

# السينما المصرية في مراحل متعاقبة: ملاحظات أولية

## فيصل درّاج (\*)

ناقد أدبي.

سؤالان يطرحهما واقعُ السينما المصرية اليوم: هل استطاعتْ أن تظفر بعد مرور ثمانية عقود ببنية مؤسسية، تجعل منها علاقةً عضوية في الحياة الثقافية المصرية؟ وهل تجاوز حاضرها ماضيها؟ يحيل هذان السؤالان إلى تاريخ هذه السينما، في مراحل تشكّلها المختلفة.

## أولاً: السينما المصرية: التاريخ والتشكّل

عرف بعض البلدان العربية «العروض السينمائية» منذ العقد الأول من القرن العشرين، أو قبله، بواسطة جاليات أجنبية، التفتت - سريعاً - إلى «الفن السابع» الوليد، لأسباب متعددة. فقد وصلت «السينما التسجيلية»، بشكلها الأولي، إلى مصر في نهاية عام ١٨٩٦، أي بعد ميلادها بعام واحد، على شكل «جريدة سينمائية» تعرض أفلاماً قصيرة. وبعد العرض الأول، الذي شهدته الإسكندرية في الخامس من تشرين الثاني/نوفمبر، انتشرت العروض السينمائية ذات الطابع التسجيلي في كثير من المدن المصرية، بمبادرة عدد من الأجانب، مثل الفرنسي دو لاجارن (De Lagarne)، الذي امتلك داراً للسينما في الإسكندرية وانتقل في عام ١٩١٢ إلى إنتاج أفلام عن بعض مظاهر الحياة في مصر. و«شركة السينما توجراف الإيطالية المصرية»، التي أثرت إنهاء أعمالها مع صعود ثورة ١٩١٩. ومع أن الأجانب أدّوا دوراً مسيطراً في ولادة السينما التسجيلية في مصر، فإن بعض المصريين، وابتداءً من عام ١٩١٥، انجذب إلى «الفن الجديد» وساعد على ذلك لاحقاً صعود ثورة ١٩١٩.

غير أن العلامة المصرية البارزة في هذا المجال تتمثّل بجهود محمد بيومي، الذي أنهى دراسة الإخراج في النمسا عام ١٩٢٣، وعاد إلى بلاده وأنشأ استوديوهاً سينمائياً في شبرا، واستهل أعماله بفيلم كوميدي عنوانه: «المعلم برسوم يبحث عن وظيفة». وترسّخ الجهد المصري مع تأسيس «شركة مصر للتياترو والسينما»، في ٢٠ حزيران/يونيو ١٩٢٥، التي اتسمت أعمالها،

وهي محدودة على مستوى الكم، بجدية عالية. وقد أدّى طلعت حرب، الاقتصادي الوطني ومؤسس بنك مصر، دوراً في توجّهات هذه الشركة، ذلك أنه عهد إليها بـ «التوثيق السينمائي» للوقائع المصرية المهمة، اقتصادية كانت مثل شركة «المحلة للغزل والنسيج»، التي أظهر «فيلم دعائي» أثرها في الاقتصاد المصري، أو علمية حال الفيلم الذي سجّل عملية جراحية معقدة في العين، أجراها الدكتور محمد صبحي في العام ١٩٢٨، وكذلك الفيلم الخاص عن «الحركة التعاونية في مصر» الذي ظهر في العام ١٩٣١. ربطت هذه الأفلام، كما غيرها، بين الفن السينمائي والتوعية الوطنية، مدافعة عن الصناعة الوطنية بأشكالها المختلفة<sup>(١)</sup>.

عرفت السينما التسجيلية المصرية، في طورها التأسيسي، ثلاث مراحل أساسية: أولها الفترة الاستهلاكية، المشار إليها، التي تلتها المرحلة الثانية الممتدة من العام ١٩٢٤ إلى العام ١٩٣٥، وتميّزت بنزوع وطني واضح قامت به شركة «مصر للتياترو والسينما»، وأعقبها مرحلة ثالثة بين ١٩٣٥ و ١٩٤٦، أدخلتها الحرب العالمية الثانية في اضطرابات كثيرة. وتميّزت هذه المرحلة بإنشاء استوديو مصر في العام ١٩٣٥، وتطوير الجريدة السينمائية، التي أنشئت في العام ١٩٢٥، وصار اسمها جريدة مصر الناطقة، بعد أن أضيف إليها الصوت عام ١٩٣٧. أكسبت هذه المراحل الثلاث «الفنانين المصريين» خبرة جيدة لم يتوافر لها سياسة ثقافية موائمة دائماً، ما جعل الفيلم الوثائقي يستخدم لأغراض سلطوية ضيقة أحياناً.

تأخّر ظهور «السينما الروائية» عن السينما الوثائقية ثلاثة عقود تقريباً. ولهذا يؤرّخ ميلاد السينما المصرية بعرض الفيلم الروائي الطويل: ليلي، الذي عرض في تشرين الثاني/نوفمبر عام ١٩٢٧. غير أن الفيلم الأكثر أهمية، في حدود البدايات «الصامتة»، هو «زينب» الذي نقل فيه محمد كريم، الذي درس الإخراج في ألمانيا، رواية محمد حسين هيكل الشهيرة إلى السينما، وعرض عام ١٩٣٠. جاء بعد عامين من هذا التاريخ أول فيلم مصري ناطق: أولاد الذوات، الذي أعقبه نشاط سينمائي متصاعد، اتخذ من السينما الأمريكية مرجعاً له، منتجاً واقعاً مصرياً أقرب إلى الاختراع. وواقع الأمر أن «الواقع المصري المخترع سينمائياً» لا يعود إلى الحضور الواسع للأجانب فقط، بل يرجع أيضاً إلى غياب الشروط الموضوعية اللازمة لإنتاج «سينما وطنية». ولذلك بدت السينما الوليدة فناً مستورداً، على المستوى التقني ومنظور العالم في آن واحد. فإذا كانت السينما - تعريفاً - إنتاجاً يجمع بين الصناعة والفن والتجارة، فإن العنصر الثالث وحده هو الذي سيطر على السينما المصرية، منذ بداياتها حتى ثورة ١٩٥٢، التي لم تترك آثارها في السينما إلا بعد زمن<sup>(٢)</sup>؛ أي بعد وضوح هويتها السياسية والاجتماعية.

(١) ضياء مرعي، تاريخ السينما التسجيلية في مصر، دراسات سينمائية؛ ١٠ (الإسكندرية: مكتبة الإسكندرية، ٢٠٠٣)، ص ٧٢.٤٩.

(٢) رضا الطيّار، الفلاح في السينما المصرية (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨٠)،

يقول الناقد السينمائي المصري سمير فريد، وهو يقرأ بدايات السينما في بلاده: «فالمخرج الأول محمد بيومي أخرج أول أفلامه الروائية عن مسرحية فرنسية من المسرح التجاري كانت تعرضها إحدى فرق المسرح في العشرينيات، وصاحب الفيلم الطويل الأول إبراهيم لاما (أنتج في ١٩٢٧ وعرض في ١٩٢٨) نقل فيلماً أمريكياً من أفلام السينما الصامتة، ومخرج الفيلم الأول المأخوذ من رواية مصرية عام ١٩٣٠ محمد كريم كان مثله الأعلى السينما الألمانية، ومؤلف الكتاب الأول الشامل عن السينما باللغة العربية عام ١٩٣٦ أحمد بدر خان كان مثله الأعلى السينما الهوليودية»<sup>(٣)</sup>.

**المزيج الهجين بين الكسب السريع والتبعية الثقافية الفقيرة، هو الذي أفسح مكاناً واسعاً للتهريج الرخيص، الذي يسفّ بذوق الجمهور.**

خلقت المرجعية الفرنسية - الألمانية مصرياً وهمياً، يعيش مكانياً في مصر ولا ينتمي إليها حضارة وسلوكاً، ذلك أنه كان عليه - وقد قيس بغيره - أن يلبس ويتصرّف ويحاكم، على مبعده من بيئة شعبه وأخلاقياته. أما النموذج المتأمرّك فجمع بين اختراع المجتمع المصري والتسليّة الماسخة، التي ترى الربح قبل غيره، منتهياً إلى تبعية ثقافية تروّج «الطريقة

الأمريكية في الحياة»، ولا ترى من مشاكل الفلاح المصري شيئاً. كان في وعي الفئات الاجتماعية الميسورة ما يساوي، لأسباب مختلفة، بين الغرب والحداثة، وبين الفن السينمائي الحديث والسينما الغربية، وبين السينمائي المصري - درس في الغرب أو لم يدرس فيه - وضرورة الامتثال للقيم والمراجع الغربية.

ومع نهاية الحرب العالمية الثانية (١٩٣٩ - ١٩٤٥)، وظهور فئة اغتنت سريعاً، أخذت صفة: «أغنياء الحرب»، صعد نشاط سينمائي وحّد بين محاكاة فقيرة للقيم الغربية وتهالك مريض على الربح السريع بشكل نموذجي، ذلك أن «أغنياء الحرب»، ونظيرهم «الأغنياء الجدد» هذه الأيام، يؤمنون بـ «المال الذي يفرّخ المال»، من دون مشقّة أو انتظار<sup>(٤)</sup>.

ولعل هذا المزيج الهجين بين الكسب السريع والتبعية الثقافية الفقيرة، هو الذي أفسح مكاناً واسعاً للتهريج الرخيص، الذي يسفّ بذوق الجمهور عوضاً عن أن يرتقي به، ولشكل من «الميلودراما المفقّرة» - فرجة الأحزان - التي تلبيّ غايات متعددة. فتحت غطاء أخلاقي زائف، ينشد «الموعظة الحسنة»، تم استيراد أخلاقيات (الخطيئة والحرام والعقاب..)، التي روّجت لحياة غير متاحة في المجتمع المصري. فقد تمّ حجب قيم الثقافة التابعة بغطاء وعظي «شبه ديني» يوهم الجمهور بنشر الفضيلة، وينشر عملياً قيماً غريبة عنه. واتكأ على هذا الوهم، خلقت السينما التجارية المصرية «إنساناً عامماً»، لا يتعرّف بفقره أو بغناه، بل بالصدفة التي تقع عليه، سعيدة

(٣) عدنان مدانات، سينما تبحث عن ذاتها: قضايا في السينما العربية المعاصرة (دمشق: منشورات وزارة الثقافة - المؤسسة العامة للسينما، ٢٠٠٥)، ص ١٠ - ١٥.

(٤) المصدر نفسه، ص ١٠ - ١١.

كانت أو سيئة. وكثيراً ما كانت هذه «الصدف السينمائية» تلغي الفرق بين الأغنياء والفقراء إلغاءً تاماً، وتلغي الواقع المصري المعيش بواقع وهمي لا وجود له.

فرض إلغاء الواقعي والانصراف إلى الوهمي، الذي تنتاج، في العقود الثلاثة التي أعقبت الميلاد الرسمي للسينما المصرية، الشخصيات النمطية التي دار حولها الفيلم المصري: الفقيرة الجميلة التي تسوقها الخطيئة إلى الهاوية، الفقير الموهوب الذي يتجاوز طبقته، الإقطاعي الطيب القلب، انتصار الحب الذي لا يعترف بالطبقات...؛ ومع أن المجتمع المصري في الأربعينيات، زمن «أغنياء الحرب»، عرف نشاطاً وطنياً عارماً، فقد بقيت السينما المصرية على هامشه، مكتفية بـ «سينما الاستعراضات» وأفلام النهايات السعيدة. ولهذا خلت من شخصية: المناضل الوطني، العامل، الفلاح... وحتى حين تعامل بعض الأفلام بالاقتراب مع موضوع الصحراء، كما هو الحال في فيلم بدر لاما «قبرة في الصحراء»، أو من مجتمع الفلاحين «يوم سعيد» لمحمد عبد الوهاب، أو من شخصية «العامل»، كما فعل يوسف وهبي ذات مرة، فقد حوّل ما تعامل معه إلى «فولكلور ساذج»، إذ الصحراء هي الشرق، والفلاح كائن سعيد في أرض سعيدة، والعامل «أرستوقراطي» يستعيد عن طريق صلابته الذاتية وضعه الطبقي السابق. وواقع الأمر أن السينما المصرية، في شكلها المسيطر، أقصت من فضاءها الفلاحين والطبقة العاملة، وكل ما هو «خارج المدينة»، مكتفية بحكايات تُرضي الباشوات والرقابة الرسمية، و«تسلّي الجمهور»، الذي كانت أغلبيته تعاني أمية طاغية، كما جاء في كتاب طه حسين: **مستقبل الثقافة في مصر**.

تضمن تاريخ السينما المصرية، الممتد من بدايتها الرسمية ١٩٣٠ إلى ١٩٥٢، ظاهرتين إيجابيتين، أولهما: إنشاء استوديو مصر عام ١٩٣٦، بدعم وإشراف من طلعت حرب، الاقتصادي الوطني الذي عمل على إرساء الصناعة السينمائية على أسس عملية واضحة، تحثي بالكفاءة والجدارة والمعرفة. فقد أوفد الطلاب والفنانين المتميزين في بعثات تخصصية، ذات صلة بالسينما من حيث هي صناعة، واستورد الأجهزة والتقنيات اللازمة، وفرض نظاماً دقيقاً للعمل، واستعان بالخبرات الأجنبية... وقد أفصح في مشروعه الواعي لغاياته عن أمرين: التعامل مع السينما كصناعة حديثة، تحتاج إلى الخبرة والتخصص والإدارة الرشيدة والتقنيات المطابقة، وتأكيد السينما المصرية صناعةً وطنية تعالج القضايا المصرية وتؤمّن مردوداً أكيداً، حال أي قطاع إنتاجي آخر. غير أن العوائق التي واجهته همّشت دوره، لاحقاً، وهمّشت الهدف الوطني الذي كان يسعى إليه. تكشف الظاهرة الثانية، على الرغم من محدوديتها، في التمرد على السائد المسيطر وظهور بدايات سينما مغايرة، ذات اتجاه واقعي، وكان من روادها كمال سليم صاحب فيلم العزيمة ١٩٣٩ الذي جاء بعد عقد من فيلم زينب، وفيلم كامل التلمساني السوق السوداء ١٩٤٤. ومن الطريف، أو الطريف الدال، ربما، أن كمال سليم رحل مبكراً، مثلما تهّمش الدور السينمائي لكامل التلمساني.

لم يكن الربح السريع، الذي رأى في «شباك التذاكر» مرجعاً مكتفياً بذاته، إلا تعبيراً عن طبقة اجتماعية «هجينة»، تلغي الفن بمعيار التجارة، وتعيد إنتاج جمهور سينمائي سلبي، يستقبل ولا يرسل، إن صح القول، ويتلاءم مع الواقع ولا يهجم بتغييره، ولعل إعادة إنتاج

الواقع، بعد تزويره، هو الذي يفسّر الموقع الواسع لـ «ميلودراما مبتذلة»، أوكلت إلى «القدر» التصرف بحياة البشر، حاجبة السببية الاجتماعية والسياسية كلياً، ومستعيضة الواقع بخطاب أخلاقي مجرد، حال معظم أفلام يوسف وهبي، «النجم الكبير» في زمانه، أو موكلة إلى «الصدفة» وظيفية توزيع «أرزاق البشر»، حال أفلام أنور وجدي وغيره. ولعل الشغف بـ «قدريّة» تشلّ الإرادة وتنصر الصدفة هو الذي حكم، عملية اقتباس الأفلام، أو «الروايات»، الأجنبية، مثل: «مجدولين، غادة الكاميليا، البؤساء...» التي كانت تُختزل إلى حكايات عن بشر محظوظين وآخرين خاصهم الحظ بلا سبب.

تواءمت مواضيع السينما المصرية، في الأربعينيات وما سبقها، وخاصة مع منظور أيديولوجي يلبي حاجات الفئات السياسية المسيطرة، ومثال ذلك عبث الرقابة بفيلم «من فات قديمه» ١٩٤٣، الذي حاول نقد المحسوبية، وقد حذفت الرقابة ٦٠ بالمئة من مادته، ما ألحق بالفيلم فشلاً ذريعاً، ودفع بمخرجه «فريد الجندي» إلى الإحباط. وينطبق ذلك على رواية القاهرة الجديدة لنجيب محفوظ، التي نقدت الفساد السلطوي نقداً شديداً. فقد رفضتها الرقابة، في العهد الملكي وبعده، ولم تجزها إلا في العام ١٩٦٤، بعد أن قدّمها المخرج صلاح أبو سيف إلى الرقابة خمس مرات. ومن الطريف ألا تسمح الرقابة بعرض فيلم صلاح أبو سيف «الأسطى حسن» في أوائل عام ١٩٥٢ إلا إذا انتهى بظهور لافتة كتبت عليها عبارة: «القناعة كنز لا يفنى». ولم تجز الرقابة عرض «مصطفى كامل» ١٩٥٢، عن الزعيم الوطني المصري الشهير الذي لم يعرض إلا في النصف الثاني من العام ١٩٥٢، أي بعد قيام ثورة «الضباط الأحرار».

وإذا كانت الأمثلة السابقة تشهد على «جماهيرية السينما» - فلو لم يكن لها أثر لما تدخلت الرقابة في شؤونها - فإنها تقدّم صورة عن السينما المطلوبة أيضاً، في الفترة التي سبقت الثورة: دمر «حزب الوفد» فيلم فريد الجندي لأنه تعرّض إلى توزيع المكاسب الفتوي، كما لو كان النقد فعلاً فاحشاً حتى لدى حزب وطني يتمتّع بالأكثرية، وتدخلت الرقابة في فيلم «الأسطى حسن»، لأنه تجرّأ وقارن بين حياة الفقراء في حي بولاق وحياة الأغنياء في حي الزمالك، ومنع فيلم عن حياة زعيم وطني، لأن دور السينما للتسلية لا للخوض في أمور سياسية وطنية. غير أن قلة الأفلام، التي استدعت تدخل الرقابة، برهنت على طغيان سينما مصرية تجارية وتقليدية المنظور حافظت على تقليديتها، وإن كان بنسبة أقل، بعد مجيء الثورة بسنوات طويلة. ولهذا بدا المخرج الملتزم توفيق صالح، الذي دخل إلى السينما المصرية بعد مجيء الثورة بسنوات ثلاث، غريباً، واستمر على ما كان عليه حتى اليوم، ذلك أنه رأى السينما في رسالتها النقدية لا في «استرضاء الذوق الجماهيري» مكتفياً بخمسة أفلام خلال عقدين ربما من الزمن: «درب المهايل»، «صراع الأبطال»، «المتهمون»، «يوميات نائب في الأرياف»، «زقاق السيد البلطي». ولم يصبح صلاح أبو سيف، على الرغم من مساوماته وعدم تكافؤ أعماله، نموذجاً، فقد سادت قبل الثورة، وبعدها، سينما حسن الإمام، أو ما يشبهها، التي ارتاحت إلى «عرض الجسد» كي تدافع عن «الفضيلة»، وفقاً لمعادلة غريبة تهاجم «الرذيلة» وتسوّق عناصرها في آن واحد.

ومع أن ما جاءت به ثورة ١٩٥٢ سينمائياً لا يوازي ما جاءت به سياسياً، فما أتت به لا يمكن تجاهله إذ مسّ ذلك الإدارة السينمائية، أو المواضيع المطروحة، التي اقتربت من الحياة اليومية الواقعية واعترفت بجماهير الفلاحين، ولو بقدر قليل. ظهر ذلك في أفلام القطاع العام (١٩٥٧ - ١٩٧١) الذي قدم، بالرغم من أخطائه، إنجازات مهمة. فقد حاولت الثورة الأخذ بسياسة سينمائية وطنية، تسعف الفيلم المصري في مواجهة السينما الأمريكية، وفي تنظيم توزيعه وتوسيع انتشاره. ولهذا صدر في العام ١٩٥٧ قرار جمهوري بإنشاء مؤسسة دعم السينما، الذي كان عملياً، بعد ثلاث سنوات، البداية الفعلية لتأميم السينما، التي تلاها ظهور أربع شركات للإنتاج والتوزيع السينمائيين. ومع منتصف العام ١٩٧١ انتهى عملياً القطاع العام، وذلك تعبيراً عن تحولات جذرية في الحياة المصرية، أعقبت رحيل الرئيس جمال عبد الناصر. وبشكل عام تميّز «زمن القطاع العام» بأمور ثلاثة: ظهور أفلام تختلف نوعياً - على مستوى المنظور والتقنية - عن أفلام العهد الملكي، وصعود جمهور يُقبل على السينما الجديدة، والعمل المؤسساتي على حماية الفيلم المصري من سطوة الفيلم الأمريكي، عن طريق تحديد الاستيراد السينمائي وزيادة عدد الصالات التي يحتاجها عرض الفيلم المصري. فقد هبط الاستيراد من ٤٣١ فيلماً عام ١٩٥٥ إلى ٢٩٤ فيلماً عام ١٩٥٨. غير أن هذه الخطوة الإيجابية انتهت إلى الكم وأغفلت المضمون، كما أشار الباحث المصري د. أحمد مجدي حجازي في دراسة جاء فيها: «ففي الوقت الذي أعلنت فيه الدولة قراراتها الاشتراكية عام ١٩٦١، كانت دور العرض السينمائي تعجّ بأفلام تنشر مفاهيم معادية للاشتراكية»<sup>(٥)</sup>.

## ثانياً: العهد الناصري: البحث عن سينما جديدة

يمكن التأريخ للسينما المصرية، في العهد الناصري، ابتداءً من العام ١٩٦٣، الذي تمّ فيه دمج المؤسسة المصرية العامة للسينما في المؤسسة العامة للإذاعة والتلفزيون، وإنشاء أربع شركات تابعة لها: شركة الإنتاج السينمائي العربي، وشركة الإنتاج السينمائي العالمي، وشركة استوديوهات السينما، وشركة توزيع وعرض الأفلام السينمائية. كوّن هذا الإجراء فعلاً إدارياً - تقنياً، ينظّم شؤون السينما ويدفعها إلى الأمام من دون أن يتضمن، لزوماً، توجيهاً «أيديولوجياً» للصناعة السينمائية. فقد جاء هذا التوجّه، وهو عام وغائم التحديد بشكل عام، كمحصلة للخطاب الناصري وللتحولات الاجتماعية في الحياة المصرية، التي أعقبت «الإصلاح الزراعي» وتأكيد حقوق العمال والإشارات المتقاطعة إلى تحرير المرأة وتحرّر الإنسان عامة<sup>(٦)</sup>.

يمكن تلمّس «التوجّه الأيديولوجي الجديد»، واضحاً كان أو ملتبساً، في مجالات عديدة منها: موضوع الفلاح، الذي كان مغيباً بشكل كلي، أو له حضور مزوّر سمته سهولة الانصياع

(٥) مجموعة مؤلفين، الإنسان المصري على الشاشة، إعداد وتقديم هاشم النحاس، مشروع الألف كتاب الثنائي، نافذة على الثقافة العالمية (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦)، ص ١٠٤.

(٦) الطيّار، الفلاح في السينما المصرية، ص ١٣ - ١٤.

والاستعداد للذل والمهانة الذاتية. ومن الأفلام التي عالجت هذا الموضوع، ومعظمها أنتجه القطاع العام، الأفلام الآتية: صراع في الوادي ١٩٥٤، دعاء الكروان ١٩٥٩، صراع الأبطال ١٩٦٢، الحرام ١٩٦٥، الزوجة الثانية ١٩٦٧، يوميات نائب في الأرياف ١٩٦٩، والأرض ١٩٧٠، وأفواه وأرانب ... ١٩٧٧.

إذا كان في بعض هذه الأفلام ما يصرّح بوجود فلاح مصري يقهره الجوع والمرض والإقطاعيون والسلطة معاً، فإن في بعضها الآخر ما يقدّم صورة الفلاح، في «التلفيق الأيديولوجي البرجوازي»، الذي يلبي مطالب الفلاح بشكل وهمي، تاركاً الواقع يتعامل معه كما يشاء. فقد رسم المخرج توفيق صالح في «صراع الأبطال» بحذق كبير، صورة طبيب ملتزم في مجتمع فلاحي بائس يعالج أمراضه بوسائل بائسة أيضاً، ورأى أبو سيف في «الزوجة الثانية» تحالف الفلاح الميسور المتسلّط ورجل الدين في القرية، وصوّر يوسف شاهين في فيلمه الملحمي «الأرض» تحالف الاستعمار والسلطة والإقطاعيين وقاتل الفلاحين ضد أشكال التسلّط المختلفة.. لا يفسّر هذا المنظور الواقعي، المدافع عن العدل والحقيقة، بأيديولوجيا السلطة المصرية، في السينما بل بالخيار الفكري - السياسي لهؤلاء المخرجين. فخارج هذه النماذج الثلاثة، وهناك غيرها بالتأكيد، ظهر الفلاح كما أراده «الوهم السينمائي» لا كما هو في الواقع: قصة الحب الشهيرة بين ابنة الإقطاعي وابن الفلاح الفقير (صراع في الوادي)، أو حب الشاب الغني للفلاح الفقيرة (أفواه وأرانب)، أو تحالف السلطة والفلاحين والإقطاعيين ضد الشر (سينما حسن الإمام). ومع أن هذه النزوعات الأيديولوجية المتناقضة عكست طوراً من أطوار النظام الناصري، فإن رحيل عبد الناصر أعاد الفلاح إلى «صورته الوهمية» السابقة، ومثال ذلك موقف المخرج هنري بركات، الذي تعاطف مع الفلاح الواقعي الذي رسمه يوسف إدريس في روايته «الحرام» وعاد لاحقاً إلى فلاح ينصره «التصالح الطبقي».

عكس وضع الفلاح، في مراحل متعدّدة، التصوّرات الأيديولوجية المسيطرة في السينما المصرية: الفلاحون مادة خام تفرضها حكاية تختصر الوجود الفلاحي في قضاياه الاجتماعية الكثيرة إلى مصير فردي لا يعبر عن المجموع الذي ينتمي إليه لزوماً. وهو ما فعله هنري بركات مع رواية يوسف إدريس الحرام ١٩٦٦، حين عزل الفلاح المضطهد عن بقية الفلاحين المضطهدين الذين حوله. أقصى هذا التصوّر، منذ بداية السينما المصرية حتى عام ١٩٥٢ على الأقل، الريف المصري عن السينما كواقع اجتماعي وجمهور سينمائي معاً. كما ألغت هذه السينما صورة الفلاح، في وجوده الواقعي، وألغت معه صورة العامل، مستبقية مجتمع المدينة، الذي اختصرته المعايير التجارية إلى قضايا زائفة. لذلك لا يتضمّن أرشيف هذه السينما، حتى قيام الثورة، إلا فيلمان: «العزيمة» ١٩٣٩، و«العامل» ١٩٤٢، الذي أخرجه أحمد كامل مرسي، الذي لم يجد مكاناً مريحاً في سينما قوامها التسلية الساذجة. ومع أن يوسف شاهين اقترب من مشاكل العمال في «باب الحديد» ١٩٥٨، أفضل أفلامه على الإطلاق وأحد أهم الأفلام في تاريخ السينما المصرية، فقد بقي موضوع الطبقة العاملة غريباً عن السينما المصرية. ذلك أن معظم العاملين فيها، باختصاصاتهم المختلفة، ظلّوا امتداداً لـ «سينما العهد البائد»، التي مثّلت مزيجاً

من «التسلية» والتجارة. وينطبق ذلك على سينمائيين جاؤوا بعد قيام الثورة بعقد من الزمن تقريباً، حال المخرج حسام الدين مصطفى، الذي رُوِّج بشكل فاعل للسينما التجارية القائمة على «الأكشن» و«الجنس». ولعل في مسار المخرج حسن الإمام من خلال رواج أفلامه الممتد من الخمسينيات إلى الثمانينيات برهاناً على توطّد سينما تقليدية، لها جمهور واسع خاص بها، تطرد المسائل الواقعية بحكايات مجرّدة عن الرذيلة والخطيئة. وتظهر الأمور بوضوح أكبر حال المقارنة بين الوضع المريح لحسن الإمام وحسام الدين مصطفى والمصاعب التي حوَصِر بها توفيق صالح، المخرج اليساري المدافع عن سينما جديدة تتفق - نظراً وعملاً - مع «أفاق التحوّل الاشتراكي».

أفضى الفرق بين الجديد السياسي الذي جاءت به ثورة تموز/يوليو ومعادله الثقافي المفترض إلى «منظور وسطي»، يميل إلى التبشير ولا يرحب بالنقد الجذري كثيراً. وإذا كان هذا المنظور قد ساعد على استمرارية السينما التقليدية، التي لا تخدم أهداف الثورة الاجتماعية في شيء، فقد نظر جزء من «السلطة الناصرية»، بشيء من عدم الراحة إلى الأعمال النقدية الجادة: مثل «القاهرة ٣٠» لصالح أبو سيف، الذي رفضته الرقابة قبل الثورة وبعدها، و«التمردون» لتوفيق صالح، و«البوسطجي» لحسين كمال. عالجت هذه الأفلام العلاقة بين السلطة والفساد، ومساوئ التسلّط الفردي، وبؤس الوعي الفلاحي، الذي بدا راكداً أو أقرب إلى الركود. ولعل «المنظور الوسطي»، الذي يريد أن يكون «ثورياً» في موقع وقريباً من المحافظة في موقع آخر، هو الذي أنتج نزعة شكلانية في السينما المصرية، تعترف بالفلاح وتلغيه، وتشير إلى اسم العامل وتحجب حياته الفعلية، وتختصر أفكار الثورة إلى لغة شعاراتية فقيرة. ليس غريباً، والحال هذه، أن يختزل وضع المرأة إلى قضايا الشرف والعار والخيانة والخضوع لـ «قدسية العائلة»، والأمثلة في هذا المجال كثيرة (أفلام عزّ الدين ذو الفقار وعاطف سالم وبركات...). ويعثر موضوع المرأة على إضاءة واسعة حين الرجوع إلى الأفلام المأخوذة من روايات إحسان عبد القدوس ويوسف السباعي، اللذين كانا قرييين من الأجهزة الحاكمة في الفترة الناصرية. فمشكلة المرأة، على سبيل المثال، في «النظارة السوداء» و«أنا حرة» أو «لا أنام»، وهي أفلام مأخوذة من أعمال لعبد القدوس تحمل العناوين ذاتها، تبدأ وتنتهي بمنظور ليبرالي، لا يربط بين التحرّر الاجتماعي والتحرّر الاقتصادي. أما روايات السباعي المنقولة إلى السينما مثل: «إني راحلة»، و«بين الأطلال»، وآثار على الرمال المأخوذة عن رواية «فديتك يا ليلي»، فهي قادرة على الانتساب إلى الأزمنة جميعاً، بفضل رومانسية طاغية متوجّهة بالموت وبالدموع. إن انتماء هذين الكاتبين، سياسياً إلى الثورة، وانشغال أعمالهما بقضايا وبحلول لا ينتميان إليها يشكّل مدخلاً، ربما، إلى قراءة تناقضات «أيديولوجيا الثورة»، في طور من أطوارها على الأقل.

وعلى الرغم من النقد الذي يمكن أن يوجّه إلى وضع السينما، في الحقبة الناصرية، الممتدة من ١٩٥٢ - ١٩٧٠، فإن هناك أمرين إيجابيين لا يمكن إغفالهما: تتمثل الأول في سياسة رأت في السينما صناعة وطنية جديرة ببنية مؤسساتية، تؤمّن لها الإدارة والتنظيم والحماية، بعيداً من «فوضى الأربعينيات»، التي سبقت الثورة، و«تدهور التسعينيات»، الذي ضيّق على السينما



المصرية تضيقاً شديداً. ينكشف الأمر الثاني في تحولات اجتماعية متعددة المستويات، فرضت مواضيع ومعالجات جديدة، أعطت السينما المصرية أفضل أفلامها مثل: «الفتوة» و«الزوجة الثانية» و«القاهرة ٣٠» لصلاح أبو سيف، و«باب الحديد» و«الأرض» ليوסף شاهين، و«المستحيل»، و«اليوسطي»، لحسين كمال، و«درب المهابيل» لتوفيق صالح، و«حياة أو موت» و«اللس والكلاب» لكمال الشيخ،... فهذه الأفلام - كما غيرها - لم تكن ممكنة من دون وعي جديد يقرأ المجتمع المصري في وحدة قضاياها، ويعين كل قضية مرآة لقضايا أكثر اتساعاً وتعقيداً.

ولعل انفتاح الأفلام الجادة على قضايا المجتمع الفعلية، مهما تكن حدود هذا الانفتاح، هو الذي حرّض السينما على الانفتاح على الأعمال الأدبية، الممثلة بأعمال نجيب محفوظ ويوسف إدريس ويحيى حقي ونعمان عاشور وغيرهم<sup>(٧)</sup>. ومع أن المعايير التقليدية أذابت الكثير من الأعمال الأدبية في ميلودراما تجارية، فقد أوجدت «التحولات الثورية» فنانين تعاملوا معها بجدية عالية. ولهذا تقرأ السينما المصرية، في العقدين اللذين أعقبا ثورة تموز/يوليو، بمفهوم الاستمرارية والانقطاع معاً: استمرارية «السينما الجماهيرية»، التي تزيد الوعي القاصر قصوراً بدرجات متفاوتة، بحثاً عن منظور وجمهور سينمائيين جديدين وتقطع مع القديم. بل يمكن القول: تقرأ سينما الستينيات في مصر في الحقبة الزمنية الضيقة الخاصة بها، وفي عقود لاحقة أيضاً، على الرغم من عوائق كثيرة، ذلك أن «الجيل الجديد»، الذي عمل على إنتاج سينما جادة (في السبعينيات والثمانينيات وما تلاها) لم يكن ممكن الولادة من دون التحولات الاجتماعية والسياسية التي جاءت بها ثورة تموز/يوليو عام ١٩٥٢.

وتعطي الأفلام المصرية التي عالجت «سياسات الانفتاح» الساداتية، شهادة راقية في هذا المجال، على مستوى المنظور والمعالجة الفنية، مثل: «أهل القمة» للمخرج محمد خان ١٩٨١، و«الحب وحده لا يكفي» لعلي عبد الخالق ١٩٨١، و«أمهات في المنفى» لمحمد راضي ١٩٨١، و«حب في الزنزانة» للمخرج محمد فاضل ١٩٨٣، و«سواق الأتوبيس» لعاطف الطيب ١٩٨٣، و«السادات المرتشون» لعلي عبد الخالق ١٩٨٣ أيضاً<sup>(٨)</sup>. ظهرت هذه الأفلام بعد مقتل الرئيس السادات، مشيرة إلى رقابة قمعية من ناحية، وإلى «وطنية الفن الجاد»، الذي رأى في «الانفتاح» خراباً. لم تكن شروط عمل هؤلاء المخرجين اللامعين مريحة دائماً، وازدادت صعوبة مع صعود أزمة السينما المصرية وتطورها، في السنوات اللاحقة.

### ثالثاً: ملاحظات أخيرة

اتكأ جديد السينما المصرية، في «الحقبة الناصرية»، على السياسة الوطنية التي جاء بها «القطاع العام»، وعلى جهود فردية متميزة (في ميدان الإخراج خاصة). أعقب هذه الحقبة، التي انتهت مع نهاية «القطاع العام»، جديد لاحق أكثر خصباً وإعاقاً معاً: هو أكثر خصباً بفضل

(٧) محمود قاسم، الأدب في السينما (القاهرة: دار الأمين، ١٩٩٨)، ص ٩ - ١٧.

(٨) انظر: مجموعة مؤلفين، الإنسان المصري على الشاشة، ص ٧٢ - ٧٩.

أسماء وافدة عديدة عالية الكفاءة، تمثلت في جمهرة من المخرجين: علي بدرخان وعاطف الطيب ومحمد خان ورضوان الكاشف وخيري بشارة وداود عبد السيد ويسري نصر الله وغيرهم... تابع هؤلاء أفضل ما جاء به يوسف شاهين وصلاح أبو سيف وتوفيق صالح وحسين كمال... ودفعوه إلى آفاق نقدية - فنية، أكثر اتساعاً وجذرية انتمت إلى «الثورة» فكرياً وعارضت - شكلاً ومضموناً - «سياسة الانفتاح»، سواء أكانت المعارضة واضحة أم مضمرة. قدمت سينما الجيل الجديد، الذي بدت ملامحه واضحة في ثمانينيات القرن الماضي، وثنائقي فنية - سياسية راقية المستوى، حال الأفلام الآتية على سبيل المثال: «الجوع» لـعلي بدر خان، «الطوق والإسورة» لخيري بشارة، «الكيت كات» لداود عبد السيد، «الحب فوق هضبة الهرم» لعاطف الطيب، «ليه يا بنفسج» لرضوان الكاشف... جمع هؤلاء المخرجون، وغيرهم، بين نقد الواقع ومنظور سينمائي جديد، أو تجديدي، محاولين توليد سينما وطنية، في سياق سياسي - اجتماعي لا يقبل ذلك إلا بمشقة، أو لا يقبله على الإطلاق. غير أن ما بدا أكثر خصباً، كان معوقاً، ذلك أن غياب القطاع العام، كما

**اتكأ جديد السينما المصرية، في «الحقبة الناصرية»، على السياسة الوطنية التي جاء بها «القطاع العام»، وعلى جهود فردية متميزة (في ميدان الإخراج خاصة)، أعقب هذه الحقبة.**

التغيرات العميقة في «زمن الانفتاح»، وضع العمل السينمائي أمام صعوبات كثيرة، وجعل الكثير من المخرجين لا يعثر على العمل إلا بصعوبة وبشكل موسمي. إضافة طبعاً إلى الرقابة السينمائية الصارمة، التي عاقبت، في عام ١٩٧٦، المسؤولين الذين لم «يحسنوا التصرف»، مع فيلم «المذنبون»، الذي ندد بالفقر والفساد وانحطاط القيم في الحقبة الساداتية.

إذا كانت جهود طلعت حرب في العهد الملكي - التي أجهضت لاحقاً - قد وجدت امتداداً لها في سياسة «القطاع العام» الناصري، التي تعطلت بدورها، فإن السينما المصرية في «زمن الانفتاح» لم تلتق بما يشبه المحاولتين السابقتين، ذلك أن «الأغنياء الجدد»، يختلفون عن «أثرياء الحرب» السابقين، فهم لا يلتفتون إلى السينما، حتى في شكلها التجاري، ولا يهجون كثيراً بمصائر الصناعة الوطنية، سواء أكان ذلك في السينما أم في خارجها. لا غرابة في مناخ اجتماعي يفتقر إلى قيم كثيرة أن يتم بيع «أرشيف السينما المصرية»، وأن ينخفض إنتاج الأفلام المصرية، في بعض السنوات، إلا أقل من عشرين فيلماً، وأن يسأل بعض المخرجين «مساعدات أجنبية».

سؤال أخير: هل أعطت السينما المصرية، في عقودها الثمانية، ما هو جدير بتاريخها الطويل؟ وهل قدمت ما تنافس به، فنياً، سينما دول أخرى من العالم الثالث، مثل البرازيل والهند والأرجنتين...؟ لا جواب، ذلك أن إبداع السينما المصرية لا يقاس بإمكانات الفنانين المصريين - ومن بينهم مبدعون كبار - بل بالشروط الاجتماعية العامة التي تسمح بالإبداع أو تجهضه. ولم يحظ المبدعون المصريون الكبار بالشروط الملائمة لهم إلا في فترات قليلة □