الرقابة السوريّة على السينما والدراما التلفزيونيّة

فاضل الكواكبي

الرقابة على السينما السوريّة

عوملت السينما السوريّة، منذ نشوئها المضطرب أواخرَ العشرينيّات من القرن الماضي، باستخفافٍ وتشدُّد مفارقيْن، سواءٌ في مرحلة الانتداب الفرنسيّ (حتى عام ١٩٤٦) أو في مرحلة حكومات كبار أعيان المدن والريف.

ففي المرحلة الأولى وقفتْ سلطاتُ الانتداب بقوة ضد التجارب السينمائيّة الأولى تحت حجج وذرائع مختلفة. ويبدو الفيلمُ السوريُّ الروائيُّ الأول «المتَّهم البريء» لأيّوب بدري (١٩٢٨) مثالاً كلاسيكيّاً على ذلك. فقد مَنعتْ تلك السلطاتُ عرضَه بحجّة أنّ مؤدِّيةَ الدور النسائيّ الرئيسيّ فيه هي «سيّدة مُسْلمة،» وأنّ ظهورها على الشاشة سيثير حفيظةَ المجتمع المحليّ المحافظ ورجال الدين ـ وهو الأمرُ الذي أَجْبر صانعيه على إعادة تصويره مع راقصة أجنبيّة مقيمةٍ في دمشق، متكبّدين الكثيرَ من الخسائر. كذلك عرقلتْ تلك السلطاتُ عرضَ الفيلم الثاني «تحت سماء دمشق» لإسماعيل أنزور (١٩٣٢) بحجج مختلفة. وكانت الأفلامُ الوثائقيّةُ الأولى المصوَّرة من قِبل سوريّين (كنور الدين رمضان مثلاً) تتعرّض لرقابة شديدة من أجل حذفِ كلِّ ما يثير المشاعرَ الوطنيّةَ فيها؛ وفي هذا السياق نَذْكر الفيلمَ المصوَّر عن جنازة إبراهيم هنانو، والفيلمَ المصوَّرَ عن استقبال الوفد السوريّ العائد من مفاوضات ١٩٣٦.

في مرحلة الاستقلال لم تتحسّن الأمورُ كثيرًا، إذ ظلت الرقابةُ التابعةُ لوزارة الداخليّة تمارَسُ بلا لوائح ولا قوانين وبشكل اعتباطيّ. كما ظلّت العلاقةُ بالفنّ السينمائيّ علاقةً متعاليةً ومتشدّدةً في آن. ويبدو هذا الوضع طبيعيّاً في ظلّ سلطة الأعيان المحافظة التي كانت ذاتَ علاقة سيّئة بالثقافة عمومًا، وبالفنون خصوصًا. فقد كان رموزُ تلك السلطة يُبْدون موقفًا متشكّكًا من محاولات الحداثة الفكريّة والثقافيّة ومن مختلف أشكال الإبداع الفنيّ، فما بالُكَ بالسينما التي كان يَعْتبرها هؤلاء من فنون الدرجة الثانية ـ فنونِ التسرية واللهو؟![١]

هشاشةُ المشروع الحضاريّ لتلك الفئات انعكستْ أيضًا على محاولات إنشاء صناعة سينمائيّة بالمعنى الاقتصاديّ البحت. فباستثناء محاولة يتيمة قام بها بعضُ المتموّلين الحلبيّين لإنشاء شركة سينمائيّة مساهمة

١ ـ يتحدث المخرج والناقد السينمائيّ الرائد صلاح دهني، وهو أولُ سينمائيّ سوريّ أكاديميّ، بالتفصيل عن المعاناة التي لاقاها هو وزملاؤه في إقناع مسؤولي حكومات الانفصال بضرورة إنشاء مؤسسةٍ للسينما تُعنى برفع سويّة الثقافة السينمائيّة وإنتاجِ الأفلام الجدّيّة ذاتِ المستوى الفنيّ العالي. وكان الردّ الدائم الذي تلقّاه من هؤلاء المسؤولين يعبِّر عن رفضٍ قاطعٍ لهذه الفكرة واستخفافٍ بها، معتبرين رعايةَ السينما عملاً «لا يليق» بالدولة. (انظرْ: صلاح دهني، «البداية الثانية للسينما في سورية،» **الحياة السينمائيّة**، دمشق عدد ١، ١٩٧٨).

ضخمة (عام ١٩٤٩)، لم يُقْدِمْ ممثّلو «الرأسماليّة الصاعدة» على التفكير باستثمار أموالهم في أيّ عمل سينمائيّ أو فنيّ عمومًا. لذا فإنّ كلّ الأفلام السينمائيّة السوريّة التي ظهرتْ حتى عام ١٩٦٣ كانت عبارةً عن تجارب فرديّة لعشّاقِ سينما.

من ناحية أخرى، كان أديب الشيشكلي أولَ حاكم سوريّ أَدْرك أهميّةَ السينما بالنسبة إلى الدعاوة الإعلاميّة الخاصّة به. فركّز على إنتاج أفلام وثائقيّة على شكل جريدة سينمائيّة تقوم بتغطية الأخبار المحليّة، وكلّفَ الجيشَ بإنتاجها بدءًا من عام ١٩٤٩.

أما الأفلام الروائيّة القليلة التي ظهرتْ في ذلك الحين فقد كانت هي الأخرى تَخْضع لرقابة مشدّدة من وزارة الداخليّة والسلطات المحليّة. ورغم أنّ هذه الأفلام كانت ذاتَ طموح فنيّ منخفض، واقتَبَستِ القوالبَ الميلودراميّةَ القَدَريّة السائدة للسينما المصريّة، أيْ أنها تجاوبتْ بقوة مع المزاج المحافظ للسلطات، فإنّها تعرضتْ مع ذلك لبعض المضايقات الرقابيّة والإداريّة، كما هو حال فيلم «عابر سبيل» لأحمد عرفان (١٩٥٠) مثلاً.

هكذا نرى أنّ سلطة الأعيان والرأسماليّة الناشئة بكافة تجلّياتها لم تستطع، ولم تكن تَطْمح أصلاً، إلى أن تقوم بأيّ دورٍ حقيقيّ في التأسيس لصناعة سينمائيّة. ويعود ذلك إلى الانخفاض الواضح في المستوى الثقافيّ لنُخَبها، وعدائها الشديد لتيّارات الحداثة واليسار ولأيّ شكلٍ من أشكال الفكر المساواتيّ، وهو ما أدّى بها إلى عداءٍ تراجيكوميديّ لمختلف إنجازات النهضة الثقافيّة الأوروبيّة المنجَزة في القرن العشرين.

ورغم التعدديّة الحزبيّة التي وصلتْ ذروتَها في الخمسينيّات، ورغم الحريّات التي تمتّعتْ بها الصحافةُ، فإنّ هذا لم ينعكس إيجابًا على التعبير الفنيّ، سواء على المستوى الكميّ أو النوعيّ، خاصةً في تجلّياته التي تطلّبتْ نوعًا من الشكل المؤسساتيّ ـ وعلى رأسها السينما والمسرحُ والموسيقى. وهكذا كان لا بدّ من حوامل برّانيّة / إيديولوجيّة تقوم مقامَ الحوامل الاقتصاديّة في نشوءِ صناعةٍ سينمائيّةٍ ما.

وظهرتْ تلك الحوامل مع ظهور أنظمة الحكم ذات الطابع الشعبويّ (القوميّ ـ الاشتراكيّ)، إذ أُسِّستْ أولُ دائرة حكوميّة للسينما إبّان الوحدة بين مصر وسوريا عامَ ١٩٥٨. كما ظهرت المؤسسةُ العامّةُ للسينما بعد ثورة آذار ١٩٦٣ بأشهر قليلة. ونستطيع أن نلاحظ هنا أنّ الإيديولوجيّة الشعبويّة تلك، رغم عدائها للتعدديّة الفكريّة، انتمت بشكلٍ أو بآخر إلى فكر الحداثة، وهو ما دفعها إلى أن تكون أولَ مُنشئٍ وحاضنٍ للمؤسّسات الثقافيّة الحقيقيّة. فقد ارتبط وصولُها إلى السلطة، سواء في مرحلة الوحدة أو في مرحلة ما بعد ١٩٦٣، بإنشاء وزارةٍ للثقافة، ومسرحٍ قوميّ، ومعاهدَ متوسطةٍ وعليا للموسيقى والمسرح والفنون، ومراكزَ ثقافيّةٍ ومكتباتٍ في المدن والريف، وفرقِ فنونٍ شعبيّة. كما عمدتْ إلى تأهيل كوادر فنيّة عليا عبر البعثات إلى الدول الأوروبيّة.

ولكنّ هذا التأسيس تزامَنَ مع إحكامٍ واضحٍ للسيطرة على منابر الرأي (الصحافة)، ومع محاولاتٍ عديدةٍ لتسخير الإعلام في خدمة الإيديولوجيا الحاكمة. فالحقّ أنّ قيام الدولة برعاية الثقافة عمليّةٌ ذاتُ مسارات متعددة ومتناقضة تختلف باختلاف التجربة الملموسة. وفي حالة سورية نلاحظ أنّ الفكر الشعبويّ واليساريّ، بأطيافه، استقطب معظمَ النخب المثقفة التي ساهمتْ مساهمةً أساسيّة في إنشاء المؤسسات الثقافيّة الآنفةِ الذِّكْر (وذلك بغضّ النظر عن ابتعاد قسم كبير من تلك النخب عن المؤسسة الرسميّة، وموقفِها النقديّ منها فيما بعد).

لم يكن العاملُ الاقتصاديُّ، إذنْ، بما يرتبط به من آليّات إنتاج وتسويق، هو العاملَ الأساسيَّ في نشوء السينما السوريّة بل كان العاملُ الأساسيُّ عاملاً إيديولوجيّاً. ولكنّ الإيديولوجيا الحاكمة ـ وتلك من مفارقات التاريخ ـ ناطت بعد فترةٍ قصيرةٍ من حُكْمها المهمّةَ التعبويّةَ / الدعاويّةَ بالإعلام، ولاسيّما المرئيُّ والمسموعُ. كما أنها لم تبلور «نظريّةً جماليّةً» خاصةً بها على الطريقة الستالينيّة /الجدانوفيّة، الأمرُ الذي أَنْقذ الثقافةَ السوريّةَ ـ بما فيها السينما ـ من مغبّة السقوط في مطبّ التحكّم الإيديولوجيّ الحديديّ. ويجب أن نشير هنا إلى الدور الإيجابيّ الجوهريّ الذي لعبه أفرادٌ من أصحاب القرار الثقافيّ، بفضل

معارفهم العالية التي تمتّعوا بها وتأثُّرهم بطيف واسع من أفكار الحداثة الأوروبيّة، في المساعدة على إنجاز أعمال ثقافيّة مهمّة (أذْكر منهم على سبيل المثال لا الحصر: د. سامي الجندي، د. سامي الدروبي، د. نجاح العطار، أنطون مقدسي، حافظ الجمالي، عدنان بغجاتي، حميد مرعي، فتيّح عقلة عرسان، وغيرهم).

ولكنّ آليّة العمل المرتبطة بالأفراد تلك، والتي كانت تُنْقذ بعضًا من أهمّ إنجازات الثقافة السوريّة من خطر الإلغاء، فَتَحَتْ في فترات مختلفة أيضًا البابَ لأفرادٍ آخرين من الانتهازيّين /الدوغمائيّين في آن، ومن ذوي المزاج الأصوليّ المحافظ المتستّر بالشعارات الديماغوجيّة. هؤلاء أَوْسعوا ــ وما زالوا ــ الثقافةَ لطمًا وتحطيمًا، وفَرَّغوا المؤسَّساتِ من قدراتها الإبداعيّة، محوِّلين إيّاها إلى مجرّد هياكل بيروقراطيّة فارغة.

بالمحصّلة، أتيح للسينمائيّين السوريّين، عَبْرَ ٣٩ عامًا من ظهور الإنتاج المحترف، أن يتمتّعوا على الأقل بهامشٍ واسعٍ للتجريب الجماليّ، خاصةً في النصف الأول من السبعينيّات وفي عقد التسعينيّات.

كان أول تنظيم حقيقيّ للرقابة قد تمّ إبّان الوحدة التي أَنشأتْ وزارةً للثقافة وناطت بها مهامَّ الرقابة على المصنَّفات الفنيّة. وصَدر أولُ قانون للرقابة في سورية عام ١٩٦٠ كقرار حمل الرقم ٤٠٩، وهو القانون الذي ما زال قائمًا إلى الآن مع بعض التعديلات التنظيميّة الطفيفة التي تمّت حتى عام ١٩٧٤. ويمكن أن نلاحظ أنّ القانون كان متشدِّدًا حتى بالمقارنة مع مثيله المصريّ الصادر عام ١٩٥٦. فمِنْ بنوده مثلاً: «منعُ عرض الأفلام عندما يتبيّن بوضوح أنها تثير النعرات الجنسيّة أو الطبقيّة،» و«تستهين بالروابط العائليّة،» و«تتضمّن إثارةً للغرائز الجنسيّة،» و«تتنافى موضوعاتُها مع أخلاق الشعب العربيّ وتقاليده...»

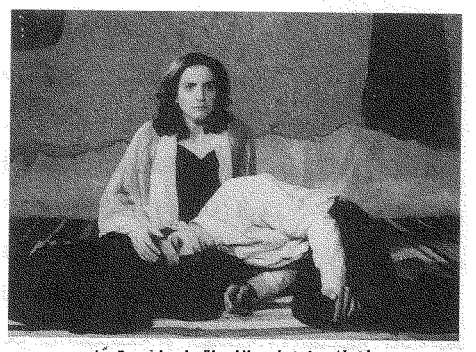
من الواضح أنّ مثل هذه التعليمات، رغم تشدُّدها الفجّ، ذاتُ طابعٍ عموميّ أتاح للحكومات والمسؤولين ــ على اختلاف توجُّهاتهم ومستوياتهم الثقافيّة ــ اللعبَ على المحظورات سواء بتوسيع هامشها أو تضييقه. والحقيقة أنّ معظمهم لم يكن يبالي بالقانون في حدّ ذاته، بقدْرِ ما كان يركّز على إبعاد السينمائيّين عن طَرْقِ أيّة مواضيع تمسّ «المسلَّمات الإيديولوجيّة» أو الهياكلَ الإداريّة للسلطة. من هنا ظَهَرَتْ مجموعةٌ كبيرةٌ من التابوات الفرعيّة والتفصيليّة، التي أدّى التمسُّكُ الحرفيُّ بها والخوفُ الهستيريُّ لدى البعض من تجاوزها إلى عرقلةِ ظهورِ أفلامٍ ــ ومن ثمّ سينما ــ تحاكي الواقعَ المعاصرَ والمعيشَ، وإلى فَرْضِ شرطيّة ليست سينمائيّة على الأفلام التي ظَهَرَتْ.

ولكنّ الثالوث الكلاسيكيّ للممنوعات الرقابيّة كان ومازال سيفًا مسلّطًا على السينمائيّين، يرتفع وينخفض بحسب الظروف والأفراد. ونلاحظ أنّ كثيرًا من أفلام المؤسسة العامة للسينما قد مُنعتْ من العرض العامّ بعد إنجازها، وهو ما يذكّر بالنموذج السوفيتيّ. فالفيلمُ السينمائيُّ في سورية يمرّ بمراحل عدّة من الناحية الرقابيّة: فتراقبه في البداية لجنةٌ من مؤسسة السينما تُسمّى اللجنةَ الفكريّة، وتراقبه بعد إنجازه لجنةٌ رقابيّةٌ أخرى تابعة لوزارة الثقافة مباشرةً. من هنا، فإنّ مستويات القراءة والتشدّد تختلف باختلاف السويّة الثقافيّة والحِرَفيّة للمراقبين. كما أنّ طبيعة الفيلم السينمائيّ تحتِّم ظهورَ دلالات مرئيّة كانت متواريةً بين ثنايا النصّ.

مرّت رقابةُ السينما في سورية عمومًا بمراحل تشدُّد وتخفّفٍ. فالمرحلة من ١٩٧١ إلى ١٩٧٤ شَهدت انفتاحًا نسبيًا على مستويات الثالوث، وخاصةً الجنس. أما المرحلة من ١٩٧٥ إلى ١٩٧٧ فقد شهدتْ تشدُّدًا في ما يخصّ المضمونَ الفكريَّ الإيديولوجيّ ــ خاصةً ما يوحي باليساريّة منه ــ مع استمرار الانفتاح في ما يخصّ الجنس. ولكنْ، ويا للمفارقة، بدأ منذ عام ١٩٧٧ تسامحٌ نسبيٌّ في قضايا التوجُّه الفكريّ، مقابلَ تشدّد متصاعد وصل إلى ذروته في منتصف الثمانينيّات وأوائل التسعينيّات في قضايا الجنس. ويعود هذا التشدد إلى محاولة واضحة لمجاراةِ واستيعابِ المزاج الأصوليّ المنتشر اجتماعيًا وفكريًا.

والغريب أنّ السينمائيّين السوريّين أنفسَهم، رغم راديكاليّتهم الفكريّة والجماليّة، ورغم تعرّضهم في أوقات مبكّرة لمقصّ الرقابة وعَسْفِها وعرقلاتها، لم يَطْرحوا قضيّة تعديل قانونها أو تخفيفها أو عقلنتها إلاّ في

لقطة من فيلم «نجوم النهار» لأسامة محمد



لقطة من فيلم «اللجاة» لرياض شيّا

مناسبات قليلة واستثنائيّة.[1] ويعود ذلك إلى انشغالهم الدائم بالدفاع عن مؤسسة السينما ـ المنتج الأساسيّ للفيلم الفنيّ السوريّ ـ وتطوير هياكلها وقدراتها الإنتاجيّة، ولاسيَّما أنَّها أتاحت لهم في كثير من الأحيان تقديمَ رؤًى فنيّة خالصة لم تكن لتتيحها أيّةُ جهة خاصّة. كما يعود هذا الإحجام إلى غَلَبة التيمة التاريخيّة (حقبة الأربعينيّات والخمسينيّات) أو القوميّة (القضيّة الفلسطينيّة) على أفلامهم، سواء في السبعينيّات أو في أفلام الموجة الجديدة التي نشأتْ في الثمانينيّات وأعطى مُخْرجوها مبرِّرًا ـ يبدو سينمائيّاً ـ للعودة إلى الماضي بتقديمهم أفلامَ مؤلِّفٍ تتَّكئ بكثافة على السيرة الذاتيّة.

هذا الانشغال بالماضي، رغم مبرِّراته السينمائيّة المخايلة وأشكالِ تناوله الطليعيّة، عَبَّرَ دومًا عن هاجس إيديولوجيّ في جوهره لم يستطع السينمائيّون السوريّون الخروجَ من أسره إلا لمامًا. فلقد غَلَّبَ التكوينُ الفكريُّ الراديكاليُّ للسينمائيّين السوريّين دومًا فكرةَ الالتزام على فكرة حريّة التعبير، رغم أنّهم في الواقع الملموس اكتشفوا ارتباطَ الفكرتيْن عضويّاً وخاضوا ـ من أجل التأكيد على التزامهم الفكريّ ـ معاركَ عدةً مع الرقابة، ولكنّهم لم يَسْموا بتلك المعارك إلى مستوًى مطلبيّ حقيقيّ. كما لم يستطيعوا أن يَرْبطوا بشكلٍ عضويّ بين قضايا كَسْرِ التابوهات الرقابيّة وحريّةِ الخيارات الجماليّة.

والأغرب من ذلك هو موقف نقّاد السينما الذين أَهْملوا إهمالاً تامّاً الحديثَ عن ضرورة تخفيف الرقابة وعقلنتها. بل إنّ بعضهم، وخاصةً في فترة الستينيّات والسبعينيّات، كان يطالب بتشديدها بحجّة رفع مستوى أفلام القطاع الخاصّ والأفلام المستوردة. وهم بذلك يَخْلطون تمامًا بين الرقابة كآليّة وأهداف، وبين رفع المستوى الفنيّ كمفهوم يتطلّب ممارساتٍ مختلفةً تمامًا عن ممارسات الرقابة التقليديّة.

ويمكن التأريخُ لأول صِدام حقيقيّ بين الرقابة والسينمائيّين بالفيلم الوثائقيّ الطويل «الحياة اليوميّة في قرية سوريّة» لعمر أميرالاي (١٩٧٤)، وقد ساهم في إنجازه الراحلُ الكبيرُ سعد الله ونوس. وكمنتْ في إنجاز هذا الفيلم جرأةٌ كبيرةٌ، نظرًا إلى ما يحتويه من نقدٍ حادٍّ لآليّات التخلّف وكشفٍ صارخٍ لصُوَر الفقر. وقد مُنع الفيلمُ في حينها، بعد جدالات طويلة، من العرض العامّ، ولكنّه عُرض مرارًا خارج القطر.

منذ ذلك الحين تتالت الأفلامُ الممنوعة، ولاسيَّما الوثائقيّة. وكلُّها مُنعتْ بسبب الصورة الذاتيّة غيرِ النمطيّة وغيرِ الدعاويّة التي قَدَّمها السينمائيّون للواقع. ومن أشهر هذه الأفلام: «السدّ» لهيثم حقي (١٩٧٥)، و«الدجاج» لعمر أميرالاي (١٩٧٧)، و«فرات» لمحمد ملص (١٩٧٨)، و«اليوم وكلّ يوم» لأسامة محمد (١٩٨٠).

---

١ ـ المناسبة الأولى التي أشار فيها السينمائيّون السوريّون إلى الرقابة كانت «المؤتمر الأول التحضيريّ للسينمائيّين السوريّين» الذي انعقد عام ١٩٧٧. وكانت إشارتُهم شديدة الوجل، إذ إنّهم طالبوا في إحدى التوصيات بـ «تعديل نظام الرقابة على الأشرطة السينمائيّة نظرًا لقِدَمِه وعدمِ تلاؤم بعض بنوده مع معطيات الواقع الموضوعيّ، وضرورةِ توسيع لجان الرقابة وإشراكِ السينمائيّين فيها.» وبالطبع، فإنّ التعديل على القانون لم يتمّ ! بينما أُشرك السينمائيّون في «اللجنة الفكريّة» التابعة للمؤسسة، ولم يُشرَكوا ـ إلا لمامًا ـ في لجان الوزارة الخاصة بمشاهدة الأفلام المحليّة بعد إنجازها ورقابة الأفلام المستوردة. (انظر: وثائق المؤتمر، مجلة **الحياة السينمائية**، دمشق، عدد ١، ١٩٧٨). أما المناسبة الثانية فكانت ورقةَ عملٍ أصدرها السينمائيّون السوريّون عام ٢٠٠٠ ووقَّعها أكثرُ من ٤٠ سينمائيّ، منهم صاحبُ هذه السطور، تحت عنوان «ورقة عمل حول واقع ومستقبل السينما في سورية.» وفي هذه الورقة إشارةٌ أكثرُ جديّةً وجرأةً إلى موضوع الرقابة، إذ يطالب السينمائيّون بـ «إعادة النظر بقوانين الرقابة وآليّات عملها، إنْ وُجدتْ، وتشكيلِ لجان رقابيّة متفتّحة ومتنوّرة، يكون نصفُها على الأقلّ من السينمائيّين... على الرقابة أن تَحْترم الجمهورَ لا أن تكون وصيّةً عليه، فيصبح تحديدُ الفئات العمريّة أساسَ آليّة عملها... إنّ الدفاع عن شرعيّة اللجان الرقابيّة المؤهلة أمرٌ بالغُ الأهميّة، إذ يجب أن تكون بتعدديّتها وكفاءتها مؤتَمَنةً وصاحبةَ القرار في مجالها، لا يحقّ لأحد من فوقها أن يعطِّلَ فاعليَّتَها بقرارات اعتباطيّة أو شفويّة... إنّ حريّة الإبداع شرطٌ أساسيٌّ لنشوءِ مناخِ حوارٍ وطنيّ عميق ومسؤول.»

لقطة من فيلم «الكومبارس» لنبيل المالح

أما السينما الروائيّة فقد كان نصيبُها من المنع أقلَّ وطأةً. وكانت الأفلام تُحجب[1] لفترات معينة ثم تُعْرض بعد تغيير إداريّ ما، كما هو حال «السيد التقدميّ» لنبيل المالح (١٩٧٤)، و«كفر قاسم» لبرهان علويّة (١٩٧٤)؛ أو كانت تُمنع من العرض التجاريّ العامّ ولكنّها تُعْرض في التظاهرات والمهرجانات السينمائيّة المحليّة والخارجيّة، كما هو حال «اليازرلي» لقيس الزبيدي (١٩٧٤)، و«نجوم النهار» لأسامة محمد (١٩٨٨)، و«اللجاة» لرياض شيّا (١٩٩٥)؛ أو كان يُسْمح بعرضها بعد جدالات وتدخّلات عليا، كما هو حال «حادثة النصف متر» لسمير ذكرى (١٩٨٠)، و«الكومبارس» لنبيل المالح (١٩٩٣).

الرقابة على الدراما التلفزيونيّة السوريّة

نشأت الدراما التلفزيونيّة السوريّة من لدن التلفزيون الحكوميّ، الذي ظَهَرَ أيضًا إبّان الوحدة السوريّة ـ المصريّة عام ١٩٦٠. وقد وُضع هذا الجهازُ الإعلاميُّ منذ إنشائه تحت سيطرة حكوميّة حديديّة، ونيطتْ به أخطرُ المهامّ الدعاويّة وأكثرُها حساسيّةً. رغم ذلك قدّمت الدراما التلفزيونيّة السوريّة، وخاصّةً في النصف الثاني من الستينيّات حتى أواخر السبعينيّات، مجموعةً من الأعمال الهامّة، ضمن السقف الإبداعيّ الذي تتيحه صيغةُ المسلسلة التلفزيونيّة المنجَزة على شريط فيديو. فقد تميزتْ تلك الأعمال بجرأتها الاجتماعيّة، وتَمَثّل ذلك في دفاعها عن حقوق المرأة، وفي انتقاد المجتمع الذكوريّ، وفي معالجات جريئة نسبيّاً للعلاقات الحميمة والعاطفيّة. وهذا عائد إلى المناخ الاجتماعيّ العامّ المتحرّر والمنفتح الذي بلغ ذروتَه في الستينيّات وأوائل السبعينيّات، وبدأ بالتقهقر الحثيث أواخر السبعينيّات.

هذه المسلسلات جميعُها كانت من إنتاج تلفزيون الدولة. والطريف أنّ بعضها أُوقف عرضُه بعد تقديم حلقات قليلة منه بضغط من الشارع المحافظ الذي صَدَمَتْه جرأتُها، كما هو حالُ مسلسل «ألوان وظلال» لهاني الروماني المقتبس عن نصّ للقاصّ السوريّ عبد العزيز هلال. والبعض الآخر استمرّ عرضُه بقرارات إداريّة عليا رغم احتجاجات المشاهدين ذوي الميول المحافظة؛ ومثال ذلك مسلسلُ «الوسيط» لهيثم حقّي المقتبس عن نصّ لؤي عيادة، و«أحلام منتصف الليل» لحمد فردوس أتاسي المقتبس عن نصّ لرياض نعسان آغا. وكان الإصرار على استمرار عرضها انعكاسًا لسياساتٍ أرادت خلقَ نوعٍ من التوازن بين الحداثة والمزاج المحافظ الآخذ بالنموّ.

في الثمانينيّات بدأتْ تتبلور ظاهرةُ ما يسمّى بـ «دراما النفط،» وهي المسلسلات التي تُنْجزها كوادرُ مصريّةٌ وسوريّةٌ في استديوهات دبي وعجمان وأثينا بتمويل خليجيّ وتكون سوقُها الأساسيّةُ تلفزيوناتِ دول الخليج العربيّ. منذ ذلك الحين بدأتْ تَسُود هستيريا رقابيّةٌ فرضتْها تلك التلفزيوناتُ والشركاتُ، وظهرتْ قائمةٌ من الممنوعات المتطرّفة في أصوليّتها، لم تكن لتخطر على بالِ أيّ مبدعٍ عربيٍّ مارس العملَ الفنيَّ منذ أوائل القرن العشرين.[2] أما في التسعينيّات، ومع ظهور الفضائيّات، فقد نما القطاعُ الخاصّ التلفزيونيّ داخل سوريا، ومُوِّل أساسًا من تلك الفضائيّات الخليجيّة في معظمها. صحيحٌ أنّ هذه الفضائيّات ـ بفعل التنافس وامتلاك بعضها لرأسمالٍ خاصٍّ بما لا يجعلها تُعبّر بشكل حَرْفيّ عن سياسات بلدانها ـ قد خَفّفتْ من بعض المحظورات، إلاّ أنّ جُبْن الرأسمال التلفزيونيّ الخاصّ ورغبتَه في الوصول إلى أكبر عدد من الشاشات

---

١ ـ نَسْتخدم هنا تعبيرَ الحجب بدلاً من المنع، نظرًا لأنّ معظم قرارات منع الأفلام التي اتّخذتْها مختلفُ مستويات الإدارة كانت قراراتٍ شفاهيّةً بحجب عَرْضها. كما أنّ إدارات عدة استخدمتْ أساليبَ مواربةً في منع الأفلام، منها تأخيرُ عرضها في الصالات ـ لسنوات ـ تحت حجج وذرائع «فنيّة» واهية.

٢ ـ من أشهر تلك الممنوعات التفصيليّة: منعُ تقبيلٍ ومعانقةٍ أيِّ ممثلٍ لممثلة، حتى لو كانت تلعب دورَ أمّه أو أخته في مشهد يلتقيان فيه بعد غياب سنين؛ ومنعُ إغلاق باب الشقة في مشهدٍ تجتمع فيه المرأةُ برجل ليس مَحْرمًا لها؛ ومنعُ مشهد وجود زوج وزوجة معًا في الفراش؛ ومنعُ التدخين؛ ومنعُ تناول الكحول؛ ومنعُ مشاهد الاحتفالات والموالد الدينيّة... الخ. هذا بالإضافة إلى الممنوعات العامّة المنطلقة من تمامٍ مع الفكر الأصوليّ الوهابيّ والتوجُّهات السياسيّة لأنظمة الخليج العربيّ.

ولاسيَّما الشاشة السعوديّة الأكثر تشدُّدًا جعلاه يستمرّ في الحرص على التزام حَرْفيّ بالممنوعات. غير أنّ بعض أصحاب الشركات الكبرى والمخرجين استطاعوا أن يجدوا حلولاً موارِبة لتقديم أعمال لا تلتزم بالممنوعات ولكنّها لا تمسّ جوهرها. وتمّ لهم ذلك عَبْرَ أنماط دراميّة مهجّنة، أشهرُها ما سُمّي «الفانتازيا التاريخيّة» (كما في أعمال نجدت أنزور مثلاً)، ومعظمُها ينتمي إلى الدراما التاريخيّة التي هي عبارة عن مجموعة من الإسقاطات الشعاريّة الفجّة المتستّرة بعباءة الضخامة الإنتاجيّة والتزيين البرّانيّ المبالغ به والتي تبتعد في جوهرها عن مسّ أيّ تابو فكريّ حقيقيّ وتلغي أيَّ رصد حارّ للحياة والعلاقات الحميمة للإنسان العربيّ المعاصر ـ بل إنّ بعضَها عمد إلى تزوير التاريخ بكل بساطة، إرضاءً للموصين الخليجيِّين.[1]

تزامَنَ هذا مع تراجع التلفزيون الحكوميّ، الذي يُفترض أنه لا يلتزم بالمحظورات الخليجيّة، عن الإنتاج. وذلك هو عكسُ ما فعلتْه مصر، التي استمرّ قطاعُ الدولة فيها بالإنتاج، فارضًا أعمالاً تاريخيّةً أو معاصرةً ذاتَ توجُّهات يساريّة أو «تقدميّة» واضحة حتى على تلك الفضائيّات الخليجيّة.

أما الرقابة داخل سورية على تلك الأعمال قبل تصديرها (وهي لجانٌ عدةٌ تابعةٌ للتلفزيون السوريّ) فقد ركّزتْ بشكل خاصّ على البعد السياسيّ، ولاسيَّما في المسلسلات التي تناولت التاريخَ السوريَّ المعاصر وتحديدًا فترة الخمسينيّات (على سبيل المثال «خان الحرير» لهيثم حقي عن نصّ الروائيّ السوريّ نهاد سيريس) وذلك رغم أنّ تابو تناوُلِ فترة الخمسينيّات قد تجاوزتْه السينما السوريّةُ منذ فيلم «أحلام المدينة» لمحمد ملص (١٩٨٢).

الطريف أنّ الآليّة المعقّدة للرقابة التلفزيونيّة على الأعمال الدراميّة، قَبل تصويرها ومن بعده، كان يمكن تجاوزُها دومًا بأوامر إداريّة عليا أو حتّى بحسن العلاقات الشخصيّة مع الرقيب. وتعيدنا هذه المفارقةُ ـ التي تصادفنا أيضًا في آليّات الرقابة على السينما وإنْ كانت هذه الأخيرة أكثرَ عقلانيّةً وتنوُّرًا ـ إلى غياب العامل المؤسساتيّ الذي فُرِّغتْ هياكلُه الناشئةُ من قدراتها على خلق تراكُم كان يُمْكن أن يؤدِّيَ في حالة الرقابة مثلاً إلى فسح المجال أمام المبدعين للتعامل معها كمؤسسة يجب الضغطُ عليها لعقلنتها و«تطويرها» باتجاه مزيد من الانفتاح والتنوّر. أما الاتّكاء على العامل الشخصيّ و«الشفاهيّ» فيمكن دائمًا أن يؤدِّي إلى انتكاسات ويلغي فكرةَ التراكم الإبداعيّ، التي من دونها لا تتحول السينما السوريّةُ إلى إنجاز ثقافيّ حقيقيّ.

حلب

فاضل الكواكبي

ناقد ومخرج سينمائيّ سوريّ. مساعد مخرج في فيلم «الكومبارس» لنبيل المالح. ومساعد مخرج في فيلم «اللجاة» لرياض شيّا

١ ـ دأبتْ تلك المسلسلات، ومن أشهرها وآخرها «الزير سالم» لحاتم علي، المبنيّ على نصّ لمدوح عدوان، على عدم الإشارة إلى انتماء الشخصيّات أو القبائل العربيّة المسيحيّة إلى دينها ـ خاصةً في الجاهليّة ـ مظهرةً إيّاها كشخصيّات وثنيّة. كما دأبتْ على عدم الإشارة إلى الدور الذي لعبه المسيحيّون العرب في الحقب التاريخيّة المختلفة من الحضارة العربيّة الإسلاميّة، والمزدهرة بخاصّة.