

صورة الدين الوطني في السينما السوريّة

تلاشي الأنا في سبيل الوطن، الدين سياسةً حزبيّة، الدين خارج المجتمع

أنمار حجازي⁽¹⁾

ملخص البحث

نحاول في هذا البحث عبر دراسة ثلاثة نماذج سينمائيّة سوريّة رصد بعض معالم الثقافة الدينية في السينما السوريّة وعلاقتها مع شروط الإنتاج من جهة والخطاب السياسي الرسمي من جهة أخرى، إذ تناولنا ثلاثة أفلام سورية تنتمي لأشكال وحقب مختلفة، وهي فيلم «زوجتي من الهبيز- 1973» إنتاج خاص، والذي يغيب فيه الدين كلياً، ويصنف ضمن سينما الترفيه، ثم فيلم «الهوية- 2003» من إنتاج المؤسسة العامة للسينما، ويتناول موضوعة التقمص في الدين الدرزي والصراع العربي الإسرائيلي، ثم فيلم «تراب الغرباء- 1997» الذي أنتجته المؤسسة العامة للسينما، ويمكن وصفه بسيرة شبه متخيلة للمفكر السوري عبد الرحمن الكواكبي.

تتبنى الأفلام الثلاثة، على اختلاف سنوات إنتاجها ومنتجها، الخطاب الرسمي للمؤسسة العامة للسينما، وتعكس أشكال الرقابة المختلفة التي يتغير فيها ظهور الدين وتجلياتها، لا فقط على صعيد الموضوع، بل أيضاً العناصر السينمائيّة التي تكوّن الفيلم. يستهدف هذا البحث الخطاب الرسمي تجاه الدين، وكيفية ظهوره في المادة الفيلمية بوصفه مكوناً سينمائياً وخطاباً أيديولوجياً لا شكلاً من أشكال الممارسة العقائديّة، إذ تحاول السينما الرسمية سواء بوعي أم بغير وعي المحافظة على منزلة «الدين»، وعدم المساس به رسمياً، على الرغم من الصراع الذي شهده النظام السوري ضد التنظيمات الإسلامية المسلحة، ما دفعه لتقديم نسخة من الدين تتوافق مع مبادئه.

إشكالية البحث

يفترض هذا البحث علاقة بين المؤسسة السياسية والنتاج الفني، تتجلى هذه العلاقة ضمن أسلوب تقديم الموضوعات وطريقة معالجتها فنيّاً، بحيث تتوافق مع الخطاب الرسمي الذي يهيمن على الأشكال الثقافية والجماليّة المتنوعة، هذه العلاقة تنسحب أيضاً على الثقافة الدينيّة، وأسلوب تمثيلها ضمن الفيلم السينمائي، ما يعني أن هناك خطاباً سياسياً يتحكم بأسلوب ظهور الدين ضمن الإطار السينمائي في ما يصب في مصلحة السلطة وموقفها.

(1) أنمار حجازي: صحافية وباحثة سورية.

أهمية البحث

1. رصد أشكال الثقافة الدينية في بعض الأفلام السوريّة.
2. قراءة العناصر السينمائية وسبر قدرتها على تقديم صورة الدين الرسيّ في سورية.
3. أثر المفهومات الدينيّة في اللغة السينمائيّة.

أهداف البحث

1. رسم معالم الشكل الديني ضمن الإنتاج الرسي في سورية، وأسلوب معالجة موضوعة الدين.
2. رصد العلاقة بين الشرط السياسي والشكل السينمائي المسموح والناجي من الرقابة.
3. رصد تحولات الدين وأسلوب تقديمه بصفته أخلاقاً عامة.

منهج البحث

اعتمدنا في هذا البحث على الدراسات الثقافية لرصد العلاقة بين السلطة السياسية والمؤسسة الفنيّة، الأمر ذاته لرصد تحولات الظاهرة الدينية ضمن العمل السينمائي، كذلك وظفنا أدوات من النظرية الجمالية السينمائية، ولرصد العلاقة بين الظاهرة الدينيّة والمكونات الجمالية للصورة.

المقدمة

منذ تقلد حزب البعث العربي الاشتراكي السلطة في سورية، شكلت الظاهرة الدينيّة همّاً لقادته، سواء على المستوى الفكري أم على مستوى السياسة، إذ قُسم المجتمع إلى «أغلبية مسلمة» و«أقليات دينيّة»، هذا التقسيم الذي يميل دومًا إلى «إرضاء» الأغلبية يتجلى بوضوح على المستوى القانوني في المادة الثالثة من دستور عام 1973، وتشير إلى أن دين رئيس الدولة الإسلام، وعلى المستوى الثقافي نلاحظ الترويج لنسخة معتدلة من الدين الإسلامي، تحاول احتواء الأغلبية، نراها مثلًا في ضرورة نسب حافظ الأسد إلى الإسلام، وهذا ما فعله حين أصدرت فتوى عام 1973 في سبيل ذلك، في الوقت ذاته احتواء المظاهر الدينيّة من مدارس وحلقات تعليم وجامعات، دمجت الدينيّ بالوطنيّ عبر شخص الأسد نفسه وأسرتة من مثل معاهد تحفيظ القرآن والمسابقات الدينيّة.

لا نحاول هنا دراسة علاقة السلطة مع الدين والطوائف كمؤسسة أو معتقد، بل نشير إلى أسلوب إنتاج الثقافة الدينيّ أو الخطاب الدينيّ خارج المؤسسات التقليديّة «مسجد، شيخ، وزارة أوقاف»، أي معالم الدين ضمن المنتجات الثقافيّة الخاضعة لسلطة الدولة سواء الماديّة أم الفكرية، وفي حالة سورية لا استقلال حقيقي للمؤسسات أو المنتجين ضمنها، كونها في النهاية خاضعة لمعايير رقابية متنوعة، رسميّة «قوانين وتشريعات...»

وغير رسميّة ترتبط بالموقف الأخلاقي والذوق الشخصي⁽²⁾، الأهم أن طبيعة الرقابة على المحتوى تختلف بحسب الوسيط، أي يباح في الرواية مثلاً ما لا يباح في المسرح والأمر ذاته في السينما، وكأن ما هو مكتوب أقل «ضرراً» مما هو بصري. ما يعني أن المعايير لما هو مباح وممنوع ترتبط بالوسيط، وبالمضمون، وبطبيعة الشخص، أي من الذي يقول ما يقوله، والأهم ترتبط بـ «استراتيجية الهمس» التي تشير لها الباحثة دوناتيللا ديلا راتا في كتابها «shooting a revolution» وتقصد بها «أسلوب للاتصال بين المنتجين الثقافيين والقوة السياسيّة.. الهمسات ليست أوامر عاموديّة في انتقالها من أعلى الهرم إلى أسفله.. بل منتجو الثقافة أيضاً يهيمسون للسلطة بذات القوة»⁽³⁾، أي إن الإنتاج، بمعناه الواسع ومضمون المنتج، لا يخضع كلياً لإرادة صانع العمل، بل لتوصيات من نوع ما تؤثر بشكل الإنتاج، إن افترضنا أن صانع العمل لا يعمل وفق عقلية البروباغندا⁽⁴⁾، ولا «الخدعة» مثل حالة عمر أميرلاي مثلاً، الذي صنع بعض أفلامه بحجة البروباغندا الرسميّة، لكنه لاحقاً حولها إلى انتقادات للمؤسسة الرسميّة التي كانت غافلة ربما عما كان يقوم به.

في حالتنا هذه سنناقش الإنتاج السينمائي الرسميّ، أي ذلك الخاضع لسلطة المؤسسة العامة للسينما، سواء كانت ماليّة أم عملياتيّة ترتبط بالبنى التحتيّة و«العرض»، والكيفية التي ظهر فيها «الدين»، ونقصد الدين هنا كتلة المعتقدات والطقوس الفرديّة والجماعيّة التي تشكل شبكة علاقات اجتماعيّة وسياسيّة، لا فقط موقفاً فردياً من العالم والكون، أي سيتم التعامل مع الدين بوصفه ظاهرة ثقافيّة يتم تناولها ضمن المنتجات التي لا تخضع لسلطة المؤسسة الدينيّة بل تلك الثقافيّة أي «المؤسسة السوريّة العامة للسينما».

تبني السلطة في سورية للدين رسميًّا و مؤسّساتيًّا جعل التعامل معه من قبل القطاعات الأخرى حذراً، خصوصاً تلك القطاعات الإبداعية التي تخالف بشكّها اليقين الديني، ما جعل الرقابة بمعناها العام غامضة وخاضعة لعدد من المعايير المكتوبة وغير المكتوبة، والتي كان الدين واحد من «حججها» لمحاربة خصومها، لا فقط السياسيين بل أيضاً الفنانين، هذه المعايير الغامضة يمكن رصدها إليها عبر قراءة مزدوجة لصراع بين قطبين؛ الأول يمثل رأس المال الخاص في سورية والرغبة بتفعيل السينما «التجاريّة» والثاني يتمثل بالمؤسسة العامة للسينما، القطاع الحكومي الأخلاقي والمهتم بمصالح الأمة، هذه القراءة تكشف لنا عن طبيعة الصراع والأهم، كيفية تأطير الظواهر المختلفة، الجنسيّة، الدين، الطائفة، الرمز السياسي، عبر مجموعة من القوانين الغامضة، واستراتيجيات الهمس التي يمارسها القائمون على المؤسسة العامة.

عام ألفين وعشرة أعلنت الممثلة والكاتبة والمخرجة والمنتجة والراقصة السوريّة إغراء وفاء السينما السوريّة في الثمانينيات من القرن العشرين، هذا التصريح جاء في الفيلم-المقابلة (عارية بلا خطيئة) من إخراج فارس الذهبي، وقالت إغراء في الفيلم إن الجمهور الشاب لا يعتقد بوجود سينما سورية بسبب انعدام أفلام للقطاع الخاص، إذ ترى أن المؤسسة العامة للسينما السوريّة ارتكبت «مجزرة» في حق الإنتاج السينمائيّ، وبحسب كلماتها «لا أحد يرى أفلام المؤسسة السوريّة للسينما»، فهي غير مخصصة للجمهور، فأفلامها تُنتج لإشباع غرور

(2) هناك عدد من الحكايات التي تشير إلى أن فيلماً ما لم يُعرض لأن الرئيس «لم يعجبه» أو لم يمدحه، هذه الحكايات تحمل صبغ المفارقة في ذات الوقت تشير إلى تدخل الأسد الشخصي في التناج الثقافي، أو على الأقل المتخيل الذي يرى فيه قائماً على الفنون المختلفة.

(3) Donatella Della Ratta, Shooting a revolution: Visual media and warfare in Syria. 1ed (Pluto Press, 2018) p 42.

(4) اتضحت هذه السياسة بعد عام 2011 حيث عمد عدد من صناع الأفلام إلى تقديم مُنتج الجيش السوري وبطولاته ضمن حكايات متخيّل تقبّس من أحداث الواقع وتعيد تقديمها من مثل حالة نجدت أنزور وجود سعيد.

مديري المؤسسة في المهرجانات وفي بعض الأوساط السينمائية.

تصريحات إغراء المثيرة للجدل ترتبط أيضًا بطبيعة السينما التي قدمتها، هذه المنتجة «النسوية» التي أرادت عرض الصراعات التي تعيشها المرأة في سورية وفي العالم العربي، عبر تقديم الأفكار بصورة مباشرة ومغرية، وتعرضت للكثير من الانتقادات والسباب والإسكات بسبب أنواع الأفلام التي تقدمها، ولحظة شبه عري في فيلم «الفهد- 1972»، وكان على الفيلم بحسب تعبيرها في رد على منتقديها، أن يخلو من اللمس ومن المشاهد الرومانسية أو العنيفة، لأن الرقابة الرسمية تعتقد أن المشاهد السوري غير قادر على تحمل هذه المشاهد في حين يمكن له رؤيتها في السينما المصرية أو الغربية أو الشرقية.

تمثل إغراء رأس المال الخاص المتحرر أخلاقيًا، وصاحب الموقف الجمالي من «فن السينما»، بخلاف موقف المؤسسة الرسمية للسينما التي «حاربت» هذا الشكل من الإنتاج قانونيًا وإبداعيًا، وهذا نقرؤه في تاريخ المؤسسة ورواها، أي نحن أمام صراع اقتصادي في الوقت ذاته، أيديولوجي حول «الفن» والموضوعات التي يجوز ولا يجوز تناولها، وهذا ما نقرؤه لدى جان ألكسان في كتابه «تاريخ السينما السورية 1928-1988»، إذ يرى أن ثورة الثامن من آذار وتأسيس المؤسسة العامة للسينما بمرسوم تشريعي رقم «258، 12/11/1963» كانا تلبية لنداء مثقفين وفنانين عرفوا أهمية السينما، ويضيف واصفًا تلك المرحلة بقوله «كان هناك أربعة أو خمسة من كبار تجار الأفلام يستوردون لدور العرض الـ ٥٦ الموجودة في سورية كلها آنذاك وحوالي 450 فيلمًا طويلًا كل سنة، يستأثر إنتاج هوليوود وحده بثلاثيها تقريبًا، وأغلبية الباقي أفلام عربية من مصر التي كانت الدولة العربية الوحيدة التي تنتج أفلامًا سينمائية على الصعيد التجاري حتى ذلك الحين، بالإضافة إلى أفلام قليلة من فرنسا وإيطاليا، وأفلام أقل من الاتحاد السوفييتي والدول الاشتراكية.»⁽⁵⁾

تبنى أفلام المؤسسة العامة للسينما كأي قطاع رسمي خاضع للهيمنة الثقافية السردية الرسمية للنظام في سورية، وهذا ما يشير إليه ألكسان مقتبسًا من صلاح ذهني بقوله إن «الأفلام كانت مجرد أفلام «نظيفة» مهنيًا، وسليمة فكريًا (بنحو عام) صالحة لأداء المهمة التي أوجدت من أجلها»⁽⁶⁾، ويشير الباحث د. حسام سعد في مقال بعنوان «الفن والأيديولوجيا، نسق السلطة ونسق الفن» إلى ذات هذا الأمر بوصفه إشكالية ونظام هيمنة إذ يرى أن الفن السوري «لم يحقق بوصفه حقلاً ومجالاً، أي نوع من الاستقلالية، في ظل بنية نظام سلطوية هرمية يتحكم فيها النسق الأمني أولاً، وهذا ينسحب على الحقوق الأخرى كافة. لقد بقيت الحقوق كافة، ومن ضمنها الفني، ملتصقة بالحقل السياسي الذي يحركه الحقل الأمني فبات مسيطراً عليه، ويخدمه في تكريس مفاهيم الاستبداد، بصورة مباشرة أو غير مباشرة»⁽⁷⁾ وهذا ما ينسحب لاحقًا على المؤسسة العامة للسينما ومنتجاتها التي يشير إليها سعد بقوله: «ثمة أفلام وجهت خطابها إلى نقد النظام القائم ومفززاته، في المستوى الاجتماعي والسياسي، ولكنه كغيره من الفنون كان مساحة محاطة بخطاب السلطة البعثية، منذ تثبيت أركانها وسيطرتها على مقدرات البلاد. وكانت الأفلام القليلة التي حاولت تقديم مضامين غير ملتزمة بذلك الخطاب، مشمولة بالمنع والتهميش والتعتيم الإعلامي، بغض النظر عن صنعها الفنية.»⁽⁸⁾

(5) جان ألكسان، تاريخ السينما السورية 1928-1988، ط1 (دمشق: منشورات وزارة الثقافة، 1987)، ص40

(6) جان ألكسان، تاريخ السينما السورية...، ص44

(7) حسام السعد، «الفن والأيديولوجيا-نسق السلطة ونسق الفن»، مجلة قلمون، العدد 7، (2019)، ص40

(8) حسام السعد، «الفن والأيديولوجيا-نسق السلطة ونسق الفن»، مجلة قلمون، العدد 7، (2019)، ص40

نستنتج مما سبق أن قطاع السينما في سورية يمتلك شكلاً يتناسب مع طريقة عمل منظومة الحكم الأُسدي في سورية، والتي يصفها المخرج السوري زياد كلثوم بالآتي: "كل منطقة لها ضابطها العسكري الخاص ولكل دين في سورية مخرج مسؤول عنه: عبد اللطيف عبد الحميد، مسؤول عن الأفلام من البيئة العلوية، غسان شमित مسؤول عن الأفلام من البيئة الدرزية، أفلام المجتمع السوري المعتدل محمد ملص وأفلام مناهضة للثدين تنوع مخرجوها كسمير ذكرى فيلم تراب الغرباء، حسيبة لريمون بطرس وغيرهم."، هذه السياسة التي تبدو في كلمات كلثوم مجرد رأي يتشابه مع رأي ديلاراتا حول القوى المحيطة بالإنتاج السينمائي في سورية بوصفها محكومة بأراء أفراد ومجموعة أعراف تضبطها بصورة مباشرة وغير مباشرة المؤسسة السياسية والقائمون عليها.

بالعودة إلى إغراء، تكمن تساؤلاتها ومعارضتها لإنتاج المؤسسة العامة للسينما وطريقة عملها في الرقابة المفروضة على المنتجات السينمائية، والتي تظهر أولاً بالاستخفاف بسينما الترفيه، وهنا يجدر بالذكر أن ألكسان يصف هذا القطاع كـ "مغامرة غير مضمونة...يرى في السينما وسيلة للتسلية الفارغة... استهتار بالجمهور"⁽⁹⁾ ألكسان المفرط في أخلاقياته والذي يستخدم لغة مهينة في وصف الإنتاج السينمائي الخاص، لا يشير إلى العراقيل التي وقفت بوجه هذا الشكل من الإنتاج حتى تلاشيه، بل يراها قوانين ضابطة أخلاقياً وفنياً وقفت بوجه القطاع الخاص لحماية فن السينما وذوق المشاهدين، وتشير إغراء أن هذه القوانين لا تتعلق بالرقابة، أي لا تتصل بالدين ولا بالجنس⁽¹⁰⁾، فهي رقابة أخلاقية مصطنعة وهشة ومربكة، فلا يمكن معرفة ما هو أخلاقي وما هو غير أخلاقي، هل هي القبلة؟ أم هو السباب؟.

"المجزرة" بحسب تعبير إغراء كان هدفها إيقاف هذا الإنتاج وما يمثله من قيم، وتذكر ذات القوانين التي يشير لها ألكسان، تلك القوانين التنظيمية استهدفت «حصر استيراد الأفلام على المؤسسة العامة للسينما، شل العروض السينمائية في الصالات الخاصة، ارتفاع أسعار تأجير المعدات»⁽¹¹⁾، ويجدر بالذكر أنه بين عامي 1964 و1987 أنتج القطاع الخاص 92 فيلماً بحسب ألكسان، في حين أنتجت المؤسسة 230 فيلماً⁽¹²⁾، وهنا تكمن مفارقة بخصوص الرقابة التي أشارت لها إغراء، أنها استهدفت الفيلم نفسه، لا ما يخالف تعليمات الرقابة، إذ استهدفت أجزاء من الحوار، وحذفت مشاهد مهمة لبناء الحكاية وغيرها من العراقيل التي تهدد حكاية الفيلم، ولا تحاول ضبط أخلاقياته.

هنا نرى أنفسنا أمام صراع وُظفت فيه السطوة الأخلاقية والقانونية لشل «الترفيه» أو السينما التجارية⁽¹³⁾، لكن واحدة من أدوات هذا الصراع كانت الرقابة على الظاهرة الدينية عبر قوانين الرقابة التي تمنع المس بالأديان أو إثارة النعرات الطائفية، هذه الكلمات الغامضة، وُظفت كشعاعة للتحكم الإبداعي بالمضمون السينمائي، والتي نهاية انصاع لها العاملين في هذه المؤسسة، وأصبح جهدهم يتمحور حول كيفية التحايل على

(9) جان ألكسان، مرجع سابق، ص 179

(10) أصدرت وزارة الثقافة السورية عام 1960 القرار رقم 49، وعدلته عام 1974، ويذكر في المادة 12 منه أنه يمنع عرض المشاهد الجنسية وغيرها مما يثير الغرائز ويمس الدين، ويعلق ألكسان على ذلك بقوله إن هذا لم يمنع القطاع الخاص من إنتاج سينما الترفيه.

(11) جان ألكسان، ص 190

(12) طارق مصطفى عدوان، السينما الوثائقية السورية بين الجهل والتجاهل، ط1، (دمشق: سلسلة أوراق دمشق، مركز دمشق للأبحاث والدراسات، 2019)، ص 6

(13) مصطلح السينما التجارية لا يستخدم هنا كوسيلة للانتقاد بل لتوصيف العلاقة مع المال.

الرقابة لا فقط قانونياً بل أيضاً عبر مجموعة العلاقات التي تربطهم مع القائمين على الإنتاج.

الصراع السابق، انتهى بانتصار المؤسسة العامة للسينما، والخطاب الذي تمثله على الصعيد السياسي والثقافي ومن ضمنه شكل تقديم الدين وعلاقته مع السلطة الوطنية، هذا التصوير للدين ضمن الحكايات الرسمية المتخيّلة قبل عام 2011، قدمت خطاباً دينياً يتماشى مع أهداف السلطة، وأعاد رسم علاقة الفرد مع الأيديولوجيا الدينية بوصفها جزءاً من الخطاب الوطني، والذي لا يفترض أن يتعارض من وجهة نظر السلطة الضامنة لكل الأديان والمعتقدات من ثم ما نراه أمامنا على الشاشة من متخيلات وحكايات تتحكم به ثلاثة قوة غامضة هي:

1. استراتيجية الهمس التي تربط بالعلاقة بين السلطة والفاعلين الثقافيين.
2. الرقابة القانونية والفردية والتي لا تظهر فقط في طبيعة الحكايات بل أيضاً في أسلوب التمثيل style of representation وأسلوب الظهور style of appearing.
3. الرضا الشعبي والخطاب الديني الرسمي الذي يتحكم بأسلوب التمثيل وخصوصاً في ما يتعلق بالدين⁽¹⁴⁾.

تتحكم هذه القوى الثلاث التي تسير المنتج الفني بما يسمّى بالمخيلات الذاتية لدى الأفراد عن علاقتهم مع السلطة ومع بعضهم بعضاً، وهي في حال تسييسها تتحول إلى أسلوب لضبط الموضوعات وتوجيهها عبر سيناريوهات وحكايات «متخيّلة» تحمل خصائص واقعية، ترسم أسلوب تعامل الأفراد مع القوى المحيطة بهم في الوقت ذاته، وتقدم لهم صورة متخيّلة عن أنفسهم، بغض النظر عن مدى واقعيها، هذا ما ناقشته سلوى إسماعيل سابقاً في كتابها «استخدام العنف»⁽¹⁵⁾ لكنها ركّزت على الحكايات الذاتية والوطنية المرتبطة بالعنف الذي تمارسه الدولة من مثل حكايات المعتقلين السياسيين والسجون، وأشارت إليه سابقاً ليزا ويدن في كتابها «الهيمنة الغامضة»⁽¹⁶⁾ معتمدة على اللقاءات الشخصية والمسلسلات الدرامية والأدلة الإثنوغرافية، وهذه حالة أغلب الأدبيات التي تناولت سورية، هي تركز على الممنوع، أكثر منه على ما هو مباح ومتوافر.

فيلم الهوية: تلاشي الأنا في سبيل الوطن

أثار فيلم الهوية لغسان شमित حين عُرض لأول مرة عام 2007 كثيراً من الانتقادات والملاحظات التي تتعلق ببنائه الفني وأداء الشخصيات ضمنه، لكن ما نحاول النظر فيه هو النضال السياسي المرتبط بالهوية الدينية الخصوصية في منطقة الجولان، كونها تعكس شكلاً من أشكال النضال المختلف عن الصورة الرسمية التقليدية (الجندي السوري والفدائي الفلسطيني)، هذه الخصوصية سببها الشرط الاستثنائي لسكان المنطقة والحراك السياسي الذي يمارسونه، ما ترك بعضاً منهم معلقاً بين الحدود السورية من جهة والإسرائيلية من جهة أخرى، فنحن أمام مقاومة وطنية يحركها التمسك بالأرض وتقاليد تلك المنطقة، والأهم، رفض التمثيل السياسي الذي

(14) هناك حكاية تقول إن فيلم المهيم البريء، المنتج عام 1928، كان يحوي ممثلة مسلمة، و بسبب غضب رجال الدين استبدلت بها بممثلة أمانيّة.

(15) Salwa Ismail, The rule of violence: Subjectivity, memory and government in Syria. Ed1 (UK: Cambridge University Press, 2018).

(16) Lisa Wedeen, Ambiguities of domination: Politics, rhetoric, and symbols in contemporary Syria. Ed2, (USA: University of Chicago Press, 2015)

فرضه الاحتلال والمتمثل بالجنسيّة الإسرائيليّة، ليبقى حامل الانتماء هو المجابهة مع العدو والاستمرار بالحياة على الأرض المحتلة.

بالعودة إلى الفيلم نشاهد فواز الشاب الجولاني المقيم في مجدل شمس الذي تقمص عهد الشاب الفلسطيني المقيم في الجليل، بفارق زمني مقداره حوالي عشرين عامًا، هذا الاكتشاف حصل بعد سماع عهد صوت نعي وفاة شيخ على مكبرات الصوت والدعوة لتشيعه في إحدى قرى الجولان السوري، يدرك عهد أن الرجل الذي توفي كان والده في حياة أخرى، الصوت هنا، العلي الجنائزي، المبشر بالموت، يتحول حين سماعه من قبل عهد إلى نداء، يستهدف الماضي، ذاكرة تبعث سرًا في الوقت ذاته الذي يعلن فيه الموت علنًا.

في الحكايتين كلتيهما: حكاية عهد (قيس الشيخ نجيب) وحكاية فواز (مجد فضة)، هناك قوتان لا تتزحزان أو تتغيران، هما الاحتلال، والعادات الدينيّة، التشابه بين الحالتين، هو أن كل من الاحتلال والدين، يعبران التاريخ، أي قوتان قدرتان لا يمكن الفكك منهما، قد تبدو المقارنة مُسيئة بين الاحتلال والدين، لكن التشابه يأتي بالنظر إلى كل منهما كقوى ذات أثر لا فقط سياسي بل أيضًا عملياتي يتدخل في الحياة اليوميّة وينظّمها.



كمن المفارقة في الفيلم بتوظيفه مفهومًا دينيًا «التقمص» بوصفه حامل للصراع الوطني، علمًا أن انتحار فواز سببه شخصي ورومانسي ومواجهة مع العادات الدينيّة، إذ رُوّجت من يحبّ إلى آخر غيره كونه خالف التقاليد، لكن حين عودته كعهد، يتحول إلى مناضل أو كمن لا يمتلك أي تاريخ آني، ولا بد عليه من التمسك بالأرض التي هي فعليًا ليست أرضه كفلسطيني من الجليل بل أرض ذاته السابقة، وهنا يمكن قراءة رد غسان شميظ على منتقدي الفيلم بقوله: «مقولتنا في الفيلم أنه حتى لو أطلق العدو الاسرائيلي النار على شبابنا المقاوم فإنه سيعود متقمصًا حاملًا الهوية العربية السورية لمواجهة الاحتلال»، يحتمل المخرج هنا سكان منطقة الجولان قضية وطنية لا نحاول التشكيك بها، لكنه ينفي بكلامه هذا حيوات هؤلاء الأشخاص الآنيّة على حساب الصراع الذي يشكل جوهر وجودهم، بكلمات أخرى يقدم الفيلم صورة عن الدين الوطني بوصفه سبيلًا للصراع ضد العدو.

لهم ذلك أكثر لا بد من رصد الحكايات في الفيلم «الأب الجولاني المناضل الذي قتله الاحتلال»، «الابن الجولاني الذي قتله الاحتلال»، و«فواز الجولاني الذي انتحر لأنه عجز عن الزواج بمن يحبّ»، ثم «عهد

الفلسطيني الذي نطق كفواز وقتل على الحاجز لأنه تأخر بالعودة إلى الجليل»، هناك صيغة قدرية تحكم حيوات هذه الأسرة، والوحيد الذي حاول الخروج عن مصير عائلته هو «عهد» الذي واجه القيم السائدة، ثم فشل في نيل من يحب، فقرر الانتحار، وهو الفعل الأشد أنانية والأقل مواجهة مع «العدو» المحتل الذي يهيمن على الأرض والحياة، تضحية عهد جاءت من منبع رومانسي، بكلمات أخرى، هذا العالم وما فيه لم يعد يلي رغبات الأنا لدى فواز، فقرر التلاشي في سبيل من يحب لا في سبيل الهم الجمعي، بصورة أخرى هو خارج النضال الرسي أو الخط المرسوم «مُسبِقًا» لحياته.

الرسالة السياسية في الفيلم تتمحور حول قدرية الصراع، وهذا ما يظهر في حكاية «عهد» الشاب الفلسطيني الذي لا نعرف كثيرًا عنه سوى أنه «نطق» وتذكر ذاته السابقة، ما فعل الدورة القدرية، تلك التي قادته إلى الجولان، نفي لديه كل الآن في سبيل الصراع مع العدو الذي يختلف بين سكان الجليل وسكان الجولان، بل أن والده اتهمه بـ«التخريف»، لكنه أصر على الذهاب للبحث عن هويته، بصورة أدق للعودة إلى دورة الصراع، وهذا ما نراه حين تشييع أبو فواز (عبد الرحمن أبو القاسم) الذي تزامن مع انتفاضة الجولان السوري، وحرق الهويات الإسرائيلية للمحافظة على الهوية العربية الأصلية في تلك القرى، وينتهي بمشاركة «عهد» بتظاهرة مع شباب الجولان في مواجهة جنود الاحتلال، وهنا تظهر النزعة الوطنية، فالهوية الوطنية مهما عاشت خلافات عدوها واضح، وهو الاحتلال الإسرائيلي، ما بدأ بفضول ورغبة بمعرفة الماضي، تحول إلى صراع سياسي، والمعتقد الديني هنا «التقمص» يوظف ليبرز أبدية الصراع وامتداده عبر الأجيال، المعتقد يزاح نحو مفهوم «التضحية» تلك التي تشمل المؤمنين جميعهم، لا فقط بمفهوم ديني، بل أيضًا بقضية وطنية تشكل هويتهم الجمعية التي لا فكاك منها حسب الفيلم، هوية قائمة على وجود العدو وتدخله حتى في التكوين النفسي للأفراد، هذا العدو الذي لا بد من مواجهته ولو كان ذلك يعني الموت.

هذه الدورة القدرية تتطابق مع بروباغندا النظام السوري، تلك التي ترى أن «الجميع» جنود محتملون في الصراع مع العدو، وخصوصًا حين يكون الحديث عن سكان الجولان، ولا نقصد هنا التشكيك بنضالهم، بل بالحكم عليهم بأبدية التضحية، ويتضح ذلك بتلاشي حياة عهد الحالية على حساب حياة «فواز»، الذي تهرب من النضال، ولم يضح في سبيل «الأرض» فعاد متقمصًا، محمولًا بالذنب تجاه ذاته، نافيًا كل هوياته «الحالية» على حساب الصراع مع العدو من منطلق شخص يعيش في الجولان قرر كسر هويته.

هذا التلاشي يحمل خصائص ميلودرامية، عبر المبالغة في إظهار كل شيء وعبر التأكيد على الانفعال العاطفي في سبيل القضية، هذا التخلي يحول «رموز الواقع» إلى مجازات بحسب تعبير بيتر بروك في تحليله للمخيلة الميلو درامية التي تعكس الصراع⁽¹⁷⁾، فالحافلة والشيوخ والطريق والحببية كلها ليست إلا عناصر قابلة للتلاشي في سبيل لحظة المواجهة مع العدو التي تظهر عبثية في حالة فواز، كونه تخلى عن غرض عودته إلى مسقط رأسه، ألا وهو الهوية بشكلها المادي، نافيًا أسرته البيولوجية، هذه العناصر كلها يحركها الصوت القادم من الماضي بوصفه ظاهرة تمزج الداخل مع الخارج؛ أي بين الداخل الفيزيائي واهتزاز الهواء لإطلاق الكلام، الإشكالية هنا هي أن هذا الداخل أي «جسد عهد» مختلف عليه، مسكون بـ«أنا» مزدوجة، لا يجمع أطرافها الجسد فقط، بل الصراع ضد العدو، بوصفه الأخير بعد خسارة الصراع ضد العادات.

(17) Peter Brooks, The melodramatic imagination: Balzac, Henry James, melodrama, and the mode of excess, 2ed, (USA: Yale University Press, 1995), P4-5

مفارقة أخرى يقدمها الفيلم هي أن موت فواز انتحارًا لم يعتبر موتًا حقيقيًا، أي لم يتلاشى من الوجود بل نطق، ونطقه هذا لم يهدف لاستعادة من «أحبّ» بل هويته تلك المرتبطة بعائلته وصراعها ضد العدو، فهي أسرة شهداء شذ هو عن قاعدتها، ليظهر هنا خصائص التراجيديّة، هناك قوة فوق تاريخيّة تتحكم به، وتزيح مجرى حياته التي لا بدّ أن تنتهي كما انتهت حياة أسرته «قتلاً على يد العدو»، وهنا نحن أمام صورتين للتضحّيّة، الأولى في سبيل الحب، والثانية في سبيل «الهوية»، الأولى رومانسيّة، غير مرضي عنها، والثانية تاريخيّة وسياسيّة، تنفي «المفرّ» من العدو، وكأن مواجهة الفلسطيني مع العدو لا فقط تختلف عن الجولاني بل ليست أصلية وخارج دورة الصراع، بعكس سكان الجولان المحكومين بالمجاهبة السياسيّة والماديّة، وهنا تمكن قراءة تصريح شमित من وجهة نظر أخرى، لا موت لأهالي الجولان إلا على يد العدو، هويات الاستثناء السياسيّ تلاحقهم حتى ولو «تقمصوا» في مكان آخر، لا بد من العودة لا لاكتشاف «الماضي» بل لتحقيق نبوءته الوطنيّة.

تراب الغرباء: الدين سياسةً حزبيّة

تحوي الإنتاجات السينمائيّة السورية عددًا من الأفلام البيوغرافية، وأيضًا تلك التي توثق أحداثًا معينة في التاريخ العربي في محاكاة للقيم التي تمثل سورية والصراعات التي تعيشها، من مثل فيلم كفر قاسم 1957 وفيلم المتبقي 1995، والتي قدمت نموذجًا عن القيم التي تتحرك في الفضاء العام في سورية، خاصة في ما يتعلق بمواقف المجتمع السوري السياسي والاجتماعية المستوحاة من أهوائه واحتياجاته النفسية على المستوى اليومي.

قدمت بعض هذه الأفلام من جهة أخرى مفهومات تدخل في الخطاب الرسمي السوري ومنطلقات حزب البعث والأفكار التقدّمية، والأحزاب إما القومية مثل العربي الاشتراكي أو الثورية التقدمية الاجتماعية مثل الحزب الشيوعي السوري، وكأنها تمثل خطابًا تنويريًا تقدميًا سوريًا يحمله مثقفون سوريون دعوا له أو عملوا عليه ضمن المؤسسات أو الخطاب الرسمي، تقوم هذه المفهومات على أهمية التعليم للذكور والإناث مثلًا، واحترام حقوق المرأة والافتخار بالنفس، وبدا هذا واضحًا في عدد كبير من مشاهد فيلم تراب الغرباء 1997 للمخرج الحموي سمير ذكري، مأخوذ عن رواية ليفيل خرتش، وإنتاج المؤسسة العامة للسينما.



يتحدث الفيلم، بحسب ما ظهر في "الجينريك"، عن مشاهدة من حياة المفكر والمحامي عبد الرحمن الكواكبي في حلب الذي لعب دوره في الفيلم بسام كوسا، ويصور الفيلم من حياة الكواكبي البالغة ومماته. ويسرد الفيلم عددًا من الأحداث والمواقف التي يعيشها الكواكبي وشخصيات حلبية أخرى خلال مراحل متقطعة من الزمن في حلب، إما بمواجهة السلطة العثمانية أو بمواجهة التيارات الدينية الرجعية، ودارت الصراعات في هذا الفيلم أيضًا مع القوى الاستعمارية التي تتحرك في منطقة الشرق الأوسط.

يمكن القول أن الفيلم يقدم نظرة متخيلة عن سيرة عبد الرحمن الكواكبي أو ما يمكن نعتة بالـ Semi Fictional Biography، والإطار الفكري الذي تتحرك ضمنه هذه الصيغة مستمدًا من منطلقات حزب البعث العربي الاشتراكي بشقه القومي العربي المعادي للقوى الاستعمارية، وشقه التقدمي المناهض للرجعية والعادات البالية. وشقه الاشتراكي المتمثل بأعمال الكواكبي الخيرية خاصة مع الفلاحين، ويقدم سردية خاصة تتعلق بمعاداة النظام السوري أي حافظ الأسد (عام 1997) لتركيا، وحينها سادت الأعمال الفنية السورية في الربع الأخير من التسعينيات المناهضة للسلطنة العثمانية التي تمثل بطريقة أو بأخرى تركيا كمسلسل أخوة التراب، وغيره بسبب توتر العلاقات بين حافظ الأسد وتركيا خلال تلك المدة، وهذا ما يحيلنا إلى استراتيجية الهمس، سابقة الذكر، والتي يمارس فيها النظام السوري سلطة ناعمة أو مباشرة على المنتجين والفاعلين في الفضاء الفني لتمرير رسائله السياسيّة.

لم يكن اختيار عرض مدة محددة من حياة عبد الرحمن الكواكبي اعتباطيًا، بصورة أدق الزمن البيوغرافي في الفيلم لا يتطابق مع الزمن الرسمي لسيرة الكواكبي، ويأتي هذا التلاعب لخلق تزامن مع مدة كانت تعيش فيها السلطنة العثمانية تدهورًا كبيرًا بسبب خسارتها في الحروب المتعاقبة، وفي وقت بدأت فيه الحركات التحررية والقومية العربية بالظهور والتوسع، في تشبيه لحال العالم العربي خلال التسعينيات وما يعيشه من انعدام للأمل، خصوصًا في ظل الصراع السوري-التركي، تظهر هذه الأفكار على الشاشة عبر نوعية الصورة التي يوظفها الفيلم، فهي باهتة والألوان شبه المعدومة، إذ قلل المخرج من التمايز بين الحواف اللونيّة، ليبدو كفيلم بالأبيض والأسود تقريبًا، في محاولة لإضافة أجواء "توثيقية"، وكأن الفيلم قادم من عصر آخر، أو أشبه باكتشاف تراثي معالمة غير واضحة بدقّة.

يظهر الدين في تراب الغرباء بوصفه عقيدة سياسية حزبية أكثر من اعتباره طريقة للحياة أو خلاصًا روحيًا، ويمكن قراءة الظاهرة الدينيّة ضمن مستويات عدة: المستوى التنويري النهضوي الذي يمثله عبد الرحمن الكواكبي، والمستوى التقليدي أو الأصل المتمثل بدين الدولة العثمانيّة والذي يتأرجح بين البطش والأصل الجيد الذي يريد خير البلاد أي أنه يسعى لعموم المنفعة. وهناك المستوى الثالث الذي يمثله الدين الرجعي الذي يتبع لجماعات دينية تستفيد من بعض رجالات الدولة السيئين، وتعيث فسادًا في المجتمع، وتستهدف الأبرياء، وكأنها إشارة إلى الأحزاب الدينية المناهضة للأسد من مثل الإخوان المسلمين.

يبدأ الفيلم بمقولة لعبد الرحمن الكواكبي مقتبسة من كتابه طبائع الاستبداد: «هي كلمات حق وصيحة في واد إن ذهب اليوم مع الريح، قد تذهب غداً بالأوتاد» في إشارة إلى أن رسالة الفيلم ورسالة الكواكبي هي الحق ومستمرة، وستتمكن من تجاوز الصراعات ويبدو هذا الاستمرار مرات عدة: في هرب الرجل الذي طعن الكواكبي، ثم عودته وقتله الشيخ الرجعي وزوجته (الخائنة)، وفي صور طلاب الكواكبي الذين تزداد أعدادهم

على طول الفيلم (الجيل الجديد الذي سيحمل الرسالة)، وفي عدم تقديم موت الكواكبي نهاية الفيلم، أي إنه باق كما كنا نرى حافظ الأسد.

يستخدم الكواكبي راويًا في الفيلم، يبدو صوته كصوت الحقيقة الخلفي، البوصلة التي تدفعنا للتحرّك، حتى إنه يستخدم آية «اقرأ باسم ربك الذي خلق» للتركيز على مقولته النهضوية المطالبة بالعلم والمناهضة للجهل، وهذا يتجسد أسلوب الفيلم التثقيفي والتعليقي عبر الصوت الذي تحدث عنه سلافوي جيبيك في فيلمه (دليل السينما المنحرف) كسلطة سائدة مفروضة وتتجه نحو الأبوية في تقديم النص، أشبه براو عابر للزمن، يصلح لما مضى، ولما يحصل الآن، خصوصًا أنه لا يعلق على الأحداث بل يتحدث بخطاب إصلاحية وتنويرية يمكن فصله عن الفيلم من دون تهديد بنية الحكايات فيه.

يُصوّر الكواكبي في الفيلم كرجل علم منفتح لا كرجل دين حقيقي، فهو عالم بالتقاليد الإسلامية لكنه حامل صاحب التطور أيضًا، يعلم الناس، ويزور أصدقاءه المسيحيين خلال عيد الميلاد، وتعيش عائلته بحسب الفيلم حياةً مريحة، خاصة النساء فبناته متعلمات، ولسن جاهلات، ويتم التصرف معهن بأخلاقية عالية، لا كزوجة (إيمان غوري) الرجل الذي حاول طعن الكواكبي (أسامة عاشور).

يختبر عبد الرحمن الكواكبي صراعًا في الفيلم مع جماعات الدين الرجعي التي يمثلها الشيخ (فايز أبو دان)، ومفتي الدولة المستفيد منها، والذي يتلاقى مع رجالات الدولة «الغاشمة» لإبقائها، حيث يبدو البذخ واضحًا على تصرفاتهم وملابسهم المذهبة، بينما يبدو الكواكبي بلباسه التقليدي المحافظ. ويُصور الدين الرجعي في مجموعة من المجرمين الذين يتحركون في الفضاء العام، ويتزلفون للسلطات، في تعدد المشاهد التي تصور المفتي خلال حديثه مع الولاة ومحاولته القضاء على الكواكبي، والشيخ الذي يستغل ضعف السكان لمصلحته الخاصة بطريقة تثير الاشمئزاز، خاصة في حادثة جعل الرجل يأكل جلدة العضو الذكري التي أحضرها من المطهر، ومشهد الحضرة ثم العلاقة الجنسية بين الشيخ وزوجة ذلك الرجل، كما تقوم تلك الجماعات بأشهر الأفعال السينمائية المتعلقة بالجهل، وهي محاولة حرق مكتب الكواكبي، وتأكيد «الكمر» لمشاهد الدمار الصامتة والمحرّنة.

أما المستوى الثالث من الدين فهو شبه سائد وحيادي، إذ يتساوى مع الدولة في حالة البطش، لكنه يغير أساليبه في حالة الحق، خاصة خلال مشهد لقاء الكواكبي بالشيخ التركي الذي حماه وخلصه من بطش الوالي، إذ يؤكد الكواكبي (بسام كوسا) أن نهوض المجتمع يكون بمساعدة الدولة، بينما يؤكد له الشيخ أهمية تواصل العرب مع الثقافات المحيطة: التركية والإيرانية، ويبدو أن الحوار هو أصل العمل بينهما، لكن من جهة أخرى يذكر الكواكبي بمشكلة الأرمن وعلاقة تركيا بالأمر، في ضرب لتركيا الحالية، وتأكيد على الحوار بين التقدميين والأصليين في المجتمع.

ونرى دين الدولة ضمن سياق آخر في مشهد استعراض وصول الوالي مع الفرمان بمناسبة عيد الجلوس، فهو مشهد طويل يستعرض فيه المخرج تحكّم الدولة بالمدينة في لقطات تشبه فيلم باران للمخرج الإيراني مجيد مجيدي، تصعد من الأرض إلى السماء، لنرى ما هو عظيم، وتهبط إلى الأرض حيث نرى الأطفال والسكان، كما يبدو أن المخرج قد استوحى صوره من تقاليد السينما الروسية التي درسها بلقطاتها الشاملة والواضحة على طريقة أندريه تاركوفسكي في فيلم أندريه روبليف، وأفلام البروباغندا الموسيقية التي ظهرت في عهد جوزيف ستالين في الخمسينيات.

تمكن المخرج عبر إظهار التعددية في حلب وانفتاح الكواكبي من الحديث عن الصراع العربي مع الاستعمار، خلال زيارة الكواكبي للعائلة المسيحية التقى بممثلين عن الامبراطورية البريطانية، وتجادل معهم عن حقوق الناس وبطش الاستعمار، لتقديم رؤية تمثل علاقة المنطقة ومفكرها بالاستعمار في تماثل مع سردية النظام السوري العلنية: أي يجب أن نكون حذرين وأذكياء، ولكن منفتحين أيضاً.

فيلم زوجتي من الهيبيز: الدين خارج المجتمع

يشير جان ألكسان في كتابه سابق الذكر إلى أن منتجي القطاع الخاص سواء « كانوا فنانيين أم تجارًا، يتجهون إلى «إتباع» سياسة الأمان... أي إلى أدنى مستوى تجاري.. لهذا نجدهم يتطلعون إلى أسوأ ما تنتجه السينما المصرية ويلقى الرواج لدى الجماهير «الفكاهة الخفيفة والرخيصة - الرقص - العنف - الغناء - المغامرات - الاستعراض الجنس»... ذلك لأن الشركات الصغيرة المنتجة للسينما التجارية غير المؤهلة بطبيعتها للمغامرة ودخول أية تجربة غير مأمونة تمامًا، لأن أدنى خطأ - كما يقول أصحابها- في مغايرة الأسباب المؤمنة للنجاح التجاري ربما تكلف حياته»⁽¹⁸⁾.

الموقف القاسي لألكسان ينبع من حكم قيمة أخلاقي يطبق على السينما بوصفها ذات مهمة «تنويرية»، ثم يمتد ليطلق حكمًا جماليًا، يحدد إثره ما يجوز وما لا يجوز، أشبه بنظر احتقار للترفيه الرخيص، وكأنه ينفي عن السينما مفهوم الصناعة القائمة نهاية على الربح والخسارة، ويشير في معرض تحليله إلى الثنائي دريد لحام ونهاد قلعي، ودورهما في هذا القطاع، والشهرة الذي اكتسبها الاثنان في تلك المدة، والمثير للاهتمام أن هذه «السينما الرخيصة»، أنتجت عشرات الأفلام التي ما زالت «أفيساتها» معلقة إلى الآن في سينمات دمشق، هي مرحلة يدعوها بعضهم بـ «الذهبية» للسينما، كونها كانت جماهيرية أولاً، وثانيًا كانت في مجابهة مع المؤسسة العامة للسينما.



اخترنا فيلم "زوجتي من الهيبيز" كونه يمثل مجموعة من الأفلام التي يتجاوز عددها 20 فيلمًا، والتي تنتهي

(18) جان ألكسان، مرجع سابق، ص 193

بحسب التعبير المجحف إلى «سينما العربي» أو «سينما الترفيه الرخيص»، هذا الشكل من الإنتاج الخاص كان قائمًا على التعاون مع المؤسسة العامة للسينما، الأهم أنه منبثق عن التقاليد الكوميديا التي تعتمد بصورة رئيسة على مؤلف الكوميديا في الفيلم، فهو صاحب الفكرة، وصاحب العرض، والمسؤول عن التنفيذ الإبداعي، وبطل الفيلم، ويعتمد هذا النوع من الكوميديا على الشخصيات النمطية التي تعمل ضمن إطارات فنية عدة تحت المكون نفسه، وهي كوميديا مأخوذة في أسسها عن عمالقة من مثل تشارلي شابلن وأصحاب الكوميديا الساخرة الأميركية خلال الأربعينيات والخمسينيات بمثل كوميديا إرنست لوبيتسش والكوميديا المصرية في تلك الحقبة من مثل أفلام إسماعيل ياسين وغيرها من الشخصيات النمطية التي تتخلل أعمالها أنواع أخرى من الفنون من مثل الغناء والموسيقى والرقص.

السبب الثاني لاختيار هذا الفيلم يرتبط بالمتخيل الذي سُمح بتقديمه حينئذ عن طبيعة المجتمع والعلاقات ضمنه، هذا المتخيل لا يمكن معرفة صحته من عدم صحته إلا بدراسة المتخيلات الأخرى في الفنون الأخرى، لكن ما نرى فيه هو مجتمع منفتح، علاقته مع «الأخر» تحكمها العادات والتقاليد، في الوقت ذاته يمكن الفكك منها بالحيلة والخديعة، من دون أي مواجهة حقيقية مع «الغريب» بل محاولة نفيه خارجًا.

كان العرض الأول لفيلم "زوجتي من الهيبيز" في الأول من كانون الثاني عام 1973 أي إنه يتبع لمجموعة أفلام التسلية التي كانت عروضها خلال الأعياد أو العطل الرسمية، كتب هذا الفيلم الكوميديان نهاد قلعي (حوار) وعبد الحي أديب (سيناريو)، وأخرجه المخرج المصري عاطف سالم، ومثل فيه الكوميديان دريد لحام وهويدا ابنة الفنانة اللبنانية صباح، والملحن المصري أحمد منسي. ويعد هذا الفيلم من بين الأعمال الفنية التي أبدعها الثنائي قلعي/لحام بين الخمسينيات والثمانينيات، والتي أغنت الكوميديا العربية بصورة عامة، وأضافت كثيرًا إلى الكوميديا السورية.

يتحدث الفيلم عن شاب فقير غوار (دريد لحام) يذهب للإقامة عند صديقه حسني (نهاد قلعي) الذي يعمل في فندق، بسبب عدم قدرته على إيجاد مسكن، ويحاول شيئًا فشيئًا السيطرة على المنزل وعلى صديقه، خلال تلك المدة يتعرف على مجموعة من الهيبيز، ثم يقع غوار في حب فتاة من تلك المجموعة نانا (هويدا)، ويتزوجها، عندما لا يجد مكانًا للإقامة معها، يبقى معها في منزل صديقه حسني الذي يكره الهيبيين الذين سادوا في تلك الأونة، وطريقة حياتهم كونه شائبًا تقليديًا محافظًا لا يرضى أن يشرب "الويسكي" أمام عمه الذي يريد أن يتزوج ابنته. ويحاول تزويجه من الجارة في الطابق العلوي (لينا باتع) التي تعيش برفقة أختها (هالة شوكت)، وتمتلك منزلًا، ثم يقرر أن يقوم بمقلب كي تراجع الجارة عن الزواج به، وينتهي الفيلم بخروج حسني من المنزل متضايقًا تاركًا إياه إلى غوار ونانا.

تقوم الكوميديا في الفيلم على المفارقة بين ما هو تقليدي (جيد ونظيف) حسني البورطان والمقابل التي يقوم بها غوار الطوشة الخبيث، غير التقليدي وغير الآبه بالحياة الكادحة (هو كالهيبيين من دون منزل أيضًا)، المثير للاهتمام أنه لا يوجد في الفيلم أي عنصر يدل على وجود الدين في حياة هؤلاء الشخصيات، بل لا تقدم شخصية نمطية تمثل المؤسسة الدينية أو الأخلاق الدينية، حتى عند ظهور شخصيات تقليدية مثل شخصية والد الفتاة التي يسعى حسني إلى الزواج منها، يبدو بقمبازه وطربوشه وكلماته الثقيلة ممثلًا للعادات والتقاليد المحافظة أكثر من كونه شخصًا متدينًا، ما يطرح التساؤل حول تلك الحقبة، وعن غياب الدين تمامًا عن المنتجات الفنية

خلالها، خصوصًا أنها مرحلة علت فيها أصوات الدول القومية التي تحارب إسرائيل، وبدأت تسيطر خلالها القوات العسكرية أو الجيش على سدة الحكم في سورية ومصر، الأهم هي المدة ظهرت فيها جماعة الإخوان المسلمين في مصر وسورية، وكانت قد بدأت بتهيئة طليعتها المقاتلة للمحافظة على الدين وتقاليد.

نذكر هذه المعلومات والأوضاع التاريخية لنشير إلى أن غياب شخصية رجل الدين أو الدين بوصفه مؤسسة يشكل علامة استفهام، لأن السخرية من الدين ورجالات الدين واحدة من أقدم الموضوعات المستخدمة في الكوميديا، يبدو غياب الدين في هذا الفيلم صادمًا، وكأن موضوعه الدين كمانع أخلاقي أو كرادع لا ترتقي لأن تكون جزءًا من الأعمال الفنية أو النقد الاجتماعي أو حتى التسليّة الكوميديّة، إذ يبدو الدين قيمة قديمة يستمد منها حسني بعض الكلمات التي أصبحت جزءًا من الموروث الاجتماعي، حتى إن والد الفتاة كانت مشكلته الرئيسة هي أن حسني لا يتبع التقاليد الاجتماعية المحافظة. وبدا إمكان وجود امرأة ثانية لحسني عيبًا كبيرًا يختلف فيه عن المعتقدات الدينية السنية التي لا تحرم الزواج بامرأة ثانية أو ثالثة أو رابعة. وتمحور الصراع في هذه القصة حول المفارقة بين التقليدي والخارج عن العادة، من دون أن يكون للدين يد فيه، وكأن هناك إرادة لتأكيد أن المجتمع السوري غير متدين بصورة كبيرة (صورة معروفة عن المجتمع السوري الذي يعتبر غير متدين ولكنه أخلاقي) إذا غاب الصراع بين الدين والمجتمع عن الأفلام الكوميديّة وعن أفلام حقبة ما بين الخمسينيات والسبعينيات في سورية إلا ما ندر أو ما حمل صورة تريدها الرقابة، ولم يعد يُرى، كما هو الحال الآن، نظيرًا للسلطات الديكتاتورية التي تحكم الدول والتي أصبح شيوخ الدين فيها جزءًا من تركيبة الدولة وأحد المنفذين لأحكام الدولة العسكرية، ومن الجهة المقابلة حركات دينية سرية لا تعلن عن نفسها إلى المجتمع إلا بصورة سياسية.

من جهة أخرى، يجدر القول أن انتقاد الدين أو السخرية منه أو من بعض جزئياته كان تابو يخشى الفنانون الاقتراب منه، نادرًا ما رأينا أعمالاً يسخر فيها الفنانون من تسلط الدين أو من العادات الدينية الصعبة على المجتمع، وكان الفنانين من مثل نهاد قلعي أو خلدون المالح أو إغراء يتحركون على حواف المقولة الدينية، وكانت الصراعات مستمدة من الأخلاقيات التي كونتها الأنظمة المجتمعية آنذاك، والتي استوحيت في بعض منها من الجيش والعسكر وأخلاقياته الصارمة، بحجة الصراع مع إسرائيل، وأن كل فرد في تلك الدول هو مشروع فدائي أكثر من كونه شهيد الإسلام مثلاً.

بالعودة إلى مكونات الكوميديا، غياب الدين بأشكاله ومؤسساته وأفراده، يظهره وكأنه عدو لا يستحق العداوة، أي لم تتسلط الكوميديا عليه بأدواتها ونقدها اللاذع، ككوميديا الأخلاق وكوميديا الوعظ، ليظهر الإضحاح في الفيلم بوصفه فردانيًا، لا طبقيًا، أي يركز على المفارقات الفردية، على أولئك «المارقين» الذين يخالفون الشكل القائم، في تركيز على الفرد المختلف، لا عبر كشف مصدر عيوبه أو اختلافه، بل عبر تمجيد أخلاق المجتمع، أي الشكل القائم الذي لا يجوز الحياد عنه بوصفه الأنجع والأكثر تماسكًا.

المثير للاهتمام أن أخلاق المجتمع التي يحاول الفيلم تمجيدها على حساب السخرية من المختلف، ليست أخلاقًا دينية، أي لا تلتزم بالحشمة والانغلاق بل نحن أمام صورة عن علاقات منفتحة بعيدًا عن الهيبيين الذين لم تكن أخلاقهم المشكلة، بل مشكلات عملياتية ويومية ترفض تنظيم المجتمع، أي هم ضد العائلة، ضد السكن التقليدي، هم أشبه بسواح يتحركون بين الداخل والخارج، ويظهر الإضحاح هنا من هذه المفارقات، لا من

سخرية عميقة من البنيتين المتصارعتين، التي لم يتدخل الدين في أي واحدة منهما، خصوصاً أنه ضابط الأخلاق المحافظة، لا تلك العسكرية فقط، وذلك على الرغم من المواجهة المعروفة بين الهيبين والمحافظين المتدينين في بلد الأصل الولايات المتحدة وما لذلك تبعات في إنشاء مؤسسات دينية جديدة في ذلك البلد.

يمكن وصف هذا النوع من الكوميديا بالاعتماد على تاريخ السينما بقولنا أنه ينتمي إلى «سينما الملاهي» The Cinema of Attractions المفهوم الذي قدمه توم غونينج - Tom Gunning الممثل والناقد الأميركي، والذي يرى أن السينما حين نشأت اعتمدت على المواجهة الاستعراضية مع المشاهد،⁽¹⁹⁾ أي القيام بمجموعة من المهارات والخدع أمام العدسة لجذب انتباه الجمهور، أشبه بعروض السيرك لكن الاختلاف في حالة الكوميديا التي بين يدينا أنها تحوي حكاية، وصراعاً من نوع ما أساسه المصلحة الشخصية لكل من «دريد لحام» و«نهاد قلعي»، هذا الصراع يتمحور حول مفهوم العائلة، اللبنة الرئيسة للمجتمع التي لا يجوز المساس بها، وهنا نفهم كلمة «نظيفة» من منطلق آخر: هي كوميديا عقيمة، أي لا تبشر بولادة جديدة أو تغير ما في المجتمع أو الشخصيات، هي تخدم السطح فقط، ولا تقلب المعايير والمفاهيم ضمن سياق لعبي ومتخيل، كونها لا تسخر من مفاهيم أو مؤسسات واضحة، بل من أخلاق عامة محكومة بالانتصار، هي للترفيه النظيف بمعنى أنه ضحك يتلاشى بمجرد الانتهاء من الفيلم، لا صيغة نقدية فيه، أما غياب الدين فيه فيظهر هنا بوصفه مقصوداً، خصوصاً أننا لا يمكن أن نحسم بدقة «حقيقة» صورة المجتمع التي يقدمها الفيلم، هل هي متخيلة أم واقعية؟ هل نحن أمام نموذج متخيل تتحرك ضمنه الكوميديا أم هناك شروط واقعية مختلفة كلياً عما نراه في ما يخص طبيعة الصراع الذي نراه؟

قراءة الفيلم السابقة والعناصر الفاعلة في دفع الصراع فيه تترك الدين أشبه بشيخ ذي سطوة خفية، لا يذكر ولا يشار إليه بل يتم تجنبه كلياً سلباً وإيجاباً، وهنا يظهر وعي لدى صناع هذه السينما على مستويين، الأول يرتبط بعدم الحكم على ما يستحق الجمهور أن يراه وأن لا يراه، الأهم، غياب الصراع المباشر مع المؤسسة الدينية، ترك صراع هذه السينما مع نظام الإنتاج الرسمي، بل يمكن القول إن هذه السينما الخاصة ملتزمة كلياً بتوصيات الرقابة، هذا الالتزام يمكن أن يجعل هذه الأفلام تنتمي إلى ما يسمى بالواقعية السوفياتية، ونقصد بها تلك التي تقدم صورة واقعية غير حقيقية عن الواقع، صورة عقيمة لا يمكن مطابقتها أو مشابقتها، لكنها تمثل وجه السلطة النظيف، والصراعات التي تحاول تفاديها أو إظهارها.

النتائج

1. الدين عابر للتاريخ، ولا يتعرض للنقد، بل يُعدّل وفق الشرط الأيديولوجي والمتغيرات السياسية، مع ذلك هو أبدي، ويحمل الصراعات الوطنية الأبدية المرتبطة بالعدو ومواجهته.
2. غياب الدين عن الكوميديا الرخيصة يحوله إلى رقابة صامتة أو عنصر مقدس لا يجوز المساس به، شيخ أبدي أيضاً يطفو فوق المنتجات الثقافية.
3. العدو مكون رئيس للهوية السورية، هذا العدو ثابت عبر الزمن واختلاف القومية،

(19) Lee Grieveson, Peter Krämer, and Peter Kramer, eds. The silent cinema reader, (USA: Psychology Press, 2004), P136

- ويشكل جوهر الصراع مع العالم.
4. يقدم النظام السوري نسخة من الدين التقدمي والنظيف الذي لا يشكل تهديداً سياسياً له، في الوقت ذاته يحافظ يتبنى المقولات الدينية الإصلاحية، ويدخلها في الثقافة الوطنية.
5. يشكل الدين ظاهرة أخلاقية لا محرراً فردياً، وإن كان محرراً فردياً فهو جزء من الخطاب الوطني الذي لا يجوز المساس به سواء سخرياً أم انتقاداً، بل العمل في سبيل تحقيق أهدافه.
6. يتحول الدين إلى أداة دعائية يوظفها النظام السوري لمحاربة أعدائه وإعلاء قيمته على حساب انحطاط الأعداء سواء كانوا أجنبياً أم سوريين الذين تنفى عنهم الوطنية في حال خالفوا الشكل الديني الرسمي.

المصادر والمراجع

باللغة العربية

1. ألكسان. جان، تاريخ السينما السورية 1928-1988، ط1 (دمشق: منشورات وزارة الثقافة، 1987).
2. عدوان. طارق مصطفى، السينما الوثائقية السورية بين الجهل والتجاهل، ط1، (دمشق: سلسلة أوراق دمشق، مركز دمشق للأبحاث والدراسات، 2019).

بلغة أجنبية

1. Brooks. Peter, The melodramatic imagination: Balzac, Henry James, melodrama, and the mode of excess, 2ed, (USA: Yale University Press, 1995).
2. Della Ratta. Donatella, Shooting a revolution: Visual media and warfare in Syria. 1ed (Pluto Press, 2018)
3. Grievson. Lee, Peter Krämer, and Peter Kramer, eds. The silent cinema reader, (USA: Psychology Press, 2004).
4. Ismail. Salwa, The rule of violence: Subjectivity, memory and government in Syria. Ed1 (UK: Cambridge University Press, 2018).
5. Wedeen. Lisa, Ambiguities of domination: Politics, rhetoric, and symbols in contemporary Syria. Ed2, (USA: University of Chicago Press, 2015)