول موضوعات مبنية على التركيب الحكائي وليس على التصاعد الدرامي الغربي.

إن هؤلاء جميعاً بأشرطتهم وظروف انتاجها لم يقدموا تنظيرات معينة مكتوبة ولم يطرحوا بيانات منظمة، بل خدموا هذا الاتجاه بشكل فردي، فهم يطرحون أسلوبهم الشخصي، وهؤلاء جميعاً وغيرهم ليس بإمكانهم إلا الاعتماد على الأسس العلمية في التصوير واختيار الزوايا ونوعية اللقطات وفنيات التركيب «المونتاج» وربما كان انتاجهم مميزاً لأنهم استفادوا كثيراً من الانجازات العلمية السينمائية والآلات والتقنيات الحديثة، ولأنهم على صلة وثيقة بالغرب والثقافة الغربية، مما أدى بهم إلى الاقتراب منها وبالتالي الابتعاد عنها، في محاولة للخروج من دائرتها بدرجة من درجات الوعي الثقافي والفني.

ولكن تلك التجارب المذكورة، مع غيرها التي يمكن التقاطها بين الحين والآخر، هل لنا الحق في ربطها بموضوع الهوية والالتزام؟ وهل هي وحدها أو ما يشابهها فقط هي السينما المطلوبة؟ وأين ذهبت إذن تجارب شاهين وصلاح يوسف ومحمد الأخضر حامينا وسهيل بن بركة وما موقعها من مسألة الهوية والالتزام؟ والواقع يقول بأن كافة المحاولات في هذا الصدد هي افتراضات يخمنها النقد، ويحاول أن يجعل لها تقنينا معيناً قد لا تكون هذه الأعمال دالة عليه بصفة كافية. فصحيح كل الصحة أن قلوب المبدعين العرب تميل دائماً مع إضفاء فكرة التأصيل على كافة الانتاجات الثقافية، إلا أن الانتاج الفني أو الأدبي قد تسيطر عليه قوى أخرى من داخل العملية السينمائية نفسها.

والواقع يقول أيضاً بأن السينما، رغم أنها فنّ تتضح فيه علاقة الفرد بالجمهور الملتقي، وتتضح فيه علاقة العمل الاجتماعي بالموهبة الفردية، إلا أن الوضوح في هذا المجال غير كاف بالنسبة للسينما العربية بسبب التشويش الذي يسيطر على الدورة السينمائية من الفكرة إلى السوق. ولهذا نجد أن المحاولات الفردية، محاولات شبه يائسة، وما حدث لشريط «المومياء» لشادي عبد السلام خير دليل على ذلك.

والتجربة السينمائية العالمية تدل على أن وراء الجهود الخاصة ببعث سينما ذات هوية مميزة فنياً، وتستطيع أن تفرض وجودها عالمياً ـ أن وراء ذلك أفراداً منظرين وعلماء اجتماع وعلم نفس وفكر يعملون على رسم الأبعاد الجمالية لأي انتاج ثقافي، وخصوصاً إذا كان هذا الانتاج مركباً وليس فردياً بشكل مطلق. ولقد كان لايطاليا مثلاً غرامشي وكروتشه، وغيرهما ممن أرسوا دعائم الجماليات الفنية التي تميز بعض الانتاجات الفنية في إطارها العام، والذي لا يلغي الخصوصية الفردية، كذلك كان الأمر بالنسبة لأمريكا، عندما شرع علماء الاجتماع بدراسة الانتاج المستهدف تصديره، فكانت النتيجة جمع عدد من الخصوصيات العالمية وتشكيلها في خط موحد، عرفت به هوليوود، فأخذ من كل جنبيه خصوصية معينة، وجمعت خواصها في قالب احتوى على ميزات كثيرة وكانت له قابلية جماهيرية واسعة.

إن الخصوصية مهما كان نوعها فردية أو جمعية أو جماعية، قومية أو دينية مرتبطة بالتراث بشكل واضح، أو مبتكرة، لا يمكن مناقشتها سينمائياً إلا من خلال مفهوم «التقنية» فالسينما تقنية قبل أن تكون «ايديولوجياً». هي تقنية، وعبر هذه التقنية المتقدمة يمكن مناقشة قضايا الهوية والالتزام في السينما العربية، فتخلف صناعة الشريط، لا يصنع متفرجاً دائماً، ولا يصنع متفرجاً ايجابياً، بل يصنع متفرجاً يحمل بذرة النقمة التي تجعله شديد الاسراع باستبدال انتاجه المحلي وتغييره بالانتاج الذي يلبي له تطلعاته الفنية.

إن السينما هي تقنية قبل كل شيء، وهي تقنية متطورة كل يوم، وكل مرحلة من مراحل التطور تطرح آفاقاً جديدة وإمكانات هائلة، إبداعية وفنية وثقافية، ليست لها علاقة بالتنظير في موضوع الأصالة والمعاصرة، أو تحديد مفهوم الشريط القومي من خلال تناول الموضوعات القومية، بل لها علاقة بالمعرفة التقنية وتتبع تطورها، فليس يجدي «السينما العربية» كثيراً أن تستخدم أدوات بدائية عفى عليها الزمن، وتحاول في الوقت نفسه تعزيز موقفها القومي الأصيل بأشرطة من انتاج تلك الأدوات، فمهما كانت النتائج فهي بلا شك متخلفة لا يمكن تأسيس منطلقات ثابتة ودائمة عليها.

لا نريد أن نقول بأنه لا مكانة للعلم، وأن حضارة الصورة، عالمية المنزع والاتجاه وأنها غير ملونة سياسياً أو ثقافياً.

كذلك لا نريد القول بأن تراثنا العربي يقوم على اللغة فقط، وأن الصورة ليس لها وجود في ذهنية المواطن العربي، وذلك بناء على استقراء الموروث الأدبي والشعري على الأخص.

لا نقول ذلك ولكننا نقول بأن مسألة الهوية بالنسبة للسينما العربية لا تأتي من مجرد الرغبة، ولكن تأتي من واقع ظروف معينة لها علاقة أولاً بمعرفة الغد السينمائي معرفة دقيقة وتقنية وعلاقات اقتصادية وإنتاج وحركة تجارية ثقافية مزدهرة.

وثانياً، لا علاقة بالمعرفة الثقافية التي يتطلب توفرها وجود جيل من الباحثين والمنظرين القادرين على استخلاص الدلالات للجماليات العربية ثم غرس هذه الدلالات بكافة الوسائل الثقافية وتثبيتها محلياً وعالمياً مع إتاحة الفرصة الأهم للمبدعين السينمائيين أنفسهم للغوص في الموروث الثقافي العربي بكافة أشكاله وأنواعه وتحسين الواقع الاجتماعي المعاصر، والخروج بموجات فنية لها من الفعالية بحيث تستطيع أن تعبر عن طموحات المواطن العربي ومعالجة مشكلاته من جهة، وأن تصل إلى العالم فتمارس فيه تأثيراً ثقافياً فنياً وايديولوجياً.

وهكذا نجد أن السينما تعتمد في تواصلها مع الجمهور على مبدأ الجودة أولاً، ثم التراكم ثانياً، وكل من المبدأين يؤدي أحدهما إلى الآخر، ويستفيد كل منهما من قوة الآخر،

فكما أن الجودة لها شروطها المحددة، فكذا التراكم لا يعني الجودة بصفة مطلقة، بل يعني الصناعة السينمائية المتكاملة.

غير أن الطموحات التي تعبر عنها آمال السينمائيين العرب تواجه تحدياً واقعياً صعباً، يتمثل في الحالة الفنية والتقنية الضعيفة المستوى التي عليها السينما العربية، وكما اتضح ضعف مستوى الأشرطة العربية في تعاملها مع التراث العربي وبحثها عن الشكل الفني المناسب واللون القومي الذي يسبغ على الانتاج السينمائي عامة يتضح أيضاً ضعف مستوى الانتاج الذي يتناول موضوعات الالتزام والنضال في حدوده الفطرية والقومية.

السينما العربية والالتزام القومي والديني

بدأت السينما العربية مسيرتها في الثلث الأول من هذا القرن، ولقد جاءت هذه السينما كجزء من سلسلة من الابتكارات الصناعية الثقافية التي عرفها العرب عن الغرب، وانتقلت إلى البلاد العربية بحكم العلاقة المتبادلة بين الدول والمجتمعات حضارياً، لا سيما وأن البلاد العربية قد ظلت لفترة طويلة فضاء استعمارياً للدول الأجنبية، تعرض فيه كافة أفنانيها وابتكاراتها.

إن النشأة بالنسبة للسينما العربية، كانت بعيدة تماماً عن جوهر الصراع، الصراع مع الآخر ـ المستمر ـ وكذلك الصراع الاجتماعي بين فئات المجتمع، داخل المجتمع العربي بصورته القطرية أو القومية، وبالتالي فهي سينما مهادنة، يقف وراءها، أصحاب رؤوس الأموال، الذين يسعون لتحقيق الأغراض التجارية القريبة، وهذه النقطة لها جوانبها السلبية المتمثلة في رداءة الأشرطة المنتجة، ولها جوانب ايجابية تمثلت في نشأة صناعة متكاملة تسمى صناعة السينما في وقت مبكر، مما يجعلنا نقول بأن تاريخ السينما العربية هو تاريخ السينما في مصر. ولقد كانت الحروب المتتالية التي خاضتها البلاد العربية في صراعها مع العدو الاسرائيلي سبباً يقف وراء توجه السينما نحو انتاج الشريط النضالي أو القومي أو الملتزم. وهذه كلها تسميات قلقة لشريط سينمائي يستفيد من الأحداث المصرية المتمثلة في المعارك العسكرية أو العمليات الفدائية، لغرض إثارة وجدان المشاهد قومياً.

نلاحظ هنا أننا أغفلنا الحديث عن الأشرطة القصيرة التي تم انتاجها من الدوائر الفلسطينية لكثرتها، ويمكن للمهتم مراجعة كتاب «فلسطين والعين السينمائية» للناقد حسان بوغنيمة، والمشاركة في صناعة الجانب المعنوي من الأحداث السياسية والعسكرية. فالأشرطة النضالية المنتجة عربياً لا تقوم على مفهوم معين للشريط النضالي، ولا تخاطب الرأي العام العالمي، بل تتوجه إلى الداخل، إلى المواطن العربي. وهذا القول قد لا ينسحب على التجربة الجزائرية في السينما، لأنها سارت وفق اتجاه مختلف ومميز، وهو انتاج أشرطة من قلب المعركة بواقعها التسجيلي الحي حيناً والواقع الروائي المتخيل حيناً آخر.

قلنا بأن الشريط النضالي الملتزم قومياً، قد برز في مصر أولاً وبدعم أفراد توفرت لهم السلطة السياسية والعسكرية، وكانت النتيجة انتاج أشرطة مرتبطة بالأحداث السياسية والعسكرية أو مستفيدة منها، فبعد حرب ٤٨ مباشرة أنتج شريط «فتاة من فلسطين» لمحمود ذوالفقار، ثم جاء الشريط «نادية» لفطين عبدالوهاب ٤٩ ـ وبعد ثورة يوليو ٥٢ أنتجت أشرطة مثل «الله معنا» لعلي بدرخان ٥٤ ـ الذي كان قد قدم قبل ذلك شريط «مصطفى كامل» ٥٢ ـ وبعد العدوان الثلاثي ٥٦، قدمت أشرطة مثل «أرض السلام» لكمال الشيخ ٥٧ ـ وشريط «وداع الفجر» حسن الامام ٥٦.

وبعد نكسة ٦٧ أنتجت أشرطة أخرى مختلفة، تحمل الكثير من النقد السياسي ومن ذلك شريط «العصفور» ليوسف شاهين وشريط «ثرثرة فوق النيل» لحسين كمال ـ وشريط «الخوف» لسعيد مرزوق، و«الظلال على الجانب الآخر» لغالب شعث، وشريط «أغنية على الممر» لعلي عبدالخالق، ولعل أهم شريط يمثل كافة المراحل السابقة شريط «بورسعيد» لعز الدين ذو الفقار الذي كتب ونقد بصورة جماعية، كما أن أفلام ما بعد النكسة، تستفيد من الصراع العربي الاسرائيلي وتجعله ديكوراً للقصص العاطفية الساذجة، ومن ذلك شريط «لا تطفىء الشمس» لصلاح بوسيف، وشريط «سمراء سيناء» لنيازي مصطفى،

وشريط «عمالقة البحار» للسيد بدير.

أما الأشرطة التي جاءت بعد حرب ٧٣، فلقد حملت الكثير من التهويل والمباشرة رغم أن المرحلة متأخرة جداً، وتتطلب إنتاج أشرطة عالية التقنية والقيمة الفنية، وعلى سبيل المثال، يمكن أن نذكر شريط «الوفاء العظيم» لحلمي رفلة وشريط «أبناء الصمت» لمحمد راضي، وشريط «الرصاصة لا تزال في جيبي» لحسام الدين مصطفى.

ولقد ساهمت دول عربية في مجال انتاج الشريط النضالي الملتزم، وفي الغالب بأشرطة محلية في موضوعاتها، ولكنها قومية في اتجاهها العام، لأن العدو الأجنبي الذي تواجهه البلاد العربية يعدّ عدواً واحداً، وهكذا جاءت أشرطة حرب التحرير الجزائرية ضد الاحتلال الفرنسي ضمن نفس خط الالتزام والقومية ولكن بمنظور مغاير يركز على التجربة الجزائرية المحلية وحدها.

إن تجربة الجزائر تجربة رائدة في مجال السينما، لأن أشرطتها ولدت من داخل المعركة، وبعناصر ملحقة بالمعركة. ويكفي أن نذكر أشرطة مثل «رع الأوراس ـ منطقة محرمة ـ الطريق ـ الأفيون والعصا ـ دورية نحو الشرق ـ معركة الجزائر» وغير ذلك من الأشرطة التي حققت نجاحات عالمية جيدة.

أما بالنسبة لسورية فلقد كان انتاجها قريباً من القضية الفلسطينية بحكم الظروف السياسية والجغرافية، وفعلاً تم تقديم أشرطة مثل «المخدوعون» لتوفيق صالح عن رواية بعنوان «رجال في الشمس» لغسان كنفاني. كذلك شريط «السكين» لخالد حمادة عن رواية لغسان كنفاني بعنوان «ما تبقى لكم» ويمكن أن نذكر أيضاً شريط «كفر قاسم» لبرهان علوية، وشريط «الأبطال يولدون مرتين» لصلاح ذهني، وشريط «اسلام مدينة» لمحمد ملص الذي يتعرض لتجربة صبي صغير في يوم اعلان الانفصال بين سورية ومصر، وهناك أشرطة أخرى مثل «الحدود» الذي يتعرض لقضية الحدود العربية بشكل ساخر وهزلي.

وبالنسبة للبنان، فلقد دخل الأفراد في سلسلة انتاج سينمائي يحاول أن يمس القضية الفلسطينية، ولكن الأمر لا يكاد يختلف كثيراً عن باقي الأشرطة التجارية، فبروز ظاهرة العمل الفدائي الفلسطيني، وانتشار العمليات الفدائية على الحدود وفي الأرض المحتلة، كل ذلك، صاحبه انتاج عدد من الأشرطة الخاصة بالعمل الفدائي لغرض كسب الجمهور وتحمسه وتعاطفه مع هذا النوع من الأشرطة. وهكذا أنتجت مجموعة من الأشرطة مثل «فداك يا فلسطين ـ الفلسطيني الثائر ـ ثلاث عمليات فدائية» وغيرها.

وبالنسبة للعراق، فهي الدولة العربية التي لها تجربة مفيدة في مجال انتاج الأشرطة الروائية التسجيلية، لأنها ساهمت بإنتاج أشرطة ذات موضوعات لا تتناسب مع واقعها الاجتماعي، بل أشرطة تدور أحداثها في دول عربية أخرى، ومن ذلك شريط «مطاوع وبهية» الذي تدور قصته حول الجوانب السلبية لزيارة السادات للقدس، كذلك شريط «القناص» الذي تدور أحداثه حول الحرب اللبنانية بالتركيز على نفسية قناص محترف. وهذه التجربة في تمويل الأشرطة ذات الموضوعات القومية، تكررت بالنسبة للجزائر عندما ساهمت في انتاج شريط «العصفور» ليوسف شاهين.

ولا يمكن أن ننسى ذكر أشرطة عراقية، تناولت موضوع الصراع مع القوى الأجنبية، ومن ذلك شريط «الظامئون» لمحمد نصري جميل، وكذلك «الأسوار والمسألة الكبرى» وشريط قاسم حول «بيوت في ذلك الزقاق» وجميعها أشرطة تصور الواقع السياسي والاجتماعي بمنظور قومي ملتزم.

ويمكن أن نذكر على سبيل المثال أشرطة من دول عربية أخرى ساهمت بمقدار ضئيل في انتاج أشرطة قومية، من ذلك المغرب، التي قدمت شريط «بامو»، وتونس التي قدمت «في بلاد الطراراني وخلقة الأقرع وصراخ» وقد قدمت اليمن شريط «ثورة اليمن» وهو شريط يحسب للانتاج المصري.

وفي ليبيا تم انتاج شريط «تاقرفت» الذي يصور مرحلة من الصراع مع العدو الايطالي، خاضها الليبيون بتصور إسلامي يركز على مفهوم الجهاد والحرب مع العدو المحتل، وتم انتاج شريط آخر وهو «الشظية» الذي يتناول قضية الألغام المزروعة في الأراضي الليبية، من مخلفات الحرب العالمية.

وبشكل عام يمكن اعتبار كافة الأشرطة التي عبرت عن القضية القومية بمعناها الشامل وهو الصراع ضد المستعمر، أشرطة تدور في فلك الالتزام ولكن بحسن النية فقط، لأن الصورة التي ظهرت بها هذه الأشرطة صور مختلفة وضعيفة المستوى من الناحية الفنية والمضمونية والتقنية لا تصل إلى مستوى النضال وطموحه ولا تستطيع أن تعطي صورة جيدة عنه.

الشريط الديني ومفهوم النضال والالتزام

مثلما عبر الشريط النضالي عن مدى الالتزام بالقضايا القومية وقضايا النضال ضد الاحتلال الأجنبي، بما تمثله هذه من عوامل توحيد في هموم الوطن العربي، عبّر الشريط الإسلامي عن اهتمام السينما العربية بعوامل التوحد داخل الأمة العربية، وأهمها العامل القومي ثم العامل الديني رغم أن الانتاج السينمائي قليل ولا يكاد يذكر عند حصر الأشرطة التي تقوم على هذين العاملين وذلك مقارنة بالالتزام بالقضايا الاجتماعية والسياسية وخصوصاً الواقعية منها داخل المجتمع العربي بشكله الفطري الحالي.

إننا بلا شك لا نجد فرقاً كبيراً بين الشريط الديني والشريط القومي لأن كلاً منهما يخدم الآخر، وعلى سبيل المثال، يمكن ذكر شريط «الناصر صلاح الدين» الذي أنتجته «آسيا» وأخرجه يوسف شاهين.

إن هذا الشريط يخدم القضية العربية الإسلامية، بما يطرحه من مواجهة حربية ضد الاستعمار الأوربي المتمثل في الصليبيين كعدو ليس فقط للمسلمين بل للعرب عموماً.

إن الأشرطة الإسلامية كثيرة، ولقد قامت السينما المصرية بتقديم الكثير منها منذ بدايتها الأولى، ومن ذلك مثلاً أشرطة: ظهور الإسلام ـ و ـ انتصار الإسلام ـ بيت الله الحرام ـ هجرة الرسول ـ فجر الإسلام ـ بلال مؤذن الرسول ـ وصلاح الدين الأيوبي وغيرها.

وما ينطبق على الشريط النضالي، ينطبق أيضاً على هذا النوع من الأشرطة التي لا تقبل الحلول الوسط، فهذه الأشرطة ينبغي أن تكون ذات مستوى عال من الجودة أو لا تكون، ولعلنا إذ ذكرنا الكثير من تلك الأشرطة لا يكاد يبقى في الذاكرة إلا شريطان هما «الناصر صلاح الدين والرسالة».

والواقع أن هذه الأشرطة لها أهميتها الفنية والثقافية، فهي تحتوي على موضوعات فنية قد لا تتوفر لصناعات سينمائية في دول أخرى. كما أنها ـ الأشرطة التاريخية الإسلامية ـ تمس التاريخ العربي الذي يحتوي على الكثير من الجوانب الايجابية التي يمكن التركيز عليها، بالاهتمام بالجانب النقدي والتقدمي من التراث، رغم أن كافة القصص المختارة سينمائياً قد جاءت على النمط الغربي، أي بالتركيز على الشخصيات التاريخية وإبرازها بالشكل الدرامي المبالغ فيه، فضلاً عن استخدام الأسلوب العاطفي الذي يمس الوجدان الشعبي ويؤثر فيه بشكل سطحي فقط وليس عن طريق فهم التاريخ والتعمق فيه.

لقد قدمت السينما العربية العديد من الأشرطة الإسلامية، ولكنها تعتبر مقصرة، وما زال الطريق أمامها طويلاً لتنفيذ الكثير من القصص التاريخية التي تسمح لها بكل تأكيد بإبراز النواحي التشكيلية والفنية، وبالتالي تصدير هذه الخصوصيات إلى الخارج وزرعها في وعي الجمهور العالمي. والقول نفسه ينطبق على الشريط النضالي فالقضية الفلسطينية ما زالت تحتوي على الكثير من عوامل التجديد التي تمنح الشريط النضالي القدرة على تجاوز الرتابة والنمطية المكرورة التي استهلكها من كثرة الاعادة والتكرار.

الموروث التاريخي والسينما العربية

بالإضافة إلى الموضوعات الدينية والنضالية، قدمت السينما الكثير من الأشرطة المعتمدة على التراث العربي، كمثل أشرطة المغامرات وقصص الغرام والغناء وغيرها، ويمكن أن نذكر على سبيل المثال شريط ألف ليلة وليلة وشريط علي بابا والأربعين حرامي وأشرطة عنتر وعبلة وأشرطة مثل قيس وليلى ودنانير وسلامة وغيرها.

كذلك توجد أشرطة كثيرة ذات طابع ريفي أو قروي، أنتجتها السينما العربية وكثيراً ما كانت هذه الأشرطة ذات حس شعبي يمكنه أن يكون عاملاً مشتركاً بين الكثير من البلاد العربية، نذكر على سبيل المثال قصة «أدهم

الشرقاوي» في مصر وكذلك «حسن ونعيمة» و«شيء من الخوف» وأيضاً «شفيقة ومتولي» كما أن أغلب قصص البادية أو القرية ذات محتوى واحد تقريباً في السينما العربية، وتحتاج موضوعات هذا النوع من السينما إلى الكثير والكثير حتى تكون أساساً للشريط العربي المميز. ويكفي القول بأن النظرة السطحية التي يعتمدها كتاب القصص والأفكار السينمائية في تعاملهم مع القرية ـ المدينة كثنائية جعلت معظم الشخصيات ريفية المحتوى والهدف تكفر بالمدينة كخطاب فكري وترغب فيها كواقع معاش. ولعل أهم ظاهرة يمكن أن تسجل على هذا النوع من الأشرطة هي أنها في الغالب تصاغ بصورة «بصرية» تعتمد على الوصف المظهري فقط بما تملكه من وسائل جذب، قادرة على التأثير على المشاهد وبشكل مباشر وخصوصاً المشاهد الأجنبي، الذي يرغب في معرفة الكثير من التفصيلات الاجتماعية الغريبة عنه أو غير المألوفة بالنسبة إليه، والمهم فعلاً في هذه النوعية من الأشرطة هو تركيزها على المضمون وأسلوب والعلاقات المعمقة في جوهر القصة والشخصيات، وصرف النظر عن الوصف الظاهري والتفصيلات الأنتروبولوجية والفلكلورية.

وهكذا يمكن لنا أن نرى مفهوم الالتزام بمعناه القومي العام متمثلاً في تلك المجموعة المذكورة من الأشرطة الحربية أو النضالية العربية والإسلامية وهي في الحقيقة لا يكاد يذكر لها قيمة من الناحية الكيفية والكمية وبالتالي لا تخدم فكرة النضال العربي والإسلامي خدمة اعلامية وثقافية جليلة، فكم من شريط عرض في الخارج من النوعية المذكورة.

وحتى في حالة العرض، فكم من شريط حق له أن ينال ترحيباً نقدياً وجماهيرياً؟ نقول ذلك في الوقت الذي تشهد فيه الساحة العالمية المزيد من الأشرطة المنتجة عالماً والتي تسعى لتشويه صورة المواطن العربي في كل مكان.

إن مفهوم الالتزام يبدأ إذن بالمقياس الفردي، فمقدار الالتزام المبدع تجاه مجتمعه وقضاياه يكون التزامه بقضايا أمته والشريط العربي الملتزم يظل محدوداً ومتواضعاً في تعرضه لقضايا المجتمع الداخلية، وبالتالي فهو ضعيف إذا ما تعرض للقضايا العربية الإسلامية عامة، بسبب قصور الناحية الفكرية لديه، وعدم استيعابه للأحداث استيعاباً كاملاً ولكن رغم ذلك، فهناك نوع من الأشرطة الدعائية الموجهة إلى الخارج والداخل، وهي تحتاج لمقدرات فنية كبيرة حتى تفرض نفسها عالمياً وهذا النوع لم تستطع السينما العربية بحالتها الراهنة تقديمه.

وإذا استثنينا تجربة مصطفى العقاد في انتاجه لشريطين هما «الرسالة» و«عمر المختار» لا تكاد تجد شريطاً عربياً على المستوى التاريخي، يستطيع أن يصمد أمام الانتاج العالمي، مع العلم بأن انتاج العقاد يدور في نفس النمط الأمريكي ويعتبر من الأشرطة المقلدة والمعتمدة كاملاً على طواقم أجنبية وبالتالي فالانتاج ليس به أي خصوصية عربية أو ملامح الهوية المميزة.

إننا نخلص إلى القول بأن السينما العربية أمامها طريق طويل للتمكن من الوصول إلى الأبعاد الجمالية والفلسفية المرجوة والتي تستطيع عن طريقها الوصول إلى خصوصيات الشريط العربي وهي خصوصيات تلتقي فيها الجوانب الثقافية والاجتماعية والسياسية والفنية. وحتى لو تصورنا وجود المبدعين الذين لهم القدرة على تشكيل تلك الخصوصية سينمائياً، فالمشكلة تظل تقنية، ولا يضيف إليها البعد الفكري أو الفني إلا مقداراً ضئيلاً من الجودة. وهكذا يتشابك العالمي مع المحلي في صناعة السينما ومهما قيمنا تجربة السينما العربية ومن عدة أوجه مختلفة، فهي بعد لم تتمكن من فرض وجودها عالمياً، ولذلك عدة اعتبارات أهمها السوق الضيقة التي تتحكم في حركة الشريط العربي وتخلف أدواته التقنية، وضعف حريته وفنية الأفراد الذين يقفون وراءه، وربما لو تحققت هذه النقاط لما وجد مبرر لطرح اشكالية الالتزام وقضية الهوية، أو كان طرحها على الأقل سيكون من جانب آخر مختلف تماماً(*).

(*) بحث مقدم للملتقى العربي الأول للابداع الأدبي والفني في أكادير.