فلسطين في السينما: 800 فيلم وسرد عن التاريخ والذاكرة:

قيس الزبيدي يقدم بانوراما فلسطين كما قدمها مخرجون فلسطينيون وعرب واجانب

ابراهيم درويش*

لقطة من فيلم «الجنة الان»

■ في مذكراته التي نشرت «القدس العربي» اجزاء منها اشار الاكاديمي والباحث الفلسطيني انيس صايغ الى مصير الكتب والدراسات التي نشرها مركز الابحاث الفلسطيني، بعد اجتياح لبنان، حيث اخذ الجيش الاسرائيلي اطناناً من الاوراق والكتب والدراسات التي انتجها المركز على مدار عقدين من الزمان اما ما بقي منها فقد نقل الى قبرص ومن هناك بدأت رحلة التشتت في الكتب والابحاث وضاعت ذاكرة فلسطينية مهمة، اشكالية الفلسطيني في تعامله مع العدو انه امام خصم لا يرغب فقط من تجريده من ارضه بل من ذاكرته، ولهذا السبب تفسر مشاهد الدمار والتشويه التي يقوم بها جنود موتورون واغرار في المؤسسات الفلسطينية في الضفة الغربية، واستهداف اسرائيل الاحياء القديمة في نابلس وانتهاك حرمة الجامعات. والقائمة طويلة من الاعتداءات الاسرائيلية على الذاكرة الفلسطينية. ومع ذلك فالفلسطيني يظل موجودا متربصا، يحضر ويلاحق الاسرائيلي، فهو موجود امامه في الذاكرة التي تستعصي على الاقتلاع، في القرى المدمرة في البيوت التي هجرها سكانها، والرواية الاسرائيلية عبرت عن ملامح هذا القلق. وحديث صايغ عن ضياع التراث الثقافي الذي راكمه مركز الابحاث الفلسطيني، يصدق على الصورة السينمائية، التي ضاعت ايضا بعد خروج المقاومة الفلسطينية من لبنان، ومركز الابحاث كانت لديه شعبة خاصة بالسينما. ومن هنا تبدو اهمية جمع وتوثيق الذاكرة السينمائية عن فلسطين مهمة قومية ووطنية، وانسانية خاصة ان العين السينمائية هي من اكثر الوسائط الاعلامية التي سجلت معاناة والق الشعب الفلسطيني، والفلسطينيون كانوا من اول من تعامل مع هذا الاختراع الجديد. وتعود السينما الفلسطينية الاولى الى الثلاثينات حيث شهدت هذه المرحلة انشاء عدد من دور السينما التي كانت تعرض الافلام العربية والاجنبية. والجدل تاريخيا حول اول فيلم انتج في فلسطين او انتجه فلسطيني معروف في عدد من الكتب التي كرست للسينما الفلسطينية، ولكن اول فيلم فلسطيني كان من انتاج ابراهيم حسن سرحان وكان تسجيليا عن رحلة الملك عبدالعزيز بن سعود الى فلسطين وقد تعلم سرحان حرفة السينما بنفسه كما حقق فيلم «احلام تحققت» (1935)، وانتهى سرحان بعد نكبة فلسطين لاجئا واضطر لكي يعمل سمكريا. وبنفس السياق يذكر دارسو السينما الفلسطينية دور الاخوين ابراهيم وبدرلاما في هذا المجال القادمين من امريكا اللاتينية واللذين بدءا العمل في مصر. وابراهيم لاما اخرج في عام 1941 فيلم «صلاح الدين في مصر». بعد النكبة في عام 1948 لم تظهر السينما الفلسطينية بشكل مماسس وله حضور الا في نهاية الستينات اي بعد صعود الحركة الوطنية الفلسطينية وانشاء وحدة التصوير الفوتوغرافي، وكان لمعركة الكرامة اثر كبير في الدفع باتجاه انتاج وتصوير افلام، فصمود المقاومة الفلسطينية لمدة 19 ساعة ادت الى تدفق مئات الصحافيين الاجانب وعدسات التلفزيون، ومن هنا يمكن اعتبار الفترة التي تبعت الكرامة هي البداية او الولادة الثانية للسينما الفلسطينية، ولكن هذه السينما ظلت تسجيلية، وتشارك في المهرجانات، ويحضر في هذا السياق اسماء مثل «لا للحل السلمي» (1968)و «بالروح بالدم». وفي السبعينات بدأ مصطفى ابو علي باخراج عدد من الافلام الجادة اضافة الى فيلمه الاول «بالروح بالدم» (1971) وفيلم «العرقوب» ((1974 و «نهر البارد» (وبنفس الفترة او بعدها اخرج قيس الزبيدي «بعيدا عن الوطن» (1969)، «الزيارة» (1970) وغيرها.. وسمير نمر «ليلة فلسطينية» (1973) و «حرب الايام الاربعة» (1973).. وغيرهم. وشهدت فترة السبعينات ولادة عدد من الوحدات السينمائية التي قامت بانتاج عدد من الافلام وصلت الى خمسين فيلما، وبعضها وزع على مستوى واسع. السينما الفلسطينية سواء الرسمية منها او الخاصة/ المستقلة موجودة وحاضرة والسينمائيون الفلسطينيون سواء في الداخل او المنفى او في داخل اسرائيل اغنوا العدسة بالكثير من الافلام، ومنذ التسعينات حضرت السينما الروائية والتي جاءت من داخل فلسطين. وكان حضور فيلم هاني ابو اسعد «الجنة الان» (2005) في ترشيحات اوسكار العام الحالي لجائزة الفيلم الاجنبي، والجوائز الكثيرة التي حصل عليها دليل على نضج هذه السينما التي قطعت طريقا طويلا. السينما كاداة نضالية وكوثيقة لصيقة بالذاكرة الفلسطينية مهمة للفلسطينيين. وكما تعددت الهوية الفلسطينة تعددت هوية الافلام التي صنعوها، فهي وان تشاركت في الهم الذي يتحدث عن المخيم، وصورة العدو، والمقاومة، وذكريات الجنة الا انه تلونت بصورة الفلسطينيين المتوزعين بين المنافي وما تبقى من الوطن او الذين ظلوا فلسطيني الهوية في داخل الدولة الجديدة.

وقد كتب الناقد السينمائي الفرنسي سيرج لوبيرون قائلا ان السينما الفلسطينية جزء لا يتجزأ من الذاكرة الفلسطينية، ذاكرة انفجرت في الزمان والمكان، شظايا صغيرة، قطعا من افلام وصور واصوات محفوظة في علب يصعب التعرف عليها، وضع عناوينها اناس اخرون، نتف من حكايات التقطتها اشرطة، يجب اعادة تجميعها وتصنيفها وحفظها لانها برهان على وجود له ماض وعلامة هوية وتاريخ بحد ذاته.

بعد سبعة اعوام من كتابة هذه الشهادة عن السينما الفلسطينية والذاكرة، ضاعت الافلام التي انتجت في الفترة ما بين 1969 ـ 1982 فبعضها تلف او سرق. والمهمة التي قام بها قيس الزبيدي في كتابه «فلسطين في السينما» الصادر عن مؤسسة الدراسات الفلسطينية تستحق التقدير والثناء فهذا العراقي الذي انتمى لفلسطين ويواصل الانتماء لها في زمن عراقي اصبح فيه الانتماء للعروبة سبة فما بالك عن الفلسطيني الذي يتجمع الان، اشلاء وحكايات في ملعب بلدي في عراق ما بعد «التحرير». قيس الزبيدي واكب مسيرة العمل الفلسطيني منذ البداية وانتج ذاكرة فلسطينية، ذاكرة هي بالضرورة تاريخ شخصي وعام لفلسطين والفلسطينيين. ومع ان المشروع في حد ذاته هو للبحث عن الافلام السينمائية التي اتخذت فلسطين موضوعا لها بعيدا عن توجهاتها وتصنيفاتها بين التسجيلي والروائي والقصير او الطويل الا ان ما يقدمه لنا الزبيدي هو بمثابة الدليل او الموسوعة التي تتحدث عن 800 فيلم انتجها واخرجها فلسطينيون وعرب واجانب وفي اماكن مختلفة من العالم. وثراء فلسطين في العين السينمائية ـ صورة وذاكرة ومبنى ومعنى لا يدل الا على شيء واحد وهو عدالة القضية الفلسطينية، والمثير للسخرية ان الفلسطينيين لا يزالون اخر الشعوب التي تخضع لنير الاحتلال. فكل العالم شارك في الحديث او التوثيق لفلسطين. وقائمة الزبيدي هي عن الافلام التي قدمت فلسطين بنوع من التعاطف او الرؤية الشخصية وتستبعد الافلام الصهيونية، او المتعاطفة معها، وما تقدمه هنا هو محاولات الاسرائيليين الذين تعاطفوا مع القضية او الذين اصابهم احباط من المشروع الصهيوني.

ومن هنا يبدو دور الصورة السينمائية لتذكير العالم بوجود هذا الفلسطيني وتواصل رحلته نحو الحرية والخروج. كان الفن والادب واحدا من تجليات الحضور الفلسطيني في الوقت الذي اراد فيه الصهيوني والاسرائيلي انكار وجود لهذا الشعب او تجاهله وتجاوزه، ووضعه في الزاوية تماما كما حدث مع الهندي الاحمر في امريكا.

اهمية هذا الكتاب تنبع من تعدد الاصوات والصور وزوايا الكاميرا وتعدد ملامح الهوية الفلسطينية، فالكاميرا لم تسجل فقط الفدائي في حياته اليومية واطفال المخيمات وعمليات المقاومة بل سجلت رؤية العائد لبلده الذي كان والباحث عن هويته. فلسطين في السينما هي اكثر من هوية واكثر من وعد، فهي فلسطين الموزعة بين الحلم والجنة الموعودة، فلسطين الموزعة في ذكريات الاباء والاجداد الذي توزعتهم المنافي والخيام وفلسطين الشابة في عيون الذين ولدوا على وعد العودة والق الرحيل باتجاه معاكس للوطن. ومن هنا تبدو اهمية الصورة الفلسطينية الشرط التي اصبحت هويات مزدوجة، ولكنها تتعاون من اجل تأكيد الوطن الموعود. في هذا الارشيف الجديد/ الموسوعة/ الدليل تتعاون افلام على تأكيد الذاكرة بكل تجلياتها الادبية والابداعية في الرواية مثلا فيلم «عائد إلى حيفا» (1982) للمخرج قاسم حول، الى الشعر في فيلم «سرحان والماسورة» (1973) جماعي، والفن التشكيلي كما في فيلم «رؤى فلسطينية» (1978) لعدنان مدانات . الى الفولكور الفلسطيني في كرنفاليته وتنوعه الشعبي: الغناء الشعبي والدبكة والموسيقى، كما في فيلم سمير نمر «ليلة فلسطينية» 1973، و«صوت من القدس» (1977) لقيس الزبيدي، و «عرس الجليل» (1987) لميشيل خليفي. وهناك افلام عن السجون والمعتقلات«الضوء في آخر النفق» لصبحي الزبيدي ,2000. والمجازر كما في فيلمي «بالروح بالدم» 1971، و «عدوان صهيوني» (1972) لمصطفى أبو علي 1972، و«الإرهاب الصهيوني» (1973) لنمر، و «جنين» (2002) لإياد الداوود، و «جنين.. جنين»، (2002) لمحمد بكري، وفيلم «اجتياح» (2002) لنزار حسن. ويلاحظ ان الاجتياح الكبير الذي قامت به اسرائيل على الضفة الغربية في عام 2002 وما بعده حظي بالكثير من التوثيق السينمائي والافلام في اشارة لتعدد الاصوات السينمائية، وانتشار الاعتماد في التصوير السينمائي على كاميرا «بيتام كام» وقائمة الزبيدي تضم كل الافلام الجديدة التي صورت من خلال هذه الكاميرا.

«فلسطين في السينما» هو بالضرورة سرد بصري للمعاناة والمأساة الفلسطينية التي مضى عليها قرن، وهو كما اشرنا سرد متعدد الطبقات والاتجاهات، وسرد يجمع ما بين الشخصي والعام، وما بين التاريخي والابداعي، وسرد يعتمد على الوثيقة او الرواية الشفهية كما في فيلم الزبيدي «فلسطين سجل شعب» (1984) للزبيدي والذي اعتمد فيه على ذاكرة مجاهدين فلسطينيين مثل محمد عزة دروزة، واميل الغوري وبهجت ابو غربية. وهذا الاسلوب سيتطور فيما بعد الى افلام تتحدث عن شخصيات بعينها وترسم لها بروفايل او بورتريه كما في حالة مي مصري مع حنان عشراوي، او ليانة بدر مع الشاعرة الفلسطينية الراحلة فدوى طوقان. او فيلم يحيى بركات «ابو سلمى» (1982)

وهذا السرد البصري ابرز المكان بصورته القديمة وما حصل عليه من اهمال او تطور كما في اعمال ميشيل خليفي الاولى، وجورج خليفي ونزار حسن. فصور المدن الفلسطينية في تجلياتها الجمالية او ما بعد الدمار سجلتها العين السينمائية بقدر ما سجلت حياة الفلسطينيين في مخيمات اللجوء، ومثلما حظي الفدائيون بافلام حظي اطفال الحرب باهتمام عدسة مي مصري التي سجلت توقهم للحياة والحرية في لبنان ونابلس.

ويبدو اهتمام الفلسطينيين بذاكرتهم المصورة او بالبحث عن سرد بصري مضاد للسرد الصهيوني وفي ثرائه بعدا واحدا من ابعاد «الصورة عن فلسطين» وهذا البعد متعدد كما اشرنا، ولكنه ايضا يسهم مع السرد العربي الذي كان في تجلياته رسميا يبحث عن «تبرير» للموقف الرسمي من فلسطين منذ بدايات الغزو والاحتلال الى الموقف التجاري الذي ظهر في بعض افلام المقاولات الى الفن المستقل الخاص الذي انتج افلاما متميزة مثل «المخدعون» (1970) لتوفيق صالح، وافلام محمد ملص، ومروان حداد.

كما ان فلسطين في العين السينمائية العالمية تقدم سردا مختلفا، متعاطفا، او يحاول البحث عن توازن، وفي البداية وجدت فلسطين تعاطفا من اليساريين في فرنسا او بريطانيا، ولكنها في مرحلة ما بعد الانتفاضة الاولى واثناءها جلبت انتباه العديد من المخرجين، فاضافة لجون لوك غودارد الذي حاول انتاج فيلم في السبعينات لم يظهر الا بعد 15 عاما، كان فيلم «الفلسطيني» الذي انتجته الممثلة البريطانية المعروفة فانيسا رديغريف من الافلام المهمة على الساحة العالمية، وهي افلام تظل خارج المنظومة التي نشأت في هوليوود او عبر عنها مخرجون يهود عاشوا في اوروبا وتماهوا مع الرواية الصهيونية عن ارض الميعاد وعن فكرة الرواد الصهاينة الذين جاؤوا الفلسطين «لكش الذبان» باعتبار الارض غابة استوائية بهدف اقامة دولة حضارية.

محاولة الزبيدي التي اسميناها موسوعة تجاوزا تظهر الكيفية التي تعاملت فيها السينما مع فلسطين فنحن هنا بازاء 800 عين سينمائية، تسجيلية، وروائية، ابداعية وبدائية في فهمها لفكر السينما ودور الفنان والمخرج، وتتراوح في رصانتها وقدرتها على تجاوز الايديولوجيا في البحث عن ما هو فني وانساني وابداعي في القضية الفلسطينية، الا انها تظل شهادات «سردية» كل منها تكتسب شرعيتها من الارضية التي انطلقت منها ومن الطريقة او اللغة السينمائية التي قدمها الفنان او المخرج. ولكنها تشترك في المبنى العام على عدالة فلسطين كقضية وكشعب وتؤكد على وجود هذا الشعب. فهي في النهاية شهادات عن الوجود الفلسطيني، وعن تجذره في الارض والمكان والذاكرة. وفلسطين هنا متعددة الامكنة والازمنة، متعددة الوجوه، عمرها مئة عام، منذ وعد بلفور ان لم تكن قبله وحتى مجزرة جنين في بداية القرن الحالي. وبهذه المثابة فرواية العين السينمائية تكتسب مشروعيتها الخاص في التأريخ والتوثيق لفلسطين الذاكرة والارض. وفي النهاية فالسينما الفلسطينية في صعودها وانتشارها لها اليوم اسماء معروفة، تقوم بمواصلة التوثيق، فهناك رشيد مشهراوي، وايليا سليمان.. الذين يواصلون رحلة «السمكري» ابراهيم حسن سرحان، وللسينما الفلسطينية ايضا شهداؤها، هاني جوهرية (1939 ـ 1979) الذي حمل كاميرته وصور حياة الفدائيين والاطفال والمخيمات وهناك ايضا مطيع ابراهيم وعمر المختار اللذان قتلهما الاسرائيليون عام 1978.

يقدم الزبيدي الافلام في مداخل تتبع الترتيب الابجدي، حيث يذكر افلام المخرج في مدخل واحد، مع شرح بسيط للفيلم ومحتوياته اضافة الى معلومات ببليوغرافية عن الفيلم: تاريخ انتاجه، جنسيته، مخرجه.. وفي النهاية ملاحق للاسماء، الافلام والمخرجين.

ينتمي قيس الزبيدي، المولود في بغداد، الى جيل السبعينيات من المخرجين، درس في اوروبا، درس التصوير والمونتاج في «مدرسة الفيلم والتلفزيون» في بوتسدام بالبسبورغ في ما كان يعرف بجمهورية المانيا الديمقراطية وحصل على دبلوم في المونتاج (1964) ، ودبلوم في التصوير (1969)، وعمل مصوراً، ومونتيراً، ومخرجاً، وكاتبا في الصحافة والنقد السينمائي والترجمة، في سورية ولبنان والمانيا، وله العديد من الافلام وكتابات في الفن السينمائي. وكتاب «فلسطين في السينما» هو جزء من مشروع تقوم به مؤسسة المانية لحفظ وبناء ارشيف لسينما فلسطين.

* ناقد من اسرة «القدس العربي»

تداعيات

شعريّة التطرّف

شهلا العجيلي*

■ لعلّ الحكم النقديّ الذي أطلقه «قدامة بن جعفر» (ت 337هـ) في كتابه «نقد الشعر»، كان من أولى الدعوات إلى التطرّف المختبئ تحت عباءة الجماليّ حينما قال: (أعذب الشعر أكذبه).

للتطرّف الشعريّ غواية تجعلنا ننساق وراء رؤاه، ونصير أسارى لها، وقلّما نعمل العقل في تداعياتها، لنصبح كالذي يمشي في نومه، لأنّنا معه نفارق الواقع فتنكسر فينا اعتياديّة الحالة، لنحلّق مع مجموعة من الكذبات والمدّعين بدءاً من امرئ القيس حتّى آخر صورة شعريّة متطرّفة.

الجميل في الأمر أنّنا ندرك بوصفنا متلقّين استحالة صدق الصورة المتطرّفة، أو واقعيّتها، ومع ذلك نعيش معها وننساق وراء الأمانيّ فيها، تماماً كما ننساق وراء الوحدة السرديّة على الرغم من استيثاقنا من أنّها في معظمها متخيّلة، ذلك أنّنا نبحث في مجموعة التطرّفات والكذبات تلك عن حلول لمشاكلنا، وعن العيش في حيوات لم نعشها، وعن المعرفة عبر أسئلة لم نفكّر فيها.

في التطرّف نبحث عن اختلاف، وخصوصيّة، لأنّ التطرّفات سلبيّة كانت أم إيجابيّة تجعلنا أبطالاً وإن مؤقّتين، وتجعلنا أحراراً، فلا سقف للتطرّف، الشعريّ خصوصاً، لأنّه يقوم على الإنشاء حتّى لو جاء في تركيب لغويّ إخباريّ، فالصورة الشعريّة المتطرّفة لا تنتظر من المتلقّي تصديقاً أو تكذيباً، إنّها تؤكّد ديكتاتوريّة المبدع فحسب، وتوتاليتاريّته، وأحاديّة صوته، إذ يطلق عبرها رغباته، ومشاعره هو، غير آبه بالآخر المتلقّي سواء صدّقه أم لا.

لو قارنّا بين السيرة التاريخيّة لامرئ القيس وبين ما جاء في شعره من تطرّف في العبث لسقط ذلك الشعر كلّه، أو لفقد بريقه، فهو من «دارة جلجل» إلى «ومثلك حبلى قد طرقت ومرضع»، إلى عدد النساء اللواتي شغلهنّ ووطئهنّ، يخالف ما روي عنه من إعراض النساء، لثقل صدره وخفّة عجزه، ولرائحة الكلب التي تفوح منه إذا عرق. ومع ذلك فإنّ سيرته الحياتيّة المحمولة بالتركيب الشعريّ، وبسحر اللغة، تجعله نموذجاً مدهشاً، ومحبّباً لقارئيه من النساء والرجال على حدّ سواء.

تزداد وطأة الصورة الشعريّة المتطرّفة إذا كانت ذات مساس بالتابو أكان دينياً أم اجتماعياً أم سياسياً، وتتحوّل الحالة إلى سحر، كما في الأبيات الآتية التي تستحضر نماذج معاناة الإنسانيّة وتجمعها في شخص المحبّ بسبب من الهوى، كما تجمع فضائل أرفع النماذج البشريّة في المحبوب، على حدّ تطرّف الشاعر في قوله:

لها حكمُ لقمانٍ، وسورة يوسفٍ ونغمةُ داوودٍ، وعفّةُ مريمِ
ولي حزنُ يعقوبٍ، ووحشةُ يونسٍ وآلام أيوبٍ، وقصّةُ آدمِ
ولو لم يمسّ الأرضَ خاضبُ شعرها لما جاز عندي بالترابِ التيمّمِ

ومن ذلك التطرّف في التعصّب القبليّ أو الإثنيّ الذي يلغي الإرادة نتيجة ردّ فعل على شطح لغوي في قول الشاعر:

وما أنا إلاّ من غزيّة إن غوت غويتُ، وإن ترشد غزيّة أرشدِ

ومن ذلك أيضاً التطرّفات الشعريّة التي أذكت حروب القيسيّة واليمانيّة عبر نقائض جرير والفرزدق، ومبدأ النذابة يقوم على ذلك، فهي تبالغ في الاستعبار الشعريّ، لتصعّد وتيرة البكاء والحزن حدّ التطرّف في التذكّر والتذكير ليبلغ المتلقّي حدّ التطرّف في الحزن إلى درجة الإغماء في كثير من الأحيان.

اللغة أداة فاعلة من أدوات السحر، إذ جاء في الحديث الشريف: «إنّ من البيان لسحراً» وقد أدرك الحاذقون من الزعماء السياسيين سحر اللغة، فاشتغلوا فيه، كما فعل خطباء المساجد والزعماء السياسيّون الذين بعثوا التيّارات الإسلاميّة قديماً وحديثاً، سيّما المتطرّفة منها، إذ استخدموا البيان مستعرضين الحافظة من الآيات القرآنية والحديث الشريف، و خطب نهج البلاغة...

وإنّ أحد الفروقات الحادّة في الكاريزما بين عثمان الذي أرتج عليه في خطاب البيعة وعليّ الخطيب المفوّه هو البيان.

استخدم زعماء اليسار والمعارضون للسلطات في العالم سحر اللغة أيضاً متمثّلين شعر الشعراء والشعارات الخاطفة، بل إنّ أقوال المفكّرين الاشتراكيين ذهبت أمثالاً يردّدها من في صفوفهم ومن في غيرها، كأقوال ماركس، ولينين، وماوتسي تونغ، إذ تنبع شعريّتها من حقيقة قربها من المتلقّي، لتتحوّل إلى شعريّة الانتماء إلى مرحلة، في حين لا تحتاج السلطة، كما يبدو، لسحر اللغة، بل لا تعتمد عليه إلاّ في خطاب حشد المشاعر وقت الحاجة أي حينما تنحصر في زاوية صعبة.

اللغة إذن من أمضى أدوات التطرّف، وشعريّة التطرّف اللغوي جعلت الكثيرين يتّبعون شيوخاً ومذاهب وفرقاً في الدين والهوى والسياسة، لكنّ المشكلة في أنّ الأنظمة العربيّة في هذه المرحلة بالذات تزهد في توظيف مستشار لغويّ ملهم يعرف أسرار البيان ويدرك شعريّة التطرّف ليساهم في صنع خطاب ساحر كالذي اشتغل عليه الزعماء السياسيون الذين اشتهروا عبر التاريخ، أو الخطاب الذي اشتغل عليه الزعماء الدينيّون الذين يتكاثر أتباعهم يوماً بعد يوم، ذلك أنّ الحكّام العرب يعتمدون ربّما على كاريزما أخرى غير اللسان، على الموقع بالدرجة الأولى، أو على محبّة الشعب، أو على شرعيّتهم، لذا لم نعد نحفظ عباراتهم، أو نطرب لها، وهي تمرّ على أنّها كلمة هم قائلوها، فلينبههم أيّ عامل في مركز أبحاث استراتيجيّة أو أيّ مستشار في الأنثروبولوجيا الثقافيّة إلى أنّنا شعوب تتحرّك بالخطاب البلاغي أولاً.

* كاتبة من سورية

باحث: بعض الافلام المصرية لعب دور المرأة السيئة السمعة!

القاهرة ـ من سعد القرش:

يتهم باحث مصري السينما في بلاده بأنها في كثير من الفترات كانت «امرأة سيئة السمعة» لا تهتم برفع الوعي العام لدى الجماهير ولهذا يجد تفسيرا للتناول الذي يعتبره سطحيا لقضية البغاء باعتباره محصلة لعوامل نفسية واجتماعية واقتصادية أكثر تعقيدا مما قدمته كثير من الافلام. وقال خالد بهجت المدرس بالمعهد العالى للسينما بالقاهرة في كتابه (البغاء على شاشة السينما المصرية 1975ـ1985) ان الافلام التي أنتجت خلال عشر سنوات ابتداء من منتصف السبعينيات «لم تهتم بمشكلة البغاء الاهتمام الواجب رغم معدلات الظاهرة المرتفعة».

وأضاف أن بعض الافلام لعبت دور «البغي» ضمن ثلاثية كان فيها الجمهور هو «العميل» وبعض جهات الانتاج قامت بدور «القواد». وأشار الى أن دور البغي الذي قال ان بعض الافلام لعبته كان «وصمة انحدرت اليها السينما المصرية بدءا بتدخل الاجانب في الانتاج وانتهاء بتدخل جهلاء «شركات» المقاولات وتحكم التوزيع وغيبة الدور والرسالة» عن كثير من الافلام التي أطلق عليها سينما المقاولات وهي من انتاج من لا علاقة لهم بالسينما من المستفيدين بسياسة الانفتاح. وصدر في مصر قانون عام 1949 باغلاق بيوت الدعارة واعتبار البغاء جريمة. وقال بهجت ان الحملة الفرنسية على مصر «1798 – 1801» ساعدت على انتشار البغاء وفرضت عليه ضرائب ألغيت عام 1837 ثم أعاد الاحتلال البريطاني للبلاد عام 1882 الظاهرة باصدار لائحة عام 1905 تنظم عمل بيوت الدعارة وتمنح من تمتهن البغاء ترخيصا وتلزمها بكشف دوري. وأشار الى أنه في الثلاثينيات ورغم التصريح بالبغاء فانه يصعب وجود فيلم مصري يتناول الظاهرة تناولا مباشرا لكن السينما نفسها منذ تلك الفترة «قامت بدور البغي الذي عادة ما يمثله رأس المال الذي يسعى الى الربح بأي وسيلة وعن أي طريق» في اشارة الى غياب الدور الاجتماعي. وقال المؤلف ان عقد السبعينيات شهد ما اعتبره تشكيلات وأبعادا جديدة لظاهرة البغاء «لم تكن متفشية في تاريخ الظاهرة في مصر الا بعد ظهورها على استحياء بعد هزيمة 67 ثم استشرائها كنتيجة حتمية للمتغيرات الاجتماعية والاقتصادية وللبنيات الجديدة التي تفاعلت مع واقع جديد».

وعرفت مصر منتصف السبعينيات سياسة سميت بالانفتاح الاقتصادي واجهت انتقادات كثيرة لخصها الكاتب المصري أحمد بهاء الدين «1927 – 1996» بأنها «انفتاح السداح مداح» أي بلا ضابط. ويصدر الكتاب الذي يقع في 375 صفحة كبيرة القطع اليوم الاحد في سلسلة «الرسائل» عن أكاديمية الفنون بالقاهرة. وكان الكتاب أطروحة علمية حصل بها الباحث عام 1992 على درجة الماجستير قبل أن يتجه الى اخراج المسلسلات التلفزيونية ومنها «رياح الشرق» و«درب ابن برقوق» و«ملفات سرية» و«أمس لا يموت» و«الاقدار» عن رواية «عبث الاقدار» للروائي الحائز على نوبل نجيب محفوظ كتبها قبل أكثر من 60 عاما مستلهما التاريخ الفرعوني. وقال الدكتور مدكور ثابت رئيس أكاديمية الفنون في مقدمة الكتاب انه اثر ألا يبقى شيء من البحوث والدراسات «الاكاديمية في العتمة بل لابد من الخروج الى النور» وحتى لا تظل صفة الجمود مقترنة بكل ما هو أكاديمي. وأضاف أن نشر هذه الدراسات يمنح مساحة من التفاعل والتشابك مع ما تثيره من قضايا قبولا ورفضا من خلال جدال يؤكد التفاعل الحي بدلا مما اعتبره موتا سريريا لبعض الدراسات الاكاديمية مشيرا الى أن قانون التطور يفرض نفسه «فاذا ما تحولت الاكاديمية الى جبهة قتال ضد الجديد أصبحت معقلا للتجمد». واعتبر السينما ثورة في وظيفة الفن ورسالته الاجتماعية خاصة في المجتمعات التي تزيد فيها نسبة الامية كالمجتمع المصري مشيرا الى أن السينمائي في معالجته للبغاء وهو من أقدم المهن في التاريخ الانساني ينتهج أحد مسارين اما التعمق في فهم القضية استنادا الى رصيد علمي سابق أو استهداف النجاح التجاري باثارة حواس المشاهد من خلال أفلام «رخيصة لا تهتم بالعلم ولا تلقي بالا للدور السينمائي في المجتمع ومن ثم تصبح هي الاخرى أفعالا بغائية».

وقال ان بعض الافلام المصرية في مطلع السبعينيات حاولت ربط البغاء والجنس والفساد بالحالة العامة للبلاد «بعد هزيمة 1967» كما جاء في «حمام الملاطيلي» لصلاح أبو سيف و«ثرثرة فوق النيل» لحسين كمال «أكثر من قدم أفلاما بها شخصيات لبغايا أو شخصيات تتحول الى بغايا». قدم في ست سنوات ستة أفلام» منها «أبي فوق الشجرة» و«نحن لا نزرع الشوك» و«أنف وثلاث عيون» و«دمي ودموعي وابتسامتي» والجديد في الفيلم الاخير «هو نوعية القواد اذ اصبح من رجال الاعمال حيث المستوى الاقتصادي والاجتماعي الرفيع والذي يدفع زوجته لطريق البغاء كما أن الدافع للبغاء نفسه لم يكن من أجل الحصول على المال لمواجهة قسوة الحياة وانما هو لمزيد من الثراء ومزيد من السلطة».

وأضاف أن السينما المصرية شهدت موجة أفلام الانفتاح «بصخبها الاجوف الذي يستثمر معاناة الجماهير بأكثر ما يحلل أو يتناول الاسباب» خلال السنوات العشر موضع الدراسة حيث أنتج 542 فيلما بمعدل 54 فيلما في العام الواحد منها 29 فيلما ناقشت البغاء مثل «دائرة الانتقام» و«أمواج بلا شاطئ» و«عندما يسقط الجسد» و«السقامات» و«شفيقة ومتولي» و«لا عزاء للسيدات» و«المشبوه» و«حب في الزنزانة» و«خمسة باب» «شوارع من نار». وقال ان معظم هذه الافلام واكبت المناخ الاجتماعي الاقتصادي «السائد الذي حمل شعاره.. اكسب واجري.. فكان شباك التذاكر هو بغية صناع الفيلم في المقام الاول واثارة غرائز المتفرج هو الهدف الاسمى بالعديد من المشاهد الجنسية العارية والرقصة والقبلات الحارة والنكات الجنسية».

وأشار الى حرص بعض الافلام على تصوير البغي نموذجا للنبل بل أشرف من الاخريات مع امتهان نموذج رمز العلم المتمثل في أستاذ الجامعة كما في فيلمي «درب الهوى» و«المذنبون» الذي تعرض رقباء صرحوا بعرضه للعقاب بحجة ما أثاره انذاك مصريون يعملون في الخليج قائلين انه يشوه صورة مصر. واستبعد بهجت أن يكون عقاب هؤلاء الرقباء بسبب تصريحهم بعرض فيلم به بعض المشاهد الجنسية «فما أكثرها في العديد من الافلام الاخرى بل كان الاعتراض بالتأكيد على ما يعري البناء الفوقي لمجتمع حقبة الانفتاح». (رويترز)

رواية مغربية جديدة بالاسبانية

الرباط ـ «القدس العربي»:

صدر للكاتب والصحفي سعيد الجديدي عن مطبوعات "جمعية تطاون أسمير" عمل روائي جديد بعنوان "يامنة أو الذاكرة الحميمية", الذي جاء ليغني رصيد الكتابة المغربية باللغة الإسبانية.

ونبش الجديدي ذاكرة طفولته لتتناسل أحداث روايته الجديدة, والتي يستحضرها في صورة مؤطرة وناصعة ترصد تطوان ستينيات القرن الماضي. وتتوزع خانات الرؤى النقدية عبر فصولها السبعة التي تؤثثها (...) نقد السلم القيم الاجتماعية التي سادت وتسود المجتمع التطواني خصوصا والمجتمع المغربي عموما.

ومن النادر أن يبوح الكاتب بتفاصيل ذكريات واقعية حيث ألبسها نوعا من الرمزية , فسعيد الجديدي لا يفتعل الكتابة ,وإنما الكتابة تستدعيه من خلال قضايا يطرحها ,وتتخلص من قيود الزمن الماضي لتكتسي أحيانا طابع الراهنية ك"وضعية المرأة بالمغرب" , و"العلاقة مع إسبانيا" و"تداعيات القضية الفلسطينية".

ويضم رصيد سعيد الجديدي, رئيس قسم الأخبار باللغة الإسبانية في الشركة الوطنية للإذاعة والتلفزة, ثلاثة مؤلفات هي "الصرخة الأولى" (2001) و"تقرير المصير الوهمي" (2003) و"تحت الختم" (2005) .

ولجأ الكاتب في روايته الجديدة "يامنة أو الذاكرة الحميمية" مرة أخرى إلى لعبة الاستذكار والتصور والرجوع إلى الماضي في مقاربة استكشافية تدمج متغيرات عديدة شهدها شمال المغرب ,المشرع على الثقافة المتوسطية ,تمتد أبعادها لتشمل هواجس مجتمع بأكمله.

ورواية "يامنة أو الذاكرة الحميمية" اختبار لذاكرة جيل يؤرخ لحقبة منبثقة من عمق الزمن التطواني في سرد حكائي واضح المقاصد يسكن فضاءات مختلفة تحت مسميات متفاوتة تحركها شخصيات ذات مسارات متشابكة تحاول الإفصاح عما يستعصي على البوح.