* نشرت هذه الدراسة فى مجلة فصول، العدد 63 ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ربيع و صيف 2003.

من الناصر صلاح الدين الى الوداع يا بونابرت
قراءة فى تاريخية الأنا و الآخر

فى تعريفها للهوية اعتمدت الحداثة على مفهوم التاريخ كأساس معرفى، باعتباره يكرس للعناصر الثابتة المتراكمة عبر العصور و التى تشكل درعا "للحقيقة" ، حقيقة الأنا و الآخر فى عبورهما التاريخى للمتغير. لذلك نجد أن مفهوم التاريخ فى فكر ما بعد الحداثة يعانى ما يعانيه مفهوم الهوية من تهديد بالزوال، حيث يقتسم الأنا و الآخر قدرا متساويا من مشاعر الخوف من بعضهما البعض ، بعد أن تمتع الآخر الغربى طوال حقبة المد الاستعماري بامتياز تقويض الآخر بدائيا كان أم شرقيا أم جنوبيا. تجتمع فى الفيلمين الذين تتناولهما هذه الدراسة قضية الأنا و الآخر و قضية التاريخ الذى يلعب أدوارا مختلفة فى تعريف كل من المفهومين . فى **الناصر صلاح الدين**[1] يشكل التاريخ إطارا و موضوعا يستدعى الذاكرة الجماعية، أما فى **الوداع يا بونابرت**[2] فيتوازى الطرح التاريخى مع طرح ذاتى يقدم مشروعا لإعادة قراءة التاريخ المتفق عليه فى الذاكرة الجماعية. و فى العملين يطل الآخر بوجهه العدائى و إن تعددت وجوهه.

هناك تاريخ و تاريخ، هناك لحظات تاريخية تظل تحيا فى وجدان الشعوب تشكل قطعة من اللحم الحى، و لحظات أخرى تباعدت فى وعى المتلقى (ليس بالمفهوم الزمنى بالضرورة) فأصبحت غير "مثيرة وجدانيا"، يدركها إدراكه لصورة عائلية قديمة لأجداد لم يعرفهم، فيتعرف على أشكالهم و أخبارهم بابتسامة . فى الحالة الثانية و مع انتفاء المعرفة تبدو الوظيفة الإخبارية للنص هى التى تحتل موقع البؤرة بالنسبة للمتلقى ، أما فى الحالة الأولى و التى تشكل الواقعة التاريخية فيها امتدادا باتجاه العمق للحاضر المعاش، يتوارى البعد الإخباري فى مقابل تنامى البعد الدلالى المرتبط بالضرورة برؤية المتلقى. و انتقال الحدث التاريخى من بؤرة الاهتمام الى الأطراف أو العكس هى أيضا عملية تاريخية لها منطقها و إن انتفى المجال لمناقشتها هنا.

و عندما يتصدى فنان لتناول فترة تاريخية تنتمي للنوع الأول ، أى تاريخا ساخنا لأسباب سياسية أو ثقافية أو غيرها فهو يضع نفسه فى خضم المعارك، حيث أنه مثله مثل جمهوره مستثار عاطفيا بهذا التاريخ، و إذا كان قد أراد العودة إليه فلأنه يحمل بالنسبة له دلالة أكثر من كونه يحمل خبرا، و تلك الدلالة قد تتوافق مع الدلالة السائدة أو تتعارض معها. و الملكية الجماعية للتاريخ تعطى للمتلقى حق منازعة المبدع رؤياه للتاريخ، لذلك فعندما يحدث خلاف فى الرؤي يكون الأمر أشبه بنزاع على الملكية، و يتطور الأمر أحيانا الى رغبة أحد الأطراف فى طرد الطرف الآخر من هذه الملكية أى من هذا التاريخ. و عندما يكون التاريخ مكون أساسى من مكونات الهوية، فان الطرد من التاريخ يتضمن أيضا الطرد من الهوية. و الحقيقة أن الخطاب النقدى الذى تناول فيلم **الوداع يا بونابرت** يتضمن أمثلة عديدة لهذه الرغبة فى الطرد. و هكذا تبدو لنا الكتابة \ القراءة التاريخية عملية جدلية تنطوي على جمع بين ضدين أحدهما بحث عن مطلق و الآخر عن نسبى، مطلق يدرك استحالته و إن ظل يرنو إليه و نسبى يدرك نسبيته و إن كان لا يقنع بها. فبالرغم من القبول العقلى بأن الملكية الجماعية للتاريخ تولد التعددية ، إلا أن الوعى (أو اللاوعي) يظل يبحث عن ذلك الشيء الذى لن نختلف عليه لكى يشكل نوعا من الحقيقة المطلقة على طريقة : أعرف أنه غير ممكن و لكن...

---

[1]- إخراج يوسف شاهين - 1963
[2]- - إخراج يوسف شاهين - 1985

و عندما يصبح التاريخ موضوعا للفن، يزداد الإشكال و تبدو حدود الذاتى و الموضوعى ملتبسة تماما، الحقيقى و المتخيل، المشروع و الممنوع... مما حدا بالبعض الى القول أن مدخل" تحقيق التاريخ" فى عمل فنى هو مدخل مغلوط حتى لو رفع العمل لافتة التاريخ، و أن الأصل هو قراءة مثل هذه الأعمال من منظور أيديولوجي بوصفها تعبيرا فنيا عن اتجاهات فكرية مؤسسية سائدة أو معارضة، و يتساوى فى هذا المنظور العمل الذى يتخذ التاريخ إطارا (فيلم مثل **لا وقت للحب** لصلاح أبو سيف- 1963 \ **فى بيتنا رجل** لبركات - **1961**) و فيلم يتخذ التاريخ موضوعا (**الناصر صلاح الدين** – **ناصر 56** لمحمد فاضل.)

الفيلمان محل الدراسة يتناولان التاريخ الحى الساخن بالنسبة للمتلقى المصرى و العربى ، فالفترتان التاريخيتان : الحروب الصليبية بالنسبة للأول و الحملة الفرنسية بالنسبة للثانى هما فترتان مواجهة تضعان الأنا المعتدى عليه بأبعاده السياسية والثقافية و الإنسانية فى مواجهة الآخر المعتدى. و لكن الطرح التاريخى اختلف فى كل منهم نتيجة أولا لتطور موقف المبدع من هذا التاريخ ، و التاريخ هنا ليس المقصود به هو الفترة الزمنية، إنما هو الذاكرة الجماعية، و ثانيا نتيجة لوجود بعدا زمنيا بين المتلقى و بين الحدث التاريخى الممثل فى العمل، فإذا كانت الحروب الصليبية تنتمى لحقبة قديمة توجت بالنصر الحاسم للعرب و المسلمين و بطرد الغزاة، إلا أن الحملة الفرنسية تبدو بالنسبة للكثيرين بداية لحقبة من الاستعمار الغربى لم تنتهى بعد، فتوالى الأحداث الاستعمارية منذ مقدم الحملة - و التى رأى فيها البعض صورة شبيهة بما يحدث اليوم فى العراق - قد جعلنا لا نزال حبيسي نفس التاريخ ، نطرح نفس التساؤلات و نختلف على نفس الإجابات و تغلبنا المرارة فى الحالتين.

لكن مرور ثمانية قرون على انتصارات صلاح الدين لم يحولها الى تاريخ بارد بالنسبة لهذا المتلقى، حتى و لو كان النصر قد حسم أية بؤر إشكالية كانت هذه الحروب قد طرحتها على معاصريها. إن سخونة هذا التاريخ بالنسبة لنا اليوم لا تنبع من إشكاليته بل من الإدراك العاطفى له، فالوعى الجماعى العربى للرجل العادى يتمثل شخصية صلاح الدين وانتصاره فى حطين و استرداده القدس من بعد فى شكل شبه أسطوري. والفكرة العامة عن الحروب الصليبية فى العالم العربى كما يقول أحد الباحثين" فكرة عاطفية غامضة، تدغدغ الحواس القوية و تداعب المشاعر ... بل إن كثيرا من الكتابات تختزل هذه المواجهة التى استمرت قرنين من الزمان... إذ استمر الصراع بعد حطين أكثر من مائة سنة أخرى" [3]. و بالفعل فكثيرا ما تتردد على ألسنة الشباب فكرة انتظار صلاح الدين أو وصف شخص ما ب"صلاح الدين". و من المؤكد أن صناع الفيلم قد أجادوا استثمار تلك الطاقة العاطفية، بل نذهب فى القول أن فيلم **الناصر صلاح الدين** قد ساهم فى تشكيل الوعى الجماعى بهذه الشخصية التاريخية و أن ما يعرفه الكثيرون عنها هو ما تبقى فى أذهانهم من صور فيلم يوسف شاهين.

هذه الخاصية العاطفية للخطاب التاريخى فى الوعى العام تميز أيضا الخطاب الرسمى و الأكاديمى، فتحت العنوان الرئيسى لكتاب الأستاذ الدكتور سعيد عاشور : **الحركة الصليبية** – و هو أضخم و أكمل مرجع عربى عن الحركة – يأتى عنوان فرعى : "صفحة مشرقة فى تاريخ الجهاد الإسلامي فى العصور الوسطى" و الإشراق هنا ضوء ينير و يأتى بعد ظلمة و لكنه أيضا يحمل معانى الاعتزاز و الفخر . أما الإهداء فيوجهه الكاتب الى : "المؤمنين بفلسطين العربية و حقوق أصحابها العرب." و كم تتقاطع كلمات الإهداء هذه مع بعض الجمل الحوارية فى المشهد الافتتاحي للفيلم عندما تشير أحد الشخصيات الى حق العرب فى بيت المقدس بتلك الجملة :

---

[3]- 800 عام حطين صلاح الدين و العمل العربى المشترك، "التجربة الصليبية فى المنظور المعاصر للصراع العربى الإسرائيلي"، قاسم عبده قاسم، دار الشروق، القاهرة .1989

"الأرض الطيبة التى امتلكوها منذ أجيال و أجيال". و المقصود بتلك المقارنات من جانبنا هو الإشارة إلى نوع من أنواع الإجماع الدلالى و العاطفى على ما تثيره انتصارات صلاح الدين من مشاعر و ما تحيل إليه من أحداث تاريخية لاحقة مؤلمة بالنسبة للكثيرين.

هذا الإجماع على الدلالة التاريخية و المعنوية لحقبة صلاح الدين يختلف كثيرا عن الحقبة الأخرى التى تناولها فيلم : **الوداع يا بونابرت** و هى فترة الحملة الفرنسية على مصر . هنا يختفى الإجماع و تبدو المرحلة خلافية أكثر من أي شيء آخر. و إذا كانت تلك الخلافات هى ما ميز التلقى النقدى للفيلم بين مؤيد و معارض لرؤية يوسف شاهين لشكل العلاقة مع الآخر و تقييم دوره فى تاريخ الأنا- كما سوف نرى فيما بعد - فان صدا تلك الخلافات يظل يتردد، بل و تنفجر سنوات بعد ذلك على صفحات الجرائد و فى المنتديات الثقافية و السياسية بسبب الاحتفالات التى شاركت فيها مصر بمناسبة مرور مائتي عام على الحملة الفرنسية. و قد شهدت تلك الخلافات مواجهة بين نظريتين : تقول الأولى و هى التقليدية، بأن الحملة وما سببته من احتكاك بالغرب كانت السبب فى دخولنا العصر الحديث، أما الثانية فتذهب الى أن الحملة علي عكس ما يقال أجهضت نهضة وطنيه مصريه كانت قد بدأت قبل مجئ الحملة.. و إذا كان الخطاب النقدى لفيلم **الوداع يا بونابرت** لا يتصدى للمفاضلة بين النظريتين، إلا انه لا يمكن قراءته سوى على هذه الخلفية الخلافية حول دور الحملة الفرنسية فى تاريخنا الحديث.

افتتاحية

يبدأ **الناصر صلاح الدين** بمشهد افتتاحي تتحدث فيه الجموع عن انتصارات القائد و ما قام به من أجل مصر و يصب الحوار الجماعى فى مجرى واحد هو تمجيد الشخصية التى لم تظهر بعد و إن كان الحديث لا يدور سوى عنها. ثم ننتقل فى المشهد التالى إلى حوار بين صلاح الدين نفسه و أحد معاونيه فى مجلس ودى بسيط يجمعهما فى منزل معاونه، حيث يحدثه عن موافقة الأمراء العرب على توحيد قواتهم معه و عن مشروعه الكبير لاسترداد بيت المقدس . و يساهم أداء الممثل (أحمد مظهر) فى كسر نمطية شخصية القائد نتيجة لاتجاه نظراته لأسفل و نبرات صوته الخفيضة، فبعد المقدمة التمجيدية للبطل الغائب ، يظهر هذا البطل فى شكل أراد المخرج منه أن يترك فى نفس المتلقى إحساسا بتواضع الشخصية. و هكذا يبدأ الفيلم ببداية ترمى الى شحذ المتفرج عاطفيا و استدعاء أمجاده القومية و إقامة علاقة حب بينه و بين شخصية البطل، أى أن الفيلم يسعى لكسب المشاهد فى صفه منذ اللقطات الأولى.

و إذا انتقلنا الى المشهد الافتتاحى لفيلم **الوداع يا بونابرت** – و هو الذى أثار انتقادات عديدة من قبل النقاد – لوجدنا دلالة معكوسة لافتتاحية **الناصر ..** . ففى الحالة الأولى تصب افتتاحية الفيلم فى خط درامى واحد المقصود منه التقديم لشخصية البطل و تمجيده، حيث اجتمعت الحشود تحتفل بالانتصار على الصليبيين، بينما نجد أن هناك خطان دراميان فى الحالة الثانية : خط علاقة على (محسن محى الدين) بالفتاة اليونانية و التى تظهر فى مشهد الجنس الافتتاحي المواكب لوصول الأسطول الفرنسى للإسكندرية، بينما الخط الثانى هو اجتماع بعض الأهالى لمشاهدة الأسطول الفرنسى القادم. و إذا كان البطل فى **الناصر** .. هو صلاح الدين نفسه و إذا كان الحدث التاريخى يحتل بؤرة الأحداث و إذا كان الشعور المسيطر على المشهد هو زهو النصر و الأمل القادم، فان البطل فى **بونابرت** .. هو أحد أفراد الشعب أو ما كان يطلق عليه فى تلك الفترة "العامة"، و الحدث التاريخى يعتبر خلفية لمشهد الجنس فى المغارة الساحلية حيث تدفع الفتاة اليونانية بقدمها على المستلقى على الأرض و الذى يبدو موزعا بين فضوله "للفرجة" على أسطول "الفرنسوية" وسؤال صديقه التاجر الفرنسى عن القادمين و بين فتاته التى تناديه، بينما

الزهو هنا هو زهوها الأنثوى و قد يختلط بزهو عرقى عندما تنطق باسمها الإفرنجي فى كبرياء ثم تغشى الشاشة موسيقى المقدمة و عنوان الفيلم. هذه الشخصية الحائرة الموزعة – شخصية على - هى التى ستقود بتطورها السرد، أى أننا أمام بطل إشكالي، بينما تأتى شخصية صلاح الدين فى شكلها الملحمى ثابتة صلبة تكشف عن عناصرها من خلال أحداث الفيلم و إن كانت لا تتطور، بل نستطيع القول أنها هى التى تدفع الشخصيات الأخرى باتجاه تطورها .

و قد جاء هذا المشهد الافتتاحي صادم للكثيرين حيث تهيؤا لرؤية فيلم تاريخى يمجد بطولات المصريين فى مقاومة المحتل و هيأ عنوان الفيلم الذى يحمل اسم شخصية تاريخية المتفرج لاستدعاء (ولو بشكل غير واعى) فيلم **الناصر صلاح الدين** لنفس المخرج فى خلفية الذاكرة. و من ثم استعد المتفرج الذى ما كاد يستقر فى كرسيه فى الظلام لقراءة تاريخية عاطفية متفقة مع أفق انتظاره للعمل الذى سوف يشاهده، و لكنه ما لبث أن صدم منذ المشهد الأول لأنه وجد شيء يختلف تماما عما توقعه. و الصدمة التى نتحدث عنها هى صدمة عاطفية ذات صبغة قومية إذ رأى النقاد فى المشهد المذكور استخفافا بالتاريخ و تجاهلا لفكرة المقاومة المثبتة تاريخيا بل و تحقيرا لها، و هذا الشعور هو ما يؤكده كثير من نقاد الفيلم و خاصة أولئك الذين استمروا الى النهاية فى انتظار أن يحقق الفيلم استراتيجيتهم التاريخية فى القراءة.

يبدو لنا هذا المشهد الذى اختاره المخرج كي يبدأ به فيلمه إعلانا منه منذ البداية عن رؤية مختلفة، و كأنه يقول هنا : أنا لن أقول ما يقوله الآخرون و لن أقدم التاريخ المتفق عليه. يقول يوسف شاهين فى أحد الحوارات فى رده على هذا التعليق :

- الحقيقة انك تسببت بفيلمك هذا، فى إحداث خيبة أمل كبيرة تجاه الجمهور.
- إذن .. أنا نجحت.. فى إحداث نوع من القلق و الوجوم لدى المشاهدين .. ليجلسوا مع أنفسهم و يطالعوا من جديد المراجع التاريخية، و يحللونها كما فعلت أنا للوصول الى الحقيقة."[4]

و بغض النظر عن مدى نجاح المخرج فى مسعاه، فانه لا يسعنا سوى القول أن تلك البداية تختلف بهذا الشكل جذريا عن بداية **الناصر صلاح الدين** من منظور التلقى ، حيث يختار يوسف شاهين أن يقف ضد الجانب الأكبر من مشاهديه ناشدا قراءة تبغى تغيير أفق انتظار المشاهد و لا تسعى الى تدعيمه.

الأنا .. الآخر

فى فيلم **الناصر صلاح الدين** يمثل الجانب العربى مفهوم الأنا. و يرتكز تعريف الأنا بالأساس على رفض المعيار الدينى (و جود شخصية عيسى العوام المسيحى بجانب صلاح الدين محاربا الصليبيين)، مع تبنى المعيار القومى فى توحيد الأمة، و تجاهل المعيار العرقى (صلاح الدين فى الفيلم زعيم عربى بالرغم من كونه كردى فى الحقيقية) . أما على الجانب الآخر فنجد الصليبيين يعرفون أنفسهم تعريفا يتبنى المعيار الدينى بينما يراهم الجانب العربى محتلين بالمعنى القومى يتخذون الدين ستارا . و هذا المعنى هو الذى تبقى اليوم من فكرة الحروب الصليبية ، أى أن صلاح الدين كما يظهره الفيلم يتجاوز بوعيه المرحلة التاريخية الخاصة به . و صلاح الدين فى الفيلم شخصية ملحمية ، لا تحمل فى طياتها صراعا ، و هى التى تدفع كما قلنا الشخصيات الصراعية من الصليبيين أمثال ريتشارد قلب الأسد و الفارسة لويزا

[4]- لكتابة هذه الدراسة تمت الاستعانة بالملف النقدى لكل من الفيلمين المذكورين المحفوظ بأرشيف المركز الكاثوليكى المصرى للسينما، لكن لم يتم تدوين تاريخ نشر المقال و عناوين الجرائد و المجلات المنشورة بها تلك المقالات فى أحوال كثيرة. و بما أنه لم يكن هناك بد من الرجوع الى التلقى النقدى للعملين فنحن نرجع القارئ المهتم الى أرشيف المركز و نعتذر فى نفس الوقت لغياب تلك المعلومات .

باتجاه تطورها ، أى باتجاه التخلى عن المعيار الدينى و القبول بالمعيار الإنساني و بتعليق فكرة الدين فى السيادة على بيت المقدس، طالما يتوفر للجميع حرية العبادة فى ظل قيم إنسانية تظلل الكل. و هكذا تكتمل الصورة، فإذا كان الأساس القومى هو الذى يشكل نواة الأنا فى المواجهة مع الآخر فان الأساس الإنساني يشكل النواة فى التقارب مع الآخر، إذ أن قبول ريتشارد قلب الأسد بسيادة المسلمين على قبر المسيح عند هزيمته فى نهاية الفيلم ليس قناعة بفكرة أن أرض أورشليم أرض عربية، إنما بالقيم الروحية العالية لدى صلاح الدين المرتبطة به كانسان.

أما بالنسبة لتركيب الشخصيات فنجد أن شخصيات الجانب العربى تميل الى الأحادية، تعبر عن الخير المحض، فيما عدا شخصية والى عكا الخائن و الذى يمثل بدوره شرا محض، و فيما عدا شخصية العادل فى خلافه مع صلاح الدين حول استغلال خيانة أحد القادة الصليبيين لتحقيق نصر عسكرى. و لكن الخلاف بين الشخصيتين ليس المقصود منه إبراز التعددية ، بل التأكيد على قيم صلاح الدين الخلقية و التى يلخصها فى قوله لأخيه : "نحن لا نحارب لكسب أرض، إنما من أجل تدعيم قيم روحية"، و بالتالى رفضه قبول العرض الصليبى و تسليم العادل فى النهاية بمنطق صلاح الدين.

و على الجانب الصليبي، تبدو الشخصيات أكثر تركيبا، فريتشارد قلب الأسد يظهره الفيلم كقائد شجاع، مؤمن بقضيته بإخلاص ولديه خصال الفرسان النبلاء ، و كذلك لويزا الفارسة الصليبية. لكن تطور كل من الشخصيتين يؤدى بهما الى تغيير قناعتهما بالقضية الصليبية و يعطى هذا التطور مجالا للصراع الداخلى لدى كل شخصية. و بالإضافة الى هذه النوعية من الشخصيات الصراعية نجد نوعية أخرى تشبه فى أحاديتها شخصيات الجانب العربى و تتمثل فى حلفاء ريتشارد الذين تلخصهم صفات الخيانة و الجشع و التجارة باسم الدين ، أى هم شر محض على شاكلة والى عكا. و ثالثا نجد ممثلين آخرين للجانب الصليبى، و إن كنا لا نستطيع أن نطلق عليهم شخصيات بالمعنى الحقيقى، إذ يكتفى المخرج بإظهارهم فى لقطات متفرقة للتعبير عن معنى معين ، و هو هنا معنى إنساني يتجاوز جميع الانتماءات الدينية و القومية و العرقية، تتمثل تلك الشخصيات فى الجنود المحاربين المغرر بهم باسم الحرب و الذين يعانون آلامها و يفتقدون بلادهم و ذويهم.

و إذا كنا فى **الوداع يا بونابرت** نجد أنه من السهل تحديد الآخر بالفرنسى، إلا أننا نجد صعوبة أكبر فى رسم حدود الأنا حيث يظهرها الفيلم مفتتة تماما. إذا اعتبرنا أن الأنا هو كل ما ليس الآخر (الفرنسى) فسنجد أنفسنا أمام أنا ثنائية : المصريين \ المماليك ، قد تشكل وحدة فى مواجهة المحتل الغربى ، وحدة على شاكلة : "أنا و أخويا على ابن عمى " كما تقول الأم ، و قد تشكل انفصالا كما يرى الشيخ بكر أخو على الأكبر و الذى يتحدث باسم "المصريين الحقيقيين". لكننا إذا أخرجنا المماليك من المعادلة سنجد أنفسنا أمام خلافات و اختلافات داخلية هامة ، فمن هم المصريون الحقيقيون الذين يتحدث عنهم الشيخ بكر؟ هل هم أصدقاؤه من علماء الأزهر و غيرهم الذين حاربوا الفرنسيين فى ثورة القاهرة الأولى ، أم هم العامة الذين انضموا إليهم ، أم هم الدراويش الذين يملئون الشوارع، أم هو فرط الرمان الذى يقول أنه ولد فى مصر بالرغم من نعته للمصريين ب"بدائيين" ؟ إن منهم _من يرى أن الفرنسيين ليسوا سوى محتل آخر، كالشيخ بكر، مثلهم مثل المماليك بالرغم من انضمامه للمماليك بعد فشل الثورة ، و هناك من يرى أن وجودهم أمرا واقعا لا بد من التعامل معه مثل الأب الذى يعمل فى مخابزهم يخشاهم و يخشى المماليك فى آن ، و هناك على الذى يرى فى مجيئهم إنقاذا من المماليك و فرصة للتعلم منهم و هناك الأخ الأصغر يحيى الذى يموت لاهيا بألعابهم النارية.

فى فيلم **الناصر صلاح الدين** لا تطرح الأنا أية تساؤلات ، هى الأنا القومية المتحدة ، يبدأ الفيلم و هذه القضية محسومة ، أما فى **بونابرت** .. فيأخذ الفيلم مساره بتعريفه لها شيئا فشيئا . و إذا كانت القضية تحسم من خلال فكرة "الاتحاد" فى **الناصر صلاح الدين** فهى فى **الوداع يا بونابرت** تتجه للحل من خلال إستراتيجية الاستبعاد ، إذ يتم استبعاد كل المطروح من خيارات سابقة : يلحق الشيخ بكر بالمماليك بعد ثورة القاهرة الأولى بعد أن كان قد رفضهم فى البداية. و جدير بالذكر أن الفيلم قد اراد للمشاهد ألا يتعاطف مع هذه الشخصية، فجعلها أحادية، متسلطة، عنيفة و متسرعة فى فعلها و رد فعلها، و أراد أن يكون الفشل نتيجة للطريق الذى سلكته. و مسلك الشخصية الذى يتميز بالعنف و رفض الحوار هو محور الاختلاف بينها و بين على. نضيف إلى ذلك أن هذه الشخصية محسوبة على "الانتلجنسيا" التقليدية لعلماء الأزهر فى هذا الزمان، لكننا لا نستطيع أن نغفل الإسقاطات الدينية المعاصرة لها، فعندما يجتمع الدين مع العنف يكون ذلك إشارة واضحة لأحد أشكال الخطاب الدينى السياسى المعاصر.. و استكمالا لاستراتيجية الاستبعاد يموت يحيى ميتة عبثية، و تعود العائلة الى الإسكندرية ، وتستمر الجماهير فى غيابها و دروشتها، و لا يتبقى سوى على وحيدا مغضوبا عليه من أبيه الذى يحمله مسؤولية موت الأخ الأصغر و من أخيه الذى يتهمه بالعمالة للفرنسيين، تشد من أزره فقط ناهد الفتاة المسيحية التى أحبها يحيى ثم على من بعده.

و إذا عدنا لتساؤل الأنا الذى يطرحه الفيلم نجد أن الرد يأتى مع اللقطة الأخيرة، فبعد وداع على لكافريللى فى خيمته و وعده له بأنه سيقاوم حتى القضاء على آخر بونابرت، ينطلق على فى الصحراء وحيدا بينما أغنية أنا المصرى كريم العنصرين لسيد درويش تصاحب صورته القريبة ثم تأتى النهاية.. إذا هو المصرى ، هو الذى يستحق أن يطلق عليه هذا الاسم و هو المنوط به إكمال مسيرة الشعب على الدرب الذى اختاره دونا عن الآخرين. و ما تجدر الإشارة إليه هنا هو اختلاف المعيار القيمى عما كان عليه الحال فى **الناصر صلاح الدين**، فما أبعدنا هنا عن فكرة القومية القائمة على اتحاد العرب، إن ما يسعى الفيلم لتحسسه و اكتشافه هو الهوية المصرية عن طريق استخلاصها مما يبدو شوائب تعكر كرامة العنصرين التى يتغنى بها سيد درويش.

و إذا نظرنا الى تركيب شخصية على التى أراد الفيلم أن يعلى من شأنها باعتبارها حاملة للرسالة المراد إيصالها فسنجد أنها تشبه كثيرا شخصية البطل فى النوع الروائى الذى كان يطلق عليه فى القرن التاسع عشر : روايات التعلم. و رواية التعلم تروى قصة شخصية شابة تبحث عن طريقها، تمر بعدة تجارب تؤدى الى تطورها واكتشافها لذاتها. و بما أن سمة هذه الشخصية هى الحيرة و البحث فى المطروح أمامها من خيارات فهى تعد شخصية مركبة و متناقضة أحيانا فى تصرفاتها نتيجة لجهلها بذاتها. فمن اكتشاف طبيعة الوافد الفرنسى فى شخص كافارللى، الى فضول التعرف عليه الممتزج بالتشكك فيه، الى عقد علاقة حميمة معه و استغلاله فى نفس الوقت (طبع منشورات الثورة على المطابع الفرنسية) الى مقاومته مع استمرار الصداقة، الى قطع العلاقة فى القاهرة ثم السفر لزيارته فى عكا، تنمو شخصية على عبر مجموعة من المتناقضات . و من المؤكد أن تحميل رسالة تتعلق بقضايا كبرى مثل إعادة تشكيل الهوية و إعادة قراءة التاريخ وشكل العلاقة مع الآخر ، لشخصية من هذا النوع قد أدى الى إضعاف مدلول تلك الرسالة التى أصبحت حاملة فى طياتها تناقضات الشخصية ذاتها. بالإضافة الى أن حرية الصبى فى التعامل مع مفردات الأنا و الآخر، جعلته متحللا من هم الجماعة فى أفكاره و علاقاته لذلك بدا فى نظر بعض النقاد "غلام صايع من غلمان حوارى مصر" و فى نظر البعض الآخر"عتال صعلوك". و قد اختار يوسف شاهين الإطار التاريخى للحملة الفرنسية كى تنمو فيه شخصيتة لأنه يوفر له العناصر الملائمة لبنائها إذ أراد لها أن تتطور و تكتشف ذاتها من خلال فكرة المواجهة بين الأنا و الآخر الممثلة للشرق و الغرب. فالأنا و الآخر هنا ليسا كتلتين مثل العرب و الصليبيين فى

الناصر صلاح الدين، إنما يتكونان من عناصر متفرقة يشكل الصبى ذاته من خلال الانتقاء الحر من بين عناصرهما.

و فى مقابل تفتت الأنا الذى يأخذ شكلا صراعيا بين الشخصيات و بعضها البعض ، يبدو الآخر بدوره منقسما على ذاته و إن كان بشكل أقل حدة، فهناك بونابرت يكاد يقف وحيدا بمعزل عن بقية جيشه باحثا عن ثوبه الامبراطورى، ثم هناك كافاريللى المؤمن برسالته التنويرية وان اتخذ هذا الإيمان موقعا صراعيا مع دوره كمحتل، ثم هناك بقية أفراد الجيش الذين يظهرون فى صورة جنود طائعين لكن منهكين يذكرون المشاهد بجنود الصليبيين و جرحاهم البائسين الباكين على حالهم. و من بين كل هؤلاء ينتخب الفيلم شخصية كافارللى باعتباره الممثل الأكمل للآخر، مستبعدا بونابرت بتصويره الكاريكاتوري له. فكافارللى به العسكرى الغاصب و به العالم المستنير و به الإنسان الذى يعانى آلام الوحدة و الحب للأخوين على و يحيى. و هذه الأبعاد الثلاثة لشخصية كافارللى تحوله لشخصية صراعية تذكرنا بريتشارد و لويزا فى صراعهما الداخلى، وقد جمع شاهين فى كافارللى ما فرقه بين ريتشارد و لويزا فى **الناصرصلاح الدين** و هى الشخصيات المنتخبة كى تكون ممثلا للآخر فى الفيلمين. و على كذلك هو الذى يدفع كافرللى باتجاه تطوره كما كان الحال بين صلاح الدين و ريتشارد.

بين الحوار و المواجهة

لكننا نعود و نتساءل لماذا على؟ فى الواقع يربط الفيلم بين سؤال الهوية و سؤال العلاقة مع الآخر و يقيم منطقه على أن ما يحدد الهوية هو شكل العلاقة التى نقيمها مع الآخر، و هى فى حالة على و كافارللى علاقة مركبة ، ليست ثابتة إنما متطورة تأخذ أشكالا عدة فى تفاعلها مع الأحداث و مع تطور الشخصيات ذاتها. و نواة العلاقة ليست واحدة لأن ما يريده على من كافارللى يختلف عما يريده كافرللى منه ، لكن تطور العلاقة يسير باتجاه توحد تلك النواة أى باتجاه تقارب رؤيتهما لتلك العلاقة.إن الصداقة التى يقيمها على مع الآخر سواء كان كافارللى أو زوجة التاجر الفرنسى قائمة على حب العلم، فزوجة التاجر علمته اللغة و الأدب بل و مفردات الثورة مثل لفظة : bourreaux أى جلادين، و كافارللى جاء بمبادئ الثورة و علوم الحملة، قوارير المعامل و أجهزتها و المطبعة، فكانت جلسات العلم و الشعر و التاريخ بين كافرللى و الأخوين على و يحيى فى مخبر الفرنسى.

أما ما يريده كافرللى من تلك العلاقة فهو مزدوج يمتزج فيه النبيل بالخسيس ، النبيل هو الرسالة التنويرية و حب نشرها و الخسيس هو هذا الحب الممتزج بالرغبة فى اغتصاب الآخر و التى يرمز إليها باللواط. عندما يزور على كافارللى فى خيمته بعكا بعد افتراقهما فى مصر يقول له كافارللى أنه تعلم أن.يحبه أقل لكن أفضل، و يمثل ذلك المسار تطور الشخصية. و حب كافارللى للأخوين هو حب ذو طبيعة "استعمارية" إذا جاز القول لأن علاقة المستعمِر بالمستعمَر لا تخلو من الإعجاب و الحب و هو ما يشرحه تودوروف فى كتابه : La conquête de l'occident[5] لكن ذلك الحب له طبيعة خاصة قائمة على الرغبة فى التملك التى تذهب الى حد الرغبة فى الاغتصاب و تنتهي بالاحتياج الى تدمير الآخر. و فى الحوار العاصف بينهما فى آخر لقاء فى القاهرة، يعرى على تلك الطبيعة السوداء لحب كافارللى له. و يقنع فى النهاية كافارللى بدور المعلم المحب لتلميذه و يقر بأنه تعلم أيضا الكثير من على، بينما يترك على صاحبه الفرنسى فى نهاية الفيلم مكتفيا بما تعلمه منه و بذكرى صداقتهما و يتوجه الى مصر قاصدا النضال.

- [5] - Todorov, Tzevtan, *La Conquête de l'Amérique : la question de l'autre*, Paris : Éditions du Seuil, 1982.

لكننا نعود و نتساءل : هل يربط الفيلم فعلا بين سؤال الهوية و تساؤل العلاقة مع الآخر بشكل مطلق ، أم هو يربط ما بين الهوية و البحث عن العلم و يكون الآخر هنا مجرد معبرا لهذا العلم؟ ثم إن فكرة البحث فى حد ذاتها تدل على معنى الغياب، مما يشير الى أن الهوية هنا تتشكل حول غائب و هو افتراض يتناقض عما هو معروف من أن الهوية تتشكل حول أكثر العناصر حضورا و رسوخا، و فى هذه المفارقة ما يدلنا على أن الأمر هنا لا يتعلق إذا بتشكيل إنما بإعادة تشكيل و إعادة التشكيل هذه تفترض رفضا لعناصر و استدعاءا لأخرى. وهو ما يتصدى له على ابن الخباز و كذلك صاحب الفيلم.

لا يثير فيلم **الناصر صلاح الدين** هذا الكم الهائل من المشاكل لأنه فى الواقع يتخذ مسارا مختلفا كما رأينا، فهو فيلم ذو طابع ملحمى و لا يتطلع الى كل ما يتطلع اليه **الوداع يا بونابرت** سواء على مستوى التعامل مع المتلقى أو على مستوى المطروح من قضايا. و عندما ننظر اليوم للعلاقة بين الأنا و الآخر كما صورها الفيلم نجد أنه بالرغم من أن فكرة الحوار مع العدو مطروحة فى الفيلم بشدة، سواء بشكلها السياسى (الهدنة الأولى التى خرقها رينو بقتله الحجاج، الهدنة الثانية التى دعا فيها صلاح الدين ريتشارد لزيارة القدس، لقاءات صلاح الدين و أخيه العادل مع زعماء الصليبيين) أو بشكلها الانسانى (قصة الحب بين عيسى و لويزا، تطبيب صلاح الدين لريتشارد فى خيمته)، الا أن الشكل الذى اتخذه هذا الحوار بدا مقبولا للمتلقى بل و محببا. أما بالنسبة للحوار السياسى فقد بدا محاطا بقوة عسكرية على الجانب العربى تضمن تخلصه من شبهة المهادنة أو التخاذل القومى و هى الفكرة التى أحاطت بالحوار فى الخطاب النقدى **للوداع يا بونابرت**. و الى جانب ذلك جاء فكر الحوار مغلفا بمجموعة من القيم الروحية النبيلة ذات المردود الإنساني و المخاطبة للحس الدينى لدى المتلقي.

أما فى **الوداع يا بونابرت** .. فقد بدأت فكرة الحوار تداعب على منذ البداية و كانت هى الأسبق على فكرة المواجهة و التى لم تتحقق لديه إلا بعد أن شهد عنف رجال الحملة فى التعامل مع الأهالى (المواجهة الغاضبة الأولى بينه و بين كافارللى بعد "مذبحة الكلاب" و نزع أبواب الحوارى) . ثم إن فكر الحوار كان موازيا لفشل شديد للمقاومة على الجانب العسكرى (عبث السلسلة فى النيل لمنع الأسطول الفرنسى من التقدم، مواجهة مدافع الحملة بعدد قليل من البنادق و مجموعة من النبابيت، فشل ثورة القاهرة). و ما من شك أن المشاهد العربى قد رأى فى قصة الحب العفيف بين العوام و لويزا شيئا يختلف جذريا عن قصة اللواط بين كافارللى من جانب و على و يحيى من جانب آخر (المشهد الذى يستلقى فيه يحيى على الأريكة فى منزل كافارللى بعد الثورة و ينحنى كافارللى على قدم يحيى مقبلا فى عشق)، هذا على اعتبار أن شخصية لويزا تمثل المعادل الموضوعى للجانب العاطفى فى كافارللى. لقد أدت العلاقة المحرمة أو حتى شبهتها بين الأخوين و القائد الفرنسى الى الإضرار بشدة بفكرة الحوار لدى غالبية النقاد، فإذا كان الحب بين العربى و الصليبية قد خاطب فى وجدان المتلقي عاطفة إنسانية سامية تتخطى الحدود ، إلا أن العلاقة الشاذة حتى مع اختلاطها بمفهمومى الصداقة و حب العلم قد قلصت الى حد كبير من إمكانيات التعاطف لدى نفس المتلقى. ثم ان شخصية كافارللى شخصية تاريخية لها سمعة سيئة فى قمع الشعب المصرى أثناء الحملة و قد تحدث أكثر من ناقد عن الأصول التاريخية لهذه الشخصية و رفضوا التحويل الإيجابي الذى قام به يوسف شاهين لها.

الهوية و التاريخ

ليس من الصعب قراءة الحالة القومية التى يستنفرها **الناصر صلاح الدين** فى ظل الظروف السياسية لستينات القرن العشرين و آمال و أحلام المد القومى، فيقدم الفيلم لمشاهده عام 63

مفهوما للأنا يضرب بجذوره فى التاريخ. و التداعيات بديهية فيما يتعلق بالناصر و عبد الناصر و بفكرة توحيد الأمراء العرب و مفهوم القومية العربية و باسترداد أورشليم من الصليبيين و الحرب على الصهيونية فى فلسطين. و فيما يتعلق بالخطاب النقدى ، نلاحظ بشكل عام عدم الاهتمام بالتحقيق التاريخى لأحداث الفيلم ، و حتى مع اكتشاف ما رآه بعض النقاد أخطاء تاريخية، لا ينقص ذلك بالنسبة لهم من قيمة الفيلم و أهميته. و هذا بالطبع يختلف كثيرا عن نقد **الوداع يا بونابرت** الذى يفرد صفحات و صفحات عن تاريخ الحملة المكتوب لدى المؤرخين العرب و الغربيين لإثبات مخالفة شاهين لهذا التاريخ. و أمام اختلاف رد الفعل تجاه ما رآه النقد تبديلا للتاريخ هنا و هناك نجد أن التفسير هو أن شاهين التزم فى **الناصر صلاح الدين** برؤية قريبة من رؤية المشاهد لا تسعى لتغيير قيمه و نظرته لتاريخه القومى حتى لو غير فى الأحداث التاريخية، أ ما فى **بونابرت** .. فالتغيير لم يكن فى الأحداث بقدر ما كان فى القيم المرتبطة بها وبدلالات الشخصيات المشاركة فى الحدث التاريخى.

لقد احتفى الخطاب النقدى الأول **للناصر** .. بقيمة الحوار واهتم بإبراز رسالة السلام التى يعبر عنها و التى يتكرر الحديث عنها من ناقد لآخر و إن كان فى إشارات سريعة. و جدير بالذكر أن الجائزة التى حصل عليها من المركز الكاثوليكى المصرى للسينما عام 1963 كان من ضمن حيثياتها أن الفيلم يدعو الى السلام. و الصراع فى الفيلم كما رآه بعض النقاد القلائل الذين تحدثوا عن ذلك الجانب ليس صراعا بين معسكر الخير و معسكر الشر، بين أنا و آخر عدو، إنما هو صراع بين نفوس بشرية و مبادئ إنسانية تتمثل فى المعسكرين على حد سواء. و مما يلفت النظر أيضا هو أن الخطاب النقدى يمر سريعا على ما سوف يجده النقاد المتأخرون المعنى الرئيسى للعمل و هو الإسقاط السياسى على الحاضر و فكرة المواجهة بين العرب و إسرائيل، من خلال المقارنة بين "الصليبية كفكرة استعمارية استيطانية تتخفى وراء الدين و الصهيونية كفكرة مماثلة تستخدم نفس الأساليب للسيطرة على نفس المناطق العربية."[6]

و هكذا نجد أنه بالنسبة للنقاد المتقدمين منهم و المتأخرين سعى كل فريق للتأصيل التاريخى لما وجده الدلالة الرئيسية للفيلم ، فمن قال بأن الفيلم يعبر عن رسالة السلام فكأنما يأصل لفكرة التعايش السلمى التى كانت رائجة فى الستينات و من رأى أن معنى الفيلم يتحقق فيما عرضه من مواجهة بين العرب و الصليبيين ، وجد تأصيلا للمواجهة الحالية بين العرب و إسرائيل.

أما بالنسبة لصناع الفيلم فنجدهم يؤكدون على الجانب الدعائى لشخصية صلاح الدين فى مقابل مزاعم الغرب، فيقول يوسف شاهين فى أحد الحوارات : "كان واجبنا من أول وهلة أن نرد على تصوير الاستعماريين لنا نحن العرب فى صور الهمجيين و المتخلفين و قد مثلت شخصية صلاح الدين صورة النبل العربى و السماحة و كرم الأخلاق..." [7]
أما آسيا منتجة الفيلم فتقول عن الفيلم أنه " عملا دعائيا من الطراز الأول، يعرض لفترة زاهرة من التاريخ العربى و لشخصية فذة هزت العالم، يجدر بنا أن نعرض للدنيا وجهها الحقيقى، وجه البطل و الفارس و الإنسان، خاصة و قد شهدت الأسواق الخارجية أفلاما أجنبية تعرضت لسيرة البطل العربى بالمسخ و التشويه" و تضيف أنها تعتبر الفيلم "عملا قوميا بالغ الأهمية فى خدمة أهداف النضال العربى" [8]

و هنا يقوم الخطاب التاريخى بوظيفة أخرى حيث يسعى صناع الفيلم من خلاله الى تقديم صورة مغايرة للأنا تختلف عن الصورة الراهنة ، و هذا المسعى يفترض أن الماضى (المشرق)

---

[6] - أكتوبر ، "هل نشاهد صلاح الدين فى دور السينما؟" ، محمود عبد الشكور ، 10\3\2002
[7]- انظر الهامش رقم 4
[8]- انظر الهامش رقم 4

يتعارض مع الحاضر(المؤسف) و لو على مستوى التصورات و أن دور التاريخ هو نفى صورة الحاضر. هذا التوجه للآخر من أجل "تصحيح صورة الأنا " و الذى تكرر عند المخرج و المنتجة لا نجد له اثر يذكر عند نقاد الفيلم الأوائل، بل تبدو القيمة الأولى للفيلم فى تقنياته العالية التى رأى الجميع أنها نقلت الفيلم العربى ل "مستوى العالمية" بقطعه مع "أفلام الصالونات" كما يقول أحد النقاد. أما بالنسبة للنقد المتأخر، فتتم قراءة الفيلم من منظور الاعتزاز بقيمة الانتصار العربى فى عيون الأنا و التأكيد على أهمية إضاءة تلك المناطق المشرقة من التاريخ العربى الإسلامي : " نحن فى أشد الحاجة و خاصة هذه الأيام أن نذكر العالم و نتذكر معه بعض الانتصارات التى حققها المسلمون رغم قلة عددهم.. على الغزاة و أعداء الدين" [9] يمثل صوت الحسرة هذا – بتنويعاته - نغمة مشتركة فى غالبية المقالات المتأخرة.

و بالنسبة للخطاب التاريخى فى **الوداع يا بونابرت** نبدأ بالتساؤل : لماذا يستدعى يوسف شاهين عام 1986 تاريخ الحملة الفرنسية؟ و لماذا يطرح تساؤلها عن إعادة تشكيل الذات؟ إن فكرة إعادة تشكيل الهوية دائما ما تكون نتاج أزمة تاريخية، و إذا كانت هذه الأزمة هى فعلا ما حل بمصر عقب الحملة الفرنسية ، إلا أننا نتساءل : كيف يمكننا قراءة هذا البحث عن الهوية المصرية فى **الوداع يا بونابرت** من ثمانينات القرن العشرين؟ فى الواقع إن ما يميز هذه السنوات عما سبقها على المستوى السياسي هو أزمة العلاقات المصرية العربية و وقوف مصر شبه وحيدة، معزولة، بعد معاهدة كامب ديفيد و صلحها المنفرد مع إسرائيل. لقد تم إعادة طرح قضية الهوية بعد أن فقد التعريف القديم معناه و هو القائم على الاشتراك مع الأخ العربى فى هوية جماعية، و برزت فى هذه الفترة كثير من الكتابات تدعو إلى إعادة النظر فى مفهوم القومية باحثة عن وضع خاص تنفرد به مصر و تطرح تساؤلات "من نحن؟ فراعنة؟ عرب؟ وطنيون؟ قوميون؟ مسلمون؟ أقباط؟" فى نفس الوقت الذى ظل فيه سؤال الحداثة التقليدى معلقا فوق الرؤوس : ما هو دور الغرب فى تشكيل هويتنا؟ و هذا السؤال قد طرح بشدة مرتين فى تاريخنا [10] المرة الأولى كانت فى بدايات النهضة فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر، أما المرة الثانية ففى نهايات القرن العشرين. و نهايات القرن هذه تشى فى الواقع بأزمتين : أزمة عدم تحقق الحداثة على المستوى المحلى بعد قرن من النضال و أزمة أفول الحداثة على المستوى العالمى و ظهور فكر العولمة و ما بعد الحداثة.

و مشروع إعادة النظر فى مفردات الهوية – المطروح على خلفية تلك الأزمات مجتمعة - يقترن فى فيلم **الوداع يا بونابرت بخطاب** تاريخى، و كأن الفيلم يقول لنا أن إعادة تشكيل الهوية مرتبطة بإعادة قراءة التاريخ. و دون أن نزج بأنفسنا فى عملية تحقيق تاريخى لأحداث الفيلم نكتفى بالإشارة الى اجتماع الغالبية العظمى من النقاد على أن الرؤيا التى قدمها يوسف شاهين للحملة الفرنسية و لعلاقة المصريين بها رؤيا تتعارض مع ما جاء فى عموم كتابات المؤرخين، سواء فى تمجيد شخصية كافارللى الذى كان أحد زعماء القمع الفرنسى للمصريين، أو فى تجاهل حقيقة المقاومة فى الإسكندرية بتصويره لهروب عائلة على الى القاهرة، أو فى تصوير ثورة القاهرة بشكل مشين فى مشهد يجمع بعض الأفراد من الحفاة ممزقى الثياب، أو فى إغفال دور علماء الأزهر فى المقاومة... و الحقيقة أن قائمة الاتهامات طويلة جدا. و يوسف شاهين فى أحاديثه عن الفيلم لا ينفى أنه يعارض القراءة السائدة لتاريخ الحملة.

---

[9]- الوفد ، "شاهدت" ، ماجدة، 9\4\1998

[10]- قضايا فكرية، "فى البحث عن هوية مفتتة: الأصول الاجتماعية للقطيعة الحضارية فى المشرق العربى"، عصام الخفاجى، أكتوبر 1999.

- ألا ترى أنك بهذا قلبت الأحداث التاريخية رأسا على عقب؟
- لا .. و انما بفكرى الحر، و بعد قراءتى لحوالى 150 كتابا عن الحملة فى شهورها الثلاثة الأولى فقط فى مصر .. اخترت السير فى الطريق المضاد للتيار القائل بالبطولات التى لا أساس لها.. لأننى لو سرت مع هذا التيار السائد لكذبت على الناس و خدرتهم و لذلك قصدت التعبير الصادق عن الأحداث دون اللجوء االى زعامات زائفة لم تحقق سوى الهزائم .. ان العقل و المنطق يقولان أن 8 آلاف مواطن – عزل من السلاح – فى مدينة الإسكندرية، وقت مجيء الحملة لا يمكنها الصمود أبدا أمام 30 ألف جندى مسلحون بالبنادق و القنابل فى ذلك الوقت .." [11]

ما يهمنا هنا هو اجتماع المخرج المؤلف مع الخطاب النقدى على أن قراءته للتاريخ تخالف القراءة السائدة. و إعادة القراءة هذه تأخذ شكل نفى للتاريخ كما حفظته الذاكرة الجماعية.و إذا قرنا ارتباط مشروع إعادة قراءة التاريخ بمشروع إعادة تشكيل الهوية، نصل الى وجود علاقة ما بين نفى التاريخ و نفى الهوية . فما هى المفردات المقترحة إذن لإعادة التشكيل هذه؟ يجيب الفيلم على هذا التساؤل من خلال اختيارات على : ففى مقابل مظلة الأزهر التى يقف تحتها الشيخ بكر و أصحابه، يبدو على متحللا من رباط الجماعة فى علاقاته و أفعاله، فهو لا يبحث عن المرجعية الجماعية على أية حال و لا يهمه ما يعتقده الآخرون فيه (يؤكد على لكافارللى فى حوارهما أن دليل صداقته له هو تحمله الاتهامات بالعمالة و باللواط معه)، و فى مقابل الثقافة التقليدية، يبدو على مثقف من طراز خاص يتحدث الفرنسية و يحفظ أشعار راسين ويتخذ صديقة إفرنجية يطارحها الغرام أمام الكل، و فى مقابل استخدام السلاح فى المقاومة ضد الفرنسيين، يسير على على نهج مسالم يرفض العنف، فسلاحه فى الثورة كان الكلمة سواء المكتوبة التى طبعها فى غفلة من العامل الفرنسى ، أو التى هتف بها : شعار "مصر هتفضل غالية عليه". و فى مقابل مقاطعة الفرنسيين، هو يختار أصدقاءه من بينهم.

فى الواقع لم تحظ هذه الاختيارات بقبول الكثيرين و كانت ردود الأفعال عنيفة فى رفض ما طرحه المخرج المؤلف. جاء الرفض قويا لفكرة الحوار فى ظل وجود المحتل ، فاتهم بالتبعية و بتقديم وجهة نظر استعمارية و الإخلال بالواجب الوطنى. كذلك رفض الشكل المقترح لهوية جديدة مبنية على "علم" غير آمن المصادر وخيم العواقب، و رفض استبدال القراءة السياسية "للعدو" بقراءة ثقافية.

و الحقيقة ان قضية العلم هذه شكلت محورا من محاور الاختلاف فى الفكر العربى الحديث انتظمت حولها كثير من المواقف. فقد استمر شق كبير من المثقفين منذ الخمسينات يعتقد أن "تعثر الحركة الاجتماعية و بطء مسيرة التحولات الحضارية فى المجتمعات الغربية يرجعان الى سيطرة التفسيرات الدينية المتحجرة و تغلغل العقلية الخرافية و غير العلمية فى الثقافة العربية و رفض الجماعات العربية المتعددة الارتماء فى تيار الحداثة .. و من ثم أصبحت الدعوة الى الأخذ بالعلم و تربية الناشئة على الطرق العلمية القاسم المشترك الأعظم بين جميع من يتبنون فكرة الإصلاح بين المثقفين العرب|"[12]. و يوسف شاهين فى تبنيه لخطاب العلم فى **الوداع يا بونابرت** يبدو منطلقا من هذا الموقف. و إذا كان الفيلم قد أراد القول أنه من الممكن أن يشكل الآخر معبرا آمنا "للعلم" ، إلا أن فض الاشتباك بين المعبر و الهدف لم يقنع غالبية النقاد، إما لأنهم رأوا أن العدو هو عدو، و كل ما يحيط به و يبدو براقا يعتبر جزء من استراتيجيته فى التعامل مع الأنا المعتدى عليه ، أو- و مع التسليم بأن الآخر متعدد و يمكن التعامل معه باستراتيجيات عدة، إلا أن

[11]- انظر الهامش رقم 4.
[12]- - قضايا فكرية، "نحو تجديد إشكاليات الفكر العربى المعاصر من التراث الى نقد الحداثة"، برهان غليون، أكتوبر 1999.

الحلول التوفيقية التى قدمها يوسف شاهين بدت "طوبوية تلفيقية" تختزل الصراع الى "ثنائيات عقيمة".[13]

و لكن و فى ظل سخونة الخطاب النقدى يبدو مناسبا أيضا أن نقرأه على الخلفية السياسية لمفهوم الحوار منذ مطلع الثمانينات ، و خاصة حينما تأتى على لسان الشخصيات بعض المصطلحات التى تنتمى الى مفردات الخطاب السياسى المعاصر لتلك السنوات مثل مصطلح التطبيع ، و هو المصطلح الذى يستخدمه الشيخ بكر لوصف و استهجان ما يقوم به المحيطون من تعاون مع المحتل الفرنسى. و إذا ما وضعنا فى الحسبان المصير الفاشل الذى آلت إليه تلك الشخصية فى الفيلم و الانتصار للشخصية النقيض و هى شخصية على المتهمة بالتطبيع، فانه لا يسعنا سوى التسليم بأن الدعوة للحوار مع الآخر تتراقص خلفها ظلال علاقة مصر بإسرائيل بعد معاهدة السلام، أى أن الحوار مع الآخر ليس مبنيا فقط على مفردات ثقافية إنما أيضا على مفردات سياسية. و إذا عدنا لفكرة نفى التاريخ بمعنى ما اختزنته الذاكرة الجماعية، سنجد أن التاريخ المنفى هو بالأساس تاريخ النضال الشعبى ضد المحتل. فلماذا تحتاج الأنا الجديدة الى نفى النضال بالذات؟ يبدو نفى النضال هنا شكل من أشكال نفى الخصومة مع الآخر و بالتالى يصبح الآخر ببعده السياسى و ليس الثقافى فقط عنصر من عناصر مشروع الهوية الجديد. و التساؤلات التى تحيط بنفى الخصومة قد تقرأ من خلال مفاهيم مثل التبعية أو حتى الخيانة و هى مفاهيم حداثية تقتضى مواجهة بين طرفين قوميين يسعى أحدهما الى السيطرة على الآخر ، و لكنها قد تندرج أيضا فى إطار استراتيجيات عولمية حيث يستبدل مفهوم الهوية بتعددية متلاحقة أو متزامنة لهويات مختلفة، تجعل من استقلالية الفرد، أي أن كانت قوميته، و سيادته على ذاته من خلال هوية معرفية قضية زائلة [14]. و لا نستطيع القول أن **الوداع يا بونابرت** يدخل فى تلك المنطقة من اللبس، حيث تأكد أغنية النهاية "أنا المصرى" أن الهوية لا زالت هى الغاية الكبرى. و لكن هذا لا ينفى وجود بعض الإشارات المضادة التى تدل على السخرية من مفهوم الهوية فى حد ذاته، و دليلنا على ذلك هو ذلك المشهد الذى يدخل على فى إحدى الحفلات الفرنسية على الفرنسيين المقيمين بمصر فى ملابس بونابرت و يعتقد الجميع أنه بالفعل بونابرت، فى نفس اللحظة التى يظهر فيها بونابرت بملابس عربية و عقال و لا يعرفه أحد وسط ضحكات كافارللى الساخرة و هو الذى دبر هذا الملعوب.

و لكن اللبس الأخطر يأتى من منطقة أخرى، حيث أن شخصية على فى تطورها تتجه الى استبدال استراتيجية الحوار و المواجهة بالكلمة التى تبنتها منذ البداية - و هى التى ميزتها عن الآخرين- باستراتيجية المواجهة بالسلاح (و إن كان على استحياء حيث يظهر ذلك فقط فى اللقطة التى يتناول فيها السلاح المخبأ من ناهد قرب نهاية الفيلم). بالإضافة الى أن على فى دعوته للحوار ينطلق أيضا من مبدأ "عدم كفاية الاستعداد للمواجهة" ، مما يؤدى الى ازدواج المعايير فى التعامل مع الآخر : صديق و معلم نسعى الى إلقاء الظلال على الخصومة التاريخية معه \ عدو نؤجل التعامل معه الى حين الاستعداد. هذه الازدواجية ساهمت فى تشويش الرؤية التى يقدمها الفيلم . و إذا كنا على استعداد لتقبل تلك الازدواجيات بمنطق إنساني هو منطق شخصية على الباحث عن ذاته، إلا أنه لا يمكننا أن نتقبلها بوصفها طريقا منتخبا يصلح للجماعة كما يريد أن يصوره الفيلم. و من هنا يمكننا القول أن مشروع إعادة قراءة التاريخ وصياغة الهوية فى **الوداع يا بونابرت** من خلال اقتراح صيغ بديلة للتعامل مع الآخر لم يكتمل أو كأنه انتكس و لم يتحمل ذاته، فكر راجعا قرب النهاية الى قواعده الأولى أو لم يبتعد عنها كثيرا.

---

[13]- الفن السابع،"الموت وسط ألعاب نارية ملونة"، أحمد يوسف، القاهرة ، فبراير 1998
[14]- قضايا فكرية،" تأمل العالم ميشيل مافزولى"، عرض سلمى مبارك، ، القاهرة، أكتوبر 1999

و يعيدنا ذلك الى السؤال الذى طرحناه سابقا و لم نجب عليه : هل يربط الفيلم فعلا بين قضية الهوية و تساؤل العلاقة مع الآخر بشكل مطلق ، أم هو يربط بين الهوية و البحث عن العلم و يكون الآخر هنا مجرد معبرا لهذا العلم؟ فى الواقع يبدو أن فيلم **الوداع يا بونابرت** لم يستطع أن يحسم أمره للإجابة على هذا السؤال و ظل متأرجحا بين الموقفين. ذلك التذبذب قد يقرأه البعض داخل إطار رؤى شاهين ذاته، و لكننا نفضل أن نضع هذا التذبذب داخل إطار أوسع لفكر حداثى مأزوم بأصوله و منتهاه و بالفشل الذى كلل به. هكذا تبدو لحظات الإنارة التى أفرزت فيلم **الناصر صلاح الدين** نقطة عبور فى تاريخ ممتد، اختبرت فيه أشكال عدة لقراءة الأنا و للتعامل مع الآخر لم تنتهي إلى إجابات حاسمة ، تمخضت فيه ملحمية **الناصر** عن تناقضات **بونابرت** من خلال خطاب تاريخى وظف فى جميع الأحوال لخدمة مقولات التقارب و التباعد .

المراجع

المراجع العربية

- سيد البحراوى، الحداثة التابعة فى الثقافة المصرية، ميريت، القاهرة، 1999
- سعيد عاشور، الحركة الصليبية، الجزء الأول، الأنجلو، القاهرة، 1982.
- سعيد عاشور، الحركة الصليبية ، الجزء الثانى، الأنجلو ، القاهرة ، .1986
- 800 عام حطين صلاح الدين و العمل العربى المشترك، دار الشروق، القاهرة، 1989.
- الأدب العربى تعبيره عن الوحدة و التنوع، تحت إشراف عبد المنعم تليمة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت ، 1987.
- قضايا فكرية ، الفكر العربى بين العولمة و الحداثة، قضايا فكرية للنشر و التوزيع، القاهرة ، 1999.
- الأهالى، "الوداع يا بونابرت" حوار مع يوسف شاهين، رضوان الكاشف، 10\7\1985
- الأهالى، "الوداع يا بونابرت مرة أخرى، فيلم هام ضيعه البحث عن الأكاليل" ، محمد الشربينى، 17\7\1985.
- الجمهورية، الفنان و التاريخ"، الوداع يا بونابرت، سمير فريد، 2\7\ 1985
- الفنون، الصقور و الحمائم فى حملة بونابرت، مصطفى درويش، سبتمبر1985
- الفن السابع ، "الموت وسط ألعاب نارية ملونة"، أحمد يوسف، ديسمبر 1999.
- الأهرام، "مصر المتعصبة"، محمد صالح، 1\4\1998
- الوفد ، "شاهدت"، ماجدة، 9\4\1998
- أكتوبر، هل نشاهد صلاح الدين فى دور السينما"، محمود عبد الشكور، 10\3\2003
- نشرة نادى السينما، " الوداع يا بونابرت بين الأمل و خيبة الأمل" مجدى أحمد على.
- القاهرة ، "وثيقة تاريخية تثبت أخطاء فادحة فى فيلم الناصر صلاح الدين"، محمود مكى، 25\3\ 2003
- العربى ، "الناصر صلاح الدين" عبد المنعم سعيد، ، 28 أكتوبر 2000.
- المساء ، "الوداع يا بونابرت .. فيلم يقع فى مخالب التاريخ"، خيرية البشلاوى، 3\7\1985.

المراجع الفرنسية

- Raymond, André, *Egyptiens et Français au Caire* 1798- 1801, IFAO, le Caire, 1998. Traduit par Béchir El-Sibaïe
- Ferro, Marc, *Cinéma et Histoire*, Gallimard , Paris, 1993 .
- Todorov, Tzevtan, *La Conquête de l'Amérique : la question de l'autre*, Paris : Éditions du Seuil, 1982.
- Duclos, Denis, « La globalisation va-t-elle unifier le monde ? » *Le monde diplomatique*, août, 2001 .