العدد السابع – تشرين الأول/ أكتوبر 2018

قلمون

للدراسات والأبحاث الفكرية
والاجتماعية والسياسية

فصلية محكّمة يصدرها مركز حرمون للدراسات المعاصرة

ملف العدد

السينما السورية

Kalamoon

for Cultural, Social and Political
Studies and Researches

مركز حرمون للدراسات المعاصرة

مركز حرمون للدراسات المعاصرة هو مؤسّسة بحثية وثقافية وإعلامية مستقلة، لا تستهدف الربح، تُعنى بشكل رئيس بإنتاج الدراسات والأبحاث المتعلقة بالمنطقة العربية، خصوصًا الواقع السوري، وتهتم بالتنمية الثقافية والتطوير الإعلامي وتعزيز أداء المجتمع المدني، ونشر الوعي الديمقراطي وتعميم قيم الحوار واحترام حقوق الإنسان، إلى جانب تقديم الاستشارات والتدريب في الميادين السياسية والإعلامية للجهات التي تحتاج إليها.

يعمل مركز حرمون للدراسات المعاصرة لتحقيق أهدافه من خلال مجموعة من الوحدات التخصّصية (وحدة دراسة السياسات، وحدة الأبحاث الاجتماعية، وحدة مراجعة الكتب، وحدة الترجمة والتعريب، وحدة المقاربات القانونية، وحدة النشر والإصدارات، وحدة الدراسات الاقتصادية)؛ وعدد من برامج العمل (برنامج المبادرات السياسية، برنامج الإعلام والصحافة، برنامج دعم الحوار وتنمية الثقافة، برنامج مستقبل سورية، برنامج الشهادات والتوثيق، برنامج التأهيل والتدريب، برنامج جوائز المركز). ويعتمد المركز آليات متعددة في إنجاز برامجه، كالمحاضرات وورشات العمل والندوات والمؤتمرات والدورات التدريبية والنشر الورقي والإلكتروني.

أُسس مركز حرمون للدراسات المعاصرة على أيدي أكاديميين ومثقفين وإعلاميين وفنانين سوريين يسعون لتقديم الفائدة في نواحٍ متنوعة؛ ويتألف مجلس أمناء المركز من أحد عشر عضوًا: الدكتور خضر زكريا، الدكتور يوسف سلامة، الدكتور يوسف بريك، الأستاذ باسل العودات، الأستاذ جاد الكريم الجباعي، الأستاذة واحة الراهب، الدكتور حازم نهار، الأستاذة ديما عز الدين، الأستاذ حبيب عيسى، الأستاذ عبد الحكيم قطيفان، الأستاذ غسان الجباعي.

قلمون
للدراسات والأبحاث الفكرية
والاجتماعية والسياسية

مجلة قلمون للدراسات والأبحاث

مجلة "قلمون" للأبحاث والدراسات الفكرية والاجتماعية والسياسية هي مجلة علمية محكّمة فصلية تصدر كل ثلاثة أشهر عن مركز حرمون للدراسات المعاصرة، لها رقم دولي معياري (ISSN:25481339). وتُعنى المجلة بنشر الأبحاث والدراسات الفكرية والاجتماعية والسياسية ومراجعة الكتب، ويتضمن كل عدد منها ملفًا رئيسًا ومجموعة من الأبواب الثابتة. وتستند "قلمون" إلى أخلاقيات البحث العلمي وقواعد النشر المعتمدة عالميًا، وإلى نواظم واضحة في العلاقة مع الباحثين، كما تستند إلى لائحة داخلية تنظم عملية التحكيم.

تطمح "قلمون" إلى طرق أبواب جديدة عبر إطلاق عملية فكرية بحثية معمّقة أساسها إعمال النقد والمراجعة وإثارة الأسئلة، وتفكيك القضايا، وبناء قضايا جديدة اعتمادًا على التجاوز والتخطي الدائمين. وتولي "قلمون" التفكر النقدي أهمية كبرى بوصفه أداة فاعلة لإعادة النظر في الأيديولوجيات والاتجاهات والمقاربات المنهجية المختلفة لقضايا الفكر والواقع، وتهتم المجلة ببناء حوار تجسيري بين المفكرين والباحثين السوريين والعرب، المعاصرين والسابقين.

ويشير اسم المجلة "قلمون" إلى التنوع والاختلاف: فكلمة "قلمون" في اللغة العربية تعني ثوبًا يتراءى، إذا طلعت عليه الشمس، بألوان شتى، فضلًا عن إشارتها إلى منطقة جغرافية في سورية ولبنان.

مدير مركز حرمون للدراسات المعاصرة
حازم نهار

رئيس التحرير
يوسف سلامة

مدير التحرير
حسام السعد

سكرتير التحرير
سماح حكواتي

أعضاء هيئة التحرير

بدر الدين عرودكي
رشيد الحاج صالح
سلاف علوش
سماح حكواتي
عبد الباسط سيدا
محمد عثمان محمود
منير الخطيب
هدى الزين

أعضاء الهيئة الاستشارية

أحمد برقاوي
أحمد حاجي صفر
جاد الكريم الجباعي
جمان قنيص
خضر زكريا
خطار أبو دياب
ريمون معلولي
ساري حنفي
عزيز العظمة
غسان مرتضى
يوسف بريك

الإشراف اللغوي: وحدة التحرير اللغوي في مركز حرمون

الإخراج الفني: باسل الحافظ

الناشر

مركز حرمون
للدراسات المعاصرة
HARMOON CENTER
FOR CONTEMPORARY STUDIES

هاتف
الدوحة، قطر: +974 44 885 996
إسطنبول، تركيا: +90 212 524 0404

صندوق البريد: 22663 الدوحة، قطر
PTT P.K 57 إسطنبول، تركيا
البريد الإلكتروني: info@harmoon.org
الموقع الإلكتروني: www.harmoon.org

جميع المراسلات باسم رئيس التحرير
على البريد الإلكتروني الآتي:
kalamoon@harmoon.org

Kalamoon dergisi
ISSN: 25481339
Publisher and Supervisory Scientific Institution: Çağdaş araştırma derneği
Turkey, İstanbul

Elma basım – Elma Printing & Finishing
Sefaköy, 34295 Küçükçekmece/ İstanbul
+90 212 697 30 30

ISSN 25481339
9 770254 813398

© جميع الحقوق محفوظة لمركز حرمون للدراسات المعاصرة

كانون الثاني/ يناير 2019

مركز حرمون
للدراسات المعاصرة
Harmoon Center
For Contemporary Studies

فصلية محكّمة يصدرها مركز حرمون للدراسات المعاصرة

العدد السابع – تشرين الأول/ أكتوبر 2018

لا تعبّر آراء الكتّاب بالضرورة عن اتجاهات يتبناها
«مركز حرمون للدراسات المعاصرة» أو «مجلة قلمون للدراسات والأبحاث»

Kalamoon

for Cultural, Social and Political
Studies and Researches

كتّاب العدد بحسب ترتيب المشاركة

يوسف سلامة

حائز على شهادة الدكتوراه في الفلسفة المعاصرة.

عضو مجلس أمناء مركز حرمون للدراسات المعاصرة.

مدير معهد الجمهورية لمنهجيات البحث العلمي في مركز حرمون.

عمل أستاذًا للفلسفة الغربية في جامعة دمشق، وباحثًا وأستاذًا في المعهد الفرنسي لدراسات الشرق الأدنى سابقًا.

له عدد من المؤلفات المنشورة.

حسام السعد

مدير وحدة الأبحاث الاجتماعية في مركز حرمون للدراسات المعاصرة.

مدير تحرير مجلة قلمون للأبحاث والدراسات.

عضو الهيئة الأكاديمية في أكاديمية قاسيون.

حائز على دكتوراه في علم الاجتماع من جامعة دمشق.

خبير في الأبحاث النوعية، له أبحاث ودراسات عدة منشورة.

بسام سفر

صحافي وكاتب سوري

تخرج في المعهد العالي للفنون المسرحية - قسم الدراسات المسرحية.

مخرج مسرحية رسائل سريعة، ومخرج مساعد في (القبطان كراكوز، غزة في عيون اطفالها، الاميرة والصعلوك).

ياسر أبو شقرة

كاتب مسرحي فلسطيني سوري

نشر في صحف عربية عدة

وسيم الشرقي

كاتب ومسرحي سوري

يحمل إجازة في النقد والدراسات المسرحية

شارك في عدد من التجارب المسرحية.

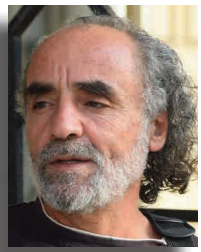
من مؤلفاته: رواية «الحاجب» 2015.

راشد عيسى

كاتب وناقد فلسطيني سوري.

تخرج في المعهد العالي للفنون المسرحية- قسم الدراسات المسرحية.

كتب في صحف ثقافية عربية عدة.



موفق مسعود

قاصّ ومسرحي سوري.

من مؤلفاته: الغريق السومري (مجموعة قصصيّة، 2002).

ثرثرة الظهيرة (ثلاث مسرحيات، 2015).

قيس الزبيدي

مخرج عراقي

تخرج في معهد الفيلم العالي في بابلسبرغ/ ألمانيا

باحث في نظرية السينما والمونتاج.

أخرج عددًا من الأفلام في المؤسسة العامة للسينما بدمشق، وفي لبنان وتونس وفلسطين وألمانيا.

حازت أفلامه على جوائز في مهرجانات عربية ودولية عدة.

إبراهيم حاج عبدي

صحافي وناقد سينمائي سوري

يكتب في الشأن الثقافي والنقد السينمائي في مجلات وصحف عربية عدة.

من مؤلفاته: «الطابع الدعائي للفيلم السوري» (1996)، و«السينما الكردية» (2014).

مصطفى قاعود

كاتب وباحث فلسطيني سوري.

المسؤول الإعلامي في مهرجان مالمو للسينما العربية.

نشر أبحاثًا ومقالات في صحف عربية عدة.

من مؤلفاته: «اغتيال البيئة الفلسطينية».

غسان مرتضى

دكتوراه في الأدب المقارن من جامعة سانت بيتربورغ.

أستاذ الأدب العالمي والمقارن، ورئيس قسم اللغة العربية في جامعة سيرت، تركيا

من مؤلفاته: فرسان وعشّاق، دراسات تطبيقية في الأدب المقارن (2015)

ومن ترجماته: علم الأدب المقارن شرق وغرب، فيكتور جيرمونسكي، (2004).

راتب شعبو

طبيب وكاتب سوري.

من مؤلفاته: دنيا الدين الإسلامي الأوّل (دراسة)، وماذا وراء هذه الجدران (رواية).

له إسهامات في الترجمة عن الإنكليزيّة، ويكتب في صحف عربية عدة.

جمال الشوفي

كاتب وباحث سوري

يحمل شهادة الدكتوراه في الفيزياء النووية.

حاز جائزة ياسين الحافظ في الفكر السياسي- المركز الثالث 2017

له دراسات وبحوث علمية في صحف عربية عدة.

عبد الرحيم الحسناوي

باحث في التاريخ وعلوم التربية في جامعة محمد الخامس، الرباط/ المغرب.

فتحي التريكي

مفكر وفيلسوف تونسي

حصل على دكتوراه في الفلسفة السياسية من جامعة السوربون بباريس، ودكتوراه الدولة في الفلسفة من كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية بتونس.

أستاذ كرسي اليونيسكو للفلسفة بجامعة تونس.

من مؤلفاته: فلسفة الحياة اليومية (2009) فلسفة التنوع (2009) ، جمالية العيش المشترك (2017)وغيرها.

عمار ديوب

كاتب وصحافي سوري

ينشر في صحف ومجلات ومواقع ألكترونية عربية عدة.

حواس محمود

كاتب وباحث سوري مقيم في النرويج، أوسلو.

يحمل درجة البكالوريوس في الهندسة المدنية بجامعة حلب

له 4 كتب مطبوعة

عضو رابطة الكتاب السوريين

ينشر في عدد من الصحف والمجلات والدوريات والمواقع الألكترونية العربية

عماد الدين عشماوي

باحث في الشؤون السياسية والثقافية.

رئيس مؤسسة بذور الثقافية.

ينجز رسالة ماجستير عن المشروع الحضاري المستقل في فكر عبد الوهاب المسيري.

المحتويات

أولًا: كلمة العدد 13

كلمة العدد — يوسف سلامة — 15

ثانيًا: المقالات غير المحكمة 23

هل ثمة سؤال فلسفي جذري في الثقافة العربية الإسلامية؟ — يوسف سلامة — 25

الفن والأيديولوجيا — حسام السعد — 37

نسق السلطة ونسق الفن — 37

ثالثًا: ملف العدد (السينما السورية) 45

سينما القطاع العام في سورية — بسام سفر — 47

المؤسسة العامة للسينما — 47

سينما النظام السوري — ياسر أبو شقرة — 67

ثلاث تجارب مختلفة وخطاب واحد — 67

تقاليد الالتباس — وسيم الشرقي — 85

تمثيل الفرد السوري في السينما الوثائقيّة السوريّة — 85

السينما الوثائقية السورية — راشد عيسى — 111

الخروج إلى الشارع — 111

غواية الصورة في السينما السورية — موفق مسعود — 123

مقاربة نقدية — 123

صلاح دهني عاشق بلا أقنعة — قيس الزبيدي — 145

قراءات في تاريخ السينما السورية — 145

قيس الزبيدي — إبراهيم حاج عبدي — 165

بورتريه مختصر لتجربة نصف قرن من السينما المتمردة — 165

السينما السورية والإطلال من خلال السجادة الحمراء — مصطفى قاعود — 175

الحضور السينمائي السوري في المهرجانات الدولية — 175

السينما السورية في مهرجان مالمو السينمائي — 213

ورشة: حاضر السينما السورية ومستقبلها — ياسر أبو شقرة — 217

ملحق بملف العدد 229

صورة صلاح الدين الأيوبيّ بين السينما العربيَّة والأميركيَّة — غسان مرتضى — 231

رابعًا: الدراسات 269

سلعة العداء للإمبريالية في سوق العالم الثالث — راتب شعبو — 271
الموحدون «الدروز» في جبل العرب — جمال الشوفي — 285
مواجهات سياسية وتحديات وجودية — 285
دراسة تاريخية سياسية مقارنة — 285
عودة «الحدث» في كتابة التاريخ. إضاءة إبستيمولوجية — عبد الرحيم الحسناوي — 307
فلسفة التحاور — فتحي التريكي — 329

خامسًا: قراءة في كتاب 343

قراءة في كتاب «ألوان السينما السورية» — عمار ديوب — 345
قراءة في كتاب — حواس محمود — 359
الثورة الرقمية ثورة ثقافية — 359
قراءة في كتاب — عماد الدين عشماوي — 367
العنف؛ تأملات في وجوهه الستة — 367

سادسًا: إصدارات 385

أولًا: كلمة العدد

كلمة العدد

يوسف سلامة

تجدد (مجلة قلمون للأبحاث والدراسات) التي تصدر عن (مركز حرمون للدراسات المعاصرة) الالتزام في العدد السابع من إصداراتها بأن تكون الشؤون السورية - على اختلافها وتنوعها - النقطة المحورية في نشاطها وتحليلاتها وندواتها التي قد تعقد قبيل إصدار العدد المستمدة مادته من أبحاث هذه الندوة، أو أن تكون الندوة متزامنة مع إصدار العدد أو تالية له. فقد كانت الندوة التي أقيمت في (برلين) في مطلع عام 2017 تكريمًا لذكرى الفيلسوف السوري الراحل (صادق العظم) - الذي وافته المنية في برلين في نهاية عام 2016 - مثالًا على الحالة الأولى. وقد شارك في هذه الندوة، على امتداد ثلاثة أيام، باحثون سوريون وعرب وألمان. ومن أمثلة الحالة الثانية الندوة التي أقيمت في مدينة إسطنبول التركية، بعنوان (جورج طرابيشي مفكرًا بيننا) على امتداد يومين في مطلع الشهر العاشر من عام 2018. وكانت حصيلتها العلمية مادة العدد السادس من مجلة قلمون للأبحاث والدراسات.

و في مقابل ذلك، ليس من الصعب على المرء ملاحظة أن الفن وقضاياه ومشكلاته في سورية لم يتم الالتفات إليها حتى الآن، سواء تعلق الأمر بتاريخ الفنون ونشأتها وروادها، أم بقيمة الإبداع الفني، وبالعقبات والمشكلات التي واجهت الفن والفنانين من جراء هيمنة نظام الاستبداد، الذي عمل على احتلال العقول والنفوس والإرادات وحتى الإبداع ذاته. والحقيقة أن الفن قد كان دومًا من المشاغل المهيمنة على اهتمامات هيئة تحرير قلمون. غير أن تشعب المشكلات السورية وتنوعها، والعبء الثقيل الذي خلفه النظام، عبء التشرد والغرق واللجوء عبر المنافي، وعبء الخراب والدمار والنزوح الداخلي قد جعلنا نقدم أمرًا على أمر، من غير أن يكون ما أرجئ البحث فيه قد ألقي به إلى الإهمال والنسيان. ولا ينبغي أن ننسى أن تفرق الباحثين السوريين وتشتتهم في بقاع الأرض كلها كثيرًا ما صعب عملية التواصل معهم، وحال دون التمكن من تحديد أماكن إقامتهم. يضاف إلى ذلك أن الباحثين السوريين في المهاجر جميعهم قد عانوا فقد مكتباتهم وأرشيفهم ووثائقهم التي سلخوا أعمارًا مديدة وجهدًا شاقًا في بنائها وترتيبها وتنظيمها.

ومن دواعي سرور (هيئة تحرير قلمون) أن تخصص العددين السابع والثامن لفنين عريقين في الثقافة السورية. فيكون العدد السابع مخصصًا للسينما السورية ومشكلاتها، وتطور العمل فيها قبل الثورة وبعدها، بينما يكون العدد الثامن مكرسًا للرواية السورية راهنًا، أي بعد 2011، بعد ما جادت به قرائح الروائيين السوريين من أعمال روائية شهد لها كبار النقاد بسمو الإبداع في هذا الفن الجميل.

ونعد مخلصين بأن تكون الفنون الأخرى موضع اهتمام مجلة قلمون من مثل الدراما التلفزيونية وفن العمارة وغيرهما، موضوعات لملفات قادمة بحسب ما تسمح به الأحوال، وخاصة القدرة على تجميع جهد عدد كاف من الباحثين السوريين لإنتاج ملف بأكمله عن هذا الفن أو ذاك. فأهمية الفن لا تخفى على أحد، وما من شعب إلا له فنونه وتعبيراته التي تميز إبداعه من إبداع الشعوب الأخرى.

ومن المألوف في كل المجلات الشبيهة بمجلتنا أن تكون مقسمة إلى أبواب، يعنى كل منها بجانب من رسالة المجلة. ومجلتنا ليست بدعًا في ذلك. والقسم الأول من مجلتنا مخصص لما نسميه (بالمقالات غير المحكمة). ومن ذلك ننتقل إلى الملف الرئيس في العدد، ومن بعده إلى باب الدراسات، ويختتم العدد بعروض نقدية لمجموعة من أحدث الكتب الصادرة في المكتبة العربية.

وإذا ما عدنا إلى قسم المقالات غير المحكمة في هذا العدد، نجده قد اشتمل على مقال لرئيس التحرير بعنوان: (هل ثمة سؤال فلسفي في الثقافة العربية الإسلامية؟) وقد ألح الكاتب في هذا المقال على أهمية السؤال الفلسفي في الثقافات جميعها، وعلى أنه السؤال الأهم بين جميع الأسئلة الأخرى التي تطرحها الثقافة الإنسانية على نفسها في العصور كلها. والفكرة الموجهة في هذا المقال هي أن ظهور السؤال الفلسفي في ثقافة ما معناه أنها تحولت إلى (ثقافة الإنسان وللإنسان). وبلوغ ثقافة ما هذا المستوى يشهد على ولادة الإنسان الحر، الفرد المتحرر من كل قيد متعال على الإنسان، سواء أكان هذا العنصر المتعالي غيبيًا أم اجتماعيًا. والنتيجة المترتبة على ذلك هي أن يصبح العالم من وضع الإنسان، أي أن يصبح قابلًا للفهم والتفسير والتغيير بالملكات الإنسانية وحدها، وألا يلتزم إلا بالمعايير الإنسانية. وهذه هي المقدمات الضرورية لولادة الإنسان – من حيث هو فرد وحر لا يسترشد في أفعاله أحكامه إلا بالمعايير التي يهديه إليها العقل الإنساني، فبغير ذلك لا يكون حرًا.

أما المقال الثاني فقد كتبه (حسام السعد) مدير تحرير المجلة، وذهب فيه إلى أن التاريخ الإنساني قد شهد دومًا محاولات مستمرة لتحكم الإيديولوجيا بالفن، وهذه هي السمة المميزة للنظم الشمولية التي تستهدف استتباع الفن، وجعله في خدمة مقولاتها السياسية الاستبدادية. النظام السوري لم يشذ عن هذا التقليد. ومن ثم، فإن محاولاته لم تنقطع أبدًا عن إخضاع الفن والفنانين لسيطرته، ومن ثم تحويل الفن إلى مجموعة من الشعارات أو الكليشيهات الإيديولوجية. وعلى الرغم من كل المقاومة التي أبداها كثير من الفنانين السوريين لمنحى الاستبداد والتهميش للفنان والعمل الفني، فإن الجانب الأكبر من الإنتاج الفني السوري ظل محكومًا بالاعتبارات الأيديولوجية للنظام.

وفي هذا العدد (السابع) الذي نحاول أن نستكشف فيه بعض ملامح السينما السورية – وهي الملف الرئيس في هذا العدد – من الضروري أن نبين أن السينما هي الفن السابع الذي ينظر إليه كثير من الفلاسفة والنقاد والفنانين بوصفه خلاصة كل ما سبقه من فنون، أو على أنه قمة لها. وإذا كانت لغة المسرح هي الكلمة والحركة والفكرة، فإن السينما قد شكلت، بصفة عامة، لنفسها لغة مبتكره ومستحدثة وغير مسبوقة. فالسينما وريثة الفنون التشكيلية كلها، وهي وريثة المسرح من حيث إن الجهد الذي يبذله المتفرج في صالات العرض يتمثل في التقاط الفكرة المجردة التي ينطوي عليها العرض عبر فصوله المتتالية، فإن السينما، من خلال الصورة، تحيل الفكرة المسرحية المجردة إلى عناصر عينية يتم فضها عبر الصور الفنية التي تكون البنية التشكيلية الجمالية للفيلم السينمائي. وإذا لم يكن في المستطاع الاستغناء عن اللغة في المسرح، إلا في حالات قليلة ومحدودة، فإن السينما، من خلال الصورة، بوسعها التعبير عن الفكرة من خلال وسيط جمالي عيني مكون من سلسلة من الصور يبدعها كل مخرج بأسلوبه الخاص، عبر الاستخدام العبقري للكاميرا، وفي هذه النقطة على وجه التحديد يتركز إبداع المخرج وتفرده في آن معًا.

وإذا كانت السينما تنقسم – ولو على سبيل التبسيط – إلى سينما روائية وأخرى وثائقية، وتنقسم السينما الوثائقية لدى بعضهم إلى وثائقية خالصة أو نقية وإلى سينما تسجيلية – على الرغم من الصعوبات التي تكتنف التمييز بين ما هو تسجيلي وبين ما هو وثائقي – فإن السينما السورية لم تترك فرعًا من فروع السينما إلا خاض فيه بعض مخرجيها.

ومن المهم أن نبين أنه ليس لأحد أن ينسب لنفسه فضل إنشاء السينما السورية أو إطلاقها، ذلك لأن الجمهور السوري قد استمتع في مدينتي دمشق وحلب بأول عرض يمكن أن يطلق عليه مجازًا اسم عرض (شبه سينمائي) في عام 1908، بفضل سوريين لم يسجل لنا التاريخ أسماءهم كانوا على صلة بالبلدان الأوروبية، وجلبوا آلة عرض بدائية. أما أول فيلم سوري صامت، فقد أنتج في دمشق عام 1928 تحت عنوان (المتهم البريء). وتواصل اهتمام السوريين بالسينما عبر طموح المثقفين وطمع المستثمرين إلى أن صدر مرسوم حكومي بإنشاء المؤسسة العامة للسينما عام 1963.

وقد احتوى الملف على مجموعة من الدراسات القيّمة التي نفخر بأن العدد الأكبر من كُتّابها ينتسب إلى جيل الشباب. ولكن الملف أيضًا يحتوي على عدد من الدراسات القيمة أيضًا التي كتبها جيل مخضرمين من الأساتذة الباحثين.

ومن الممكن قسمة هذا الملف إلى خمسة أقسام رئيسة؛ انصب أولها على تاريخ السينما السورية، وما واجهته من مشكلات حتى قيام الثورة السورية. وينطوي هذا الجزء نفسه من الملف على متابعة، فنية ونقدية، لأحدث التطورات التي انبثقت عن صورة انقسام السينما السورية إلى سينما عكست رؤى النظام السياسي الحاكم في دمشق، ومالت في معظمها إلى أن تكون سينما (روائية)، بينما مالت سينما الثورة إلى أن تكون (سينما وثائقية). ويرجع السبب في ذلك إلى أن (الرواية) لارتباطها بالمخيلة، يمكن تزييفها وتحريفها، بينما على الأغلب لا تخضع (الوثيقة) لمثل هذا التزييف، والذي إن حدث لا يعسر كشفه.

وكثير من أبحاث هذا الجزء كرّسها الكتّاب لتحليل (سينما النظام) وفضح حكايته الزائفة لأحداث الثورة، من خلال تحليل عدد من الأفلام الروائية لكبار المخرجين الموالين سياسيًا، مع المقارنة الدائمة بين (الأفلام الوثائقية) التي أخرجها أنصار الثورة. ومع ذلك لا تخلو بعض الأبحاث من توجيه نقد فني مباشر-على درجة عالية من الدقة المنهجية والصدق الفني- لبعض الأفلام الوثائقية التي تشكل جزءًا لا يتجزأ من (الميراث الوثائقي) للثورة.

أما القسم الثاني من هذا الملف، فقد عنيت أبحاثه بدرجة كبرى بـ (طبيعة الفن السينمائي): من حيث هو فن، (الصورة) عماد اللغة فيه، الأمر الذي فتح الباب واسعًا للحديث عن دور (الكاميرا) ومنزلتها في العمل التوثيقي، وفي إبراز العلاقة الديالكتيكية والتكاملية بين الإحساس بالحرية، الذي سمح بخروج الشباب إلى الشارع، والدور الإيجابي للكاميرا الذي لعبته في تغطية أحراث الثورة، وجعل العالم بأسره يتأكد أن في سورية (ثورة) على الاستبداد والطغيان.

وحرصنا في القسم الثالث من هذا الملف على ألا يخلو من نوع من الاعتراف بالدور الرائد والجسور-فنيًا- والإقرار العميق-أخلاقيًا- بالقيمة الأخلاقية والفنية للأدوار التي لعبها المخرج السوري الراحل (صلاح دهني)، والمخرج العراقي السوري (قيس الزبيدي). فلقد أصر قيس الزبيدي-وفاء للزمالة الفنية والصداقة الشخصية- على أن يكتب بحثًا يؤرخ فيه للأدوار الرائدة-فنيًا وثقافيًا- للمخرج السوري الراحل. ومن جهة أخرى أصر الناقد الفني السيد (إبراهيم حاج عبدي) على أن يكتب بحثًا يؤرخ فيه للأدوار المهمة التي لعبها (قيس الزبيدي) في خدمة السينما السورية. إذ ما يزال المخرجون والنقاد والمتابعون يشيدون بالمستوى الفني الرفيع الذي أخرجه قيس الزبيدي تحت عنوان (اليازرلي) الذي يعد علامة بارزة في الإنتاج السينمائي السوري. والأمل معقود أن تتمكن (قلمون) إلقاءَ الضوء في المستقبل على مزيد من الشخصيات الفنية التي تذكر لها أدوار متميزة في التاريخ الفني للسينما السورية.

و أما القسم الرابع من هذا الملف، فيتألف من ثلاثة تقارير استقصائية معمّقة. وقد دارت هذه التقارير حول منزلة السينما السورية في المهرجانات الدوليّة وما حصدته من الجوائز والشهادات وضروب التكريم التي أُسبِغَت على السينما السورية في كثير من المناسبات التي سجّلت حضورًا فيها. كشفت هذه التقارير-يمكن وصفها بالورشات أيضًا- عن المنزلة الرفيعة التي حظيت بها السينما السورية في (مهرجان مالمو للسينما العربية) في (مملكة السويد) عبر ثماني سنوات من عمر هذا المهرجان. فلم تكد تمر دورة في هذا المهرجان إلا كُرِّم فنان سوري أو أكثر أو حصد فيلم سوري جائزة أو شهادة تقديرية. ولم تكد تخلو دورات المهرجان الثمانية من مشاركة فنان أو فنانة سورية في لجان التحكيم، وفي إدارة ورشات العمل، أو إلقاء بعض المحاضرات داخل الأروقة الأكاديمية السويدية في مدينة (مالمو) على وجه الخصوص.

وقبل أن يختتم هذا القسم من الملف سيجد القارئ ورشة عمل مركزة حول عدد من القضايا المتعلقة بالسينما السورية، ولعل أهمها جميعًا رسم سيناريوهات مستقبلية، قد تكون السينما السورية في انتظارها، انطلاقًا من استقراء حاضر هذه السينما بما لها وما عليها. وقد بني العمل في هذا القسم من هذا الملف على استطلاعات دقيقة ارتكزت على أسئلة معمّقة طرحت على أحد عشر فنانًا وفنانة سوريين. وقد اتسمت أجوبتهم بالدّقة والتحليل المعمق والرؤية المسؤولة، المنطلقة من بصيرة وخبرة مديدتين في الفن السينمائي، وبوعي نضّجته أحداث الثورة وآلامها، فاستحال إلى وعي مرهف فنيًا، ويقظ أخلاقيًا.

وأمّا القسم الخامس من هذا الملف، فقد جعلناه في صورة ملحق داخل الملف. وهنا يجد القارئ دراسة معمقة لشخصية (صلاح الدين الأيوبي) بين (السينما العربية والسينما الأمريكية). ولقد كتب هذا البحث، الذي تفخر (مجلة قلمون) بنشره، الأكاديمي السوري المرموق الأستاذ الدكتور غسان مرتضى، وأحسب أن شخصه، بالنسبة إلى المطلعين على النقد الأدبي والفني والترجمة عن اللغات الأجنبية، في غنى عن البيان والتعريف.

احتوى قسم الدراسات على أربع دراسات نحسبها جميعها مهمة؛ أولاها (سلعة العداء للإمبريالية)، ويحاول فيها الكاتب السوري (راتب شعبو) الإجابة عن سؤال أساس يستهدف الكشف عن زيف وكذب الدول التي تصف نفسها بأنها تقدمية ومعادية للإمبريالية ومقاومة لها، مع أنها في الحقيقة تمارس (الإمبريالية) على شعوبها، نهبًا واستبدادًا وتنكرًا للكرامة الإنسانية، وتدميرًا لكل ما ينبغي احترامه في الحياة الإنسانية. هذا السؤال هو: ألا يدل استمرار الدول المعادية للإمبريالية، بعد انهيار نموذجها المركزي (الاتحاد السوفياتي) على أن هذه الدول (تعتاش) في الواقع على الإمبريالية ذاتها،

وليس على مشروع وطني معاد للإمبريالية، ومن ثم، يتحول عداء هذه الدول للإمبريالية إلى سلعة أو وسيلة حكم إمبريالية تستنزف الشعور الوطني عبر تبرير الحكم القمعي الفاسد بمعاداة الخارج الإمبريالي؟

والمفارقة التي يظهرها هذا البحث، بكل جلاء ووضوح، هي التناقض الذي لا سبيل إلى رفعه بين النظر إلى الدول الإمبريالية بوصفها مصدر الشرور، والتطلع إليها بوصفها النصير الوحيد لضحايا القمع الذي تمارسه الدول التقدمية، مستندة في تبريره إلى معاداة الدول الإمبريالية نفسها.

ومن الواضح أن النظام السوري ونكارجوا والصين وغيرها كثير من الدول ذوات التوجهات المشابهة هي نماذج حية وصارخة لاستهلاك (سلعة العداء للإمبريالية).

الدراسة الثانية للكاتب السوري (جمال الشوفي)، وعنوانها «الموحدون الدروز في جبل العرب: مواجهات سياسية وتحديات وجودية – دراسة سياسية تاريخية مقارنة». يبين الباحث في دراسته أن الدروز الموحدين، الذين يسكنون محافظة السويداء، جزء لا يتجزأ من النسيج الوطني السوري بألوانه وأطيافه كلها. وعلى الرغم من أن هذه الجماعة البشرية تدين بعقيدة دينية واحدة، فإنها انقسمت على نفسها في الموقف من الثورة السورية؛ فالأكثرية منها اختارت الوقوف على الحياد بين الثورة والنظام، وهذا موقف مفهوم لأقلية دينية طائفية، مع عزوف أكثرية الشباب عن الخدمة العسكرية، وهو ما يحسب لمصلحة هذه الجماعة البشرية، وإلى أقلية اختارت ممارسة (الكفاح المسلح)، وعُبِّر عنه من خلال ظاهرة (مشايخ الكرامة) الذين أعلنوا صراحة وقوفهم مع ثورة الشعب السوري على النظام المستبد، نظام أقام جزءًا من سرديته على تخويف الأقليات الدينية والإثنية من الأكثرية السنية من جهة، وعلى الادعاء الكاذب بأنه حام للأقليات السورية. ومن المؤكد أن هذه الطائفة لا تبحث لها عن مصير خارج العقد الاجتماعي الوطني السوري الذي يضمن المواطنة، ويحفظ الحق في التنوع والتعبير الذاتي للجميع.

أما الدراسة الثالثة (عودة الحدث في كتابة التاريخ: إضاءة ابستيمولوجية)، فهي للكاتب المغربي (عبد الرحمن الحسناوي). يبين لنا الكاتب في هذه الدراسة أنه في إحدى حقب التاريخ الحديث سيطرت على المؤرخين رؤية إلى التاريخ كادوا أن يوحدوا فيها بينه وبين (الحدث الصغير والقصير والمعزول عما قبله وبعده). وفي رد الفعل على ذلك كان في صفوف المؤرخين المعاصرين من نقد هذه الطريقة في التفكير، وقدم رؤية جديدة للحدث التاريخي تتمثل في كونه جزءًا من (الزمن الطويل) الذي لا تظهر كثير من مفاعيله إلا عبر تتبع آثاره في سياق حقبة تاريخية ممتدة. ويرى الكاتب أنه في مضمار تفسير الرجوع اللافت للحدث لا بد من الإشارة إلى فكرة أساس هي ارتباط (عودة الحدث) بمقولة (عودة السرد). وتبرز هنا كتابات بول ريكور الذي كان لصدور ثلاثيته (الزمن والسرد) بين

عامي 1983 و1985 أثر بالغ في توجيه المناقشات حول أشكال الكتابة التاريخية وطابعها السردي، وارتباطه بالحدث. وأخيرًا يهتم الباحث بإبراز المواقف النقدية للمؤرخ الفرنسي الكبير (بروديل) الذي ترجمت بعض نصوصه إلى اللغة العربية.

أما الدراسة الرابعة والأخيرة (فلسفة التحاور) فقد كتبها الفيلسوف التونسي المعاصر (فتحي التريكي) صاحب كرسي الفلسفة في اليونسكو.

يرى الكاتب أن (ظاهرة العولمة) تؤكد الآن الدور المتزايد الذي يلعبه (العنف) في الحياة الإنسانية الفردية والجماعية، بل الدولية. فقد دخل العنف الآن بصوره وأشكاله جميعها في ميدان التعامل اليومي، والتواصل بين البشر أيضًا.

في مقابل هذا العنف يذكر فيلسوفنا الغرب المعاصر بثقافته وحضارته التي أقامها كبار فلاسفته (كانط) في القرن الثامن عشر الذي دعا إلى الاستخدام المكثف للعقل في الحياة الإنسانية، وبالفيلسوف الألماني المعاصر (هابرماس) بدعوته إلى اجتراح تواصلية جديدة تحترم التنوع وتضبط، في حدود العقل والحداثة، الصور المختلفة للعنف عند حد معين لا تتجاوزه في العلاقة بين الدول وفي التواصل بين البشر في الوقت ذاته.

انطلاقًا من ذلك كله، يطور فيلسوفنا فتحي التريكي تصوره عن (فسلفة التحاور) إسهامًا منه في تنمية العقلانية المعاصرة، وطلبًا لأن تجد هذه العقلانية لها موضعًا في الحد من شتى صور الاستبداد التي تعيش في ظلها المجتمعات العربية المعاصرة.

و أخيرًا يختتم العدد بعرض ثلاثة كتب، كل واحد منها مهم في بابه، وأولها (ألوان سورية) لمؤلفه الراحل (بشار إبراهيم) الذي أرّخ في هذا الكتاب لجوانب كثيرة خاصة بالسينما السورية. ويعد هذا الكتاب من أفضل ما كتب حول السينما السورية، فضًلا على أن (بشار ابراهيم) من أقدر من كتبوا في السينما الفلسطينية.

في الكتاب الثاني (الثورة الرقمية: ثورة ثقافية) تبرز العلاقة بين التطورات الرقمية المتعلقة بتكنولوجيا المعلومات وسبل تحولها إلى ثورة ثقافية في الحياة المعاصرة. إذ لم يعد من الممكن عزل ما يجري من تطورات في العلم والتكنولوجيا عن آثارها التي تنعكس مباشرة في الأوجه المختلفة للنشاط الإنساني في العالم المعاصر.

وأما الكتاب الثالث (العنف: تأملات في وجوهه الستة)، فيتركز النقد فيه حول الرأسمالية بوصفها مصدرًا من مصادر العنف الأساس في المجتمع المعاصر. ومن خلال هذا الكتاب يمكن تتبع جذور بعض أوجه العنف إلى مصادرها الأيديولوجية في الرأسمالية مثل العنف المرتبط بالإثنية أو اللغة أو الدين. ومن المؤكد أن اللغة المعاصرة ذاتها قد أصبحت محملة بكثير من الصيغ العنفية الناجمة عن تعقد وتداخل العلاقات الإنسانية في ظل العولمة الراهنة، وتتحول ذاتها بمرور الوقت إلى صورة من العنف وإلى سبب فيه في الوقت نفسه.

بقيت ملاحظة لا بد من الإدلاء بها؛ الإشارة إلى الدور المهم الذي لعبه السيد (حسام السعد) مدير تحرير مجلة قلمون في إعداد ملف العدد من خلال التواصل مع عدد من الكتاب والباحثين الذين أظهروا أفضل صور التعاون والالتزام تجاه مجلة قلمون وتجاه موضوع الملف أيضًا.

وأخيرًا نتوجه بالشكر إلى الباحثين كلهم الذين تكرموا بالمشاركة في الكتابة في هذا العدد، سواء في الملف أم في غيره من أقسام المجلة.

ثانيًا: المقالات غير المحكمة

هل ثمة سؤال فلسفي جذري في الثقافة العربية الإسلامية؟

يوسف سلامة

ثمة سؤال مربك وشائع لدى المشتغلين في الثقافة العربية، وهو ما لا نعني به أنه السؤال الوحيد الذي يستحق عناء محاولة الإجابة عنه، بل نعني أنه واحد من بين أهم الأسئلة التي لا بد من الشروع في محاولة الإجابة عنها من ناحية، وأنه السؤال الرئيس (أو السؤال الأم) الذي من شأن الإجابة عنه أن يفضي إلى فتح المجال أمام تقديم إجابات عن الأسئلة الأخرى المرتبطة به والمعتمدة عليه، من ناحية أخرى. إن السؤال الذي نشير إليه هنا هو السؤال الفلسفي الذي يدل وجوده على درجة من النضج العقلي والاكتمال الثقافي لهذا الفرد أو ذاك أو لهذه الأمة أو تلك، إذ لا يمكن السؤال الفلسفي الأصيل أن يظهر إلا من داخل بيئة حضارية وثقافية ملائمة. من هنا، كان حضور هذا السؤال أو غيابه كاشفًا عن المدى الذي وصل إليه النضج العقلي لهذه الجماعة البشرية أو تلك.

يمكننا من طبيعة النشاط الثقافي أن نستخلص الأسئلة والأجوبة التي تمركز حولها النشاط الروحي لهذه الجماعة أو تلك، وأن نحدد من ثم ما إن كان الاهتمام المهيمن على هذه الجماعة اهتمامًا فلسفيًا أو دينيًا أو سياسيًا أو صوفيًا، وما إلى غير ذلك من الاهتمامات البشرية الرئيسة. بما أن طبيعة الأسئلة التي يطرحها البشر تتوقف على نوع البيئة الروحية التي أنتجوا، بوصفها محصلة لأنواع شتى من التفاعل في ما بينهم، فإن من شأن الكشف عن القواعد الروحية الرئيسة التي تتأسس عليها المنتوجات الثقافية الأشد رقيًا، لدى هذه الأمة أو تلك، أن تضعنا فورًا في صميم الوعي ذاته. إن ما يعنينا هنا هو صورة الوعي وبنيته، في حركيته وجدليته التي أبدعت هذا الناتج الثقافي الذي ينتج منها، في الوقت ذاته.

الوعي ليس ناتجًا لذاته فحسب، بل هو محصلة عوامل كثيرة، مثلما أنه فاعل في هذه العوامل ومؤثر فيها، فالتأثير المتبادل حقيقة لا شك فيها. من ثم، يتعين علينا بصورة أو بأخرى تتبع حياة هذا الوعي، بقصد استخلاص العناصر الماهوية في تاريخه ورسم المراحل التاريخية الحقيقية لتطوره. بما أن حياة الوعي حياة دائرية، أي ترتبط فيها البداية بالنهاية وتنعكس النهاية فيها على البداية، فإن أي حديث عن بداية أو نهاية لا يكون مقصده شيئًا آخر غير التسهيل والتقريب. من الممكن أن نذكر أن أدونيس مثلًا قد تنبه إلى أهمية هذا النوع من الدراسات في السبعينيات، في رسالته لنيل الدكتوراه (الثابت والمتحول)، غير أننا وإن كنا نتفق في الهدف، فربما كانت الطريق التي نسلكها إليه أكثر تشعبًا مما يخطر

بالبال أول وهلة من جهة، ويستند إلى مقدمات قد تكون مختلفة عن تلك التي بنى عليها أدونيس النتائج التي توصل إليها، من جهة أخرى.

في ضوء الملاحظات السابقة، يتعين علينا الانخراط في محاولة الكشف عن تاريخ الوعي العربي الذي كان اندماجه في الإسلام نقطة تحول كبرى، حتى إن هذا الوعي بات ينظر إلى نفسه على أنه وعيٌ خاوٍ، ما لم يكن الإسلام مادته أو ما لم ينظر إلى الإسلام على أنه جزء لا يتجزأ من مضمون هذا الوعي ذاته، فالإسلام من حيث هو شريعة ودين أعاد صوغ الوعي العربي الذي كان سائدًا قبل الإسلام، غير أن هذه الصوغ الجديد لم يصل بالوعي العربي إلى الحد الذي يفصله انفصالًا تامًا عن مضمونه العربي، أي المضمون الذي تكون في ظل الشروط التي تفرضها الصحراء على البدو المترحلين، فاللحظة الأولى في تاريخ هذا الوعي تأسست انطلاقًا من التفاعل العميق بين الصحراء وساكنيها.

من المؤكد أن الصحراء إقليم جغرافي يفرض على ساكنيه شروطًا معينة للحياة، غير أن الصحراء مع ذلك لم تكن بيئة جغرافية فحسب، بل كانت حافلة بأفكار وعقائد وأديان شتى، لا بالوثنية وحدها، مما جعل الفرصة متاحة أمام هذا الوعي الذي تشكل في ظل شروط أقرب إلى أن توصف بأنها شروط الحياة البدوية، فكان بذلك ناتج تفاعل معقد في ما بين هذه الشروط كلها، فضلًا عن عناصر كثيرة ربما لا يمكننا أن نحصيها في هذه العجالة. على الرغم من المهمة المعقدة التي نجد أنفسنا مدعوّين إلى مغامرة النهوض ببعض أعبائها، فإن نقطة البدء في هذا العمل لا بد أن تنطلق من ملاحظة الاقتران الشديد بين العربي وبيئته، بالمعنى الواسع للكلمة لا المعنى الجغرافي الفقير فحسب.

العرب في العموم شعب تعود أصوله إلى الصحراء والأنماط الحياتية التي تفرضها الصحراء على قاطنيها، ومن ثم لا يمكننا فهم لا الشخصية العربية ولا استجابتها لتحديات قديمة وجديدة، من غير أن نضع في الحسبان هذه الحقيقة، وهي أن العرب شعب من البدو في الأصل، ومن المؤكد أن لنمط الحياة البدوي نتائجه في مجال طرائق التفكير وأساليب الحياة، في الوقت نفسه. لقد فرضت الصحراء على سكانها من البدو حقائق أكيدة ناجمة عن ندرة الموارد الطبيعية، فضلًا عن مشقة العيش فيها وصعوبة التواصل البشري في داخلها، مما فرض على سكانها نوعًا من العزلة والانكماش، فتحولت المجموعات البشرية فيها إلى مجموعات صغيرة قليلة العدد نسبيًا، ونجم عن ذلك أن كانت الحياة القبلية نتيجة طبيعية لصعوبة التواصل في ما بين هذه المجتمعات الصحراوية.

هكذا، تضافرت عوامل مختلفة، ومن بينها صعوبة التواصل وندرة الموارد وتحول القبائل إلى ما يشبه أن يكون كيانًا ميكروسكوبيًا يكاد يكون معزولًا العزلة كلها عن غيره من الكيانات، لإنتاج

نمط الحياة البدوية من داخل الصحراء العربية، وهو مزيج من الانتماء المتطرف إلى الهوية القبلية والحاجة إلى تخطي الحدود الجغرافية للقبيلة، طلبًا لما في أيدي القبائل الأخرى من ثروة، فكانت ظاهرة الغزو عنصرًا مكملًا، وإن كان مناقضًا، لحقيقة العزلة التي فرضتها الصحراء على القبائل العربية التي اتخذت من الصحراء وطنًا. هكذا، تجذر في الذهنية العربية تناقض حاد بين العزلة الناجمة عن صعوبة التواصل بين البشر والرغبة في الغزو وربما الحاجة إليه، بسبب ندرة الموارد الطبيعية الضرورية للحياة في قلب هذه الصحراء الممتدة في الاتجاهات كلها التي عزلت العرب، من حيث المبدأ، عن غيرهم من الشعوب، فضلًا عن عزلها العرب بعضهم عن بعض، في داخل إقليم جغرافي لا يمكننا وصفه بأنه بيئة صالحة للحياة الإنسانية، بمعنى أو آخر.

هذا التقابل بين الهوية القبلية والرغبة في الغزو والحاجة إليه جعل العربي، في داخل صحرائه، شاعرًا بالتناقض والتمزق بين مطلبين كليهما ضروري لحياة العربي البدوي في صحرائه. ذلك أن تنقل القبائل العربية وترحالها في داخل الصحراء لم يكن ليغير في الأمر شيئًا، فالرقعة الجغرافية التي تنتقل إليها هذه القبيلة أو تلك، طلبًا لأسباب الحياة، لم تكن لتغير من التناقض الأصلي الذي تجذر بمرور الزمن، بين الحاجة إلى التقوقع في داخل الهوية القبلية والحاجة إلى الاستحواذ على الخيرات المادية التي كانت متاحة للقبائل الأخرى.

على الرغم من المحاولات التي بذلت لطمس البعد العدواني في ظاهرة الغزو، من خلال إقامة نوع من الاقتران بين البطولة والغزو، مع أنهما قيمتان متناقضتان من الناحية الخُلقية، فقد ظل العربي يشعر دومًا بعمق التناقض بينهما وبحدة التمزق الناجم عن التقابل القائم بين الهوية القبلية والحاجة إلى الغزو، على الرغم من الجهد الذي بذلته القبائل العربية من داخل صحرائها لإقامة نوع من المصالحة، أو على الأقل إقامة نوع من التوافق بين هذين الضدين. هذا الجهد غالبًا ما انتهى إلى إخفاق شبه تام، نظرًا لكونهما يمثلان حاجة (وجودية) لا لحفظ الخصائص الثقافية والأنثروبولوجية للشخصية فحسب، بل لحفظ البقاء الذي لم يكن له بد من أن يكون قاعدة لهذا الوجود ذاته.

من البين أن هذه القاعدة ما قامت إلا على هذين البعدين المتناقضين اللذين ما كان للعربي من داخل صحرائه أن يستبعد أحدهما، فقد اكتشف بصورة شعورية أو لاشعورية أن حفظ بقائه متوقف على الانقسام المستمر بين هذين الضدين، ومن ثم بدت التضحية بأحدهما تضحية بالوجود نفسه. عندما يتعلق الأمر بحفظ البقاء، فإننا نكون في قلب الحياة نفسها، والحياة بما تنطوي عليه من أبعاد، أي من رغبات وشهوات وتطلعات وحب السيادة والقوة ونفور من الضعف والعبودية، هي القيمة الرئيسة التي يرغب الإنسان في الحفاظ عليها. من هنا، فثمة اقتران جوهري بين الحياة والوجود من ناحية،

وبين الخوف والموت من ناحية أخرى، وما من شك في أن الإنسان، فردًا وجماعةً، ميّال إلى حفظ الحياة واستمرار البقاء أو الوجود، مما يدفع به إلى سلوك ما من شأنه أن يحفظ وجوده ويدفع عنه العدم. من هنا، يصبح الخوف على الحياة هو المحرك الرئيس لفاعلية الإنسان التي تستهدف حفظ بقائه ووجوده.

بهذا المعنى، يمكننا افتراض أن حفظ البقاء الذي هو الصورة الإيجابية للدفاع عن الحياة، قد استند إلى عنصر أعمق وأبعد غورًا، وهو يتمثل في خوف الفرد والجماعة من داخل الصحراء العربية بشأن وجودهما وبقائهما. من ثم، يكون الخوف بمنزلة البؤرة الرئيسة التي تفجرت فيها الأضداد والمتناقضات من داخل الوعي العربي في لحظة التأسيس تلك. من الممكن افتراض أن لحظة الخوف هذه لم تزل تمثل عنصرًا رئيسًا وقاعدة خلفية تصدر منها الأضداد والتناقضات التي أدت الدور الأكبر في صوغ هذا الوعي وتحديد ماضيه وحاضره ومستقبله، فما زال العربي يجد نفسه مرتعدًا أمام الله والسلطة والتقاليد، وبكلمة: إن الأنا مرتعد الفرائص أمام أي صورة من صور الآخر، أو حيال أي من تعيناته في الفكر والواقع.

أما قيمة البطولة ذاتها، فقد كانت بمنزلة الحجاب الأيديولوجي الذي يوفر تسويغًا خلقيًا لاستمرار هذا التناقض بين الهوية القبلية الضيقة والحاجة إلى الغزو. من ثم، اتخذت هذه القيمة الخلقية التسويغية (قيمة البطولة) صورتين متكاملتين لا انفصال لإحداهما عن الأخرى، فالدفاع عن القبيلة ووجودها وممتلكاتها صورة من صور البطولة التي طالما تغنت بها الآداب التي كانت سائدة في الحياة العربية قبل الإسلام. إن غزو قبيلة ما كان الصورة المتممة للصورة الأولى، وقد بدا ذلك جليًا في ما أبداه العرب من احترام أبطالهم، عند إغارة قبيلة ما على أخرى والاستحواذ على ممتلكاتها وسبي رجالها ونسائها. هكذا، فإن البطولة في صورتيها، السلبية المتمثلة في الدفاع عن القبيلة والإيجابية المتمثلة في الهجوم على القبائل الأخرى وغزوها، ارتقت الذهنية العربية بها لتنشئ منها قيمة خلقية أدت دورًا كبيرًا في الدفاع عن التناقض القائم في صميم الحياة البدوية، بل حتى حفظه والدفاع عنه من الناحية الخلقية.

بهذا المعنى، يمكننا النظر إلى فكرة البطولة بطريقة مختلفة الاختلاف كله، عما هو معروف وسائد في نظرة العرب إلى أبطالهم ومفهومهم حول البطولة. إنها تلك النظرة المبسطة التي توحد بين البطولة والشجاعة، وبين البطولة واستعداد الفارس للموت والتضحية بحياته في سبيل «الكل» الذي هو القبيلة التي ينتمي إليها هذا البطل أو ذلك الفارس. لعل الاقتران بين البطولة والفروسية يشير إلى الارتباط العميق بين الشجاعة من ناحية، والقوة البدنية والمهارة الحربية من ناحية أخرى. في الحالتين، ستظل البطولة ستارًا أيديولوجيًا يخفي هذا التناقض القائم بين الانتماء إلى الهوية القبلية والحاجة إلى الغزو أو العدوان.

لقد تعلم العربي البدوي من حياته في الصحراء أن التنازل عن أحدهما يعني الفناء، في حين أن الجمع بينهما على الرغم من صعوبته ولاعقلانيته مثّل دومًا شرطًا ضروريًا لحفظ البقاء واستمرار الحياة للفرد والجماعة، على حد سواء. لا فرق في ذلك بين أن يكون الفرد عاديًا أو بطلًا تعترف له القبيلة بمنزلة خاصة تسمو به على غيره من الأفراد. هذا ما يفسر لنا الأقاصيص التي تروى حول سير الأبطال المستخلصة من النـزاعات والحروب بين القبائل العربية في داخل صحرائها، فهي تلك الحروب التي مثلت أحد الشروط الضرورية لبقاء العربي فردًا وجماعةً في قيد الحياة.

تبين مما قلناه حتى الآن أن العربي البدوي لم يفكر في تحقيق أي نوع من التركيب بين الضدين الرئيسين اللذين مثلا في نظره قاعدة حفظ البقاء، بل إنه بدلًا من ذلك اتجه إلى ضرب من التمويه الأيديولوجي اللاشعوري الذي جعله لا يشعر حتى بالحاجة إلى أي مسعى يبذله في اتجاه التركيب بين هذين الضدين. من غير شك، لم يكن التركيب بين هذين الضدين ممكنًا من داخل شرائط الحياة البدوية، بل لم يكن حتى التفكير في التركيب أمرًا ممكنًا. يعود ذلك إلى سبب رئيس يتمثل في استحالة العثور لا على ما يركب بين الضدين فحسب، بل استحالة التوفيق بينهما توفيقًا يقوم على الجمع والإضافة أيضًا.

لقد كان العربي البدوي يستشعر بصورة لاشعورية مرارة هذا التمزق والشقاء الناجم عن هذا التناقض، ولكنه لم يكن مدفوعًا إلى الأمر. هذا يعني أنه كان مضطرًا إلى مواجهة هذا الشعور المأسوي والتمزق الروحي والتعايش معهما، نظرًا إلى كونهما قاعدة حياته وحفظ بقائه. لكنه مع ذلك لم يكف طوال تاريخه عن التفكير في قهر هذا التناقض وذاك التمزق اللذين طبعا حياته بطابعهما العميق، وإن لم ينجح دارسو الأدب الجاهلي إلا نادرًا في الكشف عن هذا الطابع المأسوي في حياة العربي في باديته. من هنا، ظل هذا مطلبًا لاشعوريًا يفرض نفسه على الوعي العربي من داخل تلك الأحوال المعيشة، ويتمثل في التوفيق بين هذين الضدين، أو إن شئت فقل: بين الصور اللامتناهية لهذه الأضداد والتناقضات التي اخترقت حياة العربي ومثلت، في الوقت نفسه، قاعدة حفظ بقائه في الأحوال كلها تقريبًا. ربما كان من الممكن رد الجهد المستمر الذي يصل بالثقافة العربية والإسلامية في أطوارها كلها إلى التوفيق بين الأضداد والمتناقضات، حتى هذه اللحظة المؤسسة في تاريخ الذهنية العربية كله، على وجه التقريب.

يمكننا رد الصور المختلفة لمحاولات التوفيق بين الدين والفلسفة، أو بين العلم والفلسفة أو بين العقل والنقل أو بين الثقافة اليونانية والثقافة الإسلامية، إلى هذه اللحظة المؤسسة، وهي لحظة التناقض الذي كان اجتماعيًا في حياة العربي البدوي، ولكنه لم يلبث في الأطوار اللاحقة من حياة العرب أن اتخذ صورًا جديدة، وتحول مطلب التوفيق بمقتضاها من كونه مطلبًا اجتماعيًا وحياتيًا، في حياة العرب قبل

الإسلام، إلى مطلب ثقافي وحضاري وذهني تمثل في الإحساس بالتناقضات العميقة التي شعر العرب بوجودها فلجؤوا إلى التوفيق بين جوانبها المختلفة، ثم لم يلبث هذا التناقض أن ظهر في صورة تناقض بين العقل والنقل، وهو ما يمكن العثور عليه في داخل علم الكلام الإسلامي والفلسفة الإسلامية. لقد كان التوفيق بين الأضداد هو الملجأ الأخير مرة أخرى، ثم لم يلبث هذا التناقض أن اتخذ صورة تناقض ثقافي وذهني، وكان أبرز صوره على الإطلاق التناقض بين الثقافتين الإسلامية واليونانية، وكان الملجأ الأخير في هذه المرة أيضًا التوفيق بين هاتين الثقافتين من الفلاسفة، في حين بدا التوفيق بينهما أمرًا مستحيلًا، من وجهة نظر أصحاب المؤسسة الدينية والمسيطرين عليها.

في هذا المجال، حسبنا التركيز على تحليل نموذج واحد من هذه الأضداد أو التناقضات، ونعني به التضاد بين الظاهر والباطن الذي يمكننا النظر إليه بوصفه اللحظة الثانية المؤسسة في الوعي العربي لسائر الأضداد والتناقضات التي شكلت مضمون هذا الوعي في المراحل التاريخية اللاحقة. ذلك أن هذا التضاد أو ذلك التناقض هو أهم تناقض داخلي عجزت به الثقافة الإسلامية حتى اليوم عن العثور على أي مركب يتجاوز الحدين المتناقضين إلى حد أشمل منهما وأقل تناقضًا. أعني التناقض بين الظاهر والباطن في فهم الشريعة وشرح مقاصدها، أو التناقض القائم بين التفسير والتأويل الذي فرق المسلمين حتى اليوم وقسمهم إلى ما يشبه الأمم المتناقضة والمتصارعة، على الرغم من انتمائهم إلى أمة واحدة.

في النهاية، يستمد هذا التضاد أهميته من كونه ظل ماثلًا في صميم الوعي الإسلامي، بل إنه لم يبرح هذا الوعي منذ ولادته وحتى اليوم، وأعني بذلك التناقض بين الظاهر والباطن. في ضوء النتائج التي يؤدي بنا التحليل إليها، نصبح قادرين على النظر في ما كان من شأنه أن يعوق ولادة السؤال الفلسفي في الثقافة العربية، بالمعنى الدقيق لكلمة فلسفة وبوصفها نشاطًا روحيًا مستقلًا الاستقلال كله عن الحقول الأخرى، وخاصة الحقل الأيديولوجي.

إذا كان التناقض الذي عجز البدو عن الوصول إلى تركيب ملائم بين حديه، وأعني هنا التناقض بين الهوية القبلية والحاجة إلى الغزو، فإن هذا التناقض نفسه سرعان ما ظهر في حياة المسلمين بعد وفاة النبي بفترة وجيزة جدًا، ولكنه اتخذ هذه المرة صورة اجتماعية جديدة، وهي صورة النزاع على السلطة السياسية. لقد وقع التناقض وحدث التقابل، عندما أصر أهل الظاهر على موقفهم من السلطة السياسية، وتمسك أهل الباطن أيضًا بفهمهم وتصورهم عن السلطة السياسية وأولوياتهم حيالها. عبّر هذا التناقض السياسي الاجتماعي عن ذاته في صور تكاد تكون لامتناهية، من النزعات العسكرية والخلافات الدينية والصراعات المذهبية والاحتجاجات الفلسفية المتباينة التي أقام عليها كل فريق حججه المؤيدة لما ذهب إليه من رأي واختيار.

النتيجة هي أن هذا التناقض الأول الذي ظهر في داخل الإسلام (التناقض بين الظاهر والباطن) قد وقع في داخل الذهنية البدوية نفسها، بمعنى أن الإسلام وإن نجح في تغيير كثير من العناصر في حياة العرب، فإنه مع ذلك لم ينجح أبدًا في تغيير الذهنية العربية التي تأسست وتأصلت في داخل الحياة البدوية التي أصّلت ثقافةً وذهنيةً ما تزالا حتى اليوم ذهنيتان متحكمتان بعقولنا وطرائق تفكيرنا، نحن العرب. إن التناقض الاجتماعي الذي كان سائدًا قبل الإسلام اتخذ صورة اجتماعية جديدة تمثلت في التناقض حول السلطة السياسية وافتعال البرهنة على حق الاستحواذ على السلطة، من غير أن ينجح أحد ما في اقتراح تركيب ملائم يرفع الضدين ويرتقي بالحياة إلى صورة أفضل.

هكذا، ظل العناد المتبادل العلاقة الوحيدة المتحكمة في الضدين والمسيطرة عليهما، بل غابت صور التفاعل بين الأضداد، وبخاصة الصور الإيجابية، وبدلًا من ذلك سيطرت على هذا التضاد صور سلبية لا حصر لها وغالبًا ما انتهت إلى القتال والحرب أو، في أحسن الأحوال، إلى أن تعصب كل طرف لرأيه وتمسك كل ضد بموقفه. لقد كانت نتيجة ذلك أن تُرجم التناقض الاجتماعي الذي سيطر على حياة العرب قبل الإسلام (التناقض بين الهوية القبلية والحاجة إلى الغزو) إلى صورة جديدة من التناقض الاجتماعي، وهو التناقض حول السلطة، فتحول التناقض نفسه إلى صورة اجتماعية جديدة، وهي الصورة السياسية.

إن التناقض الاجتماعي قبل الإسلام، بين الهوية القبلية والحاجة إلى الغزو، تم تمويهه أيديولوجيًا بفكرة البطولة التي قصد منها خلع طابع خلقي على هذا الصراع والكشف عن أن الاعتراف المتبادل بين الأضداد كان أمرًا غير ممكن. كذلك هي الحال في التناقض الجديد من داخل الإسلام ذاته، حول السلطة السياسية، فقد استتر وراء غطاء أيديولوجي مركب من مفهومي الظاهر والباطن، فوراء هذين المفهومين اختفى مفهومان رئيسان، وهما الكفر والإيمان. من وراء هذه العناصر مجتمعة، برز صراع عميق بين الحياة والموت على السلطة السياسية والاستحواذ على مقدرات الحياة الاجتماعية لمصلحة هذا الطرف أو ذاك.

لا يخفى على المدقق ما يستره هذان المفهومان من الحقائق والوقائع، وإذا اكتفينا بالنظر إليهما من حيث هما مفهومان لا أكثر بدت المسألة مسألة نزاع كلامي بين المتكلمين، أو على الأكثر مسألة نزاع فلسفي بين أناس يرون أنهم يحققون فهمًا أعمق للنص، بما يضفونه عليه من أبعاد فلسفية متعمقة وأفكار دينية مبتكرة ليس من الضروري أن تكون قائمة في النص ذاته، وذلك راجع إلى طبيعة التأويل نفسه، وبين أناس يتمسكون بحرفية النص ويغالون في الحرفية، حتى أوشكوا حذف النص نفسه من غير أن يستبقوا منه شيئًا غير حروفه. ذلك وجه واحد من وجوه الغطاء الأيديولوجي الذي مثلته

نزعتا الظاهر والباطن، وقد نهضتا بعبء وظيفة أيديولوجية تبطن أكثر مما تظهر وتظهر أكثر مما تبطن، بل من الممكن القول إن الظاهر نفسه قد انطوى على باطن غير مصرح به، مثلما أن الباطن ذاته قد انطوى على ظاهر عزف الآخذون به عن التصريح وتحويله إلى ظاهر مفهوم لدى من يريد الفهم.

بوسعنا أن نكشف عن وظيفة أيديولوجية أخرى لا نجاوزها إلى غيرها، في هذا المقام. ذلك أن هذين المفهومين يحيل كل منهما على ضرب من الاحتقار المتبادل بين القائلين بالظاهر والقائلين بالباطن، فالقائلون بالظاهر يعتدون بوضوح بأقوالهم وبساطة حججهم، في مقابل التواء ألفاظ الباطنيين وتمويه حججهم واستعصاء كلامهم على الفهم، مما ينجم عنه التباس في النية والمقصد. في المقابل، تنم كلمة الباطن على ازدراء عميق للظاهر، فالظاهر بسيط وساذج وفج، في مقابل عمق الباطن المصطبغ بصبغة فلسفية عميقة، في مقابل سطحية الظاهر وتفاهته. هكذا، ظل هذا التقابل بين هذين الضدين سائدًا من غير أن يفكر المشتبكون حتى في غطاء أيديولوجي يستر هذا التناقض ويخفف من غلوائه، ويكون من شأنه أن يقيم نوعًا من التمويه الأيديولوجي الذي لا ينتج أي نوع من الوحدة وراء التضاد الظاهر، حتى إن كانت وحدة زائفة.

على الرغم من أن أهل الظاهر والباطن قد عجزوا لا عن إنتاج التركيب بين هذين الحدين المتناقضين فحسب، بل عن مجرد التفكير في التوفيق بينهما أيضًا، فقد استمر هذا التناقض في إعادة إنتاج ذاته في صور جديدة، ولعل من أهمها صورة التناقض بين العامة والخاصة طوال التاريخ الإسلامي كله. يضاف إلى ذلك جملة التناقضات التي أشرنا إليها، وهي التناقض بين العقل والنقل، والتناقض بين الشريعة والحقيقة أو بين الثقافتين اليونانية والإسلامية. إذا ما دققنا في طبيعة التناقض الرئيس أو الأم الذي تتأسس عليه التناقضات التي ظهرت تاليًا في الحياة الإسلامية، وأعني التناقض بين الظاهر والباطن، فسنتبين أن أهل الظاهر وأهل الباطن كانوا يستندون في مواقفهم إلى نظرية واحدة في الحقيقة. بالطبع، فإن هذه النظرية الواحدة كانت بمنزلة الافتراض المسبق أو الضمني الذي يتأسس عليه التقابل بين الظاهر والباطن.

هذه الحقيقة المشتركة بين الخصمين، أو هذا الافتراض المسبق الذي يتأسس عليه التقابل بين الظاهر والباطن، يتمثل في أن كلا الخصمين يسلم بوجود حقيقة ثابتة راسخة مستقرة لا سبيل إلى تغييرها. من ثم، تصبح مهمة المتفلسف، سواء أكان ظاهريًا أم باطنيًا، اكتشاف هذه الحقيقة. معنى ذلك أن أهل الظاهر والباطن يلتقون على أرض واحدة من غير أن يكونوا قادرين على اكتشاف هذه الواقعة. الأرض المشتركة التي يلتقون عليها هي التسليم بأن الحقيقة مستقلة عن الإرادة والعقل الإنسانيين، وأن مهمة العقل أو الفلسفة تنحصر في اكتشاف هذه الحقيقة وبلورتها وجعلها متميزة، لدى من يؤمنون بها على الأقل.

هكذا، أصبحت حقيقة الظاهر والباطن مع أنهما ضدان متقابلان قائمة خارجهما، وقد أصبحا يرتكزان بصورة أو بأخرى إلى هذه الحقيقة الواحدة. إذًا، فإن التقابل بينهما والتناقض الذي يفرقهما ظاهريان ويمثلان ادعاءً وهميًا يستمد حياته من سوء فهم يجمع بين الطرفين اللذين مارساه، من غير أن يكونا على وعي بأنهما يتفقان بصورة أكبر مما يختلفان. أول صورة لهذه الحقيقة الواحدة المشتركة بينهما هي أن هناك حقيقة أزلية أبدية لا تطالها الصيرورة، ويمكن العقول الفذة وحدها أن تهتدي إليها، أو بالأحرى أن تكتشفها. هنا، تصبح مهمة الفيلسوف منحصرة في استخدام العقل للوصول إلى هذه الحقيقة، وبعبارة أخرى: لا مهمة للعقل إلا أن ينشغل باكتشاف الطرق المؤدية إلى تلك القارة المجهولة في العقل، مع أن اليقين بوجودها مطلق وقاطع.

هكذا، تتعدد أساليب البحث عنها وتتنوع المذاهب المؤدية إليها أو التي يتم التعبير عن الحقيقة من خلالها، من غير أن تكون الحقيقة ذاتها موضع اختلاف أو تكون قابلة للتعدد والاختلاف، من فيلسوف إلى آخر أو من عقل إلى آخر. الحقيقة ثاوية وراء كل شيء، على هيئة معطى مستقل الاستقلال كله عن الأنا الذي نبحث عنه. تتراءى الحقيقة للجميع، ولكن الجميع مجمع على أن ثمة شيء ينبغي الوصول إليه، ومن ثم التطابق معه تطابقًا تامًا. من هنا، شاع تعريف إسلامي للحقيقة، ومن قبله في علم الكلام وتبنته الفلسفة أيضًا، حتى في أرقى صورة وصلت إليها عند ابن رشد، وهو ما تم تبنيه وقبوله من قبل في إطار التناقض القائم بين الظاهر والباطن. بمقتضى هذا التعريف، أصبحت الحقيقة تشير إلى «تطابق ما في الأذهان مع ما في الأعيان».

من الواضح هنا أننا إزاء ترجمة للحقيقة الدينية إلى حقيقة فلسفية، فالحقيقة الدينية تذهب إلى أن الحق أو الحقيقة ما هما إلا تطابق ما في القلوب مع الواقع أو مع ما في الأعيان. بعبارة أخرى: تقرر الحقيقة الدينية أن الحقيقة لا تزيد على كونها تطابق الإيمان مع الأعيان أو انطباق الحقائق القلبية على الحقائق الواقعية. نعني هنا بالواقعية الحقيقة، من حيث هي واقع له استقلاله عن القلب أو الإيمان، في حين أن الإيمان الحق تنحصر مهمته في أن يكون متطابقًا مع هذه الحقيقة، بمقتضى هذا التصور على الأقل. هكذا، يتبين لنا أن الحقيقة الفلسفية وفق ما تصورها المسلمون لا تزيد على كونها حقيقة دينية، بعد أن موهت بحجب أيديولوجية وأغلفة منطقية ومباحث طبيعية أو نفسية، وما إلى غير ذلك من المباحث الفلسفية المعروفة في تاريخ الفلسفة الإسلامية.

إذًا، فالحقيقة معطى أولي يسبق أي بحث عنها، ولا يمثل البحث عنها إلا نوعًا من الاهتداء إليها، وهو يفترض في نهاية المطاف أن يصبح العقل أو القلب، وليس ثمة فرق كبير بين الأمرين، أسيرًا لها وخاضعًا لمقتضياتها. هكذا، يصبح البحث عن الحقيقة مكافئًا هبوط العقل إلى مستوى العالم الذي لا بد أن تكون

الحقيقة ثاوية فيه، فمهمة العقل هي الهبوط أو النزول إلى مستوى العالم المعطى والقائم والتطابق مع مقتضياته ومتطلباته. لقد أدت الفلسفة الإسلامية دورها كاملًا، بل على أحسن وجه أيضًا.

لقد ترجمت العقل إلى قلب والتفكير إلى إيمان، وبعد ذلك سلمت بأن مهمة العقل تنحصر في التطابق مع هذه الحقيقة التي أنتجها الإيمان أصلًا، ثم رضي العقل عن طيب خاطر بالتحول من عقل ناقد إلى عقل قابل أو متقبل أو راض أو قانع، فتنازل بذلك عن أهم خصائصه، وأعني بذلك الحرية والنقد. هنا، ربما نكون قد سقنا من المقدمات وأسسنا من المعايير ما يكفي للإجابة عن السؤال الذي طرحناه في بداية هذه المقالة، وهو: لماذا لم يؤسس سؤال فلسفي جذري من داخل الثقافة العربية الإسلامية. على الرغم من أننا قد قدمنا إجابتنا عن هذا السؤال بصورة ضمنية، فإننا نحاول الآن أن نصوغها بصورة أكثر وضوحًا.

لقد حمل العقل الفلسفي، أو إن شئت فقل الوعي الفلسفي، مزاعم الإيمان الديني أو لنقل العقل الديني، على الرغم من أي تناقض يشوب تعبيرنا الأخير، على محمل الجد. لقد نجم عن ذلك أن تقاعد العقل الفلسفي بصورة مبكرة أو هو بالأحرى سلب نفسه من حيث هو عقل، وتحول من ثم إلى ما يشبه أن يكون عقلًا رومانسيًا ذاتيًا غنائيًا يطرب لذكر حقائق الإيمان ويُسرّ بها، بدلًا من أن يسلط طاقته النقدية على الحقيقة من حيث هي معطى، أو بالأحرى على الوقائع من حيث هي معطى، ولو فعل العقل ذلك لدخل في مواجهة صريحة مع عالمه ونوع من المواجهة مع هذا العالم، الأمر الذي أدى به ربما إلى أن يفكك عالمه ويعيد إنتاجه، على هيئة حقيقة من صنعه وعمله. ذلك أن العقل لو فعل ذلك لعكس حركته بالكامل، ولتغيرت علاقته بالمعطيات أو بالعالم تغيرًا تامًا، فالعقل عندما يفكك العالم ويعيد إنتاجه، بما يتطابق مع مقتضيات العقل ومتطلباته، فإنه يرتقي بالعالم إلى مستوى ذاته، بدلًا من أن يتّضع إلى مستوى العالم، ونخال الفارق بين المنهجين والرؤيتين أوضح من أن يوضح.

عندما أبى العقل إلا أن يحمل مزاعم الإيمان على محمل الجد، ونؤكد أن ذلك قد تم بصورة لاشعورية، فإنه تحول من وظيفته النقدية إلى أداء وظيفة أخرى مختلفة الاختلاف كله عما هو قمين بالعقل أن يكون. نعني بذلك أن العقل قد تحول من الشك والنقد، بوصفهما مضمونين جوهريين للعقل، إلى مضمون آخر مختلف الاختلاف كله عن مضمونه الحقيقي. هذا المضمون المستعار هو اليقين أو الإيقان، وهذه هي وظيفة العقل الديني أو الإيمان القبلي الذي يسبق الأصالة. هل يمكن بعد ذلك سؤال فلسفي جذري منطلق من تقدير العقل لذاته أن يكون ممكنًا؟ لئن كان جوابنا بالنفي على هذا السؤال، انطلاقًا من جميع ما سقناه أعلاه، فإن هذا لا يمنع من إضافة رؤية أخيرة من شأنها أن تعزز إجابتنا السلبية هذه عن أهم سؤال يمكن أن يطرح على بساط البحث، من داخل التراث العربي والإسلامي.

لنتأمل في ظاهر الشرح الذي اتخذ منه كبار الفلاسفة المسلمين مهمة لهم، إذ يبدو أنهم نظروا إلى الفلسفة اليونانية على أنها الحق الصريح الذي لا حق وراءه ولا بعده. من هنا، يتأتى لنا تفسير الأهمية الاستثنائية التي حظي بها الشرح الإسلامي للفلسفة اليونانية، فقد بدت هذه الفلسفة لهم على أنها علم نهائي أو دين مطلق. في الحالتين، فإن المرء لا يستطيع إلا أن يكون شارحًا عندما ينظر إلى النص اليوناني على أنه منطوٍ على الحقيقة المطلقة. الأمر الذي يجعل العلاقة بين الشارح والفلسفة اليونانية علاقة المفسر بالنص المقدس، وعند هذا الحد لا يعود من الممكن للسؤال الفلسفي أن يظهر متخذًا صورة فلسفية جذرية، بل عند هذا الحد لا مسوغ لوجود الفلسفة أو التحدث عنها، بصورة جدية. ذلك أن مهمة شرح النص اليوناني أو شرح النص الإسلامي المقدس تصبح ذات أولوية مطلقة أمام ما عداها كله من المهام. في ضوء ذلك، يصبح الشاغل الفلسفي أقل أهمية أو إن شئت فقل أقل إلحاحًا في العقل الذي يعتقد، وإن ضمنًا، بأن الحقيقة معطاة بصورة جاهزة، في صورة نص فلسفي يوناني أو نص إسلامي مقدس.

الفن والأيديولوجيا

نسق السلطة ونسق الفن

حسام السعد

لم تترك السلطة، بصور ظهورها كافة، مساحات متاحة للإبداع بوصفها تجليات فردية، بعيدًا مما يمكن تسميته بـ «الأدلجة» في مستويات متباينة، ولم تنجُ من هذه «النظرية» تلك الصور من التعبيرات الاجتماعية التي كانت دلالات تسم ثقافة بعينها وقد اندثر بعضها. كذلك، غيرها مما أحرز تطورًا واستمر حضاريًا، مثل الحديث عن رسومات المجتمعات القبلية القديمة التي استخدمها الأنثروبولوجيون، على اختلاف تخصصاتهم، للاستدلال على تطورات أصابت بنية تلك التنظيمات، بغض النظر عن عد مخلفاتها صنفًا من «الفنون». لكن السجال لا يتوقف هنا بالطبع، فالحديث عن العلاقات «غير الشرعية» بين السلطة السياسية خاصة والفنون لا ينتهي عند مبدأ الاستعمال، بأقصى دلالاته السلبية، ولكنه يمتد ليؤسس معنى الأحقية والأفضلية و«المشروعية»، بما تعنيه من إقصاء وعنف رمزي.

لم يكن ارتباط الفن بالأيديولوجيا حدثًا تاريخيًا طارئًا، وقد أدى مهمته في مرحلة متعينة ثم انتهى، فقد استُعملت الفنون، وهي بالأساس رؤى تعبيرية للعالم لا تخلو من فردانية ضرورية في أغلب الأحيان، لتكون أداة تُختزل بسلسلة من الادعاءات المرتبطة بخطابات سياسية وإعلامية ودعوية. لم يخرج من هذا التمثل الفني للمشاريع السلطوية على اختلاف أجناسها إلا نادرًا، فقد حورب وعُتّم عليه، فباتت صفحات كثيرة من الإبداع طيّ النسيان في مفاصل زمنية متواترة أُميط عنها اللثام لاحقًا، ليعاد اكتشافها بوصفها مشاريع فنية حاولت الابتعاد عن أسر الخطاب السياسي وعنفه، بصورة خاصة. لم يتوقف الأمر عند المراحل التاريخية الحديثة والنماذج التي تزخر بها جنبات هذه العلاقة غير الشرعية، بل تعدت العلاقة لتطال الفنون القديمة أيضًا، وفق فلسفة فنية تنظر دائمًا إلى الفن بشرطه الخارجي التعبيري حول حدث ما.

هكذا، مثلًا يمكن أن تكون صورة امرأة تقوم بعمل ما وقد اكتشفت في إحدى القبائل القديمة، أن تصبح محل تنظير لا ينتهي عن الجندر (الجنوسة) مثلًا، أو عن فن الرسم في مراحل ما قبل الحديثة وبنيته وعلاقته بالطبيعة، بل يعطى اسمًا فنيا محددًا بعينه، بوصفه نمطًا من فن الرسم. قد يكون هذا أيضًا محل سجال وحمّال أوجه، ولكن الإطلاقية والعنف في نمذجتها هما المعضلة الحقيقية التي تتجلى هنا، في المراحل المتتالية التي بدأت فيها النظريات تقسم الفنون إلى جيد ورديء، معاصر وكلاسيكي، حداثي وتقليدي، إبداعي تأسيسي أو تراكمي متوارث وما بعد حداثي.. إلخ. في نظرة سوسيولوجية بحت، يمكننا الادّعاء أن التنظير للفنون والعنف الممارس في حقه، ولا سيما في تقسيماته بين حقيقي وإبداعي أو معدوم، قد أتى من النظريات الفلسفية والسوسيولوجية التي كانت الفنون جزءًا يسيرًا من تفاصيل بنيتها الكلية. في وقت لم تمثل فيه الفنون إلا اهتمامات ضئيلة في مجال التنظير السوسيولوجي، بمسميات وتصنيفات جمالية في أحايين كثيرة، فإنها استطاعت أن تختزل الفن وتضعه في نسقها النظري في مراحل طويلة، وتربطه بتفسيرات سببية في أكثر الأحيان.

عالج الفكر السوسيولوجي مسائل عدة انضوت تحت «تاريخ الفن، علم جمال الفن، النقد الاجتماعي الفني»، وغير ذلك من صنوف التنظيرات التي زاوجت بين الفن وأبعاده الخارجية، بوصفها شروط موضوعية لعملية إنتاجه وإيجاده. بدا ذلك في التصورات المبكرة أو المتقدمة للسوسيولوجيا التي راوحت بين نظريات تضع الفن في مرتبة تابعة للمسار السياسي والثقافي العام، وأخرى حاولت في أحسن الأحوال التنظير لهما (الفن والمجتمع)، بوصفهما نسقين متوازيين يتأثران ويتكيفان معًا، مثلما فعل جورج زيمل في دراساته عن الفن، على سبيل المثال. مع غلبة التاريخ السياسي والثقافي، بصورة عامة، في تنظيرات السوسيولوجيا الكلاسيكية للفن وتفسيراتها، برزت سلسلة من النظريات التي قصرت سوسيولوجيا الفن على العلاقة بين الفني والاجتماعي، بصورتيهما الميكانيكية، فبرزت بصورة خاصة النظرية الماركسية عند بليخانوف ولوكاتش، حين نظرّا للنسق الفني بوصفه جزءًا من البنية الفوقية في النسخة الماركسية المعروفة، أو الربط بين الأحوال الاقتصادية والمنتجات الفنية؛ مؤسسين لعلاقة انعكاسية في شروط إنتاج الفن.

لم تخرج مدرسة فرانكفورت وتنظيراتها في ميدان الثقافة على التصورات السابقة، فقد أرجعت ما هو فني إلى عوامل غير فنية (اجتماعية واقتصادية وسياسية)، مع محاولتها الابتعاد عن التنظير الماركسي الكلاسيكي، بالحديث عن «الثقافة والفرد» وتبخيس «الثقافة الجماهيرية الشعبوية». حتى مراحل متأخرة، بقيت الفنون تدخل سوسيولوجيًا في ميدان «التأريخ الاجتماعي» للفن طبعًا؛ متجليةً في الربط بين المنتوج الفني والتغيرات الخارجية غير الفنية، مما أسس للخطاب المعياري المؤسس لمفهومات الجيد والرديء، التقدمي والرجعي، وغيرها من التقسيمات الثنائية.

يحضرنا مثال حول مفعول النظريات واستعمالها من السلطات السياسية، وهو إقصاء الروائي ألكسندر سولجنستين[1] من جانب سلطات الاتحاد السوفياتي، بحجة خروجه على النص الأيديولوجي وخدمة الإمبريالية، وقبل ذلك إنهاء حالة المدرسة الشكلانية الروسية التي اتهمت من جانب تروتسكي بأنها أيديولوجيا بالية ومن رواسب مرحلة ما قبل الشيوعية، أو في تنظيرات مدرسة فرانكفورت للفن الطليعي والثقافة الشعبية، وغيرهم كثير ممن زواج بين حقيقة الفنون بدرجة تعاليها أو انحطاطها وتصنيفها، وفق درجة المساحة الممتدة بين خطابها والخطوط السياسية الأيديولوجية. لم يقتصر الأمر أيضًا هنا على التنظير من خارج الحقل الفني، بل كان من داخل بنيته أيضًا، وهو ما ساعد النظريات الخارجية وأثر ربما فيها (غير الفنية) في الاعتماد على تقسيمات الحقيقي والمزيف الآتية من هذا الحقل، على وجه الخصوص.

الفن الحقيقي والمزيف: سؤال المشروعية

هل للفن قواعد أو قوانين؟ وإن كان ذلك كذلك، فمن يصوغ القواعد أو يعطي المشروعية للفنون؟ من يقرر حقيقتها ويميزها من زيفها ويميز جودتها من رداءتها؟ وغير ذلك من الأسئلة التي تميّز الفن الرفيع من غيره من صنوف الفنون ونماذجها. يشمل كل حقل، بحسب تصورات بورديو، آليات اشتغال خاصة به وحده، وإن كان يتقاطع مع حقول النسق العام لأي تنظيم اجتماعي بدرجة ما. قد يبدو أول وهلة أن الحقل الفني هو أقل استقلالية من الحقول الأخرى المستقلة نسبيًا أساسًا، وأنه يتأثر بحقول تبدو أكثر استقلالًا، مثل الحقل السياسي أو الاقتصادي، ما دامت عملية تقرير الشرعي والحقيقي والمعترف به مرتبطة بميكانيزمات القوتين المذكورتين.

لكن الواقع ليس كذلك تمامًا، فهذا من شأنه أن يعيدنا مرة أخرى إلى موضوعة التحليل الانعكاسي (التأثر والتأثير الجدانوفي)، في صيغته الماركسية الكلاسيكية، وهو الذي كان مسؤولًا لعقود طويلة عن ربط الفن بالأيديولوجيا من أوسع أبوابها، وأسس لتقسيمات الفنون من الاشتراكية والإمبريالية والمقاومة والتحرر والتقدمية والرجعية وغيرها. يتحرك الحقل الفني بالاتكاء إلى ميكانيزمات تطور خاصة به وحده، في فضاء الحقل، لينتج بنية خاصة به في مرحلة زمنية ومكانية معينة. تساهم تلك الميكانيزمات في تمييز مشروعية الفنون من عدمها، وتعريفات غير منتهية للفن النبيل والرخيص، الجديد والمستهلك، القيّم والتجاري.. إلخ، استنادًا إلى ما يقرّه الفاعلون المسيطرون على بنية هذا الحقل.

(1) يزخر تاريخ الفن عمومًا بكثير من الإبداع الذي حورب لأسباب سياسية وأيديولوجية. ليست المساحة هنا للحديث عن تلك التجارب، وإنما ذكرنا المثال أعلاه للتدليل على العلاقة بين تبني خطاب تحليلي نظري من جانب السلطة السياسية، وجعله معيارًا عامًا في المجتمع في مرحلة تاريخية محددة.

يصح القول إن تفاصيل التنظيمات مختلفة الحقول الاجتماعية وغيرها تتفاعل في ما بينها، بدرجات متباينة من النسبية في تقاطعاتها وتأثيراتها، ولكن تبقى مسارات الحقل الخاصة تتولد من علاقات التفاعل الداخلية ضمنه، وإن كانت في الحقل الفني أقل استقلالية وهي تخضع لشروط وقوانين من حقول أخرى، مثل الحقل السياسي. أُسس مفهوم الفن الحقيقي في فضاء الحقل المعني، باتفاق الفاعلين المسيطرين على الحقل ومفاهيمه، وتعطى الدرجات الأعلى للشكل الفني الذي اختير من بين جميع الأشكال الأخرى، وفق صيغة جمعية ترى أن الفنون لها نسق ووظيفة، في مرحلة سيطرتهم (أي الفاعلين).

وفق ذلك، أسس مفهوم المشروعية الذي يعني وجود معيار أو قانون (قاعدة) للفن يقاس بها الفن ذاته، بما هو حقيقي أو زائف وجيد أو رديء.. إلخ، وفق درجة قربه أو بعده من تلك القواعد المشروعة التي وضعت ورسخت، بحيث باتت تسم بنية الحقل الفني في مرحلة سيطرة فاعلين بعينهم على مقدراته، وهم يرون في ذلك شكلًا محددًا ومشروعًا لممارسة الفن وتقييمه. هنا، تتم عملية التصنيف (النمذجة) وتحدد الرتب الفنية والمقاييس والتدرج في قيم الفن التي تكرست في العصر الحديث، من تسميات ونعوت تعلي من شأن «الرفيع من الفن» وتبخّس من شأن «الرخيص من الفن». إن مبدأ «المشروعية» يؤدي في النتيجة إلى مبدأ «الهيمنة»، وفق تعبير بورديو.

إرباكات الفن والسلطة في سورية

لم يحقق الفن السوري، بوصفه حقلًا ومجالًا، أي نوع من الاستقلالية، في ظل بنية نظام سلطوية هرمية يتحكم فيها النسق الأمني أولًا، وهذا ينسحب على الحقول الأخرى كافة. لقد بقيت الحقول كافة، ومن ضمنها الفني، ملتصقة بالحقل السياسي الذي يحركه الحقل الأمني فبات مسيطرًا عليه ويخدمه في تكريس مفاهيم الاستبداد، بصورة مباشرة أو غير مباشرة. يبرز في الحقل الفني السوري الغناء والدراما والمسرح والسينما. لكن التركيز على فني الدراما التلفزيونية والسينما كان أكبر، لكونهما أكثر وصولًا وجماهيرية وخضوعًا للرقابة أيضًا. أما الموسيقى والفن التشكيلي، فقد بقيا لكونهما نخبويين بعيدين من فهم متنفذي السلطة المستبدة والجمهور، باستثناء متابعين قلائل. حتى الشكلين الأخيرين من الفن فقد خضعا أيضًا لقوة رأس المال الفني الذي جعلهما نخبويين وفي متناول فئة عدت الاهتمام بهما نوعًا من تعالي الذوق الفني على غيرهما من التعبيرات الفنية سائرها.

اشتغل الحقل الفني السوري على طريقتين متناقضتين تجبر إحداهما الأخرى على الرضوخ، وقد ظهرت هذه المعادلة المتعارضة في السينما خاصة، إذ كانت الدراما التلفزيونية تقبل المنتجات الفنية، سواء صنفت على أنها ذات قيمة أم لا، بسبب خضوعها المستمر للرقابة الأمنية والفنية. لقد سعى صناع الفن ومالكو رأس المال الفني إلى العمل على استقلالية حقلهم الذي ينتمون إليه ويشتغلون فيه، ولكنهم في طريقهم إلى ترسيخ أنواع محددة من «الفن الجيد» و «الفن التجاري» تدخّل أصحاب الحقل السياسي والأمني ليشكلوا معادلة خليطة تاه بها جهدهم في تكريس سيادتهم ومشروعيتهم الفنية، وأنتجوا نموذجًا من الفنون حاز رضا السلطة بالدرجة الأولى. هذه ليست نقيصة من حقهم بالطبع، فمقدّرات الحياة السورية وارتباطها بالمتغير الأمني أسهم باستمرار في الارتباط غير الشرعي بين صور التعبير المختلفة والسلطة، حتى وفق مفهومها الضيق في الحالة السورية.

تبدو السينما وكأنها مساحة مغرية للمثال والتحليل والتدليل أيضًا، وفق ما ذكرنا أعلاه. لقد تمثلت السينما في سورية بما يدعى بـ «المؤسسة العامة للسينما» التي أطلق عليها مشرّعو الفن صفة السينما «الراقية» و «الهادفة» وذات التوجه النخبوي. إنه خطاب امتد إلى تسويغ ضحالة الإنتاج السينمائي السوري، مقارنة بالدول العربية التي وصفته بأنه سينما «جماهيرية» و «تجارية». هذا الوصف طال الإنتاج السينمائي السوري الخارج على نص المؤسسة العامة للسينما، ويصح القول إن ثمة أفلام وجهت خطابها إلى نقد النظام القائم ومفرزاته، في المستوى الاجتماعي والسياسي، ولكنه مثل غيره من الفنون كان مساحة محاطة بخطاب السلطة البعثية، منذ تثبيت أركانها وسيطرتها على مقدرات البلاد. كانت الأفلام القليلة التي حاولت تقديم مضامين غير ملتزمة ذلك الخطاب، مشمولة بالمنع والتهميش والتعتيم الإعلامي، بغض النظر عن صنعتها الفنية.

في الأحوال كلها، حققت السينما السورية معادلة جمعت بين ضعف الإنتاج والابتعاد عن الحضور الجماهيري والارتباط بمواسم سنوية في وقت المهرجانات، في وقت كان فيه الجمهور يتدافع لحضور العروض السينمائية العربية والأجنبية المختلفة. لقد كان ذلك فعلًا سلطويًا بامتياز: سحب البساط من مالكي رأس المال الفني لتكريس نموذج الفن السينمائي السوري، على أنه نخبوي عزفت عنه الجماهير، ومن ضمنها الأسرة السورية التي كانت حتى قبل مرحلة تغول سلطة البعث، في أوائل السبعينيات من القرن العشرين، مرتبطة بالعروض السينمائية العربية، عبر سلوكيات صُبغت بطقس اجتماعي.

مع اندلاع الانتفاضة السورية في عام 2011، كان لا بد لرواية النظام الرسمية أن تجد مخارج وتعبيرات فنية، إذ لم تكتف بالأغاني والدراما، فهذه الأنماط موجهة إلى الداخل أكثر منها إلى الرأي العام العالمي. لقد بات هم السلطة أن تصّدر رواياتها إلى الرأي العام العالمي، ولا سيما مع تعقد الحالة

السورية وتشابكها ودخول التطرف والراديكالية في الواقع العسكري والسياسي السوري. سلك النظام السوري منذ بداية الانتفاضة السلوك ذاته الذي اتخذته الأنظمة الشمولية في تجارب كثيرة (حديثة وقديمة)، ومنها دعم فن السينما بصورة غير مسبوقة. هكذا، تلقى مخرجو النظام الخطاب الرسمي وحولوه إلى صيغة فنية، عبر سلسلة من الأفلام السينمائية التي قاربت الانتفاضة السورية بمفردات باتت معروفة في الخطاب الرسمي للنظام، مثل: المؤامرة الخارجية على سورية وداعش والحركات الإسلامية الراديكالية وتقسيم وحدة البلاد وغيرها.

في مستوى الداخل السوري، أي في مساحات سيطرة النظام السوري، اكتسى الحقل الفني بصبغة واحدة من الشكل والخطاب، وقد رافقتها بروباغاندا إشهارية تتيح الاطلاع والمتابعة، مما مثل فرصة للتأثير في رؤية الاتجاهات حيال ما يجري على الأرض السورية. في طريق مغايرة، ظهرت سلسلة من الأفلام التسجيلية والوثائقية والقليل من الأفلام الروائية التي حملت خطاب المعارضة إلى النظام السوري القائم، في سبيل دحض ادّعاءاته وروايته عما حدث، في محاولة لإظهار مبادئ الانتفاضة السورية وأحقيتها في مواجهة نظام قمعي استبدادي. لم تمثل «السينما المضادة»، إن صحّت التسمية، ما يطلق عليه اسم «الحقل الفني» الذي له ملامح خاصة، ففقر الإمكانات إلى جانب قلة الخبرات عدم تجانس الخطاب وغير ذلك من التفاصيل قد ساهم في نتيجتين: الأولى هي ضعف الإنتاج في المستوى الكمي، والثانية هي اقتصاره على جنس محدد من الفن الذي تمثل بالوثائقيات، من دون الدخول إلى عالم السينما الروائية إلا في نماذج قليلة جدًا. في الأحوال كافة، انتقل الصراع بين النظام والمنتفضين عليه إلى ساحات كثيرة بعيدة من العمل السياسي والعسكري. لقد كانت التجليات الثقافية واحدة من أبرز المساحات التي شهدت سجالًا وجدالًا بين الطرفين، وهي لمّا تزل مستمرة.

لطالما كانت صور التعبير الفني مرافقةً الأحداث الكبرى في تاريخ المجتمعات، زمانيًا ومكانيًا، من منطلق عدم نكران العلاقة بين الفني والبنى المؤسسة على أي نسق أو تنظيم اجتماعيين، ما يرشدنا إلى كيفية اتخاذ الفن هوية متغايرة بين ثقافة وأخرى. لقد شكلت الفنون، ومنها فن السينما، مساحة للتجاذب والتنافر والنقد والرفض في العلاقة الإشكالية مع النظم القائمة، سواء أكانت سياسية أم اجتماعية. مع كل صعود لتيارات سياسية وأنظمة حكم، يستدعي النظام السياسي القائم نمطه الفني الخاص ويحاول إسباغ مشروعيته وخطابه من خلاله، فيصبح في مرحلة ما أحد وسائل الدعاية الخاصة به.

هذه حال الخطابات المعارضة لأنظمة الحكم القائمة، في وقتي السلم والحرب، مما اختزل الفنون عمومًا بصورة من صور الرفض والنقد، في مراحل كثيرة. يبدو لنا أن قدر الفنون، وهي الوسيلة

التعبيرية الأكثر حضورًا، ما يزال مرتبطًا بالهوية الاجتماعية والثقافية لحامليها (الفنون)، على اختلاف تبعيتهم وانتماءاتهم، مما يفتح السؤال الإشكالي دائمًا حول ماهية الفن، وهل يمكنه أن يكون بعيدًا من التجاذبات السياسية والاجتماعية والهويات المتصارعة عمومًا، في التنظيمات الاجتماعية المختلفة؟

ثالثًا: ملف العدد (السينما السورية)

سينما القطاع العام في سورية

المؤسسة العامة للسينما

بسام سفر

مقدمة

لم يخرج تاريخ دخول الفنون الحديثة في سورية، وبصورة خاصة السينما، عن غيره من تفاصيل تحديث الحياة الاجتماعية والثقافية بصورة عامة في بدايات القرن العشرين.

فبعد قرون طويلة من الثبات والسكون اللذين سبغا الحياة العامة في المنطقة، ومنها سورية، بدت رغبة التحديث من قبل المهتمين بالثقافة والفنون أمرًا قابلًا للتنفيذ، لاسيما مع التطور الذي كانت تشهده بعض الدول العربية، وبصورة خاصة «مصر» في تلك المرحلة وما قبلها.

هكذا بدأت معالم الحياة العصرية تصارع للدخول إلى الجسد الاجتماعي والثقافي السوري، الذي كان تابعًا للإمبراطورية العثمانية، ثم للانتداب الفرنسي في عشرينيات القرن الماضي.

كانت السينما إحدى مساحات التحديث والتعبير عن الشخصية السورية التي بدا وكأنها بدأت تتخذ ملامحها الخاصة، وكان لا بد من الخصوصية على المستوى الثقافي لها حتى تعرف نفسها بصورة مستقلة ومفارقة.

أولًا: البدايات

تعود بدايات ظهور السينما في سورية إلى العام 1928، حين قامت شركة «حرمون فيلم» بإنتاج فيلم «المتهم البريء» الذي أخرجه «أيوب بدري».

يقسم الباحث السينمائي «جان ألكسان» في كتابه «السينما السورية في خمسين عاما» إلى مرحلتين، الأولى: «وهي التي سبقت مرحلة 1963، وقيام المؤسسة العامة للسينما (...) مرحلة البدايات الأولى في الإنتاج أنتج فيها المغامرون الأوائل سبعة أفلام روائية طويلة فقط، بأسماء شركات لا تملك غير أسمائها، سرعان ما تنسحب منها من ميدان الإنتاج السينمائي بعد تحقيق فيلمها الأول، لأنها دخلت هذا الميدان - في الأساس- طمعًا في تحقيق الربح الكبير والسريع دون رصيد كاف من المال والمعرفة والمعدات اللازمة»[1].

ويعمق الحديث عن هذه المرحلة الناقد السينمائي «صلاح دهني» حيث يؤكد أن «المرحلة التالية جاءت في أعقاب الحرب العالمية الثانية مباشرة، إبان فورة تأسيس الشركات المساهمة التي أرست أولى ركائز الصناعة الوطنية على يد كبار التجار والمحتكرين، ممن جمعوا أموالًا طائلة خلال مرحلة الحرب. في تلك المدة أسست (شركة الأفلام السورية المساهمة)، برأسمال ضخم نسبيًا، بعد ما تناقل الناس أنباء المرابح الهائلة التي كانت تحققها الأفلام المصرية التي غزت الأسواق خلال سنين الحرب بنحو كثيف (في غياب أفلام أمريكا وأوروبا)، غير أن سوء إدارة الشركة، وغياب الخبرة آنذاك أديا بها آخر المطاف إلى الإفلاس، وبيعت ممتلكاتها في أواخر الخمسينيات بأسعار بخسة. مرة أخرى عاد الإنتاج السينمائي إلى حيز العمل الفردي الضيق كما بدأ، ونحن ندين إلى حماسة بعض الأفراد وجرأتهم وخبرتهم الشخصية بعدد من الأفلام المحلية التي أنتجوها بدءًا من العام 1948، من مثل فيلم نور الظلم، لنزيه الشهبندر، والجيش السوري في الميدان (1949)، عابر سبيل(1950) لأحمد عرفان، والوادي الأخضر(1961) لزهير الشوا، وكان كل من هؤلاء يخرج بنفسه فيلمه ويصوره، ويظهره ويطبعه، ويسجل الصوت والمونتاج في آن معًا، وفي أحيان أخرى كان يصنع آلات الاستديو والمعدات اللازمة بنفسه (نزيه الشهبندر) أو ينهض هو إضافة إلى ذلك كله بأداء دور الفتى الأول (زهير الشوا). تلك كانت المرحلة البطولية التراجيدية - الكوميدية في تاريخ السينما السورية، التي تلتها مباشرة المرحلة الثالثة؛ مرحلة انتظام الإنتاج انتظامًا سليمًا إلى حد بعيد[2].

(1) جان ألكسان، السينما السورية في خمسين عامًا، (دمشق: منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي، 1978)، ص8.

(2) صلاح دهني، سينما.. سينما، (دمشق: اتحاد الكتاب العرب، 1979)، ص14.

هذه المرحلة، بحسب ألكسان، هي المرحلة الثانية، ويعدها «دهني» المرحلة الثالثة. لقد كان قطاع السينما قبل قرار إنشاء «المؤسسة العامة للسينما»، قطاعًا مهملًا لا تنظمه قانونيًا سوى القوانين والأنظمة السائدة، والعموميات المتعلقة بأصول الاستيراد والتصدير، وتقاضي الرسوم الجمركية، ولم تكن هناك سوى دائرة صغيرة لرقابة الأفلام المستوردة «لم يكن هناك إنتاج محلي ذو شأن أو أهمية»، وكانت حاجة دور العرض التجارية هي التي تتحكم بعدد ما يستورد من الأفلام، فكان هناك أربعة أو خمسة من كبار تجار الأفلام يستوردون لدور العرض الـ (56) الموجودة في سورية في ذاك الزمان حوالى (450) فيلمًا طويلًا كل سنة، يستأثر إنتاج هوليود وحده بثلثيها تقريبًا، وأكثر الباقي أفلام عربية من مصر التي كانت الدولة العربية الوحيدة التي تنتج أفلامًا سينمائية حتى ذلك الحين، إضافة إلى أفلام قليلة من فرنسا وإيطاليا، وأفلام أقل من الاتحاد السوفياتي السابق والدول الاشتراكية في ذاك الزمان.

هذا كان حال السينما عندما بدأ التفكير بتدخل الدولة فيها، وقد بدأ الأمر مع قيام الوحدة بين مصر وسورية، متمثلًا بالمجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، وفي وزارة الثقافة والإرشاد والقومي التي تأسست بدورها بعد قيام الوحدة، وفي العام 1959 أسس المجلس، وضم في جملة لجناته لجنة خاصة بالشؤون السينمائية، وكانت هذه اللجنة أولى من أوصى بوجوب إحداث مؤسسة للسينما في سورية، ودرست مشروع قانون للاستثمار السينمائي آنذاك دون ضباط تنظيمي، وكانت وزارة الثقافة قد أنشأت دائرة صغيرة «للإنتاج والتصوير السينمائي والفوتوغرافي».

ومن هنا ولدت فكرة إحداث مؤسسة عامة للسينما، على صورة المؤسسة المصرية العامة للسينما التي كانت قد أحدثت قبل أيام الوحدة.

في الأحوال كافة، «كان تأسيس المؤسسة العامة للسينما في أواخر العام 1963، منعطفًا كبيرًا في مسيرة السينما السورية، إذ دخل القطاع العام هذا الميدان الثقافي والفني المهم بعد خمسة وثلاثين عامًا من بدء الإنتاج السينمائي، على الرغم من الأصوات التي أطلقها المتخرجون المحدثون من المعاهد السينمائية العالية في أوروبا، منذ بداية الخمسينيات، حول حقيقة السينما وأهميتها فكريًا واجتماعيًا وسياسيًا، والتي تدين السينما التقليدية المتخلفة، وتندد بها في عنف، وتدعو إلى إعادة النظر في المفهومات السائدة عن السينما بوصفها أداة تسلية وترفيه، وتطالب بتدخل الدولة لتنظيم هذا القطاع. وقد كانت هذه الأصوات تلقى استجابة طيبة وآذانًا صاغية من فئات المثقفين المختلفة، حتى إذا أتت مرحلة 1963، أصاب السينما نصيب وافر من التحولات.[3]

(3) جان الكسان، مصدر سابق، ص51.

ثانيًا: المؤسسة العامة للسينما

جاء مرسوم إنشاء «المؤسسة العامة للسينما» في المرسوم التشريعي رقم (258) تاريخ 12/ 11/ 1963، وجاء في المادة الأولى: تنشأ مؤسسة عامة تسمى «مؤسسة السينما» وتربط بوزارة الثقافة والإرشاد القومي، ويكون لها الشخصية الاعتبارية والاستقلال الإداري والمالي ومقرها مدينة دمشق، وفي المادة الثانية: تحدد أغراض إنشاء المؤسسة بـ:

1. النهوض بالصناعة السينمائية في الجمهورية العربية السورية.

2. دعم الإنتاج السينمائي السليم في القطاع الخاص.

3. توجيه الإنتاج السينمائي في خدمة الثقافة والعلم والقضايا القومية.[4]

ويحتوي المرسوم على (29) مادة ترسم حدود المؤسسة العامة للسينما وسيادتها.

كان خط المؤسسة صناعة أفلام سينمائية محلية تستخدم الفن سلاحًا إيديولوجيًّا. وتكون شاهدًا لمشكلات وقضايا البلاد، هكذا كان وقتها مفهوم «السينما الجادة».

الطاقة البشرية في المؤسسة

يعمل في ميدان إنتاج الأفلام السينمائية في المؤسسة العامة للسينما حتى عام 1977، ثمانية وأربعون فنانًا وفنيًّا، وزعوا على مديريتين أساسيتين، هما:

1. مديرية شؤون الإنتاج السينمائي.

2. مديرية الخدمات.

مديرية شؤون الإنتاج السينمائي: تنفذ هذه المديرية الخطط الإنتاجية السنوية «إنتاج الأفلام» وتشرف عليها، وتتولى مسؤولية ذلك، وتقترح تصوراتها وطموحها الإنتاجي في نهاية كل عام، وتسهم في رسم سياسة الإنتاج السنوية، وحجمها، وسبل تنفيذها. يعمل في هذه المديرية ثمانية وأربعون فنانًا موزعون

(4) المرجع السابق، ص 281.

كما يأتي: مخرجون «عشرة»، مدراء إنتاج سينمائي «أربعة»، مدراء تصوير سينمائي «ستة»، كتاب سيناريو «اثنان»، مونتريون سينمائيون «أربعة»، مساعد مخرج «اثنان»، مساعد مصور «ستة»، مساعد إنتاج «واحد»، فني إضاءة «ثلاثة».

إضافة إلى عدد كبير من الفنانين والفنيين الذين يتم التعاقد معهم على الإنتاج، نظرًا لعدم توافر مثل هذه الاختصاصات، أو عدم كفايتها، بمثل الممثلين السينمائيين. إضافة إلى عناصر النسق الثاني من مساعدين وغيرهم، بمثل مهندسي الديكور وعناصره ومساعديه، والماكيير والمنفذين الآخرين.

مديرية الخدمات: يتبع هذه المديرية المهندسون الفنيون في الصوت والكهرباء، وعددهم ستة، والفنيون والعاملون في معامل تحميض وطبع الأفلام السينمائية الملونة والعادية، إضافة إلى العاملين في قسم الصوت.

التجهيزات المتوافرة لدى المؤسسة العامة للسينما

يوجد بحسب جردة آخر عام 1976 وأوائل العام 1977، المعدات والتجهيزات الآتية:

1. كاميرا قياس 35مم عدد / 6/

2. كاميرا قياس 16مم عدد / 5/

3. زوم / 2/ وزوم 140 عدد / 2/ وزوم 135 عدد / 1/

4. عربات «شاريو»

- قاعدة هيدروليكية عدد / 1/ مع خمسة أقسام وذراعين.
- بازوكا عدد / 1/ مع ستة أقسام وقاعدة حديدية.
- عربة شاريو عدد / 1/ على أربعة دواليب متحركة.
- ذراع كرين عدد / 1/
- سكة حديدية عدد / 1/ .

5. المولدات

– مولد عدد / 1/ باستطاعة 5أ1 حصان.

– مولد عدد / 2/ بقوة 2 كيلواط - محرك عدد / 1/ باستطاعة 5أ1 حصان «بنزين» - محرك عدد / 1/ بقوة 110 فولت / 55/ كيلو.

6– وحدة صوت «ستوديو صوت».

7– طاولة مونتاج «مافيولا» عدد / 3/ .

8– معدات وأدوات تقنية أخرى «بروجيكتورات وغيرها».

تسمح الطاقة الإنتاجية للمؤسسة العامة للسينما، استنادًا إلى قدرتها البشرية والتقنية وأساليب الإنتاج العالمية، بإنتاج ثمانية أفلام روائية طويلة في العام الواحد، إضافة إلى عدد من الأفلام التسجيلية القصيرة. أما التغطية المالية في المؤسسة، فيتوقف مقدارها ومقدار المبالغ الموظفة في هذا الإنتاج على مقدار الدخل السنوي للمؤسسة، لكونها مؤسسة اقتصادية بحسب المرسوم التشريعي رقم 18 تاريخ 15/ 2/ 1974.[5]

ثالثًا: إنتاجات المؤسسة العامة للسينما

1. التجارب الأولى

استغرق إنتاج الفيلم الروائي الأول أكثر من أربع سنوات بعد إنشاء المؤسسة العامة للسينما؛ التي ركزت عملها في مرحلة التأسيس، وضمن خطة مدروسة على إنتاج الأفلام الوثائقية القصيرة، هدفًا «من ضمن أهداف أخرى»، لزيادة خبرة الفنيين الشبان العاملين فيها، ممن بدؤوا يعودون من البعثات التي وفدوا بها إلى مصر وأوروبا، أو الذين اكتسبوا المهنة من خلال الممارسة والتدريب محليًا وخارجيًا، وفي هذه المدة من عملية التأسيس أنتجت المؤسسة مجموعة من الأفلام القصيرة التي اكتملت بها المجموعة الأولى الذي أنتجها القطاع العام الذي كان دائرة صغيرة في وزارة الثقافة والإرشاد القومي.

(5) المرجع السابق، ص 56-57.

ويرى «صلاح دهني»: إن هذه الأفلام هي تغطية وجوه مختلفة من الحياة الثقافية والعمرانية والحياتية في سورية، مما كانت تطلبه سفاراتنا ومنظماتنا الطلابية في الخارج، هيئات التلفزيون الصديقة، في سبيل تعريف العالم بسورية في ماضيها العريق ونهضتها الحديثة. ولم تكن أفلام تلك المدة التأسيسية تتميز بطابع البحث في مجال التحديث أو إيجاد لغة سينمائية جديدة، وما إلى ذلك، بل كانت محض أفلام صالحة لأداء المهمة التي أوجدت من أجلها. ثم وجدت المؤسسة أن الأوان بعد تلك المدة التمهيدية في عمل الفنيين واكتسابهم حدًا معقولًا من الخبرة للبدء بإنتاج الأفلام الطويلة.

ويصف «دهني» التحضيرات لإنتاج فيلم محمد شاهين حيث يقول: «أقدم المخرج محمد شاهين في تلك الفترة على تصوير فيلم طويل بعنوان (زهرة من المدينة) غير أن هذا العمل لم ير النور رغم كل ما تضمنته في القصة من رومانتيكية تتسم بحسن النية (ما يفترض أنه يتناسب وتفضيل الجمهور)».

وهي قصة شاب قروي يعمل في المدينة، يحاول التلاؤم مع شروط الحياة فيها، غير أن نداء الأرض يظل يلح عليه إلى أن يغادر المدينة، ويعود إلى القرية بروح جديدة. وأريد لهذا الفيلم في الأصل أن يكون فيلمًا قصيرًا من نصف ساعة يكمل قصة (طائر القرية) الفيلم القصير التجريبي الذي كتبه وأخرجه للمؤسسة عام 1965 جان لطفي، فلعل هذا الجزء، إذا ما أضيف إلى الأول وأتبع بجزء ثالث، حقق الكل فيلمًا متكاملًا يحكي قصة ابن الريف الذي يجب أن يظل في أرضه ليعمرها بقوة و إيمان. غير أن المخرج وجد في القصة إمكانات تستحق معها أن تمتد أحداثها على سعة فيلم طويل، لكن النتيجة أثبتت غير ذلك، وقد سعى المخرج مرات عدة إلى اختصار عمله، حتى عاد به في آخر صياغة له إلى نصف طوله الأول، لكن الفيلم ظل مع ذلك غير قابل للعرض، وأجهضت فكرة الثلاثية.[6]

بعد هذه التجربة استدعت المؤسسة العامة للسينما المخرج اليوغسلافي «بوشكو فوتشينيتش» الذي سبق أن قدم خبرته للسينما في وزارة الثقافة، وأخرج أول فيلم قصير تنتجه الوزارة في العام 1960، ليتولى إخراج أول فيلم سوري طويل ينتجه القطاع العام السينمائي، وقد أحاطت المؤسسة المخرج بعدد من المساعدين، ومجموعة من مختلف الفنيين لتلمس الطريق الصحيحة إلى إنتاج الأفلام الطويلة في القطاع العام. ووضع الأصول والقواعد على نمط ما يجري في بلد أكثر تطورًا من بلدنا سينمائيًا.

"سائق الشاحنة": مع استدعاء المخرج اليوغسلافي بوشكو لإخراج أول أفلامها الطويلة «سائق الشاحنة»، كانت المؤسسة تضم ثلاثة مخرجين تخرجوا من معهد السينما، بباريس وهم أحمد عرفان، صلاح دهني، خالد حمادة، وكانت للأول تجربة روائية طويلة وللمخرجين تجارب في الأفلام القصيرة

(6) صلاح دهني، «تجربة السينما في سورية»، المعرفة السورية، كانون الثاني 1973.

تمامًا، كما هو حال المخرج بوشكو الذي لم يكن معروفًا في عالم السينما في بلاده، وأكثر من ذلك كتب بوشكو سيناريو الفيلم وساعده «نجاة قصاب حسن»، وشارك في التصوير مصور يوغسلافي إلى جانب جورج لطفي الخوري، وقام بالمونتاج المونتير العراقي صاحب حداد.

استغرق انجاز أول فيلم روائي طويل من أفلام المؤسسة العامة للسينما نحو سنتين، فقد بدأ تصويره في العام 1966، وعرض في السابع من نيسان 1968، وشارك في أداء شخصياته خالد تاجا، وصبري عياد، وهالة شوكت، وعبد اللطيف فتحي، وابتسام جبري، ومحمد صالحية، ونادیا فرید، وأحمد أيوب.

وعلى الرغم من المشكلات التي أحاطت به، عُد الفيلم بداية طيبة لسينما القطاع العام، فطرح قضية من واقع الحياة آنذاك، وغاص في مشكلات السائقين الأجراء وعلاقتهم بأصحاب الشاحنات. الفيلم عن فريد الفلاح البسيط الذي يحاول أن يثبت وجوده في مهنته كسائق شاحنة، ويحاول أن يكون له شاحنته الخاصة، ويتحقق شيء من الحلم بصعوبة لكنه يخسر أشياء كثيرة. ويتعلم درسًا مهمًا، وهو أن لا يخوض معركة بعيدًا عن زملائه.

في العام ذاته الذي عرض فيه فيلم "سائق الشاحنة" عاد المخرج الراحل نبيل المالح، ليكون رابع سينمائي سوري يحمل تخصصًا جامعيًا في السينما، ويقدم مشروع فيلم روائي طويل (الأبتر)، فترفضه الإدارة، ثم يقدم مشروع فيلم (الفهد)، فيرفض ثم يوافق عليه، ثم يوقف تصويره قبل أيام من الموعد المحدد في أيار من العام 1969، وقد نفذ الفيلم بعد سنوات في مرحلة السبعينات. وهذا نتج عن الروتين الذي حكم عمل المؤسسة العامة للسينما آنذاك، وإنتاجها، وكانت النتيجة أن توقف إنتاج الأفلام الروائية الطويلة، واقتصر الإنتاج على أفلام قصيرة، وترك بعض السينمائيين المؤسسة.

وما يدفعنا إلى الظن بأن الأسباب الإدارية كانت العائق دون إنتاج كمي ونوعي آنذاك؛ أن الفورة الإنتاجية التي انطلقت في بداية السبعينيات تمت بالأجهزة التقنية ذاتها، والمخرجين والسينمائيين الذين عملوا في الستينيات ذاتهم.[7]

2. الأفلام القصيرة

أنتجت المؤسسة العامة للسينما بين عامي 1963 و1970 ثلاثين فيلمًا قصيرًا. وقد تنوعت موضوعات الأفلام وتعددت أساليبها ومضامينها واتجاهاتها، وتفاوت عددها بين عام وآخر، ففي

(7) محمد قاسم الخليل، ذاكرة السينما في سورية، الفن السابع 75، (دمشق: وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، 2003)، ص82،83.

إحدى السنوات لم تنتج المؤسسة سوى فيلم قصير واحد، بينما أنتجت أكثر من عشرة أفلام في عام آخر. وأنتجت بعض الأفلام الروائية القصيرة عن قصص قصيرة لكتاب معروفين، ولم يتجاوز عددها عدد أصابع اليد، وغلب الطابع السياحي على الأفلام القصيرة، فمعظمها كان عن المدن والمواقع الأثرية والمهرجانات والمعارض، وبعضها كان عن الإنجازات الاقتصادية والخدمية، وتغنى بعض المخرجين بجمال الطبيعة من جبال وأنهار.

في العام 1964 أُنتِج فيلم واحد وهو الروائي القصير «طائر القرية» إخراج جان لطفي، ويتحدث عن خطر هجرة الفلاح من الريف إلى المدينة، والمفارقة أن المخرج جان لطفي هاجر من سورية إلى أميركا اللاتينية، وزار سورية مرة أو مرتين ثم انقطعت أخباره، في ما بعد حل ضيفًا على مهرجان دمشق الدولي الأول لسينما الشباب باسم سيرجيو ريكاردو. ونال فيلمه «طائر القرية» إحدى جوائز المهرجان. في العام 1965، أُنتِج فيلمان: الأول بعنوان ذكريات من دمشق، إخراج محمد شاهين، والثاني بعنوان حلب، إخراج نبيل المالح.

وفي العام 1966 أُنتِجت ستة أفلام، ثلاثة منها بتوقيع المخرج خالد حمادة وهي (قصر الأحلام)، و(المهرجان الكبير) عن إحدى الفعاليات آنذاك، و(سورية 66) عن نواحي الحياة المختلفة والعمل في ذلك العام.

الأفلام الثلاثة الأخرى كانت لصلاح دهني عن الزجاج السوري، وفيلم (لون وحياة) لنبيل المالح، وفيلم (على ضفاف العاصي) لبشير صافية. وفي العام 1967 يخرج محمد شاهين فيلمًا عن معرض دمشق الدولي، وكان قد أخرج من قبل ثاني الأفلام الروائية القصيرة في المؤسسة، وهو (زهر في المدينة). وقد توقف الإنتاج السينمائي بسبب حرب حزيران 1967.

في العام 1968، تعود الأفلام ذات الطابع السياحي، فيخرج بشير صافية فيلمًا عن (القلاع في سورية)، ويخرج مروان مؤذن فيلمًا عن أوجه الحياة والعمل بعنوان (سورية 68)، ويخرج محمد شاهين فيلمًا عن (الماء والحياة)، وأهمية الماء للزراعة والإنسان، ويخرج خالد حماده فيلمًا بعنوان (طريق أخضر إلى البحر) عن دور الطلبة في شق طريق ساحلي.

وفي العام 1969 يرتفع عدد الأفلام القصيرة إلى (12) فيلمًا متنوعة موضوعاتها، منها ما ركز على الجانب الاقتصادي، مثل فيلم (الذهب الأبيض) لمروان المؤذن عن إنتاج القطن، و(سد الفرات) لمنير جباوي و(البترول في سوريا) لفاروق عبيسي، عن أهمية استثمار البترول وطنيًا، واستخدامه في المعركة ضد العدو.

وعن مظاهر الطبيعة والحياة أخرج مروان المؤذن فيلمًا بعنوان (لون ونغم)، وأخرج محمد شاهين فيمًا عن نهر بردى وأهميته في حياة سكان دمشق. ويذهب خالد حمادة إلى صيدنايا ليخرج فيلمًا عنها، كما يخرج فيلمًا عن المرأة في سورية. وعلى يدي حمادة ينجز ثالث الأفلام الروائية القصيرة بعنوان (شموس صغيرة) عن جندي فرنسي يدور في أزقة دمشق القديمة، ويخرج أيضا فيلمًا عن الجامع الأموي بدمشق، وفيلمًا عن التعليم في سورية. ويعود محمد شاهين بفيلم عنوانه (حديث شجرة يابسة) عن الفلكلور والآلات الموسيقية المصنوعة من الخشب، ويختم الراحل نبيل المالح هذه المرحلة بإخراج فيلم عن القضية الفلسطينية بعنوان (إكليل الشوك)، ويقول عنه المخرج في مجلة الحياة السينمائية: «إكليل الشوك أعتبره بالرغم مما أراه فيه من نواقص أول محاولة لفيلم جاد عن القضية الفلسطينية، ونكسة حزيران 1967.. وهكذا تختم هذه المرحلة في عمر الإنتاج السينمائي السوري مرحلة بدايات صعبة، ولكنها تعتبر مرحلة مخاض لإنتاج أكثر خصوبة وحرارة في المرحلة التي تلتها».[8]

3. الأفلام الروائية الطويلة

يؤكد الباحث «بشار إبراهيم» أن المؤسسة العامة للسينما استطاعت بناء صورة السينما السورية، وتمكنت أن تبلورها، وفتحت الطريق أمام أهم الإمكانات الإبداعية، وحصدت كثيرًا من الجوائز في مهرجانات عالمية وعربية، وحازت بعض هذه الأفلام نجاحًا جماهيرية متميزة واسعة، وتركت بصماتها الواضحة، وحضورها المميز.

مارست المؤسسة العامة للسينما دورًا مهمًا في بناء وإشاعة الثقافة السينمائية والحقيقية والعميقة، وجعلها في متناول المهتمين والدارسين والباحثين، من خلال سلسلة إصداراتها في الكتب المترجمة، أو المؤلفة، تحت عنوان (الفن السابع)، وهي من أهم الإصدارات في المكتبة السينمائية العربية، وتشكل إضافة ثقافة سينمائية أصيلة.[9]

رجال تحت الشمس

أنتج في عام 1970، أي بعد مرور ثلاث سنوات على الإنتاج الروائي الأول، وهو ثلاثية تضم ثلاث قصص: (الميلاد)، إخراج محمد شاهين، و(اللقاء)، إخراج مروان المؤذن، و(المخاض)، إخراج نبيل المالح.

(8) المرجع السابق، ص 85-86.

(9) بشار إبراهيم، ألوان السينما السورية، «الفن السابع»، (67)، (دمشق: منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، 2003)، ص21.

وقد أنتجت هذه الثلاثية في مرحلة كان العمل الفدائي الفلسطيني فيها يبلغ أوجه، مع ضغط عوامل الخيبة في هزيمة حزيران 1967. أما قصة الميلاد، فهي قصة معلم شاب يقف حائرًا بين إيمانه النظري بشرعية المقاومة وضرورة مساندتها وممارسته العملية لما يؤمن به.

أما قصة اللقاء فهي عن لقاء عابر بين فدائي فلسطيني وفتاة أجنبية تزور الأرض المحتلة لأول مرة، وهي متأثرة بوجهة نظر الدعاية الصهيونية المغرضة، وخلال معايشتها الواقع تكتشف زيف هذه الدعاية، وتؤمن بنبل المقاومة الفلسطينية وشرعيتها.

أما فيلم المخاض، فيروي قصة مطاردة العدو الصهيوني لمواطن عربي وزوجته الحامل، وتتخلل هذه المطاردة، بإطار رمزي عملية ولادة صعبة للإنسان العربي، رجل المقاومة.

يقول الناقد السينمائي المصري «سمير فريد» عن هذا الفيلم: «أعتقد أن فيلم «رجال تحت الشمس»أحسن فيلم عن القضية الفلسطينية، ولا يقارن بالأفلام اللبنانية أو السورية الأخرى في جميع النواحي. إن لكل مخرج أسلوبه وطريقته، والأسلوب بحد ذاته سينمائي.. إنه لغة سينمائية خالصة، وهذه أهم ميزاته، بالإضافة إلى خلوه في الخطابية. هو فيلم بسيط دون حذلقة شكلية وله طابع جماهيري».[10]

حصل الفيلم في مهرجان أفلام إفريقيا ودول البحر الأبيض المتوسط في قرطاج بتونس على الجائزة الثانية في المهرجان، لأنه (يجمع شاعرية الصورة إلى الإيقاع السردي، كما يجمع توازن التعبير إلى التنوع العنيف لمأساة الإنسانية)، بحسب ما جاء في قرار لجنة التحكيم المؤلفة من نقاد ومخرجين عرب وأجانب.

ونال جزء (اللقاء) من الفيلم جائزة الفيلم الروائي القصير في مهرجان دمشق الدولي الأول لسينما الشباب، وذلك (لرصانته، وقوة تعبيره عن المقاومة الفلسطينية، وهو جدير بأن يقنع ويؤثر بكل إنسان).

السكين

أنتجت المؤسسة العامة للسينما في منتصف العام 1971 فيلمها الطويل الثالث بعنوان «السكين» المقتبس عن قصة غسان كنفاني «ما تبقى لكم»، إخراج خالد حمادة، بطلة القصة هنا فتاة فلسطينية

(10) جان الكسان، مصدر سابق، ص63،64.

تعيش في غزة مقطوعة الجذور عن أهلها وعن بيتها الأصلي، يغرر بها رجل متعاون مع سلطات الاحتلال الإسرائيلي. لا يجد شقيقها الشاب سبيلًا إلى مساعدتها، ولا يلتزم بالدفاع عنها ومحاولة تخليصها، بل يدعها- لعجز- تسقط فريسة سهلة بين يدي مغتصبها، ثم يهيم على وجه الصحراء هاربًا بجلده من مواجهة مشكلة شقيقته ومن الاحتلال. يلتزم الإخراج هنا بخط المعالجة الذي سار عليه كاتب القصة، فالأحداث في الفيلم لا تأخذ شكل الحكاية المتتابعة في الزمان والمكان مسلسلة بحسب المنطق الدرامي التقليدي، والأبطال لا يتحركون خلال خطوط مستقيمة. إن الخطوط تتوازى أو تتقاطع، تلتحم أحيانًا وتتباعد أحيانًا أخرى، وهذا يشمل الزمان والمكان، بحيث لا يظهر لأول وهلة أي فارق محدد بين الأمكنة المتباعدة أو بين الأزمنة المختلفة. إن هذا الشكل الفني «وهو بالطبع ليس بالجديد على فن السينما، على أنه يعتبر محاولة جديدة عندنا جديرة بالتقدير».[11]

الفهد

أنتج فيلم «الفهد» في العام 1972، وأخرجه نبيل المالح عن قصة للكاتب حيدر حيدر، ولعب دور البطولة فيه أديب قدورة وإغراء ومدير التصوير حسن عز الدين، وهو قصة فلاح بسيط انتزعت منه أرضه في عهد الإقطاع، ثم سجن وضرب في السجن بوحشية من قبل أدوات القمع آنذاك، ممثلة في الدرك، ثم هرب من السجن، ومعه بندقية إلى الجبال، وهناك بدأ صراعه الدامي مع الدرك وعصابات الإقطاع، وفي ذلك الحين لم تكن أوضاع الثورة مهيأة، كانت روح الفلاحين معه، لكن سيوفهم كانت ما تزال في أغمادها، ولهذا ظل وحيدًا، ولكن الفلاحين أحبوه، وما وشوا به إلى أن خانة خاله المرتشي من السلطة الإقطاعية فسلمه، وشنق ذات فجر.

يصور الفيلم مأساة الثائر الفرد الذي يمثل نقاطًا مضيئة في تاريخ الشعوب، تخبو بسبب عدم القدرة على الحركة والثورة عند الجماهير بسبب افتقادها الوعي السياسي والطبقي، ويصور الفيلم الإقطاع كنظام حكم، والسلطة ممثلًا لهذه الطبقة. أما من الناحية الشكلية فقد حاول المخرج أن يبني السيناريو- وهو كاتبه- بطريقة قريبة من (الملحمة)، ولكن من الناحية البصرية. وحاول المحافظة على التزاوج بين الأسلوب والمضمون بنوع من العفوية التسجيلية التي أصبحت هنا جزءًا أساسيًا من الأرضية الفعلية للعمل الدرامي، ولذلك، فقد استخدم أماكن حقيقية، وأناسًا بسطاء حقيقيين، وابتعد عن الديكور والماكياج، وذلك بقصد إعطاء بعد أكثر حقيقية للمعالجة، وبقصد «صهر» الممثلين بغير الممثلين في إطار معطيات الصيغة التسجيلية للمعالجة من حيث تفاعل الممثلين مع المحيط والناس.

(11) صلاح دهني، سينما.. سينما، ص 17-18.

نال «الفهد» جائزة لجنة التحكيم، في مهرجان دمشق الدولي لسينما الشباب عام 1972 مع فيلم «شمسة» المغربي. وجائزة تقديريه في مهرجان لوكارنو 1972، وجائزة تقديرية في مهرجان كارلو فيفاري 1972. [12]

المخدوعون

في بداية العام 1972، أنجز المخرج المصري «توفيق صالح» فيلمه «المخدوعون» لحساب المؤسسة العامة للسينما. وما كاد يظهر حتى يتبين أنه جماهيريًا- ليس أفضل حظًا- من سابقه لدى الموزعين وأصحاب دور العرض، القصة مقتبسة عن رواية للكاتب الفلسطيني غسان كنفاني «رجال في الشمس»، وهي قصة ثلاثة فلسطينيين ممن شردهم الاحتلال الإسرائيلي خارج أرضهم، واتخذت مصائرهم خطوطًا متباينة، اتفقوا مع سائق شاحنة صهريج على تهريبهم إلى الكويت عبر الصحراء، لكنهم يموتون داخل الخزان قبل تجاوز الحدود.

يتميز الفيلم في بدايته بجزء من حوالى عشرين دقيقة يتضمن وقائع ومقاطع وثائقية عن بدايات الصراع العربي – الإسرائيلي وحرب 1948، وما تلا ذلك من تشريد الفلسطينيين، بحيث يختلط خط القصة التمثيلي بالخط الوثائقي. بنى المخرج هذا الجزء، وساقه في بطء، ولكن في مقدرة وثقة تذكر بأجمل اللحظات الفاعلة في السينما العربية، ومن ثم يتابع الفيلم قصة أبطاله الثلاثة، كل على حدة في ضياعهم وتشردهم إلى أن يتم التقاؤهم في سيارة الصهريج التي ستنقلهم إلى أرض خلاصهم وموتهم.

مثل الفيلم سورية في مهرجان كان 1972، فانقسمت حوله آراء النقاد العالميين، ومن ثم مثل سورية في مهرجان قرطاج، فنال الجائزة الأولى، وبيع إلى أكثر من دولة، وأشاد به النقاد في فرنسا[13]، وحاز أيضًا الجائزة الكبرى لاتحاد النقاد السينمائيين العرب في العام 1972، وجائزة تقديرية من المهرجان الدولي الأول لأفلام وبرامج فلسطين 1973، والجائزة الكبرى لحقوق الإنسان في مهرجان ستراسبورغ في العام 1973، وجائزة لجنة السلام العالمي في مهرجان موسكو 1973.

وجه آخر للحب

من إنتاج العام 1973، وإخراج محمد شاهين. أعد القصة والسيناريو بدر الدين عردوكي وخلدون الشمعة، بالتعاون مع محمد شاهين. ترتكز قصة الفيلم على الممارسة المغلوطة لمفهوم الطموح والركض

(12) جان الكسان: مرجع سابق، ص66،67.

(13) صلاح دهني، سينما.. سينما، ص 19-20.

وراء سراب الشهرة والمال والنساء خارج حدود الوطن. ويمكن تلخيص الفيلم – من خلال أحداث عاطفية مفعمة بالحب - بأنه عن حيرة طبيب شاب، وتوزعه بين أن يشق طريقه في بلده بهدوء وثبات منسجمًا مع نفسه وأصالته، أو أن يسافر إلى بلد آخر يظن أنه قد يحقق فيه طموحه بطفرة واحدة، ويقرر أن يغامر مستجيبًا لنداء طموحه وحبه الذي تمثل في تلك السيدة التي أحبته بعد أن أجرى لها عملية جراحية، فيسافر مخلفًا وراءه بلده ومساعدته الممرضة التي أحبته بصمت، ليكتشف شيئًا فشيئًا أن الحلم الوردي الذي عاشه قبل سفره ما هو إلا واقع واه، والطريق إليه باهظة الثمن مفعمة بالخطر. ويقرر الطبيب في النهاية العودة إلى بلده ليبدأ حياة جديدة.

العار

ثلاثية أنتجتها المؤسسة في العام 1974، عن ثلاث قصص لفاتح المدرس، هي: «رشواغا» و«خيرو العوج» و«عود النعنع»؛

– رشواغا: أخرجها بشير صافية باسم «العبد». وترصد القصة محاولة أحد الفلاحين التخلص من الدين الذي يتحكم به أحد المرابين بسببه، وينهي عذاب الفلاح، في ما يغتصب الإقطاعي ابنته، ويدفع قيمة هذا الدين للمرابي.

– خيرو العوج: إخراج وديع يوسف، ويحكي الفيلم قصة الصراع بين الفلاحين الفقراء وأحد الإقطاعيين الذي يريد اغتصاب أراضيهم بشرائها منهم بثمن بخس.

– عود النعنع: إخراج بلال صابوني، يتحدث الفيلم عن مراحل ماضيه من تاريخ الريف السوري وتحكم الإقطاع فيه من خلال قصة طفلة يقتل الإقطاعي والدها، وتموت هي أثناء البحث عن دواء لأمها المريضة.

ويلاحظ أن القاسم المشترك بين قصص الثلاثة هو الصراع ضد الإقطاع، وقد حقق المخرجون الثلاثة هذه القصص من خلال معالجة سينمائية ذكية ومتطورة.

اليازرلي

فيلم مأخوذ عن قصة «على الأكياس» للروائي الراحل حنا مينه، وسيناريو وإخراج قيس الزبيدي، تصوير جورج لطفي الخوري، ومونتاج قيس الزبيدي وهيثم قوتلي، من إنتاج 1974.

يمثل قيس الزبيدي اتجاهًا جديدًا في السينما العربية خلال السبعينيات، فهو شكل سينمائي مميز استخدم فيه تقنية مختلفة يطرح من خلالها هموم مجتمع يعيش على الهامش، طفل صغير يخوض عالم الكبار وهو في سن المراهقة، إنه يحدثنا عن الواقع الاجتماعي بأبعاده الحياتية، وتأثير الواقع الاقتصادي في التكوين الفكري لهذا الطفل الذي يتعرف على شكل الحياة عبر تجاربه العديدة التي يمر بها، حيث تختلط فيها الأحداث الواقعية بذكرياته وتصوراته الخيالية التي تمثل ردود الفعل داخله تجاه الواقع الذي يعيشه. الأب الغائب والانتظار الطويل، الابنة التي خرجت بحثًا عما يسد احتياجات الأسرة المادية، فلا تعود، بل تنساق إلى الطريق الأخرى، لتصبح نكسة تلك الأسرة، ولكنه الفقر، والأم الصابرة التي تحاول أن تلملم الأبناء.

يقول «قيس الزبيدي»: «إن الشكل الأدبي لهذا الفيلم الروائي يتمسك بكثير من مبادئ المنهج التسجيلي، هذه المبادئ التي تستطيع أن تعطي لهذا العمل جمالية خاصة وإذا استطعنا أن نرسخ تقليدًا سينمائيًا في مجابهة الواقع وعكس مشاكله بصدق فني، فإن هذا يؤدي إلى اتضاح عملية المشاهدة لدى الجماهير، أو بتعبير آخر، أن الفيلم التسجيلي سيبرهن على إمكانية نقل الواقع على الشاشة، وجعل عملية المشاهدة على الرغم من ذلك عملية جمالية ممتعة، وهذا ما عجزت السينما الروائية عن تحقيقه بشكل عميق حتى الآن».[14]

السيد التقدمي

من إنتاج العام 1974، وإخراج نبيل المالح. يعرض الفيلم واقعًا سياسيًّا واجتماعيًّا غير محدد، من خلال محاولة أحد البرجوازيين المدّعين للتقدمية شراء ضمير أحد الصحافيين، يحاول الصحافي الحصول على وثائق تدين البرجوازي، فيلجأ الأخير إلى توريط الصحافي في جريمة ارتكبها هو، ويحاول بعد ذلك مساومة الصحافي لظنه بوجود صور ووثائق تدينه لديه. يحصل الصحافي على تلك الوثائق في ما بعد من سكرتيرة البرجوازي الذي يلجأ إلى خدعة يحصل بواسطتها على الوثائق، في النهاية ينتصر البرجوازي، وفي الوقت نفسه تكشف أمام المقربين منه جرائمه وسقطاته جميعها.

الفيلم أعده قيس الزبيدي ونبيل المالح عن قصة «لموريس ويست» عنوانها «إظهار الحقيقة»، ونجح المالح في تقديم الفكرة التي يريدها ضمن بناء درامي معقول، ولكن بقيت أحداث الفيلم في مجملها وإيحاءاتها بعيدة نسبيًا عن مجتمعنا. لكن «صنع فيلم سياسي ليس بالأمر السهل، وخاصة في أمور إنتاج غير ملائمة وضمن إمكانيات محدودة»[15].

(14) ابراهيم الدسوقي، اتجاهات السينما السورية، الفن السابع (99)، (دمشق: وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، 2005)، ص17، 18، 19.

(15) المرجع السابق، ص 20.

كفر قاسم

عن قصة وحوار عاصم الجندي، وسيناريو وإخراج برهان علوية، وحوار عصام محفوظ، وتصوير بيير أونجيه، وإنتاج عام 1974.

يقدم المخرج برهان علوية القضية الفلسطينية من خلال شكل سينمائي شديد التماسك، شديد العقلانية، لا تشوبه أي نزعة عاطفية أو مؤشر ميلودرامي، فهو يمهد للمجزرة التي اقترفها جيش الاحتلال الصهيوني، تلك المأساة المرعبة التي وقعت في كفر قاسم في (29تشرين الأول 1956) قبيل الاعتداء الثلاثي على مصر، ذلك عندما أعلن الحاكم العسكري الإسرائيلي منع التجول في القرية لتي يعمل أغلب شبابها خارج حدودها، وأبلغ المختار القرار قبيل تنفيذه بنصف ساعة، في وقت من المستحيل فيه إخطار كل أبناء القرية بهذا القرار. فقد أعلن في وقت سابق الرئيس عبد الناصر تأميم قناة السويس، بينما جلس أهل القرية في مقهى أبو أحمد يستمعون إلى خطاب الرئيس، الذي يبدو أنه حجر الزاوية، في ما أقدمت عليه إسرائيل بالاتفاق مع إنكلترا وفرنسا في الاعتداء والتحضير للهجوم على مصر، وقبل أن يخوض برهان علوية في التعرض إلى المأساة، يقوم بمسح لأهل القرية، ونتعرف إلى ملامحها وبعض أفرادها من رجاء سمسار العمال الذين يتعامل مع المختار ومدى قربه من رب العمل الصهيوني، أما سليم أفندي، الوافد من يافا، فإنه يعمل رسولًا للحاكم العسكري، ويرغم أبا مرعي على مغادرة أرضه كي تمنح للمستوطنين الجدد، وبينما تهاجم إسرائيل سيناء في 29 أكتوبر. يصدر القرار الأعظم بضرب كل الأهالي أينما كانوا، فقد برروا لأنفسهم أنهم قد أعلنوا حظر التجول، ومن ثم، فالدماء العربية السائلة لا قيمة لها.

يتعدى برهان علوية التأثيرات العاطفية في تقديمه تلك المجزرة، كي يصل إلى قلب المأساة، وبشكل بارد يجعل المَشاهد أكثر دموية، ومن خلالها يقدم اتهامًا عقلانيًا وموضوعيًا لهؤلاء السفاحين، لقد «جنح إلى القالب الروائي كي يصل في النهاية إلى كسره من خلال الشكل التسجيلي ليقدم المضمون الفكري عبر هذه العلاقة ولإيصاله إلى جماهيره».[16]

المغامرة

أنتج في عام 1975، من إخراج محمد شاهين، وهو مأخوذ عن مسرحية سعد الله ونوس «مغامرة رأس المملوك جابر».

(16) المرجع السابق، ص27-28.

يرصد الفيلم قصة تاريخية، محاولًا إعطاء بعض التفسيرات والإسقاطات المعاصرة لها من خلال تناول موضوع الصراع على السلطة بين خليفة بغداد ووزيره، إذ يحاول الوزير الاستعانة بجيوش الأعداء لنصرته، ويستغل مملوك موقف عدم استطاعة الوزير إرسال رسالة إلى العدو، فيقترح عليه أن يكتب الرسالة على رأسه بعد أن يحلق شعره.

ويذهب الحارس في مهمته تحدوه أحلام كثيرة بالثروة والجاه والجواري، لكنه يكتشف بعد فوات الأوان بأن الوزير طلب من العدو قطع رأس حامل الرسالة، وبهذا تنتهي هذه المغامرة الانتهازية إلى الفشل.

الاتجاه المعاكس

أنتج في عام 1975، أخرجه مروان حداد، كتب السيناريو حسن سامي يوسف ومروان حداد، قصة الفيلم محاولة جادة لرصد وتحليل المعاناة اليومية لمجموعة من الشباب، من انتماءات اجتماعية وطبقية مختلفة، في مرحلة ما بعد نكسة حزيران 1967، وانعكاس تلك المرحلة في مختلف همومهم السياسية والاجتماعية والحياتية، وسيطرة الشعور بالخيبة السياسية، والاستغراق باجترار مرارة الهزيمة والإحساس بلا جدوى العمل من أجل تجاوزها.

إن التصدي لمثل هذا الموضوع الصعب، يعد خطوة جريئة ومتقدمة من المخرج مروان حداد، وإن كان لا ينفرد وحده في هذا المجال، إذ أن أكثر مخرجي القطاع العام حالوا أن يتصدوا للأفلام السياسية، وأن يرصدوا من خلال أعمال مختلفة في الطرح والمضمون والمستوى واقع معاناة الإنسان العربي في معركته الطويلة ضد القهر والعدوان والاحتلال والاستغلال.[17]

خاتمة

إن المؤسسة العامة للسينما تعامل بوصفها جهة اقتصادية، يراد منها أن تعتمد على الاكتفاء الذاتي. فمن الميزانية التقديرية المخصصة للمؤسسة عليها أن تتولى صرف الرواتب والمخصصات الشهرية لجيش من الموظفين والإداريين والفنيين والعاملين، وتغطي المهمات والمكافآت والاستكتابات والنفقات والمصروفات والنثريات والاحتياجات اليومية، والمتطلبات التسييرية كافة. وتنتج أفلامًا

(17) جان الكسان، مرجع سابق، ص80،81.

سينمائية روائية طويلة وقصيرة، وأفلامًا تسجيلية ووثائقية طويلة وقصيرة، وتستورد الأفلام، وتدير صالاتها، وكانت تقيم مهرجانًا سينمائيًا كل عامين، وتطبع الكتب والكراسات، وتصدر مجلة فصلية هي «الحياة السينمائية» وما إلى ذلك من قائمة طويلة جدًا من المتطلبات.

إن الجدارة التي اتسمت بها أفلام السينما السورية، وحققتها، والجدية التي نطقت بها، والفنية التي اقترحتها، والتاريخية التي حملتها، والأمل الكبير بأنها تستطيع التطور هي التي تدفعنا للحديث عن الأحوال والشروط التي لا بد من توافرها لنشوء صناعة سينمائية سورية، وازدهارها، واستمرارها. وينبع هذا الأمل من حقيقة أن سورية التي لا تمتلك صناعة سينمائية بما تعنيه هذه الكلمة من معنى، تحاول تقديم أفلام ذات سوية مرتفعة فنيًّا.

لقد كان هذا في زمن صناعة السينما في الأحوال والشروط الموضوعية الاعتيادية، وليس في زمن ما بعد الثورة السورية في العام 2011، وزمن الحرب التي دخلت فيها البلاد، والتي لم تتوقف حتى كتابة هذه الكلمات. في الشروط الجديدة انحازت هذه المؤسسة إلى الممول الرئيس «النظام»، وأنتجت مجموعة من الأفلام التي تسوق روايته عن المؤامرة الكونية عليه، لذلك لا أمل ولا جدوى من التعويل على مؤسسة تأكل من مال السلطان، وتنفذ سياسته في تقديم رؤية موضوعية تقارب الحقيقة كما هي في الواقع الحياتي المعيش، بعيدًا عن رواية السلطان والنظام الحاكم.

المصادر والمراجع

1. إبراهيم. بشار، ألوان السينما السورية، (دمشق: منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، 2003).

2. الخليل. محمد قاسم، ذاكرة السينما في سورية، (دمشق: وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، 2003).

3. ألكسان. جان، السينما السورية في خمسين عامًا، (دمشق: منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي، 1978).

4. دهني. صلاح، سينما.. سينما، (دمشق: اتحاد الكتاب العرب، 1979).

سينما النظام السوري

ثلاث تجارب مختلفة وخطاب واحد

ياسر أبو شقرة

مقدمة

تعددت في السنوات الأخيرات –منذ بدء الانتفاضة السورية 2011– المعاني الناجمة عن استخدام مصطلح «السينما السورية»، لذا كان لا بد من تحديد خطين رئيسين في هذه السينما؛ الأول هو السينما الحكومية التي يتحكم النظام في كل ما فيها، وتشرف عليها المؤسسة العامة للسينما، من حيث الإنتاج والتوزيع، واختيار العاملين فيها، والثاني هو السينما المستقلة التي يقدمها من رفضوا حكم الأسد وثاروا عليه، وتوزعوا في بلاد كثيرة.

ومع تكثيف النظام للإنتاج السينمائي في السنوات الماضيات، بات لا بد من الاطلاع على ما يقدمه إلى جمهوره والعالم، والسؤال لماذا يحاول النظام دعم فن مكلف في الوقت الذي تعاني فيه ميزانيته ويلات الحرب؟ لذا تركز هذه الصفحات على نتاج بعض مخرجي النظام بعد عام 2011، العام الذي قرر فيه السوريون الخروج على النظام ورفض احتلاله لحياتهم.

«نجدت أنزور، وسمير حسين، وجود سعيد» ثلاثة نماذج مختلفة، لكل موقعه لدى النظام، عمره، وطريقته التي يقدم بها أعماله، ورؤيته لسينماه، لذا جرى الاعتماد في هذا البحث على قراءة فيلمين لنجدت أنزور (رد القضاء: أسطورة الصمود في سجن حلب المركزي) 2016، و(فانية وتتبدد) 2016 كذلك. وثلاثية باسل الخطيب (مريم) 2012، (الأم) 2015، (سوريون) 2016. أما جود سعيد فقد سُلط الضوء على أكثر أفلامه إثارة للصخب (مطر حمص) 2017 وذلك لأنه صور في حمص بعد تهجير أهلها بأيام قليلة، فبينما كانت الحافلات تخرج من المدينة نافية أهلها عنها، كان فريق

سعيد يدخل ليختار من أحيائهم وذكرياتهم ما يحلو له تصويره وفق رواية قاتلهم.

لا بد من الإشارة إلى أن الصفحات الآتية لا تتناول نقدًا فنيًا سينمائيًا بالمعنى الكامل للكلمة، لسبب بسيط فإن الأفلام الستة المطروحة يصعب معها القول إنها سينما بالمعنى الكامل للكلمة، حتى تجري مناقشة عناصرها، وجماليتها، وطرائق صناعتها، وإلى ما هنالك من أساليب النقد السينمائي البحت، إنما تركز هذه الدراسة على الجانب الدعائي «الخطاب» الذي تقدمه هذه الأفلام، وهي تصدّر النظام للعالم، وتحاول أدلجة الجمهور السوري من جديد، كي يتمكن النظام تنصيب نفسه دائمًا وللأبد كما يشتهي.

أولًا: أفلام نجدت أنزور

بالتوازي مع التوجه العام للنظام السوري، ومع انتقال النظام من مرحلة التركيز على الدراما إلى مرحلة التركيز على السينما، بدأ الاهتمام بالإخراج السينمائي يبدو على نجدت أنزور، بعد أن كان واحدًا من أشهر المخرجين السوريين الذين بدأ نجمهم بالخفوت قبل الثورة السورية، ومع سطوع نجم حاتم علي، والليث حجو، ومخرجين آخرين بدأت ملامح أعمالهم تتبلور بوصفها مشروعًا واضحًا، كانت المسلسلات التي يقدمها نجدت أنزور تثير موجة عارمة من السخرية والاستياء بين السوريين.

كان لخط نجدت أنزور الإخراجي فرعان، إن صح التعبير، الأول هو محاربة إرهاب ليس موجودًا من خلال التركيز على الأفكار الدينية التي يدعي المخرج انتشارها في المجتمع السوري، وإساءات رجال الدين، والإرهاب التكفيري الذي لم نسمع به يومًا في سورية، خصوصًا بين أبناء الطبقة الوسطى التي كان يصورها أنزور من مثل مسلسل «الحور العين» 2005، ومسلسل «ما ملكت أيمانكم» 2010.

والخط الآخر كان يتمثل قي أعمال «وطنية» تقوم على الكليشيهات ذاتها «الأقرب إلى الابتذال»الذي يكثفه النظام السوري عندما يقول جملة في حب الوطن، وقد كانت هذه الأعمال تحمل من الرداءة في مستوى نصوصها وإخراجها ما يفوق الأخرى بأضعاف، من مثل مسلسل «رجال الحسم» الذي يتحدث عن جندي سوري في أثناء نكسة 1967 قتل الإسرائيليون أهله، فذهب إلى ألمانيا واخترق الموساد وبدأ ينتقم منهم، والمسلسل الآخر في «حضرة الغياب» 2011 الذي يتحدث عن حياة الشاعر الفلسطيني محمود درويش الذي جسد شخصيته الممثل فراس إبراهيم، إذ يكفي لنتعرف إلى جودته أن نتذكر حملات الاحتجاج غير المسبوقة في تاريخ الدراما السورية التي طالت المسلسل مدّة طويلة

قبل عرضه، لكن صناع العمل تجاوزوا هذا كله، وخرج المسلسل إلى العلن مع بداية الثورة السورية.

مع بداية الثورة السورية كانت تجربة نجدت أنزور الفنية قد قضي أجلها، لأن وعي المتابعين تطور مع تطور صناعة الدراما، خصوصًا أن هناك كثير من المخرجين والكتاب كانوا يقدمون شيئًا أقرب إلى ذائقة الناس وحياتهم اليومية، وأن عدد المسلسلات السورية المنتجة في السنة الواحدة قد ازداد بشكل هستيري فسمح للناس أن تختار الأقرب إلى قلبها لتشاهده، ولم تعد مشاهدة الدراما السورية محصورة في خيار واحد كأيام «نهاية رجل شجاع» 1993 المسلسل الذي عرفنا إلى نجدت أنزور مخرجًا.

الانتقال إلى السينما لم يكن خيار أنزور وحده، إنما بعد أن عرف النظام أن المعركة ستصبح عالمية، وغير محصورة في النطاق السوري أو العربي، تحول النظام من دعم الدراما إلى دعم السينما، وللمفارقة فإن هذا المطلب يعدّ واحدًا من مطالب الثوار العاملين في هذا الحقل، أولئك الذين نكل النظام بهم، لأنه يعرف ويعرفون أن دافعهم من دعم السينما لا يشبه دوافعه، إنما تشتمل هذه النقلة على عوامل عدّة؛ أولها اقتصادية/ إنتاجية، وثانيها أن السينما تستطيع أن تجوب العالم حالَ وضع ترجمة على الأفلام، لذا كان لا بد للنظام السوري من أن يوسع جمهوره لأسباب عدة سنأتي على ذكرها لاحقًا.

1. فيلم رد القضاء

يقدم فيلم «رد القضاء أسطورة الصمود في سجن حلب المركزي» مدّة حصار جيش النظام السوري وحماية سجن حلب المركزي، إذ حوصر السجن في أثناء تحرير الثوار والفصائل الإسلامية لمدينة حلب، إلا أن السجن استعصى عليهم، لأن جنود النظام أخذوا وضع الدفاع عن السجن، واستخدموا المساجين دروعًا بشرية في كثير من الأحيان، عدا أن الإمدادات كانت تصلهم من الجو.

إلا أن لسجن حلب المركزي، لدى أنصار النظام وجمهوره، طعمَ انتصار خاص، لأن حصار السجن لطالما كان الرد على ما بدأ به النظام أصلا من حصار للمدن السورية، وقتل سكانها من الجوع والعطش والمرض، كمخيم اليرموك الذي قضى فيه أكثر من 200 مدني بسبب الجوع، لذا كان لا بد من الترويج بأن ما يقوم به نظام الأسد من وحشية قد سبقه إليه «الإرهابيون»، وليس ما يجري من تدمير للبلد ومقدراتها سوى رد على الهمجية التي يبدأ بها دائما الشعب تجاه حكومته بهدف خدمة «أجندات خارجية».

من هنا كان لا بد من أن تكرس رواية الجندي السوري الذي يحمي الوطن وترابه، ويخدم المسجونين ويخاف عليهم، وفي سبيل ذلك يبذل الغالي والرخيص، ولا يتراجع قيد أنملة حتى أمام

دبابات الإرهابيين ومدافعهم. حتى لو أثبتت الوقائع أن النظام السوري قتل في تلك المدّة ما يفوق 70 مسجونًا لأن المسجونين كانوا ينتظرون التحرير بفارغ الصبر، ورفضوا أن يموتوا قبل العسكريين الذين تمترسوا خلفهم.

يصور فيلم رد القضاء حكاية عنصر الأمن «حاتم»، وانتظار أمه له إذ أوصته بألا يموت في السجن، وصديقه الملازم «جعفر» الذي يموت في إحدى معارك السجن مع «الإرهابيين»، بينما كان يستعد لخطبة إحدى المسجونات، وحولهما ينسج عدد من الحكايا عن الجوع، نقص الأدوية، التعاون بين السجان والمسجون، التضحية من الجميع من أجل الصمود ريثما يصل الجيش ويفك الحصار، وهذا ما يحصل في النهاية.

أما في مستوى الصناعة، فلربما أمكننا عدّه أحد أكثر الأفلام التي أنتجتها المؤسسة العامة للسينما حساسية، فالقاتل هناك على الأرض، ضحية تستحق التعاطف والدموع هنا في السينما. حياة الملازم جعفر، وخفة دمه، واستعداده الدائم للتضحية كأي شاب يعشق «قضيته العادلة» سيجعلان خسارته أمام بنادق الإرهابيين فاجعة على المتفرج، خصوصًا إن كان هذا المتفرج لا يعرف ما الذي يجري في سورية بالضبط، ربما يجب السؤال هنا، وهل هناك من لا يعرف ما يجري في سورية؟ نعم بالتأكيد.

بعد أن تشابكت الحوادث في مدى الأعوام السابقة، بات أكثر السوريين غير مهتمين بمعرفة أدق الأمور ومجرياتها على الأرض، خصوصا مع تنوع مصدر الخبر، وعدم قدرة المتابع على التصديق الدائم أمام أجندات وسائل الإعلام، أما غير السوريين فغير قادرين على الإحاطة بالوضع في سورية سوى أن هناك حربًا لا يستطيعون حتى أن يحددوا أطرافها. إلا أن الجميع يتفق على أن كل طرف في هذه الحرب الأهلية العبثية هو مجرم لا محالة، ولا بد أن يرتكب الإرهابيون في سورية ما يصوره نجدت أنزور في فيلمه.

إذًا، مهما حاولنا أن نتحدث عن بدهية إجرام نجدت أنزور، إلا أنه يبقى بدهيًا بالنسبة إلينا، وحدنا، نحن من عاصرنا الحوادث وكنا على مقربة منها، وأنزور نفسه لا يوجه أفلامه إلينا، ولا يريد منا متابعتها، فهو يبحث عن نوع آخر من الجمهور، أولهم المكسورين الذين لا حول لهم ولا قوة الذين يعيشون اليوم في سورية التي سيطر على معظمها النظام بحكم الأمر الواقع والغلبة العسكرية، فبات لا بد لهم من تصديق روايته حتى يستطيعوا متابعة الحياة في البلد، أو على الأقل التماشي معها إلى أن تصبح حقيقة ثابتة مع الزمن. وثانيهم الجمهور الخارجي في الدول العربية، وفي العالم إن استطاع الفيلم الوصول. هناك يستطيع نجدت أنزور أن يخبر الجمهور بمعاناة الجيش، الجمهور الذي كف عن متابعة الوضع السياسي والعسكري في سورية.

وعن الطريقة التي يحصن بها فيلمه من التشكيك، فإن أنزور أنهى الفيلم بصورة رجل مشلول، يعرفنا به في آخر الفيلم بأنه هو «حاتم» بطل الفيلم، وأن شخصيات هذا الفيلم هي شخصيات حقيقية، ولم تكن من وحي الخيال، وبهذه الطريقة فإن من لا يعرف الحوادث التي حصلت هناك سيكتشف أنه تسرع بالحكم على «الجيش السوري» وعناصر الأمن، وأنهم يعانون أمام الإرهاب، من أجل المحافظة على سلامة كامل التراب السوري.

وفي ما إذا كنا قد أشدنا بالناحية الإخراجية، من حيث اللقطات، وأداء الممثلين، والمؤثرات التي عملت جميعًا على خدمة محتوى الفيلم ورسالته، كان لا بد لنا من التحدث قليلًا عن السيناريو لصاحبته «ديانا كمال الدين» الذي يعبر عن طريقة واحدة يتحدث بها السوريون كلهم في الأعمال السينمائية التابعة للنظام بعد الثورة، وهي تبتعد تمامًا عن الواقعية، وتمتلئ بالكليشيهات والجمل الجاهزة. اللافت أن هذه الطريقة لا تتبناها فقط ديانا كمال الدين، وإنما الأفلام الآتية من المؤسسة العامة للسينما كلها، إذ يتحدث السوريون كلهم بطريقة واحدة، فهم يأكلون ويشربون وينامون ويتنفسون وطنية صرف، لا حديث لهم إلا عشق الوطن، ولا هم لهم إلا الشعارات الرنانة.

في النهاية لا بد من السؤال حول موقع تصوير الفيلم «داريا»، ما الذي تعنيه هذه المدينة الصغيرة في الحجم، والكبيرة في ما قدمته للبلد منذ عام 2011، حتى تاريخ إخراج أهلها منها وإرسالهم إلى إدلب؟ يأتي هذا السؤال مصحوبًا بالهوس الدائم لـ «أنزور» نائب رئيس مجلس الشعب في أن يكون موقع تصويره هناك، في الأماكن التي يسيطر عليها النظام، ما كل تلك الرغبة في أن يأخذ 90 ممثلًا، و900 من الكومبارس إلى هناك، عدا عن العاملين خلف الكاميرا؟ هذا وقد أصبحت المدينة آمنة تمامًا عليه وعلى فريقه، ولم يترك منها النظام إلا الحطام.

2. فيلم فانية وتتبدد

يتحدث الفيلم عن إحدى المدن السورية التي تسيطر عليها داعش، وكيف استحالت الحياة في المدينة، حيث إحدى المدرسات، وهي أم لجندي في جيش النظام يخدم خارج المدينة، تعيش مع طفلتها، وتحاول جاهدة إتمام مهمتها في تعليم الأطفال في مدرسة المدينة، إلا أن أحد الأطفال وشى بمدرس كان يردد كلامًا ضد التنظيم في الصف، ما أدى إلى مقتله من التنظيم وتعليقه في المدرسة على مرأى من الطلاب، لكن ما يجعل الفيلم أقرب إلى الكليشيهات المتكررة منه إلى الواقع، هو ما نراه من هوس جنسي غير مكبوت، ولا هو مسكوت عنه في الفيلم، فأمير التنظيم لديه هوس جنسي بأقدام النساء والأطفال، فتبدأ قصة حبه لقدمي الطفلة، يتمكن من خطفها أخيرًا، وقبل زواجه منها يصحو

ضمير أحد أمراء التنظيم الصغار من أبناء البلدة، فيتواصل مع الجيش الذي يدخل البلدة، ويحررها من التنظيم. وعلى الهامش نشاهد كيف يصادر التنظيم أملاك المسيحيين، ويجبرهم على الإسلام، فيغير أحد المسيحيين في الفيلم دينه، ويحصل على مبلغ خرافي من المال من التنظيم.

القصة الواضحة الممتلئة بالابتذال لم تكن سبب ضعف الفيلم الوحيد، إلا أن ما أضاف إلى الفيلم تلك المسحة التي جعلته أكثر ابتذالًا، هو بناء الشخصيات، إذ إنه من الواضح أن القائمين على العمل لم يقرؤوا أو يعرفوا أو يعايشوا أي شيء يتعلق بالتنظيم، ولم يبذلوا ولو جهدًا ضئيلًا لمعرفة الشخصيات الداعشية، وآليات تكوينها، وما تؤمن به، وما ترفضه، بل كان العنصر الوحيد المعتمد لبناء الشخصيات هو هوسها الجنسي بالدرجة الأولى، هذا الهوس الدافع إلى العنف، فكان الهوس الجنسي والعنف غير مسوّغان في الفيلم إطلاقًا، ولم يقتصرا على الرجال، إنما عليهما بنيت شخصيات عناصر التنظيم من النساء أيضًا.

أضف إلى أن الشخصيات الضعيفة، لم تكن بحاجة إلا إلى ممثلين ضعافًا يوافقون على تجسيدها، لديهم رفض لكل ما له علاقة بالثورة السورية، ويرون أن عالم الذين خرجوا على الأسد لا يحتوي إلا على داعش بوصفه طرفًا أسود ممولًا خليجيًا، لديه كثير من النقود، ويقوم على الهوس الجنسي، غير معنيين في الخوض بتفاصيله، حتى في أثناء القيام بعمل فيلم عنه، والطرف الآخر في معادلتهم هو النظام السوري، الحامي الوحيد للتنوع في البلاد.

من الذي يستطيع اليوم أن يشاهد فيلمًا مكتوبًا بشكل جيد أو سيء، منتجًا وفق رواية النظام الهشة، الإرهابيون فيه كائنات فضائية كانت نتيجة مؤامرة كونية على البلاد والعباد، يعيش المواطنون السوريون في حكمهم مجبرين، بانتظار وصول الجيش لتخليصهم من هذا الشر، بعد أن لم يكن للجيش همٌّ إلا أن ينقذ المواطنين من هذا الابتلاء؟. إن لم تكن هذه هي البروباغاندا المحضة التي ينتجها النظام ويخرجها نائب رئيس برلمانه، فكيف تكون إذًا؟. فانية وتتبدد هو محض غرق في الابتذال، ومغالاة في الكذب حتى إدراك حضيض لم يجرؤ حتى إعلام النظام وقنواته التي يتصور مراسلوها مع جثث المدنيين أن يصلوا إليه.

إن ما كان موجودًا في فيلم «رد القضاء» انتهى منه أنزور تمامًا هنا. في عام واحد أنتج أنزور فيلمين، في «رد القضاء» أرانا ما يراه حقيقة، وما يؤمن به، أن «الجيش السوري» مظلوم وبطل، وهي حقيقة لا بد أنه مجبر على رؤيتها كما تفرض عليه مصالحه، لأنه كيفما بحث في البلاد، وأينما أدار وجهه، سيريه الدمار الذي قام به الجيش عكسها، وفي «فانية وتتبدد» أرانا كيف يفكر، وما المطلوب منه تصويره للمجتمع والعالم.

كيف يعرّف نجدت أنزور سينماه؟

يؤكد نجدت أنزور في إطلالاته الإعلامية دائمًا أن سينماه هي سلاح رديف لسلاح «الجيش السوري»، إذاً فهو لا يراوغ ولا يدعي أنه يقدم فنًا نبيلا. فسينماه (سلاح) على حد وصفه، الكلمة التي لا يمكن أن تسمعها من أي سينمائي يقدر مهنته. هذا ما يظهر لنا جليًا، أن نجدت أنزور في مكانه الملائم من حيث هو نائب رئيس مجلس الشعب لدى النظام، المجلس الذي لا هم له إلا المصادقة على القرارات الأمنية المفروضة على الحكومة، والتطبيل لأي شخص كان في بنية النظام.

هذا التعريف يلائم نسبة معينة من الجمهور، وبالتأكيد ليس الشبان الذين ملوا الحرب والسلاح، ولا أي من الفئات العمرية الصغيرة التي تعدّ سينماه دروسًا وطنية مملة وغير منطقية.

أما عن التحريض في إطلالات أنزور الإعلامية فهو يقول جهارًا إن الفنانين الذين خرجوا من سورية يجب منعهم من العودة لأن من يخون مرة يخون كل مرة ويجب تحصين البيت السوري من هؤلاء[1]، هذا ليس حديث فنان لزملائه وحسب، إنما حديث نائب رئيس مجلس الشعب السوري، ما يجعل لكلامه وقع المسؤول في النظام السوري أكثر من الفنان الزميل. وبهذه الحالة يكون الفن من وجهة نظر أنزور وصاية، وتحصينًا، وفرضًا، وأدلجة، وسلاحًا رديفًا للجيش، فعن أي سينما نتكلم هنا؟.

ثانيًا: أفلام باسل الخطيب؛ سينما السوق

عرف باسل الخطيب بوصفه مخرج دراما تلفزيونية، وقدم عددًا من الأعمال المتنوعة التي كانت دائما تتماشى مع السوق، وتنضوي تحت التيمات المطروحة من شركات الإنتاج، إذ قدم أعمالًا تاريخية في فورة الأعمال التاريخية من مثل مسلسلي (ذي قار) و(هولاكو)، وقدم أعمال بيئة شامية من مثل مسلسل (حرائر)، ومسلسلات ذات طابع وطني مثل (أنا القدس)، إضافة إلى مسلسل يتملق من خلاله حزب الله، وهو مسلسل (الغالبون).

هكذا لم يكن لباسل الخطيب قبل الثورة السورية طريقة واحدة، ومنهجًا يسير عليه، يمكن استقاء ذلك من خلال الموضوعات التي يطرحها، فكما هو حال السوق كان الخطيب يدلي بدلوه مع المخرجين الصغار

(1) http://ouruba.alwehda.gov.sy/node/256514

كلهم، إلا أنه كان يميز نفسه دائمًا بجعل مسلسلاته أقرب إلى الدقة التاريخية من باب الحارة وسواه، وإن لم يكن مميزًا من ناحية موضوعاته، فقد سعى الخطيب لأن يكون تميزه من خلال اللقطات التي يصنعها، ويشرحها اسم التندر الشائع عنه بين السوريين بوصفه بـ«مخرج الضباب»، فالخطيب مهووس باللقطات الغارقة في الضباب والدخان التي يبدو المسلسل معها جاريًا في بيئة بعيدة البعد كله عن سورية، ومناخها الأكثر وضوحًا بكثير من لقطاته المفتعلة بألوانها المشبعة، حتى لو كانت حوادث العمل تجري في الصيف.

طريقة تصوير باسل الخطيب تعيدنا إلى المكان الذي تخرج منه سينمائيًا: روسيا، التي عرف عن أشهر مخرجيها من مثل أندريه تاركوفسكي، وألكسندر سكوروف؛ لقطاتهم المشبعة، وهدوء إيقاعات أفلامهم في الأغلب، إلا أن الخطيب قلد سينماهم من دون وعي باختلاف الطبيعة المناخية، والجغرافية، والاجتماعية. وفي مستوى التنفيذ البصري لمسلسلاته، ومن ناحية الموضوعات فقد كان الخطيب يخوض في كل ما يعرض عليه، حتى بات مخرجًا هامشيًا، لا ينتظر الجمهور السوري منه أي جديد، وبخاصة بعد أن انبرى ليقدم لنا حياة نزار قباني، متفاديًا التفاصيل الشائكة حول طبيعة علاقة الشاعر مع النظام السوري، فخرج المسلسل من دون أثر يقترب، ولو قليلًا، من علاقة السوريين بشاعرهم الأبرز.

لكن من الجلي أن كثرة الأعمال التي أخرجها الخطيب للتلفزيون، أعطته خبرة طويلة تتعلق بعلاقته مع الأدوات التي يستخدمها، فعند انتقاله إلى السينما، لن تكون المرة الأولى التي يتعامل فيها الخطيب مع الكاميرا، الممثلين، الإضاءة، النص، والمفردات السينمائية كلها الموجودة أصلًا في الصناعة التلفزيونية التي تمرس الخطيب عليها أعوامًا، قبل أن يخرج ثلاثيته التي سنناقشها في معرض حديثنا، (مريم) 2012، (الأم) 2015، (سوريون) 2016.

جدير بالذكر أن منهج الثلاثيات السينمائية، لم يكن مطروقًا في السينما السورية، إنما لدى الخطيب، ولدى الإنتاج المفتوح من المؤسسة العامة للسينما، بات الخطيب يعمل على ثلاثيات، يقول في الإعلام إن الزمن هو من سيحكم على جودتها، ويقتفي في خياله درب الإيراني عباس كيارستامي، أو البولوني كريزيستوف كيشلوفكي.

1. فيلم مريم

في الجزء الأول من ثلاثيته يستنسخ باسل الخطيب الفيلم البريطاني «ساعات» لمخرجه ستيفن دالدري، من دون أن ينبه إلى ذلك؛ ثلاث نساء يعشن أزمنة مختلفة وقصصًا مختلفة تتداخل حكاياتهن

لتشكل الفيلم، استنسخ الخطيب طريقة التصوير، والتقطيع، حتى التلوين، ليقدم تسلسلًا تاريخًا للحوادث التي مرت بها سورية وفلسطين، فينتقل بين سيدة تعيش نكبة عام 1948 في فلسطين، وسيدة تعيش نكسة عام 1967 في القنيطرة، وسيدة تعيش في دمشق 2012.

التاريخ الأخير بالغ الأهمية، لأن بداية ما يجري في سورية بالنسبة إلى الثوار هي 15/ 3/ 2011 في دمشق و18/ 3/ 2011 في درعا، الأمور محسومة بهذه الدقة بالنسبة إليهم، أي إن من خرج على الأسد يحفظ هذين التاريخين عن ظهر قلب، بينما يكتفي النظام بأن يقول إن الأزمة بدأت عام 2012 لتكون الأمور أكثر ضبابية، ولا يعرف التاريخ الذي بدأت فيه حربه على الناس وهو نفسه 15/ 3/ 2011. ومن ناحية أخرى فإن كثيرين ممن يوجه إليهم النظام خطابه يحفظون تواريخ الثورة السورية أيضًا، لكنهم يفضلون من موقعهم الآن أن يحيلوه على هذا التاريخ الذي يتوه بين 365 يومًا من عام 2012، فيتعذر مع تحديد التاريخ بدقة تحديد الأسباب التي نرى اتفاقًا عليها في سينما النظام أنها بدأت لأن دخلاء أجانب أتوا ليعيثوا فسادًا في هذه البلاد من دون أي سبب سوى حقد الدول الأخرى على حضارتنا.

لا حديث عن الثورة أو الأزمة، إنما مشاهد نسائية، المناخ في مونتاجها لا يشير إلى أنه سوري على الإطلاق بقدر ما هو يحاكي الطبيعة في البلاد الغربية التي يفرض مناخها أحيانًا على اللقطات ألوانًا مشبعة وبعض الضباب. ما سيقرب أفلام الخطيب من المتلقي في الخارج، وهو يعي تمامًا أن هذا المتلقي لا يعرف عن سورية شيئًا، ويريد أن يمهد لثلاثيته بفيلم عن تاريخ دمارها في العقود الأخيرة، من النكبة حتى الأزمة مرورًا بالنكسة، وأن يثبت أن نساءنا بطلات حرات في مواجهة صعاب الزمان، مستبقًا على جمهور الصالات الغربية سؤال «لماذا لم تحضر المرأة في الفيلم؟» السؤال ذاته الذي يعانيه كثير من السوريين في أثناء تقديم أفلامهم التي تتحدث عن ثورتهم.

2. فيلم الأم

لعل فيلم الأم يأتي جوابًا على التباس المواقف، فيضع الخطيب في مكانه الطبيعي عام 2015، وهو الاصطفاف مع النظام للدرجة التي يصور معها الخطيب أمن الحدود السورية، بقمة الأخلاق والتعاطف مع ثائرة هاربة من البلاد إلى بيروت، أتت فقط لدفن أمها، هذه الأم التي يصور الخطيب أن موتها سيجمع أولادها ذوي الخلافات والاتجاهات المختلفة، مرمزًا بها سورية التي عندما تمرض أو تموت ستجمع بموتها أبناء الوطن كلهم متناسين خلافاتهم مهما كان حجمها.

هو الموت إذًا، هو حرق البلاد كما كتب الشبيحة على الجدر خلال هذه السنوات كلها، لا المرض، هذه الفرضية الضعيفة هي ما حمل خطاب فيلم الأم، لكن ما حمله الفيلم من تفاصيل سريالية بالنسبة إلى أي سوري، ستثمر عندما يعرض هذا الفيلم خارج البلاد، فالفيلم المصنوع ببراعة يوصل رسالة غاية في الخطورة، وهي أن النظام متسامح ولا يريد إلا أن يلم شمل السوريين جميعا، الذين فرقتهم هذه الحرب، وأن النظام وجمهوره، مجبرين على التسامح مع من دمر البلد من أبنائه، حتى لو كانوا يرفضون ذلك من داخلهم.

جدير بالذكر أن واحدة من أطيب الشخصيات قلبًا في هذا الفيلم، الداعية إلى التسامح والنسيان، يؤديها الشبيح «بشار إسماعيل»الذي دعا من خلال فيديوهات انتشرت على مواقع التواصل الاجتماعي وبصورة طائفية بحتة للنهوض في وجه الثوار في مدينة اللاذقية، وقد انتشرت فيديوهاته التي تحض على القتل والهمجية بين السوريين جميعهم.

3. فيلم سوريون

الفيلم الأكثر سوريالية في الثلاثية إذ أراد أن يقدم الواقع السوري بحسب تعبير المخرج عن أفلامه، يصور لنا حياة يوسف الذي قتلت داعش أسرته، وهدمت منزله، وتفرغ بمفرده للقضاء عليهم، متجاهلًا ابنة عمه التي تحبه، والمراسلة الصحافية التي أنقذها بعد أن استهدف التنظيم صديقها الصحافي، ومع نهاية الفيلم يكتشف أن صديقه وابن قريته عميل لدى التنظيم، فيعاتبه، يعاتبه فقط، لكن الجار الشرير يعود إلى داعش، ويخبر عنه، فيخطفون أباه، ويقتلونه أيضًا، ثم يأتي «الجيش السوري»ليحرر المنطقة من التنظيم.

فيلم سوريون هو الأضعف نصًا إذا افترضنا أن نصوص الثلاثية كانت مقبولة نسبيًا، بمعنى تطور الحدث الدرامي، والحكاية الواضحة، أما سوريون فيأتي وكأن لا بد من إكمال الثلاثية (النسائية)، أقحم دورين نسائيين كان للفيلم أن يستغني عنهما، فخرج الفيلم وكأن المخرج نفذ ما يريد أن يقوله، والتجأ إلى أكثر رواية ممجوجة على لسان النظام، وهي تنظيم داعش وقضائه على حياة البشر.

عدا عن أن الخطيب لم يستغن عن طريقته في التصوير، وهذه المرة طالت غرائبية التصوير الشخصيات أيضًا، فلا القرية سورية كما كل القرى السورية التي نعرفها، ولطالما حاولت سينما المؤسسة العامة للسينما أن تلجأ إلى مقاربتها وفشلت، ولا الشخصيات سورية، ودرس الوطنية الممل والمتعب كان بأبرز تجلياته.

كيف يعرّف باسل الخطيب سينماه؟

لا أفهم كيف لشخص يعيش خارج سورية في سلام ورفاهية واسترخاء أن يطلق أحكامًا على فنانين ومثقفين قرروا البقاء في وطنهم، ويعملون ويضحون بحياتهم، عندما كنا نخرج لتصوير الأفلام، فإن كل يوم بالنسبة إلينا هو مغامرة محفوفة بالخطر، لا نعلم إذا كنا سنعود منها أحياء أو غير أحياء، تقاطعه المذيعة لتسأله إن كان يعدّ الفن سلاحًا رديفًا لسلاح الجيش السوري، فيجيب بالتأكيد[2]. هكذا يصرح الخطيب في مقابلته على تلفزيون الميادين ضمن برنامج «حوار الساعة».

إذا فالخطيب مثل زميله أنزور يعدّ الفن سلاحًا، يدعم به «الجيش السوري»، ومع تقدم الحوار يعيد الخطيب الفكرة مؤكدًا إياها: «عندما عرضت أفلامي في أستراليا، كان هناك أناس مضللون، تغيرت وجهة نظرهم بما رأوه. لذا أعيد وأكرر أن السينما سلاح مهم جدًا»[3].

وفي الحوار نفسه يقول الخطيب عن فيلم «الأب» الذي أنتج بعد الثلاثية: أهديت فيلم الأب إلى حلب، لأننا عرضنا الفيلم في مطلع 2017 وكان قد مضى حوالى أسبوع على تحرير حلب من الإرهاب، فأحببت أن أهدي الفيلم إلى حلب وإلى مصطفى العقاد الذي نعدّه أول شهيد في الفن السوري دفع حياته ثمنًا لما قدمه في الفن والسينما.

عدا عن أن إهداء فيلم كهذا هو استغلال للعقاد، فإن التضليل الممارس هنا خطر جدًا، فالعقاد لم يدفع حياته ثمنًا لفنه، إنما من المعلوم أنه توفي نتيجة وجوده في المكان والزمان الخاطئين، ولم يكن مستهدفًا بعينه، فقد مات مصطفى العقاد في تفجيرات فندق غراند حياة – عمان 2005 وبحسب أول نتيجة تظهر في البحث على غوغل سيحيلك محرك البحث على ويكيبيديا التي تصف الحادثة حرفيًا: «اعتبرت هذه الحادثة واحدة من سلسلة حوادث استهدفت الأردن على يد مجموعات إسلامية متشددة، ففي شهر آب/ أغسطس 2004، أطلق ثلاثة صواريخ على سفينة أميركية في خليج العقبة، أخطأت بعضها السفينة لتصيب مواقع مدنية في مدينة العقبة، كما تم إحباط عدة محاولات لعمليات سابقة من ضمنها محاولة تنفيذ هجوم في عمان ادعت الحكومة الأردنية أنه كيماوي في العام 2004 أيضًا، ومحاولات لمهاجمة سياح أميركيين وإسرائيليين عام 2000»[4].

(2) https://www.youtube.com/watch?v=H1if1eN8y5Y

(3) نفسه.

(4) http://cutt.us/CtZKvNdf

لكن التركيز على العقاد، وعلى أنه دفع حياته ثمنًا لفنه، لم يأت من فراغ، فقد أصر الخطيب على صعوبة الأوضاع التي يعيشها الفنان السوري في الداخل، والمخاطر التي يتعرض لها في أثناء التصوير، وهو ما ذكره نجدت أنزور أيضًا، وما يكرره فنانو النظام، علمًا أن الرفاهية التي يتمتع بها هؤلاء، والأمن الذي يحوط بمواقع تصويرهم الخالية تمامًا من أي خطر، لا يمكن مقارنتها بحياة أي مواطن سوري يعيش في مناطق النظام، فالكل معرض للاختفاء أو القتل على أي من حواجز النظام التي تشكل مصدر الخطر الأول في البلاد إلا هم.

ثالثًا: أفلام جود سعيد؛ دماء النظام الشابة

بدأ جود سعيد عمله في الإخراج السينمائي المدعوم من المؤسسة العامة للسينما قبل الثورة السورية بعام، ويعدّ سعيد الوارث الرسمي في المؤسسة لعبد اللطيف عبد الحميد، إذ طالما اقتصر الدعم في المؤسسة على عبد الحميد لينتقل الدعم بعده لجود سعيد، الشاب الجديد، خريج ليون في فرنسا الذي بدأ مشواره السينمائي بفيلم عن بطولة الضابط السوري في لبنان، الضابط الذي كان وجوده هناك خاطئًا، وممتلئًا بالمصائب.

وبقدر ما هو شاب، يقدس سعيد «الجيش السوري»، يرتدي قبعة عسكرية دائمًا، يقول إنها تذكرها بوالده، الضابط السوري في لبنان الذي حاول أن يقارب حكايته في فيلم «مرة أخرى»، ومن هنا بات سعيد المخرج المفضل لآلة الإنتاج لدى النظام، فهو الشاب الجديد مضمون الولاء.

لكن لأي درجة يمكن للثقة بسعيد أن تكون كبيرة، حتى يمنح مدينة حمص ليصور فيلمًا على ركامها، بعد تدميرها وتهجير أهلها بأقل من أسبوع؟ ما الميزات التي يحملها هذا الشاب ولا يمتلكها أنزور والخطيب؟ المزية الرئيسة هي قلة التشبيح المباشر، فسعيد لا يعدّ سيناه سلاحًا، إنما يؤكد دائما الحالة الفنية التي يحلم بها، ويؤكد أنه فنان وليس عسكريًا، حتى لو كان يحترم «الجيش» بصورة عامة، وبصورة شخصية بصفته ابن ضابط.

حاجة النظام إلى أمثال جود سعيد توازي حاجته إلى المخرجين الكبار والمجربين الذين يقفون مع النظام بأقصى أشكال التطرف، ولا مانع لديهم بأن يقال عن أفلامهم بروباغندا، أو أن تؤدي أفلامهم وتصريحاتهم إلى إطلاق صفات كهذه عليها، في ما ينفي سعيد هذه التهمة عن نفسه بشراسة، ويبرر أن أفلام البروباغندا تموت بعد مرور زمن قصير عليها، بينما هو يحلم دائما بصناعة الفيلم الذي لم يتمكن إلى الآن من صناعته.

فيلم مطر حمص

يحكي فيلم مطر حمص حكاية شاب وأخيه الصغير، يلتقي بفتاة وأختها الصغيرة في مدينة حمص، في المدّة التي تلت خروج المدنيين من حمص المدمرة، يحاول الأربعة الخروج من المدينة إلا أن «المسلحين»، بحسب توصيف الفيلم، يمنعونهم من ذلك، إلى أن تحرر المدينة على يد «الجيش السوري» مثل كل أفلام المرحلة. الجدير بالذكر هنا هو أن المعركة مصورة على أن إسلاميين يحاصرون حيًا مسيحيًا في حمص.

يعتمد الفيلم أسلوب المخرج الصربي «أمير كوستاريكا»، من حيث الإيقاعات الغريبة، والهزل في وسط المأساة، وأشكال الشخصيات الأقرب إلى الكاريكاتورية، بمثل عائلة الضابط السابق الذي شكل هو وبناته كتيبة بين المتحاربين.

أما عن تصدير الفيلم بوصفه بداية التحرر السينمائي السوري لأن البطل يقبل البطلة فحسب، ففيه من المبالغة كثير، فقبل هيمنة البعث عليها، كانت السينما السورية من أكثر السينمات العربية تحررًا، من منا لا يذكر فيلم اليازرلي، وأين أهملت سينما إغراء وغيرها؟

يصعب تعداد المشكلات التي جمعها جود سعيد كلها في الفيلم، إن كان من الأداء، إلى النص، إلى التصوير، إلى الحوارات. وعلى سبيل المثال، فإن يوسف وهو عسكري يجري تسريحه بسبب مرض السكري، يقول لـ «هدى» الفتاة التي يحاول جود تصويرها معارضة: «واحد سرسري حقو فرنك، أمي، جاهل، ماسك آر بي جي، ضرب محولة الكهربا، التفت ما لاقى الكهربا ببيتو، انقطعت، انزعج، طلع مظاهرة، مو هاد اللي عمتدافعي عنو؟».

ومن جانب آخر قبل الدخول في التفاصيل الفنية للفيلم كان علينا أن نناقش أخلاقية الدخول إلى بيوت الناس التي هجرت منها تحت وابل المدافع والطيران، ونصور فيها أفلامًا سينمائية، عدا أن هناك إشاعات لا سبيل للتأكد منها، تتهم جود سعيد بتدمير مبان خلال التصوير في أثناء مشاهد تجري فيها تفجيرات معينة.

كيف يعرف جود سعيد سينماه؟

هي وجهة نظر، يشاطره إياها كثير من السوريين، وعلى الآخر تقبلها، بهذه البساطة يقدم سعيد سينماه، ولا يعتد بنفسه بوصفه مخرجًا سينمائيًا فذًا، بل دائمًا ما يقول في مقابلاته إن الإخراج السينمائي هو طريق وغاية ولا يمكن أن يكون قد وصل إليها من وجهة نظره.

هذا الكلام الأقرب إلى الاتزان، يجعل النظام يحصل على عدد أكبر من الجمهور، فسعيد ليس أقل ولاء من سابقيه، إلا أنه أكثر ذكاء، وأصغر عمرًا، وصاحب مشروع سينمائي يعمل عليه، والأهم من ذلك أن لديه القدرة ليخاطب الشبان السوريين، بحديث أكثر انفتاحًا، وأقل تخوينا.

رابعًا: أبرز ملامح سينما النظام ما بعد الثورة

1. الجميع مخطئون، لكن هناك خيانة

الرسالة الأبرز التي يسعى النظام لترويجها هي أن المواطنين السوريين كلهم مخطئون، وأن الحرب التي التهمت البلاد والعباد كانت خطأ أيضًا، لكن طرف النظام اضطر إلى خوضها، ولا بد له من المسامحة والتعايش مع الإخوة الذين خانوا البلاد، مهما كانت هذه الخطوة صعبة ومؤلمة، إنما عليهم أن يتساموا فوق جراحهم. وفي الوقت نفسه هناك تشكيك بقدرة الطرف الموالي للنظام على المسامحة، فهم الطرف الذي خسر أكثر، على الرغم من أنهم التزموا بوطنهم، ووقفوا مع جيشهم، ضد الإرهاب الذي سببه خيانة الأخ لوطنه، وهل الخيانة جريمة نستطيع المسامحة أمامها؟ ما يبرز أن الدعوة إلى المسامحة ما هي إلا دعوة إلى تعميق الشرخ، فما الذي خسره الطرف الموالي للأسد أكثر من الطرف الذي دمر النظام ماضيه وحاضره ومستقبله وصب عليه وابل براميله؟ ومع ذلك دائمًا ما يكون تركيز هذه الأفلام على أن الضحية هم من وقفوا مع النظام ويجب على الآخر أن يتقبل غضبهم وعدم مسامحتهم، وأن يجد له بلادًا أخرى ضريبة خيانته.

2. السينما سلاح ووجهة نظر

يطرح نجدت أنزور بعد كل جملة يقولها فكرة أنه يقدم سينماه سلاحًا مع سلاح «الجيش السوري»، للتوعية ضد الإرهاب، أنزور المسكون بفكرة الإرهاب، والحقد على الخليج العربي، وتحديدًا المملكة العربية السعودية، يعدّ نفسه وصيًا على الشعب السوري، ويجب عليه توعيته من خلال السينما التي يقدمها له.

أما باسل الخطيب فيرى أنه يقدم سينما سورية سيخلدها التاريخ، تعبر عن المواطن السوري البسيط الذي يعدّه مكافحًا لاستطاعته العيش وممارسة تفاصيل حياته اليومية فحسب، فهذا بحسب باسل الخطيب إنجاز يشبه إنجازه في صناعة الأفلام تحت الخطر الدائم، وهو في حضن النظام، ينعم بأمانه، وبحمايته.

بالنسبة إلى جود سعيد فالموضوع مختلف كليًا، فسينماه هي محض وجهة نظر، أكثر ما يعنيه فيها هو الدفاع عن الهوية السورية، وتطوير حرفته، وتقديم رأيه الشخصي، ورأي شريحة من السوريين إلى العالم، ثم إن الخلود وبقاء هذه الأفلام للتاريخ وثيقة يعدّ هاجسًا واضحًا لديه لا يمل الحديث عنه، لكنه يعيش في عالمه الخاص من حيث يرى أن العائلات التي بقيت في حمص وكانت محاصرة رحبت به وبفريقه أكبر ترحيب ولم يكن لديها مشكلة معه، غير مدرك أن هذه العائلات لا تجرؤ على عكس ذلك، فهي لا تستطيع التعامل معه إلا كما تتعامل مع رجل الأمن والشبيح وعنصر الجيش الذي أعاد احتلال المدينة.

3. العمل تحت الخطر

يؤكد المخرجون الثلاثة دائمًا فكرة مفادها أن من بقي في سورية، هو من بقي ليعاني، ويتعرض للخطر، بينما كل الذين تركوا البلاد ورحلوا عنها يعيشون في الرفاه والنعيم، وفي حديثهم إشارة واضحة إلى أن من ترك البلاد تركها بحسب رغبته، أو أن الموضوع لم يكن لجوءًا وهربًا من بطش واعتقال وتغييب، مضللين عن فكرة مهمة جدًا هي أن من يعيش في الخارج ما زال يحاول التأقلم وفهم المكان الجديد.

أما الحديث عن المخاطر، فلا داعي لتأكيد حجم الأمان المتاح للمخرجين السابقين الذين لا يحصل عليه أي سوري، فنجدت أنزور على سبيل المثال تدخل معه دبابة للجيش السوري وعناصر من الفروع الأمنية لحماية موقع تصويره في منطقة لا خطر فيها على الإطلاق، وهو أصلًا نائب رئيس مجلس الشعب، وجود سعيد أعطي مدينة حمص بكاملها بعد إفراغها من أهلها وتشريدهم كي يقوم بفيلم بروباغندا لنظام الأسد.

4. حرية وغزارة في الإنتاج لدى المؤسسة

يكرر المخرجون الثلاثة فكرة مفادها أن المؤسسة العامة للسينما تتمتع بهامش حرية أكبر من القطاع الخاص، لكن ما الحرية التي يقصدونها هم، هل هي إدخال قبلة إلى فيلم سعيد بعد أن كانت من المحرمات لدى هيئة الرقابة قبل الثورة السورية؟ وهل يسعى عبيد النظام لمساحة من الحرية حقا في سينماهم، وما الذي سيقدمونه سوى الترويج الذي لا يريدون سواه لنظام القتل إن حصلوا على تلك المساحة.

أما عن غزارة الإنتاج، وتمكن المخرجين السابقين من إنتاج أفلامهم ببساطة ويسر بعد الثورة السورية، فإن السبب يرجع في ذلك إلى أن النظام انتقل من مرحلة دعم الدراما التلفزيونية، إلى دعم السينما كي يكون له صوت عالمي مسموع، إذ لا تتجاوز الدراما التلفزيونية الفضاء العربي، بينما يستطيع الفيلم الذهاب إلى أقصى حدود الكوكب، والترويج لروايته التي تساعده في ترويجها دول أميركا اللاتينية، وروسيا، والصين، وإيران، ولا تمنعه عن ترويجها بشكل صارم بقية دول العالم بحجة الحرية وحق الفنان في قول ما يريده طالما كان الموضوع خارج التابوهات الغربية، حتى لو كان الفيلم جريمة بحجم مطر حمص الذي كان بمنزلة تنظيف المدينة من دم أراقه النظام فيها، واتهام الضحايا بأنهم هم من أراقوا دم النظام.

5. الإتجار بالمسيحيين

ولأن النظام يركز على الترويج الخارجي لأفلامه، وخصوصًا في الغرب، كان لا بد من إرسال رسالة إلى المتفرج الغربي، إنني أحمي من يشبهكم هنا، وأعادي من يعاديكم، والمقصود بذلك أنه يحمي المسيحيين في الشرق، ويعادي داعش التي ضربت أوروبا بعملياتها مرات عدة، فساهمت مع الإعلام الغربي بتكريس صورة حسنة عن الأسد، كعدو لعدو المواطن الغربي، وإلا لم هذا التركيز كله على المسيحيين، وكان الأحرى أن يركز على «الشيعة والعلويين والسنة» إن أراد الحديث عن الموضوع الطائفي بواقعية وانفتاح.

أما داخليًا فالأسد مضطر دائما إلى مخاطبة الأقليات التي يعتمد على وقوفها معه كمجتمعات صغيرة، ودعمها لحربه على الإرهاب الذي صنعه ليهدد وجودهم، وليصبح الذي ما زال يراجع نفسه في الانضمام إلى الثورة مضطرًا إلى الوقوف إلى جانب النظام كي يحمي وجوده من أشكال داعش وجبهة النصرة، فكان لا بد للنظام في كل فيلم من التذكير بأنه هو وحده من يحمي التنوع في سورية، وإلا ستكون سورية خرابًا، وتستحيل الحياة فيها لمن هم من غير المسلمين السنة.

6. سينما منسوخة للتاريخ

نادرًا ما يمكن مشاهدة فيلم من أفلام النظام السوري، من دون إحالته على أصل غربي سُرِق محتواه، ومُسخَ، ليتلاءم مع الحالة التي لا تستند إلى واقع التي يقدمها المخرجون، فالخطيب ما مل يقلد مناخ تاركوفسكي، وفي فيلم مريم جرت سرقة الفيلم البريطاني ساعات بمحتواه وألوانه وموضوعه وإيقاعه وكل ما فيه. أما جود سعيد فقد استنسخ أسلوب الصربي كوستريكا بإيقاعاته، وغرائبيته، ولقطاته، وبعض أساليب الأداء.

وعلى الرغم من المخرجين المذكورين لا حديث لهم خارج سينماهم إلا عن المواطن السوري، لكن حالَ الدخول إلى أي من أفلامهم، سيختفي المواطن السوري، ويومياته التي يعدّونها نضالًا، والحاجة إلى تصويرها وتثبيتها للتاريخ، أين هو المواطن في الأفلام التي عالجناها كلها؟ في فانية وتتبدد هل هو الداعشي أم المضطهد منهم؟ أم هو الجندي السوري في رد القضاء؟. في أفلام الخطيب الثلاثة لا يمكن أن نقول إن هذا هو المواطن السوري في مدّة بعد الثورة، فعدا عن الوعظ ودروس الوطنية فإن بناء الشخصيات في نصوصه ضعيف إلى درجة لا يمكن عدّ الشخصيات مكتملة لتعبر عن مواطن ما، أما لدى جود سعيد فالهذيان هو سيد الموقف، الهذيان لشخصيات لا نعرف من يحاصرها ولا لماذا هي محاصرة، نستطيع تحديد توجهاتها ورغباتها بصعوبة لكن لا يمكن أن تقنعنا أنها تصور المواطن السوري الذي يسعى الجميع لتجسيده. لكن كيف لهم أن يجسدوه المواطن السوري العادي من دون أن يفتضح أمر من آذاه حقًا؟.

7. دعم السينما في الأزمات

من أبرز ما يجري تسليط الضوء عليه في البرامج والحوارات والمهرجانات التي تستقبل النظام وسينماه، هو عشق النظام للفنون، وعدم تخليه عنها حتى في أصعب الأوقات التي تمر بها البلاد وميزانيتها، بل بالعكس، فالنظام بوجهة نظر محبيه، ما زال قادرًا على إدارة البلاد حتى في أحلك أيامها، ولا ينسى التفاصيل الهامشية كدعم الفنون، إذ تتناسى هذه المنابر أن أغلب السوريين يعيش اليوم تحت خط الفقر، ولا يجدون مأوى، ولا طعامًا.

لكن إيواء السوريين وإطعامهم لن يجلب للنظام المكاسب التي تجلبها له سينما تلمع صورته في ما تيسر لها من محافل دولية وعربية، ومن جهة أخرى فإن المواطن السوري لا بد من إعادة أدلجته بعد كل ما مر به، وتعويده على الرواية التي لا بد أن تثبت حتى يتمكن النظام من البقاء إلى الأبد بعد أن أحرق البلد.

السوريون المهزومون في مناطق النظام لا يستطيعون إكمال حياتهم وهم يعون في كل دقيقة كم الإجرام المحيط بهم، ولا بد من المصالحة، وإن لم يكن الغفران ممكنًا فلا بد من النسيان بطريقة أو بأخرى، وما هذه الأفلام التي تقدم إليهم إلا من أجل أن يجدوا رواية يقنعون بها أنفسهم أن هذا النظام ليس بالسوء الذي أرتنا إياه أعيننا، وأنه بإمكاننا مواصلة العيش بعد أن أرسل إلينا عبر سينماه أنه مضطر ومجبر على التصالح معنا، فلم نمنع عنه يدنا وقد مد ذراعيه، على الرغم من أننا أدخلنا الغريب الذي دمر البلاد والعباد، وتصدى له النظام من أجل حمايتنا.

لا بد من الفنون لإعادة ترتيب الصورة التي تهشمت، وإعادة ترسيخ الرواية التي ما مل النظام ينكرها، وهكذا ستمضي الأيام، وفي حال انتصر نظام الأسد عسكريًا وسياسيًا، ستكون هذه الأفلام، هي المرجعية عن هذه المرحلة في سورية على الأقل، كما هو حال الأفلام كلها التي صورت النكسة، واحتلال الجولان، وحرب تشرين، بحيث يستطيع النظام أن يولد نفسه من جديد، في ظل تحكمه بالمؤسسات التي ما زالت تنتج فنانين ككلية الفنون الجميلة، والمعهد العالي للفنون المسرحية، وهذه الدفعات كلها التي ستتخرج ستكون مجبرة على العمل في البلاد، ولن يدخل سوق العمل منها إلا من وافق على هذه الرواية، أو التفت إلى تقديم فن بعيد كل البعد عن السؤال اليومي الحياتي الاجتماعي الاقتصادي السياسي الذي أوصل الناس إلى هذه الكارثة.

لكن بالمقابل، من غير الممكن بعد الآن أن ينجح النظام في توليد نفسه وبخاصة مع زمن الانفتاح، وعصر مواقع التواصل الاجتماعي، خصوصًا في ظل ملايين المهجرين خارج البلاد الذين ما زالت أعمالهم الفنية تصل بصداها إلى دمشق، وتذكر الناس لماذا تصنع هذه الأعمال في الخارج.

تقاليد الالتباس

تمثيل الفرد السوري في السينما الوثائقيّة السوريّة

وسيم الشرقي

ملخّص

يدرس البحث تمثيل السوريّين أفرادًا، في نماذج من الأفلام الوثائقيّة السوريّة المنتجة في العشرين عامًا الأخيرة، ويحاول البحث عبر النماذج المدروسة، استنتاج الأسباب وراء هيمنة نموذج واحد من عرض السوريّين في الفيلم الوثائقي السوري، وهو عرضهم ضحايا وشخصيّات ببعد واحد تؤدي دورًا في المقولة التي يريد المخرجون إيصالها، أكثر من كونها شخصيّات إنسانيّة لها حضور مركّب في السينما الوثائقيّة.

من خلال دراسة نماذج تنتمي إلى مراحل سياسيّة مختلفة من تاريخ سورية في السنوات الأخيرات، يصل البحث إلى استنتاجات تتعلّق بالأسباب المحتملة وراء هيمنة نمط واحد لتمثيل السوريّين في الأفلام، إذ ترجع الأسباب إلى خلفيّات سياسيّة المنشأ، وأخرى تتعلق بالتكوين الفنّي للجيل الجديد من المخرجين الوثائقيّين السوريين الّذي يكرّر بأشكال مختلفة موروثًا من العلاقة «الملتبسة» ما بين صنّاع الفيلم الوثائقي، ومادّته من الأفراد السوريّين.

أولًا: الإطار النظري للدراسة

1. مشكلة الدراسة

منذ انطلاقة الثورة السوريّة، غدا الفيلم الوثائقي أحد أهم التعبيرات الفنيّة السوريّة الّتي حقّقت حضورًا عالميًّا، حصدت أفلام وثائقيّة لمخرجين سوريّين جوائز عدة في أهم مهرجانات الأفلام الوثائقيّة تقريبًا. وإن كان المجال لا يتّسع هنا لرصد الأفلام الوثائقيّة كلها التي أنتجت في عقب انطلاقة الثورة السوريّة، ولا لإحصاء الجوائز التي كسبتها، إلاّ أنّنا نستطيع بمقارنة بسيطة مع حال الفيلم الوثائقي قبل الثورة السوريّة، أن نستنتج أن تحوّلًا جذريًّا في مستوى الكم، والموضوعات المتناولة، قد طرأ على الفيلم الوثائقي السوري، مقارنة بما قبل عام 2011.

ذلك كله بلا شك لعب دورًا كبيرًا في وصول الوثائقي السوري إلى المنزلة الراهنة التي يحتلّها في سوق الوثائقي العالميّة.

لكن على الرغم من التراتبية المتصاعدة للوثائقي السوري في الساحة العالميّة، نفترض أنّ الوثائقي السوري ما زال يقع في مطبّ تقديم السوريّين (أفرادًا) بصورة انعكاسية تبسيطية للسياقات السياسيّة والاجتماعيّة التي يعيشونها، من دون تقديم صورة أكثر جدليّة لعلاقة هؤلاء الأفراد السوريّين مع المتغيرات التي يعيشونها، ومدى فاعليّة تناقضاتهم الذاتيّة في التأثير في مسار المتغيرات التي يعيشونها، سواءً أكان ذلك الأمر قبل الثورة السوريّة، أم خلالها في مناطق من الداخل السوري، أم حتّى في مراحل متقدّمة من عمر الصراع السوري كالتصوير مع السوريّين في دول اللجوء، كما في بعض الأفلام التي أنتجت مؤخّرًا.

سنجادل في الدّراسة أنّ هذه الصورة التبسيطيّة للسوريين بوصفهم ضحايا بسيطين لمتغيراتهم السياسية والاجتماعيّة ليست فقط نتيجة سياسات الاستبداد السياسي ما قبل الثورة والعنف المطلق خلالها، ولكنّها أيضًا نتيجة خلل في تقاليد إنتاج الفيلم الوثائقي السوري، وبخاصّة ما يندرج منه تحت تصنيف الوثائقي – الإبداعي[1]. لذلك سيحاول البحث الوصول إلى استنتاجات حول «تقاليد الالتباس» هذه من خلال التحليل التفصيلي لتمثيل سوريّات وسوريين في أربعة أفلام وثائقيّة تعدّ مفصليّة في السياق السينمائي السوري في العقدين الأخيرين.

(1) انظر، حسن الساحلي، «ما الوثائقي الإبداعي؟» جريدة المدن الإلكترونيّة، 03-04-2018

الفيلم الأوّل الذي سنقف عنده هو «طوفان في بلاد البعث 2003» للراحل عمر أميرلاي الذي صوّرت مشاهده في قرية «الماشي» قرب سدّ الفرات في محافظة الرقّة، ليمنع عرضه في سورية لاحقًا، ويتسبّب بمضايقات أمنيّة للمخرج، إذ يعدّ الفيلم في مستوى الموضوعة أحد أكثر الأفلام السوريّة (روائيّة ووثائقيّة) استعادة في مرحلة ما بعد الثورة، بسبب الأهميّة السياسيّة التي يحملها.

«حجر أسود 2006» هو الفيلم الثاني الذي سنتوقف عنده، وهو من إخراج نضال الدبس، أنجز عام 2006 بتكليف من وزارة الإعلام السوريّة ومنظّمة اليونيسيف، ليمنع عرضه من الوزارة في عقب إنتاجه. يصوّر الفيلم مشاهد من الحياة اليوميّة لمجموعة من أطفال حيّ «الحجر الأسود» على طرف العاصمة دمشق، وعبر سردهم العفوي والمطوّل يعرض الفيلم مساحات شبه غائبة عن السينما السوريّة حتّى تلك المرحلة، وبعد الثورة السوريّة جرى الاستشهاد بالفيلم في حالات كثيرة للتدليل على سوداوية الواقع الاجتماعي قبل الثورة في المناطق التي كانت جزءًا من الانتفاضة السوريّة.

أمّا الفيلم الثالث فهو «العودة إلى حمص 2013» للمخرج طلال ديركي الذي صوّرت مشاهده في مدينة حمص وريفها وسط سورية، بين أعوام 2011 و2013، إذ يتابع الفيلم تجربة حارس المرمى السابق وقائد التظاهرات، ومن ثمّ المقاتل في الجيش السوري الحر «عبد الباسط الساروت» وناشطين آخرين، ويعدّ الفيلم السوري الأوّل الذي يُوزع تجاريا في الولايات المتحدة، وحصل الفيلم على أكثر من 30 جائزة أبرزها جائزة مهرجان «سندانس» الكبرى لأفضل فيلم تسجيلي عالمي.

الفيلم الرابع الذي ستشمله عيّنة الدراسة هو «طعم الإسمنت» لزيّاد كلثوم، وهو من إنتاج عام 2017، ويتناول واقع مجموعة من العمّال السوريّين في العاصمة اللبنانيّة بيروت في أحد مواقع البناء الكثيرة في المدينة، وكما في حالة «العودة إلى حمص» نال الفيلم، وما يزال يحصد عددًا كبيرًا من الجوائز العالميّة، أهمّها في مهرجان «فيزيون دول ريبل» في سويسرا، وعرض تجاريًّا في عدد من الدول من بينها فرنسا. ولا تأتي أهمية طعم الإسمنت من عدد الجوائز الدوليّة التي فاز بها فحسب، بل يعدّ أحد أفلام ما يمكن تسميته «الموجة الثانية من أفلام الثورة السوريّة» أي تلك التي تصوّر واقع حال السوريّين في بلاد اللجوء التي أدّى طول أمد الصراع السوري إلى استقرارهم فيها.

2. فرضية الدراسة

فرضّيتنا الرئيسة التي سنحاول إثباتها في هذه الدراسة، هي أنّ التمثيل الفنّي للفرد السوري في الأفلام الوثائقية السوريّة قائم على مرجعيّة سياسيّة المنشأ في حالة أفلام ما قبل الثورة السوريّة، نقديّة

للبنية السياسيّة والاقتصاديّة القائمة، ومتعاطفة مع الضحايا من جهة كونهم ضحايا، ولكنّها -أي عمليّة تمثيل السوريّين في الأفلام- لا تنطلق من افتراض تناقضات، وغنى إنساني داخل شخصيّة الفرد السوري المصوّر فيها، ولا تعنى بالدرجة الأولى بتقديم مثل هذا الغنى والتعدّد، ما يكسب هذه الأفلام في نهاية المطاف أهميّة سياسيّة تنعكس في شكل نجاح «فنّي» في محافل متعدّدة، ولكن مع خلل أساسي في معالجتها تبسيطيّة الطابع، وذلك عن طريق تقديم رؤية مبسّطة للإنسان السوري، تتشابه في المحصّلة مع الرؤية المبسّطة للنظام السياسي الحاكم لهذا الفرد، ولو أنّ هذه الأفلام تنطلق من موقع نقدي لهذا النظام، إلّا أنّها في العمق تقترب من رؤيته للفرد السوري.

أمّا بالنسبة إلى الأفلام المنجزة ما بعد الثورة، فإنّ نمط التمثيل الفنّي للسوريّين فيها يرجع إلى مرجعيتين مختلفتين؛ الأولى هي المرجعية سياسيّة المنشأ ذاتها في أفلام ما قبل الثورة، والثانية فنيّة المنشأ، تتعلّق باستيراد الشكل الفنّي ذاته من أفلام ما قبل الثورة، من دون تفكير في التجديد في مستوى الشكل مع تغيّر السياق السياسي.

3. تساؤلات الدراسة

أ. ما طبيعة صورة السوريّين أفرادًا في النماذج المدروسة؟

ب. ما هي الأسباب المحتملة لمثل هذا التمثيل؟

4. منهجيّة الدراسة

ستعتمد الدراسة المنهج الوصفي التحليلي في قراءة الأفلام الأربعة المختارة؛ عيّنة للدراسة. سنحاول القيام بقراءة متغيّرين اثنين في هذه الأفلام؛ **المتغيّر الأوّل** هو تمثيل الفرد السوري في هذا الفيلم، و**المتغيّر الثاني** هو حجم النجاح الذي قابل الفيلم (أو لم يقابله) في سوق السينما الوثائقيّة في مستوى المنطقة، أو في المستوى العالمي، ومن ثمّ البحث عن علاقة سببيّة محتملة بين هذين المتغيّرين.

وفي عقب تحليل عيّنة الدراسة، ستُصاغ نتائج التحليل في قسم منفصل يجمل النتائج التي خلصت إليها الدراسة عبر دراسة المتغيرات في النماذج الأربعة المختارة، ومن ثمّ دراسة نوع العلاقة المحتملة بين هذه المتغيّرات.

ثانيًا: الدراسة التحليلية

1. طوفان في بلاد البعث 2003

يعدّ الفيلم من أحد العلامات الأساسيّة في السينما السوريّة المعاصرة بصورة عامّة، ليس فقط الوثائقيّة منها، فعلى الرغم من عدم حصول الفيلم على جوائز عالميّة شهيرة، إلاّ أنّه كان وما زال حاضرًا في الأدبيّات السينمائيّة، والسياسيّة السوريّة، وبطبيعة الحال المعارضة منها، وهو الأمر الذي زاد من حدّته مع تجربة توقيف المخرج واستجوابه[2] في عقب عرض الفيلم تلفزيونيًّا على قناة «العربية» عام 2006، وذلك بعد منعه من العرض في سورية بعد إنتاجه عام 2003.

هذه الأهميّة السياسية للفيلم كانت أيضًا السبب الرئيس وراء استعادة الفيلم غير مرّة في مناسبات مختلفة في عقب الثورة السوريّة التي توفّي أميرالاي قبيل اندلاعها. فالمنزلة التي يحتلّها الراحل بوصفه أحد وجوه المعارضة السوريّة، إضافة إلى المنزلة الرمزيّة التي يتمتّع بها الفيلم بين الأعمال الفنيّة السوريّة «الجريئة» من عهد ما قبل الثورة شكّلتا دافعًا لاستعادة الفيلم[3]، وأدبيّاته[4]، لتعزيز الخطاب الناقد للنظام السوري.

شخصيات الفيلم

في مستوى تنوّع الشخصيّات، لا يقدّم «طوفان في بلاد البعث» تنوّعًا كبيرًا في الشخصيات المصوّرة من قرية الماشي، فكما في محاولة المخرج لنمذجة سورية عبر قرية الماشي كنموذج مصغّر عنها، فإنّ الفيلم يقدّم فقط عددًا قليلًا من الشخصيّات التي تمثّل مواقع أيديولوجيّة في القرية، لا طيفًا متنوّعًا من سكّانها، ومن ثم فإنّ الفيلم قدّم أربع شخصيّات رئيسة هي: شخص مجهول الهويّة، ملثّم الوجه، سنسميّه هنا «الضحيّة» لأنّ خطابه في الفيلم يؤدي دور ضحيّة لإنشاء بحيرة الأسد التي غمرت مياهها قريته «الحبّوبة».

أمّا الشخصيّة الثانية في الفيلم فهي دياب الماشي، عضو مجلس الشعب بصورة مستمرة منذ عام 1954، والشخصيّة الثالثة هي مدير المدرسة، ابن شقيق دياب الماشي، وهو أيضًا أمين الفرقة الحزبيّة في القرية. أمّا الشخصيّات الأخرى في الفيلم فهي بعض معلّمي المدرسة وطلاّبها.

(2) «طوفان في بلاد البعث يغرق مخرجه في مشاكل السياسية» جريدة الشرق الأوسط، العدد 10160. 22-09-2006.

(3) ثائر موسى،»استعادة عمر أميرلاي وفيلمه الرائد طوفان في بلاد البعث»، جريدة العرب 23-05-2014.

(4) زكريّا جابر، «طوفان في بلاد البعث، النهر يفيض يا أميرالاي» موقع قناة الجزيرة، 15-02-2015.

الضحيّة

لا تعرّف الشخصيّة الأولى التي تظهر في الفيلم عن نفسها، كما لا يعرّف الفيلم عنها. يظهر الرجل في الدقيقة الثالثة من بداية الفيلم على سطح زورق صغير يعوم فوق ما يبدو أنّها «بحيرة الأسد» التي يسرد الرجل كيف أنّ إنشاءها أدّى إلى غرق قرى عدة في وادي الفرات «نحن ولدنا وكبرنا في سلسلة من القرى على وادي الفرات، فجأة إجوا وخزّنوا المياه في بحيرة السد، وشفنا بيوتنا كيف عم تغرق، وعم تتدمّر، ودمّرت معها كلّ الذكريات».

من وراء لثام يخفي معالم وجهه معظمها يروي الرجل أنّه ينحدر من قرية «الحبّوبة» ذاكرًا أنّها «أوّل مدينة بنيت في التاريخ» ومن أوائل الأماكن التي استوطن فيها الإنسان، في تأكيد فكرة العمق التاريخي للقرية المغمورة، مقابل السطحيّة العدميّة للبحيرة الجديدة الّتي تبدو من دون معنى إلّا كسطح مائي كبير يطوف الرجل في الزورق فوقه، بينما ترقد في الأسفل بقايا قريته وإرثها الحضاري.

هذا التأكيد على العمق التاريخي والحضاري للقرية، وما تحمله من ذاكرة تاريخية للإنسانية ككل، ومن ذكريات شخصيّة للرجل، يرتبط ارتباطًا عضويًا بسرديّة الفيلم ككل حول سطحيّة ما جلبته سلطة البعث وشكليّته بالتناقض مع العراقة التاريخيّة للمنطقة التي تدور فيها حوادث الفيلم، الأمر الّذي يؤكّده الرجل مع عودة صوته في الدقيقة الخامسة والأربعين في نهاية الفيلم تقريبًا، في تعليق صوتي يرافق مشهد الزورق الذي يطفو فوق سطح مياه البحيرة «في كتير شغلات سطحيّة ينساها الإنسان، بينما حالتنا بعمق التاريخ، مستحيل ننساها».

تؤّكد الشخصيّة حرصها على تقديم السرديّة التاريخيّة المختلفة لأطفاله التي تتحدّث عن نهر الفرات قبل السد والبحيرة، لأنّ التاريخ بنفسه قد تغيّر مع قرار إنشاء السد، فبحسب الرجل «هي أول مرّة في التاريخ يتغيّر شكل النهر بشكل كبير، ما عاد في نهر، أمامك بحر، راح النهر، خلص».

تقع شخصيّة الضحّية، أو الرجل على الزورق، على ضفّة أخرى مقارنة بباقي شخصيّات الفيلم، ففي حين تردّد باقي الشخصيّات خطاب السلطة طوعًا أو كراهيّة، لا تتردّد هذه الشخصيّة في انتقاد فكرة سد الفرات بمجملها، وبتحميلها وزر ارتكاب جرائم بحقّ التاريخ والذاكرة الخاصّين بالمنطقة، وذلك من دون توجيه خطاب سياسيّ مباشر إلى رموز النظام، المسؤول عن بناء السد، ولكن، ومع ذلك «السقف المنخفض» للخطاب النقدي للشخصيّة، مقارنة بالتعليق الصوتي في الفيلم، نجد الرجل وقد تلثّم مظهرًا مساحة قليلة فقط من وجهه، ومن دون أي تعريف بشخصه أو مهنته، كما هو الحال مع باقي شخصيّات الفيلم الرئيسة.

دياب الماشي

يظهر دياب الماشي عضو مجلس الشعب السوري في الدقيقة السابعة من الفيلم، مرتديًا عباءة عربيّة تقليديّة طويلة، تحت بقعة ضوء مسرحيّة الطابع، وجهاز هاتف موصول وموضوع على الأرض بالقرب منه، من دون أن يكون له أيّ استخدام في المشهد، في سياق يبدو مسرحيًّا مؤسلبًا[5]، أكثر منه وظيفيًا، بمعنى ألّا حاجة إلى الهاتف وطريقة الإضاءة المسرحيّة تلك في سياق ما يقوله دياب الماشي في المشهد، ولكنّها جاءت بتوظيف قصدي من المخرج لإنجاز مقولة معيّنة عن الشخصية التي يقابلها، وذلك منذ الظهور الأوّل لهذه الشخصيّة.

يعرّف دياب الماشي عن نفسه بأنّه أقدم برلمانيي العالم، بينما يسأله مخرج الفيلم من وراء الكاميرا عن «واحد وثلاثين سنة من الحياة النيابية التي قضاها في سنوات حكم الرئيس الراحل حافظ الأسد» ليقوم الماشي بدوره بالإجابة عبر الحديث عن «عهد ممتلئ بالإنجازات والعطاءات، لم يشهد له الوطن مثيلًا عبر تاريخه المديد، في السياسة والجود والعطاء» لتنتقل الكاميرا بعد ذلك لتصوير صورة مؤطّرة لحافظ الأسد وسط كادر أسود، بينما يستمرّ الماشي في ثنائه المتواصل على عهد حافظ الأسد، الأمر الذي سيتحوّل خلال الفيلم إلى شبه متلازمة سرديّة تردّد عبرها الشخصيّات مديحًا متواصلًا لكل من حافظ وبشّار الأسد.

تتابع كاميرا المخرج دياب الماشي في مشاهد مختلفة من حياته اليوميّة. مسترخيًا في المضافة الكبيرة الخالية من الزوّار، أو متوسّطًا عددًا كبيرًا من الرجال في المضافة ذاتها بينما يروي كيف أسهم هو و«رجاله» إلى جانب حافظ الأسد في «حوادث الثمانينيات» التي شهدتها مناطق من مدينتي حلب وحماة، تتابعه الكاميرا حتّى وهو مستغرق في النوم في أحد الغرف تحت صورة أخرى لحافظ الأسد في صدر الغرفة.

في مشهد نوم الماشي يستمرّ الشريط الصوتي للفيلم بنقل الكلام الذي يقوله الذي يدور بمجمله حول امتداح شخصيّة حافظ الأسد، ويسأله المخرج (من وراء الكاميرا) عن رأيه الشخصيّ فيها. في هذا المشهد، كما في مشاهد ظهور الماشي الأخرى، يخلق التناقض بين الحماس الشديد والأفكار الكبرى التي يرددها الماشي من جهة، ورثاثة المكان والصورة العامّة للعجوز الأقرب إلى الخرف من جهة ثانية، يخلق هذا التناقض انطباعًا متواصلًا في الفيلم عن فراغ الكلام الذي تردّده شخصيّاته (باستثناء شخصيّة الضحيّة) الأمر الذي يصل حدوده القصوى مع شخصيّة الماشي، لكونه السلطة الأعلى في القرية.

(5) الأسلبة: أسلوب مسرحي يستخدم للدَّلالة على طريقة في تَقديم موضوع ما بخُطوطه العريضة وبشكل مُرمَّز وتَجريديّ يَبتعِد عن التفاصيل، مع الاكتفاء ببعض المَلامح المُكوِّنة لبُنية الموضوع، انظر: مكتبة لبنان، ناشرون.

وفي مستوى ثان، يمهّد تعامل المخرج مع شخصيّة الماشي لطريقة التعامل مع الشخصيات اللاّحقة، ومع المكان بصورة عامّة في قرية جعيفنيّة الماشي، فالأماكن التي تتحدث فيها الشخصيّات مختارة بعناية لجهة الأبعاد الرمزيّة التي تحملها الصورة، الأماكن رثّة جدًّا، في الوقت الذي تتحدّث فيه الشخصيّات بحماس بالغ عن إنجازات ضخمة، وأوضاع حياة رفيعة المستوى، فكما الأمر في المشهد الأوّل لدياب الماشي تحت الضوء المسرحي، والهاتف الممدود كديكور فقط سيمتدّ الأمر في المشاهد اللاّحقة من الفيلم، ليصيغ ذلك نمط علاقة الفيلم مع شخصيّاته.

مدير المدرسة

في نهاية الدقيقة التاسعة عشرة، يظهر المعلّم خلف الماشي مدير مدرسة جعيفنيّة الماشي وأمين الحلقة الحزبية فيها، وهو في الوقت ذاته ابن شقيق عضو مجلس الشعب دياب الماشي. يعرّف مدير المدرسة عن نفسه وفي الخلفيّة صور مؤطّرة لكل من حافظ وبشّار الأسد معلّقة على السبّورة، وتحتها صناديق كرتونيّة تحتوي أجهزة كومبيوتر لم يجرِ إخراجها بعد من الصناديق، أي لم تستخدم بعد في العمليّة التعليميّة، في استمرار لمنهجيّة المخرج في محاولة إيصال أكبر عدد من الرسائل عبر الكادر السينمائي وحده، أو عبر تناقض محتوى الكادر مع خطاب الشخصيّات، كما نشهد في مشهد تعريف مدير المدرسة لنفسه.

يتحدّث خلف الماشي في مقابلته عن العهد الذي يحمله للرئيس بشّار الأسد بالاستمرار على نهج الأب القائد حافظ الأسد، وذلك لخلق جيل مستقبلي واع «جيل سوريا بشّار حافظ الأسد». وكما في حالة دياب الماشي يبدو معلّم المدرسة متبنيًّا للخطاب الذي يقوله، ويظهر حماسًا وجديّة في مشهد التدريب على التحيّة الحزبيّة مع أحد الطلاّب في الدقيقة الثامنة والعشرين، وذلك بعد سرده للمراحل المختلفة التي يمرّ بها الطفل السوري بالعلاقة ما بين المدرسة ومؤسّسات حزب البعث المختلفة، أي طلائع البعث، واتحاد شبيبة الثورة، ومن ثمّ الاتّحاد الوطني لطلبة سورية.

في الدقيقة الأربعين من الفيلم يدخل مدير المدرسة إلى «غرفة الكومبيوتر» مشيرًا إلى الأجهزة القابعة في الصناديق الكرتونية التي لم تستخدم بعد، مشيرًا إلى أنّها «عطاء من عطاءات الرفيق الدكتور بشار حافظ الأسد الذي نادى بالتطوير والتحديث»، وذلك في أثناء سيره ذهابًا وإيابًا أمام الصناديق الفارغة، وكأنّ هناك اتفاقًا ضمنيًا بينه وبين المخرج لتقديم الخطاب الذي يبدو أنّه قد حفظه غيبًا، إذ يلقيه بتلك الطريقة المسرحيّة، ثمّ يخرج من الغرفة مغلقًا الباب وراءه، تاركًا الكاميرا ترصد صمت الغرفة التي تقبع فيها الصناديق الكرتونية تحت صور الأسدين، الأب والابن، في استخدام آخر للترميز عبر الصورة من قبل أميرالاي.

المعلّمون والطلّاب

إضافة إلى مدير المدرسة، يظهر في الفيلم في مشاهد متفرّقة تلاميذ ومعلّمون في أثناء سيرورة دوام المدرسة العاديّة، في أثناء الاجتماع الصباحي، أو خلال بعض الدروس، أو على انفراد مع مدير المدرسة، كما في حالة الطفل الذي يقوم بتحيّة البعث لتقديم الصف أمام مدير المدرسة في الدقيقة الثامنة والعشرين.

في عموم هذه المشاهد يظهر المدرّسون مسهمين في عمليّة التلقين الأيديولوجي للطلّاب، كما في مشهد مدرّس القراءة الّذي يشرح درسًا عن نهر الفرات بطريقة التلقين، أو مدرّس الموسيقا الذي يختتم المشاهد المصوّرة في المدرسة من الفيلم بعزفه وغنائه نشيدَ البعث، النشيد الرسمي لحزب البعث العربي الاشتراكي.

أمّا الطلّاب في الفيلم فهم ضحايا مغلوبون على أمرهم يقومون بتلقّي الحمولة الأيديولوجيّة التي يتلقّونها من دون مقاومة، إذ يبدو الطلّاب جميعهم (في الأغلب لأسباب تتعلق بالتصوير ووجود الكاميرات) بزيّهم المدرسي عسكري الطابع كاملًا، ومع درجة انضباط عالية في أثناء تلقّي الدروس، أو تقديم الصف على الطريقة البعثيّة لمدير المدرسة.

لا تؤدي شخصيّات الأطفال والمدرّسين على حدّ سواء دورًا مركزيّا في «طوفان في بلاد البعث» ولكنّها تشكّل في الوقت ذاته ركنًا أساسيًا ممّا يبدو أنّه معادلة ثلاثيّة الأطراف في الفيلم، إذ يشكّل المخرج العائد إلى سدّ الفرات بعد أكثر من ثلاثين عامًا من تصوير فيلمه الأوّل عنه الطرف الأوّل في العلاقة، والطرف الثاني هم «الرعاة الأيديولوجيون» للحياة في القرية، وهم دياب الماشي، وابن شقيقه مدير المدرسة، أما الطرف الثالث فهو السلطة السياسيّة التي فرضت مثل هذا الواقع على القرية، وعلى البلد بصورة عامّة.

تلعب هذه العلاقة ثلاثيّة الأطراف دورًا مهمًّا في فلسفة تقديم الأفراد السوريّين في فيلم أميرالاي، فالموقف السياسي وراء الفيلم يضع المخرج في موقع «وسيط» بين الناس المضطهدين، وأولئك القائمين على اضطهادهم، لذلك يلجأ المخرج إلى نوع من التحايل مع شخصيّات آل الماشي الّتي تقدّم الخطاب الأيديولوجي المبالغ فيه في الفيلم، لاعتقادها بأنّ الجمهور المستهدف للفيلم هو جمهور السلطة الرسميّة، وبناءً على الاعتقاد ذاته تظهر الشخصيّات السلبيّة في الفيلم (الأطفال والمعلّمون) بأقصى درجات الانضباط والاستكانة، خوفًا من أيّ عواقب غير مرغوب فيها.

أمّا شخصيّة الضحيّة في الفيلم، فتستقرّ في هذه المعادلة إلى جانب صوت المخرج، وإن كانت الشخصيّة فردًا سوريًّا آخر، هو ضحيّة بدوره، إلّا أنّه من الواضح أنّ ذلك الفرد على دراية مسبقة بنيات مخرج الفيلم، في تقديم رواية نقديّة لمنجز السلطة، ممثّلًا بالسد والبحيرة، لذلك نرى الرجل ملثّمًا ومن دون أن يقدّم أيّ تعريف شخصي عن نفسه، أي إن شخصيّة «الضحيّة» تمثّل دورًا سلبيًّا للفرد السوري أيضًا (وإن بطريقة مختلفة عن طلاب المدرسة) يسهم فقط في تعزيز مقولة المخرج، من دون حضور أبعاد مختلفة للشخصيّة ذاتها، غير كونها ضحيّة مجهولة الهويّة لإنشاء بحيرة الأسد، على ما يحمله ذلك كله من دلالات رمزيّة غير خافية بطبيعة الحال عن مخرج الفيلم.

في الحصيلة النهائية، من الممكن عدّ نمط تمثيل الأفراد السوريين في فيلم أميرالاي، نمطًا مؤسّسًا في السينما الوثائقية السوريّة، وهو قائم على معادلة بثلاثة أطراف. هي السلطة السياسيّة الجائرة، المواطنون السوريّون، والمخرج الوثائقي، بوصفه طرفًا متفرّدًا في العلاقة، يؤدي دور الوسيط الذكي بين السلطة والأفراد، منحازًا بطبيعة الحال إلى الأفراد، ولو اقتضى الأمر أن يقوم باستغلال بعضهم كما هو الحال مع شخصيّات الفيلم معظمها التي افترضت أنّ الفيلم سيقدّم أمام متابعين أقرب إلى مزاج النظام الحاكم، وليس العكس، أي جمهور نقدي معارض، سواءً داخل سورية أم خارجها.

2. حجر أسود 2006

بنقيض الأفلام الأخرى المشمولة في الدراسة، فإنّ حجر أسود كان أنجز بالدرجة الأولى ليس وفقًا لدوافع «فنّية» الطابع، أي الرغبة في إنتاج وثائقي – إبداعي يشارك في المهرجانات وينافس على الجوائز، بل كان الفيلم قد أنجز بداية بناءً على طلب من فرع منظّمة اليونيسيف في سورية[6]، إضافة إلى وزارة الإعلام السوريّة، للتطرّق إلى ظاهرة التسرّب من التعليم الإلزامي في سورية، لتطلب المؤسّستان لاحقًا سحب اسميهما من تيترات الفيلم، في عقب منع الرقابة لعرض الفيلم في مدينة دمشق[7].

وكما في حالة «طوفان في بلاد البعث» فقد استعيد حجر أسود في أكثر من مناسبة[8] في مرحلة ما بعد الثورة السوريّة، وبخاصّة للتدليل على واقع الحياة المتردّي في بعض الأحياء الّتي كانت معقلًا للاحتجاجات ضد النظام السوري، مثل حيّ الحجر الأسود جنوب العاصمة دمشق الذي صوّر الفيلم معظمه فيه.

(6) «فيلم الحجر الأسود يعالج قضيّة تشغيل الأطفال» جريدة الغد، 19-10-2006.

(7) زوربا، «حجر أسود مجتمع فائض عن الحياة» مقابلة لنضال الدبس مع راديو روزنة، 14-12-2014.

(8) خالد منصور «معركة أخيرة من قلب حجر أسود صنع في الشام» موقع درج، 25-05-2018.

شخصيّات الفيلم

يشكّل أطفال حيّ الحجر الأسود الأغلبيّة العظمى من شخصيّات الفيلم، باستثناء مشاهد محدودة يظهر فيها أفراد «بالغون» من أسرهم. وبخلاف الأفلام الأخرى، يغيب الشريط الصوتي عن الفيلم، ولا تحضر شخصيّة المخرج بأيّ طريقة أخرى، يجري التركيز فقط على شخصيّات الفيلم، من دون علاقة بأيّ مؤثّرات خارجيّة.

محمد

منذ الدقيقة الأولى في الفيلم، تتابع الكاميرا ما يبدو يومًا نموذجيًّا في حياة محمّد. يستيقظ الطفل منذ الصباح الباكر، ويمرّ بمنزل صديقه مصطفى، ليبدأ الاثنان رحلة عملهما اليوميّة على العربة التّي يجرّها الحصان «الطنبر» وذلك عبر جمع المخلّفات المعدنيّة الملقاة على الطرقات لبيعها في آخر النهار كمواد أوليّة للباعة المهتميّن بشرائها.

يعرّف محمّد عن نفسه بأنّ عمره خمسة عشر عامًا، وأنّه يقيم في حي الحجر الأسود، حيث كان الحيّ يعدّ أحد أحزمة الفقر جنوب العاصمة السوريّة دمشق قبل اندلاع الثورة، قبل أن يلحق الدمار بأجزاء واسعة منه خلال سنوات الثورة السوريّة. يقول محمّد أيضًا إنّه لم يذهب إلى المدرسة، بل كان يعمل طوال الوقت لدفع الأموال لوالدته التي كانت بدورها تعطي جزءًا من هذه الأموال التي يحصّلها.

في أحاديثهم العفوية يتحدّث محمّد ومصطفى عن صعوبة الاستيقاظ في الصباح الباكر، أو عن الأصدقاء الآخرين، وأمّا للكاميرا، فيسرد الشريط الصوتي المسجّل بصوت الشخصيّات تفاصيل «أكثر أهميّة» عن حياتها، فيسرد محمّد مثلًا عن والده الكحولي الذي اعتاد ضربه وإخوته، وعن مغامرات محمّد الشخصيّة في السهر لساعات متأخّرة خارج المنزل، أو معاكسة الفتيات، وعن أمنياته بالعودة إلى المدرسة لتعلّم القراءة والكتابة، وذلك على الأقل للتمكّن من كتابة اسمه الشخصي.

في الدقيقة الخامسة يسرد محمّد محاولة تحرّش جنسي تعرّض لها، قام في إثرها بالدفاع عن نفسه، وطعن أحد الأشخاص بالسكّين في رقبته ليسجن في إثرها في سجن الأحداث الذي يسرد بصحبة صديقه مصطفى أوضاع الحياة فيه، وقسوة السجانّين، والامتيازات التي يتمتّع بها بعض الأطفال داخل السجن التي تجعلهم يعنّفون الأطفال الآخرين.

يسرد محمّد أيضًا عن ماضيه المهني، وعن عمله في مهن مختلفة منها تلميع المعادن، وفي أحد المعامل، والنجارة، وغيرها، قبل أن يستقر به المقام في تجميع المخلّفات المعدنيّة، وذلك بسبب «غضبه الدائم»، كما يصفه، وشجاراته المستمرّة مع الآخرين، ولكنّه في الوقت ذاته يعبّر عن فلسفته الشخصيّة في الحياة في الدقيقة الرابعة عشرة، معبّرًا عن وجود أشياء جميلة في الحياة تجعلها جديرة بالعيش «ما في حدا بيكره الدنيا، يمكن في ما بعرف، بس أنا ما بكره الدنيا، بحبها».

في الدقيقة الواحدة والثلاثين تدخل الكاميرا للمرّة الأولى إلى بيت عائلة محمّد، وهي اللحظة الأولى التي تدخل فيها الكاميرا إلى بيت أحد شخصيّات الفيلم، داخل البيت الفقير قليل الإضاءة يعرّف محمّد عن إخوته الذين لم يذهب أحد منهم إلى المدرسة على الرغم من كونهم جميعًا في عمر التعليم الإلزامي في سورية، ويعرّف عن والدته، وشقيقه الأكبر الّذي لا يغادر المنزل أبدًا المصاب بنوع من المرض النفسي، أمّا المشهد الأخير لمحمّد مع باقي الأطفال في الفيلم، فسنتوقّف عنده بشكل منفصل.

مصطفى

يعرّف مصطفى عن نفسه في الدقيقة الثالثة من الفيلم بأنّ عمره أربع عشر سنة، وأنّه قد ترك المدرسة منذ الصف الرابع، لديه خمسة إخوة يعيشون في مدينة إدلب حيث عائلة والدته، أمّا والده فهو متوفى منذ شهرين فقط، لذلك تقضي والدته مدّة «العدّة الشرعيّة» في مدينة إدلب.

وكما محمّد، فقد سجن مصطفى أيضًا في سجن الأحداث، وذلك بعد الاشتباه بمساعدته أحد الأطفال المدمنين على مادّة «الشعلة»[9] على الهرب من الشرطة، يروي مصطفى في الشريط الصوتي عن طبيعة الحياة في السجن الواقع في مدينة «قدسيّا» قرب دمشق، وعن أوضاع خروجه منه، ويسرد قصة ضرب والده له بعد خروجه من سجن الأحداث الذي دخله مرّة أخرى في عقب طعنه لطفل آخر بالسكين، ومن ثم تقدّم سرديّة محمّد في الفيلم قصة دائرة عنف اجتماعي لا تلعب السلطة السياسيّة الدور الوحيد فيها (ممثلة بالسجن والشرطة) بل تتشكّل تلك الدائرة من مكوّنات عدة منها الأب، والطفل نفسه الذي طعن طفلًا آخر بالسكين.

وفي الوقت ذاته، تقدّم سرديّة مصطفى في الفيلم علاقة مركّبة مع الأب العنيف الذي كاد في مرّات عدّة أن يجهز عليه من شدّة الضرب لولا تدخّل الأقارب أو الجيران، لكنّ تلك الذكريات السيّئة مع

(9) مادّة لاصقة يجري استخدامها أحيانًا كمخدّر (وبخاصّة من قبل الأطفال) عبر وضعها في كيس بلاستيكي والاستنشاق عبره.

الأب لم تمنع مصطفى من محاولة قتل نفسه، بسبب حزنه عليه بعد موته، إذ حاول مصطفى قطع أوردة يديه عقب زيارته لقبر والده وبكائه عليه.

في الدقيقة التاسعة والثلاثين تصوّر الكاميرا اجتماعًا عائليًّا داخل منزل خالة مصطفى، حيث يشتكي اثنان من رجال العائلة من سوء الأوضاع المعيشيّة، ومن عدم رضاهم عن عدم التحاق الأطفال بالمدارس، ذلك بينما يجلس الأطفال في غرفة ثانية متحدّثين عن الفتيات، وعن آمالهم بالحب والزواج، حيث تنجح كاميرا الفيلم بالتقاط عفويّة إيقاع الحياة في منزل العائلة.

الفتيات

في الدقيقة الثامنة عشرة وفي أثناء وجود باقي الأطفال (الذكور) في بركة للسباحة تظهر شخصيّة «الفتاة الأولى» التي لا تعرّف عن اسمها، مرتدية كامل ملابسها مقابل ارتداء الذكور لملابس السباحة. تسرد الفتاة عن عائلتها الّتي لا تضّم أيّ إخوة ذكور، وعن تفضيلها قضاء الوقت مع الذكور مقارنة بالإناث، خلال اللعب أو السباحة أو غيرها، الأمر الذي تسبّب لها في السابق بمشكلات مع أهلها، وبخاصّة والدها الذي كان يضربها، وتتحدّث أيضًا عن قصّة أخيها الصغير الذي توفّي اختناقًا بسبب نوم والدتها في أثناء إرضاعها له.

أمّا «الفتاة الثانية» فتظهر في الدقيقة الخامسة والأربعين، وعلى الرغم من صغر سنّها إلاّ أنّها تتحدّث عن أيّام دراستها في المدرسة بصيغة الماضي البعيد، وتتحدّث عن العنف الذي كانت تلاقيه في المدرسة سواءً من الأساتذة، أم من أشخاص آخرين حاول أحدهم اغتصاب صديقة لها قبل أن يقتلها، لتكون تلك الحادثة سبب توقّفها عن الذهاب إلى المدرسة، بحسب روايتها. تروي الطفلة أيضًا ماضيًا من العنف الأسري مع والدها الذي انتهى به الحال إلى السجن بعد قتل شقيقته، من دون أن تذكر السبب وراء تلك الجريمة التي قام بها والدها.

تقدّم الفتاتان في حجر أسود صورة مركّبة للأنثى، أو الطفلة السوريّة، فهي (ولو في بداية عمرها) معارضة للنظام الاجتماعي القائم بصورة أو بأخرى، ذلك في حين نرصد غيابًا تامًّا للأنثى في محاولة «طوفان في بلاد البعث» خلق نموذج عن القرية السوريّة.

الأطفال خارج الحجر الأسود

في الربع ساعة الأخيرة من الفيلم، تتابع الكاميرا ما يبدو رحلة لعدد من أطفال الفيلم (من بينهم

محمّد ومصطفى) خارج حيّ الحجر الأسود، حيث يزور الأطفال أحياء دمشق القديمة وسوق الحميديّة، وسينما في وسط المدينة، وحديقة للحيوانات، لتنتهي الرحلة في عقب ذلك على سفح جبل قاسيون المطلّ على مجمل مدينة دمشق. حيث تشكّل الرحلة (على الرغم من تقليديّة الأماكن التي يزورها الأطفال خلالها) مساحة لعرض جانب مختلف من شخصيّات الأطفال في الفيلم، وهو الجانب الأقرب إلى طفولتهم من ناحية حبّ اللعّب، والاستكشاف.

يظهر فيلم حجر أسود في مجمله، ومن دون تعليق صوتي من المخرج (هو الفيلم الوحيد في العينة من دون مثل هذا التعليق) مجموعة كبيرة من التناقضات والمشكلات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية في المجتمع السوري، وفي الوقت ذاته يخلق شخصيات (لا شخصية واحدة) من لحم ودم، وتناقضات، تحت نير الاضطهاد والقمع في الوقت ذاته.

3. العودة إلى حمص 2013

إضافة إلى فوزه بعدد من الجوائز السينمائيّة الدوليّة، يعدّ الفيلم من أوائل الأفلام الوثائقية – الإبداعيّة المنتجة بعد انطلاقة الثورة السوريّة الّتي حقّقت نجاحًا في مستوى مهرجانات السينما العالميّة لم تحقّقه السينما الوثائقيّة السوريّة في السابق. فقد فاز الفيلم بعدد كبير من الجوائز[10] أهمّها الجائزة الكبرى في مهرجان «سان دانس» السينمائي.

شخصيات الفيلم

يعكس عنوان الفيلم توجّه المخرج نحو سرد تحتلّ فيه مدينة حمص الموقع الأساس، وليس شخصيّات بعينها، وإن كان هذا السرد سيجري فعلًا عبر مجموعة من الشخصيّات إلّا أنّهم يمثّلون «طليعة» ما من سكّان المدينة، في لحظة تاريخيّة خاصّة، هي لحظة الثورة السوريّة. ومقارنة بالأفلام السابقة، نجد أنّ شخصيّة المخرج ستحتلّ منزلة أكبر من السرد في الفيلم، سواءً في مستوى حضوره الشخصي في بعض المشاهد، أم في مستوى الشريط الصوتي المسجّل بصوته، لذلك سنقوم بالتوقّف عند شخصيّة المخرج بوصفها أيضًا واحدة من شخصيّات الفيلم، وليس فقط الشخص المسؤول عن إنجازه.

(10) صفحة فيلم «العودة إلى حمص على موقع آي إم دي بي.

المخرج

بعد نص قصير عن سياق الثورة السورية الذي صوّر فيه الفيلم، يبدأ الشريط الصوتي للفيلم بصوت المخرج طلال ديركي متحدّثًا بالعربيّة الفصحى عن علاقته بمدينة حمص، وبشخصيّات الفيلم التي ستظهر لاحقًا، يرافق هذا التعليق الصوتي صورة ديركي وهو جالس في المقعد الخلفي لسيّارة يبدو أنّها تقلّه من/ أو إلى مدينة حمص السوريّة.

بعد ظهور الشخصيتين الرئيستين في الفيلم بشكل موقّت، يعود الشريط الصوتي بصوت ديركي ليسرد قصّته الشخصيّة مع مدينة حمص، وعن زياراته الأولى إلى المدينة للمشاركة في العمل الإعلامي فيها وذلك «في الوقت الذي منع فيه على الجميع نقل ما يحدث في سورية» في تأكيد من المخرج على شجاعته الشخصيّة، وعلى اقتحامه أماكن كانت ربّما خطرة على الآخرين في ذلك الوقت، الأمر الذي سيتكرّر في غير مكان في الفيلم.

إضافة إلى علاقة المخرج بشخصيّات الفيلم، يسرد الشريط الصوتي الذي يستمرّ طوال الفيلم الحوادث التي جرت في مدينة حمص وفق تسلسلها الزمني، وذلك بالانسجام مع الحوادث التي تجري في الفيلم ذاته، فمثلًا يسرد ديركي قصّة اقتحام قوّات النظام منزل الساروت في حيّ البياضة قبل أن يتمكّن الأخير الهرب، وذلك خلال عرض مشاهد من منزل الساروت المدمّر، بمعنى أنّ الشريط الصوتي في الفيلم يشكّل أيضًا جزءًا من شخصيّة المخرج الّتي يشكّل تفاعلها مع باقي الشخصيّات جزءًا مهمًا من تمثيلهم (بوصفهم أفرادًا سوريين) في الفيلم.

في الدقيقة الثالثة والثمانين يعود مخرج الفيلم إلى الظهور أمام الكاميرا، في إعادة لمشهد ظهوره الأوّل في بداية الفيلم، جالسًا في المقعد الخلفي لسيارة تقطع طريق سفر، ومع تعليق صوتي يكرّر ما قاله في بداية الفيلم «المدينة التي كنت أعبر طريق السفر من جوارها إلى منزلي في دمشق سابقًا، من دون أن أفكّر مرّة واحدة في أن أدخلها، المدينة التي أصبحت أغلى ما أملك»، ثمّ في اللقطة التالية يظهر ديركي في لقطة تجمعه مع عبد الباسط الساروت في ريف حمص، في ما يبدو مشهدًا وداعيًّا لعبد الباسط الذي قرّر العودة إلى المدينة المحاصرة.

يبدو الغرض الأساس من عرض هذا المشهد إظهار علاقة المخرج الشخصيّة بالساروت، وبخاصّة أنّ صوت المخرج يظهر للمرّة الأولى من وراء الكاميرا متحدّثًا بالعاميّة السوريّة مع عبد الباسط، وموجهًّا إليه بعض الأسئلة الشخصيّة، إلّا أنّ الأخير يردّ مرّة أخرى بأجوبة عموميّة عن

الأمل في النصر، ونعمة النسيان، والقناعة بالعمل في مهنة بسيطة في حال انتصرت الثورة، بعبارة أخرى، لا يختلف خطاب عبد الباسط أمام الكاميرا في هذا المشهد الذي يجمعه شخصيًّا مع مخرج الفيلم عن المشاهد السابقة، لا يؤدي المشهد أيّ أهميّة خاصّة في قصّة شخصيّة عبد الباسط نفسها، بل يبدو الغرض منه مقتصرًا على إظهار وداع المخرج للساروت.

يستغرق التعليق الصوتي في الإنشاء الشعري بعد ذلك، وفي كتابة كلمات في وداع الساروت، ولكن ذلك كله من دون تحقيق خرق في معادلة التلقّي التي رصدناها في وقت سابق عند أميرالاي، أي الشخصيّات السوريّة، السلطة، والمخرج كطرف مستقل، المعادلة التي يعزّزها حضور ديركي في الشريط الصوتي، وبالصورة في مشاهد أخرى.

عبد الباسط الساروت

محمولًا على الأكتاف، يظهر الساروت في الدقيقة الرابعة من الفيلم، وهو يقود تظاهرة مسائيّة، ومن ثمّ يعود في الدقيقة السادسة من الفيلم ليسرد للكاميرا تجربته السابقة حارس مرمى لنادي الكرامة في مدينة حمص، ومن ثمّ قصّة مشاركته في الثورة وتصدّره قيادة الهتافات في التظاهرات المناهضة للنظام في المدينة، وذلك بالترافق مع عرض لقطات من تظاهرات مختلفة قام الساروت بالمشاركة فيها، ومن ثمّ لقطات لعودة الساورت من تلك التظاهرات، محوطًا بمعجبيه ومحبيّه من الأهالي.

مع الدقيقة السادسة عشر، ينتقل الفيلم من شخصيّة الساروت قائد التظاهرات السلميّة إلى الساروت المقاتل قائد كتيبة «شهداء البيّاضة». يجلس الساروت في المشهد في أحد المنازل ويقلّب مع أصدقائه صورًا قديمة له حين كان حارسًا للمرمى، ولكنّه في الوقت ذاته يرتدي حزام مسدّس حربي، وينسّق مع أحد الأشخاص عبر السكايب لجمع مزيد من المال لشراء السلاح، ثمّ ينشد للأخير أنشودة جديدة عبر السكايب، بمشاركة أصدقائه من الحاضرين في الجلسة، وفي الدقيقة التاسعة والعشرين ننتقل مع الساروت إلى أحد جبهات حمص، في ما يبدو لقاءً مع مخرج الفيلم بعد مرحلة انقطاع، يشرح الساروت على طريقة المقابلة الصحافيّة للكاميرا عن طبيعة النقطة التي يرابط عندها، وعن أهمّيتها العسكريّة، وما إلى ذلك.

ابتداءً من الدقيقة السادسة والخمسين، ينجح الفيلم في التقاط بعض اللقطات العفويّة لعبد الباسط، في أثناء مروره بحالات نفسيّة صعبة، وذلك في عقب مقتل عدد من رفاقه على الجبهات، طوال خمس دقائق تقريبًا يعرض الفيلم لقطات يختلف محتواها عن اللقطات الأخرى لباسط ذات

الطابع الأكثر صحفيّة وتقريريّة، يقدّم الفيلم هذا النوع من اللقطات العفويّة للساروت في الدقيقة الخامسة والسبعين في أثناء جلوسه مع عائلته.

بعد تلك اللحظات الحميميّة مع عائلته، يصاب الساروت في أثناء محاولة عودته ومقاتلين آخرين إلى أحياء حمص المحاصرة، ويقدّم الفيلم لقطات لعبد الباسط الذي يفقد أعصابه تحت تأثير المخدّر والألم، ثمّ يبكي يائسًا ومطالبًا بفكّ الحصار عن العائلات التي بقيت داخل الحصار، لينتقل الفيلم بعد ذلك إلى مشهد وداع الساروت والمخرج الذي ناقشناه سابقًا.

تظهر شخصيّة الساروت أكثر من باقي الشخصيّات الأخرى في الفيلم، وينجح الفيلم كما ذكرنا في تصوير الشخصيّة في أوضاع إنسانيّة مختلفة، منها الفقدان، والإصابة، واليأس. لكنّ الفيلم في الحصيلة لا يعرض صورة للساروت مخالفة لتلك المكرّسة في وسائل الإعلام عن حارس المرمى السابق، الثائر السلمي ثمّ المقاتل، ربّما يلعب دورًا في ذلك طبيعة الشخصيّة نفسها، وربّما اللحظة التاريخيّة الحاسمة التي صوّرت فيها. ذلك من دون أن يؤدي سعي المخرج المحموم لإظهار علاقة شخصيّة قويّة تجمعه بالساروت إلى إضافة أبعاد جديدة على شخصيّة الساروت.

أسامة الهبالي (أسامة الحمصي)

يظهر الصحافي والناشط الإعلامي أسامة الهبالي المعروف بـ«أسامة الحمصي» في الدقيقة الرابعة من الفيلم مصوّرًا تظاهرة مسائيّة في شارع الملعب البلدي في مدينة حمص، ثمّ في لقطات متفرّقة أخرى في بداية الفيلم، معلّقًا على فيديو استشهاد أحد أصدقائه من التظاهرات الأولى في مدينة حمص، أو مصوّرًا للتظاهرات بكاميراته من أحد الأسطح المجاورة، وذلك بالتزامن مع عرض لقطات للساروت، إذ يعزّز السرد البصري للفيلم فكرة الصداقة، أو الشراكة بين الساروت والهبالي، أو بين قائد التظاهرات، والإعلامي الذي يقوم بتوثيقها، ومع انتقال سرد الفيلم نحو شخصيّة عبد الباسط الساروت بوصفه قائدًا عسكريًا، يبقى الهبالي حاضرًا في المشهد صديقًا للساروت، ولكن بوصفه إعلاميًّا فقط، من دون دور عسكري.

«لنا أيضًا كالبيوت والشوارع حصّة من الهاون» بهذه العبارة يعلّق الشريط الصوتي على إصابة الهبالي بقذيفة هاون، مستعرضًا بعض المشاهد من إسعاف الهبالي في أحد المستشفيات الميدانية، ومن ثمّ مشهدًا لعبد الباسط الساروت من منزل الهبالي موجّهًا رسالة إلى صديقه المصاب الذي تعود كاميرا الفيلم إليه وهو يرفع إشارة النصر من سريره في المستشفى على الرغم من حالته الصحيّة السيّئة جدًّا.

في الدقيقة الأربعين من الفيلم، يعود أسامة من إصابته لزيارة منزله المدمّر بصحبة عبد الباسط الساروت، يتفقّد الاثنان من دون غرض محدّد بقايا المنزل المحروق بالكامل، ثمّ تنتقل الكاميرا لترصد زيارة أسامة لعدد من أصدقائه القدامى الذين يبدون الآن منشغلين بتحضير الأسلحة والتجهيز للمعارك، هنا لا يترك الفيلم المجال للهبالي للتعبير عن مشاعرة بعفوية، بل يتدخّل تعليق المخرج ليسرد التغيّر الذي طرأ على شخصية أسامة من وجهة نظره.

«المدّة التي قضاها أسامة في مرضه بعيدًا عن شوارع حمص، غيّرت وجه المدينة وأهلها في غيابه، تغيّرت حمص التي يعرفها، وتغيّر المزاج كلّه. الشغف بالسّلاح انتشر كوباء، عند من كانوا في القريب رفاقه في الكفاح السلمي (..) كان أسامة مثل مغترب، يكتشف مدينة جديدة، وكان حين يريد أن يكون وحيدًا يأخذ كاميرته ويغادر، باحثًا عن تفاصيله المفقودة».

يقدّم الفيلم التعليق الصوتي السابق برفقة مشهد لتنظيف مجموعة من الشباب للأسلحة، وجلوس الهبالي وراءهم، في حين تأخذ الكاميرا لقطات مقرّبة لوجهه. إذ تخلق اللقطة السابقة بصحبة التعليق الصوتي انطباعًا بصدقيّة الرأي الوارد في التعليق، ولكن الأمر يطرح في الوقت ذاته تساؤلًا عن الآليّة الّتي نفّذ بها المشهد، وكثير من المشاهد الأخرى المماثلة في الفيلم التي لا تترك للشخصيّات فرصة قول آرائها في قضايا أساسيّة بالعلاقة مع موضوعة الفيلم (هنا سؤال السلميّة والعسكرة) بل عوضًا عن ذلك يقوم الفيلم بتقديم الشريط الصوتي للمخرج، بصحبة مشاهد تعطي انطباعًا بصدقيّة الرأي المقدّم في الشريط.

وعلى المنوال ذاته، يعرض الفيلم في الدقيقة الثانية والخمسين مشهدًا للهبالي وهو يصوّر مخلّفات قذائف حربيّة، ثمّ متجوّلًا في أماكن مختلفة من الأحياء المقصوفة في مدينة حمص، وذلك بصحبة تعليق صوتي جاء هذه المرّة على شكل رسالة من المخرج تبدأ بـ«عزيزي أسامة، لقد نشرنا صور الدمار الكبير في شارع القاهرة، ونحن نحمل تفاؤلك القديم ذاته، بأن تحدث تغييرًا، بأن يسمع العالم، بأن يرى».

ويستمرّ السرد في ما يبدو تحليلًا من المخرج لمشاعر الهبالي بالعلاقة مع الصمت الدولي عن حوادث مدينة حمص الذي لا يتحدّث أبدًا إلى الكاميرا طوال الفيلم عن أيّ شيء شخصي، باستثناء التعليقات العامّة على الأوضاع الميدانية، وذلك على طريقة فيديوهات توثيق الثورة السوريّة المنتشرة على الإنترنت منذ بداية الثورة.

في الدقيقة الثالثة والخمسين يتوقّف الفيلم عن عرض مشاهد الهبالي، ليركّز في الدقائق الأربعين المتبقّية مع عبد الباسط الساورت، باستثناء خبر يسرده التعليق الصوتي للمخرج في الدقيقة الخامسة والخمسين عن اعتقال أسامة الهبالي على الحدود السوريّة اللبنانيّة، يذكر فيه المخرج مدى حزنه على فقدان أسامة الذي «اختفى ولم يعرف له مصير»، ثمّ يذكر في مكان آخر أنّ عامًا قد مضى على اعتقال أسامة، ولكن من دون إعادة ربط لشخصيّة أسامة بمسار الحوادث في الفيلم.

الشخصيّات الأخرى

بخلاف «طوفان في بلاد البعث» يحضر عدد كبير من الشخصيات الثانويّة في «العودة إلى حمص» من دون تركيز مباشر عليها، ويحضر أهالي حمص طوال الوقت في سرد المخرج أو في لقطات الفيلم، بوصفهم ضحايا لهمجيّة النظام، ولكن في الوقت ذاته مقاومين لهذه الهمجيّة بشتّى الوسائل، ويظهر ذلك في لقطات التظاهرات، أو تشييع القتلى، كما في لقطات الساروت والهبالي بوصفهم ممثلين عن المجتمع المحلي، وذلك في اختلاف جوهري عن طبيعة حضور السكّان المحليين في «طوفان في بلاد البعث» على سبيل المثال.

ولكن ومع هذا الحضور «الإيجابي» للأفراد السوريّين في الفيلم، إلا أنّ الشكل الفنّي الذي يتّبعه المخرج عبر زجّ نفسه كجزء مفترض من حوادث الفيلم، وفق المعادلة التي ذكرناها سابقًا، ذلك كله يخلق نوعًا من العلاقة الإشكالية في تمثيل الأفراد السوريين في السينما الوثائقيّة، حتّى ولو كانوا في لحظة تاريخيّة تمثّل ذروة انغماسهم في أداء دور كبير في مصائر حياتهم كما في لحظة الثورة السوريّة وفيلم «العودة إلى حمص» الذي صوّرت مشاهده معظمها في أقوى أيّام عنفوانها.

4. طعم الإسمنت 2017

يتابع طعم الإسمنت ما كان «العودة إلى الحمص» قد افتتحه من حصد أفلام وثائقيّة سوريّة لجوائز عالميّة. إذ فاز الفيلم حتّى اليوم بعدد كبير من الجوائز أهمّها الجائزة الكبرى في مهرجان «فيزيون دو ريل» في سويسرا، إضافة إلى جوائز أخرى في مهرجانات مختلفة[11].

(11) صفحة الفيلم على موقع آي إم دي بي.

لكن إضافة إلى حضوره في مستوى المهرجانات والجوائز يحقّق الفيلم أيضًا نوعًا من الحضور في مستوى الأدبيّات المرتبطة بالعلاقة بين كلّ من سورية ولبنان[12]، كون الفيلم يسرد قصّة عمّال لاجئين سوريّين في العاصمة اللبنانيّة، وينجز كثيرًا من الإرجاعات المرتبطة بالحرب الأهليّة اللبنانيّة[13]، وبقضايا تتقاطع ما بين حاضر لبنان ومستقبل سورية مثل «إعادة الإعمار».

الشخصيّات في الفيلم

يقدّم الفيلم مقاربة خاصّة بالعلاقة مع شخصيّاته، فالفيلم لا يضمّ أيّ شخصيّات سوريّة (أو غير سوريّة) واضحة المعالم، بمعنى تنجز سردًا لحوادث حياتها، أو تقوم بفعل الروي للكاميرا، بل يركّز الفيلم على حياة مجموعة عمّال سوريّين داخل موقع بناء في العاصمة اللبنانيّة بيروت بينما يسرد الشريط الصوتي للفيلم حكاية شخصيّة مفترضة لأحد هؤلاء العمّال، لذلك سنقوم بتقسيم تحليل الشخصيّات إلى كتلتين رئيستيّن. شخصيّة المخرج في الفيلم، وشخصيّة باقي العمّال.

شخصيّة المخرج

كما في «العودة إلى حمص» يبدأ الشريط الصوتي لطعم الإسمنت بتعليق صوتي مسجّل بصوت المخرج نفسه الّذي يروي بلسان شخصيّة من المفترض أنّها لأحد العمّال الذين سنراهم لاحقًا في الفيلم، ولكن من دون تحديد أيّ شخصيّة هي هذه، ولماذا تروى حوادث حياتها المفترضة بلسان المخرج، وليس بلسان الشخصيّة ذاتها؟.

بالعودة إلى الشريط الصوتي يتحدّث المخرج عن «لحظتين» لا يستطيع نسيانهما في حياته؛ الأولى من الطفولة حيث عاد من المدرسة إلى المنزل، وشمّ رائحة والده العائد من السفر، ليكتشف بعد ذلك صورة للبحر معلّقة على حائط مطبخ العائلة الّتي يبدو أن الوالد أحضرها من بيروت إلى مكان ما في سورية (لا يحدّد أبدًا) ثمّ يتحوّل الشريط الصوتي إلى سرد صور شعريّة غير واقعيّة عن «غرق الطفل» داخل الصورة المعلّقة على جدار المنزل.

بعد استعراض مشاهد من الساعات الصباحيّة الأولى لعمل مجموعة من العمّال السوريّين في أحد مواقع البناء اللبنانيّة، يعود التعليق الصوتي للمخرج في الدقيقة التاسعة لسرد تفاصيل عن شخصيّة

(12) إلياس خوري، «ما هو طعم الإسمنت؟» جريدة القدس العربي، 17-10-2017.

(13) خالد صاغيّة، طعم الإسمنت: متاهة ما بعد الثورة، موقع الجمهوريّة، 30-06-2017.

الوالد المفترضة الّتي كانت كفّه بالنسبة إلى الطفل تشكّل مدينة بيروت بالنسبة إلى المخرج، لينتقل بعد ذلك بالحديث عن تشابه الأيّام وانعدام الفرق بينها بعد الدخول إلى «الجورة» أو موقع البناء في الفيلم.

يتابع الشريط الصوتي سرد التفاصيل التي تطرأ على حياة العامل بعد أن يبدأ الحياة في «الجورة» وكيف تقسو أصابع العامل، وكيف تقع الأشياء الخفيفة من يديه لعدم إحساسه بوزنها، وكيف يهرب الخوف مع أوّل ضربة حديد، وكيف أنّ صوت العمار يشعر العمّال بـ»الأمان».

في استمرار للقصّة التي يبنيها الشريط الصوتي، بين الطفل ووالده عامل البناء السابق في لبنان، بتابع الشريط ما يبدو مقولة أساسيّة من مقولات الفيلم «ضبّلي شنتاية السفر، ومد إيدو على جيبتو، عطاني مفاتيح بيتنا. قلّي بس تبلّش الحرب، المعمرجيّة بروحو على بلد تاني خلّص حرب، وبينطروا الحرب ببلدن لتخلص، ويرجعوا يعمروها» ليردّ المخرج أيضًا بصوته «أبي بعدني ناطر» بمعنى أنّ الشريط الصوتي يحاول إنجاز نوع من الحوار بين صوتين مختلفين. الأب وابنه، ولكن باستخدام صوت المخرج فقط.

يشكّل المقطع السابق من الشريط الصوتي لحظة كاشفة بالعلاقة مع الفيلم، ومع ما يبدو السبب وراء هذا الشكل من التعليق الصوتي بالأساس، أي كتابة قصّة مفترضة وسردها بصوت المخرج، فالمقطع السابق من القصّة يشير إلى مقولة تتعلّق بجيلين من العاملين السوريّين؛ جيل الآباء الذي أتى إلى لبنان بعد انتهاء الحرب الأهليّة فيه، والجيل الثاني هم الأبناء الذين لجؤوا إلى لبنان في عقب الثورة والحوادث التي تلتها في سورية.

المقولة السابقة (على أهميّتها) لا ترتبط بشخصيّة محدّدة من عشرات العمّال المختلفين الذين يصوّرهم الفيلم في موقع البناء. بل تبدو، وبالطريقة الّتي قدمّت بها، مقولة المخرج نفسه الّذي صاغها على لسان أحد العمّال، لينسجم ذلك مع الشكل الفنّي الذي اعتمده الفيلم، وهو التعليق الصوتي من المخرج عن قصص العمّال (أو أحدهم) عوضًا عن حديث العمّال بأنفسهم عن قصصهم.

في الدقيقة الثانية والثلاثين يعود صوت المخرج ساردًا قصّة عن استيقاظ الشخصيّة المتخيّلة التي يروي الشريط الصوتي قصّتها لتجد نفسها تحت الركام، ركام ناتج عن قصف المبنى الذي تعيش فيه، وذلك بعد أن استمرّ الحفر يومًا كاملًا لإيجاده تحت التراب. بعد ذلك، يسرد الصوت أنّه أخذ قرارًا بالهرب لما يبدو أنّه حفرة أخرى تحت الأرض، ومع رائحة الإسمنت ذاتها. أي إلى موقع العمل في بيروت، حيث لا يوجد قصف من السماء، ولكنّ الأوضاع هي ذاتها.

في الحصيلة ينجز صوت الراوي في طعم الإسمنت نوعًا من الوصاية على خبرات العمال وتجاربهم، عبر الشخصيّة التي اختلقها الصوت التي تروي قصّتها بغضّ النّظر عن تغيّر العمّال الظاهرين في الصورة، ما يخلق انطباعًا بأنّ تلك الحكاية التي تروى هي حكاية العمّال جميعهم.

مثل هذا الخيار الفنّي ينجز في الحالة السوريّة تكرارًا لتقاليد التباس حضور المخرج في الأفلام الوثائقيّة – الإبداعيّة السورية، ذلك مع الذهاب إلى مكان أكثر إشكاليّة في سياق حسّاس هو السنوات القليلة التالية للثورة السوريّة، فعلى سبيل المثال يستخدم المخرج في شريطة الصوتي مفردة «حرب» للحديث عن الحوادث السوريّة، وعن سبب لجوء شخصيّته من سورية إلى لبنان، ولكنّ مفردة «حرب» للحديث عن الحوادث السوريّة تعدّ مفردة إشكاليّة ترفضها فئات من السوريّين، وتعدّها انتقاصًا بحقّ الثورة السوريّة.[14]

لا تكمن المشكلة هنا في استخدام مفردة «حرب» بحدّ ذاته، ولكن في عدم فسح المجال لأيّ أصوات أخرى من شخصيّات العمّال الذين قد يكون لهم رأي آخر في المفردة المستخدمة. وهذا ما نقصد به الذهاب خطوة أبعد في الإشكاليّة التقليديّة للسينما الوثائقيّة السوريّة، فكون الفيلم لا يفسح المجال لأصوات الشخصيّات التي يصوّرها (كما في حالتي الطوفان، والعودة إلى حمص) تتعقّد علاقة وصاية المخرج على شخصيّات فيلمه لتصل في طعم الإسمنت إلى ذروة سبقت حتّى الأفلام التي أنتجت في أيّام مصادرة صوت السوريين من النظام الحاكم ما قبل الثورة السوريّة.

شخصيّات العمّال

من الدقيقة الخامسة، حتّى الدقيقة الحادية والثلاثين، يسرد الفيلم بصريًّا حياة يوم كامل في حياة عمّال الموقع الّذي يصوّره. يبدأ يوم العمل بخروج العمّال من القبو الذي يعيشون فيه أسفل المبنى، إلى الطوابق العليا منه للعمل على بنائها، تتابع كاميرا الفيلم العمّال الذي يخرجون بانتظام يوميًا، ولكن وسط صمت مطبق لا يسجّل أي شيء من أصواتهم. ففي الدقيقة السابعة مثلًا، وفي أثناء انتظار العمّال للمصعد يظهر الشريط البصري أنّ بعض العمّال يتبادلون حديثًا في ما بينهم، لكنّ الشريط الصوتي المرافق يظهر فقط صوت المصعد الذي يطغى صوته (بشكل مقصود) على أيّ صوت آخر. بمعنى أنّ عمليّة توليف الصوت مع الصورة في الفيلم اعتمدت على إخفاء صوت العمّال في اللحظات القليلة التي ربّما ظهر صوتهم فيها بشكل عفوي، مثل مشهد انتظار المصعد.

(14) انظر: عدي الزعبي، محمّد العطّار «ثورة أم حرب أهليّة؟» موقع الجمهوريّة، 24-02-2013

أمّا في المشاهد الأخرى في نهار العمّال فإنّ عمليّة التصوير مبنيّة في مجملها على نوع «التمثيل» الصامت الذي يقوم به العمّال لنهارهم العادي، فالأصوات كما ذكرنا تأتي دائمًا من المؤثرات المحيطة. البحر، آلات البناء، أو حتّى التلفاز، ولكن ليس أحاديث العمّال في ما بينهم، علاوة على الحديث إلى الكاميرا الّذي لم يكن خيار الفيلم بالدرجة الأولى، إذ كان خيار الإخراج «إعادة تمثيل الواقع أمام الكاميرا».

وفي اللّيل، كما في النهار، يقوم العمّال بعمليّة تمثيل أفعالهم الشخصيّة ذاتها. يأكلون أمام شاشات التلفاز المفتوحة على المحطّات الإخباريّة، مع تركيز الكاميرا على حركة أفواههم التي تلوك الطعام داخلها في توليف بصري مع لقطات الأخبار، وكأنّ هؤلاء العمّال يعلكون أيضًا الكلام المكرّر الذي تأتي به محطّات الأخبار (ومنه أخبار عن ازدياد العنصريّة تجاه اللاجئين السوريين في لبنان) لكنّ الملاحظة الأساسيّة في هذه الحالة أيضًا هي الصمت المطبق المحيط بكلّ شيء، وبخاصّة في القبو الذي يبدو أنّ عددًا كبيرًا من الناس يعيشون فيه.

مقارنة بالأفلام الأخرى يشكّل نوع السرد بصوت المخرج في طعم الإسمنت أعلى درجات الإشكاليّة بالعلاقة مع الشخصيات التي يتحدّث عنها، الأمر الذي يتجاوز معادلة الأطراف الثلاثة: السلطة، المقموعين، والمخرج، ليصل الفيلم إلى صيغة ينوب فيها صوت المخرج حتّى عن السوريين المقموعين، ويكتفي من حضورهم في الفيلم بالمادّة البصريّة التي يشكّلونها، من دون فسح مجال لسرديّتهم، سواء كانت إنشائيّة كما في حالة الطوفان، أم متمرّدة كما في العودة إلى حمص. الفيلم هنا يذهب خطوة أبعد ويصادر تلك السردية في خياره الفنّي، الأمر الذي يعكس العلاقة الملتبسة من جديد بين مخرج الفيلم وشخصيّاته من السوريّين.

استنتاجات الدراسة

أولًا: لا نرصد وجود علاقة سببيّة واضحة بين تمثيل السوريّين بطريقة معيّنة في الوثائقيّات السوريّة المشمولة في الدراسة، وتلقّي هذه الأفلام للاهتمام، سواء الفنّي، أم السياسي. فكما رصدنا في حالة أفلام «طوفان في بلا البعث» و«حجر أسود» فإنّ كلًّا منهما لم يحصل على جوائز مهمّة في المهرجانات العالميّة، ولكن في الوقت ذاته يحضر الفيلمان بوصفهما وثائق لها أهميّة سياسيّة معيّنة، كونها صوّرت في سنين ما قبل الثورة السوريّة، ولو أنّ الفيلمين قد اتبّعا منهجيّة مختلفة تمامًا في تمثيل الأفراد السوريّين. ففي

حين يعدّ فيلم أميرالاي علامة مؤسّسة في العلاقة الملتبسة للمخرجين الوثائقيّين مع الأفراد السوريّين، اعتمد فيلم نضال الدبس أسلوبًا مغايرًا يعتمد على فسح المساحة كلّها للشخصيّات.

أمّا في حالة فيلمي العودة إلى حمص، وطعم الإسمنت، فنلمس ارتباطًا بين عاملي النجاح في مستوى تلقّي الجوائز العالميّة من جهة، والتمثيل الملتبس للسوريّين من جهة ثانية، أي تمثيل السوريّين فقط بالعلاقة مع شخصيّة المخرج الذي يعيد كتابة قصّتهم كمّا وضّحنا في متن الدراسة. وبناءً على ذلك من الممكن القول إنّ التمثيل الملتبس للسوريّين يحضر بخاصّة في حالة الأفلام الوثائقيّة – الإبداعيّة التي تنتج لتنافس في سوق المهرجانات والجوائز العالميّة، أو في حالة إنتاج الأفلام في سياق سياسي قمعي كما حالة فيلم الطوفان المنتج قبل ثورة عام 2011.

ثانيًا: تتبع الأفلام المشمولة في الدراسة (باستثناء حجر أسود) معادلة ثلاثيّة الأطراف، يشكّل الأفراد السوريّون طرفًا فيها، مقابل طرف السلطة القامعة لهؤلاء الأفراد، فهذه السلطة هي النظام السياسي في سورية في سنين ما قبل الثورة في فيلم الطوفان، والنظام السوري في أثناء توحشّه خلال الثورة في فيلم العودة إلى حمص، والنظام العنصري في لبنان في حالة طعم الإسمنت. أمّا الطرف الثالث في المعادلة فهو شخصيّة المخرج الّذي يشكّل (أو يحاول) نوعًا من الوسيط الفنّي بين الأفراد السوريّين، والعالم الذي يجب أن يسمعوه صوتهم.

هذا الخيار الفنّي يبدو آتيًا من مرجعيّة سياسيّة المنشأ، بمعنى رغبة المبدع في أداء دور الوسيط لإيصال دور المقموعين، ولكن أيضًا –وهو الأمر الذي تبيّن من خلال التوقّف التفصيلي عند أفلام الدراسة– يبدو مثل هذا الخيار نابعًا من تكوين فنّي محدود الخيارات عند جزء من الجيل الجديد من مخرجي الوثائقي السوريّين، الأمر الذي يجعلهم يستلهمون الجماليّات الأسلوبيّة الخاصّة بصنّاع الأفلام من الجيل الأقدم (هنا أميرالاي) على الرغم من تغيّر الوضع السياسي الموضوعي الذي أنجزت فيه أفلام الجيل السابق، مقارنة بالجيل الحالي.

ثالثًا: في حالة اثنين من الأفلام الثلاثة التي اتّبعت «تقاليد الالتباس» أي العلاقة الإشكاليّة بين المخرج وشخصيّاته، كانت هناك تبعات في المراحل اللاحقة لإنتاج الفيلم، أدّت إلى إثارة جدل حول علاقة المخرج بشخصيّاته، ففي حالة «طوفان في بلاد البعث» تحدّث عمر أميرالاي في غير مناسبة عن علاقته المشكلة بشخصيّات فيلم الطوفان، وعن اتّخاذه موقفًا شخصيًّا يبتعد كليًّا عن التعاطف كما في حالة رأيه حول شخصيّة مدير المدرسة في الفيلم «المدير هو الأداة المنفّذة لبشاعات الأيديولوجيا

البعثية التي ارتكبت بحق أجيال وأطفال. كيف يمكن التعاطف مع شخص ينفّذ هذا؟».[15]

أمّا فيلم «العودة إلى حمص» فقد أثار جدلًا بعد عرضه على قناة العربيّة من دون تغطية وجه أسامة الهبّالي المعتقل عند النظام، في حين يبدو أنّ صنّاع الفيلم قد قاموا بتقديم وعود مغايرة لعائلته[16]، ومن جهة أخرى فقد أعلن مخرج الفيلم عام 2015 عن «تبرّؤه» من علاقته بعبد الباسط الساروت أحد شخصيّات الفيلم[17]، في إثر أنباء عن مبايعة الأخير لتنظيم الدولة الإسلاميّة في حينها، ليعود المخرج بعد ذلك ويوضّح أنّ العلاقة بينه وبين الساروت قد عادت إلى طبيعتها.[18]

أمّا في حالة «طعم الإسمنت» فلم يكن هناك إشكال مع العمّال أنفسهم (حتّى اليوم) في مراحل ما بعد عرض الفيلم، بقدر ما كان هناك انتقادات صحافيّة أيضًا للطريقة الأحاديّة التي عرض فيها العمّال السوريّون[19]، في حين رأى المخرج في ذلك الأسلوب «تجديدًا» سينمائيًّا لا يتّبع الشكل التقليدي للفيلم الوثائقي، في معرض ردّة على انتقاد صحافيّ آخر حول الإشكاليّة ذاتها[20].

رابعًا: في مستوى أبعد من الشكل الفنّي، وبالعلاقة مع المجتمع السوري ذاته، وفي مراحل مختلفة من التاريخ السياسي المعاصر لسورية، يبدو المجتمع السوري مقسّمًا إلى منطقتين أساسيّتين، منطقة «تحدث فيها الأشياء» أو على الأقل الأشياء المهمّة والإشكاليّة، والثانية هي المنطقة التي يأتي منها صنّاع الفيلم الوثائقي لاستكشاف تلك الأولى. فمنذ مثال أميرالاي الذي اكتشف قرية «جعيفنيّة الماشي» بالمصادفة[21]، إلى نضال الدبس الذي كلّف من منظّمة اليونيسيف لإنجاز فيلم عن تسّرب الأطفال من التعليم، وصولًا إلى كلّ من طلال ديركي الذي أقام في حمص مدّة قصيرة من أجل تصوير فيلمه فقط، وزياد كلثوم الذي صوّر أيامًا قليلة مع العمّال السوريّين في موقع البناء.

في كلّ من الحالات الأربع نرصد تباعدًا مسبقًا بين صنّاع الوثائقي السوري من جهة، والأفراد السوريّين من جهة ثانية، الأمر الذي يتطلّب جهدًا من المخرجين للذهاب نحو الضفّة الأخرى وتفّهم

(15) ريما المسمار، «حوار غير منشور مع عمر أميرالاي حول فيلمه طوفان في بلاد البعث» جريدة المستقبل، 11-02-2011.

(16) «فيلم العودة الى حمص يثيُر جدلًا بعد عرضه على قناة العربية وظهور صور لشخص ما يزال معتقلًا عند النظام» وطن إف إم، 10-01-2015.

(17) «مخرج العودة إلى حمص يتبرّأ من علاقته بالساروت، إرم نيوس، 02-01-2015.

(18) حوار سوريالي 20، طلال ديركي، صفحة راديو سوريالي على ساوندكلاود، د.ت.

(19) علاء الدين العالم، «طعم الإسمنت لزياد كلثوم، الانهمام بالصورة» موقع ضفّة ثالثة، 05-03-2018.

(20) زياد كلثوم: تم إخراجي من «دين» الثورة - حوار سوريالي 93، صفحة راديو سوريالي على ساوندكلاود، د.ت.

(21) انظر «حوار غير منشور مع عمر أميرالاي حول فيلمه طوفان في بلاد البعث»، مرجع سابق.

عالمها (الغريب عنهم) ثمّ التعبير عنه سينمائيًّا. إذ يبدو هذا «التباعد المجتمعي» إذا صحّ التعبير، سببًا إضافيًّا في التقاليد السينمائيّة الملتبسة في التعبير عن السوريّين في سينماهم الوثائقيّة، وربّما تتطلّب هذه النقطة بحثًا منفصلًا لا يرتبط فقط بصنّاع الفيلم الوثائقي، بل ربّما بطبقة المثقّفين السوريّين بالمجمل.

السينما الوثائقية السورية

الخروج إلى الشارع

راشد عيسى

تحصي دراسة صادرة في دمشق[1] مئتين وثلاثين فيلماً وثائقيًا سوريًا أنتجت منذ العام 1961، من دون التطرق إلى الأفلام التي أنجزت منذ العام 2011، بل بتجاهل مقصود لها، إذ أنجزت كلها في مواجهة النظام السوري، وكان لتلك المواجهة بالذات الفضل في ازدهارها.

لا تخفي الدراسة حقيقة أن فيلمًا وثائقيًا واحدًا لم ينتج بعد الثورة من قبل مؤسسات النظام، ولا ندري إن كنا نغامر بالاستنتاج بأن السينما الوثائقية، إن كانت بحسب الأصول، لا يمكن أن تكون في صف النظام، أو منتجة من قبله، فالفيلم الوثائقي أساسه الوثيقة، أي الحقيقة التي ستشير في الحالة السورية إلى النظام بوصفه سببًا واضحًا وراء كل الجرائم الوحشية المرتكبة في البلاد.

شيئًا فشيئًا تنقسم السينما السورية إلى قسمين:

1. السينما الروائية المنحازة إلى رواية النظام، أو على الأقل تقع في المنطقة الرمادية، ذلك لأن الروائي، الخيالي، يتيح إمكانًا أكبر للتلاعب والتلفيق، هذا عدا أن النظام يمتلك البنية اللازمة لإنتاجه؛ المؤسسات، وطاقم الممثلين (والتقنيين) الكبير غير المتوافر بالقدر نفسه لمعارضيه.

2. السينما الوثائقية التي ازدهرت في مواجهة النظام، سينما عمادها الوثيقة، والحقيقة، وقد يفسر هذا سبب عدم يتمكن النظام خلال سبع سنوات إنجازَ فيلم وثائقي واحد. هكذا، يصبح مفهومًا أيضًا ذلك الجدل القديم بين أنصار الفيلم الروائي وأنصار الفيلم الوثائقي، عندما تشبّث «الوثائقيون» بنظرية تقول إن الوثائقي أقدر على التغيير والتأثير، فيم ا يحتمل الروائي التلاعب.

أكثر من مئتين وثلاثين فيلمًا وثائقيًا تناولت جوانب شتى، كتلك التي تقع في إطار «سيمفونيات

(1) طارق مصطفى عدوان، «السينما الوثائقية السورية بين الجهل والتجاهل»، (مركز دمشق للأبحاث والدراسات، نيسان، 2018).

المدن»، والتي تمجّد التقدم وحركة العمران والاقتصاد والملاهي، ما يجعلها بطريقة أو بأخرى بروباغندا للنظام، إلى سواها من وثائقيات اجتماعية، إلى نسبة لا يستهان بها من أفلام عنيت بموضوع الصراع العربي الإسرائيلي؛ الموضوع الأثير في البلاد في السينما كما في الأدب، بتناغم مع خطاب بعثي رائج ومطلوب، موضوع يحظى بالتشجيع الإنتاجي وبعوائق رقابية أقل، أو باندفاع والتزام وطنيين بقضية عادلة تشغل السوريين جميعهم، لذلك ستكثر عناوين مثل «فلسطين الجذور» و«القنيطرة حبيبتي» و«دروس في الحضارة» لأمين البني، و«القنيطرة 74» لمحمد ملص، «الصمود» لوديع يوسف، و«مهمة خاصة» لهيثم حقي، و«القنيطرة قصة مدينة» لغنام غنام وغيرها. لقد استهلكت حرب تشرين 1973 وحدها عددًا لا يستهان به من الأفلام التسجيلية، وبالطبع، كان على القُطُر كلها حينذاك أن تسافر إلى الجبهة، ولم يكن من الممكن أن يعطل أحد مسيرة «المجد» بالالتفات إلى شؤون المجتمع وحركة الاقتصاد وحرية التعبير.

من بين كل تلك الأعمال تحتفظ ذاكرة المتابعين للسينما الوثائقية السورية بعدد قليل للغاية، من بينها أفلام لعمر أميرالاي، مثل «الحياة اليومية في قرية سورية» (1972) بالاشتراك مع سعدالله ونوس، و«الدجاج» (1977)، وصولًا إلى «طوفان في بلد البعث» (2003) الذي كان نقدًا كبيرًا للنظام، حقق من داخل البلاد، وتعرض أميرالاي بسببه لمضايقات ومراجعات أمنية.

لم يكن أميرالاي وحده من تعرض لمضايقات بسبب أفلامه، فهناك أفلام أُخَر شكلت استفزازًا، وإن بدرجة أقل، فيلم هالا محمد «رحلة في الذاكرة» (2006) ويتحدث عن معتقلي رأي عبر «رحلة» واقعية إلى سجن تدمر، الذي مرّ به ثلاثتهم (ياسين الحاج صالح، غسان الجباعي، فرج بيرقدار)، إلى جانب فيلم ريم علي «زبد» (2008)، وهو الآخر يتحدث عن تجربة اعتقال سياسي، وقد طارده النظام إلى مهرجان «قرطاج للأفلام السينمائية والوثائقية»، وتمكن عبر السلطات سحبَ الفيلم. قبل ذلك بكثير كان فيلم بعنوان «المدرسة» لنبيل المالح قد أحرق، كما قال في مقابلة، مبينًا أن ذلك الفيلم «هو ما يمكن تسميته بالوثائقي النقي، ولم أتدخل فيه بكلمة».

أسماء كثيرة قدمت تجارب في السينما الوثائقية السورية، من بينها، على سبيل المثال لا الحصر، صلاح دهني وأمل حنا وريمون بطرس ومأمون البني ومحمد الرومي وميار الرومي وأسامة محمد ومحمد ملص وعمار البيك وهالة العبدالله ونضال حسن ونضال الدبس وسؤدد كعدان، ولكن من دون شك كان لعمر أميرالاي بصمته الخاصة في التأسيس لسينما وثائقية سورية، أولًا بوصفه مخرجًا مكرسًا لهذا النوع السينمائي الذي لم يكن له الحظوة الكافية من الإنتاج والعرض والمشاهدة في بلادنا، وثانيًا عبر سعيه لتشجيع وتدريب جيل من السينمائيين الشباب لاحتراف هذا الفن، هكذا جاءت

تجربة «معهد الفيلم العربي» في عمان، محاولة تأسيسية انطلق منها بعض مخرجي الوثائقي، وهي، وإن لم يكتب لها الاستمرار، فقد فتحت عيون الشباب وأحلامهم على فن يستحق الاحتراف، ولم يكن تغييبه وإهماله محض مصادفة.

تمارين وثائقية

230 فيلمًا خلال أكثر من أربعة عقود ليست رقمًا كبيرًا لبلد مثل سورية، خصوصًا أن بعض الأفلام لم تتعد بضع دقائق، وخصوصًا أيضًا أن كثيرًا من تلك الأفلام جاء انصياعًا لأجندات النظام وتوجهاته، بل من إنتاج مؤسساته، وفي ظل رقابته الصارمة، سواء «دائرة الإنتاج السينمائي» في التلفزيون السوري، وهذه قد أغلقت لاحقًا، أو في «المؤسسة العامة للسينما». وتعامل سينمائيون كثر مع الفيلم الوثائقي على أنه محض تمرين سينمائي في انتظار الفيلم الروائي.

احتكار الإنتاج السينمائي وقبضة الرقابة وعدم الجدية في التعامل مع «الوثائقي» كانت من بين أسباب بقاء سورية بلدًا بكرًا لم تقربه السينما الوثائقية إلا قليلًا. كان ذلك أقرب إلى المستحيل في بلد تجد، أنّى اتجهت، لافتة تقول «ممنوع الاقتراب والتصوير»، أو «احذر الاقتراب، منطقة عسكرية». ونحسب أن في ذاكرة الكثيرين، حتى من غير السينمائيين، حكايات عن مواقف تعرضوا لها بسبب صورة فوتوغرافية شخصية في المكان الغلط.

لم يكن أحد ليجرؤ على تصوير عمارات المدن وشوارعها من دون الحصول على سلسلة من الموافقات الأمنية، وهذا ما دفع بالمخرج عمر أميرالاي إلى التحايل على قوانين الرقابة الأمنية حينما قدم سيناريو مكتوبًا لفيلم تسجيلي عن الآثار غطاءً لفيلمه «طوفان في بلاد البعث» الذي سيعرّضه تاليًا للمساءلة الأمنية بل لهجوم صحافي خصوصًا من «المؤسسة العامة للسينما» بعد أن شعرت بالخديعة.

في هذا المناخ جاءت الثورة السورية العام 2011، وكان أول ما فعله المتظاهرون أنهم رفعوا كاميرات هواتفهم الجوالة في وجه قوات النظام، أولًا لتوثيق التظاهرة ووصولها وإعلانها خبرًا في وسائل الإعلام، فغياب الصورة يعني أن التظاهرة لم تحدث، لم تصل إلى شاشات ورادارات العالم، وكذلك لظنهم أن محض توثيق الصورة ووصولها إلى الناس سيشكلان نوعًا من الحماية لهم.

لذلك كانت كاميرا «الجوال» هي البطل والمطلوب رقم واحد في مواجهة العسكر ورجال الأمن. كان المتظاهرون يرفعون قبضاتهم وهتافاتهم، وكاميراتهم، وكأن هذه أيضًا أرادت أن تتنفس، أن تطالب بحريتها.

إن تأخّر الحسم في سورية، مع إنكار إعلام النظام لما يجري في الشوارع من تظاهرات، دفع بحَمَلة الكاميرات من المتظاهرين إلى مزيد من التوثيق، من قبيل إظهار تاريخ المظاهرة أمام عدسة الكاميرا، أو عرض صحيفة صادرة بتاريخ يوم المظاهرة، إضافة إلى صوت المصور وهو يحدد تاريخ المظاهرة ومكانها.

لقد كانت علامة فارقة في تاريخ «إعلام» الثورة السورية أن يظهر فيديو لشاب من ساحة قرية البيضا في بانياس، المدينة الساحلية التي سترتكب فيها لاحقًا أفظع مجزرة، اسمه أحمد البياسي، وهو يفنّد بالصورة كذب النظام الذي زعم أن ما جرى في هذه الساحة من إهانة للمواطنين بالدوس على أجسادهم ورؤوسهم إنما حدث في بلاد أخرى قصية.

أصبحت الكاميرا إذًا سلاحًا أساسيًا، أقوى من أي شيء آخر، كانت أداة مجابهة قبل أن تفكر بالتحول إلى ابتكار عمل فني، وثائقي أو سواه. إنها بيد الناس، المواطنين الذين تحولوا إلى صحافيين يروون للعالم كفاحهم وتظاهراتهم وجنازاتهم، وتنكيل قوى الأمن والاعتقالات والمجازر وتدمير البيوت، وإخراج الأحياء والجثث من تحت الأنقاض، وصولًا إلى يوميات النزوح والتشرد والغرق والموت على الحدود. هكذا صرنا أمام أرشيف ضخم من الصور والفيديوهات، وكلها مواد خام لأفلام وثائقية، لم يستثمر منها إلى اليوم إلا القليل.

في ما بعد بدأت تتدفق الكاميرات الصغيرة سهلة الإخفاء، ثم الكاميرات الأكثر احترافية، وبدأ الشبان يتلقون تدريبًا على التصوير والمونتاج وسواهما من التقنيات اللازمة، وصولًا إلى تلقي تدريب على كتابة سيناريو وعمل فيلم وثائقي. ذلك يعني أن مؤسسات بدأت تبنى، وتمول، وتقدم المعدات، وتسهم بإيصال تلك الفيديوهات والأفلام إلى وسائل الإعلام أو سواها. من بينها «مؤسسة الشارع للإعلام والتنمية» التي يعود لها الفضل في إنجاز واحد من الأفلام الوثائقية المبكرة «تهريب 23 دقيقة ثورة» الذي يصور بعضًا من مجريات الثورة في مدينة حماه، تحضير اللافتات ومقابلات مع بعض المتظاهرين يتحدثون عن كسر حاجز الخوف، وعن الرعب الذي تركته مجازر النظام في العام 1982 إلى شهادة لفداء حوراني تتحدث عن تجربتها في المستشفى الذي تملكه في المدينة، وكيف استقبلت جرحى التظاهرات، وكيف حاولت قوات الأمن منعها من ذلك، وصولًا إلى اعتقالها.

«الشارع» كان يعرف جيدًا أي دور لـ «كاميرا الموبايل»، ولذلك أسست لمهرجان خاص بأفلام الموبايل. وإلى جانب مؤسسات أخرى كان لـ «بدايات»، التي أنشئت بعد الثورة، وتخصصت بإنتاج الفيلم الوثائقي، دورًا أبعد من إنتاج الفيلم، في التدريب، وإقامة ورشات عمل، وإيصال المعدات اللازمة، ومن أبرز الأفلام التي قدمتها «بلدنا الرهيب» لمحمد علي أتاسي وزياد حمصي، وهو الذي يصور رحلة قام بها الأخير بمرافقة الكاتب والمعتقل السياسي السابق ياسين الحاج صالح، انطلاقًا من مدينة دوما في غوطة دمشق الشرقية، مرورًا بالقلمون والطرق الصحراوية الوعرة، ووصولًا إلى مدينة الرقة الواقعة شمال سورية، لينتهي بهما المطاف إلى الأراضي التركية.

جيل الشجاعة

مع الأشهر الأولى بُعيد اندلاع التظاهرات في سورية، بتنا أمام أساس مكين لسينما وثائقية واعدة: كاميرات في كل مكان، ناشطون جاهزون للتصوير حتى في مواجهة الموت (وقد بات راسخًا في الذاكرة ذلك الفيديو الذي يصور صاحبه قوات النظام وجهًا لوجه، وهو يقول :»صوّر، خلّ العالم كلها تشوف»)، تدريب موجه للناشطين، سواء عبر السكايب أو بحضور مدربين محترفين مثل السينمائي باسل شحادة، الذي قضى برصاص النظام تحت الحصار في مدينة حمص، وقنوات وعيون نهمة تترقب الحدث السوري بشوق عارم لمعرفة كل ما يجري، ذلك كله وضع بين أيدي العالم عددًا كبيرًا من الساعات المصورة التي تصلح موادًا لعدد كبير من الأفلام الوثائقية، وعلى ما يبدو، فإن الأيام المقبلة حافلة بصور وأفلام بات ممكنًا بحكم مرور الوقت وزوال الخطر عن أصحابها أن تظهر للناس، أو، مع الأسف، استشهاد بعضهم، سواء تحت التعذيب والاعتقال أو تحت القصف.

إذًا، فقد كانت ولادة جديدة، عسيرة ومحفوفة بأشد المخاطر للفيلم التسجيلي السوري، ولم تكن بلا مغزى تلك المواجهة القصوى بين عين الكاميرا وفوهة بندقية القناص، أكثر من فيديو سجل تلك المواجهة القاتلة التي انتصر فيها القناص بالنيل من ضحيته –المصور– في ما انتصرت الكاميرا بإعلان تلك المواجهة على الملأ. ومن المعلوم أنه «منذ فيلم «معركة الشيلي» (1975) لباتريسيو غوزمان، أصبح الموت المباشر لحامل الكاميرا موضوعًا للبطولة الصحفية»[2].

(2) سيسيل بووكس، «بين الحياة والموت: صور بدئية للتمرد في سورية»، موقع بدايات، 2018/2/2. http://cutt.us.com/vDz1yc8t

كذلك لم يكن بلا مغزى أن سنوات الثورة كانت هي هذه المطاردة بين جيش النظام والكاميرا وأجهزة الاتصال، في الداخل كما على الحدود، وربما كان تهريب السلاح أهون على النظام من تهريب عدة الفيلم الذي سيفضح روايات النظام. على الرغم من ذلك ولدت الأفلام الوثائقية، وولد عشرات السينمائيين الذين وجدوا أن الفيلم ليس شيئًا للترف واللهو، بل هو واجب مقدس، من دونه سيضيع دم الضحايا، وتضيع حكايتهم.

السينمائيون، وهم في الغالب لم يتعلموا السينما على مقاعد الدراسة، وجدوا أنفسهم يكبرون ويحرقون المراحل، إنهم في أتون تجربة استثنائية، إن لم تقتلهم، فستجعل منهم أيضًا بشرًا قاتلوا من أجل الكرامة والعدل، وربما ستجعل منهم مبدعين استثنائيين.

يصعب أن ينسى المرء ذلك الشاب الذي لم يكمل سنوات دراسته في قسم الإعلام، لكنه تلقف كاميرا متواضعة، وبات همّه تصوير يوميات القصف على مخيم اليرموك. وحين قصفت طائرات النظام أحد مساجد المخيم ركض الشاب ليصور ما تركته طائرات الميغ من موت ودمار، قال «أول ما صادفته كان جسدًا حيًا، لكنه مشطور إلى نصفين، فيما عيناه تحدقان بي وتنتظر أن أفعل شيئًا.. القلب يرتجف، لكن اليد ثابتة على الكاميرا، كنت أعرف أنْ لا سبيل إلى إنقاذ الجريح، فلأمضي لإنقاذ المخيم عبر تصوير المجزرة». يقول الشاب الغضّ، فيبدو أكبر بكثير من سنواته التي تزيد قليلًا على العشرين، وكذلك يبدو جيل كامل من الشباب الذين ظهرت أفلامهم تاليًا في الفضائيات العربية، أو على موقع اليوتيوب.

هذا الشاب كان ثائر السهلي، وهو سيقدم للسينما الوثائقية السورية فيلم «ميغ» 2013 الذي يتحدث عن قصف مخيم اليرموك بطيران «الميغ» من قبل النظام، عقابًا له ربما على فتح أبوابه ملاذًا آمنًا للسوريين والفلسطينيين الساكنين هوامش تجاور المخيم. وقد يكون الأهم من الفيلم قيمةً فنية أننا معه كسبنا سينمائيين بات بعضهم الآن على سكة «الوثائقي».

كذلك كرّس الفيلم الممتاز «لسّه عم تسجل» الشابين سعيد البطل وغياث أيوب كمحترفين بعد إنجاز هذا الفيلم المنتج من حوالى أربعمئة ساعة صورت تحت الحصار في الغوطة الشرقية، فيلم بدأ رحلة مبشرة في مهرجانات عالمية وحاز جوائز.

ما يلفت في هذا الفيلم أنه إلى جانب اقتحامه خطوط التماس وتصويره مختلف جوانب الحياة اليومية تحت الحصار، شغل بأن يجعل من الكاميرا في ظل الحرب موضوعًا له، وهو نوع من البحث الشائك في موضوع السينما والفن في قلب الحرب؛ كأن همّه أن يكون درسًا في السينما، أو أن يتناول

السينما التسجيلية بوصفها واقعة من الوقائع الكثيرة المستجدة في البلاد، بل يأخذ عنوانه «لسّه عم تسجّل» من إشارة واحدة من شخصيات في آخر الفيلم إلى الكاميرا بأنها ما زالت تعمل. كذلك فإن هذا الوثائقي يقرر، كما يرد في الإعلان الترويجي الخاص به، بأنه «بورتريه ذاتي، لجيل متعطش لرواية قصة من داخل الحرب».

هذا الجيل من السينمائيين امتلك الخبرة والتجربة الهائلة على الأرض قبل أن يتعلم السينما في المعاهد والأكاديميات، جيل حاز جوائز ومنحًا ودعمًا في منصات عالمية رفيعة، إذا أضفنا ذلك كله إلى الحرية التي انتزعها هؤلاء بأنفسهم (إضافة إلى ما سبق وتحدثنا عنه من توافر المؤسسات الداعمة والتدريب المستمر ومعدات التصوير والاهتمام العالمي بالموضوع السوري) سنكون أمام بنية مبشرة للغاية بسينما وثائقية سورية في المستقبل.

هكذا يمكننا تصنيف الأفلام المنجزة بحسب صناعها، فإلى جانب الأفلام التي صنعها الهواة والناشطون والمواطنون الصحافيون، هناك تلك الأفلام التي أنجزت من قبل مراسلين أجانب، أو بتكليف من قنوات فضائية، ثم من قبل سينمائيين سوريين محترفين لهم تجارب سابقة في الإخراج السينمائي.

هنا لا بدّ من الإشارة إلى موضوع شائك يحتاج إلى بحث مستقل، فعلى الأرض وفي الميدان يملك الناشطون والهواة المواد الخام المصورة، ولكنهم لا يعرفون بالضبط ما يفعلون بها، لا الإمكانات تساعدهم، ولا خبرة كافية لديهم. وعلى ما يبدو فإن قنوات فضائية أو منتجين متعاقدين معها، استغلوا ذلك، فاشتروا الصور والفيديوهات بأبخس الأثمان.

لكن هناك نوع آخر من الاستئثار والتجيير، ومثاله فيلم «رسائل من اليرموك» 2014 للمخرج الفلسطيني رشيد مشهراوي. فبعد أن استنجد المصور الشاب نيراز سعيد من تحت الحصار في مخيم اليرموك بالمخرج مشهراوي، لا يعرف بالضبط ما يمكنه أن يفعل بها لديه من أشرطة، كانت النتيجة أن صنع مشهراوي فيلمه هو، حتى لو بناه على محاورة مع نيراز سعيد (سيقتل لاحقًا تحت التعذيب في سجون النظام)، فقد كانت الطريقة التي حضر فيها المخرج، وصوته في قلب الفيلم يعززان حضور المخرج وحسب، لا حضور القضية، ولا صاحب القضية.

الأمر نفسه قام به من قبل المخرج السوري أسامة محمد، عندما حصل على مقاطع صورتها الناشطة المحاصرة في مدينة حمص آنذاك وئام بدرخان، واستنجدت به عبر الإنترنت، فصنع فيلمًا له، تحت عنوان «ماء الفضة» 2014، أفسده بمشاهد العنف والدم الصريح وبأنا المخرج، التي جاءت عبر تعليق أدبي مرهق.

الصرخة المخنوقة

وبالعودة إلى أفلام المراسلين الأجانب فإن نموذجها الأمثل والمبكر فيلم «سورية في جحيم القمع»، صوّرته الصحافية الفرنسية من أصل مغربي صوفيا عمارة، بعد تسللها إلى دمشق في آب من العام 2011 ثم إلى حمص والرستن وحماة.

عندما نعود اليوم إلى فيلم عمارة نجد فيه ملامح الأفلام الأولى؛ التظاهرات الأولى السلمية الحالمة بنصر قريب، الوجوه المغطاة أمام الكاميرا، مع نسبة قليلة من المغامرين الكاشفين عن وجوههم، تحطيم التماثيل، بداية ظهور علم الثورة على الحيطان، واجتماع العلمين (علم النظام وعلم الثورة) أحيانًا في تظاهرة واحدة، مجموعات المنشقين من «الجيش الحر» الذين لم يهتدوا بعد إلى طريق، تعاون الناشطين الكبير مع صاحبة الفيلم.

وعلى نحو مشابه تمكّنت صحافية بريطانية من أصل إيراني هي راميتا نافاي تصوير فيلم وثائقي عن الاحتجاجات التي شهدتها سورية، من داخل العاصمة دمشق جاء تحت عنوان «رسالة إلى العالم من السوريين». التقت ناشطين وجرحى ومتظاهرين ومنشقين عن جيش النظام خلال أسبوعين قضتهما في أشد الأماكن خطرًا.

ولعل الفيلمين المشار إليهما آنفًا جاءا مستعجلين بعض الشيء، ففي ذلك الوقت كان نقل صورة ما يجري على الأرض إلى العالم أهم من أي شيء آخر، أهم من الاشتغال على شروط الفيلم الفنية. كانت الأهمية بالنسبة إليهما بوصفهما صحافيتين هو الخبر لا الصورة.

مع مرور الأيام، سنجد أفلامًا أكثر إتقانًا لفضائيات تعهدت تغطية كثيفة للتظاهرات ثم الحرب في سورية، من بينها فيلم لـ «بي بي سي» بعنوان «وداعًا حلب»، حاز حتى الآن أربع جوائز عالمية. وهو جاء بعد تكليف من قبل «بي بي سي» لأربعة ناشطين وصحافيين سوريين في شرقي حلب التي كانت على مشارف السقوط في خريف العام 2016. وصحيح أن الفيلم يعد شهادة على سقوط ذلك الشطر من المدينة بيد النظام والميليشيات الإيرانية إلا أنه يروي كذلك سيرة هذا الجيل من الناشطين وصحافيي الثورة الذين دخلوا في عقدهم الثالث من العمر مع الثورة، وحازوا تجربة لا تضاهى. صنّاع الفيلم يحكون حكايتهم أيضًا متوجهين للكاميرا، فهم شبان كبروا في ظلّ الثورة على الطاغية، خرجوا بتظاهرات سلمية، ثم شهدوا المصير المروع الذي مضت إليه البلاد. بعضهم يلقي باللوم على المجتمع الدولي الذي خذل السوريين، لكنهم في المقابل لا يترددون في نقد التطرف والفرقة، بل إن أحدهم لا يخجل من الإشارة إلى والده الذي تحوّل إلى التطرّف. سينتهون إلى شعور قاس بالخيبة، وسينضمون في النهاية إلى باصات النازحين عن المدينة.

ويعد فيلم «سورية، الصرخة المخنوقة» الوثائقي الذي عرضته قناة «فرانس 2» العام 2017، وحققته الصحافية الفرنسية مانون لوازو من بين الأكثر تأثيرًا، فقد جاء صادمًا تمامًا للمجتمع الفرنسي مثلما للسوريين، على الرغم من أن هؤلاء كانوا يعرفون شيئًا من الفظائع التي تحدث عنها الفيلم، هذا الذي تحدث إلى نساء يروين تجاربهن في معتقلات النظام السوري حيث اغتُصِبن اغتصابًا ممنهجًا. اللافت في الفيلم أن النساء لم يخجلن، كما حدث على الدوام، من رواية الاغتصاب، أحيانًا بالتفاصيل، ما أظهر للعالم أن الأمر لم يكن محض أخطاء فردية يمكن التسامح معها.

هنا لا بد من الإشارة إلى أنه يمكن تصنيف الأفلام التي أنتجتها مؤسسات عالمية أو عربية عن سورية في إطار السينما الوثائقية السورية، ليس فقط لأن موضوعها سورية، بل كذلك لأن بعضًا من العاملين فيها، مصورين أو باحثين وسواهم، كانوا غالبًا سوريين. سبق لمناقشة مماثلة أن دارت حول أفلام القضية الفلسطينية التي أدرجت في إطارها أفلام عالمية وعربية.

هذا ما حدث مثلًا في فيلم «الخوذات البيضاء» الذي حاز جائزة أوسكار أفضل فيلم وثائقي قصير. فصحيح أنه من إخراج البريطاني البريطاني أورلاندو فون آينسيدل، لكن التصوير قام به عدد من رجال الخوذ ات البيضاء أنفسهم. وكان موضوعه رجال الدفاع المدني السوريين الذين تطوعوا لإنقاذ المدنيين في أثناء قصف النظام السوري وروسيا، وبعده، فكانوا شهادة لا يمكن دحضها ضد النظام، الطرف الذي ارتكب أفظع المجازر، ولذلك نجد أن النظام يصرف وقتًا وجزءًا كبيرًا من جهد ماكنيته الإعلامية لإنكار صدقية «الخوذات البيضاء»، والإصرار على شيطنتهم.

لكن فيلمًا آخر، تناول رجال الخوذات البيضاء أيضًا كان بالمرصاد مرة أخرى. هو فيلم «آخر الرجال في حلب» (2017) لفراس فياض، وهو قد رشح للأوسكار، ويبدو أنه دب الذعر في قلب النظام مجددًا، فعمد عبر حلفائه الجزائريين، إلى منع عرض الفيلم، بعد أن كان مدرجًا على قائمة عروض «أسبوع آفاق السينمائي» في الجزائر الذي عقد في أيلول/ سبتمبر 2018.

«آخر الرجال في حلب» وثيقة سينمائية خطرة، شهادة مفرطة في الواقعية، تدل على القتلة كما على الضحايا. فأي عين مدربة ستدرك أنه يستحيل تلفيق هذه المشاهد. هنالك كوادر وصور وحوارات وشخصيات لا يمكن أن تخطر في بال مَن يتعمّد التزوير. وهي ليست مَشاهد نادرة، لقد شاهدنا مثيلاتها في فيديوهات جاءت من كل بقعة وحيّ في أرجاء البلاد، لكن أهمية هذه الشهادة أنها عمل سينمائي متقن، الأمر الذي يسمح له بالظهور في مهرجانات وتظاهرات عالمية.

محترفون

من بين أبرز المحترفين السينمائيين السوريين يظهر اسم باسل شحادة، الذي قضى في مدينة حمص العام 2012 بقصف لقوات النظام. أنجز شحادة من موقعه في الولايات المتحدة، حيث كان قد استأنف للتو دراسته للسينما، فيلمًا وثائقيًا بعنوان «الغناء للحرية» تضمن مقابلات مع عدد من المفكرين الأميركيين الذين يؤيدون المقاومة السلمية ضد الأنظمة الدكتاتورية، لكنه قرر أن يوقف دراسته ويعود إلى سورية ليشارك بالعمل الثوري السلمي. انتقل إلى مدينة حمص، وأنجز من داخل الحصار فيلمًا قصيرًا بعنوان «سأعبرُ غدًا» تناول فيه القنص الذي يترصد المدنيين على كل مفرق وشارع.

لكن الموت لم يمهل شحادة حتى ليكمل فيلمًا كان قد بدأ العمل عليه، إذ أصيب مع مجموعة من الناشطين، فأكمل الفيلم من بعده المخرج دلير يوسف بعنوان «أمراء النحل».

وإذا كان شحادة ترك الولايات المتحدة لينضم إلى المحاصرين في مدينة حمص، فإن المخرج السينمائي زياد كلثوم وجد نفسه يسلك طريقًا معاكسًا، لقد جاءت الثورة وهو في خدمته العسكرية الإلزامية، بل إنه قد زج تمامًا في ثكنة على تخوم غوطة دمشق الشرقية. يقرر الشاب أن يهرب، ولكن ليس قبل أن يسجّل يومياته العسكرية بعين السينمائي، ولم يكن لديه سوى كاميرا هاتفه الجوال. هكذا سيكون جزءًا من فيلمه يصور حياته في الثكنة مجندًا برتبة رقيب، ويصور الجزء الآخر من حياته بوصفه سينمائيًا صادف أنه كان يصور فيلمًا مع المخرج السينمائي محمد ملص، وراح في هذا الجزء يعاين حياة المدينة في ظل هذا الحدث الكبير، كما يعاين إمكان السينما في أجواء الحرب. النتيجة كانت فيلمًا هو شهادة ووثيقة حملت عنوان «الرقيب الخالد»، في معارضة تهكمية مع الشعار المكتوب في كل ركن من أركان البلاد «القائد الخالد»، ويعني الدكتاتور الأب حافظ الأسد.

أفلام السينمائيين السوريين المحترفين معظمها ستدور تقريبًا تحت إطار «بورتريه مدينة ثائرة»، بحسب ما عنْونَ غطفان غنوم فيلمه عن مدينة القصير. كانت تلك هي المهمة العاجلة والملحة للسينما الوثائقية، أن تروي أحوال المدن المحاصرة، يومياتها، الجوع، العطش، معنويات الناس، مصائرهم... قليلة هي الأفلام التي خرجت عن هذا السياق.

أما المخرج طلال ديركي، وهو كان قد حسم موقفه ضد النظام، فسيعود مرتين إلى داخل البلاد لينجز فيلمين، سيكون لهما صدى كبير؛ الأول تحت عنوان «العودة إلى حمص»، يلاحق يوميات عبد الباسط ساروت، نجم كرة القدم الحمصي الشعبي المحبوب الذي حسم موقفه لصالح الثورة، بل قد تحول إلى أحد قادة التظاهرات البارزين في البلاد، وسيتتبع مصير أسامة،

الطالب الجامعي الذي أصبح من أبرز الناشطين الإعلاميين الذين يوثقون يوميات الثورة، إلى حين اعتقاله وانقطاع أخباره. والفيلم الثاني «عن الآباء والأبناء»، وفيه يخترق حياة الجهاديين في الشمال السوري، محاولًا أن يتقصى طبيعة العلاقة الإنسانية بين الآباء الجهاديين وأبنائهم، وأي مصير ينتظر هؤلاء الصغار.

أما المخرج عمار البيك فقد صنع فيلمًا مبكرًا، «حاضنة الشمس»، يمكن عده نموذجًا جيدًا للكيفية التي تعامل بها مخرج خارج بلاده مع الوضع، لقد جاء الفيلم بعد أربعة أشهر فقط من بداية الثورة، وفيه يربط بين ولادة طفلته الأولى التي يطلق عليها اسم الشمس، والثورة المصرية ضد نظام مبارك، وصولًا إلى تصور انفعالاته حينما يشاهد مقتل الطفل السوري حمزة الخطيب تحت التعذيب على يد قوات النظام السوري.

مع مرور الوقت ستبتعد الأفلام الوثائقية السورية عن الأشكال الأولى الإخبارية، لتصل إلى أفلام تلاحق شخصيات (عبد الباسط ساروت مثلًا، وأحيانًا شخصيات غير مشهورة ولكنها كانت مؤثرة في محيطها)، أو تعود بالذاكرة إلى ما قبل الثورة، كما فعل الفوز طنجور في فيلمه «ذاكرة باللون الخاكي» الذي استعاد فيه الذاكرة المحمّلة بصور القمع والتعذيب والدم، وحكايات الموت اليومي في سورية؛ وراحت هذه السينما تستكشف هموم اللاجئين بصنوفها المختلفة.

أسماء كثيرة، وأفلام أكثر جاءت مع الثورة، رسخت أسماء، أو صنعت أسماء جديدة، فبتنا أمام جيل واسع من السينمائيين السوريين، نذكر من بينهم الأخوين ملص، ياسمين فضة، لواء يازجي، خالد سليمان الناصري، هشام زعوقي، محمد عطايا، ميلاد أمين، مطر اسماعيل عروة الأحمد، رأفت الزاقوت وعروة وإياس المقداد، وهبة خالد.

كذلك لا بد من الإشارة إلى مجموعة كبيرة من الأفلام بقيت تحت اسم واحد هو «أبو نضارة»، وهذا اسم لمجموعة ألزمت نفسها منذ بداية الثورة بإنتاج فيلم تسجيلي قصير كل جمعة، كأنما لتقول إن هذا الفيلم هو طريقتها الخاصة في الاحتجاج والتظاهر.

مجموعة «أبو نضارة» تأسست في سورية العام 2010، وقد اختارت الفيلم التسجيلي طريقًا لها، لتقديم صورة بديلة من تلك التي يقدمها الإعلام في سورية، وعنها، أمكنة وبشرًا. ويسجل لـ «أبو نضارة» أنها استطاعت، وفي ظل النظام، أن تكون مستقلة بالكامل، محاولة أن تنجو بجلدها من الرقابة، ومن القيود التي تفرضها تقاليد العمل السينمائي في ظل المؤسسة الرسمية.

بدأت مجموعة «أبو نضارة» بالاشتغال على تفاصيل الحياة اليومية، ومحاولة الخروج من دائرة الاهتمامات التي فرضها الإعلام أو الجهات الممولة على الفيلم الوثائقي. اختارت موضوعات تعني المواطن السوري، وتتناول علاقته ببيئته وحياته. أنجزت مجموعة أفلام قصيرة تصور أشخاصًا عاديين يتحولون إلى أبطال قصصهم في المدينة السورية، إلى أن جاءت الثورة فألزمت نفسها بفيلم أسبوعي قصير.

أنجزت السينما الوثائقية السورية في السنوات الأخيرات عددًا كبيرًا من الأفلام، بعضها نوعي، حصل على جوائز، بل إن فيلم «عن الآباء والأبناء» بلغ القائمة القصيرة للأوسكار، ولن يتسع المجال هنا للحديث عنها جميعًا، أفلامًا ومخرجين، لكن لا بد من القول إن صح أن السوريين كسروا فعلًا حاجز الخوف، فإنه يصح أولًا وقبل كل شيء في مجال السينما الوثائقية، أفلام كان لها الفضل في أنها وضعت سورية على رادارات العالم، تمامًا مثلما تدين تلك الأفلام للثورة السورية بالحرية وتحطيم لافتات «ممنوع الاقتراب والتصوير»، إلى الأبد.

غواية الصورة في السينما السورية

مقاربة نقدية

موفق مسعود

توطئة

مع بدايات القرن العشرين كانت الثورة الصناعية في شبابها، ومع ما رافقها من تطور مناخات ومساحات جديدة للمجاز والتعبير في الفن والأدب، فكان النصف الأول من القرن فضاء مكتظًا بالإبداع والاختلاف والاقتراح والاجتراح، في الفكر والفلسفة والفن والأدب، ويمكن للناظر إلى عمق هذا الفضاء المتطاحن أن يرى مجازات هائلة وجديدة، وسيرى أن الحربين العالميتين إنما قامتا؛ لتصحيح المجازات، وضبطها في عقال السير الهادئ، والمتصالح مع منظومة العبودية الشاملة التي بدأت الرأسمالية بتعميمها، في هبوطها السريع والمتكرر.

في هذا السياق وُلدت الصورة السينمائية مجازًا جديدًا في الفن، كانت ولادة السينما هي أكثر الاجتراحات رفعة وعظمة، في خضم رد الضمير الإنساني هجوم آلة الهرس عليه.

نهضت السينما؛ لتفتح جرحًا في جلد العالم، وبدأت تنافس الرواية والشعر والموسيقا، وتحاورها، بوصفها مولودًا جديدًا، يلعب ويخفي شغف العاشق بين أسنانه، ورافق نهوضها مناخ متلاطم من الأفكار والرؤى والمدارس في أدوات الأدب والفكر الفلسفي والفن.

هكذا يبدو هذا المجاز الجديد، وقد بلغ الكهولة مع بداية قرن جديد، يحمل في إشراقاته أعمارًا مخبأة في سحر لغة الصورة، وما زال قادرًا على الغواية التي تدعو أنواع أخرى من المجاز لمقاربتها، بمثل الفلسفة والكتابة الإبداعية والموسيقا.

بعد ولادة السينما نهضت الحرب العالمية الأولى، وحتى قدوم الحرب الثانية، كان الصراع على القيم هو الأشرس، فتشكلت حركات التمرد المذهلة في الشعر والفلسفة وعلم النفس والفن، فظهرت الدادائية؛ لتنضج نحو انقلاب نوعي في مفهومات الفن مع السوريالية، وظهر العدم منافسًا سيزيفيًا للحقيقة في الوجود، وحك العبث في المسرح والصورة والحكاية جلد العالم السميك بضراوة، من مسخ كافكا إلى درس يونسكو، فانتظار غودو، ثم كلب بونويل الأندلسي، وجريمة ديستوفسكي وعقابها، وصولًا إلى زرافة دالي المحترقة، كانت السينما بالمرصاد، منازلًا نبيلًا بين الفنون، وأكثر فتنة من أعتى المجازات الأخرى.

وكما فتح المسرح الإغريقي نافذة لعلم النفس الحديث؛ ليطل منها على أوديب وإلكترا، وليطل -أيضًا- الماركيز دو ساد من بوابات القرون الوسطى؛ ليستقي علم النفس من تراجيديات المسرح الإغريقي مفاتيح تشكل الوعي البشري، والغوص في مناطق اللاوعي؛ كذلك فعلت الصورة المتحركة مع العلوم والفنون وتجليات الوعي كافة.

لقد حملت السينما شعلة الأولمب في خضم هذا المخاض الطويل، فأنتجت تراجيدياتها وكوميدياتها العظيمة، وفتحت الأفق نحو أنواع جديدة ومدهشة في فضاء الصورة البصرية، واستمرت السينما في انفتاحها، وحمل شعلة هذا المجاز، من دون كلل، بل بشعفٍ يتسامق ويتكثف في الحاجات الراقية للإنسان المعاصر.

في الثقافة العربية عمومًا، وفي الثقافة السورية خصوصًا، لم تتأخر السينما زمنًا طويلًا، يفصلها عن ولادتها في أوروبا، وانتشارها السريع في العالم، فقد بدأت عروض السينما في سورية منذ عام 1908، وأنتجت أول فيلم سوري صامت (المتهم بريء)، عام 1928.[1]

ولسنا في هذا البحث بصدد قراءة تاريخ السينما السورية بأدوات النقد الصحافي أو الإعلامي، الأدوات التي تغلغلت في العقل النقدي العربي، بل تتبُع أثر بعض الملامح التي تقودنا إليها الصورة في نماذج من هذه السينما، إن الصورة لا يمكن تأريخها بأدواتٍ غريبة عنها.

(1) عبدالله حسن، « قصة السينما في سورية وتحدّيات البحث عن هوية»، العربي الجديد، 8 حزيران/ يونيو 2018.

الصورة: إثم المعرفة

(الموت هو -أولًا وقبل كل شيء- صورة، وسيظل كذلك صورة)

غاستون باشلار

ولدت الصورة من المواجهة الأولى مع الموت، ولادتها مقترنة بالحيرة الغامضة أمامه، فنهضت الصورة في الخيال من سحر هذه الغواية الغامضة، فبدأت تحفر في الخيال البشري نسيج المحاكاة العظيم.

إن التشخيص المشهدي للصورة، عبر رسم ونحت الأموات، من عموريا إلى بابل وفينيقيا، ومن مصر إلى إغريقيا، كان انتصار الصورة الأول في التقاطها للموت، وإدراجه في الحضور الفعلي للوجود الإنساني. لقد ولد المسرح الإغريقي من التطهير البصري الذي شقته الصورة عبر النحت وتشخيص الجسد الإنساني (يخفي الحجرُ المتعفنَ بالصلابة، ويتسامى عن الحقارة بالرخام والحجر الزجاجي، أما النصب، فإنه يهذب الشر بحضوره المشهدي. إنه تطهير بصري)[(2)]

فالصورة -إذن- أداة عريقة للوعي البشري، ولا يمكن الحديث عن ثقافة شعب بلا صورة، إن أكبر معضلات العقل العربي هو انقطاعه التعسفي عن ثقافة الصورة. لقد رسم سكان ما بين النهرين عشتار وبعل وجلجامش، ونحتوا معابدهم في الصخر، وشكلوها من الطين، كذلك نقش سكان أوغاريت صورهم، وشكلوا من خلالها أولى أبجديات العالم، ونحت سكان الصحراء آلهتهم من التمر والطين والطحين.

لقد ارتبط وعي الموت بنظير الموت، وصوغ صورة النظير هي الإثم الذي تحول -عبر الفن والتفكير- إلى تجسيد النظير حيًا متحركًا.

يشير ريجيس دوبرييه، في كتابه (حياة الصورة وموتها)، إلى أنثى الشمبانزي، وهي أمام طفلها الميت، ستنظر نحو صورته الثابتة، تهزه قليلًا، وحين تتأكد أنه لا يتحرك، تذهب في حركتها، ناسية إياه، فالموت لا وجود له، بالنسبة إلى الشمبانزي، بل الحركة هي الحياة، لكن الإنسان البدائي وقف أمام صورة السكون في جسد الميت، ولم يفكر بالكلمات، وإنما بالصورة الساكنة أمامه، إن مواجهة

(2) ريجيس دوبرييه، حياة الصورة وموتها، فريد الزاهي (مترجماً)، (د.م: دار أفريقيا الشرق، د.ت)، ص23.

سكون الموت هي شرارة الخيال البشري الذي بدأ صراعه مع الموت عبر تخيّل نظير لصورة الجسد الميت، نظيرًا حيًا يشارك -عبر الخيال- في حياة من حوله، لقد تشكلت الصورة قبل الفكرة في وعي الإنسان للموت، فكانت الإثم الأول للمعرفة.

وإذا كانت الصورة هي الثمرة الأولى للخيال، فإن تطور هذا الخيال، منذ الإنسان البدائي؛ وحتى ولادة اللغة، كان سياقًا ينتقل من النظير إلى الرمز، ثم إلى تمظهرات أعقد، كالأساطير، ولاحقًا الأديان، وقد أسهمت الصورة في خلق أنصاف الآلهة مساهمة أصيلة، وبعد ولادة السينما التي وجهت ضربة قاصمة إلى الواقع، عبر حركة الصورة؛ لتنتج واقعًا وهميًا ينافس الواقع ويزاحمه على رؤية العالم، أنتجت الصورة المتحركة أنصاف آلهة (النجوم)، أي: تلك المخلوقات الحلمية الخارجة من رحم الاستعراض السينمائي، على أنها اسطورة حديثة.[(3)]

يذهب هانز غادامير إلى ما سماه «التناسج الأنطولوجي» [(4)] بين الأصل، والمعاد إنتاجه في العمل الفني، فيفرق بين الصورة «المرآتية» التي تعكس الكيان نفسه في الصورة، حيث النسخة لا تحاول أن تكون سوى إعادة إنتاج شيء ما، ووظيفتها الوحيدة هي تحديد الهوية لهذا الشيء، بمعنى أنها صورة استخدامية، وتعمل وسيلةً تفقد وظيفتها عند تحقق الغاية منها، وبين الصورة الفنية التي لا تمثل وجودًا ناقصًا، إنما واقع مستقل بذاته، فكل حدث فني هو حدث أنطولوجي، بمعنى ما؛ لأن مضمون الصورة ذاتها يُعرف أنطولوجيًا بأنه فيضٌ للأصل. [(5)]

وإذا كانت الصورة هي المهد الأول للفكرة، فلا بد من التساؤل عن خزان الصور الحاضن للأفكار والمفهومات المعاصرة في الثورة والحرية والمساواة والعدالة والديمقراطية والحرب... إلخ، تبدو هذه الأفكار نابتةً في حاضن صورة الإعلام، الصورة (المرآوية) ذات الطابع الاستخدامي مرة واحدة، وليست الصورة التي تزاحم الحقيقة على الواقع الجديد. لقد كان الحدث السوري انفجارًا هائلًا لخزان الصور المحبوسة في وحول الاستبداد السياسي والديني والعقائدي، وبدا واضحًا ردّ العالم المباشر على هذا الانفجار، إطلاق الإعلام لاصطياد الصور الهاربة من السياقات التي يقودها المستثمرون والوكلاء، في قطاعات شتى من الحياة على الكوكب، وسوف يبدو جليًا أن صراع السينما، بوصفها فنًا، سيكون ضاريًا مع «أخطبوطية» الإعلام، ولن تجد الصورة السينمائية ملجأ أكثر إشراقًا من العودة

(3) إدغار موران، نجوم السينما، إبراهيم العريس (مترجماً)، (د.م: المنظمة العربية للترجمة، د.ت)، ص11.

(4) هانز جورج غادامير، الحقيقة والمنهج، حسن ناظم وعلي حاكم صالح (مترجمان)، (د.م: دار أويا، د.ت)، ص 216.

(5) المرجع السابق نفسه، ص 219.

إلى ذاتها، بوصفها صورة فنية وليست «مرآتية»، وتلمّس ارتباطها العريق بالوعي البشري؛ لتبدأ -من جديد- صراعها العريق -أيضًا- مع آلة هرس الصور العملاقة (الإعلام المعاصر).

صورة هيراقليطس

عَبَر هيراقليطس في صورة النهر مرتين؛ كي يعود إلى القول: لا يمكن عبور النهر ذاته مرتين، وعبر الصورة خرج سجين أفلاطون من الكهف؛ ليعود فيلسوفًا بتأثير الصورة المذهلة للضوء والحركة.

وصوّر الرسّام البلجيكيّ، رينيه ماغريت، (من 1898 إلى 1967) غليونًا، وكتب أسفل اللوحة: «هذا ليس غليونًا.»، إنها بالطبع صورة، لكنها تجهر بمفارقتها صورة الواقع، والانتماء الجامح إلى خيال الصورة.

لقد فتحت حركة الصورة في السينما فضاءًا جديدًا أمام الخيال البشري، نستطيع الآن أن نتخيل نهر هيراقليطس، بمياهه الهادرة، مقطعًا متحركًا للصور، يتشكل من مقاطع ساكنة للحركة، إنها صور أجزاء، وإن أي تغيّر في الجزء سيؤدي إلى تغيّر في الكل «إن الحركة هي الانتقال في المكان، وعليه، ففي كل مرة يحدث انتقال الأجزاء في المكان، يحدث -أيضًا- تغير نوعي في الكُلّ» ((6))

فالكل لا يكف عن التكوّن في كل لحظة، وهو الإضافة التي تتمخض من الحركة داخل الديمومة.

مياه النهر في صورة هيراقليطس ديمومة متغيرة في كل لحظة، إنه الزمن السائل والمتغير في الجزء وفي الكلّ، أو «الكُلات» المتغيرة بتغير عناصرها. إن حركة مياه النهر تجعل الزمن سيالًا من الصور المحتشدة، والمتغيرة، خالقةً فضاءًا يجعل من سكون الحركة جزءًا متناهيًا في الصغر، لكن أثره جوهري في تغيّر الكل المعطى للصورة، فعبر الحركة -وحدها- لا يمكن -إذن- أن تتكرر الصورة نفسها مرتين، إن الجزم في عبارة هيراقليطس (لا يمكن عبور النهر مرتين)، ينتمي -في الحقيقة- إلى الجذر البصري للتفكير.

(6) جيل دولوز، فلسفة الصورة، الصورة الحركة، (د.ن، د.ت)، ص 15.

يخلص آلان باديو في إحدى محاضراته المتلفزة، في علاقة الفلسفة بالسينما ((7))

إلى النتيجة الآتية: «لا وجود للتناقض بين الفلسفة والسينما، بل على العكس، السينما اليوم -بمعنى من المعاني- شرط للفلسفة، شرط الفلسفة، (أقصد) نشاط، ونمط من الإبداع، ونمط من التفكير يُعد -بمعنى من المعاني- أفق التفلسف.

إذن؛ الشرط ما هو حاضر في العالم، وما هو -بحق- إمكانية جديدة للتفكير الفلسفي.

وفي هذا الاتجاه موقفي هو: لا يمكننا التفلسف، من دون أي علاقة مع السينما، وهذا لأن السينما التي هي عنصر جوهري في عالمنا شيء جديد، وشيء أشبه ما يكون بدرس جديد للإمكانية الفلسفية.

هل سنفكر بالصورة، أم سنذهب نحو الصورة الناسجة للفكرة؟

عند اقتراب الفلسفة من السينما لا يمكن إلا أن نذهب نحو الخيار الثاني، وهذا ما أراه انتصارًا لأفق التفكير الفلسفي في القرن المنصرم، منذ هنري برغسون، مرورًا بجيل دولوز، وآلان باديو، وريجيس دوبرييه، وغاستون باشلار، وآخرين.

الصورة والنقد العربي

ينحو العقل النقدي العربي نحو الاستقطاب السريع وراء الخطاب الأيديولوجي، أو السياسي، إنه الاستقطاب عينه الذي عانت منه الثقافة العربية في براح الاستبداد الطويل، إنه استقطاب مقلوب، في الحقيقة؛ فالنقد السينمائي الذي انتشر في نصف قرن مضى يبحث في كل ما هو خارج الفيلم، وعلى سطحه، يبحث في غاياته المعدة سلفًا ودلالاته السياسية والاقتصادية والتاريخية. إن هذا النوع من النقد يجعل من المادة البصرية محطّ انتهاك جديد، فالسينما لا ترتمي في سلة الخطاب السياسي بسهولة، ومقاربة الصورة؛ محايثتها، حوارها، وتتبع شغف تشكلها وحركتها، هي الكفيلة بالكشف العميق عن انتصارها للموت أو للحياة، للقاتل أو للضحية، أو لكليهما، والصورة السينمائية لا تعرف الاصطفاف السياسي أو الأيديولوجي؛ لأنها متى اصطفت، انتُهكت، وحينئذ ستطل الإدانة من أدق تفاصيلها ولحظاتها التي ستشي بما حدث، وسترسل إلينا الإشارات القاطعة لجريمة الانتهاك.

(7) https://www.youtube.com/watch?v=Arwso3fy50M

إذا لم تؤرخ السينما عبر صورها الثابتة والمتحركة، عبر كادراتها (أطرها) وإضاءتها وشخصياتها، فإن ذلك يعني أن النقد يبني تاريخًا للسينما، من تسجيل تواريخ وعناوين الأفلام وموضوعاتها العامة، ثم الذهاب نحو التحليل الأيديولوجي المبستر لبقايا صور منتحرة على عتبة محاولات عناصرها الصراخ والتحقق والاتصال عبر السينما، وذلك لا يلغي -بالطبع- أن غواية الصورة قادت شغف مجموعة متناثرة من المخرجين السوريين، على امتداد إنتاج المؤسسة العامة للسينما للأفلام، ومحاولاتهم الخاصة، إلى أن ينتجوا أفلامًا مهمة، كـ «نجوم النهار»، لأسامة محمد الذي نال جوائز عالمية، ومنع فيلمه من العرض الجماهيري، وأفلام أخرى لمخرجين متعددي المشارب الثقافية، إلى تقديم اقتراحات جريئة، على مستوى انتصار السينما لحرية الصورة.

كان «الشكلانيون» الروس قد طوروا شعرية سينمائية خاصة بالمرحلة الستالينية؛ حتى إن بعضهم وصف الدراما السينمائية بـ «أفيون الشعوب». ((8))

لكن ذاك الجبروت العقائدي كله في المرحلة السوفياتية، لم يستطع أن يقص جذور الصورة في علاقتها الجوهرية مع تشكيل السؤال في العقل البشري، فقد أنجز أندريه تاركوفسكي فيلميه: (سولاريس)، عام 1972، و(المرآة)، عام 1975؛ لينحت في الزمن السينمائي رؤية جديدة تحطم كل قواعد الالتزام العقائدي بالأفكار المهيمنة في المناخ الثقافي السائد؛ فالوقائع المسجلة على نحو طبيعي هي -في ذاتها- غير وافية تمامًا لخلق الصورة السينمائية؛ فالصورة في السينما مبنية على استطاعة المرء أن يبدي رأيه الخاص في أمر ما. ((9))

يحاول جان ألكسان، في تأريخه للسينما السورية، أن يحدد مرحلتين مهمتين ((10))

من تاريخ السينما السورية: الأولى هي الأفلام التي أنتجت من القطاع الخاص؛ حتى الثامن من آذار/ مارس 1963، والمرحلة الذهبية، بحسب تقديمه، وبدأت بقيام دائرة السينما في وزارة الثقافة، ثم المؤسسة العامة للسينما التي احتكرت إنتاج الأفلام السينمائية واستيرادها، مبينًا، كخطاب الحزب الحاكم، أن الخطاب الجماهيري يجب ألا يذهب نحو منتجي القطاع الخاص، بل تنتجه مؤسسات الدولة، عبر إحكام قبضتها على التجانس في وعي الجماهير.

(8) فران فينتورا، الخطاب السينمائي: لغة الصورة، (د.م: المؤسسة العامة للسينما، 2012)، ص6.

(9) أندريه تاركوفسكي، النحت في الزمن، أمين صالح (مترجماً)، (د.م: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، د.ت)، ص101.

(10) جان ألكسان، تاريخ السينما السورية 1928- 1988، (د.م: الهيئة العامة للكتاب، د.ت)، ص9.

«ففي الحادي عشر من تشرين الثاني/ نوفمبر عام 1969، وبالرقم (2543)، صدر مرسوم، حصر استيراد الأفلام السينمائية وتوزيعها بالمؤسسة العامة للسينما؛ لأن الأفلام المصورة، والمعدة للعرض العام، من الوسائل الإعلامية والثقافية المهمة التي لها مساس مباشر مع الجماهير». ((11))

إن النظر إلى تاريخ السينما بأدوات التأريخ القسري في مؤسسات الأنظمة الشمولية، يحدد لنا شكلًا سالفًا للصورة، فثمة صور محددة ينبغي لها أن تتحرك في ميكانيزم الوعي الفردي والجماهيري، هي احتكار الغواية وتوظيفها، كالقبض على العاشقة، وتأجير فراشها وتعهيرها؛ لإنتاج صور ذات مرجعيات عميقة في توظيف الفن لمصلحة الاستبداد، وثمة صورة «القائد الخالد» التي حُفرت في لا وعي الأطفال السوريين في كل الجغرافيا السورية، وكان على فقراء السوريين جميعهم أن يصدقوا صورهم أمام الكاميرات، وهم في شظف العيش والقهر اليومي، اما في قلوبهم، فإنهم يحملون صورًا أخرى مسروقة من الأماكن البعيدة، أو من أقرب التفاصيل التي يعيشونها في عزلتهم، عندما يعود العالم إلى نسيانهم.

لا يمكن للثقافة العربية المعاصرة أن تكون فاعلة ومنتجة في الوجدان العربي، بعيدًا من الصورة وشكلها الفني الأرقى (السينما)، وإلا ستكون ثقافة محبوسة في اللغة والخطاب، وقاتلة بطيئةً لذاتها، ولجموح اللغة وشغفها المبهم (غواية الصورة).

ومن شأن إعاقة السينما عن تشكيل الوعي المعاصر لسكان هذه المنطقة من العالم، أن يكون جريمة بحق المستقبل، تشبه جريمة تأخُر ترجمة كتاب فن الشعر، وتأخر ظهور المسرح العربي حتى مطالع القرن العشرين.

إن الرقابة التي ما تزال مفروضة على ثقافة الصورة، وعلى السينما في العالم العربي، هي محاكم قروسطية، أنتجها ضمير مشترك بين زمنين: زمن القرون الوسطى، وزمن الاستبداد المعاصر؛ إنه ضمير احتكار الصورة على المقدس، وهي -بهذا- تعطي المجاز اللغوي في الثقافة العربية مساحة كبرى؛ للتضخم كبالونٍ في قفص، ليصبح عدد الشعراء في بلد صغير وفقير، هو موريتانيا، يقارب نصف عدد السكان.

إن الجريمة تقوم -أولًا- بحق الصورة، احتكار الحق بها، والوصاية على عقل من يقوم بتشكيلها، وقد طال ذلك الفنون كافة، كالمسرح والتشكيل والنحت، فها هي الصورة مجددًا، بصيغتها الساحرة

(11) جان ألكسان، «السينما في الوطن العربي»، عالم المعرفة، العدد 51، ص 120.

العظيمة، باتت أخطر من الأيقونات والتماثيل، إنها صورة بخواص متحركة، تحاكي الواقع، وتعيد انتاج مفهومات عالقة منذ زمن بعيد في غياهب الركود؛ لذلك، فإن الرقابة المفروضة على هذا الفن لم تكن سببًا -وحدها- بما سنته من قوانين، في جريمة القبض على الصورة وامتهانها، وإنما الفضاء الثقافي العام الذي سوّغ هذا الفعل.

رقابة السينما والصراع على الموت

ليس ما يعيشه السوريون كل يوم موتًا، بل شيء آخر، لم يعد في مفردات القهر السوري مجالًا للموت، فالجريمة تقوم -أولًا- ضد الموت، ضد صورته المتعالية التي تخلف نظيرًا متعاليًا وحرًا للجسد الميت، والإفساح له للتأثير في الأحياء من حوله.

إن الاستبداد يحتكر معنى الموت؛ كي يعيد صوغه على مقاس أبطاله، ومن ثمة؛ الشروع في صناعة الموت المجاني، ذلك الذي يحصد الأمكنة والبشر والحياة برمتها، من دون أثر، أو نظيرٍ، يتعالى؛ لينافس موت الطغاة، فالموت مع نظيره البصري والروحي والعقائدي حكر على الانبياء والقادة والدعاة والطغاة.

هكذا بنت الرقابة السورية أسلاكها الشائكة في المسرح والسينما، بينما كانت أقل ضراوة في رقابة الكتابة والأدب، ومما لا شك فيه أن الأدب سينافس على قراءة الموت وصوغ النظير الإبداعي، لكنه سيفعل ذلك عبر زمن طويل، وسيكون لحصار انتشاره دور رئيس في ضمور تأثيره المباشر.

أما في المسرح والسينما، فالصورة تولد حرة طازجة، وتحاور الواقع بزمن ساحر في ولادته، وسرعة انتقالاته المذهلة في التأثير المباشر الحي.

هكذا -على الرغم من كل هذا الحصار- أثبتت السينما السورية إمكانية اجتراحها للهوامش، وما زالت تحفر في أنفاق الهوامش؛ كي تخرج حرة إلى سُرّة الفضاء الكوني بامتياز، وبالطبع فإن هذا الطموح يخص روح الصورة في السينما، أينما ولدت، حيث ستأخذها الغواية إلى ذلك المركز.

إن صورة الجندي المجهول من أكثر الصور «المفهومات» التي تشير إلى ضمير الاستبداد، فالعامة لا يعرفون الموت، ولا تقام لهم النُصب، ولا توثِق صور موتهم بطقوسها العالية لصناعة النظير.

إن الجنود مجهولون، يكفيهم نصبٌ بملامح مجهولة، بلا أحداق يمكنها أن تقرأ أحداق الأحياء، وتنقل صور التفاصيل المذهلة للموت، والمكان البصري المُعد للقتلى المجهولين من الأحياء، هو خلف الأسلاك الشائكة للجنة، تلك الرشوة البصرية الباردة التي لا مفر من الموت المجاني المعمم بين طياتها، فالمعارك تنشب حول الصور التي يعتقد الأنبياء والطغاة ومُلاّك الشركات الكبرى أنها تحفظ النظير الأخير لمعنى الموت، هذه الصور الباردة والقاتلة هي لب العنف المعاصر، والحروب الشرسة التي تحيط بنا من كل حدب وصوب.

إن من يعوق السينما كمن يعوق تكوّن جنين، ومع ذلك؛ فحبل سرة هذا الجنين متصل وقوي، فإذا أوصدت الأبواب ستدخل السينما من النافذة، وإذا أوصدت النوافذ ستدخل مع الهواء.

ما يفوت النقد العربي في السينما أن الصورة لا انتماء لها، إنها لغة قبل اللغة، وخلالها وبعدها، وما يجعلنا نقول السينما الفرنسية، والسينما الأميركية، والسينما السورية والمصرية... إلخ، هو تفصيل إجرائي، وتوثيق تاريخي، ليس إلا، فالصورة لا تترجم من لغة إلى أخرى؛ فمركزيتها في الوعي البشري يجعل منها العنصر الأخطر على النظم المتسقة، والقوانين الوضعيّة للحياة الإنسانية، هذا الخطر لا يستشعره سوى محتكري الموت، والقائمين على مجانيته، في أي بقعة من بقاع الكوكب.

قاوم الفن بأدواته ضمير الحرب الشرس، لقد وضعت السوريالية، بما هي مدرسة، قواعدها بين أصابع طلابها، هدمت قواعد ونظم الفن والفكر والأدب التي سادت أوروبا، وأشارت إلى الحقيقة بارتياب، ولم يقتصر هذا على أشكال الكتابة، فحسب، بل كانت صيرورة غليان العقل في مساءلة الحرية والحياة والموت والقانون والفكر والفلسفة والفن والكتابة والسينما، لم تنهض السينما بأدوات الاستقطاب السياسي، أو الأيديولوجي، أو العسكري في حربين عالميتين، وما بينهما، بل بأدوات الفن الذي حطم الاستقطاب السطحي مدفوع الأجر.

ولكن هل يمكن قراءة واستنباط المفهومات من حركة الواقع، من دون السينما، ومن دون الصورة الدافعة للمفهوم الفلسفي، والحاضنة له، في آن معًا؟

كيف للمفهوم الفلسفي في زمن الصورة أن يسير كاشفًا، من دون المرور عبر هذا الزمن الصاخب للصور؟

تدفع هذه التساؤلات الى الشك والمراجعة في جملة المفهومات الفكرية العربية التي نضجت وتضخمت، مبتعدة عن الثقافة البصرية المتسارعة للعالم، لكنها في الزمن المعاصر تذهب نحو استخدام

الصورة وامكاناتها التقنية الحديثة؛ لتحقيق صورة استخدامية، ذات مهمة محددة، وهذا ما يجعل من الركام البصري للصور فضاءًا مبهرًا لركام جثث الصور، كما يستخدم بعض الكتبة جثث الكلمات لصناعة القصائد.

نشطت أشكال مختلفة لمقاربات السينما السورية بعد 2011، منها –مثلًا– سينما «الموبايل». لعلنا نتساءل: كيف بدا الخطاب العقائدي مختبئًا، بما هو نظير، ومسترًا غير معلن للصورة في كثير من الأفلام السريعة، ولا يبدو من التعسف أن نربط هذا التساؤل بالتساؤل الفلسفي: كيف أُنجزت مفهومات الثورة «المتداولة»، ليس بعيدًا من الصورة هذه المرة، بل عبر براغماتيتها، وربما عبر انتهاكها أيضا؛ لذلك، بقي كثير من المفهومات رهين الإعلام؛ لأنه سيد الصورة المعاصرة، وعلى السينما أن تواجه هذا الاستبداد الشامل بحقها، بحق صيرورتها الخلاقة في التطهير الكوني من الجريمة.

في فيلم عبد اللطيف عبد الحميد (رسائل شفهية) يُقترب من خصوصية المنطقة الساحلية، وتنازعت هذه الخصوصية قيمتان: القيمة الاولى فنية، وتبدو فيها الشخصيات ابنة بيئة ساحلية سورية.

والقيمة الثانية عقائدية، وتبدو فيها الشخصيات تنتمي إلى الطائفة العلوية. إن الصراع بين القيمتين، عبر الصورة، هو الذي سيفضي إلينا بالنظائر المشعة في السينما، الصراع عينه الذي جعل كثير من السوريين الذين شاهدوا الفيلم تعلو فيهم القيمة الأولى للصورة، بما هم سوريون، بينما يذهب بعض النخبة إلى الانتصار للقيمة الثانية، معاونين أصلاء الاستبداد، بشقيه: سلطة، ومعارضة، على ترسيخ العقائد، لا تطهير جسم الحياة من أدرانها.

كذلك تشي الصورة في فيلم «اللجاة» السوري بالمواطن السوري الذي يسكن في وعور الجبال، في الجنوب، وليس فيلمًا عن الدروز، تبدو هذه الأفلام انتصارًا للقيمة السورية؛ لأنها تنتصر للفن السينمائي الذي يستخدم أدواته في الاقتراب من محنة البوح عبر الصورة.

بعد عام 2011 بدت السينما السورية تعاني وزر الحرب، شأنها بذلك شأن الفنون كافة، من وزر الاستقطاب الأيديولوجي والعقائدي، فأنتجت المؤسسة العامة للسينما أفلامًا يغلب عليها الاقتراب الناقص من تفاصيل الحدث السوري، وتذهب نحو الانتماء إلى الخطاب السياسي، وكان على السينمائيين في الخارج الاستعانة بلقطات مصورة بكاميرات رقمية، وكاميرات الموبايلات، ولا سيما في الأفلام الوثائقية، ولكن سنرى أن بين ركام الصور الهائل، هذا، محاولات جريئة ومخلصة للسينما، كما في فيلم «ماء الفضة»، لأسامة محمد ووئام سيماف بدرخان، وكذلك سنجد تجارب شابة طموحة، في

الداخل والخارج، لكن ستطفو على السطح سينما سريعة، أقل همًا، بالمعنى الفني والثقافي، وأكثر حيوية في ذهابها نحو حاضن الإعلام الأكثر فاعلية في إنتاج وصوغ الرأي العام، فبدت السينما استخدامه لمصلحة مفهومات لا تنتمي إلى الفن أكثر من انتماءها إلى الخطاب العقائدي، أو للاستعراض المجاني، باستغلال الحدث السوري ومأساة السوريين، كما فعل الشاب، محمد بيازيد، في تلفيقه خبر اغتياله في إسطنبول؛ لتصوير فيلم قصير.

هكذا خسرت السينما هامشًا مشرقًا لها، فانشغل المشتغلون بالصورة بالتوثيق الإعلامي البارد، متناسين أن جودة الأقمار الصناعية ربما تكون أدق وأطول ديمومة في نقل برودة الموت الذي يعيشه السوريون على مدار سنوات سبع.

الإعلام المعاصر -بكل تجلياته- هو فخ الصورة، إنه مدجنتها التي يشرف العقل الشرس على تفريخها واستخدامها السريع، لكن هناك سينمائيون سوريون أدركوا ذلك الفخ، وانتشلوا الصورة من استخدامها السريع، وسجلوا أعمالًا مهمة، اقتربت -بثقة- من الحرب، ودخلت في نسيج تفاصيلها.

ماذا يعني تدمير المكان؟ ولماذا يتوقف زمن البشر؟

إن لحظة التدمير تقتطع زمنها من زمن كلي، زمن يحدث فيه التدمير كسرطان خلية سامة في الكون، بدأت في الانفجار، إن الصورة (اللحظة)، بما هي مقطع زمني، تبدو قريبة من نظير الواقع أكثر من الواقع نفسه، فتدمير المكان، بوصفه صورة، يعني عطب الذاكرة السيالة الحية لهذه الأمكنة، وسيكون من السهل حينئذ صناعة أماكن معاصرة من بقايا ذاكرة ميتة، ومحطمة كليًا، وحتى لو فكّر سكان المدن المدمرة بإعادة بنائها، سيبحثون في ذاكرتهم المعطلة؛ ليجدوا الذاكرة الميتة قد نهضت من التاريخ؛ لتحتل روح الأمكنة الجديدة، ذاكرة الأبد والانتقام، والتصالح مع ماكينات العالم العملاقة التي بنت على أرض الهنود الحمر مدنًا لا تشبههم، وليست لهم أصلًا. إن الصورة المرجوة في عقول نخب الاستعراض، هي صورة هندي أحمر ينفخ في البوق على سفوح الجبال، متناسين أن هذه هي الصورة الوحيدة الباقية من ثقافة شعب عظيم، عاش على تلك القارة المسماة أميركا قرونا طويلة.

المدن التي يحق لها أن تحمل ذاكرة، هي -حصرًا- مدن الحواضر الكبرى، فتحبس ذاكرة العالم في متاحفها العملاقة، ولا بد من تحطيم الذاكرة الحية للإنسان المعاصر، عبر تدمير أمكنته؛ كي يضيعها إلى الأبد، ولا يتبقى منها سوى الصور المحبوسة في المتاحف، ويسكن الإنسان إلى حاضرهِ، بما هو مكان لا ينتمي إليه، إلا كما ينتمي عبدٌ إلى مزرعةٍ، أو جندي إلى مذبحة.

تحمل الصورة في ذاكرة المكان ديمومةً زمنية، تسجل وقائع مراحل تشكل الوعي ونظم التفكير، عبر الأثر والنظير، لا عبر تاريخ الحروب.

في الثالث من أيلول/ سبتمبر 2018 شب حريق هائل في متحف ريو دي جانيرو في البرازيل، وهو من أكبر متاحف العالم، ويتناقل الإعلام أن أكثر من 200 مليون قطعة أثرية، منها فرعونية وآسيوية ولاتينية، وقطع نيزكية، وأحفورية قديمة لديناصورات، والسبب المشاع للحريق هو الإهمال والفساد.

لقد رأينا ما يشبه هذا عبر الإعلام أيضًا، عام 2003، وحريق ونهب متحف بغداد، والسبب المعلن أن المتحف مستودع للأسلحة المحرمة دوليًا.

يغدو السبب بلا أهمية، فيما تنقل الصورة عبر الإعلام حرائق بني جنسها، وتبدو أوهن من أن تحيا في حاضنة الإعلام؛ لأن الصورة التي هي رد الوعي على سكون الموت، ستكون عرضة للانتهاك والموت هذه المرة؛ لكي يتداول الإعلام جثتها المتنقلة بين الكاميرات. إن للصورة شرفها الخلاّق، وهو لا يشرق إلا عبر رد الصورة على الموت.

غواية الصورة في «نجوم النهار» و«ماء الفضّة»

من المهم الإشارة إلى أن تاريخ إنتاج الفيلمين يعبر عن لحظة مفصلية في تاريخ سورية الحديث، فالفيلم الأول (نجوم النهار) أنتجته، عام 1988، المؤسسة العامة للسينما، أما الفيلم الثاني، وهو فيلم تسجيلي، فقد أُنتج في 2014، بالتعاون بين وئام سيماف بدرخان وأسامة محمد، والاقتراب من تجربة أسامة محمد في زمنين مختلفين، عبر الصورة التي يقدمها كل من الفيلمين، هو ما سأحاول مقاربته، بغض النظر عن اختلاف النوع السينمائي، بين الروائي والتسجيلي.

إنما هي محاولة؛ لتتبع أثر الصورة السينمائية، بسكونها وحركتها وأزمنتها وغوايتها، في تجربة سينمائي سوري بين زمنين، تفصل بينهما لحظة سورية، شكلت انعطافًا في تاريخها الحديث.

نجوم النهار

في اللقطة الأولى من فيلم نجوم النهار، نلحظ أن الكادر (الإطار) يتحرك ببطء في ظلام غرفة حجرية، تقرأ بما تيسر من ضوء شحيح الأغراض والتفاصيل، بمرافقة همس لشخصية طفل، يردد قصة الحلم الذي يراود الجميع، حلم العودة من الموت إلى الجد والأب، وإرشاد الشخصية إلى طريق المستقبل، في أثناء هذه الحركة نلحظ إطارًا مستطيلًا، يسرق مركزية اللقطة، إنها الشمس في الخارج، لكن النافذة مشبكة بالقضبان الحديدية، وصورة الأب يتحرك في الخارج، تستمر اللقطة في حركتها البطيئة؛ لتأخذ طاقة يدخل منها الضوء، ثم تعبر داخل إطارها العام إلى إطار باب من اللبن، إطار داخل الإطار، مقطعًا مترحًا داخل المقطع المتحرك، وداخل الإطار يجري مشهد آخر، إنه خليل أمام سرير الجد.

تبدو الصورة هي الكادر (الإطار) داخل الكادر (الإطار)، ثمة صورة داخل الصورة، لقد اكتظت الكادرات (الأطر) السينمائية المتلاحقة بكادرات (أطر) صغرى داخلها، وتحركت الكادرات (الأطر) على وتيرة واحدة؛ حتى نهاية الفيلم (سكون- حركة- سكون)، الحركة داخل الكادر (الإطار) الثابت هي لحظة بين زمنين ساكنين، فنحن نرى وجه سناء الموجودة في عمق الكادر (الإطار)، عبر صورتها في مرآة مكسورة، في زاوية أخرى من المكان، إن الحركة المكتظة في صورة سناء، عبر الزجاج، هي جيشان يضّج بالخوف والترقب، بينما صورة الكادر (الإطار) العام هي إطار ساكن، لقد ازدحمت كادرات (أطر) بصرية مختلفة الأحجام داخل كادرات (أطر) الفيلم المتلاحقة؛ لتشكل زمنًا خاصًا بالفيلم، فعندما يتكون كادر (إطار) بصري داخل كادر (إطار) بصري، فإن الصورة في الكادر (الإطار) الجزئي، ستتحرك عبر زمنها الخاص، إنها تتكون خالقة فضاءً بصريًا له ديمومته الخاصة، ديمومة متحركة داخل سكون إطارها المربع، إنه يهز هذا السكون بالحركة، خالقًا من اهتزازاته العميقة حركة ارتجاجية بإيقاع ساحر في رتابته البرانيّة، ومدهش في غليان الحركة في عمق تفاصيل الصراع الداخلي للشخصيات.

تتابعت مقاطع الفيلم البصرية عبر إيقاع رتيب في ظاهره، لكنه مضطرد في مقاطع الكادرات (الأطر) الصغيرة التي تضج بالدلالات العميقة للصورة. ستطل الكادرات (الأطر) المتحركة الصغيرة عبر انعكاس الزجاج من شقوق ونوافذ الجدران، من إطارات الصور، بقايا المرايا المكسورة، من شاشة تلفاز موضوعة على طاولة في ساحة العرس، هكذا استطاع أسامة محمد، في صوغ الصورة بتقنية مقاطعه البصرية، أن يحقق إيقاعا للشخصيات، ينبض برتابة دقات القلب المنهك في الكادر (الإطار) الكلي، ويزدحم بالتناقضات في حركة الكادرات (الأطر) الصغيرة، حيث ستسير

الشخصيات بمصائرها على الإيقاع نفسه.

سيحاول «كسّار»، الأخ الأصغر نصف الأصم، أن يخرج بجيشان تناقضاته من حركة الكادرات (الأطر) الصغيرة إلى كادر (إطار) أوسع، لكنه سيجد نفسه -من جديد- في مواجهة مدينة، تفتح أبوابها للضياع والسكون والاستلاب، سيخرج من الصورة (من لحظة في مقطع بصري متحرك) إلى فراغ صورة بإطار أوسع، لكنه سيقف من جديد في مواجهة هذا السكون الكلي الذي يتوازن على بركان من الصور الحية المتحركة، المحبوسة في قاع الشخصيات وأمكنتها وأزمنتها المزدحمة.

تحاول «سناء» التملص من لحظة الاغتصاب المتكرر الذي يلاحقها في عيون الذكور، لكن مشهد اغتصابها سيكون مترافقًا مع صوت الشخير الذي يعني أن لا أحد يتجرأ على النهوض من النوم، وداخل الكادر (الإطار) الساكن لن يتحرك أحد، سوى الاغتصاب.

يرتفع شخير المغتصِب، كلما اقترب بكرسيه من الضحية، ويترافق مع جمل مستعارة من خطابات الحرية وحقوق المرأة والإنسان، إنه خطاب جماهيري وإعلامي وثقافي، يسمعه الجميع، ويتظاهرون بالنوم خوفًا من اليقظة، ولعل نهاية المشهد توحي باختراق مفاجئ لرتابة الشخير المرافق للاغتصاب، حيث تمسك سناء بالمنبه الذي يرّن، دافعة به إلى وجه المغتصب، لقد أخذتنا الصورة، عبر زمنها إلى الانتباه، بينما نغمض أعيننا مع شخصيات الفيلم، وقد دفعنا كل هذا الشخير إلى ترهّل الانتباه إلى هذا الاغتصاب المعلن لحرية الإنسان السوري، منذ زمن مرير.

تبدو الشخصيات كأنها مجموعة من الغرقى في سكون الغرق، لكنها ترفع رأسها مرة واحدة؛ لتشهق بعض الهواء، ولتطل من كادرات (أطر) صغيرة بحجم الشهقة الناقصة للإنسان.

ونستطيع أن نلاحظ أن تقنية (سكون- حركة- سكون)، بما هي تقنية مُحددة لحركة الصورة السينمائية في الفيلم، تأخذ قوتها من اقتطاع أطر جديدة داخل الكادر (الإطار)، وإذا نظرنا إلى هذه الكادرات (الأطر) نظرًا مستقلًا، لرأينا الدينامية نفسها (سكون- حركة- سكون)، وهذا يشبه في الخيال الحلم داخل الحلم داخل الحلم.

مع تقدم الزمن العام للفيلم، ثمة حركة تتولد من صور بإحداثيات مختلفة عن السياق العام للفيلم، تغوص في استقصاء مختلف، يذهب -زمنيًا- نحو التشعب والتشابك في أزمنة الشخصيات داخل الفيلم، إنه سياق جديد من الديمومة التي تتولد من حركة الأطر الصغيرة، ستأخذنا نحو زمن مختلف، نحو النجوم الصغيرة التي تبزغ في الخيال لحظة هذا الارتطام العنيف بالحياة.

ماء الفضّة

في فيلم «ماء الفضة»، لسيماف بدرخان وأسامة محمد (2014)، ثمة تجربة فريدة في الحقيقة، وئام سيماف التي تصور يومياتها طوال سنوات في أحياء حمص، والسينمائي العتيق أسامة محمد يتعامل مع مقاطعها البصرية المتحركة؛ لإنتاج بنية فيلم تسجيلي، يقدم أنموذجًا متماسكًا في إخلاص العقل السينمائي للصورة، إن الصورة نهمة للتألق، وصور العنف والدم والتدمير، لا تكفيها كي تتألق ناهضة بنظائرها العالية، ثمة برزخ اللحظة الأولى للغواية، تلك اللحظة التي تتحول فيها الصورة من الانطباع الأخرس إلى نظير فني.

يقول المخرج السوري أسامة محمد، بعد عرض فيلم «ماء الفضة» على شاشة news euro، في مقابلة صحافية؛ للحديث عن الفيلم: «سورية هي سيماف، إنها استعارة لسورية، فتاة شجاعة ومستقلة، وعندما وجدتها كانت تمثل لي سورية، وعندما عثر عليها الفيلم تبعتها انا».

وردًا على سؤال المحاور: «إن كانت اللقطات التي صورتها سيماف كافية لصناعة فيلم؟»، يقول:

«إنه سؤال سينمائي مثير للاهتمام، ماذا يعني مشهد متحرك؟ أنا لا أحب -عادة- هذه التقنية في السينما، ولكنني اكتشفت أن وراء هذا المشهد المتحرك رجل يصرخ: حرية.». ((12))

إن تعبير أسامة محمد -هذا- ليس تعبيرًا سياسيًا، إنه تعبير سينمائي، فالسينما هي أقرب الفنون إلى التقاط اللحظة السورية في منعطفها الكبير عام 2011.

نحن -إذن- أمام تقنية جديدة، يستطلعها أسامة محمد، وتختلف عن التقنية التي اعتمدها في نجوم النهار، حيث اعتمد على الكادرات (الأطر) العامة الثابتة، أما في مقاطع سيماف، فالكادرات (الأطر) متحركة، هكذا تتحول تقنية (سكون- حركة- سكون) في «نجوم النهار» إلى (حركة- سكون- حركة) في «ماء الفضة».

إن التقنية الخاصة لكل فيلم تنبع من نسيج الصور وحركتها، عبر مسارب متشابكة من اللحظات. لقد عمل أسامة محمد في مشاهد متحركة، وكان عليه أن يرصد لحظات من السكون؛ كي يصنع فارقًا في حركة وزمن المقاطع البصرية المتلاحقة داخل الفيلم. لقد التقط لحظات ثبات الكادر (الإطار)

(12) أسامة محمد، لقاء في أور نيوز:

https://www.youtube.com/watch?v=8Ocv6l5hvT8

في سياق الحركة المتلاحقة للمقاطع المتحركة؛ لنرى كادرًا (إطارًا) ساكنًا للطفل، عمر، يحدق نحو الشمس بثقة، ويحمل لعبته، ويسير واثقًا، مخترقًا الخراب والخوف. ثمة شخصية تتحرك ببطء، «وعلى الرغم من أنه خسر كل شيء، فإنه يواجه العالم، ويطرح أسئلة، ويحب الورد؛ إنها طريقة مدهشة للمقاومة، فهو يحاول المحافظة على العلاقة التي جمعته بوالده القتيل، عن طريق جمع الورد؛ ليخلق حوارًا مع أبيه الميت.». ((13))

هكذا تبدو اللقطة المتحركة التي ترصد الخراب وتفاصيله على موعد مع غواية التقاط أشد اللحظات بطئًا؛ لفتح فضاء جديد، وغير متوقع، لمشاهد الدمار التي ازدحمت في كل الصور التي يتداولها العالم من حولنا بمجانية، إنها الغواية التي قادت أسامة محمد إلى جرأة البحث، فكانت المغامرة في تشكيل لحظات ديمومة خاصة بالفيلم.

إن هذا الاختلاف بين تقنية الفيلمين، من ناحية الاقتراب من نول الصورة ونسيجها الزمني المتحرك، يشي بأن الانتقال من سكون الحلم أو الوحي، إلى حركة الحياة الهامدة، إلى سكون الموت، في «نجوم النهار»؛ نحو حركة الحياة الشرسة، إلى سكون التفاصيل التي تخبئ الحياة، إلى ضجيج الموت في «ماء الفضة».

يبدو الانتقال من (سكون- حركة- سكون)، إلى (حركة- سكون- حركة)، هو انتقال سلس، لكن غوايته عالية، شأنه شأن غواية الحرية. إنه رصد سينمائي لحركة اللحظة السورية.

تأرجح الزمن في صورة عمر أميرلاي

تبدو فكرة التأرجح أو النوسان فكرةً يحيطها التساؤل عن طبيعة هذا النوسان، وهل يحدث، بوصفه أثرًا للصورة، في الزمن الفني، أم في الزمن الواقعي؟

سأحاول متابعة هذا النوسان في فيلم «طوفان في بلاد البعث»، لعمر أميرلاي، وهنا يبدو التحديد التاريخي لزمن إنتاج الفيلم نافلًا، ومتناهيًا في الصغر، على العكس من المقارنة السابقة بين فيلمي «نجوم النهار» و«ماء الفضة»، فالمتابع للفيلم التسجيلي سيلحظ أن الزمن الفني للفيلم، بما هو مجموعة متلاحقة من اللحظات والمقاطع البصرية التي تولّد الديمومة الخاصة للفيلم، لا ترتبط ارتباطًا وثيقًا

(13) المصدر السابق.

بتاريخ انتاج الفيلم، وإنما تمتد إلى زمن أقدم بكثير، ينسل من زمن الصور المتحركة في الفيلم، كذلك يتمدد نحو استشراف المستقبل في ما لم يحدث بعد، وما أفترضهُ هو الآتي: لا يبدو مهمًا أن الفيلم أنتج قبل عام 2011، أو بعد هذا الزمن، إن زمن الفيلم الفني يكسر هذا الترتيب الزمني؛ ليذهب بنا نحو رصد نوسان خفي للزمن الواقعي بين الماضي والمستقبل، وسيبدو أن الصورة المتحركة في الفيلم قد خلقت زمنًا حادًا، يقبل الشراكة مع إحداثيات الزمن الواقعي، بوصفه إطارًا فارغًا، وفضاء محددًا لنوسان زمن الصورة.

طوفان في بلاد البعث

«فالأمر يبدو كما لو أن الوضع الغامض للصورة لا يكف عن زحزحة أكثر يقينياتنا ثباتًا» ((14))

تبدو الصورة الأولى في فيلم «طوفان في بلاد البعث» صورة كاشفة لبحيرة السد؛ ليحتل الكادر (الإطار) سطح البحيرة، ويبدو في العمق مركب صغير يتهادى ضائعًا في اهتزاز المياه الخفيف، باحثًا عن غريقٍ مبهم؛ لنسمع صوت الفلاح، ابن الشمال السوري، وقد احتل وجهه الملفع بالكوفية تحت شمس فاضحة، فيخبرنا عن بيته الذي غمرته البحيرة، بيته الغريق، مع مئات البيوت التي تخبئ ذكريات، هي تاريخ واضح، يمتد إلى 8000 سنة، حين ولدت أولى الحضارات على تخوم الخصب المحيط ببيته الغريق، تحت البحيرة، ثم يتحرك القارب، شاقًا طريقه -بثبات- من يسار الكادر (الإطار) الذي تظلله سماء زرقاء، تنتهي في يمين الكادر (الإطار) بسماء ملبدة بالغيوم، وكأنها تتهيأ للعاصفة، وكأن هذا القارب الصغير يسير -بثبات- إلى عين العاصفة.

إذن؛ عن أي طوفان يتحدث أمير لاي، وعن أي غرقى في المياه الجارفة؟

يقف أسنّ عضو في مجلس الشعب، ذياب الماشي، وما زال عضوًا فيه؛ حتى تاريخ إنتاج الفيلم، الرجل الذي يمسك بمفاصل حياة القرية الطافية عطشًا على ضفة أعرق أنهار الشرق، يقف الرجل مواجهًا الكاميرا؛ ليرفع إصبعه، قائلًا: «إن سيادة الرئيس يعرف الشعب السوري واحدًا واحدًا.»، تنقل لنا الصورة في تقاسيم وجهه الخوف الذي يظهر في نظراته التي تدعي الوضوح والجرأة، إنه نصبٌ حيّ، وهو أقل شأنًا من الأنصاب المعدنية التي انتشرت للقائد «الخالد» على مساحة الأرض السورية، هكذا؛ فإن الصورة المتحركة في السينما تكشف لنا هجومها الساحر على تفاصيل صورة النصب الحي الذي يتحدث واثقًا، بأحداق تضطرب بما أرادت الصورة أن تبوح به.

(14) ريجيس دوبريه، حياة الصورة وموتها، ص 6.

لقد وقعت السينما السورية في خضم مؤسسات الاستبداد طوال خمسين سنة، وكان عليها أن تجترح المعجزة في كل عمل مميز، مستغلة الهامش الذي أُتيح أمام النخبة تحت جناح الرقابة، وبما لا يحتمل الخطاب المباشر، والمؤثر جماهيريًا على الناس، ثمة التباس رافق السينما السورية، يتمثل في أن السينما لا تشرق في الهوامش المتاحة، بل تذهب -بطبيعتها وفي حركتها- نحو استقصاء المركز؛ لأن الصورة لا تقبل الهوامش، إنها الإثم الذي يسبق الأفكار، ومن هذا الإثم -بالضبط- تأخذ حيزها العالي في ثقافة أي شعب من الشعوب.

في أثناء شهادة النائب (ذياب الماشي) عن الرئيس حافظ الأسد، وعن ذكرياته مع رجال الحزب والأمن، تذهب الصورة نحو الشحوب، ذلك الضوء الخافت والبائس الذي يطغى بأصفره الفريد، والباعث على النوم، وسيلةً دفاعية أخيرة للمادة التي ترفض هذا الركود اللزج لحركة الصورة، قاعة الاستقبال الطويلة، والضيقة، تشبه الطوابير الطويلة للصامتين على الأذى، والناطرين خبز أولادهم، أو بضع كيلوهات من السكر والزيت على أبواب الأفران والمؤسسات الاستهلاكية.

جلس الفلاحون جميعهم على نسق واحد صامتين، وقد ذهبت أبصارهم وأنفاسهم إلى جهةٍ واحدة هي الجدار المقابل، لكن صورة أميرلاي تقتنص أكفهم النابضة بالحياة، والمعفرة بغبار الأرض، تبدو أكفهم على ركبهم، وقد اصطفت متهدلة، كأحصنة مجوّعة ومعدة للأحمال.

اللقطة على نافذة كبيرة، لكنها مشبّكة بالحديد، ويدخل منها الشمس بين جدارين فارغين، يوحي المكان بسجن مختبئ خلف قضبان المدرسة الابتدائية، سجن يظن أنه أخفى الشمس بغربال، ثم تعبر اللقطة الجدار؛ لتفضي إلى مجموعة من الأطفال ينشدون -صراخًا- أهازيج الترحيب والمديح، والإخلاص للقائد، ودولته وبعثه، يصرخ الأطفال متسابقين في تجريح حناجرهم، فالصوت الأقوى سيكون ناجيًا من الازدراء والعقاب.

الأرض المتشققة حول البحيرة، استمدها أميرلاي من صورة القدم المتشققة، فالجفاف لا يصيب التراب ما لم يعطب الجسد الإنساني، أولًا، الجفاف أصاب الإنسان حول بحيرة الطوفان في زمن البعث، هذا الانتقال في مقدمة الفيلم من شقوق القدم والأكف، إلى شقوق التراب، أعطى لصورة أميرلاي ألقًا تسجيليًا، ليس للمعلومات والصور السريعة عن التاريخ، بل استمدت الألق من الروح المتشققة للإنسان السوري.

لقد بدا سطح البحيرة ساكنًا، وسيبقى كذلك طوال زمن الفيلم، لكن الصورة في هذا المقطع السينمائي وشت لنا بالغريق، وأنف ذلك الفلاح المتشقق، وعينيه الصغيرتين الثاقبتين، توحيان بأن الطوفان قد حدث، وأن الغرقى هنا تحت هذه المياه الساكنة، ويحيلنا على غرقى ماركيز في قصة «بحر الزمن الضائع»، حين فقد «هربرت» الأمل من الاستثمار في هذه الأرض المسكونة بالحكايات، بعد أن امتلكها مع أصحابها، وحين غاص في مياه المحيط، بحثًا عن الطعام، رأى مدينة غارقة تضج بالموتى الذين لا زالوا يتجولون سابحين بين الأزقة، وهم يجرون روائحهم الساحرة، على هيئة شتلات من الورد تسبح خلفهم.

إذن؛ ما القاع وأين؟

كيف سيتجول عمر أميرلاي عبر مقاطعه البصرية؛ ليأخذنا إلى طرقات البيوت الغارقة، وجدرانها المسكونة بطحالب الظل، كيف سنتجول بين الغرقى؛ لنرى الأطفال والنساء والرجال الغرقى في أعماق بحيرة الطوفان؟

في فيلم «كلب أندلسي»، للمخرج لويس بونويل (1929)، وشارك في صوغ أفكاره سلفادور دالي، لم تظهر الصورة السريالية في الصورة المتحركة عبر مقاطع الفيلم الزمنية، إنما ذهبت نحو اكتشاف سريالية الواقع، وعلى الرغم من أن فيلم أميرلاي فيلم تسجيلي، إلا أن صورته الكاشفة لعدمية الاستبداد جعلت منه فيلمًا مختلفًا في رصده للزمن الواقعي، عبر نوسان زمني متكرر وثابت، بين الغرقى غير المرئيين، والأحياء الغرقى بين فكي العقائد والاستبداد، إنه نوسان الزمن المتحرك في فراغ العبث في دولة البعث.

لا شيء يقود كل هذا الجيشان سوى غواية الصورة التي ترصد السكون في سطوح مشمسة وحارقة، وسوف تذهب هذه الصورة المتعالية، كوهمٍ كاشفٍ للأعماق التي يسبرها، كلما ذهب أكثر في غواية الحركة الساحرة للصورة.

خاتمة

تبدو الصورة في الزمن المعاصر أهم وأخطر عنصر في صناعة الوعي، وإذا كان استثمارها قد بلغ حدودًا غير مسبوقة في التاريخ البشري، فلا بد للضمير الإنساني من أن يعيد إليها ألق التشكل في الفن. إن هذه المقاربة في غواية الصورة السينمائية في السينما السورية، عبر نماذج من أفلام مختلفة، هي محاولة للتفكير عبر الصورة، عبر مساءلتها والإنصات -بصريًا- إلى حركتها، واستقصاء ديموماتها الزمنية،

هي محاولة ناقصة، لا شك، إنما هو النقصان الآسر الذي يكمن في جوهر السؤال.

ولا بد من أن تذهب المساءلة نحو الفضاء الثقافي العربي السائد: هل يمكن -حقًا- لهذا الفضاء المغلق بخدميته أن ينفتح على الرؤى البشرية الخلاقة؛ للمساهمة في بناء ثقافة الحياة، أم أن هذه الاستخدامية ستودي بثقافة شعوب -بأسرها- نحو شعوبٍ بلا ثقافة؟

لا يمكنها أن تحاور الثقافات السائدة في العالم، إلا عبر ثنائية السيد والعبد، أو ثلاثية الأصيل والوكيل والخادم، أو رباعية القاتل والقتيل والمستعرض والضحية.

إن الصورة السينمائية في الثقافة العربية لم تحظ بمناخ ثقافي، يجعلها أوفر إمكانية للحياة والتفتح والمشاركة في صوغ وعي الشعوب العربية، وإن اختلفت نسب هذه المشاركة من بلد إلى آخر، إلا أن لحظة الانفجار الواقعي، منذ 2011، قد فرضت علاقات جديدة في ما تلاها، بين مشابك الصور وفضاءات رصدها واستقصائها وإنتاجها، نظيرًا فنيًا في زحمة الموت الكثير الذي يحيط بالبشر والحجر والتراب والمكان.

وإذا كانت غواية الصورة أول فرسان الخيال؛ لاقتحام المجازات وصوغ زمن جديد لفضاءات الصورة المتحركة، فإن حاضنها الرؤوم الذي لا مفر من تشكيله، حولها وداخلها وخارجها، هو التفكير الفلسفي الفني، التفكير الذي يحفر -حرًا في مقاربته للصورة- عبر غوايتها، هكذا ينشغل شاعر بهموم فيلسوف «كاندريه بروتون»، أكثر من عشرين سنة، في صوغ كتيب هو «بيان السريالية».

لعل المعركة الهائلة اليوم، حول الصورة وغواياتها، تدور بين قطبين رئيسين: الإعلام، والثقافة، إنها معركة أشد الصور ر ضراوة في التاريخ، في أن تمزق أدران استخدامها؛ لتشرق من جديد في تنفس الوجدان الإنساني.

المصادر والمراجع

1. ألكسان. جان، تاريخ السينما السورية 1928 – 1988، (د.م: الهيئة العامة للكتاب، د.ت).

2. تاركوفسكي. أندريه، النحت في الزمن، أمين صالح (مترجمًا)، (د.م: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، د.ت).

3. دوبرييه. ريجيس، حياة الصورة وموتها، فريد الزاهي (مترجمًا)، (د.م: دار أفريقيا الشرق، د.ت).

4. دولوز. جيل، فلسفة الصورة، الصورة الحركة، (د.ن، د.ت).

5. غادامير. هانز جورج، الحقيقة والمنهج، حسن ناظم وعلي حاكم صالح (مترجمان)، (د.م: دار أويا، د.ت).

6. فينتورا. فران، الخطاب السينمائي: لغة الصورة، (د.م: المؤسسة العامة للسينما، 2012).

7. موران. إدغار، نجوم السينما، إبراهيم العريس (مترجمًا)، (د.م: المنظمة العربية للترجمة، د.ت).

صلاح دهني عاشق بلا أقنعة

قراءات في تاريخ السينما السورية

قيس الزبيدي

بداية نقرأ في موسوعة سينما البلدان: «في سورية التي كانت ما تزال جزءًا من الإمبراطورية العثمانية، اكتشفت السينما في مدينة حلب (1908) ومدينة دمشق (1912). وجرت تجارب أولى فاشلة تحت الانتداب الفرنسي (1920-1946)، لم تترك آثارًا تُذكر، باستثناء عمل مهمم، «تحت سماء دمشق» (1932) لإسماعيل أنزور الذي تلقى تعليمه في ڤيينا، وأسس أول شركة إنتاج يُعتد بها في البلاد. وفور رحيل الفرنسيين، صوّر نزيه الشهبندر أول فيلم سوري ناطق «نور وظلام» (1947)، أما بقية الأفلام ظلت مدة طويلة تعاني نقص الإمكانات، في بلد تهيمن فيه الأفلام المصرية. وجاء إنشاء «المؤسسة العامة للسينما»، ومن ثم؛ استديوهات التلفزيون (1960)؛ لتطلق الإنتاج الوطني الذي بدأه بوشكو ڤوتشيڤيتش في فيلم «سائق الشاحنة» 1966 الواقعي، وبقيَّ إنتاج القطاع الخاص متخلفًا، في حين ظل الدعم الحكومي الذي بدأ فعليًا عام 1966، يتأرجح بين الإبداع والرقابة، ويتطلع نحو أهداف دعائية.

كتابان من بين مجموعة من الكتب أصدرتها الأمانة العامة لاحتفالية دمشق عاصمة الثقافة العربية 2008، كان كتاب الناقد صلاح دهني «سينما الحب الذي كان»، هو الوحيد عن السينما.

وبعد سنوات، عاد المؤلف ليسأل: لماذا لا أكتب مذكراتي، وأسجل ذكرياتي، وهي جزء من تاريخ الفن الأعز عندي: فن السينما؛ بناء على هذه الرغبة الملحة، فإنه لن يتوانى، وسيلجأ إلى ما تبقى من كتابات وبحوث، ومن مؤلفات وكتب سابقة، لم تعد متوافرة بسهولة بين أيدي القراء، والمهتمين بالشأن السينمائي، وهي -بالنسبة إلى المؤلف- باتت تشكل مراجع حقيقية أساسية، وشهادات صادقة ودقيقة لكل مثقف أو باحث أو دارس لمسار السينما في سورية... وهكذا فعل وصدر كتابه الثاني «مكاشفات بلا أقنعة، عن اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2011».

تتداخل ذكريات المؤلف المدونة في الكتابين، وتتقابل وتتكامل؛ لتروي قصة عشقه للسينما، وهوَسه بها، ودوره المضني في المساهمة في إنشاء المؤسسة العامة للسينما. وتبين مسيرته، حالًا خاصة، يلعب فيها الذاتي دوره في الموضوعي، والموضوعي في الذاتي؛ ما يجعل من مسيرته حقيقة، تكشف للباحث بنية السينما في سورية، وهي بنية جدلية لما تأخر ولما يتقدم، لما يتجاوز التأخر، ولما يحتجز التقدم، ويغلق عليه الأبواب، بنية تخضع لخطوات إلى أمام، ولخطوات إلى وراء، وفي أغلب الأسئلة التي يتردد صداها في ذكرياته.

تلقى صلاح دهني تعليمه في دمشق، وتخرج في معهد الدراسات السينمائية العالية في باريس، عام 1950، وفي معهد الفيلمولوجي (علم الفيلم) في السوربون.

وعندما عاد إلى الوطن، واجه خيبته الأولى: « بدل من أن أعمل في السينما، صرت موظفًا في دائرة البريد. كنت مسلحًا بثقافة سينمائية، وبحس نقدي، نمّاه في جوانحي المؤرخ والناقد جورج سادول، وهكذا خطَّت لي الأقدار قدرًا آخر، فصرت أول ناقد «حقيقي» في الوطن العربي، في ذلك الوقت كانت الكتابات عن الأفلام إعلانات، تتقاضى عنها المجلات أجورًا، ولا تصدر من رأي حر».

«حينما عدت وجدت في بلدي ثلاثة -فقط- من عشاق السينما: احمد عرفان، ونزيه الشهبندر، وزهير الشوا، أنجز كل منهم فيلمًا لم ينجح؛ بسبب انتشار موجات أفلام التهريج والإثارة والاستعراض والغناء، من الإنتاج المصري، إضافة إلى سيول من أفلام «الكاوبوي» والقتل والسطو والجريمة والعصابات الأميركية. وهي الأفلام التي رُبيت على أنماطها جماهير السينما.».

على امتداد خمسة وثلاثين عامًا-بحسب جان ألكسان- أي: بين إنتاج أول فيلم سوري، وتأسيس المؤسسة العامة للسينما عام 1963، لم تنتج سورية سوى سبعة أفلام، تمثل مرحلة ذات صفات خاصة ينسحب عليها وصف المغامرات الفنية، والمبادرات الفردية، والمحاولات الجريئة وهي: «المتهم البريء» (1928)، إخراج أيوب بدري، و«تحت سماء دمشق» (1931)، إخراج إسماعيل أنزور، و«نداء الواجب» (1936)، إخراج أيوب بدري، و«نور وظلام» (1948)، إخراج نزيه الشهبندر، وهو أول فيلم سوري ناطق، و«عابر سبيل» (1950)، إخراج أحمد عرفان، و«الوادي الأخضر» (1961)، إخراج زهير الشوا، و«لعبة الشيطان» (1966)، إخراج زهير الشوا، وحقق بعض السينمائيين الهواة في هذه المرحلة، من أمثال نور الدين رمضان، ويوسف فهدة، وجلال سيوطي، عددًا من الأفلام القصيرة، والأفلام الإخبارية والوثائقية.

آن للرحلة أن تبدأ

سيسأل صلاح دهني: من أين جئنا، وماذا نفعل، وإلى أين نمضي؟

كان يريد أن يرى حلمه السينمائي يتحقق، وعليه وضع الأهداف الآتية نصب عينيه:

1. تربية تذوق سينمائي عند جمهور سينما واسع، تربّى على نمط الأفلام الأميركية والمصرية التجارية.

2. تأسيس مهرجان يعرض الأفلام الفنية الثقافية.

3. تحديث الصالات السينمائية.

4. تأسيس سينماتيك لحفظ الأفلام.

5. تشجيع حركة الإنتاج العام 1950 القطاع الخاص.

6. تأسيس سينما وطنية.

1. في تربية التذوق السينمائي

استمر دهني في تقديم برنامج «السينما في أسبوع» من خلف لاقط إذاعة دمشق، من عام 1948 إلى عام 1984، وتابع برنامجه الأسبوعي في التلفزيون «صوت وصورة»، من عام 1989 إلى عام 2005. ونظرًا إلى اعتقاده بأهمية ما سماه «بداية إعادة تربية التذوق السينمائي»، فإنه يحصي اثنتين وعشرين سنة سابقة من خلف اللاقط، ومن بعد 500 حديث آخر في البرنامج التلفزيوني الأسبوعي «صوت وصورة» أحاديث عن أعمال فنية، أثارت قضايا فكرية إنسانية اقتصادية، وجوانب من الثقافة العربية، والإسهام في شحذ الذهن النقدي لدى المتلقي العربي، وإغناء المعلومات عن بعض أهم الفنون.

استمرت كل تلك البرامج خلال سنوات؛ لتخلق تأثيرها في جماهير السينما، واستنهضت وعيًا جديدًا بأهمية السينما التي لم يقتصر تأثيرها في مشاهد السينما، فقد كان لها تأثير مستقبلي في السينما السورية؛ لأنه -أولًا- تابع كتاباته وأبحاثه السينمائية منذ عام 1950؛ ليصبح من أهم رواد النقد السينمائي العربي، وعرف ناقدًا أكثر منه مخرجًا سينمائيًا.

يكتب الشاعر شوقي بغدادي عن دور دهني النقدي في الثقافة السينمائية، قائلًا: «إن علاقة الجمهور السوري بالسينما تحولت، بفضل جهد صلاح دهني النقدية، من نزهة للتسلية والفرجة، إلى وقفة نقدية متأملة، من خلال ما كان يسمعه منه عبر الإذاعة من نقد ذكي لمّاح، أو يقرأه من كتاباته في الصحف، وكان -بحق- أول معلم تنويري جماهيري للفن السابع في بلادنا.».

كذلك يعد المخرج هيثم حقي صلاح دهني ليس رائدًا، فحسب، يستحق التقدير؛ لما قدمه من إبداع، إنما لأنه تحمل مسؤولية مهمته النبيلة الصعبة في الدفاع عن الفن الجيد.

ويكتب أمير النقاد سمير فريد: «صلاح دهني أكبر نقاد السينما الرواد في سورية، والعالم العربي.».

2. مهرجانات

في الفصل مهرجان- مهرجانات يتذكر دهني ميلاد استحداث، وتنظيم أول مهرجان للسينما في دمشق، عام 1955، للمؤسسة. في دمشق، وعلى هامش الدورة الثانية لمعرض دمشق الدولي قُدّمت عروض سينمائية لبعض الأفلام التجارية، ضمن فاعلية سينمائية، أطلق عليها اسم «مهرجان السينما العالمي».

وفي العام التالي، في سياق الدورة الثالثة للمعرض، نُظمت النسخة الثانية من المهرجان الذي انطلق يوم 9 أيلول/ سبتمبر 1956، ويُعدّ -بحق- أول مهرجان للسينما في العالم العربي، وقد استمر ثلاثة أسابيع، عُرض خلالها واحد وعشرون فيلمًا طويلًا، وثلاثون فيلمًا قصيرًا، جاءت من ثلاث عشرة دولة.

وكان أول مهرجان للسينما في العالم يُعقد خارج أوروبا وأميركا، وسبق أول مهرجان أقيم في مصر، ومهرجان قرطاج، ومهرجان موسكو، وكان مهرجانًا متكاملًا، بجوائز وميداليات ذهبية وفضية وبرونزية، وله لجنة تحكيم، مؤلفة من شخصيات ثقافية وحكومية، أسهم معهم صلاح دهني شخصيًا.

غير أن المهرجان توقف في السنة التالية، وماتت فكرة عقد مهرجانات في دمشق في مهدها.

كان مهرجان عام 1956 فكرة نبتت في ذهن شخص واحد، ودافع عنها، ونفذها بمعونة إدارة معرض دمشق الدولي ضمن احتفالاته الفنية، وتوقفه أسفر عن انتظار ست عشرة سنة، إلى أن عادت فكرة المهرجان من جديد.

نكتشف في فصول الكتاب الجو المحزن الذي تغرق فيه السينما، وبقي علينا مهمة الإجابة عن أسئلة ملحّة: هل استكملت السينما العربية أدواتها الاتصالية؟ هل تمايزت في التعبير عن هوية عربية، قبل أن تتطلع إلى الاعتراف العالمي؟ هل استطاع النقد السينمائي، عندنا، الخوض في البحث عن نظرية سينمائية من وجهة نظرنا الخاصة؟

سيستمر المغامر في مواجهة قدره، وهو يتستر وراء أحلامه، على الرغم من محاولات إبعاده إلى إقليم الصمت، مرة هنا، ومرة هناك، مرة في زمن يمضي، ومرة في زمن يأتي، لكنه لم يستسلم؛ فالسينما -بالنسبة إليه لم تكن جزيرة منعزلة، بل كانت واحة ظليلة ملأى بأشجار ثقافة الحرية والمعرفة: مهرجان ، سيناتك، صالات حديثة، دعم وتسهيل إنتاج أفلام القطاع الخاص ، استيراد أفلام فنية جيدة، من دون عرقلة عرضها من الرقابة متعددة الأطراف، إضافة إلى ما هو مهم وأهم حقًّا، ألا وهو الاستمرار في خطة إنتاج منهجية للأفلام الروائية الجيدة، من دون أن يتسنى لأحد أن يضع العراقيل أمام تنفيذها.

يشير المخرج محمد ملص إلى شهادة لي في كتابه الجديد «الحياة قصاصات على الجدار» الذي لم يصدر بعد: «يستعيد قيس للمؤسسة أسى عميق تلك السنوات الأولى لمجيئه إلى دمشق، والعمل مع المؤسسة العامة للسينما. ويتذكر بحسرة ذاك التفاؤل الذي تولد لديه، ولدى عدد من السينمائيين السوريين، بتعين حميد مرعي مديرًا عامًا للمؤسسة، لا يغيب من ذاكرته كيف تلقف الحماسة التي كانت تملأ العالم الداخلي للسينمائيين، وأدرك سريعًا الأفكار والتصورات التي يطمحون إليها؛ متناسين السنوات الكثيرة التي مرت منذ قيام هذه المؤسسة، والنتائج المتواضعة التي كانت قد تمكنت من تحقيقها.».

استطاع حميد مرعي بديناميته الشخصية أن يرى ما يجب القيام به؛ لتحقيق الطموحات التي يصبو إليها الجميع، بتوليه إدارة المؤسسة، وترسخت لديه القناعة بأنه لا بد من تحريك عجلة الإنتاج، وإيجاد الوسيلة لتأسيس البنية التقنية للمؤسسة. كان يدرك أن الإنتاج هو «التمويل»، ويعرف من خلال تجربته الإدارية في مديرية المسارح والموسيقا وغيرها أن الإنتاج بمعونات من»الدولة-»، في ظل الوضع الاقتصادي الراهن، أصعب وأقل احتمالًا وديمومة؛ لذلك، عمل بطريقته في إشراك الجميع في ما يفكر فيه، وفي ما يريد أن يقرره. وأسلوبه في التشاور مع السينمائيين كان يرى ضرورة تحرير السينما من الاعتماد على مد وجزر معونات الدولة؛ أو الارتهان لها بما يطمح السينمائيون إليه، وما يسعى إلى أن تنتجه المؤسسة؛ فاستنفر كل القوى لدعم مرسوم «حصر الاستيراد بالمؤسسة العامة للسينما»، وتكريس عائدات استيراد الأفلام لإنتاج أفلامها.

وفعلًا استطاع مرعي، عبر هذا المرسوم، واعتماده على عدد من المخرجين، من حاملي المؤهلات الأكاديمية الذين انتظروا طويلًا. وطموحه في إغناء التجربة بذوي الخبرة من السينمائيين العرب، أن يبدأ بالإنتاج، واستطاع، بصداقاته المتنوعة مع جميع الفاعلين في الوسط الثقافي، أن يجعل من المؤسسة «محرابا « سينمائيًا للجميع، وخلق جوًا من الحركة، والعمل الدؤوب لدى جميع العاملين في هذه المؤسسة.

كانت لدى مرعي ثقة كبيرة بأن الأسس لدى القطاع العام السينمائي في سورية ستحرر الإنتاج من شباك التذاكر، لها صالاتها، ولها علاقاتها الثقافية بالعالم، ولا سيما مع بعض دول أوروبا الشرقية؛ ما يمكنها من توزيع الأفلام التي ستنتجها، ومن ثم؛ من الممكن أن تكون لدينا سينما مختلفة وجديدة، تؤسس الطريق للسينما البديلة في البلدان العربية كلها.

ويذكر صلاح دهني أن السينما المثقفة، في تلك المدة الطويلة، لم تعد شخصًا أو أشخاصًا، بل بات لها كيان حكومي معترفٌ به، ونظام لوائح؛ ما جعل المدير العام للمؤسسة، عبد الحميد مرعي، يدعو لفيفًا من أصحاب الخبرات، من سورية ومصر ولبنان؛ ليشكل ما يشبه هيئة أركان؛ لتنظم مهرجان دمشق الدولي الأول لسينما الشباب. وعُقد المهرجان ما بين 2 و9 نيسان/ أبريل عام 1972، شاركت فيه تسع دول بأفلامها الطويلة والقصيرة، ترأس لجنة التحكيم المخرج السوفياتي الشهير، يوري أوزيروف، مخرج فيلم «التحرير»، وشارك فيه –إلى جانب مدير المؤسسة عبد الحميد مرعي، يوسف العاني من العراق، وبروسيل، مدير مهرجان كارلو فاري، وسمير فريد من مصر، ومارسيل مارتان، وغي هنيبل من فرنسا، والطاهر شريعة، مؤسس ومدير «مهرجان قرطاج السينمائي» من تونس.

وتميز المهرجان بمستوى جيد من الوضوح الفكري، ونظمت فيه ندوات يومية؛ لمناقشة الأفلام، ونظمت فيه ندوة خاصة، طرحت –أول مرة– موضوع السينما الشابة، وفكرة السينما البديلة، وتبلورت –خلال الندوات واللقاءات– فكرة إيجاد اتحاد نقاد السينما العرب.

يكتب المخرج محمد ملص في مفكرة سينمائي سوري: «سينما موؤدة 1974 – 1980»: «في أثناء دراستي للسينما في موسكو، كان لإقامة «مهرجان دمشق لسينما الشباب»، عام 1972، والدعوة إلى تحقيق سينما بديلة، والأفكار والشعارات التي طرحها ونادى بها هذا المهرجان؛ أن شحننا، بوصفنا طلبة، بالحماسة والأمل؛ مما جعلنا نعتقد حينئذ أن دمشق ستكون عاصمة للسينما الجديدة.».

وفي الأعوام الأخيرة للدراسة، كانت الأخبار التي تصلنا عن المؤسسة العامة للسينما، والأفلام التي تحققها، وتحقيق بعض المخرجين العرب، كتوفيق صالح وبرهان علوية وكريستيان غازي

وقيس الزبيدي وفيصل الياسري، أفلامًا مهمة في المؤسسة، مؤشرًا -بالنسبة إلينا- إلى حال النهوض السينمائي الذي بدأ في سورية؛ فازددنا تفاؤلًا بالعودة إلى الانخرط في هذا النهوض. لكن فجأة، وقبيل عودتي عام 1974 حدث في المؤسسة العامة للسينما تغييرات إدارية؛ فأقيل المدير العام لمؤسسة السينما، الأستاذ حميد مرعي، واستُبعد بعض السينمائيين من العمل في المؤسسة».

و»مع الأيام بدأ يتضح، أكثر فأكثر، أن ما يحدث في المؤسسة العامة للسينما ليس تغييرات إدارية، فحسب، بل رفض جذري للمرحلة السابقة ومنجزاتها. وأخذ يلوح لنا من خلال الصحف والأخبار التي كنا نتلهف إلى تداولها، أن الأجواء السينمائية في دمشق أخذت تطغى عليها، شيئًا فشيئًا، معايير ومرجعيات جديدة، لا علاقة لها بالسينما. وظهر شعار: الولاء أولًا. وأخذ يرافق ذلك كتابات تنتقد تلك المرحلة، والأفلام التي حققتها المؤسسة في الفترة السابقة، وكان هذا النقد السينمائي يتستر وراء معايير سينمائية مدرسية محدودة، لكنه يفصح عن ذهنية، تهدف إلى وأد آثار تلك البداية، وعزل سينمائيي تلك المرحلة.».

من جانب آخر، كان السينمائيون السوريون والعرب الذين أقاموا «مهرجان دمشق لسينما الشباب»، عام 72، والإنجازات التي تمكنوا من تأكيدها وتثبيتها، وما خلفه المهرجان من فضاء نقدي، قد ولّد مزيدًا من التنبه والحذر لدى الجهات الرسمية من السينما والسينمائيين؛ فاتخذت توجهًا أشد صرامة في قبول أي مشروع لأي فيلم روائي أو تسجيلي؛ مما أسهم في خلق أجواء من التوتر في الوسط السينمائي، وبين السينمائيين أنفسهم.

خيبات أخريات

يذكر صلاح دهني: « وكما فشلت فكرة متابعة المهرجان الأول، عام 1956، أُجهضت فكرة متابعة مهرجان عام 1972، الذي شهد اندلاع حرب تشرين الأول/ أكتوبر، وفي العام التالي تغيير مدير عام المؤسسة، لكن بذرة المهرجان ظلت حية، إلى أن بادرت وزيرة الثقافة، الدكتورة نجاح العطار، بطلب تنظيم مهرجان سينمائي يحمل اسم «دمشق»، يقام مرة كل سنتين، بالتناوب مع مهرجان قرطاج السينمائي، وهكذا ولد المهرجان، وعُقدت دورته الأولى في 20 تشرين الأول/ أكتوبر 1979».

1. تحديث الصالات السينمائية

ومن المظاهر التي تعكس مدى ترسخ الثقافة السينمائية في المجتمع السوري، بلغ عدد الصالات في نهاية الستينيات مئة وأربعين صالة في عموم أنحاء سورية.

ويكتب جان ألكسان في موسوعة السينما العربية:

«سبقت سورية كثيرًا من دول العالم في التعامل مع فن السينما، عروضًا ونتاجًا. وكان لها بهذا دور ريادي؛ فقد شهد الجمهور في سورية عروضًا سينمائية في مدينة حلب عام 1908، عندما جاء المدينة جماعة من الأجانب عن طريق تركيا، وعرضت الصور المتحركة بواسطة آلة متنقلة، تتحرك فيها الصور أفقيًا، علمًا أن العرض السينمائي الأول في العالم أقيم في باريس عام 1895. لكن كانت البداية الرسمية للعروض السينمائية في سورية كانت عام 1912، في دمشق وفي مقهى بساحة المرجة يمتلكه حبيب الشماس؛ إذ عُرضت صور متحركة بآلة كانت تدار باليد، وكان الضوء فيها يتولد من مصباح يعمل بغاز الأسيتيلين، واستُخدمت -بعد ذلك- صالات للعروض السينمائية، احترق بعضها في البداية؛ لعدم توافر الخبرة الفنية في استخدام أجهزة العرض. وكانت صالة «جناق قلعة» عام 1919، أنشئت خصيصًا للعرض السينمائي في دمشق، إضافة إلى صالة «زهرة دمشق»، وصالة «الإصلاح خانة»، و«سينما النصر»، وكانت تعرض أفلامًا أميركية وفرنسية، ثم توالى افتتاح صالات أخرى في دمشق، بعد انتهاء الحرب العالمية الأولى، مثل صالة «الكوزموغراف» التي صارت بعدئذ «سينما أمية»، ودار سينما «جنينة الأفندي»، وصالة «اللونا بارك»، وسينما الرشيد الصيفي، قبل أن تبدأ مرحلة دور السينما الحديثة التي بدأت تعرض الأفلام الناطقة. وفي حلب أقيمت في الفترة ذاتها دور للعرض السينمائي عدة، وهي: «كوزموغراف»، و«الاتحاد والترقي»، و«باتيه» Pathé، و«رويال»؛ وكان أول من أدخل السينما الناطقة إلى دور العرض الشركاء شماس وقطان وحداد، وذلك في ملهى العباسية عام 1934».

ويؤكد -أيضًا- صلاح دهني الأرقام: «كان عدد صالات السينما في دمشق وحدها، بداية السبعينيات، 25 صالة، وفي حلب 24 صالة، ومجموع الصالات في سورية 103 صالات، تحتوي 58167 مقعدًا، وبلغت نسبة تردد الفرد السوري إلى الصالات 5أ7 مرات في السنة، من دون تمييز بين ريف ومدينة، أو بين كبير وصغير، وبلغ مجموع عدد مرات الارتياد سنويًا، عام 1973، ما يزيد على سبعة ملايين وأربعمئة ألف مرة. ويضيف دهني: علينا -طبعًا- أن نذكر أن عدد سكان سورية كان أقل بمقدار كبير عما هو عليه في الوقت الحاضر، وهذه الأرقام تبدو خيالية وكارثية، نسبة إلى ما حدث للسينما، ولدور العرض، ولعددها، ولعدد مقاعدها الإجمالي، وأيضًا لعدد المترددين عليها في فترة لاحقة، وفي أيامنا».

وكما سبق، حين تنادى السينمائيون السوريون في السبعينيات إلى تدارس وضع السينما؛ لتتجاوز مرحلة الركود، والانتقال إلى مرحلة نوعية متطورة، واضعين ورقة عمل تفصيلية بهذا الشأن، استجاب لها المسؤولون، وشكلت لجنة وزارية لتدارسها، واتخذت إجراءات، منها: تحديث وتصنيف صالات العرض.

لكن حتى اليوم لم تسعَ الدولة، عن طريق المؤسسة العامة للسينما، لعودة المُشاهدين إلى الصالات، وبناء ونشر صالات سينمائية، حتى لو كانت صغيرة في المدن والأحياء، إضافة إلى إعادة النظر في أسعار تذاكر الدخول إلى السينما، وهو الشرط الأساس في إعادة الطَّقْس السِّيْنمائيّ المفقود للمجتمع.

2. تأسيس «سينماتيك» لحفظ الأفلام

يروي المؤلف في كتاب «سينما الحب الذي كان» كيف أن مبادرته في إنشاء «سينماتيك» يحفظ كثيرًا من الأفلام الوثائقية في فترة الانتداب الفرنسي، والثورة السورية الكبرى، فضلًا عن أفلام تعود إلى ثلاثينيات القرن الماضي، عن دمشق والقدس التي تلفت وضاعت في دمشق، لكنها محفوظة في «سينماتيك» فرنسا، وطبعًا كيف يمكن لما سيُنتج من أفلام للمحافظة عليها من الضياع مستقبلًا.

وبذل في سنوات لاحقة محاولات مضنية في سبيل تأسيسه، بعد ان التقى برائد «السينماتيك» الفرنسي «لانغلوا» الذي وضع أمامه عناوين أكثر من 100 فيلم من جذور فن السينما، وهو يقول: «هذه الأفلام تمثل قاعدة أساسية لكل سينماتيك، أقدّمها مجانًا لسورية، إذا هيأتم المبنى اللازم بالشروط اللازمة لحفظ الأفلام»، لكن وزير الثقافة طرح على دهني سؤالًا آخر: «ألسنا بحاجة لشراء دبابة للصمود والدفاع عن الوطن أكثر مما تسمونه سينماتيك؟».

3. القطاع الخاص

في فصل بداية الطريق يبين دهني أن السينما السورية كانت قد مرت بمرحلتين فقيرتين: الأولى في العشرينيات، والثانية في الخمسينيات، من القرن الماضي، أما المرحلة الثالثة من عمر السينما في سورية، فقد أُنتج فيها اول فيلم روائي طويل، من إنتاج القطاع الخاص عام 1962، أي: السنة التي سبقت إحداث المؤسسة العامة للسينما، والقطاع العام، وتكررت تجربة القطاع الخاص عام 1964 بفيلم آخر ثان، وأخذ الإنتاج يتصاعد بمعدل فيلمين أو ثلاثة؛ حتى عام 1970، ومن بعد تصاعد العدد إلى خمسة أفلام، وفي عام 1971 ثمة تسعة، والقمة في عام 1974، و8 أفلام عام 1975، فمثلها -بحسب الإحصائيات الرسمية- في عام 1976، وبعدئذ بدأ التراجع السريع حتى الصفر.

ويُرجع دهني إلى ان أسبقية القطاع الخاص إلى عدد من الأفلام بلغت الستة، من بطولة دريد لحام ونهاد قلعي، وشكلت بهذا الثنائي الكوميدي ظاهرة نادرة، أسهمت في إرساء القطاع الخاص.

وقد أنتج القطاع الخاص في العقود الثلاثة التي نشط فيها أكثر من مئة فيلم، أي: ثلاثة أضعاف ما أنتجه القطاع العام من حيث العدد.

فرحات أخريات

تأسيس الدولة لمؤسسة السينما

بقيّ دهني يؤمن بتلك الأصوات التي أطلقها نفر قليل من المتخرجين في المعاهد السينمائية في أوروبا في الخمسينيات، حول حقيقة السينما وأهميتها فكريًا واجتماعيًا وسياسيًا، ودعوتهم لإعادة النظر في المفاهيم السائدة عن السينما، بوصفها أداة تسلية وترفيه، مطالبين بضرورة تدخل الدولة؛ لتتبنى عملية إنتاجها وتطورها. ولم يكن أمامه إلا أن يسعى، بما يستطيع ويقدر، في تحقيق هذا الهدف بإقناع الدولة بأهمية وضرورة «سينما حية نشطة متطورة». استنجدت به، وما تلح تستنجد وتطلبت منه أن تنهض، فما كان أمامه وهو الذي كان يقف، كما يقول: عند درفة نافذة مغلقة، ما دمت لم أعد قادرًا على تغيير أي شيء. أغلق أمامي باب السينما والمفتاح ليس معي.

وفي واقع الحال السوري، فلم تمضِ سوى أشهر معدودات على قيام انقلاب الثامن من آذار 1963؛ حتى صدر المرسوم التشريعي الذي أنشأ المؤسسة العامة للسينما، وسيعود الفضل –بحسب صلاح دهني– لوزير الثقافة، سامي الجندي الذي تبنى مشروع تأسيس المؤسسة بعد شهور، وعرضه على ما سماه «مجلس قيادة ثورة آذار»؛ ليصدر المرسوم التشريعي رقم 258، وتاريخ 12-11-1963 بإحداث المؤسسة العامة للسينما، وتنص مادته الأولى على ما يأتي:

تنشأ مؤسسة عامة، تسمى «مؤسسة السينما»، وتُربط بوزارة الثقافة والإرشاد القومي، ويكون لها الشخصية الاعتبارية، والاستقلال الإداري والمالي، ومقرها مدينة دمشق.

وتنص المادة الثانية على أهداف المؤسسة، وهي:

1. النهوض بالصناعة السينمائية.

2. دعم الإنتاج السينمائي السليم في القطاع الخاص.

3. توجيه الإنتاج السينمائي في خدمة الثقافة والعلم والقضايا القومية.

وقد عرفت مؤسسة السينما السورية، منذ بداية مسيرتها، خيبات مريرة في أحايين، وفرحات كبيرة في أحايين أخرى.

وحول الخيبات التي واجهت مسيرة المؤسسة يكتب بشار إبراهيم في كتابه «ألوان من السينما السورية»: «إن المؤسسة العامة للسينما في سورية هي جزء من بنية عامة، لا تستطيع الخروج عنها، أو حتى التعديل فيها، فذاك أمر سياديّ، بداية وخاتمة، تتولاه جهات عليا، ذات صلاحيات بهذا الشأن، ومن ثم؛ لا تحتاج هذه الأهداف إلى كثير من التأمُّل فيها؛ حتى ندرك عظم المسؤولية الملقاة على عاتق المؤسسة، وصعوبتها ، ولا سيما بالنسبة إلى مؤسسة وليدة، من طبيعتها، بوصفها جزءًا من مؤسسات الدولة، أن يتحكَّم بها كثير من الاعتبارات والتقييدات الخارجة عن إرادتها، وعن قدرتها على السيطرة عليها، أو ربما حتى التأثير فيها، فللدولة سياستها السيادية العامة والتفصيلية التي ينبغي أن تلقي بظلالها على مختلف جوانب وشؤون عمل القطاع العام «قطاع الدولة»، بما فيها -بالطبع- العمل الثقافي الفني الإبداعي الإعلامي، كما في عمل المؤسسة العامة للسينما... «.

يتسائل دهني عن أولى الخيبات التي جاءت -أولًا- من بيرقراطيي الإدارة الذين تعاقبوا على إدارة المؤسسة في بداياتها، بحيث كانت النتيجة أن تراكمت الأخطاء، وتزعزعت الأركان، وتخرب البنيان؛ حتى إذا جاء أحد من المديرين العامين وجد السوس ينهش في الأساسات الهشة، فحسن لو أمكنه المحافظة على ما تبقى، وما تبقى لم يكن بكثير.

ويعقب الناقد بشار إبراهيم بالقول: «والمؤسسة، بارتباطها بمجمل البنية والقوانين والقرارات الناظمة في البلد، هي -أيضًا- على تأثر بطبيعة ومستوى أداء الفرد ذاته، في إطارها؛ إذ لا شك في أن للفرد دوره في المبادرة والمبادأة والتفاعل مع الآخرين، وتحريضهم وتحفيزهم للمزيد من الأداء؛ ما يمكّن من فتح أبواب الأمل، واقتراح أجدى السبل لتفعيل الطاقات الكامنة، وتحويلها من إمكانية، فحسب، إلى فعل متحقق، ينبغي أن يصب -في النهاية- في الارتقاء بحال السينما في سورية.».

ستتوالى جمل عدة يكتبها دهني، الأديب والمثقف، ربما تشكل -في جمعها- خيبة أمل أول سينمائي، لم يجد في وطنه السينما التي كان يحلم بأن تتحقق، ونقرأ في فصل التقديم: «نعوّد أنفسنا على ما لا يتغير، بأمل ان يحدث تغيير». غير أن المشكلة -موضوعيًا وذاتيا- ليست هي عملية التغيير التي كلما تعثرت، فإنها -كما سبق لبريخت الذي آمن بالتغيير أن اكتشف أن كل ما يتراكم، ولا يتعرض للتغيير، يصبح قدرًا لتعثر مسيرة التغيير نفسها.

وهذا ما تدونه مذكرات دهني التي تساءل فيها، منذ البداية: وهل كان من الممكن ألا تكون عليه الحال غير ما هو كائن؟ ربما لا، لكن ربما! أو بمعنى آخر:

هل ولدت السينما لتعاني أمراض ولادة، ربما غير قابلة للعلاج؟

ويقر الناقد، سعيد مراد، في مقدمة مطالعته عن ملامح الواقعية في السينما السورية، خلال مشاركته في ندوة «الواقعية في السينما العربية» التي نظمتها الجامعة التونسية لنوادي السينما عام 1988: بـ « أن القطاع العام هو ما وفر الركائز الأولى لبناء الأساس المادي– التقني لصناعة السينما، منذ قيامه في أوائل الستينيات. لكن على الرغم من أنه يملك التجهيزات والآلات والمعامل، ويضم في إطاره عددًا كبيرًا من المخرجين والمصورين وكتاب السيناريو، وفنيي المونتاج والإضاءة والصوت، ومعامل الطبع والتحميض، وغالبيتهم مؤهلة أكاديميًا، إلا أن المؤسسة التي كان قد مضى -منذ تأسيسها في أواخر عام 1988- ربع قرن، أنتجت ستة وعشرين فيلمًا روائيًا طويلًا فقط، أي بمعدل فيلم واحد في العام. فكيف يعقل، والحال هذه، أن تكون القدرة المالية للمؤسسة ضئيلة إلى الحد الذي يسبب عطالة شبه عامة لكل إمكانياتها وطاقاتها، بحيث لا تعملان إلا قليلًا جدًا لمصلحة الإنتاج، وهو الأمر الذي يتطلب البحث في القوانين والتشريعات التي تنظم عمل المؤسسة، ومدى انسجامه مع الأهداف التي أُسست من أجل تحقيقها».

ولا شك في أن أحد القادرين على البحث في القوانين والتشريعات هو صلاح دهني، وقد كتب عنها في كتاب «مكاشفات بلا أقنعة»، وأجاب عن «التساؤل» القديم، عندما ذكر في فصل الانطلاقة الثانية أن المرسوم رقم 18 عام 1974، ومن ثم؛ المرسوم 20 عام 1994، رسما بعد المؤسسة مؤسسة اقتصادية، كأي مؤسسة إنتاجية أخرى، من دون الأخذ في الحسبان أنها -بالدرجة الأولى- مؤسسة ثقافية خدمية، لكنها أصبحت ملزمة بأن تنتج وتربح وتغطي بنفسها تكاليفها الإدارية والإنتاجية معًا، دونما عون من الدولة.

ويؤرخ هيثم حقي، قائلًا: «بدأت بوادر النشاط السينمائي الفعلي في سورية من خلال دائرة السينما في وزارة الثقافة، عام 1959، التي ترأسها صلاح دهني، حيث بدأ نشاطه مع عدد من العاملين، وخبيرين يوغسلافيين، هما: المصور توميسلاف بنتر، والمخرج بوشكو فتشينكش، وقد صورت هذه الدائرة بعض الأفلام التسجيلية التي تعدّ اليوم تراثًا بصريًا عن سورية في مطلع الستينيات، ومنها فيلم صلاح دهني نفسه (ماء وجفاف).

وبموازاة ذلك بدأ التلفزيون العربي السوري في حزيران/ يوليو بإنتاج عدد من الأفلام التسجيلية، أهمها «نزهات صيفية»، و«المعجزة الخالدة» لصلاح دهني، و«فرحة الطبيعة» لخالد حمادة، وعدد من الأفلام أخرى، أخرجها بوشكو فتشينكش.».

في بداية السبعينيات شهد الفيلم التسجيلي تطورًا نوعيًا، سببه الأساس صدور مرسوم حصر الاستيراد في المؤسسة العامة للسينما عام 1969؛ ما وفر للمؤسسة دخلًا اقتصاديًا، مكنها من تمويل أفلامها. كذلك كان لإدارة المؤسسة في تلك المدة دور إيجابي في تجميع الخبرات المحلية والعربية، وإعطاء أولئك الشباب فرصة، فيها كثير من الثقة بإمكاناتهم، وفهمهم للواقع العربي المتأزم؛ ما شكل انطلاقة حقيقية للسينما السورية. واستفاد الفيلم التسجيلي، على وجه الخصوص، من قرار أصدرته وزارة الثقافة وقتئذ، يجبر الصالات على عرض فيلم محلي قصير قبل عرض الفيلم الروائي الطويل.

وفي مقابلة في جريدة السفير بعنوان: «نبيل المالح وتحدّي الواقع؟؛

- سأله أغيد شيخو: مَنْ -في رأيكَ- كان صاحب، أو مؤسّس، السِّيْنما في عموم سورية؟

- عندما بدأت السِّيْنما السورية في فترة السّبعينيّات، كان هنالك ثلاثة أسماء معروفة على الساحة السِّيْنمائيّة السورية، وهي التي عملتْ في السِّيْنما، وكوّنتْ ما يُسمّى بسمعة السِّيْنما السورية عالميًا، كان هنالك قيس الزبيدي الذي كان -منذ بداياته- مُهتمًّا بالموضوع الفلسطيني، وقد أنجز أعمالًا مهمّة جدًّا، وله فيلم روائي طويل، نعدّه من أجمل الأفلام السورية، وهو باسم «اليازرلي»، وقد أُغفل ومُنع نهائيًا، والآن أعادوا اكتشافه؛ حيث عُرض الفيلم في برلين ونيويورك وباريس، ودول أخرى، والشّخصيّة الثانية كانت شخصيّة عمر أميرالاي الذي بدأ في الريف السوري، ولَفَتَ الأنظار إليه بعينه السِّيْنمائيّة المدهِشة، وبالجانب الروائي، فالاسم الذي شكّل السِّيْنما السورية هو نبيل المالح، فهؤلاء الثلاثة هم الذين بدؤوا بالسِّيْنما فعليًا، ونعرفهم كلهم الآن، وهناك من أتى لاحقًا كمحمّد مَلَص وسمير ذكرى وعبد اللطيف عبد الحميد، جميعهم أتوا بعد فترة السّبعينيّات، بخمس أو ستّ سنوات».

بعنوان «أربعون عامًا وأربعون فيلمًا» كتب جان ألكسان موضحًا: «في عام 2003 احتفلت المؤسسة العامة للسينما في سورية باليوبيل الماسي (1928-2003) لإنتاج أول فيلم روائي؛ وقد تزامن هذا الاحتفال مع مناسبتين أخريين، هما مرور أربعين سنة على تأسيس المؤسسة العامة للسينما، والدورة الثالثة عشرة لمهرجان دمشق السينمائي الدولي؛ أنتجت المؤسسة في هذه العقود الأربعة، أربعين فيلمًا روائيًا فقط، وبحسب بشار إبراهيم، أنتجت المؤسسة؛ حتى نهاية العام 2003، ثلاثة وأربعين فيلمًا روائيًا طويلًا، وهو إنتاج ضعيف من حيث الكم». لم يتغير معدل إنتاج القطاع العام، وبقي بمعدل فيلم في السنة تقريبًا، باستثناء عام 2008 الذي أُنتجت خلاله خمسة أفلام روائية طويلة، بمناسبة احتفالية «دمشق عاصمة الثقافة العربية».

وبلغ مجمل إنتاج المؤسسة العامة للسينما من الأفلام الروائية خمسة وعشرين فيلمًا (من 1980 إلى 2003) [1]. ومن بين هذه الأفلام، بحسب ما كتب عروة نيربية في صحيفة السفير، في 23 آب/ أغسطس 1999: «عدد لا بأس به من مستوى فني واحترافي عالٍ، أثبتته الجوائز التي حصدتها في المهرجانات السينمائية عبر العالم، وأكدته الدراسات والمقالات النقدية في كبريات الصحف المتخصصة بالسينما. هذا ما يسمح بالقول إنه على الرغم من كل ممارسات التضييق على الإنتاج، «تبقى المؤسسة العامة الجهة الوحيدة التي أعطت فرص إنتاج أفلام ذات خصوصية فنية، أو روح مشاكسة... ما كانت أي جهة منتجة أخرى لتمنحها الفرصة».

ويكتب صلاح دهني في فصل «فلسطين رمال متحركة»: «لعلي لا أبالغ إذا قلت إن السينما السورية، في قطاعيها: الخاص، والعام، في أفلامها الطويلة والقصيرة، كانت الأغزر إنتاجا بين الأقطار العربية (...) الذي حمل طابع الجدية، واتسم بروح المسؤولية القومية والإنسانية، في آن معًا، حين تولته جهة حكومية، كالمؤسسة العامة للسينما (...)، وهذا الاهتمام بإنتاج أفلام تتعلق بالقضية الفلسطينية، لم يأت من فراغ، أو بمحض الصدفة، ونكون مغالطين أنفسنا ومنطق التاريخ، إذا أغفلنا الوضع المرحلي الذي عرف فيه إنتاج الأفلام الفلسطينية أقصى مداه، وربيع ازدهاره».

ومن المهم أن نعيد إلى الأذهان أن السينما السورية فتحت الباب أمام السينمائيين العرب؛ ليقدموا، أو يسهموا في «ملف سينما القضية الفلسطينية» من دمشق، ولنرجع إلى أسماء كثرة من السينمائيين، من العراق ولبنان ومصر وتونس، وأرى -على الأقل من هذه الناحية- أن السينما السورية عالجت «موضوع القضية السينمائية» برؤية فنانين عرب وسوريين، وهي ظاهرة لم تحدث في أي بلد عربي، وهي -بهذا- قدمت أكثر مما قدمته أي سينما عربية أخرى.

(1) بشار إبراهيم، ألوان السينما السورية، سلسلة الفن السابع (67)، (دمشق: منشورات وزارة الثقافة/ المؤسسة العامة للسينما، 2003)؛ ص167-16.

بدأ التلفزيون العربي السوري ينتج أول أفلامه التسجيلية عن القضية الفلسطينية «نعم أنا عربية»، لخالد حمادة، عام 1969، و«بعيدًا عن الوطن» لقيس الزبيدي، عام 1969، وفاز قيس بأول جائزة دولية لسورية في مهرجان لايبزغ، و«نحن بخير» لفيصل الياسري، 1970، نال جائزة «الحمامة الفضية» في مهرجان لايبزغ السينمائي الدولي، في 1970، وجائزة أفضل فيلم قصير عن فلسطين، في مهرجان دمشق السينمائي الأول عام 1972، وجائزة مهرجان فلسطين، في بغداد، عام 1973.

وهما فيلمان، فاز كل منهما بجائزة الحمامة الفضية في مهرجان لايبزغ السينمائي الدولي، وكان لهما شأن عربي ودولي، والثالث «نداء الأرض» لقيس الزبيدي، عام 1976، الذي نال الجائزة الفضية، وجائزة النقاد المصريين، وجائزة اتحاد السينمائيين التسجيليين العرب، في مهرجان فلسطين في بغداد، 1976.

وتابع التلفزيون إنتاج أفلام عن موضوعات فلسطينية في أفلام أمين البني (دروس في الحضارة)، عام 1974، الذي نال الجائزة الفضية من مهرجان فلسطين، في بغداد عام 1976، واليوم الطويل عام 1977، ومذكرات فلسطينية عام1991.

وفي مجال الأفلام التسجيلية أنتجت المؤسسة «عيد سعيد» لمروان مؤذن، عام 1970، الذي عُرض في مسابقة أفلام مهرجان لايبزغ، و«شهادة الأطفال الفلسطينيين في زمن الحرب» لقيس الزبيدي، عام 1972، الذي نال الجائزة الذهبية في أول مهرجان أفلام وبرامج فلسطين، عام 1973، في بغداد.

•يمكننا الإشارة إلى أن المؤسسة العامة للسينما أنتجت أول أفلامها الروائية، متوسطة الطول، عن فلسطين، هو «إكليل الشوك» لنبيل المالح» عام 1968، وتناول القضية الفلسطينية من خلال مأساة فتاة تعيش في مخيم اللاجئين الفلسطينيين (سبينة- دمشق)، وفيلمها الثاني الروائي القصير -أيضًا- «الزيارة» لقيس الزبيدي» عام 1970، وهو فيلم شاعري عن المناطق المحتلة، ويتضمن قصائد لمحمود درويش وتوفيق زياد وسميح القاسم، ورسومًا لنذير نبعة، وفيلم «اليد لقاسم حول، وهو محاولة سينمائية رمزية؛ للتعبير عن الانتماء إلى المقاومة، يتخذ من مجزرة أيلول/ سبتمبر 1970 خلفية له، مؤكدًا أن البحث عن اليد في الفيلم بحث عن الذات، بما هو سبيل للخلاص.

وكان أول فيلم سوري بعد» سائق الشاحنة» الذي أخرجه اليوغسلافي، بوشكو فتشينكش، عام 1966، هو فيلم «ثلاثية رجال تحت الشمس» لنبيل المالح، ومحمد شاهين، ومروان مؤذن» عام 1969.

ومن ثم؛ بدأت بعدئذ بإنتاج مجموعة من الأفلام الروائية الهامة :» المخدوعون» لتوفيق صالح عن رواية غسان كنفاني «رجال في الشمس»، عام 1972، و»مئة وجه ليوم واحد» لكريستيان غازي، عام 1972، إنتاج مشترك مع الجبهة الديمقراطية لتحرير فلسطين في بيروت، و»كفر قاسم» لبرهان علوية»، عام 1974، وهو إنتاج مشترك مع لبنان وبلجيكا، و»السكين» لخالد حمادة، عن رواية غسان كنفاني «ما تبقى لكم»، عام 1972، شاركت فيه الممثلة المصرية، سهير المرشدي، و»الأبطال يولدون مرتين» لصلاح دهني، عام 1977، عن قصة علي زين العابدين الحسيني «سر البري»، شارك فيه الممثل المصري عماد حمدي، و»الليل» لمحمد ملص، عام 1992، نال جائزة «التانيت الذهبي» في مهرجان قرطاج، وجوائز أخرى عالمية، وأخيرًا فيلم «بوابة الجنة» لماهر كدو، عن رواية حسن سامي يوسف عام 2009.

يبقى القول إن السينما السورية ما زالت -إلى اليوم- لم تُرْسِ دعائم صناعة سينمائية، بتقاليدها وطقوسها وأدواتها، من استوديوهات ومجمَّعات، أو مدن سينمائية، ومن أسواق محلية وخارجية، كما هي الحال في مصر، على سبيل المثال، فضلًا على ما هو في العالم.

ومع تباعد الزمن، يتساءل دهني، في ظل تلك الأحوال: «ألم يكن في الإمكان أفضل مما كان، وما قد يكون؟ وأيضًا: أليس المهم أن نبقى نبرهن على أننا أمل حقًا، ولسنا جثة محنطة في متحف السالفين؟».

ويقر تقديمه لكتاب «مكاشفات» الجملة الآتية التي تبدو، وكأنها مفتاح ليس لفهم السينما السورية وتاريخها، بل لحال سينمائي عاصر بداياتها الصعبة ومسيرتها العليلة: «حين نفقد حلمًا نصبح أفقر!» ويقر في التقديم: «بات كل شيء يختلط بكل شيء، وما كان من دواعي الفخار صار من دواعي الأسى. (...)، وما كان أملًا قبل ستين سنة، وبسمة مرة؛ حتى ما قبل الأمس (...)، يروي ما كان وهمًا، وصار خيبة لطريقة رؤية الزمن الذي ينقضي.».

سيواجهنا سؤال ملتبس تاريخيًا، طرحه أكثر من ناقد ومهتم ومتابع، وصولًا إلى السينمائيين أنفسهم، وما زال الحوار يدور والبحث لم يصل نهايته.

هل هناك سينما سورية، أم هناك سينمائيون سوريون، فقط؟

يرى الناقد السوري بندر عبد الحميد الذي واكب مسيرة السينما السورية من قرب، أن هناك مفارقات أربع، تتفاعل في بنية السينما السورية، ذلك ضمن دراسة لرشا سلطي عن السينما السورية، نُشرت في معهد الفيلم الدانمركي في كوبنهاغن بعنوان «مفارقات السينما السورية» عام 2006:

المفارقة الأولى: عندما ينظر المرء إلى مجموعة مختارة كبيرة من الأفلام السورية، من العقود الثلاثة الماضية، ومع ذلك، فإنه صعب جدًا أن يتجاهل المرء مجموعة من الأعمال المقنعة التي أنتجها صانعو الأفلام السوريون، بوصفها مجموعة من «الأفلام السورية وصانعي الأفلام السوريين، فحسب»، تؤدي مجموعة الأعمال -هذه- دور مستودع/ خزان وطني للتطلعات والمشاعر، وسجل للتجربة الحياتية/ المعاشة، والذاكرة الجماعية، والمضمار الذي تجد فيها قصة/ ملحمة الصدمات الوطنية الجماعية والقواعد المشتركة، حيث تعثر فيها على تعبيرٍ وتمثيل ودلالة عنها.

المفارقة الثانية: لا شيء عن بنية إنتاج الأفلام أو توزيعها أو نشرها، أو عن الحياة الاجتماعية الممنوحة لهذه الأفلام، يشير إلى أن هناك صناعة يمكن الحديث عنها من زاوية أن إنتاج الأفلام يكاد يكون خاضعًا لسيطرة الدولة، حيث الموارد شحيحة، والإنتاج متواضع؛ إذ لا يُنتج سوى فيلم واحد أو فيلمين في السنة. إن الجهد المبذول في مجال التوزيع الدولي والإقليمي للعرض والنشر، في أفضل الأحوال، هي أمور كئيبة، وغير موجودة في الغالب، فالشبكة المحلية لدور السينما، سواء في العاصمة أم في باقي البلاد، متدهورة إلى حدٍ بعيد. عندما تنتقل الأفلام السورية إلى المهرجانات السينمائية العالمية، فإنها تكسب دائمًا التقدير والجوائز، ولكن كل المبادرات لعرضها تأتي من خارج بلدها. داخل بلادها، الأفلام السورية بالكاد معروفة.

المفارقة الثالثة: من بين ميادين الإنتاج الثقافي جميعها تُعدُّ السينما السورية المجال الأبرز للتعبير الفني في سورية المعاصرة، حيث شكّل النقد الواعي الذكي للدولة موقعًا لصناعة المعنى والصورة. الإنجاز الرائع الذي حققه صانعو الأفلام السوريون هو كيف نجحوا في تشكيل/ نحت سينما مستقلة جدية ومثيرة، على الاغلب، تحت رعاية دولة قوية، يحكمها حزب واحد(...)، سينما ترعاها الدولة، على أبعد تقدير، بعيدة من سينما الدعاية، أو السينما التي تعمل في ترسيخ وتثبيت تعاليم هيمنة الدولة.

المفارقة الرابعة: ما يُشار إليه في كثير من الأحيان باسم «السينما السورية» يعود عودة فاعلة إلى إنتاج منذ السبعينيات وحتى اليوم، ويعني -في الأغلب، أفلام "سينما المؤلف/ المخرج» (أُنتجت منذ الثمانينيات إلى الآن). وهكذا، فإن السينما السورية سينما "وطنية" تكونت من أفلام مؤلف/ مخرج ذي تفكير مستقل وذاتي.

إن مثل هذا السؤال الملتبس، بحسب بشار إبراهيم، ينطوي على أبعاد لا بدَّ من التمييز بين طياتها وتفرعاتها، إن السينما -في واحد من وجوهها- فن وإبداع، وفي وجه آخر، إنتاج وصناعة، أي: عملية تقنية تحتاج إلى أدوات وتقاليد ورأس مال، وعاملين مهنيين وتقنيين وفنيين ومشتغلين، وفي وجه تالٍ،

هي تجارة لاسترداد رؤوس الأموال وجني الأرباح، عبر إيصال الأفلام إلى المشاهدين في صالات العرض، والدخول في السوق المحلية والعربية والعالمية. لكن يبقى أن تتكامل هذه الوجوه بينها؛ لتعطي للسينما خصوصيتها ومجالها المميز.. وقبل ذلك الشهادة بوجودها.

بعد سنتين منذ صدور آخر كتاب لصلاح دهني (مكاشفات بلا أقنعة)، يتطرق مؤلف كتاب «المؤسسة العامة للسينما في خمسين عاما»، نضال قوشحة، الصادر في سلسلة الفن السابع (248) عام 2014، عن مسيرة المؤسسة بالأرقام والجداول، ويذكر أن المؤسسة أنتجت في عام 1974 خمسة أفلام، وتميز هذا العام بكونه الأكثر إنتاجًا في تاريخ المؤسسة، وأن العام نفسه كان الأكثر إنتاجًا في القطاع الخاص، برصيد (13) فيلمًا، وهو رقم -بحسب إحصائيات المؤلف- لم يتكرر. وتبين الأرقام أن هذه الفورة الإنتاجية لم تستمر، فتراجع الإنتاج في عدد من الأعوام إلى درجة الصفر. ويبين أن المؤسسة أنتجت في خمسين عامًا من عمرها -66 فيلمًا، أخرجها تسع وعشرون مخرجًا، من سورية ومن خارجها، ويقسم تصنيف المخرجين إلى ستة شرائح، القسم الأكبر منهم نفذ كل واحد منهم فيلمًا واحدًا، وثمانية منهم نفذ كل واحد منهم فيلمين، وأربعة نفذ كل واحد منهم ثلاثة أفلام، وثلاثة مخرجين نفذ كل واحد منهم خمسة أفلام، وتفرد من بينهم غسان شميط بإخراج أربعة أفلام، بينما تفرد عبد اللطيف عبد الحميد بإخراج تسعة أفلام. وسيكون في إحدى هذه الشرائح أن صلاح دهني لم يخرج -طوال حياته السينمائية المريرة والصعبة- سوى فيلم روائي وحيد، هو «الأبطال يولدون مرتين» عام 1977.

لكن السينما السورية، كما يرى بندر عبد الحميد، سينما وطنية، تكونت من أفلام مؤلف/ مخرج ذي تفكير مستقل وذاتي. ويرى بشار إبراهيم، من جهته، أنها سينما تستمر بالتحدي والعناد، بالعشق، أكثر -ربما- من الدوافع الأخرى كافة.

كيف؟

بالعودة إلى موقع آفاق سينمائية، وهو مجلة إلكترونية، مدير تحريرها نضال قوشحة، والمستشار بندر عبد الحميد، يتبين أن المؤسسة أنتجت 20 فيلما روائيًا طويلًا من عام 2011 إلى عام 2018، وذلك بمعدل فيلمين، أو ثلاثة أفلام، سنويًا.

إن الهدف من هذه المحطات التي نتوقف عندها -موضوعيًا- ما هي إلا مقدمة لمفاتيح الغوص في عالم السينما السورية، وتجوال في ثنيات المواقف التي تبنّتها في مسيرتها الطويلة.

صلاح دهني

ولد صلاح دهني في درعا عام 1925. وتلقى تعليمه في دمشق، وتخرج في معهد الدراسات السينمائية العالية بباريس عام 1950، وفي معهد الفيلمولوجي (علم الفيلم) في السوربون. عمل مخرجًا سينمائيًا ومحررًا وناقدًا سينمائيًا، ورئيسًا لدائرة السينما والتصوير في وزارة الثقافة، ومديرًا لإدارة الشؤون الفنية في المؤسسة العامة للسينما، ورئيسًا لاتحاد النقاد السينمائيين في سورية، وعضو هيئة تحرير جريدة الأسبوع الأدبي سابقًا. ويعد دهني من أهم رواد النقد السينمائي العربي، تابع كتاباته وأبحاثه السينمائية منذ صدور أول كتاب له (قصة السينما) عام 1951.

مؤلفات في السينما

1. قصة السينما (دراسة)، (بيروت: د.ن، 1951).
2. قصة السينما في سورية (دراسة بالاشتراك مع رشيد جلال)، (دمشق: د.ن، 1963).
3. معجم المصطلحات السينمائية- عربي- فرنسي- انكليزي، بالاشتراك، دمشق، 1965.
4. حياة غودار وأعماله، (حلب: د.ن، 1972).
5. السينما الجديدة، (دمشق: د.ن، 1974).
6. دعوة إلى السينما (دراسة)، (دمشق: د.ن، 1979).
7. سينما / سينما، (دراسة)، (دمشق: دن، 1979).
8. قضايا السينما والتلفزيون في العالم العربي (دراسة)، (دمشق: د.ن 1992).
9. سينما الحب الذي كان، (الأمانة العامة لاحتفالية دمشق عاصمة الثقافة العربية، 2008).
10. مكاشفات بلا أقنعة، (دمشق: اتحاد الكتاب العرب، 2011).

أفلام وثائقية قصيرة

1. نزهات صيفية، الماء والجفاف، أخبار الثقافة، المعجزة الخالدة، بصرى، الآثار العربية في سورية، الزجاج في سورية في 40 قرنًا، زهرة الجولان، ابن النفيس، الفن العربي الإسلامي.

2. الأبطال يولدون مرتين، فيلم روائي طويل، 1977.

مؤلفات أدبية

1. ملح الأرض، رواية، (دمشق: د.ن، 1972).

2. حين تموت المدن، قصص، (دمشق: د.ن، 1976).

3. الانتقال، قصص، (دمشق: د.ن، 1980).

4. أصوات في الليل، فصول مسرحية وإذاعية، (دمشق: د.ن، 1986).

ترجمات

1. غوغول، المفتش العام، مسرحية، (بيروت: د.ن، 1954).

2. كاراجياله، رسالة مفقودة، مسرحية، (بيروت: د.ن، 1955).

3. ديان بيان فو، مسرحية، (دمشق: د.ن، 1956).

4. سادو فيانو، البلطة، رواية، (دمشق: د.ن، 1964).

5. قصة جديدة من العالم، (بيروت: د.ن، 1988).

قيس الزبيدي

بورتريه مختصر لتجربة نصف قرن من السينما المتمردة

إبراهيم حاج عبدي

في الحديث عن التجربة الإبداعية للسينمائي قيس الزبيدي تتشعب المسارات والمحطات على نحو يصعب معهما اختزال نصف قرن من «الشغف السينمائي» في مقال موجز، ففي هذه التجربة الثرية، الممتدة من ستينيات القرن الماضي وحتى اللحظة، بقي الزبيدي وفيًا للسينما، و«مهووسًا» بهذا الفن الذي أبحر في عالمه السحري ومدارسه الفنية المتنوعة، ونظرياته المستجدة، وراقب -بدأب واجتهاد- التحولات التي شهدها، متسلحًا بدراسة أكاديمية رصينة، ومستأنسا بأسلافه السينمائيين الذين أسسوا لحسّه السينمائي الرفيع والخاص.

ولدى أي محاولة لتدوين سيرة الزبيدي الفنية تظهر عقبتان، تتمثل الأولى في تحديد هويته والوطن الذي ينتمي إليه، فهو عراقي المولد والنشأة، درس السينما في ألمانيا وأقام فيها سنوات طويلة، وعمل في المؤسسة العامة للسينما السورية حيث أصبح وجهًا سينمائيًا بارزًا في دمشق، ومن موقعه السينمائي الواعي لوظيفة السينما ودورها في الكشف وإثارة الأسئلة الملحة، خاض في تعقيدات القضية الفلسطينية وتفاصيلها، وأنجز أفلامًا عدة عنها، وكأن الزبيدي أراد عبر هذه المحطات والأسفار المتنوعة أن يعثر على وطنه الخاص خلف الكاميرا وأمام أجهزة المونتاج ووسط عتمة السينما التي أضاءت «وحشة الروح» بإنجازات لا تحصى. وهو نفسه لا يعرف هوية أو وطنًا محددًا له سوى السينما التي اتخذ منها وسيلة تعبير جعلته «مواطنًا كونيًا» إذا جاز الوصف»، استطاع أن يجذب انتباه المشاهد في مهرجانات عالمية حصل منها على التكريمات والجوائز.

أما العقبة الثانية فتتمثل في صفته السينمائية، فهل هو مخرج أو مصور أو مونتير أو كاتب سيناريو أو منظر أو مؤرخ سينمائي؟، ذلك أن الزبيدي تنقل ضمن هذه الانشغالات الإبداعية المتعددة، تلبية لنداء غامض وقصي يقوده إلى الموقع الذي يستطيع من خلاله أن يقدم إضافة إلى المنجز السينمائي

العربي، أو يقدم رؤية بصرية مغايرة للسائد، أو يدوّن سردًا نظريًا عبر كتب سينمائية تفتقر إليها المكتبة العربية، أو ينظم دورات وندوات ومحاضرات سينمائية في السيناريو والإخراج والمونتاج والتصوير.

وقبل ذلك كلّه أن يعبر عن هموم الإنسان المقهور وتوقه إلى قيم الحق والحرية والجمال «ففي السينما والحياة، لدي مبدأ وموقف، ولا أتحرك بدافع مالي أو دعائي أو شخصي»، كما يقول في حديث سابق له.

اليازرلي والبداية الشائكة

ارتبط اسم الزبيدي بالفيلم الروائي الطويل «اليازرلي» الذي أخرجه وكتب له السيناريو عن قصة «على الأكياس» للروائي السوري الراحل حنا مينه. الفيلم الذي أنتجته المؤسسة العامة للسينما السورية سنة 1974، وهو الفيلم الروائي الوحيد في فيلموغرافيا الزبيدي، أثار جدلًا واسعًا في الأوساط النقدية، وعُدّ من أهم الأفلام التجريبية في تاريخ السينما السورية، ذلك أن الزبيدي الذي عدّ الفيلم «بيانًا للسينما البديلة»، بدا في هذا الفيلم متمردًا على السينما السائدة، وأسس لمقترحات جمالية وبصرية أربكت الذائقة السينمائية التي اعتادت على قصص يمكن أن تروى إذاعيًا، من دون أدنى اهتمام بالشكل البصري. ولم تقتصر جرأة الزبيدي -آنذاك- على طبيعة اللغة السينمائية المختلفة التي اعتمدها، بل كذلك في جهره بالمسكوت عنه عبر اقتحامه عوالم الطفولة المنتهكة، والهجرة الريفية الجماعية، وهموم أسرة تعيش فقرًا مدقعًا، والأوضاع المتردية لعمال الميناء، وإظهار شهوات الجسد المقموع عبر مشاهد إيروتيكية جريئة أدت إلى منع الفيلم رقابيًا.

يقول قيس الزبيدي عن هذه التجربة إن «اليازرلي» فيلم استحق العقاب اللازم، ليس فقط لأنه محاولة شكلية جديدة فحسب، بل لأنه احتوى على مشاهد إيروتيكية مستمدة من أدب حنا مينة».

كان الزبيدي سينمائيًا حالمًا، وشابًا طموحًا حينما حقق «اليازرلي»، وكان مفعمًا بأحلام عن السينما البديلة، المغايرة لكل القوالب السهلة. كانت صدى «الصيحات الأممية»، وأطياف الثورات الحالمة في سبعينيات القرن الماضي طازجة في أذهان الزبيدي ومجايليه في تلك الحقبة البعيدة، فأيد مع مجموعة من السينمائيين الطليعيين «التيار السينمائي الذي يسعى لإعادة إنتاج الواقع بكل جدليته وإشكالاته بجرأة»، لكن يبدو أن السلطات لم تتحمل هذه «الاندفاعة السينمائية»، فعوقب المخرجون السوريون على هذا «التوجه الثوري والنقدي»، إذ هاجر عمر أميرالاي إلى فرنسا، وسافر نبيل المالح إلى اليونان،

أما قيس الزبيدي فقد كان أساسًا بلا وطن، ومُنع من دخول مؤسسة السينما، لكن خياله ظل تواقًا إلى البحث عن خيارات وبدائل ترضي عطشه السينمائي من جهة، ولا تهز عرش الحكومات من جهة ثانية.

يؤكد الزبيدي أنه «لم يضطر إلى إخراج فيلم على الرغم منه، أو بحثًا عن مقابل مادي، مع أنه مرّ أحيانًا بأوضاع معيشية صعبة، فلديه مبدأ تبلور خلال تجربته، يقول إن السينما ينبغي أن تكون صادرة عن خياله لا عن خيال الآخر، وهو ما لا يمكن إنجازه في أغلب الدول العربية حيث تسيطر الدولة على الإنتاج السينمائي التسجيلي».

ومقابل الذهنية البيرقراطية التي تحكمت في كل شيء بما في ذلك المؤسسة العامة للسينما السورية، لم يشأ الزبيدي أن يحارب في مضمار الفيلم الروائي الطويل وشروطه الإنتاجية الصعبة، وخصوصًا لجهة الإنتاج التي تسعى دائما إلى شباك التذاكر ولا تلقي بالًا لمقترحات جمالية وبصرية مبتكرة كتلك التي كانت تدور في مخيلة الزبيدي الذي توجه باكرًا إلى السينما التسجيلية بوصفها أكثر قدرة على الخوض في متاهات الواقع وهمومه، واقتناص حرارة اللحظة بأبعادها ودلالاتها كلها. من هنا مضى الزبيدي في هذا الخيار الفني الذي لا جمهور له، فالفيلم التسجيلي الذي يحظى بإعجاب النخبة فحسب، هو كـ «الابن اللقيط» لا أحد يعترف بأبوته، منبوذ في المستوى الجماهيري، وغير مقبول في مستوى السلطة، أي سلطة، فهي ترى فيها تهديدًا لنفوذها المكرس، وسطوتها التي لا تقبل الأسئلة والشكوك التي تثيرها عادة السينما التسجيلية.

وإذا كان الزبيدي قد أجاد في ميدان السينما التسجيلية الفلسطينية، وحقق مشروعات لافتة في هذا الصدد، سنأتي لاحقًا على ذكرها، غير أن ذلك لم يحل دون تحقيق أفلام موازية اتكأ فيها على الشعر واللوحة التشكيلية والموسيقى، وبما أن السينما هي الفن السابع، فقد عاد الزبيدي إلى الفنون السابقة لها، محاولًا البحث عن شخصيات إبداعية قادرة على تحقيق هذا الطموح الهادف إلى المزاوجة بين السينما والفنون الأخرى في معادلة جدلية متماسكة، فجاء فيلم «زائد ألوان» 1972، مثلًا عن ثمانية رسامين سوريين من أجيال مختلفة: نصير شورى – محمود حماد – فاتح المدرس – إلياس زيات – لؤي كيالي – نذير نبعة – وخزيمة علواني – ونعيم إسماعيل. وفي هذا الفيلم وظف الزبيدي الرسم والموسيقى والكتابة الشعرية الأدبية لنقل الشحنة العاطفية التي زخر بها الفيلم.

أما في فيلم «صوت من القدس» (1977) فقد تناول الزبيدي لقاءً مع المغني الفلسطيني مصطفى الكُرد الذي استطاع أن يلهب بأغانيه الوطنية حماسة الناس وأضحى منشد الانتفاضة الفلسطينية.

وبحكم ولعه باللون وثنائية الضوء والظل، حقق الزبيدي فيلمًا تسجيليًا عن الفنان التشكيلي العراقي جبر علوان بعنوان «ألوان» (2009) بحث فيه عن بدايات تعلق هذا الملون العراقي الشهير باللون، فهو خرج من بابل العراقية حيث الفنون والرسومات غافية بإهمال في تلك التضاريس القاسية، ثم درس في روما الإيطالية العاصمة التاريخية التي تختزن كنوزًا وأوابد أثرية تخلب الألباب، ليعود في أوقات كثيرة إلى دمشق التي كانت أقرب إلى بغداد، في مراحل سابقة، بمقاهيها وحاناتها وأزقتها وضجيجها المدوي، ونال الفيلم الجائزة الأولى في مهرجان الخليج السينمائي الذي كان من أفضل المهرجانات الخاصة بالسينما الخليجية والعراقية، لكنه توقف لاحقًا.

من جبر علون انتقل الزبيدي إلى المسرحي السوري المعروف سعد الله ونوس متخذًا من عبارة له عنوانًا لفيلمه «إننا محكومون بالأمل» (2009). يؤرخ الزبيدي في هذا الشريط لسيرة المسرحي السوري الرائد، ويدمج في الفيلم بين المادة البصرية الأرشيفية وشهادات مَن كانوا حول ونوس في أشهره الأخيرة، وسعى الزبيدي لاستعادة محطات في مسيرة المسرحي الراحل، محاولًا إيجاد وثيقة سينمائية تضج بالأسئلة العميقة بشأن السلطات السياسية والدينية والاجتماعية المكرسة التي كانت قد طغت على مجمل المنجز المسرحي الذي حققه ونوس.

وظل الزبيدي يعمل في إطار السينما السورية كاتبًا للسيناريو ومونتيرا، وكان ظهور اسمه في تيترات الفيلم دليلًا على أن ثمة لمسة إبداعية آتية من سينمائي «وقع منذ مطلع صباه في «براثن المونتاج»، وفق تعبير المخرج السينمائي محمد ملص.

ومن المعروف أن الزبيدي اتخذ من المونتاج حقلًا أساسيًا لتخصصه السينمائي بدافع من مقولة لبودفكين تقول «إن المونتاج هو القوة الخالقة لكيان الفيلم»، واستمر يرى بأن « المونتاج روح السينما. من دون الروح تتعطل الحياة لهذا كان المونتاج لدي هو أحد أهم الأدوات المهمة في قضايا التعامل والبحث في شكل الفيلم ولغته.

وكان الزبيدي قد حاز دبلوم المونتاج سنة 1964 من معهد الفيلم العالي في بابلسبرغ/ بوتسدام/ ألمانيا الديمقراطية (الشرقية آنذاك)، ثم نال دبلوم التصوير سنة 1969، فأصبح المونتاج «هو الأساس في تشكيل وعيه ورؤيته الذاتية والموضوعية، ليس للسينما فقط، بل للحياة والعيش»، وفقًا لملص الذي استعان بالزبيدي لمونتاج فيلمه «الليل».

وفي مجال المونتاج سنعثر في فيلموغرافيا الزبيدي كذلك على عناوين كثيرة مثل فيلم «السكين» لخالد حمادة الذي يعود إلى مطلع سبعينيات القرن الماضي، وفيلم «المغامرة» عن مسرحية سعد الله ونوس «رأس المملوك جابر» و«وجه آخر للحب»، و«رجال تحت الشمس» لمحمد شاهين، وسواها من الأفلام التي تعود إلى السبعينات، أثبت صدقيته الحرفية في مونتاج فيلم «مئة وجه ليوم واحد» سنة 1969 لكريستيان غازي، وفي فيلم «بيروت يا بيروت» سنة 1975 لمارون بغدادي، و«يوم الأرض» لغالب شعث، و«عائد إلى حيفا» لقاسم حول، ثم تعاون لاحقًا مع مخرجين آخرين مثل نبيل المالح وعمر أميرالاي صاحب فيلم «الحياة اليومية في قرية سورية»، ومحمد ملص... وغيرهم من السينمائيين الذين وجد لديهم توقًا مماثلا إلى التمرد على القوالب السائدة، عبر توظيف السينما للنقد والبحث والكشف والمشاكسة.

وإذ نتحدث عن هذه الأسماء التي كانت شابة في سبعينيات القرن الماضي، فإن ذلك يعني أن الزبيدي كان مشجعًا لتجارب الشباب في السينما، من دون أن يغفل عن تجارب الرواد سواء في السينما السورية أم العربية. واللافت أن الزبيدي الذي شارك في كثير من لجان تحكيم المهرجانات الدولية ويواظب حتى هذه اللحظة على حضور بعض المهرجانات، يبدي حرصًا شديدًا في مناقشة المخرجين الشباب ويخوض معهم حوارات سينمائية لا تنتهي، ويعترف بتواضع الكبار، بقيمة هذا المخرج الشاب أو ذاك، مثلما لا يتوانى عن انتقاد فيلم مهما كان اسم مخرجه لامعًا أو مكرسًا في الوسط السينمائي.

لقد آمن الزبيدي بأن على المخرج أن يكون صاحب فكرة لماحة، ويملك حسًا بصريًا عاليًا، ومتسلحًا بثقافة سينمائية وغير سينمائية تعينه على إنجاز فيلمه بأعلى قدر من التماسك المعرفي والمنحى الجمالي.

الزبيدي (التراجيديا الفلسطينية بعيون سينمائية)

لطالما شغلت قضية فلسطين قيس الزبيدي، ذلك أن سينمائيًا عرف المنفى باكرًا، ونهل من «ثقافة التمرد والنضال»، وتعلم في ألمانيا الديمقراطية التي كانت فضاء حرًا «للثائرين» من العالم الثالث، أن يلتفت إلى سجل شعب اقتلع من أرضه، وهام في الشتات، أو عانى مرارة الفقد في المخيمات، فآثر الزبيدي أن يقترب من همومه وأوجاعه، وأن يوثق ذلك عبر عدسته السينمائية «الجارحة، والقاتلة»، عدسة الألم الإنساني التي تحولت مع مرور السنوات إلى مقياس أخلاقي وجمالي معًا، يفصح عن رجاحة فكر سينمائي خلاق لا يأبه للمقولات والشعارات المعلبة والانفعالية الجاهزة، وإنما يغوص في جوهر

التراجيديا الفلسطينية مستنبطًا أشكالًا تعبيرية تخاطب الوجدان مثلما تتوجه إلى العقول، فكانت قوة السينما التي أوجدها الزبيدي في إطار القضية الفلسطينية، تضاهي قوة البندقية الفلسطينية.

كان يمكن للزبيدي أن ينجز أفلامًا «بسيطة وسهلة» على مقاس شباك التذاكر، أو تبعًا لمقولة «الجمهور عاوز كده»، تؤمن له مردودًا ماديًا مجزيًا، مثلما فعل عدد من السينمائيين الذين انساقوا مع الموجة السينمائية الرخيصة التي سادت في ستينيات القرن الماضي وسبعينياته وثمانينياته، عبر الاتكاء على أبطال وسيمين وقصة حب باهتة ومشاهد ساخنة على الشواطئ أو في الأندية الليلة وغرف النوم المغلقة، غير أن الزبيدي توجه -بخلاف ذلك- إلى أكثر القضايا عدالة في العصر الحديث وهي قضية فلسطين، ذلك أن نزعته الإنسانية كانت بوصلته الرئيسة في اقتحام تعقيدات هذه القضية التي وفرت له منزلة جليلة في مجال السينما الفلسطينية لا يمكن إغفالها لدى أي محاولة لتأريخ هذه السينما التي تحققت شروطها في متغيرات شاقة.

قد يكون فيلم «الزيارة» التي أنتج في نهاية الستينيات، هو النموذج الفني المحفز، أو الشرارة الأولى التي أدارت الشريط السينمائي الفلسطيني طوال هذه العقود من دون توقف، حتى تراكم الشريط تلو الآخر، لتكون الحصيلة الأكثر من ناحية الكم في فيلموغرافيا مخرج واحد بخصوص القضية الفلسطينية، ولكن هذا الكم الهائل لم يفقد الأفلام «الجودة والنوعية».

يقول الناقد الفلسطيني فيصل دراج إن قيس الزبيدي «سار في أفلامه المتعاقبة، مع القضية الفلسطينية، منذ بداياتها الأولى إلى نهاياتها الراهنة التي لا تنتهي، خالقًا ذاكرة فلسطينية واسعة، تتضمن أشياء من النصر وأشياء كثيرة من الهزائم والأوجاع والكوابيس. وكان في سعيه الجدير بالتكريم، يوثّق للفلسطينيين ذاكرتهم المضادة، أي الذاكرة الصهيونية التي تملي على الذاكرة الفلسطينية أحلامها وكوابيسها أيضًا، وذلك في تناقض مأسوي رهيب، يعيّن الحلم الفلسطيني كابوسًا إسرائيليًا ويؤكد الحلم الإسرائيلي كابوسًا فلسطينيًا. غير أن قيس -وهو يتأمل الذاكرتين معًا- كان يبني ذاكرته الفنية التي خلقت منه مؤرخًا خاصًا، يؤرخ بالوثيقة والصورة والألوان والوجوه، مؤرخًا مرجعًا، خلق تجربته وينقل التجربة إلى الآخرين».

ويضيف دراج أن «سينما قيس الزبيدي، في موضوعها الفلسطيني، تتضمن ثلاثة أسئلة على الأقل:

- كيف تبني خطابًا سياسيًا متسقًا من مجموعة من الصور المتعاقبة؟
- كيف تنشئ خطابًا لا يصادر فيه الانفعالي العقلاني ولا تطغى فيه الصرخة على الصورة؟
- كيف تجعل من المتفرج علاقة داخلية في الفيلم لا علاقة سلبية خارجية؟»

مشيرا إلى أن «سينما الزبيدي الفلسطينية انطوت على بعدين: اعتماد الوثيقة السينمائية، أداة مشخصة للجهر بالحق الفلسطيني، والإعلان «السينمائي» عن مقادير الفلسطينيين الفاجعة، بعيدًا من خطاب إعلامي مجرد ضائع البرهان، وعن أبحاث تاريخية أكاديمية يكتبها مختصون وتتوجه، غالبًا، إلى مختصين آخرين».

بهذا المعنى، فإن تجربة الزبيدي مع السينما الفلسطينية هي الأكثر ثراء وتنوعا، ففي فيلمي «بعيدًا عن الوطن» (1969) و«شهادة الأطفال في زمن الحرب» .1972 يكون الطفل الفلسطيني مادة أساسية لعرض مأساة هذا الشعب، أما فيلم «نداء الأرض» 1976 فهو تعبير عن مقاومة الشعب الفلسطيني؛ ويكشف العنصرية الصهيونية من خلال التنظيرات الصهيونية المتعددة لعمليات الاستيطان. وسنعثر على تحليل سينمائي موثق لأيديولوجيا الاستيطان في فلسطين في فيلم «وطن الأسلاك الشائكة» (1980) بوصفه نموذجًا يمكن تعميمه على الحركة الاستيطانية، ويأتي فيلم « مواجهة « 1983 الذي يتناول الاجتياح الصهيوني للجنوب اللبناني؛ وغزو مدينة بيروت وحصارها سنة 1982 وفيلم «ملف مجزرة» (1984) يجسد الزبيدي رؤيته حول الاجتياح الإسرائيلي للبنان مركزًا عدسته على مجزرة صبرا وشاتيلا التي هزت الضمير العالمي، وفي فيلمه الأكثر شمولية «فلسطين: سجل شعب» (1984) يستعرض الزبيدي تاريخ القضية الفلسطينية منذ مؤتمر بازل 1897 وحتى دخول منظمة التحرير الفلسطينية في عضوية الأمم المتحدة عام 1974، «واهب الحرية»1989 يتناول الفيلم أشكال المقاومة الوطنية اللبنانية والفلسطينية المتنوعة التي قامت بها كل الفصائل السياسية والإسلامية ضد الاحتلال الإسرائيلي في لبنان، إذ نجحت إسرائيل في ترحيل المقاومة الفلسطينية عن لبنان من خلاله. وانتشرت المقاومة اللبنانية في بيروت؛ ومن ثم في لبنان كله، وقاد ذلك إلى اندلاع الانتفاضة في فلسطين.

وفي فيلم «صوت الزمن الصامت» (1991) يتناول الزبيدي موضوع المحامية الإسرائيلية فيليتسيا لانغر بمناسبة حصولها على جائزة نوبل البديلة عام 1991 تكريمًا لدفاعها عن الفلسطينيين.

وأنجز الزبيدي تسعة أفلام حملت عنوان «مياه قيد الاحتلال» كل واحد منها يروي قصة نهر محتل، إذ يتحدث عن الصراع على المياه بين إسرائيل والدول العربية، وغيرها كثير من الأفلام التي دعمت الفكرة بالوثيقة، واعتمدت نبرة خافتة بعيدة عن كل الخطابات التمجيدية التي طغت على النتاجات الإبداعية الفلسطينية، ليس فقط في السينما وإنما كذلك في الرواية والشعر والمسرح. ولئن ذهبت تلك الأعمال الانفعالية الآنية أدراج الرياح، فإن سينما الزبيدي في بعدها الفلسطيني ستظل وثيقة تاريخية خالدة في أرشيف النضال الفلسطيني.

الزبيدي والكتابة النظرية

إلى جانب هذه المشاغل السينمائية العملية كلها، وجد الزبيدي وقتًا -ولا سيما في العقدين الأخيرين- كي يصوغ أفكاره ورؤاه وقناعاته في دراسات ومقالات وأبحاث سينمائية، وأصدر في هذا السياق كتبًا عدّة مثل:

1. بنية المسلسل الدرامي التلفزيوني: نحو درامية جديدة، (دمشق: دار قدمس، 2001).
2. درامية التغيير: برتولت بريشت، (دمشق: دار كنعان، 2004).
3. المرئي والمسموع في السينما 2006، (دمشق: المؤسسة العامة للسينما، 2006).
4. فلسطين في السينما، (بيروت: مؤسسة الدراسات الفلسطينية، 2006).
5. الوسيط الأدبي في السينما: مهرجان أفلام من الإمارات، (ابو ظبي: 2007).
6. مونوغرافيات في نظرية وتاريخ صورة الفيلم، (دمشق: المؤسسة العامة للسينما، 2010).
7. في الثقافة السينمائية: مونوغرافيات، (الهيئة العامة لقصور الثقافة/ آفاق سينمائية (75)، 2013).
8. دراسات في بنية الوسيط السينمائي، (الشارقة: دائرة الثقافة، 2018).

9. فلسطين في السينما 2: ذاكرة وهوية، (بيروت: مؤسسة الدراسات الفلسطينية، 2019).

وسواها من الأبحاث والدراسات والمقالات والترجمات التي رفدت المكتبة العربية المفتقرة إلى الثقافة السينمائية.

ولعل من يرافق الزبيدي وقتًا قصيرًا يكتشف سريعًا أن أفكاره لا تنضب، ومشروعاته لا تنتهي، وشغفه السينمائي لا يخبو، وتوقه إلى معرفة كل جديد في مجال السينما لا يتراجع، وإقباله على كل مناسبة سينمائية لا يهدأ... وكأن السينمائي الوقور، الفارع الطول، وهب كل حياته للسينما ومشاغلها، من دون أن يغفل عن نسج الصداقات الكثيرة، فهو على الصعيد الإنساني شخص في غاية التهذيب والحصافة، لا يتردد مطلقا في نقل خبراته وتجاربه إلى السينمائيين الشباب، ولا يتأخر عن المشاركة في سهرات ولقاءات وندوات، رسمية وغير رسمية، مستحضرًا معه في كل مناسبة تاريخ السينما بكل تقلباتها وتحولاتها منذ «وصول القطار إلى المحطة»، وصولًا إلى اللحظة الراهنة التي يحارب فيها سينمائيون من مشارق الأرض ومغاربها بحثًا عن تلك السينما المناهضة لكل أشكال القهر والمعاناة والاضطهاد، أو بتعبير مختصر «سينما الإنسان».

المصادر والمراجع

1. ألكسان. جان، السينما في الوطن العربي، (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1982).

2. ـــــــــــــ، الموسوعة العربية، ط8، (سورية: هيئة الموسوعة العربية، 2008).

3. إبراهيم. بشار، ألوان السينما السورية، سلسلة الفن السابع (67)، (دمشق: منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، 2003).

4. حقي. هيثم، السينما التسجيلية السورية، سلسلة السينما والتاريخ، (القاهرة: د.ن، 1994).

5. دهني. صلاح، سينما الحب الذي كان، (سورية: الأمانة العامة لاحتفالية دمشق عاصمة الثقافة العربية، 2008).

6. ـــــــــــــ، مكاشفات بلا أقنعة، (دمشق: اتحاد الكتاب العرب، 2011).

7. سلطي. رشا، مفارقات السينما السورية، (كوبنهاغن: معهد الفيلم الدانمركي، 2006).

8. قوشحة. نضال، المؤسسة العامة للسينما في خمسين عامًا، سلسلة الفن السابع (248)، (دمشق: المؤسسة العامة للسينما، 2014).

9. مجموعة من الباحثين، موسوعة سينما البلدان، نبيل الدبس (مترجمًا)، (دمشق: الهيئة العامة السورية للكتاب/ وزارة الثقافة، 2017).

10. ملص. محمد، وحشة الأبيض والأسود، مفكرة سينمائية 1974- 1980، (دمشق: دار نينوى، 2016).

السينما السورية والإطلال من خلال السجادة الحمراء

الحضور السينمائي السوري في المهرجانات الدولية

مصطفى قاعود

مقدمة

سجلت السينما السورية، وما تزال، حضورًا في المهرجانات السينمائية العربية والعالمية، بما يليق بمنزلتها، بوصفها سينما عريقة انطلقت قبل انقضاء العقد الثالث من القرن العشرين، حيث أنتجت شركة حرمون أول فيلم سوري صامت سنة 1928 (المتهم البريء) من إخراج أيوب بدري وتصوير رشيد جلال. ليس هذا فحسب، بل كان لدمشق سجادتها الحمراء، ومهرجانها السينمائي الخاص، ومن بين معاني السجادة الحمراء معنى الانتماء. لذلك، فقد انطلق مهرجان دمشق السينمائي سنة 1956 بمبادرة من المخرج السينمائي الراحل محمد شاهين، أي بعد عقدٍ من استقلال سورية، وبعد عقدين أصبح مهرجانًا دوليًا، واليوم تحمل السجادة الحمراء معنىً مزدوجًا لدى صناعي السينما السورية، وهو ما يتمثل بـ «الانتماء والحنين» إلى الوطن في ظل الهجرة القسرية لكثير من السوريين، ومن بينهم كثير من صناعي السينما، من منتجين ومنتجات ومخرجين ومخرجات وممثلين وممثلات، لا بل اختصاصات صناعي السينما كلها، وناقديها، إن عددنا الناقد قطبًا رئيسًا في صناعة السينما، بمعنى ما من المعاني، لما لعمله من أثر مهم في تطوير صناعة السينما من الوجهتين التقنية والجمالية.

للحديث عن الحضور السينمائي السوري في المهرجانات السينمائية الدولية، لا بد من التوقف عند الواقع الجديد للسينما السورية الذي يطرح كثيرًا من الأسئلة، وليس أقلها أهمية الأسئلة الآتية: هل هناك ضرورة لإعادة تعريف السينما السورية عبر الإطلال من خلال السجادة الحمراء وحصاد الجوائز؟ وهل اختلفت معاناتها زيادةً ونقصانًا؟ هل أصبحنا أمام سينما سورية مهاجرة بجزءٍ منها،

ولها أحوالها التي تختلف عن تلك التي ظلت في داخل الوطن؟ هل ينطبق عليها اليوم ما ينطبق على السينما الفلسطينية وربما العراقية وتاليًا اليمنية، على سبيل المثال؟ ما أفق الإنتاج في المستوى الروائي من جهة، ومستوى الأفلام القصيرة والوثائقية من جهة أخرى؟ هل تعكس المهرجانات الحجم الكبير للإنتاج الوثائقي والقصير؟

بالتأكيد، لا تجد الأفلام كلها فرصة في الوصول إلى المهرجانات، وربما نحن أمام كم كبير من الإنتاج، تغمره بحار الهجرة وصعوبة الوصول إلى المهرجانات أو شاشات العرض، لأسباب تتعلق بضعف إمكانات الترويج من جهة أو تتعلق بمعايير المهرجانات نفسها، ومحدودية قدرتها على الاستقطاب أو معايير التنوع في الاختيار، أو ربما الحجب والمنع لأسبابٍ سياسية، أو لأسباب فنية تتعلق بالجودة والقدرة على المنافسة.

مبدئيًا، وقبل الغوص في ثنايا هذه المعالجة المتشعبة، يرى بعضهم أن السينما السورية ما زالت في قيد الحياة، ولم تغرق في محيط الأزمات، لا بل ربما صقلتها الصعاب، ومنحتها قدرات لم تكن تتخيلها، وهي تكابد من أجل الظهور والمنافسة، ويتخطى نجومها وصانعوها السجادات الحمراء في عدد من المهرجانات العربية والدولية، سواء في أفلام يمكن أن يقال عنها أنها صناعة سورية أم ضمن أفلام ليست صناعة سورية بالكلية، ولكنها بمبادرات سورية أو تحمل لمسات سورية، بيد أنها من إنتاج مشترك. نعم، فما زال السوريون يحصدون الجوائز عن أعمال يمكن عدها صناعة سورية، بمعنى من المعاني، وعن أعمال قد لا تحتسب للسينما السورية، ولكن أسهم سوريون في نجاحها، ومنهم من أحرز جوائز عنها. هذا أيضًا من الأمور التي تبحث عن أجوبة، أي عن هوية الفيلم. بأي معنى تكون الجائزة للسينما السورية بالكلية أو في جزء منها؟ متى وإلى من تنسب صناعة السينما؟ أهي للمنتج أم المخرج أم المبادرة؟ متى توضع بعض المعايير في الحسبان بوصفها استثناءً مثلًا، أعندما تعود الجائزة إلى الكاتب أم النجوم، وربما الموضوع؟ لن أجيب عن ذلك بنفسي، وربما أجيب عن ذلك في السابق من ناحية المعيار. لكن، هل المعايير ثابتة أم قابلة للتطوير والاستثناء؟ هذا ما سأتركه لبعض ضيوف الشرف أو بالأحرى للمشاركين في بناء هذه المعالجة، من نقاد ومتخصصين.

لكن قبل أي شيء، أريد القول إن هذه المعالجة لا تؤرخ للسينما السورية أو مشاركتها في المهرجانات أو حصادها الجوائز، لكي لا يقول بعضهم إننا أغفلنا هذه المرحلة أو تلك، أو نسينا ذكر هذا الفيلم أو ذاك، أو هذا المخرج أو ذاك، وربما لن نحصي المشاركات في المهرجانات جميعها، ولا الجوائز جميعها، على الرغم من أننا سوف نتناول بعض النماذج على سبيل المثال لا للحصر، إنما هدفنا هو الوقوف على واقع السينما السورية، وماضيها، وأفقها، ووجودها، عربيًا وعالميًا، في المهرجانات ذات الصبغة الدولية.

الحقيقة هي أن هناك مهرجانات عربية، ولكنها أيضًا دولية، والأمر يعود إلى هوية الأفلام المشاركة، فإذا كان الأمر يقتصر على السينما العربية فالمهرجان عربي، وإذا كانت المشاركة دولية، فيمكننا القول إنه مهرجان دولي، سواء أكان داخل العالم العربي أم خارجه، من مثل مهرجان دبي السينمائي الدولي، على سبيل المثال لا للحصر. ذلك كله سوف يكون من وجهة نظر تقيمية لا تاريخية أرشيفية، على الرغم من انطوائها على جانب تأريخي بمعنى من المعاني، ومحاولة فرز بعض المفهومات المتشابكة والمعلقة في تقييم السينما بأدوات سياسية لا فنية وتقنية. على الرغم من عدم إمكان الانفكاك والانفصال عن الحالة السياسية، نظرًا إلى عمق الشرخ الذي أحدثته تشعبات الأزمة السورية، إلا أن موضوعنا أيضًا ليس سياسيًا، ولكنه في جزء منه محاولة لإنقاذ السينما من براثن الأحكام السياسية القسرية والجائرة. على سبيل المثال، كأن يعد بعضهم السينما السورية المهاجرة كلها سينما ثورة، والسينما التي بقيت داخل الوطن كلها سينما النظام. ليس هدفنا على الإطلاق الفرز بين سينما ثورة وسينما نظام، لا قبل الثورة ولا بعدها، لأن السينما الشعاراتية تفضح نفسها، وتضعها خارج مضمار العمل السينمائي، سواء قيل عنها إنها سينما ثورة أم سينما نظام، فالمهم في الأمر هو القيمة الفنية التقنية، إضافة إلى الفضاء الإنساني والفضاء الاجتماعي، والقضية التي يعالجها الفيلم.

مقاربات لا بد منها في قراءة الحضور السينمائي السوري في المهرجانات الدولية

الحقيقة هي أنه عندما طلب إلي إعداد هذا الموضوع، فكرت طويلًا في إيجاد منهجية تلبي الموضوعية من جهة، وتقدم لقارئ وباحث مهتمين على حدٍ سواء مادة غير اعتيادية، فلا تكون إخبارية بحت، وتعتمد على جمع المعلومات حول عدد الأفلام السورية التي شاركت في مهرجانات، وحصلت على جوائز أو لم تحصل عليها، على الرغم من أن الدراسة لا تغفل هذا الجانب بالضرورة، لأنه المعيار الأساس في التقييم، ولا تكون في الوقت ذاته مادة مبنية على الاستنتاج الشخصي، في تحليل ما نشر من مواد، وبخاصة لأنني لا أقدم نفسي ناقدًا سينمائيًا بالمعنى الاحترافي. لقد وقعت في حيرة، فمن أين أبدأ؟ وكيف أبني مداميك هذه المعالجة الشائكة والممتعة في الوقت ذاته؟

في النهاية، منحني التأمل أسلوبًا ومنهجيةً أجمع فيهما بين خبرتي المتواضعة في البحث وخبرتي الصحافية، كي لا أقوم بعمل النقاد، ولكنني أستطيع بوصفي صحفيًا أن أجذب الناقد والمخرج والنجم لكي يسهموا في صناعة هذه المعالجة التي تغوص في أسئلة قد لا تكون جديدة، ولكنها تحتاج إلى إعادة صياغة السؤال، وتاليًا الجواب، أو ربما إلى إخراج من القوالب الجاهزة والنظرة الشمولية

المسبقة، أي ضرورة تقديم الأجوبة بما يتلاءم والواقع. قد لا نحصل على أجوبة جديدة لأسئلة لا تتغير أجوبتها، ويعدها النقاد من المعايير الثابتة، ولكن لا بأس في إعادة طرح الأسئلة في سياق الجدل القائم حولها، بيد أنه ليس من الموضوعية أن يجيب عنها باحث أو صحافي باجتهاد فردي يحتمل من الرأي أكثر مما يحتمل من البحث المؤصل، علاوةً على غياب التشويق الذي لا تصنعه إلا المشاركة الجماعية. لذا، فقد حولت الجزء الأهم من المناقشة إلى مجموعة من الأسئلة التي وجهت إلى كوكبة من المختصين وأصحاب الشأن، من سوريين وعرب، تمامًا كما أفعل في إعداد تقرير إذاعي أو تلفزيوني أو تحقيق في صحيفة، ولذا قُلب الأمر رأسًا على عقب، فنأخذ برأي ما، ونستنتج آخر، وفي كثير من الأحيان نترك للقارئ ما يستخلصه بنفسه.

أسئلة بين الرأي والاستنتاج

هناك أسئلة رئيسة تمثل محور معالجتنا، وقد استعنا في الإجابة عنها بآراء كوكبة من صانعي السينما، من السوريين والعرب. لقد وجهت الأسئلة إلى عدد أكبر من المجموعة المشاركة، ولكن بعضهم لبى، وآخر اعتذر (أتفهم أسبابه)، وكثير لم يجب (ألتمس له أعذرًا). بالمحصلة، شارَكنا كل من المخرجة السورية سؤدد كعدان، والمخرج السوري مأمون البني، والمخرج الفلسطيني رشيد مشهراوي، والناقد السينمائي اللبناني محمد رضا، والناقد السينمائي والباحث المغربي ومدير مهرجان الرباط الدولي لسينما المؤلف حمادي جيروم، والناقد السوري ماهر عنجاري، والنجمة والمخرجة السورية واحة الراهب. نأمل في أن تتحول هذه الآراء القيمة إلى مفتاح لحوار جدي في المستقبل القريب بين وجهات نظر مختلفة، بهدف تطوير السينما السورية والعربية عمومًا. وعلى الرغم من الخصوصية فثمة هموم مشتركة في السينما العربية والعالمية أيضًا، في ظل التلاقي ضمن الفضاء الإنساني الأرحب. في هذا السياق، سوف نخضع الأسئلة لمعالجة تقوم عى أساس ما نستنتجه من أجوبة الضيوف، فنظهر النقاط المتفق عليها، أو تلك التي حظيت بوجهات نظر مختلفة، أو حتى تلك التي ربما تظل جدلية إلى أن يجيب عنها الواقع، واحترامًا للقارئ والمشاركين في آن معًا سوف ننشر في النهاية الأجوبة أو المداخلات الكاملة للمشاركين، لكونها تحتوي على معلومات مهمة تؤرخ حقًا للسينما السورية، بينما نقتبس منها في سياق معالجة الأسئلة ما يجعل القدرة على الاستنتاج أكثر وضوحًا وحيوية، وفي ما بين المعالجات سوف نأتي إلى ذكر نماذج من المشاركات السورية في مهرجانات دولية.

الأسئلة

المجموعة الأولى: كيف كان حضور السينما السورية في المهرجانات الدولية في الماضي؟ وكيف أصبح حاليًا بعد سنة 2011؟

المجموعة الثانية: هل اختلف تعريف السينما السورية بعد الثورة وهجرة كثير من صناعي السينما؟ كيف نعرف عملًا ما بأنه سوري أو أنه ينتمي إلى سورية، في جانب من جوانبه؟ أي، كيف يمكن تحديد هوية الفيلم؟ هل ينسب إلى الإنتاج أم الإخراج أم حتى المبادرة والموضوع؟

المجموعة الثالثة: بأي معنى تكون الجائزة للسينما السورية، على الرغم من أن العمل قد لا يكون صناعة سورية بالكلية، ولكنه يحتوي على عناصر سورية، فكرةً ومبادرةً، وسيناريو وموضوعًا، ومخرجًا ونجومًا؟

معالجة المجموعة الأولى من الأسئلة

– كيف كان حضور السينما السورية في المهرجانات الدولية في الماضي؟ وكيف أصبح حاليًا، بعد سنة 2011؟

تنطوي الإجابة عن هذا السؤال على حقائق أكثر مما تنطوي على رأي، ولكنها تحتمل التقييم سلبًا وإيجابًا، أو ربما البحث في العوامل التي سهلت الوصول إلى مهرجانات دولية معينة في الماضي والحاضر، أو تلك التي أعاقت الوصول إلى أخرى. لأن القوام الرئيس للإجابة مبني على حقائق، حصلنا على أجوبة متقاربة، فيها شبه إجماع على أن السينما السورية هي سينما عريقة، استطاعت أفلامها الوصول إلى المهرجانات العربية والدولية، بحدود مرضية لصانعيها والقائمين عليها، وجميعهم يذكر النجاح الذي حققته أفلام، من مثل (الليل) لمحمد ملص و (أحلام المدينة) لأسامة محمد و (رسائل شفهية) و (ليالي ابن آوى) لعبد اللطيف عبد الحميد، وغيرها. بيد أن السينما السورية، بمنزلتها وما تتوافر عليه من طاقات إبداعية، تستحق أكثر من ذلك، إن تهيأ لها فضاء مختلف، والسنوات الأخيرة بدأت تكشف عن بعض ملامح هذا الفضاء المطلوب، وربما تكشف الحوارات والتجارب عن تلك الملامح معظمها، حيث اخترقت بعد سنة 2012 مهرجانات سينمائية دولية لم تصلها السينما السورية من قبل. بحسب الناقد محمد رضا، فإن السينما السورية تبعًا للنظام السياسي فيها تمكنت في الماضي الوصول إلى مهرجانات معينة من دون غيرها، بينما ضعف وصولها إلى المهرجانات في السنوات الأخيرة، لأسباب

فنية وأخرى سياسية أيضًا، حيث يقول الناقد محمد رضا[1]:

«تبعًا للنظام السياسي الذي حكم سورية في السبعينيات وما بعدها، فإن المهرجانات العالمية التي توجهت إليها الأفلام السورية، خلال العقدين السابع والثامن من القرن الماضي، هي مهرجانات أوروبية شرقية غالبًا، من مثل مهرجان موسكو ومهرجان لايبزغ (ألمانيا) ومهرجان صوفيا (بلغاريا) وكارلوفي فاري (في تشيكوسلوفاكيا آنذاك). خلال السنوات الأخيرات، تعذر إرسال أفلام سورية إلى المهرجانات الدولية، وذلك لسببين: على صعيد فني، افتقر معظم تلك الأفلام إلى صياغة حديثة وجيدة، وعلى صعيد سياسي كانت هناك مواقف تحكمت فيها المواقف السياسية من الحرب الدائرة».

أما الناقد والباحث المغربي حمادي جيروم[2]، فيرى أن المهرجانات كانت تتسابق إلى عرض السينما السورية، بوصفها سينما مختلفة، وأن صانعيها تأثروا كثيرًا بالسينما السوفياتية؛ لأن معظمهم درسوا في موسكو، ويعدد جيروم أسماء كثير من المخرجين السوريين المبدعين، مثل عبد اللطيف عبد الحميد ومحمد ملص وأسامة محمد وعمر أميرلاي ونبيل المالح وريمون بطر وسمير ذكرى ومحمد شاهين ورياض شيا. يقول جيروم: «المهرجانات العالمية كانت تتسابق إلى عرض السينما السورية ضمن برامجها، بوصفها سينما مختلفة عما تنتجه السينما العربية الأخرى. يتذكر الجميع الاستقبال الدولي الذي حصلت عليه أفلام (الليل) لمحمد ملص و(أحلام المدينة) لأسامة محمد و(رسائل شفهية) و (ليالي ابن آوى) لعبد اللطيف عبد الحميد. لقد حضرت شخصيًا عرض فيلم (صعود المطر) لعبد اللطيف عبد الحميد». هكذا، يرى حمادي جيروم أن الحضور السينمائي السوري في المهرجانات الدولية حضور يليق بمنزلة السينما السورية، وفي قوله نوع من تقديم مجموعة مهمة من المخرجين والأفلام التي شكلت العمود الفقري للسينما السورية.

ترى المخرجة السورية المجددة سؤدد كعدان[3] أن السينما السورية أصبحت مختلفة بوجود جيل جديد أتيحت له فرصة التعبير، وترى أن إنتاج الأفلام ازداد، وتنوعت صوره، من أفلام بميزانيات ضخمة إلى أفلام الموبايل. ذلك كله، ساعد في ظهور ما يعرف اليوم باسم الموجة السينمائية السورية

(1) محمد رضا: يمتاز الناقد اللبناني محمد رضا بالرأي الذي لا يعرف المجاملة، في ما يخص الجانب التقني والمهني. إنه دائمًا متوثب للإجابة عن الأسئلة، من دون إهمال التفاصيل لإغناء السؤال نفسه برصيدٍ كبير من الحضور في المهرجانات السينمائية العربية والدولية، ومتابعة دقيقة لما يستجد في المشهد السينمائي العربي والعالمي، علاوةً على الدوريات والمواقع الإلكترونية التي يديرها بنفسه أو الصحف والمجلات التي يكتب فيها، وهي عربية وعالمية كثيرة.

(2) حمادي جيروم: ناقد سينمائي وباحث جامعي متخصص في جماليات السينما، وهو مؤسس مهرجان الرباط الدولي لسينما المؤلف ومديره. من مؤلفاته: الاقتباس من المحكي الروائي إلى المحكي الفيلمي، أجنحة الرغبة وبدعة السينما عند تاركوفسكي.

(3) سؤدد كعدان: واحدة من جيل سينمائي سوري جديد سعى (ويسعى) إلى تجديد السينما السورية وتعزيز استقلاليتها، من ناحية الإنتاج والموضوع. حصلت على جوائز عدة عن أفلامها الوثائقية والقصيرة. أما فيلمها الروائي الطويل (يوم أضعت ظلي)، فقد شارك بقوة في المهرجانات وبدأ يحصد الجوائز.

الجديدة، وقد وصلت إلى مهرجانات عريقة. تقول كعدان: «وصلت السينما السورية إلى مهرجانات عريقة وحصلت على جوائز، مثل أفلام أسامة محمد وعمر أميرلاي ومحمد ملص وهالة العبد الله. مع الحرب، كان من الطبيعي أن تهتم المهرجانات السينمائية بالأفلام السورية، لأنها تتناول حدثًا راهنًا، ولكن مشاركة الأفلام السورية في المهرجانات في الوقت الراهن تنبع أيضًا من رغبة المخرجين السوريين، على اختلاف أساليبهم الإخراجية، في رواية حكايتهم الخاصة عن الحرب، بهدف التعبير عن أنفسهم، وهذا ما لم يكن متاحًا من قبل».

يرى المخرج الفلسطيني رشيد مشهراوي[4] أن هناك أوجه شبه بين السينما السورية ونظيرتها الفلسطينية، من حيث الهموم المشتركة، وأنها استطاعت الوصول إلى العالم، ويرى أن الأولى أصبحت مؤخرًا مسيسة أكثر من ذي قبل، وهو يتفق مع الآخرين حول عراقة السينما السورية بوصفها سينما المؤلف، ويعدد أسماء كثير من المخرجين والأفلام السورية. يقول: «استطاعت السينما السورية أن تصل إلى العالم، ومنها ما عرض في مهرجانات من مثل مهرجان كان، وحصلت على جوائز تمثل السينمائيين أنفسهم أكثر مما تمثل النظام السوري، حتى لو كانت مدعومة من المؤسسة العامة للسينما، وعلى سبيل المثال هناك أفلام محمد ملص التي كان يمارس فيها النقد ويصنع أفلامًا مع مؤسسة السينما». هذه السينما السورية التي كانت تشبهنا، نحن الفلسطينيين، وتشبه السينما الخاصة بنا. بحسب رأيي، أصبحت السينما السورية بعد الأحداث مسيّسة بصورة أكبر، بما في ذلك ما يخص من كانوا يصنعون أفلامًا قبل الثورة، ومن الطبيعي جدًا أن تكون مسيّسة، لأن السينمائي يتأثر بمناخه وبالحياة، فهذه بلده التي يحبها ويراها تتبعثر أمام عينيه. كذلك، يرى مشهراوي أنه لا يمكننا في هذه المرحلة أن نحاسب السينما السورية أو نحاكمها أو ننتقدها.

تتفق النجمة والمخرجة السورية واحة الراهب[5] مع الآخرين حول أن السينما السورية حققت حضورًا لافتًا في المهرجانات الدولية في الماضي والحاضر، وتتحدث عن السينما السورية في سياق

(4) رشيد مشهراوي: يعد المخرج الفلسطيني رشيد مشهراوي أول سينمائي فلسطيني يصنع سينما فلسطينية روائية من داخل الوطن، ولأنه عمل في صناعة السينما من داخل فلسطين وخارجها، فهو صاحب تجربة فيها وجه شبه بحياة الفلسطيني من جهة وبالحالة السينمائية السورية من جهةٍ أخرى. لذا، عدت مشاركته مهمة جدًا، فخصصت إضافة إلى الأسئلة العامة سؤالًا خاصًا، وهو إلى أي حدٍ نستطيع القول اليوم إن السينما السورية تشبه السينما الفلسطينية؟ لكن لكي نحافظ على مسار العمل، سوف تأتي الإجابة عن هذا السؤال في المرتبة الثانية.

(5) واحة الراهب: مخرجة ومؤلفة وممثلة وفنانة تشكيلية سورية. ولدت في القاهرة، ولها منزلة خاصة في الساحة الفنية السورية، في مستوى الإخراج والتمثيل. من أهم أفلامها: (رؤى حالمة) من تأليفها وإخراجها، وقد نال الجائزة البرونزية في مهرجان بيونغ يانغ. أخرجت مسلسلات وسهرات تلفزيونية، ومنها: (جدي)، ونالت عنه جوائز عدة، (الخرزة الزرقاء) الذي نال الجائزة الفضية في مهرجان القاهرة للإذاعة والتلفزيون. نال عملها (حقيبة لرأس السنة) الجائزة الفضية في مهرجان القاهرة للإذاعة والتلفزيون أيضًا. أما عملها السينمائي القصير (منفى اختياري)، فقد حصل على الجائزة الفضية في مهرجان قليبة. من أعمالها الروائية: (مذكرات روح منحوسة)، وهي رواية سياسية تؤكد الكاتبة من خلالها انتصار إنسانية السوريين.

تاريخي وبعد إبداعي أعطى السينما السورية طابعها الخاص الذي يميزها، وعن أنها مرت بمراحل صعودًا وهبوطًا، بسبب سياسات المؤسسة العامة من جهة، وتوجيه القوى المتنفذة للإنتاج باتجاه الدراما في مرحلةٍ ما، ما أدى إلى تراجع السينما السورية وحصادها الجوائز. تضيف الراهب: «حملت السينما السورية بصمة مخرجيها المتنورين الذين أنهوا دراساتهم الأكاديمية في الخارج، حيث إن المؤسسة العامة للسينما التي أنشئت في سنة 1963 بعد استيلاء حزب البعث على السلطة بانقلاب عسكري، كانت ترسل في البداية المتفوقين للدراسة في الخارج. في وقت كان فيه القطاع الخاص لا ينتج إلا الأفلام التي تدر عليه الأرباح وتشغّل صالاته، كانت سينما المؤسسة لا تهدف إلى الربح لكونها قطاع عام ممول من الدولة، بقدر ما اهتمت بتسويق شعارات وطنية لسينما تحمل هموم الوطن والمواطن المحلي والعربي، قبل أن تنقلب عليهما مع انقلاب النظام على شعبه، ولكن بقي لدى المخرجين الموهوبين آنذاك هامش أكبر في مجالات الثقافة والفن والفكر، ليلتفوا على الرقابات المتعددة الكفيلة بإجهاض أعظم فن. بحكم أن قطاع السينما حكر على المؤسسة العامة، وتكلفته عالية من دون وجود أسواق استثمار مفتوحة أمامه؛ اتجهت استثمارات الطبقة المتنفذة للإنتاج في الدراما التلفزيونية أمام انتشار الفضائيات، بينما تراجع الهامش المتاح أمام السينما التي لم يخترقها القطاع الخاص إلا في حالات فردية قليلة، وتراجع حصدها الجوائز وحضورها المميز في المهرجانات مع تراجع صدقية أفلامها وقدرتها الحقيقية على التعبير عن هموم الناس وقضاياهم وأحلامهم بشفافية».

المخرج السوري مأمون البني[6] يرى أن جذب المشاهد إلى شباك التذاكر بهدف الربح كان مغيبًا عن ذهن السينمائيين السوريين. عن ماضي السينما السورية وحاضرها وحضورها في المهرجانات، يمهد البني للإجابة عن هذا السؤال بنظرة تأريخية ربما لم يطلع كثيرون عليها، ومن المهم الاطلاع عليها في النهاية ضمن مداخلته الكاملة، فهو يرى أن العصر الذهبي للسينما السورية، وحصادها الجوائز قد ظهر في بداية السبعينيات، حيث يقول: «عرفت سورية السينما منذ سنة 1908 من خلال آلة عرض جلبها أحد التجار. أنتجت شركة حرمون أول فيلم سوري سنة 1928 صامت (المتهم البريء) من إخراج أيوب بدري وتصوير رشيد جلال. وفق رأيي، العصر الذهبي للسينما السورية وانتصاراتها ظهر في محافل المهرجانات العربية الدولية والعالمية في بداية السبعينيات، حيث أنتجت في سنوات متقاربات مجموعة من أهم الأفلام السينمائية في تاريخ سورية، وهي: (الفهد) و(المخدوعون) و(وجه آخر للحب) و(العار) و (اليازرلي) و(الحياة اليومية لقرية سورية) و(السيد التقدمي) و(المغامرة)

(6) مأمون البني: مخرج سوري من دمشق. حاصل على دبلوم في السينماتوغرافيا من معهد لومين في باريس وماجستير في الإخراج السينمائي من فرنسا، وفي جعبته عدد من الأفلام، ومنها: (يوم في حياة طفل)، (المرأة الريفية)، (موتى في سبيل فلسطين). حاز الجائزة الفضية في مهرجان دمشق السينمائي الدولي الثاني، والجائزة الأولى للنقاد العرب 1987 عن فيلم (المرأة الريفية)، وقد أخرج حوالى عشرين عملًا تلفزيونيًا، ومنها: (نساء بلا أجنحة)، (شبكة العنكبوت)، (اختفاء رجل)، (جريمة في الذاكرة)، (الجذور لا تموت)، (مرايا)، (حكايا)، وغيرها.

و(كفر قاسم) و(الاتجاه المعاكس) و(الأحمر والأبيض والأسود) و(الأبطال يولدون مرتين). بدأ النقاد يكتبون عن السينما السورية الشابة، وكأنها سينما بديلة من سينما العالم العربي. لقد كان للمهرجانات السينمائية دور مهم في إبراز هؤلاء السينمائيين السوريين، ما دفعهم إلى تنظيم مهرجان سينمائي للشباب في أوائل السبعينيات، ونجاحه مهد الطريق لإقامة مهرجان سينمائي دوري يعقد كل عامين بتوأمة مع مهرجان قرطاج، وقد أُطلق عليه اسم (مهرجان دمشق السينمائي).

بينما يرى الناقد السوري ماهر عنجاري[7] أن هناك جيلاً سينمائيًّا جديدًا سوف يعيد تعريف السينما السورية، ويضيف بأن هناك كثيرين من الفنانين والسينمائيين، ممن ظلوا في داخل سورية، ويحبون بلدهم، ولا يريدون مغادرتها، لأنها بلدهم، ويريدون الاستمرار في صناعة الأفلام من داخلها. يقول: «بعد سنة 2011، ظهر فيلمان حصلا على توزيع سينمائي، لم يحصل في تاريخ السينما السورية، أولهما فيلم (ماء الفضة) للمخرج أسامة محمد، والثاني هو (طعم الأسمنت) لمخرج شاب هو زياد كلثوم، وقد حصل الأخير على عدد من الجوائز العالمية، وأظن أنه لا يوجد أي مخرج سوري حصل على جوائز بعدد الجوائز التي حصل عليها زياد. الحقيقة هي أن وجود السينما السورية في المهرجانات بعد سنة 2011 كان كبيرًا، وأكثر من ذي قبل، حيث كانت الأفلام تذهب إلى المهرجانات وفق مزاج المؤسسة العامة للسينما، والقليل من المهرجانات كان يستقبل السينما السورية من مثل قرطاج ومهرجانات المغرب.

يتحدث عنجاري عن سينما مستقلة (إن جاز التعبير) صنعت بعض الأفلام، ومنها على سبيل المثال فيلم (يوم أضعت ظلي) للمخرجة السورية سؤدد كعدان، وهو من إنتاجها بصورة مشتركة مع دول أخرى، وقد عرض الفيلم في مهرجانَي فينيس والجونة. هناك جيل من السينمائيين الشباب، مثل طلال ديركي وسؤدد كعدان وزياد كلثوم ومايا منير التي صنعت فيلم (بيت النهرين). هؤلاء، بحسب عنجاري، يعملون بصورة مستقلة، ويحاولون صناعة سينما، فلا يعملون مع أحد أو ضد أحد. مثلًا، فيلم زياد كلثوم (طعم الأسمنت) يتحدث عن بناء لبنان من عمال سوريين، وفيه يقول على لسان والده «أبي كان يذهب إلى لبنان، يبني لبنان بعد الحرب، وحاليًا سورية فيها حرب، عندما تنتهي الحرب سوف يعود هؤلاء الذين يبنون لبنان لبناء سورية».

(7) ماهر عنجاري: ناقد سينمائي يحرص على حضور المهرجانات السينمائية، وخاصة الدولية بحكم إقامته في فرنسا، وهو صحافي يعمل في الراديو الفرنسي.

استخلاص من معالجة المجموعة الأولى

انطوت أجوبة المشاركين على ما يشبه التأريخ لعدد من المخرجين والأفلام السورية المهمة، بينما كان هناك شبه إجماع على أن عراقة السينما السورية ومنزلتها المتميزة في المهرجانات تأثرتا بعوامل كثيرة، سواء سياسية أم متعلقة بالإمكانات الفنية والقدرة على المنافسة. لقد تحدث بعضهم عن استمرار وصول السينما السورية إلى المهرجانات بعد الثورة، على الرغم من ازدياد المصاعب والعقبات، حيث شهدت هذه المرحلة ظهور جيل جديد من صانعي السينما السورية، ممن تمكن اختراق مهرجانات عالمية لم تصل إليها السينما السورية لأسباب عدة، كان على رأسها الأيديولوجية، بينما لا يمكننا التقليل من شأن المهرجانات التي كانت السينما السورية تذهب إليها، وتحصد جوائز فيها، ولكن الحديث يجري عن محدودية الانتشار، وعدم الوصول إلى مهرجانات معينة في العالم الغربي، ولا يقع اللوم في ذلك على السينما السورية وصانعيها أو جودة أفلامها، بل على العكس، فقد أشار بعضهم إلى أنها كانت سينما مختلفة، ولها ما يميزها من السينما الأخرى، ولها جمهورها الخاص الذي كان يقصدها بالتحديد. في السنوات الأخيرات صعدت أفلام مهمة، وننوه منها بفيلم (ماء الفضة) للمخرج أسامة محمد و طعم الأسمنت) للمخرج زياد كلثوم، وقد حصل هذا الفيلم على عدد من الجوائز العالمية، حيث عرض فيلمه في برلين ولوكارنو وأميركا وعدد من المهرجانات. هناك أيضًا مخرج شاب صنع فيلمًا عن الثورة في سورية، وهو المخرج طلال ديركي، وفيلمه الأول كان باسم (العودة إلى حمص 2011)، وفيلمه الثاني هو (الأباء والأبناء)، ولا ننسى أحدث أفلام المخرجة سؤدد كعدان (يوم أضعت ظلي)، وغيرها كثير.

معالجة المجموعة الثانية من الأسئلة

هل اختلف تعريف السينما السورية بعد الثورة وهجرة كثير من صناعي السينما؟ كيف نعرف عملًا ما بأنه سوري أو ينتمي إلى سورية، في جانب من جوانبه؟ أي، كيف يمكن تحديد هوية الفيلم؟ هل ينسب إلى الإنتاج أم الإخراج أم المبادرة والموضوع؟

إجابةً عن هذه المجموعة من الأسئلة، حصلنا على آراء متباينة في إمكان إعادة تعريف السينما السورية، بسبب الهجرة، بينما تحقق نوعًا من التوافق في نقاط عدة، مع تفرد الناقد محمد رضا بالرأي القائل إن هوية الفيلم لا علاقة لها بالهجرة ذاتها، وفي ما يخص هوية الفيلم يتفق المخرج مأمون البني مع الناقد محمد رضا في أن هوية الفيلم تتبع للمنتج، ويتفق المخرج رشيد مشهراواي مع المخرجة واحة الراهب على أن هوية الفيلم تتبع للمخرج. أما الناقد ماهر عنجاري، فيميل إلى نسبة هوية الفيلم إلى المخرج، إن كان الموضوع سوريًا، وأما إن كان المخرج سوريًا والموضوع لا علاقة له بسورية،

فينسب الفيلم إلى المنتج، بحسب رأيه. أما سؤدد كعدان، فترى أن الفيلم يعد سوريًا عندما يحمل عناصر هوية سورية متكاملة، من مخرج ومنتج وممثلين وموضوع.

بشأن التعريف أو إعادة التعريف، **يرى البني** أن السينما السورية هي نموذج فني مهم من نماذج الفنون المختلفة، وكونها جامعة أنواع الفنون كلها، فهي مرآة للحياة اليومية التي تعكس تطلعات الشعب بتفاصيله كلها. لذلك، فهي تأثرت بما حصل في سورية من ثورة للحرية والكرامة لشعب أراد أن يحصل على مطلبه سلميًا، وبعيدًا من ترهات الحرب المصطنعة التي ألمت به، وفككت وحدته. يضيف المخرج مأمون البني: «هذا التفكك ألمّ أيضًا بصناع الدراما السورية، وخاصة صناع الفيلم السينمائي، فأضعف الهمم وشتت القمم، ما ذهب ببعضهم إلى فزر منتج السينما السورية، وإيجاد مصطلحات سياسية عدة أُلصقت بها، فأصبح الفيلم يحمل الهوية السياسية لمخرجه أو منتجه أو البلد الذي رعى صناعته. لقد انقسمت السينما إلى موالية أو معارضة، ولكن يبقى الفيلم السينمائي الناجح بنظري هو الفيلم الذي يثير لدى المتفرج أحاسيس مختلفة تجعله منجذبًا إليه، ومفكرًا بما يرويه، ومتأثرًا برسالته. أما الأفلام الفاشلة، بحسب رأيي الشخصي، هي الأفلام التي تحاول الهيمنة على المتفرج، وجذبه إلى مواقف سياسية متباينة متبناة من المنتج.

أما المخرجة السورية سؤدد كعدان، فترى أن السينما السورية أصبحت مختلفة، حيث تقول: «العمل السوري هو العمل الذي يحمل عناصر هوية سورية متكاملة، أي من مخرج ومنتج وممثلين، أي الناطقين الرئيسين في العمل. حول تعريف السينما السورية بالتأكيد: السينما السورية أصبحت مختلفة الآن، وذلك لوجود جيل سينمائي سوري جديد أتيحت له فرصة التعبير عن نفسه». بينما يرى الناقد محمد رضا أن تحديد هوية الفيلم لا علاقة له بالهجرة ذاتها، ولا بالأحداث التي تدفع إلى الهجرة، ويضف: «الفيلم ينتمي إلى المموّل والمنتج، وليس إلى هوية المخرج، وإلا كانت الأفلام التي صنعها هيتشكوك في هوليوود بريطانية». من هنا، فإن أعمال كثير من صانعي (وليس صنّاع كما هو شائع) السينما في سورية تنتمي إلى الجهة التي تنتجها في المهجر. يختلف كثيرون معي في هذا الرأي، إذ يرون أن الفيلم (أي فيلم) إنما ينتمي إلى مخرجه. نعم فهو ينتمي إلى مخرجه بما هو عمل فني (جيد أو رديء)، ولكنه ينتمي إلى الممول من ناحية الصناعة.

أما المخرجة واحة الراهب، فتقول إن تعريف السينما يقاس بصدقيتها، وترى أن السينما ضعفت في الداخل بعد الثورة، بينما نشطت أكثر في الخارج: «نضب الإنتاج السينمائي في الداخل السوري نوعيًا، ونشط حضوره في الخارج، إذ تمكن بصدق تعبيره عن واقعه حصدَ عدد من الجوائز الدولية، حتى إنه وصل بنا إلى الأوسكار ونافس عليها، ما يؤكد أن ما ينتجه النظام وتوابعه المستعبدون من أفلام لا

يسمى سينما أصلًا، على الرغم من ضخامة ميزانية أفلامهم قياسًا إلى ما ينتجه المبدعون السوريون في الخارج، لفقدانه الصدقية، وتزييفه الواقع بصورة استفزازية. هذا ما يذكرنا بتجربة مماثلة عبّر عنها السقوط المريع، شكلًا ومضمونًا، لظاهرة أفلام الواقعية الاشتراكية السوفياتية الفجة التي لم تخرج عن كونها أفلامًا دعائية مباشرة. لذا، أظن أن تعريف السينما يقاس بصدقيتها وقدرتها على خلق التوازن الإبداعي بين الشكل والمضمون، وهو ما ليس متوافرًا في إنتاج الداخل حاليًا، ليس لعدم وجود الطاقات الإبداعية، بل بخلاف ذلك، لكون كثير من تلك الطاقات مقموعة في الداخل».

أما الناقد المغربي حمادي جيروم، فيجب عن هذا السؤال كما يأتي: «تعرف العالم إلى السينما السورية بوصفها سينما بديلة. لقد أسهم مهرجان دمشق الدولي عبر تحولاته في ذلك، ولا شك في أن تبني المؤسسة العامة للمخرج العراقي قيس الزبيدي والمخرج المصري توفيق صالح والمخرج اللبناني برهان علوية جعل من أفلام (اليازرلي) و(المخدوعون) و(كفر قاسم) أفلامًا سورية عربية عالمية. في بداية التسعينيات وبمناسبة إعلان الرباط عاصمةً للثقافة العربية، كرمنا السينما السورية، نظرًا إلى ما تتميز به من السينما الأخرى. منذ تلك اللحظة ظلت السينما السورية حاضرة في مهرجان الرباط. لقد فاز فيلم (نسيم الروح) لعبد اللطيف عبد الحميد بالجائزة الكبرى، وكُرّم المخرج الكبير مصطفى العقاد في مهرجان الرباط الدولي لسينما المؤلف». بينما يرى الناقد ماهر عنجاري أن الأعمال الجديدة للمخرجين الشباب سوف تعيد تعريف السينما السورية، حيث يقول: «سوف يكون لدينا سينما جديدة وسوف نرى أفلامًا جديدة وجيلًا سينمائيًا جديد، وأعمال هؤلاء سوف تعيد تعريف السينما السورية. نعم، فزياد كلثوم وطلال ديركي وسؤدد كعدان أسسوا لسينما سورية جديدة، على الرغم من أن أساليبهم تختلف، وهذا الاختلاف يصنع سينما».

بينما أجاب المخرج رشيد مشهراوي عن تعريف السينما السورية بالحديث عن أوجه الشبه بينها وبين السينما الفلسطينية، حيث يقول: «السينما السورية اليوم تشبه السينما الفلسطينية القديمة (سينما الثورة)، حيث كانت ممولة من أحزاب مختلفة، ومجندة لتيارات سياسية، وكان لديها مقولات في السينما، واليوم أيضًا نحن مهتمون بمشاهدة ما يحدث في سورية، كأن نقول: هذا فيلم سوري فدعنا نراه. نحن عشنا هذه اللحظات في فلسطين (بعنوان لنرَ الفيلم الفلسطيني). أنا أرجو أن تنتهي هذه المرحلة باستقرار الوضع السوري، وعودة الحياة إلى طبيعتها، لتبدأ صناعة السينما من جديد؛ لأن سورية بما هي بلد وتاريخ وثقافة وحضارة يجب أن يكون لديها سينما قوية في هذا الوطن، ويجب أن نصنع سينما، ليس لأن هناك أحداث، ونعم فمن الصعب محاكمة السينما اليوم، ومن الصعب أيضًا أن نفصل السياسة عن السينما».

ما نستخلصه من معالجة المجموعة الثانية

خلاصةً، يمكننا القول وفقًا للأجوبة أعلاه: تحتفظ السينما السورية بكثير من العناصر في تعريفها حقبة ما قبل الثورة، ولكن السنوات الأخيرات كشفت عن نوع من المخرجين والأفلام التي من شأنها أن تعيد صياغة تعريف السينما السورية. بمعنى أدق، نحن أمام حقبة سينمائية مختلفة ميزتها الأساس هي التحرر من الرقابة، والخروج من عباءة المؤسسة العامة للسينما، والخروج إلى عالم الإنتاج المشترك أو ربما الإنتاج غير السوري بالمجمل، مع الكفاح من أجل تثبيت الصفة السورية لتكون جزءًا رئيسًا من هوية الفيلم، مثل ما حصل (ويحصل) في السينما الفلسطينية، مع إصرار أغلبية النقاد (خاصة في ما يخص تسجيل الأفلام في المهرجانات) على أن هوية الفيلم تتبع المنتج. لذا، رأينا نوعًا من الجدل والاختلاف بشأن ذلك، فكثير من صانعي السينما السورية والفلسطينية، على الأقل، يرى أن هوية الفيلم تتبع للمخرج، وهناك من ذهب نحو عد الموضوع جزءًا من الهوية، بينما تفردت سؤدد كعدان بالرأي القائل إن الفيلم السوري هو الفيلم الذي يحمل عناصر هوياتية سورية بالكامل، أي من إنتاج وإخراج وتمثيل وموضوع، ولكن تبقى هذه المسألة مفتوحة على الجدل والمناقشة، على الرغم من غلبة معيار أن الفيلم يتبع للمنتج، على أساس أن السينما صناعة تقوم على التمويل وشباك التذاكر.

معالجة المجموعة الثالثة من الأسئلة

بأي معنى تكون الجائزة للسينما السورية، على الرغم من أن العمل قد لا يكون صناعة سورية بالكلية، ولكنه يحتوي على عناصر سورية، فكرةً ومبادرةً، وسيناريو وموضوعًا، ومخرجًا ونجومًا؟

هنا، تكاد تكون الأجوبة والاستخلاصات التي يمكننا استنتاجها منها متقاربة مع الاستخلاصات المتعلقة بالسؤال السابق المتعلق بالتعريف والهوية، بوصف ذلك معيارًا لحساب الجوائز، مع الوضع في الحسبان أن الجائزة يمكن أن تذهب إلى المخرج السوري من دون أن تكون سورية دولة الإنتاج، وربما إلى كاتب السيناريو أو ممثل أو ممثلة، ما يفتح الحديث عن نجاح شخصي إبداعي أكثر منه عن نسبة الجائزة إلى السينما السورية، مع اتفاق الناقد رضا مع المخرج مشهراوي على أن الجائزة إن أعطيت بسبب وجود عناصر سورية، فهي تحسب للسينما السورية. كذلك، ترى واحة الراهب أن الجوائز تعطي هوية سورية للفيلم، حين يكون مبدعوه سوريين، ولا سيما مخرجه. لكن، دعونا نطلع على أجوبة المشاركين، فهي بحد ذاتها ما تعطينا الاستخلاص. لنبدأ مع إجابة المخرجة السورية سؤدد كعدان: «حصلت على جوائز عدة قبل الحرب، وهي: جائزة سينما المؤلف عن فيلمي (البحث عن اللون الوردي)، ونال فيلمي الوثائقي (سقف دمشق) وفيلم (حكايات الجنة) ثلاث جوائز؛ فالأولى في مسابقة المهر الذهبي للأفلام الوثائقية في مهرجان دبي السينمائي الدولي، والثانية من التلفزيون

التركي TRT، والثالثة جائزة مدينة مرسيليا برميد. أما بعد الحرب، فقد حصل فيلمي (خبز الحصار) على تنويه من مهرجان مالمو للسينما العربية، ومؤخرًا حصل فيلمي (يوم أضعت ظلي) على جائزتين، وهما جائزة أسد المستقبل من مهرجان فينيس، وجائزة لجنة التحكيم الخاصة للإخراج في مهرجان لوس إنجلس. بالعموم، أي جائزة لأي فيلم سوري تساعد السينما السورية، وتفتح الفرص للأفلام القادمة كلها. نجاح الأفلام الفردية، إن دُعم، يصبح نجاحًا جماعيًّا، ويرفع درجة الثقة عند المنتجين والممولين، وكذلك مهرجانات الأفلام السورية القادمة».

يعد فيلم (يوم أضعت ظلي) الحاصل على جائزة أسد المستقبل للأفلام الروائية الطويلة، في مهرجان فينيسيا السينمائي الدولي بإيطاليًا في دورته الـ 75، أول فيلم روائي طويل للمخرجة سؤدد كعدان، وقد صور عند الحدود السورية اللبنانية، وتناولت فيه الهم السوري بتفاصيل واقعية، من رؤية امرأة تعيش في ثلاثة أيام أهوال الحرب في سورية، وهي تبحث عن أبسط مقومات الحياة في تفاصيل آنية، لا تراجع الماضي، ولا تفكر في المستقبل. في أفلامها، جعلت سؤدد الإنسان السوري الهدف الأول بتجرد. **أما الناقد محمد رضا**، فيقول إن فوز فيلم سوري باسم سورية (أو لبناني باسم لبنان) عليه أن يحمل عناصر سورية محددة وضرورية، من مثل أن يكون المخرج سوريًا، وكذلك الإنتاج (قبل الموضوع أو مكان التصوير). بدونها هو فوز للفيلم فقط: «المفهوم هنا متباين، فعندما يفوز فيلم فرنسي في مهرجان سان سابستيان الإسباني أو حتى بأوسكار أفضل فيلم أجنبي، فإن ذلك لا يعد فوزًا لسينما فرنسية بالكامل. هو انتصار لفيلم فرنسي، وليس لسينما، خصوصًا لأن فرنسا وسواها من البلدان المنتجة دول تصنع أفلامًا بلا توقف. لكن الحال تختلف في بلد مثل سورية ينتج عددًا محدودًا من الأفلام. حينئذ ينظر، بحق، إلى أن الفوز يعود إلى السينما السورية ولها. لكن هذا المعيار هو نظرة وطنية ترضي بعضهم ممن يريد التظاهر بأن السينما السورية بخير، فها هي تقطف جوائز مهمة».

تقول واحة الراهب: «إن العمل الفني السينمائي هو عمل إبداعي جماعي، فعناصره الإبداعية يكمل بعضها البعض، ويعتلي رأس هذا الإبداع المخرج، لكونه هو صاحب المشروع والرؤية الخاصة والعامة له، وهو المسؤول عن اختيار عناصر الفيلم الإبداعية وتكاملها، بدءًا من اختيار السيناريو وانتهاءً باختيار الموسيقى، وحتى «أفيش» الفيلم. لذا، فهو من يحمل بصمة الفيلم الأساس، بقدر ما يحمل مسؤولية فشله أو نجاحه، وأما المنتج، وعلى الرغم من أهمية دوره في تبني عمل ناجح واختيار المخرج الجدير به، يظل بعيدًا من تحقيق البصمة الإبداعية للعمل السينمائي، إلا بقدر ما يدفع من ماله لإنجاح العمل. لذا، فالجوائز تعطي هوية سورية للفيلم حين يكون مبدعوه سوريين، وخاصة مخرجه، وهذا ما شهدناه في المرحلة الأخيرة، من وجود جهات أجنبية عدة أسهمت في إنتاج أفلام عن سورية والسوريين وثورتهم، وحين حصدوا الجوائز نسبت إلى مبدعي هذه الأفلام من السوريين وليس الجهة المنتجة».

بينما يجيب المخرج رشيد مشهراوي عن موضوع الجوائز بالقول: «بخصوص الجوائز، فإن المهرجانات في العالم عمومًا وخاصة في العالم العربي هي مهرجانات مختلفة، فمنها مهرجانات مسيّسة ومنها حيادية، فعلى سبيل المثال عندما يشكل مهرجان معين لجنة تحكيم مهنية دولية أو عربية. هؤلاء سوف يسلموا النتيجة في النهاية إلى إدارة المهرجان، وهناك مهرجانات تعتمد هذه الجوائز بحسب اللجنة، واللجنة أيضًا تكون حيادية لا تتعامل على أساس شخصي، وإنما تتعامل مع السينما بما هي سينما. هذا صحيح، وهذا ما يجب أن يكون، ولكن هناك مهرجانات طبعًا لا تتدخل مباشرة، وهذا لا يحصل أبدًا، ولكن أحيانًا لجنة التحكيم، ومن دون تنسيق وطلب إلى المهرجان، تشعر بأن الأجواء تكون مرضية، إن فعلوا كذا وكذا من دون أن يطلب إليهم، ولكنهم مطلعون على البرنامج، وعلى كيفية تعامل المهرجان مع أفلام معينة، فهم (أي لجنة التحكيم) يتطوعون من تلقاء ذاتهم من أجل إرضاء إدارة المهرجان أو الشارع والمشاهدين، وهذا يحصل سواءً كان الفيلم فلسطينيًّا أم سوريًّا أم عراقيًّا، كأن يقال اليوم: الفيلم يميني.. هيا نراه، وحبذا لو كان يستحق جائزة وهكذا. أنا لست مع تقديم أي جوائز تقوم على تقديم أي تنازلات فنية تقنية أو موضوعية، وأرى أن المهرجان عندما يمنح جوائز غير مستحقة، فإن أول جهة سوف تضرر هي المهرجان نفسه؛ لأنه سوف يفقد جزءًا من الصدقية».

في الموضوع ذاته، **يقول المخرج مأمون البني**: «أُثيرت مؤخرًا مشكلة توصيف انتماء المنتج السينمائي وهويته القومية في كثير من الندوات السينمائية، ولا سيما أنها أصبحت مشكلة تواجه المهرجانات السينمائية. هذه الأفلام تحمل أكثر من جنسية، من مثل ما يحصل في أفلام تتكلم على حال الوضع السوري، فنجد أن قسمًا من صانعيه سوريون، وأن جزءًا من التصوير تم في سورية. على المهرجان أن يطلق جنسية على هذا الفيلم أو ذاك لإدراجه ضمن قوائمه، ما صاحب ذلك اختلافات كثيرة، ما زالت قائمة؛ لأن بعضهم يعد المخرج هو من يصبغ الفيلم بهويته، وآخر يعد الموضوع المثار صاحب الجنسية، وهكذا من الاختلافات الحاصلة التي تسهم تكتيكيًا في أكثر الحالات لتمرير الفيلم على حساب فيلم آخر بعد إدراجه في قوائم المهرجانات. لكن إن أردنا العودة إلى أصول الإنتاج السينمائي وقوانينه، فإن جنسية الفيلم يجب أن تتبع المنتج». أما الناقد ماهر عنجاري، فيجيب عن موضوع الجوائز بالقول: «قبل الحديث عن هجرة السوريين، دعنا نتحدث عن فلسطين. نرى اليوم فيلمًا فلسطينيًا، وإنتاجًا مشتركًا، فمثلًا فيلم فرنسي فلسطيني، ودائمًا ينسب إلى الإنتاج بما هو صناعة، أي من يدفع التكاليف. لكن، استطاع الفلسطينيون أن يسطروا إنجازات، فعلى سبيل المثال المخرجة هيام عباس، عندما تحصل على جائزة عن فيلم من إنتاج فرنسي أو هولندي، تعرف عن نفسها فلسطينيةً، وتفتخر بذلك، والناس الذين يرون الفيلم ينسبونه إليها، كأن يقال: الفيلم الفلسطيني. فأنت بوصفك مخرجًا أو ممثلًا

تستطيع أن تعطي انطباعًا أكبر، وقد رأينا على سبيل المثال فيلم (مسافر حلب إسطنبول)، فأنا حتى اليوم لا أعرف هوية الفيلم، وهو إنتاج تركي. في النهاية، أنا لا أنسب الفيلم إلى سورية، لأن فيه ممثلًا سوريًا أو لأن الموضوع سوري فحسب، ولكني أنسبه إلى السينما السورية إن كان المخرج سوريًا، وأما النجوم الذين ينجحون، مثل جهاد عبدو، فنجاحهم شخصي، وينسب إليهم، ولكنهم يفتخرون بأن أصلهم سوري». لقد فضل الناقد المغربي حمادي جيروم الإجابة عن ذلك بالقول: «تمر سورية الشقيقة الآن بمرحلة تاريخية صعبة دفعت بعض السينمائيين الحقيقيين إلى تجاوز تطاحن الأيديولوجيات، وتضارب المصالح، من أجل تمزيق الأقنعة، ومواجهة الوحش بالصدق وحب الوطن، وهذا ما يميز الآن الأفلام السورية الحقيقية؛ لأن الحرب تمر ويبقى الوطن».

استخلاصات ضرورية لمستقبل السينما السورية (استخلاصات من معالجة المجموعة الثالثة)

كما سبق لي أن أشرت، ليس هدفنا الحديث عن تاريخ السينما السورية، بل ربما استخدام بعض المحطات التاريخية، وذكر بعض الأفلام لتظهير الحضور السينمائي السوري من جهة، والوقوف على الواقع والمعضلات لاستبيان الأفق والمستقبل. كثير من الشهادات التي وردت أعلاه أغنت الجانب التاريخي للسينما السورية بطريقة شائقة وغير تقليدية، وربما من زوايا نظر عدة؛ لأن ذلك متضمن في السؤال الأول بصورة غير مباشرة، لفتح شهية المشاركين في الحديث عن تاريخ السينما السورية وحاضرها، كلٌ بطريقته، فمنهم من أغنى الواقع، وأشار إلى تعريفٍ جديد للسينما السورية، يفتح أمامها أفقًا جديدًا شرطه (من وجهة نظري الخاصة) بدء حوار بين صانعي السينما السورية في الداخل والخارج، على حدٍ سواء. التصنيف السياسي الذي أشار بعضهم إلى أنه أضر بالسينما السورية أكثر مما أفادها، على الرغم من القول أيضًا إن الوقوع في شرك التصنيف السياسي أفاد في صعود نوع جديد من السينما تعرف عن نفسها بأنها سينما مستقلة، إن جاز التعبير، أو أنها الموجة الجديدة أو على الأقل أنها أخرجت نفسها من دوامة العطالة السياسية إلى مساحة الإبداع الأكثر رحابةً ووصولًا وانتشارًا، بالمحصلة النهائية. لا أقصد أن السينما المصنفة سياسيًا، طواعية أو قصرًا، من خارج حدود الإبداع، ولكنها علقت في شباك معينة، ومنها ما تحول إلى سينما شعاراتية، كما أشار بعضهم، ما أعاق انتشارها بأريحية في الاتجاهات كلها، واقتصارها على أماكن ومهرجانات معينة، أي إن بعض صانعي السينما السورية، بقصدٍ أو بغير قصد، ضيقوا الخناق على أنفسهم وعلى منتجهم السينمائي.

مثلما رأينا من خلال الأجوبة، هناك شبه إجماع على أن السينما السورية سينما عريقة، استطاعت أفلامها الوصول إلى المهرجانات العربية والدولية، بحدود مرضية لصانعيها والقائمين عليها، ولكن السينما السورية بمنزلتها وما تتوافر عليه من طاقات ابداعية تستحق أكثر من ذلك، إن تهيأ لها فضاء

مختلف، والسنوات الأخيرات بدأت تكشف عن بعض ملامح الفضاء المطلوب، وربما تكشف الحوارات والتجارب عن تلك الملامح معظمها. مثلما لاحظنا، هناك ميل إلى تعريف أو ربما تعريفات للسينما السورية، ويمكننا القول إن جديدها مدمج بقديمها، وما كان للجديد أن يولد إلا من رحم القديم، مع ما يمتلكه التعريف الجديد، إن صح التعبير، من خصائص ميزته من القديم، أو ربما افتقاده بعض عناصر القوة التي امتلكتها السينما السورية، في ما أنتجته في الماضي. أما بشأن هوية الأفلام، فلا أريد تكرار ما تقدم به المشاركون أو تلخيصه أو حتى إجماله، كي لا أضيع خصوصية ما تقدم، فهذه المعضلة تظل قائمة، ومحط جدل، على الرغم من أن هوية الفيلم تفيد في تعريف الفيلم عند تسجيله في المهرجان، فضلًا على كون السينما صناعة، أي إن التعريف يفيد في الإجابة عن المسألة: إلى من تعود عوائد تلك الصناعة؟. لذا، كان الميل الأكبر إلى أنها تعود إلى المنتج أو بلد الإنتاج، على الرغم من أن ذلك لا يغلق باب الحديث عن الدور الإبداعي للمخرج أو النجوم والانطباع الهوياتي الذي تولده حكاية الفيلم، أي السيناريو.

يمكننا القول أيضًا إن السينما السورية حققت قفزة نوعية على صعيد الفيلم الوثائقي في مرحلة ما بعد الثورة، واستطاعت اختراق الحواجز كلها للوصول إلى مهرجانات عالمية لم تصلها السينما السورية من قبل، لأسباب تتعلق بالسياسة أو التعسكر ضمن المعسكرات الأيدولوجية التي سادت في مرحلة ما عرف بالحرب الباردة على الصعيد العالمي. إن إنتاج الأفلام الوثائقية، بهذه الغزارة وهذه القوة، هو انعكاس لواقع الحال في سورية، وما رأيناه على الشاشة، وما وصل من أفلام وثائقية إلى المهرجانات العالمية هو غيضٌ من فيض مما أنتج، ولم يعرض، أو هو غيضٌ من فيض مما تحتمل الحال السورية إنتاجه أو توثيقه بتعبير أدق. من الأفلام الجديدة الوافدة إلى السينما السورية، أفلام الهجرة سواءً كانت وثائقية أم روائية قصيرة والطويلة بصورة أقل. هذه الأفلام لم تحتكرها السينما السورية لنفسها، بل ربما شهدنا إنتاجًا سينمائيًا عالميًا جعل من الهجرة قضيته. لذا، فسورية بأفلامها وسورية بما هي موضوع أمدت أفلام الهجرة بموضوعاتٍ هي الأخرى غيض من فيض مما يمكن تناوله سينمائيًا بهذا الشأن. أما الأفلام الروائية، على الرغم من اتساع فضائها وتحررها من الرقابات في ما يخص الأفلام التي تنتج في خارج سورية، إلا أن معضلاتها ومعوقاتها القديمة ما زالت قائمة على صعيد تأمين الإنتاج والتمويل، على الرغم من أن بعض المخرجين استطاع تخطي هذا الحاجز، وتأمين شركاء في الإنتاج أو الوصول إلى صناديق دعم أو جهات منتجة تتحمل تكاليف الإنتاج بالكامل، ما أثار المناقشة بشأن هوية الفيلم.

فتح أفق كبير أمام إنتاج الأفلام الروائية القصيرة، إلا أن حظوظ هذه الأفلام في العرض تتقلص بصورة كبيرة، ما لم تصل إلى مهرجانات، والمنافسة كبيرة على هذا الصعيد في المهرجانات العالمية التي تراعي أيضًا التنوع في اختياراتها، لتصبح المنافسة ضمن أفلام البلد الواحد في القبول لدى هذا

المهرجان أو ذاك، وعلى الرغم من ذلك لم يبق مهرجان دولي لم تصله أفلام روائية سورية قصيرة، وكثير منها لم يقتصر على المنافسة في الوصول إلى المهرجانات، بل تخطى ذلك إلى المنافسة على الجوائز، وحصلت العشرات من الأفلام السورية القصيرة على جوائز في مهرجانات مختلفة.

في النهاية، أشكر من أسهم في هذه المناقشات والمعالجات، وأرجو أن تصنع السينما السورية فضاءها الأرحب الذي يليق بمكنونات إبداعها.

ملحق 1: نماذج من أفلام سورية وصلت إلى مهرجانات دولية

هنا، نعرض نماذج من الأفلام السورية التي وصلت، على سبيل المثال، إلى مهرجانات دولية، من دون أن نغفل أن سورية ذاتها أصبحت موضوع عدد من الأفلام السينمائية العالمية غير السورية، وبخاصة موضوعا الهجرة واللجوء، من مثل الفيلم الروائي التركي (مسافر حلب إسطنبول) وغيره كثير من الأفلام الوثائقية.

أفلام سورية في مهرجان كان السينمائي الدولي نموذجًا

- كانت الدورة 65 سنة 2012 من مهرجان كان السينمائي الدولي علامة فارقة في العلاقة بين المهرجان والسينما السورية، حيث تمكنت للمرة الأولى الوصول إلى المسابقة الرسمية للأفلام القصيرة، ففي سنة 2012 وصل الفيلم السوري الروائي القصير (فلسطين، صندوق الانتظار للبرتقال) لمخرجه السوري المغترب بسام شخص، وهو يتحدث عن الصراع الفلسطيني-الإسرائيلي.

- أما في سنة 2013، فقد عرض الفيلم السوري القصير (الكلب) للمخرج فارس خاشوق في زاوية الأفلام القصيرة، ويعالج السلبية التي تعاطى بها بعض السوريين المغتربين مع الاحتجاجات في بلدهم، بينما حصل عدد من الأفلام القصيرة السورية على فرصة العرض في مهرجان كان، من دون المشاركة في المسابقة الرسمية.

- في سنة 2014، أصبح فيلم (ماء الفضة) للمخرجين أسامة محمد ووئام بدرخان أول فيلم روائي سوري يشارك في المسابقة الرسمية للأفلام الروائية الطويلة في مهرجان كان. يروي الفيلم قصة صداقة وشراكة بين أسامة محمد (حيث يعلق المخرج أسامة محمد في باريس بسبب تلقيه تهديدات بالقتل في وطنه سورية، بعد مطالبته بحرية المعتقلين السوريين في ندوة بمهرجان كان سنة 2011) والمخرجة الشابة وئام بدرخان المقيمة في حمص وسط سورية في أثناء هذه الحرب.

- فاز الفيلم السوري (المترجم) بجائزة أفضل مشروع سينمائي في الدورة الثالثة عشرة لورشة عمل المؤسسة السينمائية Cinéfondation التابعة لمهرجان كان السينمائي، حيث قدمت الجائزة إلى المخرجة وكاتبة السيناريو رنا كزكز وزوجها المخرج والمنتج أنس خلف.

- في الدورة 71 من مهرجان كان سنة 2018، شاركت المخرجة السورية غايا جيجي بفيلم (قماشتي

المفضّلة) ضمن قسم (نظرة ما)، لتكون السورية الثانية في كان.

- حققت المخرجة اللبنانية نادين لبكي نجاحًا، بفوز فيلمها (كفرناحوم) بجائزة التحكيم الخاصة في المهرجان، ويؤدي فيه دور البطولة الطفل السوري اللاجئ في لبنان زين الرفاعي. يحكي الفيلم قصة صبي صغير يعاني اضطهاد والديه، الأمر الذي يدفعه إلى رفع دعوى قضائية ضد والديه لأنهما أحضروه إلى عالم مليء بالقسوة.

نماذج من أفلام عالمية جعلت من هجرة السوريين موضوعها

- فيلم (هيومان فلو) للفنان الصيني آي واي واي، وهو من إخراج ألبيرتو باربيرا. يتناول معاناة اللجوء من دول مختلفة، ومنها سورية، وقد شارك في مهرجانات دولية، من مثل مهرجان فينيسا.

- فيلم (سلام يا جار: اللاجئون السوريون بعيون أميركية)، وهو فيلم وثائقي للمخرجين الأميركيين كريس تمبل وزاك انغراشي اللذين قررا العيش مدة راوحت بين 4 و5 أسابيع في وسط حوالى 85000 لاجئ سوري من مخيم الزعتري في الأردن. الهدف هو معايشة الحدث في أرض الواقع، ونقل قصص اللاجئين بشفافية وحياد.

- فيلم (مسافر حلب إسطنبول)، وهو أردني- تركي درامي من إنتاج سنة 2017. أدت بطولته الفنانة صبا مبارك، وعرض في أكثر من مهرجان عالمي، من مثل: مهرجان البوسفور ومهرجان أنطاليا ومهرجان سينما المرأة العربية بالسويد ومهرجان مالمو للسينما العربية في دورته الأخيرة.

- فيلم (أنا مع العروسة) من إنتاج إيطاليا وفلسطين، وإخراج كل من الإيطالي آنتونيو آوغليارو والفلسطيني من سورية خالد سليمان الناصري والإيطالي غابرييل دل غرانده، وقد حصل على جائزة لجنة التحكيم الخاصة في مهرجان مالمو للسينما العربية سنة 2015.

- شاركت في الدورة 14 لمهرجان دبي السينمائي الدولي 7 أفلام عن الهجرة واللجوء، وهي تتحدث عن اللاجئين السوريين والعراقيين وقضاياهم في أميركا ولبنان وكندا وتركيا، وتعرض أزمة المهاجرين الذين قضوا في البحر المتوسط. من ضمنها: فيلم (احتجاز) الذي يحكي قصة فتاة سورية تلجأ إلى أميركا، هربًا من العنف في بلدها وعلى أمل إنقاذ عائلتها، وقد عرض في المهرجان فيلم (طعم الإسمنت) الذي يتناول قصة العمال السوريين في بيروت.

نماذج من أفلام سورية وصلت إلى مهرجانات دولية وترشيحات الأوسكار

- فيلم وثائقي سوري يصل إلى ترشيحات الأوسكار في الدورة 90 (آخر الرجال في حلب)، وهو فيلم سوري دنماركي عن فئة أفضل فيلم وثائقي، وهو من إخراج فراس فياض. كانت هذه هي المرة الأولى التي يتسلل فيها صانع أفلام سوري إلى ترشيحات الأوسكار.

لا بأس هنا في أن نطلع على بعض الأفلام السورية التي وصلت إلى مهرجانات عالمية، ولا سيما الوثائقية؛ لأنه غالبًا ما يجري الحديث عن الأفلام الروائية القصيرة والطويلة، ونادرًا ما يجري الحديث عن الأفلام الوثائقية. الحقيقة هي أن السينما الوثائقية السورية قد شهدت نشاطًا كبيرًا بعد الثورة، وهناك كثير من الأفلام التي صورت بالموبايل، ولم نر حتى الآن كثيرًا منها، فمنها ما انتشر في صفحات اليوتيوب. لذا، وجدت أنه من الأهمية بمكان الاطلاع على بعضها، خاصة تلك التي وصلت إلى مهرجان إدفا الهولاندي بوصفه مهرجانًا مختصًا بالأفلام الوثائقية، وكانت أول انطلاقة له سنة 1988، وهو واحد من المهرجانات الرائدة في مجال الأفلام الوثائقية، ففي سنة 2017 وصل إليه 3 أفلام وثائقية سورية طويلة، هي:

- فيلم (على حافة الحياة): وثائقي طويل للمخرج ياسر قصاب، ويتناول حكاية سفر المخرج مع صديقته من سورية إلى لبنان، وبعد أن يتلقى نبأ وفاة أخيه الأصغر في حلب ينتهي بهما المطاف إلى مكان ناء في تركيا، حيث يعيشان في انتظار ممل تحت رحمة الهاتف الذي يصلهم من عائلاتهم عن أخبار حلب التي غادروها. سبق أن نال الفيلم جائزة أفضل فيلم طويل في مهرجان دو ريبل باريس في هذا العام.

- فيلم (آباء وأبناء) للمخرج السوري طلال ديركي. في أول عرض عالمي للفيلم، يروي انعكاس أحوال الحرب في تنشئة الأطفال، وتشبعهم بقيمها وعلاقة المسلحين بعائلاتهم. شارك الفيلم في مهرجانات دولية، ومنها: واشنطن ساندانس السينمائي في الولايات المتحدة، وفاز فيه بجائزة لجنة التحكيم الكبرى.

- فيلم (يوم بحلب) للصحافي علي الإبراهيم. يحكي قصة حصار حلب، حيث تستمر الكاميرا في التصوير، بينما تنهال القنابل، وما يزال السوريون يموتون يومًا من بعد يوم. يجسد الفيلم قوة الإرادة التي يتمتع بها الشعب السوري المكافح من أجل البقاء، وترصد الكاميرا مشاهد لأطفال يستخدمون الطلاء على الجدران، ورجلًا يطعم القطط الضالة في المدينة المحاصرة.

- فيلم (طعم الإسمنت) للمخرج السوري زياد كلثوم. حاز أكثر من 5 جوائز عالمية، حيث شارك

في 6 مهرجانات دولية، ومنها مهرجان لندن، وقد رشح لجائزة أفضل فيلم أوروبي.

- فيلم (رسالة أخيرة) للمخرج عروة الأحمد يحصد جوائز التميز والإخراج في مهرجانات عالمية. «شكرًا لك أيها البحر الذي استقبلتنا من دون فيزا أو جواز سفر.. شكرًا للأسماك التي تتقاسم لحمي، ولا تسألني عن ديني ولا انتمائي السياسي». هذا المقطع المؤثر هو جزء من رسالة وجدت في جيب أحد اللاجئين السوريين بعد انتشال جثته في إثر غرق مركبه قرب السواحل الإيطالية، وكان يحمل المئات من المهاجرين غير الشرعيين في البحر الأبيض المتوسط سنة 2015. وصلت الرسالة بعد العثور عليها بين مقتنيات الشاب الغريق إلى الصحف الرسمية عبر خفر السواحل، فاقتبس المخرج والفنان السوري عروة الأحمد من هذه القصة فكرة فيلمه الدرامي الجديد (رسالة أخيرة) الذي حصد بعد شهر من إنجازه جائزة أفضل فيلم في مهرجان كان للأفلام القصيرة وجائزتين، وهما التميز وأفضل مخرج لسنة 2018 في مهرجان Global Shorts في لوس إنجلوس، وهي جائزة مقدمة بالشراكة مع موقع IMDb العالمي.

- فيلم (ذاكرة باللون الخاكي) للمخرج السوري الفوز طنجور. يروي قصة سنوات عصيبات عاشها الشعب السوري في ظل حكم حزب البعث، وكانت مصبوغة باللون الخاكي الموحّد الذي يرمز للعسكر الذي مسح من المجتمع ألوان الحياة، ليبقى الإنسان مخلوطًا بالآمال والأحلام، مع تجارب القمع والحرمان. شارك الفيلم في مهرجان لايبزيغ للأفلام الوثائقية والأنيميشن، وفي المسابقة الرسمية في مهرجان مونبلييه الدولي لأفلام البحر المتوسط في فرنسا، ونال جائزة عمدة المدينة في مهرجان ياماغاتا العالمي للسينما التسجيلية في اليابان، وجائزة أفضل إخراج عن فئة الأفلام الوثائقية الطويلة في مهرجان مالمو للسينما العربية في السويد. وصف الناقد السينمائي المعروف محمد رضا الفيلم بأنه «أحد أهم الأفلام العربية لسنة 2017 وأفضلها»، لا بسبب موضوعه ووجهة نظره في الوضع السوري المعقد، على الرغم من أهميته، بل لأنه طوّع المادة فنيًا بحيث لا ينسى الفيلم أنه سينما أولًا ومضمون ثانيًا.

تجدر الإشارة هنا إلى أن مهرجان مالمو للسينما العربية يعد أكبر وأهم مهرجان للسينما العربية في خارج الوطن العربي، ودوراته الثمانية منذ تأسيسه سنة 2011 لم تخل من مشاركة أفلام سورية، ومنها ما حصل على جوائز، ونكتفي فقط ببعض محطات السينما السورية في هذا المهرجان:

– في الدورة الثانية لمهرجان مالمو، كرم المخرج السوري نبيل المالح والنجم جمال سليمان.

– في الدورة الرابعة لمهرجان مالمو، كرمت السينما السورية عبر تكريم المخرج السوري محمد ملص

والنجم السوري جهاد عبدو، وفي الدورة ذاتها حصل فيلم ملص (سلم إلى دمشق) على جائزة أفضل مدير تصوير وهو جود غوراني.

– في الدورة السادسة، حصل الفيلم السوري الروائي القصير (خبز الحصار) للمخرجة السورية سؤدد كعدان على شهادة تقدير.

وسنفرد مساحة القول في هذا المهرجان بصورة مفصلة في الدراسة اللاحقة.

ملحق 2 : مداخلات المشاركين في سياق أجوبتهم عن الأسئلة

الناقد محمد رضا: تحديد هوية الفيلم لا علاقة له بالهجرة أو الأحداث التي تدفع إليها

تبعًا للنظام السياسي الذي حكم سورية في السبعينيات وما بعدها، فإن المهرجانات العالمية التي توجهت إليها الأفلام السورية خلال العقدين السابع والثامن من القرن الماضي، هي مهرجانات أوروبية شرقية غالبًا، من مثل موسكو ولايبتزغ في ألمانيا ومهرجان صوفيا البلغاري وكارلوفي فاري في تشيكوسلوفاكيا (آنذاك). كذلك، اتجهت صوب مهرجانات عربية، وتحديدًا القاهرة وقرطاج حيث وجدت ترحيبًا ملائمًا. خلال السنوات الأخيرات تعذر إرسال أفلام سورية واستقبالها في المهرجانات الدولية لسببين: على صعيد فني، افتقرت تلك الأفلام معظمها إلى صياغة حديثة وجيدة، وعلى صعيد سياسي كانت هناك المواقف التي تحكمت فيها المواقف السياسية من الحرب الدائرة، بمثل ما حدث مؤخرًا في مهرجان السينما العربية في باريس، حيث حذف فيلم (رجل وثلاثة أيام) لجود سعيد، على أساس أنه فيلم ينتمي إلى النظام. لم ينظر أحد إلى جودته، ولا وضع في الحسبان أن المهرجان انصاع لموقف سياسي في دولة أوروبية يقوم نظامها على الحرية والديمقراطية.

تحديد هوية الفيلم لا علاقة له بالهجرة ذاتها، ولا بالأحداث التي تدفع إلى الهجرة. الفيلم ينتمي إلى المموّل والمنتج لا إلى هوية المخرج، وإلا كانت أفلام هيتشكوك التي صنعها في هوليوود بريطانية. من هنا، فإن هجرة كثير من صانعي السينما في سورية (وليس صنّاع كما هو شائع) هي إلى الجهة التي تنتج أفلامهم في المهجر. يختلف كثيرون معي في هذا الرأي إذ يعدون أي فيلم إنما ينتمي إلى مخرجه. نعم، فهو ينتمي إلى مخرجه بما هو عمل فني (جيد أو رديء) ولكنه ينتمي إلى الممول بما هو صناعة.

المفهوم هنا متباين، فعندما يفوز فيلم فرنسي في مهرجان سان سابستيان الإسباني أو حتى بأوسكار أفضل فيلم أجنبي، فإن ذلك لا يعد فوزًا لسينما فرنسية بالكامل. هو انتصار لفيلم فرنسي، وليس لسينما خصوصًا؛ لأن فرنسا وسواها من البلدان المنتجة هي دول تصنع أفلامًا بلا توقف. لكن الحال يختلف في بلد مثل سورية ينتج عددًا محدودًا من الأفلام. حينها ينظر، بحق، إلى أن الفوز يعود إلى السينما السورية ولها، ولكن هذا المعيار هو نظرة وطنية ترضي بعضًا ممن يريد التظاهر بأن السينما السورية بخير فها هي تقطف جوائز مهمة. إن فوز فيلم سوري باسم سورية (أو لبناني باسم لبنان..) عليه أن يحمل عناصر سورية محددة وضرورية، من مثل أن يكون المخرج سوريًا، وكذلك الإنتاج (قبل الموضوع أو مكان التصوير)، ومن دونهما هو فوز للفيلم فقط.

المخرجة السورية سؤدد كعدان: اختلفت السينما السورية بوجود جيل جديد أتيحت له فرصة التعبير

للسينما السورية تاريخ عريق، بما هي سينما مؤلف قبل الحرب، حيث وصلت إلى مهرجانات عريقة، وحصلت على جوائز، مثل أفلام أسامة محمد وعمر أميرلاي ومحمد ملص وهالة العبد الله. مع الحرب كان من الطبيعي أن تهتم المهرجانات السينمائية بالأفلام السورية؛ لأنها تتناول حدثًا راهنًا. لكن مشاركة الأفلام السورية في المهرجانات في الوقت الراهن تنبع أيضًا من رغبة المخرجين السوريين، على اختلاف أساليبهم الإخراجية، في رواية حكايتهم الخاصة عن الحرب، بهدف التعبير عن أنفسهم، وهذا ما لم يكن متاحًا من قبل. إن توافر عنصرين رئيسين، وهما الاهتمام بالموضوع السوري بما هو حدث راهن من جهة، وتحرر عدد من المخرجين من هيمنة المؤسسات التقليدية المشرفة على الإنتاج السينمائي، بهدف تقديم وجهة نظر خاصة وموقف مما يجري من جهة أخرى، ساعدا أيضًا في زيادة مشاركة الأفلام السورية في المهرجانات. الحقيقة هي أن إنتاج الأفلام ازداد، وتنوعت أشكاله، من أفلام بميزانيات ضخمة إلى أفلام «الموبايل». ذلك كله ساعد في ظهور ما يعرف اليوم باسم الموجة السينمائية السورية الجديدة Novel vague.

العمل السوري هو العمل الذي يحمل عناصر هوية سورية متكاملة، أي إن المخرج والمنتج والممثلين سوريون، أي الناطقين الرئيسين في العمل. حول تعريف السينما السورية بالتأكيد، فقد اختلفت السينما السورية الآن، لوجود جيل سينمائي سوري جديد أتيحت له فرصة التعبير عن نفسه. حصلت على جوائز عدة قبل الحرب، وهي: جائزة سينما المؤلف عن فيلمي (البحث عن اللون الوردي)، ونال فيلمي الوثائقي (سقف دمشق) وفيلم (حكايات الجنة) ثلاث جوائز؛ الأولى في مسابقة المهر الذهبي للأفلام الوثائقية في مهرجان دبي السينمائي الدولي، والثانية من التلفزيون التركي TRT ، وجائزة مدينة مرسيليا برميد. أما بعد الحرب، فقد حصل فيلمي (خبز الحصار) على تنويه من مهرجان مالمو للسينما العربية، والآن حصل فيلمي (يوم أضعت ظلي) على جائزتين؛ جائزة أسد المستقبل من مهرجان فينيس وجائزة لجنة التحكيم الخاصة للإخراج من مهرجان لوس إنجلس. بالعموم، أي جائزة لأي فيلم سوري تساعد السينما السورية، وتفتح الفرص للأفلام القادمة كلها. نجاح الأفلام الفردية، إن دُعم، يصبح نجاحًا جماعيًّا، ويرفع درجة الثقة عند المنتجين والممولين، وكذلك المهرجانات في الأفلام السورية المقبلة.

الناقد والباحث المغربي حمادي جيروم: المهرجانات العالمية كانت تتسابق إلى عرض السينما السورية؛ لأنها سينما مختلفة

تمتاز السينما السورية بكونها سينما المؤلف بامتياز، ويكفي أن نذكر أسماء المخرجين عبد اللطيف عبد الحميد ومحمد ملص وأسامة محمد وعمر أميرلاي ونبيل المالح وريمون بطرس وسمير ذكرى ومحمد شاهين ورياض شيا، لنؤمّن هذه السينما من أي مزايدة تجارية أو مراوغة سياسية. لقد أسس هؤلاء المخرجون المدرسة السورية للسينما المعاصرة التي تمتح مرجعيتها من أصالة الثقافة الشامية، وخصوصية الإنسان السوري، ووضعيته التاريخية والسياسية التي جعلته في موقع المقاومة ضد الأطماع التوسعية للقوى العظمى المدعمة للصهيونية والاحتلال الكولونيالي الجديد. لا شك في أن تأثير دراسة أغلب هؤلاء المخرجين في موسكو جعلت تأثير السينما السوفياتية، في بعديها الفني والإنساني، يظهر في أعمالهم معظمها.

هذا كله جعل المهرجانات العالمية تتسابق إلى عرض السينما السورية ضمن برامجها، بوصفها سينما مختلفة عما تنتجه السينمات العربية الأخرى. يتذكر الجميع الاستقبال الدولي الذي حصلت عليه أفلام (الليل) لمحمد ملص و(أحلام المدينة) لأسامة محمد و(رسائل شفهية) و(ليالي ابن آوى) لعبد اللطيف عبد الحميد. لقد حضرت شخصيًا عرض فيلم (صعود المطر) لعبد اللطيف عبد الحميد بمهرجان مونبولييه لسينما البحر الأبيض المتوسط في بداية التسعينيات. شاهدت الحفاوة التي قوبل بها هذا الفيلم من طرف الجمهور والصحافة الفرنسية، وقد غير فيلم (الحياة اليومية لقرية سورية) لعمر أميرلاي مفهوم الكتابة السينمائية لدى المخرجين العرب الشباب. لقد حطم الحاجز بين السرد الوثائقي والسرد التخييلي، وأثبت نظرية السيناريست الإيطالي زفاتيني، وهو صاحب التحفة الخالدة (سارق الدراجة) التي تقول ليس المهم أن تكون الحكاية واقعية، ولكن المهم أن تكون الكتابة حقيقية.

لقد تعرف العالم إلى السينما السورية بوصفها سينما بديلة، وقد أسهم مهرجان دمشق الدولي عبر تحولاته في ذلك. لا شك في أن تبني المؤسسة العامة للمخرج العراقي قيس الزبيدي والمخرج المصري توفيق صالح والمخرج اللبناني برهان علوية جعل من أفلام (اليازرلي) و(المخدوعون) و(كفر قاسم) أفلامًا سورية عربية عالمية. في بداية التسعينيات وبمناسبة إعلان الرباط عاصمة للثقافة العربية، طلب إلي محمد الأشعري (وزير الثقافة آنذاك أن أقدم له مقترح مشروع للمشاركة السينمائية العربية، فاقترحت عليه برنامجًا يحتوي على ثلاثة محاور: الأفلام العربية الخالدة والأفلام العربية المعاصرة وتكريم السينما السورية، نظرًا إلى ما تتميز به من السينما الأخرى. منذ تلك اللحظة، ظلت السينما السورية حاضرة في مهرجان الرباط، وقد فاز فيلم (نسيم الروح) لعبد اللطيف عبد الحميد بالجائزة

الكبرى. كرم المخرج الكبير مصطفى العقاد في مهرجان الرباط الدولي لسينما المؤلف أيضًا، بحضور ابنه وأخيه، وتحدثت عنه الفنانة الكبيرة منى واصف. تمر سورية الشقيقة الآن بمرحلة تاريخية صعبة دفعت بعض السينمائيين الحقيقيين إلى تجاوز تطاحن الأيديولوجيات وتضارب المصالح، من أجل تمزيق الأقنعة، ومواجهة الوحش بالصدق وحب الوطن، وهذا ما يميز الآن الأفلام السورية الحقيقية، لأن الحرب تمر ويبقى الوطن.

المخرج الفلسطيني رشيد مشهراوي: السينما السورية تشبه السينما الفلسطينية في التعاطف مع قضيتها

أنا من متابعي السينما السورية قبل الأحداث، وسمها ما شئت (ثورة ربيع مثلًا)، فهذا ليس الموضوع. نريد أن نتحدث عن السينما، فقبل أي شيء أنا مطلع على السينما التي صنعها أصدقاء لي، مثل محمد ملص ونبيل المالح وعمر أميرلاي وسمير ذكرى وغيرهم كثير، سواء كانت أفلامًا روائية طويلة أم قصيرة ووثائقية، وكانت في معظمها تابعةً سينما المؤلف وكان لها قيمة سينمائية فنية، وكانت تشبه مخرجيها، لأن لكل واحد منهم توجه ونمط ونوع سينما مختلف. أنا أتكلم على السينما التي استطاعت أن تصل إلى العالم، ومنها ما عرض في مهرجانات مثل كان. السينما التي حصلت على جوائز ونعرفها ونحبها تمثل السينمائيين أنفسهم أكثر مما تمثل النظام السوري، حتى لو كانت مدعومة من مؤسسة السينما، فعلى سبيل المثال أفلام محمد ملص كان يمارس فيها النقد، وقد أخرجها مع مؤسسة السينما. هذه السينما السورية التي كانت تشبهنا نحن الفلسطينيين أيضًا، وتشبه السينما الخاصة بنا، كأن همومًا مشتركة وهمًا سينمائيًا واحدًا لدينا، وهو أن نصنع سينما مثل أي دولة تصنع سينما في العالم، ولدينا هم وطني أيضًا ومشكلات سياسية واجتماعية في بلداننا. لقد صعد في الوقت ذاته جيل جديد من السينمائيين الشبان والشابات في سورية، وكانوا يحاولون (أتحدث قبل الأحداث) صناعة سينما، وجزء كبير منهم صنع سينما مهمة، في مستوى الأفلام القصيرة والوثائقية. السينما التي صنعها أشخاص، مثل ملص وأميرلاي وغيرهم، هي أيضًا تركت أثرًا وأصبحت مدرسة لمن جاؤوا بعدهم، ولذا كان البعد السينمائي موجودًا.

بحسب رأيي وبعد الأحداث، السينما أصبحت مسيسة بصورة كبرى، بما ذلك أفلام لصانعي سينما كانوا يصنعون أفلامًا قبل الثورة، ومن الطبيعي جدًا أن تكون مسيسة؛ لأنك بوصفك سينمائيًا تتأثر بمناخك، وتتأثر بالحياة، وهذه بلدك التي تحبها وتراها تتبعثر أمام عينيك، فأصبح لدينا نوعان من السينما؛ نوع يحاول صناعة سينما تعبيرية رمزية تتحدث عن الحالة السورية بطريقة غير مباشرة ومن دون أن تكون موجهة، وأستطيع أن أضرب مثلًا عبر فيلم (سلم إلى دمشق) لمحمد ملص الذي عبر

عن الحالة السورية بمجملها، من دون أن يدخل في موضوع الحرب والعسكرة، هذه السينما التي أحبها وأعدها السينما التي يجب أن تطرح من خلالها الأشياء؛ لأن مهمة السينما تختلف عن مهمة التلفزيون والتقرير والخبر؛ أما النوع الثاني فهو السينما الموجهة، وهي مكونة من طرفين يلعبان في الخانة نفسها، فحتى الأفلام التي صنعت ضد النظام السوري مباشرة وأحيانًا بصورة غير مدروسة، وهي نابعة من رد فعل، وبالتوازي فالسينما المدعومة من النظام موجهة جدًا، ومليئة بالشعارات. الطرفان فيهما شعارات، وأنا لا أعد أننا في هذه المرحلة نستطيع أن نحاسب السينما السورية أو نحاكمها أو ننتقدها، ولا أريد عد أن هذه الأفلام هي السينما السورية، بل أريد أن أعدها أفلام ناتجة من الحالة التي وصلت إليها سورية، وهي انعكاس للواقع والأوضاع. أحيانًا، نستمتع عندما نرى فيلمًا قصيرًا بلغة سينمائية جميلة، حتى وإن صنع خارج سورية. أي فيلم رمزي قصير يحاول التعبير عن الحالة السورية بأدوات سينمائية أكثر مما لو صور في المواقع أو حاول أن يحلل سياسيًا ويصطف مع جهة ضد جهة. مع الأسف، أصبح مقياس عدد من المشاهدين الأشخاص أو النقاد الصحافيين والمهرجانات للسينما هو: هذا فيلم مع النظام أو ضد النظام. المؤسسات أو الجهات التي تؤيد النظام تتبنى جزءًا من السينما السورية، ومن هو ضد النظام يتبنى جزءًا آخر من السينما، ولذا أنا أرى أنه يجب علينا ألا نحسب هذه المرحلة على السينما السورية التي أعرفها، وأحبها، وأعرف صانعيها قبل الأحداث.

أريد أن أبدأ من الشبه. نعم، فهي تشبه السينما الفلسطينية، ولكن ليس في موضوعاتها أو شكلها، فهي تشبه السينما الفلسطينية بالتعاطف معها؛ لأن الوضع الإنساني في سورية صعب جدًا والمشاهدون والناس الذين يحبون أن يكون الوضع في سورية أحسن لديهم عجز وإحباط بسبب أنهم لا يستطيعون فعل شيء. أحيانًا، يفكرون في أن التأثر بفيلم سوري والبكاء والتعاطف مع فيلم سوري أو منح جائزة لفيلم سوري جائزة مسيسة، أي إنك مع موضوع الفيلم. الحقيقة هي أن هذا يضر بالسينما السورية بما هي صناعة؛ لأن الشخص نفسه الذي حصل على مديح أو جائزة أو شارك في مهرجانٍ ما، قد يرى أن فيلمه عظيم ومهم، ويدخل في منطقة يعد فيها نفسه سينمائيًا كبيرًا، ولكن الموضوع ليس هو الشخص وإنما الحالة السورية هي التي حصلت على الجائزة والإعجاب والاهتمام. الأمر ذاته يحدث عندما يتم حجب فيلم أو منعه من العرض أو الوصول إلى المهرجانات، بعنوان يقول إن هذا تابع لحزب ما أو جهة ما. هي الحالة ذاتها، ولذا أقول: هنا يصبح من الصعب التعامل الموضوعي، ولكن هناك آخر يمكنني أن أتباعه، ويقوم على أساس يقول: دعنا نختلف. أقول إن أفكاري ليست مثل أفكارك، ونعم فهذا حقك الطبيعي، فعلى سبيل المثال من هو مع النظام، ومن هو ضد النظام.

لا مشكلة لدي في أن أرى فيلمًا رأيه مع النظام، ولكن ليس فيلمًا مدعومًا من النظام وموجهًا، وقد طلب النظام إلى صانعه أن يفعل كذا وكذا مقابل تغطية الميزانية، فهذا مرفوض. إذا كان الشخص هو

من يفكر بهذه الطريقة، عندها نرى الفيلم وننظر إليه سينمائيًا، على الرغم من أننا نختلف مع أفكاره، ولكنه صانع فيلم صادق مع نفسه ولديه رأي ويدافع عنه في الفيلم بصورة موضوعية. ليكن صادقًا وليكن مختلفًا عنا كما يشاء، وهذه الأفلام مع الأسف قليلة جدًا اليوم لدى الطرفين. نعم، فالشحنة والغضب والتوتر عوامل تؤثر في السينمائيين، وتجعلهم أكثر مباشرة في الطرح، وهناك أفلام أنا أعدها سينما، مثل الفيلم المبني على حدث هو من الأفلام القابلة للحياة؛ لأن الوضع متقلب ومتغير. الفيلم الذي يمثل رد فعل على حدث معين سينتهي بانتهاء الحدث، ويصبح تاريخًا، والفيلم الذي تريد صناعته حتى وإن كان عن حدث سياسي أريد أن أتمكن رؤيته بعد عشر سنين أو عشرين سنة، بما هو فيلم سينمائي، وليس خبرًا، على الرغم من أن موضوعه هو ما يحدث في سورية اليوم. من تجربتي الخاصة، لدي فيلم اسمه (حيفا) يحملنا على الحديث عن السينما السورية والفلسطينية في آن معًا.

فيلم (حيفا) صنعته سنة 1994 وهو ينتقد اتفاق أوسلو، وكانت المرحلة غير واضحة، ولكني عندما صورت الفيلم كان لدينا فقط اتفاق غزة- أريحا. اليوم يعرض الفيلم، وما زال في قيد الحياة وذهب إلى عدد من المهرجانات، على الرغم من أن الحال تغيرت بعشرين مرة، وهي تتغير يوميًا. لكن الفيلم موجود لأن فيه حكاية سينمائية وفيه موضوع إنساني يشبه أي إنسان في العالم، وفيه تجربة سينمائية يمكن أن نحضرها. لذا، أقول إن الشبه اليوم بين السينما الفلسطينية والسينما السورية هو أنها، أي السينما السورية، تشبه السينما الفلسطينية القديمة (سينما الثورة)، حيث كانت ممولة من أحزاب مختلفة، ومجندة لتيارات سياسية، وكان لديها مقولات في السينما، واليوم أيضًا نحن مهتمون بمشاهدة ما يحدث في سورية، كأن نقول: هذا فيلم سوري فدعنا نراه. نحن عشنا هذه اللحظات في فلسطين تحت عنوان يقول: لنر الفيلم الفلسطيني. أرجو أن تنتهي هذه المرحلة باستقرار الوضع السوري وعودة الحياة إلى طبيعتها، لتبدأ صناعة السينما من جديد؛ لأن سورية بوصفها بلدًا وتاريخًا وثقافة وحضارة يجب أن يكون لديها سينما قوية في هذا الوطن، ويجب أن نصنع سينما، ليس لأن هناك أحداث. نعم، فمن الصعب محاكمة السينما اليوم، ومن الصعب أيضًا أن نفصل السياسة عن السينما.

أولًا، اعتدنا القول إن هوية الفيلم تنسب إلى المخرج، وذلك تحديدًا من تجربتنا نحن الفلسطينيين، بدءًا من تجربة ميشيل خليفة وتجربتي أنا وإيلي سليمان وغيرهم. نحن دائمًا لدينا إنتاج مشترك من خارج فلسطين ونحصل على دعم خارجي، وأحيانًا يكون الدعم الفلسطيني صفرًا، وليس لدينا أصلًا منتج فلسطيني، ثم يقال إن هذا الفيلم فلسطيني. كنت أدخل نفسي شريكًا في الإنتاج ومخرجًا وكاتب سيناريو، لكي أحافظ على جزء من هوية الفيلم، وليبقى من الإنتاج شيء فلسطيني، حتى وإن لم يكن من إنتاج فلسطيني، وكان مبادرة من شخص فلسطيني بحث عن التمويل أو وجد شركاء في الإنتاج، ويجد الإمكان لصناعة فيلمه. تظل هوية الفيلم السوري اليوم، إن كان مخرجه سوريًا

وهو المبادر، سواءً أكان يعيش في سورية أم في خارجها. لدينا، هذا الفيلم من المفترض أن يكون سوريًا، أي إنه مبادرة سورية، ويتعامل مع موضوع سوري، فهو يتعامل مع الثقافة والحياة والسياسة السورية، بغض النظر عن الإنتاج. أما بخصوص الجوائز، فإن المهرجانات في العالم عمومًا، ولا سيما في العالم العربي، هي مهرجانات مختلفة، فمنها مهرجانات مسيسة، ومنها حيادية. على سبيل المثال: عندما يشكل مهرجان معين لجنة تحكيم دولية أو عربية مهنية، فهؤلاء يسلمون النتيجة في النهاية إلى إدارة المهرجان.

هناك مهرجانات تعتمد هذه الجوائز بحسب اللجنة، واللجنة أيضًا تكون حيادية، ولا تتعامل على أساس شخصي، وإنما تتعامل مع السينما من حيث هي سينما، وهذا صحيح وهو ما يجب أن يكون. لكن، هناك مهرجانات لا تتدخل مباشرة، وهذا لا يحصل أبدًا، ولكن أحيانًا تشعر لجنة التحكيم من دون تنسيق وطلب من المهرجان بأن الأجواء مرضية، إن فعلت كذا وكذا، من دون أن يطلب إليها ذلك. لكنها ترى البرنامج، وكيف يتعامل المهرجان مع أفلام معينة، فهي لجنة تتطوع بنفسها من أجل إرضاء إدارة المهرجان أو الشارع والمشاهدين. هذا ما يحصل، سواء أكان الفيلم فلسطينيًا أم سوريًا أم عراقيًا، كأن يقال اليوم: الفيلم يمني.. هيا نراه وحبذا لو كان يستحق جائزة، وهكذا. أنا لست مع تقديم أي جوائز مع تقديم أي تنازلات فنية تقنية أو موضوعية، وأنا لم أكن في حياتي، ولن أكون مع ذلك، وأرى أن المهرجان عندما يمنح جوائز غير مستحقة، فإن أول جهة سوف تتضرر هي المهرجان نفسه؛ لأنه سيفتقد الصدقية. من حسن حظي أن لجنات التحكيم التي شاركت فيها معظمها كانت متنوعة ومن بلدان عدة، وكنا نختلف، وكنا مستقلين تمامًا عن إدارة المهرجانات. نحن، بوصفنا من السينما الفلسطينية والسورية، نريد أن نحصل على جوائز تكون مستحقة من الناحيتين الفنية والتقنية، وإن كنا لا نستحق، فلا نريد أن يمنحونا هذه الجوائز، بل نريد منهم أن ينتقدونا كما يجب، لكي نفكر ونتعلم ونطور.

المخرجة والنجمة السورية واحة الراهب: تعريف السينما السورية يقاس بصدقيتها وقدرتها على خلق التوازن الإبداعي بين الشكل والمضمون

تمكنت السينما السورية، منذ بدايات مشاركاتها في المهرجانات الدولية، تشكيل حضور لافت ومميز، وحصدت عددًا من الجوائز العربية والدولية، على الرغم من ضعف إمكاناتها التقنية، لكونها حملت أولًا بصمة إرهاصات مرحلة خرجت من رحم تجربة ثورة على الاستعمار الفرنسي والاستقلال عنه، وانتزعت لتوها من تجربة نظام حكم ديمقراطي، وإجهاض مشروع وحدة عربية كان له أن يحقق الكثير لو لم يتم على حساب إجهاض الحريات والتجربة الديمقراطية، ولا سيما في ظل تشرذم عربي أمام

الاحتلال الإسرائيلي للأراضي العربية وتشريد الفلسطينيين. لقد حملت بصمة مخرجيها المتنورين الذين أنهوا دراساتهم الأكاديمية في الخارج، حيث إن المؤسسة العامة للسينما التي أنشئت في سنة 1963، بعد استيلاء حزب البعث على السلطة بانقلاب عسكري، كانت ترسل في البداية المتفوقين للدراسة في الخارج، ثم أصبحت ترسل أبناء المسؤولين والحزبيين الفاشلين لاحقًا في أواخر السبعينيات، ثم توقفت عن إرسال البعثات نهائيًا في ما بعد. في وقت كان فيه القطاع الخاص لا ينتج إلا الأفلام التي تدر عليه الربح، وتشغّل صالاته، كانت سينما المؤسسة لا تهدف إلى الربح لكونها قطاعًا عامًا ممولًا من الدولة، بقدر ما اهتمت بتسويق شعارات وطنية لسينما تحمل هموم الوطن والمواطن المحلي والعربي، قبل أن تنقلب عليهما مع انقلاب النظام على شعبه، ولكن بقي لدى المخرجين الموهوبين آنذاك هامش أكبر من غيره، في مجالات الثقافة والفن والفكر، ليلتفوا على الرقابات المتعددة الكفيلة بإجهاض أعظم فن، لكون السينما موجهة أكثر إلى الخارج، وتحصد للنظام الجوائز والسمعة الطيبة في المهرجانات. هذا لم يعوق بالطبع الرقابة عن منع عرض الأفلام التي لم تساير المرحلة أو تجاوزت الخط المسموح به رقابيًا.

مع استقرار النظام، واستتباب أمنه، ونمو ثروات متنفذيه الطائلة، بفعل الفساد المستشري داخليًا، تجلت الحاجة إلى استثمار أموالهم في مجالات الفن والإعلام، والحاجة إلى إحكام السيطرة عليهما أيضًا. لأن قطاع السينما حكر على المؤسسة العامة وتكلفته عالية من دون وجود أسواق استثمار مفتوحة أمامه، اتجهت استثمارات تلك الطبقة المتنفذة إلى الإنتاج في الدراما التلفزيونية، أمام انتشار الفضائيات، وزيادة الطلب عربيًا عليها، ما اضطرها إلى فتح هوامش أكبر للتعبير عن المواطن وهمومه وأحلامه من خلالها، لتحقق استقطابًا جماهيريًا أكبر يمنحها الربح المنشود، بينما تراجع الهامش المتاح أمام السينما التي لم يخترقها القطاع الخاص إلا في حالات فردية قليلة، على الرغم من نجاح مخرجيها في الضغط لإلغاء مرسوم حصر الاستيراد والتصدير، وتراجع حصدها الجوائز، وحضورها المميز في المهرجانات، مع تراجع صدقية أفلامها، وقدرتها الحقيقية على التعبير عن هموم الناس وقضاياهم وأحلامهم بشفافية، بل أطبقت السيطرة الأمنية على مفاصل التحكم بأدوات إنتاجها وعرضها وتسويقها. كانت لدي تجربة قاسية في هذا الخضم، مع سيناريو فيلمي الأول (رؤى حالمة) الذي امتنعت اللجنة الرقابية لسبع سنوات عن الموافقة عليه، على الرغم من محاضرها التي تثبت إعجابها الكبير بتميزه، ما اضطرني إلى إعلان الحرب الصحافية ضدهم لمدة عامين، ولم يتوافر شرط إنتاجه إلا حين كان هناك حاجة إلى تمرير مرحلة سياسية جديدة، لتبييض صفحة النظام الذي فرض تجاوز الدستور لمصلحة تعيين بشار رئيسًا في سنة 2000. على الرغم من أنه الفيلم السوري والعربي الوحيد الذي حفظ في متحف السينما اليابانية والجوائز التي حصدها، لكنه حوصر في فرصه لتحقيق عرضه وتوزيعه وتسويقه محليًا ودوليًا لمصلحة من هم مرضيّ عنهم أمنيًا.

السينما سلاح ذو حدين، كما هي حال ما يسمى بسينما النظام وسينما الثورة، إذ يمكنها أن تزيّف الواقع مثل ما تفعل بعض أفلام العنف الأميركية المحرضة على القتل وتحريك الغرائز الحيوانية أو تلك المروجة للكيان الصهيوني الغاصب، على أنه صاحب حق في ما اغتصبه من أرض وحقوق عربية، وذلك أمام غياب الأفلام المعاكسة المعبرة عن حقيقة القضية كمًّا ونوعًا في المحافل العالمية، وضعف إمكاناتها المادية. لكن وفي المقابل، يمكن السينما أن تكون سلاحًا إيجابيًا، إذ بقدر ما تعكس في حضورها الواقع وتكون مرآة صادقة في التعبير عنه وتجسيد هموم الناس وأحلامهم، بمصداقية أكبر وسوية فنية تتوازن مع مضمونها صدقًا وإبداعًا، تتمكن من تكريس هذا الحضور بين الناس، بوصفها هوية حقيقية تعكس ذاكرة الشعوب وثقافتها وحضارتها. لذا، يمكننا القول: بعد هجرة كثير من صانعي السينما السورية المبدعين المنتمين بصدق إلى مجتمعهم وشعبهم، والمعبرين عن ثورته، نضب الإنتاج السينمائي في الداخل السوري نوعيًا ونشط حضوره في الخارج، إذ تمكن بصدق تعبيره عن واقعه من حصد عدد من الجوائز الدولية، حتى وصل إلى الأوسكار، ونافس عليها بما هي جائزة، ما يؤكد أن ما ينتجه النظام وتوابعه المستعبدون من أفلام لا يسمى سينما أصلًا، على الرغم من ضخامة ميزانية أفلامه مقارنةً بما ينتجه المبدعون السوريون في الخارج، لفقدانه الصدقية وتزييفه الواقع بصورة استفزازية، ما يذكرنا بتجربة مماثلة عبّر عنها السقوط المريع شكلًا ومضمونًا لظاهرة أفلام الواقعية الاشتراكية السوفياتية الفجة التي لم تخرج عن كونها أفلامًا دعائية مباشرة، بتوجيهها إلى الدفاع عن ذاك النظام الشمولي آنذاك في مرحلة السبعينيات والثمانينيات من القرن الماضي. لذا، أرى أن تعريف السينما يقاس بصدقيتها وقدرتها على خلق التوازن الإبداعي بين الشكل والمضمون، وهو ما ليس متوافرًا في إنتاج الداخل حاليًا، ليس لعدم وجود الطاقات الإبداعية، بل على النقيض، ولكون كثير من تلك الطاقات مقموعة في الداخل، وهي غير قادرة على التعبير بصدق وشفافية عن قضايا مجتمعها وشعبها، بعيدًا من سطوة النظام وبطشه، وما تمكن منها تصويرَ أي فيلم حقيقي اضطر لاحقًا إلى الهجرة والهرب من بطش النظام.

قد يمتلك من بقي في الداخل من وقائع وقصص وقضايا لطرحها سينمائيًا، إن تغير الوضع ونال حريته، ما هو أغنى مما يمتلك من انفصل عن واقعه، ونضبت لديه قصص وتفاصيل مجتمعة ولم يعد لديه نبع ليغرف منه سيناه، مثل من هو من في الداخل، إلا بقدر ما لديه من وعي وفكر وخيال وحرية للتعبير عما يريد التعبير عنه، فالفن برأيي رسالة، حتى حين لا يتقصد صانعها توصيلها ويكون عاكسًا لها، ومعبرًا عن مقولة ما تعكس خلفية فكره، وتسهم في تشكيل وعي المتفرج سلبًا أو إيجابًا. العمل الفني السينمائي هو عمل إبداعي جماعي، وعناصره الإبداعية يكمل بعضها بعضًا، ويعتلي رأس هذا الإبداع المخرج لكونه هو صاحب المشروع والرؤية الخاصة والعامة، وهو المسؤول عن اختيار عناصر

الفيلم الإبداعية وتكاملها، بدءًا من اختيار السيناريو وانتهاءً باختيار الموسيقى وحتى أفيش الفيلم. لذا، فهو من يحمل بصمة الفيلم الرئيسة، بقدر ما يحمل مسؤولية فشله أو نجاحه. أما المنتج، على الرغم من أهمية دوره في تبني عمل ناجح واختيار المخرج الجدير به، فبعيد من تحقيق البصمة الإبداعية للعمل السينمائي، إلا بقدر ما يدفع من ماله لإنجاح العمل، ولذا فالجوائز تعطي هوية سورية للفيلم، حين يكون مبدعوه سوريين، وخاصة مخرجه، وهذا ما شهدناه في المرحلة الأخيرة من وجود جهات أجنبية عدة أسهمت في إنتاج أفلام عن سورية والسوريين وثورتهم، وحين حصدوا الجوائز نسبت إلى مبدعي هذه الأفلام من السوريين لا إلى الجهة المنتجة. في المقابل، حصل أحد الأفلام اللبنانية جائزة في مهرجان كان يطرح القضية السورية، بممثلين سوريين ومنتجين أجانب، ولكن الجائزة احتسبت للبنان، لكون مخرجة الفيلم لبنانية.

المخرج السوري مأمون البني: جذب المشاهد إلى شباك التذاكر بهدف الربح كان مغيبًا عن ذهن السينمائيين السوريين

عرفت سورية السينما منذ 1908 من خلال آلة عرض جلبها أحد التجار، وأنتجت شركة حرمون أول فيلم سوري صامت (المتهم البريء) سنة 1928، وهو من إخراج أيوب بدري وتصوير رشيد جلال. توالت مجموعة من الأفلام التي طغت عليها قصص الدفاع عن القضية الفلسطينية، ولا سيما أن حرب الـ 48 قد انتهت وقد تصدى لموضوعات مثل هذه شاب درس في فرنسا واسمه محمد عرفان الذي أسس استديو عرفان، وأنتج في الخمسينيات من القرن الماضي، مع إسماعيل أنزور ورشيد جلال وأيوب بدري ونزيه الشهبندر، مجموعة من الأفلام لمصلحة مديرية الدعاية والإعلان الحكومية التي كانت بمنزلة مؤسسة سينمائية رسمية شاركت أول مرة في مهرجان برلين السينمائي سنة 1962 بفيلم (دمشق الخالدة). تأسست المؤسسة العامة للسينما سنة 1963، وأنتجت أول فيلم (سائق الشاحنة) سنة 1968 وبدأت استقبال المخرجين السينمائيين الذين أنهوا توًا دراساتهم الأكاديمية في الخارج. صاحب ذلك إنتاج أفلام مختلفة عما أنتجه القطاع الخاص في ذلك الوقت؛ لأن عامل الربح والخسارة كان غير مطبق في المؤسسة، مما ساعد السينمائيين من مخرجين ومؤلفين في أن تكون القضية الفلسطينية لسان حال أكثر أفلامهم المنتجة.

العصر الذهبي برأيي للسينما السورية وانتصاراتها ظهر في محافل المهرجانات العربية والعالمية في بداية السبعينيات، عندما ترأس إدارتها الأستاذ حميد مرعي، وأنتجت في سنوات متقاربة مجموعة من أهم الأفلام السينمائية في تاريخ سورية، وهي: (الفهد) و(المخدوعون) و(وجه آخر للحب) و(العار) و(اليازرلي) و(الحياة اليومية لقرية سورية) و(السيد التقدمي) و(المغامرة) و(كفر قاسم) و(الاتجاه

المعاكس) و(الأحمر) و(الأبيض والأسود) و(الأبطال يولدون مرتين). هكذا، توالى إنتاج الأفلام السينمائية، وبدأت تفرض نفسها في أكثر المهرجانات العالمية. بدأ النقاد يكتبون عن السينما السورية الشابة، وكأنها سينما بديلة من سينما العالم العربي، فقد كان للمهرجانات السينمائية دور مهم في إبراز هؤلاء السينمائيين السوريين، مما دفعهم إلى تنظيم مهرجان سينمائي للشبان في أوائل السبعينيات، ونجاحه مهد الطريق لإقامة مهرجان سينمائي دوري يعقد كل عامين بتوأمة مع مهرجان قرطاج، وقد أطلق عليه اسم مهرجان دمشق السينمائي سنة 1979، وأضيف على الاسم مفردة (الدولي) في ما بعد.

أحببت أن أورد هذه المقدمة ليتعرف القارئ إلى تاريخ موجز للسينما السورية، والأهم هو التعرف إلى طرائق التفكير لدى السينمائيين السوريين، وهي التي كانت وما زالت منحازة منذ البداية إلى سينما الشارع، فقد كانت موضوعات أفلامهم تطرح واقع الحياة اليومية للمجتمع السوري، بخلاف ما تطرحه أكثر الأفلام العربية والعالمية التي كانت موضوعاتها مختلطة قليلًا، فمنها ما يعالج الواقع المعيش، وكثير من إنتاجها تطرق للحياة الفارهة لفئة ضئيلة من الناس، لتدغدغ مشاعرهم وتبقيهم في حلم اليقظة، وهدف ذلك بالطبع هو سياسي أولًا ثم درّ النقود في جيوب المنتجين. إن جذب المشاهد إلى شباك التذاكر بهدف الربح كان مغيبًا عن ذهن السينمائيين السوريين، ما انعكس في مستوى الأفلام، وأحدث جدلًا إيجابيًا في المهرجانات العالمية. يعد مهرجان دمشق السينمائي مثل غيره من المهرجانات التي تضطر إدارته في أكثر الأوقات إلى الانصياع لقرارات لجان التحكيم، على الرغم من أن بعض الجوائز أحدثت إشكالات مع القرار السياسي الذي لم يكن يؤيد مضمون أفلامها، فما كان من الإدارة إلاّ أن تجد مخرجًا أو توليفة ترضي الطرفين، فقد كان القرار السياسي ممثلًا في إدارة المهرجان والقرار السينمائي ممثلًا في لجنات التحكيم. هذا ما يحدث غالبًا في بعض المهرجانات التي تقام وتمول في بلدانٍ أنظمتها شمولية. هناك مع الأسف بعض المهرجانات التي تقيمها الدولة فقط لتمرير ما تريده من أنشطة أو رسائل، عبر اختيارها توليفة لجانها، إضافة إلى اختيار ضيوفها لتكون النتيجة تهليلًا وتصفيقًا لنهجها السياسي، وهذا ما حدث في الآونة الأخيرة في مهرجان دمشق، وكانت نتيجته القضاء عليه.

لا شك في أن السينما السورية نموذج فني مهم من نماذج الفنون المختلفة، وفي كونها جامعة أنواع الفنون كلها، فهي مرآة للحياة اليومية التي تعكس تطلعات الشعب بتفاصيلها كلها، لذلك فقد تأثرت بما حصل في سورية من ثورة للحرية والكرامة لشعب أراد أن يحصل على مطلبه سلميًا وبعيدًا من ترهات الحرب المصطنعة التي ألمت به وفككت وحدته. هذا التفكك ألمّ أيضًا بصناع الدراما السورية، خاصة صناع الفيلم السينمائي، فأضعف الهمم، وشتت القمم، ما أدى ببعضهم إلى فزر منتج السينما السورية، وإيجاد مصطلحات سياسيًا عديدة ألصقت بها، فأصبح الفيلم يحمل الهوية السياسية لمخرجه أو منتجه أو البلد الذي رعى صناع الفيلم. لقد انقسمت السينما إلى سينما موالية أو معارضة، ولكن يبقى الفيلم

السينمائي الناجح بنظري هو الفيلم الذي يثير لدى المتفرج أحاسيس مختلفة تجعله منجذبًا إليه، ومفكرًا في ما يرويه، ومتأثرًا برسالته، ليفهمه الجميع من دون تمييز. أما الأفلام الفاشلة، بحسب رأيي الشخصي، هي الأفلام التي تحاول الهيمنة على المتفرج وجذبه إلى مواقف سياسية متباينة ومتبناة من المنتج وفق رأي سياسي معين، أو بالأحرى هي صنيعة بشر لا علاقة لهم بأي منتوج فني على الإطلاق، والقصد من ذلك هو الدلالة على نماذج من السينما تسيطر الآن على الإنتاجات الرسمية لدول توتاليتارية المراد منها التأثير في المشاهد، لاتخاذ مواقف سياسية أو عقائدية أو دينية مماثلة لمواقف منتج الفيلم.

أثيرت مؤخرًا مشكلة توصيف انتماء المنتج السينمائي وهويته القومية في كثير من الندوات السينمائية، خاصة أنها أصبحت مشكلة تواجه المهرجانات السينمائية. هذه الأفلام تحمل أكثر من جنسية، مثلما يحصل لأفلام تتكلم على حالة الوضع السوري، فنجد أن صانعيه سوريون في قسم منهم، وجزء من التصوير تم في سورية. على المهرجان أن يطلق جنسية على هذا الفيلم أو ذاك لإدراجه ضمن قوائمه، وقد صاحب ذلك اختلافات كثيرة ما زالت قائمة؛ لأن بعضهم يعد أن المخرج هو من يصبغ الفيلم بهويته، ويعد آخرون أن الموضوع المثار هو صاحب الجنسية، وما إلى ذلك من الاختلافات الحاصلة التي تسهم تكتيكيًا في أكثر الحالات في تمرير الفيلم على حساب فيلم آخر إثر إدراجه في قوائم المهرجانات. لكن، إذا أردنا العودة إلى أصول الإنتاج السينمائي وقوانينه، فجنسية الفيلم يجب أن تتبع للمنتج.

الناقد السوري ماهر عنجاري: هناك جيل من السينمائيين السوريين الشبان المستقلين ممن أدخلوا السينما السورية إلى مهرجانات دولية

في أحد لقاءاتي بالمخرج الراحل نبيل المالح، سألته: هل هناك سينما سورية؟ فأجابني هناك مشاهد سورية لا سينما سورية. الحقيقة هي أن جوابه كان صاعقًا، فالسينما السورية مرت بمراحل، ومثلًا لدينا فيلم (الفهد) من إنتاج السبعينيات، وبطولة أديب قدورة وإغراء؛ هذا الفيلم صنع ثورة في ذاك الحين، وبذلك استطاع نبيل المالح أن يشد الجمهور إلى السينما بمشهد وظفه بصورة مدروسة، وصنف هذا الفيلم واحدًا من أهم عشرة أفلام أسيوية أنتجت في السبعينيات. هناك جيل عمل للسينما بإخلاص، عندما كان هناك إنتاج خاص وحكومي في الوقت ذاته. لقد كانت ثمة سينما لدينا، مثل أفلام دريد لحام بإنتاج سوري أو لبناني ومصري مشترك. نعم، كانت لدينا سينما وصالات، ولكن منذ التسعينيات وحتى ما قبل سنة 2011 اتجه الذوق العام في اتجاهٍ مختلف، وتراجعت السينما. لقد تأثر ذلك بعوامل كثيرة، ومنها التلفزيون والدراما والتوظيف المالي غير النظيف، وتبييضه في المسلسلات، فصارت عملية تبيض الأموال بالمسلسلات، وبيعها القنوات أسهل من صناعة فيلم سينمائي. لذا، قال نبيل المالح ليس لدينا سينما، بل لدينا مشاهد.

بعد سنة 2011، ظهر فيلمان حصلا على توزيع سينمائي لم يحصل في تاريخ السينما السورية، ومنهما فيلم (ماء الفضة) للمخرج أسامة محمد، والفيلم الثاني هو (طعم الإسمنت) لمخرج شاب هو زياد كلثوم، وحصل هذا الفيلم على عدد من الجوائز العالمية، وأظن أنه لا وجود لأي مخرج سوري حصل على جوائز بعدد الجوائز التي حصل عليها زياد، حيث عرض فيلمه في برلين ولوكارنو وأميركا وعدد من المهرجانات، وهناك مخرج شاب ثالث أيضًا صنع فيلمًا عن الثورة في سورية، وهو المخرج طلال ديركي، ففيلمه الأول كان باسم (العودة إلى حمص) سنة 2011، والثاني هو (الآباء والأبناء)، وهو أقوى من الأول. الحقيقة هي أن حضور السينما السورية في المهرجانات بعد سنة 2011 كان كبيرًا، وبصورة أكبر قبل ذلك التاريخ، فقبل سنة 2011 كانت الأفلام تذهب إلى المهرجانات وفق مزاج المؤسسة العامة للسينما، والإدارة إن كانت غير راضية عن فيلم ما، فهي لا ترسله إلى مهرجان، حتى إن كان من إنتاجها، مثل فيلم (نجوم النهار) الذي لم يعرض نهائيًا في سورية، بل عرض للأصدقاء، وفي أماكن خاصة، علمًا بأنه من تمويل المؤسسة العامة للسينما، فهي من موله وهي من حاربه، فقد كانت العملية عملية حرق للفيلم والأموال. قليل من المهرجانات كان يستقبل السينما السورية، مثل قرطاج ومهرجانات المغرب.

هناك سينما مستقلة، إن جاز التعبير، صنعت بعض الأفلام، ومنها على سبيل المثال فيلم (يوم أضعت ظلي) للمخرجة السورية سؤدد كعدان، وهو من إنتاجها بصورة مشتركة مع دول أخرى، وقد عرض الفيلم بفينيس والجونة، ولكنها مع الأسف لم تحصل على فيزا لدخول مصر وحضور العرض، أي إن هناك جيل من السينمائيين الشباب، مثل طلال ديركي وسؤدد كعدان وزياد كلثوم، ومايا منير التي صنعت فيلم (بيت النهرين) الذي يشارك الآن في المسابقة الرسمية لمهرجان مالمو للسينما العربية. هؤلاء يعملون بصورة مستقلة، ويحاولون صناعة سينما ولا يعملون مع أحد أو ضد أحد، فهم يصنعون سينما، ولديهم موضوعات وهموم يعملون عليها، مثلًا فيلم زياد كلثوم (طعم الأسمنت) يتحدث عن بناء لبنان من عمال سوريين، والفيلم يقول زياد بلسان والده: «أبي كان يذهب إلى لبنان ليبنيه بعد الحرب، وحاليًا سورية فيها حرب. عندما تنتهي الحرب سوف يعود هؤلاء الذين يبنون لبنان لبناء سورية». هذا نوع من الأفلام لا يمكن أن يقال إنه فيلم معارضة أو فيلم نظام.

هناك كثير من الفنانين والسينمائيين ظل في داخل سورية، وهو ممن يحبون بلدهم ولا يريدون مغادرته؛ لأنه بلدهم وهم يريدون الاستمرار في صناعة الأفلام من داخله، ومنهم من حورب، واعتقل لأنه يريد عرض فيلمه في مهرجان، مثل المخرج القدير محمد ملص، عندما كان يريد عرض فيلمه (سلم إلى دمشق) في مهرجان لوكارنو، فتم إيقافه عند الحدود، علمًا بأن الفيلم ليس ضد النظام، وليس مع المعارضة، وفيه قصة اجتماعية إنسانية. هناك شخص تمويله من المؤسسة العامة للسينما،

وكان يحاول الخروج من عباءتها ويصنع أفلامًا إنسانية، وهو المخرج جود سعيد، وفي فيلمه الأخير حورب من المعارضة وتم تصنيفه في جهة النظام. وفق رأيي الشخصي، فإن ما حصل خطأ كبير، فكيف تكون معارضًا، ولا تتقبل فكرة الرأي والرأي الأخر؟ كيف تكون سوريًا وتحارب السوري الآخر؟ إنه منطق خاطئ أن تعد من هاجر خائنًا، وأن الباقي وطني أو بالعكس. المعارضة تعني تحسين الحياة الديمقراطية لا العكس، وأن لا يعجبني رأيك، وأن لا أريد أن أرى فيلمك، فهذا من حقي، ولكن ليس من حقي أن أحارب فيلمك. هذا ما يجب أن تفهمه المعارضة في الخارج والمؤيدون للنظام في الداخل. ستكون ثمة سينما جديدة لدينا، وسنرى أفلامًا جديدة، وجيلًا سينمائيًا جديدًا. أعمال هؤلاء ستعيد تعريف السينما السورية، فزياد كلثوم وطلال ديركي وسؤدد كنعان أسسوا لسينما سورية جديدة، على الرغم من أن أساليبهم تختلف، وهذا الاختلاف يصنع سينما.

قبل الحديث عن هجرة السوريين، دعنا نتحدث عن فلسطين. نرى اليوم فيلمًا فلسطينيًا، وإنتاجًا مشتركًا، مثلًا فيلم من إنتاج فرنسي فلسطيني، ودائمًا ينسب إلى الإنتاج بما هو صناعة، أي إلى من يدفع التكاليف، ولكن استطاع الفلسطينيون أن يسطروا إنجازات، فعلى سبيل المثال المخرجة هيام عباس، عندما تحصل على جائزة عن فيلم من إنتاج فرنسي أو هولندي، فهي تعرف عن نفسها بوصفها فلسطينية، وتفتخر بذلك، والناس الذين يرون الفيلم ينسبونه إليها، كأن يقال: الفيلم الفلسطيني. أنت بوصفك مخرجًا أو ممثلًا تستطيع أن تعطي انطباعًا أكبر، وقد رأينا على سبيل المثال فيلم (مسافر حلب إسطنبول)، حتى اليوم لا أعرف هوية الفيلم، وهو من إنتاج تركي، ولكن الفيلم كله سوري واللهجة سورية والموضوع سوري. أحد الحضور في أثناء العرض في مهرجان مالمو، سألني: هل تعرف هوية الفيلم؟ فأجبت صراحةً: لا أعرف. بغض النظر إن أعجبني الفيلم أم لم يعجبني، لكنه أثار السؤال عن هويته. في النهاية، لا أنسب الفيلم إلى سورية؛ لأن فيه ممثلًا سوريًا أو لأن موضوعه سوري، ولكني أنسبه إلى السينما السورية، إن كان المخرج سوريًا، وأما النجوم الذين ينجحون، مثل جهاد عبدو على سبيل المثال، فنجاحهم شخصي، وينسب إليهم. لكن عبدو يفتخر لأن أصله سوري، وموضوع الأصل موضوع عميق جدًا عند السوريين والفلسطينيين خاصة، وأنا مثلًا (ماهر عنجاري) أحمل الجنسية الفرنسية، وأعيش في فرنسا منذ 30 سنة، ولدي اسم فرنسي، ولكني أفتخر بأن أصولي سورية. بالأدق، ينسب النجاح إلى الأشخاص لا الدول، فمثلًا محمد قبلاوي، وهو فلسطيني سوري، ومؤسس مهرجان مالمو للسينما العربية، يظل هو المؤسس لا سورية. خلاصة القول؛ أنسب الفيلم إلى المخرج، إن كان الموضوع أيضًا سوريًا، لكن إن كان المخرج سوريًا والموضوع غير سوري، فأنا أفضل نسبة الفيلم إلى بلد الإنتاج.

السينما السورية في مهرجان مالمو السينمائي

انطلق مهرجان مالمو للسينما العربية كحاجةٍ ثقافيةٍ مشتركة عربية سويدية، بوصفه منبرًا للتعريف بالثقافة العربية، كون السينما مرآة تعكس الحياة الاجتماعية والثقافية والاقتصادية، ومن مقاصدها التعريف بالتراث والفلكلور والفن تبعًا لتنوع موضوعاتها وشموليتها. بدأ مهرجان مالمو فكرة طموحة تهدف إلى تبوءِ منزلةٍ خاصة متميزة في السويد والدول الإسكندنافية، وأسهم في نجاحه، إضافةً إلى إرادة مؤسسه محمد قبلاوي[1] والذين وقفوا إلى جانبه في إطلاق المشروع؛ عوامل عدة؛ منها الموقع الجغرافي والتركيب الديمغرافي لمدينة مالمو التي تضم أكثر من 165 جنسية عالمية، ووقوعها على بحر الشمال المعبر من جنوب أوروبا إلى شمالها، وسرعة تبني المؤسسات الثقافية السويدية للمشروع بعد أن أثبت بوقتٍ قصير أنه جسرٌ للتواصل الثقافي بين العالم العربي وشمال أوروبا.

رسخت الدورة الثانية حضور مهرجان مالمو للسينما العربية، فغدا محط اهتمام المؤسسة الثقافية في السويد، وأصبح المهرجان جزءًا من تلك المؤسسة، حيث نشأ ونما بوصفه مهرجانًا سويديًّا للسينما العربية، وهذا ما يميزه من المهرجانات السينمائية العربية. كان بمقدور المهرجان بكل بساطة أن يتحول إلى مهرجان دولي، لكنه آثر الوفاء لرسالته الثقافية، أي أن يكون منصة للسينما العربية في أوروبا، وأن يؤثر في معادلة الاندماج على المستوى الثقافي، لتصبح معادلة تبادلية، وليست من طرفٍ واحد، بذلك حققَ المهرجان نجاحًا وحضورًا سريعين فاقا التوقعات.

قطع المهرجان شوطًا كبيرًا، حتى أصبح المهرجان السينمائي الأكبر للسينما العربية، والأكثر شهرة في أوروبا، والوحيد في الدول الإسكندنافية. عكس المهرجان هموم السينما العربية القادمة من أنحاء الوطن العربي كلها، وشملت مسابقاته الأفلام الروائية الطويلة والقصيرة والوثائقية. يغطي برنامج المهرجان عددًا من الاحتفاليات الخاصة، يعمل المهرجان على تنظيم ورشات عمل، وندوات تتناول هموم السينما وشؤونها، علاوة على كونه ملتقى للناس وللنخبة الثقافية العربية والسويدية، ولا سيما صانعي السينما والنقاد والنجوم. ففي دورته الخامسة 2015 أطلق المهرجان سوقه السينمائية الأولى، ليكون منصة للإنتاج السينمائي المشترك بين العالم العربي ودول شمال أوروبا، إضافة إلى كونه ملتقى

(1) رئيس مهرجان مالمو للسينما العربية مواليد دمشق، درس الإخراج في السويد، شغل مدير إدارة الإنتاج لقناة راديو وتلفزيون العرب القناة الأوروبية من ألمانيا. شارك في عدد من لجنات التحكيم في المهرجانات السينمائية العربية والدولية، ومنها توزيع جائزة «غولدباغن» وهي بمنزلة الأوسكار السويدي. من أهم أعماله مسلسل الياسمين والاسمنت وهو مسلسل يجمع ممثلين من سوريا وألمانيا والسويد وله أكثر من 35 فيلمًا وثائقيًا منها: (ثلاثة أشرعة نحو الشمس، السويد الوجه الآخر، لماذا أنا هنا). وأخرج أكثر من مئة وأربعين حلقة من برنامج (المجلة الأوروبية).

لصانعي السينما من أنحاء العالم جميعها، وبهدف تشجيع الإنتاج السينمائي المشترك بين السويد والعالم العربي أنشأت السوق السينمائية أربعة صناديق دعم لمشروعات الأفلام[2].

لم يميز مهرجان مالمو للسينما العربية بين سينما قادمة من دولة عربية وأخرى، ففي دوراته الثماني حافظ على التوازن والتنوع، مع الأخذ بالحسبان وجود سينما عربية لديها غزارة بالإنتاج أكثر من غيرها، ولكل سينما عربية أحوالها، ولكن حرص المهرجان على تمثيل الجميع في أثناء اختيار الأفلام التي تسجل، وحرص المهرجان في الوقت ذاته على ألا يستقبل أي نوع من الأفلام «التي تقوم على البروباغندا أو الدعاية والشعاراتية»، فالإبداع السينمائي ومعايير السينما هما أساس الاختيار في المهرجان، بحسب ما أشار مؤسسه ورئيسه في مقابلات عدة.

الحضور السينمائي السوري في المهرجان

لقد درج المهرجان منذ دورته الأولى على تنظيم بانوراما أو احتفالية خاصة بسينما عربية في كل دورة من دوراته، وتكريم صانعي السينما العربية ونجومها من مختلف البلاد العربية، لذا احتفى المهرجان بالسينما السورية، وكرم صانعيها أسوة بنظرائهم من السينمائيين العرب.

ففي دورته الأولى عام 2011 كان النجم السوري الراحل وفيق الزعيم أحد أهم ضيوف الشرف في المهرجان، إلى جانب كوكبة من نجوم وصانعي السينما العربية.

أما في دورته الثانية عام 2012 كرم المهرجان المخرج السوري الراحل نبيل المالح، وكان أيضًا أحد أعضاء لجنة تحكيم الأفلام الروائية الطويلة، وفي الدورة ذاتها أيضًا كُرِّم النجم السوري جمال سليمان، ويذكر أن المهرجان نظم في دورته الرابعة ندوة في جامعة مالمو، استضاف فيها النجم جمال سليمان للحديث عن تجربته الخاصة، وعن السينما السورية.

وفي الدورة الرابعة للمهرجان عام 2014 كرم المهرجان المخرج السوري القدير محمد ملص الذي

(2) الأول لدعم مشروعات الأفلام الروائية الطويلة وتطويرها بالتعاون مع المعهد السويدي للأفلام، والثاني لدعم الأفلام الروائية القصيرة وتطويرها بالتعاون مع فيلم سكونة جنوب السويد، والثالث لدعم مشروعات الأفلام الوثائقية وتطويرها بالتعاون مع المعهد السويدي للأفلام، أما الرابع لدعم الأفلام الوثائقية في مرحلة ما بعد الإنتاج، وهو بالتعاون مع مؤسسات عربية وعالمية عدة، وبالفعل أثمرت هذه الصناديق عددًا من الأفلام ذات الإنتاج المشترك كان في مقدمتها فيلم «على كف عفريت» لمخرجة تونسية سويدية، ليكرس بوصفه أول فيلمٍ من إنتاج عربي سويدي مشترك. وأنشأ المهرجان مؤسسة لتوزيع الأفلام العربية في السويد، لتكون الذراع التوزيعية للمهرجان، والناشر للسينما العربية في السويد.

شارك بهذه الدورة أيضًا بفيلمه «سلم إلى دمشق»، وكُرِّم الممثل النجم السوري جهاد عبدو، إلى جانب الممثلة المغربية ثريا علوي.

فيلم «سلم إلى دمشق» يحصل على جائزة في الدورة الرابعة

جائزة أفضل مدير تصوير ذهبت لجود غوراني عن (فيلم سلم إلى دمشق) للمخرج محمد ملص من سورية، في حكاية الفيلم جسد غالية مسكون بروح زينة، الفتاة التي قضت غرقًا يوم ولادتها. تُلاحق غالية حياة زينة السّابقة وذكرياتها، فتسافر إلى دمشق لدراسة التّمثيل ولمحاولة فهم الحالة التي تعيشها. هناك تلتقي بفؤاد، مخرج سينمائيّ طموح، تسحره ازدواجيّة شخصيّة غالية، فيضمّها تحت جناحه، ويساعدها لتجد مكانًا تسكن فيه في منزل دمشقيّ حُوّلَ إلى بيت للطلبة يسكنه شباب سوريّون من مناطق مختلفة. داخل جدران هذا المنزل، يتبلور حبّ فؤاد لغالية وزينة في آن معًا. في الوقت عينه، تبدأ الاحتجاجات في سورية، وتتصاعد منتهكةً تدريجيًا عزلة الشخصيات وتوقهم إلى الحرية.

وفي الدورة السادسة للمهرجان حصلت السينما السورية على جائزتين، هما:

شهادة تقد ير للفيلم السوري «خبز الحصار» للمخرجة سؤدد كعدان، وهو فيلمها القصير الأول بعد سلسلة من الأفلام الوثائقية. صورت سؤدد «خبز الحصار» على الحدود السورية اللبنانية. حيث يلتقي فيه البطلان الشابان: مُهرّبة خبز وهواتف محمولة تختبئ في شجرة، و«جندي» فـرّ من الحرب السورية بعدما قتل صديقًا له في أثناء تمارين إطلاق النار على ... الشّجر، والاثنان على يقين أنه لا يوجد أيّ مفر.

أما الجائزة الثانية وهي جائزة لجنة التحكيم الخاصة حصل عليها فيلم «جلد» الوثائقي للمخرجة السورية عفراء باطوس.

وحصل فيلم «ذاكرة باللون الخاكي» للمخرج السوري الفوز طنجور في الدورة السابعة لمهرجان مالمو على جائزة أفضل مخرج فيلم وثائقي. الفيلم يروي قصة سنوات عصيبات عاشها الشعب السوري في ظل حكم حزب البعث، كانت مصبوغة باللون الخاكي الموحّد الذي يرمز إلى العسكر، والذي مسح عن المجتمع ألوان الحياة؛ ليبقى الإنسان مخلوطًا بالآمال والأحلام، مع تجارب القمع والحرمان. وصف الناقد السينمائي المعروف «محمد رضا» الفيلم بأنه «أحد أهم وأفضل الأفلام العربية

للعام 2017 ليس أساسًا بسبب موضوعه ووجهة نظره في الوضع السوري المعقد، على الرغم من أهمية هذا الموضوع، بل لأنه طوّع المادة فنيًا، بحيث لا ينسى الفيلم أنه سينما أولًا ومضمون ثانيًا.

في الدورة السابعة أيضًا حصل فيلم «غيبوبة» للمخرج السوري عمرو علي على جائزة أفضل فيلم روائي قصير.

أما في الدورة الثامنة للمهرجان عام 2018 كرم المهرجان الفنان والمخرج السوري الشهير محمد خير العليوي، لإثرائه الحياة الثقافية العربية في سورية وبعد قدومه إلى السويد. وهو أحد مؤسسي نقابة الفنانين في سورية، ولقب بصاحب الحنجرة الذهبية من قبل عدد من الخبراء الدوليين في علم الأصوات والدوبلاج، وقد لعب بطولة كثير من الأعمال المسرحية التي قدمتها دائرة المسارح السورية، وخاصة في مسرح العرائس، حيث برع في فن الدوبلاج. ومن مسلسلات الأطفال والكرتون أدى دور شرشبيل في كرتون السنافر الشهير، وأدى دور باباي، وفيكي «الفايكنغ».

وما جئنا على ذكره هو جزء من المشاركات السورية في مهرجان مالمو للسينما العربية، بيد أن الحضور السوري لم يقتصر على السينما السورية، بل احتفى المهرجان أيضًا بعدد من الأفلام التي تناولت هجرة السوريين وقضاياهم مثل فيلم «محبس»، فيلم «مهاجر حلب اسطنبول» وفيلم « أنا مع العروسة» وهو إنتاج إيطاليا وفلسطين، إخراج كل من الإيطالي آنتونيو آوغليارو، والفلسطيني من سورية خالد سليمان الناصري، والإيطالي غابرييل دل غرانده، وحصل على جائزة لجنة التحكيم الخاصة في مهرجان مالمو للسينما العربية 2015.

ورشة: حاضر السينما السورية ومستقبلها

ياسر أبو شقرة

مثلما هو حال كل السوريين، باتت السينما السورية اليوم مقسمة إلى توجهات عدة، يبرز منها خطان رئيسان؛ الأول يموله النظام، ويروج له، يعرض في مناطق سيطرته وفي الدول التي تدعمه، ويعد هذا الخط استمرارًا للسينما الحكومية السورية ذات التاريخ الطويل، والثاني ولد مع الثورة السورية، نال حريته بمواجهة مقص الرقيب وسلطة رجال الأمن، يقدم عروضه حول العالم، ويصل إلى أهم المهرجانات الدولية.

وفي ظل الانقسامات التي تشهدها السينما السورية، كيف يمكن أن نعرّف هذه السينما اليوم؟ وهل يمكن لنا التنبؤ بمستقبلها؟ أسئلة نطرحها على عدد من المتخصصين في هذا المجال، لكي نجد ولو تعريفا بسيطًا لما يجري اليوم على الساحة السينمائية السورية، وإلى أين تتجه.

غايا جيجي: مخرجة سينمائية سورية

زياد كلثوم: مخرج سينمائي سوري

غيفارا نمر: صانعة أفلام وثائقية سورية، مخرجة ومنتجة، ناشطة في مجال برامج الدعم.

راشد عيسى: ناقد، كاتب صحافي فلسطيني سوري.

1. بعد أن كانت السينما السورية تمثل بسينما المؤسسة العامة للسينما لعقود، كيف تصف حال السينما السورية اليوم؟

تلخص غيفارا نمر السينما السورية اليوم – الوثائقية منها تحديدًا– بكونها «سينما مستقلة، تقوم على مجموعة من صناع الأفلام الأفراد، أو تعتمد في أحيان أخرى على التعاونيات السينمائية أو الثقافية».

وتتحدث غايا جيجي عن السينما السورية اليوم قائلة إنها «استطاعت الحصول على دعم عدة

مؤسسات دولية حول العالم، أوروبية بصورة خاصة، و من ثم استطاعت التحرر من مؤسسة السينما، هناك بدايات لسينما سورية جديدة بموضوعات مختلفة، و طرق طرح جديدة، وهي موجة سينمائية جديدة بدأت بالولادة، لكنها ما تزال بحاجة إلى مزيد من الوقت لتتبلور ملامحها».

وبتفاؤل بالمستقبل يقول راشد عيسى إن «أول ما فعلته الثورة السورية أنها أتاحت الخروج من المؤسسات الثقافية والإعلامية، وعلى رأسها المؤسسة العامة للسينما، التي احتكرت لأربعين عامًا الإنتاج السينمائي، وتحكمت بمفاصل السينما كلها. اليوم تعد المؤسسة العامة للسينما جهة واحدة، بينما تجد جهات أخرى عدة، تهتم بالإنتاج السينمائي السوري. وأظن أن توالد المؤسسات المهتمة بالإنتاج السينمائي مستمر. نحن نتحدث عن ملايين السوريين خارج البلاد، يعيشون في مناخات لا رقابة فيها على الفن والإنتاج السينمائي، بل مناخات تشجع وتحتضن وتبحث عن مواهب سينمائية. هذا يعِد بقاعدة عريضة ومتنوعة للإنتاج السينمائي السوري مستقبلًا.»

ومن جهته يرى زياد كلثوم أن «السينما تحررت من الرقيب، أو بالأحرى من الحالة التي تشبه فرن الخبز، عندما يأتي أحدهم ليأخذ دورك عنوة، لمجرد أنه يمتلك شكلًا من أشكال السلطة، المؤسسة احتكرت مخرجين وحرمت آخرين، ومن حصل على فرصته لم يكن مسموحًا له بالمناقشة، بل كان عليه إنتاج أفلام مصبوبة بقوالب النظام، باستثناء بعض أفلام الثمانينيات، حيث كان المخرجون يهربون من مقص الرقيب إلى الرمزية، وهذا لم يعد ممكنًا، عندما عملت مع محمد ملص في فيلم «سلم إلى دمشق»، قلت له لا يمكن أن تعيد العمل بلغة فيلم الليل السينمائية، لم يعد من الممكن استخدام الترميز بعد أن بات فعل القتل يوميًّا، وهذه من وجهة نظري مناقشة صحية بين جيلين سينمائيين.

نحن اليوم بمرحلة التجريب، والبحث عن لغتنا السينمائية التي تميز كل واحد من الآخر، مع بدء ممارستنا حرية التعبير، عليك بوصفك سينمائيًّا أن تذهب إلى الحدث، وتركب آلاف الطبقات من شخصيتك على الموضوع الذي تعمل عليه، نحن لا نريد الذهاب إلى السينما لمشاهدة مادة إخبارية، بل لمشاهدة حكاية مصنوعة سينمائيًّا تتضمن كل عناصر السينما».

2. ما التغير الذي يمكن لنا أن نلاحظه في السينما السورية بعد عام 2011، بعيدًا عن موضوعة الترويج للنظام أو ضده؟

يرى راشد عيسى أن التغير الأساس هو «انتعاش السينما الوثائقية على حساب الفيلم الروائي. وارتفاع سقف الرقابة وحرية القول، بما في ذلك سينما النظام، حيث يبدو أن الثورة أسهمت أيضًا في تحرير سينمائيي النظام إلى حد ما»

بينما يخالفه زياد كلثوم الرأي بخصوص مخرجي النظام: «سينمائيو النظام مصبوبون في قوالبه، أما في الخارج بات هناك مساحة للمخرجين للتجريب، لكن المشكلة أن الأفلام التي تنتج خارج سورية معظمها بات أقرب إلى «البروباغاندا» مثل سينما النظام، لكنها تأتي هذه المرة من الطرف المعاكس، وتدعي هذه الأفلام أنها عن سورية، على الرغم من استحالة تقديم فيلم عن سورية، من يصنع فيلمًا عن إدلب ستجد في فيلمه أنه لم يبتعد أكثر من 1 كيلو متر عن محيط سكنه، والسؤال: كيف لنا أن نصنع فيلمًا وثائقيا عن سورية الآن؟»

وضمن إطار الحديث عن الفيلم الوثائقي تضيف غيفارا نمر أن ما تغير هو إمكان الإنتاج المتاح اليوم، حيث تقول إن «الفرص لم تكن موجودة، والآن أصبحت متاحة، في العالم الماضي في مهرجان أمستردام الوثائقي الدولي وُجدت سبعة أفلام سورية، من بينها ثلاثة لمخرجين يقدمون عملهم الأول، وأظن سيكون هناك غربلة في السنوات القادمات، وسنرى مخرجين جديدين أكثر».

تتابع نمر في حديثها عن التطور في صناعة السينما الوثائقية فتضيف أنه «كان سيحصل حتى دون ثورة في 2011 لكن ببطء شديد، فقد كانت المبادرات الداعمة لصناع السينما الوثائقية قد بدأت في سورية مثل مهرجان «دوكس بوكس» وبرامجه التدريبية، وكذلك الفرص الإقليمية، وما حصل بعد 2011 اختصار للزمن بالمعنى الإنتاجي. قبل 2011 كانت البلد منغلقة على نفسها، لا أحد يعرف عنها الكثير، وبعد الثورة بدأ الفضول العالمي لمعرفة أي شيء عن هذا البلد وناسه، ومن ثم، بدأ الدعم يتوجه إلى صناع السينما السوريين من قبل المنح ومنصات الدعم، وهذا في بعض الأحيان لم يخلق نوعًا من العدالة في فرص الإنتاج بين المخرجين الجديدين».

3. كيف تنظر إلى سينما الطرف الآخر؟ وهل أنت مهتم بمتابعتها؟

تقول المخرجة غايا جيجي إنها مهتمة بمتابعتها، لتعرف أين وصلت من الناحية الفنية والتقنية، لكن الفرصة لم تسنح لها لتشاهد هذه الأفلام، أما غيفارا نمر المهتمة بالسينما الوثائقية، فتقول إنها لم تر أو تسمع عن سينما وثائقية صنعها النظام في الأعوام الماضيات.

راشد عيسى يؤكد على اهتمامه بمتابعتها، ومتابعة كل ما تنتجه مؤسسات النظام الإعلامية والثقافية، الرسمية منها والخاصة، يقول «لا غنى عن مشاهدة تلك الأعمال، فهي في النهاية ستحسب، شئنا أم أبينا، على السينما السورية، وصحيح أنها تنتج تحت سقف النظام، لكن قد يحدث ألا تكون كلها في إطار «البروباغندا». ومع أن ما يصلنا من هذه الأعمال قليل جدًا، أفلام جود سعيد مثلًا، وهي «بروباغندا» خالصة، فلن نعدم أن نجد سينما خارج السرب. لن نتوقع أنها تعارض سقف الاستبداد، وتخرقه، لكن على الأقل نأمل ألا تكون كلها بروباغندا».

زياد كلثوم يفند طريقة تعاطي مخرجي النظام مع عملهم قبل الثورة السورية وبعدها، يروي لنا عن عمله مع محمد عبد العزيز عام 2009 في فيلم (دمشق مع حبي) فيقول: «قرأت النص، وأخبرت المخرج أنه يبدو كما لو أن وزارة الأوقاف هي من كتبه، امرأة يهودية تبحث مع صديقها المسلم السني عن حبيبها المسيحي، حيث إنه يشبه كثيرًا الصور التي ينشرها النظام في الشوارع وفي إعلامه عن صورة الشيخ المسلم مع الخوري والوئام المصطنع، وهي حقيقة خطاب النظام.

وبعد الثورة أتى فيلم مطر حمص لجود سعيد، وهو ما يمكن عده جزءًا ثانيًا من فيلم عبد العزيز من ناحية اللغة البصرية والسردية والعلاقة المصطنعة ما بين الطوائف السورية، يضاف إليه أن جود سعيد دخل إلى مدينة حمص التي هُجّر أهلها عنوة بعد أقل من أسبوع، من دون أن يجري أي مقابلات معهم، واستخدم منازلهم ديكورات لسرد حكاية مغايرة عما حدث في المدينة من أجل صناعة «بروباغاندا» للنظام.

سينمائيو النظام ليست لديهم الجرأة ليقولوا رأيهم الشخصي، وهم اختاروا البقاء في هذه الزاوية، فمثلًا يضحكني اليوم الحديث الدائر داخل البلاد عن الفساد، بعد أن رأينا الناس تبتلع أنقاض بيوتها. بعد كل ما تعرض له السوريون ما زال أولئك السينمائيون لا يمتلكون الجرأة للحديث كما يفكرون».

4. إلى أي درجة يلعب التمويل دورًا مهمًّا في صناعة السينما السورية والتأثير في موضوعاتها؟

يرى راشد عيسى أنه خارج سينما النظام لا يؤثر التمويل في صناعة الفيلم السوري قائلا: «أساسًا لن تجد ذلك التمويل الكبير، فما زلنا نتحدث عن تمويل محدود، تقوم به جهات عدة ممولة، يتكفل كل منها بحصص محدودة. لا أتوقع، على سبيل المثال، أن يكون التمويل قد أملى على فيلم مثل «قماشتي المفضلة» لـ غايا جيجي أفكارًا وتوجهات. هناك مبالغة كبيرة بالنظر إلى التمويل على أنه أجندات وشروط».

في ما تنظر غايا جيجي إلى الموضوع الجوهري، بحسب تعبيرها، من زاوية أخرى، حيث توضح مدى ارتباط التمويل بالرقابة قائلة: «عندما كان التمويل مرتبطًا بمؤسسة السينما كانت هناك رقابة صارمة على موضوعات الأفلام و سبل معالجتها. وعندما استطاعت السينما السورية الخروج إلى آفاق جديدة من ناحية التمويل، حصلت على حريتها في اختيار الموضوعات، والطريقة التي تعالج بها هذه الموضوعات دراميًّا و بصريًّا، بعيدًا عن مقص الرقابة، و على الرغم من أن الأعمال التي حصلت على تمويل دولي تكاد ميزانيتها تعد هزيلة جدًّا مقارنة بالأفلام التي تنتجها المؤسسة، إلا أنها استطاعت أن تصل إلى جودة عالية بسبب الحرية في صنعها من جهة، و التعاون مع تقنيين خبراء، وعلى إلمام بأدواتهم، وهو ما كنا، وما زلنا، نفتقر إليه في سورية، إن كان في مجال التصوير أو هندسة الصوت أو المونتاج....إلخ».

أما زياد كلثوم فيرى أن الموضوع يتعلق باستقلالية المخرج وتصميمه مشروعَه، فيبادر بسؤال: «هل أنت فعلًا سينمائي مستقل أم لا؟ إن كنت سينمائيًّا تعمل لمؤسسة، فبالطبع لن تكون حرًّا. التمويل هو أهم عنصر بصناعة الفيلم، لكن السؤال المرتبط به هو: كيف توظف هذا المبلغ شريطة أن لا يتدخل الممول في مشروعك المستقل من حيث إرغامك على أفكار لا تتبناها بوصفك مخرجًا سينمائيًّا؟.

على الجميع أن يعي أنه سياسي بقدر ما هو سينمائي، والعكس صحيح، هنا تتحدد هوية المخرج السينمائية، إن كان يعتمد على مؤسسات تفرض عليه شروطها فهو يسهم في صناعة بروباغاندا، عليه أن يكون مستقلًا وصاحب مشروع شخصي».

أما غيفارا نمر فتخبرنا عن صغر حجم عائلة الفيلم الوثائقي مقارنة بالسينما الروائية، حيث يلتقي الجميع في المحافل الدولية، ويتناقشون في كل جديد، أما مصادر التمويل فتتنوع بين منح ثقافية، وجهات حكومية، وتلفزيونات، وشركات ربحية، ولكل من هذه الجهات سياسته وسوقه وجمهوره.

الطبيعي أن يكون هناك تمويل للأفلام، يوجد دائمًا حالات استثنائية، حيث يستطيع المخرجون والمخرجات إنتاج أفلامهم، ولعب الأدوار جميعها، مثل الكاميرا والصوت والمونتاج، لكن في النهاية هناك مطب التوزيع، أي النشر والعرض، وهذا يشمل المهرجانات والتلفزيونات وصالات السينما، وإن نجح أحدهم بإدارة هذه الأمور كلها بمفرده، فهذا استثناء، وليس القاعدة، التمويل له دور كبير حتمًا لأنه يعني إمكان الإنتاج والتوزيع، وإمكان خلق المنتج السينمائي، وإعطاءه سيرة حياة من خلال منصات العرض.

5. على مستوى المنطقة، عندما نقول سينما إيرانية أو سينما تركية يتبادر إلى ذهننا حالة سينمائية معينة، هل ترى بداية لتشكل ملامح سينما سورية جديدة؟

من ناحية الفيلم الروائي ترى غايا جيجي «بأنه من المبكر الحديث عن حالة سينمائية سورية، يجب الانتظار بعض الوقت، وصنع مزيد من الأفلام الروائية، كما الوثائقية، لتتشكل ملامح هذه السينما، ولو أني أرى أننا نشهد البدايات، ولكن يجب إثبات القدرة على الاستمرار و التنوع.»

يرى راشد عيسى أيضًا أنه «من المبكر الحديث، بالمعنى الذي أشرت إليه، عن سينما سورية، لها ملامح مستقرة تكوّن موجة ما، إلا إذا أشرنا إلى السينما الوثائقية السورية، المرتبطة على نحو وثيق بمجريات الثورة والحرب ويوميات اللجوء والاعتقال، وهذا بحث يطول».

أما عن هوية السينما الوثائقية تقول غيفارا نمر: «نحن بمرحلة اكتشاف الصوت الفردي، ومن المبكر جدًّا الحديث عن هوية سينمائية. تضعنا منصات العرض ضمن فئات تبعًا للموضوعات التي تتناولها الأفلام مثل عنف، سياسة، حرب، حقوق إنسان، امرأة، وهذا ناجم عن الموضوعات المشتركة للأفلام، ولكنه لا يعطي هوية للسينما الوثائقية».

زياد كلثوم يرى أننا بمرحلة اكتشاف الذات، قائلًا: «لا يوجد لدينا الغزارة الإنتاجية مقارنة بتركيا وإيران، وأحد الأسباب، بالتأكيد، هو احتكار المؤسسة العامة للسينما للإنتاج السينمائي في سورية لعقود. من ناحية أخرى نحن في حال حرب، ونقارن أنفسنا ببلدان مستقرة وتعيش بسلام.

بدأ اليوم الحديث عن سينما سورية لمحض وجود أربعة أفلام أو خمسة في منصات عالمية بسبب الحرب، لكن من الواضح أن كل مخرج سيعمل على سينماه بطريقته وبأسلوبه الفرديين، نحن صناع

السينما لا يشبه بعضنا بعضًا، وبرأيي هذا هو الشيء الإيجابي، كل منا يبحث عن هويته السينمائية ليصل إلى طريقته وأسلوبه، ربما استطعنا بعد 10 أو 15 عامًا القول بأنه بدأت تتشكل ملامح سينما سورية جديدة».

6. ما دام العمل الفني يعكس رؤية صاحبه للعالم، هل هذا ما يحاول أن يعكسه المخرج السوري من وجهة نظرك؟

يرى راشد عيسى أن العمل يعبر عن رؤية المخرج أولًا وأخيرًا. إنها رؤيته، حاول أم لم يحاول، في ما ترى غيفارا نمر أن «الفيلم الوثائقي الناجح هو حيث يستطيع المخرج أن يكون له صوت واضح وحاد في الفيلم. وأن يكون هذا الصوت متواضعًا ومتوازنًا مع بقية عناصر الفيلم، مع الأسف هناك استسهال في بعض الأحيان، لأن صناع الأفلام يظنون أن إمكان الوصول إلى أحداث، وشخصيات، ومواقع استثنائية، وتصويرها بدقة عالية، ثم العمل على إنهاء المونتاج والفيلم والعرض الناجح، ثم الحصول على الجوائز، يعفيهم من الموهبة الإخراجية، هذا قد ينجح في فيلم أو اثنين، لكنه لا يصنع مخرج سينما وثائقية على المدى الطويل، ووجود أفلام ناجحة لا يعني بالضرورة وجود أصوات متميزة.»

ينطلق زياد كلثوم من تجربته ورؤيته للسينما في الإجابة عن السؤال، فيقول: «لدي قراءة لما يحدث من حولي وأوظفها في الفيلم، وهي أسئلتي الذاتية التي تؤدي لاختيار موضوع فيلمي، وطريقة معالجتي للموضوع، أظن أن السينما تسرد حكاية حسية، مبنية على مشاعر إنسانية وليست أرقامًا وإحصاءات. أحاول أن أبيّن وجهة نظري الشخصية في أفلامي بعلاقتي مع محيطي والحكاية التي أسردها، هناك كثير من المخرجين من يقدمون قصصهم الشخصية، وهناك آخرون يقدمون رؤية مموليهم من أجل أجندات أخرى. وبالنهاية هذا يعود للمخرج نفسه، والمنبر الذي يتكلم منه، لا نستطيع أن نقول إن الجميع يعكس رؤيته للعالم أو لا، هذا يتعلق بكل مخرج على حدة.

بينما ترى غايا جيجي أنه من المؤكد أن أي عمل فني حقيقي يعكس رؤية صاحبه، و المخرج السوري يحاول أن يعكس ألامه و أحلامه، و هو ما يجب أن نستمر في عمله بعيدًا عن نظرة مسبقة لنا نحن السوريين، فبرأيي إن المخرج السوري هو في صراع ليثبت للعالم أنه بإمكاننا أن نصنع أفلامًا، ليس فقط في دائرة الحرب السورية أو قدرتنا على تناول هذا الموضوع بطريقة غير منتظرة وكلاسيكية، فنحن في البداية سينمائيون ولسنا مجبرين على ترسيخ صورة اعتاد الغرب رؤيتنا بها، ومن خلال سينما

اعتاد الاختصاصيون في هذا المجال رؤيتها من سينمائيي الشرق الأوسط. الحرية هي أساس أي عمل فني، الحرية من أي سلطة كما الحرية من أي أفكار مسبقة».

7. بعد كل هذه الأعوام من الحرب، هل ما تزال الخطوط واضحة بين من يعمل لصالح النظام، ومن يعمل ضده، وإلى متى برأيك؟

تقول غايا جيجي: «من الصعب أن أجيب عن هذا السؤال لأني كما ذكرت لم أستطع الاطلاع على أي من أعمال الداخل، ولكن أظن أن هناك أسماء معروفة جدًا عملت وما تزال تعمل لصالح النظام، وهي تقريبًا الوحيدة التي تستطيع أن تحصل على أموال المؤسسة».

أما زياد كلثوم فيرى أن الخطوط مازالت واضحة ويفسر «أنت تشاهد الفيلم وتعلم مع نهايته أنه يقدم «بروباغاندا» لطرف ما، أو أنه فيلم مستقل، وبالمناسبة فيلم سينما لا ينتقد الطرف الذي ينتمي إليه يفقد صدقيته، الخطوط ما زالت واضحة بين سينما النظام وسينما الطرف الآخر، فنحن أمام حكايتين؛ حكاية يريد النظام أن يغيرها من خلال استخدامه للسينما، ويصرف أموال طائلة لصناعة هذه الدعاية من خلال إدراكه لأهمية السينما ودورها في إعادة تلميع صورته، وحكاية الطرف الثاني وهي حكاية الشعب السوري الذي تم قتله وتشريده، ما زالت الموضوعات المطروحة تحاكي ألم هذا المجتمع، وتسرد حكايته النقيضة لحكاية النظام. وستسمر معركة الصورة حتى سقوط النظام.»

أما راشد عيسى فيتحدث عن اللبس اليوم، فيقول: «ربما كانت سينما البدايات (بدايات ما بعد الثورة) أوضح منها الآن. اليوم، لأن الثورة طالت أكثر مما هو متوقع، تراجع فنانون كثر، ممثلون ومخرجون وفنيون، فبعد أن كانوا حسموا موقفهم لصالح عدم العمل مع مؤسسات النظام، ودراما النظام، ستجد أن هناك من عاد إلى حضن النظام، وهناك من بات يعمل مع مؤسساته ومخرجيه وممثليه حتى من خارج البلاد. أرى أن هناك مخرجين لا شك في معارضتهم النظام اضطروا للاستعانة بممثلين مؤيدين، ربما بسبب ضيق الخيارات».

تذهب غيفارا نمر أبعد من ذلك، فتتحدث عن مخاوفها من موجة تطبيع ثقافي مع النظام تفسرها بالآتي: «أتخوف من موجة تطبيع ثقافي فني بدأت مع النظام وداعميه بحجة ألا علاقة للفن بالسياسة، وبالنسبة إلي فإن لهذا التخوف مبررات عدة؛ منها المنع أو السماح للأفلام السورية بالعرض في العالم العربي، بحسب أجندات الأنظمة القائمة في هذه البلدان وعلاقتها مع النظام السوري.

من ناحية ثانية هناك حاجة فردية إلى النجاح والتميز والاحتفاء والاعتراف في ظل الأوضاع التي يحياها السوريون في ظل الإحباط العام والإحساس بانعدام الجدوى. والمخرجون أفراد سوريون كذلك، لذا هناك تخوف من أن تصبح الجوائز والاحتفاء ميزانًا لأعمالهم، وهي حاجة مؤلمة لأن التضامن يصبح مسألة شائكة ومعقدة، ولا يمكننا أن نتوقعها من أفراد يواجهون صعوبات مشابهة في الصناعة نفسها.»

8. أين ترى مستقبل السينما السورية تبعًا لتعدد المجتمعات السورية اليوم، وتعدد أحوال الفنانين، بين الداخل والخارج، وأوروبا والدول العربية؟ وهل يمكن البناء على ما حققته في سنواتها الأخيرات من وجود في أهم المنصات، وحصولها على عدد من الجوائز المهمة؟

تقول غيفارا نمر بأنه سيكون هناك تفاوت بالأفلام بحسب إمكانات المكان نفسه، والصنعة في المكان نفسه، وهذا برأيها يتوقف على نقاط عدة: «قلة أو كثافة منصات العرض، ومصادر التمويل، ومدى حجم المنافسة على الفرص، وحجم وتطور الصنعة في المكان نفسه، وعدد الفنيين والمؤسسات والجهات المختصة بالسينما.

أما الأمل بعد الإنجازات الحالية هو أن يكون هناك تراكم للمستقبل بعد القفزة النوعية التي حققتها السينما الوثائقية، وأن يكون هذا التراكم إرثًا مرجعيًّا لصناع السينما السوريين في المستقبل، بحيث لا نقع مجددًا في مطب إعادة خلق واكتشاف من الصفر».

أما راشد عيسى فيتحدث عن مراحل تطور علاقة السوريين مع الكاميرا: «أظن أنه مستقبل مبشر للغاية. كانت الثورة السورية ثورة كاميرا قبل كل شيء. ضرورة نقل الخبر للعالم، والتوثيق، تسجيل أدق التفاصيل وضعت الكاميرا في أحضان الجميع. تعلموا، طوروا خبراتهم بأخطر الأوضاع، تحايلوا على القصف والحصار وخطر الاعتقال والقتل، اختبروا كاميرات هواتفهم، ثم كاميرات متنوعة بسيطة واحترافية، اتبعوا دورات، وصلوا إلى منصات ومهرجانات وجوائز، أسسوا مؤسسات للإنتاج والترويج والتعليم. ذلك كله سيشكل حتمًا قاعدة استثنائية لسينما استثنائية. هذا عدا أن السوريين في بلاد اللجوء الأوروبي خصوصًا سيتعرفون إلى سينمات جديدة، وأولادهم سيتخرجون في معاهد وأكاديميات سينمائية بأعداد غير متوقعة، وغير خاضعة للانتقاء والاصطفاء الذي كانت أجهزة النظام تقوم بها.

إضافة إلى مناخ الحرية الذي يتطلبه كل إبداع، والذي من شأنه أن يأخذ السينما السورية إلى مستقبل مبشر. كذلك بالإمكان أن نتوقع أن بين يدي السوريين الآن موضوعات لا حصر لها، عايشوها واختبروها مباشرة، وهي ستشكل، بإطار مناخ حر، موضوعات لا تنضب لسينما المستقبل».

ترى غايا جيجي «أن على السينما السورية أن تثبت قدرتها على الاستمرار و على التجدد خلال الأعوام القادمة، وأن تطرح أوجاع السوريين في الداخل و الخارج، من دون الوقوع في فخ الكليشيه. من الصعب جدًّا القول كيف ستكون العلاقة بين سينما الداخل وسينما الخارج، وإن كان هناك علاقة ممكن أن تكون أصلًا».

أما زياد كلثوم فيجيب بتفصل عن السؤال قائلًا: «سيخرج أفلام سورية من كل مكان، لوجود السوريين في كل مكان، أنا بوصفي سينمائيًّا لدي حكايات أقدمها، لا المكان ولا الزمان يوقفك عن سرد الحكايات، السؤال: ما الذي تريد تقديمه؟ وكيف؟ السوريون سيعملون في السينما كل من موقع إقامته، وضمن البيئة التي بدأ اندماجه بها، أنا أخرجت «الرقيب الخالد» وأنا في الجيش، و«طعم الإسمنت» وأنا في بيروت، والآن أفكر بفيلم تجري أحداثه بين ألمانيا وبولندا، أقدم تجربتي وعلاقتي بالمكان الذي أعيش فيه وأتنقل.

لا نستطيع الحديث عن سينما سورية إلا إذا كانت تنتج بسورية، كما السينما المصرية التي تنتج بمصر، لذا لا أدري إن كان يصح مصطلح سينما سورية ليشمل هذه المشارب كلها. نعم عند النظام نستطيع الحديث عن صناعة سينمائية لكنها موجهة، وفي الطرف الآخر لدينا سينما جديدة أكثر تحررًا.

في تجربة طعم الإسمنت لا يوجد شخصية رئيسة، ولا أحد يتكلم من شخصيات الفيلم، وهو الشكل النقيض للسينما الوثائقية الكلاسيكية، التي تعتمد على الحوارات مع شخصياتها، وهذا ما أربك بعض المنتجين بالعلاقة مع الفيلم في بداية التصوير، فالكل كان يسأل الأسئلة التقليدية عن بناء الفيلم الوثائقي. أين الشخصيات؟ لمَ لا يتكلمون؟ وبما أننا نتحدث عن ثورة سورية، فلا بد من التجريب لبناء لغة جديدة.

بعد الهدم الذي حصل كله، لا بد من التجريب، لم يعد هناك ما يقيدنا، فهذا هو الوقت المناسب لبناء لغة جديدة بين السوريين بعد أن سعى النظام لأن يجعلنا نسخًا بعضنا من بعض. وما سيجري لاحقًا يعتمد على المخرجين السوريين، وعلى استطاعتهم أن يطوروا سينماهم بغض النظر عن وجود الحرب موضوعة، أي أن يستطيعوا تطوير لغة سينمائية عالمية».

في الختام

ومع انتهاء أسئلتنا والمناقشة في المحاور التي طرحناها خلال هذه الورشة كان لغايا جيجي وغيفارا نمر تعقيبان على وضع السينما السورية اليوم، فحدثتنا غايا جيجي عن الصورة النمطية المسبقة المرسومة في المهرجانات العالمية عن الفيلم الشرق أوسطي، وصعوبة كسر هذه الصورة النمطية، وأضافت أن المخرج يمثل جزءًا من المجتمع، وليس كل المجتمع، وما تخرجه هي يشكل وجهة نظرها بصفتها فردًا سوريًّا، لا وجهة نظر السوريين كلهم، كما يرى متلقو هذه الأفلام في الخارج معظمهم، وعن الوجود خارج البلاد تقول إنها تمتلك الكثير من الأفكار لتنفيذها داخل سورية، لكن في ظل بقائها في الخارج، فإن هذا يفرض موضوعات محددة، ويضيق مجال انتقاء الأفكار لتنفيذها سينمائيًّا.

أما تعقيب غيفارا نمر، فكان عن النقد السينمائي فهي، ترى أنه لا يوجد نقد مختص بالسينما، ولا سيما الوثائقية منها، وبحسب تعبيرها «هذه مشكلة تؤخر معرفة الجمهور السوري بهذه الصناعة، ومدى تقدمها أو تأخرها، أو مدى تعبيرها عنه، والأهم هو وجوب القراءة المغايرة لقراءة صناع السينما أنفسهم لأعمالهم وأعمال زملائهم، القلة القادرة على توصيف الوضع هم الناشطين في هذا المجال أو المنتجين أو الموزعين وهم غالبًا أعضاء مؤسسات الدعم، لأنهم دائمًا مطالبون بمتابعة التغيرات والمستجدات كلها لمعرفة توجيه الدعم. وعلينا أن ندرك دائمًا أن إخراج فيلم لا يجعل صاحبه ملمًّا بدهاليز صناعة السينما الوثائقية. الكتابة والنشر عن تفاصيل ما يحصل في دهاليز السينما الوثائقية السورية مقعد جدًّا، لكن من لديه القدرة على التحليل والقراءة من المختصين ليس لديه الأولوية في منصات النشر والكتابة لأنه ليس مجالهم المهني».

لعل أبرز ما قد جاء في أجوبة المتخصصين السابقة، هو أن وضع السينما السورية اليوم، يبدو كما لو أنه في حالة ولادة من جديد، وما يجعلنا نرى أن وضعها صحي وسليم، هو قدومها من مكان يعيش الحال نفسها، فمن يستطيع اليوم التنبؤ بما ستكون عليه سورية غدًا؟ أظن، لا أحد، والسينما السورية اليوم تعيش الحال نفسها، فتتنوع بين الداخل والخارج، «البروباغاندا» والقدرة الفردية على التعبير عن الذات، الممولة لصالح أجندات، والمستقلة التي تحاول أن تصنع حالة فنية غنية، إلى ما هنالك من تنوعات وتناقضات تجمع العاملين كلهم في هذا الحقل المعرفي والفني.

ملحق بملف العدد

صورة صلاح الدين الأيوبيِّ بين السينما

العربيَّة والأميركيَّة

غسان مرتضى

((اِقرأْ بين الأسطر التي لم تصلك

عندها ستفهم كلَّ شيء))

إيرينا راتوشينسكايا

مقدمة

يمكن لدراسة الصورة السينمائيَّة أن تستفيد من مقولات علم الإشارات أو العلامات Symology، وتستلهم في الآن ذاته مقولات الهيرمينوطيقا Hermeneuticsوعلمي الجمال والتحليل النفسي.

وفي دراستنا لفيلم بعينه فإنَّنا نتناوله من خلال زوايا عدة: شكليَّة وسرديَّة وتقنيَّة، ومن خلال مقاربات عدة: نقديَّة أدبيَّة وتاريخيَّة وسيكولوجيَّة وسيميوطيقية. وإنَّها أنساق متباينة في التأصيل النظريِّ الأكاديميِّ، لكنَّها تتداخل في ما بينها في التطبيق والتناول، وتتشابك في رحلة الكشف عن عوالم هذا الفيلم وآفاق تلك الصورة.

وأنْ ترصدَ في هذه الرحلة الدلالات والإشارات الموصِلة للمعنى، وأنْ تلحظ الرسائل التواصليَّة التي تطلقها تلك الصورةُ التي قد تختزن وظائف ذرائعيَّة مختلفة، وأنْ تقفوَ ما يمارسه الفيلم من تأثيرات سلبيَّة أو إيجابيَّة في المتلقي، وأن تُشرِّحَه تشريحًا علميًّا اعتمادًا على آليَّات الكتابة السينمائيَّة وأدواتها الفنيَّة والجماليَّة، وأن تستخلص دور النظريَّة الإدراكيَّة في فهم الصورة وتقبلها فنيًّا وجماليًّا، وأن تنتبه إلى مختلف الحقول الدلاليَّة والسيميائيَّة المولِّدة للبنية المنطقيَّة للفيلم، فتلك

رحلة وافرة الثراء، جمَّة المتعة، لذيذة الاكتشاف! فكيف إذا كانت الصورة متعلقة بشخصيَّة من أهمِّ شخصيَّاتنا التاريخيَّة التي طُبِعَ رسمُها على العملات، وأقيمت لها النصب والتماثيل، ونُظمت فيها القصائد والأشعار!

في هذا البحث سنرصد في الأفلام موضوع دراستنا تلك الصورة السينمائيَّة التي لم تعد مجرد صورة، بل غدت صيرورة بخاصيَّة (أنطو-تكوينية) فقد بعثت الأصل بعثًا آخر، وخلّقته تخليقًا جديدًا، وسنحاول أن نضع اليد على وصاية الفكرة على الصورة، ووصاية الصورة على الأصل، وهل كانت هذه الصورة تفيض عن الفنان أم الأيديولوجيِّ؟ وهل استطاعت التواصل مع الواقع في ديمومته وتنويعاته؟ وسنحاول الإصغاء للمنطوق، والتمعن في المفهوم، واستجلاء الضمنيِّ والمسكوت عنه! وهل كان المتلقي العربيُّ حياديًّا في تلقيه من مرسلين متنوعين!

يترك النصُّ الفنيُّ أثرًا عميقًا في حياة الإنسان كما يقول دافيد جاسبر، على الرغمَ من علمه بأنَّه مجرد اختراع، مجرد عالم خياليٍّ، و يمكن أن يكون لنصوصٍ وروياتٍ خياليَّة سلطةٌ في حياتنا، رغم علمنا أنَّها – بمعنى ما – ليست صحيحة[1]. وإذا كان شأن النصِّ كذلك فكيف يمكن أن يكون حال السينما وهي الفنُّ الأرقى؟! لقد غدا هذا الفنُّ المنبثق من الآلة سيِّد الفنون، واستطاعت السينما أنْ تحفّز الفنان التشكيلي على الرسم بشكل أفضل، والمسرحيَّ أن يتعرف إمكاناته وقدراته بشكل أعلى، وإذا كان التشكيل يُعدّ بمنزلة التحليل النفسيِّ للقرن التاسع عشر، فيمكن أن يُعدَّ الفنُّ السينمائيُّ التحليلَ النفسي للقرن الحاليِّ[2]، فهي مصدر من مصادر الكشف عن اللاوعي البصريِّ الذي ينطوي على سيل من الإدراكات والمفهومات.

ومن ناحيةٍ أخرى، فقد راجت في الآونة الأخيرة الدراسات الصورولوجيَّة[3] رواجًا واضحًا، وانتقلت من الأدب إلى الفنون الأخرى، فانتشرت الأبحاث التي تتحدث عن صورة هذا الشعب أو ذاك في هذا الفيلم أو غيره، ولم تعد دراسات الصور خاصَّة بنظرة الأدباء إلى الشعوب الأخرى وانعكاسها في آدابهم القوميَّة على شكل صور أدبيَّة، بل انسحبت على السينمائيِّين أيضًا. وغدا نقدُ الدراسات الصورولوجيّة نوعًا من نقد النقد لا بدَّ منه لاستكمال المشهد.

(1) دايفيد جاسبر، مقدمة في الهرمينوطيقا، وجيه قانصو (مترجماً)، (بيروت/ الجزائر: منشورات الدار العربيَّة للعلوم - ناشرون، 2007)، ص23.

(2) ريجيس دوبري، حياة الصورة وموتها، فريد الزاهي (مترجماً)، (الدار البيضاء: منشورات أفريقيا الشرق، 2002)، ص221.

(3) الصورولوجيا واحد من مفهومات الأدب المقارن Comparative Literature وكان د. سعيد علُّوش أول من تحدث نظريًّا عنه، وابتدع مصطلح الصورولوجيا في اللغة العربيَّة مقابلًا للمصلح الفرنسي Imageologie، في كتابه: مكونات الأدب المقارن في العالم العربي، (بيروت: منشورات الشركة العالميَّة للكتاب، 1987)، ص480.

وهذه الصورة قد تكون مغلوطة بالمصادفة أو مشوَّهة عمدًا، كما أنَّ تلقيها قد لا يكون محايدًا أو معقولًا – وهذا ما سنكشف عنه لاحقًا – لأنَّ الشحن الأيديولوجي الذي غدا في الآونة الأخيرة أشد كثافة وتأثيرًا يمنع التلقي السليم للصور على مبدأ ((عنزة وإن طارت)).

ملأت شخصيَّة صلاح الدين الأيوبيُّ (1137 - 1193) الدنيا وشغلت العرب والمسلمين بعد منتصف القرن العشرين؛ نُحِتت له التماثيل في الساحات العامة، واستغاث به الشعراء بعد أن أصبحت السيوف خشبًا، وتشدَّق باسمه الخطباء، وهم يتحدثون عن تحرير القدس، والنهوض بالأمَّة، وأُنْتِجت عنه المسلسلات والأفلام... إلخ.

وفي هذا السياق عُقِد في جامعة مدينة سعرد Siirt التركيَّة (23 – 25. 09. 2016) مؤتمرٌ دوليٌّ عنه، شارك فيه عدد كبير من الباحثين، توافدوا من أصقاع العالم المختلفة، ونُشرَت أعمالُ المؤتمر لاحقًا في مجلدين ضخمين[4].

حضر في المؤتمر بحثان يتصلان بالسينما، الأول لكاتب هذه السطور بعنوان: ((أسطرة شخصيَّة صلاح الدين واستلهامها في الشعر والسينما))[5] رُكِّز فيه على استكشاف مفهوم الأسطرة legenderize، وتبيان آليات تحوِّل الأبطال التاريخيين المشخصين إلى صور نمطيَّة، تكوِّنها المخيلة الشعبيَّة الجمعيَّة، وتعبِّر عنها في الفنون الشعبيّة المتَّصلة بها، كالحكاية الخرافيَّة والأنشودة الشعبيَّة البطوليَّة...، وانتقال هذه الصور إلى الأدب الفنيِّ الفرديِّ والفنون المختلفة وبالتالي السينما، وقد بيَّن البحث كيف أنَّ الذهنيَّة العربيَّة لم تتفتق عن عمل ضخم يليق باسم هذا القائد التاريخيِّ؛ فلم تبدع سيرةً شعبيَّة كبرى أو قصيدة بطوليَّة ترقى إلى مستوى الملحمة، ولم تنتج فيلمًا سينمائيًّا يشبه ما فعلته الشعوب الأخرى مع عظمائها الكبار.

(4) Uluslararası Selahddin Eyyübi Sempozyumu Bildiriler I – II, ed. Najati Somer – Ahmet AktaŞ, (İstanbul: Beyan, Yayınları, 2017).
لم يترك المشاركون صغيرةً أو كبيرةً، شاردةً أو واردةً في حياة هذا القائد التاريخيِّ إلَّا أشبعوها دراسة وتمحيصًا، وكانت النظرة السلبيَّة إلى الغرب بكلِّ مكوناته الثقافيَّة (استشراق - أدب – سينما...) عامَّةً، تكاد تكون الشيء الوحيد الذي يتفق عليه جلُّ الباحثين، ويُصفِّق له جمهور المتلقين، فإذا ما انتقد أحد المستشرقين سلوكًا ما لصلاح الدين، فإنَّ الاتهامات الجاهزة واللعنات القاسية تنصب على هذا المستشرق كالحمم، وتنصبُّ أيضًا على الاستشراق العميل وربيب الاستعمار... وإذا ما ذهب مستشرق آخر إلى بيان فضائل صلاح الدين وأطنب في امتداحه يأتيه الردُّ سريعًا على لسان الباحث محمد إلهامي: ((لسنا في حاجة إلى شهادة غير المسلمين على عظمة صلاح الدين، كما أنَّ شهادة الغربيين لمسلم ليست قولًا فصلًا ترفعه أو تخفضه)). انظر: محمَّد إلهامي: ((مدح صلاح الدين في مؤلفات المستشرقين والمؤرخين الغربيين))، في:
Uluslararası Selahddin Eyyübi Sempozyumu Bildiriler I – II, ed. Najati Somer – Ahmet AktaŞ, (İstanbul: Beyan Yayınları, 2017), I, 123.

(5) د. غسَّان مرتضى: ((أسطرة شخصيَّة صلاح الدين واستلهامها في الشعر والسينما)) في:
Uluslararası…, 2017, I, 366 – 390.

أمَّا البحث الآخر فكان بعنوان: ((نقد الملامح الاستشراقيَّة لصورة صلاح الدين الأيوبيِّ في السينما الغربيَّة))[6]، ولعلَّ العنوان يشي بطبيعة البحث، فقد حرص فيه الباحث التركيُّ د. مصطفى يلماز على قراءة صورة صلاح الدين في عددٍ من الأفلام الغربيَّة، لكنَّها كانت قراءة على ما تنطوي عليه من جهد علميٍّ ومتابعة رصينة، تنطلق من لغة استشراقيَّة معكوسة (حسب مصطلح صادق جلال العظم)، تتبنى بعض مقولات إدوارد سعيد، ولا ترى في الغرب إلَّا عدوًا متآمرًا متحفزًا دائمًا لإلحاق الأذى والحيف بالمسلمين ماضيهم وحاضرهم، بل ترى الغرب كلَّه محض مؤسسة، يتحكم بها عدد من المستشرقين بجهاز تحكم مبرمج في أجهزة المخابرات.

وقد حفز لديَّ بحث الزميل التركيِّ الفضولَ للعودة مجددًا إلى هذه الأفلام ومتابعتها بدقَّة، للتأكد من صحة ما ذهب إليه، لكنَّني لم أر ما رآه، ووصلت إلى عكس ما وصل إليه.

لم يرسخ في خلدي قبل الشروع بمتابعة الأفلام التي يظهر فيها صلاح الدين الأيوبيُّ سوى تصورين اثنين عن الصورة الممكنة له في السينما؛ الأول يقوم على أن السينما العربيَّة قد بالغت في تمجيده، وأطنبت في تصوير مآثره، حتى جعلته أنموذجًا للبطل الأسطوريِّ السوبرمان، والآخر يقوم على أن السينما الأميركيَّة قد شوَّهت صورته حتَّى جعلته إسلاميًّا متشددًا وإرهابيًّا بربريًّا، فخاب ظنِّي في الحالتين كلتيهما، واكتشفت أن تصوراتي محض أوهام مبنيَّة على ترَّهات صحافيَّة، لا تستند إلى قيم علميَّة موضوعيَّة. وسنحاول فيما يأتي أن نستكشف كيف بدت شخصيَّة صلاح الدين في بعض النتاجات السينمائيَّة، وسنتناول بالتحليل فيلمًا عربيًّا واحدًا، وثلاثة أفلام أميركيَّة.

صورة صلاح الدين في السينما العربيَّة

تبدو صورة صلاح الدين الأيوبيِّ في التراث العربيِّ ناصعة صافية، فهو القائد الفذُّ والبطل المثاليُّ حامي الحمى، موحِّد المسلمين ومحرِّر القدس... ونجد مصداق ذلك في كتب عددٍ من المؤرخين والأدباء الذين عاشوا في رعايته أو في كنف أحد أفراد أسرته، نجدها – على سبيل المثال – في ((النوادر السلطانية والمحاسن اليوسفية)) لابن شداد، و((الروضتين في أخبار الدولتين)) لأبي شامة و((الكامل)) لابن الأثير، وغير ذلك من الكتب القديمة. وقد عزَّز عددٌ من المؤرخين والدارسين في

(6) Mustafa Selim Yılmaz, "Oryantalit bakıŞ açısından hareketle batı sinemasında çizilen Selahddin Eyyübi portresi üzerine bir değerlendirme", Uluslararası..., 2017, I, 39 – 64.

وقد أنجزتُ ترجمةَ بحث د. مصطفى يلماز إلى العربيَّة وآمل نشرها قريبًا.

العصر الحديث هذه الصورة الكلاسيكيَّة الإيجابيَّة... وكرَّسها مُعِدُّو كتب التاريخ والأدب المدرسيَّة، بعد أن ضمخوها بأصباغ العروبيَّة المعاصرة.

لكنَّ هذه الصورة شبه المثاليَّة التي بقيت ثابتة في الكتب والمدونات على الأقل، أخذت تهتز في الآونة الأخيرة، بعد أن فتح حسن بن محسن الأمين باب الانتقاد على مصراعيْه في كتابه: ((صلاح الدين الأيوبي بين العباسيين و الفاطميين و الصليبيين)) الصادر في بيروت عام 1995، فجرَّأ بعض الكتَّاب على مهاجمة صلاح الدين وتوجيه الاتهامات العنيفة له، على صفحات الجرائد والمجلات والمواقع الإلكترونيَّة بأسلوب يفتقد إلى التاريخيَّة، ولا يكترث بقواعد البحث العلمي، ولا يأبه بمقتضيات الرصانة اللغويَّة. لقد تجرأ نضال نعيسة –مثلًا – على نعت صلاح الدين بـ: ((مجرمِ الحرب المبشر بالجنة))، ووصفهِ ((وغيره ممَّن يسمون بالشخصيات التاريخيَّة العربيَّة والإسلاميَّة بمجرمي الحرب والقتلة السفاحين))[7]. ولم يتحرج يوسف زيدان في إطلاق الشتائم، ووصف صلاح الدين بأنَّه ((واحد من أحقر الشخصيَّات في التاريخ الإنسانيِّ))[8]

أمَّا الردود والتعليقات على منطق هذين الدَّارسيْن، فهي تنطلق أيضًا من آليَّات تفكير مشابهة، لكنَّها تقف على الضفة الأخرى المختلفة أيديولوجيًّا، ولا تعالج الأفكار أو المضمونات، بل تهاجم الأشخاص، وتكيل لهم بالاتهامات، ممَّا لا مجال للاستفاضة بذكره هنا.

وبالعودة إلى الثقافة المرئيَّة نجد العرب قد أنتجوا عن السلطان الأيوبيِّ عددًا من المسلسلات التلفزيونيَّة والأفلام الوثائقيَّة، وأنتجوا أفلام رسوم متحركة وأنيمي أيضًا. غير أنَّنا سنترك هذه الأنماط من الإنتاج المرئيِّ جانبًا، علمًا أنَّ المسوغات المنهجيَّة لترك المسلسلات التلفزيونيَّة خارج دائرة المعالجة، لا يمكن أن تكون ذات شأن. فقد أصبحت الفوارق التقنيَّة النوعيَّة بين الأفلام السينمائيَّة والمسلسلات التلفزيونيَّة شبه معدومة: ((إن الاختلاف بين السينما والتلفاز كان ملحوظًا في فترة زمنيَّة معيَّنة قبل التطور التكنولوجيِّ والتقنيِّ الذي وصلنا إليه اليوم، أمَّا اليوم فلم يعد هناك ذاك التمييز والاختلاف الذي يذكر، وممَّا دعَّم ذلك هو توجه عددٍ كبيرٍ من نجوم السينما إلى التلفاز، وخاصَّة في الولايات المتحدة الأميركيَّة وبريطانيا...))[9]. وفي السياق نفسه يؤكِّد المخرج السوري هيثم

(7) نضال نعيسة، ((صلاح الدين الأيوبي كمجرم حرب)). http://cutt.us.com/gl9J

(8) انظر على سبيل المثال اللقاء التلفزيوني معه على الرابط:

http://cutt.us.com/CI47OQ

(9) وائل تنبكجي، ((ما بين السينما والتلفزيون))، مدونات الجزيرة:

http://cutt.us.com/7e8Yp

حقِّي تلاشي الفوارق بين النوعين بقوله: ((إنَّه شخصيًّا يعتقد أنَّه لا يوجد ما يمكن تسميته باللغة التلفزيونيَّة، وأنَّ السينما يتمُّ تصويرها بنفس الطريقة التي يصوَّر بها التلفزيون، لأنَّ الأداة واحدة هي الكاميرا وإلى جانبها اللون والضوء والمونتاج والممثل والحركة وغيرها، مشيرًا إلى أنَّ حديث البعض عن لغة سينمائيَّة أفضل، يحطُّ من قدر الدراما التليفزيونيَّة، بينما الواقع أنَّ هناك أعمالًا سينمائيَّة جيِّدة وأخرى رديئة ونفس الحال في التلفزيون))[10]. لذا فليس هناك ما يسوِّغ لنا تجاوز مسلسلات المصريِّ حسام الدين مصطفى ((نسر الشرق)) من إنتاج عام 1999 والسوريين نجدت أنزور ((البحث عن صلاح الدين)) وحاتم علي ((صلاح الدين الأيوبي)) المنتجيْن عام 2000؛ سوى الحجوم الكبيرة وعدد الساعات التي يجب أنْ تُقضى أمام شاشة التلفزيون (87 ساعة مشاهدة)، ممَّا يفضي إلى توسيع غير محمود في عدد صفحات الدراسة الحاليَّة.

أمَّا السينما العربيَّة فلم توفق في إنتاج فيلم روائيٍّ واحدٍ عن صلاح الدين الأيوبيِّ زيادةً على فيلم يوسف شاهين المنتج عام 1961. وقد حاول المخرج مصطفى العقاد صاحبُ فيلميْ ((الرسالة)) و((عمر المختار)) طوال عشرين سنةً، أنْ يصنع فيلمًا روائيًّا ضخمًا، يليق بمنزلته التاريخيَّة، إلَّا أنَّ أمَّة المليار مسلم عجزت عن تمويل هذا المشروع كما يقول[11]. وبقي فيلم شاهين ((الناصر صلاح الدين)) يتيمًا في مجاله، ولم تُفلح السينما العربيَّة بعده في إنتاج فيلم آخر، يستفيد من التقنيَّات السينمائيَّة الحديثة في الإخراج، ويستخدم المنجزات العلميَّة في مجالات التصوير والخداع البصريِّ والمونتاج والإضاءة وهندسة الصوت والموسيقا التصويريَّة... إلخ.

فيلم الناصر صلاح الدين

عُرض فيلم المخرج يوسف شاهين أول مرَّة عام 1963[12] وهذا يعني أنَّ عمليَّات التصوير التي استمرت خمس سنوات قد حصلت فعليًّا بعيد العدوان الثلاثي على مصر، وفي مرحلة سطوع نجم جمال عبد الناصر، وتأجُّج المدّ القوميِّ العربيِّ الناصريِّ... لذا لا عجب أن يشارك الجيش المصريُّ بأكثر من 20 ألف جنديٍّ في تصوير معارك يوسف شاهين، توقًا من قادته لتحقيق انتصارات وإن كانت سينمائيَّة.

(10) سلامة عبد الحميد، ((ما الفرق بين السينما والتلفزيون))، موقع الجمل بما حمل:
http://cutt.us.com/GCvwK

(11) جمال آدم: ((مصطفى العقاد آمل ألا يخطفني الموت من صلاح الدين))، صحيفة البيان الإماراتيَّة، 15. 11. 2005.

(12) فيلم ((الناصر صلاح الدين))، رابط الفيلم على youtube:
https://www.youtube.com/watch?v=82c6610CFSM

كانت صور جمال عبد الناصر في تلك الآونة في كلِّ زاوية وعلى كلِّ جدار. وسترغب السيدة أم كلثوم لاحقًا بالذهاب إلى القدس ((إلى فلسطين خذوني معكم...)) وسيدعو عبد الحليم حافظ إلى أن يبقي السلاح صاحيًا ((خلِّ السلاح صاحي))، أمَّا الفريق الفنيُّ المتكامل العناصر فيتفتق ذهنه قبل ذلك عن اختيار الشخصيَّة الكاريزمائيَّة المناسبة لفيلم غير مسبوق، فيأخذ الحاضر إلى الماضي ليحمله شعارات العروبيَّة الناصريَّة، ويأتي بالماضي المجيد إلى الحاضر ليساوي بينهما وشتان شتان... فلم يتفتق الفجر بعيد ذلك عن تحرير القدس، بل عن كارثة قومية كبرى عام 1967.

تُصوِّر أحداث الفيلم مدَّة من حياة صلاح الدين، كان فيها في أوج رجولته وانتصاراته، فبعد أنْ قضى على الخلافة الفاطميَّة، وأخضع أرض الكنانة لسلطانه، أخذ يتناهى – كما يشير الفيلم – إلى علمه ما يتعرض له المسلمون في بيت المقدس من مظالم واضطهاد، فشرع يستنهض الهمم والحميَّات لنصرتها وإنقاذها.

وتتعرض في تلك الأثناء قافلة من قوافل الحجيج المسلمين لهجوم فرقة من الصليبيين الذين يقودها رينو (هو نفسه رينالد دي شاتيون Renald de Châtillon أو أرناط كما تسميه المصادر العربيَّة) وكان فيها ابنة عمة صلاح الدين، فينطلق لمواجهة الصليبيين في حطين، ويحرر القدس، ويقتل أرناط.

وتسافر فيرجينيا زوج أرناط إلى أوروبا تستنجد بملوكها وعلى رأسهم ريتشارد قلب الأسد لإنقاذ بيت المقدس من المسلمين، فيبحرون إلى عكا، ويتمكنون من أخذها بالتعاون مع أميرها الخائن كما يصوره الفيلم، ثمَّ يتمكنون من عسقلان... لكنَّ الخيانات والدسائس تعصف بقيادات الصليبيين، ممَّا يسهم في هزيمة جيوش ريتشارد عند أسوار بيت المقدس... فيُضطر في نهاية المطاف إلى عقد معاهدة سلام مع صلاح الدين.

يبدأ الفيلم بحوار بين ثلاث من الشخصيَّات المُقرَّبة من صلاح الدين على النحو الآتي:

– أين السلطان؟

– السلطان مريض، ويلازم الفراش.

– قد يكون مريضًا، لكنَّه لا يلازم الفراش. (00: 01: 50)

ثمَّ يظهر تجمُّع من الناس في السوق يتحاورون وسط الهرج والمرج:

– اسمعوا هذه طبوله، هذه بشائره.

- هُوَ هُوَ.

- لقد أرسله الله كي يخلصنا.

- أرسله الله منقذًا للعروبة. (00: 06: 20)

يبدو صلاح الدين منذ لحظات الفيلم الأولى متغلبًا على ذاته وأوجاعه، منقذًا إلهيًّا، وهو لا يمكن أن يُستدعى إلَّا بهذه الصفة، لكنَّه ليس منقذًا للمسلمين والعرب والمقدسيين، بل منقذًا – على الطريقة الناصريَّة – للعروبة! فهو ((سلطان العرب))، السلطان الذي يحلم بأن يكونه كلُّ دكتاتور عربيٍّ معاصر. وهنا يعبِّر الفيلم صراحة عن الشحن الأيديولوجي الذي صنعته الأنظمة الناصريَّة والبعثيَّة والذي يرفع شعار العروبة أولًا[13].

ثمَّ تتوالى الحوارات والمداخلات الإنشائيَّة المباشرة التي لا تشفُّ عن أي رقيٍّ في المستوى الفنيِّ، فيظهر صلاح الدين وهو يلقي خطابًا عن الوحدة العربيَّة بالطريقة الديماغوجيَّة نفسها للزعماء العروبيِّين المعاصرين:

- ((أعزُّ أمانيَّ يا حسام الدين أنْ يرفرف علم الوحدة على الوطن العربيِّ كلِّه، فبهذه الوحدة، الوحدة العربيَّة فقط، نستطيع أن نحرِّر بيت المقدس من أيدي الفرنجة المغتصبين)) (00: 07: 20)

ثمَّ يقول:

- ((ما أجمل أن تكون قلوب العرب متحدة)) (00: 08: 50).

ويستمرئ الفيلم إنطاق صلاح الدين بهذه المقولات الديماغوجيَّة، فيُظهِر هذا القائد الإسلاميُّ ممثلًا للعلمانيَّة العربيَّة التي تبناها الناصريُّون والبعثيُّون في خطاباتهم الشعبويَّة، يقول:

- ((دستورنا هو العدل والرحمة، وليطمئن كلُّ إنسان على حريَّة العبادة، فإنَّ الدين لله والوطن للجميع)) (00: 45: 50)

وعلى الرغم من أنَّنا لا نرى في الفيلم شخصيَّة صلاح الدين التاريخيَّة الحقيقيَّة، ولا نرى في الوقت

(13) لم يُشِر صنَّاع الفيلم، ولو على سبيل التلميح، إلى أصل صلاح الدين ونسبه، وتجاهلوا انتماءه إلى القوميَّة الكرديَّة، وكأنَّه وُلِدَ رَجُلًا بلا طفولة أو أسرة، وهذه المسألة تحتاج إلى بحث تاريخيٍّ موضوعي، يُسقط من اعتباراته التشبيح القومي والأيديولوجيِّ الذي نراه في كلِّ شيء في وقتنا المعاصر.

نفسه شخصيَّة أسطوريَّة مبنيَّة على أساسها، فإنَّ الفيلم لم يحرمنا من بعض اللحظات التي يخلص فيها المخرج للإبداع السينمائي من ناحية، ويخلص من ناحية أخرى لقيم النبل والفروسيَّة المعروفة في شخصيَّة صلاح الدين، بغية تقديم الرسائل الأخلاقيَّة والفنيَّة التي ترتقي بالفيلم، وتسوغه أمام الجماهير المتعطشة لتلك القيم:

– يأسر المسلمون حاكم الكرك الصليبيَّ الذي هاجم قافلة الحجَّاج المسلمين، وقتلهم جميعًا، لكنَّ صلاح الدين، لا يأمر بإنزال العقوبة به أو قتله، بل يوافق على مبارزته، ويقتله وهو شاكي السلاح، فلا يليق بفارس كريم النفس زكي الأخلاق أن يصرع أسيرًا مكبَّلًا، لذا فإنَّه يحرره ويسلحه، ثم يصرعه. (00: 50: 50)

– يقرِّر الأمير الصليبيُّ خيانة ريتشارد قلب الأسد، ويوصل إلى صلاح الدين خطابًا يعلن له فيه ولاءه، لكنَّ الناصر يرفض التعاون مع الخونة. وهذه أيضًا من شيم الفرسان الذين يأنفون الخيانة والخونة (02: 03: 10).

– يدعو صلاحُ الدين ريتشارد قلب الأسد لزيارة القدس وتأدية فرائض الحج، وفي أثناء ذلك يتآمر بعض الصليبيين عليه، ويرميه أحدُهم بسهم كي يقتله، ويتَّهمَ المسلمين في الوقت نفسه بارتكاب هذه الجريمة، فيشعل بذلك فتيل الحرب...، لكنَّ صلاح الدين وتفاديًا للنتائج الوخيمة التي يمكن أن تترتب على مقتل ريتشارد، نراه يسرع فانتازيًّا، ويتسلل إلى معسكر العدو برفقة اثنين من خاصَّته، ليُعالج ريتشارد بنفسه، فيظهر بصفته طبيبًا بارعًا، ينقذ مريضه، ويبرهن له أنَّ السهم لم تطلق من أيٍّ من أقواس المسلمين.

وفي نهاية الفيلم نرى ريتشارد في خيمة صلاح الدين، يطرح عليه السؤال الآتي:

– أيُّ شروط لملك منتصر على ملك مهزوم؟

فيجيبه صلاح الدين:

– لا شروط!!

وينتهي الفيلم بالمصالحة التي ترضي الجميع.

وما كان لفيلم يدوم ثلاث ساعات تقريبًا أن يُستكمل دون أن يتضمن موضوعي الحب والخيانة، وهما من الموضوعات الأثيرة لدى جمهور المتلقين في تلك المرحلة، وبما أنَّ شخصية صلاح الدين أعلى

من أنْ تعالج بصفة العاشق الهائم، نرى صنَّاع الفيلم يسندون موضوع الحب إلى مساعده المسيحي (ولم يكن كذلك تاريخيًّا) عيسى العوام الذي يقع في حبِّ الراهبة الصليبية لويز والتي يحيلها الصليبيون إلى المحاكمة بعد اكتشاف علاقتها بالقائد المسيحي العربيِّ بتهمة ((السقوط في الحب))، والخيانة.

ولا يخفى على المتلقي اللحظات الكثيرة التي سعى فيها صنَّاع الفيلم إلى دغدغة عواطف المسيحيين العرب، بالتركيز على دورهم في مقارعة الصليبيين، وإبراز أهمية الأجراس الكنسيَّة في التشكيلة الدينيَّة لمدينة القدس، ولعلَّ في تحويل شخصيَّة العوَّام المقرَّبة من صلاح إلى شخصيَّة مسيحيَّة، تناط بها المغامرات والأنشطة العاطفيَّة شكلًا من أشكال هذه الدغدغة. وممَّا تجدر الإشارة إليه في هذا الصدد أنَّ صنَّاع الفيلم لم ينتبهوا إلى الصراعات العميقة والحادة بين جناحي الكنيسة الرئيسين في تلك المرحلة، والتي كان يمكن أن تقدِّم مواد دسمة لتصعيد الصراع الدراميِّ في الفيلم.

أمَّا الخيانة فتسند إلى والي عكا (ولم يكن الأمر كذلك تاريخيًّا) الذي يعتقل ويحاكم بتهمة ((كراهيته لبلده وعروبته))، وتسند إلى عددٍ من القادة الصليبيين الذين تستمرئ السينما الغربيَّة – علاوة على العربيَّة – الحديث عن خياناتهم ودسائسهم.

الفيلم – كما هو معروف – مأخوذ في الأصل عن رواية تاريخيَّة للروائيِّ المصريِّ يوسف السباعي، وقد أسهم معه عددٌ من الأدباء في صوغ السيناريو النهائيِّ للفيلم[14]. لكنَّ الكتَّاب الثمانية الذين بذلوا جهدهم في إنجاز هذا العمل أخفقوا إخفاقًا ذريعًا في الفكاك من السلطة النصيَّة للرواية، ولم يُوفَّقوا في إحداث التغييرات الفنيَّة واللغويَّة الضروريَّة، لتحويل نصٍّ روائيٍّ إلى سيناريو سينمائيٍّ، فبقيت لغة مؤلِّف النصِّ الأصليِّ مهيمنةً، وبقيت يده فوق أيدي المخرج والممثلين، وبقي صوت السارد العليم أحاديًّا مسيطرًا، وسادت اللغة الخطابيَّة التقريريَّة القائمة على الإنشاء الإطناب والتي تتعارض في جوهرها مع لغة المونولوج والحوار السينمائيِّ، وتتعارض مع ما يُفترض أنْ تكون عليه اللغة السينمائيَّة من ديناميَّة وإشاريَّة وتنوعٍ وتغيُّرٍ تبعًا لطبيعة الشخصيَّة النَّاشطة، ومن هنا تُفهم أيضًا مسألة التركيز على الصوت والنبرة دون الصورة، فقد خلا الفيلم تمامًا من مساحات الصمت التي كان يُمكن للمخرج أن يستفيد منها، ويوظِّفها لصالح النشاط البصريِّ، فحُرِم المتلقي بذلك من لحظات سينمائيَّة ممكنة.

(14) من طرائف فيلم الناصر صلاح الدين أنَّ السيناريو لكلٍّ من عبد الرحمن الشرقاوي ويوسف شاهين، وأن هناك شيئًا آخر تشير إليه المقدمة هو الحوار، وقد صنعه عبد الرحمن الشرقاوي ويوسف السباعي، وهناك ملاحظ الحوار!! ومن غرائب الفيلم إسهام ثمانية من الروائيين والأدباء في تجهيزه لغويًّا، ومن بين هؤلاء الثمانية نجيب محفوظ، ومع ذلك خرج الفيلم في شكله النهائيِّ والممثلون يرطنون بلغة ليست اللهجة المصريَّة الجميلة، وليست اللغة العربيَّة الفصحى، بل لغة بين بين تعجُّ بالأخطاء الشنيعة.

الفيلم مشحون من الناحية الأيديولوجيَّة بشعارات القوميَّة العربيَّة الناصريَّة ومقولاتها، بطريقة تشفُّ عن تبشيريَّة فكريَّة تشوبها الفظاظة أحيانًا، وتهبط بالمستوى الفنيِّ إلى أدنى درجاته. لكنَّ الأفكار القوميَّة لم تكن دائمًا أفكار الناصريَّة الجوفاء التي كانت تُردِّد الشعارات الخلبيَّة كشعار رمي الصليبيين في البحر (شعار عبد الناصر عن رمي اليهود في البحر)، بل أفكار الساداتيَّة البراغماتيَّة التي تجنح إلى السلم، وتؤمن بالتعايش وإخاء الأديان.

ومع ذلك فقد حقق الفيلم نجاحًا جماهيريًّا واضحًا إبَّان عرضه الأول، لكنَّنا لا يمكن أن نعزو هذا النجاح إلى نجوم السينما الكبار الذين أتقنوا أداء أدوارهم، أو إلى الإبداع في الإخراج فقط، بقدر ما يمكن أن نعزوه إلى طبيعة الشخصيَّة التاريخيَّة موضوع البحث، ورغبة المتلقين من الجماهير العريضة في معرفة المزيد عن هذه الشخصية الأثيرة، وتوقهم إلى تحقيق الانتصارات.

يثير الانتباه انشغال بال كثيرين من المتابعين والباحثين بالأخطاءِ التاريخيَّة التي ارتُكبت في الفيلم عمدًا أو سهوًا والتي يبالغ البعض في عزوها إلى المؤامرات الكونيَّة الكبرى التي تحيق بالعربَ والمسلمين من كلِّ الجهات، وسنترك الحديث عنها إلى لحظات لا حقة.

أمَّا المشاهد واللقطات التي ترسم صورة صلاح الدين فارسًا مثاليًّا وبطلًا نبيلًا نادرًا بين الفرسان والمحاربين الكبار، فنستطيع التأكيد أنَّها ليست من بنات خيال صنَّاع الفيلم، وليس لهم أيُّ فضلٍ في ابتكارها أو استحضارها من كتب التاريخ، وليس ليوسف شاهين أيُّ فضلٍ في نقلها إلى السينما، فقد سبقته إلى ذلك الأفلام السينمائيَّة الأميركيَّة التي قدمت مشاهد مماثلة بطريقة فنيَّة أكثر اتقانًا واحترافيَّة، وأخفق في إضافة أيِّ جديد يتجاوز تلك السينما في ما قدمته.

لقد تمكَّن يوسف شاهين تقديمَ فيلم رائد إذا ما نُظر إليه بمقاييس عصره، وإذا ما قورن بغيره من إنتاجات السينما المصريَّة في تلك المدة، لكنَّه وبكلِّ تأكيد لا يصمد في أيَّة مقارنة مع أي فيلم تاريخي أميركيٍّ كان قد أنتج وقتها.

صلاح الدين في السينما الأميركيَّة

إذا حاولنا استكشاف طبيعة الصورة التي كونها الفهم العربيُّ - الإسلاميِّ أو استخلصها عن صلاح الدين الأيوبي في السينما الغربيَّة عمومًا، والأميركيَّة على وجه الخصوص، فينبغي أن نتوقع أنَّنا سنجدها صورة مشوَّهة، تسلب الرجل مكارم الأخلاق، وتعريه من القيم الإنسانيَّة الرفيعة انطلاقًا من الحالة العدائيَّة التي يُكنها الغرب للعرب والمسلمين، وانطلاقًا – كما هو رائج – من التوجيه الدائم الذي تمارسه الماسونية والصهيونيَّة والاستخبارات العالمية، ويتلقفه أرباب الفنِّ والسينما ليُفَصِّلوا الشخصيَّة العربيَّة أو الإسلاميَّة وفق المقاسات المطلوبة.

ما أكثر الدراسات والمقالات التي تتحدث عن صورة العرب أو المسلمين في السينما الأميركيَّة؛ فالشبكة العنكبوتيَّة تغصُّ بأكداسٍ من المقالات والدراسات التي تكشف عتباتها الأولى عن طبيعة هذه الصورة[15]. ويمكننا أن نسوق الأنموذجيْن الآتيين اللذين يعبرِّان عن الغالبية العظمى من الأفكار السائدة والقناعات الثابتة. يقول مصطفى درويش مثلًا إنَّ ((من مسلمات السينما الأميركيَّة رسم صورة العربيِّ بشكل قبيح، كريه يثير الاشمئزاز في النفوس، ومصداقًا لذلك الأفلام الأميركيَّة التي أتيحت لنا فرصة مشاهدتها على مرِّ الزمان... فلو أفلحنا في استرجاع عدد منها على شاشة الذاكرة، لاستبان لنا أن صورة العربيِّ في معظمها، قد رسمت على وجه مشوه، بحيث نكاد لا نرى أي عربيٍّ فيها إلا مرتكبًا لآثام جسام، لا بدَّ وأن تنتهي به معاقبًا عنها أشد عقاب))[16]. ويلخص عبد الرحمن

(15) تحتوي صفحةٌ واحدة على محرك البحث غوغل على العناوين الدَّالَّة الآتيَّة:
- الإسلام و الغرب - السينما الأميركية تعادي المسلمين.
- العرب الأشرار.. كيف تشوه هوليوود أمة؟.
- تشويه صورة العربي المسلم في الأفلام الغربية يثير الجدل.
- المسلم.. الإيراني.. العربي.. "شرير" هوليوود الجديد.
- شخصية العربي في السينما الغربية تـشويه ممنهج.
- هوليود تشوه صورة العرب والمسلمين.
- صورة العرب على الشاشة الغربية: أثرياء، وراقصات، ومفجرو قنابل.
- وسائل الإعلام الأميركية وصناعة الكراهية في العالم.
- تشويه العرب في السينما الأميركية.
- دور السينما الأميركية في صناعة العداء.
- دور السينما الأميركية في صناعة العداء والكراهية للإسلام والعرب.
- الصورة النمطية عن العرب والمسلمين.
- الصورة الشريرة للعرب في السينما الأميركية.

(16) مصطفى درويش: ((نظرة على العرب في السينما الأميركيَّة)). على الرابط: http://cutt.us.com/c9Az

ناصر هذه الصورة في مقالته ((سبع صور نمطيَّة للعرب في هوليوود))، على النحو الآتي: ((- العربيُّ بدويٌّ شرير، يعيش في الصحراء القاحلة - الشيخ العربيُّ يعشق النساء ولا سيَّما الأوربيَّات، ومحاط دائمًا بالحسناوات - بما أن العربيَّ شرير وفاسد وأحمق فمن الممكن القضاء عليه بسهولة - أثرياء العرب تافهون شهوانيون - المرأة العربيَّة جارية أو راقصة ويمكن أن تتحول إلى إرهابيَّة بيسر وسهولة - العربيُّ التائب يتحول إلى عميل لأميركا - الفلسطينيُّ إرهابيٌّ يقتل الأبرياء الإسرائيليين ولا يفرق بين أعزل ومسلح))[17].

والحقيقة أنَّ كثيرًا من أفكار هذه الدراسات والمقالات مُتَضمنة أساسًا في كتاب جاك شاهين الأميركيِّ – العربيِّ الذي ناقش كما يقول: ((كلَّ الأفلام التي قدَّمتها هوليود، وهي مئتا فيلم من تسعمئة (900 فيلم)، الغالبية العظمى منها صورت العرب في كلٍّ منحى بصورة شائهة: الرجال النساء الأطفال))[18]. ومنذ عام 1896 وحتَّى اليوم وصمَ المخرجون على نحوٍ جماعيٍّ كلَّ العرب بتهمة العداء للجماهير وبأنَّهم متوحشون، لا قلوب لهم، همجيُّون متعصِّبون دينيًّا، مهووسون بالأموال...[19].

ويعضد المؤرخ السينمائيِّ جورج سيزلين الإجماع العام على تشويه صورة العربيِّ والمسلم في السينما الأميركيَّة، بتأكيده ما كان شاهين قد ذهب إليه في رسمه لخطوطها العامَّة. ففي مقابلة معه تحت عنوان ((الاستشراق في السينما. على العرب دائمًا أن يصرخوا))، يشير إلى أنَّ ((العرب يُصَورون دائمًا كتلة من الأكوام الفوضوية الصاخبة... التي تندلع كالوباء)). وعندما يُسأل عن الصورة الإيجابية للعربيِّ يعبِّر سيزلين عن رأيٍّ هو الأخطر والأدهى إذا كان صحيحًا، يقول: ((يبدو العرب متوحشين نبلاء. نعم لكنهم ما داموا محاربين قروسطيِّين، إذًا يمكنك دعمهم بهدوء، شريطة أن يظلوا في مكانهم))[20].

والحقيقة التي لا يمكن تجاوزها هي أنَّ مجمل هذه الدراسات يرى السينما الأميركيَّة وليدةً للاستشراق، ولا يرى الاستشراق إلَّا انطلاقًا من الركائز المعروفة التي أرساها إدوارد سعيد، والتي حذَّر منها صادق جلال العظم معتمدًا على سعيد نفسه: ((إنَّ المنهج المستند إلى ميتافيزيقا الاستشراق

(17) عبد الرحمن ناصر: ((سبع صور نمطيَّة للعرب في هوليوود)):
https://www.sasapost.com/arabs-and-hollywood/

(18) جاك شاهين، الصورة الشِّريرة للعرب في السينما الأميركيَّة، (جرءان)، خيرية البشلاوي (مترجمة)، أحمد يوسف (مراجعًا)، (القاهرة: منشورات المركز القوميِّ للترجمة، 2013)، ص12.

(19) نفسه، ص13.

(20) Orientalismus im Kino “Die Araber müssen immer schreien”:
http://cutt.us.com/1mJ3Q

والأبستمولوجيا المترتبة عليها، لا يرى في الفوارق المعروفة بين المجتمعات والثقافات الأوروبيَّة الحديثة من جهة والمجتمعات والثقافات الآسيويَّة الإسلاميَّة المعاصرة من ناحية ثانية وقائعَ تاريخيَّة متبدلة قامت نتيجة صيرورات معقَّدة مرَّ بها التاريخ الطويل لتطور الإنسانيَّة فحسب، بل يرى فيها قبل أيِّ شيء آخر تجليات لكلٍّ من الطبيعتين الجوهريتين الشرقيَّة والغربيَّة بخصائصها المتمايزة والمتفاوتة في تفوقها ورقيها))[21].

ولا يمكن بحالٍ من الأحوال نفي هذه التصورات بالمطلق، ولا يمكن إنكار الصورة النمطيَّة السلبيَّة للعرب والمسلمين في السينما الأميركيَّة على الأقل. لكنَّ الأمر – مع ذلك – يقتضي الدخول في التفاصيل، والعزوف عن التعميمات التي تغذيها الثقافةُ العدائيَّة، والكف عن الاعتقاد بأنَّ الغرب وراء كلَّ مصيبة، وسبب كلَّ وبال. ويتوجب علينا للبدء بذلك أن نقف عند كلِّ حالة على حدة، وأنْ ندرس كلَّ فيلم في سياقاته الفنيَّة والفكريَّة والتاريخيَّة.

وبالانتقال من العام إلى الخاصِّ، تلفت انتباهنا دراسة الباحث التركي د. مصطفى سليم يلماز الذي لا يتحدث عن صورة المسلم أو العربيِّ في السينما الغربيَّة بصورة عامَّة، بل يتحدث عن صورة صلاح الدين بالذات. يرى يلماز أن السينما الأوروبيَّة عمومًا والهوليوديَّة تصران على إبراز صورة هذا القائد التاريخيِّ بوصفه بربريًّا دمويًّا، لا يمتلك شيئًا من أخلاقيَّات الفارس الأوروبيِّ القروسطيِّ، وهو مثله مثل أيِّ عربيٍّ مخلوق جنسيٌّ، يحدوه الشبق، ويتحكم في تصرفاته الغرام. ويرى من خلال تحليله ستةَ أفلام غربيَّة أنَّ الغرب في تلك الأفلام يكشف عن جهله الفاضح بتاريخ الحضارة الإسلاميَّة، ويسعى قاصدًا وبحِرَفيَّات عالية إلى تشويه صورة الإسلام والمسلمين، وإلى تشويه صورة صلاح الدين على نحوٍ خاصٍّ[22].

والحقيقة أنَّ شخصيَّة صلاح الدين قد ظهرت في عدد من الأفلام الأميركيَّة التي تتناول أصلًا موضوع الحروب الصليبيَّة، أو تتحدث عن ريتشارد قلب الأسد، ولم تكن الشخصيَّة الأساسيَّة في أيِّ فيلم، ولم تكن مستهدفة بحدِّ ذاتها قطُّ، وإذا كان بعض المسلمين أو العرب يتساءلون مستنكرين: لماذا حدث ذلك؟ لماذا لم تكن شخصية صلاح الدين أساسيَّة في أيِّ فيلم من الأفلام؟ (ومن عادة جاك شاهين أن يطرح أسئلة كهذه) فالإجابة لدى الآخر جاهزة بسؤال معاكس: ولماذا يجب علينا أن نفعل ما يتوجب عليكم فعله؟!

(21) صادق جلال العظم، ((الاستشراق والاستشراق معكوسًا)) في كتابه ذهنية التحريم، ط2، (دمشق: منشورات دار المدى، 2004)، ص38.

(22) Mustafa Selim Yılmaz, ‘’Oryantalit bakıŞ açısından…, 2017, I, 61.

سنتناول هنا بالعرض والتحليل ثلاثة أفلام أميركيَّة، أنتجت في ثلاث حقب مختلفة، وسنحاول سرد قصصِها بأقصى إيجاز ممكن، لترك مساحات أوسع للمَشَاهِد التي يظهر فيها صلاح الدين والتي تُعين على استجلاء صورته في السينما الأميركيَّة.

فيلم الحروب الصليبيَّة

يعود تاريخ اهتمام السينما الأميركيَّة بشخصيَّة صلاح الدين الأيوبي إلى حقبة السينما الصامتة، أمَّا فيلم المخرج الأميركي سيسيل دي ميل Cecil B. de Mille الحملات الصليبيَّة The Crusades المنتج عام 1935[23]، فهو أول فيلم تظهر فيه هذه الشخصيَّة بوضوح.

يستخدم الفيلم تقنيات عالية المستوى بمقاييس تلك الأيام، وأجهزة فنيَّة غير مسبوقة؛ ويكشف عن التطور الهائل الذي حققته السينما الأميركيَّة في تلك الحقبة القصيرة، ويشفّ عمَّا ستؤول إليه لاحقًا من قوَّة وضخامة وفعَّاليَّة وتأثير.

فترى الكاميرا تتحرك بخفَّة وسهولة، وتنتقل من أعلى إلى أسفل ومن أقصى اليمين إلى أقصى اليسار، لتضبط أصغر الحركات وأدق الأنفاس، وتلتقط التفاصيل والإشارات الناعمة، وتصور في الوقت نفسه تحركات الجيوش الضخمة وهمهمة الفرسان وعدوَ الأفراس، وتأتي الموسيقا والمؤثرات الصوتيَّة وأناشيد القوَّة مجلجلة فخمة، لتضع المتلقي في أجواء الحروب والانتصارات، وتنقلب على عقبها خفوتًا وحزنًا، لتنقله إلى أجواء الهزائم والانكسارات.

يبدأ الفيلم في ثوانيه الأولى بمشهد يُعزِّز ظنون كثيرين من العرب والمسلمين حول صورتهم النمطيَّة الكلاسيكيَّة في السينما الأميركيَّة، مشهدٍ ينطوي على تدميرٍ هائلٍ، يختلط فيه صوت الأذان مع صرخات الاستغاثة، إذ يظهر المسلمون بعد أن فتحوا القدس، وهم يخرِّبُون كنيسة ضخمة، ويحرقون الكتب والأناجيل، ويحطمون صليبًا خشبيًّا كبيرًا كان مرفوعًا على لَمَّة الكنيسة، ويقتادون النساء إلى سوق النخاسة... ويترافق ذلك مع ظهور النصِّ التوضيحيّ الآتي على الشاشة: ((كانت القدس عبر

(23) فيلم ((الحروب الصليبيَّة))، الرابط على يوتيوب:
https://www.youtube.com/watch?v=n7MkwNEWvVE&feature=youtu.be
وممَّا يؤسف له أنَّني لم أعثر على نسخة مترجمة إلى اللغة العربيَّة للفيلم.

التاريخ مقدَّسة لدى الجميع، وفي عام 1187 تمكَّن الساراسانيُّون The Saracens[24] من السيطرة عليها، واستطاعوا سحق المسيحيين تقتيلًا واستعبادًا))[25]

لا يظهر صلاح الدين في الفيلم عرضًا، ويمكن أن تكون الدقائق التي ظهرت فيها شخصيَّته أمام الكاميرا في هذا الفيلم أطول منها في أيِّ فيلم أميركيٍّ آخر، بل إنَّ المتابع قد يظنُّ أحيانًا، أنَّ الممثل إيان كيث Ian Keith الذي أدَّى دوره ببراعة فائقة هو بطل الفيلم الحقيقي.

أمَّا الصورة التي يقدمها له الفيلم، فإنَّها وفقًا للمنطق الثقافي والأخلاقيِّ الغربيِّ على الأقل شديدة الإيجابيَّة، فهي تنطوي على ملامح الفارس القروسطيِّ النبيل، والعاشق الرومانسيِّ الرقيق، والمخلص الذي لا يخون أعداءه – بله الأصدقاء – ولا يغدر بهم، والمؤمن المتسامح المتمسك بتعاليم دينه دون تشدد ودون إفراط أو تفريط، والحكيم المتبحر بالعلوم والمعارف، والإنسان المسالم الذي يكره الدماء ويسعى إلى السلام دائمًا.

الفارس العاشق

البوستر الخاص بالفيلم، وهو العتبة المفتاحيَّة والإيضاحيَّة الأولى، لا يوحي بالحروب والمآثر بقدر ما يوحي بالعشق والغرام، وكأنَّنا أمام فيلم عاطفيٍّ... ويأتي سياق الفيلم ليعزِّز ذلك الانطباع، فلا نرى صراعًا بين ريتشارد وصلاح الدين على القدس فحسب، بل على قلب الملكة بِرِنغاريا. ولا يظهر القائد العربيُّ شهوانيًّا شَبِقًا اتجاه المرأة، كما يُفتَرَض أن تصوره السينما الأميركيَّة، بل يظهر كورتوازيًّا، أقرب إلى العشاق العذريين أو التروبادوريين الأنقياء الأبرياء.

يظهر صلاح الدين في مشهد عاطفي في قصره، وهو يحادث الملكة بِرِنغاريا المصابة بسهم بعد أن أنقذها من الهلاك، وحملها بين يديه إلى قصره:

- صلاح الدين: هنا ينتشر السلام في مدينة القدس. لقد حملتك إلى هنا بين ذراعيَّ،

(24) الساراسانيون The Saracens كلمة إنكليزيَّة قد يكون أصلها لاتينيًّا Saracenus، وقد يكون يونانيًّا مأخوذًا من العربيَّة sarakenos أي: شرقي. و تعني العرب أو غيرهم من الشعوب الكافرة بالمسيحية أو المعادية لها في القرون الوسطى، وهي تسمية لا تخلو من تحقير وازدراء، تُصِرُّ السينما الأميركيَّة على استخدامها على الرغم من أنَّ كثيرًا من الأوروبيين لم يعد يفهمها. للتفصيل حول هذا المصطلح يمكن مراجعة: د. أحمد حيدر، «العرب في المؤلفات الأوروبية»، المعرفة السوريَّة، دمشق، ع 170، ص 40 وما بعدها.

(25) يخصص جاك شاهين من الصفحتين اللتين كتبهما عن هذا الفيلم صفحة كاملة للحديث عن هذا المشهد الافتتاحي فيعرضه عرضًا كاملًا، ليثبت للمتلقي وجهة نظره حول الصورة النمطيَّة للعرب والمسلمين في السينما الأميركيَّة، لكنَّه لا يأخذ المشهد في سياق خلفيته التاريخية، ولا ينظر إليه ضمن بنية الفيلم العامة، ولا يشير بتاتًا إلى مشاهد الفيلم الأخيرة التي تمثل حالة نقيضة عندما نرى الناس يعيدون الصليب إلى مكانه بعد أن حلَّ السلام... انظر جاك شاهين... ج1، ص305 – 307

وابتهلت إلى الله أن يشفيك.

- بِرِنغاريا: أنت فارس لطيف، وليس هناك من يدانيك نبلًا.

- صلاح الدين: لأنك ملكتِ قلبي. (يقطف وردة ويقدمها إليها) قولي لي، أخبريني: ما الذنب الذي اقترفته ملكة إنكلترا؟ لماذا يتوجب أن تموت؟

- بِرِنغاريا: لأنَّني كنت أقف عائقًا في طريق زوجي.

- صلاح الدين: مِن الآن فصاعدًا أنت لستِ زوجة قلب الأسد.

- بِرِنغاريا: ماذا تعني؟

- صلاح الدين: الإسلام لا يعترف بطقوس الزواج المسيحيِّة. إنَّني أحبُّك، وهذه الوردة عربون الحب الطاهر النقيِّ. إنَّه الحبُّ الذي يمكنه أنْ يهبَكِ كلَّ شيءٍ في الكون: السعادة والقوَّة... ويقود لك ملكَ آسيا راكعًا بين يديك.

- بِرِنغاريا: هذا لن يأتيني بالسعادة.

- صلاح الدين: الكلمات التي تخرج سريعًا يمكن ألَّا تكون صادقةً، لكنَّ الحقيقة هناك في قلبك.

- بِرِنغاريا: أنا سبيَّتك، أنا لا أحبُّك.

- صلاح الدين: الحب ليس خاتم ذهب يمكن أن يحبسك، الحبُّ زهور تتطاير بمشيئة الله، هو قدر لا مهرب منه، ولا يستطيع أحد أن يتدخل أو يغير القدر. (01: 36: 43 – 01: 38: 21).

لكنَّ صلاح الدين الذي تَبَلَهُ الحبُّ، وشَغَفَهُ العشق، يرفض إطلاق سراح الملكة برنغاريا مقابل أيِّ فدية، وعندما تأزف لحظة الموقف الكريم النبيل، نراه يتصرف كما هو معهود في الفرسان، إذ يطلق سراحها من دون أن يمسَّها ومن دون أيِّ شرطٍ، لمحض تأكُّده أن شغاف قلبها موصدة دونه. فنرى في لقطات الفيلم الأخيرة ريتشارد يراقب دخول أفواج الحجيج المسيحيين إلى القدس، ويتفاجأ عندما يرى عربة فيها الملكة، وقد أطلقها صلاح الدين:

- بِرِنغاريا: لقد انتصرتَ، ألا ترى تلك الوجوه السعيدة؟ ألا تشعر بالفرح لذلك؟

- ريتشارد: بلا أنا مسرور لذلك.

- .....

- ريتشارد: وماذا عن صلاح الدين؟

- برِنغاريا: طلب منِّي أنْ أخبرك أنَّ إطلاق الأسرى يشمل الجميع دون استثناء، وأنا واحدة منهم... لم يكن ليبقيني عنده دون حبٍّ. (01: 45: 47 – 01: 50: 00)

الفارس الوفي

يعرض القائد الخائن كونراد المونتغيراتي على صلاح الدين أن يقدِّم له النصر، ويقتلَ ريتشارد قلب الأسد، مقابل أنْ يوليَه إمارة القدس فيسأله:

- صلاح الدين: ومن سيقتله؟

- كونراد: خمسة عشر فارسًا من أتباعي، وبمقتله ستحكم آسيا دون عوائق.

- صلاح الدين: أنا أمقت الغدر. خذوا هذا الكلب من هنا. ثمَّ يأمر بقتله، ويرسل إلى ريتشارد من يحذره من أمر أتباعه الخونة، وينقذه من الموت المحتَّم. (01: 33: 38 – 01: 34: 37)

بطل السلام

يظهر صلاح الدين في عدة مشاهد وهو يدعو إلى السلام، ويعبِّر عن مقته للحرب والدماء، ومن ذلك المشهد الآتي، حيث نرى ريتشارد داخلًا خيمة صلاح الدين، بوجود الملكة برنغاريا:

- صلاح الدين: قدمتَ إلى خيمتي دون دعوة.

- ريتشارد: جئت من أجل زوجتي.

- صلاح الدين: هي سبيَّتي. وأنت لست حكيمًا عندما تطالب بها، أستطيع أن آسرك، ويستطيع جيشي أن يطارد فلول جيشك، ويقضي عليه، لقد انتصرت.

- ريتشارد: لكنَّني سأقتلك قبل أن أقتل، أو سيطاردك رجالي فيما بعد أينما ذهبت.

- صلاح الدين: أتمنى أن نكون بإذن الله أخوين، لا عدوين، وأنا سأقدم للأسد ما لا يمكن أن أقدمه لغيره من الرجال. حملاتُك سُحقت، ومملكتك استولى عليها أخوك جون وأعوانه الذين يطلبون رأسك. أسْلِمْ وسأجعلك ملكًا على القدس.

- ريتشارد: لقد قاتلت من أجل الصليب.

- صلاح الدين: أنت تضع الصليب الذي يعود إلى المسيح، والمسيح ضحَّى بحياته من أجل الناس، إنَّه يرقد الآن بسلام، وأنت لا تؤمن بهذا الصليب.

- ريتشارد: من يتبعوني يملكون الإيمان، ويهمهم رفع الصليب، وهم الآن مضرجون بالدماء، أيمكن أنْ أخونَ العهد معهم؟! حياتي لا قيمة لها إذًا.

- .....

- ريتشارد: ما الفدية التي تريدها كي تفكَّ أسرَ زوجتي؟

- صلاح الدين: أنا لا آخذ فدية. هي التي وعدت أن تُقَدِّم نفسها لي.

وهنا تتدخل الملكة بِرِنغاريا، وتطلب من ريتشارد أنْ يوقِفَ الحرب ونزيف الدماء، ويقبل بالسلام، وتقول ما يمثِّل فكرة الفيلم الرئيسة:

- من يهتمُّ بأنَّكم تسمونه الله ونسميه الرب؟ أيجب على مكونات الجنس البشري أن تبقى تتقاتل لأنها سعت إليه بطرق مختلفة؟... هناك إله واحد للجميع موجود في قلوبنا، ويجب أن نحمله أينما ذهبنا.

وينتهي المشهد باتفاق سلام بين القائدين، يقضي بإطلاق سراح الأسرى جميعهم، وفتح أبواب القدس أمام الحجيج جميعًا شريطة أن يكونوا بلا سلاح. (01: 39: 06 – 01: 44: 32)

قد لا يرى بعض العرب أو المسلمين في الصورة الكليَّة التي يقدِّمها الفيلم عن صلاح الدين صورة إيجابيَّة[26]، تنسجم مع تصوراته التي لا يخلو بعضُها من الوهم حول صلاح الدين الفاتح والمنقذ ومحرر القدس، لكنَّها قطعيًّا صورة إيجابيَّة بالنسبة إلى المتلقي الغربيِّ الذي صُنع الفيلم ليخاطبه أصلًا،

(26) يصنف جاك شاهين الفيلم ضمن الأفلام التي تقدِّم العرب بصفتهم أشرارًا. وقد أعجزتني المنهجيَّة التي يتبعها، ولم أفهم المعايير التي يعتمدها في تصنيفه. انظر جاك شاهين... ج1، ص305 – 307.

إنَّها باختصار صورة الفارس والقائد القروسطي النبيل التي يرى فيها الغربيُّ أسمى الصور وأرقاها.

وممَّا لا شكَّ فيه أنَّ ثمَّة مشاهد في الفيلم لا تروق لخاطر مشاهد مسلم كتلك الثانية التي يظهر فيها صلاح الدين، ويظهر أفراد الحاشية وهم يسجدون له (01: 11: 01)، وكذلك استخدام كلمة ساراسين عند الحديث عن العرب والمسلمين، وإظهار صلاح الدين بصورة العاشق الهائم. لكنَّ تسويغ هذه المسائل لن يكون أمرًا عسيرًا على الراغب بذلك، كما أنَّها لا تقلل من شأن الصورة الكليَّة الإيجابيَّة.

فيلم الملك ريتشارد والحروب الصليبيَّة

أُنتج فيلم الملك ريتشارد والحروب الصليبيَّة King Richard and The Crusades عام 1954 [27]، وأخرجه الأميركي David Butler بالاعتماد على رواية السير والتر سكوت Sir Walter Skott ((الطلسم)).

لم يكن همُّ والتر سكوت كما يقول إبراهيم العريس سوى ((أنْ يحكي حكاية عن الحروب الصليبيَّة، وأن يبرز في طريقه ذلك النبل الذي اشتُهر به صلاح الدين الأيوبي في الغرب، ملمِّحًا إلى أن خطوات بسيطة وطيبة من هذا النوع، يمكنها أن تقلب الأعداء أصدقاء، وتسهم في إحلال السلام بين البشر، وفي جعل ما يسمى اليوم حوار الحضارات قادرًا على الحلول محل ما يسمى بصراع الحضارات))[28]. ولم يحاول سكوت الإساءة إلى صلاح الدين قطُّ، ولم يسع إلى الحطِّ من القيم الإسلاميَّة عامَّة، بل على النقيض من ذلك تمامًا، فقد وضعه فوق جميع المتحاربين، عندما سمَّاه ملك الملوك وسلطان سوريا ومصر، وعندما تفتق خياله الروائيُّ عن فكرة اصطفائه حكيمًا لحكماء عصره، ودفع بطله ريتشارد قلب الأسد لاختياره حكمًا لفضِّ النزاع بين ملوك الصليبيين المتخاصمين. تقول الرواية على لسان ريتشارد: ((ما أجدرنا أن نعمد إلى كرم صلاح الدين، فهو وإن يكن وثنيًّا، إلَّا أنَّني لم أعرف فارسًا مثله، يتوفر فيه النبلُ، ونستطيع أن نَكِلَ إلى عدله وكرمه أمرَنا يقطع به...))[29].

ومع ذلك فإنَّ الرواية تتوفر على شتائم وأوصاف بحقِّ المسلمين، ينطق بها أبطال الرواية من

(27) فيلم ((الملك ريتشارد والحروب الصليبيَّة))، رابط الفيلم على You Tube مدبلجًا إلى اللغة الروسيَّة، وهو النسخة الوحيدة المتاحة، لذا فقد اضررت إلى اعتمادها، وأخشى أن تنطوي النصوص المنقولة على أخطاء، فمن المعروف عن المدبلجين الروس تصرفهم الحر في النصوص التي يترجمونها:
https://my.mail.ru/mail/lve7444/video/332/55530.html?from=videoplayer

(28) إبراهيم العريس، ((الطلسم لوالتر سكوت: بين صلاح الدين وقلب الأسد))، جريدة الحياة، 10 - 10 - 2014.

(29) سير وَلتر سكوت، الطلسم، محمود محمود محمد (مترجمًا)، سلسلة عيون الأدب الغربي، ع2، القاهرة، 1938، ص234 - 235.

الصليبيين، لكنَّ هذه الشتائم والأوصاف، لا تقدم فكرةً ولا تؤخر حدثًا، ولا تخرج عن باب الإنشاء اللغويِّ إطنابًا واسترسالًا، وتنمُّ في غالبيتها على الجهل بالشرق والاعتماد على الآخرين في معرفته...، ولا أعتقد هنا أنَّ كتابًا عربيًّا يتحدث عن الصليبيين لا ينطوي على شتائم وأوصاف مماثلة بحقِّهم.

ومع ذلك نرى أبا الرواية التاريخيَّة والتر سكوت يعي هذه الحقيقة، فيعتذر في مقدمته من القارئ عن مسخه لحقائق التاريخ وتغييره وتبديله، ويعتذر عن الأخطاء التي يمكن أن يكون قد وقع فيها، ويعزو هذه الأخطاء إلى الجهل بالشرق، ويقول ((إن في ذلك الفارق بين القصص التاريخي وعلم التاريخ))[30]. غير أنَّه لا يعتذر من الأوروبيين ولا سيَّما الإنكليز، وهو يروي بعضًا ممَّا ورد في كتاب ((أليس))، ويُظهر ملكَهم ريتشارد قلب الأسد فظًّا متوحشًا، يتمتع بأكل لحوم البشر، ويتلذذ بالحساء المطهو على تلك اللحوم[31].

وإذا تركنا المؤلف جانبًا واتجهنا إلى مخرج الفيلم، فإنَّنا نراه يفكِّر أولًا وقبل كلِّ شيء في كوَّة بيع التذاكر والنقود التي سيدفعها المتلقون لقاء مشاهدة العرض في صالات السينما، لذا نجده يتصرف بالشخصيَّات فيغيِّر مواقعها وأدوارها، ويتدخل بالتالي بأحداث الرواية ليجعلها أكثر تشويقًا وديناميَّة، وليخفف من وطأة السرد ويقلِّل من رتابة الوصف لصالح الحوار وحركيَّة الأحداث، وهو عندما يفكِّر بجمهور المتلقين يرى نفسه مضطرًا لتعزيز الصورة بالمشاهد الغراميَّة، فيحوِّل العاشق القروسطيَّ كينيث من متيَّم تستعبده الحشمةُ، لا يجرؤ على النظر في عينيْ محبوبته إديث كما هو شأنه في رواية سكوت إلى عاشق لا يخرج عن أجواء ((ألف ليلة وليلة))، بقُبله المحمومة وعواطفه الجيَّاشة.

ومع ذلك يحافظ المخرج في الوقت نفسه على جوهر الرواية القائم على مسألتين مفصليتين هما: تصوير حالة الانقسام والتشرذم والخيانة والمكائد التي كانت سائدةً بين ملوك أوروبا وأمرائها وقادتها (ريتشارد قلب الأسد الإنكليزي وفيليب الفرنسي وليوبود النمساوي وكينيث الإسكوتلندي وكونراد... إلخ) إبان الحملة الثالثة من الحروب الصليبية، وتقديم صورة إيجابيَّة عن صلاح الدين بوصفه فارسًا شجاعًا ومغامرًا جسورًا وقائدًا حكيمًا ومحبًّا نبيلًا وإنسانًا مسالمًا يكره الحروب وسفك الدماء، يتشابه في ذلك مع ندِّه وقرينه ريتشارد قلب الأسد، غير أنَّه ولضرورات التلقي الجماهيريِّ، يضفي على شخصيَّة صلاح الدين بعض الخفَّة، ويجعلها أميَل إلى الفكاهة، ويضفي على ريتشارد صفات الرعونة والتهوُّر.

(30) نفسه، مقدمة المترجم، ص2.

(31) نفسه، مقدمة المؤلف، ص13 – 14.

يبدأ الفيلم بمشهد من مشاهد الخيانة، عندما يتآمر كونراد منتسرا ورئيس فرسان المعبد على التخلص من ريتشارد قلب الأسد، ويأمران أحد القتلة المحترفين بإطلاق سهم (ساراسانيَّة) مسمومة عليه (00: 07: 35 – 00: 07: 46).

ويحدث التعارف بين كينيث الإسكوتلندي الذي يرافق قافلة الملكة إلى الحج والطبيب العربيِّ الذي يكشف الفيلم لاحقًا – وكذلك الشأن في الرواية – أنَّه كان صلاح الدين نفسه.

يعالج الطبيبُ الملكَ ريتشارد، ويساعده كي يبلَّ من عقابيل الإصابة بالسهم المسمومة، ويصوِّر الفيلم الطبيب – وكأنَّه أقرب إلى الإنسان الكامل – ذكيًّا فطِنًا ونبيلًا شجاعًا، وفارسًا جَسورًا، وحكيمًا متأمّلًا، وفلكيًّا يعرف مواقع النجوم، ويفهم مدى تأثيراتها العلاجيَّة... وفضلًا عن ذلك نراه امرءًا مُرهفَ المشاعر لَبِقًا، يفقه لغات الموسيقا والحبِّ الرفيع. إنه يعزف على القيثارة لحنًا رقيقًا، ويغني للأميرة... ثمَّ يدور بينهما الحوار الآتي:

- صلاح الدين: سآخذك معي إلى قصر العجائب عند صلاح الدين.

- برنغاريا: وهل ستأخذني كجارية مسيحيَّة؟

- صلاح الدين: لا، بل ستكونين منبعًا للجمال والإلهام، ومن المحتمل أن تهزِّي قناعاته، مثلما تفعلين معي الآن.

- برنغاريا: وهل ستسود المسيحيَّة من الصين إلى إنكلترا؟

- صلاح الدين: لا، بل سيسود عالمٌ يجد فيه أهل العقائد المختلفة لغةً مشتركةً، وسيسود عالمٌ لن يتصارع فيه صلاح الدين وريتشارد.

- برنغاريا: لا، هذا العالم هو عالم الحروب، ولن يكون بمقدور أحدٍ أنْ يغيِّره.

- صلاح الدين: بل يمكن تغييره بقوَّة الروح، روح السلام والحب.

- برنغاريا: هذه أحلام.

- صلاح الدين: لا، إنَّها ليست أحلامًا، إذا كانت قلوبنا مفتوحة للحبِّ. (00: 58: -01 00: 59: 17)

وهذه الصورة للعاشق الرومانسيِّ، لا تنسجم نهائيًّا مع تصورات الغربيِّين عن علاقة الرجل

الشرقيِّ بالمرأة، لذلك سرعان ما يكشف المخرج عن الصورة الأخرى على لسان بطله كينيث في الحوار القصير الآتي:

- إديث: كم لديه (الضمير عائد على صلاح الدين) من الزوجات برأيك؟

- كينث: من الصعب تقدير العدد، لكنهنَّ ينفن على المئة حتمًا.

- إديث: لا تنسَ أنَّ لديهم ثقافةً مختلفةً تمامًا، ويجب علينا أن نرحم روحه الخاطئة.

- كينث: ليس لدى الكفَّار روح. لقد سحرك هذا الشيطان.

يبدو جليًّا هنا أنَّ الأفكار النمطيَّة حول علاقة الشرقيِّ بالمرأة التي تتردد أحيانًا على ألسنة الأبطال، ليست سوى أوهام متصلة بالجهل وقلَّة المعرفة، ومتصلة بإباحة الشريعة الإسلاميَّة الزواج من أربع، وليست ناجمة عن المواقف العدائيَّة أو سوء النية، ولعلَّ في الكلمات العاطفيَّة التي باح بها صلاح الدين أعلاه، والتي كشفت عن اتِّقاد عاطفته النبيلة، ما يؤكِّد انعدام الموقف العدائيِّ. وهنا يمكن التساؤل: أما كان من الممكن أن يُنطق المخرجُ صلاحَ الدين بكلام من نوع آخر ينطوي على عواطف حسيَّة ومواقف بوهيميَّة، ويثبت القناعات النمطيَّة لدى الغربيين عن علاقة الشرقيين بالمرأة؟! ثمَّ لماذا يعرِضُ صلاح الدين في رسالة يحملها كينيث إلى الملك ريتشارد الزواجَ من إديث على أن تكون زوجه الوحيدة، وألَّا تتخلى عن دينها؟!

يلفت الانتباه في الفيلم إظهارُ صلاح الدين مهتمًا بحياة الحيوان فضلًا عن الإنسان، لذا نراه يهبُّ لمعالجة كلب كينيث الذي تلقى الطعنات والضربات من عصبة المتآمرين:

- كينث: ليس لك بهذا المريض أيُّها الحكيم أيُّ حيلة، وهو فوق ذلك حيوانٌ نجسٌ في شريعتكم.

- الطبيب: حيثما مَنَّ الله بالحياة، وأوجد الحسَّ باللذة والألم، فإنَّه لَكِبرياءٌ باطلٌ من الحكيم – وقد أنار الله بصيرته – أنْ يُحجِم عن أن يمُدَّ أجل البقاء، أو يخفف وقع الألم. إنَّما علاج الخادم البائس أو الكلب المسكين أو الملك الظافر سواءٌ لدى الحكيم، كلُّها أمور لا نفرِّق بين أحدها وبين الآخر، دعني أفحص هذا الحيوان الجريح[32].

(32) نفسه، ص202. ويعرض الفيلم نصَّ والتر سكوت هنا بدقَّة ومن دون تغيير.

قد لا يعني هذا المشهد شيئًا لمتابع ينطلق من مقولة إنَّ الشرق شرق والغرب غرب، وهما خطَّان متوازيان، وقد يرى فيه متشدد لا يرى في الكلب شيئًا غير النجاسة مشهدًا يحطُّ من قيمة صلاح الدين ومكانته، لكنَّ كثيرًا من المتلقين الآخرين سيرون فيه إنسانيَّة وأخلاقًا من أرفع المستويات.

لن نسترسل في عرض تفاصيل الفيلم العامرة بالأجواء العاطفيَّة التي كان صنَّاع الأفلام في ذلك الوقت يحرصون على إبرازها وربطها بالمغامرات والمؤامرات والخيانات، وينتهي الفيلم باكتشاف الخائنين ومعاقبتهم، وباقتران العاشقين، وبسلام يرضي الأطراف جميعها.

ومن المحتمل ألّا ترضي بعضُ المشاهد العرب أو المسلمين، من مثل مشهد ركوع الناس أمام صلاح الدين (01: 20: 00) ومشهد رقص الجارية الذي لا يليق بسمعة صلاح الدين، ولا ينسجم مع منزلته (01: 14: 00 – 01: 14: 40). لكنَّنا في قراءة هذه المشاهد يجب علينا ألَّا ننسى أنَّ كثيرًا من تصورات الأوروبيين عن الشرق ليست مبنيَّة على كتب الفقه والتشريع وعلم الكلام، بل مبنيَّة على حكايات القصَّاصين الأوربيين القروسطيين أنفسهم، ونابعة من الشرق نفسه الذي قدَّم أوراق اعتماده إليهم عبر رائعته العالميَّة ((ألف ليلة وليلة)) التي تلقفها الأوروبيُّون بإعجاب وانبهار، وظنوا أنَّها أعظم مآثر الشرق الفنيَّة، ونسجوا خيوط تصوراتهم عن الشرق انطلاقًا من حكاياتها.

يبدو الفيلم إذا ما قورن بفيلم Cecil B. de Mille الذي أنتج قبله بعشرين سنة، أقلَّ حرَفيَّةً ومستوًى من الزوايا جميعها، فهو لا يكشف عن الحذاقة الفنيَّة العالية التي لمسناها في الأول، ويخلو من المقدرة على تصوير المعارك عندما يحتدم وطيسها، ويكشف عن ضعف المخرج في تحريك المجاميع وقيادتها وتصويرها، وضعف التقنيِّين في استخدام الكاميرات والمؤثِّرات البصريَّة والسمعيَّة والحيل الفنيَّة، وفي النهاية يخفق بعض الممثلين في إيهام المتلقين بأنَّهم لا يمثلون.

فيلم مملكة السماء

يتحدث الفيلم الأميركيُّ مملكة السماء Kingdom of Heaven الذي أخرجه البريطاني Ridley Scot وأُنتج عام 2005[33] ، عن الحروب الصليبيَّة في القرن الثاني عشر من منظور غربيٍّ، يتوخى الموضوعيَّة والاعتدال والإنصاف إلى أبعد حدٍّ، ويتعاطى مع قضايا العلاقات بين الصليبيين والمسلمين انطلاقًا من مواقف إنسانيَّة.

(33) فيلم ((مملكة السماء))، رابط الفيلم على You Tube مترجمًا إلى العربيَّة:

https://youtu.be/-Avgv7zjGCY

الفيلم عالمٌ فكريٌّ وفنيٌّ متكامل رفيع المستوى، تضافر فيه جهد هائلة ليقدِّم إلى المشاهدين لوحة مركَّبة في غاية الروعة والبهاء، فالمتلقي – وكأنَّه يقرأ واحدةً من روائع دوستويفسكي – لا يمكنه أنْ يتابع حركة الأحداث المتلاحقة، من دون أنْ يغوص ليكتشف اختمار الأعماق في الحوارات الفكريَّة والتعابير التوصيفيَّة أو التحليليَّة، أو التعابير القائمة على تلاعب لفظي يصل إلى حدِّ الغروتسك أحيانًا، ولا يمكنه أن يتابع منطوق الممثلين من دون أن يتفاعل مع الإشارات والإيماءات، ويصغي إلى الابتهالات المعزَّزة بالأنغام الموسيقيَّة والترانيم التي تنشد بلغات مختلفة وأساليب موسيقيَّة متباينة، إنَّه يخاطب المتلقين كافَّة على اختلاف انتماءاتهم وعقائدهم؛ وعلى اختلاف مستوياتهم الثقافيَّة من المُشَاهِد العاديِّ الذي يتابع حركة الأحداث، إلى المتلقي المتعمق الذي يتلذذ بالصور الفريدة ويَتَمتع بالأنغام العجيبة.

يغطي الفيلم المدة الزمنية ما بين 1184 – 1187 م. وهي المدة التي استردَّ فيها صلاح الدين مدينة القدس من الصليبيين، وأعاد سلطة المسلمين عليها وعلى مقدساتها. وهو كغيره من الأفلام الأميركيَّة لا يهدف إلى تناول شخصيَّة صلاح الدين بحدِّ ذاتها، بقدر ما يهدف إلى تناول فترة زمنيَّة محددة من تاريخ القرون الوسطى، من خلال شخصيَّة الحدَّاد باليان الابن غير الشرعي لأحد أمراء الصليبيين.

تبدأ أحداث الفيلم في قرية فرنسيَّة، حيث يحيط قساوسةٌ وشمامسةٌ بجثة زوج باليان المنتحرة حزنًا على موت ابنها، ويقطع أحدهم رأسها لأنَّها ماتت كافرة، ويسرق الصليب المعلق على عنقها، ويطلب هذا القسِّيس السارق من باليان الرحيل إلى القدس، لعلّه يكفِّر هناك عن الذنب الذي اقترفته زوجُه بانتحارها، وينهي باليان حواره مع القسِّيس الفاسد بقتله وإحراق محلِّ الحدادة.

ويلتحق باليان بمجموعة الفرسان التي يقودها أبوه. ويُقتل الأب، فيرث الابن اسمه وثرواته ولقبه، وينضم إلى جيوش الصليبيين ليدافع عن القدس. ويغدو بسرعة أحد أهمِّ فرسان ملكها بلدوين الرابع، ويقود في ما بعد صليبيي القدس في الدفاع عنها عندما حاصرتها جيوش صلاح الدين التي سحقت الجيش الصليبي بقيادة زوج الملكة المتطرِّف الفظِّ جي دي لوسينيان.

يحاول الفيلم تقديم رسائل متعددة في اتجاهات مختلفة؛ يتجلى أولها في هزِّ الصورة المثاليَّة التي تكونت لدى كثيرين من المسيحيين الغربيين عن أجدادهم الصليبيين، وذلك بمعالجة واقعهم وحياتهم أنفسِهم في أوروبا وداخل القدس وإلقاء الضوء على الصراعات التي كانت تستعر فيما بينهم، فيكشف عن فساد رجال الدين المسيحيين بمختلف مستوياهم اللاهوتيَّة، ويبدأ ذلك من اللحظات الأولى عندما يرينا القسَّ بصفته لصًّا حقيرًا يسرق صليبًا ذهبيًّا من عنق المرأة المنتحرة (00: 03: 15). بل يكشف

عن مدى همجيَّة الصليبيين ودمويتهم بعبارة واحدة على لسان أحد الفرسان: ((البابا يقول: قتل الكافر ليس خطيئة إنَّه الطريق إلى الجنَّة)) (00: 31: 24)، ويكشف أيضًا عن أن الكثيرين منهم، لم يأتوا إلى القدس إلَّا من أجل المال ونهب الخيرات والثروات، خلافًا لادعاءاتهم عن نصرة المسيح والصليب. وتؤكِّد ذلك عتبة الفيلم الأولى حيث يظهر على الشاشة نصٌّ يقول: ((بعد مئة عام من استيلاء الجيوش الصليبيَّة على القدس، كانت أوروبا ترزح تحت نير القمع والفقر... وأصبح فيها السادة والفلاحون على حدٍّ سواء يسعون إلى الذهاب إلى الأراضي المقدَّسة بحثًا عن الثروة والخلاص)) (00: 01: 00).

أمَّا الرسالة الأساسيَّة الثانية فتتمثل في الحضِّ على التسامح والتعايش، والتبشير بقيم الإنسانيَّة العليا، والتأكيد على أنَّ مدينة القدس تمثِّل روح الإنسانيَّة والمكان الأنسب لقيم التسامح والإخاء، لأنَّها المدينة التي تتعايش فيها الأديان السماويَّة الثلاثة. أمَّا الشرور والكوارث والبلايا فمصدرها هو التشدُّد والتعصب: ((أنا لا أعوِّل على الإيمان... فكلُّ أعمال الدمار الجنونيَّة التي يقوم بها المتعصبون توضع تحت إرادة الرب... لقد رأيت إيمانًا شديدًا في أعين كثيرين من القتلة)).

ولعلَّ الرسالة الثالثة التي ما فتئ المخرج يؤكِّدها في كلِّ مشهد من مشاهد الفيلم وفي كلِّ حدث من أحداثه فهي قدسيَّة الإنسان ومركزيَّته وأولويته في الكون خلافًا للموروث الدينيِّ الذي يذهب إلى أنَّ الإنسان في هذه الدنيا مجرد عابرٍ، عليه العمل لدار الخلود. ولكيَّ يعزِّز هذه المقولة إلى الحدود القصوى، فإنَّه يجعلها رسالة باليان الأولى والأهم من أيِّ رسالة، ويجعل صلاح الدين متفقًا معه حولها في مجمل وقائع الفيلم. يعبِّر باليان عن هذه الرسالة بدقة ومباشرة، أثناء مخاطبته حشود المدافعين عن المدينة: ((ما هي أورشليم؟ إنَ أماكنكم المقدَّسة قد بُنِيَت فوق المعبد اليهوديِّ الذي هدمه الرومان، وأماكن عبادة المسلمين تقبع فوق أماكنكم. أيُّها أكثر قداسةً؟ الحائط أم المسجد أم القبر؟ من يمتلك حقَّ المطالبة؟ لا أحد. نحن ندافع عن هذه المدينة لا لنحمي هذه الأحجار، ولكن لنحميَ الناس الذين يعيشون بين جدرانها)). (02: 20: 38 – 02: 22: 10)

أمَّا الرسالة الرابعة ذات المغزى الكبير بالنسبة إلى المسلمين والعرب، فتتجلى بكثرة الإشارات الإيجابيَّة نحوهم، حتَّى إنَّنا نكاد لا نجد فيه أيَّة إشارة سلبيَّة إليهم، إلَّا إذا انطلقنا من تأويل ينطوي على شططٍ، وتفسير يقرأ خارج السطور. في حين تكثر الإشارات السلبيَّة إلى الصليبيين الذين يصورهم الفيلم همجًا برابرةً متوحشين قذرين، معتمدًا في إبراز ذلك على الحوارات الصريحة تارة، وعلى الإلماحات واللقطات الخاطفة تارة أخرى؛ ففي جزءٍ من ثانية – مثلًا – تلتقط الكاميرا حركة فارس صليبيٍّ يمسح بقايا الطعام عن فمه بخصلة شعره المتدلية، (13: 00: 00) لتعبِّر عن مدى قذارة الأوروبيين وعن البون الشاسع الذي يفصلهم عن نظافة المسلمين.

يظهر سلطان المسلمين في الفيلم قائدًا محنكًا هادئًا متزنًا وفارسًا نبيلًا صادقًا. بل إنَّ بعض ملامحه تبدو أقرب إلى الخياليَّة:

ففي اللحظة الأولى لظهوره في مسرح أحداث الفيلم (31: 33: 03)، نراه واقفًا ومن خلفه جيش جرَّار، تكشف الكاميرا عن بداياته دون مؤخرته، وليس في هذا الأمر ما هو استثنائي، أمَّا الاستثنائي فهو أنْ يوقف صلاح الدين الجيش بإشارة من يده، وينطلق بمفرده إلى معسكر الصليبيين، ليفاوض ملكَهم المصابَ بمرض الجذام، وسرعان ما يتفقان على ضرورة إحلال السلام. وينتهي اللقاء بينهما بقول صلاح الدين: ((سوف أرسل لك أطبائي)) (01: 33: 39). وبعدها بثوان قليلة يظهر صلاح الدين، وهو يبكي بخشوع قتلى المسلمين الذين غدر بهم الصليبيُّون قبل ذلك.

يبدو صلاح الدين هنا رجلًا حكيمًا حليمًا، لا يأخذه الغضب والرغبة بالانتقام، ولا يدفعه جبروت جيشه إلى الصلف والغرور، بل يتحكم بتصرفاته عقلُه الرصين، وتسوس قراراتِه أخلاقُه الرفيعة التي تأبى إراقة الدماء، وتترفع عن الأذى.

ومن المحتمل أن يقرأ بعضهم هذا المشهدَ بصورة مختلفة، فيرى أنَّ الفيلم قدَّم صلاح الدين قائدًا متخاذلًا، يقبل بالسلام مع ملك القدس الصليبيِّ على الرغم من استطاعته أخذ القدس عنوةً، وفي مثل هذه الحالة المودوديَّة، تكون السينما الغربيَّة قد شوَّهت صورة صلاح الدين فعليًّا.

يحاصر صلاح الدين بجيشه الجرَّار القدسَ، ويحاول اقتحام أسوارها عنوةً، ويوظِّف المخرج والمصورون الكاميرات بطرائق إبداعيَّة تشفُّ عن مخيلات مُلهَمة، لتظهر عمليات عسكريَّة هائلة تشارك فيها مجاميع بشريَّة بالآلاف، وآليات ضخمة مخيفة، وخيول لا تعدُّ ولا تحصى... ويُضطر باليان تحت الضغط الحربيِّ للتفاوض، لكنَّه يفاجأ بشروط الصلح التي يعرضها صلاح الدين والتي تكشف عن فروسيَّة ونبل لا مثيل لهما:

- صلاح الدين: ألن تُسلِّم المدينة؟

- باليان: سوف أحرقها، وأقتل كلَّ من فيها قبل أن أفعل ذلك، وأدمِّر جميع الأماكن المقدسة الخاصَّة بكم وبنا... ما هي شروطك؟

- صلاح الدين: أنا أضمن السلامة لكلِّ روح كي تخرج إلى أيِّ بلد مسيحيٍّ... النساء والأطفال والجنود والفرسان والملكة. ولن يُؤْذَى أيُّ شخص منكم. أقسم بالله.

- باليان: لقد قتل المسيحيُّون جميعَ المسلمين، عندما أخذوا منكم تلك المدينة؟

- صلاح الدين: أنا لست مثلهم!! أنا صلاح الدين[34].

وبعد دخوله القدس يُظهر مُخرجُ الفيلم صلاحَ الدين وهو يتجنب أن تطأ قدمُه صليبًا مرسومًا على الأرض، ثمَّ يُظهِرُه وهو ينحني بتواضع المُخلِص، ليرفع صليبًا سقط على الأرض، فيعيده إلى مكانه اللائق على المنضدة (2: 53: 400)، مؤكِّدًا بهذه الرمزيَّة إيجابيَّة شخصيَّة صلاح الدين من ناحية، ومؤكِّدًا من ناحية أخرى عبثيَّة حروب الصليب ضدَّ الهلال، في حال كان السبب الفعلي لهذه الحروب هو الانتصار للصليب.

كان من المتوقع أن تصور السينما الأميركيَّة المعادية للعرب والمسلمين – كما يُفتَرض –شخصيَّة صلاح الدين تصويرًا سلبيًّا، أو على الأقل شخصية أحد مساعديه، أو أحد علماء الدين المسلمين، لكنَّ ما حدث كان خلاف ذلك تمامًا، فالصور السلبيَّة كانت من نصيب القادة الصليبيين، ولعلَّ أكثر هذه الشخصيَّات إثارة للاحتقار والازدراء كانت شخصيَّة أسقف القدس الذي يظهره الفيلم في مشاهد عدة، لا يمكن تخطيها من دون الإشارة إليها:

لا يثق الملك بلودِين بالأسقف، ويبدي تجاهه ازدراء صريحًا، وفي لحظات احتضاره يدور بينهما الحوار الآتي:

- الأسقف: بالموت لن يكون هناك راحة.

- الملك: وفِّر عليَّ محاضرتك، اذهب وأعدّ الناس لمراسم تتويج ابن أختي.

(34) روى ابن الأثير كلام باليان في كتابه الكامل على النحو الآتي: ((أيها السلطان اعلم أنَّنا في هذه المدينة في خلق كثير، لا يعلمُه إلاَّ الله تعالى، وأنَّهم إنمَّا يَفتُرُون عن القتال رجاء الأمان، ظنًّا منهم أنَّك تجيبهم إليه كما أجبت غيرهم، وهم يكرهون الموت ويرغبون في الحياة، فإذا رأينا الموت لا بدَّ منه فو الله لنقتلنَّ أبناءنا ونحرق أموالنا وأمتعتنا، ولا نترككم تغنمون منها دينارًا واحدًا ولا درهمًا، ولا تسبون وتأسرون رجلًا أو امرأة، وإذا فرغنا من ذلك أخربنا الصخرة والمسجد الأقصى وغيرهما من المواضع، ثمَّ نقتل من عندنا من أسارى المسلمين، وهم خمسة آلاف أسير، ولا نترك لنا دابَّة ولا حيوانًا إلَّا قتلناه، ثمَّ خرجنا إليكم كلُّنا، قاتلناكم قتالَ من يريد أن يحمي دمه ونفسه، وحينئذٍ لا يُقتَل الرجل حتَّى يقتل أمثاله، ونموت أعزاء أو نظفر كرامًا)) انظر: ابن الأثير الجزري، الكامل في التاريخ، (11 مجلدًا)، د. محمد يوسف الدقَّاق وآخرون (مراجعة وتصحيح)، مج10، (بيروت: منشورات دار الكتب العلمية، 1987)، ص156 . والحقيقة أنَّنا نسوق هذا النص الذي أورده ابن الأثير لنقارن بين الحقيقة التاريخية وأحداث الفيلم... لقد اختار المخرج من هذه الواقعة وهذا النص ما يقدِّم صورة مثاليَّة عن البطلين كليهما، ولم يشأ أن يستكمل سرد الواقعة كما رواها ابن الأثير، والتي تحط من شأن صلاح الدين، عندما تحول حربه من حرب لتحرير القدس ورفع كلمة الحقِّ عاليًا إلى حرب من أجل الفدية والأموال... بل تصف كبار قادته بما لا يليق عندما آثروا الاحتفاظ بالأموال لأنفسهم، ولم يردُّوها إلى بيت المال. والسؤال: أما كان يمكن لريدلي سكوت أن يستكمل فيلمه وفقًا لابن الأثير، وليس وفقًا للمصادر الاستشراقيَّة، لو كانت لديه نيَّة الإساءة أو التشويه؟!

- الأسقف: أريد اعترافك يا مولاي.

- الملك: سأعترف للربِّ عندما أراه، وليس لك أنت.

وعندما يحاصر صلاح الدين القدس ويقرر باليان الدفاع عنها، نرى الأسقف يعترض طريقَه:

- الأسقف: يجب أن نغادر المدينة.

- باليان: وكيف تريدنا أن نفعل ذلك يا نيافة الأسقف؟

- الأسقف: يجب أن نهرب بأسرع الجياد من البوابة الخلفيَّة.

- باليان: والناس؟

- الأسقف: هذا من سوء حظِّ الناس، إنَّها إرادة الربِّ. (02: 20: 40 – 02: 20: 43)

وفي لحظات الفيلم الأخيرة:

- باليان: سيضعون شروطًا.

- الأسقف: لنتحول إلى الإسلام جميعًا، وسنتكلم في هذا لاحقًا.

- باليان: (ساخرًا) لقد علمتني الكثير من الدين أيُّها الأسقف.

لقد نجح سكوت في إيصال رسائله الفكريَّة جميعًا، ونجح باحترافيَّة عالية في توظيف الإمكانات البشريَّة والفنيَّة والتقنيَّة الهائلة توظيفًا مثاليًّا، فقدَّم بذلك واحدًا من روائع السينما الأميركيَّة الحديثة.

أمَّا صلاح الدين الأيوبيُّ فلم يكن الشخصيَّة الأساسيَّة، كما أسلفنا، ولم يأت ذكره إلَّا في السياق التاريخيِّ الذي لا يجوز فيه تجاهله. لكنَّ صورته لم تكن واقعيَّة صادقةً فقط، بل كانت منحازة إلى المسلمين، وإلَّا ما معنى أن يموت ملوك الصليبيين عطشًا معفري الوجوه بالتراب، ويظهر صلاح الدين نظيفًا جميلًا أنيقًا، وهو يتناول الماء القراح المثلج... وما معنى أن تتسامح وأنت القويُّ المنتصر؟ وما معنى أن ترسل أطباءك ليعالجوا عدوَّك من المرض؟ أليس في ذلك النبل عينه والفروسيَّة ذاتها؟

لقد شحن المخرج الإنكليزيُّ مشاهد الفيلم بأفكاره العَلمانية، بل اللادينيَّة الصريحة، وعبَّر عن نزعاته الإنسانيَّة التي تعيد الإنسان إلى مركز الكون بجلاء ووضوح شديدين، وحمّل الأديان – بإداناته

المباشرة لرجال الدين أولًا – وزر جميع المآسي التي قاسى منها الإنسان، وما زال يقاسي. لكنَّه تمكَّن تقديمَ رسائله الأيديولوجيَّة ومواقفه الفكريَّة من دون أن يتخلى عن جمال اللوحات المرئيَّة، ومن دون أن يحوِّل الفيلم إلى خطاب إنشائيٍّ تقريريٍّ، ومن دون أن يتراجع قيد أنملة عن الوفرة الوافرة في العناصر المرئية والمؤثرات البصريَّة. لكنَّه، وبدلًا من أن يعادي طرفًا دينيًّا واحدًا، فقد استفزَّ الأطراف جميعها، وعلى الرغم من أنَّ الفيلم قد لاقى استحسانًا واسعًا على المستوى الجماهيريِّ، فإنَّ كثيرًا من النقَّاد والباحثين، بل السياسيين أيضًا، وجهوا له انتقادات عنيفة في الغرب والشرق على حدٍّ سواء.

فقد اتُّهم في الغرب بأنَّه يقدِّم خدمةً للأصوليين والمتطرفين الإسلاميين، عندما يُظهر الصليبيين همجيين متوحشين يمثلهم فرسان المعبد وغي دي لوسينيان، واتُّهم بأنَّه يقدِّم صورة المسلم في هذا الفيلم بطريقة لا تختلف عن تصورات المستبدَيْن صدام حسين وحافظ الأسد اللذين أمرا بصناعة التماثيل لصلاح الدين الأيوبيِّ في الميادين لتعزيز صورة الحقبة العربيَّة الإسلاميَّة. ورأى البروفيسور ريلي سميث أنَّ جهود ريدلي سكوت كانت خاطئة ومنحازة، وأنَّ المثال التاريخيَّ الذي قدمه أسامة بن لادن هو الذي سيوقظ الأصوليين الإسلاميين[35].

وأثار الفيلم في الساحة الثقافيَّة العربيَّة والإسلاميَّة جدلًا واسعًا، وحفز أفكارًا وآراء متناقضة، وكتبت عنه مقالات عديدة؛ فأثنى عليه كثيرون، وثمَّنوا عمل مخرجه الذي أنصف المسلمين، ووقف موقف الحياد والحقِّ. وفي الوقت نفسه فقد اعتبر عدد من السينمائيين والنقاد كما يقول أحمد إبراهيم: ((أن الرقابة على المصنفات الفنيَّة مررت فيلمًا صهيونيًّا للمخرج البريطاني ريدلي سكوت يحمل أفكارًا صهيونية، ويكرِّس الحرب الصليبيَّة على المسلمين، ويشوِّه صورة الإسلام، ويسيء لصلاح الدين الأيوبيِّ، ويمنح على طريقة «وعد بلفور» حقًا قوميًّا ووطنًا شرعيًّا للصهيونيين في الأراضي المحتلة))[36].

ويلخص رجا ساير المطيري بعض ردود الفعل الإسلاميَّة على النحو الآتي: ((كانت هناك ردود إسلاميَّة متشنجة – كما العادة – ألقت بلعناتها على الفيلم وعلى صنَّاعه، وأخذت تدعو على المسيحيين وعلى اليهود بالويل والثبور، حتى قبل أن يشاهد أحدٌ من هؤلاء المعلقين الفيلم نفسه... ومن ذلك ما سجله بعض أعضاء موقع سينماك، أحد المواقع السعودية المعنية بالسينما، والذين هاجموا الفيلم بشدة،

(35) Charlotte Edwards, "Ridley Scott's New Crusades Film 'Panders to Osama bin Laden", the Telegraph: http://cutt.us.com/tVLWqG

(36) أحمد إبراهيم، ((صلاح الدين الأيوبي بين الحقيقة وأخطاء السينمائيين..))، صدى البلد:

http://www.elbalad.news/1419455

وحملوا عليه بشكل غير مفهوم وغير مبرر: «وأخيرًا تمكن أبناء القردة والخنازير من الاعتداء على المسلمين وتشويه صورتهم أمام الجميع»، «واثق من أن الحقائق ستقلب في الفيلم»))[37]

ويستبطن د. مصطفى يلماز نصَّ الفيلم من دون أن يفسِّره أو يؤوله، فيأخذ عليه إغراقه في النزعة الإنسانيَّة، ونقده الشديد للفكر السكولاستيscholastic ، ويرى أنَّ الطُّرُز الفكرية التي ينطلق منها لا يمكن أن تؤدي إلى إنتاج فكرة تقديم صك براءة للمسلمين. ويقول: ((ينبغي ألَّا نتوهم أنَّ الغرب ينقد ذاته فقط، وألَّا نتوهم أنه لا يذمُّ المسلمين؛ فبطل الرواية المسيحي باليان في الفيلم يُصوَّر بطريقة جميلة بوصفه شخصًا وسيمًا جذَّابًا وقائدًا شجاعًا لديه رسائله وأحاسيسه ونشاطاته بالتفاصيل والجزئيات، وفي مقابل ذلك ليس هناك أيَّة تفاصيل عن هوية صلاح الدين الأيوبيِّ وعن ماضيه، وليس هناك تفاصيل عن حياته، وتبدو صورته في هذا الفيلم على هيئة رجل عجوز ذي نظرات غير واضحة وبلا جاذبية، ويأتي اسم الممثل الذي يلعب دوره في ملصقات الفيلم، بين أسماء الممثلين الثانويين)). ويقول أيضًا: ((ونرى في الفيلم أنَّ جيش صلاح الدين يُقَدَّم بصفته جيشًا ممتازًا ومحترفًا، وقد استطاع أنْ يبيد الجيش الصليبيَّ المحترف مثله في وقعة حطين، لكنَّ المحاربين البسطاء والفلاحين الذين كانوا يدافعون عن القدس والذين سمَّاهم باليان فرسانًا، في لحظة اضطرته الظروف إلى ذلك، نراهم يسطِّرون البطولات الملحميَّة بعد أن ثبتهم باليان وقوَّاهم على الصبر والمثابرة... لقد انتصر في نهاية الفيلم فكريًّا رجلٌ عاديٌ من الغرب على عبقريِّ الشرق الذي جمع الأمة حوله))[38].

والحقيقة أنَّ ملاحظات د. يلماز فيما يخص النزعات الإنسانيَّة لدى سكوت ونقده الشديد للفكر الدينيِّ هي ملاحظات لا جدال في صحتها، أمَّا ملاحظاته الأخرى، فهي تعبِّر عن نمطٍ سائد لدى كثيرٍ من الإسلاميين، الذين لا يريدون أن يروا لغربيٍّ كائنًا من كان أيَّ فضيلة.

(37) رجا ساير المطيري، ((مملكة السماء.. حملات الصليب على القدس.. وصلاح الدين الأيوبي يظهر بلباس هوليودي مثير))، جريدة الرياض: http://www.alriyadh.com/62441

(38) Mustafa Selim Yılmaz, "Oryantalit bakıŞ açısından..." 2017, I, 48.

خلاصات ونتائج

بعد هذا العرض شبه التفصيليِّ لصورة صلاح الدين في السينما نستطيع الانتهاء إلى الخلاصات الآتية:

1. امتنع المخيال الشعبيُّ العربيُّ عن أسطرة legenderize ممكنة لشخصيَّة القائد التاريخيِّ صلاح الدين الأيوبيِّ، على الرغم من وفرة المعلومات التاريخيَّة التي دُونت عنه إبَّان حياته وبُعيدها، والتي سَمَت شأنه إلى أرفع حدٍّ، وأخفقت الثقافة الشعبيَّة العربيَّة الإسلاميِّة في نسج الحكايات البطوليَّة والخرافات التي تجعله بطلًا خارقًا كعنترة ((يضرب ذات الشمال فيقتل مئة، ويضرب ذات اليمين فيردي مئة أخرى))، في حين نجح هذا المخيال نفسُه نجاحًا باهرًا في حبك ملحمة شعبيَّة عظيمة عن قائد تاريخيٍّ آخر، ولد بعد صلاح الدين بثلاثين سنة هو الظاهر بيبرس (1223 – 1277)[39]. لماذا حدث ذلك؟ الإجابة عن هذا السؤال تحتاج إلى بحث مستقل، سنتفرغ له لاحقًا. لكنْ ثمَّة أسئلة أخرى تطرح نفسها: لماذا غدت شخصيَّة صلاح الدين في العصر الحديث وفي النصف الثاني من القرن العشرين بالذات ملهمةً للشعراء والأدباء، وكادت تصبح شخصيَّة أسطوريَّة، وكانت شبه منسية قبيل ذلك في القرن التاسع عشر والنصف الأول من العشرين؟ ولماذا أصبح رمزًا للوحدة العربيَّة ومحرر القدس الذي لا بدَّ من استدعائه واستلهام شخصيَّته؟ ويبدو أن الإجابات عن هذه الأسئلة قد تكون متعددة وعلى رأسها:

أ. تأثير السينما الهائل في تكوين قناعات الناس وتوجيه أفكارهم وبناء تصوراتهم، وقد نجح فيلم يوسف شاهين عن صلاح الدين – على الرغم من المآخذ الكثيرة – في تنفيذ هذه المهمة. علمًا أنَّ هدف القوميين العرب الذين كانوا وراء صناعته من استلهام أنموذج صلاح وتمثل شخصيَّته العروبيَّة (وهو الكردي) لم يكن لوجه الله، ولا لخدمة التاريخ.

ب. رواية والتر سكوت التي ترجمها المبدِع محمود محمد ترجمةً تستحق كلَّ ثناء وتقدير، ونشرها عام 1938، واستفاد منها بكلِّ تأكيد ثمانية الأدباء الذين أسهموا في كتابة فيلم الناصر صلاح

(39) مماً يؤسف له أنَّ علاقة الأدب الشعبيِّ بالأدب الفرديِّ ما زالت ملتبسة في أذهان كثيرين من المشتغلين في مجالات الأدب، وأنَّ كثيرًا من هؤلاء لم يعِ بعد العلاقة الوشيجة بين الأدبين، ولم يشأ أن يفهم أنَّ أصول الفن الملحميِّ في آداب شعوب العالم كلِّها هي قصائد وحكايات شعبيَّة شفويَّة، وما زال ينظر إلى الأدب الشعبيِّ بصفته أدبًا من الدرجة الثانية أو أدبًا منحطًّا. انظر حول الأصول الشعبيَّة للأدب الملحمي كتابنا: فرسان وعشَّاق. دراسات تطبيقيَّة في الأدب المقارن، (أبو ظبي: منشورات هيئة أبو ظبي للسياحة والثقافة، 2015)، ص65 – 71. وانطلاقًا من هذه النظرة نجد ديوان الشاعر الفلاني قد حظي بعدد من الطبعات المحققة تحقيقات مختلفة... ونجد عن ديوان شاعر آخر دراسات وأطاريح كثيرة، أمَّا سيرة الظاهر بيبرس الشعبيَّة فلا نجد لها سوى طبعة مصورة رديئة كانت جلَّ ما استطاعت فعله الهيئة المصرية للكتاب، انظر: سيرة الظاهر بيبرس، (5 مجلدات)، (القاهرة: منشورات الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1996)، بينما نجد لها طبعة رائعة بالفرنسية بسبعة مجلدات.

الدين، وتأثَّر بها القرَّاء والمتابعون.

2. ما أكثر الذين يتحدثون عن الأخطاء التاريخيَّة في هذا الفيلم أو ذاك، حتَّى تكاد لا تخلو دراسة تناولت مسألة من مسائل السينما التاريخيَّة إلَّا أشارتْ إلى الأخطاء التاريخيَّة التي وقع فيها المخرج، أو أشارت إلى قيام هذا الكاتب أو ذاك بتشويه مقصود للتاريخ وتحريف عن سابق ترصُّد. والأمثلة على ذلك أكثر من أن تُعدَّ؛ ففي مقال على موقع دنيا الوطن يُعبِّر عن فلسفة هذا الموقع ثمَّة مقالة تحت عنوان ((تسع أخطاء متعمدة روَّج لها المخرج يوسف شاهين في فيلم الناصر صلاح الدين))[40]، نجد أنَّ الأخطاء متعمَّدة، وأنَّ الكتَّاب أبرياء، لكنَّ المخرج ((النصرانيَّ)) هو الذي يدسُّ السمَّ بالعسل... بل يصل التحامق بصاحب المقالة إلى درجة اتهامه بترويج الفساد والإفساد.

أمَّا د. مصطفى يلماز فيستعرض برصانة علميَّة الأخطاء التاريخية التي وقع فيها صنَّاع فيلم مملكة السماء، ويرى أنَّ أهمها كان من نصيب شخصيَّة باليان، يقول: ((في الواقع التاريخيِّ لم يعش باليان في أوروبا إطلاقًا، بل ولد في الأراضي المقدسة، ويبدأ ذكره في المراجع التاريخية مع معركة تل الصافية أو الرملة Montgisard التي وقعت أحداثها عام 1177 ويستمر ذكره حتى عام 1194... وكانت تلك المعركة بداية صعود نجمه في مملكة القدس. حتى إنَّه تزوج من ماريا كومِّينا أرملة ملك القدس (1157 – 1208 / 1217). ومن ناحية أخرى بقي باليان يلعب دورًا مهمًا ونشطًا في الأراضي المقدسة حتى سنة 1194، خلافًا لما يقوله الفيلم، وبقي أقوى شخصيَّة هناك بفضل أولاده الذين بلغوا الرشد، وكانوا مجتمعين يشكِّلون أقوى الأسر الفرنجيَّة الحاكمة في المدن العربيَّة التي استمرت سيطرة الصليبيين عليها. وعلاوة على ذلك ففي 1187 وبعد أن ضيَّق صلاح الدين الخناق على القدس، وتضاءل عدد المسيحيين فيها، تفاوض معه من أجل إنقاذ عائلته، وأجلاها مؤقتًا إلى طرابلس، واستمر هو في الدفاع عنها. أمَّا في فيلم مملكة السماء فإنَّ البطل باليان هو مجرد حدَّاد يعيش في قرية من قرى فرنسا... إلخ))[41].

ولا يترك جاك شاهين فيلمًا تعرضت له صورة المسلمين أو العرب للتشويه حسب رأيه إلَّا ويبحث عن الفوارق بين الواقع كما يرويه التاريخ، والواقع كما تصوره السينما[42].

وقد ردَّ والتر سكوت على تساؤلات من هذا القبيل منذ قرنين من الزمن بقوله: ((...وكان من

(40) موقع دنيا الوطن:

https://www.alwatanvoice.com/arabic/news/2014/11/12/617503.html

(41) Mustafa Selim Yılmaz, "Oryantalit...", Uluslararası..., 2017, I, 62.

(42) انظر على سبيل المثال مناقشته لفيلم لورنس العرب ج2، 162 – 165.

الشخصيَّات الثانويَّة فتاةٌ زعموا أنَّها من ذوات قربى ريتشارد قلب الأسد، فكان في ذلك مسخٌ لحقائق التاريخ، استاء منه المستر ملز مؤلف «تاريخ الفروسيَّة والحروب الصليبيّة» وما نحسب إلا أنَّه لا يدري أن القصص الخياليَّ له بطبيعة الحال أن يبتدع مثل هذا الابتداع، وإنَّها حقًّا لضرورة من ضرورات الفنِّ))[43].

وعلى ما يبدو فإنَّ كثيرين من الدارسين ما زالوا لا يميزون بين التاريخ من ناحية والرواية التاريخيَّة أو الفيلم السينمائيِّ التاريخيِّ، ولا يعرفون أنَّ طرح الأسئلة عن صدقيَّة الوقائع في الفنِّ هو بحدِّ ذاته طرحٌ ينمُّ على جهلٍ بطبيعة الفنِّ وجوهره، ولا يرتقي بمعرفة التاريخ إلى الأفضل[44].

3. إنَّ الصورة الإجماليَّة لصلاح الدين في الأفلام الأميركيَّة التي وقفنا عندها هي صورة إيجابيَّة، لا تقدح في إيجابيَّتها تلك الآراء والنظرات التي تنطلق من مواقف جاهزة ثابتة، ومن تصورات مُتوهمة عن عدائيَّة سرمديَّة بين الشرق والغرب. أمَّا السؤال الأهمُّ هنا فهو من أين جاءت هذه الصورة وكيف تكونت؟

اشتُهر صلاح الدين الأيوبي ببطولاته وفروسيَّته ونبله، ولم تقتصر تلك الشهرة على العالمَيْن العربيِّ والإسلاميِّ، بل تعدتْها إلى العالم الأوروبيِّ المسيحيِّ، فانتشرت أخباره في أوروبا إبَّان الحروب الصليبيَّة، وأثارت دهشة الناس الذين روى لهم الحُجَّاج والمحاربون العائدون نُتفًا وطرفًا وحكايات عن أخبار هذا القائد العدو، وعن جماعته المسلمين في كثير من الأحيان.

لقد جاء أولئك الصليبيُّون من بلادٍ بعيدة، لينفذوا مشاريع استعماريَّة اقتصاديَّة وسياسيَّة تحت راية الصليب، يحملون معهم تصورات مغلوطة عن سكان وثنيين همجيين... لكنَّهم فوجئوا بمستوى الرقيِّ الحضاري الذي كان المسلمون قد وصلوا إليه، وفوجئوا بأنهم يتعلمون – كما أشار إلى ذلك المستعرب مونتغمري وات – من المسلمين مبادئ النظافة وأصولها، وكيف توضع الملاءات البيض والحشايا الناعمة على الأسرَّة، وكيف تنتشر الحمامات العامَّة في كلِّ حيٍّ من أحياء المدن الكبرى[45]، فذُهلوا أمام هذه الصورة العامَّة أولًا، ثمَّ بُهتوا بعد ذلك وهم يرون صلاح الدين يعفو عن أسراهم، وكانوا قد قتلوا أسرى المسلمين جميعهم عندما دخلوها أول مرَّة. ومن هنا نستطيع أن نفهم طبيعة الصورة الإيجابية التي تكونت عنه في كثير من النصوص التاريخيَّة والأدبيَّة في القرون الوسطى. وعلى

(43) ولتر سكوت...، ص6.

(44) يعالج د. صادق جلال العظم أسئلة من هذا النوع بصورة لافتة للانتباه في كتابه: ذهنيَّة التحريم... ط2، 2004، ص174– 178.

(45) У. Монтгомери Уотт, Влияние ислама..., М. 1976, Стр. 21.

الرغم من استمرار الحملات الصليبيَّة مدَّة تزيد على القرنين، وعلى الرغم من أنَّ العرب والمسلمين قد خاضوا عشرات المعارك ضد الصليبيين، وعرفوا عددًا من القادة الكبار، فإنَّ الذاكرة الأوروبيَّة احتفظت بشخصيَّة صلاح الدين دون غيرها.

وليس مستعبدًا أن يكون كثير من الأوربيين قد تحدثوا عنه بوصفه الأنموذج الذي يجب على القائد أن يحتذيه. ولعلَّ دانتي اليجيري Dante Alighieri (1321 – 1265) قد وصلته هذه المرويات، فوضعه في ((الكوميديا الإلهيَّة)) في مرتبة رفيعة في الليمبو مع الشخصيات العظيمة في تاريخ البشريَّة من غير المسيحيين أو المؤمنين، كهوميروس وهوراس وأرسطو وسقراط وآخرين...[46].

أمَّا كتب المؤرخين والمستشرقين التي كُتبَت في مراحل لاحقة، فقد كشفت عن صورة لصلاح الدين لم يحظ بها إلَّا ندرة من القادة، وقد استعرض د. محمد إلهامي مكونات هذه الصورة كما رآها في تلك الكتب تحت عناوين سبعة كبرى: قوَّة الشخصيَّة وولاء الأتباع – الزهد والورع – حسن السياسة واتساع النفوذ – التسامح الديني – رعاية العلم والعلماء – حسن الإدارة والعمران – أخلاق الفرسان[47].

ولنأخذ ما يقوله كارل بروكلمان مثالًا إضافيًّا على ذلك: ((والحقُّ أن حروب صلاح الدين ضدَّ الصليبيين قد جعلته من أشهر ملوك الشرق في أوروبا... وليس من شكٍّ أنَّ قلَّة ضئيلة من أمراء الإسلام كانت تضارعه من حيث تجرُّده عن أيِّما نزعة إلى الكسب الشخصيِّ، ومن حيث انصرافه إلى خدمة دولته ورعاياه... ولم يستطع أعداؤه أنفسهم إلَّا الإقرار له بالشهامة والنبل في معاملة الخصم المغلوب، ليس هذا فحسب، فقد كان صلاح الدين إضافة إلى ذلك نصيرًا للعلم... وخدم فنَّ العمارة خدمات جُلَّى في القدس والقاهرة...))[48].

وبناء على ما تقدم لا يمكن لأيِّ مخرج – إذا توفر لديه سوء النية وإرادة التشويه – أن يغيِّر صورة، تواترت الأخبار والروايات على رسمها إيجابيَّة وأقرب إلى المثالية، خاصَّة بعد أن عزَّز والتر سكوت أبو الرواية التاريخيَّة هذه الصورة منذ بداية القرن التاسع عشر.

4. لقد غدا تأثير الأعمال التي ترسم صورًا للشعوب فعَّالًا جدًّا في الشعوب الأخرى، حتَّى إنَّ كتابًا

(46) دانتي أليجيري، الكوميديا الإلهيّة، حنّا عبود (مترجمًا)، ط1، (دمشق: د.ن، 2002)، ص 69.

(47) حمد إلهامي، مدح صلاح الدين

¨ Uluslararası..., 2017, I, 111 - 116

(48) كارل بروكلمان، تاريخ الشعوب الإسلاميَّة، نبيه أمين فارس ومنير يعلبكي (مترجمان)، ط5، (بيروت: منشورات دار العلم للملايين، 1968)، ص358.

واحدًا بمثل كتاب جيرمينيا دي ستال تمكَّن أن يُغيِّر صورة شعبٍ كاملٍ في ثقافة شعب آخر، على الرغم من محدوديَّة توزيعه، واقتصار فعاليته على فئات اجتماعيَّة محددة[49]. وأفلح عددٌ من الروايات العربيَّة في تشويه صورة المرأة الأوروبيَّة في أذهان العرب، عندما قدموها خائنة شهوانيَّة مستهترة بالأخلاق، لا تعرف الإخلاص والوفاء، تسعى وراء أهوائها وتبحث عن الملذات الجنسيَّة...[50]. وإذا كان تأثير كتاب واحد أو رواية عظيمًا إلى هذه الدرجة، فماذا يمكننا أن نقول ونحن حيال أفلام سينمائيَّة تقتحم البيوت، وتقدَّم الفنَّ المركَّب والأرقى بين الفنون.

إنَّ دراسة الصور التي يقدمها الأدب أو السينما أو أي نوع من الفنون الأخرى يمكن لها أن تكشف عن مرجعيَّات المُرسل وسيكولوجيته، ويمكن لها في الوقت نفسه أن تكشف عن طبيعة المتلقي المعبَّأ أيديولوجيًّا إلى الحدود القصوى، والذي لا يريد أن يرى غير ما هو موجود في ذهنه أصلًا. وإذا كان من مهمات دارسي الصور من نقَّاد ومقارنيين – كما يقول إس. إس. براور S. S. Prawer - فضح التصورات المغلوطة عن الخصائص والنماذج القوميَّة التي يدعو إليها روائيُّون مقروؤون على نطاق واسع[51]، فإنَّ المهمَّة الأسمى هي تعرية التصورات المغلوطة عن الصور نفسها، وبتعبير أكثر دقَّة تصحيح ما تكوَّن لدى الناس من تصورات مغلوطة عن صورتهم في أدب الآخر أو سينماه.

إنَّ السينما وهي خلاصة الفنون مجتمعة لَقادرة على تكوين الآراء والقناعات وتوجيهها، ويمكن لها أن تروِّج لتصورات ملتبسة وأفكار مشبوهة. لكنَّ اقتناعنا بأنَّها لا تفعل غير ذلك يحرمنا أولًا وقبل كلِّ شيء من المتعة والجمال واللذة، ويمنعنا من أن نرى في النصِّ السينمائي شيئًا سوى التشويه المقصود والقبح المتعمّد، ويدفعنا لتتبع ذلك والبحث عنه في كلِّ فيلم ننوي مشاهدته. لذا ينبغي على النقد السينمائي الصورولوجي أن يسمو على القناعات المُسبقة الجامدة والمنغلقة، وأن يتخلَّى عن القوالب السلبيَّة الجاهزة، كي يصحح انحرافاته، وينحو نحو سكَّة الفن والجمال والآفاق المتحررة.

---

(49) لقد استطاعت البارونة الفرنسيَّة جيرمينيا دي ستال (1766 – 1817) J. de Stael المعروفة باسم Madame de Staël، أن تسهم بصورة فعَّالة في تغيير صورة الألماني الأقرب إلى الهمجيَّة البربريَّة في أذهان الفرنسيين ومخيلاتهم بعد إصدارها في عام 1810 كتابها ((De l'Allemagne)) الذي عرَّفت فيه المجتمع الفرنسي على طبيعة الشعب الألماني وأساليب حياته وأدبه ودينه وفلسفته، وكشفت لمتلقيها عالمًا غريبًا من الأفكار والنماذج والمشاعر...، ودعت شعبها الفرنسيَّ إلى الانفتاح على الآخرين والترحيب بالأفكار التي تأتيه من الخارج، مؤكِّدة أنَّه بذلك سيغنم أكبر الغنم... انظر:
О Германии» // Литературные манифесты западноевропейских романтиков, под ред. А. С. Дмитриева, М., пер. Е. П. Гречаной, Изд-во Московского университета, 1980, Стр.385 - 386.

لكنَّ تصورات الفرنسيين عن الألمان آنذاك لم تكن من بنات سوء الطويَّة والنوايا الخبيثة، بل كانت نتاجًا للجهل وقلَّة المعرفة.

(50) عبده عبود، الأدب المقارن: مدخل نظري ودراسات تطبيقية، (حمص: منشورات جامعة البعث، 1993). ص 379 وما بعدها

(51) إس. إس. براور، الدراسات الأدبيَّة المقارنة، عارف حذيفة (مترجمًا)، (دمشق: منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القوميّ، 1986)، ص 118.

المصادر والمراجع

باللغة العربيَّة

1. ابن الأثير الجزري، الكامل في التاريخ، محمد يوسف الدقَّاق وآخرون (مراجعة وتصحيح)، (بيروت: منشورات دار الكتب العلمية، 1987).

2. إلهامي. محمد، مدح صلاح الدين في مؤلفات المستشرقين والمؤرخين الغربيين، أعمال مؤتمر صلاح الدين الأيوبي، المنعقد في سِعِرد 23 – 25 أيلول 2016، (إسطنبول: منشورات بيان ياينلاري، 2017).

3. أليجيري. دانتي، الكوميديا الإلهيّة، حنّا عبود (مترجمًا)، ط1، (دمشق: د.ن، 2002).

4. براور. إس. إس، الدراسات الأدبيَّة المقارنة، عارف حذيفة (مترجمًا)، (دمشق: منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القوميّ، 1986).

5. بروكلمان. كارل، تاريخ الشعوب الإسلاميَّة، نبيه أمين فارس ومنير بعلبكي (مترجمان)، ط5، (بيروت: منشورات دار العلم للملايين، 1968).

6. جاسبر. دايفيد، مقدمة في الهرمينوطيقا، وجيه قانصو (مترجمًا)، (بيروت/ الجزائر: منشورات الدار العربيَّة للعلوم – ناشرون، 2007).

7. دوبري. ريجيس، حياة الصورة وموتها، فريد الزاهي (مترجمًا)، (الدار البيضاء: منشورات أفريقيا الشرق، 2002).

8. سكوت. سير ولتر، الطلسم، محمود محمود محمد (مترجمًا)، سلسلة عيون الأدب الغربي، (القاهرة، 1938).

9. شاهين. جاك، الصورة الشرِّيرة للعرب في السينما الأميركيَّة، خيرية البشلاوي (مترجمًا)، أحمد يوسف (مراجعًا)، (القاهرة: منشورات المركز القوميِّ للترجمة، 2013).

10. العظم. صادق جلال، ذهنية التحريم، ط2، (دمشق: منشورات دار المدى، 2004).

11. عبود. عبده، الأدب المقارن: مدخل نظري ودراسات تطبيقية، (حمص: منشورات جامعة البعث، 1993).

12. علوش. سعيد، مكونات الأدب المقارن في العالم العربي، (بيروت: منشورات الشركة العالميَّة للكتاب، 1987).

13. مرتضى. غسَّان، فرسان وعشَّاق: دراسات تطبيقيَّة في الأدب المقارن، (أبو ظبي: منشورات هيئة أبو ظبي للسياحة والثقافة، 2015).

باللغات الأجنبيَّة

1. Дмитриева А. С.: «О Германии» Литературные манифесты западноевропейских романтиков, под ред. А. С. Дмитриева, М., Изд-во Московского университета, 1980, С.383-391, пер. Е. П. Гречаной

2. Пропп, В. Я: Фольклор и действительнось, Избранные статьи, М. Изд. Наука, 1976.

3. Уотт, У. Монтгомери: Влияние ислама на средневековую Европу, Пере.и редис. А. В. Сагадеева, Букинистическое издание, М. 1976.

رابعًا: الدراسات

سلعة العداء للإمبريالية في سوق العالم الثالث

راتب شعبو

انتهت التجارب السياسية «المعادية للإمبريالية»، سواء التي تبنت نهجًا إسلاميًا (إيران وأفغانستان في عهد طالبان) أو التي سارت في الطريق التي سميت «اشتراكيةً»، بتنوعها وتدرجها الواقعي والنظري المتعدد، في اتجاه دول قمعية مأزومة اقتصاديًا، ويملؤها الفساد، وفي حالات كثيرة تحولت إلى كارثة على البلاد والمحكومين (كمبوديا وكوريا الشمالية وسورية والعراق وأفغانستان..)، بينما ما تزال الإمبريالية «على سروج خيلها» وهي تقود العالم. إذاً، يبدو أن العالم يعرض حتى الآن واقعًا يقول إن الخروج على الإمبريالية يقود إلى البربرية أيضًا، على الضد من مقولة روزا لوكسمبورغ الشهيرة: «الاشتراكية أو البربرية». لقد اختلفت البدايات (انقلابات عسكرية وحروب تحرير وطنية وثورات اشتراكية وثورات إسلامية..)، ولكن التجارب «المعادية للإمبريالية» سارت معًا في اتجاه النهاية ذاتها: دول قمعية متخلفة اقتصاديًا.

لا نقصد القول إن سيرة الدول الطرفية غير المعادية للإمبريالية كانت أفضل حالًا، ولا نقصد الكف عن نقد الإمبريالية (بوصفها آليات اقتصادية وسياسية وعسكرية، للسيطرة والنهب العالميين)، ولكن المفارقة تظهر أولًا حين تتحول التجربة التي تعلن العداء للإمبريالية (لأنها آلية للنهب واستعباد الإنسان وقهر الشعوب..) إلى «إمبريالية» محلية، عندما يستتب لها الأمر، أي عندما تصير آلية نهب واستعباد وقهر محلية لا تقل عن (ربما تزيد على) ما جاءت لمحاربته، وثانيًا حين تبطش بحركات الاحتجاج الداخلية مهما كان لونها، ثم تعطي بطشها قيمة سياسية، بوصفه مواجهة للإمبريالية وصون للوطن وصد للمؤامرات.. إلخ.

السلطات المعادية للإمبريالية تفترق عن نموذجها

اللافت للنظر هو أن سلطات الطريق الاشتراكي «المعادية للإمبريالية» لم تراجع تجربتها، بعد تفكك الاتحاد السوفياتي الذي ظل يمثل دائمًا المرجعية العامة لهذه التجارب. لقد افترقت هذه السلطات عن «نموذجها» بدءًا من 1985، حين بدأ يراجع تجربته مراجعةً جذرية لم تشأ هذه السلطات تقليدها،

بل استمرت في آليات الحكم السابقة ذاتها. هكذا، عرضت تلك السلطات «المعادية للإمبريالية» لوحة جديدة تتمثل أولًا بالافتراق «المنهجي» عن التجربة السوفياتية الأم بعد 1985؛ لأنها لم تر في البيريسترويكا والغلاسنوست (إعادة البناء والشفافية) سبيلًا مضمونًا للاستمرار، وتتمثل ثانيًا بمواصلة لغة «العداء للإمبريالية»، وكأن شيئًا لم يكن، حيث استمرت تلك السلطات في تقديم لغتها السياسية بالقوالب القديمة نفسها.

النتيجة هي أننا بتنا أمام سلطات مبعثرة جغرافيًا، وطرفية ومتشابهة في فشلها الاقتصادي واستبدادها السياسي، وقد خسرت نموذجها أو مركز ثقلها العالمي، إذ لم يعد هناك مركز عالمي للعداء للإمبريالية لتستند إليه هذه السلطات في إخفاقها العام الذي تحرسه يقظة أمنية راعبة، حيث يصبح العنف هو الحاكم، بما يستجر من آليات خضوع وتأقلم وتبدل في الوظائف والرقابة على الذات، وفق ما توضح سلوى اسماعيل وتتوسع فيه، عبر دراسات ميدانية وتحليلات مهمة في كتابها (حكم العنف)[1] الذي يتخذ من الحكم في سورية في ظل البعث نموذجًا. مع تفكك الاتحاد السوفياتي والتحاقه اقتصاديًا بالعالم الإمبريالي، واستمرار أيتامه في تبني أيديولوجيا العداء للإمبريالية نفسها، بدت للعين المجردة الحقيقة التي جرى التشويش عليها من قبل بستارة «اشتراكية تقدمية»، وهي أن المشروع السياسي الاقتصادي للسلطات «المعادية للإمبريالية» لا علاقة فعلية له بالعداء للإمبريالية، ولا يتعدى مشروعها كونه «الاستمرار اللانهائي في الحكم»، بالسبل الممكنة كلها، وأن السياسات المتبعة كلها، ومن ضمنها راية «العداء للإمبريالية»، تنبع من هذه الغاية.

الأهم من ذلك أن هذه السلطات لم تكن تندرج ضمن مشروع يقترح نموذجًا عادلًا قابلًا للحياة في العلاقات الدولية وفي ما بين الشعوب، بوصفه مشروعًا مضادًا للإمبريالية بصفتها نموذجًا ظالمًا في العلاقات الدولية. السمة المهمة في التجربة السوفياتية وبلدان الكتلة الاشتراكية هي أن السلطة السياسية فيها لم تتركز في يد طغمة ذات مصالح اقتصادية مترابطة، بما يجعل مصلحة هذه الطغمة هي العليا، مثلما هو الحال في السلطات «المعادية للإمبريالية»، فقد ظلت شرعية السلطة السوفياتية مرتبطة إلى حد كبير بنجاح المشروع الاشتراكي. إن انهيار التجربة الاشتراكية كان بسبب إخفاق الخيار الاقتصادي الاجتماعي الاشتراكي، غير أن ذلك لم يفض إلى انهيارات موازية في بلدان «العداء للإمبريالية» الحليفة للسوفيات؛ لأن صلة السلطات هنا بالمشروع الاشتراكي هي صلة خارجية، بمعنى أنها علاقة استفادة واستثمار، أي إن بقاء السلطة السياسية (حكم الطغمة) كان دائمًا يعلو على المشروع كما يعلو على غيره. لهذا، كان التحول السياسي في بلدان الكتلة الشرقية أيسر وكان العالم يشهد

(1) Salwa Ismail, The Rule of Violence: Subjectivity, Memory and Government in Syria (Cambridge University Press, 2018).

ما عرف بالثورات الملونة، في حين كانت محاولة التغيير السياسي في بلدان العداء للإمبريالية تكافئ تدمير الدولة والمجتمع، وفق ما تشهد عليه الأحداث في فنزويلا وسورية وليبيا ونيكاراغوا.. إلخ.

خسر العداء للإمبريالية رهانه الاقتصادي عند بداية عهد بريجينيف (1964 –1982)، وأصبحت القطبية العالمية (الحرب الباردة) تنحصر أكثر فأكثر في المستوى العسكري فقط، أي إن الخيار الاشتراكي أخفق في أن يمثل منافسًا اقتصاديًا للسوق الرأسمالية الحرة. لقد كان خط النمو الاقتصادي السوفياتي في تراجع مستمر، من 5.2 في المئة بين عامي 1966 و1970 إلى 3.7 في المئة بين عامي 1971 و1975، ثم إلى 2.7 في المئة بين عامي 1976 و1980، وصولًا إلى 2 في المئة بين عامي 1980 و1982، وفق ما جاء في تقرير سوفياتي نشر بعد وفاة بريجينيف[2].

إن عالم اليوم يبحث عن توازنه ضمن المجال الإمبريالي نفسه، بعد أن تفكك القطب الاشتراكي الذي عزز، لعقود طويلة، وهمًا يقول إن «هذه الاشتراكية» هي النقيض الاقتصادي والسياسي للرأسمالية، وإن الانتقال إلى الاشتراكية هو سمة العصر، بينما تبين أن ذاك القطب «الاشتراكي» لم يكن أكثر من خُرّاج كبير في الجسد الإمبريالي وعلى «تعايش سلمي» معه، قبل أن يتفجر هذا الخراج تلقائيًا فيما بعد، في انتصار عملي لفكرة ليون تروتسكي بشأن حتمية إخفاق الثورة الاشتراكية المنكفئة أو «الاشتراكية في بلد واحد». لقد تفككت صورة القطبين النقيضين، وتحول تحدي خروتشوف (مَن يقبر مَن) إلى ذكرى تاريخية طريفة، بعد الانتهاء من مراسم دفن الاتحاد السوفياتي. بات أقطاب العالم كلهم اليوم «إمبرياليين» يتنافسون على طريق واحدة، ومع ذلك احتفظت فكرة «العداء للإمبريالية»بقدرتها القديمة على الحشد، باستقلال عن شروط عيشها السابقة ودعاماتها الفكرية، بما يشبه «زومبي أيديولوجي».

في الثورات والاحتجاجات الشعبية الواسعة التي عرفتها بلدان عربية منذ مطلع 2011، لم يكن بطش الأنظمة المصنفة غير معادية للإمبريالية (تونس ومصر والأردن) بمستوى بطش الأنظمة المعادية (ليبيا وسورية واليمن). مع ذلك، وجد في الداخل وفي الخارج من يعد هذا البطش «المعادي للإمبريالية» عملًا بطوليًا أو «بطشًا تقدميًا»، أو في أحسن الأحوال نتيجة مؤلمة ولكنها لغاية تستحق الألم؛ لأنها ضريبة ضرورية للوقوف في وجه الإمبريالية. أين يكمن سر التحول القمعي الرهيب في هذه التجارب؟ وما الذي يجعل الناس متمسكين بأسطورة لا تدرّ عليهم إلا البؤس؟ (نقصد أسطورة «العداء للإمبريالية»، ونقول أسطورة لأن هذا العداء لا يستطيع أن يتجاوز حدود اللغة، على أساس

(2) http://www.m.ahewar.org/s.asp?aid=591919&r=0&cid=0&u=&i=0&q=.

أن آليات السوق الرأسمالية تشد جميع البلدان بـ «أسلاك فولاذية» إلى المركز الإمبريالي، وأن آليات الانفكاك من أسر هذه العلاقة بالخروج عليها لم تفلح. من الواضح أن النجاح الاقتصادي في عالم اليوم لا يكون إلا من داخل السوق الإمبريالية ووفق قوانينها وآلياتها الاقتصادية، وفق ما يعرض النموذجان الصيني والهندي مثلًا، لا في الخروج التمردي المحكوم عليه بالإخفاق). ما تفسير ظاهرة أجهزة القمع الموازية، أي الجماعات التي تقمع الاحتجاجات من خارج أجهزة القمع الرسمية؟ وما الذي يجعل الناس جاهزين للتحول إلى أداة قمع غير رسمية في يد السلطة «المعادية للإمبريالية» التي تقمع الناس وتفقرهم وتذلهم؟

مفارقة التجربة النيكاراغوية

دائمًا، كان للأسئلة السابقة ما يبررها، ولكنها تبرز اليوم بصورة أكبر مع ما تشهده نيكاراغوا، وهي البلد الذي احتضن تجربة «اشتراكية» مختلفة يُظن أنه يمكنها أن تحقق اختراقًا «ديمقراطيًا» في سلسلة التجارب الأخرى المحبطة. في تموز 1979، استطاع الشعب النيكاراغوي أن يطيح الدكتاتور (أناستاسيو سوموزا)، بعد نضال طويل قادته الجبهة الساندينية ذات التوجه الماركسي، وقد كانت ترى في نظام سوموزا بحق استعمارًا أميركيًا بالوكالة. بعد انتصارهم، لم يقلد الساندينيون التجارب الشقيقة المعادية للإمبريالية ولم تتحول «الشرعية الثورية» إلى سلاح انتقام من حرس النظام القديم ومؤيديه، على سبيل المثال. على العكس من ذلك، قُدّم رجال النظام القديم إلى محاكم ألغيت فيها عقوبة الإعدام، وكان الشعار الذي رفعه وزير الداخلية حينها (توماس بورج، وهو أحد مؤسسي الجبهة الساندينية ومن ضحايا السجن والتعذيب في مرحلة حكم سوموزا)، هو «السخاء الثوري» بدلًا من «العنف الثوري». لقد دافع بورج عن هذا الشعار في وجه الحشد الذي تجمهر بعد الانتصار مباشرة للانتقام من عناصر النظام القديم.

بدلًا من الانتقام، انهمك الساندينيون في بناء مؤسسات ديمقراطية منذ انتصارهم، وفي عام 1984 خاضت الجبهة الساندينية التي كانت قد استولت على الحكم بالكفاح المسلح ويمكنها أن تدعي «شرعية ثورية» مؤبدة على غرار غيرها، انتخابات رئاسية ونيابية مراقَبة، ففازت فيها وأصبح دانييل أورتيغا، وهو منسق الجبهة، رئيسًا منتخبًا يستمد شرعيته من انتخابات نزيهة ومراقبة، لا من قوة الأمر الواقع. لقد كان ذلك على الرغم من الحرب الداخلية التي ظل الساندينيون يخوضونها ضد قوات الكونترا المدعومة أميركيًا، فكان دعمها جزءًا من فضيحة «إيران غيت» الشهيرة (1985

-1987)، في عهد الرئيس الأميركي رونالد ريغان (1981 -1989). في الانتخابات التالية التي جرت في عام 1990، خسرت الجبهة الساندينية الانتخابات، ولكنها مع ذلك لم تعرقل عملية تسليم السلطة إلى الحلف السياسي المدعوم من أميركا، وهو اتحاد المعارضة الوطنية UNO الذي فاز بزعامة فيوليتا تشامورو.

أرست الجبهة الساندينية بذلك تقليد التداول السلمي للسلطة، وكانت تمتلك القدرة العسكرية والشعبية على تعطيل المسار الديمقراطي، مثلما فعلت السلطة «المعادية للإمبريالية» في الجزائر مثلًا في عقب فوز جبهة الإنقاذ الإسلامية FIS في الانتخابات التشريعية في بداية عام 1991. بعد إقصائها عن الحكم عبر الانتخابات، وعدت الجبهة الساندينية العمل وفق مبدأ «العمل من الأسفل وفي البرلمان»، بحسب ما قال أورتيغا في خطاب تسليم السلطة؛ مؤكدًا أن «أهم مساهمة قدمها الساندينيون للشعب النيكاراغوي هي ضمان عملية انتخابية نظيفة تعطي ضمائرنا السلام وتنير الطريق إلى تعزيز الديمقراطية، وإلى اقتصاد مختلط ونيكاراغوا حرة من أي تدخل خارجي. نفتخر، نحن الساندينيين، بأننا فتحنا طريقًا جديدة من أجل نيكاراغوا، وهي تضاهي الطريق التي فتحناها في عام 1979».

عاد أورتيغا إلى الحكم في عام 2007 عبر الانتخابات أيضًا، ولكنه بدأ هذه المرة إجراءات تجميع السلطة في يديه، في ما يشبه «انقلاب القصر»، على العكس من الميل الديمقراطي الذي أبداه في عقب الانتصار على قوات سوموزا. في عودة إلى مسار التجارب الشقيقة، حظر أورتيغا الأحزاب المعارضة وتولى السيطرة الكاملة على الجيش والشرطة والمحكمة العليا ومؤسسات الدولة، وفرض تعديل الدستور بما يسمح بإعادة ترشيح غير محدودة للرئاسة، ثم عين زوجته المعروفة بمزاجها الغريب والملقبة في نيكاراغوا بـ «لابروجا (أي الساحرة)» نائبة للرئيس. المفارقة هي أن هذا التحول غير الديمقراطي الذي مارسه أورتيغا الفائز في انتخابات عام 2006، بعد خسارته ثلاث جولات من الانتخابات السابقة (في الأعوام 1990 و1996 و2001)، ترافق مع تحول فكري وسياسي ليبرالي يبتعد به من النموذج الماركسي المستقر الذي يتسم بعدم حسبان المعايير الديمقراطية.

هكذا، نرى في التجربة الساندينية حالة معكوسة مما هو مألوف؛ لأن الميل التسلطي غير الديمقراطي ترافق مع التحول عن الماركسية في اتجاه ليبرالي. ليبرالية أكثر في المجال الاجتماعي والاقتصادي، ويجاورها ميل متزايد إلى الاستبداد السياسي وانفتاح على السوق الرأسمالية وعناصرها الداخلية، إلى جانب احتكار السلطات الذي يرافقه احتكار «الوطنية». هكذا، يكون أورتيغا من صنف الماركسيين الذين «تلبرلوا [من الليبرالية]»، مع تكشف فشل التجربة الاشتراكية، وهو يعرض اليوم صورة هذا الصنف الليبرالي الذي بات وافرًا حولنا، انطلاقًا من موقع صاحب السلطة. يبدو إذًا أن أورتيغا

الليبرالي أشد تسلطًا وقمعيةً من أورتيغا الماركسي، على الرغم من أن المرحلة الماركسية من حكمه شهدت صراعًا مسلحًا مع جماعات الكونترا التي كانت مدعومة «إمبرياليًا» بالفعل، وهو الصراع الذي كان مبررًا سهلًا للقمع وجمع السلطات وإدارة الظهر لأي معيار ديمقراطي.

في انتخابات 2006، سار أورتيغا على خطى الفنزويلي هوغو تشافيز والبيروفي ألبيرتو فوجيموري، في خطب ود المجتمع التقليدي (الكنيسة) لكسب الأصوات. قاد أورتيغا حملته الانتخابية بشعار «الرجل الجديد»، للتخلص من صورته العسكرية والماركسية السابقة. لهذا الغرض، ركز على مقولة السلام (أعطوا السلام فرصة)، واجتهد في التقرب من الكنيسة، فاعتذر عن القمع الذي ألحقه بها في أثناء حكمه في الثمانينيات، وعقد زواجه فيها ووافق على حظر الإجهاض الطبي، مهما كانت الأحوال وحتى لو كان في استمرار الحمل خطورة على حياة الأم. لقد ردت الكنيسة له الجميل بإقامة قداس لمباركة عودة «الابن الضال» قبل موعد الانتخابات، مما ساهم في فوزه. فضلًا عن انفتاحه على رأس المال ورجال الأعمال المحليين وموافقته على التجارة الحرة مع الولايات المتحدة، عبر الموافقة على اتفاق التجارة الحرة مع أميركا الوسطى (CAFTA) عمومًا. لكن أورتيغا مع ذلك لم يتخل عن سلاح «العداء للإمبريالية» الفعال، في الانتخابات التالية لفوزه في عام 2006، فمنع المراقبين الدوليين «الإمبرياليين» من حضور الانتخابات؛ قائلًا: «إن الأجدر بهم أن يراقبوا الانتخابات في بلادهم».

في نيسان/ أبريل من العام الحالي (2018)، بدأت موجة احتجاجات شعبية قادها طلاب الجامعات، وكان أشدها ما جرى في المناطق نفسها التي احتضنت الثورة الساندينية، قبل حوالى نصف قرن، وقد كان رفع الضرائب السبب المباشر لهذه الاحتجاجات التي طالبت بانتخابات مبكرة. واجه أورتيغا المحتجين بالرصاص الحي، مما أدى إلى مقتل مئات وجرح آلاف من المحتجين ونزوح عشرات الآلاف إلى كوستاريكا، فضلًا عن المئات من حالات الاختفاء القسري، فهذا التقليد الشائع في ظل دكتاتوريات أميركا اللاتينية (غير المعادية للإمبريالية). برر أورتيغا قمعه بأن هذه حركات يمينية، وأما زوجة الرئيس ونائبته فوصفت المحتجين بأنهم «قلة من الانقلابيين المتآمرين، الأشرار، الأبالسة والإرهابيين»، مما ينطوي بطبيعة الحال على تشريع قتلهم. في وجه التنديد الأميركي والأوروبي بإجراءات أورتيغا، يرفع السلاح القديم الذي لا يصدأ، وهو «العداء للإمبريالية»، ويغدو النقد «الإمبريالي» للقمع الوحشي الذي تمارسه السلطات «المعادية للإمبريالية» إثباتًا يقول: إن المحتجين عملاء وإن قمعهم ممارسة وطنية.

يكمن هنا ملمح مهم من ملامح هذا النوع من السلطات، وهو ميلها إلى عد ذاتها معيار الوطنية والصواب السياسي، بما يمنحها حق التصنيف. لا تحوز السلطة «المعادية للإمبريالية» الحق في إدارة

البلد فحسب، بل الحق في تخوين المحتجين وحرقهم سياسيًا وتحويلهم إلى لقمة مشروعة لأجهزة القمع، مما ينطوي تلقائيًا على توظيف جهاز القمع بصورة تتجاوز حدوده القانونية، والأخطر من ذلك هو أنه ينطوي على ميل دائم إلى تقسيم حاد للمجتمع وزرع بذور حرب أهلية لا تنتهي. الملمح المميز الآخر هو أن جزءًا من قمع المحتجين، وهو عادة الجزء الأكثر قذارة، يكون على يد قوات موازية غير حكومية مؤيدة لها، بالتنسيق غير المعلن مع قواتها الرسمية. في نيكاراغوا، تسمى هذه القوات الموازية «قوات الصدم»، وهي نفسها قوات «الشبيحة» بحسب اللغة السورية الدارجة. إن وجود مثل هذه التشكيلات هو التعبير عن الحرب الأهلية الدائمة التي تحافظ السلطات المعادية للإمبريالية على إبقائها جاهزة عند الطلب. لقد قضى الضحايا في الاحتجاجات الأخيرة في نيكاراغوا بحسب شهادات الأطباء بإصابات في الرأس، مما يعني أن الرصاص استخدم للقتل لا لإخافة المتظاهرين وتفريقهم، وتشير دقة الإصابات إلى استخدام سلاح القنص، مثلما شهدت سورية في بدايات الثورة 2011 تمامًا.

العدو المثالي

تتحول عدوانية الإمبريالية وتدخلاتها وميولها التمييزية ونهبها ثروات الشعوب، بطرائق اقتصادية وغير اقتصادية، إلى مادة ملائمة لتكون مركزًا للأيديولوجيا المعادية للإمبريالية. ميزة هذا العداء هي أنه موجه ضد جهة عدوانية مستغلة وتستحق العداء بالفعل، فهو عداء مشروع سياسيًا وأخلاقيًا ومقبول شعبيًا، وأن هذه الجهة المعرّفة بكلمة «الإمبريالية» واسعة النفوذ والتأثير والقدرات، بحيث تبدو قادرة على أي شيء، مثلما يبدو قابلًا للتصديق أي ادعاء تعلنه سلطات العداء للإمبريالية. أيديولوجيا العداء للإمبريالية تحوز إذًا الشعبية وتستوعب الادعاءات والأكاذيب التي يمكن أن تغطي السياسات القمعية أو الإجرامية للسلطات «المعادية للإمبريالية». على هذا، فإن السلطة التي ترفع راية العداء للإمبريالية تضع سلفًا في رصيدها كنزًا لا ينضب ويتمثل بأن هذا العداء «المشروع» يتحول إلى سور يصد عدوان المجتمع ضد السلطة، كلما تحرك هذا المجتمع ضد هذه السلطة.

هناك عدو أعلى وأول ولا ينبغي لأي عداء آخر أن يغطيه أو يحول دونه، والإمبريالية عدو أعلى ينبغي أن يوحد السلطة والشعب، وأي محاولة لزعزعة هذه الوحدة هي في غير مصلحة العداء التاريخي والأبدي للإمبريالية، ومن ثم فهي في خانة الإمبريالية ولعبة من ألاعيبها ومؤامراتها وحيلها.. إلخ. إن التناقضات والصراعات بين السلطة والشعب توجد دائمًا، وهي قد تكون محقة ومفهومة.. إلخ،

ولكنها تصبح مرفوضة قطعًا وتعد خيانة، حين تشوش على العداء الأعلى للإمبريالية. هذا يقتضي بطبيعة الحال لجم التناقضات وإخراس الصراعات وتأبيد الحال، لكي لا تتسرب الإمبريالية وتمرر مؤامراتها، مما يعني أيضًا أن أي تطور في أي مجال في الحياة السياسية أو غيرها هو إنجاز يحسب للسلطة «المعادية للإمبريالية»؛ لأنها استطاعت تحقيق هذا الإنجاز على الرغم من انشغالها في محاربة الإمبريالية كلية القدرة، ولأنها التفتت على الرغم من أي شيء إلى الشعب، فبنت مدرسة هنا ومشفى هناك أو سجنت ناشطين سياسيين «عملاء» بدلًا من أن تعدمهم، أو أفرجت عن معتقلين سياسيين بدلًا من أن تتركهم في السجون إلى الأبد.

هذا ما يفسر وضع جماعة النظام السوري لافتة على إحدى الطرق العامة، في بداية الثورة السورية، وقد كتب عليها: «العدو هو إسرائيل». إسرائيل هي التجسيد الإمبريالي الأقرب والأكثر فجاجة وظلمًا، وهي العدو الأعلى الذي يجب أن نهمل عداءاتنا المحلية أو الأهلية أمامه، لكي لا يفتر عداؤنا له أو ربما لكي لا ننساه. إذًا، العدو الحقيقي في الخارج والضرر الناجم عنه هو الضرر، وأما الأضرار الناجمة عن السلطة الداخلية، حتى لو عددناها «العدو الداخلي» (ويمكننا أن نتساهل في القول: أحد المعادين للإمبريالية)، فهي أضرار أهلية يجب أن تبقى معالجتها في الحدود الأهلية لكي لا نخدم «العدو الخارجي». في الأيديولوجيا السياسية يصح على الإمبريالية، والحال هذه، ما يصح على الشيطان في الأيديولوجيا الدينية، فهو عدو دائم إلى يوم الدين وممثل الشرور الممكنة كلها، وحين يحتل رجال الدين مواقع السلطة السياسية في بلد ما (إيران مثلًا) فمن المفهوم أن تصبح الإمبريالية ممثلة بأميركا، بوصفها «الشيطان الأكبر».

على هذا، قد تتخذ المؤامرة الإمبريالية ضد السلطة المعادية لها صورة قوة سياسية معارضة للسلطة ومعادية للإمبريالية أيضًا، فالشيطان يأتي في ألف لبوس. لذلك، على الشعب أن يكون يقظًا ضد هذه الألاعيب التي تستهدف «السلطة الوطنية»، وألّا ينخدع بأي قوة تعارض السلطة، ولا يأتي ميل هذه السلطات إلى الأبدية من فراغ (من المرشد الأعلى الأبدي في إيران إلى الاشتراكيين وأنصاف الاشتراكيين الأبديين، مثل كاسترو وتشافيز وحافظ الأسد وصدام حسين والقذافي، والحكم العائلي في كوريا الشمالية، ثم أورتيغا الذي عدل الدستور ليستمر في الحكم حتى أجل غير محدود، وأخيرًا الرئيس الصيني شي جين بينغ الذي عدل الدستور أيضًا للاحتفاظ برئاسة أبدية لم يعترض عليها إلا نائبين من أصل 2963 نائبًا)؛ لأن الفكرة السياسية للسلطات المعادية للإمبريالية تقوم على ضرورة إهمال التناقضات وكبت الصراعات، تحت راية «محاربة الإمبريالية». هذه الراية الفارغة والأبدية في الوقت نفسه، أو قل هذه الراية الأبدية لأنها فارغة.

لا تصل الممارسات القمعية تحت راية «معاداة الإمبريالية» إلى حد يجعلها مرفوضة في نظر أصحابها، مهما تمادت في دمويتها وإن وصلت إلى حدود التدمير العام والإبادة. إنها راية تبرير لا نهائي للقمع وميزة هذا التبرير هي أنه ينجح دائمًا في العثور على قبول لدى قطاع غير قليل من الوسط الشعبي والمثقف، وغالبًا ما يكون هذا القبول حماسيًا ويشبه الحماسة المتعلقة بالقضايا المتصلة بعصب الهوية. إنه كذلك بسبب إلباسه لبوس الوطنية، وما يدعو إلى التأمل هو أن راية «العداء للإمبريالية" تغذي قبولًا شعبيًا ومثقفًا بشأن سحق جمهور معارض بتهمة «المؤامرة الإمبريالية»، حتى من دون أدلة مقنعة. في الوقت نفسه، تحتفظ السلطة صاحبة الراية ذاتها بحرية التعامل مع «الإمبريالية» في المستويات كلها، من دون أن يثير هذا حفيظة الجمهور «المعادي للإمبريالية». ما أن تتبوأ سلطة ما موقع «العداء للإمبريالية»، حتى يصبح ما تقوم به كله «وطنيًا» ويصب في خانة محاربة الإمبريالية، سواء أكان ذلك سحقًا لأصناف المعارضين أم إيداعًا لأموال المسؤولين المحليين المنهوبة «إمبرياليًا» من الداخل لدى البنوك الإمبريالية، أم تواصلًا في الاقتصاد والسياسة وغيرهما مع «الإمبريالية».. إلخ. في البلدان «المعادية للإمبريالية» التي شهدت موجات احتجاج واسعة في السنوات الأخيرة (إيران وليبيا وسورية وفنزويلا ونيكاراغوا..) تكاد تكون الأحداث وتغطيتها الأيديولوجية متطابقة في الأساس مع تباين التلاوين الثقافية والتاريخية في أي بلد. هذا يقول: إن أيديولجيا معاداة الإمبريالية مستقلة، إلى حد بعيد، عن الواقع الاقتصادي للبلد ودرجة انفتاحه على السوق العالمية.

انفتاح اقتصادي على العالم وانغلاق سياسي في الداخل

القمع المعمم هو القاسم المشترك للنماذج «المعادية للإمبريالية» كلها، ويخرج النموذج الصيني على القاسم المشترك الآخر المتمثل في الضعف الاقتصادي. تتمتع الصين، على الرغم من بنيتها السياسية المغلقة، باقتصاد متين يقول عنه الكاتب الأميركي ستيفن كوتكين (في عدد تموز/ يوليو وآب/ أغسطس 2018 من مجلة فورين أفيرز): «سوف يكون لدى الصين قريبًا اقتصاد أكبر، بطريقة يعتد بها، من اقتصاد الولايات المتحدة. إنها لما تتحول إلى الديمقرطية، ولن تفعل ذلك في أي وقت قريب؛ لأن البناء المؤسستي الشيوعي لا يسمح بالدمقرطة الناجحة. لكن الاستبدادية لا تعني الركود؛ لأن المؤسسات الصينية تمكنت من مزج الجدارة بالفساد والكفاءة بعدم الكفاءة، واستطاعت بطريقة ما إبقاء البلد ماضيًا إلى الأمام والأعلى»[3].

(3) https://www.foreignaffairs.com/articles/world/2018-06-14/realist-world.

من المعروف أن ما تعرضه الصين اليوم يأتي بعد أن أخمد النظام الصيني أصداء بيريسترويكا غورباتشوف التي ترددت في الصين، في أواخر العقد التاسع من القرن الماضي، حيث ارتكب الجيش الصيني مجزرة في ميدان تيان آن مين، حيث تشير تقارير حديثة إلى سقوط حوالى عشرة آلاف من الطلاب المحتجين والمطالبين بالانفتاح السياسي والغلاسنوست، على غرار التحول الغورباتشوفي. اللافت للنظر في الصين هو أن هذا النمو الاقتصادي «الليبرالي» (اقتصاد السوق الاشتراكي والاستثمارات الأجنبية المباشرة FDI وحقوق الملكية الخاصة.. إلخ) واكبته زيادة النزوع الـ «بوليسي» من الدولة، ومزيد من الاستبداد السياسي (حذف المادة من الدستور التي وضعت في عام 1982 في عهد الرئيس دينغ سياو بينغ، وتقيد مدة الحكم بولايتين رئاسيتين).

يجادل اقتصاديون في أن الصين لا تعرض إصلاحات اشتراكية تعتمد آليات السوق و «اقتصاد سوق اشتراكي»، بقدر ما تعرض «استعادة رأسمالية كاملة» تتضمن تراجع التخطيط المركزي لمصلحة آليات السوق ودوافع الربح وسيطرة المشاريع الخاصة على حساب مشاريع الدولة، وسيطرة متزايدة للمشاريع والأسواق الأجنبية على حساب المشاريع المحلية، مما ينعكس ضررًا على العمال في الصين والمنطقة المحيطة. لكن الصين ظلت تمتلك اقتصادًا قويًا منفتحًا على السوق العالمية، إلى جانب بنية سياسية شديدة المركزية وبنظام الحزب الواحد، وأن هاتين الحقيقتين متلائمتان أو متعايشتان حتى الآن. التباين بين الانفتاح الاقتصادي والانغلاق السياسي كان له مسرح آخر في سورية، وهو ما تجلى مثلًا بصدور مرسوم الاستثمار رقم 10 في النصف الأول من عام 1991 الذي يعطي رأس المال الخارجي امتيازات رأس المال المحلي نفسها، والقانون 28 الصادر في آذار 2001 الذي يسمح بتأسيس مصارف خاصة، الأمر الذي لا يعد تطورًا في علاقة سياسية أكثر انفتاحًا بين السلطة والمجتمع، إذ لم تؤسس قوى السوق «مجتمعًا مدنيًا» يلجم تمادي السلطة في السيطرة على المجتمع، حتى حدود الاستباحة.

العداء للإمبريالية من خارج السلطة

فهم العداء للإمبريالية بوصفه عداءً خارجيًا، أي إلغاء الحضور الإمبريالي الداخلي، يضع الشعب والدولة في خانة واحدة ضد «الإمبريالية»، الأمر الذي قاد كثيرًا من الأحزاب والمثقفين إلى مناصرة الطغم الحاكمة التي تعتاش على «العداء للإمبريالية». التعبير البارز في هذا الفهم يقول، على لسان الحزب الشيوعي السوري (بكداش): إن السياسات الداخلية للسلطات المستبدة «المعادية للإمبريالية»

تدفع الحزب «المعادي للإمبريالية» إلى المعارضة، ولكن السياسة الخارجية لهذه السلطات هي ما يبرر تحالف الحزب معها. كثير من الأحزاب «المعادية للإمبريالية» دخلت في مدارات الطغم الحاكمة من باب العداء للإمبريالية، وأصبحت جزءًا من تكوين هذه السلطات من خارج السلطة أو بالمشاركة التابعة فيها. غير أن قوة الرفض التي تولدها السياسات والممارسات الإمبريالية ضد الشعوب المغلوبة جعلت كثيرًا من الأحزاب النضالية المعادية للإمبريالية يضطرب في سياساته تجاه السلطات نفسها التي تعلن العداء للإمبريالية.

لم يكن من السهل، في الوعي العام، التمييز بين العداء النضالي للإمبريالية الذي تمارسه هذه الأحزاب وتدفع ثمنه، وبين العداء السلطوي للإمبريالية. الأول عداء صادق، بصرف النظر عن قصوره الفكري أو حدوده السياسية، وهو يقاوم ميول السيطرة الإمبريالية وآلياتها، بينما الثاني هو عداء فارغ تحول بمرور الوقت إلى طريقة حكم تتعايش مع الإمبريالية أو تندمج فيها فعليًا وتعاديها لغويًا، مع بعض الممارسات السياسية التي تستلزمها لغة العداء، وهي اللغة التي أنتجت في منطقتنا مفردة «الممانعة» ذات الدلالة الخاصة. إن كانت المقاومة تنفتح في مشروعها على التحرر، فإن الممانعة فاقدة للمشروع وتنحدر إلى مستوى الإعاقة الضرورية أو الإعاقة التي تسهل الآليات الإمبريالية، أكثر من المجاراة والقبول التلقائيين اللذين يمكنهما أن يستفزا مشاعر العداء الشعبي ويعيقا حينها تلك الآليات فعلًا. العداء النضالي للإمبريالية يصدر من فئات مناضلة على قناعة بضرورة معاداة الإمبريالية وجدواها، وعلى استعداد لتحمل تبعات نضالها، فهي فئات ذات مشروع وتطلع تحرريين تتحمل ضريبتهما النضالية. أما العداء السلطوي للإمبريالية، فهو يصدر من سلطات مشروعها الوحيد هو الاستمرار في حكم تسلطي وفاسد، ويمثل «العداء للإمبريالية» آلة من آليات هذا الاستمرار. لذلك، يتموج هذا العداء مع تموج دوره في سياق سعي هذه السلطات إلى الاستمرار الأبدي.

يمكننا النظر إلى علاقة حزب الله بإسرائيل على أنها نموذج من العلاقة بين السلطات المعادية للإمبريالية والإمبريالية. العلاقة العدائية الصادقة التي حققت نتائج تحررية فعلية (إرغام اسرائيل على الانسحاب من جنوب لبنان في عام 2000)، انتهت إلى صورة من التعايش السلطوي بين الطرفين: سلطة الاحتلال مقابل سلطة حزب الله. في هذا التعايش، يمثل الاحتلال الاسرائيلي في الواقع مبرر وجود الحزب، وفي الوقت نفسه يمثل وجود «سلطة الحزب» واقعًا مريحًا للاحتلال، من حيث إن هذه السلطة استولت على «المقاومة» بالقوة المعنوية لإنجازها النضالي، ثم بقوة السلاح والسلطة. باتت هذه «المقاومة» سلطة تقف في وجه أي مقاومة شعبية ممكنة، واحتكر الحزب العداء لإسرائيل، فلم يعد ممكنًا لهذا العداء أن ينجب مقاومة أخرى وأصبح الحزب مصدر اطمئنان لإسرائيل، بقدر ما هو مصدر خطر.

إن إسرائيل هي في الواقع مصدر شرعية للحزب، بقدر ما يمكنها أن تكون مصدر خطر عليه، وعلاقة التعايش هذه التي توضعت في الأرض واستقرت جيدًا بعد حرب تموز من عام 2006، تمثل صورة للعلاقة بين الإمبريالية والسلطات «المعادية للإمبريالية»، مع فرق مهم هو أن هذه السلطات لا تمثل خطرًا على الإمبريالية وينتهي دورها في الواقع إلى حماية الإمبريالية، باسم العداء للإمبريالية. احتكار العداء للإمبريالية من سلطات متعايشة مع الإمبريالية وتمتلك وسائل قمع رهيبة، يمنع هذا المولد الهائل للتمرد (أقصد العداء للإمبريالية) من إنتاج حركات شعبية مضادة فعلًا للإمبريالية وآثارها المدمرة في الشعوب. ما يعرضه علينا الواقع من مسارات يقول: إن تحول الحركات السياسية الشعبية أو العسكرية المعادية للإمبريالية إلى سلطة هو، في الوقت نفسه، تحولها إلى حركات في خدمة الإمبريالية تحت راية معاداتها. الدرس الذي ينبغي استيعابه هو أن العداء للإمبريالية أو النضال التحرري في العموم هو نضال شعبي غير سلطوي ومن خارج السلطة، سواء أكانت هذه السلطة تسيطر على دولة أم على حزب.

الخلاصة

لا يبدو في عصرنا أن الانفتاح الاقتصادي يستتبع انفتاحًا سياسيًا، وأن تحرير الاقتصاد يستتبع تحرير السياسة، مما أتاح لظاهرة السلطات المعادية للإمبريالية أن تستمر بعد زوال نموذجها المركزي. هذا ما أتاح لأيتام الاتحاد السوفياتي أن يجمعوا بين ضرورة الدخول في السوق العالمية «الإمبريالية» والمحافظة الأبدية على السلطة واللغة المعادية للإمبريالية، في آن واحد. ظاهرة السلطات المعادية للإمبريالية تنسخ نفسها في صورة أحزاب سياسية من خارج السلطة أيضًا، وبعض هذه الأحزاب يقوده «العداء للإمبريالية» إلى التحالف المباشر أو الموضوعي مع الطغم الحاكمة، بدعوى معاداتها للإمبريالية. بذلك، تصبح تلك الأحزاب جزءًا من النظام المتعايش مع الإمبريالية.

العداء للإمبريالية سلعة أيديولوجية تبقى رائجة وتحتفظ بسوق داخلية جاهزة لاستقبالها دائمًا، وتستفيد منها السلطات التي يسمح لها تاريخها السياسي بإنتاج هذه السلعة، مهما كان هذا التاريخ هزيلًا (علاقة سابقة بالاتحاد السوفياتي ووراثة حرب تحرير وطنية وانقلاب ذو خطاب وطني.. إلخ). ينشط إنتاج هذه السلعة وتسويقها خاصةً في الأزمات السياسية التي تلم بالسلطة المعنية. لقد كشف الواقع عن أن تغيير السلطات «المعادية للإمبريالية» من أصعب المهمات التي تواجه المجتمعات المبتلاة بها، نظرًا إلى اجتماع ثلاثة عناصر: الأول هو سيطرة هذه السلطات بصورة لا انفكاك منها

على جهاز الدولة واستخدام المقدرات المادية والرمزية كلها في هذا الجهاز ضد المجتمع، بهدف الاستمرار الأبدي. الثاني هو توافر الأيديولوجيا الجاهزة دائمًا لتغطية أبشع أنواع القمع، حين تواجه هذه السلطات احتجاجات شعبية تتحدى سلطتها وتطالب بتغييرها. الثالث هو الإمكان المتاح لهذه السلطات لدخول السوق العالمية، مع المحافظة على أبدية السلطة، مما يجعل «الإمبريالية» غير معنية فعلًا بالخلاص من هذه السلطات، وقد يبدو لها أن استمرارها الاستبدادي أفضل وسيلة لكبت الصراعات المحلية التي يغذيها الفقر، إلى جانب العلاقات الاقتصادية غير المتكافئة التي تمثل سمة إمبريالية أصيلة.

على العكس من التحليل الذي برز بعد نهاية الحرب الباردة، وذهب إلى أن «الإمبريالية» سوف تشجع القوى الديمقراطية في العالم الثالث، بعد أن تلاشى «الخطر الشيوعي»، لكي تصبح القوى المؤثرة في هذه المجتمعات مرئية ويصبح تطور الصراع فيها قابلًا للتنبؤ، لتفادي ما سماه محللون أميركيون «العامل الخفي» الذي كان وراء الثورة الإسلامية المفاجئة في إيران. لقد خدمت الأفكار الكبرى في أكثر الأحيان ستار الاضطهاد وسلب الناس حقوقهم، ولا سيما حين ترى السلطات في نفسها وصيًا على الشعب ووكيلة عن الأفكار الكبرى. إن تلبية الحاجات المباشرة للناس وصون كرامتهم هي المقياس في أي مشروع سياسي، وينبغي لاستفتاء الناس الحر والواعي أن يكون خطوة ضرورية لأي عملية سياسية أو اقتصادية من خارج هذا المبدأ، مع حماية حق الناس في التعبير عن رفض هذه الخطوة، حين يظهر إخفاقها أو تتحول إلى وسيلة سيطرة على الناس، تحت أي راية.

الموحدون «الدروز» في جبل العرب

مواجهات سياسية وتحديات وجودية

دراسة تاريخية سياسية مقارنة

جمال الشوفي

ملخص الدراسة

تنحو الدراسات التي تتناول الوجود «الأقلوي» للموحدين «الدروز» في جبل العرب في المعادلة الوطنية السورية –معظمها– باتجاه التوصيف السياسي أو العقائدي متخذة من فكرة التوجه المذهبي «الأقلوي» سمة عامة في التحليل، ما يظهر تباينًا بين حدي التوصيف الموالي للنظام أو المعارض. إذ تبنى الفرضية الأولى على عدم مشاركتها بفاعلية بصورة شعبية في الثورة السورية، مكتفية بالحياد منها، بينما الثانية تستدل عليها من حراكها السلمي والسياسي، إضافة إليها رفض الخدمة الإلزامية، وحركة رجال الكرامة العسكرية فيها.

لم تستطع الطريق الأولى تفسير ظاهرة رجال الكرامة العسكرية وعدم التحاق آلاف من شباب الجبل بالخدمة العسكرية وما مثلته من خروج عن صفة الموالاة الدينية والسياسية؛ والثانية يعيبها أنها لم تجد إلى اليوم تفسير عدم خروج هذه الأقلية عن النظام شعبيًا بشكل كامل كما حدث في باقي المناطق السورية أو ولائها الكلي له، وذلك من دون تفعيل المفردات الممكنة لها.

التحليلان لم يستطيعا تفسير هذه الظاهرة المتناقضة الذي يبدو أن مرده التحليل السياسي المكتفي بالتوصيف الإعلامي بغية الاستمالة إلى هذه الجهة من دون غيرها، أو التوظيف الغرضي والشكلي

لإحدى مقولتي: «الإرهاب وحماية الأقليات» الدامية والكارثية على سورية كلها، أو «ثورة وطنية لكل السوريين» من دون التدقيق في توضعاتها الواقعية وكيفية انتشارها وتحولاتها.

تتوخى هذه الدراسة المقارنة التاريخية السياسية لتموضع هذه الأقلية المدعّمة بالوثائق التاريخية، بغية الوصول إلى نتائج تحليلية تستهدف المسألة الوطنية السورية اليوم ومستقبلًا، بحيث تمكن الفاعلين في الحقلين السياسي والمعرفي وضعَ يدهم على معطيات هذه المسألة، وإمكاناتها، وكيفية التعامل معها في منطقة كجبل العرب، بأغلبيته المعروفية «الدرزية» مع باقي النسيج السوري فيه من عشائر البدو والمسيحين مع عدد من الوافدين من المهجرين السوريين من باقي المحافظات السورية المنكوبة متجاوزة المئة ألف، وبالضرورة طرح خياراتها السياسية الممكنة، وبالضرورة كيفية توجهها وفق معطياتها التاريخية والحالية في ظل الوضع الراهن، أو متطلبات وحاجات العقد الاجتماعي الممكنة للمسألة السورية.

توطئة ومقدمة

حملت السنوات السبعة الماضية محاولات عدة لدراسة موضوعة الأقلية المعروفية التي تقطن في جبل العرب المعروفة بالموحدين «الدروز» في المعادلة السورية من حيث الموقعين السياسي والانتمائي، وجلها يذهب باتجاه تحديد مسألة التوجه السياسي من دون الخوض عميقًا في تفكيك طبيعة هذه البنية ودراسة مقومات وجودها الموضوعي؛ إذ ما زالت الريبة هي الحاكمة في اتجاه تحديد هذا الموقع، وتنوس بين وصفة جاهزة القالب تأخذ موقع التكفير من جهة، والاستمالة السياسية أو إبراز دور الحياد في التوصيف السياسي.

يذهب كثير من المحللين إلى تصنيف الموحدين «الدروز» سكان جبل العرب على أنها أقلية موالية كلية للنظام، كونها لم تنخرط شعبيًا في الثورة السورية، ويدرج آخرون على إبراز الملامح الوطنية لحراكها الوطني من خلال الاستدلال عليه عبر مؤشرات حراكها السلمي والسياسي المعارض سواء عبر التظاهرات السلمية منذ بدء الثورة السورية، أو ما مثله بعض رموزها الوطنيين سياسيًا ووطنيًا. وعلى الرغم من أن هذين التصنيفين لم تكتمل فيهما مكونات البحث من حيث الفرضية والنتيجة:

- الطريق الأولى لم تستطع تفسير ظاهرة رجال الكرامة العسكرية ذاتية التسليح وعدم التحاق آلاف من شباب الجبل في الخدمة العسكرية وما مثلته من خروج عن صفة الموالاة الدينية

والسياسية، والاكتفاء بطلبها بإصلاح الحياة السياسية ورفض التورط في القتل والتمسك بالدفاع عن جبل العرب بما يعتقدون به من أخطار تهدده أثبتها الواقع، فـ((في مواجهة قوة الأمر الواقع في السويداء، أي النظام، وعلى الرغم من أنها ابتدأت على شكل حركة إصلاحية، فحركة رجال الكرامة، «تدعو إلى الإصلاح ومحاربة الفساد، وتنظيف المحافظة منه»، إلا أنها «اصطدمت مباشرة مع مؤسسة «مشيخة العقل» التي رأت فيهم خطرًا مباشرًا على إرثها التاريخي))[1].

- الثانية يعيبها أنها لم تجد إلى اليوم تفسير عدم خروج هذه الأقلية عن النظام شعبيًا بشكل كامل كما حدث في باقي المناطق السورية أو ولائها الكلي له. هذا على الرغم من عملية اغتيال صف قيادة حرة رجال الكرامة الأول بتفجيرين متتاليين في 4/ 9/ 2015 ذهب ضحيته ما يزيد على 80 مواطنًا، من دون أن يكون هناك مسوغ واضح لهذه العملية سوى الخروج عن صف الموالاة، في إشارة واضحة إلى تورط الأجهزة الأمنية فيه من دون دليل واضح إلى اليوم، إضافة إلى ما تعرضت له هذه الأقلية بعمومها من تهميش وظيفي ممنهج وإقصاء من الحياة السياسية السورية، ولما تعرضت له من عملية الدولة الإسلامية في العراق والشام «داعش» الغادرة في 25/ 7/ 2018 ومؤشرات تورط الروس ومن خلفهم النظام فيها، إضافة إلى توجيه تهمة الإرهاب إلى رجال الكرامة، أو ملاحقة المعارضة السياسية فيها، إذ أفادت قيادة الحركة قبيل هذا الاعتداء، ردًا على اللجنة الروسية في ذلك ((أي اعتداء على أي شاب من شباب الجبل هو إعلان للحرب التي كنا وما زلنا أهلًا لها))[2].

التحليلان كلاهما إلى اليوم لم يستطيعا تفسير هذه الظاهرة التي يبدو أن مردها التحليل السياسي المكتفي بالتوصيف الإعلامي بغية الاستمالة إلى هذه الجهة من دون غيرها، أو التوظيف الغرضي والشكلي لإحدى مقولتي:

أ. «الإرهاب وحماية الأقليات» الدامية والكارثية على سورية كلها.

ب. أو «ثورة وطنية لكل السوريين» من دون التدقيق في توضعاتها الواقعية وكيفية انتشارها وتحولاتها.

إجرائيًا، بغية وضوح مرمى الدراسة وعدم الإطالة في التوصيف ومجرياته، سيجري تقسيم

(1) موقع الجمهورية،
https://www.aljumhuriya.net/ar/36883

(2) سيد مصطفى، «رجال الكرامة؛ قصة مقاتلين دروز سوريين وصفتهم موسكو بالإرهابيين»، رصيف 22، 2018/6/30.

الدراسة إلى دراستين منفصلتين تنشران تباعًا، تأخذ الحالية منها التاريخ السياسي للموحدين الدروز في شكل دراسة مقارنة تاريخيًا، وتذهب الثانية إلى معالجة الباطنية منهجيًا والعقد الاجتماعي الوطني الممكن في مقاربة بنيوية تفكيكية. وبالضرورة سيكون هدف هذه الدراسة وضع مقاربات سياسية تاريخية تحاول الوقوف على المعادلة الوطنية السورية الحالية من منظار الموحدين «الدروز»، بحيث تشكل القاعدة المعرفية في الدلالات الممكنة لواقع النسيج المحلي السوري بشكله الراهن وهواجس هذه الأقلية وتوجساتها، ووضع المحددات الممكنة للوطنية السورية ومساهمتها فيها، إذًا فقط إذا تحققت المعادلة الوطنية عبر بوابة العقد الاجتماعي الوطني الممكن.

التاريخ السياسي والوجودي للموحدين الدروز في جبل العرب

اختلف المؤرخون على تسمية الأقلية المعروفية المكناة خطأ بـ «الدروز»، نسبة إلى نشتكين الدرزي الملعون لديهم، والمطرود من المذهب والمتهم بالإلحاد، إذ يأتي في رسائلهم وعقيدتهم اسم «الموحدين» الذين يفضلونه لأنفسهم، كون هذه الأقلية تؤمن بعبادة الله الواحد، ومنها اشتق اسم الموحدين وذلك بحسب محمد حسين كامل[3]. بينما اختلف كثيرون حول تسمية هذه الأقلية، وذلك لمرجعية الدراسة من حيث القبول أو الرفض لوجودهم بالمبدأ. وفي الحالات كلها، وبعيدًا عن التأويل، وبغية الدخول في الشواهد والدلالات التاريخية إلى موقع هذه الأقلية سياسيًا ومجتمعيًا، فقد اتفق المؤرخون على أن ظهور هذه الأقلية بوصفها طائفة مستقلة أتى في العهد الفاطمي، في زمن الخليفة المنصور بن العزيز بالله بن المعز لدين الله الفاطمي، الملقب بـ«الحاكم بأمر الله» (985–1025) م، كما يثبتها عبد الرحمن بدوي[4]، الذي تشكلت لديه قناعة بضرورة العمل على قراءة النص القرآني قراءة عقلية من خلال ربطها بالفلسفة العقلية التي قدمها حمزة بن علي، وذلك في المرحلة التي شهدت فيها الحركة المجتمعية في الحضارة الإسلامية حركة واسعة في الترجمة والنقل وتبادل المعرفة مع جوارها من فرس وهنود وأندلسيين وغيرهم، مترافقة مع انتشار واسع في المدارس الفقهية والفلسفية المتنوعة التي تحاول قراءة النص القرآني قراءات متعددة في زمن الخلافة العباسية وبدايات الخلافة الفاطمية في مصر.

(3) محمد كامل حسين، طائفة الدروز تاريخها وعقائدها، (مصر: دار المعارف، 1962)، ص 8.

(4) عبد الرحمن بدوي، الدروز، فصل من كتاب مذاهب الإسلاميين، المجلد الثاني، ط1، (بيروت: د.ن، 1973)، ص 508.

زمنيًا، يثبت عدد من المؤرخين أن تاريخ جبل العرب قد تعاقبت عليه حضارات متعددة، تشير المواقع الأثرية فيه إلى حضارات متعاقبة بدءًا من العصر البازلتي مرورًا بالأشوريين، فالأنباط والرومان والبيزنطيين التي وثقها على أبو عساف تاريخيًا[5]، وتعاقب سكانه بين المسيحين وعشائر البدو، إلى أن أتت إليه عشائر الموحدين الدروز بداية القرن الثامن عشر قادمة من جبل لبنان في عقب الحملات العثمانية عليه والحرب الأهلية التي اجتاحته وقت ذاك مع المارونية المسيحية التي اضطرت سكانه إلى البحث عن مأوى آمن لعائلاتهم فيه، وبهذا السياق يمكن تتبع التاريخ السياسي لهذه الأقلية وفق الخطوط العريضة الآتية:

في التاريخ القديم

بعد أن انكفأت الدعوة التوحيدية في مصر وذهبت إلى الاستقرار في لبنان عبر دعاتها الرئيسين؛ واستقروا عند العشائر التنوخية العربية القاطنة فيه التي هي بالأصل قبائل عربية هاجرت من اليمن إلى العراق ثم استقرت في جبل لبنان وبنت قراها فيه بمشاركة اللخميين القادمين من حلب أيضًا (راجع سعيد الصغير بالتفصيل[6]) وهذه القبائل استقبلت الدعوة التوحيدية وأمنتها، وساهمت في حروب الصليبين مع الدولة الأيوبية وبخاصة في معركة حطين عام 1187م وأطلق عليهم صلاح الدين الأيوبي لقب حماة الثغور لبأسهم وشدتهم في القتال التي على أساسها تحالف مع جمال الدين حجي التنوخي، أحد أمرائهم حينها، أمر بعدها صلاح الدين ببناء مقام النبي شعيب فيها، إذ ((لم يسأل صلاح الدين الأمير التنّوخي عن الخلاف المذهبي بين الدروز والسُنّة، ولم يسأل الأمير التنّوخي صلاح الدين كيف ينظر إلى الدروز، وإنّما سألَ الاثنان عن حقيقة واحدة: كيف نكون أمّةً واحدة بكلّ أطيافها))[7]، ثم مكّن التنوخيين نفوذهم في المنطقة وشاركوا في معارك التتار والمغول وبخاصة في معركة عين جالوت عام 1260م أيضًا مع المماليك بقياد سيف الدين قطز، الذي آلت إليه الخلافة بعد مقتل سيف الدين قطز، ومع هذا لم يسلموا من هجمات الظاهر بيبرس وسجن أمرائهم لاحقًا، على الرغم من مقاتلتهم معه[8].

(5) علي أبو عساف، الآثار في جبل حوران، ألف باء الأديب، (دمشق، 2009).

(6) سعيد الصغير، بنو معروف في التاريخ، (د.م: مطابع زين الدولة، 1984)، ص162- 175.

(7) هاشم الأيوبي، «صلاح الدين الأيوبي والدروز، الانتماء للأمة أولاً»، الجمهورية، 2015/7/17.

(8) صالح بن يحيى، تاريخ بيروت، (د.م: المطبعة الكاثوليكية، 1927)، ص 65.

في المرحلة العثمانية

شهد الدروز أشكالًا عدة من التمرد في لبنان على حكم العثمانيين في القرنين السادس عشر والسابع عشر، وذلك بعد معركة مرج دابق في حلب 1516م، ونزوح آل الحمدان منها إلى لبنان، ولاحقًا الى جبل العرب، حيث ((انفجر التّمرّد مرارًا و تكرارًا بين 1518 و1697، وكان الأمر دائمًا مبعث قلق السّلطات العثمانيّة الإقليميّة والمركزية على حدّ سواء. ومن وقت إلى آخر كانت تلك السّلطات تضطر إلى توجيه حملات تأديبيّة ضدّ المتمرّدين الدّروز))[9].

جبل العرب

ثمة روايات تاريخية عدة عن سكنى جبل العرب من الموحدين الدروز، لكن المتفق عليه هو هجرة المعنيين حكام جبل لبنان إلى جبل العرب وتولية آل الحمدان حكامًا عليه، بعد انتصارهم على العشائر المنتشرة فيه في قصر قرية نجران، يؤرخ الباحث حنا أبو راشد ذلك باسم القصر المعروف بقصر «مقري الوحش»، وذلك بزعامة الأمير عماد الدين بن معن، لم تكن هناك قوة نافذة في جبل العرب سوى قبائل العربان، أو البدو المنتشرة فيه، فعيّن حمدان الحمدان على حكم الجبل بدءًا من 1685 م وعاد هو إلى لبنان[10]، ليبسط آل الحمدان نفوذهم في الجبل بانتصاراتهم المتتالية على العشائر الموجودة فيه، ويستمر حكمهم به إلى حين ظهور خلافات داخلية في الجبل بين عائلاته المختلفة بين عامي 1853– 1857م بسبب سطوة آل الحمدان، ليؤول الحكم بعدهم إلى آل الأطرش الذين مارسوا السطوة ذاتها على فلاحي الجبل كحالة إقطاعية استثمارية، أدت إلى انتفاضة شعبية عامة على حكم الإقطاع فيه، في ما عرف بثورة العامية الأولى بين عامي 1888– 1890م[11].

من المفيد في هذا السياق القول بأن اسم جبل العرب بقي على حاله هذا حتى عام 1853م، وبعد معركة 1860م مع العثمانيين أطلق عليه العثمانيون اسم جبل الدروز، كما يثبته المستشرق الألماني بريجيت شيبلر[12].

(9) عبد الرحيم أبو حسن، «في نشأة لبنان، علاقة العثمانيين بالدروز»، الحياة، 2017/9/7.

(10) حنا أبو راشد، جبل الدروز، (مصر: مكتبة زيدان العربية، 1925)، ص 29.

(11) أحمد علي القضماني، «الانتفاضة العامية في جبل العرب 1888- 1890»، مجلة مجدل شمس، 2006/6/4.

(12) بريجيت شيبلر، انتفاضات جبل الدروز- حوران، من العهد العثماني إلى دولة الاستقلال (1850-1949)، (د.م: دار النهار، بالتعاون مع المعهد الألماني للأبحاث الشرقية، 2004)، ص 89.

حملة إبراهيم باشا

واجه الدروز حملة إبراهيم محمد علي باشا، الوالي المصري الذي كان قد بسط سيطرته على الشام وحلب ووقف على أبواب الآستانة، العاصمة العثمانية في وقتها، مرات عدة بسبب رفضهم الجندية في جيشه ومحاربة العثمانيين، وأرسلت حملات عدة إلى جبل العرب بين عامي 1836و1838 هزم فيها مرتين قبل أن يقود بنفسه حملة ثالثة عليه انتهت بنصر خافت للمصرين وإعفاء للدروز من الخدمة الإلزامية[13].

1. بعد انحسار الجيش المصري، لم يُعفَ الدروز من مواجهة العثمانيين مرة أخرى، وذلك في إزرع عام 1851م في معركة «ساري عسكر»[14]. وفي الحالتين كلتيهما، فقد كان ملجأ الدروز هو منطقة اللجاة الوعرة التي يحتمي بها الدروز وتمكنهم من التغلب على أعدائهم سواء تلك التي حصلت مع حملات العثمانيين أم حملات إبراهيم باشا المصرية على جبل العرب.

مواجهة المد الشيعي

تحالف العثمانيين مع الدروز لمواجهة الصفويين وحكم آل حرفوش الشيعي، وبخاصة في بعلبك وجبل عامل، إذ استطاع الأمير فخر الدين المعنى الانتصار عليهم واسترداد تحالفه مع العثمانيين ((فقد استعان العثمانيون بهم في التصدي للتحدي الصفوي المتمثل في أمراء آل حرفوش. وقد تولى المهمة آل معن بقيادة أميرهم فخر الدين الذي قام بشكل منهجي بتدمير خصومه، وجعل من الدروز أدوات أو حتى حلفاء استراتيجيين للسلطنة))[15].

في تاريخ سورية الحديث

وقبيل قيام الحرب العالمية الأولى قامت السلطات العثمانية بإعدام ذوقان الأطرش (والد سلطان الأطرش) ومعه عدد من الزعامات المحلية في دمشق وعددهم ستة وذلك عام 1911م[16]، وبعد قيام الحرب العالمية عام 1914م، بادر الدروز بالاتصال بدمشق للانتفاض على العثمانيين. وقد حاول الوالي العثماني جمال باشا المعروف بالسفاح، إغراء الدروز واستمالتهم لعدم الانتفاض ضده بينما يضمر

(13) ثورة الدروز في حوران (1836- 1838) https://www.marefa.org/

(14) حنا أبو راشد، مرجع سابق، ص 49.

(15) مكرم رباح، «الدروز «فرقة ناجية» من المتغيّرات التي أفنت وقد تفني مجموعات كثيرة»، رصيف 22، 2016/5/7.

(16) د.م، أحداث الثورة السورية الكبرى كما سردها قائدها العام سلطان الأطرش، ط1، (دمشق: دار طلاس، 2007)، ص 35.

لهم الانتقام خشية منهم، يذكر محمد جابر ما قاله جمال باشا ((إذا كان هناك ما أخشاه فهؤلاء الدروز الذين أريدهم أن يبقوا بعيدين عن التفكير بإضرام الثورة ضدنا))[17]، ليدخل الموحدون الدروز في حلف مع الجيش العربي بقيادة الملك فيصل بن الشريف حسين في الحرب العالمية الأولى ضد العثمانيين، متخذين من بلدة القريا مقرًا لهم، إذ رفع العلم العربي فوق دار سلطان الأطرش لتلتحق فرق الدروز بالجيش العربي في العقبة بقيادة عدد من زعماء الجبل وقتها[18].

في زمن الانتداب الفرنسي

في عقب إسقاط الثوار لطائرة فرنسية في قرية «عرمان»، وبعد اجتماعهم بقيادة سلطان الأطرش في «العيّن» في 21/ 7/ 1925، توجهوا الى بلدة الكفر وأبادوا الحملة الفرنسية بقيادة «نورمان»، وتابعوا منها إلى السويداء لمحاصرة الناجين منها في قلعتها حيث ((لم يفاجأ الفرنسيون بالثورة، وانما أذهلهم استقطابها لعدد كبير من المجاهدين وانتصارهم الكبير في الكفر، وأخافهم احتمال سقوط قلعة السويداء المحاصرة، فيصاب شرفهم بإهانة أخرى))[19]. لاحقًا تتالت اللقاءات بين السوريين والثوار بقيادة سلطان الأطرش في جبل العرب، سواء تلك التي تنامت في حماة بعد إرسال فوزي القوقجي لهم مظهر السباعي ومنير الريس، وعدد من الدمشقيين وعلى رأسهم عبد الرحمن الشهبندر للغرض ذاته بإعلان الثورة في دمشق بعد تقدمها في حماة والغوطة، وفي إثرها أصدر سلطان الأطرش بيان الثورة السورية الكبرى في 23/ آب/ أغسطس 1925[20] الذي جاء فيه: «يا أحفاد العرب الأمجاد، هذا يوم ينفع المجاهدين من جهادهم، والعاملين في سبيل الحرية والاستقلال عملهم، هذا يوم انتباه الأمم والشعوب، فلننهض من رقادنا ولنبدد ظلام التحكم الأجنبي عن سماء بلادنا».

المبعث الأكثر تميزًا في هذه المسألة الوطنية هو ما جرى تنسيقه بشكل كبير بين الكتلة الوطنية في دمشق بزعامة عبد الرحمن الشهبندر، بما تمثله من البورجوازية الوطنية الناشئة، مع القيادة العسكرية للثورة ودشن بالاتفاق على تعيين سلطان الأطرش قائدًا عامًا للثورة في أواخر آب/ أغسطس 1925[21]، بشعار «الدين لله والوطن للجميع» الذي يعدّ نواة العلمانية السورية في وقتها المجهضة

(17) محمد جابر، أركان الثورة السورية الكبرى 1925- 1927، ط1، (لبنان: مكتبة نهى، 2014)، ص14.

(18) محمد جابر، مرجع سابق، ص15.

(19) حسن أمين البعيني، «دروز سورية ولبنان في عهد الانتداب الفرنسي 1920- 1943»، (لبنان: المركز العربي للأبحاث والتوثيق، 1993)، ص 166.

(20) شريف صالح، «بطل الثورة السورية»، قطايف، ع: 1633، 2012/8/15.

(21) حسن أمين البعيني، مرجع سابق، ص 168.

لاحقًا بحكم السلطات العسكرية المتعاقبة بعد الاستقلال عن الفرنسيين إلى اليوم. استمرت الثورة حتى 1927، نزح قادتها إلى الأردن لقلة الذخيرة، من ثم إلى وادي السرحان والنبك في السعودية ولم يعودوا إلا عام 1937 بعد العفو العام 1936؛ وقد قدم الدروز في وقتها ما يزيد على 2200 شهيد من أصل 4213 شهيدًا من سورية كلها ممثلة النسبة الكبرى لشهداء الثورة السورية في وقتها[22].

مقاربات تاريخية وسياسية

إن قراءة الحدث التاريخي ذات مجازين، الأول موضوعي يستهدف التوثيق من جهة وإلقاء الضوء على الصيرورة وتوقع المستقبل احتماليًا بشكل منهجي، والثاني يأخذ جانب الانحياز إلى جهة توظيف الحدث تسويغًا لواقع اليوم والحاضر، وهذا الجانب الثاني يبرز بوضوح في القراءات المنحازة إلى جهة خلاف غيرها، وقد مارسها كثر في التاريخ حتى اليوم؛ وفي مسألتنا المطروحة حول الموحدين الدروز ودورهم في المعادلة الوطنية السورية، كثيرة تلك القراءات التي تبرز إحدى موضوعتي التمجيد أو التكفير، وهذا الموضوع من جانبه المعرفي والفكري سأدعه لدراسة متممة لاحقة، وإن كان مقصد البحث هو سورية في ما بعد 2011 عنوانًا وطنيًّا نجهد في محاولة مقاربة قراءتنا له موضوعيًا، فمن الضرورة بمكان طرح النقاط الآتية المستخلصة من المقدمة التاريخية أعلاه:

1. لم يقم حوار عقلي بين حملة لواء المعرفة النصية بين المذاهب المختلفة الإسلامية، بقدر الاكتفاء بقراءة الآخرين من وجهة نظر الغائب، فإن كانت مركزية النص القرآني المقدس فاتحة بوابتي التأويل والتكفير معًا، فان اكتفاء الموحدين الدروز بالانغلاق كان معوّقًا معرفيًا وحواريًا أيضًا، إذ ساقت المرحلة الفاطمية المفككة والصراع الدامي فيها، وتنكّر كل من السنة والشيعة لمذهب التوحيد، ساقت حمزة بن علي مؤسس الدعوة فلسفيًا وعقليًا وكاتب رسائلها معظمها، ومن بعده بهاء الدين أحد أركان الدعوة، إلى ختم الدعوة وإغلاقها مرات عدة، إلى أن أُغلِقت نهائيًا 1043م بعد أن انتشر دعاتها في بلاد الشام في لبنان وسورية[23].

2. لم يسجل التاريخ حالة اعتداء للموحدين الدروز على جيرانهم سواء في لبنان أم سوريا، بقدر تمسكهم بالروابط المشتركة في المعادلة السياسية ودفاعهم عن وجودهم وتمسكهم بأرضهم واستقرارهم فيها.

(22) الثورة_السورية_الكبرى/https://ar.wikipedia.org/wiki

(23) أنور ياسين وآخرون، بين العقل والنبي، بحث في العقيدة الدرزية، سلسلة الحقيقة الصعبة 6، (د.م: دار لأجل المعرفة، 1985)، ص 175.

3. لا يمكن تفسير التناقض الفاضح، من حيث إن الموحدين الدروز خارجين عن الحالة الإسلامية المركزية بسبب العقيدة غير المناقشة حتى اليوم والمكتفية بالتأويل الكلامي من دون البحث والتنقيب من جهة، أو بسبب خلافهم مع العثمانيين وحروبهم المتكررة معهم، فهم أيضًا تحالفوا معهم ضد الصفويين «الشيعة»، الفرق الباطنية المتهمة من السنة بانتماء الموحدين الدروز إليها، وأيضًا ضد المصريين منبتهم وأصل دعوتهم. ما يجعل التفسير ينحو باتجاه التحالفات السياسية بصورة محورية.

4. تظهر الدراسات والمعطيات التاريخية كافة أن الموقف الثابت لهذه الأقلية هو صراعها للبقاء في حدود استقرارها المكاني، من دون الاعتداء على الجوار، وعدم البدء في حرب إلا عند تهديد هذا الاستقرار، ما يفسر التحالف الدرزي العثماني ضد الصفويين والمصرين، مع استمرار النزاع مع العثمانيين. وتشهد اللوحة السياسية النقطة الأبرز في هذا في معادلتي الثورة السورية الكبرى بالتحالف مع الكتلة الدمشقية الوطنية والحموية ضد الفرنسيين، وقبلها في الثورة العربية الكبرى في الحرب العالمية الأولى. والنقطة الثانية الواضحة تمامًا في المسألة السورية في العصر الحديث وبخاصة في مقدمات نمو الحركة الوطنية السورية إبان الانقلابات العسكرية المتكررة في المرحلة ما بين 1954 و1970، إذ نأى الدروز بنفسهم عن التورط في الدم السوري على الرغم من وجود ضباط قادة لهم في تلك المراحل.

5. في مجموع الحوادث التاريخية التي مرت على الموحدين الدروز، يثبت المؤرخون أنهم في كل مرة يحققون نصرًا على شكل الاعتداء الخارجي عليهم، عثمانيًا كان أم صفويًا، مصريًا، قبائل بدوية أو مارونية، يلجؤون إلى الاستقلال النسبي في قرارهم السياسي وشكل حكمهم المحلي، ويوثقون صلتهم بالنتيجة مع الحكم القائم وفق شروط الاستقلال النسبي هذا، وهم يدركون أنه لن يدوم طويلًا، وهذا ما أثبتته المسألة العثمانية بشكل رئيسي كما المصرية والفرنسية أيضًا.

6. شكلت قيادة الثورة السورية الكبرى مرجعية وطنية للموحدين الدروز في سورية عنوانها العريض الدين لله والوطن للجميع، وشكلت تراثًا سياسيًا حاول العمل على نقاط وطنية عدة:

ت. حرمة الدم السوري والبحث عن الانخراط في المشروع الوطني السياسي.

ث. تعزيز مقومات الوجود الذاتي والاستقلال بالقرار المحلي الأهلي المنفرد من خلال المرجعية التقليدية بشكلها الديني المذهبي، وهو ما جسد في قانون الأحوال الشخصية والمحكمة المذهبية الخاصة في معاملات الزواج والطلاق والإرث وغيرها التي نص عليها الدستور السوري 1973.

ج. محاولة الاكتفاء بالحياد تجاه العمليات العسكرية كلها الجارية في الساحة السورية من رجال السلطة، سواء في العمليات العسكرية التي جرت على الجبل في عهد الرئيس أديب الشيشكلي الذي كان يقول «أعدائي يشبهون الأفعى، رأسها في جبل الدروز ومعدتها في حمص وذنبها في حلب»[24]، أم تخوين ضباط الدروز وتسريح عدد كبير منهم بعد انقلاب 1966.

7. التمسك بوحدة الأرض السورية على الرغم من التهميش السياسي والعسكري لأبناء الطائفة من المعادلة السورية بدءًا من عام 1966 واستمراره إلى اليوم، فقد درج النظام السوري من وقتها، على تهميش كل الحياة السياسية والمدنية السورية عامة وأبناء السويداء بخاصة. فالسويداء بقياداتها العسكرية والسياسية كانت تشكل رعبًا حقيقًا لطبيعة نظام الانقلاب العسكري الذي قام به ضباط الجناح العسكري لحزب البعث في 8/ 3/ 1963 بقالب براق وخادع وطني وقومي وهذا ما يثبته ميشيل سورا ((أعلنت محاولة سليم حاطوم البائسة، من خلال موجة الاعتقالات وعمليات التطهير التي أثارتها في صفوف الضباط الدروز، نهاية تلك الطائفة ككتلة سياسية مستقلة ونافذة))[25].

8. التمسك بالبوصلة الوطنية ومرجعية الموقف العروبي وذلك باستقلالها عن الحالة الدينية ذات المرجعية الدينية المخففة، جعل بوابة العمل السياسي متسعة في جبل العرب ونمت فيه أشكال العمل الحزبي كلها، القومي واليساري التي هيمن عليها حزب البعث في ما يسمى الجبهة الوطنية الديمقراطية، ممسكًا بمفاصل الدولة السياسية والعسكرية والاقتصادية بحكم الدولة الأمنية التسلطية كما فصلّه خلدون حسن النقيب ((التسلطية هي التعبير المعاصر للاستبداد التقليدي، وهي وليدة القرن العشرين، إذ نجح العسكر في تحالفهم مع التكنوقراط في تكوين نخبة حاكمة ومسيطرة على الدولة والاقتصاد والمجتمع))[26].

(24) شمس الدين العجلاني، «اغتيال أديب الشيشكلي تفاصيل، خفايا، آراء 5-6»، الأزمنة، 2012/7/7.

(25) ميشيل سورا، الدولة المتوحشة، أمل سارة ومارك بيالو (مترجمان)، (د.م: الشبكة العربية للأبحاث والنشر، 2017)، ص 217.

(26) خلدون حسن النقيب، لدولة التسلطية في المشرق العربي المعاصر، دراسة بنائية مقارنة، ط2، (بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، 1996)، ص335-337.

المسألة الوطنية السورية، والامتحان السياسي

تفسير مسارات المسألة السورية، وبخاصة في موضوعة الأقلية الموحدين الدروز، تتجاوز حدي التكفير المبني على باطنية المذهب معتقدًا كما حاول تفسيره علماء الشريعة ومدارسهم، وبخاصة تلك المستمدة من نصوص التكفير المتتالية التي مرجعيتها عصر التراجع الإسلامي في نهاية المرحلة الفاطمية وبدايات المرحلة المملوكية (ولمزيد من التفصيل يمكن مراجعة الأخطاء الواردة في هذه النصوص التكفيرية غير المستندة إلى الوقائع التاريخية بقدر شبهة النص وتأويله وهذا مبحث آخر، كما في دعوى ابن تيمية السابقة[27] أو الأزهر الحديثة[28] التي حرمت طعامهم والزواج منهم، لتظهر مسألة المهجرين السورين في الثورة السورية خلاف ذلك أخلاقيًا)، وحد السلطة السياسية في استثمار موقف الأقلية الدرزية منها لمصلحة مقولة محاربة الإرهاب وحماية الأقليات فعليًا وإعلاميًا على الأقل. لذلك وجب التنبيه بضرورة تقصي الحقائق التاريخية واللحظية بمؤشرات وجودها ودلالتها الوطنية ضمن موضوعة الوطنية السورية، وفق منهجية مقارنة تعتمد نقاط الارتكاز وقياساتها المشروعة وأبعادها وكيفية تجاوز معوقاتها.

عمومًا، يمكن وضع المحددات الآتية في الوضع السياسي والمجتمعي لأبناء جبل العرب تعتمد الوقائع التاريخية أعلاه وهي:

أ. إغلاق الدعوة الدينية وحصرها في طبقة رجال الدين جعل أبناء السويداء في العصر الحديث ذوي ميول علمانية ومدنية كنتيجة مباشرة لطبيعتهم الدينية المخففة نصًا، إضافة إلى تزاوجها مع العادات والتقاليد العربية الشائعة بين قبائلها التاريخية، لذلك تجدهم من محبي الحياة، والعلم والتعليم، فحسب اليونسكو أُعلنت السويداء عام 2008 مدينة خالية من الأمية، وأسرها معظمها حددت موضوع النسل مكتفية بتربية أبنائها وتعليمهم لمواجهة قسوة الحياة.

ب. إضافة إلى التهميش السياسي المنبه إليه أعلاه، فالنظام السوري همش المدينة اقتصاديًا من أي مشروعات صناعية ذات قدرة إنتاجية تنموية، ما خلا معملي الريان والسجاد في منطقة تمتد على ما يزيد على 5550 كم^2 وبتعداد عام يقارب نصف مليون بحسب إحصاءات 2013، وهي ذات أعلى نسبة بطالة في مستوى القطر، إذ بلغت 17.6 عام 2008 مقارنة بـ 12.3 بباقي القطر. هذا

(27) «آراء العلماء في الدروز»، طريق الإسلام، 2006/12/1، https://ar.islamway.net/fatwa/8186/

(28) الموسوعة الشاملة، موقع وزارة الأوقاف المصرية، أيار/ مايو 1996، ومرجعية الفتوى عام 1934 عن ابن عابدين، م1، الفتاوى الإسلامية، ص 202، http://www.islamport.com/b/2/alfeqh/fatawa/

ما يفسر موضوعيًا نسبة الهجرة العالية بين شبابها فحسب الإحصائية ذاتها أن 25 في المئة من أبناء السويداء مقيمون خارجها بين مسافر موقت وطويل الأمد.

ت. اعتماد اقتصاد الوظيفة «الريعي» إذ إن اعتماد أغلب السكان على رواتب الدخل المحدود من الوظيفة سواء المدنية منها أم العسكرية يجعل الفرد مرتبطًا بشكل خفي بمورد رزقه المهدد بالانقطاع أي لحظة، وغير قادر على الانفكاك عن منظومة النظام المبنية على الولاءات الشخصية والتبعية وهذا ما درجت عليه الأجهزة الأمنية بفصل المعارضين السياسيين من وظائفهم، ومثلهم المتخلفين عن الخدمة الإلزامية أو الاحتياطية من الشباب. والمعروف بحكم القوانين الاقتصادية العالمية أن اقتصاد الوظيفة لا يمكنه أن يبني اقتصادًا تنمويًا أو مستقلًا بقدر ما يبني سياسية التبعية والفساد مع الزمن، لذلك تجد ظاهرة المخبرين منتشرة بكثافة في مؤسسات الدولة الخدمية وهم أنفسهم المستخدمون في ترويج الإشاعات وتجنيد غيرهم في مسيرات التأييد، وبخاصة العاملين منهم في أحزاب الجبهة.

ث. تفكيك النسيج المجتمع وذلك بتجنيد كثيرين من أبناء المحافظة المفسدين بطرائق أمنية فاضحة بغرض أعمال الاعتداء والتشبيح على أبناء المحافظة المتظاهرين بداية الحراك السلمي، بحيث يخلق نزاعات شخصية وبينية بين أبناء الأسرة والعائلة الواحدة، ليزيد في تشظي البنية الاجتماعية ويهمش قواها وثقلها المعنوي في سورية الثورة؛ والفئات ذاتها جندت لاحقًا في ميليشيات الدفاع الوطني وكتائب البعث التي عملت في التهريب بأصنافه، وبعضها في الخطف والابتزاز وترهيب المجتمع المحلي.

ج. سياسة الترهيب المتبعة من الجماعات التكفيرية والإرهابية التي سُوِّق لها إعلاميًا في سورية أغلبها على أنها من صناعة الثورة وتعمل على اجتثاث الأقليات، زادت في حالة التقوقع المذهبي، ما أعاد الخيال الجمعي إلى طبقة المتدينين عامة موضوعة «المحنة» أيام إغلاق الدعوة التوحيدية في بداية انتشارها كما أشرنا أعلاه، ما جعل الحياد من مجريات المسألة السورية موقفًا دينيًا عامًا، على الرغم من كل ما حاولته السلطة والنظام من الإيقاع بهم مع جيرانهم في درعا فقد ((أفشل الدروز محاولات النظام جرّهم إلى الحرب دفاعًا عنه، والاقتتال مع محيطهم الحوراني. والأهم سياسيًا فضحهم مقولة النظام حول «حماية الأقليات» إذ جعلوها تهتزّ، وأظهروا أن النظام يحتمي بالأقليات ويجرّها إلى محرقة حربه الخاصة للدفاع عن نفسه وامتيازاته))[29].

(29) خلدون سماق، «تحليل الوضع السياسي للنظام السوري، دراسة في بنية ركائزه، وتحولات المستقبل»، مركز حرمون للدراسات المعاصرة، 29 تشرين الثاني/ نوفمبر 2016.

ح. ظهرت نتيجة التهميشين السياسي والاقتصادي الممنهجين من النظام مع دعوى الإرهاب العام المجتاح سورية، وموضوعة أسلمة الثورة المترافقة مع الانغلاق المذهبي؛ بصورة سلوك محلي بصبغة وطنية تجلت برفض الخدمة العسكرية وتهرب أغلب جيل الشباب منها، حتى بلغ عددهم ما يزيد على 50 ألفًا، إضافة إلى اكتفاء الحركات العسكرية التي ظهرت في المحافظة من مثل حركة رجال الكرامة، بمفهوم الدفاع عن الوجود المتمثل في مقولة حماية الأرض والعرض وعدم القتال خارج المحافظة وتحريم الدم السوري أيًا كانت صفته السياسية معارضة أو موالية.

خ. لم تشكل الأقلية الموحدة الدرزية إلى اليوم -على الرغم من هذا- حالة انفصالية بذاتها كما الحالة الكردية، ولم يتورطوا في الدم السوري سواء مع الجيش أم المعارضة، ولم يعتدوا على محيطهم الحيوي في درعا وريف دمشق، هذا على الرغم من المحاولات الإعلامية التي ركزت على بعض الضباط الدروز في الجيش التي لا يمكن وصفها إلا بمرجعية العمل العسكري للنظام بعامة كما هي باقي الطوائف السورية العاملة فيه.

التطرف والـدروز والضرورة اللحظية

وفقًا للسمات العامة المطروحة أعلاه عن أبناء جبل العرب، وبخاصة تلك المتعلقة بجانبي المدنية ورفض القتل بعامة، وعدم التورط في الدم السوري ونكبتها الكبرى للعام الثامن؛ شكل موقف هذه الأقلية موضوع حيرة، كما أسلفنا في المقدمة، فسواء تباينت أسباب هذه الظاهرة بين رفض للقتل بأساسه وتمسك بالحياة المدنية، أم محافظة من الأسر المعروفية على أبنائها قليلي العدد في مستوى الأسرة، إلا أنها شكلت قلقًا للنظام السوري فلجأ إلى سياسية الترغيب والترهيب، بحيث رغب كثيرون في تسوية أوضاعهم وخدمتهم داخل السويداء، وفتح البوابات أمام الفصائل التابعة أو الرديفة للتجنيد متعددة الأغراض بغية استقطاب هذا الجيل من الشباب المراوح عمره بين 18و45 عامًا.

ومن جانب آخر لجأ إلى ترهيب المحافظة بعامتها عبر تخليق ما يسمى بداعش على حدود المحافظة الشرقية منذ عام 2014، وبداية تشكلهم من المجموعات البدوية الرعوية غير العقائدية التي تبرعت بإعلانها مبايعة داعش من دون سابق إنذار أو تمهيد، وتشير أصابع الاتهام إلى يد الأمن العسكري وقيادته في المنطقة الجنوبية في تخليق ظاهرة كهذه تؤدي أكثر من غرض في الوقت والسياق نفسيهما: فهي تشكل حالة ترهيب للمحافظة كأقلية دينية تقارن ما يمكن أن يحدث معها بما جرى مع الكرد في عين العرب أو اليزيدين في العراق، ومن جانب آخر يجري استثمارها في عمليات التهريب المرهونة

لشخوص المتنفذين من النظام كأفراد. لتتابع سلسلة الترهيب هذه لموضوعة داعش التي نقلت من مخيم اليرموك في دمشق بداية ولاحقًا من حوض اليرموك في درعا، إلى جوار السويداء في باديته الشرقية التي هاجمت قراها الشرقية يوم 25 من تموز/ يوليو عام 2018، لتقتل في غضون ساعات محدودة ما يزيد على 250 شهيدًا وأكثر من 300 من الجرحى شديدي الخطورة، وخطف حوالى 30 من نساء القرى المهاجمة مع عدد من أطفالهم، وسجلت حالات مجازر جماعية لأسر بأكملها؛ ذلك بعدما ضربت «داعش»، آلة القتل المتنقلة في الأرض السورية كاملة، قرى المنطقة الشمالية الشرقية في السويداء: الشبكي، الشريحي، دوما، السويمرة وصولًا إلى قرية المتونة شمالًا على طريق دمشق السويداء وبعض جوارهم المحيط. ترافق هذا مع عدد من التفجيرات داخل السويداء المدينة بلغت الستة راح ضحيتها ما يقارب خمسين ضحية كان أخطرها الذي ضرب سوق الخضرة صباحًا حيث يتجمع الباعة أمام بضائعهم ليوم عمل شاق طويل.

وتظهر وقائع الأرض ومعطياتها في خلفية المشهد الدامي نقاطًا عدة بارزة مفادها:

أ. نُقل ما يزيد على الألف من «داعش» من مخيم اليرموك بباصات مكيفة إلى البادية الشرقية من السويداء في شهر أيار/ مايو الماضي، وذلك برعاية روسيا والنظام بعد اتفاق مخيم اليرموك آنذاك.

ب. حاول الروس ابتزاز السويداء ورجال الكرامة حصرًا برفع الغطاء عن شبابها المتخلف عن الخدمة الإلزامية والاحتياطية ممن رفضوا الالتحاق بالجيش، أتى هذا عبر رسائل نقلها جنرالات روس إلى مشايخ المنطقة وزعاماتها التقليديين الذين رفضوا تصنيف رجال الكرامة بالإرهابين بحسب ما يزعم الروس، وذلك في محاولة لتغطية العجز العددي للقوات البديلة عن الإيرانية بحسب الاتفاق المعلن مع إسرائيل وأميركا لإخراج إيران من المنطقة الجنوبية تمامًا.

ت. سُحب السلاح من عدد من الميليشيات التي سلحها النظام في المدّة السابقة قبل يومين فقط من هذا الهجوم.

ث. في ما يتعلق بترتيب المنطقة الجنوبية، أجرى رئيس الأركان الروسي مباحثات مع مثيله من الدفاع الإسرائيلي حول إبعاد إيران عن حدود إسرائيل مسافة 100 كم، وكانت حجة الروس أنهم لا يملكون العدد الكافي لتغطية حدود إسرائيل وحماتها ولا سبيل إلى الاستغناء عن الميليشيات الإيرانية إلا بوجود بديل لها.

ج. في أثناء هجمات داعش، لم يتدخل الجيش الروسي ولا النظام في حماية الأهالي، ومن صد

الهجوم هم الأهالي من قرى المحافظة كلها ومن حركة رجال الكرامة بشكل رئيس، وعدد من «الفزعات» التي أتت من أبناء الطائفة في جرمانا وقرى جبل الشيخ.

إن المتتبع سيرَ الحدث العسكري في سورية لا يجد أي مسوّغ لداعش في دخول السويداء كونها لا تشكل حاضنة لها بحسب المفهوم العام المسوق له كقوة تطرف وإرهاب إسلامي في العموم، وليس بها أي مورد اقتصادي يمكنها الاستفادة منه، كما أنه لا مصلحة اقتصادية لروسيا في محافظة السويداء، إذ لا غاز فيها ولا بترول، وبالضرورة أصبح واضحًا أمام الواقع الشعبي أن عملية داعش هذه ليست سوى عملية أمنية غرضها الخزان البشري لأبناء الجبل في الخدمة الإلزامية فحسب، ومع هذا لم تخرج المحافظة شعبيًا عن سيطرة النظام ولا ضده.

فحراك السويداء الثوري الذي فصله بدقة فراس علاوي[30]، سواء بشكلها السلمي في بدايات الثورة، أم محاولات بعض عسكرييها وما مثله المرحوم الملازم أول خلدون زين الدين تشكيل حالة مفارقة عن الواقع المحلي، وصولًا إلى الحالة المجتمعية الأهلية في استيعاب آلاف المهجرين السوريين من دون أن تذكر حوادث تسيء إلى الطرفين فيه؛ ومع هذا لم يستطع الواقع المجتمعي الأهلي الدرزي أن يخلق حاضنة شعبية له بين أبناء المحافظة سواء بمرجعيتها الدينية أم العسكرية، وبالضرورة لم تشكل السويداء بعد حدثًا ثوريًا بهذا المعنى، لكنها في العمق شكلت حدثًا وطنيًا يمكن البحث في مقوماته من خلال:

أ. رفض القتل والخدمة الإلزامية في موقف مشابه تاريخيًا لموضوعتي العثمانيين والمصريين والبحث عن الاستقلالية النسبية في القرار ما لم تفرض عليهم الحرب.

ب. نمو حالة التماسك الداخلي الأهلي الديني، ومفادها الشعور الجمعي بالخطر السياسي وجوديًا وضرورة تفاديه، وإن كان ظاهره التطرف الداعشي، فمضمونه آلة الحرب الروسية العسكرية التي اجتاحت المدن السورية بالاستناد إلى جيش النظام.

(30) فراس علاوي، «حراك السويداء الثوري في جزأين 1 و 2»، عين المدينة، 2017/5/19.

الخاتمة: العقد الاجتماعي الوطني ضرورات وتحديات

عرف الموحدون في التاريخ الحديث بعروبيتهم ووطنيتهم، وهم ذوو بأس وشدة في القتال، شهد لهم خصومهم من الترك العثمانيين والفرنسيين في ذلك قبل حلفائهم، فهم حماة الثغور، كما وصفهم صلاح الدين الأيوبي، وقال فيهم ديغول رئيس فرنسا الأشهر ((حاربناها لكنها هزمتنا، ولم يذلَّ الجيش الفرنسي إلا أمام العشيرة المعروفية فقط، على الرغم من كل الانتصارات التي حققها في أكبر المعارك المصيري))، ويذهب عمر فروخ في تحديد السمات الأخلاقية العربية لهم المبنية على المعاينة التاريخية للقول في «عبقرية العرب في العلم والفلسفة»: ((فإن حسن الأخلاق في المذهب الدرزي جزء من الدين، والدرزي متصف بالعفاف والصدق وإتيان الفضائل))، ومع هذا لم يكن يتصور الخيال الجمعي لأبناء لسويداء سواء بأغلبيته المدنية التي تأقلمت واستقرت مع طبيعة حياتها الوظيفية –وإن كانت مهمشة سياسيًا– لكنها المعوضة علميًا وحياتيًا، أم بحقلها الديني المتسامح تاريخيًا والرافض للقتل والتشدد أن ترى نفسها وقد باتت تقف مباشرة في مواجهة حدي الاستبداد التاريخي السياسي والديني معًا مرة أخرى، لتجد نفسها مغلوبة على أمرها، ومهددة بحياتها ووجودها الكلي سواء المرتبطين بالنظام جيشًا أم أمنًا، أم من المعارضين السياسيين المهددين بالتصفية والاعتقال والطرد من وظائفهم تعسفيًا، وتوظيف داعش من جهة وتغلغل الميليشيات الشيعية عبر النظام من جهة أخرى وفوضى السلاح المنتشر برعايته من بوابة أعرض، تطبق على أبناء السويداء عمومًا، ويأتي الغلاء الفاحش وسياسة تقنين المحروقات بمثل المازوت والبنزين والكهرباء لتشغل هموم المواطن اليومية معظمها، المواطن الذي يرى بأم عينيه الغنى الفاحش للمهربين وعناصر الحماية المفترضة من جيش الدفاع وغيرهم وما يسببونه من تحريض دائم لزعزعة استقرار المحافظة التي لم تكن أبدًا حاضنة للنظام ولا للثورة أيضًا مكتفية بالحياد ودرء الفتنة مع المحيط السوري.

عليه، يمكن الاستنتاج أن المسألة الوطنية التي شوهت طوال سنوات ثمان من الحرب، قد حولت كامل المسألة السورية إلى موضوعات محلية مناطقية، عززت نمو ظاهرتي الفوضى و«الأقلمة» بمحتواها الديني في نموذج العلاقات ما قبل الدولة، ما يدلل على تنامي النزعة الإسلامية في مناطق وجودها السني، كما «الأقلوية» أيضًا سواء الكردية منها أم العلوية أم الدرزية؛ ما يشير بشكل بدهي إلى مستويي العنف المفرط والانكفاء للمشروعات المحلية بعد فشل المشروع الوطني الممكن، وإلى شكلية الدولة الحالية وسلطويتها واكتفائها بمكاسبها السياسية والاقتصادية على حساب مجموع السوريين، ما جعل المجتمع السوري قاطبة ينحو وفق تصنيفات الأكثرية والأقلية، الإسلامية والعلمانية محض صفات قشرية أيديولوجية تعكس مدى التشظي في المستويات الوطنية سواء كانت سياسية أم مجتمعية

أم دينية، إضافة إلى تنامي الموروث القبلي والوحشي في مستوياته كافة، وازدياد معدلات الحواجز البينية بين مكونات المجتمع. لتصبح بذلك موضوعة أقلية الموحدين الدروز ظاهرة تستحق التوقف عندها سواء بقدرتها على المحافظة على تعايشها السلمي مع محيطها السوري معارضًا كان أم موالياً من جهة، أم بتماسك نسيجها الداخلي والمتأقلم مع وجود الأقلية المسيحية وعشائر البدو المسلمة إضافة إلى المهجرين من باقي المحافظات السورية، في محاولة لاسترجاع استقلالها السياسي النسبي وتقويض تهميشها الاقتصادي والسياسي بالضرورة، فما لم يتحقق الحل السوري المتكامل بشكله الوطني المتمثل في الانتقال السياسي والتغيير الديمقراطي، قد تفرض عليهم خيارات أخرى يحاول أبناء الطائفة تجنبها إلا إذا فرضت عليهم، كما كانت في التاريخ، سواء بالانجرار إلى معارك عسكرية مع النظام والروس، ومن الصعب أن يغامر بها الروس درءًا لخساراتهم معادلة الإرهاب العالمي وذلك بما تمثله هذه الأقلية من نموذج مغاير للتصنيف الإرهابي، وبالضرورة ممارسة الضغوط السياسية والاقتصادية على المحافظة بديلًا لها.

معطيات المسألة السورية هذه كما يراها الموحدون الدروز ذات دلالات تاريخية في مورثهم العقائدي قد يدفعهم إلى ضرورة البحث عن إحدى نقاط الاستناد الممكنة:

أ. فرض شروط الحرب، سواء بشكلها المباشر مع الروس وحلفائهم العسكريين أم غير المباشر عبر أدوات التطرف الداعشي، وبالضرورة البحث في معادلة الجيران المستقرة والمتمثلة في المملكة الأردنية الهاشمية التي تسعى لاستقرارها في محيطها الحيوي في الجنوب السوري.

ب. فتح خطوط التنسيق السياسي وما تستلزمه شروط الحماية الذاتية العسكرية مع البورجوازية السورية الوطنية وبخاصة الدمشقية، في معادلة وحدة المصير الواحد مع التمسك بالاستقلال النسبي في القرار الذاتي، وهذا ما يمكن أن يجنبهم مصائر الحرب التي يتفادونها دائمًا، ومن المفيد هنا التذكير بما كتبه المؤرخ الفرنسي «بورون» حول تحالفاتهم في هذه النقطة، وشكل وجودهم ضمن المعادلة الوطنية السياسية وبالضرورة العسكرية إبان الانتداب الفرنسي، ((إن الدروز لم يكونوا يفكرون في أن يبقوا منفردين في ساحة الوعى انفرادًا تامًا، وأن بعض الزعماء الوطنيين كانوا يعلقون على الثورة الدرزية أهمية كبيرة))[31].

ت. التزام الحياد المطلق والبقاء على الوضع الراهن في ظل التشرذم السوري والسلطة الموجودة فيه، أو أي سلطة أخرى تحمل الصفات الأمنية والعسكرية ذاتها، مع الاكتفاء بتحسين شروط

(31) سعيد الصغير، مرجع سابق، ص 633.

استقلالهم النسبي ضمن معادلة تجنب السلطة الحاكمة، ما لم تضمن إحدى النقطتين أعلاه. ليبقى سؤال المواطنة والهوية الوطنية العامة، هو الغائب عن المشهد السوري، ما يفسر تزايد نزعات الحماية الذاتية التي هي أسهل الحلول الممكنة لهذه الأقلية وقد مارستها تاريخيًا.

الاستقلال الذاتي، المحافظة على الوجود، الاندفاع العصبي، التوجس والحذر السياسي من المحيط، إضافة إلى معادلة الأخلاق العربية في حماية الدخيل والكرم والنزعة الغيرية، هي الموضوعات ذاتها الأكثر شيوعًا في صفات القبيلة العربية بالأصل، ما يعني أن الانتكاسة العامة التي أصابت عموم الوضع السوري بعد التدخل متعدد الأطراف في المسألة السورية وبخاصة الروسي والإيراني منه، واذكاء ظاهرتي العنف المفرط المترافق مع التهجير القسري والاقتتال المذهبي السني الشيعي، قد أعادت بالضرورة أبناء الجبل من الموحدين الدروز إلى صفاتهم العروبية القبلية في نموذج العلاقات الأهلية ما قبل الدولة، لتضفي صفتي اضمحلال الحالة المدنية وتنامي النزعة العسكرية الحربية بشكلها الدفاعي.

بات من الضرورة بمكان اليوم والأمس وفي المستقبل فتح التساؤل المشروع حول إمكان تحقيق العقد الاجتماعي الوطني القائم بالضرورة على فصل الدين ومن ثم العسكر عن الدولة ومؤسساتها والحياة السياسية بعامها من جهة، ومن جهة أخرى ضرورة فتح السؤال حول الباطنية السائدة حول الموحدين الدروز من حيث كونها منهجًا معرفيًا أم ضرورة سياسية تفرضها شروط الواقع ومعطياته؟ مضافًا إليها حدود المذهب العامة الواردة في رسائل الحكمة في العقيدة الدينية والمتمثلة في «سدق (صدق) اللسان، حفظ الإخوان، البراءة من الأبالسة والشيطان، توحيد المولى، الرضا والتسليم بأمره، وترك عبادة العدم والبهتان» التي يرى فيها الدكتور عبد الرحمن بدوي خصال الدعوة الرئيسة البديلة من الأركان الخمسة الإسلامية[32]، في ظل غياب تاريخي للدولة الوطنية من المنطقة، وأمام مركزية النزعة الدينية بقدسية نصها التاريخية، وهيمنة النظام السلطوي وسطوته الأمنية العسكرية المطلقة على الحياة السياسية واستثماره في موضوعتي الدين والاقتصاد للمحافظة على هذه الهيمنة، فتصبح مسألتا حفظ الإخوان بمعنى الترابط الأهلي، والرضا والتسليم بأمر الواقع قاعدة سياسية عامة في عموم المسألة السورية وليست حالة درزية خاصة، ستقود هذه الأقلية إلى البحث عن استقلالها النسبي ضمن المعادلة الوطنية مع ازيد من التقوقع الديني والتمركز عليه بشكل معاكس لمسارات الحالة الوطنية التي درجت عليها بعد الثورة السورية الكبرى وبدايات الثورة السورية الحالية.

(32) عبد الرحمن بدوي، الدروز، مرجع سابق، ص 510.

إن سؤال العقد الاجتماعي الوطني وموضوعة الدولة العصرية سؤال اللحظة الراهنة بضروراته السياسية التي تخرج السوريين كلهم من عزلتهم وتقوقعهم على مورثهم القبلي من جهة، وهو ضرورة معرفية منوطة بنخبه الوطنية بفتح حوار متسع حولها بمفهوماتها العصرية والحديثة المتعلقة بمثلث الحقوق الليبرالي: حق المواطنة بما تمثله من حق الفرد في المساواة وفق القانون وتكافؤ فرص العمل وحرية الرأي وإمكان الإبداع وفتح الإمكانات الفردية أمامه، وحق المشاركة السياسية وإبداء الرأي وحرية الانتخاب والتمثيل من دون خوف من اعتقال أو طرد من وظيفة، وحق ممارسة الشعائر الدينية حيث تعدّ موضوعة الأقلية أو الأكثرية موضوعة دينية قابلة للممارسة العلنية في أماكن العبادة وحالة ثقافية قابلة للحوار في ما بين حواملها؛ وذلك بما يردم الهوة المعرفية بين مكونات المجتمع القَبليْة وموضوعة الدولة الحديثة التي تتجاوزه جدليًا من دون حالات قسرية مفروضة، أو استمالة سياسية غرضية راهنة فحسب، بحيث يصبح مبدأ قبول الآخر قاعدة وطنية وثقافية تتجسد عبر المؤسسات. وموضوعة فصل الدين عن الدولة، كما العسكر في المبدأ، حالة ثورية ومعرفية في المبدأ في سياق المسألة السورية وثورتها، تلك التي تجعل إمكان ممارسة الشرائع الدينية حقًا مشروعًا في أماكن العبادة، حق يضمنه الدستور ويصونه القانون، وذلك من دون وجودها في الحيز السياسي والمدني أو في مرجعية القوانين الوضعية، وهي القاعدة التي ستفتح الطريق واسعة أمام حرية الاعتقاد وعدم التكفير وبالضرورة يمكنها أن تشكل حالة حوار مفتوح يخرج الأقلية الدرزية، وباقي الأقليات من هواجس الخوف من كل من التكفير المذهبي دينيًا، والتهميش والتبعية السياسية لسلطة مركزية وبالضرورة تكريس ثقافة الخوف المجتمعي، وسأفتح المجال لهذه الأسئلة لدراسة معرفية بنيوية آتية متممة ولاحقة.

المصادر والمراجع

1. أبو راشد. حنا، جبل الدروز، (مصر: مكتبة زيدان العربية، 1925).

2. البعيني. حسن أمين، «دروز سورية ولبنان في عهد الانتداب الفرنسي 1920- 1943»، (لبنان: المركز العربي للأبحاث والتوثيق، 1993).

3. الصغير. سعيد، بنو معروف في التاريخ، (د.م: مطابع زين الدولة، 1984).

4. النقيب. خلدون حسن، الدولة التسلطية في المشرق العربي المعاصر، دراسة بنائية مقارنة، ط2، (بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، 1996).

5. بدوي. عبد الرحمن، الدروز، فصل من كتاب مذاهب الإسلاميين، ط1، (بيروت: د.ن، 1973).

6. بن يحيى. صالح، تاريخ بيروت، (د.م: المطبعة الكاثوليكية، 1927).

7. جابر. محمد، أركان الثورة السورية الكبرى 1925- 1927، ط1، (لبنان: مكتبة نهى، 2014).

8. حسين. محمد كامل، طائفة الدروز تاريخها وعقائدها، (مصر: دار المعارف، 1962).

9. د.م، أحداث الثورة السورية الكبرى كما سردها قائدها العام سلطان الأطرش، ط1، (دمشق: دار طلاس، 2007).

10. سورا. ميشيل، الدولة المتوحشة، أمل سارة ومارك بيالو (مترجمان)، (د.م: الشبكة العربية للأبحاث والنشر، 2017).

11. شيبلر. بريجيت، انتفاضات جبل الدروز- حوران، من العهد العثماني إلى دولة الاستقلال (1850-1949)، (د.م: دار النهار، بالتعاون مع المعهد الألماني للأبحاث الشرقية، 2004).

12. ياسين. أنور، وآخرون، بين العقل والنبي، بحث في العقيدة الدرزية، (د.م: دار لأجل المعرفة، 1985).

عودة «الحدث» في كتابة التاريخ. إضاءة إبستيمولوجية

عبد الرحيم الحسناوي

مقدمة

لقد انتقلت سيرورة الحدث من التاريخ بوصفه رواية الماضي، ومحاولة بعثه مرة أخرى، إلى كونه صناعة الحاضر بمادة الماضي، وبذاكرته، وبمخيلة المستقبل، وبإمكاناته. تلك هي الطفرة النوعية التي جعلت التاريخ، ينتقل من حال فعل بناء السردية إلى سردية تبني الفعل الاجتماعي، وتقوده، وتفتح مساحات للفعل فيه؛ ولذلك فقد انتقل التاريخ من تعريف ريمون آرون (Raymond Aron) بوصفه قصص الأموات التي يحكيها الأحياء، إلى التاريخ بوصفه ثورة الأحياء لتحرير حاضرهم من تاريخ الأموات ورواياته،[1] وهو ما جعل التاريخ مشروعًا مزدوجًا يهدف إلى تحرير التاريخ، وفتحه أمام آفاق جديدة.

بهذا الفهم الأولي سنحاول في هذه الورقة البحثية، تعقب إحدى أهم المراحل التي مر منها الحدث[2]، والتي مكنت إرساء تصور للحدث التاريخي، وأسهمت فيه. فمن المعروف أن الحدث ظل طيلة قرن من الزمن المادة الأولية للتاريخ الوضعاني (Positiviste)، الموضوعي والماضوي، قبل أن يُشذَّب من طرف مدرسة الحوليات ويُصهر في تواصل كبير. لكن، منذ سبعينيات القرن الماضي عاد الاهتمام مجددًا إلى الحدث الذي اقتحم ميدان التاريخ في ارتباط وثيق بما سمي التاريخ الراهن أو الحاضر (Histoire du temps présent)[3]. إن الاهتمام بالتاريخ المباشر هو عودة إلى الحدث، بما يعنيه

(1) Raymond Aron: Leçons sur l'histoire, Paris, Editions de Fallois, 1989, p. 114.

(2) سلط عبد الأحد السبتي الضوء على مختلف المراحل التي مر منها الحدث، وهي ثلاثة مراحل أو أطوار: «مرحلة صدارة، ثم مرحلة تهميش، ثم مرحلة إعادة اعتبار». انظر بهذا الخصوص كتابه، التاريخ وأزمنة الحدث، (الرباط: منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، 2012)، ص 9.

(3) لمزيد من المعلومات في هذا الحقل التخصصي (تاريخ الزمن الراهن أو الحاضر) يمكن الرجوع إلى البيبلوغرافيا الآتية

François Bédarida, « L'histoire du temps présent », in Sciences Humaines, septembre-octobre 1997, Hors-série, n° 18, p.31.

Patrick Garcia, « Histoire du temps présent », in Christian Delacroix, François Dosse, Patrick Garcia, et Nicolas Offenstadt, (dir.), Historiographies. volumes 1 Concepts et débats, Paris, Gallimard, 2010.

Jean-François Soulet, L'histoire immédiate historiographie, sources et méthodes, Paris, Armand Colin, Collection U, 2009.

من تحول في جهد المؤرخين الذي انصب في العقود الأخيرة على التاريخ الاقتصادي والاجتماعي والثقافي. فما معنى الحدث الذي عاد؟ هل الأمر يتعلق بالعودة إلى التاريخ الحدثي على الطريقة اللافيسية (نسبة إلى المؤرخ الوضعاني إرنست لافيس Ernest Lavisse)[4]؟ أم إن الأمر يتعلق بنظرة جديدة وبمقاربة مختلفة للحدث؟.

1. ما معنى الحدث التاريخي الذي عاد؟

تبدو عودة الاهتمام بالحدث التاريخي أكثر إثارة؛ لأن ذلك يتنزل في حقل، كان يناضل ضده كل من لوسيان فيفر (Lucien Febvre) ومارك بلوك (Marc Bloch)، حيث كان الوقوف ضد التاريخ السردي السطحي، والسياسي منه خاصة، الذي لا يهتم بالأمد الطويل، ولا بالهياكل والبنيات، هو المستهدف الرئيس **للحوليات** (Les Annales)[5] من خلال الأعداد الأولى من مجلتها التي بزغ فجرها في العام 1929. ولقد دعا مؤسسا هذه المجلة (مارك بلوك، ولوسيان فيفر) المؤرخين إلى الخروج من عزلتهم، وإلى محاولة الانفكاك من القيود التي تحد من أطر دراساتهم، وتقودهم إلى صياغة مفاتيح مفاهيمية، لا تعكس مطلقًا حقيقة تداخل العناصر الإنسانية والاجتماعية والمادية بعضها ببعض. ولقد حاولت الدراسات المنشورة في هذه المجلة، على مدى عقود من الزمن، إبراز الروابط المشتركة بين ميادين وحقول متعددة. وفي هذا الإطار أيضًا كان الانفتاح على العلوم الاجتماعية نتيجة وسببًا في آن معًا لتجاوز التاريخ الإخباري، ومعه تجاوز الاهتمام بالحدث. لكن، اتضح أن التاريخ لا يمكنه أن يقصر اهتمامه بالبنيات، ويتجاهل الحدث الذي لا تستطيع العلوم الاجتماعية إدماجه في اهتماماتها، مع أنه جزء مهم في حياة الأفراد والمجتمعات.

وفي مضمار تفسير رجوع الحدث اللافت، لا بد من الإشارة إلى فكرة أساسية، وهي: ارتباط

(4) للمزيد من المعلومات حول إرنست لافيس (Ernest Lavisse) وعصره يمكن الرجوع إلى كتاب: فرانسوا دوس، التاريخ المفتت: من الحوليات إلى التاريخ الجديد محمد الطاهر المنصوري(مترجم)، (بيروت: المنظمة العربية للترجمة، 2009)، ص 59 وما بعدها..

(5) نشأت مدرسة الحوليات (L'école des Annales) في إطار ثورة على التاريخ الوضعاني (Histoire positiviste) الذي كان سمة القرن التاسع عشر. لقد أراد رواد هذه المدرسة (الحوليات) أن يكون التاريخ إبداعًا على مستوى المناهج والأفكار والمواضيع، وإبداعًا أيضًا على مستوى الأسلوب. وهو الأمر الذي فرض على المؤرخين اعتماد أنواع جديدة من المصادر، وتسليط الضوء عليها من زوايا جديدة، ترتبط بنوعية التساؤلات المطروحة ونوعية القضايا المتناولة؛ إذ لم يعد تاريخ الأمة الذي يمثله تاريخ الجنرالات والشخصيات الذائعة الصيت هو الذي يهم المؤرخين، بل أبرز التاريخ كل المغيبين والهامشيين من خلال دراسة المتروك من المصادر والمغيب من الفئات الاجتماعية: تاريخ المجانين، وتاريخ الرعاة، وتاريخ الشرائح الاجتماعية الغائبة. في أكثر الحالات من النصوص المصدرية، كالحوليات والسير والتراجم، حتى إنها أصبحت من أولوياته. للمزيد من التفاصيل حول هذا الموضوع راجع:

-Guy Bourdé et Hervé Martin, Les écoles historique Paris, Seuil, 1983.

عودة الحدث بمقولة عودة السرد. وتبرز هنا كتابات بول ريكور (Paul Ricœur) الذي كان لصدور ثلاثيته «**الزمن والسرد**» بين عامي 1983 و1985[6]. بالغ الأثر في توجيه المناقشة حول أشكال الكتابة التاريخية وطابعها السردي وارتباطه بالحدث.

ثمة بعد إضافي للحدث يتناوله هذا الفيلسوف، وهو: الطابع السردي للنصوص التاريخية وإمكان القراءة الموازية لكلٍّ من النصوص التاريخية والأدبية. وسنقتصر هنا على تناول بول ريكور لكتابة التاريخ عند مؤرخي الحوليات، وعلى محاولته البرهنة على أن أكثر أشكال الكتابة بنيوية ومعارضة للحدث- تحديدًا لدى فرناند بروديل (Fernand Braudel)- هي أكثرها تشعبًا بالسرد، وتمسكًا بالحدث[7]، وارتباطًا بهذه الفكرة، فإن ريكور لا يكشف عن توتر بين بروديل المنهجي، في كتاباته الصارخة ضد الحدث، وبروديل المؤرخ فقط؛ بل إن قراءاته الداخلية لممارسة المؤرخ تعيد النظر في المقولات الشائعة في الموضوع؛ الحدث.

2. التصور البروديلي للحدث (تعدد الأزمنة)

تحفل كتابات بروديل، ولاسيما مؤلفه المنهجي «Écrits sur l'histoire» (**كتابات في التاريخ**) بتعبيرات من قبيل: «الأحداث تلك القشرة السطحية البراقة»، و«الأحداث ذرات من الأفعال والحيوات الفردية»، و«درامية وقصيرة»، و«تعتبر كومضات متتالية»، و«ما إن تولد حتى يبتلعها الظلام». وهو ير ى أن التاريخ السردي ما هو إلا أضواء براقة بلا وضوح، ووقائع بلا إنسانية، يدعي تقديم الأشياء كما حدثت بالفعل، على حين إن باطنه هو فلسفة للتاريخ، فيها تسيطر العوارض الدرامية على حياة البشر، وعبر أبطال يتحكمون بمصائرهم وبمصائر الآخرين[8]. ويضيف بروديل في موضع آخر: «إن الحدث (Evénement) هو عبارة عن ظاهرة ذات زمن انفجاري، رنيني، ضجيجي... يتولد عنه ظلال نتائج، لا معنى لها، منعزلة، ولا تقدم معرفة متكاملة»[9]. نوجده أيضًا يحدد بصورة دقيقة موقفه من الحدث ومن مدته القصيرة كاتبًا: «إن الأحداث لا تبني الحقيقة كلها،

(6) Paul Ricœur, Temps et récit, 3 vol., Paris, Éditions du Seuil, 1983, 1984, 1985. Et du même auteur, « L'histoire comme récit », in Tiffaneau, Dominique, (dir.), La Narrativité, Paris, Éditions du CNRS, 1980, p. 5 - 24.

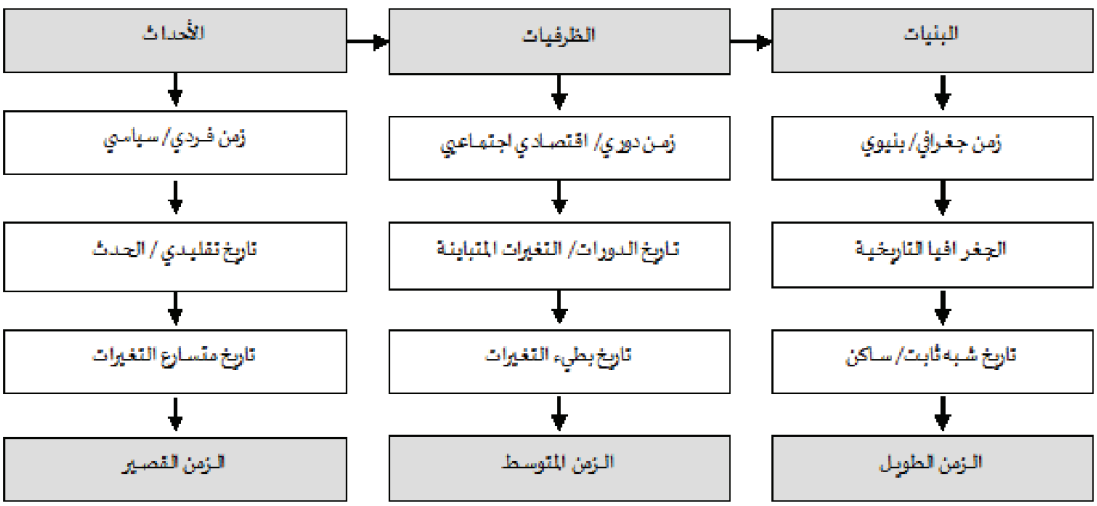
(7) إيمان فرج، ما بعد الحوليات قراءة في المنعطف النقدي، (القاهرة: مركز الدراسات والوثائق الاقتصادية والقانونية والاجتماعية، 2005)، ص.21.

(8) Fernand Braudel, Écrits sur l'histoire, Paris, Flammarion, 1969, p. 22-23.

(9) Ibid., p.22.

ولا تبني كثافة التاريخ كلها، تلك التي من الممكن أن يشتغل عليها التفكير العلمي». ويعترف بروديل بصحة نقد فرانسوا سيميان (François Simiand) [10] لخصوصية الحدث وزيفه بالنسبة إلى العلوم الاجتماعية، وليس ذلك بلا سبب: «الزمن القصير هو الزمن الأكثر تقلبًا (Capricieuse) والأكثر خداعًا (Trompeuse) بين الأزمنة الأخرى»[11]. يوجد إذن على ضوء معطيات هذه النصوص «تماه واضح بين الحدث الفردي ومدته القصيرة، ولا يأتي انتقاد بروديل لهما بهدف تجاهل تعيينات معطياتهما، وإنما بهدف التأكيد على أنهما لا يشكلان سوى صورة واحدة من صور عدة للتاريخ»[12].

شكل رقم (1): مستويات الزمن البروديلي[13]



(10) في مقاله الناري «المنهج التاريخي والعلوم الاجتماعية» المنشور بمجلة التركيب التاريخي (Revue de synthèse historique) سنة 1903 دعا فرانسوا سيميان (François Simiand) المؤرخين إلى أن يتخلصوا من أوثانهم ليجددوا أنفسهم. واعتمد الصورة المجازية لـفرانسيس بيكون(Francis Bacon) عن أصنام قبيلة المؤرخين وهي ثلاثة، فهناك أولًا الصنم السياسي (L'idole politique) أي الدراسة المهيمنة، أو على الأقل الاهتمام بالتاريخ السياسي، ويضاف إليه الصنم الفردي (L'idole individuelle) أو العادة الراسخة في فهم التاريخ كتاريخ الأفراد، وأخيرًا صنم التسلسل التاريخي(L'idole chronologique)، أي عادة الضياع في البحث عن الأصول. إنه يدعو المؤرخين إلى العبور من المفرد إلى الظاهرة المنتظمة وإلى العلاقات الثابتة التي تسمح باستنباط قوانين علمية ومنظومات السببية. وهو يدعوهم أخيرًا إلى تحويل ملاحظاتهم من الفردي إلى الاجتماعي. راجع:

François Simiand, «Méthode historique et science sociale», Revue de synthèse historique, 1903, repris dans les Annales ESC, 1960, n°1, p. 83-119

(11) Fernand Braudel, « Histoire et Sciences sociales: La longue durée », in Annales. Économies, Sociétés, Civilisations. Vol. 13, n° 4 - oct. déc. 1958, p. 725-753.

(12) ماهر اختيار، «التاريخ الجديد عند فرناند بروديل والآفاق المعرفية»، مجلة عالم الفكر، المجلد 43، نيسان/أبريل- حزيران/ يونيو 2015، ص 21.

(13) المصدر (بتصرف): فرناند بروديل، قواعد لغة الحضارات، الهادي التيمومي(مترجم)، (بيروت: المنظمة العربية للترجمة، 2009)، ص 22-23.

يدعو بروديل- من أجل مقاربة الحقائق، والبحث عن مفهوم، أو معنى، مشترك بين العلوم- إلى تجاوز الحدث، وإلى عدم الافتتان بالمدة القصيرة: «فزمن الأفراد هو زمن الانطباعات السريعة. إنه زمن مؤرخي نموذج التاريخ التقليدي، وإنه زمن الصحافيين، أولئك الذين يهتمون بالحوادث اليومية»[14].

في عرضنا لموقف بروديل الذي ينتقد من خلاله الحدث ومدته القصيرة، تبرز أمامنا بعض الطروحات من قبيل مراهنة بروديل على الزمن الجغرافي، واهتمامه الزائد بالبنى المكانية، مقللًا من أهمية الحدث وزمنه القصير[15]. لكن بروديل شدد أيضًا في مناقشته موضوع الزمن القصير على ضرورة التمييز بين التاريخ الحدثي والتاريخ السياسي؛ لأن هذا الأخير ليس حدثيًا بالضرورة. إن المشكل، بحسب صاحب كتاب La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II (**البحر المتوسط والعالم المتوسطي في عصر فيليب الثاني**)[16]، هو أن التاريخ غلب عليه، خلال مئة السنة الأخيرة، الطابع السياسي، وركز على الأحداث الكبرى، واشتغل ضمن الزمن القصير، وهو زمن الأفراد الملتصق بسرد الأحداث على نحو سريع ودرامي»[17]. ولقد كتب بروديل في نصوص عدة: «أنه لا يعتبر نفسه عدوًا للحدث وللزمن القصير»[18]. كما أن تجاوز مفهوم الحدث وفق التصور أو المنظور البروديلي لا يعني أبدًا حذفه أو إلغاءه. وخلاصة القول: إن انتقاد بروديل للحدث ولمدته القصيرة يندرجان في إطار انتقاد المغالاة في تقدير فاعلية الفرد، أو في الاعتماد عليه وحيدًا في دراسات العلوم الإنسانية أو الاجتماعية. ولن نبالغ إذا قلنا، بأن مجمل التطورات التي شهدتها المعرفة التاريخية، ارتبطت في العمق بنظرة جديدة في اتجاه إعادة النظر في وضع الفرد من حيث هو كائن في النسق الاجتماعي والسياسي والاقتصادي. تتوازى أيضًا خطوة بروديل هذه مع فكرة انتقاده للأبحاث التي «تهتم بأحداث لا تؤدي فعليًا إلى نتائج تقود إلى تغيير ما، وتتقاطع مع الفكرة التي تفند مفهوم الإنسان الفرد، ذاك الذي ينظر إليه على أنه إله أرضي ينتج قوانين ثابتة وقاطعة في كل فعل يقوم به»[19].

(14) المرجع نفسه، ص21.

(15) لمرجع نفسه، ص22.

(16) Fernand Braudel, La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II (1558-1598), Paris, Armand Colin, 1949.

(17) محمد حبيدة، كتابة التاريخ قراءات وتأويلات، (الرباط: دار أبي رقراق للطباعة والنشر، 2013)، ص74.

(18) ماهر اختيار، «التاريخ الجديد عند فرناند بروديل والآفاق المعرفية»، مرجع سابق، ص21.

(19) المرجع نفسه، ص23.

وضمن توجه قريب من هذا التصور، يستخلص بول ريكور من خلال قراءته لأعمال بروديل، أن معنى تاريخ المدى الزمني الممتد ذاته، مستقى من الحدث؛ أي: الحدث/ الحبكة. ففرضية بروديل الأساسية، هي: تعددية الزمن الاجتماعي. ويرى ريكور أن تفكيك التاريخ إلى أصعدة أو مستويات، يمكن عده بمنزلة إسهام رئيس في نظرية الزمن السردي، ثم نقطة انطلاق لمساءلة بروديل وكتاباته[20]، إذ ينبغي التساؤل، عما يجعل ممكنًا ومفكرًا فيه ذلك التمييز الذي يستنه بروديل بين التاريخ شبه الساكن أو ذي الإيقاع البطيء، وما يسميه بالتاريخ على مقاس الفرد؛ أي: ذلك التاريخ الحدثي (Histoire évènementielle) الذي ينبغي لتاريخ المدى الزمني الطويل أن ينحيه جانبًا. ويأخذ بول ريكور على مؤرخي الحوليات، تبنيهم لمفهوم ضيق عن الحدث، ناتج عن معارضتهم للتاريخ السياسي؛ إذ قصروا فكرة الحدث على وقائع أعمال وحياة الرجال العظام الذين يصنعون التاريخ، وفق الرؤى السائدة في التاريخ السياسي التقليدي[21].

ينقل بول ريكور التساؤلات نفسها إلى ما عده بيان مدرسة الحوليات، وهو كتاب بروديل حول «البحر المتوسط»؛ فما لم ينتبه إليه كثيرون هو أن بروديل في هذا العمل المؤسس والرصين لا ينفي الحدث الفردي، بل إن الجزء الثالث من كتابه يحتوي على كثير من الأحداث بالمعنى التقليدي للكلمة[22]. ولكن، ينبغي ألا ننسى، أن هذا الجزء هو مما بقي من مشروع بروديل الأول. ولكنها بواقي مهمة تلعب دورًا مهمًا في تركيب الكتاب. وإذا كان المؤلف قد أبقى عليها؛ فذلك لأنه أدرك- من دون شك- أن الاكتفاء بالتاريخ شبه الساكن، يعني: إنكار التاريخ نفسه. ومن ثم: كان ضروريًا إدخال الأحداث تعويضًا عن غياب الصلة بين الزمن القصير والزمن الطويل[23].

على أن هذا الجزء الثالث، أو المستوى الثالث، وعلى الرغم مما يحفل به من أحداث، فهو ليس رجوعًا إلى الكتابة التقليدية للتاريخ، خلافًا لما يقول عنه بروديل[24]. فالحدث دال وشاهد على التغيرات العميقة، والحدث يطرح على مستوى آخر، إشكالية اتساقه في ذاته. ومن ثَمّ فقد واجه

(20) إيمان فرج، ما بعد الحوليات قراءة في المنعطف النقدي، مرجع سابق، ص 22.

(21) Paul Ricœur, Temps et récit, t.1, L'intrigue et le récit historique, Paris, Seuil, 1983, p. 365-383.

(22) عبد الأحد السبتي، التاريخ وأزمنة الحدث، مرجع سابق، ص9.

(23) انظر: فرانسوا دوس،» فرناند بروديل والمدرسة التاريخية الجديدة»، مجلة المنار، العدد السابع عشر، أيار/ مايو 1986، ص 140- 141.

(24) في سياق تحليله لمفهوم الزمن القصير، نلاحظ بأن بروديل عمل على رفع اللبس الذي قد يحصل في الخلط بين التاريخ الحدثي والتاريخ السياسي. فهذا الأخير ليس بالضرورة حدثيًا. إن التاريخ السياسي باستطاعته الاهتمام بقضايا أكثر عمقًا من التاريخ الحدثي، فعوض التركيز على الأشخاص وتسلسل الأحداث يمكن الدخول في مجالات رحبة تهتم أساسًا بالآليات الاجتماعية للسلطة وبالعلاقات بين الدولة والمجتمع. راجع، محمد حبيدة، كتابة التاريخ قراءات وتأويلات، مرجع سابق، ص 74-75.

بروديل مسألة الانتقالية، بتفضيله من جانب أول الأحداث المهمة؛ أي تلك التي تكسب أهميتها من جراء نتائجها، ومن جانب ثان تلك التي عدها المعاصرون أحداثًا مهمة. ولا يقلل ذلك من صعوبة مطابقة تسلسل الأحوال الاقتصادية وتسلسل الأحداث السياسية، خاصة مع ظن معاصري المرحلة أن السياسة هي التي تتحكم في مسار الأحداث[25].

إن حرفية بروديل- برأي بول ريكور- تمثلت في قدرته على بناء تاريخ للأحداث: التواريخ، والمعارك، والمعاهدات. ليس بالتقسيم إلى مراحل زمنية شأن المؤرخين كافة، وإنما بإعادة تشكيل الأحداث في الأبنية والأحوال، تمامًا كما استدعى الأحداث للشهادة على تلك الأبنية والأحوال، والربط في ما بينها. ويمكننا الاستنتاج هنا: بأن المدة الطويلة (La longue durée) هي بمنزلة الوعاء الذي يحمل بقية الأزمنة، وهي أيضًا الامتداد الزمني الذي يستوعبها من دون أن ينفيها: «إنها الماضي الحي الذي يبرهن على حاضر ملموس ويهيئ لمستقبل باد في الأفق. من هنا فإن تجاوز الأحداث، وتخطي أزمنتها القصيرة، يقود إلى النظر إليها من بعيد، وتفسيرها وفقًا لسياق بنيوي حامل لها وضامن لاستمرارها»[26].

ويتجه ريكور كذلك نحو البرهنة على أن الأجزاء الثلاثة للكتاب تشكل معًا شبه حبكة (Intrigue) بالمعنى الذي أورده بول فاين (Paul Veyne)، ويعني بالحبكة: نسيج التاريخ الذي يختلط فيه الإنساني بالعلمي والأسباب المادية بالغايات وبالصدف. فما حدود حبكة المتوسط؟ هي باختصار تراجع منزلته على الصعيد العالمي كبطل أسطوري. - وليس موت فيليب الثاني- وانتهاء المواجهة بين إمبراطوريتين متنافستين من أجل السيطرة على البحر المتوسط: الإمبراطورية العثمانية، والإمبراطورية الإسبانية (هزيمة العثمانيين في معركة ليبانت (Lépante) ضد التحالف الصليبي الأوربي في 7 تشرين الأول/ أكتوبر 1571)، وانتقال التاريخ إلى المحيط الأطلسي وأوروبا الشمالية[27]. ويضيف بول ريكور: «لو أن روائيًا مثل الأديب الروسي دوستويفسكي (Dostoyevsky) (1821إلى1881)، أقدم على مثل هذه الحكاية، لدمج بين المستويات الثلاثة في سرد واحد»[28]. أما بروديل فقد سلك مسارًا تحليليًا، ويميز بين الصعد والمستويات، على أن تتولى التداخلات ما بينها، إظهار صورة ضمنية للكل.

(25) انظر: إيمان فرج، ما بعد الحوليات قراءة في المنعطف النقدي، مرجع سابق، ص 22.

(26) ماهر اختيار، «التاريخ الجديد عند فرناند بروديل والآفاق المعرفية»، مرجع سابق، ص 32.

(27) كريزيستوف بوميان،» تاريخ البنى»، ضمن كتاب التاريخ الجديد، جاك لوغوف (إشراف)، محمد الطاهر المنصوري (مترجم)، عبد الحميد هنية (مراجعة)، (بيروت: المنظمة العربية للترجمة، 2007)، ص 216- 217.

(28) إيمان فرج، ما بعد الحوليات قراءة في المنعطف النقدي، مرجع سابق، ص 24.

وفي المحصلة نحن هنا بصدد شبه حبكة محتملة مجزأة إلى حبكات جزئية وصريحة. فما يجعل الحبكة ممكنة هو تصاعد ثم أفول المواجهة الكبرى بين قوتي البحر المتوسط. لكنها تظل حبكة محتملة؛ لأن بنية العمل تفترض فصلًا بين الأصعدة الزمنية الثلاثة[29].

يريد التاريخ البروديلي أن يكون توليفيًا قبل كل شيء، كالأنثروبولوجيا، ولكن مع غلبة فكرة الزمان والمكان، وهو بذلك يقترح إعادة تنظيم مجموع العلوم الاجتماعية حول برنامج موحد، تكون مرجعيته الأساسية فكرة الأمد الطويل[30]. نتعرف هنا إلى المحاولة البنيوية، وهي المحاولة التي تسائل المؤرخ، وتضعه موضع اتهام. يجيب بروديل عن ذلك بالرجوع إلى البحث عن الأمد الطويل، وهو المستوى العميق للواقع التاريخي؛ إذ يشكل المركز الذي ينجذب حوله الزمن الدوري والزمن القصير، وفي إطار جدلية الآماد. إن البنية البروديلية بارزة وقابلة للإدراك مباشرة، ومن خصائصها أنها تتحكم في بقية الأحداث، وهو ما يعطيها الأولوية على المدى الزمني الطويل بالنسبة للأنساق الزمنية الأخرى، وخاصة بالنظر إلى ما هو وقائعي. وإذا كان بروديل يعدد الزمن، فهو أيضًا ليس أقل دفاعًا عن نظرة تاريخية تطمح إلى إعادة علاقة جدلية بين هذه الحالات الزمنية وإرجاعها إلى زمن وحيد. الأحداث والظرفيات والأمد الطويل كلها تبقى متضامنة[31]. وإذا كانت الوحدة الزمنية منقسمة إلى مستويات عدة، فهذه المستويات تبقى مرتبطة ببنية زمنية شاملة توحد بينها في مجموعة واحدة[32]، وهو بذلك يتمايز مع زمن علماء الاجتماع المتعدد الذي لا كثافة له.

(29) Voir: Paul Ricœur, Temps et récit, t.1, L'intrigue et le récit historique, op.cit., p. 365-383.

(30) Fernand Braudel, Écrits sur l'histoire, op.cit., p. 31.

(31) ميشيل فوفيل،» التاريخ والأمد الطويل»، ضمن كتاب التاريخ الجديد، جاك لوغوف (إشراف)، محمد الطاهر المنصوري (مترجم)، عبد الحميد هنية (مراجعة)، (بيروت: المنظمة العربية للترجمة، 2007)، ص 169.

(32) يتحدث بروديل، أحيانًا، عن جدل التاريخ، ويعني به تفاعل مستويات ثلاثة داخل التاريخ، وهي كما سبق بيانه في متن هذه الدراسة: المستوى الجغرافي، والاجتماعي، والفردي. يقول: «انتهى بي الأمر إلى تفكيك التاريخ إلى مستويات متداخلة (...) فميزنا داخل الزمان التاريخي بين زمان جغرافي وزمان اجتماعي وزمان فردي (...) وهو تمييز مدرسي تبسيطي محض، يصلح للعرض والتوضيح. وهذا ما يسمح لي بألا أتردد في السعي بينها) يعتبر هذا المفهوم للزمان التاريخي، ثورة حقيقية على أنصار التاريخ التقليدي الذين ينظرون إلى الزمان التاريخي على أنه ديمومة رتيبة متجانسة الإيقاع ووحيدة الاتجاه». سالم يفوت، الزمان التاريخي من التاريخ الكلي إلى التواريخ الفعلية، (بيروت: دار الطليعة، 1991)، ص41.

3. الحدث تفاعل السرد والتاريخ

إن وجهة النظر التي يقدمها بول ريكور حول الحدث، لا تختلف كثيرًا عن وجهة نظر السرديين (Narrativistes)، وهو اسم أطلقه بول ريكور على التيار الفكري الذي يرى أن التفسير والوصف لا يتمايزان؛ فالسرد هو بطبيعته شكل من أشكال التفسير؛ إذ القول بما حصل، هو القول أيضًا لماذا حصل[33]. ويتميز التاريخ من السرد بكونه صياغة محبوكة ذات مفعول تفسيري، على الرغم من أنها تتبع خيط الأحداث أي النظام الكرونولوجي. إن التاريخ الأكثر سردية والأكثر حدثية، هو ضمنيًا تاريخ تفسيري سببي؛ لأنه محكوم بفكرة أن المابعد هو ناتج عن الماقبل. ويرى بول ريكور أن طروحات السرديين، تتقاطع مع مقترحات بول فاين الذي يرى بأن التفسير- بالمعنى العام- غير موجود في حقل التاريخ، فما نسميه تفسيرًا تاريخيًا لا يعدو أن يكون سردًا منتظمًا في قالب حبكة قابلة للفهم. وهكذا؛ فالتاريخ بتمسكه بمنظوره الأساسي الذي من خلاله لا وجود للسببية إلا بواسطة الحبكة «[34]». ويؤكد بول فاين أن الحبكة التي يختارها المؤرخ، هي التي تحدد الوقائع الجديرة بالاهتمام من وجهة نظره. إن القول بأن المؤرخ «يختار»، يدفع بول فاين إلى التأكيد أن الكتابة التاريخية، يصعب عليها أن تنفصل عن الأشكال الأدبية التقليدية، وأن ما تقدمه من تفسيرات ليس في نهاية الأمر سوى سردٍ منظمٍ في صورة حبكة وقابل للفهم[35].

أثارت مقترحات بول فاين، وخاصة حديثه عن اختيارات المؤرخ، ردود فعل عدة، ننتقي منها رد المؤرخ ميشيل دوسيرتو (Michel de Certeau) الذي وإن كان يتفق مع بول فاين حول مقولة: إن أية كتابة تاريخية- أيًا كان شكلها- هي سرد، وإن بناء هذا الخطاب يتم وفق إجراءات سردية تعيد تنظيم العمليات البحثية. لكنه يؤكد، من جانب أول، على أن ما يحكم اختيارات المؤرخ، فيما يتعلق ببناء الموضوع وشكل العمل والكتابة، ليس إشباع ذاتيته، وإنما تتحد الاختيارات بناء على موقع المؤرخ ضمن مؤسسة وتأسيس للمعرفة. ومن جانب ثان فإن اتساق الخطاب التاريخي لا يرجع إلى احترام الأشكال الأدبية التي تستعيرها الكتابة التاريخية فقط، وإنما إلى ممارسات خاصة يسميها دوسيرتو بـ«**العملية التاريخية**» (L'opération historique)[36].

(33) ميلود بلعاليه دومه، التواصل والتاريخ بحث في فلسفة التاريخ عند بول ريكور، (بيروت- وهران: دار الروافد الثقافية ناشرون- ابن النديم للنشر والتوزيع، 2012)، ص115.

(34) Paul Veyne, Comment on écrit l'histoire, suivi de Foucault révolutionne l'histoire, Paris, Seuil, 1971. p.36.

(35) Ibid., p. 13.

(36) Michel de Certeau, «L'opération historique», in Jacques Le Goff & Pierre Nora (dir.), Faire de l'histoire t.1: Nouveaux Problèmes, Paris, Gallimard, 1974, p.19-68.

ومن أهم المجادلات التي أثيرت حول موضوع السرد التاريخي، نجد الأفكار التي آثارها الباحث الأمريكي هايدن وايت (Hayden White) في كتاب يحمل عنوان Metahistory (ما وراء التاريخ) وقد صدر في عام 1973[37]، أي متزامنًا مع كتابات بول فاين و ميشيل دوسيرتو التي سبق الإشارة إليها. يتجاوز هايدن وايت مقولة سردية التاريخ لإسقاط التمييز بين كافة أشكال السرد، وبالتبعية إسقاط كل تمييز بين الكتابة التخييلية والتاريخ الذي تنتمي كتاباته في رأيه إلى الأدب أكثر مما تنتمي إلى العلم. إن الكتابة التاريخية، في نظر وايت، على الرغم من مكتسبات النقد التاريخي، تبقى في النهاية عملية سردية تعكس ما يسميه وايت: البنية العميقة للمخيال التاريخي. ويتقاطع التاريخ مع السرد في إعادة تصوير الزمان، وفي هذا السياق يقول وايت: «إن الأحداث التاريخية تمتلك البنية نفسها التي يمتلكها الخطاب السردي. وطبيعتها السردية هي التي تميز الأحداث التاريخية عن الأحداث الطبيعية. ولأن الأحداث التاريخية تمتلك بنية سردية، فللمؤرخين الحق في اعتبار القصص تمثيلات صادقة عن هذه الأحداث، ومعاملة هذه التمثيلات بما هي تفسيرات لها»[38].

وفي سياق الحديث عن السرد وعودته، يطرح روجيه شارتييه (Roger Chartier) تساؤلًا، وهو: لماذا تجاهل التاريخ باستمرار حقيقة انتمائه إلى جنس السرد؟ في معرض إجابته عن هذا السؤال، يرى روجيه شارتييه أن مجمل المقترحات التي تدور حول فكرة انتماء الكتابة التاريخية إلى جنس السرد[39] قد ترتب عنها عدد من النتائج، لعل أبرزها ضرورة مراجعة مقولة عودة السرد؛ فالسرد لم يختف حتى يعود، وإنما تعددت وتغيرت أشكاله. فالسير المتقاطعة للأفراد كما يتناولها الميكرو تاريخ (Micro-histoire) تختلف عن السرديات البنائية الكبرى للتاريخ الشامل، بقدر ما تختلف عن السرديات الإحصائية لتاريخ السلاسل[40]. أما النتيجة الثانية فتتمثل في رصد واستكشاف الخصائص المميزة للسرد التاريخي، وهو الأمر الذي تناوله عدد من الدراسات، منها ما يركز على أنماط الكتابة التاريخية، ومنها ما يركز على تباين واختلاف أشكال الكتابة التاريخية بين مؤرخين ينتمون إلى المدارس نفسها أو إلى المجموعات عينها.

واجهت مقولة عودة السرد انتقادات كبيرة، فلقد رأى بعضهم، أن في تلك العودة، عودة إلى

(37) Hayden White, Metahistory: the Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1973.

(38) هايدن وايت، «ميتافيزيقا السردية» ضمن كتاب الوجود والزمان والسرد فلسفة بول ريكور، سعيد الغانمي(مترجم)، (الدار البيضاء- بيروت: المركز الثقافي العربي، 1999)، ص189.

(39) Roger Chartier, Au bord de la falaise. L'histoire entre certitudes et inquiétude, Paris, Albin Michel, 1998, p. 87& 10.

(40) إيمان فرج، ما بعد الحوليات قراءة في المنعطف النقدي، مرجع سابق، ص24.

الحدث في صورته التقليدية، وهو ما رأى فيه بعض آخر علامة على إخفاق المشروع الأصلي للحوليات التي عارضت فكرة الحدث الذي أقصي مدة طويلة من مجال التاريخ والعلوم الاجتماعية. وعندما ضمن موريس كروبلييه، (Maurice Crubellier) سنة 1965، في برنامج ملتقى التاريخ الاجتماعي الذي انعقد في سان كلو (Saint-Cloud) تمجيدًا للحدث، وبالغ في ذلك، عُدت مداخلته تمجيدًا للحدث. وقيل آنذاك: إن محاولته ليست سوى مرافعة دفاعية عن قضية خاسرة[41]. ثم بعد عشر سنوات من ذلك، عندما أعلن بيير نورا (Pierre Nora) في الكتاب الجماعي Faire de l'histoire (صناعة التاريخ)[42] عودة الحدث، فهو ليسجل- بوصفه مؤرخًا للعصر الحاضر- عنف الحدث الذي أصبح يفرض نفسه من دون مناقشة، ويزداد الحدث هنا ضخامة من خلال المبالغة التي تضفيها عليه وسائل الإعلام، إنها تجسيد للفكرة القوة التي تتحول إلى واقع مادي عندما تجتاح الجماهير بحسب الفكرة الشهيرة لكارل ماركس (Karl Marx)[43].

4. تاريخ الزمن الراهن وعودة الحدث:

يحيل التاريخ الراهن إلى الحدث؛ فالاهتمام بالراهن هو «عودة إلى الحدث»، أو إلى ما سماه بعضهم «نهضة الحدث»[44]. ولقد ارتبطت عودة الاهتمام بالحدث- بحسب عبد الأحد السبتي- بجملة من التطورات أو العوامل التي أفسحت أمامه المجال، لكي يلج حقل التاريخ. وفي ما يأتي عرض لأهم التفاصيل[45]:

أ. الدور الذي لعبته وسائل الإعلام التي أسهمت في صنع الحدث، ثم جعلته في وضع مميز بالنسبة إلى التاريخ المعاصر؛ فالحدث أصبح يفرض نفسه على مستوى عام بفضل وسائل الإعلام من جهة، ومن خلال التأثير الذي أصبح يمارسه على الرأي العام من جهة أخرى.

(41) Maurice Crubellier, « L'événement en histoire sociale », L'histoire sociale. Sources et méthodes, colloque de l'école normale supérieure de Saint- Cloud, 15 -16- mai 1965, Paris, Presses universitaires de France, 1967, p. 35-43

(42) Pierre Nora, « Le retour de l'événement » in Jacques Le Goff, Pierre Nora (dir.), Faire de l'histoire t.1: Nouveaux Problèmes, Paris, Gallimard, 1974.

(43) ميشيل فوفيل، «التاريخ والأمد الطويل» ضمن كتاب التاريخ الجديد، ص178.

(44) عبد الأحد السبتي، التاريخ وأزمنة الحدث، مرجع سابق، ص 9.

(45) المرجع نفسه، ص 9-10.

ب. إمكان الانطلاق من الحدث كمؤشر على البنيات ومبلور لها. ولعل أمثل الدراسات في هذا المضمار دراسة جورج دوبي (Georges Duby) حول Le Dimanche de Bouvine (معركة يوم الأحد في بوفين)[46]. حيث جعل من الحدث موضوعًا للتاريخ من خلال تحليل عميق وشامل لأطوار هذه المعركة، مركزًا على الآثار التي خلفتها على مر الزمان، فالمعركة لا تعنى ذلك الحدث المشهور، ولكنها أيضًا أصبحت ذكرى في المخيال الجماعي للأمة. فعند تحليله للمعركة يركز دوبي على آثار الحدث الذي بدأ يحتل منزلة كبرى، وهذا ما فعله بيير نورا في كتابه Les lieux de mémoire (أماكن الذاكرة)[47]. ويرى جاك روفيل (Jacques Revel) أيضًا أن الحدث الذي يلعب في الوقت نفسه دور الذاكرة والخرافة في المتخيل الاجتماعي، يسمح باستقراء هذا المتخيل الاجتماعي ذاته، وهذا المتخيل يلعب في الوقت نفسه دور الذاكرة والخرافة بالنسبة إلى هذا المجتمع[48].

ت. ازدواجية دور الأنثروبولوجيا التي اهتمت في أول الأمر بالمجتمعات الباردة التي لا تهتم بالحدث، ثم انتقلت في مرحلة ثانية إلى المجتمعات الساخنة لتدرس المستويات البطيئة أو الجامدة[49]. وهكذا أسهمت في إقصاء الحدث في عصر أو مرحلة تاريخ البنيات[50]. لكنها أسهمت أيضًا في إغناء التجربة بخصوص الحدث، وذلك من خلال إعادة النظر في مسألة البنيات وما يعتريها مع مرور الزمن- ولعل هذا ما جعلها تقترب من أطروحات بروديل، ولا سيما مسألة الحدث (الزمن سريع الإيقاع). ولهذا دخل الفرد والحدث في ورشة الأنثروبولوجيا بحسب التعبير الأمريكي، أو الإثنولوجيا بحسب التعبير الأوروبي[51]. لقد أسعف علم الاجتماع السياسي في عودة الحدث، والإثنولوجيا السياسية أيضًا، ومن ثم بناء نوع من التواصل

(46) Georges Duby, Le Dimanche de Bouvines, Paris, Gallimard, 1973.

(47) Pierre Nora (dir.) Les lieux de mémoire, Paris, Gallimard, 1984-1993, (7 volumes).

(48) Jacques Revel, « Ressources narratives et connaissance historique », Enquête, Les terrains de l'enquête, 1995, [En ligne], URL:http://enquete.revues.org/document262.html. Consulté le 16 février 2013.

(49) كان كلود ليفي ستراوس في كتابه «العرق والتاريخ (Race et Histoire) «قد فرق بين المجتمعات الساخنة والباردة، وأخرج هذه الأخيرة من حقل المؤرخ. هذا الأخير- حسب المؤلف نفسه- يختص بالظواهر الواعية في حياة المجتمع فقط. وفي ذلك إشارة واضحة إلى هيمنة الأنثروبولوجيا الاجتماعية- كما يراها ليفي ستراوس- على العلوم الإنسانية. فإذا كانت الأنثروبولوجيا قادرة على الوصول إلى لاوعي مجتمع ما وإعادة بناء ما هو كامن تحت الممارسات الاجتماعية، فإن المؤرخ محدد بالتعبيرات الواعية للمجتمع موضوع البحث وبالحقل المرئي الملموس؛ أي أنه محدود بما هو أمبريقي. بالتالي: هناك اختلاف مطلق بين المنظورين، مما يثبت تفوق الأنثروبولوجيا التي تستطيع الوصول إلى مستوى التوضيح والإفهام، على حين أن التاريخ لا يتجاوز حدود الوصف. انظر: -Claude Lévi-Strauss, Race et histoire, Paris, UNESCO, 1952.

(50) عبد الأحد السبتي، التاريخ وأزمنة الحدث، مرجع سابق، ص 10.

(51) جعفر نجم نصر، الأنثروبولوجيا التاريخية الأسس والمجالات في ضوء مدرسة الحوليات الفرنسية، (بغداد: دار أوما للطباعة والنشر، 2013)، ص153.

بين السياسي والاجتماعي. لقد أصبح الحدث يدل على سياق محدد وعن حالة بعينها؛ أي: عن تراكم أشياء صغيرة تتحول إلى حدث. كذلك هي المعركة، وكذلك هو الانتصار أو الهزيمة، إنها تعابير عن سياقات وحالات وأوضاع محجوبة، وعلى المؤرخ نزع حجابها. ولعل هذا ما فعله بروديل في متوسطه[52].

ث. عودة الاهتمام بالتاريخ السياسي الذي شهد انتعاشة، منذ نهاية سبعينيات القرن الماضي، ومن مظاهر هذا الاهتمام، اكتساح التاريخ السياسي مجالات جديدة؛ إذ لم يعد مقتصرًا على الظواهر الدبلوماسية والعسكرية، وإنما امتد لكي يشمل أحداث الساعة، في إطار ما يعرف بالتاريخ المباشر أو تاريخ الزمن الراهن، وكذا بفعل صعود موجة الذاكرة الفردية من خلال ما سمي «بعصر الشاهد»[53]. ولقد أظهر التاريخ القريب استقلالية الحدث ومنزلته من خلال اقتحامه- أي الحدث- لصيرورات اجتماعية بمثل تداعيات الحروب.

إذًا، تمثل عودة الحدث إحدى أهم خصائص تاريخ الزمن الراهن؛ ذلك أن الحدث الذي عاد، ليس هو ذلك الحدث الذي أبعدته الحوليات. بل إن الأمر يتعلق بإعادة اكتشاف، عوض عودة بروز، على حد تعبير فرانسوا دوس (François Dosse)[54] الذي لم يعط للحدث شكلًا خطيًا أحاديًا، وإنما وضعه ضمن سياق عام، وهو تلك التحولات التي ما فتئت تشهدها المعرفة التاريخية، ولا سيما خلال القرن العشرين. فضلًا على أن تجديد الخطاب التاريخي، برأيه، يمر عبر بوابة إحياء ما نبذته الحوليات منذ البداية، وهو الحدث الذي يشكل هوية التاريخ، كما كانت في الماضي، فنفي الحدث وإقصاؤه، يقود التاريخ على درب خطر انحلال ما كان يشكل قاعدة لخصوصيته ووظيفته، إن خروج التاريخ من نفق أزمته الحالية، لن يتأتى إلا بعد الاعتراف بالحدث[55]. وفي نظر فرنسوا دوس، تعد مسألة إعادة المنزلة للحدث ضرورة لبناء تاريخ جديد، يمر من خلاله العمل التاريخي عبر تجاوز القطيعة بين الحاضر والماضي، وبعلاقة عضوية بينهما تهدف إلى أن تؤدي معرفة الماضي إلى فهم أوضح للحاضر. ولا بد من التأكيد هنا أن المؤرخ لم يعد ينظر إلى الحدث بالتصور السابق نفسه، كما أن الحدث كذلك ليس مهمًا في حد ذاته، بل بما يعلن عنه ويؤول إليه، بحسب ميشيل دوسيرتو، إنه صدى ومرآة للمجتمع؛

(52) Fernand Braudel, La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II (1558-1598), Trois tomes, Paris, Armand Colin, 1949.

(53) Voir: Annette Wieviorka, l'ère du témoin, Paris, Hachette, 1998.

(54) François Dosse, Renaissance de l'événement, Paris, PUF, 2010, p.361.

(55) فرانسوا دوس، التاريخ المفتت من الحوليات إلى التاريخ الجديد، مرجع سابق، ص 378.

بل إننا نلاحظ علاقة بين نوع المجتمع ونوع الأحداث الذي تظهر فيه[56]. ونفس المعنى تقريبًا نجده عند الصحفي والمؤرخ الفرنسي جان لاكوتير (Jean Lacouture)[57] الذي رأى أن أهمية الحدث تكمن في صداه؛ أي في النتائج والآثار المترتبة عنه، وهذا في نظره هو أكبر تجديد عرفه الحدث، الذي بفضله لا يمكن الحديث عن عودة بسيطة للحدث بالمعنى الكلاسيكي للمصطلح، ففي حين كانت العادة في السابق هي إعطاء القيمة لما قبل الحدث، فإن الأهمية الآن أصبحت لما بعد الحدث[58].

سجل الحدث حضوره بقوة في السنوات الأخيرات من القرن الماضي، بعد أن تمت الاستعاضة بمفهومات البنية والمدة الطويلة والتاريخ الساكن، عن مفهومات الفوضى الخلاقة ونظرية الكوارث، والقطيعة والتحول. ولم يستوعب هذا الانقلاب التاريخ وحده، بل كان عامًا، وشمل العلوم الإنسانية كلها، وهو ما يشهد على اهتمام جديد بالمستجدات الطارئة[59]. لقد تنبه المؤرخون، لا سيما بعد التطورات التي عرفها العالم منذ سقوط جدار برلين سنة 1989 إلى الخطر المتمثلة في التمادي في تبخيس الحدث. ولقد وجد هؤلاء أنفسهم في لجة وقائع ثورية، ومن ثم لم يكن من بد لديهم سوى مراجعة قناعاتهم القديمة التي كانت تستخف بالحدث[60].

إن التبئير من جديد على الحدث، يأتي في سياق التناولات الجديدة، التي تسعى منذ مدة إلى رد المنزلة للتاريخ المسمى بالوقائعي. ويتم ذلك بواسطة مساءلات واستفهامات جديدة؛ ذلك أن مساءلة الحدث تظل مركزية في التأملات التاريخية كلها، لاسيما في مسألة الحقيقة. يقول إدغار موران (Edgar Morin)«: إن كل شيء يقصي فجائية الحدث وعدم مناسبته، هو شرح يستبعد المعلومة التي ينبغي أن تحمل إلينا الحدث»[61]. وفي المعنى نفسه كتب جاك جوليار: «إن الحدث في شكله السياسي خاصة، لا ينبغي اعتباره مجرد نتاج. إن الحدث ليس حبة الرمل التي تحولت إلى لؤلؤة في جسد المحار- البنية؛ بل على العكس من ذلك إنه بسبب تجسيده لنقطة تقهقر التاريخ، قد أصبح بدوره منتجًا لبنية»[62].

(56) رضوان مبارك، «التاريخ وعلوم المجتمع»، مجلة أمل التاريخ، الثقافة، المجتمع، العدد 3، السنة الأولى، 1993، ص.28.

(57) جان لاكوتير، «التاريخ الآني»، ضمن كتاب التاريخ الجديد، ، جاك لوغوف (إشراف)، محمد الطاهر المنصوري (مترجم)، عبد الحميد هنية (مراجعة)، (بيروت: المنظمة العربية للترجمة، 2007)، ص396.

(58) François Dosse, Renaissance de l'événement, Paris, PUF, 2010, p.361.

(59) François Dosse, « Evénement » in Christian Delacroix, François Dosse, Patrick Garcia, et Nicolas Offenstadt, (dir.), Historiographies. Volumes 2 Concepts et débats, Paris, Gallimard, 2010, p.744.

(60) François Bédarida, «l'histoire du temps présent », op.cit., p.31.

(61) Ibid., p.31.

(62) Jacques Julliard, «La politique» in Jacques Le Goff, et Pierre Nora (dir.), Faire de l'histoire t.2: Nouveaux Problèmes, Paris,

لم يعد ينظر إلى البنيوي والظرفي والمدة البعيدة والحدثي، على أساس أنها ألفاظ متناقضة؛ فالحدث وفق الفهم الذي أعطاه عبد الأحد السبتي، يمكن أن يفيد في معرفة ما تحت الحدث؛ أي: في الكشف عن البنية[63]، بل إن الحدث أيضًا، يمكن أن يحصل على صفة البنية، في حالة إذا ما تمكن الباحث صياغة إشكاليات، قد تساعده في إغناء قراءته للمصادر[64]. وبتعبير آخر: «فقد يكون الحدث نقطة ملاحظة ملائمة لإدراك البنية، أو مؤشرًا إليها، أو انعكاسًا لها، أو عامل تحولها، حيث يهدم الحدث بنيات تقليدية، ويؤسس مكانها بنيات جديدة. وهنا، يتعين لفت النظر إلى أن الأحداث تغادر سطحها التاريخي السردي، حين تفصح عن منطقها الداخلي؛ وهو منطق ينقلها من التناثر إلى الانتظام»[65].

شكل رقم (2) الامتدادات المنهجية لثنائية الحدث/ البنية[66]

الحدث	البنية
تاريخ سياسي، دبلوماسي، وعسكري	تاريخ الاقتصاد، والمجتمع، والتصورات
الوثيقة المكتوبة فقط	ضد الاقتصار على الوثيقة المكتوبة، استثمار الحفريات، الرواية الشفوية...إلخ
تاريخ الدولة، أيديولوجية الدولة	استحضار ماضي المجتمع بفئاته كلها.
سياق تركز الدولة وتأجج المشاعر القومية	سياق الأزمات الاقتصادية وتصاعد الصراع الاجتماعي

Gallimard, 1974. p.319.

(63) ثمة توصيف عام للبنية Structure يستخرجه زكريا إبراهيم من مجموعة التعريف والأوصاف، التي يقدمه كل من فرديناند دي سوسير (Ferdinand de Saussure)في اللسانيات وجان بياجيه (Jean Piaget) في إبستيمولوجيا العلوم الإنسانية، ولاسيما علم النمو لدى الطفل، وكلود لفي ستراوس (Claude Lévi-Strauss) في الأنثروبولوجيا، وفوكو في حفرياته عما يكمن خلف الظواهر والوقائع الاجتماعية والسياسية والعقلية من بواطن مخفية. التعريف يتلخص كالتالي:» البنية هي القانون الذي يفسر تكوين الشيء ومعقوليته، إنها نسق من التحولات له قوانينه الخاصة، باعتباره نسقًا Systèmeيتميز بثلاث خصائص: الكلية، والتحولات، والتنظيم الذاتي. وكل تحول في أحد عناصر البنية، يحدث تحولًا في باقي العناصر الأخرى. البنية هي القانون الذي يحكم تكون المجاميع الكلية من جهة، ومعقولية تلك المجاميع من جهة أخرى، مفهوم البنية هو مفهوم العلاقات الباطنة الثابتة التي تقدم الكل على أجزائه، بحيث لا يفهم هذا الجزء خارج الوضع الذي يشغله داخل المنظومة الكلية. دراسة البنية انحياز إلى السكوني Synchronique في مقابل التطوري .«Diachronique انظر: زكريا إبراهيم: مشكلة البنية، سلسلة مشكلات فلسفية معاصرة، القاهرة، مكتبة مصر للمطبوعات، 1990، ص: 259. أما بالنسبة إلى البنية، بل لنقل البنى؛ لأن البنية في لغة المؤرخين لا توجد بصيغة المفرد، وإنما بصيغة الجمع، وهي من الظواهر الجغرافية والإيكولوجية والتقنية والاقتصادية والسياسية والنفسية، التي تظل ثابتة مدة طويلة من الزمن، وإن تغيرت فإنها تتغير ببطء. راجع أيضًا :

Roger Bastide, Sens et usages du terme Structure dans les sciences humaines et sociales, Paris, La Haye, Mouton. 1963.

(64) عبد الأحد السبتي، «التاريخ الاجتماعي ومسألة المنهج: ملاحظات أولية»، مرجع سابق، ص51.

(65) المرجع نفسه، ص52.

(66) المصدر: عبد الأحد السبتي، «التاريخ الاجتماعي ومسألة المنهج: ملاحظات أولية»، ضمن كتاب البحث في تاريخ المغرب حصيلة وتقويم، «الرباط: منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، 1989)، ص 49.

على سبيل الختام

بناء على كل ما تقدم من أفكار ومحاور هذه الورقة البحثية، أمكن لنا وضع بعض القضايا الأساسية لهذا البحث على النحو الآتي:

أ. إن مجمل التغيرات أو التجديدات التي مست براديغم (Paradigme) العمل التاريخي في الصميم، وخاصة في النصف الثاني من القرن العشرين، حين لم يعد التاريخ محض مطلب نظري يستهدف البحث في الماضي من أجل ماض فحسب؛ بل صار التاريخ مطلبًا اجتماعيًا لا يعزل فيه الماضي عن حاضر الجماعة أو الفرد، ولا يمكن بذلك القفز على جدلية الماضي/ الحاضر. كل هذه التغيرات ستؤدي إلى استعادة مفهوم الحدث، وهي الاستعادة المفهومية التي لعبت دورًا حاسمًا في إعادة إدماج الزمن الحاضر ضمن إقليم أو مجال المؤرخ، بعد أن كانت المفهومات، كالمدة الطويلة، هي المهيمنة على حقل البحث التاريخي الفرنسي حوالى ربع قرن من الزمان.

ب. دعا بروديل إلى تجاوز الزمن القصير الذي يحتويه؛ لأنه زمن كرونولوجي. تبرز هنا الإمكانية لكتابة تواريخ تصب كلها في ذات التاريخ الكلي (Histoire total): أولها، تاريخ جغرافي يهتم بدراسة الطبيعة أو المكان. وثانيها، تاريخ ظرفي اجتماعي يهتم بدراسة المجتمع والحضارة. وثالثها، تاريخ حدثي سياسي. وهي لا تعني عودة التاريخ الوضعاني؛ بل- على العكس- تبين وتحدد الحدث. وهكذا يكون بروديل قد قلب الفهم الخطي للزمن على نحو يكسر فكرة الزمن الواحد المتجانس الخطي. وبالمقابل استنباطه مفهومات عملية لأزمنة متعددة لمجتمع تاريخي، على شاكلة الأزمنة الاجتماعية التي حددها موريس هالفاكس (Maurice Halbwachs)[67]. يجب إنشاء تسلسل زمني علمي جديد، يحدد تاريخ الظواهر بحسب مدة فاعليتها، وليس بزمن حدوثها.

ت. إن تشكيل الحدث مرهون بعملية تحبيكه (Mise en intrigue)؛ فهو الوسيط الذي يضمن تجسيد المعنى للتجربة الإنسانية في الزمن. الأمر الذي يستدعي ضرورة مراجعة مفهوم الحدث، من حيث هو مكون سردي، والزمن الحدثي من حيث هو زمن مروي. ولا عجب، أن يعاد للسرد مكانته ضمن حقل الكتابة التاريخية المعاصرة، إيماناً بأطروحته التي ترى بأن الأحداث التاريخية لا تختلف في جوهرها عن الأحداث المؤطرة بواسطة حبكة ما، وبأن التاريخ الأكثر ابتعادًا عن الشكل السردي، يظل مرتبطًا باستمرار بالفهم السردي. ولقد سبق أن بين بول فاين هذه

(67) Maurice Halbwachs, Les cadres sociaux de la mémoire, Paris, Albin Michel, 1994.

الخصوصية، عندما صرح بأن التاريخ يظل رواية حقيقية[68]، ما دام الحدث ليس فقط ما وقع؛ بل ما يمكن أن يروى. وبتعبير آخر مختصر: لا وجود لحدث إلا كحدث بمقياس الحبكة.

ث. يعيد تاريخ الزمن الراهن المنزلة إلى التاريخ الحدثي؛ بل إن فكرة عودة الحدث عُدّت إحدى أهم الخصائص المميزة لهذا التاريخ (الزمن الراهن)، بعد أن كانت مفهومات، كالمدة الطويلة، هي المهيمنة في حقل البحث التاريخي الفرنسي قرابة ربع قرن من الزمان. إن الحدث الذي عاد، ليس هو ذلك الحدث الذي أبعدته الحوليات؛ أي: الحدث الذي يتناسب مع توجهات المدرسة الوضعانية؛ بل إن المقصود هو بعث الحدث المرتبط بالبنية. وبمعنى آخر: الاهتمام بالحدث من زاوية تخطي التفسير السببي الخطي (Causalité Unilinéaire) باتجاه مقاربة هيرمينوطيقية (Herméneutique) تحاول تفسير الحدث وتأويله؛ وذلك بالنظر إلى ما يخلفه من آثار في الفكر والواقع. أصبح الحدث التاريخي إذن يُتناول في سياقه الاجتماعي والسياسي والاقتصادي، وهكذا ابتعد المؤرخون عن السرد، الصرف للواقعة أو للحدث، إلى التحليل والشرح الوظيفي بدل الفهم والسرد. ولقد فتحت هذه المسألة الباب أمام آليات وتقنيات أكثر دقة في البحث التاريخي. فضلًا على أن الأحداث التاريخية هي الموضوعة في إطار تصور، وهو ما يعني: أن المؤرخ يحول الحدث، أي حدث، إلى مادة تاريخية عندما يضعه في تسلسل زماني معين. ولذلك، يجب التمييز بين الحدث بوصفه واقعًا ملموسًا، وتركيبًا نظريًّا يقوم المؤرخ بتأليفه. إذ يعد المؤرخ التقليدي الحدث واقعًا ملموسًا، أما المؤرخ المعاصر فإنه يعترف بأن الحدث مركب نظري، ألفه تبعًا لهمومه التي هي هموم عصره وتساؤلاته. نحن إذن أمام تصورات واستعمالات جديدة للحدث، فعوض تاريخ اجتماعي يقصي الحدث، يمكن الحديث عن تاريخ اجتماعي للحدث.

إننا نشعر بأن كثيرًا من الأسئلة الأخرى التي تخلينا عنها في هذه الورقة البحثية، يمكن أن تكون مناسبة لمقاربة أعمال أخرى بعينها، من أجل فحص أكثر مهنية وأكثر تاريخية. إذ ما يزال إمكان البحث في موضوع الحدث قائمة ومستمرة في الزمن؛ لأن كل ما أنجزناه حوله، قد كان يرتبط بمخططنا في البحث، لا يتجاوزه، ولا يتخطاه. لهذا، فقد شكل لحظة ضمن سيرورة عامة، وظلت قضايا أخرى كثيرة تتعلق به وبمنهجه، من دون بحث معمق أو مراجعة دقيقة. وهو ما يؤشر على ممكن من بين ممكنات أخرى في البحث وقفنا عليها، ونحن نركب ونبني معطيات ونتائج بحثنا؛ فنكون قد أسهمنا في الأحوال كلها في ترتيب بعض القضايا، ذات الصلة المباشرة بموضوعنا وبكيفية إبستيمولوجية.

(68) Paul Veyne, Comment on écrit l'histoire, suivi de Foucault révolutionne l'histoire, op.cit., p.13.

قائمة المصادر والمراجع

1. المراجع العربية

1. بروديل. فرناند، قواعد لغة الحضارات، الهادي التيمومي(مترجم)، (بيروت: المنظمة العربية للترجمة، 2009).

2. بوميان. كريزيستوف، التاريخ الجديد: تاريخ البنى، جاك لوغوف (إشراف)، محمد الطاهر المنصوري (مترجم)، عبد الحميد هنية (مراجعة)، (بيروت: المنظمة العربية للترجمة، 2007).

3. حبيدة. محمد، كتابة التاريخ: قراءات وتأويلات، (الرباط: دار أبي رقراق للطباعة والنشر، 2013).

4. دوس. فرانسوا، التاريخ المفتت من الحوليات إلى التاريخ الجديد، محمد الطاهر المنصوري (مترجم)، (بيروت: المنظمة العربية للترجمة، 2009).

5. دومه. ميلود بلعاليه، التواصل والتاريخ بحث في فلسفة التاريخ عند بول ريكور، (بيروت- وهران: دار الروافد الثقافية ناشرون- ابن النديم للنشر والتوزيع، 2012).

6. السبتي. عبد الأحد، البحث في تاريخ المغرب حصيلة وتقويم: التاريخ الاجتماعي ومسألة المنهج: ملاحظات أولية، (منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية في الرباط، 1989).

7. ----------، التاريخ وأزمنة الحدث، (الرباط: منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، 2012).

8. فرج. إيمان، ما بعد الحوليات قراءة في المنعطف النقدي، (القاهرة: مركز الدراسات والوثائق الاقتصادية والقانونية والاجتماعية، 2005).

9. فوفيل. ميشيل وجان لاكوتير، التاريخ الجديد، جاك لوغوف (إشراف)، محمد الطاهر المنصوري (مترجم)، عبد الحميد هنية (مراجعة)، (بيروت: المنظمة العربية للترجمة، 2007).

10. نجم. نصر جعفر، الأنثروبولوجيا التاريخية الأسس والمجالات في ضوء مدرسة الحوليات الفرنسية، (بغداد: دار أوما للطباعة والنشر، 2013).

11. وايت. هايدن، الوجود والزمان والسرد فلسفة بول ريكور، سعيد الغانمي (مترجم)، (الدار

البيضاء- بيروت: المركز الثقافي العربي، 1999).

12. يفوت. سالم، الزمان التاريخي من التاريخ الكلي إلى التواريخ الفعلية، (بيروت: دار الطليعة، 1991).

2. المراجع الأجنبية

1. Aron Raymond, Leçons sur l'histoire, (Paris: Editions de Fallois, 1989).

2. Bastide Roger, Sens et usages du terme Structure dans les sciences humaines et sociales, (Paris : La Haye, Mouton, 1963).

3. Bourdé Guy et Martin Hervé, Les écoles historique (Paris: Seuil, 1983.)

4. Braudel Fernand, « Histoire et Sciences sociales: La longue durée », in Annales. Économies, Sociétés, Civilisations. Vol. 13, n° 4 - oct. déc. 1958.

5. ----------, Écrits sur l'histoire, (Paris : Flammarion, 1969).

6. ----------, La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II (1558-1598), (Paris : Armand Colin, 1949).

7. Chartier Roger, Au bord de la falaise. L'histoire entre certitudes et inquiétude, (Paris: Albin Michel, 1998).

8. Crubellier Maurice, « L'événement en histoire sociale », L'histoire sociale. 9. Sources et méthodes, colloque de l'école normale supérieure de Saint- Cloud, 15 -16- mai 1965, (Paris : Presses universitaires de France, 1967).

10. De Certeau Michel, «L'opération historique», in Jacques Le Goff & Pierre Nora (dir.), Faire de l'histoire t.1: Nouveaux Problèmes, (Paris : Gallimard, 1974).

11. Dosse François, « Evénement » in Christian Delacroix, François Dosse, 12: 12. Patrick Garcia, et Nicolas Offenstadt, (dir.), Historiographies. Volumes 2 Concepts et débats, (Paris : Gallimard, 2010).

13. ----------, Renaissance de l'événement, (Paris : PUF, 2010).

14. ----------, « Histoire du temps présent », in Christian Delacroix, François Dosse, Patrick Garcia, et Nicolas Offenstadt, (dir.), Historiographies. volumes 1 Concepts et débats, (Paris : Gallimard, 2010).

15. Duby Georges, Le Dimanche de Bouvines, (Paris : Gallimard, 1973).

16. Halbwachs Maurice, Les cadres sociaux de la mémoire, (Paris : Albin Michel, 1994).

17. Julliard Jacques, «La politique» in Jacques Le Goff, et Pierre Nora (dir.), Faire de l'histoire t.2: Nouveaux Problèmes, (Paris : Gallimard, 1974).

18. Lévi-Strauss Claude, Race et histoire, (Paris : UNESCO, 1952).

19. Nora Pierre (dir.) Les lieux de mémoire, (Paris : Gallimard, 1984-1993).

20. ----------, « Le retour de l'événement » in Jacques Le Goff, Pierre Nora (dir.), Faire de l'histoire t.1: Nouveaux Problèmes, (Paris : Gallimard, 1974).

21. Ricœur Paul, « L'histoire comme récit », in Tiffaneau, Dominique, (dir.), La Narrativité, (Paris: Éditions du CNRS, 1980).

22. ----------, Temps et récit, 3 vol., (Paris, Éditions du Seuil, 1983, 1984, 1985).

23. Simiand François, « Méthode historique et science sociale », Revue de synthèse historique 1903, (repris dans les Annales ESC, 1960).

24. Soulet Jean-François, L'histoire immédiate historiographie, sources et méthodes, (Paris: Armand Colin, Collection U, 2009).

25. Veyne Paul, Comment on écrit l'histoire, suivi de Foucault révolutionne l'histoire, (Paris: Seuil, 1971).

26. White Hayden, Metahistory: the Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe, Baltimore: Johns Hopkins UP, 1973).

27. Wieviorka Annette, l'ère du témoin, (Paris : Hachette, 1998).

فلسفة التحاور

فتحي التريكي

أفرزت التجربة الفعليّة البراغماتية للإنسان المعاصر علاقات بشرية من نوع خاص قد لا ننتبه إلى مرتكزاته الرئيسة، فقد بيّنت الأبحاث السياسية أنها تتسم منذ بداياتها بالعنف المتواصل الذي يحدث توازنًا اجتماعيًا نسبيًا يقوم على مبدأ الغلبة[1]، حيث أن الغالب يتفانى في إخضاع الطبيعة وما فيها، لتكون في خدمته وخدمة مصالحه. في المقابل، يعمل المغلوب جاهدًا على المحافظة على حياته بالوسائل كلها ويفضل العبوديّة والقهر أحيانًا، على أساس أن مصلحته الأولى تكون أساسًا في البقاء[2]. لقد بينت الأبحاث أيضًا أن وضعية الغلبة في العلاقات البشرية لا تؤدي حتمًا إلى توازن متواصل في المجتمع، بل قد تفرز حالة عنف متواصلة فتصبح سبب وجود النظام نفسه، ولعل ظاهرة العولمة تؤكد ذلك، فقد دخل العنف الآن، بجميع أوجهه، ميدان التعامل اليومي والتواصل بين البشر، حيث إن تدبير شؤون المجتمعات داخليًا وخارجيًا قد ارتكز إلى النواحي الأمنية العنيفة، بصورة.

قد لا نخطأ كثيرًا، إنْ قلنا إنَّ المؤسسات الاجتماعية والسياسية التي تقوم على العنف «القانوني»، مثل الجيش والشرطة والاستخبارات وغيرها، أصبحت اليوم في بلدان العالم كله تقريبًا تؤدي دورًا رئيسًا في صنع التوازن الاجتماعي، طلبًا لاستتباب الأمن وضمانًا للنماء المتواصل. زد على ذلك أن الدبلوماسية نفسها قد أقحمت الحرب في العلاقات الدبلوماسية وسيلةً للتعامل مع البلدان، من بعد أن كانت الملاذ الأخير[3]، فترى البلدان القوية التي لم تعد تتحرج كثيرًا من استعمال الحرب، بل لم تعد تتفادى التقتيل الذي يصيب عامة الناس، أطفالًا كانوا أم شيوخًا ونساءً، بعدّه نتيجة حتميّة لتطور الأسلحة والإستراتيجية الحربية.

(1) انظر، في ما يخص جدلية الغالب والمغلوب، في ما قاله الفارابي في كتاب (آراء أهل المدينة الفاضلة) في الفصل الرابع والثلاثين. لقد عرض نظرية القهر في الفكر الاجتماعي السياسي، وهي تفسر البقاء والاجتماع، لا بالطبع أو بالإرادة، بل بالعنف الطبيعي. ذلك أنه «لا يرتبط اثنان إلا عند الضرورة ولا يأتلفان إلا عند الحاجة، ثم يكون بعد اجتماعهما على ما يجتمعان عليه أن يكون أحدهما القاهر والآخر مقهورًا».

(2) انظر نظرية الاعتراف عند هيغل في كتابه فنومنولوجيا الروح، حيث يدخل وجهين للوعي في الصراع: أحد الوعيين يسمو بالفعل فوق الحياة، ويُعْترف له بأنّه وعي خالص لذاته، بينما يختار الآخر الحياة. يعيّن هذا الصّراع متفوّقًا ومنهزمًا، وليس السّيد الذي هو وعي لذاته من أجل ذاته مفهومًا للوعي بالذّات فقط؛ لأنّ متيقن من أنه وعي وجد مجددًا وحدته في ذاته عبر وساطة وعي آخر. العبد تابع للحياة وتابع للموجود المستقل والـمشيئة:
Hegel, La phénoménologie de l'esprit, tome. 1 (Paris: Aubier Montaigne, 1970), p. 155.

(3) Fathi Triki, Ethique de la dignité, Révolution et vivre ensemble (Tunis: Arabesques, 2018).

لسنا في حاجة إلى إقامة الدليل على ذلك، فالمشهد العالمي العام منذ الحرب العالمية الثانية يبين كيف أن العنف قد زحف زحفًا رهيبًا، وأصبح يغطي تقريبًا المعاملات السياسية والاجتماعية كلها، حتى إن بعض الفلاسفة قد ميّز بين العنف المقنّن الذي يخضع لقوانين سنتها المجموعة لحماية نفسها، وعنف من خارج القانون تعمل المجموعة على القضاء عليه. لذلك، نرى أن البلدان كلها تحاول جاهدة أن تقنّن وسائل عنفها، فعلى الصعيد العالمي تبرر الآن الحروب بوساطة أيديولوجيا قائمة على محاربة الإرهاب والعنف الجديد الذي خرج على القوانين الضابطة لاستعمال العنف، ويصبو إلى تقويض النظام وإقامة التنظيم الكلياني.

تعيش الإنسانية، في الوقت نفسه، حياة قصوى من الضغط وتخيم عليها الحروب والصراعات العرقية والإرهاب وعدم الاستقرار وأنواع العنف كلها، من أجل تثبيت نظام اقتصادي وسياسي جديد، وكذلك دبلوماسية القوة التي استبدل فيها الاستخدام اليومي للقوة بالقوة ذاتها [4]. ليس غريبًا إذًا أن نرى بروز «تواصلية جديدة» قوامها العنف والإرهاب، بعدما كانت تتمثّل بالتحاور والتخاطب والتفاهم. غير أن ضرورة التنوع في أي شيء وفي الأفكار وأنماط الحياة والثقافات برزت في الآن نفسه، على أساس أنها وسيلة للتموضع في داخل إستراتيجية الحضور لدى الأفراد والشعوب والحضارات، فكان لا بد من إيجاد وسيلة للتخفيف من وطأة العنف في العلاقات التواصلية، حتى تصبح المساكنة ممكنة في الوضع الحالي للعالم.

لقد بين الفيلسوف الألماني كانط[5] مثلًا أن الاستعمال المكثف للعقل في العلاقات البشرية يؤدي

(4) في واقع الأمر، أصبح استعمال العنف اليوم قضية الساعة؛ لأن التقدم العلمي الكبير أعطى هذا الاستعمال صبغة درامية ومأسوية، حتى أن عالم الاجتماع الألماني أولريش بك في كتابه (مجتمع المخاطر العالمي) نعت المجتمعات الحالية بمجتمعات المخاطر، وذلك من قناعات أولية تتمثل بأن اللحظة الراهنة هي انقطاع جذري في مسار الحداثة التي أصبح فيها التقدم العلمي غير إنساني أحيانًا. إن مفهوم الخطر قد أصبح ظاهرة اجتماعية مسيطرة، مثل خطر التلوث وخطر الفقر ومخاطر الطريق والأمراض الجديدة والمتجددة والصناعات الكيماوية والذرية وغيرها. كذلك، اقترب مصير الإنسان من التوحد، بمعنى أن العالم الذي أصبح «قرية»، في منظور العولمة، أصبح بكامله عرضة للخطر، إذا ما دهم الخطر جزءًا منه. لعلنا نعيش الآن تغيرًا جذريًا في البنية المجتمعية المعاصرة في الغرب والشرق، مما جعل المجتمع يدخل غياهب المخاطر والخوف والرهبة. إن الحوكمة الرشيدة هي التي تخفف على مجتمعها تبعات الخطر والخوف، ويدخل ضمن ذلك مقاومة الإرهاب والجريمة ومظاهر العنف غير المقنن، بما في ذلك الفساد والتلوث. مهما يكن من أمر، فلا بد من دراسة سمات مجتمع المخاطر والمخاوف وعنفه وإرهابه ومنظومة قيمه التي تفرط في الفردانية والأنانية، بحيث ستتراجع هويات الحداثة بعد أن تراجعت هويات العائلة والعشيرة والقبيلة في الغرب. نعني بهويات الحداثة التجمعات العمالية مثلًا أو جمعيات أصحاب العمل أو الفئات المهنية والطبقات وغيرها، وسيصبح عندئذ الفرد حرًا في ذاته ولذاته، من دون مرجعية ميتافيزيقية أو وضعية معيارية، وهي حرية مطلقة لا تساعد في مقاومة المخاطر والمخاوف، حيث إن الفرد لم يعد يستطيع الاحتماء بالعائلة أو العشيرة أو بهويات الحداثة مثل الجماعة المهنية، ولن يستطيع وحده السيطرة على تلك المخاطر. لذلك، بدأ الفلاسفة في الغرب يتحدثون عن مفهوم التآزر.

(5) يبين لنا كانط أن الميل إلى الحرب مغروس في الإنسان وأن صراع الإرادات صراع متواصل. من خلال تقابل هذه الإرادات تتوصّل إلى الوقوف جنبًا إلى جنب، ومن العنف ينشأ السّلام: "هكذا الشأن بالنّسبة إلى الأشجار في الغابة التي يسعى كلّ منها إلى أن يفتك من الأخرى الهواء والشمس، فيترتب عما تبذله من جهد في تجاوز بعضها بعضًا، نموًا جميلًا ومستقيمًا": Kant, Métaphysique des mœurs, théorie des vertus, p. 229. عندما تكون الحرب مفهومة يمكننا أن نأمل في سلام دائم ونتصوّره، ولكن كانط يؤكد أن على هذا الكائن المتسربل بالرّغبة أن يقرّر مصيره، لا من خلال العنف والحرب، بل من

إلى النتيجة ذاتها التي تؤدي إليها الخصومات العنيفة، بما فيها الحروب، ولكن من دون قتل وتهديم واستئناف متواصل للعنف. لذلك، على البشر إن أرادوا المساكنة حقًا أن يطوروا التعقل في مجتمعاتهم، لحمايتها من الخصومات الهدامة، ولعل الهدف الرئيس من فلسفة الأنوار الغربية التي قامت عليها الحضارة الغربية يتمثل بأن يصبح استعمال العقل في الميادين كلها عادة طبيعية في المجتمع.

هل حاد الغرب الآن عن مصدر حضارته وتدحرج إلى منطق الغاب وعنف الحيوانات، وفق ما ذهب إليه هوسرل[6] ومن بعده الفيلسوف الألماني المعاصر هابرماس[7]؟ لقد ركز الأخير أبحاثه حول هذه الإشكالية؛ مبينًا أنه على الإنسانية الآن إيجاد السبيل لفعل تواصلي يقوم على الحوار المستمر، ترسيخًا للاستعمال المكثف للعقل، فلا شك لدى الإنسانية في أن السبيل الأفضل للعيش معًا يكمن في التحاور المستمر للوصول إلى تحقيق الطموح المشروع، بعد التعرف إلى واقع الأشياء ورفع النقاب عن الحقيقة. المعضلة هي أنّ بعض أشكال العنف تصل في أغلب الأحيان إلى تحقيق شيء مما نصبو إليه.

من بين هذه الأشكال نذكر الحروب والقهر والاستغلال، ولكنها كلها تترك جروحًا عميقة من الصعب تضميدها، بل في كثير من الأحيان تنتج عنفًا من نوع مغاير وقد يصعب أيضًا تفاديه والقضاء عليه، مثل الإرهاب الذي هو نتيجة حتمية لاستعمال العنف وسيلةً لتدبير الشؤون. زد على ذلك أن الآلة الحربية أصبحت متطورة جدًا ومتفننة في التقتيل والإبادة، بفضل الثورة الإعلامية الكبرى التي أنتجت الذكاء الاصطناعي والروبوتيك والتحكم في الأشياء من بعد، وغير ذلك من الاكتشافات التكنولوجية الدقيقة التي قد يكون استعمالها خطرًا على الإنسانية، فقد أصبح من واجب المثقف عامة وأصحاب القرار خاصة أن يطوّروا في مجتمعاتهم أسباب التعقل، بوساطة التحاور المتواصل، ذودًا عن مكتسبات الإنسان وصيانةً للوطن وحمايةً للمواطن.

خلال العقل، "فكلية تعايش البشر الواقعي والقائم طبقًا لقوانين فعليّة هي التي تبرّر عطاءهم، بوعي ووفق دراية بما يريدون، وبأنّهم يريدون باعتبارهم كائنات متناهية وعاقلة، وباعتبارهم يعملون من أجل هدف تحدّه الأخلاق وتستخلصه، لكن من دون أن تدعي فرضه عليهم، وهم أيضًا كائنات تفعل من أجل تحقيق العقل الذي أودعته الطّبيعة فيهم، ويطمح إلى عالم يكون بمنزلة كليّة أخلاقيّة جميلة في منتهى كمالها":

Kant, Métaphysique des mœurs, théorie des vertus, § 35, IV, p. 595.

(6) Husserl, La crise des sciences européennes et la phénoménologie transcendantale (Paris: Gallimard, 1976). p. 59.

(7) لا نشك في أن هابرماس قد أعطى في نصوص كثيرة العالم الأوربي دور إدخال الشعوب الأخرى في الحضارة، على أساس أن الحضارة الغربية هي التي قدمت فهما كونيًا للإنسان يعتمد مقياس حقوق الإنسان مرجعًا للفكر والعمل، وذلك من خلال الثورتين الكبيرتين: الثورة الفرنسية والثورة الأميركية، إلا أنه قد عد، في كتاب (مفهوم 11 سبتمبر) الذي يتضمن حوارًا مع جاك دريدا (دار نشر غاليلي، 2004)، أن الغرب منقسم ويجب لم شتاته، حتى يعطي نظرة تثقيفية للشعوب الأخرى. مهما يكن من أمر، وفق قناعتي، هذه الفكرة استعمارية أصلًا؛ لأنها تعد الحضارات غير الغربية كلها ناقصة التقثيف وأن ثقافة الغرب هي التي أعطت الإنسانية القيم الكونية. لقد نظمنا مع فلاسفة من ألمانيا وفرنسا والعالمين العربي والأفريقي ندوات في نطاق أعمال كرسي اليونسكو للفلسفة بالعالم العربي، للرد على مثل هذه الأفكار وأصدرنا كتبًا للدفاع عن التثاقف والعيش معًا، فالحضارات كلها ساهمت تاريخيًا (وتساهم يوميًا) في تكوين القيم الكونية وإثرائها ومراجعتها.

من هنا، تصبح فلسفة التحاور ضرورة ملحة، على الصعيدين الداخلي والخارجي، في هذا الوضع المأسوي الذي يعايشه العالم اليوم. الحوار يبدأ داخليًا عبر إرساء ثقافة التواصل المبنية على التفاهم، حتى وإن تناقضت الأفكار وتباعدت الأهداف، فالنضال الحقيقي يبدأ دائمًا من داخل ثقافة التواصل والتفاهم، ويتخذ صورة التحاور الإقناعي القائم على الاستدلال والتدعيم، فما فلسفة التحاور إذًا؟ وعلى أي أسس تبني متطلباتها؟ قد يكون هذا التساؤل هو الذي أرّق كثيرًا من الفلاسفة المعاصرين الذين حللوا مقومات التثاقف أو ما نسميه حوار الحضارات؛ محاولين فهم أسباب العنف المتواصل وبناء النظريات والمقاربات الموصلة إلى التخفيف من العنف والقضاء عليه في مستويات العلاقات البشرية، بما أنه على الأقل وللأسف قد التصق بالعلاقات التواصلية، بل هناك من الفلاسفة المعاصرين من حاول على منوال كانط أن يقترح نظامًا فكريًا؛ مولدًا مفاهيم كونية ومؤسسًا قوانين جديدة تقوم على السلم الدائم، عبر الحوار الدائم. لنا خير مثال في فلسفة الاعتراف التي وضع أركانها الفيلسوف الألماني هيغل وطوّرها الفيلسوف الكندي تشارلز تايلور وربطها الفيلسوف الفرنسي بول ريكور بالزمن وصاغ الفيلسوف الألماني أكسل هونيت نظريتها[8].

نحاول هنا سريعًا تقديم الأسس التي تقوم عليها، وفق رأيي، فلسفة الحوار والتحاور التي حتى نفهم مقوماتها وتبعاتها، فلا بد من تحليل جوهرها الرئيس، ولا سيما أن كثيرًا من الناس يخلط بين الحوار والخطبة والخطاب، أو بين النقد والعنف اللفظي، ولا سيما في المجتمعات التي ما زالت في بدايات التحديث، حيث لم تتحرر فيها، بما فيه الكفاية، آليات التعبير العلني عن الآراء والأفكار، ولم تتكون تقاليد النقد العلمي البنّاء. نجد إذًا نزوعًا إلى الثلب والتقويض اللذين يستهدفان المسؤولين والمفكرين والمبدعين والفاعلين في المجتمع، على حد سواء. قد يكون ذلك بحسن نية أحيانًا وخبثًا وخدمةً للمصلحة الخاصة أحيانًا أخرى، وقد يظن أن ذلك يمثل حرية التعبير.

الثلب هو استمرار في العنف الذي تحدثنا عنه، حتى وإن جاء خفيًا ومقنعًا، فبذلك هو يدل على عدم نضج المجتمع وعدم قدرته على المساكنة، بحسب قاعدة التنوع والاختلاف وحرية الوجود. لا بد من التدخل هنا لمحاولة فهم آليات التحاور وشروطه وتبعاته، ففي الغرب مثلًا، أي في المجتمعات التي أصبح فيها التعبير العلني الحر تقليدًا راسخًا، ما زال الفلاسفة والمفكرون يتساءلون عن شروط الحوار وأخلاقياته وإمكاناته وتبعاته، تعميقًا لمعانيه وصونًا للحياة الديمقراطية والحقوق في مجتمعاتهم. نجد ذلك في الفلسفة الأميركية عند رورتي مثلًا، ونجده بوضوح أكبر عند هابرماس وفي

(8) يعدّ هذا الفيلسوف الاعتراف فلسفة نضالية من أجل العيش معًا، فالاعتراف هو قبل أي شيء تجاوز العدوانية الموجودة بين البشر والاعتراف للآخر بفردانيّته وحرّيته، من حيث هو إنسان فرد ينتمي قبل أي شيء إلى ذاته. لذلك، تقوم هذه الفلسفة على الثقة في النفس، ويسمها اعتراف الحب والمودة واحترام الذات، وهي الاعتراف الحقوقي والتباهي بالذات، وهي الاعتراف الجمالي والثقافي. انظر:

Axel Honneth, The Struggle for Recognition, Joel Anderson (trans) (Cambridge: Polity Press, 1996)

مدرسة فرانكفورت والمدرسة الفرنسية عند بول ريكور وجاك بولان وغيرهما. ذلك يعني أن التحاور في حاجة دائمة ومتواصلة إلى أن تُدرس آلياته وشروطه، حتى لا ينقلب إلى ضده من الجانبين، أي إلى عنف يكون خفيًا في بدايته ليتحول ماديًا فيما بعد.

ماذا يعني الحوار وما قواعده وشروط إمكانه إذًا؟ لقد دأب الفكر السياسي منذ نشأته على استعمال الخطاب الموجه إلى الناس، من دون وساطة وتشارك في التفكير؛ لأن همه الأول هو الإقناع وغايته الثانية هي الانضواء في أيديولوجيا معينة. الخطاب هنا هو مجموعة متواصلة غير متقاطعة من القضايا والجمل التي تستند إلى معنى وتقوم على نظرية كبرى أولية تحاول تمريرها، بينما يكون الحوار مشاركة في بناء القضايا واكتساب المعنى وتحديد النظرية والقضية واستخلاص النتائج، فسقراط عندما اتجه إلى غورغياس، وهو زعيم الخطباء في أثينا[9]، وطلب إليه التحاور بشأن قضية الخطابة، اشترط عليه أن لا يخرج على منهجية التحاور، بمعنى أن لا يلقي خطبة مهما اشتدت المناقشة وحمي وطيسها، فقبل بذلك.

عندئذ اتفقا على أن ينسحب من يلقي خطبة فيعلن إخفاقه؛ لأن الحوار يعتمد على التحقّق من أي مسألة مطروحة أو برهان، سواء أكان إيجابيًا أم سلبيًا، بحيث إن قُبل ذلك من المتحاورين والجمهور فإنه يكون معقولًا، ومن ثم يكون قريبًا من الحقيقة. أما القضية المرفوضة، فيمكننا نفيها أو إعادة النظر في مكوّناتها وبراهينها. لكن الخطبة تقود الخطيب إلى إقرار أفكار قد تكون غير صالحة أو غير حقيقية أو متناقضة وأحيانًا من دون معنى؛ لأن غايتها هي إجبار السامع بالعنف الرمزي والخفي المقنع على قبول قضية ما، مهما كانت قيمة حقيقتها، فهي تقوم على النجاعة لا الحقيقة.

بدأت المحاورة بين سقراط وغورغياس، ولم يتمكن الأخير من استعمال تقنية الحوار لأنه خطيب بالأساس، فألقى خطبة وقدم تناقضًا وضّحه له سقراط فانسحب معلنًا إخفاقه، مما أثار غضب تلميذ غورغياس، وهو بولوس الذي كان حاضرًا وشاهدًا على الأمر، فأخذ يحاور سقراط بعنف، ولكنه ألقى أيضًا خطبة فيها تناقض وعنف، فانسحب ليتدخل تلميذ آخر وهو كالكليس ليتابع الحوار حتى آخره، من دون أن يكون هناك منتصر أو منهزم. من هنا، نتبين أن الشرط الأول والرئيس في الحوار هو تجنب مجموعة من الخطب التي يضاف بعضها إلى بعض آخر، من دون أن يكون هناك تشارك واضح في إنتاج المعنى واكتساب الحقيقة. هذا ما يدعونا إلى القول إن الحوار المنتج للمعنى يجب أن يبقى بعيدًا من الانفعال الأيديولوجي والوجدان العاطفي، بحيث يكون التعقّل الأسّ الأول والأهم في أي تحاور ممكن. لقد أكد ذلك سقراط، عندما تدخّل بولوس متهورًا في النقاش ومستعملًا كلمات عنيفة، دفاعًا عن أستاذه الذي أخفق في اعتماد تقنية الحوار.

(9) انظر: محاورة الغورجياس لأفلاطون، ولمزيد من التعمق انظر كتابي: أفلاطون والديالكتيكية (تونس: الدار التونسية للنشر، 1983).

أما الشرط الثاني للحوار، فيكمن في الفكر الحر الذي يجب أن يربط بين المتحاورين، بمعنى أن تكون لأي محاور قابلية قصوى لفهم آراء الآخر ومناقشتها بحرية، من دون خوف وتعطّل من جرّاء حسابات مسبقة. ذلك لا يعني طبعًا أن يأتي المحاور من دون مواقف فكرية أو محددات فلسفية أو أيديولوجية أو سياسية، بل يعني أن يكون الفرد في ثقافة الحوار مجدًّا في تحري هذه المعتقدات والتصرف فيها وإعادة النظر في مكوّناتها، وحتى في إعادة صوغها وتكوينها، وإلا سيكون تدخله مجموعة من الخطب الجاهزة الفاقدة شروط التحاور كلها، وسيكون إخفاقه مثل إخفاق غورغياس، حتى وإن لم ينسحب من ميدان المناقشة. يجب أن تصاحب هذه الحرّية درجة عليا من الطمأنينة والثقة المتبادلة، حتى لا يستتب الخوف فتصير المناقشة عرجاء والحوار مغشوشًا.

الشرط الثالث يخص النتيجة الفعلية للحوار، ولا يعنى ذلك أن يكون هناك غالب ومغلوب، بل يعني أن إنتاج المعنى يجب أن يكون دائمًا حاضرًا في الحوار؛ لأنه مهما كانت حدّة الحوار يظل هو الواصل الدائم بين المتحاورين، وهو فاتح آفاق التعايش والمسالمة. لذلك، نجد سقراط تاركًا الباب مفتوحًا أمام نظريتين في الفكر السياسي: نظرية القوة التي دافع عنها كالكليس ونظرية الحقيقة والسلم التي دافع عنها هو شخصيًا. كانت الفلسفة في تاريخها الطويل تتأرجح بين النظريتين لا محالة، ولكنها تولّد بوساطتهما معاني العيش معًا، مهما كانت التوتّرات والخلافات والمعارك والخصومات؛ لأنها حوار متواصل بحثًا عن الحقيقة وإنتاجًا للمعنى والفكر.

لا بد أخيرًا من شرط رابع يبدو، أول وهلة، غريبًا ولكنه ذو أهمية قصوى. نعني بذلك أخلاقيات الحوار وأدبيات المناظرة، فعندما اتفق سقراط وغورغياس على التحاور كان بينهما احترام كبير، إذ نوّه كل واحد منهما بالآخر واتفقا علنًا وضمنيًا على التماشي المعقول والمقبول مع الحوار باحترام، ونفذا اتفاقهما المبدئي. من أدبيات الحوار الإقناع بوساطة الأدلّة ومن دون استعمال أي صورة من صور العنف، فتصبح عمليّة الإقناع والإقتناع فضيلة في حد ذاتها، بما أنها تكون عمليّة منطقية، بحثًا عن الحقيقة وإنتاجًا للمعنى، من دون أن يكون هناك غالب ومغلوب أو تباهي وتهوّر من جانب أو آخر.

هكذا إذًا، تقوم ثقافة الحوار على مبدأين رئيسين هما التعقل والحرية، وبعدين مهمّين هما إنتاج المعنى وتركيز الاحترام والتسامح، فلا شك في أن الفعل التحاوري يعتمد دائمًا إمكان الحجاج والاستدلال والتدعيم، بالمناقشة والنقد والحق في الرفض والموافقة. هي قاعدة أولية أكدها أيضًا هابرماس في تحليله الفعل التواصلي[10] الذي يفترض لغةً ومنطقًا يضمنان شروطًا معيارية مضبوطة

(10) Habermas, Théorie de l'agir communicationnel (1981). Tome I, Rationalité de l'agir et rationalisation de la société, Jean-Marc Ferry (Trad.); Tome II, Critique de la raison fonctionnaliste, Jean-Louis Schegel (Trad.), Paris, Fayard, 1987.

ومقبولة، إن كانت نية المتحاورين الوصول إلى حقيقة معينة في الفكر أو نجاعة فاعلة في العمل. لقد انتبه هابرماس إلى التحديات التي يجدها الفعل التواصلي أمامه والمتمثلة أساسًا بالعنف اللفظي، بجميع أنواعه، وفي الخداع والتمويه والكذب والبهتان والوقاحة والحيل الفكرية واللغوية وأنواع السفسطة كلها.

لا بد عنده من تحديد منظومة معيارية حقوقية واضحة أصلًا ومؤسستية فرعًا، لتكون ضمانًا لمصداقية التواصل الحواري وحرية التأويل والتفكير[11]. لذلك وحتى تكون نظريته في الفعل التواصلي مجدية، وضع هابرماس نظرية في أخلاقيات النقاش وأرادها نموذجًا للمجتمع الذي اختار الديمقراطية في تسيير شؤونه. عنده، يكون هدف هذه الأخلاقيات محاولة تكوين معايير مضبوطة، أخلاقًا وسياسةً، لأي حوار ممكن، بالاعتماد على المنطق والقوانين الوضعية التي تحمي حقوق الفرد والمجتمع.

معنى ذلك هو أن الحوار مرتبط وجودًا بالاتفاق بين الطرفين (أو الأطرف المتحاورة) على الاحتكام دائمًا إلى المنظومة المعيارية، حتى يتمكنا من إخضاع الأحكام والاختلافات، بل الأفكار كلها، للأدلة والحجج، حتى يصلا إلى نوع من الإجماع. يرى هابرماس أن هذه المنظومة يجب أن لا تكون مسلّطة على طرف من آخر، بل هي نتيجة تذاوت وتفاهم وتواصل، حتى يكون الفعل متماشيًا وما تم الاتفاق عليه. لا ننكر أن هذا التذاوت صعب المنال، وكما أكد الفيلسوف آبل Karl-Otto Apel[12] الذي ناقش هابرماس بشأن هذه النظرية، فإن هذا المعيار لا يمكنه أن يكون إلا أخلاقيًا، بمعنى أن أخلاق الحوار هي الضامنة في آخر مطاف التواصل الحقيقي.

مهما يكن من أمر، فإن هابرماس قد وضع قاعدتين أصيلتين لأي حوار ممكن: قاعدة الكونية وقاعدة الديمقراطية. لا يمكن الحوار بحسب هاتين القاعدتين أن يوجد ويتواصل إن لم يكن الطرفان قد اتفقا على شروط التحاور ومعاييره، فالشروط يجب أن تكون مقبولة، من حيث هي في ذاتها ومن حيث نتائجها، من الجميع (أي من الأطراف الذين لهم علاقة بالحوار). لا ريب إذًا في أن أخلاقيات الحوار عند هابرماس هي أخلاقيات متعقّلة وتواصلية تقوم على العقل والحرية والإجماع، وهي بذلك تؤكد شروط الحوار السقراطي- الأفلاطوني وشروط الآمر الأخلاقي الكانطي.

(11) منيرة بن مصطفى حشانة، الجمالية والنقد في فكر هابرماس (تونس: الوسيطي للنشر، د.ت). انظر أيضًا: الناصر عبد اللاوي، التواصل والحوار: أخلاقيات النقاش في الفكر الفلسفي المعاصر (بيروت: دار الفارابي، 2013).

(12) Karl-Otto Apel, Éthique de la discussion (Paris: Le Cerf, 1994).

في واقع الأمر، بحسب ما بين هابرماس في الحوار الذي دار بينه وبين الفيلسوف الأميركي جون رولز حول إشكالية العدل السياسي[13]، لا يمكن الحوار أن يدور إلا بين من لهم وضعية مستقلة ويمارسون حياتهم بحرية، وحريتهم تعني خضوعهم الواضح للقوانين التي قبلها الجميع، على أساس الاستعمال العمومي للعقل وبوساطة الحوار. ذلك ما يميز النظام الديمقراطي من غيره، على أساس أن مقرراته التي تهم الجميع لا يُأخذ بها إلا بعد التحاور والمناقشة واستعمال العقل، بصفة علنية وعمومية، احترامًا للقوانين الوضعية وخضوعًا لها من مواطنين أحرار تربط بينهم علاقات المساواة والتحاور.

بذلك، يمكن هذا المجتمع الحديث، بحسب هذين الفيلسوفين، تفادي علاقة الغلبة والقوة والعنف للحصول على الخيرات الرئيسة، فأولوية الحريات تجعل الحوار متجهًا نحو العدالة والمساواة والبحث الحقيقي، بوساطة الحوار المتواصل بشأن الخير والسعادة للجميع. من خلال هذين النموذجين السقراطي- الأفلاطوني من جهة، والهابرماسي- الكانطي من جهة أخرى، يمكننا استخلاص بعض الشروط الأصلية الرئيسة لأي حوار ممكن وتطبيقها على شؤوننا الفكرية والاجتماعية والسياسية، إذا ما رمنا التحديث والتطور، ونلخصها في القاعدتين الآتيتين:

التعقل والاستعمال العمومي للعقل

أما القاعدة الأولى، فألخّصها في تصّور التعقّليّة. هذا التصور الذي قد حللته من خلال دراسة أعمال الفارابي، عندما ربط بين النظر والعمل في تصوّره للعقل، فالعقل النظري «قوة يحصل لنا بها، بالطبع لا ببحث ولا بقياس، العلم اليقين بالمقدمات الكلية الضرورية» التي هي مبادئ العلوم، والعقل العملي هو قوة تحصل بها للإنسان «من كثرة تجارب الأمور وعن طول مشاهدة الأشياء المحسوسة، مقدمات يمكنه بها الوقوف على ما ينبغي أن يؤثر أو يجتنب في شيء من الأمور التي فعلها»، فإن كان العلم والحكمة فضيلتي العقل النظري، فإنّ التعقل فضيلة من فضائل العقل العملي. التعقل هو «القدرة على جودة الروية واستنباط الأشياء التي هي أجود وأصلح، وفيها يعمل ليحصل بها للإنسان خير عظيم في الحقيقة وغاية شريفة فاضلة». كانت تلك شيئًا غنيًا وعظيمًا ينال به السعادة، والتعقل غير الدهاء والخبث، وهو أنواع كثيرة تكون أساس تدبير شؤون المنزل والتعقل المنزلي، و «يكون أيضًا أساس تدبير المدينة وهو التعقل المدني»[14]، وهو أخيرًا هو السعي إلى نيل «الخيرات الإنسية»،

(13) Jürgen Habermas et John Rawls, Débat sur la justice politique (Paris: Éditions du Cerf, 1997).

(14) الفارابي. أبو نصر، فصول منتزعة (بيروت: دار المشرق، د.ت)، فصل 39.

فالتعقل يصبح إدراك الأشياء الإنسانية والسعي بها إلى نيل السعادة.

هكذا، تكون التعقليّة في الحياة تماشيًا يتخذ العقل ركيزةً في أعماله، فينفتح على النظر والعمل والإحساس والأخلاق. لذلك، يجب أن تكون التعقليّة متجذرة في حياتنا اليومية ومعاملاتنا المختلفة، في المستويات كلها، فيكون الاستعمال العمومي للعقل هو المفتاح الناجع للتواصل والتحاور والتعايش. لا شك في أنّ تَـقلّص العقل في المجتمعات يؤدي حتمًا بحسب الفارابي إلى سيطرة الدهاء والمكر؛ لأنّ «العقل والكيس يحتاج كل واحد منهما إلى استعداد طبيعي يفطر الإنسان عليه. متى فطر الإنسان معدًا للتعقل التام ثم عُوّد الرذائل استحال وتغير، فصار بدل التعقل ذا دهاء وخبث ومكر»[15]. اعتمدنا على الفارابي لنبيّن أنّ العقل وحده، وإن كان ضروريًا، لا يكفي ليكون شرطًا معياريًا للتحاور. إقامة الدليل والتفسير والتوضيح والتشخيص هي عمليات لا بد منها ليكون الحوار نزيهًا ومجديًا، ولعل التواصليّة التي يشير إليها هابرماس تفيد بذلك، ولكني وددت أن أضيف إلى هذا الاستعمال للعقل النظري القدرة الإنسانية على الانفتاح على الغير، فالعقل وحده لا يكفي إذ لا بد أن يتوافر شيء من الوجدان والإحساس، ليكون التواصل مجديًا.

مهما يكن من أمر، فإن ثقافة الحوار بدأت تتطوّر شيئًا فشيئًا في عالمنا العربي، على الرغم من العوائق الجيوسياسية التي قد تقلّل من قوّة ارتكازها في المجتمعات العربية المتحوّلة. لا مناص من هذا التطوير؛ لأن هذه الثقافة وفق ما بيّنا أعلاه هي سمة التحديث والصبغة التي قد يتخذها المجتمع المدني العربي، إن توافرت له الإمكانات الفكرية والسياسية المدعمة للتعقل والحرية والتسامح والاحترام. التحاور قد يستعمل الوجدان، فيتحرك من خلال القرابة الفكرية والأيديولوجية التي هي نوع من العصبية، ولا شك في أن التحابب يسهل عملية الحوار نفسها، فيجبر المتحاورين على الاحترام.

الاحترام شرط رئيس من شروط نجاح عملية التوافق نفسها، والحقيقة هي أن التآلف كثيرًا ما يمهد للثقة المتبادلة ومن ثم التفاهم، حيث إن الأطراف في الحوار لن ينساقوا إلى السب والشتم والتشهير، ولن ينخرطوا في تجاذبات لا تُعرف تبعاتها. بما أن ساحة العمل السياسي كثيرًا ما تكون ساحة حرب، فقد يذهب كل طرف إلى الجانب الأقصى، والجانب الأقصى في الحرب هو القضاء على الآخر حتى الموت، بحسب عبارة الجنرال الألماني كلاوزفيتز، وفي السياسة هو إقصاء الآخر نهائيًا عن العمل السياسي. بذلك، يتحول مسار التحاور إلى ممارسات تكتيكية للقضاء على الآخر، وبما أن هناك جدلية للتعامل مع الآخر فإن هذا المسار التوافقي يتحول إلى جحيم المعركة الإقصائية.

(15) الفارابي، فصول، فصل 39.

الوجدانية المفرطة تؤدي إلى العنف والكراهيّة، على أساس أن من يكون غير قريب يكون على مسافة بعيدة مني، ليتحول إلى عدو يجب القضاء عليه. لذلك كله، يجب تجنب هذه الوجدانيّة المفرطة واستعمال التعقل الذي يسمح للجميع بتحاور يركز على المصلحة العامة، فالساحة العمومية وفق ما يبين هابرماس[16] هي الأسّ الأوّل لأي ديمقراطية منشودة؛ لأنها تضمن لي مناقشة الأفكار المطروحة ومناقضتها ومقارعتها بالحجة والدليل، حتى يتولّد من ذلك كله المعنى الحقيقي والاتجاه الصحيح. تضمن هذه الساحة العموميّة المشاركة الفّعالة للمواطن، حتى يدلي رأيه مباشرة ومن دون خوف، وفق قوانين مضبوطة كان هو ذاته طرفًا في إنشائها. إن دور الثورة الإعلامية المعاصرة والتكنولوجيا دور رئيس في تكوين هذه الساحة العمومية وتأطيرها وتقنينها، والتعقلية هي التي تربط العقل بالقيم الرئيسة للحوار، مثل التسامح والاحترام، وتربط أيضًا العقل بالوجدانيّة الإيجابيّة التي تخلق مناخًا ملائمًا للحوار.

حرية العمل والنظر

عندما نتحدث عن حرية العمل والنظر، فإننا نعني لا محالة الحرية في أي شيء يهم الإنسان. تلك الحرية التي لا تصدها إلاّ حرية الغير فتقف عند ذلك الحد، إلاّ أن هذا التحديد يبقى في حد ذاته ناقصًا، على أساس أن الذي يسطـر الخط الفاصل بين حريتي وحرية الآخر غير معروف وغير محدد بدقة. لذلك، لا بد من إعادة تحديد الحرية الخارجية التي تربطني بالآخر في داخل المجموعة البشرية، من حيث هي، كما بيـّن كانط بإلحاح، احترام القوانين التي وافقت عليها بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، فلا حرية من دون قانون ولا قانون من دون مناقشات عمومية وموافقة علنية (بالإجماع أو بالأغلبية)، ولا موافقة علنية من دون احترام الفرد في آرائه ومواقفه المختلفة والمتنوعة. من المفيد أن نذكـر دائمًا أن أساس الحقوق يكمن في الحرية وأن أساس الحرية هو احترام الذات والآخر، فمن دون ذلك لن يتجاوز الإنسان حالته الطبيعية، مهما تطورت مركزيته الاجتماعية وحالته الاقتصادية. هذه هي القاعدة الثانية التي تلخص آداب المناظرة وأخلاقيات التحاور عمومًا، فالحرية في المسار الديمقراطي الحقيقي لا تتجزأ ولا تقبل المساومة والتقزيم.

لذلك، تكون الحرية دائمًا هي الحق في أن لا يخضع الفرد في المجتمع إلاّ للقوانين العامة. يعني ذلك أنّه على المجتمع أن يضمن كرامة المواطن، فلا يمكنه اعتقاله أو سجنه أو قتله أو تعذيبه، بإرادة اعتباطية لفرد معين، سواء أكان هذا الفرد في أعلى هرم السلطة أم في أسفله، أو بقرار اعتباطي من

(16) Habermas, L'Espace public (Paris: Payot, 1978).

مجموعة من الأفراد. أن يكون الفرد حرًا في المسار الديمقراطي، فذلك يعني حق الفرد في التصريح، علنًا ومن دون رموز ووساطة ملتوية، بآرائه ودينه وفلسفته واعتقاداته، ويعني حقه في اختيار طريقة عيشه من دون شرط أو تصريح، وحقه في الاجتماع إلى أفراد عائلته ومجتمعه لأغراض نفعية أو دينية أو أيديولوجية أو سياسية، في ضوء القوانين التي اتُخذت بالإجماع وبحسب آليات التشريع الديمقراطي. هكذا، تقوم فلسفة التحاور على إقرار الحرّيات الفرديّة والعمل على تطويرها، ومقصدها يبقى متمثلًا بتقليص أسباب الخصام والعنف بين الأفراد وفي المجتمعات وعلى الصعيد الإنساني، فهي أساس التحابب والمؤانسة وطريق التقدم والتحرر، وهي أخيرًا عماد الحياة الديمقراطية.

مصادر البحث ومراجعه

بالعربية

1. الفارابي. أبو نصر، فصول منتزعة (بيروت: دار المشرق، د.ت).

2. تريكي. فتحي، أفلاطون والديالكتيكية (تونس: الدار التونسية للنشر، 1983).

3. حشانة. منيرة بن مصطفى، الجمالية والنقد في فكر هابرماس (تونس: الوسيطي للنشر، د.ت).

4. عبد اللاوي. الناصر، التواصل والحوار: أخلاقيات النقاش في الفكر الفلسفي المعاصر (بيروت: دار الفارابي، 2013).

بلغة أجنبية

1.Appel. Karl-Otto, Éthique de la discussion (Paris: Le Cerf, 1994).

2. Habermas, L'Espace public (Paris: Payot, 1978).

3. ---------- Théorie de l'agir communicationnel (1981). Tome I, Rationalité de l'agir et rationalisation de la société, Jean-Marc Ferry (Trad.); Tome II, Critique de la raison fonctionnaliste, Jean-Louis Schegel (Trad.), Paris, Fayard, 1987.

4. ---------- et John Rawls, Débat sur la justice politique (Paris: Éditions du Cerf, 1997).

5. Hegel, La phénoménologie de l'esprit (Paris: Aubier Montaigne, 1970).

6. Honneth. Axel, The Struggle for Recognition, Joel Anderson (trans) (Cambridge: Polity Press, 1996).

7. Husserl, La crise des sciences européennes et la phénoménologie transcendantale (Paris: Gallimard, 1976).

8. Kant, Idée d'une histoire universelle au point de vue cosmopolitique (Classiques des Sciences Sociales, 1784).

9. Triki. Fathi, Ethique de la dignité, Révolution et vivre ensemble (Tunis: Arabesques, 2018).

خامسًا: قراءة في كتاب

قراءة في كتاب «ألوان السينما السورية»

عمّار ديّوب

قدّم بشار إبراهيم، الذي غادرنا في آذار 2017، في كتابه «ألوان السينما السورية»[1]، قراءة سوسيولوجية للسينما السورية؛ أي: قراءة اجتماعية لواقع السينما السورية، وقراءة للقضايا التي ناقشتها منذ بداية نشوئها إلى 2003. محاولته هذه دفعته إلى تأريخ بدايات بروز السينما إلى حد ما؛ فقد أشار إلى أن أول فيلم روائي سوري أُخرج في عام 1928، وأن اسمه: «المتّهم البريء». وقد عبر عن رأيه في أن الأفلام السينمائية التي أنتجت منذ البداية حتى 1963، قد كانت مكرسة لـ «وظائف إعلامية إعلانية دعائية، في المجالات السياسية والثقافية والاجتماعية»، وعلى هذا- طبعًا- لم تتأسس سينما حقيقية، لا قبل هذا التاريخ ولا بعده، حتى يومنا هذا! ومن ثم تساءلَ: هل لدينا سينما؟ أم إن لدينا أفلامًا سينمائية فقط؟ وهو التساؤل نفسه الذي يتساءله سينمائيون سوريون كثر. ومن نافل القول إن الآراء كافة تميل إلى وجود أفلام سينمائية فقط.

(1) بشار إبراهيم، ألوان السينما السورية، (دمشق: منشورات وزارة الثقافة، 2003).

الصناعة السينمائية في مصر

مصر فقط في العالم العربي، هي التي يوجد لديها سينما حقيقية؛ وهذا له علاقة بفوارق التطور التاريخي بين هذا البلد وبقية البلاد العربية، ومن ثم لا مجال لمقارنة الإنتاج السينمائي لديها بالإنتاج السينمائي في العالم العربي. ولا بد أن نقول هنا: إن مصر قد كان لديها تجربة نهوض صناعي في المجالات كافة، وليس في السينما فقط، ولكنها فشلت في ذلك، وهذا أدّى إلى ظهور ثورة 1952، مع ذلك فإن إرث النهوض ذاك، هو ما بَنت عليه الطبقة المتوسطة التي استلمت الحكم مع جمال عبد الناصر.

قبل 1952، كان هناك نظام برجوازي طامح إلى التطور، وقد جاءت السينما متوافقة مع طموح التطور هذا؛ فاتجهت نحو تمثيل القضايا البرجوازية بامتياز، وكذلك نحو قضايا متصلة بالتاريخ؛ فالبرجوازية تتحكم بالحاضر، وتحاول أن تؤصل نفسها تاريخيًا. وظهر حينئذ النجم والنجمة السينمائية بوصفهما محورًا للأفلام. وكذلك أنتجت أفلام تاريخية ودينية، مثل: «بلال مؤذن الرسول، والسيد البدوي، ورابعة العدوية...»، وعُملَ على صناعة النجوم، بما يجعل من السينما أحد فروع الإنتاج في الاقتصاد، وهي كذلك فعلًا؛ فالسينما ليست فنًا وإبداعًا فقط، وإنما هي أحد فروع الاقتصاد، ولها سوق محلية وخارجية، وتحتاج إلى أموال طائلة للنهوض بها. ولقد تم ذلك في مصر عبر تأسيس «شركة مصر للتمثيل والسينما» عام 1925، ثم أنشئَ «استوديو مصر» عام 1935، بأموال بنك مصر حينها، وبدعم من الاقتصاديّ المصري الكبير طلعت حرب.

أما في سورية، فلم يكن هناك أيّ دعم مالي للسينما في بداياتها، لذا أُنتِج الفيلم الأول، الذي أشرنا إليه، عبر شركة سينمائية «حرمون فيلم» التي أعلنت عن نفسها بمغامرة من شبابٍ محبين للسينما، وقد تمّ هذا بعد عام واحد من إنتاج أول فيلم مصري روائي طويل، هو: «قبلة في الصحراء» في عام 1927. إن غياب برجوازية سورية طامحة إلى النهوض الاقتصادي، منع تحقّق ذلك، بينما حضور تلك البرجوازية في مصر سمح بذلك. ولقد بقي هذا الأمر في إطاره هذا ممتدًا إلى المستقبل. ومن ثم تعاملت مصر مع السينما بوصفها صناعة وإبداعًا وفنًّا، بينما تعاملت سورية معها بوصفها هوية وإبداعًا فقط، قصدت هنا: أن الاختلاف في مشروع الطبقات البرجوازية شكّل ويشكّل سببًا للاختلاف العام في مجالات الحياة كافة، ومنها السينما وصور الفنون والآداب المختلفة.

تأسيس السينما السورية

جاء عام 1963، وحدث انقلاب 8آذار، واستلم الجيش حينها زمام السلطة باسم البعث. ولكن، كان قد تمّ ذلك بعد تجربة وحدة فاشلة بين سورية ومصر، وقبلها قام الجيش بانقلابات عسكرية عدة فاشلة أيضًا، وكذلك بعد حكم الانفصال عن مصر. دلّت تلك السنوات 1946إلى 1963، ولا سيما بعد الاستقلال، على ضعف الطبقة البرجوازية الشديد، ودلت على ضعف قدرتها على استنهاض الوضع العام في سورية، لذا ليس من حلولٍ للمسألة الزراعية، ولا حلول للصراعات الكبرى بين ممثلي حلب ودمشق، ولا للصعود القومي «بعثي وإقليمي»، ولا للصعود الشيوعي الكبير، ولا لضياع فلسطين، وليس من تجهيزٍ عسكري فاعلٍ للمواجهة. إن هذه التباينات كلها فرضت وضعًا جديدًا، ومن ثم حدث ذلك الانقلاب، وكان أقوى انقلاب عسكري في تاريخ سورية المعاصر، ولكنّه بدوره لم يستطع تأمين استقرار نهائي في سورية، ولم يستتبّ الأمر إلّا مع انقلاب 1970، الذي سمي «حركة تصحيحية». بين التاريخين السابقين كان ممثلو البعث العسكريون والسياسيون قد حسموا مسألة سيطرتهم النهائية على سورية. السينما حينئذ تأسست بوصفها فرعًا من قطاع عام، شمل أغلبية قطاعات الاقتصاد الوطني، وشمل صور الحياة المختلفة. غير أن طبيعة المرحلة الانتقالية تلك، والصراعات العسكرية والسياسية العنيفة بين أجنحة البعث من جهة، ومع بقية الأطراف من جهة ثانية، كان قد منع قيام نهوض حقيقي. إن الاستقرار الذي تَشكّلَ بعد 1970، كان استقرارًا أمنيًا وعسكريًا بامتياز، أفسح بعضَ امتيازاتٍ لمتحالفين ضمن إطار الجبهة الوطنية التقدمية.

والسؤال هنا:

ما وضع السينما حينئذ؟

بعد انقلاب 1963، صدر المرسوم التشريعي رقم 258، في11-12- 1963 لإنشاء المؤسسة العامة للسينما في سورية، هذه المؤسسة التي منذ تأسيسها حتى 1970 لم تنتج إلّا فيلمًا روائيًا واحدًا- في عام 1967-بمساعدة من مخرج يوغسلافي «بوشكوفوتشينتش»، وهو فيلم «سائق الشاحنة». الصعود التقدمي، الذي أشرنا إليه، وأيديولوجيا النظام الاشتراكية والقومية في الستينيات، شكلا رؤى أغلبية المشتغلين في السينما، بل رؤى أغلبية المشتغلين في الثقافة السورية، فبرزت أسماء: نبيل المالح، وقيس

الزبيدي «العراقي»، وتوفيق صالح «المصري»، وبرهان علوية «اللبناني»، وكذلك المخرج اللبناني جورج نصر، ولاحقًا محمد ملص، وسمير ذكرى، ومحمد شاهين، وآخرين. ذلك المرسوم أمّمَ صناعةً لم تكن موجودة، أي إن الطبقة القديمة لم تؤسس صناعاتٍ حقيقية في سورية، وكذلك الأمر في السينما. المرسوم هذا، ومع تأسيسه لمؤسسة السينما، وضعَ لها أهدافًا، تتضمن دعم القطاع الخاص في السينما أيضًا، وبما يتوافق مع الرؤية القومية التقدمية. هنا فارق جذري عن الدول الاشتراكية السوفياتية، فهناك تأميم كامل لمختلف أوجه الحياة، بينما في مصر وسورية والعراق، أي في دول الاشتراكية العربية، فقد بنتها طبقة برجوازية متوسطة صاعدة بمؤسسة الجيش من ناحية وبحزب قومي من ناحية أخرى.

مميزات السينما السورية

للسينما السورية مميزات خاصة، وقد صنعت أفلامًا سينمائية مختلفة في توجهاتها عن السينما المصرية، ولكن سورية ظلت بلا صناعة سينمائية، والأمر نفسه في قطاعات الاقتصاد كلها، ومن ثم، لم تستطع الطبقة المتوسطة وعسكرها أن يكونا بديلًا من الطبقة السابقة الفاشلة بدورها، وحُكمت سورية عسكريًا وأمنيًا بإرث مرحلة الستينيات، حيث التأميم والإصلاح الزراعي والتعليم العام وتأمين فرص عمل كثيرة.

بشار إبراهيم لم يستطع الإشارة إلى دور النظام الأمني والعسكري؛ ولهذا حاول جاهدًا قراءة الواقع الذي تتحرك فيه السينما السورية، وكذلك قضاياها، ومحدودية الإنتاج الفيلمي فيها (47فيلمًا)، في إطار الممكن نقديًا، وبعيدًا عن الابتذال أو الارتزاق، وضمن ما يُفرض فرضًا من أشكال الكتابة والبحث والمقدمات والنتائج؛ أي: الكذب. هناك أسماء لامعة في سورية، وتقريبًا لا أحد يتذكر سواها، فهناك نبيل مالح وفيلمه «الفهد»، ومحمد ملص وفيلماه «الليل» و«حلم المدينة»، وفيلم «تراب الغرباء» لسمير ذكرى، ولاحقًا برز كل من عبد اللطيف عبد الحميد وأسامة محمد وريمون بطرس ومحمد شاهين، ومع هذه الكوكبة فإن اسم المخرج عُمر أميرالاي يغيب غيابًا شبه كلي عن كتاب بشار إبراهيم، على الرغم من أن أميرلاي يُعدّ من أوائل السينمائيين السوريين، ولديه رؤية خاصة عن السينما، وإن كانت لا تخرج عن الرؤى الثقافية العامة للمثقف السوري؛ أي رؤى القومية والاشتراكية على كل حال، وهذه الرؤية تطوّرت لاحقًا كما الحال عند بقية السينمائيين السوريين، وإن لم تغادر الهم الوطني العام.

جاء تأسيس السينما السورية محمولًا على قضايا وطنية وشعبية وكفاحية، فلم يظهر النجم المتفرد

الأسطوري، النجم الجميل جدًا، كما هي الحال في مصر قبل ثورة 1952، بل ظهر النجم البطل الشعبي؛ فالسينما تتلمس بآلياتها التغيّر في المجتمع، ومن ثم تعكس التطورات «التقدمية» في سورية. بشار إبراهيم على الرغم من معرفته الدقيقة بسياسة الدولة وغايتها من صناعة السينما، فإنّه لا يسير بالنقد إلى حدوده القصوى، وهذا متعلق من دون شك برؤيته أولًا، وبالشرط السوري الأمني بامتياز، وبأنّ كتابه سيصدر عن مؤسسة السينما ذاتها، في سلسلة «الفن السابع»، في إطار منشورات وزارة الثقافة، لذا ذهب إلى أن سورية واجهت مشكلات كبرى، ولا سيما العدوان الصهيوني، وهذا أثّرَ في مجمل التطور العام، وفي السينما كذلك. طبعًا، لا يمكننا أن نغمض العين عن تأثير الخطر الخارجي، ولكن هناك كذلك دور الاستبداد، والدولة الأمنية في ضبط تغيّرات المجتمع وتطوراته كافة. الأيديولوجيا التي تحكمت بأدمغة المثقفين السوريين والسينمائيين، لم تدفع أغلبيتهم ليخضعوا للسلطة كما تشاء، بل حاولوا إنتاج أفلام سينمائية تنتقد السلطة وفسادَها ونهبَها، وهذا ما منع الدعم المالي الكبير لمؤسسة السينما، ولكن ليس بصورة نهائية؛ لأن البيرقراطية والدولة الأمنية تحاولان دائمًا تطويع المثقّفين، ولو أخذ الأمر زمنًا طويلًا، من ثم، وجد السينمائيون السوريون أنفسهم في عوزٍ مالي مستمر وبضغط سياسي وإداري مستمرين، ولكنهم لم يتخلوا عن هاجسهم في إخراج أفلام ذات نوعية عالية. وكتب بشار إبراهيم: إن حصيلة عبد اللطيف عبد الحميد حتى 2003 ستة أفلام، ونبيل المالح ومحمد شاهين خمسة أفلام لكل منهما. اللافت هنا، أن سينما القطاع الخاص السوري فشلت فشلًا شبه كلّي، واللافت للانتباه أيضًا، أن سينما القطاع العام فشلت نهائيًا في مصر والجزائر مثلًا. إذًا، السينمائيون السوريون كانوا يحاربون على جبهات شتى، من أجل إنتاج أفلام سينمائيّة متميّزة عربيًا، وهي الميزة المميزة لكل ما أنتجه كل من: عمر أميرالاي، ونبيل المالح، ومحمد ملص، وسينمائيي التسعينيات: عبد اللطيف عبد الحميد، وريمون بطرس، وأسامة محمد، وآخرين، والكلام يستمر في حكمه إلى نهاية عام 2003.

إذًا، غاب النجم، وحضر البطل في السينما السورية، وكذلك في السينما المصرية بعد 1952، ويميّز بينهما بشار إبراهيم، فالنجم: يُصنع صناعة، وهو شخصية الفنان وحضوره العام كرمز وكأسطورة للمعجبين. بينما البطل: يمثّل قضايا اجتماعية أو ثقافية أو عمالية وسوى ذلك. ويمكن للفيلم أن يتضمن الكثير من الأبطال، بينما تتمحور السينما «البرجوازية» حول النجم أو النجمة، وهذا فارق هام بين السينما الاجتماعية والسينما البرجوازية. سورية المحكومة بنظام أمني، ولكن بإرثٍ أيديولوجي قومي، وبدولة «اشتراكية» سابقة، إرث لا يمكنها التخلي عنه بسهولة؛ ولهذا اصطدم المخرجون بمشكلة حقيقية، فكيف سيُخرِجون أفلامهم وهم شبه منبوذين من النظام الحاكم المطلق؟! هنا يشير بشار إلى تحولاتٍ جرت في سورية، وحاولت السينما تصويرها، وقد طالت كل شيء تقريبًا، الأيديولوجيا،

والنظام الاشتراكي، والقيم، واللغة، وأفكار الأفلام ذاتها أيضًا. إن الاستبداد فرض منظوره الضيّق على كل شيء في سورية، وعلى السينمائيين، فكانت أفلامهم مهمة جدًا، ولكنها ظلّت محليةً بامتياز.

المحلي والوطني

التقط بشار إبراهيم قضية مهمة، وهي: الفارق بين استخدام اللغة الفصحى واللهجات المحلية. ورأى أن السبعينيات فرضت لغة وطنية عامة، ولكن التسعينيات سمحت باللهجات المحلية لتتبوأ الحوار السينمائي، عاكسة بذلك الحياة الواقعية للبشر كما يلفظون اللغة في مناطقهم وقراهم ومدنهم، ولا شك في أن حقبة السبعينيات وما قبلها كانت تُعلي من شأن القومية، لذا اعتمدت اللغة العربية الفصيحة في كل أشكال الفنون ومنها السينما، بينما تقلّصت أحلام السوريين ما بعد السبعينيات، وهو ما سمح بتصاعد المحليات، ويسميها بشار إبراهيم بالأنثروبولوجيا؛ أي: تمثيل اللهجات وصور الحياة كلها كما مورست ربما لقرون في تلك المناطق، سينما عبد اللطيف عبد الحميد وأسامة محمد وريمون بطرس وآخرين عكست ذلك. ناقش بشار إبراهيم: أن المحليات لا تلغي الوطنية، وأن اللهجات المحلية، بل القومية، إثراء لمفهوم الوطنية. هذه الفكرة تُطرح عالميًا من أجل عدم انقراض المحليات لصالح سيادة المركز والوطنية أو القومية، وكذلك لمنع اندثارها، وهناك سبب ثالث، وهو تمييع الهويات الجامعة لصالح الهويات الفرعية. كاتبنا يعي جيدًا العلاقة بين المحلي والوطني، ولا يضحي بالوطنية لحساب المحلية ولا العكس. المهمّ هو في التقاطه هذا التحوّل في السينما، وهنا ألا يحق لنا أن نتساءل: لماذا اتجهت السينما من معالجة القضايا الاجتماعية العامة والوطنية إلى القضايا المحلية ومشكلاتها وثقافتها وطريقة فهمها للحياة؟ ألا يتضمن هذا نقدًا للسلطة وللسياسة القائمة، ونقد فشل السلطة في رفع المستوى الحياتي العام للمواطنين، ومنعهم من تبني قضايا أكبر من محلياتهم؟! أيضًا، أفلام السينمائيين السوريين، تؤكد الفقر والتخلف وبساطة الحياة وغياب الخدمات والطمع والأنانية، وتُظهِر تحوّلات القيم نحو الجشع والتسليع، وتُقدم ذلك كله بقالب كوميدي. تحولات سورية من السبعينيات وما بعدها مبثوثة في النتاج الأدبي والفني كله، وإن ليس بشكل علنيٍّ ومباشر. وعلى الرغم من الفكرة الأخيرة، فإن فيلم أسامة محمد «نجوم النهار» الذي حاز على جوائز عدة، ولكنَّه لم يُعرض في صالات السينما السورية أبدًا، ثم ألا يستدعي ذلك منّا تفسيرًا: إنّها السلطة، ولا شيء آخر، ولقد عرّاها تمامًا. إن أهمية الفيلم، قد منعت تجاهله، ولكنها لم تجعله متاحًا أبدًا.

التحوّل في اللغة وتصوير الحياة المناطقية للمدن ظل بدوره قاصرًا، في السينما والدراما التلفزيونية، حيث صوّرت العلاقات الاجتماعية وحياة بعض المدن، بينما غابت حياة مدن أخرى «الرقة، ودير الزور، وسواها» غيابًا شبه كلّي، وهذا يوضح طبيعة السياسات والعلاقة الأمنية لعقود متتالية بين مختلف أشكال الفنون والحياة الواقعية في سورية، فهناك سياسات عامة، لا يسمح بالخروج عنها أبدًا.

الوطن لم يصمد

فكرة هذه الفقرة تغري بالبحث في مآلات الوضع بعد الثورة، إذ لماذا لم يصمد مفهوم الوطن والوطنية؟ ولماذا لم يُعل فوق الصراعات؟ ولماذا اتجهت سورية نحو المحليات والمناطقيات؛ بل لقد حصل الأسوأ حين طُلبت الحماية من الخارج ضد الداخل؛ فالنظام استدعى إيران وميليشياتها في العالم، واستدعى روسيا. وعكس ذلك استدعت المعارضة تركيا وأمريكا. نعم، لقد غابت الوطنية غيابًا كبيرًا عن خطاب كل من النظام والمعارضة. قصدت: إن ما حاولته السينما من تصوير حياة المدن والالتفات إلى المحلي، بقصد إظهار الغنى الثقافي السوري، ولا سيما أن المخرجين «تقدميون في رؤيتهم»، لم يعزّز الوطنية؛ بل كانت محض قضايا جديدة للأفلمة، وعكست التحولات في الواقع، حيث اتجه الشعب نحو المحليات: «الدين، والطائفة، والعائلة، والمنطقة» للشعور بالحماية وطلبًا للاستقرار، وبالتالي وعلى الرغم من إظهار ذلك الغنى سينمائيًا وتلفزيونيًا، فإنه أوضح أن الوعي السوري لم يعد «وطنيًا»، بل أصبح محليًا بامتياز، وهذا لا يُفسر بذاته، بل بالتحولات التي قادها النظام بوصفه الضابط للتحولات كلها. إذًا، إن تلك التحولات أدّت إلى فقدان كامل للثقة بالنظام، وإلى عده لا يمثل السوريين، ويمثل طبقة، ويدافع عن مصالحها. إن منع كل صور الحياة الثقافية والسياسية والحريات العامة، منعَ السينما أيضًا الجرأة في طرح المشكلات، ولكنّها مع ذلك أفلمت الكوارث التي كانت تتجه إليها سورية.

إن كل محاولات السوريين الثائرين في 2011، في استعادة الوطنية والتفكير بحلولٍ لمشكلات سورية كلها، والانتقال إلى نظام ديمقراطي، مُنعت بقوة القتل والاعتقال وتدمير البلدات والمدن، ومُنعت بالتدخل الخارجي وبالجماعات السلفية والجهادية، ومن ثم، تقدَّم الوعي ما قبل الوطني. إن سينما ما بعد 2011 عكست انقسامًا كبيرًا، فسينما «النظام» كانت مبتذلة، كما ظهرت في أفلام نجدت أنزور، مثلًا: «فانية وتتبدد». بينما سينما الثورة لم تتَحْ لها الإمكانات لصناعة سينما متقدمة، ومع ذلك عكست

حياة المدن والاعتقال والقتل والدمار، ولم تستطع تمثيل الأحلام الكبرى في الانتقال الديمقراطي نحو حياة أفضل. وقد يكون هذا لصلته المتينة بالأوهام؛ لأن الحياة أُعدمت في سورية، ولكن أيضًا لأن الفنون والآداب بصورها كافة قد تحتاج إلى زمنٍ طويلٍ؛ لتتفهم ما جرى في سورية، ولتعيد بناء وعيها وإنتاجه فنيًا وأدبيًا، وهذا أمر متروك للوعي المستقبلي الدقيق، والمطابق للواقع.

عالج بشار موضوع البيئة والمكان والعلاقات الاجتماعية أيضًا، وكيفية تصوير السينما السورية لها، وأشار بذكاء إلى أن كثيرًا من الأفلام السورية، إمّا استعادت مواضيع تتعلق بالاحتلال العثماني أو بالعدوان الإسرائيلي وآثاره. وغرد عمر أميرلاي، المغيَّب عن هذا الكتاب، نحو الواقع البائس الذي صارت إليه سورية، وكانت أفلامه التوثيقية التسجيلية بمنزلة شهادات حيّة على سياسات الدولة الفاشلة، ولا سيما ما طال حياة السوريين في محيط سد الفرات، أو من خلال فلم «الدجاج»، والفقر الذي اكتنف الحياة السورية، من حيث الاقتصاد والعلاقات الاجتماعية، ويكمّل ذلك أفلام مخرجي التسعينيات، حيث تفتقر حياة السوريين إلى خيارات أخرى خارج عباءة السلطة والجيش والوظيفة، أو خارج المشاريع الهامشية من مثل تربية الدجاج، وهنا نلاحظ، أن سورية ظلّت تفتقد إلى مشروعات صناعية حقيقية في تاريخها كله، لذا حشرت الثقافة السورية في إطار الأيديولوجيا أكثر من أن تكون عاكسة للواقع الفقير. السينما وصور الإبداع كلها، عكست ذلك الفقر متعدد الأشكال؛ اقتصاديًا، ومعرفيًّا، وأيديولوجيًّا، وتعليميًّا وغير ذلك، ومن هنا، وعلى أهمية المستوى الفكري للأفلام، فقد ظلّت فقيرة بموضوعاتها وقضاياها.

الصور النمطية

يبحث بشار إبراهيم في كيفية تصوير السينما المشكلات التي يواجهها الأطفال، ولكنه لا ينتقدها؛ لأنها تجاهلت تشريعاتٍ دولية عظيمة حدّدت حقوق الأطفال، ومنعت عنهم كل ظلم، ومنعت انخراطهم في العمل، و منعت ضربهم، ومنعت إخراجهم من التعليم. حيث إن أفلام سورية التسعينيات تعكس فقط الحياة البائسة لهؤلاء الأطفال بصورة عامة، وكأنّه وضعٌ طبيعيٌّ. كذلك يتناول موضوع المرأة، فيرى أن السينما قدمت الصورة النمطية للمرأة، حيث دورها هامشي، وملحقة بسلطة الرجل الأخ أو الابن، ومن ثم نادرة هي الأفلام التي أعطت للمرأة دورًا ثوريًا، مع ضرورة الإشارة إلى أن بشار حاول التطرق إلى بعض الأفلام التي حاولت تجاوز صفحة النمطية

لصالح صورة ثورية أو مساواتية مع الرجل. ملاحظة بشار الأساسية هي النمطية بوصفها شكلًا طبيعيًّا للحياة، والسؤال، هو: لماذا ظلّت النمطية هي السمة العامة للمرأة، ولِمَ لمْ تطالب بحقوقٍ أكبر لها؟ السينما لم تخطئ في التعبير عن فكرة النمطية؛ لأن أعضاء المجتمع كافة قُدِموا وفق صورة نمطية قديمة؛ فالحاكم إله، والزوج هو المتحكم بشؤون العائلة، والمرأة للإنجاب، والطفل لمساعدة الأب في حاجات المنزل، والبنت للزواج. طبعًا، هذه هي صورة البشر المُفقرين والمهمشين، وتختلف عن ذلك حياة الطبقات الأكثر غنىً، ولكن السينما ظلت أمينة «للشعب»، لحياة أكثرية الناس، ولهذا قدمت النمطية السائدة والمسوّدة في الواقع، الأخيرة هي الصورة التي ثبتتها الأيديولوجيا الحاكمة وممارسات النظام كافة.

لم أجد شغلًا نقديًا على قضايا الجنس والحب والتواصل. يشير الباحث إلى أن السينما السورية كثيرًا ما تطرقت إلى هذه القضايا، وإذا كان الشكل الطبيعي للعلاقات لا يعد مشكلة في أصله، فإن القتل الذي يكون نتيجة الحب، أو بسبب الاختلاف الديني، لم تناقشه السينما، وكذلك مشكلات كثيرة تتعلق بطبيعة الزواج ذاته، حيث كثيرًا ما يكون اغتصابًا يوميًا، وهناك مشكلات التحرش الجنسي في العائلة، وقضايا كثيرة لم يشِرْ إليها الباحث، ربما، لأن السينما ذاتها لم تتطرق إليها، ومن ثم: يغيب الجانب المشكل في العلاقات، وبذلك يمكننا القول: إن السينما لم تتطرق إلى هذه القضايا بشكلٍ جاد ودقيق. في فيلم «نجوم النهار» يتطرق إلى المشكلات التي تنتج عن زواج التبادل، فالرجل يعطي أخته إلى العريس الثاني والأخير يعطي أخته إلى الرجل الأول، وهناك مشهد تحرش وحيد في الفيلم، وسوى ذلك، فإن هذا الفيلم يصوّر علاقات اجتماعية اعتيادية بين ممثليه.

الاعتقال والسجن

قضية السجن والمنفى والاغتراب، يفرد لها بشار إبراهيم جزءًا خاصًا بها، ويرى أن هناك أفلامًا عدة تطرقت إليها بمثل «أحلام المدينة» لمحمد ملص، الذي تقول إحدى شخصياته: «إنه تعلم داخل السجن أكثر مما تعلّمه خارجه، إنهم هناك- داخل السجن- يعرفون أكثر من الناس خارج السجن»، وفي فيلم «القلعة الخامسة» بالتحديد، يقول على لسان أحد أبطاله: «السجن أكثر الأمكنة قدرة على إفهامه حقيقة الواقع الذي يعيشه».

مع ذلك، يظل تناول السينما لما حدث في سورية قاصرًا، ولا سيما بعد السبعينيات؛ وإذا كان من غير

المنصف تحميل الناقد مسؤولية كشف ذلك؛ فهذا أكثر مما يحتمل. ولكن، وبعيدًا عن الأفلام السورية والنقاد، وهذه مأساة بحد ذاتها: أليس من الجريمة ألّا تُصوّر حياة آلاف المعتقلين والمسجونين وعذاباتهم التي لا تنتهي. إن سورية بمنزلة كنز للأفلام المتعلقة بالمعاناة الإنسانية والاعتقال والسجون، وحياة هؤلاء قبل وأثناء وبعد السجن، تحتمل أن تُمثّلُ عنها مئات الأفلام، التي تعكس هدر حياة البشر لأبسط الأسباب، مثل: قراءة جريدةٍ سرية، أو لقاء قياديٍّ في حزب، أو إقامة علاقة اجتماعية مع أحدهم، أو إحداهن، وعدا ذلك فهناك حياة التخفي التي قد تمتد في حالات معينة إلى قرابة عشرين عامًا، عدا أن مدد الاعتقال لبعض الشخصيات السورية تصل إلى 30 عامًا. قصدت: إن هناك «غنىً» في هذه الموضوعات، ولكنها غائبة كلية عن السينما السورية، وهذا متعلّق بالحضور الثقيل للدولة الأمنية، حيث ليس من متنفسٍ يسمح بتصوير تلك المشكلات، وربما لهذا غُيّب فلم «نجوم النهار» لأسامة محمد عن العرض الجماهيري.

ما أشار إليه كل من بلال صابوني ومحمد ملص، كما عرضنا، يثير المرارة فعلًا؛ فسجون عدرا أو صيدنايا أو المزة، كانت أمكنة للتعلّم والتثقف. ولكن، ليس لأن أنظمة السجون ترأف بحال المعتقلين؛ بل لأن المعتقل بالأصل يُنمي نفسه؛ لأنه سياسي، وينشغل بالمعرفة؛ لأنه صاحب قضية. وهناك طول مدة الاعتقال التي تتراوح بين عقد وأكثر من عقدين، التي تفرض عيش حياة بائسة وتعيسة، ومن ثم، إنها تفرض آلية ما لتزجية الوقت، التي تسمح بالقراءة والإبداع وفهم دقيقٍ للواقع القار، حيث الاعتقال ذاته بسبب طبيعة النظام الأمني، لذا يصبح المسكوت عنه خارجيًا مفهومًا- كما هو- داخل السجن. إن النظام هو سبب كل صور الكوارث التي يعيشها الناس داخل السجن وخارجه.

لا شيء من ذلك في السينما السورية، وهذا طبيعي، في إطار الدولة الأمنية.

ثم يحاول التطرق إلى السياسة وإلى الوطن في السينما السورية، فيكتب: «دومًا نستطيع أن نجد صيغة ما من صيغ الحديث السياسي موجودة في الأفلام السورية»، ويضيف: «إن جميع المخرجين الذين عملوا في إطار السينما السورية هم من الطراز المسيّس»، وهو ما دفع الناقد ليقول: إن سينما القطاع العام كانت سينما المؤلف المخرج. القصد هنا، هو: إن مخرجي سورية، وعلى الرغم من كل التعقيدات والتمويل الهامشي والصعوبات التي تواجههم وتدفعهم ليقضوا أشهرًا لاستكمال أوراق العرض السينمائي والتصوير وسواها، لم يخضعوا للنظام، وحاولوا الابتعاد عن قضاياه، وهذا بدوره يوضح سبب قلة أفلام كل مخرج، ويوضح الخيارات الصعبة التي عاشتها السينما السورية ومختلف أشكال الثقافة والآداب. والأسوأ، أن هذا منع حدوث تراكم في صناعة السينما ذاتها، ولم تتحول إلى فرع إنتاجي، وبذلك ظلّت السينما السورية فسحة للإبداع وللفن، ولكنها لم يكن لها دور حقيقي في

تشكيل وعي جديد والمحافظة على جمهور محب للسينما. ما ذكرته لا يعني أن السوريين لم يكن لديهم اطلاع على السينما، بل ربما صعوبة مزاج السوريين، أي إن ثقافتهم واهتماماتهم الفكرية والقومية والاشتراكية بل واللبرالية، أقول ربما، هي ما منع الاستسهال في الإنتاج السينمائي على قلته، وهو ذاته ما دفع المخرجين إلى الابتعاد عن رؤية السلطة وخدمتها.

يُنهي بشار إبراهيم كتابه، بعرض الفكرة الرئيسية للأعمال السينمائية الـ (47) كافة، والتي أنتجت بين 1963 و2002. هذا الكتاب هو بمنزلة شهادة لناقدٍ وكاتبٍ، تابع النشاط السينمائي والمهرجانات السينمائية السورية، ورصد مرحلتي صعود السينما وهبوطها في سورية. بشار نفسه عانى هذا الواقع، كما معاناة الفاعلين في السينما؛ ولهذا وجهنا انتقادات عدة للتحليل الذي كنا نتوخى منه إظهار وتبيان أن سينما سورية كانت فكرة قابلة للتحول إلى صناعة، ولكن طبيعة النظام السياسي الأمنية منعت ذلك، وهو ما حوّل صالات السينما من أماكن تعج بالمتابعين وبالجمهور الذواق والصعب، على حد قوله، إلى صالات فارغة، تشغل فراغها بأفلام الجنس والجيدو والكراتيه والملاكمة، وجمهورها من العاطلين من العمل والهاربين من الجندية ومن المدارس وسواهم، ولاحقًا تدهورت وأغلقت أغلبها. حينما يظل النظام السياسي نفسه، وحينما تظل الشخصيات المسيطرة على إدارات السينما والثقافة والتعليم ذاتها، فإن النتيجة هي الانحطاط الكامل في القضايا كلها.

سينما جديدة

حاولت متابعة كتابات بشار إبراهيم في كل من جريدة الحياة وموقع الحوار المتمدن؛ ففي جريدة الحياة غطت مقالاته- حتى وفاته 2017- النشاط الثقافي السوري، المتعلق بالسينما و الدراما التلفزيونية، وكذلك غطى النشاط السينمائي العربية، من المغرب إلى المشرق في معظمه. بشار إبراهيم فلسطيني الأصل، ولكنه سوري بامتياز، وقد عايش تطورات الوضع السوري قبل الثورة وبعدها. في موقع الحوار المتمدن حاول متابعة تدوين ملاحظات قيّمة بخصوص السينما السورية بعد 2003، وهذا يوضّح «الفقر» في المجلات والجرائد المعنية بتغطية هذا النشاط، فالحوار المتمدن ينشر مواد الكُتاب من دون مقابل مادي، وهو بمنزلة أرشفة لكتابات الكتاب اليساريين والليبراليين العرب معظمهم.

في الأحوال كلها، نشر كاتبنا في الحوار المتمدّن ست مقالات بعنوان (سينما سورية جديدة):

تقرأ المقالة الأولى سينما جود كوراني التي أنتجت فيلم «قبل الاختفاء»، تتحدث فيه عن نهر بردى، وعنوان الفيلم يشي بمضمونه، ويعطي نظرة تاريخية عنه، وعن كيفية المحافظة عليه، والجدير ذكره أن عمّار البيك قد أخرج فيلمًا في عام 2002، عن بردى أيضًا بعنوان «نهر الذهب».

في المقالة الثانية يُغطي فيلم «بضعٌ من أيام أُخر» للمخرج جود سعيد الذي يتحدث فيه عن نهر الفرات وعن آثار السد كذلك، علمًا أن عمر أميرالاي أنتج فيلم «الطوفان» عن السد في 2003، ومحمد دالاتي أنتج فيلم «أزرق ورمادي». وهذا يثير التساؤلات عن سبب ذلك، وبالتأكيد ليس لأهمية السد فقط، وهو ما لم يعمل عليه كاتبنا.

في المقال الثالث من سلسلة سينما سورية جديدة، يشير إلى تجربة الروائية عبير إسبر وفيلمها «عبق مغادر 2001» الذي تتكلم فيه عن سوق العطارين، وهو الفيلم الذي ينتقده بشار قائلًا: «ليس ثمة قراءة لتاريخ السوق، ولا لارتباطه بجواره، ولا حتى الاقتراب من أبرز معالمه الأثرية والشواهد التاريخية الدالة على عراقته»، وفي هذا النص هناك قراءة وانتقادات لتجربة عبير في الرواية والسيناريو والإخراج.

في المقال الرابع من سينما سورية جديدة، يتناول الكاتب تجربة قصي خولي، وفيلمه «سيناريو»، وهو إنتاج خاص، وفيه يتناول القهر الكبير الذي يكبل حياة السوريين والعرب عامة، حيث الحرية والنقد ممنوعان، والسجن يستقبل النقاد والمفكرين. ويتناول كاتبنا أيضًا تجربة قصي السينمائية بأكملها.

في المقال الخامس من سينما سورية جديدة، يتناول أهمية مؤسسة بيت الفن الدولية، وإدارتها مشروع ورشات للسينما في 2004، وكان من جراء تلك الورشات إنتاج مجموعة من الأفلام السينمائية القصيرة بإشراف المخرج علاء عربي كاتبي.

في المقال السادس من سينما سورية جديدة، يتناول تجربة إياس المقداد، ويقرأ تجربته الثالثة وعنوان فيلمه «آخر مرة»، ويعرض فيه، لعلاقة عاطفية فاشلة، وتعقيدات الانفصال بين طرفي العلاقة، وبصورة ثانوية يحاول التطرق إلى الاختلاف الديني بين العاشقين، ولكن ناقدنا يرى أن الفيلم فشل في تصوير مشكلات هذا الموضوع. ولقد لفت انتباهي مناقشته فيلمًا آخر ل (إياس)، وهو «وجوه»، وعلى الرغم من هذا العنوان، فإن الفيلم يفتقد لظهور أي وجه على الإطلاق، وعلى العكس من ذلك، فالفيلم مليء بحركة الأقدام، وكأنّ الفيلم يشير إلى معاناة الشباب، حيث لا عمل ولا حضور ولا مناقشة ولا استماع لآرائهم، ومن ثم: غياب أي أفق يحققون من خلاله ذواتهم. إن غياب الوجوه يعني

غياب العيون، وبالتالي يعني ضياعًا كاملًا للحضور وللذات وللدور التاريخي. ربما فكرة فيلم «آخر مرة»، أكثر عمقًا وتعبيرًا عن الواقع.

سينما مستقلة

يتناول بشار إبراهيم مفهوم «السينما المستقلة في سوريا» في مقالٍ مهم منشور في الحوار المتمدن في عام 2005، يوضح فيه الفارق بينها وبين كل من سينما القطاع العام والخاص، ويرى أنها البديل المستقبلي في سورية، أو أنها الحل العملي والإبداعي لحالة الانسداد الإنتاجي، أو الضيق التعبيري في السينما السورية؛ أي إن أدواتها الحديثة تساعد في إنتاج أفلام بأوقات قصيرة، و«ذات ميزانيّات ضئيلة، وجودة فنية عالية، ورؤية فكرية عميقة»، وممن ثم تعطي حرية أكبر للمخرجين. وهنا لا بد من طرح السؤال: ولماذا لم يستغل المخرجون المخضرمون في سورية أدوات هذه السينما، ويتخلصوا من عبء بيرقراطية مؤسسة السينما العامة وشروطها وتبعيتها للنظام ومراقبته؟ بعض المخضرمين انضموا إليها، من مثل نبيل المالح ومحمد ملص، ولكن إنتاجهم ظلَّ شحيحًا. وهنا يعلن تساؤلٌ عن نفسه: لماذا لم يتوسع الإنتاج السينمائي؟ أيضًا سيُطرح سؤال آخر: أين سينما المخضرمين وقد أصبح أغلبيتهم في الخارج، ومنذ 2011 لا شيء تحقّق، وهذا يفتح مناقشة دقيقة وعميقة عن مشروعاتهم السينمائية، فأين هي؟ ولماذا لم تقدم أفلامًا لافتة للعالم عما يحدث في سورية؟!.

السينما المستقلة هذه، نشأت في العالم العربي بسبب «عدم وجود مناخ سينمائي مناسب، بدءًا من الصعوبات الإنتاجية، ووصولًا إلى سطوة الرقابات المعلنة والمضمرة على السواء» هنا السبب الحقيقي لنشأتها؛ فهي تسمح بالتمرد على الأنظمة والقوانين المسبقة كافة، وعلى الأشكال المتوارثة كلها في صناعة الأفلام وأفكارها ورؤاها. عمار البيك، وهشام الزعوقي، وفجر يعقوب، وعلاء عربي كاتبي، وسامر برقاوي، ونجاة الكفري، وآخرون أكثر من أسهم في إنشاء السينما المستقلة هذه.

سينما صامتة

في مقال لافت بعنوان «سينما صامتة» يحاول المخرج ميّار الرومي، استعراض رؤى أهم المخرجين

السوريين: عمر أميرالاي، ورياض شيا، والناقد بندر عبد الحميد وآخرين، وأسامة محمد. في هذا الفيلم يؤكد المخرجون والنقاد أن سورية تفتقد إلى سينما حقيقية، وأن النظام لا يسمح أبدًا بذلك، لذا، إن الخيارات الصعبة هي كل ما عليهم تخطيه. الفيلم، كما يرى بشار، كان مباشرًا وقصديًا، ويريد تعرية واقع السينما السورية، وهو لا يوافق المخرج على تلك القصدية المسبقة. وإضافة إلى ذلك أظن أن فيلم من هذا النوع أقرب إلى التسجيلي والسيرة الذاتية، و يحتمل الكثير من المباشرة. هذا الفيلم، عُرض في سورية، ما يعني أنه لا يمكنه أن يكون حرًا، ومن هناك ينتقد ممثلوه سياسة مؤسسة السينما، ويقصدون النظام، بل أجمع كل من رياض شيا وحكم البابا، على أن القضية في سورية تتطلب «شوية»كرامة؛ إنهم بذلك وضعوا يدهم على الجرح؛ أي: لا إمكان لسينما حقيقية وفرع إنتاجي وإبداعي بآن معًا، من دون تغييرات كبرى في النظام السياسي بالتحديد.

مقالات بشار إبراهيم في جريدة الحياة، ولا سيما ما بعد 2011، تمارس نقدًا ذكيًا للدراما التلفزيونية وللسينما وللفضائيات التي قدمتها المعارضة والنظام معًا. وقد حاول الابتعاد عن التصنيف بين الفئتين، وقراءتي لكثير مما ورد في تغطياته النقدية، تؤكد أنّه لم يكن على خطأ أبدًا، بل كان على صواب كبيرٍ، ولكن هذا الموضوع خارج فكرة المقال هنا، ولهذا يمكن للمهتمين قراءتها على صفحات جريدة الحياة.

بشار إبراهيم، من مواليد 1962، وقد رحل عن دنيانا في آذار 2017، ونعتته جريدة الحياة، قائلة بتصرف: وُلِدَ في مخيم دنون، أحد مخيمات اللاجئين الفلسطينيين في ريف دمشق. ومن أبرز مؤلفاته «السينما الفلسطينية في القرن العشرين» و«ثلاث علامات في السينما الفلسطينية الجديدة... ميشال خليفي، ورشيد مهراوي، وإيليا سليمان» و«فلسطين في السينما العربية». وأصدر مؤلفات عن السينما السورية من بينها «سينما القطاع الخاص في سورية» و«رؤى ومواقف في السينما السورية» و«ألوان السينما السورية».

تولى رئاسة تحرير النشرة اليومية لمهرجان دبي السينمائي الدولي، كما أشرف على إنتاج الأفلام والبرامج والدراما في «قناة الشروق» بمدينة دبي للإعلام من 2007 إلى 2012.

أساهم في تأسيس مجلة «سينماتوغراف» المختصة بالثقافة السينمائية في الإمارات. وعمل محررًا تنفيذيًا في مكتب «الحياة» في دبي، وكتب في صفحاتها مقالات نقدية في السينما والتلفزيون والدراما. شارك في لجنات تحكيم مهرجانات سينمائية دولية في سورية ومصر والجزائر وسلطنة عمان والإمارات.

قراءة في كتاب

الثورة الرقمية ثورة ثقافية

حواس محمود

يأخذ الكتاب الحالي «الثورة الرقمية ثورة ثقافية» لمؤلفه ريمي ريفيل (إصدار عالم المعرفة، الكويت 2018، ترجمة سعيد بالمبخوت) أهميته الراهنة من كونه يعالج موضوعًا حساسًا وحاضرًا في الأماكن كلها، إذ يربط بين التحولات التكنولوجية والثورة الرقمية والمعلوماتية في عصر العولمة، والثقافة التي تتحول مع التحولات الرقمية فتتشكل ثورة ثقافية، إذ ننتقل في الحالة هذه إلى نمط جديد وثقافة جديدة تختلف عن الثقافة التقليدية القائمة على المطبوع والانتشار الزمني والمكاني المحدود في أطر وسياقات ضيقة، الثورة الرقمية من خلال مجالاتها الكثيرة التي سنمر عليها من خلال العرض الآتي أثرت تأثيرًا كبيرًا في الثقافة ومنتوجاتها وطرائق انتشارها وتوزيعها وحتى آليات إنتاجها.

هذا ما يحاول المؤلف أن يقدمه لقرائه في هذا الكتاب القيم والمفيد والمهم في آن.

مقدمة المترجم

يؤكد المترجم ما أشرنا إليه حول أهمية الكتاب ويشير إلى أن المؤلف قد حاول -بوصفه متخصصًا في دراسة وسائل الإعلام والمجال الرقمي والصحافة والإنترنت- إثارة التفكير في ظهور العصر الرقمي في سياق نمط مزدوج يتعلق بالتقنية والدراسات الثقافية، والفكرة الأساسية لهذا الاختيار هي أن الرقمي يعدّ مجالًا تتعايش من خلاله المنتجات الثقافية على اختلافها مع الأقطاب التكنولوجية.

مدخل

في هذا المدخل يشير المؤلف إلى أن الهدف من الكتاب هو إعطاء تحليل شامل للقطاعات كلها المعنية بازدهار الرقمي في ميدان الثقافة مع التركيز على بعض الجوانب الرئيسة وتحديد خطوط التصدع، وذلك من جانب الاحتياط، في الحقيقة سيكون ذلك من أجل ترقب ما يمكن أن يقع: أشكال مؤانسة جديدة أو علاقات جديدة من حيث الإبداع والمعرفة والإعلام والمواطنة، فتحليل هذه الرهانات الرقمية سيرتكز أساسًا على مقارنة سوسيولوجية للمشكلات، لكنه سيأخذ بالحسبان الاستعانة ببعض التساؤلات الفلسفية والنفسية وحتى الاقتصادية، لأن الظاهرة بحكم التعريف متعددة السياقات والأبعاد.

الجزء الأول: سياق تكنولوجي واقتصادي جديد

الفصل الأول/ الرقمي: التكنولوجيا الجديدة واستعمالاتها

يستند المؤلف إلى باتريس Patrice flichy في القول إن الانتشار المتزايد للتكنولوجيا الرقمية ولا سيما الإنترنت في العالم أثار ظهور ما يطلق عليه «الفردانية المرتبطة» فهذه الأخيرة (أي المصطلح الجديد) تنتج بدءًا من التحولات التي تطرأ على الحياة الخاصة (أصبح تكوين الفرد لذاته في صلب شبكة العلاقات التي ينسجها بنفسه) وعالم التسلية (تشدد الفردانية وازدياد الممارسات الثقافية أو الرياضية)، لكن هناك أيضًا نتائج التحولات التي تمس عالم المقاولة لا سيما مع ازدهار مقاولة الربط الشبكي ونمو الاستقلال في العمل والأشكال الجديدة للتعلم واكتساب المهارات، أما التطورات الموازية للحياة الشخصية والحياة المهنية التي ازدادت بالاستعمال المتزايد للحواسيب والإنترنت والهاتف النقال فقد ساهمت في الوقت نفسه في تقويم مبادئ الاستقلال والاستخدام في الشبكة لخصائص هذه الفردانية المرتبطة.

الفصل الثاني/ ثقافة المرئي والتوصية السوق الرقمية

يرى المؤلف أن الصناعة الثقافية تتمثل في كل من القطاع السمعي البصري والسينما والصحافة والنشر والموسيقى المسجلة فضلًا عن ألعاب الفيديو، وقد أصبحت يومًا بعد يوم أكثر ارتباطا بالصناعة

المتعلقة بالتواصل التي تجمع الصناعات الإعلامية والشبكات والمواصلات السلكية واللاسلكية والويب والوسائل الإلكترونية الشائعة، لقد ساهم ازدهار الإنترنت –بصورة كبيرة– في تغيير شكل المؤلفات ومحتوياتها وسهل توفير المضامين الموسعة (التحميل المجاني أو الأداء والولوج إلى المعاجم والروابط والشبكات الاجتماعية) كما ساهم في انتشار المعلومات، ومن ثم انتشار الشبكات، سنكون قد دخلنا بالفعل في «اقتصاد المعلومة عبر الشبكة» وفق تعبير بوشاعي بنكلر، اقتصاد سيحل محل الأشكال السابقة لإنتاج الأخبار والثقافة، فهذا الاقتصاد الجديد وفق المتخصص الأميركي في العلوم السياسية سيكون نشاطًا فرديًا يؤدي دورًا له أهمية Hكثر من السابق، ويعود الفضل في ذلك إلى انتشار تكنولوجيات جديدة وأشكال تنظيمية جديدة تسمى «غير تجارية» وسيتعزز كل من الإبداع البشري والاستقلال الفردي.

لقد تعرضت الثقافة التقليدية للاهتزاز والخلخلة بفعل قنوات البث الرقمية –كما يلاحظ الجميع– وزعزعت منطقها الوظيفي الاعتيادي وأثرت في طرائق توزيع المضامين، نلاحظ أيضًا إعادة تشكيل عميق للمشهد الثقافي تحت التأثير الرقمي والازدهار المتواصل للمواقع والمنابر.

الجزء الثاني: علاقة أخرى مع الآخر والإبداع والمعارف

الفصل الثالث/ ثقافة تعبيرية وعلائقية حضور ترابطي

يتوقف المؤلف أمام الطرائق التي تساهم حاليا في فهم أسباب نجاح الشبكات الاجتماعية؛ أولها هو تقاسم ما يكنه الإنسان في داخله مع أشخاص مجهولي الهوية وهذا يذكرنا بالفكرة الحميمية في القرن 19 إذ يجري الاعتراف بالذات والحديث عنها وعن العلاقات العاطفية والاضطراب الداخلي والتحرر من الأهل والبحث عن اعتراف الآخر، ولما كان إنتاج الحكي عن الذات يجري عبر وسائل الإعلام ولا سيما البرامج التلفازية المسماة «حميمية» فإن المرء يبوح خلالها بمشكلاته العاطفية أو الصحية، وذلك أمام جمهور متشوق إلى التفاصيل المتعلقة بالحياة الخاصة مع رغبة الأفراد في الاعتراف بوجودهم.

النموذج الثاني/ يتعلق بالمحادثات العائلية بين الأقارب وتتناول النشاط اليومي أو استعادة اللحظات التي قُضِيت مع الأصدقاء، هكذا نجد في المدونات تفاعلات خاصة بالمؤانسة الحميمية،

والذكريات المشتركة، وفكاهة ونكتًا وتعليقات على الصور الشخصية، وكل شيء يسهم في المحادثات العادية إذ يتفوق التواصل في النهاية على المضمون، يتعلق الأمر على سبيل الأولوية بتعزيز الروابط الموجودة في السابق بدلًا من المحافظة على الغرباء، وهذه الممارسة من حيث التواصل تظهر بصورة خاصة في مدونات المراهقين.

النموذج الثالث يمكن أن يشبه بالتنسيق المشترك الذي يركز على هوية المدون من جانب واحد، الجانب يقوم كفاءته الشخصية في ميدان محدد: جمع الصور القديمة أو الطوابع البريدية أو السيارات العتيقة، أو هواية المسرح والموسيقا أو الإعجاب بفنان أو رياضي أو بمغن، في هذه الحالة نكون بصدد ممارسة لهواية خاصة بالاستناد إلى معارف محددة والتعبير عن كفاءة حقيقية تمكنهم من الحصول على سمعة أمام أمثالهم الذين يتبادلون الرؤى والأفكار بمهنية على الشبكة، هذه الثقافة المعززة بالمعجبين ستنتج تلك الثمار كلها في إطار التبادلات على المنابر الرقمية.

الفصل الرابع/ ثقافة تعبيرية وعلائقية حضور ترابطي

يشير المؤلف إلى أنه أصبح من الممكن الوصول في وقت قصير جدًا إلى حجم هائل من الوثائق والمؤلفات المصورة والمسجلة وبفضل الويب والوسائل السمعية البصرية أو «التقارب الثقافي» وفق هنري جنكينس، اكتشف المعجبون فرصًا جديدة للاستهلاك بل فرصًا للمشاركة كذلك، وبذلك أصبحوا يشكلون خبراء حقيقيين حول الفنان أو المبدع، يعرفون عنه كل شيء، ويقومون بالتأويل وقد يحورون المعنى من أجل إرضاء النفس أو المتعة والمشاركة مع المجموعة، فتعبئة المعجبين على الويب بمثل إبداء الرأي حول سلسلة تلفازية قد تكون بتفاعل قوي ومكثف، ومع كل حلقة يقوّمون السيناريو، ويسبقون الحوادث، ويقترحون حبكة خفيفة مختلفة، وحتى اقتراح ترجمة السلسلة من أجل مزيد من التعريف بها هكذا يستخدمون جماعيًا كفاءاتهم المتعددة ويقومون بعمل تعاوني يعطي ثماره، والتقارب الثقافي يوحي بالضبط بأشكال جديدة من الإبداع الذي يبرهن عليه المستهلكون عبر الإنترنت بفضل التكنولوجيات المتاحة التي تنتج نشاطًا مقلدًا أو ساخرًا ومحاولات لإعادة الابتكار مثل سلسلة أفلام ستار تريك وهاري بوتر وحرب النجوم وماتريكس التي توضح بشكل رائع القدرة الإبداعية للمعجبين وذكاءهم الجماعي الذي يخلخل التراتبية الثقافية ويجعلهم يكتسبون المهارات من خلال الثقافة الشعبية.

الفصل الخامس/ ثقافة متكيفة ومتعددة الأصوات

كتابات على الشاشة

يقول المؤلف بأن الملاحظ أن القراءة أصبحت سريعة لأن إيقاع الحياة العصرية يدفع دائمًا إلى القراءة المتسرعة، وتدبير متسرع، زخم من المعلومات الأكثر أهمية، لذا من أجل تفادي الأحكام المتسرعة حول التدهور المفترض تحت تأثير وسائل الإعلام الرقمية، ينبغي التمييز بين مختلف أشكال القراءة: القراءة من أجل التأمل والقراءة من أجل التكوين والقراءة من أجل الاطلاع على الأخبار والمعلومات، والقراءة من أجل التسلية، مع الإنترنت لم تعد القراءة بالضرورة مرادفًا للقراءة الكاملة للنص أو الوثيقة، لأن سياق التوثيق تغير، والمعايير على الشاشة تضاعفت، فالألفة مع المواقع والروابط تكتسب تدريجيًا إذ إن «سرعة إيقاع القراءة تكون في الوقت نفسه محفزة مع تطور الشاشات، وضرورية نتيجة كمية الوثائق التي يتعين قراءتها، ومفيدة لأن هذا ربما يسمح لنا بتطوير قدرات جديدة للدفاع الذي ليس له حدود، ومن ثم تحقيق سرعة بعض العمليات العقلية، من ناحية ثانية فإن قدراتنا على الانتباه تتغير أيضا فالانتباه العميق المقترن عادة بالعلوم الإنسانية الكلاسيكية، يتميز بالتركيز على شيء واحد، ويبدو أنه يتقلص بالقراءة على الشاشة في حين إن الكثرة المتطلبة على الإنترنت تتحقق في وقت واحد على شاشات متعددة وتسلط على مصادر معلوماتية، فالتصرفات متعددة المهمات بإمكانها بالتأكيد إضعاف قدراتنا على الانتباه، وبما أن الانتباه يبدو مشتتًا بسبب التدفق المستمر للرسائل التي تعرض على الشاشة يمكن بحق القول إن الإنترنت مصدر قراءة أكثر تشظيًا، إذ غير بشكل ما طبيعة القراءة المعمقة والمتأنية، وأساس التربية الغربية التي اعتمدت عليها زمنا طويلًا النخبة المثقفة التي تفترض أن القراءة الأدبية تبقى هي القراءة المثلى.

الجزء الثالث: علاقة أخرى مع الإعلام والسياسة

الفصل السادس/ ثقافة المعلومة في الوقت الراهن، انعطاف في الاستخدامات

يتحدث المؤلف عن الصحافة التفاعلية فيشير إلى أنه في السابق لم يكن الصحافيون يهتمون باقتراحات الجمهور ونقده لهم، لكنهم اليوم مجبرون على أخذ رأيه والتحاور معه، وحتى التعاون معه، فعلاقة الصحافة / الجمهور التي كانت في السابق عمودية تتجه الآن لتأخذ منحى أفقيا، لقد اضطر

المهنيون في الإعلام إلى أن يعترفوا بالمتعاملين معهم وأخذهم بالحسبان في الممارسة اليومية لمهنتهم.

لقد أصبح التفاعل بين الصحافيين والقراء والمستمعين والمشاهدين ومتصفحي الإنترنت من الأولويات لدى الفاعلين، فيجري إحصاء رسائل القراء بعناية من الصحف والبرامج، إذ يكون المستمع محل اهتمام، وجمهور التلفاز أصبح محل اهتمام، فيجري التعامل معه عبر الرسائل القصيرة أو الإلكترونية، ولكن هناك أيضا الإنترنت الذي زعزع المشهد مرة أخرى، فقد أرغمت الصحافيين على التفاعل مع النقد الذي أصبح لاذعًا وأصبحوا هم بدورهم عرضة له، ذلك كله سوّغ اختياراتهم خصوصًا اعتماد أشكال أخرى في بث الأخبار، والرد على التعليقات وإنشاء المدونات، والحوار مع المتصفحين على الويب الذين يقومون العمل باستمرار، أصبح حاليًا ممارسة عادية.

وهذا الوجه الجديد من النشاط الصحافي قد يؤدي أيضًا ببعض وسائل الإعلام إلى تشجيع ازدهار «الصحافة التنشيطية» حيث يكون نشاطها احتواء المنتديات وتنشيطها وحث المدونين -بطريقة ما- على الحوار عبر الشبكات الاجتماعية.

يظل التلفاز حتى الآن بالنسبة إلى الفرنسيين معظمهم الوسيلة الإعلامية الأولى أمام الراديو والإنترنت أو الصحافة المكتوبة، أشار أحد الأبحاث عام 2009 بخصوص استهلاك المتصفحين الفرنسيين للإنترنت «ميديا بوليس» التي شملت عينة تمثل سكان فرنسا إلى أن 50 في المئة من الأشخاص المستجوبين صرحوا في كانون الأول/ ديسمبر 2009 بأن التلفاز يعدّ مصدرًا رئيسًا للأخبار السياسية، وبلا شك فتلك العادة ستتغير في السنوات المقبلة، وقد تأخذ منحى الممارسات التي لوحظت في الولايات المتحدة، إذ برز تراجع متابعة التلفاز لأول مرة عام 2013 لمصلحة الوسائل الرقمية (الحاسوب والهواتف الذكية والألواح الإلكترونية) حيث يزاوج الأفراد معظمهم بتلقائية أخبار التلفاز والأخبار عبر الويب، فالإنترنت في الواقع احتل حيزًا أكبر.

الفصل السابع/ ثقافة تشاركية جديدة ومواطنة: نحو ديمقراطية إلكترونية

يعالج المؤلف حدثًا له أهميته الخاصة، ويتعلق بالحملة الانتخابية الرئاسية «الرقمية» التي قام بها الرئيس باراك أوباما عام 2008 في الولايات المتحدة التي أثارت الانتباه بشأن التأثير الحاسم، ليس فقط بوساطة المدونات، بل الشبكات الاجتماعية لا سيما الفيسبوك، فحجم استراتيجية الخطاب السياسي لم يعد في حاجة إلى البيان، فإعادة تشكيل السياسة الجديدة التي اعتمدت خلال السنوات العشر

الأخيرة، تبين أن العلاقات بين الفاعلين الأساسيين في اللعبة السياسية (رجال السياسة ومستطلعي الرأي والصحافيين والمنتخبين) أصبحت تتميز بالتعقيد إلى درجة أن ذلك أصبح صراعًا دائمًا للرموز والصور، ومتتالية لا منتهية من الخطابات (المرتكزة على الحكي storytelling فن حكي القصة الجميلة) وخطابات مستشاري التواصل والاختصاصيين في تجميل الصورة، الذين أصبحوا بدورهم فاعلين لا يمكن الاستغناء عنهم في المنافسة السياسية، وفي هذا السياق فإن رجال السياسة يستعملون بشكل متزايد تقنيات الإقناع المرتكزة على تدخلهم كوسطاء وأداء دور التشخيص والتمثيل، حتى يصبح ذلك عرضًا سياسيًا، ويحاولون أيضا الاستفادة من وسائل الإعلام الرقمية بالأخص الشبكات الاجتماعية.

خاتمة

في الخاتمة ينبه المؤلف إلى مسألة مهمة وهي كيف سيتعامل علم الاجتماع مع ظاهرة جديدة متحولة متقلبة وهي أثر الثورة الرقمية في القطاع الثقافي، مع غياب القدرة على التكهن بمآل التشكيل الجديد للمجال الثقافي، يمكن للمرء –مع ذلك– أن يحاول فهم بعض الاتجاهات الرئيسة القليلة التي تلوح في الأفق.

قراءة في كتاب

العنف؛ تأملات في وجوهه الستة

عماد الدين عشماوي

العنف في معناه اللغوي ضد الرفق، وعنفوان الشيء: أوله، وهو في عنفوان شبابه: أي قوته، وعنَّفه تعنيفًا: لامه وعتب عليه. والعنف في الاصطلاح ضغط جسدي أو معنوي، ذو طابع فردي أو جماعي، ينزله الإنسان بالإنسان، هو تعبير عن القوة والتأثير في الآخرين، ويتخذ صورًا كثيرة تختلف من مكان إلى آخر ومن زمان إلى آخر باختلاف علاقات القوة بين البشر. والعنف هو أحد الموضوعات الراهنة في زماننا، فالمشاهد تتوالى على شاشات الفضائيات ووسائل التواصل الاجتماعي طافحة بالعنف في كل مكان، ونراها حقيقة في بيوتنا وشوارعنا، ويبدو عالمنا العربي بمشهده العنفي المهيمن أحد أبرز شواهد تفجر العنف في عالمنا بصوره كافة المدروسة وغير المدروسة.

في الكتاب الذي بين أيدينا الذي يقع في مقدمة وستة فصول وخاتمة. يتتبع سلافوي جيجك، ستة وجوه للعنف، محاولًا تحديد السبب الأساس له، وسر تجذره في قلب اللغة، ويحلل أنماطه المعروفة اليوم. وعلاقة الرأسمالية بالعنف، وكيف يجري التعتيم على العنف الحقيقي للرأسمالية لمصلحة العنف الذاتي الصريح الناتج من مظالمها، ثم يسلط الضوء على تناقضات منطق التسامح الغربي ومحدوديته، بوصفه المفهوم السائد الذي يشكل أساسًا لأيديولوجيا اليوم، ثم تناول البعد التحريري للعنف السماوي كما صاغه فالتر بنيامين. وما السبيل إلى التعامل مع عنف زماننا الرأسمالي في ظل تراجع اليسار وصعود الأصولية الدينية والتخوفات المرضية في أوروبا وأميركا من الآخر غير الغربي وسيادة الإنسان الاستهلاكي ذي البعد الواحد.

مؤلف الكتاب فيلسوف سلوفيني، ومفكر عالمي ماركسي، نال دكتوراه في الفلسفة وثانية في التحليل النفسي. يعمل باحثًا رئيسًا في معهد السوسيولوجيا والفلسفة في جامعة لوبليانا السلوفينية، وأستاذًا في المعهد العالي الأوروبي للدراسات العليا، ومديرًا لمعهد بيركبك للعلوم الإنسانية في جامعة لندن.

وهو مفكر، مناهض للأيديولوجيا الليبرالية وللنظام الرأسمالي نفسه، يحاول اقتراح بدائل لهذا النظام عبر تفكيك أسسه وكشف تناقضاته. وقد جاوز إنتاجه الستين كتابًا في موضوعات متنوعة منها: الرأسمالية، الأيديولوجيا، والأصولية، والعنصرية، والتسامح، والتعددية الثقافية، وحقوق الإنسان، والبيئة، والعولمة، ما بعد الحداثة، واللاهوت السياسي، والدين. تُرجِمَت كتبه إلى أكثر من عشرين لغة. ومن أهمها: سنة الأحلام الخطيرة، مرحبًا في صحراء الواقع، تراجيدية في البداية هزلية في النهاية[1].

الفكرة الرئيسة للكتاب

ينطلق المؤلف، في معالجته للعنف من تتبع جذوره المنهجية الحقيقية الكامنة في النظام الرأسمالي المهيمن على عالمنا، مؤكدًا ضرورة التنبه إلى أن الوجه الزائف للعنف الذاتي المباشر المرئي الذي ينتج الرعب المتمثل في أفعال الإجرام والإرهاب والاضطراب الأهلي، والصراع الدولي الذي يرتكبه شخص ما يمكن التعرف إليه، وعملية عقاب مرتكبي هذا العنف وإدانته على أنه «شر»، هي عملية أيديولوجية بامتياز، وتشكل تشويشًا وإرباكًا يساهمان في حجب الأشكال الأساسية للعنف الاجتماعي، ما يشل حساسيتنا تجاهها[2]، وهو الأمر الذي يشكل نوعًا من الإبهار الذي يمنعنا من التفكير في العنف الحقيقي في زماننا[3].

ومن ثم، يحاول إعادة تعريف العنف بعيدًا عن تبسيط وصفه بـ«الجيد» أو «الحميد» الذي يؤدي إلى استسهال توظيفه واستخدامه من المهيمنين على النظام العالمي لتسويغ ممارساتهم العنفية الخاصة[4]. حتى يمكننا التخلص من العنف وجذوره وتعزيز التسامح الحقيقي لا الزائف بين البشر[5].

(1) http://www.philosophers.co.uk/slavoj-zizek.html
https://www.britannica.com/biography/Slavoj-Zizek

(2) سلافوي جيجك، العنف؛ تأملات في وجوهه الستة، فاضل جتكر (مترجم)، ط1، (د.م: المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، 2017)، ص 203.

(3) المصدر السابق نفسه، ص 9-10.

(4) السابق، ص67.

(5) السابق، ص7.

ما العنف؟

ليس العنف -كما يقول المؤلف- هو ما نراه من مؤشرات وممارسات صريحة واضحة متمثلة في أفعال الإجرام والإرهاب والاضطراب الأهلي الصراع الدولي، أو ما يسمى العنف الذاتي المرئي مباشرة الذي يقترفه شخص ما يمكن التعرف إليه بوضوح، لكن العنف المقصود هو الخصائص الخلفية التي تولد مثل هذه التفجيرات[6].

فالعنف، ليس صفة مميزة لأفعال معينة، بل هو موزع بين أفعال وسياقاتها، بين النشاط وعدم النشاط، بين الحركة والجمود. فالفعل نفسه يمكن أن يعد عنيفًا أو غير عنيف، تبعًا للسياق أحيانًا، وربما تكون ابتسامة لبقة أشد عنفًا من ثورة غضب قاسية[7].

ولذلك، فليس العنف ما نراه من تفجرات عفوية في مختلف أنحاء عالمنا، لكنه، العنف «الرمزي» المتجسد في اللغة، والعنف «المنهجي»، المتمثل في جملة العواقب الكارثية الناجمة عن مضي أنظمتنا (الرأسمالية) الاقتصادية والسياسية (الظالمة) بسلاسة ويسر[8]. فهذا هو العنف الحقيقي الواجب لفت الأنظار إليه، لأنه يشبه تلك «المادة المظلمة» المعروفة في الفيزياء الذي يمكننا فهمه وتحليله وتعريته من إضفاء معنى في ما يبدو أنه تفجرات «لا عقلانية» للعنف الذاتي[9].

بين العنف الذاتي وعنف الرأسمالية

ويذهب المؤلف، إلى أن العنف الذاتي قد اتخذ شكلًا جديدًا مع الرأسمالية[10]، فعنف الرأسمالية هو عنف أغرب إلى درجة لا تقبل القياس، من أي عنف سوسيو-أيديولوجي مباشر ينتمي إلى ما قبل الرأسمالية. لأنه عنف ما عاد قابلًا لأن يعزى إلى أفراد مشخصنين وإلى نياتهم الشريرة، بل هو عنف

(6) السابق، ص7.

(7) السابق، ص209.

(8) السابق، ص7-8.

(9) السابق، ص8.

(10) السابق، ص19.

«موضوعي» خالص ومنهجي ومجهول. إذ نجد أنفسنا في مواجهة الاختلاف بين الواقع والفعلي: «الواقع» هو الواقع الاجتماعي لأناس حقيقيين منخرطين في التفاعل كما في السيرورات الإنتاجية، في حين إن «الفعلي» هو المنطق الطيفي (غير الواضح) المجرد» العنيد لرأس المال الذي يحدد ما يجري في الواقع الاجتماعي. وهو الأمر الذي يشبه تقريرًا اقتصاديًا يبين أن وضع بلد ما سليم ماليًا، لكن الواقع يكشف حياة ركام يسودها الفوضى وقدر كبير من التدهور البيئي والبؤس الإنساني.[11]

نوعان من العنف الفائق

يميز المؤلف بين نوعين من العنف صارا جزءًا من بنية واقعنا المعيش اليوم: الأول هو العنف المنهجي أو «فائق الموضوعية» الكامن في الأوضاع الاجتماعية للرأسمالية العالمية، والمنطوي على الاستحداث الآلي لأفراد مستبعدين من المشردين والمهمشين إلى العاطلين عن العمل، يمكن الاستغناء عنهم. والثاني، هو العنف «فائق الذاتية» الذي ظهر حديثاً لـ«أصوليات» إثنية و/ أو دينية، أي باختصار عنصرية – عرقية[12].

عنف اللغة

وفي معالجته لعنف اللغة وأثره في عالمنا يؤكد المؤلف أن عنف اللغة، ليس فاعلًا في العلن فحسب، بل أيضًا على صعيد حالات التحريض وعلاقات الهيمنة الاجتماعية التي يعاد إنتاجها في صيغ كلامنا المألوف. فاللغة بوصفها لغة تفرض عالمًا محددًا للمعاني وتتولى مهمة تبسيط الأمر المعين، مختزلة إياه إلى إشارة واحدة. فتمزق الشيء وتنسف وحدته العضوية وتتعامل مع أجزائه وخصائصه، كما لو كانت مستقلة. إنها تقحم الشيء في حقل معنى هو خارجي بالنسبة إليه في نهاية الأمر. فمثلًا حينما نسمي الذهب «ذهبًا» فنحن نقوم بانتزاع معدن معين من نسيجه الطبيعي بعنف، ونحن نشحنه بأحلامنا عن الثروة وعن السلطة وعن النقاوة الروحية، وعما سوى ذلك مما لا علاقة له البتة بواقع الذهب المباشر.[13]

(11) السابق، ص20.

(12) السابق، ص21.

(13) السابق، ص66.

فما يجعلني أعيش في عالم مختلف عن الذي يعيش فيه جاري على الرغم من التقارب المكاني بيننا إنَّما هو اللغة فالزنوج مثلًا، ليسوا متخلفين، بل أضفيت عليهم صفة التخلف من جراء العنف المفروض عليهم من خلال الخطاب العنصري الأبيض. فسور اللغة هو الذي يتولى مهمة فتح الجحيم وإدامته، وهو الذي يبدع أوهامه وسرابه.[14]

وعندما يحتجُّ المحرومون، على ما يتعرضون له من استغلال لا يكون احتجاجهم على الواقع البسيط كما هو، ولكن على تجربتهم لورطة العيش في هذا الواقع الذي جعلته اللغة ذات معنى. لذلك يدعونا المؤلف -إذا ما رأينا مجموعة من المتظاهرين تحرق وتدمِّر ما يقع أمامها- إلى أن نقرأ ما تحمل من لافتات. ذلك أن العنف الجوهري الناجم عن اللغة هو ما يفتح المجال أمام انفجار العنف الواقعي.

ولهذا فالعنف اللفظي ليس تشويهًا ثانويًا، بل هو بالتحديد الملاذ الأخير لكل عنف بشري[15]. فالواقع في حد ذاته بوجوده البليد ليس متعذر التحمل في أي وقت، إنما اللغة أي عملية إضفاء الصفة الرمزية على الواقع هي التي تجعله كذلك[16]. فاللغة نفسها، وسيلة اللاعنف بالذات، وسيلة الاعتراف المتبادل، منطوية على عنف غير مشروط.[17]

العنف الديني والإثني

ويشدد المؤلف على أن من شأن طغيان العنف المسوّغ دينيًا (أو إثنيًا) أن يفسر بكوننا نعيش في حقبة ترى أنها تنتمي إلى ما بعد الأيديولوجيا. وبما أن القضايا العامة الكبرى، ما عادت قابلة للتعبئة بالاستناد إلى العنف الجماعي (الحرب) لأن أيديولوجيتنا المهيمنة تدعونا إلى الاستمتاع بالحياة وتحقيق ذواتنا، فإن من الصعب بالنسبة إلى الأكثرية أن تتغلب على النفور من تعذيب إنسان آخر وقتله. وبما أن الأكثرية الساحقة من الناس «أخلاقية» عفويًا، ذلك أن قتل إنسان آخر يشكل ضربة كبرى في نظرها. لذا فإن جعل هذه الأكثرية مستعدة للقتل، يستلزم اجتراح قضية «مقدسة» أكبر، قضية تقلب الهواجس الفردية الوضيعة، ذات العلاقة بالقتل، إلى أمور تافهة. ويتلاءم الانتماء الديني أو العرقي

(14) السابق، ص76.

(15) السابق، ص70.

(16) السابق، ص71.

(17) السابق، ص69.

تمامًا مع هذا الدور.[18]

معنى مفبرك للعنف والتعاطف الإنساني

ولهذا يحذرنا المؤلف وينبهنا إلى أنه حين يغرقنا الإعلام بوابل من «الأزمات الإنسانية» التي تظهر باطراد في طول العالم وعرضه، يتعين على المرء أن يتذكر أن أي أزمة معينة لا تنفجر في وسائل الإعلام على نحو مرئي إلا بعد نضال معقد. فالمعايير الإنسانية الفعلية تضطلع بدور أقل أهمية مما تضطلع به جملة معايير ثقافية وأيديولوجية، سياسية واقتصادية[19]. وينبهنا إلى أن معنى التعاطف الإنساني في حالات الطوارئ مفبرك، ومبالغ فيه، من جراء معايير سياسية واضحة، وأن ما يجب علينا فعله اليوم، عندما يقصفنا الإعلام بوابل من صور العنف أن نتعلم ونتعلم أيضًا، للوقوف على الأسباب الكامنة وراء العنف.[20]

أهم أخطار الرأسمالية

ويشدد المؤلف، على أن أحد أهم أخطار النظام الرأسمالي؛ على الرغم من أنه كوكبي وحاضن للعالم، فإنه يؤدي إلى إنشاء منظومة أيديولوجية «مجردة من العالم» بالمعنى الدقيق، تحرم أكثرية ساحقة من الشعب من أي خرائط عقلية ذات معنى. وتبقى الرأسمالية النظام الاجتماعي-الاقتصادي الأول الذي يجرد المعنى من شموليته. هي ليست كوكبية على صعيد المعنى ولا يمكن صوغ بعدها الكوكبي إلا في مستوى حقيقة بلا معنى، بوصفها واقع آلية السوق الكوكبية.[21]

(18) السابق، ص136.

(19) السابق، ص8.

(20) السابق، ص14.

(21) السابق، ص84.

تزييف المشكلات

ويدعونا المؤلف إلى التساؤل: لماذا يجري تصور مشكلات كثيرة اليوم أنها مشكلات تعصب وعدم تسامح، بدلًا من رؤيتها على حقيقتها مشكلات تفاوت وانعدام مساواة وظلم واستغلال؟ وأن نتعمق في الإجابة عن سؤال: ما الذي يجعل العلاج المقترح متمثلًا في التسامح بدلًا من التحرير والنضال السياسي، بل حتى الكفاح المسلح؟

الليبرالية وصرف الأنظار عن بؤرة الشر

ويجيب المؤلف عن هذا السؤال، قائلًا: إن الأيديولوجية الليبرالية المهيمنة اليوم على عالمنا، تحاول مواجهة أشكال العنف، بدءًا من العنف المادي المباشر (القتل الجماعي والإرهاب) إلى العنف العقائدي (الأيديولوجي) (العنصرية والتحريض والتمييز الجندري)، من خلال مفهوم التسامح، لكن هذا التركيز على العنف الذاتي، ذلك العنف المفعل بعناصر اجتماعية: أفراد أشرار، وأجهزة قمعية مدربة، وحشود أعماها التعصب ليس إلا محاولة يائسة لصرف الأنظار عن بؤرة الشر الحقيقية في النظام الرأسمالي ذاته، من خلال طمس الأشكال الأخرى من العنف الكامنة في صلب النظام الرأسمالي نفسه، وصولًا إلى المشاركة في ممارستها.[22]

سياسة ما بعد السياسة وتزييف معنى العنف

يشدد المؤلف، على أن تصوُّر مشكلات كثيرة اليوم أنها مشكلات تعصُّب وعدم تسامح، بدلًا من رؤيتها مشكلات تفاوُت وانعدام مساواة واستغلال وظلم، يرجع إلى عملية إضفاء صفة الثقافة على السياسة، أو إلباس السياسة ثوبًا ثقافيًا. يجري تعريض الخلافات والتباينات السياسية –وهي خلافات مشروطة بعدم التكافؤ السياسي أو الاستغلال الاقتصادي– لعملية تطبيع وتجنيس وتحييد، وصولًا إلى جعلها تبدو خلافات ثقافية حضارية، أي تباينًا في أنماط الحياة، وخلافات حضارية هي من المسلمات التي يتعذر التغلب عليها، ولا يمكن إلا تحمُّلُها والتسامح معها».

فـ«ما بعد السياسة»، سياسة تزعم نفض اليد من الصراعات الأيديولوجية القديمة، والمبادرة بدلًا

(22) السابق، ص18.

من ذلك، إلى التركيز على أهمية الخبرة والإدارة، ما يجعل الهدف الأول لعبارة «سياسة حيوية» يعني ضبط أمن الناس وحيواتهم.[23]

وهو الأمر الذي يؤدي إلى الإقدام على التبرؤ من القضايا الأيديولوجية الكبرى، حتى لا يتبقى للناس سوى اعتماد الإدارة الجديرة بالحياة، وهو ما يعني، مع إلغاء السياسة والأهداف الاجتماعية، وهيمنة الخبراء والإداريين، والتنسيق المتصاغر في المستوى السياسي، أن يكون الخوف هو الطريقة الوحيدة لإدارة السياسة، واستنفار الناس بفاعلية في اتجاهه. إذ تمثل استثارة الخوف في أيامنا القاعدة الأساسية للرأسمالية المتوحشة التي حولت السياسة إلى سياسة ذعر وخوف متركزة في نهاية الأمر على التصدي لجرائم الذبح والتوترات المتواصلة، صارفة الأنظار عن عنفها المتسبب في كل العنف المباشر الذي نراه.[24]

وجهان كالحان

يذهب المؤلف إلى أن لسياسة ما بعد السياسة الحيوية وجهان لا يسعهما إلا أن يبدوا منتسبين إلى فضاءين أيديولوجيين متعارضين: الأول هو فضاء اختزال البشر إلى حياة مجردة هوموساكر، كائن مستباح موضوع الرعاية القائمة على الخبرة والمعرفة، ولكنه مستبعد وعرضة للتجريد من الحقوق جميعها، مثل سجناء غوانتانامو أو ضحايا المحرقة. والثاني هو فضاء احترام الآخر الهش احترامًا مبالغًا فيه إلى حد التطرف، من خلال اعتماد موقف قائم على ذاتية نرجسية ترى الذات سريعة العطب، ودائمة التعرض لـ«إزعاجات» محتملة من كل نوع.

وما يشترك فيه هذان القطبان، هو بالتحديد ذلك الرفض الكامن في العمق لأي قضايا عليا، إذ إن الهدف الأقصى لحيواتنا هو الحياة ذاتها. ذلك هو السبب الكامن وراء عدم وجود أي تناقض بين احترام الآخر سريع العطب، والاستعداد لتسويغ التعذيب والتعبير المتطرف عن معاملة الأفراد بوصفهم بشرًا مستباحين.[25]

(23) السابق، ص47.

(24) السابق، ص143.

(25) السابق، ص48-49.

الحداثة والعنف بين عالمين

ويرى المؤلف، أن الحداثة في أوروبا قد تحققت في عدد من القرون، وكان ثمة ما يكفي من الوقت للتكيف معها وتلطيف تأثيرها الساحق، من خلال تشغيل آلة الثقافة عن طريق العمل الثقافي، وهي سرديات وأساطير اجتماعية تشكلت ببطء. في حين تعرضت مجتمعات أخرى، ولا سيما المجتمعات المسلمة، لهذا التأثير مباشرة، من دون أي حجاب واق أو إرجاء زمني، فأفضى ذلك إلى بلبلة عالمهم الرمزي بقدر أكبر كثيرًا من القسوة.

فثمة مجتمعات فقدت قاعدتها (الرمزية) من دون أن توفر ما يكفي من الوقت لاعتماد توازن (رمزي) جديد. ولا غرابة إذًا أن تكون الطريقة الوحيدة المتاحة لبعض المجتمعات من أجل تجنب الانهيار الكلي، هي تلك المبادرة المذعورة لإقامة سور من «الأصولية». وهي عملية قائمة على تشبث مرضي –هوسي إلى حد المس– بالدين بوصفه رؤيا تنفذ إلى عمق الواقع البراني السماوي، مع ما تنطوي عليه مثل هذه العملية من عواقب مرعبة، بما في ذلك ظاهرة العودة الثأرية/ الانتقامية للأنا العليا المقدسة الفاجرة، المطالبة بالتضحيات.[26]

وفي حين وفر العلم، الأمن الذي كان الدين يوفره في الماضي. وفي انقلاب غريب يشكل الدين موقعًا يمكن المرء أن ينطلق منه لإطلاق شكوك نقدية عن مجتمع اليوم. وأصبح من مواقع المقاومة (ص86) ولا غرابة في أن الحداثة أفضت إلى ما يعرف بـ«أزمة المعنى»، أي إلى تفكك العلاقة أو حتى الهوية، والانفصام بين الحقيقة والمعنى.[27]

شكلان للغضب الشامل

ويظن المؤلف، أنه في عصرنا، حين أصبح الغضب الشامل مستنزفًا، يبقى شكلان رئيسان منه: الإسلام (غضب ضحايا العولمة الرأسمالية)، إضافة إلى طفرات تفجر «لا عقلانية» تحدثها الشبيبة. ونضيف شعبوية أميركا اللاتينية، وغضب أنصار البيئة، واستياء المعادين للنزعة الاستهلاكية مع صيغ

(26) السابق، ص86-87.

(27) السابق، ص86.

أخرى من السخط على العولمة.[28]

ولذلك، يؤكد أن الصدام بين الحضارتين العربية والأميركية ليس بين البربرية واحترام كرامة الإنسان، بل هو صدام عملية وحشية بلا اسم، وعملية تعذيب بوصفها مشهدًا إعلاميًا يجري توظيف أجساد الضحايا فيه لتشكيل الخلفية المغفلة للوجوه «الأميركية البريئة» المكشرة لأولئك الذين يقومون بالتعذيب أنفسهم. يبدو أن كل صدام بين حضارات ليس في الحقيقة، إذا أعدنا سبك ما قاله فالتر بنيامين، إلا صدامًا بين بربريات كامنة في الأعماق.[29]

التسامح لا يكفي

لذلك، يرى أن مفهوم «التّسامح الأصلي بين الثّقافات» الذي يعني» أن نتقبّل الآخر من دون أن نحبّه بالضّرورة»، ليس هو نفسه الإنصات إلى الآخر الذي يستوجب التواضع والقناعة بأن مخاطبنا إنسان يفكر ولا يقل عنا قدرة على طلب الحقيقة. أي احترام الآخر بوصفه كائنًا ذا بصيرة، ليس كافيًا للقضاء على عنف عالمنا

فالتسامح، قد يدل على الحِلْم، والاستهانة، واللامبالاة، وحتى العجز والجبن، والاكتفاء بالتسامح مع ما ينبغي احترامه لا يجلب الاحترام. وإن كنا نحترمه، وهو محض وسيلة لتجاهل الآخر. يتعين على الأوروبي أن يتحمل الآخر شرط ألا يكون حضوره متطفلًا وشرط ألا يكون آخر في الحقيقة[30] فعلى المهاجرين، مثلًا، أن يتكيفوا مع القيم الثقافية الأوروبية.[31]

(28) السابق، ص185.

(29) السابق، ص174.

(30) السابق، ص48.

(31) السابق، ص48.

الشيوعيون الليبراليون والعنف

يعري المؤلف المعنى الزائف عند اليسار الليبرالي في شأن العنف، ففي هذا الخطاب يتعايش التجريد مع المحسوس الشكلي الزائف عند إبراز مشهد العنف[32]. مشددًا على أن ما يدعى باليسار الليبرالي، هم نخبة كوكبية تحاول إقناعنا وإقناع أنفسهم، بأن العولمة هي العلاج الأمثل والأفضل لمشكلات عالمنا العنيف.[33]

وهم يزعمون أنهم لا يجدون تعارضًا بين دافوس (الرأسمالية المعولمة) وبورتو أليجري (الحركات الاجتماعية الجديدة البديلة من الرأسمالية المعولمة)[34] وهم في الحقيقة ليسوا إلا تنفيذيين يظنون أن السوق والمسؤولية الاجتماعية ليستا متعارضتين، ومن الممكن إعادة جمع شملهما خدمة لمصالحهما المشتركة.[35]

فالشيوعيون الليبراليون ذرائعيين (براغماتيين)، يمقتون المقاربات العقائدية الجامدة، ويدعوننا إلى المسارعة إلى التركيز على ما يفيد في حل المشكلة فعلًا: التركيز على إشراك الناس والحكومات والأعمال في مشروع مشترك، بدلًا من التعويل على مساعدات الدولة المركزية. إنهم يجمعون بين النضال في سبيل الحرية السياسية من ناحية، والعمل لخدمة مصالح الأعمال من ناحية أخرى. لقد تغيروا الآن كي يتمكنوا من تغيير العالم فعلًا. وليس السبب هو انسحابهم من الواقع، لأنهم كانوا بحاجة إلى أن يتغيروا كي يتمكنوا من تغيير العالم، ومن تثوير حيواتنا فعلًا. ولهذا، يظل هؤلاء مواطنين حقيقيين في العالم. إنهم أخيار يتملكهم القلق بشأن الأصوليين الشعبويين، والشركات الرأسمالية الجشعة غير المسؤولة.

إنهم ينظرون إلى الأسباب الأعمق لمشكلات اليوم: مشكلتا الفقر واليأس الجماعيتان – الجماهيريتان اللتان تنجبان الإرهاب الأصولي، لذا فإن هدفهم ليس كسب المال، بل تغيير العالم، وإن أدى جانبيًا إلى مضاعفة أرباحهم. وهم يبررون ذلك بأن على المرء كي يتمكن فعلًا من مساعدة الناس، أن يكون متوافرًا على الأسباب الضرورية التي تمكنه من ذلك.[36]

(32) السابق، ص12.

(33) السابق، ص22.

(34) السابق، ص23-24.

(35) السابق، ص24.

(36) السابق، ص24-27.

وينبهنا المؤلف، إلى أن الشيوعي الليبرالي، إنسان يلتزم بما يقوله عن محاربة الفقر، لأنه يربح من ذلك؛ إنسان يعبر بصدق وأمانة عن رأيه لأن لديه ما يكفي من القوة التي تمكنه من دفع الثمن المطلوب؛ إنسان شجاع وحكيم في ملاحقة مشروعاته بفاعلية محمومة لا تعرف معنى الرحمة، وهو لا يعير اهتمامًا لمنافعه الشخصية، لأن حاجاته كلها تلبى سلفًا؛ وإنسان هو فوق ذلك كله وبعده، صديق جيد، ولا سيما لزملائه الدافوسيين[37].

ولذلك، فهم فرسان الإحسان المزيفين من محبي الخير الذين يتبرعون بالملايين لمكافحة الإيدز ولغرس ثقافة التسامح، في حين دمروا هم أنفسهم حيوات آلاف عبر المضاربات المالية، الأمر الذي أدى إلى نشوء الأوضاع المفضية إلى صعود التعصب واللاتسامح الذين يحاربان بالذات[38].

فالشيوعيون الليبراليون يبقون على الرغم من انخراطهم في محاربة العنف الذاتي، أدوات العنف الهيكلي والبنيوي بالذات. هذا العنف الذي يؤدي إلى إحداث الأوضاع المفضية إلى تفجرات العنف الذاتي وثوراته.

الإحسان والعولمة: قناع الاستغلال

ولهذا، يشدد المؤلف، على أن الإحسان هو القناع الإنساني الذي يخفي وجه الاستغلال الاقتصادي[39]. وحين يقدم الرأسمالي على التبرع بثروته المراكمة لمصلحة الخير العام، إنما ينكر ذاته بوصفه التجسيد العاري لرأس المال ودورته القائمة على إعادة الإنتاج، وبذلك تكتسب حياته معنى[40]. فرأسمالية اليوم، لا تستطيع إعادة إنتاج نفسها من ذاتها. إنها بحاجة إلى إحسان اقتصادي خارجي لإدامة إعادة الإنتاج الاجتماعية.[41]

ومن يرون، العولمة فرصة للأرض كلها، يخفقون في ملاحظة الجانب المظلم لهذا الطرح

(37) السابق، ص43.

(38) السابق، ص42.

(39) السابق، ص28-29.

(40) السابق، ص29.

(41) السابق، ص30.

للعولمة[42]. فالإحسان والعولمة، كما يقدمهم أرباب الرأسمالية والشيوعيون الليبراليون، لهما جانباهما المظلمان المتمثلان في انبثاق جدر غير مرئية جديدة. فهناك عاطلون عن العمل، ووظائف غير مستقرة، لبشر تركوا وحدهم جائعين من دون رعاية، ومن ثم لا غرابة في أن يهتاجوا[43]، وهناك دول لم تنجح، وأشخاص يعيشون في أحياء فقيرة، جرى إقصاؤهم. لكنهم موجودون وغاضبون بصرف النظر عن مدى إصرار منظري الإحسان والعولمة والرأسمالية المتوحشة على التظاهر بعدم رؤيتهم.[44]

الخط الفاصل بين عالمين

ويخلص المؤلف، من خلال مقارنته بين العالمين الأول والثالث في ظل العولمة الرأسمالية وعنفها المفرط المنهجي، إلى وجود خط فاصل بينهما يمتد على نحو متزايد مع خطوط تعارض بين عيش حياة شبع طويلة متخمة بالثروة المادية والثقافية من ناحية، ووقف الحياة على قضية سامية من الناحية الثانية.

ففي الغرب، حيث يعيش «الرجال الأخيرون» الغارقون في بحر من المتع والملذات اليومية البليدة والغبية، فيما الأصوليون المسلمون الراديكاليون، في عالمهم الثالث، مستعدون للمخاطرة بكل شيء، وينخرطون في صراع عدمي وصولًا إلى محطة تدمير الذات. وما يختفي بالتدريج بينهما هو حشد الطبقات الوسطى القديمة الطيبة، فالطبقة الوسطى باتت ترفًا ما عادت الرأسمالية قادرة على دفع ثمنه.[45]

مؤكدًا، أن الاختلاف بين العالمين هو اختلاف بين سياسة مستندة إلى جملة من الحقائق الكونية الشاملة من جهة، وسياسة متبرئة من البعد المكون لما هو سياسي بالذات من جهة ثانية، لأنها تلوذ بالخوف بوصفه مبدأ التعبئة الأخير عندها. إنه الخوف من المهاجرين، ومن الجريمة، ومن الحرمان الجنسي الملحد، ومن الدولة مفرطة التسلط ذاتها، بما تفرضه من ضرائب ثقيلة، ومن كوارث بيئية، ومن مضايقات متواصلة. والإصلاح السياسي هو الشكل الليبرالي النموذجي لسياسة الخوف هذه

(42) السابق، ص63.

(43) السابق، ص99.

(44) السابق، ص81.

(45) السابق، ص35-36.

التي تعول دائمًا على التلاعب بالرعاع والدهماء أو الحشود المصابة بجنون الارتياب، البارانويا. إنه التحشيد المرعب لشعب مذعور خائف.[46]

الإنسان الأخير

ويظنّ المؤلف أن الحضارة الغربية مندفعة في اتجاه الإنسان الأخير الذي هو مخلوق فاتر، من دون شغف أو التزام عظيم، عاجز عن الحلم، تعب من الحياة، ولا يطلب سوى الراحة والأمن[47]. ويذهب إلى أن شخصيات الشر النموذجية اليوم ليست شخصيات استهلاكية عادية ملوثة للبيئة تعيش في عالم عنيف له روابط اجتماعية متفككة، بل إنها تلك التي تقوم -مع انخراطها الكامل في استحداث الأحوال الممهدة لمثل ذلك الدمار والتلوث الكونيين الشاملين- بشراء سبل الخروج من فاعلياتها الخاصة، من خلال العيش ضمن مجموعات مغلقة، تتناول أطعمة عضوية، وتتمتع بإجازات في محميات طبيعية، وما إلى ذلك.[48]

لقد أصبح أهل بلدان العالم الأول، يواجهون قدرًا مطرد التزايد من الصعوبة في الاهتداء، ولو إلى تصور نوع من قضية عامة أو كونية شاملة من شأنها أن تكون جديرة بالتضحية بالحياة، بعد أن فقدوا معنى الحياة وزهدوا في بديل حقيقي للتغيير استكانة لحياة استهلاكية مريحة من دون صخب أيديولوجي مكلف.[49]

فقدان البديل

ويذهب المؤلف، إلى أن الكون الذي يستوطنه الغربيون الذي يتباهى بأنه مجتمع قائم على الاختيار، خياره الوحيد المتوافر للإجماع الديمقراطي المفروض قسرًا، هو نوع من التطبيق الأعمى لقواعد

(46) السابق، ص47-48.

(47) السابق، ص35.

(48) السابق، ص33-34.

(49) السابق، ص35-36.

اللعبة. وتعجز معارضة هذا النظام عن بناء صيغة بديل واقعي، أو في الأقل، صيغة مشروع طوباوي له معنى، مكتفية باتخاذ شكل حدوث انفجار بلا معنى فحسب. فالاختيار بات محصورًا بين التزام قواعد اللعبة من ناحية، والعنف المدمر للذات من الناحية المقابلة، هو ما يفضي إلى أزمة معنى كبيرة ومأزق أيديولوجي-سياسي.[50]

ما العمل؟

يرفض المؤلف، الانغماس في لعبة النظام الرأسمالي الحالية والمشاركة فيها توهمًا أن هذه المشاركة قادرة على إحداث التغيير المنشود والقضاء على عنف الرأسمالية المفرط. بل إنه يفضل عدم القيام بأي شيء بدلًا من المساهمة في اختراع أساليب شكلية لجعل ما تراه الإمبراطورية موجودًا سلفًا مرئيًا. ويرفض الانخراط في تحركات محلية، إذا كانت الوظيفة القصوى لتلك التحركات هي جعل عجلة النظام تدور بقدر أكبر من اليسر (تحركات من قبيل الإفساح في المجال للحشد حول ذاتيات جديدة).

وهو، يؤكد أن التهديد اليوم ليس هو الموقف السلبي، بل الموقف الإيجابي - الفاعل الزائف، والإلحاح على التحلي بـ«الفاعلية»، و«المشاركة» لحجب عدمية ولا شيئية ما هو جار على قدم وساق. مؤكدًا أن الشيء الصعب حقًا هو التراجع والانسحاب. فأولئك الذين هم في السلطة غالبًا ما يفضلون على الصمت ولو مشاركة «نقدية» وحوارًا، لا لشيء إلا لإشراكنا في «الحوار» للاطمئنان أن سلبيتنا المشؤومة كسرت. وهكذا فإن امتناع الناخبين عن الذهاب إلى مراكز الاقتراع، وعزوفهم عن الإدلاء بأصواتهم، في وجهة نظره، ليسا سوى فعل سياسي حقيقي ينتصب في وجوهنا بقوة مع خواء أنظمة اليوم الديمقراطية. ولهذا يشدد المؤلف على أن عدم القيام بأي تحرك يكون أحيانًا، أقوى التحركات التي يمكن القيام بها[51].

(50) السابق، ص80-81، وص96.

(51) السابق، ص213.

أين الأمل؟

ويذهب المؤلف إلى أن الامل في التغيير يقع في قبضة المستبعدين تلك الفئات الاجتماعية التي تفتقر إلى موقع محدد «في النظام الخاص للتراتب المجتمعي». لأنهم بتحررهم من جاذبية النظام ورؤيتهم وتجرعهم لمظالمه اليومية، قادرون على استلام زمام المبادرة وتغيير قواعد اللعبة العنيفة الظالمة. وأن الحل الحقيقي الوحيد هو هدم الجدار الحقيقي، لا جدار وزارة الهجرة، بل الجدار الاقتصادي – الاجتماعي، إذ يكمن الحل في تغيير المجتمع وصولًا إلى جعل الناس يكفون عن محاولاتهم اليائسة للهرب إلى عوالمهم الخاصة[52]، وأن يواجهوا ذلك النظام الرأسمالي وأنبيائه المزيفين قائلين: شئتم أم أبيتم نحن هنا، بصرف النظر عن مدى إصراركم على التظاهر بعدم رؤيتنا.[53]

خاتمة

تحاول كتابات سلافوي جيجك مساءلة عالمنا ومحاولة تفسيره، ودق ناقوس الخطر ليجري فيه من ظلم وتهميش وعنف ضد الناس، وما تحدثه الرأسمالية الكونية من تناقضات تعوق الإنسان عن تحقيق كرامته وإنسانيته وحياته الطيبة العادلة.

وهو يظن أن أهم مهمات المثقفين اليوم مساءلة الرأسمالية المسيطرة. وكشف عورات آليات اشتغال هذا النظام وسر قوته واستمراره. وتفكيك كل دال مفتاحي وُظف لفرض هذا النظام على العالم. وبيان أن الشر الحقيقي في مجتمعاتنا ليس في ديناميات الرأسمالية، بل في محاولاتنا الرامية إلى الانسحاب منها مع الاستمرار في الإفادة منها طوال الوقت عن طريق اجتراح فضاءات طائفية/ فئوية ذاتية الانغلاق وجماعات مقفلة الأبواب، إلى مجموعات أو طوائف عرقية أو دينية إقصائية.

وينبهنا إلى خطر الأنبياء المزيفين، أمثال: الشيوعيين الليبراليين، وأصوليي الدين والإرهابيين، والأجهزة البيروقراطية الرسمية الفاسدة وعديمة الكفاءة، بوصفهم دمى تخفي وجه عنف الرأسمالية القبيح. والخلاصة الأساسية من هذا الكتاب، مفادها أن العنف ليس محض فعل إهانة لشخص من

(52) السابق، ص106.

(53) السابق، ص81.

آخر، بقدر ما هو منهج وثقافة تفرض فرضًا على الأمم والمجتمعات لمصلحة السوق وأساطينه من القلة الثرية في عالمنا ضد فقراء العالم ومنبوذيه.

وينبهنا الكتاب إلى ضرورة دراسة العنف لدى العرب المعاصرين: أنواع العنف بين فئات المجتمع المختلفة، وطبيعة عنف المهمشين وعلاقتها بهامشيتهم وإهمالهم وتجاهلهم، وعنف المترفين وعلاقاتها بتوسيع الفجوة بين أبناء مجتمعاتنا، وعنف اللغة الظاهر بين الإسلاميين والعلمانيين من جهة، وبين الأنظمة السياسية ومعارضاتها مجتمعة من ناحية أخرى، وكذلك عنف الإعلام الطاغي وما أحدثه من تشققات في جدر مجتمعاتنا العربية وبنيانها، وما تحمله لغته من عنف استهلاكي يهدد هويتنا وأسس اجتماعنا. وعنف الخطاب الديني؛ على المنابر وفي الكنائس الذي أنتج أجيالًا مشوهة. والعنف الناتج عن برامج التكيف الهيكلي والإصلاح الاقتصادي المفروض من كهنة الاقتصاد الرأسمالي المتوحش، وما أحدثه من خراب وبطالة وفقر وسلبية وترد اجتماعي. وما تأثيرات هذا الحجم الهائل من «العنف السياسي المقدّس» -سواء كانت مرجعيته دينية أم أيديولوجية شعبوية في كثير من الأنظمة في عالمنا العربي- في أبناء مجتمعاتنا ومؤسساتها الحاملة لقيمها، والآثار المتخلفة عنه في مستقبلنا من قبيل: انتشار الإلحاد، والتطرف، والميوعة والسلبية بين أبناء مجتمعاتنا، في ظل عولمة طاغية وعودة الاحتلال المباشر لأراضينا.

طرح سلافوي رؤية لطبيعة الصراع العربي الإسرائيلي، قد يتفق معها بعضهم وقد يختلف بعض آخر، لكنها جديرة بالمناقشة في ظل ما نراه من طروحات سطحية وفجة من كثيرين في عالمنا العربي في ضوء الهجمة الأميركية الصهيونية لتصفية القضية الفلسطينية وإعادة رسم خرائط الواقع والمعنى من خلال ما يسمى بـ»صفقة القرن».

وأخيرًا، لقد كان العنف وسيبقى واحدًا من أكبر خطايا الرأسمالية، وصار اليوم كل ما يتعارض مع وحشية السوق وحقوق القلة المترفة، لا ما يتعارض مع فكرة المجتمع وأسس بنائه وواجبات أبنائه. وهو ما يحتاج إلى وقفة من عقلاء عالمنا كلهم، من أجل إعادة النظر في وجوهه المتعددة حتى نتجنب عواقبه المشينة، التي كرست لفعل الإهانة لأغلب أبناء آدم، وفي القلب منهم عرب زماننا المستذلون المهانون؛ بفعل أنواع العنف كلها التي لم تدرس بما تستحقه من دأب وإصرار حتى اليوم وتنتظر من يقدم على ذلك.

سادسًا: إصدارات

1

كتاب: آلام ذئب الجنوب
تأليف: محمد المطرود

2

كتاب: أبي بحّار
تأليف: مصطفى عبد الفتاح

3

كتاب: الجولان، نصف قرن على هزيمة حزيران/ يونيو 1967
تأليف: مجموعة من المؤلفين

4

كتاب: في هجاء البلاد
تأليف: ياسر الأطرش

5

كتاب: كمائن قاطع طريق
تأليف: هوشنك أوسي

6

كتاب: لم ينتبه أحد لموتك
تأليف: رامي العاشق

7 **كتاب:** حجر الذاكرة
بعض من جحيم السجون السورية
تأليف: بسام يوسف

8 **كتاب:** حرش هابيل
تأليف: نجم الدين السمان

9 **كتاب:** رزان زيتونة
الحضور والغياب
إعداد: فادي كحلوس
مراجعة: حسام السعد

10 **كتاب:** عبد العزيز الخيّر، مناضل من سورية
إعداد: عدنان الدبس

11 **كتاب:** روح غادرت توًّا
تأليف: ريما فليحان

12 **كتاب:** مرايا دولة الدكتاتور
تأليف: ريبر يوسف

13 **كتاب:** مصير العرب ومصيرنا، تاريخ تحرر
تأليف: جان بيير فيليو
ترجمة: سالم عوني

14 **كتاب:** الربيع السوري، من الولادة إلى الأسئلة
تأليف: أحمد برقاوي

15 **كتاب:** دارنا العربية
تأليف: توفيق الحلاق

في هذا العدد

بسام سفر
سينما القطاع العام في سورية: المؤسسة العامة للسينما

ياسر أبو شقرة
سينما النظام السوري: ثلاث تجارب مختلفة وخطاب واحد

وسيم الشرقي
تقاليد الالتباس: تمثيل الفرد السوري في السينما الوثائقيّة السوريّة

راشد عيسى
السينما الوثائقية السورية: الخروج إلى الشارع

موفق مسعود
غواية الصورة في السينما السورية: مقاربة نقدية

قيس الزبيدي
صلاح دهني عاشق بلا أقنعة: قراءات في تاريخ السينما السورية

إبراهيم حاج عبدي
قيس الزبيدي
بورتريه مختصر لتجربة نصف قرن من السينما المتمردة

مصطفى قاعود
السينما السورية والإطلال من خلال السجادة الحمراء: الحضور السينمائي السوري في المهرجانات الدولية
السينما السورية في مهرجان مالمو السينمائي

ورشة
ياسر أبو شقرة
حاضر السينما السورية ومستقبلها

ملحق بملف العدد

غسان مرتضى
صورة صلاح الدين الأيوبيّ بين السينما العربيّة والأميركيّة

السعر: 15 دولارًا
ISSN 25481339
9 770254 813398

قلمون

مركز حرمون للدراسات المعاصرة
Harmoon Center For Contemporary Studies