الرقابة على الإبداع الفنيّ: فقه المصادرة وحماية المجتمع

حسن عطيّة

تجسِّد الرقابةُ مفهومًا مناقضًا لمفهوم الحريّة، يَسْتبعد كلٌّ منهما الآخرَ... هذا إذا ما نَظَرْنا إليهما بالمنظور المثاليّ المطْلق، الذي يرى أنّ الحريّة هي تقريرُ الروح لمصيرها وفق إرادةٍ لا تحدِّدها قوانينُ المجتمع. أما إذا أَدْخلنا الضرورةَ كمبدإ، فسوف نُدْرك أنّ قوانين الرقابة، ككلّ التشريعات القانونيّة، تَعْكس أوضاعًا اجتماعيّةً معيّنة تسود المجتمعَ في فترة زمنيّة محددة، معبِّرةً بالضرورة عن إرادة القوى المهيمِنة على المجتمع ورؤيتها الأخلاقيّة للعالم. ومن ثم فإنّ أيَّ تغيير في تلك الأوضاع، وأيَّ حراك للقوى المهيمِنة، يؤدّيان بالضرورة ذاتها إلى تغيّر الرؤية إلى العالم: وهو ما يتطلب قوانينَ خاصةً للتحكّم في حركةِ تداولِ إبداع المجتمع ورقابته لصالح القوى الاجتماعيّة الجديدة وعلاقاتِ الإنتاج السائدة والعلاقاتِ الاجتماعيّة القائمة على أساسها، والتي تشكّل في تفاعلها نسقًا من الأفكار تَعْمل على المحافظة على المجتمع وعلاقاته الداخليّة في فترة زمنيّة محددة.

إشكاليّات الرقابة

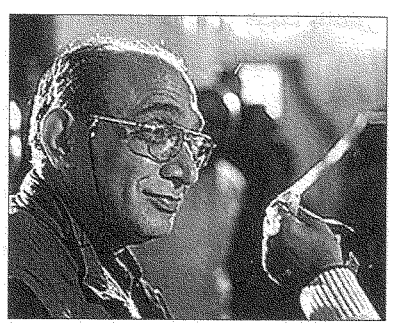
غير أنّ قوانين التحكّم والمراقبة هذه، في مصر كما في كلّ الدول العربيّة، لم تتغيّرْ منذ زمن طويل. وهذا يمثِّل **إشكاليّةً أولى** أمام المتعرِّض لما يسمّى في مصر بـ «قوانين الرقابة على المصنَّفات الفنيّة.»

فقد صَدَرَ قانونُ الرقابة على نشرِ وتداولِ الإبداع الفنيّ في مصر، والمعمولُ به حتى اليوم، والمعروفُ باسم القانون رقم ٤٣٠ لعام ١٩٥٥ لتنظيم الرقابة على الأشرطة السينمائيّة ولوحات الفانوس السحريّ والأغاني والمسرحيّات والمنولوجات والأسطوانات وأشرطة التسجيل الضوئيّ، في ظلّ أوضاع عالميّة متشابكة مع متغيِّرات المجتمع المصريّ عقب ثورة يوليو وسيادة أفكار التحرر الوطنيّ، الأمرُ الذي تَركَ بصماته وقتَها على روح قوانين الرقابة وسُبُل تطبيقها. لكنّ الصورة تختلف اليوم تحت مظلّة القرية الكونيّة المفتوحة. وهو ما يمثِّل **الإشكاليّةَ الثانية** في موضوع الرقابة: فكيف للمشرِّع، ومِنْ بَعْدِه المطبِّق للتشريع القانونيّ، أن يحمي المجتمعَ من التعرّض لمواد إبداعيّة تُنتَج داخلَ وطنه أو تَدْخل عليه من الخارج في ظلّ سماوات مفتوحة تَبثُّ للداخل ما هو مرفوضٌ ومعارضٌ لقيم هذا المجتمع وسياساته؟

لقد تغيّر المجتمعُ المصريُّ داخليّاً، وانفتح خارجيّاً على متغيّرات جديدة، ومع ذلك ظَلَّ قانونُ الرقابة كما هو دون تغيير على مدى ما يَقْرب من نصف قرن من الزمان. وهذا ما يَطْرح تساؤلات تؤسِّس لصياغة **الإشكاليّة الثالثة** في مقالنا هذا، وهي: لماذا لم تَطْرحْ متغيِّراتُ الواقع المصريّ الجديدة احتياجًا لتغيير قانون الرقابة على المُنْتَج الفنيّ، مثلما طَرَحت احتياجاتٍ متعدِّدةً بدَّلتْ قوانينَ السوق وما هو متداولٌ داخلَه من مُنتَجات

أخرى؟ هل يَرْجع ذلك إلى طبيعة المنتَج الفنيّ القابلِ للتجدُّد وفقًا لتفسيرات تقديمه المختلفة، خاصةً في مجال المسرح ونصوصه الدراميّة المتعددة التقديم؟ أم يَرْجع إلى الصياغة العامّة لقانون الرقابة على المصنَّف الفنيّ، باعتباره نسقًا من الأحكام العامة التي لا تحتاج إلى تغيير في موادّها بقدرِ ما تحتاج إلى تغير في عقليّة منفِّذ هذه الموادّ، أيْ تحتاج إلى تغيّر في عقليّة الرقيب كشخص لا إلى تغيير القانون كقوة معنويّة ـ ولاسيَّما أنّ علاقة السلطة بالإبداع دخلتْ في منعطفات كثيرة منذ صدور هذا القانون وحتى الآن؟

فبعد صدور القانون وإلحاق جهازه التنفيذيّ بوزارة الإرشاد القوميّ (الإعلام)، أُنشئتْ وزارةُ الثقافة عام ١٩٥٨. ومع قوانين يوليو الاشتراكيّة عام ١٩٦١ دَخَلَ المجتمعُ مرحلةَ التأميم وبناء القطاع العامّ في مجال الثقافة، وأُقيمتْ هيئاتٌ ومؤسساتٌ حكوميّة للمسرح والسينما، وتحوَّلَ المنتَجُ الثقافيّ إلى «خدمة» تقدِّمها الحكومةُ لمن هو «أحقّ» بها. ثم حلّت هزيمةُ ٦٧ الرهيبة، وارتفع شعارُ «لا صوت يعلو على صوت المعركة،» ودخل المجتمعُ مرحلةَ نقدِ الذات، ونقدِ مسار الثورة، والتفتيشِ عن أسباب الهزيمة فكريّاً واجتماعيّاً. وبعد انقلاب مايو ١٩٧١، وانتصارِ اكتوبر ١٩٧٣، دخل المجتمعُ مرحلةً أخرى جديدةً أيضًا، طورد فيها المثقفُ، وهُجِّر فيها الفنّانُ خارج البلاد، وصَعَدَتْ طبقةٌ طفيليّةٌ جديدة: عمادُها الفكرُ الليبراليّ، وطريقُها بعيدٌ عن المعرفة، ونجاحُها قائمٌ على تسليع كلّ شيء بما فيه الإبداع. فصار المكسبُ والخسارةُ، اللذان يحدِّدهما شبّاكُ بيع التذاكر أو حجمُ بيع شرائط الفيديو واسمُ النجم، هما المعيار الأول في الإبداع. فضلاً عن تحالف السلطة مع جماعة الإخوان المسلمين لمطاردة الفكر التقدميّ، وهو ما أدّى إلى زيادة حجم تأثير الأفكار السلفيّة والقيم الأخلاقيّة التقليديّة، وأفضى ذلك بدوره إلى اغتيال رئيس الجمهوريّة ذاته، وأعاد تأسيسَ فقه المصادرة والمطاردة لكل إبداع تنويريّ في المجتمع.



منعت وزارة الإعلام دخول رواية «هورجادة» للسيناريست رأفت الميهي، رغم موافقة الرقابة على السيناريو

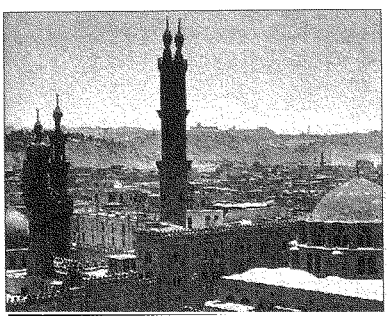
تنبع الإشكاليّة الثالثة من كون موادّ قانون الرقابة على المصنّفات الفنيّة موادَّ عامةً (مطّاطةً)، تَمْنح الرقيبَ سلطةً تقديريّةً وتتيح له حريّةَ التفسير وفق السياق الاجتماعيّ /الإيديولوجيّ الحاكم والفكر المسيطر على الرأي العام ـ وهي حريّة تمتدّ بين التقييد الأقصى والإطلاق المحسوب. فتحديد القانون بأنّه «من أجل المحافظة على الأمن والنظام العامّ وحمايةِ الآداب ومصالحِ الدولة العليا في ما يتعلّق بمصلحتها السياسيّة في علاقتها مع غيرها من الدول» إنّما هو تحديدٌ يراه البعضُ مقيِّدًا لحريّة الإبداع وناسفًا لحقّ التعبير. ذلك لأنّه يَمْنح الموظَّفَ العامَّ سلطةً غيرَ محدودة للحُكْم على هذا الإبداع، في الوقت الذي يَفْتقد فيه هذا الموظفُ في العادة القدرةَ على المرونة في التعامل مع إبداع قد تطيح موافقتُه عليه بمقعده داخل الجهاز الحكوميّ، لذا فهو يرتعب من الوقوع في الخطإ، فيركن إلى السلامة بالرفض. هذا فضلاً عن أنّ الرقيب ليس شخصًا مغيَّبًا عن حركة الواقع، بل هو متابِعٌ للرأي العامّ في الشارع وللمجادلات الدائرة في وسائل الإعلام حول قضايا الساعة، الأمرُ الذي يَدْفع به إلى الميل نحو الاتجاه المسيَّد في الساحة، والذي ترضى عنه القوى المهيمنةُ في الشارعيْن السياسيّ والفكريّ.

إنّ هذه الإشكاليّات الثلاث (ثبات قوانين الرقابة – عدم انسجام هذه القوانين مع وضع القرية الكونيّة المفتوحة ـ الطابع العامّ المطّاط لموادّ الرقابة) تمثِّل محورَ التعامل مع جهاز الرقابة على المصنَّفات الفنيّة، باعتباره إدارةً مركزيّةً تَتْبَعُ المجلسَ الأعلى للثقافة في وزارة الثقافة، وتَخْتصّ بكلّ ما يُعرض في دُور العرض المسرحيّ والسينمائيّ، وما يتمّ تداولُه في نوادي الفيديو والملاهي الليليّة ومحلّات بيع شرائط الكاسيت والأسطوانات، فضلاً عما يتمّ تصويرُه من أفلام في مصر، وما يتمّ استيرادُه أو تصديرُه من المصنَّفات المشار إليها سلفًا. غير أنّ صلاحيّات هذا الجهاز لا تسري على المصنَّفات المبثوثة عبر قنوات الإذاعة والتليفزيون الرسميّة ـ فلهذه جهازُها الرقابيُّ الخاصُّ، الذي يَتْبع اتحادَ الإذاعة والتليفزيون في وزارة الإعلام. وهذا ما يَخْلق ازدواجيّةً رقابيّةً في البلاد، يُرْجعها أصحابُها إلى تباين طبيعة المتلقّي وإرادته في تلقّي العمل الفنيّ. كما أن صلاحيّات أيٍّ من جهازَي الرقابة السابقيْن لا تسري على المطبوعات المنشورة في البلاد أو المستوردة من خارجها ـ فلهذه هي الأخرى قانونُها وأجهزتُها الخاصة التي تَتْبع وزارةَ الإعلام

أيضًا، والتي مَنَعتْ مؤخَّرًا دخولَ رواية **هورجادة** للسيناريست المصريّ رأفت الميهي المطبوعة في باريس، رغم موافقة جهاز الرقابة في وزارة الثقافة على السيناريو الذي أعدّه الكاتبُ نفسُه عن هذه الرواية.

من الخديوي إلى فتوى ١٩٩٤

دارت قوانينُ الرقابة والقرارات الوزاريّة المتعلقة بها حول «محتوى» الإبداع، و«شكلِ» تقديمه، و«الرؤيةِ» التي يَحْملها للمجتمع. وقد بدأت الرقابةُ على الإبداع الفنيّ مع دخول المسرح كفنّ جديد إلى مصر. فقد اعترض الخديوي إسماعيل عام ١٨٧٠ على مسرحيّة يعقوب صنّوع **الضرّتان**، التي قدّمها على مسرح الخديوي الخاصّ في سراي قصر النيل، لما تتضمّنه من تعريض بمن يتزوّج من أكثر من واحدة ـ ومنهم الخديوي نفسُه. فخرج الخديوي من المسرح غاضبًا بعد أن أنّب يعقوب صنّوع «موليرَ مصر،» فنصحه المقرَّبون بعدم تقديمها مرةً أخرى. وكانت هذه النصيحة المستمدّة من موقف سلطويّ هي أوّلَ توجُّه رقابيّ من أعلى سلطة في البلاد تَرْفض عرضًا مسرحيّاً لأنّ «رؤيته» تخالف رؤى «أُولي الأمر.» ثم بدأ اهتمامُ السلطة بهذا الفنّ الجديد وما يقدِّمه من موادّ وآراء قد تكون مخالفةً لما تراه هذه السلطةُ صالحًا للمجتمع بوجه عامّ، ولمصالحها الطبقيّة والفئويّة بوجه خاصّ. لذا حَرَصَ قانونُ المطبوعات المعادي للديمقراطيّة والصادر في أكتوبر عام ١٨٨١، بعد شهر ونصف الشهر من مظاهرة العسكر بقيادة أحمد عُرابي أمام سراي عابدين، على الإشارة إلى حقّ الحكومة في مصادرةِ كلِّ عملٍ مكتوب أو مرسومٍ أو معروضٍ يَحْمل رأيًا مغايرًا «للنظام العموميّ وللآداب أو الدين.» ثم سارت على هدي هذا القانونِ كافّةُ التشريعات القانونيّة الخاصّة بالرقابة فيما بعد، واضعةً التابوهاتِ الثلاثةَ محلَّ تجريمٍ من السلطة التنفيذيّة وهي: النظامُ العامّ، والمقصودُ به تحديدًا السياسةُ؛ فالآدابُ العامة أيْ ما يتعلق بالجنس؛ ثم الدين، أيْ ما يتعلق بالعقيدة. وصدر أوّلُ قانون لرقابة الأفلام وتنظيم الأمن داخل دُورِ السينما عام ١٩٠٤. ثم صدرتْ في منتصف عام ١٩١١ التشريعاتُ القانونيّةُ المنظّمة للائحة التياترات (المسارح)، فمَنَعَتْ كلَّ ما يُمْكن عرضُه إذا كان «مخالفًا للنظام العامّ والآداب،» دون أيّ ذِكْرٍ للعقيدة الدينيّة. وحَدَّدت اللائحةُ الجهةَ المشْرِفَةَ على الرقابة بأنّها المكتبُ الفنيُّ لوزارة الداخليّة. وفي عام ١٩٢٨ توحّدت الرقابةُ على المسرح والسينما. ثم صدرتْ تعليماتُ ١٩٤٧، التي عملتْ على تحويل فكرة الرقابة من رصد «التجاوزات» السياسيّة والدينيّة إلى الحكم على العمل الفنيّ بما يحمله من صور وكلمات تسيء إلى صورة البلاد أمام الآخر، فحَمَلت التعليماتُ عنوانًا يَسْتهدف «تحويلَ السينما إلى وسيلة للدعاية الطيّبة لمصر.» وتضمّنتْ تلك التعليماتُ ٧١ بندًا رقابيّاً صارمًا، قَدَّستْ ما هو غيرُ مقدَّس، وحَذَّرتْ من إظهار صورٍ تُخِلّ «بالنظام الاجتماعيّ،» أو تشوِّه صورةَ مصر خارجيّاً مثل: «بيوت الفلاّحين الفقراء ومحتوياتها،» و«منظر الحارات القذرة،» ومَنَعَتْ «تشخيصَ الأنبياء والرُّسُل والصحابة والمبشَّرين بالجنّة.»


حقق الأزهر نصرًا كبيرًا حينما حصل على فتوى عامَ ٩٤ بقصر الجهة الدينيّة المختصّة عليه فقط

قامت ثورةُ يوليو ٥٢، وبَثَّتْ روحًا جديدةً في الحياة المصريّة، ونجح العسكرُ في تجاوز أزمة مارس ١٩٥٤ التي اندلعتْ حول الفكر الديمقراطيّ، وذلك برفضهم العودةَ إلى ثكناتهم؛ ونجحوا أيضًا في الإطاحة بفكرة التعدد الحزبيّ. وصَدَرَ قانونُ ١٩٥٥ لاغيًا المحظورات الطبقيّةَ القديمةَ، مكتفيًا بالمحاذير الدينيّة والأخلاقيّة والسياسيّة دون تشدد؛ فقد كانت الطبقةُ الصاعدةُ في حاجة إلى إبداعٍ ثائرٍ ومتحرّرٍ من القيود الطبقيّة، بل ويَعْمل بكلّ جهده على إسقاط الفكر الطبقيّ الذي هيمن على مصر قبل ثورة يوليو، مع محافظةِ ذلك الإبداع في الوقت نفسه على قيم الطبقة الدينيّة والاجتماعيّة.

ثم تغيرت الأوضاعُ، وصدر القرار رقم ٢٢٠ سنة ١٩٧٦، عائدًا في زمن التحالف مع الفكر السلفيّ إلى محظورات عام ٤٧، حيث «يُمنع عرضُ المشكلات الاجتماعيّة بطريقة تُخِلّ بالوحدة الوطنيّة،» فضلاً عن «الرجوع إلى الجهات الدينيّة المختصة» دونما إشارة واحدة إلى ماهيّة هذه الجهات وإنْ كان من المتعارف

عليه أنها الأزهر، الذي حقَّقَ كمؤسسة دينيّة نصرًا كبيرًا حينما حَصَلَ من مجلس الدولة على فتوى عام ١٩٩٤ بقصر الجهة الدينيّة المختصة على الأزهر فقط.

أول تدخّل للأزهر وقف ضدّ فكرة تجسيد يوسف وهبي لشخصيّة النبيّ محمد في فيلم تركي ـ ألمانيّ

أجهزة الرقابة الأخرى

رغم إنشاء جهاز رسميّ للرقابة على المصنَّفات الفنيّة في مصر، فإنّه لم يكن الجهازَ الوحيدَ المنوطَ به «حمايةُ المجتمع ممَّن يَخْرج على ناموسه العامّ»؛ فثمة أجهزة أخرى رسميّة وغير رسميّة تَلْعب دورًا يبدو أحيانًا خفيّاً داخل أروقة الرقابة ومتداخلاً مع سلطاتها، وأحيانًا متجاوزًا لهذه السلطات، حيث تحال إليها الأعمالُ التي تمسّ طبيعةَ تلك الأجهزة أو تتطلّب رأيَها، وهي:

١) **المؤسسة الدينيّة (الرسميّة)**. ويمثّلها عمليّاً الأزهرُ، وبشكل خاصّ مجمعُ البحوث الإسلاميّة فيه، الذي تُحَوَّلُ إليه المصنَّفاتُ المتعرِّضة للعقائدِ والموضوعاتِ والشخصيّاتِ الدينيّة الإسلاميّة. وعلى حين يرى البعضُ أنّ مجمع البحوث لا يَمْلك حقَّ مصادرة أيّ مصنَّف فنيّ من الناحية التنفيذيّة، وأنّ بوسعه فقط أن يقدِّم رأيًا استشاريّاً، فإنّ هذا الرأي «الاستشاريّ» يتحوَّل عند الرقيب إلى توجيهٍ مُلْزِم. فقد وقف الأزهرُ قديمًا ضدّ فكرة تجسيد الفنّان يوسف وهبي لشخصيّة النبيّ ﷺ في فيلم تركيّ ـ ألمانيّ، وكان ذلك أوّلَ تدخُّل من الأزهر في مجال السينما. كما رفض الأزهرُ حديثًا الموافقةَ على عرض فيلم «الرسالة» للمخرج مصطفى العقّاد في مصر، رغم أنَّه عُرِض في أكثر من دولة عربيّة. كما رَفَضَ بشكلٍ متكررٍ الموافقةَ على تقديم مسرحيّة «ثأر الله» للكاتب عبد الرحمن الشرقاوي، سواء بإخراج كرم مطاوع في الستينيّات، والذي احتال على القرار بتقديم شهر كامل من بروفات العرض المفتوحة للجماهير، أو بإخراج جلال الشرقاوي وتمثيل الممثّلة المعتزلة سهير البابلي في العام الماضي.

كما أنّ الموضوعات التي تمسّ العقيدةَ المسيحيّةَ تحال هي الأخرى على الجهات الكنسيّة المسؤولة عن تلك العقيدة، أرثوذوكسيّةً أو كاثوليكيّة. ورغم سماح الفكر المسيحيّ بظهور شخصيّة السيد المسيح على الشاشتيْن الكبيرة والصغيرة أو في فضاء المسرح، إلاّ أنّ الفكر الرقابيّ المصريّ، بعمقه الإسلاميّ، يَرْفض رفضًا باتّاً تجسيدَ شخصيّة المسيح صورةً وصوتًا. بل إنّ الكنيسة قد توافق على إنتاج عمل فنّيّ، مثل أوبريت «لؤلؤ ومرجان والكابتن ماجيلان» الذي يستوحي أعمالَه من قصة داود وجوليات في أحد أسفار العهد القديم، بينما رَفَضَ جهازُ الرقابة التصريحَ بإنتاجه عام ٢٠٠٠ لأنّه لا يتناسب مع الحالة السياسيّة والظروف الوطنيّة الحاليّة وذلك لتأكيده على انتصار داود رمزِ القوة الأسطوريّة الإسرائيليّة على الفلسطينيّين.

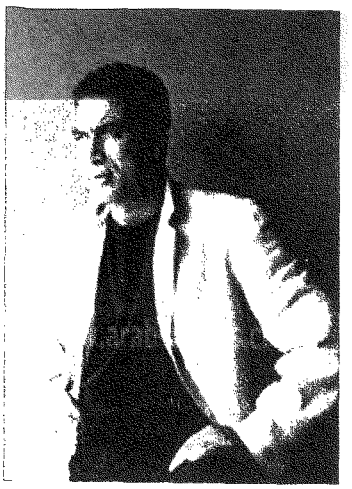
ويصل الخلافُ بين جهاز الرقابة والمؤسسة الدينيّة إلى ذروته حاليّاً بمحاولة الأزهر انتزاعَ حقّ جهاز الرقابة، المنوطِ به قانونًا منعُ أو إجازةُ المصنَّف الفنيّ. فالأزهر يؤكّد أنّه، كمؤسسة دينيّة، له وحده الحقُّ في الموافقة على التصريح بتداول الأشرطة الدينيّة للشيوخ التقليديّين من أمثال عمر عبد الرحمن أو للشيوخ الجدد من أمثال خالد الجندي باعتبارهم من خرّيجي الأزهر، وباعتبار أنّ فتاواهم تتّفق وفتاوى ابن تيميّة وغيره؛ بينما يرى جهازُ الرقابة أنّ تلك الفتاوى والأحاديث تَنْشر التخلُّفَ بين الناس وتُضرّ بالمجتمع.

٢) **المؤسسة الأمنيّة**. وتبدأ بأجهزة الأمن العليا، التي تحوّل إليها كافّةُ الموضوعات المزمَع تقديمُها داخليّاً أو المستوردةِ من الخارج، والتي تخصّ القواتِ المسلحةَ أو الشرطةَ أو الأمنَ العامّ. وتقوم تلك الأجهزة بتوزيع هذه الموضوعات المطلوبِ الرأيُ فيها على الوزارات والمؤسسات المعنيّة، مثلِ وزارات الداخليّة والدفاع والخارجيّة ومؤسسة الأمن العامّ. وقد تحفّظتْ وزارةُ الداخليّة مثلاً على سيناريو فيلم «البريء» للكاتب وحيد حامد والمخرج عاطف الطيب (أغسطس ١٩٨٦)، وتدور أحداثُ الفيلم حول واقعةِ تمرّدٍ بين قوات الأمن المركزيّ نتيجةً لسريان الوعي بين جنوده واكتشاف بعضهم عمليّاتِ التزييف وغسيل المخّ التي تمّت لهم. أيضًا أصرّت وزارةُ الداخليّة على حذف نهاية الفيلم، حيث تتمرّد الشخصيّةُ الرئيسيّة، التي قدَّمها أحمد زكي، فأطلق نارَ مدفعه الرشّاش على قادة معسكره. وفي النهاية أيضًا تَبْرز شخصيّةُ جنديٍّ بسيطٍ آخر، يقوم بقتل الجنديّ الذي

استنار بالوعي؛ وفي هذا إشارةٌ واضحة إلى ثبات واقع هؤلاء الجنود الفقراء، مادامت قوانينُ حياتهم لم تتغيرْ بعدُ.

ولم تكتفِ المؤسسة العسكريّة، خاصةً في ما يتعلّق بوزارة الدفاع، بالقانون القائم، بل حَصلَتْ من البرلمان على تشريع قانونيّ في يناير ١٩٨٩ يُلْزم السينمائيّين ضرورة الحصول على موافقة رسميّة في حالة تصويرِ أيّ شيء يخصّ القوات المسلّحة، سواء كان قصةً ذاتَ مساسٍ بأمن الدولة أو قصةً اجتماعيّةً تدور حول ضبّاط وجنود وما ينشأ من علاقات داخليّة بينهم في المعسكرات.

يُضاف إلى المؤسَّستَيْن الدينيّة والأمنيّة مؤسساتٌ وهيئاتٌ أخرى لا يُطْلب رأيُها، وإنّما هي التي تَعْمل بكلّ جهدها على المشاركة بالرأي، مشكّلةً ضغطًا على الرقيب أثناء اتخاذه قرارَ الإجازة أو المنع. وهذه المؤسّسات والهيئات هي:



تمرّدت الشخصيّة الرئيسيّة التي قدّمها أحمد زكي في فيلم «البريء» على قادة معسكره، فأصرّت وزارة الداخليّة على حذف نهايته

٣) النقابات المهنيّة. إذ ترى كلُّ نقابة، وفقًا للعقليّة المهيمنة عليها، أنّ أعضاءها ذواتٌ مَصُونةٌ، لا يجب المساسُ بها بتقديم صور سلبيّة لها: كالطبيب المرتشي، أو المحامي النصّاب. وهكذا هبّت نقابةُ المحامين ضدّ فيلم «الأفوكاتو» للمخرج رأفت الميهي عام ١٩٨٥، بسبب تقديمه نموذجَ المحامي الأفّاق.

٤) وسائل الإعلام المختلفة، وبشكل خاصّ الصحف. ويتمّ الاعتمادُ أولاً على بريد القرّاء، وصولاً إلى رؤساء التحرير المختلفين سياسيّاً مع أعمال تَحْمل وجهةَ نظرٍ مخالفةً، مثلما حدث مع فيلم «ناجي العلي» للمخرج عاطف الطيب ومن بطولة الفنان نور الشريف (١٩٩٢)، حينما شنت جريدةُ **أخبار اليوم** حملةً شرسةً ضدّ الفيلم، قادها رئيسُ تحرير الجريدة ورئيسُ مجلس إدارة المؤسسة إبراهيم سعدة. وقد نجحت الحملة في منع عرض الفيلم في افتتاح مهرجان القاهرة الدوليّ للسينما، وما زالت تطارده حتى اليوم.

٥) الجماعات الدينيّة غير الرسميّة، بدءًا من جماعة الإخوان المسلمين التي تأسّستْ أوائلَ الأربعينيّات كمؤسسة دينيّة «شعبيّة،» وقرّرتْ منذ البدايّة أن تلعب دورًا رقابيّاً إلى جانب المؤسّسة الرسميّة (الأزهر). فقد تضمّن برنامجُ الجماعة، الذي صاغه مرشدُها حسن البنّا عام ١٩٤٢، فقرةً تدعو إلى «مراقبة دُور التمثيل وأفلام السينما والتشدُّدِ في اختيار الروايات والأشرطة.» وفي السنوات الأخيرة أعادت تلك الجماعاتُ الحياةَ إلى قانون «الحسْبة،» لكي تَرْفع به القضايا وتُوقِفَ أيَّ عمل فنّيّ يتعارض ورؤيتَها السلفيّةَ للحياة.

٦) القوانين غير المكتوبة. وتتمثّل في العادات والتقاليد والأعراف السائدة، وهي مجموعةٌ من الأفكار التي يصوغها المجتمعُ ليحميَ ذاته. لذلك فإنّ مَنْ يخرج على تلك التقاليد يُعدّ «خليعًا،» كما تقول القواميسُ العربيّة، ومَنْ يُطْرد من جنّتها يُعتبر «مخلوعًا.» غير أنّ هذه الأعراف ذاتَها لا تقف ثابتةً بدورها، مثلما حدث مع روح التغيير الثوريّة في المجتمع المصريّ في العقديْن الثاني والثالث من القرن العشرين. فهذه الروح دفَعَتِ المرأةَ المصريّةَ إلى خلع الحجاب وإلى النضال لدخول الجامعة. وتأجّجتْ هذه الروحُ في مصر الخمسينيّات والستينيّات، حين أصبحت المعرفةُ هي سلاحَ المواطن للصعود الاجتماعيّ والحياة الكريمة. ولكنْ في العقديْن الأخيريْن إذا برياح التغيير تجيء من خارج المجتمع المصريّ، لتلتقي مع متغيّرات داخليّة، فتغيبَ قيمةُ المعرفة، ويصبحَ المالُ سيّدَ الحراك الاجتماعيّ، وتختفيَ المرأةُ داخل حجابها الأسود، وتعتزلَ الفنّاناتُ عملَهنّ السينمائيّ والمسرحيّ والغنائيّ. وصار يُراد لنصف المجتمع أن يصبح عاطلاً عن التفكير والفعل الخلّاق: فتختفي مشاهدُ الرقص من الأفلام القديمة؛ ويطول مقصُّ الرقيب أشهرَ وأرقَّ قبلةٍ في السينما المصريّة، بين عبد الحليم حافظ ولبنى عبد العزيز في فيلم «الوسادة الخالية» الذي أخرجه صلاح أبو سيف عام ١٩٥٧؛ وتُحذف كلماتٌ دالةٌ على ما تحمله الشفاهُ من حلاوة القبلة الأولى في أغنية عبد الحليم «أوّلْ مرّة تحبّ يا قلبي»؛ وتُنتج السينما المصريّةُ فيلمًا يدعو إلى الخرافة باسم «الأنس والجنّ» من إخراج محمد

راضي عام ١٩٨٥، يؤكّد فيه أنّ روح الميت ستظلّ تطارد جسدَ المحبّ الحيّ، وأنّ الجان والعفاريت لها وجودٌ بالفعل في حياتنا ولا مفرّ من الخلاص منها!

الرقابة بين القمع والضرورة

لأنّ الحقّ في التعبير الحرّ هو حقٌّ مجتمعيّ، ولأنّ حق المجتمع في حماية بنيته الاجتماعيّة هو حقّ تاريخيّ، فإنّ قيمة الرقابة تتجلّى كوظيفة اجتماعيّة تختلف حولها الآراءُ. فالبعضُ يرى ضرورةَ النسف الكامل لوجود الرقابة وإلغاء فقه المصادرة، إيمانًا منه بأنّ حريّة التعبير مُطْلقة، وبأنّ المجتمع الذي يَرْفض تمرُّدَ أفراده على ناموسه العام مجتمعٌ ضعيفٌ لا حقَّ له في العيش ناهيك بالتقدّم. بينما يرى بعضٌ آخر أنّ الرقابة شرّ مستطير لكنْ لا مناصَ من وجوده؛ فأفلام البورنو، التي خرجتْ من دور سينما X لتصل عبر الانترنت إلى كلّ بيت، بحاجة إلى مَنْ يحمي النشءَ منها، وإلى مَنْ يَحْمي دارَ العرض المسرحيّ من أن تتحوّل إلى صالة كباريه يُخَدَّر فيها العقلُ بموجات من الأجساد العارية و«الأفيهات» الجنسيّة الحرّيفة.

كما أنّ إلغاء الرقابة، كجهاز حكوميّ، يَفْتح المجالَ أمام تعدُّد الأجهزة والرؤى والإرادات الرقابيّة، ويؤدّي إلى غياب الضوابط المتحكّمة في الفنّ، الأمر الذي يُغرق السوقَ بالغثّ والفاسد من المنتجات ذات الهويّة الفنيّة، بل ويصادر حريّةَ الإبداع ذاتها، خاصةً في زمن أصبحتْ فيه وزارةُ الثقافة تُعدّ وزارةَ «المحرَّمات» لكونها تهتمّ بالفنون السينمائيّة والمسرحيّة والاستعراضيّة والغنائيّة والتشكيليّة وغيرها من الفنون التي تَعْتبرها الرؤى السلفيّةُ حرامًا يجب تجنُّبه. لذا فجهاز الرقابة هو وحده الذي يُمْكن أن نختلف معه أمام المحاكم، التي يَحْكم قضاتُها بقانون الرقابة الصادر تشريعيّاً من مجلس الشعب، بينما يصبح الحكمُ الرقابيُّ في غياب هذا الجهاز وقانونِه مشاعًا؛ بل قد يصل الأمر إلى حدِّ أن يقوم مديرُ دار العرض السينمائيّ، وفق رأيه الخاصّ، بحذف مشاهد من شريط الفيلم، كما حدث العامَ الماضي مع فيلم «مواطن ومخبر وحرامي» للمخرج داود عبد السيِّد، حينما حَذَفتْ دارُ العرض فصلاً كاملاً من نهاية الفيلم فأخلَّتْ برسالة الفيلم الكليّة.

إنّ الدفاع عن الرقابة ليس مطلقًا، كما أنّ التأكيد على مبدإ الحريّة ليس مطلقًا هو أيضًا. فحريّة الفرد في التعبير لا تنفي حقَّ المجتمع في حماية ذاته، كما لا تنفي حريّةَ الآخر في التعبير عن رأيه بالحريّة ذاتها، وداخل المجتمع نفسه، بهدف التحاور الخلّاق لصالح تقدم المجتمع. فمن ذا في هذا العالم قادرٌ على أن يَمْنح رأيَه اليقينَ الكاملَ، ويرى في الرأيِ الآخرِ الفسادَ الكاملَ، فيُفْسد بالتالي مفهومَ الحريّة الذي ينطلق منه ويؤمن به؟

وفي المقابل فإنّ الموافقة على وجود الرقابة لا تعني الحَجْرَ على الإبداع، بقدْرِ ما تشير إلى أهميّة حماية المجتمع من الفاسد من هذا الإبداع. وهذا يتطلّب دومًا إعادةَ النظر في القوانين المنظِّمة لهذه المراقبة المجتمعيّة، وإعادةَ النظر في هيكل الجهاز الرقابيّ، ليصبح للمثقف دورٌ فعّالٌ فيه، لا على طريقة «شورى النقّاد» الاستشاريّة التي ابتدعها رئيسُ الرقابة الحالي د. مدكور ثابت، بل أن يصبح جهازُ الرقابة ذاتُه مجلسَ حكماء من المثقفين الجادّين. ومع ذلك فمن يَضْمن لنا حكمةَ هؤلاء المثقفين، إذا كان اختيارُهم سيتمّ على أيدي الحكومة التي تدير حاليّاً جهازَ الرقابة ضمن أجهزة الثقافة الأخرى؟ إنّ الرقابة بالفعل هي شرٌّ مستطيرٌ في مجتمعاتنا العربيّة، لا يُمْكن الإطاحةُ بها، في عصر يغزونا فيه الآخرُ بقوته التكنولوجيّة، ويفجِّر بين أقدام أبناء الوطن قنابلَ التخلّف والردة، وتدار فيه مؤسساتُنا الثقافيّةُ والتعليميّةُ بعقول مستلبة تتشدّق بالديمقراطيّة، في الوقت الذي تَسْحل فيه كلّ مَنْ لا يوافق على ما تطرحه من أفكار متخثّرة.

حسن عطيّة

ناقد وأستاذ في أكاديميّة الفنون له العديد من المقالات المنشورة، وعدد من الكتب منها **الثابت والمتغيّر** (١٩٩٠)، و**فضاءات مسرحيّة** (١٩٩٥)، و**الرومانسيّة ـ يوتوبيا السينما المصريّة** (٢٠٠٠)