السينما العربية
بين المحلية والقومية

بقلم سامي السلامونى

يبدو في مقدمة هذا البحث ان هناك اهتماما خاصا باعتبار التاريخ للسينما المصرية مدخلا لموضوع السينما العربية بين المحلية والاقليمية. وليس هناك تبرير خاص لهذا الاتجاه من التعصب المحلي باعتبار كاتب هذا البحث مصريا ، وانما هناك اكثر من سبب موضوعي لهذا المدخل ، اهمها ان السينما المصرية ليست فقط اعرق حركة سينمائية في الوطن العربي واكبرها حجما ، بل هي الحركة السينمائية الام التي نبعت منها بعد ذلك كل تقاليد وخصائص السينما في البلاد العربية الاخرى على المستوى المحلي والمستوى القومي .

لم تكن السينما المصرية بعيدة عن السينما الاجنبية تاريخا ولا مضمونا منذ يومها الاول .. فهي قد بدأت بعد عام واحد تقريبا من بداية المحاولات الاوربية لهذا الفن العظيم حين تم اول عرض سينمائي في الاسكندرية في مقهى « زافاني » عام ١٨٩٦ ... وقد تكون القصة معروفة تاريخيا منذ ذلك التاريخ .. ولكن المهم ان الاجانب المقيمين في مصر في ذلك الحين والذين كانوا سباقين دائما الى اكتشاف اسرع واضمن الوسائل لاستغلال اموالهم في مصر التي كانت دائما وبشكل او بآخر بقرة حلوبا لكل ذوي الاطماع ، هؤلاء الاجانب المتمصرين ـ بحكم استغلال اموالهم او مواهبهم التجارية على الاقل ـ هم الذين فطنوا الى استغلال هذا الكنز الهائل الذي بدأ العالم يكتشفه في السنوات الخمس الاخيرة من القرن التاسع عشر : هذه الشرائط العجيبة التي تعكس صورا متحركة على شاشة بيضاء .

وهكذا بدأت اول عملية لاستيراد الافلام الى مصر وبناء صالات عرض بها منذ نجاح عرض الاسكندرية الاول في ١٨٩٦ بحيث اصبح عدد الصالات بعد ذلك وفي عام ١٩٠٨ على التحديد هو خمس صالات بالقاهرة وثلاث بالاسكندرية وواحدة في كل من بورسعيد والمنصورة وأسيوط .

ولكن السينما ظلت اجنبية بالنسبة للمشاهد المصري طالما كانت قاصرة على الشرائط المستوردة من الخارج والتي تقدم لهذا المشاهد « صورا » غريبة عنه سواء فهمها او لم يفهمها .. واصبح لا بد ان تكتسب السينما المصرية ملمحها المحلي الاول .. بمعنى ان تقدم صورا مصرية بالضرورة .. وفي الاسكندرية ايضا ـ باعتبارها نافذة مصر على العالم الاوروبي ومركزا للتجارة الاجنبية اساسا ـ احضر « لاجارن » اول كاميرا اجنبية بمصورها الاجنبي ولكن ليلتقط بها اول صور « مصرية » قدمتها كاميرا سينمائية ..

ومن المعروف تاريخا ان اول هذه الصور السينمائية المصرية التي شاهدها المصريون عام ١٩١٢ هي : ميدان الاوبرا ـ السياحة حول الاهرام ـ الخديوي في شوارع الاسكندرية ـ قداس في كنيسة سانت كاترين ـ حركة المسافرين في محطة سيدي جابر .

وحتى الفيلم الدرامي المصري ـ اي ذلك الذي ينتقل من مجرد تسجيل الحركة بالكاميرا الى ان يحكى بها حكاية ما ـ فانه بدأ ايضا على ايدي الاجانب .. حين اشترك مصور ايطالي مقيم بالاسكندرية اسمه « البرتودورسبى » مع بعض الايطاليين الاخرين في بناء اول « ستوديوهات » سينمائية في مصر .. وهي مجرد قاعات جدرانها وسقوفها من الزجاج لتعكس الضوء اللازم للتصوير .. وكان اول مخرج لاول افلام مصرية ايطالية ايضا اسمه « اوساتو » اخرج اول ثلاثة افلام مصرية ـ لو صحت هذه الصيغة ـ هي « شرف البدوي » و « الزهور القاتلة » و « نحو الهاوية » والتي لم يكن طولها يزيد عن ٤٥ دقيقة .. ولكنها عندما عرضت لاول مرة في صالة « شانتكليه » بالاسكندرية لم تنجح نجاحا يذكر .. وكان هذا اول فشل للسينما المصرية على المستوى المحلي .. لانها لم تكن تقدم « موضوعات » بالشكل الدقيق للكلمة .. ولم تكن تحمل طابعا مصريا رغم ادعائها ذلك .. بدليل ان عناوينها كانت فرنسية .. وممثليها لم يكن بينهم مصريون .. بل ان القصة المعروفة عن احد هذه الافلام وهو « الزهور القاتلة » هي انه قدم آيات قرآنية بصورة مشوهة .. مما دفع السلطات المصرية الى وقف عرض هذا الفيلم .. وكان هذا اول صدام بين السينما المصرية والرقابة .

ويعتبر جلال الشرقاوي المخرج المسرحي والسينمائي في دراسة له بعنوان « حول تاريخ السينما في ج. ع. م » ان التجربة الاولى في تحقيق شريط قصير يمكن اعتباره مصريا الى حد ما » هي تجربة فيلم « مدام لوريتا » الذي اخرجه اجنبي ايضا اسمه « لاريش » عام ١٩١٨ ولكن مثله اعضاء فرقة فوزي الجزايرلي وعرض لاول مرة في دار سينما « الكلوب المصري »

وكان حريا بهذا الطابع المصري ان يتأكد بعد عودة محمد بيومي اول سينمائي مصري درس السينما في الخارج .. حين حمل معه من المانيا بعض الالات التي صور بها فيلم « الباشكاتب » الذي مثله امين عطاالله .

وتكمن اهمية هذا الفيلم ليس فقط في انه اول جهد مصري خالص في السينما تمثيلا واخراجا .. بل في انه قدم القصة التي اصبحت بعد ذلك قدر السينما المصرية كلها وربما حتى السبعينات .. وكأنما حددت قصة « الباشكاتب » شخصية الفيلم المصري التي لم يستطع الفكاك منها حتى الان .. وهي قمة الموظف الذي يقع في غرام الراقصة .. فيختلس مبلغا من المال لينفق عليها ويتعرض لكل المآزق الميلودرامية التي اصبحت ملامح اساسية للفيلم المصري بعد ذلك مع تغيير الصور والاساليب .. بحيث انها اصابت وترا حساسا في مزاج متفرج السينما المصري فأقبل على الفيلم الذي حقق نجاحا كبيرا .. دفع امين عطاالله نفسه الى تمثيل فيلمه الثاني « البحر بيضحك ليه » الذي كان هو الاخر التقاء بوتر آخر من اوتار شخصية متفرج السينما المصري وهو وتر « الاغنية » فقد كان اسم الفيلم هو اسم اغنية مصرية معروفة .. وكانت لهذا الفيلم قيمة اخرى هي انه اول لقاء بين السينما المصرية والمتفرج العربي . فقد حمله امين عطاالله وسافر به الى لبنان وعرضه هناك .

وفي السنوات القليلة التالية اشترك سينمائيون مصريون واجانب في دفع عجلة العملية السينمائية في مصر حركة بعد حركة .. وظل الطابعان المصري والاجنبي يتقاسمان ملامح هذه السينما حتى وهي تحاول ان تكتسب ملامحها المصرية موضوعا ولغة واداء .. فالى جانب اسماء محمد بيومي وفوزي منيب وامين صدقي وعلي الكسار وجبران نعوم .. اشتركت في وضع البدايات الاولى الساذجة للسينما المصرية اسماء بونفيل والفيزى اورفانيللى ورينيه تادريه .. حتى اخذ هذا الخلط فى الجنسيات شكله الرسمي في اول شركة سينمائية بالمعنى الكامل للكلمة انشأتها عام ٢٧ عزيزة امير وكاتب تركي مقيم في مصر هو وداد عرفي .. وهي الشركة التي لم يلبث ان ساهم فيها ايضا المصور الايطالي استيلو كيارينى الى جانب الممثل المصري استفان روستى .. وفي اول افلام الشركة « دعاء الله » تحددت ايضا ملامح الميلودراما التقليدية التي اصبحت اساسا هاما من اسس الفيلم المصري .. فليلى الفتاة الريفية تقع في خطيئتها الجنسية المدمرة مع خطيبها احمد الذي يعمل « ترجمانا » للسياح والذي يهجرها مسافرا مع احدى السائحات الى امريكا فتهرب ليلى بفضيحتها وجنينها المحرم الى

القاهرة لتواجه مصيرها المأساوي .. وهكذا تحددت منذ اول فيلم كثير من القيم الاخلاقية التي تحكم الفيلم المصري حتى اليوم .. ولم تتبدل هذه القيم كثيرا في السينما المصرية منذ هذا الفيلم الذي تغير اسمه الى « ليلى » بعد ان اخرجه استفان روستى بنفسه وعدل كثيرا في السيناريو الاصلي بعد انسحاب وداد عرفي من اخراجه واكتفى بتمثيل دور الخطيب الهارب .. والذي يؤرخون به كميلاد حقيقي للسينما المصرية عام ١٩٢٧ حتى اننا نواجه نفس المشكلة تقريبا ـ الفتاة التي تحمل سرا من شاب وتصبح مأساتها هي محاولة الاجهاض او اخفاء « جريمتها » عن المجتمع المحافظ ـ في واحد من آخر الافلام التي انتجتها السينما المصرية عام ١٩٧٢ والذي لم يعرض بعد في القاهرة وهو فيلم « غدا يعود الحب » الذي تلعب فيه الممثلة نيللى نفس دور ليلى الذي لعبته عزيزة امير منذ ٤٥ عاما .. رغم ان هذا الفيلم الحديث الذي يستخدم تكنيكا جديدا تماما في الالوان « والفلاش باك » مقلدا آخر اساليب السينما العالمية هو اول فيلم من اخراج نادر جلال .. وهو مخرج شاب جديد من خريجي معهد السينما القاهري .. والذي يكتب في عناوين فيلمه الاول هذا انه عن قصة احمد جلال .. وهو والده الذي كان واحدا من مؤسسي السينما المصرية .... وكانت اول علاقة للاب الراحل بهذه السينما المصرية هي انه ظهر ممثلا في دور صغير في فيلم ليلى هذا نفسه .. الذي يعود ابنه فيخرجه للسينما المصرية وبالالوان في عام ١٩٧٢ .

وتكمن اهمية فيلم « ليلى » ايضا في انه اعطى السينما المصرية طابعها القومي لاول مرة .. فرغم ان عرضه الاول في سينما متروبول كان في ١٦ اكتوبر ١٩٢٧ وبعد بضعة اشهر من عرض فيلم مصري آخر هو « قبلة في الصحراء » الذي اخرجه ابراهيم لاما ومثله شقيقه بدر لاما وبعض الاجانب المقيمين في الاسكندرية التي تم تصوير الفيلم في صحراء فيكتوريا القريبة منها الا ان (ليلى) اعتبر اول فيلم مصري لان منتجته عزيزة امير ومخرجه استفان روستى وكل ممثليه كانوا مصريين خلصاء .. في الوقت الذي استمرت فيه محاولات العناصر الاجنبية والمتمصرة في تطوير العملية السينمائية .. ولم يكن غريبا ان تصبح الاسكندرية منافسا للقاهرة باعتبار الثغر موطنا لكثير من الاجانب .. فبدأت في الاسكندرية تجارب الاخوين لاما اللذين انشآا ما يشبه الاستديو الصغير هناك .. ثم انشا توجو مزراحي ايضا استديو صغيرا في باكوس عام ١٩٢٨ .. وتبعه الفيزي اورفانيللي عام ١٩٣٠ باستديو آخر في حي المنشية .

والغريب ان يبدأ الفيلم المصري يدعم ملامحه المحلية الصرفة بعد ذلك من خلال محاولات مزدوجة من السينمائيين المصريين الاوائل (فيلم « بنت النيل » الذي انتجته عزيزة امير عام ١٩٢٩ عن قصة محمد عبد القدوس واخراج احمد جلال) وبعض السينمائيين الاجانب او المتمصرين الذين كانت بواعثهم التجارية غير متناقضة او ربما مرتبطة بمحاولة الارتباط اكثر بالملامح المصرية .. فنحن نرى الصور الايطالي ستليوكياريني ينتج عام ١٩٢٩ فيلما كوميديا هو اول افلام سلسلة كشكش بيه » الناجحة جدا شعبيا والتي سبق ان مثلها فنان شعبي عظيم هو نجيب الريحاني الذي سبق ان مثلها على المسرح المصري واستلهم فيها شخصية مصرية تماما مرتبطة بظروف تلك الحقبة الاقتصادية والاجتماعية وهي شخصية عمدة القرية المصري الثري الذي وقع في براثن راقصات كباريهات القاهرة لكي يستنزفن منه ثمن القطن .. ومن المعروف ان شخصية « كشكش بك » التي قدمها الريحاني في المسرح والسينما معا كانت من اولى محاولات هذا الفنان ذي الموقف الاجتماعي في النقد والسخرية الواعية والسابقة لزمنها احيانا .. من كثير من الاوضاع الاجتماعية الفاسدة في الفترة التي عايشها من تاريخ مصر .

وكان مقدرا ان تكتسب السينما المصرية ثقلا اقتصاديا وفكريا له وزنه الكبير في مسارها كله بعد ذلك بدخول بنك مصر مجال استثمار اموله في هذا النشاط الجديد من خلال شركة مصر للمسرح والسينما التي انشاها طلعت حرب في ٢٥ يوليو ١٩٢٥ والتي ظل نشاطها قاصرا على المسرح منذ ذلك التاريخ حتى تأكد البنك ان نزوله ميدان السينما ايضا اصبح عملية مضمونة العائد الاقتصادي خلال تلك السنوات القليلة التي ظل يراقب فيها المحاولات الاولى للقطاع الخاص في السينما حتى تأكد من نجاحها .. فبدأ البنك من خلال شركة المسرح والسينما يجس نبض المغامرة السينمائية الجديدة ويشجعها تدريجيا بانشاء معمل سينمائي على سطح بنك مصر ثم بشراء معمل محمد بيومي وايفاده هو نفسه الى اوربا لشراء آلات جديدة للتحميض والطبع .

وكان مقدرا لهذا العمق الاقتصادي للسينما المصرية ان يتوافق مع العمق البشري الذي كان ينقصها في غيبة فنان السينما المصري الحقيقي حتى عاد الفنان الكبير محمد كريم من دراسته للسينما في المانيا ليصبح اول « فنان » حقيقي في بدايات السينما المصرية .. ولم تكن صدفة بهذا المفهوم ان يكون اول ما فكر كريم في اخراجه للسينما هو قصة « زينب » للدكتور محمد حسين هيكل .. والتي اصطلح على اعتبارها اول « رواية » في الادب المصري الحديث بالمعنى الفني .. فقد كان هذا تأكيدا اكثر لمحاولات تأكيد الشخصية المصرية التي توافقت في « زينب » موضوعا واخراجا وتمويلا .. ورغم ان مصور الفيلم « جاستون ماردى » كان اجنبيا كما هو واضح الا انه كان يشغل منصب المدير الفني لشركة مصر التي يملكها بنك مصر .. وكانت الكاميرا التي يستخدمها هي اول كاميرا تملكها الشركة .. وكان هذا التعاون مع الفنيين او الحرفيين الاجانب ضرورة يفرضها نقص الحرفيين المصريين المدربين وهو نقص موجود في بدايات السينما في البلاد العربية كلها .. ولكن هذا لم ينتقص شيئا بالطبع من الملامح المصرية « لزينب » الذي تدور احداثه في بيئة مصرية صميمة وفي جو الصراع الاجتماعي بين براءة الريف وبورجوازية المدينة كما تصوره هيكل بالطبع .

الفيلم الغنائي :

ولم يكن دخول السينما العالمية عالم الصوت في ١٩٢٧ مجرد تحول تكنيكي بالنسبة للفيلم المصري اصبح به فيلما ناطقا .. وانما اصبح الصوت في الفيلم المصري ايذانا بدخوله عالما فكريا كاملا يحكمه منطق تجاري اصبح هو السائد في مستقبل السينما المصرية كله وحتى اليوم ، لقد اصبحت الاغاني والرقصات هي المادة الاساسية لكل الافلام المصرية تقريبا منذ ذلك الحين .. وكان المنتجون يدركون بذكاء طبيعة الوجدان المصري والعربي الذي يخاطبونه .. وهو وجدان شديد العاطفية تحرك اشجانه واحلامه قيم رومانتيكية ويحمل في اعماقه تراثا عريقا من الشعر والحلم .. ولعبت الاغاني والرقصات في السينما المصرية دورا كبيرا في عملية « التعويض » العاطفي التي لا بد منها في مواجهة واقع اجتماعي متخلف وضغوط سياسية قوية.. وهكذا اصبحت هذه الاغاني والرقصات هي القسمات الغالبة على الانتاج السينمائي المصري .. واصبح المطربون هم نجوم السينما الاول ايا كانت قدراتهم التمثيلية وبدأت سلسلة متعاقبة من افلام نجوم الغناء ظلوا على قمة الانتاج السينمائي من ام كلثوم وعبد الوهاب وفريد الاطرش الى عبد الحليم حافظ .. مرورا بالفترة الذهبية للفيلم الغنائي الاستعراضي المصري عند ليلى مراد وانور وجدي ومحمد فوزي وشادية وحتى عبد العزيز محمود وكارم محمود اللذين كانا من نجوم السينما المصرية الكبار يوما ما ..

وكانت القسمة الثانية الاكثر شيوعا وتأثيرا في الفيلم المصري هي الكوميديا بالطبع .. وهي مرتبطة ايضا بنفس التركيب البالغ التعقيد للنفسية المصرية التي كلما ازدادت حزنا كلما ازداد امعانها في الهروب بالضحك .. وهكذا عرف الفيلم المصري دائما نجومه الكوميديين من نجيب الريحاني وعلي الكسار الى فؤاد المهندس ومحمد عوض مرورا بعدد كبير من الممثلين الهزليين الذين حققوا ثروات ضخمة وعددا لا حصر له من الافلام حتى لقد انتجت السينما المصرية سلسلة كاملة من الافلام يلعب بطولتها اسماعيل ياسين وتحمل اسمه .

واصبحت الشخصيات الرئيسية في الفيلم المصري ثلاثا لا بد من توفرها : المطرب او المطربة والراقصة .. والمهرج .. وهو لا يعدو كونه مهرجا بالفعل لان احدا من ممثلي الكوميديا في الفيلم المصري ـ باستثناء الريحاني ـ لم يرتفع بمستوى الضحك الى الفلسفة او النقد

او مجرد المغزى الجاد وراء الضحكات .

ولان السينما المصرية كانت اعرق صناعات السينما في البلاد العربية لاسباب عديدة سيجيء ذكرها تباعا ضمن هذه الدراسة .. فقد كان طبيعيا ان تنتقل هذه الملامح المميزة للفيلم المصري الى السينما العربية كلها مع بعض الاستثناءات المرتبطة بالظروف التاريخية لنشأة السينما في كل بلد عربي .. واصبح نجوم الغناء والرقص والكوميديا المصريون هم اكثر النجوم شعبية في الوطن العربي كله ..

نشأة الكاوبوي العربي :

وقد كان مقدرا لموجة الغناء والرقص والكوميديا هذه ان تنحسر بانحسار شمس نجوم الغناء والرقص والكوميديا في مصر .. وهي ظاهرة غريبة تتطلب كثيرا من البحث .. فلماذا نضبت المواهب بالفعل في هذه المجالات الرئيسية الثلاثة في السنوات العشرين الاخيرة ، ولماذا لم تظهر مواهب جديدة في نفس قدرة ام كلثوم وعبد الوهاب وليلى مراد ومحمد فوزي والريحاني ونجيب كاريوكا وسامية جمال وفريد الاطرش ؟ ولماذا بعد ان كف هذا الجيل عن العطاء لم يظهر جيل ثان فقط على نفس المستوى .. بل ولا حتى على مستوى اقل ولكنه يكفي لتجدد تيار الحياة في هذه الملامح الرئيسية في السينما العربية؟

لقد شهدت المنطقة العربية كلها هذا الشحوب الواضح والمخيف في المواهب الفنية عموما خلال السنوات العشرين الاخيرة بحيث بقيت بعض الاسماء القديمة على القمة بحكم قيادتها التاريخية وحدها رغم ضعف عطائها وتناقصه الطبيعي بحكم الزمن وجفاف القدرة واصبحت الكثرة العددية من فناني الوطن العربي مجرد كثرة عددية .. لا مجال للمقارنة اطلاقا بين قيمتها الفنية وقيمة جيل الكبار السابق .. بحيث لم يعد هناك وسط كل الاسماء العديدة التي افرزتها الحركة الفنية في الوطن العربي بعد توقف الجيل القديم او ثباته على القمة .. ما يمكن ان نعتبره قيمة فنية خاصة سوى فيروز والرحبانية.. وهم في تصوري ظاهرة فريدة لها اسبابها وظروفها الخاصة التي لا تعكس حالة الفن العربي في الفترة الاخيرة بوجه عام .. ويتبقى المحصلة النهائية هي ان هذا الانحسار الواضح في حركة الفن العربي كانت نتيجة حتمية للظروف السياسية والاجتماعية المتردية التي شاهدتها المنطقة .. وازمة الحرية الخانقة وانحسار كثير من التيارات الوطنية والديمقراطية ثم التطورات الفاجعة لقضية فلسطين التي يكفي كمظهر مادي لها تلك الهزائم العسكرية الثلاث المتعاقبة في ٤٨ و ٥٦ و ٦٧ التي ادت بلا شك الى خفوت شرارة الفن في الوجدان العربي وروح القهر المعنوي التي لا شك فيها والتي ادت بدورها الى انهيار كثير من المثل والاحلام الرومانتيكية وخفوت الحس الشعري والغنائي الموهوب الذي كان يميز الوجدان العربي دائما .. بحيث اصبح هذا الوجدان اكثر ميلا للتسيب والشك واليأس وانحدار الذوق الجمالي والقبول بفنون اكثر غلظة ورخصا وافتعالا هي بطبعها فنون فترات الجزر القومي في التاريخ الانساني كله وبالتراث في البلدان العربية .

وطبيعي ان ينعكس هذا كله على السينما العربية .. باعتبارها جماع هذه الفنون كلها وطبيعي ان كل شيء في السينما العربية اردأ .. وان تختفي موجات الازدهار التي شهدتها هذه السينما في وقت ما .. بحيث تنحسر موجات كاملة من هذه السينما .. وابتداء من الموجة الغنائية الاستعراضية التي ازدهرت في منتصف الاربعينات .. الى موجة الواقعية النقدية التي بدأت « بالعزيمة » عام ١٩٣٩ وحتى سلسلة افلام صلاح ابو سيف التي بدأها عام ١٩٥١ بفيلم « لك يوم يا ظالم » عام ١٩٥١ ثم « الاسطى حسن » ١٩٥٢ وهي نفس الفترة تقريبا التي قدم فيها يوسف شاهين فيلمه الاول ذا الابعاد الاجتماعية الواضحة « صراع في الوادي »

ولكن حتى قبل ان تنحسر موجة الافلام الغنائية فقد استطاعت في الفترة التي ازدهرت فيها ان تقدم بعض الملامح القومية المشتركة في البلاد العربية كلها .. ليس فقط كانت تقدم لمتفرج الفيلم العربي الافلام التي يحبها .. بل لانها استطاعت ان تخلع عنصر « الحدوتة » التي لعبت بدورها احدى الجاذبيات الشديدة التأثير على النفس العربية التي عاشت دهرا كبيرا في عالم الجن والحواديت والاساطير .. استطاعت ان تخضع عنصر الحدوتة هذا للقوالب الموسيقية من خلال « الاوبريت » الذي قدمه عبد الوهاب في فيلمه « يوم سعيد » مثلا حين حكى في جزء مستقل تماما عن باقي بناء الفيلم العصري قصة ليلى والمجنون في نفس طابعه وملابسه التاريخية البدوية وبصوت عبد الوهاب واسمهان .. وكان هذا اول تطوير عصري لاستخدام الاغنية في الفيلم المصري .. بحيث لم تصبح مجرد لحظة الاستراحة الذهنية والتي تقطع سير مشاهد الفيلم وتعطلها حتى ينتهي المغني او المغنية من « اطراب » اذن المشاهد العربي .. الذي هو « سميع » مرهف بفطرته .. وانما اصبحت الاغنية تحكي شيئا او تضيف حدثا جديدا او معنى اضافيا لسائر بناء الفيلم .

واسمهان التي ساهمت بصوتها فقط في اوبريت « مجنون ليلى » في فيلم عبد الوهاب « يوم سعيد » هي نفسها احدى الدعامات الموسيقية الرئيسية للفيلم المصري في تلك الفترة من ازدهاره الموسيقي .. وهي تجسيد لاحد الملامح القومية التي وحدت بين مشاهدي الافلام في كل البلاد العربية .. فقد جاءت من سوريا مع اخيها فريد الاطرش ليصنعا نجاحهما الحقيقي في السينما المصرية .. وهي ظاهرة تجددت كثيرا بعد ذلك وحتى الان في الفيلم المصري .. فقد كانت الاصوات الجميلة القوية تجيئه دائما من بلاد الشام لتستفيد من انجهاز السينمائي الاكثر تقدما في القاهرة .. والذي كان يستفيد بدوره من قوة واصالة هذه المواهب الموسيقية في تدعيم نجاحه التجاري وانتشاره في الاسواق العربية كلها .. وبعد اسمهان وفريد الاطرش جاءت صباح المطربة اللبنانية التي لم تتوقف منذ الاربعينات عن الاسهام في الافلام المصرية التي حققت فيها مجدها الحقيقي قبل ان تقصر نشاطها هذا على السينما اللبنانية التي حاولت ان تنشط كثيرا في السنوات الاخيرة .. قبل ان تعود صباح منذ سنتين لتصل ما انقطع من خطوط بينها وبين السينما المصرية حين عادت لتمثل فيلم « نار الشوق » في مصر .. وبعد صباح لم ينقطع حتى الان هذا المزج المستمر بين الاصوات السورية واللبنانية وفناني السينما المصرية .. فدائما كان الجهاز التقني المتقدم للسينما المصرية يتعاون مع نور الهدى ونجاح سلام وفايزة احمد وسعاد محمد ونزهة يونس .. بل ان هذا الاحتفاظ للاصوات الجميلة كان يمتد احيانا الى الغرب ـ حيث قدمت السينما المصرية المطربة الجزائرية « وردة الجزائرية » في فيلمين تاريخيين .. وقبل هذا كله بالطبع كانت افلام فريد الاطرش التي انتجها في القاهرة .. تمثل تيارا مستقلا تابع به بدايات عبد الوهاب من « الوردة البيضاء » .. وكان لدى فريد الاطرش احساس دائم بانه مطرب من جيل الدروز في سوريا يغني في افلام مصرية بمعنى ان احساسا ما بان له دورا قوميا في افلامه .. كان يجعله يقدم في كل هذه الافلام تقريبا ـ ابتداء من « انتصار الشباب » مع اخته اسمهان ـ اوبريتا يقدم فيه كل اغاني ورقصات الوطن العربي الفلكلورية تاكيدا على قومية الوطن الواحد ..

وليس هذا الشكل من التوحيد لعناصر الغناء والرقص في السينما العربية هو التفسير او المبرر الوحيد لقومية عنصر الموسيقى والغناء في هذه السينما .. وانما كان بدء استخدام هذا العنصر في فيلم « انشودة الفؤاد » عام ١٩٣١ وهو اول فيلم مصري ناطق تعبيرا ضروريا عن حاجة قومية اعمق الى هذا النوع من السينما تتفق مع تكوين الشخصية العربية كما سبق ان اشرت .. وفي بحث عن « دور الموسيقى العربية في الفيلم العربي » لصلاح عز الدين يقول المؤلف :

« ان التكوين الاجتماعي نفسه جعل من العالم العربي جمهور مستمعين قبل ان يصبح جمهور مشاهدين .. وكي لا نتعمق في اصول التاريخ لنذكر فقط ان العالم العربي كالشرق عامة يتعلق بمصدر الامور الشفوي فيما يتعلق بالاساطير والحكايات والاحاديث او وسائل اللهو.. وقد لاقت الموسيقى العربية منذ بدايتها ترحيبا وديا لدى الجمهور في المدن كما في الريف » .

وهو يرى ان الرقص شكل آخر من اشكال الفن مرتبط بالغناء .. ولذا فقد ازدهر ايضا لدى الجماهير .. وبالنسبة للسينما فان نفس

موسم ٣٥ ـ ١٩٣٦ الذي شهد بداية عمل ام كلثوم في السينما في فيلم « وداد » شهد ايضا اول افلام ملكة المسارح بديعة مصابني والذي اخرجه ماريو نولبى الذي اخرج هو نفسه « انشودة الفؤاد » من قبل للمطربة نادرة .

وحققت الافلام الغنائية اكبر نسبة لها في السينما المصرية في السنوات من ٥٠ الى ١٩٥٥ والتي وصلت قمتها عام ٥١ ـ ١٩٥٢ بالتحديد .. حيث تم التعاقد مع ٤٦ من نجوم الغناء والمؤلفين باعتبارهم اكثر النجوم رواجا في السينما المصرية خلال ثلاثين سنة .

ولقد كان مستحيلا ان تستمر الاغنية في السينما العربية محتفظة بنفس تقاليدها خارجها . فاذا كانت هذه الاغنية قائمة بطبعها على النفس الطويل وبطء الايقاع وتوفر الوقت للتطريب والارتجال الملون والاعادة الرتيبة لنفس المقطع من اجل تحقيق اكبر قدر من الاشباع .. فان هذا كله كان يتعارض بالطبع مع السينما كفن سريع الحركة قائم على الصورة المتغيرة الايقاع .. ولقد حققت الافلام الغنائية الاولى قدرا متفاوتا من الصدمة لجمهور الفيلم .. ولكنها لم تلبث ان اكتشفت الحل في اخضاع الاغنية الشرقية بشكل او بآخر لمقتضيات السينما .. فاختفى التخت الشرقي نفسه ليحل محله الاوركسترا الحديث . ولعب عبد الوهاب بالطبع دورا كبيرا في تحديث الاغنية السينمائية وتغيير ايقاعاتها وتقاليدها وجعلها اقرب الى القوالب الغربية .. وكان هذا التغيير في الاشكال الموسيقية للفيلم العربي متوافقا مع تغييرات اخرى في ملامح هذا الفيلم نابعة من التغييرات السريعة في المجتمع المصري نفسه .. وهكذا تغيرت الموسيقى والشكل السينمائي للاغنية مع تغير وحدات الفيلم الاخرى من ديكور وملابس واثاث .. والتي اصبحت كلها اكثر عصرية واقرب الى الطابع الاوروبي الذي كانت تقترب منه حينا من حيث الشكل وليس المضمون بالطبع ـ طريقة الحياة المصرية نفسها في بعض قطاعاتها البورجوازية التي كانت موضوعات الافلام قاصرة عليها دون الطبقات الشعبية .

وهذا الاتجاه الى تحديث الاغنية السينمائية والذي بدأه عبد الوهاب وصل الى قمته في سلسلة افلام عبد الحليم حافظ الذي يعتبر آخر جيل المطربين الكبار ، فلقد كان اتجاهه الغنائي في افلامه هو الشكل العصري الاكثر تقدما ونجاحا لتقاليد السينما العربية الموسيقية . وهذه مسالة مرتبطة بلون الغناء الجديد الذي قدمه عبد الحليم في عمله الموسيقي كله ـ في السينما وخارجها منذ ان ظهر عام ١٩٥٧ وحتى الان ـ والذي كان تعبيرا موسيقيا واضحا عن تغيرات كثيرة طرأت بالفعل على الحياة المصرية كلها منذ ذلك العام .. الذي لم تكن صدفة انه عام قيام الثورة .

ولكن الحقيقة الغريبة هي ان هذا الحجم الهائل للغناء والرقص في السينما العربية فشل في ان يطور نفسه كثيرا منذ ان تخلص من تقاليد التخت الشرقي .. صحيح ان الايقاع اصبح اسرع وزمن الاغنيات اقل وطابعها اكثر اوربية .. ولكن الدور الذي تلعبه الاغنية في بناء الفيلم بقي نفس الدور .. مجرد استراحة بهيجة توقف التطور الدرامي للفيلم لكي تطرب المتفرج .. بحيث اصبح يمكن بسهولة ان تنتزع الاغنيات والرقصات تماما من الفيلم لكي تحس ان بناءه لم يفقد شيئا ولم يختل .. وهذا فشل كبير للاغنية والرقصة كوحدة من وحدات بناء الفيلم . وهذه الوضعية مشابهة تماما ومن عدة وجوه بالفيلم الهندي .. وقد يفسر هذا رواج الافلام الهندية في المنطقة العربية كلها رواجا اقرب الى الاكتساح منذ فيلم « سانجام » بالتحديد الذي اصبح ظاهرة ملأت الفراغ الذي حدث لدى متفرج الفيلم العربي بعد انحسار موجة الافلام الغنائية المحلية .

ولكن السينما العالمية حين تستخدم الغناء والرقص ـ وكثيرا ما تستخدمهما ـ فانها توظفهما توظيفا عضويا .. بحيث يصبحان جزءا من بناء الفيلم المتكامل .. وهذا يفسر لماذا لم تعرف السينما العربية حقيقة ما يمكن اعتباره فيلما استعراضيا او دراما غنائية او كوميديا موسيقية ـ حسب اختلاف التسميات ـ بالشكل الذي عرفته السينما العالمية ـ والامريكية بالذات ـ وفي افلام شهيرة نجحت كثيرا في المنطقة العربية رغم اختلاف اللغة مثل « سيدتي الجميلة » و « صوت الموسيقى » و « قصة الحي الغربي » وكثير غيرها .

مجتمع الميلودراما :

وقد يبدو للوهلة الاولى ان هذا الميل الغريزي للكوميديا من ناحية وللرقص والغناء من ناحية اخرى .. يعكس نفسية عربية سعيدة ومحبة للبهجة .. الا اننا لن نحتاج كثيرا من الجهد لاثبات العكس . بل ان هذا الميل بالذات هو تاكيد لنزعة « الهروب من الواقع » كما قلت .. وهو التعويض الفني المبهج عن بيئات محليه واقعه تحت ضغوط سياسية واقتصاديه واجتماعية قاسية .. مع فقدان للقدرة على « المقاومة بالعمل » وتعرض حرية التعبير والنقد لكثير من الضوابط .. ويبدو هذا كله واضحا من استقراء الظروف التاريخية للمنطقة .. بحيث لم يبق هناك مفر من النكوص الى داخل الذات واستجلاب ارخص المنع الفنية في عالم من الاوهام الداخلية الممنوعة من الانطلاق الا بالحلم . ولقد اصبحت السينما هي ارخص هذه المنع بعد تراجع المسارح الدرامية والاستعراضية التي كان عملاؤها غالبا من طبقات اجتماعية تمت تصفيتها او ضربها اقتصاديا .

وشاء الطابع المركب والبالغ التعقيد للشخصية العربية ان يكون الوجه الاخر لهذا الميل الواضح للبهجة المفتعلة ... هو الميل الواضح ايضا وبنفس الحجم للحزن المتعمد .. وهذه مسالة قد لا يكون هذا مجال تحليلها نفسيا او اجتماعيا وان كنت قد اشرت اليها ضمنا في اكثر من موضع في هذه الدراسة .. ولكن المهم هنا هو ان نفس الظروف والاصول النفسية السابقة خلقت عالما كاملا من المأساة من الفيلم المصري لم يلبث ان انتقل ـ مثل كل ملامح هذا الفيلم المحلية ـ الى كل الافلام العربية .. وطبيعي ما دام المجتمع العربي مجتمعا للميلودراما .. ان يصبح الفيلم المصري عالما قائما بذاته هو ايضا للميلودراما .. وان يصبح سجلا للفواجع والنكبات والاحزان والصدمات والامال المحبطة دائما والصدف السيئة والمعجزات المنتظرة .. والتي احيانا ما تحدث بفعل القدر وحكمة السماء غير القابلة للتفسير والتي لا تقبل المراجعة .

ولقد ادرك كتاب السيناريو في السينما العربية كلها تقريبا هذا الميل الفطري لدى المشاهد لان يتوحد مع شخصيات الافلام في فجيعتها .. حتى تتساقط دموعه مع كل مظلوم او مقهور .. وهي نفس رغبته في التوحد مع هذه الشخصيات في حالة قدرتها الاقتصادية الفائقة التي تجسدها الافلام العربية دائما في ديكورات فخمة وملابس زاهية واثاث غني وسيارات فارهة .

ويعتبر الفيلم المصري ـ والعربي عموما ـ ان الحياة مأساة حتى يثبت العكس .. ومن هنا فان محور القصة هو غالبا هذه المأساة .. وحتى عندما تبدأ الاصوات هادئة وعادية وموحية بالامل فلا بد ان تنقض المأساة لتهدم هذا الهدوء في اي وقت .. وقصص الحب في كل افلامنا تقريبا تعترضها عقبات من كل نوع . وهذا مرتبط بالطبع بنظرة مجتمعنا للحب .. فهو مرفوض اخلاقيا ما لم تصحبه مبرراته الشرعية المعترف بها من الجميع .. وانطلاقا من الرغبة الخفية ـ السادية احيانا والماسوشية احيانا اخرى . في تدمير الحب .. فان كتاب السيناريو يضعون امام قصص الحب في الافلام التي يكتبونها كل العقبات الممكنة .. الفوارق الطبقية .. وغدر الاحباب انفسهم .. والحوادث القدرية ... وندخل « العزول » او المنافس المعاشق الذي لا بد منه في كل فيلم لاستكمال عنصر الشر او « النكتة » بالتعبير المصري .. ولكي يصبح هناك مبرر للصراع طول الفيلم بين البطل والشرير الذي ينتهي حتما بهزيمة الشرير وتحقيق لحظة الراحة والشماتة والتطهر لدى المشاهد العربي .

وهناك احصائية شهيرة وردت في كل الدراسات الجادة عن السينما المصرية تقريبا تسرد تفاصيل الفواجع الميلودرامية التي تشكل صلب بناء الفيلم .. ويبلغ عدد هذه الفواجع ٢٣ من ٥٢ فيلما انتجت في موسم ٤٥ ـ ١٩٤٦ .. وتفصيل هذه الحوادث الميلودرامية كما يلي :

حالات التغرير بالفتيات	٩
حالات الاغتصاب	٢
الخيانات الزوجية	٣
الانتحار	٣
محاولات الانتحار	٢
حالات الجنون	٢

وهناك نغمة او « تيمة » سائدة تكررت كثيرا في الافلام المصرية سواء بالنص او مع اجراء بعض التنويعات .. وهي كما يسردها جلال الشرقاوي في دراسته المعروفة عن تاريخ السينما المصرية (كتاب جورج سادول عن السينما في البلدان العربية ص ٨٥)

(شاب وفتاة يتحابان . احدهما فقير والاخر غني . ويعارض اهل الغني هذا الزواج . او يخون الشاب حبه . النتيجة : تضع الفتاة المغرر بها طفلا ويلحق بها العار وتبقى هكذا تحت رحمة الاضطهاد بجميع الوانه حتى يستقر الامر بها الى اكتشاف براءتها . يتم الزواج بين الشاب والشابه وتغمر الفرحة الجميع ويكون الاحتفال بالنهاية حتميا) .

ويفسر جلال الشرقاوي هذا الطابع المأساوي للسينما المصرية تفسيرا لا يختلف كثيرا عن التفسير الذي قدمناه منذ قليل .. فيقول (نفس المرجع) :

« من الضروري العودة الى الوضع الداخلي الذي كانت عليه مصر في ذلك العهد (موسم ٤٥ ـ ٤٦) لنلمس الفرق الشاسع بين اقلية ضئيلة من الملاك كانت على جانب كبير من الثراء والرخاء والجاه وبين فئة فقيرة اخرى تمثل الاغلبية الساحقة .. وانطلاقا من هذا الواقع الشاذ يسهل علينا ادراك السبب الذي من اجله تمسكت الافكار ـ على الصعيد الانساني ـ باظهار هذا الانعدام المؤسف في التوازن الاجتماعي) .

ولكن جلال الشرقاوي يصل الى نتيجة خطيرة بعد تبادل افلام الفواجع المسيطرة على السينما المصريه مع افلام الكوميديا الاستعراضية .. وهذه النتيجة هي ان « عاقبة هذا التقهقر كانت خطيرة جدا بعد ان اصبح الجمهور على درجة من الثقافة اعلى مما كان عليه في السابق .. فافتتاح عدد من المدارس من جهة والكفاح ضد الاحتلال العسكري الذي استؤنف بعد الحرب العالمية الثانية .. ومعارضة الاحزاب المصرية بعضها للبعض الاخر من جهة اخرى .. ايقظت الافكار بالرغم من النكبات التي ترافق دوما نزعات كهذه .

« وفوق ذلك فالاجتماعات والمحاضرات التي كانت تبحث فيها مواضيع شتى والمظاهرات العامة التي كان يشترك فيها الطلاب الجامعيون وطلاب الليسيه والعمال والتجار والمستخدمون كانت تحدث اتجاها في التطور الفكري .

« وبقدر ما كانت تزداد الفوضى والبلبلة بقدر ما كان الوعي الفكري تتضح معالمه .. فمن قراءة الجرائد الى سماع الراديو الى المشاركة في حياة الامة الى المظاهرات والمحاضرات : كل ذلك كان باعثا للتطور الفكري .

« وقد ادت هذه الاحداث الهامة الى تحول كامل في التصرف العقلي والذهني من قبل الشعب المصري : فسرعان ما تبدل الوضع الى احسن .. فنما الذوق واستيقظت الافكار واتسعت الثقافة العامة .

« ولا نستطيع القول بان هذه الاحداث التي هي وطنية صرف .. كان لها تأثير مباشر على السينما .. ولكن ـ وهذا لا يقل حقيقة عن ذاك ـ كان لها تأثير واضح على المصريين انفسهم .. جمهور السينما .

« فلم يعد هذا الجمهور يرضى بموضوع سخيف ولا بسيناريو ضعيف التركيب ولا بتقنية هزيلة .. غير ان السينمائيين المصريين كانوا عاجزين عن تلبية مطالب الجمهور الواعي ..

« ولم تلبث ان ظهرت النتيجة : اذ تخلى الجمهور عن الافلام المصرية واتجه نحو الافلام الاجنبية .. واصبح الوضع السينمائي الوطني بالغ الخطورة .. »

(نفس المرجع ص ـ ٨٧)

ويكمن خطر الافلام الاجنبية وسيطرتها على سوق العرض العربية في تأثيرها المادي على اقتصاديات الفيلم المصري ـ باعتباره اكثر الافلام رواجا في المنطقة ـ فقط .. وانما في السيطرة الفكرية الخطيرة التي اسحبت من تقليد السينما العربية لمواصفات الجنس والعنف والابهار الشكلي والديكورات الخرافية والابطال الذين بلا عمل كما يندمها الفيلم الامريكي الى التأثير الاكثر خطرا على ذوق مشاهدي السينما في البلاد العربية الذين اصبحوا هم ايضا اسرى تقاليد الفيلم الامريكي ومفاهيمه الضارة التي يزرعها في نفوس المشاهدين والتي يبلغ مداها في منطقة ليست مرتفعة الثقافة بطبعها .

لقد انتشرت افلام الحركة كما يقدم الفيلم الامريكي نموذجها الناجح والذي اصبح « علامة تجاريه » للسينما السهلة التي تحقق اكبر عائد .. انتشرت هذه الافلام بشكل ما في السينما المصرية في السنوات الاخيرة .. وهي افلام يلعب بطولتها عادة فريد شوقي ورشدي اباظه ويتخصص في اخراجها حسام الدين مصطفى ونيازي مصطفى وحسن رضا وغيرهم .. ولا تقدم هذه الافلام للمشاهد اي متعة فنية او فكرية ذات قيمه .. وانما تعتمد على شعبية نجوم المغامرات المعروفين .. كما انها لا تدور حول اي مشكله ذات طابع محلي .. لانها تتجاهل الواقع المحلي الى عوالم وهمية من معارك العصابات والمهربين واللصوص وجرائم القتل التي تكمل دائما باستخدام عنصر الاغراء الجنسي .. واستطاع هذا النوع من الافلام ان يملأ الى حد ما فراغ الكوميديات والافلام الموسيقية .. وان يصبح هو اكثر اشكال الانتاج السينمائي رواجا لدى القطاعات الشعبية .

وطبيعي ان يكون ثمن هذا كله هو التجاهل الكامل لمشاكل الواقع العربي .. فباستثناء بعض الافلام القليلة ليوسف شاهين وصلاح ابو سيف وتوفيق صالح وكمال الشيخ وبركات .. فليس هناك ما يمكن اعتباره سينما واقعية .. وبالنسبة لمصر فان هناك تجاهلا كاملا للريف في الافلام المصرية ـ باستثناء بعض المعالجات النادرة وغير الناضجة غالبا ـ وهذه مأساة تعكس وضعية السينما العربية كلها في تجاهلها المخجول للواقع المحلي ـ فضلا عن القومي ـ اذا ادركنا حجم الريف المصري شعبا ومساحة بالنسبة لمصر كلها . فالسينما المصرية اذن تتجاهل ٧٠٪ تقريبا من مشاكل الارض المصرية .. وحتى النسبة الباقية فانها تعالج مشاكل المدن .. وانما تختار قطاعات ضئيلة جدا من بورجوازية المدن .. بعد أن تقوم بتحريفها وتزييفها وتفريغها من مضمونها الاجتماعي الصحيح .

ولا يمكن ان يتحدث احد عن العمق السياسي للسينما العربية اذا كان الحال هكذا .. لانه لا يمكن الاعتراف بما يمكن تسميته « سينما سياسية » في البلاد العربية رغم انتشار هذا النوع من السينما في العالم كله الان .

بل ان مجرد الاهتمامات القومية في السينما العربية لا تتعدى بعض المبادرات الفردية او المغامرات احيانا .. وافلام المناسبات احيانا اخرى .. وهي افلام رديئة المستوى فنيا في الغالب وأقرب الى روح الدعاية او الخطابة .

وبالنسبة للسينما المصرية مثلا فاننا نجد افلاما قليلة تتحدث عن معركة الشعب المصري ضد الاستعمار البريطاني هي : « يسقط الاستعمار » و « مصطفى كامل » و « كيلو ٩٩ » و « في بيتنا رجل ».

وعن حرب فلسطين : « ارض السلام » و « سمراء سيناء »

وعن معركة الجزائر : « جميلة الجزائرية »

وعن ثورة يوليو ١٩٥٢ : « الله معنا » و « رد قلبي »

وعن حرب السويس : « سجن ابو زعبل » و « بور سعيد » و « حب من نار » و « أغنية على الممر »

افلام الصراع الاجتماعي : « صراع في الوادي » و « ارضنا الخضراء » و « الفتوة » و « الخرساء » و « غروب وشروق »

ورغم انني قد اكون اغفلت بعض الافلام الاخرى الا انه حتى باضافتها فان النسبة تبقى بالغة الضآلة .. والنتيجة هي ان الاهتمام الجاد بالواقع المحلي او بالقضايا القومية على السواء لا يتعدى بعض القطرات في بحر السينما العربية اللاهية تماما عن مشاكل الواقع العربي محليا وقوميا .

وفي سوريا بدأت المحاولات الاولى لصنع سينما محلية منذ ان بدأت اول آلة عرض سينمائي احضرها الاتراك الى حلب في عام ١٩٠٨ .. ثم بدأت محاولات الخلق عام ١٩٢٨ بانشاء شركة سورية للسينما باسم « حرمون فيلم » التي انتخبت اول افلامها « المنهج البريء » الذي اخرجه ايوب بدري (تاريخ السينما السورية لصلاح ذهني) ولكن المحاولات الناضجة لصنع سينما سورية لم تبدأ الا مع بداية الخمسينات ومن خلال المحاولات الضرورية لبعض الشبان .. الى ان تم تكريس ميلاد السينما السورية رسميا بانشاء المؤسسة السورية للسينما عام ١٩٦٣ التي انتجت اول افلامها السورية الخاصة « رجال تحت الشمس » والذي تناول ثلاث قصص عن المقاومة الفلسطينية ايمانا من مدير المؤسسة الشاب عبدالحميد مرعي بان قضية فلسطين هي هم العرب القومي الاول الذي يجب ان يعالجه السينمائيون في البلاد العربية جميعا ..

ومؤسسة السينما السورية نفسها تجسيد للطابع القومي للسينما العربية من حيث انها تقوم على جهود عدد من الشبان من كثير من البلاد العربية .. واخر افلامها مثلا « المخدوعون » ماخوذ عن رواية « رجال في الشمس » لغسان كنفاني الفلسطيني من اخراج توفيق صالح المصري .

لقد كان السينمائيون السوريون حريصين على الاحتفاظ بطابعهم العربي المحلي اولا حتى على مستوى المحاولات الانشائية الاولى .. وهو ما لم يحدث حتى للسينما المصرية التي ولدت من خلال جهود الاجانب كما اوضحنا ..ولا في السينما في المغرب العربي ـ الجزائر بالذات ـ التي ولدت ايضا من خلال التعاون المشترك مع سينمائيين اجانب .. رغم حرصها على ان تصيغ محاولاتها الاولى بصبغة قومية خالصة فارتبطت كل افلامها المبكرة تقريبا بصراع الشعب الجزائري من اجل الاستقلال ..

وهذا الحرص على الطابع المحلي للسينما السورية هو التفسير المعقول لما اثار دهشة الكاتب السوري صلاح ذهني .

« قد يستغرب المرء اذ يعلم ان اية شركة اجنبية لم يخطر لها يوما ان تستغل سورية كديكور لاخراج افلامها شأن ما يجري في بلدان اخرى .. مع ان سورية بمناظرها الرائعة المتنوعة موضع مثالي مما تحلم به الشركات السينمائية .. ولكن هذه الشركات تصرفت حتى الان وكانها قد اسقطت سورية من خريطة العالم السينمائية ... وبذلك لم تدخل الى البلاد خلال الفترات السابقة اية خبرات اجنبية يعتد بها . »

ويعتقد المؤرخ السينمائي الكبير الراحل جورج سادول انظروفا كثيرة طرأت على السينما العربية محليا وقوميا منذ ١٩٦٠ : حين « انشئت مكاتب او مراكز سينمائية في لبنان وسورية والعراق وج.ع.م. والجزائر والاردن .. وتتفاوت صلاحيات هذه المراكز من بلد الى اخر .. وهي تشرف في ج.ع.م والجزائر اشرافا كاملا على مختلف فروع هذه الصناعة التي أجري تاميمها .. فيما يتعلق بالاستثمار الذي هو مد . دخل صناعة السينما .. فان ج.ع.م. تمتلك عددا كبيرا من الصالات .. اما الجزائر فقد اممت جميع دور السينما خلال عام ١٩٦٤ .. وان الاشراف على الاستثمار كليا او جزئيا بواسطة الضرائب التي تفرض على الافلام المستوردة والتذاكر المباعة يسمح للمؤسسات الحكومية باقامة شركات وطنية للتوزيع وتطوير وتوفير المعدات التقنية (استديوهات .. معامل .. الخ ..) وتحسين الاستثمار وتشجيع الانتاج الوطني عن طريق المساعدات المالية وتمويله كليا في حالة التاميم ».

مشكلة اللغة :

يقول جاك بيرك : « لقد زودتني اللغة العربية بكثير من المعاني والتقاط عجز تحليل اللغات الاخرى عن التقاطها بشكل مباشر كما هو الحال في اللغة العربية .. ولهذا السبب تمكنت شخصيا من التحدث بها بطلاقة » .

ومع ذلك فقد شاءت ماساة الحدود المفتعلة تاريخيا وسياسيا في الوطن العربي ان يصبح تحدث العرب انفسهم باللغة العربية اكثر صعوبة مما كان لدى الفرنسي جاك بيرك ..

واذا كانت العربية الفصحى هي الرباط التاريخي للعرب جميعا وباعتبارها اساسا لغة القرآن .. الا ان اللهجات المحلية لهذه اللغة الواحدة حولتها الى اكثر من لغة .. بحيث اصبح تفاهم الانسان العادي بلهجته المحلية مع عربي اخر مشكلة من مشكلات الوحدة الثقافية في الوطن العربي .. وهي مشكلة محلولة في اجهزة الاعلام الرسمية (الصحف والاذاعات) ولكنها تمثل احدى العقبات الخطيرة بالنسبة للسينما العربية .. ولا انسى مدى المي حينما شاهدت في القاهرة الفيلم الجزائري العظيم « معركة الجزائر » وعلى الشاشة ترجمته بالعربية الفصحى للهجة الجزائرية التي يدور بها حوار الفيلم .. والتي كنت احس بانني احب وقعها رغم اني لا افهمها تماما .. بل لقد كانت محنة اللغة اكثر ايلاما حين شاهدنا فيلم فيروز « بياع الخواتم » الذي اخرجه المخرج المصري يوسف شاهين في بيروت وعلى الشاشة ايضا ترجمة بالفصحى ثم عرض فيلم فيروز الاخر « سفر برلك » في القاهرة في العام الماضي ورغم تعاطف جمهور المشاهدين المصريين مع الفيلم فقد كانت لهجته اللبنانية عائقا امام فهمهم له مع غياب الترجمة ..

وهي محنة حقيقية اذن ان نضطر لوضع ترجمة على الشاشة للافلام العربية تماما كما نضعها للافلام الاجنبية .. فمن المؤكد ان العرب يودون باخلاص ان يشاهدوا افلامهم .. ولكن لهجاتها المحلية تقف حائلا دون ذلك .. وبالنسبة للشمال الافريقي مثلا ـ الجزائر وتونس والمغرب ـ كانت المشكلة افدح .. فبعد الاستقلال واجه حتى المثقفون الجزائريون مثلا مشكلة فهم افلامهم نفسها ما لم تكن ناطقة او مترجمة للفرنسية .. وفي حركة الازدهار الزائف للسينما اللبنانية المعتمدة على نجوم مصريين محبوبين وعلى تقاليد تجارية متاثرة بالسينما الاميركية والاوروبية مما لا يعطيها وزنا قوميا او محليا ذا قيمة .. فقد كان الحل الذي وصلت اليه الافلام اللبنانية لكي تصبح مفهومة في البلاد العربية جميعا .. هو اعتماد العامية المصرية لغة لها .. سواء بالنسبة للنجوم المصريين الذين يشتركون بكثرة في هذه الافلام او حتى بالنسبة للممثلين اللبنانيين انفسهم .. فالعامية المصرية هي اكثر اللهجات العربية المحلية فهما وتقبلا لدى جمهور السينما العربية كله .. طالما انه لا يمكن توحيد لغة الافلام العربية في الفصحى مثلا التي قد تصلح لنوع خاص من الافلام التاريخية او الوطنية ولكنها لا تصلح بالقطع لافلام الحياة اليومية المعاصرة .. « واني اعتقد شخصيا بان هذه المشكلة مرتبطة بالمشكلة الاجتماعية .. وان هذا التباين بين اللغة الفصحى والكلام العادي المالوف مرده الى النسبة المئوية المرتفعة لعدد الاميين .. وعندما يعم التعليم مختلف الفئات في البلدان العربية .. فان اللغة المستعملة في الكتاب ستقترب بالبداهة من اللغة المستعملة في الكلام المالوف .. لتؤلفا معا فيما بعد لغة واحدة » جلال الشرقاوي : اللغة في البلدان العربية .

وفي تصوري ـ على ضوء هذه الدراسة العاجلة عن العناصر المحلية والقومية للسينما العربية ـ ان هذا التقارب بين لغة الكتابة في الوطن العربي ولغة التخاطب اليومي .. هو تقارب حتمي .. وهو مجرد نموذج لاحتمالات المستقبل الذي ينتظر السينما العربية .. نحو مزيد من الوحدة وتحقيق الطابع القومي الذي لا يبدو اصيلا وعميقا بما يكفي في السينما العربية الان كما اوضحنا .. بل والتاكيد ايضا على الطابع المحلي لسينما كل بلد عربي على حدة .. وهو الطابع الذي لا يتعارض في حقيقته مع الوحدة القومية للوطن العربي كوحدة تاريخية ونضالية واحدة .. وهي مشاكل مرهونة ـ في السينما العربية وفي الحياة العربية كلها ـ بعاملين اساسيين: انتصار النضال العربي القومي على كل التحديات الاستعمارية والعهيونية التي تعوق حركته وتزيد من الحرية والتقدم الاجتماعي نحو الافضل لكل العرب .

سأتي السلامونني