في السينما: رقابة أو لا رقابة؟

أحمد يوسف

أسئلة الرقابة

لمّا كان فنُّ السينما بطبيعته الأونطولوجيّة فنّاً جماهيريّاً ـ إذ إنّ الفيلم لا يَكْتمل وجودُه إلا إذا مرّ شريطُ السيليولويد في آلة العرض وظَهَرت الصورةُ على الشاشة ليراها الجمهورُ ـ فإنّه أكثر الفنون تعرُّضًا للمطالبة بالتحكّم في صناعته وصياغته. ردُّ الفعل هذا هو ما نُطْلق عليه مصطلحَ «الرقابة،» وهو قد يبدو للوهلة الأولى متعلِّقًا بإدارة حكوميّة وظيفتُها «مراقبةُ» الأفلام، إلا أنّه يتصل في حقيقة الأمر اتصالاً وثيقًا بكلّ أبعاد الوسيط السينمائيّ، سواء اعتبرنا هذا الوسيطَ فنّاً أو صناعةً أو إعلامًا، وسواء نظرنا إلى نتاجه باعتباره إبداعًا أو سلعةً أو توجُّهًا أخلاقيّاً وسياسيّاً.

إذا أردتَ في البداية أن تستعين بالقواميس الإنجليزيّة لتبحث عن ملخَّص وافٍ لمعنى كلمة «رقابة،» فسوف تفاجأ بأنّ الدلالات اللغويّة المتعددة لهذا المصطلح تشير إلى هذه الأبعاد. فأصل الكلمة يعود إلى الإمبراطوريّة الرومانيّة، حيث كان هناك «محتسِبٌ» يقوم بتنظيم وثائق المِلْكيّة الخاصة، وفرض الضرائب، ومراقبةِ اتّباع القواعد «الأخلاقيّة» في المعاملات. أما في العصر الحديث، فتشير الكلمة إلى المَوظَّف المسؤول عن فحص الكتب والأوراق والبرقيّات والخطابات والأفلام.... إلخ، ويَمْلك سلطةَ حذفِ أيّ جزءٍ منها قد لا يراه ملائمًا، أو قد يَمْنع نشرَه أو تسليمَه أو عرضَه منعًا مطلقًا. وتضيف القواميسُ إلى معنى كلمة «الرقيب» تلك الآليّةَ النفسيّةَ غيرَ الواعية التي تدور في العقل، وتَمْنع انبثاقَ بعض الأفكار من اللاوعي إذا سبّبتْ ألمًا عند ظهورها في منطقة الوعي. وفي موسوعة **جرولير** الإلكترونيّة نجد أنّ للرقابة معانيَ عديدةً. فهي في أكثر معانيها اتساعًا تشير إلى قمع المعلومات والأفكار والتعبير الفنيّ، عن طريق أيّ شخص أو طرف، سواء أكان موظفًا حكوميّاً، أم سلطة دينيّة، أم جماعةَ ضغطٍ أهليّةً، أم كاتبًا، أم فنانًا. ويُمْكن عمليّةَ القمع تلك أن تَحْدث في أيّة مرحلة من مراحل التعبير عن الأفكار قبل أن تدور في رأس صاحبها، أو قبل عرضها عرضًا عامّاً على الجمهور.

والرقابة تعبيرٌ عن درجة من التطور نحو النضج في مفهوم «الدولة» التي تقوم على مؤسسات تَهْدف جميعًا إلى «مصلحة» المواطن الصالح. لكنّ هذه الجملة الأخيرة تَحْمل أيضًا في جوهرها تهديدًا بإمكانيّة تحوُّلِ دولةٍ ما إلى الفاشيّة إنْ هي أَوْغلتْ في ممارستها القمعيّة تحت شعار أنّها تَهْدف إلى مصلحة المواطن الصالح. إذْ مَن الذي يحدِّد مصلحةَ المواطن؟ ومَنْ هو الذي يميِّز بين المواطن الصالح والمواطن غير الصالح؟ وما هي معاييرُ هذا التمييز؟ وهل يعني وجودُ هذا الجانب القمعيّ في أيّ دور رقابيّ ضرورةَ أن تنتفيَ **كلُّ** أشكال الرقابة باسم توفير «حريّة الإبداع»؟

وبرغم أنّ هذه الأسئلة تبدو وكأنها قادرةٌ على أن تستدعي على الفور إجابةً جاهزةً تقول بضرورة إلغاء أشكال الرقابة بهدف تحقق «حريّة الإبداع،» وبرغمِ ما لهذه الإجابة من بريق، فالحقيقة أنّ الأمر ليس بهذه

البساطة. ذلك أنّ موضوع الرقابة شائكٌ بطبيعته، ولهذا قد نَعْتبر أنّنا قطعنا شوطًا كبيرًا في بحثه لا من خلال تقديم إجابات وإنما من خلال محاولة طرح الأسئلة الصحيحة.

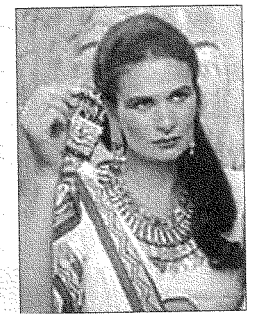
مَنْ تَحْمي الرقابةُ: المبدعِ أمِ المُنتجِ؟

فلننظرْ أولاً إلى زعم أيّة مؤسسة رقابيّة أنّها ليست رقيبةً على الإبداع، بل تحميه، كما في تلك العبارة البليغة التي قالها جيمس فيرمان، رئيسُ الرقابة البريطانيّة على الأفلام: «نحن لسنا حرّاسَ صناعةِ السينما، لكنّنا نمثّل وعيَ هذه الصناعة وضميرَها» ـ وهي عبارة سوف تتكرر كثيرًا، حتى إنّ الناقد السينمائيّ المصريّ علي أبو شادي انتقد بضراوةٍ تلك المغالطةَ الكامنةَ فيها، حين استخدمها حمدي سرور المسؤولُ عن الرقابة حتى منتصف التسعينيّات؛ وبعد سنوات قليلة تولّى ذلك الناقدُ عينُه مسؤوليّةَ الرقابة، فلم يجد سوى تلك العبارة ذاتها ليرفعها شعارًا على عصره!

وعلى الرغم ممّا في هذا الشعار من مغالطة في القول بقدرة الرقابة على أن «تَقْمع وتحمي» الأشخاصَ أنفسَهم في آن واحد، فإنّ أصحاب الشأن في صناعة السينما ـ ولاسيّما المنتِجون والمموّلون ـ يميلون إلى الاحتماء فعلاً بمؤسسة الرقابة، لتصبح هي الجهةَ الوحيدةَ التي تُصْدر قراراتِها بشأن الأفلام التي يُنْتجونها حتى قبل إنتاجها بدلاً من أن تواجه هذه الأفلامُ احتمالَ منعها من العرض بعد الإنفاق على إنتاجها فتترتّب عليهم خسارةٌ ماديّةٌ هائلةٌ؛ ولتصبح مؤسسةُ الرقابة أيضًا هي الجهةَ «المسؤولةَ» عن ردّ الاعتراضات التي قد تَبْرز من هنا أو هناك (وهي في الحقيقة تُدافع عن نفسها لأنّها هي التي أجازت الفيلم).

لكنّ التطبيق العمليّ لهذا النظام (مراقبة الفيلم وهو ما يزال في مرحلة القصة أو السيناريو) يَحْمل في طيّاتِه الكثيرَ من الجوانب السلبيّة، أهمُّها أنه يَرْعى المصالحَ الماليّةَ للمنتِج ولكنه لا يضع في اعتباره أثرَ ذلك في وضعِ مزيدٍ من القيود على كاهل الفنّان، الذي يجد نفسَه في هذه الحالة بين مطرقة الإنتاج والتمويل وسندان الرقابة. ومن المؤكّد أنّ ذلك قد أدّى إلى وأد آلاف الأفكار وهي ما تزال جنينًا في ذهن الفنّانين لأنّ الرقابة قد تجد أنّه لا سبيل لكي ينمو هذا الجنينُ حتى يصبح كائنًا سويّاً. لكنّ المفارقة في مثل هذا التطبيق هي أن ترى تأشيرةً رقابيّةً برفض سيناريو ما لأنه «يتناول موضوعًا حسّاسًا»: فإذا كانت الموضوعاتُ «الحسّاسة» هي الأَوْلى بالمعالجة الفنيّة، فإنّ الرقابة بذلك تنادي ـ بشكل غير مباشر ـ بأن يتخلّى الفنانون عن حساسيّتهم (التي لا غنى عنها لدى أيّ فنان أصيل) وأن يتوجّهوا إلى الموضوعات «البليدة.» وهذا ما حَدَثَ بالفعل عندما اشتدّتْ قبضةُ الرقابة على السينما المصريّة في النصف الثاني من السبعينيّات، في ظلِّ ما أُطلق عليه آنذاك «قانونُ العيب،» وفي ظلّ التعليمات الرقابيّة التفصيليّة التي قام بصياغتها جمال العطيفي في قائمةٍ طويلةٍ تَحْتشد بالنواهي والمحظورات التي كان أغلبُها «تطويريًا» لتعليمات الرقابة في عام ١٩٤٧، فكانت النتيجة بدايةَ موجةٍ جارفةٍ من الأفلام السطحيّة الشديدة التفاهة. وليس من الغريب أيضًا أن يؤدّي ذلك التزمُّتُ في فرض الرقابة على الفيلم وهو في مرحلة السيناريو إلى لجوء بعض الفنّانين المصريّين إلى «الفهلوة» عند تقديم سيناريوهات أفلامهم إلى الرقابة. فتراهم يتعمّدون وضعَ مشاهد «ساخنة» يَعْلمون مسبّقًا أنّ الرقابة سوف تتوقّف عندها لتعترضَ عليها، وهنا تبدأ المساومة على بقاء هذه المشاهد أو حذفها، فيَصْرفون بذلك نَظَرَ الرقابة عن مضمونٍ جادٍّ يريد الفنانُ الحفاظَ عليه بعيدًا عن الحذف أو التشويه!

من جانب آخر، فإنّ الرقابة على السيناريوهات يمكن أن تؤدّي إلى ظهور نوع من الأفلام «الأخلاقيّة» بالمعنى الذي تريده الرقابة، وهي أفلام قد تَحْمل عنوانًا برّاقًا مقتبَسًا عن قول مأثور أو مقدّس، وتنتهي بموعظة تَحْشد كلَّ العبارات البلاغيّة، أو بعقاب إلهيّ يعيد ميزانَ العدل بين الخير والشر ـ بالمفهوم الرقابيّ أيضًا ـ إلى نصابه. لكنّ هذه الأفلام يتمّ تركيبُها في العادة وفقًا لتلك «الوصفة» أو «التوليفة» التي ابتكرها سيسيل دي ميل: «تسعُ بكرات من الجنس، ثم بكرةٌ عاشرةٌ من الكتاب المقدس!» كما يُمْكنك أن تجد أمثلة عديدة لسيناريوهات وافقت الرقابةُ على إنتاجها في مرحلة السيناريو لكنّها رفضتْ تمامًا عرضَها بعد صنع الفيلم، مثلما حَدَثَ مع فيلم «زائر الفجر» في بداية السبعينيّات، أو «الملائكة لا تَسْكن الأرضَ» في منتصف الثمانينيّات. ودائمًا ما تجد مبرِّرًا جاهزًا لدى الرقابة، كالقول بأنّ السيناريو قد تمّ تغييرُه في مرحلة التصوير. إلا أنّ تلك ليست الحقيقة



تدخّل الأزهر في فيلم «المُهاجر» ليوسف شاهين

في المَثَلَيْن اللذيْن ذكرناهما، وإنما كان السبب يعود إلى التغيُّرات السياسيّة المتسارعة نحو الثورة المضادّة في حالة الفيلم الأول، وإلى تبنّي المؤسَّسات الرسميّة تفسيرًا أمنيّاً لظاهرة «الإرهاب» في حالة الفيلم الثاني. وفي الحالتين اضطُرَّ صُنّاعُ الفيلمين إلى الموافقة على تقطيع أوصال الفيلميْن قبل عرضهما جماهيريّاً، وكانت النتيجة أفلامًا مشوَّهةً تفتقد أبجديّات السرد السينمائيّ.

ومن المثير للسخرية المريرة أيضًا الزعمُ بأنّ الرقابة تمثّل «حمايةً» للفنّان، لأنها ـ كما يُفترض ـ الجهةُ الوحيدةُ التي تَمْنح وتَمْنع، وأنّها إذا مَنَحَتْ فلا سبيل أمام أيّ جهة أخرى للمطالبة بالمنع. هذا الزعم يبدو وهمًا وزيفًا كاملاً، إذا ما تذكّرْنا العديدَ من التجارب القاسية التي وَجَدَ فيها بعضُ الفنّانين أنفسَهم وقد تركتهم الرقابةُ يواجهون مصيرَهم وحدهم. وقد تراوح هذا المصير بين حملة صحفيّة شعواء مثل تلك التي شنّتها مؤسسةٌ صحفيّةٌ مصريّةٌ كبرى ضد فيلم «ناجي العلي» ومنتجِه وبطلِه نور الشريف، بدعوى أنه يتناول قصةَ فنّانٍ كان يهاجم مصر (!)؛ أو رفع الدعاوى القضائيّة، مثل تلك القضيّة ضد فيلم «الأفوكاتو» بحجّة أنّه يهين القضاءَ، أو مثل قضيّة محاكم الآداب التي واجهها رأفت الميهي منتجُ ومخرجُ فيلم «للحب قصة أخيرة» مع بطلَي الفيلم يحيي الفخراني ومعالي زايد، والقول بأنّ الممثل والممثلة قاما بإتيان «فعل فاضح علنيّ» بمساعدة من المنتج والمخرج! ناهيك عن تدخُّل مؤسسات رسميّة أخرى في الرقابة على الفيلم، مثل وزارتَي الدفاع والداخليّة في فيلم «البريء» وفيلم «كشف المستور،» أو الأزهر في فيلم «المهاجر» ليوسف شاهين ـ وهي حالاتٌ لم تمارِس الرقابةُ فيها شعارَها المزعومَ المرفوعَ بأنّها تمثل «حمايةً للمبدع والإبداع.»

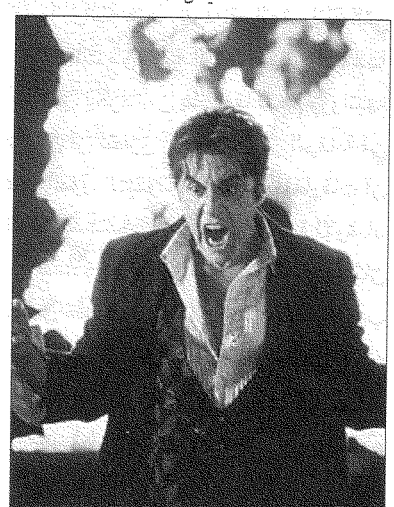
الأكثر من ذلك أنّ الرقابة في مصر تجد نفسَها أحيانًا في مأزق الدفاع عن قراراتها. فعلى الرغم من أنّها رسميّاً هي الجهةُ الوحيدةُ المنوطُ بها الرقابة على المصنَّفات الفنيّة، فإنّها تواجه عَنتَ «الرقابة» العشوائيّة التي قد تأتيها من جهات عديدة. وهذا أمر لا يؤدّي دائمًا إلاّ إلى مزيد من تعنّت مؤسسة الرقابة، وإلى اتّباعِها قاعدةَ «المنعُ أكثرُ أمنًا من المنح،» وإلى تحوُّلِ أعضائها إلى مجرّد موظّفين يَحْرصون على مقاعدهم ورواتبهم ولا تَشْغلهم بالطبع قضيّةُ «الدفاع عن حريّة الإبداع.» وهنا لا مفرّ من أن نتطرق إلى أنّ جهاز الرقابة في مصر ليس مؤسسةً مستقلةً كما يُفترض به، وكما هو الحال في أغلب الدول الديموقراطيّة. ومن المفارقات أن تظلّ الرقابةُ منذ بداية القرن العشرين وحتى منتصفه تابعةً لوزارة الداخليّة، لتتحوّل بعدَها إلى وزارة الإرشاد القوميّ، ثم إلى وزارة الثقافة. وفي كلّ الحالات يتمّ تعيينُ «الرقيب» أو إبعادُه بطريقة لا تختلف كثيرًا عمّا كان يقوم به «السلطانُ» منذ قرون عديدة من تنصيب الوالي أو خلعه. ولنتأملْ على سبيل المثال كيف أُطيح بالرقيب مصطفى درويش في أواخر الستينيّات بعد التحقيق معه في مجلس الأمّة (مجلس الشعب حاليّاً)، واتّهامِه بإفساد وجدان الشباب المصريّ وعقلِه؛ وكانت «أداةُ الجريمة» هي سماحَ الرقيب بعرض أفلام لأنطونيوني وفيلليني وبازوليني! كما شهد عامُ ١٩٧٦ عاصفةً صحفيّةً هوجاءَ بسبب فيلم «المذنبون،» بدأتْ كالشرارة ثم اندلعتْ نارًا في الهشيم، بعد أن كان الفيلم قد عُرض شهرين كامليْن، بتهمة أنّ الفيلم «يسيء إلى صورة مصر» (وهي العبارة التي سوف تُصبح الورقةَ الرابحةَ دائمًا في يد المطالبين برقابةٍ تصل إلى حدّ الممارسات الفاشيّة). وكانت النتيجة عقابًا إداريّاً وظيفيّاً قاسيًا لعشرات من موظّفي الرقابة. وبالطبع فإنّ هؤلاء «الموظفين» قد تعلّموا الدرسَ جيّدًا، فشَهِدت الفترةُ اللاحقةُ سلسلةً من رفض كل الأفكار الجادّة التي يتقدم بها كتّابُ السيناريو.

وفي مشهد قريب، واجه الرقيب علي أبو شادي حملةً عاتيةً في أواخر التسعينيّات، من الصحافة وبعض رجال الأزهر على السواء، بسبب موافقته على عرض الفيلم الأمريكيّ «محامي الشيطان» ـ على الرغم من حذف الرقابة

لفقرات كاملة ومهمة من حوار الفيلم ـ لأنّ الفيلم في ظنّهم «يمسّ الذاتَ الإلهيّةَ.» وظلّت الحملة تتصاعد وتمتدّ إلى حدّ اتهام الرقيب بتوجُّهات سياسيّة معينة، في الوقت الذي كان فيه أصحابُ الاعتراضات يُقِرّون بأنّهم لم يشاهدوا الفيلمَ وإنّما سمعوا عنه. وبالمناسبة، فإنّ كتابات عديدة، من بينها بعضُ مقالاتٍ لكاتب هذه السطور، كَشَفَتْ أنّ هذا الفيلم شديدُ التطرُّف في نزعته الدينيّة، بل إنّ اسم الفيلم ذاته يشير إلى ذلك الطقس الكاثوليكيّ الذي يقوم فيه أحدُ القساوسة بدور الشيطان وتلاوة تجديفاته، حتى يكتمل الطقسُ بالردّ عليه ورفض أقواله تأكيدًا للإيمان الدينيّ العميق. على جانب مناقض تمامًا، يمكن أن يمرَّ على الرقابة، وعلى كلّ مؤسسات الدولة، والرأيِ العامّ، والصحافةِ السينمائيّة بأسرها، فيلمٌ لا يحتوي في ظاهره على أيّة محظورات رقابيّة، على الرغم من احتوائه على أكثر الأفكار رجعيّة وتخلّفًا وزيفًا، مثل الفيلم الأمريكيّ «عقل جميل،» الذي رفعتْه هوليوود إلى درجة منحه أكبرَ عددٍ من جوائز الأوسكار عن أفلام ٢٠٠١. وبالطبع فإنّ الصحافة السينمائيّة في مصر سلكت الطريقَ السهلَ، وكالت المديحَ والإعجابَ بالفيلم شكلاً ومضمونًا، مع أنّ الفيلم يُشيد بأكثر نظريّات السياسة الأمريكيّة خبثًا وشراسةً ولاأخلاقيّةً، وهي نظريّة «اللعبة،» ويَرْفعها إلى مصاف الحقائق الرياضيّة الكونيّة، الأمر الذي لم يَفُتْ بعضَ النقّاد الأمريكيّين الذين أشاروا إلى أنّ الفيلم تَعَمّد أن يَدْفع المتفرِّج إلى التوحد مع البطل في مرضه بالفصام الذي يجعله يتصوّر أحداثًا وشخصيّاتٍ لا وجود لها، لأنّ صُنّاع الفيلم يريدون أن يصدِّق المتفرجُ أنّ العلماء الأمريكيّين لا علاقة لهم بالمؤسسات الاستخباراتيّة والعسكريّة.

الفيلم بين الرقابة «الشعبيّة» وسلطة المال

حذفت الرقابة فقرات كاملة ومهمّة من الحوار من فيلم «محامي الشيطان»



إنّ ذلك يؤكّد أنّه في السياق الثقافيّ الذي تعيشه مصرُ اليوم، لا تأتي الرقابةُ فقط من الجهاز المنوط به أن يقوم بالدور الرقابيّ، بل هناك أيضًا نوع من الرقابة «الشعبيّة» أو «السوقيّة.» إذ يكفي أن يَظْهر رأيٌ لكاتب في جريدة، أو واعظٍ من فوق منبر، لكي تَثُور عاصفةٌ تطالب بمنع عملٍ فنيّ أو أدبيّ ما، ومحاكمةِ المسؤولين عن إبداعه أو نشره. وللأسف الشديد، فإنّ هذا النوع من الرقابة يزيد الواقعَ الثقافيَّ اضطرابًا. ولنأخذْ مثالاً على ذلك الدعوى القضائيّةَ التي رفعتْها مواطنةٌ ضد مخرجةِ فيلم «مذكرات مراهقة،» لأنّ المخرجة ـ حسب الدعوى ـ جَرَحتْ شرفَ كلّ البنات المصريّات. وانتهت القضيّةُ برفض الدعوى شكلاً لأنّ رفعَها تمّ من غير ذات صفة (أي أنّه لم يتسبب عنها ضررٌ شخصيٌّ لصاحبة الدعوى)، لكنّ الحكم أضاف ـ في سابقة لا مثيل لها في تاريخ القضاء المصريّ ـ الرأيَ الشخصيَّ للقاضي (وهو رأي غير مُلزِم قانونًا) بأنْ يتمَّ جَلْدُ المتَّهمة المخرِجة علنًا وفقًا لأحكام الشريعة الإسلاميّة! ومثلُ هذه الوقائع تَجْعل الناقدَ في حيرة من أمره. فالفيلم واجه من خلال عشرات المقالات انتقادات موضوعيّةً قاسيةً، تعود ـ من وجهة نظر كاتب هذه السطور ـ إلى قصور عميق في الرؤية الفنيّة والاجتماعيّة لصاحبة الفيلم. لكنّك، أمام تحويل العمل الفنّيّ إلى القضاء، واحتمالِ إنزال العقاب المعنويّ أو الجسديّ بالفنّان، تجد نفسَكَ مضطرّاً إلى الدفاع عن الفنّان وحقه في «حريّة التعبير،» لأنّ الرقابة هنا ـ القضائيّة أو الدينيّة أو الشعبيّة ـ «غيرُ ذات صفةٍ» أو صلةٍ حقيقيّةٍ بالقدرة على إصدار أحكام نقديّة على الأعمال الفنيّة.

لذلك قد يتصوّر البعضُ، ومعهم بعضُ الحق، أنّ الحديث عن الرقابة يدور حول ذلك الجهاز الذي تشكّله السلطة ليقوم بمراقبة صناعة الأفلام في كلّ مراحلها، بحيث قد تبدو المواجهةُ هنا بين طرفيْن نقيضيْن كالأبيض والأسود: السلطةُ من جانب، وحريّة الإبداع من جانب آخر. لكنّ المشهد الراهن يشير إلى العديد من الظلال الرماديّة التي تسيطر على العمليّة الإبداعيّة في كلّ تفاصيلها. والحقّ أنّ سلطة الرقابة كادت أن تنتقل إلى أصحاب السلطة (أو المال إنْ شئتَ الدقة) في صناعة السينما المصريّة. ولأنّ هذه الصناعة تعاني التردّي والانهيارَ اللذين يزدادان عامًا بعد عام، وتعاني دخولَ «مستثمرين» عابرين لا تاريخ لهم في صناعة السينما، فإنّ هؤلاء المنتِجين والمموّلين والموزِّعين قد حوّلوا الصناعةَ كلّها إلى نوع من «البورصة» التي تنخفض أسهُمها وترتفع بين يوم وآخر، أدواتُهم في ذلك نجومُ تلك الموجة

التي يُطْلقون عليها «المضحِكين الجدد» أو «السينما الشبابيّة،» وهي سينما تعود بنا إلى أفلام «كشكش بيه» و«بربري مصر الوحيد.» وفي مثل هذا المناخ السائد في الصناعة، ليس هناك مجالٌ لأيّة سينما حقيقيّة، ولا مكان لأن نبحث عن دور جهاز الرقابة في الحدّ من «حريّة الإبداع» لأنّ صناعة السينما المتردّية تتولّى خنقَ هذا الإبداع بيديْها ومن دون حاجة إلى الرقابة!

الرقابة و«حماية» النظام العامّ

إذا كانت كلُّ رقابة تُصرّ في كل عصر ومجتمع على القول بأنّها تحمي «النظامَ العامّ،» فإنّ هناك مشكلةً أصيلةً في هذا القول. فهو في جوهره ليس إلا أمرًا نسبيّاً تمامًا، لأنّ السياسة والتركيب الاجتماعيّ والنظام الأخلاقيّ تتغيّر جميعُها مع السياق التاريخيّ، وما يُعتبر في نظر السلطة جزءًا من «النظام العام» في سياق بعينه يصبح خارجًا على «النظام العامّ» بعد فترة من الزمن. وربما ليس هناك دليلٌ على ذلك أكثرُ مدعاةً للسخرية من منع الفيلم الأمريكيّ «الفرسان الثلاثة،» المقتبَس عن رواية ألكسندر دوما، من العرض في مصر في بدايات عام ١٩٥٢، بسببِ ما رآه الرقباءُ فيه ـ بنوع من التحسُّس والتجسُّس ـ من انتقاد للنظام الملكيّ حينذاك، وكان هذا هو تحديدًا السببَ الذي دعا الرقباءَ للسماح بعرضه في نهاية ذلك العام نفسه، بعد قيام ثورة يوليو.

لكنّ للأمر وجهًا آخر. فإننا قد ننتقد الحديثَ المبهَم عن «النظام العامّ» وحمايته، لكنّنا نَقْبل هذه الحماية ـ بل نطالب بها بحرارة صادقة ـ إذا تعلّق الأمرُ بما يقال عن «العولمة» وعصر السماوات المفتوحة و«القرية العالميّة الواحدة» واقتصاد السوق. فإذا كان للعولمة جوانبُها الإيجابيّةُ التي لا يُمْكن إنكارُها في الجانب التقنيّ والمعلوماتيّ، فإنّه لا يمكننا أن نتجاهل أنّ العولمة في جانبها السياسيّ والاقتصاديّ ليست رسالة سماويّة جاءت للناس كافةً، بل إيديولوجيا تستخدمها الولاياتُ المتحدةُ لفرض الأمركة على العالم. وهذا هو ما يجعل الولايات المتحدة تنتقد أحيانًا بعضَ البلدان التي تستخدم في قوانينها تعبيرَ «حماية النظام العامّ،» لكونه تعبيرًا فضفاضًا قد يؤدّي إلى منع بعضِ منتجاتها، الثقافيّةِ على نحو خاصّ. وهو ما يدعونا في مثل هذه الحالة إلى التمسك بحماية «النظام العامّ» ـ لكنْ كما نراه نحن على أنه هويّتنا الثقافيّة والحضاريّة والقوميّة.

إنّ ذلك يدعونا إلى إعادة النظر في الدور الحقيقيّ لمؤسسة الرقابة، وطريقةِ تشكيلها في آن واحد. فإذا كان الزعمُ الجوهريُّ بضرورة وجودها هو «الحماية،» فإنّ السؤال هنا: مَنْ الذي تحميه الرقابة؟ الجمهور؟ الدولة؟ شخصًا بعينه (مثل تلك الأفلام التي تتناول شخصيّةً عامّةً بإيجابيّاتها وسلبيّاتها)؟ ومَنْ يحدِّد معايير الحماية ودرجاتها وأشكالها؟ وما هو الفرق الدقيق بين الحماية والوصاية؟ وهل من الأفضل أن تَتْبع الرقابةُ لسلطة ما، أم أنّها يجب أن تكون سلطةً مستقلّةً قائمةً بذاتها؟ وهل تتألف من موظّفين يتم تعيينُهم واستبعادُهم بقرارٍ فوقيّ، أم عليها أن تتشكّل بطريقة الانتخاب من أعضاء من داخل صناعة السينما والمثقفين، بل ربما من الجمهور أيضًا؟

إنْ أردتَ الحقيقة فإنّ بداية البحث عن أجوبة عن هذه الأسئلة يبدأ من نقطة واحدة، هو أن تتكامل مقوِّماتُ الدولة العصريّة التي تقوم على مؤسسات ديموقراطيّة بحقّ، ومستقلّة بحقّ، كما تقوم على اقتصاد راسخ ومتوازن يَمْلك فلسفةً واضحةً حول «الكيفيّة والمستفيدين.» عندئذ سوف تكون هناك صناعةٌ سينمائيّةٌ ناضجة لا تمارس القمعَ على حريّة الإبداع، لأنّ الصناعة الراهنة المتردّية تسعى إلى تحقيق أكبر قدر من الأرباح بأكثر السلع السينمائيّة رداءةً. وعندئذ أيضًا لن يساور «الحكومةَ» القائمةَ الشكوكُ حول هذا الفيلم أو ذاك، فلا تحاصِرَ الأفكار في مهدها عن طريق جهاز الرقابة، لأنّ القاعدة الأساسيّة هي الديموقراطيّة. وعندئذ أخيرًا لن تثور احتجاجاتٌ شعبيّةٌ ساخطة على فيلم أو كاتب ما، لأنّ الجماهير سوف تدرك أنّ ذلك الفيلم أو هذا الكاتب لن يَقْلبا النظامَ الأخلاقيَّ السائد رأسًا على عقب... إلا إذا كان يستحقّ بالفعل هذا الانقلاب!

أحمد يوسف

من أبرز النقاد السينمائيّين المصريّين. من كتبه **نجومٌ وشهب في السينما المصرية**. ترجم كتاب ديفيد كوك، **تاريخ السينما الروائية** (١٩٠٠ ـ ٢٠٠٠). أحد ثلاثة قاموا بترجمة **موسوعة أكسفورد لتاريخ السينما** (تصدر قريبًا عن المجلس الأعلى للثقافة).